SCHRADER

PHIDIAS

ΦΕΙΔΙΑΣ

Rezensiert:

Gnomon 1, 1925, 3 (L. Curtius)

FAV

PHIDIAS

VON

HANS SCHRADER

FRANKFURT AM MAIN / 1924

FRANKFURTER VERLAGS-ANSTALT A.-G.

DRUCK DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

OTTO VERAGUTH

GEWIDMET

ERINNERN Sie sich wohl noch, lieber Freund, an jene Dämmerstunde eines frühen Augustmorgens, in der wir zusammen von Rigi-Kaltbad nach Weggis hinabstiegen? Wir sprachen über griechische Kunst und über die großen Künstler ihrer klassischen Zeit, und wir beobachteten dabei mit ehrfürchtiger Spannung, wie sich aus dem zarten Duft des Morgenhimmels allmählich die Umrisse der stolzen Gipfelpyramide des Uri-Rotstock loslösten, um dann mit einem Schlage, berührt vom ersten rosigen Frühlicht, in scharfer Klarheit dazustehen. Und gleichzeitig gewannen die niedrigeren Gipfel ringsum Gestalt und Leben, und wir standen, aufatmend, beglückt vor diesem Zauberbilde. Und weiter schreitend fanden wir uns betroffen von dem Zusammengehen dieses großartigen Naturgeschehens mit dem, was wir eben innerlich erlebten. Denn tags zuvor waren mir die Bildhauer Paionios und Alkamenes als die uns faßbaren großen Meister der Parthenonkunst zum ersten Male deutlich geworden, standen plötzlich, abgehoben von dem Gewimmel des ungefähr Gleichartigen, als scharf umrissene Persönlichkeiten vor meinem geistigen Auge, und ich erlebte — und Sie teilnehmend mit mir — das beglückende Fortwirken dieser Erkenntnis, in deren Folge nun auch jene noch ungeschiedenen Massen in Bewegung zu geraten, sich zu ordnen und zu klären begannen. — Das war 1916. In den folgenden sieben Jahren haben meine Gedanken unablässig in diesem Kreise sich bewegt. Das Ergebnis liegt in den folgenden Blättern beschlossen. Aber kein Gedanke wird darin sein, der nicht wenigstens im Keim in diesen unvergeßlich schönen Augusttagen sich geregt hätte. Und Sie, lieber Freund, Sie waren in jenen Wochen der Geburtshelfer — nicht mit der hemmenden kritischen Bedächtigkeit der Fachgenossen, sondern mit der lösenden, befreienden Einfühlsamkeit des in den Tiefen des Innenlebens schürfenden, auch das zuunterst in den Gründen Webende erahnenden Seelenforschers.

So sollen denn diese Blätter Ihnen besonders zu eigen sein.

1. Die Westfront des Parthenon vom mittleren Durchgang der Propyläen aus gesehen

EINLEITUNG

Die folgenden Untersuchungen über den führenden Meister der griechischen Skulptur im V. Jahrhundert v. Chr. erwuchsen zu einem wesentlichen Teil aus der Aufgabe, in Frankfurt, in einem neugeschaffenen Universitätsinstitut, die aus altem Städelschen Besitz übernommenen, ziemlich zahlreichen Gipsabgüsse von Werken des hohen Stils aufzustellen und die Sammlung, soweit es die Kriegszeit zuließ, durch neuerworbene Stücke abzurunden. Vorhanden waren die Ägineten, der vollständige Fries von Phigalia, vom Parthenon zwölf der Südmetopen, mit kleinen Lücken der Westfries, ansehnliche Teile des Ost- und Nordfrieses, einige Figuren aus den beiden Giebeln. Dieser Bestand und der sehr begrenzte Raum führten fast von selbst zu dem auch an sich naheliegenden und freudig gefaßten Entschluß, einmal ein Gipsmuseum zu schaffen, in welchem die griechischen Originalwerke, nicht wie gewöhnlich die Kopien römischer Zeit, den Ton angäben. Die Arbeit ist zu einem vorläufigen Abschluß gebracht — sie war eine einzige große Freude. Wieviel Bedeutendes gerade aus der Zeit des hohen Stils uns erhalten geblieben ist, welche Mannigfaltigkeit künstlerischer Auffassung in diesen Schöpfungen zweier Generationen sich ausspricht, das trat mit beglückender Klarheit hervor, war ein immer neues Erlebnis. In unmittelbarer Frische, ungetrübt durch mühsam nachschaffende Kopistenarbeit oder moderne Versuche der Ergänzung lebt in diesen Werken der

Schöpferwille der großen Zeit. Indem wir die Augen weiden an diesem Reichtum, an der Vielgestaltigkeit, der bei aller traditionellen Schulung höchst persönlichen Wirkung dieser Kunst, ertragen wir schwer den Zwang, immer nur unpersönlich daran denken, davon sprechen zu sollen. Und doch herrscht heute fast allgemein die Überzeugung, daß in den meisten Fällen die Mittel fehlen, diese quälende Namenlosigkeit aufzuheben. Ist aber wirklich, so mußte ich mich fragen, dieser Verzicht notwendig, ist alles vergeblich versucht worden, den Schleier zu lüften? Mir schien je länger je mehr, daß davon nicht die Rede sein könne, daß bisher sogar die nächste Vorarbeit dazu fehle – eine Gruppierung und klare Sonderung des reichen Materials nach stilistischen Gesichtspunkten, ganz abgesehen von den Künstlernamen. Erst in zweiter Linie käme dann die weitere Frage, ob es nicht möglich ist, jene nach dem Stil bestimmten Gruppen in festen Zusammenhang zu bringen mit der aus der antiken Literatur und den mit ihrer Hilfe wiedererkannten Kopien zurückgewonnenen Künstlergeschichte. Diese ist gerade für das V. Jahrhundert trotz großer Lücken so reich und bestimmt, daß der Versuch, Verbindungen herüber und hinüber zu knüpfen, nicht ganz aussichtslos sein kann. Mitten in diese Fragen hinein riß mich die Aufgabe, eine Auswahl von Proben der Skulpturen des olympischen Zeustempels aufzustellen. Dabei ergab sich zu meiner eigenen Überraschung, daß die seit Jahren feststehende Beurteilung des Verhältnisses der beiden innerhalb des Ganzen dieser Skulpturen wahrnehmbaren stilistischen Gruppen nicht zu Recht besteht: die drei aus pentelischem Marmor gearbeiteten gelagerten Frauenfiguren aus den Zwickeln des Westgiebels sind nicht, wie heute die allgemeine Überzeugung zu sein scheint, späte Kopien irgendwie zu Schaden gekommener Originale, sondern die echten, alten Stücke, aber aus einer ein wenig jüngeren, doch in unmittelbarem Anschluß an die ältere arbeitenden Werkstatt. Ein doppelter Gewinn sprang aus dieser neuen Auffassung hervor. Zuerst die Ehrenrettung der bei Pausanias überlieferten Notiz über die Künstler der Olympiagiebel. Denn sonderbar genug: diese Angabe – eine der wenigen uns erhaltenen literarischen Nachrichten über dekorative Skulpturen und gerade eine, die sich auf uns wiedergeschenkte Werke bezieht – sie ist von der modernen Wissenschaft als unglaubwürdig beiseitegelegt worden. Ich habe diese Kritik niemals für berechtigt halten können: sie ist, so hoffe ich, durch die neue Auffassung der jüngeren Bestandteile der Skulpturen endgültig widerlegt. Das Nähere darüber folgt weiterhin. Das Ergebnis ist, daß uns in den Olympiaskulpturen Werke des Paionios und Alkamenes vor Augen stehen, daß beider Eigenart sich zuverlässig sondern und kunstgeschichtlich einordnen läßt, die des Paionios in die ostgriechische, die des Alkamenes in die auf harmonischen Ausgleich zwischen ostgriechischer und mutterländischer Art gerichtete attische Gruppe. Ein gutes Glück hat gewollt, daß beide Meister uns noch durch je ein weiteres, offenbar wesentlich jüngeres Werk bekannt sind, Paionios durch ein Originalwerk, die in Olympia vor der Eingangsseite des Zeustempels gefundene Nike, auf deren dreiseitigem, einst turmhohen, jetzt in die einzelnen Blöcke zerfallenen Träger seine Künstlerinschrift wohlerhalten zu lesen ist, Alkamenes durch eine Kopie, die des einst in den athenischen Propyläen aufgestellten Hermes; in den Ruinen eines stattlichen Privathauses in Pergamon entdeckt, trägt sie auf dem Schaft in einem Epigramm genaue Angaben über den Namen des Meisters und die Benennung seines Werkes. Also in beiden Fällen eine urkundliche Sicherheit für den Namen des Künstlers, wie sie kaum sonst vorkommt. So werden mit einem Schlage beide Meister blutvolle Gestalten. Und es ist eine glückliche Fügung, daß Paionios, der in der literarischen Überlieferung nur eine schwache Spur hinterlassen hat, besonders reich durch Originalarbeiten vertreten ist, Alkamenes, in der

monumentalen Überlieferung neben Paionios ein wenig benachteiligt, durch eine ganze Anzahl literarischer Notizen Licht empfängt. Die wichtigste darunter ist die, daß er Schüler des Phidias gewesen. An diesem Punkte war es, daß die neue Auffassung der jüngeren Teile der Olympiaskulpturen zusammenschoß mit den Ergebnissen meiner älteren Studien über die Kunst des Phidias: der Schatten des großen Meisters, mit heißem Bemühen seit Jahren beschworen, in Kopien geahnt, er trat in Werken des größten Schülers, in marmornen Gebilden gewiß dekorativer Art, aber von großem Wurf, greifbar vors Auge. Man versteht, daß nun kein Halten war, daß, nachdem Paionios und Alkamenes, daneben als dritter und vielleicht mächtigster Phidias, als runde, abgeschlossene Gestalten in helles Licht gerückt waren, in die bisher wie ungeteilte Masse der hohen Kunst des V. Jahrhunderts Bewegung kam, daß vor allem auf das große Problem der Parthenonskulpturen helle Streiflichter fielen, denen nachgegangen werden mußte. Phidias, sein Verhältnis zu seinen Schülern und Mitarbeitern, aber auch zu unabhängig strebenden Altersgenossen, wie Paionios einer war, Art und Grenzen seiner Kunst — das waren die Fragen, die sich aufdrängten, ihnen sind die folgenden Blätter gewidmet.

2. Nordseite des Parthenon, Westecke

Erstes Kapitel

PHIDIAS IN DER SCHRIFTLICHEN ÜBERLIEFERUNG

Der Name des Phidias wird von einem Glanze umstrahlt wie kaum ein anderer Künstlername. Er ist für das allgemeine Bewußtsein der griechische Künstler schlechthin, und da die Bildhauerkunst als die dem Griechentum eigentümliche und nie überbotene Leistung weithin anerkannt ist, zugleich der Bildhauer schlechthin. Und dies, ohne daß mit diesem Namen von fast märchenhaftem Klange die Vorstellung bestimmter einzelner Werke verbunden wäre. So ist es nicht immer gewesen, und es ist reizvoll, nachzuforschen, wie es dazu gekommen.

In seiner Lebenszeit hat Phidias ohne Zweifel eine Ausnahmestellung eingenommen. Welche Gunst des Glückes, daß er berufen ward, für zwei Mittelpunkte griechischen Lebens, für Olympia und für Athen, mit Mitteln, wie sie so reichlich wohl niemals vorher zur Verfügung gestanden hatten, aus dem edelsten Material die riesigen Göttergestalten zu schaffen, die seinen Namen in alle entferntesten Winkel der weitausgebreiteten griechischen Welt getragen haben! Kein Zweifel, daß die in den Jahren seines kräftigen Mannesalters in vollem Saft stehende athenische Macht, soeben begründet in den Perserkriegen und durch die Vorkämpferstellung gegen die Barbaren weiter befestigt, ihn mit emporgetragen hat. So gelang ihm der große Wurf, den griechischen Göttern, wie sie die homerische Dichtung mit ihren der bildenden Kunst weit vorausgeeilten Mitteln in vollendeter Klarheit der griechischen Phantasie eingeprägt hatte, die plastische Form zu finden, in einer Verklärung geistbelebter menschlicher Schönheit, die einen letzten und höchsten Sieg des Hellenentums über den Orient bedeutete. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens hat er auf der glänzendsten Schaubühne der damaligen Welt, in Athen, als ein Fürst unter den Künstlern, gewirkt, Freund und Berater des Perikles in seiner unvergleichlichen Bautätigkeit, die weithin in Attika, aber vor allem auf der Akropolis von Athen, eine göttlich schöne Welt leuchtender Marmorbauten im Laufe von etwa fünfzehn unsagbar reichen Jahren hervorgezaubert hat — ein Erbteil der Kunst, an dem wir noch heute zehren. Fast wie in notwendiger Tragik folgt diesem schier übermenschlichen Schöpferglück jäher Sturz: Phidias wird des Unterschleifs angeklagt und schuldig gesprochen; seinen Tod deckt tiefes Dunkel.

Die griechische Kunst war viel zu triebkräftig, um bei dem stehen zu bleiben, was Phidias geschaffen hatte; sie strebte weiter, neuen Zielen zu. So ist es begreiflich, daß er, solange diese Schaffenskraft wirksam blieb, wohl als ein unbestritten tüchtiger Meister galt, aber auch nicht als mehr. Die großen Philosophen Athens im IV. Jahrhundert in ihren sehr spärlichen Erwähnungen lassen das deutlich erkennen. Im platonischen Dialog Hippias maior (290 A, SQ [= Overbeck, Schriftquellen zur Geschichte der bild. Künste b. d. Griechen] 791) wird zur Klärung des Begriffes der Schönheit die Athena Parthenos des Phidias herangezogen, aber nur in bezug auf die Verwendung des Materials an dem Gesicht der Statue (Gold, Elfenbein, edle Steine). Dabei fällt das Wort, daß Phidias anerkanntermaßen ein guter Meister (*καλὸς δημιουργός*) gewesen sei. Und im Menon (91 D, SQ 792) wird ihm nachgerühmt, daß er so hervorragend schöne Werke (*οὕτω περιφανῶς καλὰ ἔργα*) geschaffen habe. Ähnlich kühl klingt, was Aristoteles von ihm gelegentlich aussagt, der doch mit großer Wärme von dem Ethos polygnotischer Gemälde zu reden weiß. Nur einmal im ganzen Umfange seiner Schriften nennt er seinen Namen, und da nur, um die Bedeutung des Wortes *σοφία* klarzumachen: Ethik. Nik. ζ 1141a 10, SQ 786. „Weisheit (*σοφία*) schreiben

wir in den Künsten dem darin Sorgfältigsten zu, wie wir Phidias einen weisen Steinmetzen, Polyklet einen weisen Bildhauer nennen, indem wir mit *σοφία* nichts anderes bezeichnen, als Tüchtigkeit in der Kunst."

Erst in der nach Alexander d. Gr. erblühenden archäologisch-kunstgeschichtlichen Forschung bildet sich etwas wie eine historische Würdigung der früheren Meister heraus. Xenokrates, Enkelschüler Lysipps, Bildhauer und Kunstschriftsteller zugleich, dessen von Plinius angeführte kurze Charakteristiken der Hauptmeister der Bronzeplastik für unsere Kenntnis antiker Kunst unschätzbare Grundsteine bilden, weist Phidias einen Platz in der Reihe der ‚insignes', der ‚Großen' an, aber er stellt ihn an den ersten Anfang, als den Begründer der „toreutice", der Erzbildnerei, die dann erst Polyklet auf die Höhe geführt habe (Plinius Nat. hist. 34, 54, SQ 782: primusque [Phidias] artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur; 34, 55: [Polyklet] consummasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse ut Phidias aperuisse). Phidias ist Bahnbrecher, Vollender ist Lysipp, der große Bildhauer der Alexanderzeit. Auch der dem II. Jahrhundert v. Chr. angehörende, uns dem Namen nach nicht bekannte Verfasser der von Plinius im 34. Buche benutzten chronologischen Übersicht über die Bronzekünstler scheint ähnlich zu urteilen, da er die chronologische Reihe mit Phidias beginnt (SQ 620). Aber in diesem selben II. Jahrhundert treten erste Spuren einer neuen Schätzung des Phidias hervor. In dieser Zeit ist der große Saal der Bibliothek von Pergamon mit einer kolossalen Nachbildung der Athena Parthenos geschmückt worden, und noch vernehmlicher klingt die Stimme eines Fremden, eines Römers, zu uns herüber, des Feldherrn Aemilius Paullus, der nach dem Siege bei Pydna (168 v. Chr.) eine Reise durch die griechischen Städte unternahm und in Olympia Opfer darbrachte. In vielsagender Kürze berichtet Livius (XLV 28, SQ 724) darüber: „Er sah Zeus gleichsam gegenwärtig und wurde im Herzen bewegt" (Jovem velut praesentem intuens motus animo est), etwas ausführlicher Polybios (XXX 15, 3, SQ 725): „Er betrachtete das Bild und geriet außer sich und sprach sich dahin aus, daß ihm Phidias allein den homerischen Zeus nachbildend erreicht zu haben scheine. Er habe sich Großes von Olympia versprochen, aber die Wirklichkeit habe seine Erwartung übertroffen" (*τὸ ἄγαλμα θεασάμενος ἐξεπλάγη καὶ τοιοῦτον εἶπεν, ὅτι μόνος αὐτῷ δοκεῖ Φειδίας τὸν παρ' Ὁμήρῳ Δία μεμιμῆσθαι. διότι μεγάλην ἔχων προσδοκίαν τῆς Ὀλυμπίας μείζω τῆς προσδοκίας εὑρηκὼς εἴη τὴν ἀλήθειαν*).

Die neue Wertung des Meisters, die sich in solchen Zügen andeutet, wird allgemein, als die Lebenskraft der griechischen Kunst nachzulassen beginnt. Jetzt werden die großen Künstler der schöpferischen Jahrhunderte, die bisher jede nachfolgende Generation zu überbieten getrachtet hatte, zu Mustern und Vorbildern. Es ist die Zeit „eklektischer" Nachbildung älterer Kunst, die Zeit der fast fabrikmäßigen Herstellung von Kopien berühmter Meisterwerke der Vergangenheit. In der Literatur verrät sich diese neue Schätzung mit am frühesten bei Cicero. Er spricht von den Götterbildern des Phidias als von dem Vollkommensten, das es in dieser Art gebe, und er bemüht sich, die besondere Art seines Schaffens aus der Phantasie heraus verständlich zu machen: „Wenn jener Künstler die Gestalt des Zeus oder der Athena darstellte, so betrachtete er nicht irgendein Modell, um es nachzubilden, sondern in seinem eigenen Geiste saß ein auserlesenes Schönheitsbild (ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam); das schaute er unentwegt an, nach ihm richtete er seine kunstfertige Hand" (Orator 2, 8, SQ 717). In der römischen Kaiserzeit mehren sich gleichartige Stimmen. Diodor, der in der Zeit des Augustus schreibende Verfasser einer Weltgeschichte, nennt Phidias ganz allein als Vertreter der hohen Kunstblüte in der Zeit

zwischen dem Perserkriege und dem Peloponnesischen Kriege (*τότε μέγιστοι μνημονεύονται τεχνῖται γεγονέναι ὧν ἐστὶ Φειδίας ὁ ἀγαλματοποιός* XII 1, SQ 621). Am klarsten hat im ersten Jahrhundert n. Chr. Quintilian, der Theoretiker der Redekunst, offenbar auf Grund griechischer rhetorischer Quellen, die Bedeutung des Phidias und sein Verhältnis zu dem großen etwa gleichzeitigen argivischen Meister Polyklet umschrieben. „Sorgfalt und Schönheit gehen bei Polyklet über alle anderen hinaus; und doch, obwohl ihm von den meisten die Palme gereicht wird, findet man, damit auch etwas getadelt werde, daß ihm das Gewicht (pondus) fehle. Denn wie er der menschlichen Gestalt Schönheit über die Natur hinaus verliehen habe, so sei er der göttlichen Würde nicht voll gerecht geworden (ut humanae formae decorem addiderit supra verum ita non explevisse deorum auctoritatem videtur) . . . Aber das, was Polyklet gefehlt hat, wird Phidias und Alkamenes zugesprochen. Phidias gilt jedoch als ein besserer Götter- denn Menschenbildner, in Elfenbein aber ist er über jeden Nebenbuhler erhaben, selbst wenn er nur die Athena in Athen und den olympischen Zeus in Elis geschaffen hätte, dessen Schönheit sogar der geltenden Religion etwas hinzugefügt zu haben scheint: so völlig hat die Erhabenheit des Werkes den Gott erreicht" (Inst. or. XII 10, 7, SQ 968 u. 721). Diese Charakteristik findet sich in einer großzügigen Übersicht über die Hauptmeister griechischer Plastik, die zur Erläuterung der in der geschichtlichen Entwicklung hervorgetretenen Stilarten der Redekunst herangezogen wird. Hält man daneben die offenbar aus der gleichen griechischen Quelle geschöpfte Darlegung Ciceros über dasselbe Thema (Brutus 18, 70), in der gewiß nur durch Zufall die Erwähnung des Phidias neben Polyklet fehlt, so zeigt sich noch deutlicher, daß für die Würdigung der großen Bildhauer als Maßstab ihr Verhältnis zur Natur benutzt ist. So etwa kann man aus Quintilian und Cicero diese Stufenfolge der Annäherung an die Naturwahrheit rekonstruieren: die Werke der archaischen Meister, z. B. des Kanachos oder Kalon, sind noch zu starr, um der Natur nahezukommen; diese Starrheit löst sich allmählich bei Kalamis, aber auch bei Myron ist die Naturwahrheit noch nicht voll erreicht. Polyklet und Phidias gehen beide über die Natur hinaus, läutern und steigern die menschliche Form, jener zur Schönheit, dieser zur Erhabenheit. Naturwahrheit ist voll erreicht von Lysipp und Praxiteles; Demetrios (von Alopeke) bleibt hinter ihr zurück, indem er, die Naturwahrheit übertreibend (nimius in veritate), die Schönheit hintansetzt. Man sieht, es ist ein ähnlicher Maßstab, wie ihn Aristoteles zur Klassifizierung der Maler und der dramatischen Dichter benutzt hat: solche, die die Menschen besser schildern als sie sind, solche, die sie schildern wie sie sind; solche, die sie schlechter schildern als sie wirklich sind.

Neben dieser klar-verstandesmäßigen Einschätzung des Phidias fehlt in der Literatur der Kaiserzeit nicht der Versuch sinniger Einfühlung in seine Kunst. Er findet sich in der zwölften Rede des Dion von Prusa, die er an den Olympien des Jahres 105 n. Chr. in Olympia selbst gehalten hat (vgl. v. Arnim: Leben und Werke des Dion von P. S. 405 ff.). Er versucht darin vom Standpunkt der stoischen Philosophie eine Rechtfertigung des Bilderdienstes, der offenbar seiner sinnenfrohen Natur Bedürfnis ist. Das Haupt- und Kernstück bildet eine Rede in der Rede, dem Phidias in den Mund gelegt unter der Voraussetzung, daß er nach Vollendung des olympischen Zeusbildes vor versammelten Hellenen seine Gestaltung des Gottes verteidigt habe. Gewiß eine Erfindung ganz in der spielerischen Art der zweiten Sophistik, der Dion zuzurechnen ist, und doch noch heute von eigentümlich mächtiger Wirkung. Fast haben wir das Gefühl, als ob in diesen Sätzen das hinwelkende Hellenentum, verarmt an Schöpferkraft, mit der reifen Einsicht des Greisenalters

sich der ungeheuren Leistung bewußt werde, die Phidias in seinen großen Götterbildern vollbracht hat. In Dion verbindet sich ein empfänglicher Schönheitssinn mit einem tiefen religiösen Gefühl. Und da er zugleich ein Meister der sprachlichen Form ist, gelingt es ihm, dem Spätgeborenen, seine ahnenden Einblicke in die Kunst des Götterbildners in packenden Sätzen auszusprechen, in Worte zu fassen, was dem Bildner im Formen, seinen Zeitgenossen im Anschauen die Seele bewegte. Denn bei allem Abstand, der Dion von der Zeit des Phidias trennt — er ist in Gesinnung und Lebensführung Grieche durch und durch, allem Reiz der Form aufgeschlossen. Und er reißt uns mit, wie er selbst hingerissen ist. So möchte ich den eigentümlichen Zauber erklären, der von seinen Sätzen ausströmt, der mehr vielleicht als die bewundernden Lobsprüche eines Cicero und Quintilian den heute noch den Namen des Phidias umwitternden Schauer der Ehrfurcht erzeugt hat.

Feierlich klingt schon die Einführung des Phidias und seines Werkes (25, SQ 705): „Der Schöpfer des in Wahrheit seligen Götterbildes, das Eure Vorfahren mit ungeheuren Kosten und mit Hilfe vollendeter Kunst schufen und weihten — von allen Bildern, die es auf Erden gibt, das Schönste und Gottgeliebteste." Ergreifend die Sätze, die die Wirkung des Bildes auf das Gemüt schildern: „Wenn ein Mensch, der tief bekümmert wäre in seiner Seele, der vieles Unglück und vielen Kummer in seinem Leben zu tragen hatte, der auch süßen Schlaf nicht mehr finden kann — auch der würde, wenn er vor dieses Bild hinträte, alles vergessen, was einem im menschlichen Leben Schweres und Furchtbares zu tragen auferlegt sein kann (51, SQ 707)." Das Zeusbild ist Gemeingut der ganzen Welt geworden: „Du hast", so wird Phidias angeredet, „durch die Kraft deiner Kunst obgesiegt (über viele unvollkommene Versuche der Zeusdarstellung) und hast erst Hellas, dann auch die andern Völker in diesem Bilde geeinigt, das du so göttlich, so leuchtend schufest, daß niemand, der es gesehen, leicht eine andere Vorstellung fassen kann (33)."

Phidias' nun folgende Rede geht aus von der tief wahren Betrachtung, wie schwer, wie fast unlösbar die Aufgabe des Bildhauers sei, das in der religiösen Vorstellung vielnamig und vielbedeutend lebende, durch die Dichtung reich ausgestaltete Bild der Gottheit mit den beschränkten Mitteln seiner Kunst in eine bleibende Form zu bringen, in der die ganze Natur und Kraft des Gottes zusammengefaßt sich ausspreche (*ἓν σχῆμα ἑκάστης εἰκόνος ἀνάγκη ἐργάσασθαι ὥστε τὴν πᾶσαν ἐν αὐτῷ τοῦ θεοῦ συλλαβεῖν φύσιν καὶ δύναμιν* [70]). Der Anteil Homers an der Gestaltung der griechischen Götter wird dabei sehr einsichtig und mit so richtigem Gefühl für die Höhe seiner Sprachkunst hervorgehoben, daß sich das Zutrauen zu Dions Verständnis für Phidias nur erhöht: wer homerische Dichtung, Inbegriff, Essenz alles Hellenentums, so würdigt, der muß auch ein inneres Verhältnis zu dem großen Gestalter der homerischen Götterwelt besitzen. So nun charakterisiert Phidias seinen Zeus im Unterschiede von den ewig wechselnden, mit den Mitteln der Sprache mühelos hervorgezauberten, bald sanften bald furchtbaren Bildern des Gottes in den homerischen Gedichten: „Unser Zeus ist friedsam und immerdar milde, gleichsam der Hüter eines befriedeten und einmütigen Griechenlands . . . Sanft und ehrwürdig in leidloser Gestalt, Spender der Nahrung und des Lebens und Geber alles Guten, aller Menschen gemeinsamer Vater und Retter und Hüter — soweit es möglich war für einen sterblichen Geist, die göttliche, unaussprechliche Natur nachzubilden (74, SQ 712)." Er führt dann aus, wie die Vorstellung des mächtigen aber grundgütigen Herrschers und Vaters in den Beinamen des Gottes in vielen Ab-

wandlungen immer wiederkehre und wie er es als seine Aufgabe betrachtet habe, diese Eigenschaften innig verbunden in der Gestalt des Gottes auszudrücken: „Die Herrschaft und den König will die Kraft und das Großartige der Erscheinung ausdrücken, den Vater und die Fürsorge das Milde und Freundliche, den Stadtschirmer und Gesetzeshüter die Würde und der Ernst, die Verwandtschaft der Menschen und Götter die als Symbol zu verstehende Menschenähnlichkeit, den Beschützer der Freundschaft und der Bittflehenden und Fremden und Flüchtlinge und alles Ähnliche versinnlicht einfach die Menschenfreundlichkeit und das Milde und Gütige der Erscheinung; den Gott des Besitzes und den Fruchtbringer die Redlichkeit und Großmut. Denn geradezu einem Geber und Spender des Guten gleicht er am meisten (76 f.)."

Wer diese Sätze auf sich wirken läßt, wird nicht zweifeln, daß diese sich einfühlende und ausdeutende Würdigung des Zeusbildes nichts mit eitler Rhetorik zu tun hat, sondern aus der Anschauung und aus tiefem, religiösem Gefühl entsprungen ist. Und wir dürfen daraus schließen, daß den Götterbildern des Phidias eine Ausdruckskraft eigen gewesen sein müsse, die einen religiös gesinnten Betrachter zu solcher Ausdeutung anregen konnte.

Die warme Begeisterung Dions ist in weiten Kreisen geteilt worden. Dafür darf man ein um 160 n. Chr. vielgelesenes Buch, die Diatriben des Epiktet, anführen, die, von Arrian nach stenographischen Aufzeichnungen herausgegeben, z. B. von Kaiser Mark Aurel hoch geschätzt wurden. Da heißt es I 6, 23: „Nach Olympia reist ihr, um das Werk des Phidias zu schauen und ein Unglück dünkt es jedem von euch, zu sterben, ohne es gesehen zu haben."

Die Bewunderung des Zeusbildes fand einen letzten Ausdruck in der Einreihung unter die sieben Weltwunder, deren dürre Liste eine dürftige Kunde vom Namen und Werk des Meisters in die mittelalterliche Tradition hinüberrettete. Damit beschließen wir diese Zusammenstellung der wichtigsten antiken Äußerungen über die Bedeutung des Phidias und wenden uns zu einem Überblick über das, was die antike Überlieferung von seinen Werken zu berichten weiß. Damit ist die überaus spärliche Kunde, die wir über das Leben des Künstlers erhalten, untrennbar verbunden.

Die Tätigkeit des Phidias läßt sich bis in die Zeit unmittelbar nach der Schlacht bei Platää (479) hinauf verfolgen, nicht weiter — der Perserschutt der Akropolis, so reich an Künstlerinschriften aus der Zeit vor der Einnahme Athens durch die Perser (480), hat keine Signatur des Phidias hergegeben. Aber nach jener den Landkrieg gegen die Barbaren entscheidenden Schlacht erhielt Phidias den Auftrag, für den Athenatempel von Platää das Schnitzbild der Göttin herzustellen — das Hauptstück der großen Weihungen an die Göttin, welche die Stadt nach Plutarchs unverdächtiger Angabe aus ihrem Anteil an der Beute des großen Sieges bestritten hat (Aristides 20, SQ 636). Wir haben keinen Grund anzunehmen, daß man mit der Errichtung des Tempels, der Ausmalung der Vorhalle, an der Polygnot beteiligt war, der Herstellung des Kultbildes lange gezögert haben sollte. Und so wird man sich den Künstler in den nächsten Jahren nach 479 in Platää, der Attika benachbarten und Athen durch treue Waffenhilfe in den Perserkriegen eng verbundener Grenzstadt tätig denken, an einem Kultusbilde in der altüberlieferten Schnitztechnik, aber in gewaltigen Abmessungen — Pausanias versichert, daß das Werk der ehernen Athena Promachos auf der Burg von Athen in den Maßen etwa gleichgekommen sei. Vermutlich also des Phidias' erster Versuch in dieser Gattung riesiger Göttergestalten, die seinen Hauptruhm ausmachen, deren Wirkung im Rahmen der Architektur uns mangels vergleichbarer Analogien im europäischen Kunstkreise schwer vorstellbar bleibt. Chinesische oder japanische

Riesen-Götterbilder mögen am ehesten einen ungefähren Begriff geben. Das Material des platäischen Bildes war bescheiden: die Figur, soweit sie vom Gewande verhüllt war, aus vergoldetem Holz, die nackten Teile, Gesicht, Arme, Füße aus pentelischem Marmor — offenbar ein wohlfeiler Ersatz für Gold und Elfenbein. Diese Schlichtheit des Materials wird für den Eindruck im großen und ganzen kaum einen Unterschied von Goldelfenbeinstatuen bedeutet haben. Auch an diesen bildete offenbar eine holzgeschnitzte Figur den Kern, nur daß dieser Holzkern unter einer kostbaren Verkleidung von Elfenbeinplättchen für das Nackte, von Goldblechauflagen für das Gewand verschwand, während dort für das Gewand Vergoldung, für das Nackte eingesetzte Marmorteile aushelfen mußten. Nur wenn man den Blick auf das einzelne richtete, wird man die reiche Goldschmiedearbeit vermißt haben, die mit getriebenem und ziseliertem Schmuckwerk, mit farbigen Metalleinlagen und Edelsteinbesatz den Eindruck gediegenster Pracht hervorzubringen wußte.

Ohne Zweifel wird der Aufbau des gewaltigen Bildes im Tempel die Anwesenheit des Künstlers vielfach notwendig gemacht haben, wenn er auch das Werk großenteils in seiner athenischen Werkstatt vorbereitet haben mag. Und so ist es höchst wahrscheinlich, daß er in Platää Seite an Seite mit Polygnot, dem großen Maler aus Thasos, tätig gewesen ist, der in der Vorhalle des Athenatempels den Freiermord darstellte — gewiß als Symbol für die glückliche Niederkämpfung der Perser, denen sich halb Griechenland angeschlossen hatte, sowie einst im Palaste des Odysseus Bedränger aus der Fremde mit solchen aus der Heimat sich zusammenfanden. Bedenkt man, daß in der Zeit, in der Kimon in Athen der führende Mann war, in den sechziger Jahren, Polygnot bei den großen Aufträgen für monumentale Gemälde hervorragend beteiligt, neben ihm aber auch Panainos, der Bruder des Phidias, tätig war, während Phidias selbst den großen Staatsauftrag des in Delphi aufzustellenden Weihgeschenkes für den marathonischen Sieg erhielt, so liegt die Vermutung nahe, daß die beiden großen Künstler in Platää Freundschaft geschlossen und sich auch äußerlich gegenseitig gefördert haben. Wie sie sich in ihrer Kunst aneinander befruchtet und gesteigert haben mögen, können wir nur ahnen. Es mag bei dieser Wechselwirkung nebensächlich gewesen sein, daß Phidias nach einer unverächtlichen Nachricht seine Laufbahn als Maler begonnen hat (Plinius, Nat. hist. 35, 54, SQ 623) — man zeigte sogar in Athen einen von ihm gemalten Schild. Auf der anderen Seite wird von Polygnot berichtet, daß er auch Bildhauer gewesen sei (Plinius, Nat. hist. 34, 85, SQ 1066). Diese Verbindung beider Künste war damals nichts Seltenes — auch der zeitgenössische Maler Mikon war zugleich Bildhauer, und wir besitzen von ihm wenigstens die mit seiner Meisterinschrift versehene Basis einer für Olympia gefertigten Bronzestatue des Atheners Kallias aus der bekannten reichen und mächtigen Familie, der damit seinen Sieg im Pankration (verbundenem Faust- und Ringkampf) vom Jahre 472 verherrlichte. In der Universalität des Talentes und des Könnens erinnern die Künstler dieser für die Geschicke der europäischen Kunst entscheidenden Jahrzehnte an die großen Meister der italienischen Renaissance.

Es sieht ganz danach aus, als ob Phidias den Auftrag für Platää als Anfänger erhalten hätte, zu einer Zeit, da er in Athen, seiner Vaterstadt, noch um die Anerkennung zu ringen hatte. Wie so oft wußten die Nachbarn das Genie früher zu schätzen als die Mitbürger. Er mag den Auftrag, trotz der Bescheidenheit des Materials, das ihm nicht erlaubte, alle seine technischen Fertigkeiten spielen zu lassen, doch mit Freude begrüßt haben, da er hier wohl zum erstenmal in gewaltigem Maßstab arbeiten, das riesige Götterbild in einen vermutlich erst dafür zu schaffenden Raum einpassen

konnte. Der Beweis seines monumentalen Könnens war damit erbracht und stand in der Nachbarstadt Athens vor aller Augen. So folgt denn vermutlich um 470 v. Chr. der erste große Staatsauftrag seiner Heimatstadt, das schon erwähnte Siegesdenkmal für die Schlacht bei Marathon in Delphi. Leider haben die Ausgrabungen von dem steinernen Unterbau des stattlichen, dreizehn Bronzestatuen umfassenden Werkes nur vereinzelte Blöcke ans Licht gebracht. Selbst der Platz der Gruppe, ob rechts oder links am Anfangsstück der heiligen Straße, ist noch umstritten. Leider fehlen auch Inschriftreste. Sie wären wichtig für die Frage, wann das Denkmal errichtet worden ist. Der nächstliegende Gedanke ist gewiß der, daß die Dankesgabe für die glückliche Abwehr der Barbaren sofort oder doch sehr bald nach der Schlacht, also in den auf 490 folgenden Jahren aufgestellt worden sei. Und dagegen spricht schwerlich der Umstand, daß sich in Delphi sicher noch ein zweites Siegesdenkmal für Marathon befunden hat, das bankartige Postament längs der Südmauer des Athenerschatzhauses, dessen später erneuerte, ausdrücklich auf die Landung der Barbaren in Marathon hinweisende Weihinschrift zum Teil erhalten ist. Allein hierauf wird man sich vermutlich eine Anhäufung von persischen Waffen als eine Art gewaltigen Tropaions vorzustellen haben; ein künstlerisch gestaltetes Siegesdenkmal konnte sehr wohl außerdem — zugleich als Zehnter von der Siegesbeute, die ja nicht allein aus Waffen bestand — gestiftet worden sein. Aber stutzig macht die Darstellung selbst: als Hauptpersonen erscheinen, wie von einem Gefolge von den attischen Phylenheroen umgeben, die Schutzgötter Athens, Athena und Apollo, zwischen ihnen der siegreiche Feldherr: Miltiades. Dieser war von der Höhe des Ruhmes gar bald herabgestürzt durch die nach dem Siege von Marathon von ihm unternommene erfolglose Belagerung der persisch gesinnten Stadt Paros, und der vor kurzem noch als Retter des Vaterlandes Gefeierte starb, zu unerschwinglicher Geldbuße verurteilt, im Schuldgefängnis. Erst viel später reinigte sein Sohn Kimon das Andenken des Vaters, indem er die Strafsumme erlegte. Ist es denkbar, daß unter solchen Umständen dem Feldherrn die damals überaus seltene Ehre einer von Staats wegen errichteten Bildnisfigur zuteil geworden wäre, noch dazu in einer Umgebung von göttlichen oder heroischen Gestalten? Eine solche Ehrung paßt dagegen vollkommen in die Zeit des überwiegenden kimonischen Einflusses, die sechziger Jahre. Damals war Miltiades längst nicht mehr unter den Lebenden, und seine Person mochte in der Erinnerung sich ins Heroische gesteigert haben, so wie die Marathonschlacht, als die von den Athenern so gut wie allein vollbrachte Waffentat, den Ruhm aller anderen Heldentaten des Perserkrieges überstrahlt hatte. Und Kimon hat offenbar den Ruhm des Vaters bewußt gepflegt und dafür die Mittel der bildenden Kunst herbeigerufen. Denn ohne Zweifel unter seinem Einfluß hat sein Schwager Pleistoanax in der von ihm am Markt errichteten, von ihrem Freskenschmuck „die bunte" zubenannten Halle neben einer Zerstörung Trojas von Polygnots Hand ein Bild der Marathonschlacht von Mikon, oder, nach anderer Überlieferung, von Panainos, Phidias' Bruder, ausführen lassen — eine der ganz vereinzelten „historischen" Darstellungen der griechischen Kunst, auch diese aber — und das ist bezeichnend — gepaart mit einer Darstellung aus dem troischen Sagenkreise, der durch das homerische Epos zum kostbaren Gemeinbesitz des vielzersplitterten und weit zerstreuten Hellenenvolkes geworden war. So wurde die Bedeutung des ersten Sieges über die Perser für alle Welt ins rechte Licht gerückt, die Führer des athenischen Heeres, unter ihnen vor allem Miltiades, den homerischen Helden unsterblicher Prägung gleichgestellt. Und wie im delphischen Weihgeschenk Athena und Apollon samt den attischen Heroen um Miltiades versammelt waren, so waren auch auf dem Schlachtenbilde Götter

und Heroen als Zuschauer oder selbst Mitkämpfer dargestellt. Man sieht, hier wie dort der gleiche Sinn, die gleiche Absicht der Heroisierung der großen Tat. So wird man auch etwa gleichzeitige Entstehung des delphischen Denkmals annehmen und sich vorstellen, daß Phidias etwa zwischen 470 und 460 v. Chr. an diesem großen Werk gearbeitet hat. Dies Ergebnis wird offenbar bestätigt durch die Tatsache, daß, wie schon erwähnt, der Name des Phidias unter den zahlreichen attischen Künstlern, deren Signaturen der Perserschutt ergeben hat, nicht vertreten ist. Das wäre sehr auffällig, wenn er schon kurz nach 490 den großen Staatsauftrag erhalten hätte.

Fällt somit des Phidias erstes Auftreten, wie es durch die Athenastatue für Platää bezeugt ist, erst in die Zeit um 478 v. Chr., so darf doch sein Geburtsjahr nicht später als zwischen 510 und 500 v. Chr. angesetzt werden. Er gehört also vermutlich zur Generation der Marathonkämpfer, an deren kernige Mannhaftigkeit sich Aristophanes wie gewiß viele Gesinnungsgenossen in den schlimmen Zeiten des Peloponnesischen Krieges neidvoll erinnerte. Daß er an der Schlacht selber teilgenommen, werden wir annehmen, wenn es uns auch — zufolge der Dürftigkeit unserer Nachrichten über das persönliche Leben griechischer bildender Künstler, der Bildhauer noch mehr als der Maler, — nicht besonders berichtet wird, wie etwa von Aischylos. Daß Phidias dem Waffenhandwerk gewachsen gewesen, also auch, wenn nicht bei Marathon so doch sonst in den Kämpfen gegen die Perser mitgestritten hat, das hat er selbst der Nachwelt mitgeteilt, indem er in der Amazonenschlacht, mit der er die Außenseite des Schildes der Athena Parthenos in goldgetriebenem Relief schmückte, sich selbst als einen Mitkämpfer des Theseus, kahlköpfig, mit beiden Händen einen Stein hebend, dargestellt hat (Plutarch, Perikles 31, SQ 630). Diese Amazonenschlacht, die stattlichste und am bequemsten zu betrachtende figürliche Verzierung des gewaltigem Athenabildes, sollte, wie auch die Gigantenschlacht auf der Innenseite des Schildes und der auf der Schnittkante der Sandalen angebrachte Kentaurenkampf in durchsichtiger Symbolik die mythischen Parallelen und Vorbilder der Perserkriege, die sagenhaften Kämpfe höherer gegen niedere Gewalten in die innigste Beziehung zur Schutzgöttin Athens bringen, da eine Darstellung der Perserkämpfe selbst, auch nur als Beiwerk des Goldelfenbeinbildes, dem antiken Sinne widersprach. Wie vielsagend ist die Tatsache, daß das einzige Bildnis eines griechischen Bildhauers, das uns wenigstens in antiker Nachbildung — auf dem sogenannten Strangfordschen Schild im Britischen Museum und in anderen Überresten von verkleinerten Kopien der Athena Parthenos — erhalten ist, den Künstler als Krieger, im Kampfe fürs Vaterland darstellt. In jener Zeit glücklicher Kunstblüte gab es auch für den Künstler keine höhere Pflicht, keinen höheren Stolz, als für die heimische Erde mit Leib und Leben einzustehen.

Leider sind die eben erwähnten Nachbildungen des Schildreliefs der Parthenos (vgl. Michaelis, Parthenon T. 15, 1 b, 34, 35; Schreiber, Die Athena Parthenos des Phidias T. III, E 3 S. 599 f; Cecil Smith, Annual of the brit. School of Athens 1896/97, S. 138 ff.) nur mehr oder weniger dürftige, selbst in der Anordnung der Figuren vielfach voneinander völlig verschiedene Auszüge aus der figurenreichen, einst ein Rund von fast 5 m Durchmesser füllenden Komposition. In mehreren Nachbildungen kehrt aber die Gestalt eines nach links ausschreitenden, beide Hände über den Kopf erhebenden Kriegers wieder, in zweien, der unvollendeten Lenormantschen Statuette (Michaelis a. a. O. T. 15, 1 b) und am Strangfordschen Schilde (ebenda T. 15, 34, hier Abb. 3) erscheint neben dieser Gestalt ein nach rechts schreitender Krieger, beide etwa in der Mittelachse des Schildes, doch dort über, hier unter dem die Mitte einnehmenden Gorgonenantlitz. Auf dem Strangfordschen Schilde, der am besten erhaltenen und ausführlichsten Darstellung, ist die Gegensätzlichkeit, aber doch

3. Strangfordscher Schild. London, Brit. Mus.

auch die Zusammengehörigkeit der beiden von der Mitte aus nach links und rechts stürmenden Kämpfer, die augenscheinlich den Kern der ganzen Komposition bilden, deutlich hervorgehoben: jener fast nackt, nur mit einem zurückwehenden Mäntelchen bekleidet, ohne Schutzwaffen, mit beiden Händen ein Doppelbeil, eine für einen Griechen nicht gewöhnliche Waffe, schwingend, der Kopf, bartlos, mit mächtigem kahlem Schädel, von strengem Ausdruck, offenbar ein Bildnis — dieser vollgerüstet, in Chiton, Panzer und Helm, das Antlitz halb verborgen hinter dem gehobenen, die Lanze niederstoßenden Arm. Die Überkreuzung der zurückgesetzten Beine, das gleichmäßige Vorwerfen des Oberkörpers, endlich die Kopfwendung des zweiten Kriegers zurück zum ersten schließt beide zusammen, und alle Einzelheiten stimmen zu den Angaben Plutarchs, wonach Phidias sich selbst auf dem Schilde als kahlköpfigen Greis abbildete, mit beiden Händen einen Stein hebend, außerdem aber auch ein sehr schönes Bildnis des Perikles anbrachte, und zwar mit besonderem Geschick so, daß die Ähnlichkeit durch den mit der Lanze erhobenen Arm zwar verdunkelt, aber doch nicht völlig vernichtet wurde, indem sie — nach Plutarchs Ausdruck — beiderseits hervortrat. Bei aller den Nachbildungen gegenüber gebotenen Vorsicht wird man es doch für

wahrscheinlich halten, daß auf dem Original die Bildnisse der beiden, nach der antiken Überlieferung befreundeten Männer, Schulter an Schulter in der Mittelachse des Schildes angebracht waren, wie auf dem Strangfordschen Schilde, um so mehr, als wir für die Anbringung des Kopfes des Phidias etwa in der Schildmitte ein ausdrückliches Zeugnis aus dem I. Jahrh. v. Chr. besitzen, eine Stelle der fälschlich Aristoteles zugeschriebenen Schrift De mundo (6 p. 399 B, SQ 669), wonach Phidias, als er die Athena auf der Akropolis herstellte, „in der Mitte des Schildes sein eignes Antlitz anbrachte (*ἐν μεσότητι ταύτης τῆς ἀσπίδος τὸ ἑαυτοῦ πρόσωπον ἐντυπώσασθαι*) und mit der Statue durch eine unsichtbare Vorrichtung so verband, daß, wenn jemand es beseitigen wollte, er notwendigerweise das ganze Bild auflösen und zerstören mußte". Die Tollheit der Fabel verbietet nicht zuzugestehen, daß die Angabe über den Platz des Phidiaskopfes der Wahrheit entsprochen haben wird. Und wirklich befindet sich auf dem Strangfordschen Schilde dieser Kopf dicht unter der durch das Gorgoneion bezeichneten Schildmitte, während er auf dem Schilde der Lenormantschen Statuette dicht an den oberen Schildrand gedrängt erscheint. Hat aber Phidias sich tatsächlich als nächsten Kampfgenossen des Perikles an heiligster Stätte verewigt, so ist das ein sprechendes Zeugnis dafür, wie sehr er sich als gleichberechtigt gefühlt, wie wenig er sich als Banausen betrachtet hat. Nimmt man hinzu, daß Phidias in seiner Haltung auf das deutlichste an den Theseus des olympischen Westgiebels erinnert — gleichviel ob er in den beiden Händen einen Stein hob, wie Plutarch angibt und die Lenormantsche Statuette zu bestätigen scheint, oder eine Doppelaxt schwang, wie auf dem Strangfordschen Schilde —, so wird völlig klar, welches hochgemute Selbstgefühl den Künstler beseelt haben muß — Grund genug für das demokratische Athen, ihm mit dem giftigsten Neide nachzustellen. So wird die Tatsache dieses Bildnisses wichtig auch für die Beurteilung der sozialen Stellung des Künstlers und für das Verständnis seines tragischen Endes.

Dem delphischen Weihgeschenk für den Marathonischen Sieg wäre ein zweites großes Erzwerk von der Hand des Phidias zur Seite zu stellen, wenn die bei Pausanias (I 28, 2, SQ 637) und sonst in späten Quellen überlieferte Nachricht richtig wäre, wonach diesem Siege die bronzene Kolossalfigur der Athena Promachos galt — der „Vorkämpferin", die auf dem Burgplateau zwischen Propyläen und Parthenon, wahrscheinlich auf hochragendem Pfeiler, mit Helmbusch und Lanzenspitze schon von der See her sichtbar, aufgestellt war. Aber Demosthenes (19, 272, SQ 638) weiß nichts von einer solchen besonderen Beziehung auf Marathon, hält vielmehr die „große eherne Athena" für eine Weihung zum Dank für den ganzen Perserkrieg, mit dem ausdrücklichen Zusatz, der für den den Athenern allein zu verdankenden Sieg bei Marathon sinnlos wäre: daß die Hellenen zur Anerkennung des besonderen Verdienstes Athens das Geld dafür hergegeben hätten. Die Zeit dieses Werkes zu bestimmen fehlen uns leider die Mittel. Auch die letzte Behandlung der Frage durch Dinsmoor (Americ. Journal of Arch. 1921 S. 118 ff.) hat sie nicht lösen können. Sollte aber wirklich die auch mir seit Jahren wahrscheinliche Zugehörigkeit der Reste eines mächtigen Eierstab-Kymations zum Pfeilerunterbau der Statue sich sichern lassen, so würde man geneigt sein, von der Mitte des V. Jahrhunderts etwa ein Jahrzehnt weiter herabzugehen, möglichst nahe heran an die erste Bauperiode des Erechtheion, die ich mit Dörpfeld und Dinsmoor unmittelbar an den um 440 fast vollendeten Parthenonbau anschließen möchte. Denn die Form der locker gereihten, tief umhöhlten, nach oben leicht verjüngten eiförmigen Blätter ist völlig verschieden von dem daneben fast archaisch wirkenden Eierstabe am Antenkapitell des Parthenon, nähert sich vielmehr den Formen am

östlichen Antenkapitell des Erechtheion (vgl. Noack, Baukunst d. Altert. T. 43b mit Americ. Journal 1921 S. 128 Fig. 1).

Genau so zweifelhaft und vielumstritten wie die Entstehungszeit der Athena Promachos ist die des Zeusbildes in Olympia, und sie wird leider nicht klarer durch die antike Überlieferung, die daß große Werk mit dem traurigen, in Dunkel gehüllten Ende des Künstlers in Verbindung bringt. So ist es ein wahres Glück, daß wir urkundliche Sicherheit wenigstens über die Schaffenszeit des Meisters besitzen, die nach Gehalt und Umfang seiner Leistung als die Höhe seines Lebens bezeichnet werden muß, die denn auch in der bei Plinius überlieferten zeitlichen Übersicht über die griechischen Erzbildhauer als seine Epoche (ἀκμή) angegeben wird. Plinius (34, 49, SQ 620) setzt sie in die 83. Olympiade, also die Jahre 448—45 v. Chr., ohne Zweifel, weil im Jahre 447 mit dem Parthenon die große Bautätigkeit beginnt, die Perikles nach dem Verzicht auf weitere Angriffe gegen das Perserreich und nach vorläufiger Verständigung mit dem großen Rivalen in Griechenland, Sparta, ins Werk setzte. Phidias war dabei, wenigstens für das erste Jahrzehnt (447—438) sein künstlerischer Ratgeber, zugleich der Schöpfer der Goldelfenbeingestalt der Göttin, deren Wohn- und Schatzhaus der wundervolle Tempel bildete. Zwischen dem delphischen Weihgeschenk und dem Beginn des Parthenonbaues liegt ein Zwischenraum von etwa 15 Jahren, über dessen Ausfüllung noch zu sprechen sein wird.

Daß für Perikles' Bautätigkeit politische Erwägungen maßgebend waren, vor allem der Wunsch, allen Schichten des Volkes, zumal den mit der Hand arbeitenden Klassen, reichen und dauernden Verdienst zu schaffen, hat Plutarch in einer bekannten wunderbar anschaulichen Schilderung dieses einzigartigen Baubetriebes auseinandergesetzt. Wir werden die Weisheit des Staatsmannes bewundern, der, um den herrschenden Demos in gesunder Verfassung zu erhalten, ihm Arbeit schaffte und solche Arbeit, die schon an und für sich Freude brachte, da sie künstlerischer Natur war, während dann das vollendete Werk ein allen gemeinsamer köstlicher Besitz, der Stolz und Ruhm Athens wurde. Aber gewiß mit Unrecht hat von Wilamowitz in begreiflicher Gegenwirkung gegen süßliche Idealisierung des großen Staatsmannes ihm jedes Interesse und Verständnis für die künstlerische Leistung, die sich auf seinen Antrieb vollzog, abgesprochen (Aristoteles und Athen II S. 101, Anm. 36). Dies harte Urteil scheint mir unbegründet. Die antiken Quellen verraten freilich nichts über das innere Verhältnis des Perikles zur bildenden Kunst. Aber wie schweigsam sind sie überhaupt über das persönliche Wesen der großen Männer der früheren Jahrhunderte! Ich meine, allein aus der Tatsache, daß Perikles nicht große Nutzbauten, etwa wie die mächtigen Wasserleitungsanlagen der Tyrannen des VI. Jahrhunderts, sondern wundervolle Tempel in Athen, Eleusis und sonst in Attika geschaffen hat, weist auf eine eigene Begabung seiner Phantasie hin, die, wie nicht selten bei großen Staatsmännern und Herrschern, sich in großartigen Kunstbauten ausleben wollte. Die Sinnenfreudigkeit, die sich in manchem Zuge seines Privatlebens verrät, die rednerische Begabung und Bildung, der Thukydides in der dem Perikles in den Mund gelegten Leichenrede ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat, endlich das von den Zeitgenossen so lebhaft bewunderte Gleichgewicht der Haltung in Mienen, Gebärde, Kleidung und Rede — alles sind Hinweise auf seine im höchsten Sinne künstlerische Natur, der es selbstverständlich sein mußte, dem großen Staatswesen, das er fast unmerklich leitete, einen baulichen Ausdruck in reinster Harmonie, gediegener Pracht, edelstem Bildwerk zu geben. Unter diesem Gesichtspunkt wird man auch die von Plutarch und anderen überlieferte Notiz zu betrachten haben, daß Phidias als Freund des Perikles die künstlerische

Oberleitung der ganzen Bautätigkeit in Händen gehabt habe. Auch gegen diese Überlieferung hat Wilamowitz heftigen Widerspruch erhoben. Er verweist darauf, gewiß an sich mit Recht, daß dem antiken Menschen der bildende Künstler, namentlich der Bildhauer, ein Handwerker, *βάναυσος* ist, der nicht zur guten Gesellschaft gehört. Er geht so weit, Phidias, unter Hinweis auf den nicht ganz reinen Hexameter der Künstlerinschrift am Zeus in Olympia, mangelhafte Schulbildung vorzuwerfen und die Möglichkeit eines Verkehrs auf gleichem Fuße zwischen dem Politiker und dem Künstler abzuleugnen: „Wer von der Ideengemeinschaft zwischen Perikles und Phidias redet, beweise erst, daß Staatsmann und Bildhauer eine Gemeinschaft und Phidias Ideen hatte. Augen hatte er und Hände, das sieht man, und das ist genug, die Ideen empfing er wie sein Volk von den Dichtern und Weisen. Er gab ihnen Gestalt. Darin liegt seine Größe." Hier ist, will mir scheinen, ein Widerspruch: kann man Ideen in Kunstwerken ausdrücken, so wie der Schuster Schuhe macht? Ist dazu nicht die feinste und zarteste Empfänglichkeit für die großen Ideen der Weisen und Dichter notwendig? Und die ist nicht denkbar ohne ein reiches Innenleben, das sicherlich, wie bei den Künstlern aller Zeiten, in den Momenten schöpferischer Erregung beredten sprachlichen Ausdruck gefunden hat, zumal in einer Zeit, in der die Kluft zwischen Gebildeten und Ungebildeten, an der wir leiden, sich noch nicht aufgetan hatte. Auch ist die Annahme, daß Phidias der damals üblichen höchst beschränkten Schulbildung entbehrt hätte, kaum zu begründen durch den Hinweis auf die Künstlerinschrift am olympischen Zeusbilde. Denn nichts zwingt uns, die von Pausanias (V, 10, 2) überlieferte schlichte Zeile: *Φειδίας Χαρμίδου υἱὸς Ἀθηναῖος μ' ἐποίησε* als Hexameter aufzufassen — in Wortwahl und Wortfolge ist nichts Poetisches. Endlich, wenn, woran kein Zweifel ist, im allgemeinen der Bildhauer nicht gesellschaftsfähig war, so war es doch ganz sicher in vielen Fällen der Maler. Wie sehr er mit seinem soviel weniger grob-handwerklichen, sozusagen salonfähigen Arbeitsverfahren das Interesse des antiken Publikums gereizt hat, das lehrt am besten die Tatsache, daß wir antike Künstleranekdoten in ganz geringer Zahl von Bildhauern, in großer Fülle von Malern besitzen, daß dabei Züge einer gehobenen gesellschaftlichen Stellung nicht selten sind, wie z. B. die Notiz, daß Polygnot für sein Gemälde in der Stoa Poikile kein Entgelt genommen, daß er ein Liebesverhältnis mit Elpinike, der Schwester Kimons, gehabt habe. Genau so hat man in Italien im XVI. Jahrhundert zwischen Bildhauer und Maler unterschieden. Lionardo hat sich über die Ursache dieses Unterschiedes sehr deutlich ausgesprochen: der Bildhauer arbeitet im Schweiß seines Angesichts, weiß wie ein Bäcker vom Marmorstaub, während der Maler bequem vor seinem Werk sitzt, gut gekleidet und nur den leichten Pinsel regend — et è l'abitazione sua piena di vaghe pitture e pulita et accompagnata spesse volte di musiche o lettori di varij e belle opere le quali senza strepito di martelli o altro rumore misto sono con gran piacere udite (Justi, Giorgione S. 71). Daher versteht man auch, daß von den bildenden Künsten allein die Zeichenkunst, nach Aristoteles' ausdrücklicher Angabe, zu den Elementarfächern des Unterrichts gehört hat (Politik VIII, 3, 1338 a 15). So wäre wohl daran zu erinnern, daß Phidias auch Maler gewesen ist, daß er höchst wahrscheinlich in freundschaftlichem Verhältnis zu Polygnot gestanden hat, dessen gesellschaftliche Ausnahmestellung soeben erwähnt wurde. Schließlich: gesellschaftliche Vorurteile binden nicht und banden nie die größten Geister. Wir werden niemals erfahren, in welchen Formen Perikles und Phidias miteinander verkehrt haben, und das ist am Ende kein Schade. Aber nichts kann uns die Überzeugung rauben, daß auf jenen Stunden des Verkehrs der beiden großen Athener ein

Glück und ein Glanz ohnegleichen geruht hat. Perikles fand in Phidias den in aller bildenden Kunst höchstbegabten und ausgebildeten Meister — davon später noch ein Wort —, den Mann, der seine Bauphantasien in feste Formen zu fassen und in die Wirklichkeit zu überführen wußte. Ein Bund der Geister, neben dessen in alle Zeiten hinein wirkender Kraft alle Äußerlichkeiten ins Nichts versinken.

Phidias' besondere Aufgabe, neben der allgemeinen Beratung des Perikles, war, wie erwähnt, die Herstellung des kolossalen Goldelfenbeinbildes der Athena für den Parthenon. Diese gewaltige künstlerische und technische Leistung hat vermutlich neben jener Beaufsichtigung der gesamten Arbeiten die ganze Kraft des Meisters in Anspruch genommen. Das Bild wurde, so stand in der attischen Chronik des Philochoros zu lesen, im Jahre des Archon Theodoros (438 v. Chr.) aufgestellt. Und sofort, so scheint es, schloß sich an die Enthüllung dieses Wunders der Kunst persönliche schnöde Verfolgung des Künstlers: er wurde vor Gericht gestellt unter der Anklage, von dem für das Bild angeschafften Elfenbein unterschlagen zu haben. Wir berühren damit den letzten rätselvollen Lebensabschnitt des Künstlers, über den viel gestritten worden ist, ohne daß eine Entscheidung erreicht worden wäre (vgl. die Übersicht über die umfangreiche Literatur bei Frickenhaus, Arch. Jahrb. XXVIII 1913 S. 342, Anm. 2; dazu Rosenberg, Neue Jahrb. f. d. kl. Altertum 1915 S. 219 ff., G. Körte, Arch. Jahrb. XXXI 1916 S. 281, Anm. 1). Dies liegt in der Hauptsache daran, daß eine gleichzeitige eindeutige Überlieferung über diese Vorgänge nicht erhalten ist, daß aber auch die hellenistische archäologisch-historische Forschung, trotz eingehender Urkundenstudien, zu einem klaren Ergebnis nicht gelangt war. Ja schlimmer noch: die Geschichtschreibung schon des IV. Jahrhunderts v. Chr. — Ephoros sowohl wie Theopomp — steht unter dem Eindruck der grotesken Geschichtsklitterung, in der Aristophanes in seiner nach dem Nikias-Frieden 421 v. Chr. aufgeführten Komödie „Der Frieden" den Ausbruch des unglückseligen, ihm verhaßten Krieges mit Sparta auf jenen Prozeß des Phidias zurückführt, indem er kurzweg (v. 605 ff.) behauptet, daß Perikles durch jenen Prozeß veranlaßt worden sei, den bekannten, auch von Thukydides zu den Anlässen des Peloponnesischen Krieges gerechneten Volksbeschluß gegen die Megareer zustande zu bringen. Der uns dem Namen nach nicht bekannte antike Gelehrte, auf den die Scholien zu Aristophanes zurückgehen, hat die krasse Unmöglichkeit dieser Darstellung schlagend dadurch dargetan, daß er zu den beiden von Aristophanes verknüpften Ereignissen, dem Phidias-Prozeß und dem Volksbeschluß, der die Megareer von den athenischen Märkten und Häfen ausschloß, die betreffenden Stellen aus der im III. Jahrhundert v. Chr. verfaßten attischen Chronik des Philochoros ausschrieb. Daraus ergab sich ein Zwischenraum von 7 Jahren zwischen den beiden Ereignissen. Die Notiz des Philochoros zu dem Jahre des athenischen Archon Theodoros (438/37 v. Chr.) lautet in wörtlicher Übersetzung: „Und das goldene Bild der Athena wurde in den großen Tempel (d. i. den Parthenon) gestellt mit einem Goldgewicht von 44 Talenten. Perikles war ἐπιστάτης (Mitglied der Kommission), Phidias der Meister. Und Phidias, der Meister, kam in den Verdacht, das Elfenbein für die Schuppen falsch zu verrechnen, und wurde vor Gericht gezogen. Und man sagt (λέγεται), er sei nach Elis geflohen, habe die Herstellung des Bildes des Zeus in Olympia übernommen und sei, nachdem er es ausgeführt, von den Eleern getötet worden" (SQ 629). Es ist klar, daß der antike Gelehrte, der die Chronik noch als Ganzes vor sich hatte, diese Notiz so verstanden hat, daß der Prozeß sich unmittelbar an die Aufstellung des Bildes angeschlossen habe; nur dann stimmt die Berechnung von 7 Jahren Zwischenraum zwischen dem Prozeß und dem Ausbruch des Krieges. Wenn

E. Schwartz in seiner scharfsinnigen Behandlung der Frage (Das Geschichtswerk des Thukydides, S. 126 Anm. 2) bemerkt, daß der Chronist zu dem Jahre des Theodoros als urkundlich gesicherte Tatsache nur die Aufstellung des Bildes verzeichne, was er über die weiteren Schicksale des Künstlers hinzufüge, als eine Tradition bezeichne, die er selbst durch das *λέγεται* zwar nicht diskreditiere, aber doch aus der Sphäre urkundlicher Bezeugung und Datierung hinaushebe, so wird dabei übersehen, daß dieses *λέγεται* nur die Angabe über Phidias' Flucht nach Elis und das weiter anschließende mit einem Fragezeichen versieht, während die Nachricht über den athenischen Prozeß genau wie die über die Aufstellung des Bildes als eine Tatsache hingestellt wird, die nach dem Wortlaut und nach der Auffassung des ihn anführenden Gelehrten zu demselben Archontenjahre 438/37 gehört. E. Schwartz datiert den Erlaß des Megareer-Dekretes auf das Jahr 434/33 und bemerkt mit vollem Recht, daß das zweite Zitat aus der Chronik des Philochoros, das sich auf das Archontat des Pythodoros (432/31) bezieht, ausdrücklich nicht von dem Erlaß des Dekretes spreche, sondern — offenbar auf Grund der Darstellung des Thukydides I, 67 — von den Beschwerden, die die Megareer in Sparta wegen des Dekretes vorbringen. Schwartz behauptet weiter, daß der Prozeß des Phidias kurz vor das Dekret von 434/33 fallen müsse, da Aristophanes, wenn er auch selbst zugebe, daß der Prozeß sachlich mit dem Dekret nichts zu tun habe (Frieden v. 615 ff.), doch seinen frechen Einfall nicht riskiert haben würde, wenn der Prozeß nicht kurz vor dem verhängnisvollen Volksbeschluß sich abgespielt und die Gemüter erregt haben würde. Aber wie schwer ist es, abzuwägen, was Aristophanes in seiner grotesken Darstellung wagen konnte, was nicht, zumal in der Deutung und Verknüpfung von Ereignissen, die über 12 Jahre zurücklagen, in der Erinnerung längst überlagert oder verdrängt durch die Fülle aufregender Kriegserlebnisse. Demgegenüber ist es, scheint mir, geboten, sich an die klare Aussage des Chronisten zu halten und den Prozeß sofort auf die natürlich gleich nach der Vollendung des Goldelfenbeinbildes vorgenommene Rechnungslegung folgen zu lassen. Wenn Philochoros von den weiteren Schicksalen des Phidias nur unsichere Kunde zu geben weiß, die er, der sorgfältige Tatsachensammler, als Gerücht ausdrücklich kennzeichnet, so ist klar, daß ihm von einer über das Jahr 438/37 hinausreichenden Tätigkeit des Phidias in Athen nichts bekannt gewesen ist. Dem von Philochoros mitgeteilten Gerücht von Phidias' Flucht nach Elis, der Herstellung des Zeusbildes, seinem Tod durch die Eleer widerspricht die Erzählung, die Plutarch im Leben des Perikles (Kap. 31) vermutlich aus dem Geschichtswerk des Theopomp entlehnt, das, wie bemerkt, in der Verknüpfung des Kriegsausbruches mit dem Phidias-Prozeß unter dem Einfluß der aristophanischen Darstellung steht. Danach ist Phidias in Athen, im Gefängnis gestorben, sei es an einer Krankheit, sei es an Gift, das ihm Feinde des Perikles beigebracht hätten, um auf den Staatsmann als Mitglied der Kommission für die Herstellung des Athenabildes den Verdacht der Mitwisserschaft zu lenken. Frickenhaus (a. a. O. S. 348) hat zwar versucht, diese Angaben als eine freie Erfindung des Plutarch hinzustellen, für die der Text des Theopomp keinen Anhalt geboten habe, die vielmehr nur auf undeutliche Erinnerung an die Notiz des Philochoros zurückgehe. Dabei ist aber übersehen, daß namentlich der durch Gegner des Perikles herbeigeführte Gifttod offenbar mit der Tendenz der ganzen Erzählung zusammenhängt, die, angeregt durch den aristophanischen Witz, nachweisen möchte, daß Perikles den Krieg zum Ausbruch gebracht habe, um sich seinen Gegnern zu entziehen. Ich meine, man müsse anerkennen, daß es im Altertum zwei miteinander unvereinbare Berichte über den Tod des Phidias gegeben hat, der eine von Theopomp in der zweiten

Hälfte des IV. Jahrhunderts, der andere von Philochoros in der ersten des III. Jahrhunderts in ihre Geschichtswerke aufgenommen. Wir haben kaum die Möglichkeit, uns für die eine oder die andere mit voller Sicherheit zu entscheiden. Man darf aber sagen, daß in dem von Philochoros selbst mit aller Zurückhaltung gegebenen Bericht die Übertragung des Zeusbildes an Phidias nach seinem athenischen Prozeß Zweifel weckt. Ist es denkbar, daß der Künstler, dem in Athen Unterschlagung wertvollen Materials vorgeworfen wurde und der sich der Verantwortung oder der Strafe durch Flucht entzogen hatte, in Elis bald darauf gleich kostbares Material anvertraut erhalten hätte, und daß schließlich auch hier das Ende ein Prozeß und die Verurteilung und Hinrichtung des Künstlers gewesen wäre? Namentlich dieser Abschluß klingt ganz nach einer Doppelung des sicher überlieferten, zu Phidias' Ungunsten geendigten athenischen Prozesses. Auf der anderen Seite ist eine Flucht des Phidias nach Elis verständlich, wenn er dort in früheren Jahren das vielbewunderte Zeusbild geschaffen und sich Freunde und Gönner erworben hatte. Beide einander widersprechenden Berichte scheinen also — und das ist wichtig — darauf hinzuweisen, daß das Zeusbild in Olympia nicht, wie vielfach auf Grund der Philochorosnotiz angenommen wurde, nach der Parthenos, sondern vor ihr hergestellt worden ist. Die Arbeit daran, für die man etwa die gleiche Zeit ansetzen wird wie für die Parthenos, also rund 10 Jahre, würde die Zwischenzeit zwischen dem delphischen Weihgeschenk und der Parthenos (rund 460 bis 448 v. Chr.) gut ausfüllen. Wägt man alle Wahrscheinlichkeiten sorgsam ab, so wird man sagen dürfen, daß die beiden sich widersprechenden Nachrichten sich am leichtesten erklären, wenn Phidias tatsächlich aus dem Gefängnis nach Elis entflohen und dort eines nicht natürlichen Todes gestorben ist. Da er für Athen seit seiner Gefangensetzung verschollen war, konnte in späterer Zeit leicht die Nachricht von seinem gewaltsamen Tode in der Fremde, fern von Athen, das seinen größten Künstler nach seiner höchsten Leistung ins Gefängnis geschickt hatte, wirksamer in einen Tod im athenischen Gefängnis umgedichtet werden. Und natürlich mußten es Feinde des Perikles sein, die ihn verschuldet hatten. Eine solche Umdichtung würde der theopompischen Darstellung der Anlässe des Peloponnesischen Krieges durchaus entsprechen, während wir dem Chronisten Philochoros an und für sich die zuverlässigere Kunde zutrauen möchten. Und wir befolgen nur die von ihm selbst eingefügte Mahnung zur Vorsicht, wenn wir die Verlegung der Arbeit am Zeusbilde an das Lebensende des Künstlers ausscheiden und seine Verurteilung und Hinrichtung durch die Eleer bezweifeln. Aber unter allen Umständen lagert über dem Tode des großen Meisters ein undurchdringliches Dunkel, und auf seiner bürgerlichen Ehre bliebe ein Makel haften, wenn wir nicht allen Grund hätten, die Gerichtshöfe des damaligen Athen mit Mißtrauen zu betrachten. Daß in der Verhandlung gegen Phidias — gleichviel ob es zu einer formellen Verurteilung gekommen ist oder nicht — seine Schuld als erwiesen gegolten hat, ergibt sich aus der Tatsache, daß sein Angeber, ein Arbeiter seiner Werkstatt namens Menon, durch Volksbeschluß zur Belohnung für die Anzeige Steuerfreiheit erhalten hat. Aber ganz abgesehen davon, daß Phidias als Vertrauter des Perikles für die Gegenpartei ein Gegenstand des Hasses und der Verleumdung gewesen sein muß — auch seine Machtstellung im Gebiet der künstlerischen Aufgaben, welche die gewaltige Bautätigkeit des Perikles mit sich brachte, muß ihm Feinde und Neider in Menge erweckt haben. Ihnen wird Phidias zum Opfer gefallen sein, ebenso wie 8 Jahre später Perikles die Rache des durch Krieg und Pest bedrängten Volkes erleben mußte, indem er wegen Diebstahls zu einer ungeheuren Geldbuße verurteilt wurde (430 v. Chr. Thukydides II 65; Plato Gorgias 515 E). Sowenig wie

dieses Urteil werden wir den Prozeß des Phidias tragisch zu nehmen haben. Er zahlte der demokratischen Verfassung Athens seinen Zoll, gleich dem Staatsmann, der ihr Ausarten in Ochlokratie mitverschuldet hat.

Wir mußten auf diese dunklen Dinge eingehen, schon weil sie geeignet sind, die weitverbreitete Vorstellung zu zerstören, als ob das perikleïsche Zeitalter mindestens für den bildenden Künstler eine Zeit paradiesischen Glückes gewesen wäre: das perikleïsche Athen hat seinem größten Bildhauer eine Dornenkrone aufs Haupt gedrückt.

Für die Zeitfolge der Werke des Phidias ergab sich aus der Kritik der Überlieferung wenigstens die Wahrscheinlichkeit, daß der Zeus in Olympia vor die Parthenos, in die Zeit zwischen 460 und 448 zu setzen ist. Dieser Ansatz wird durch eine kunstgeschichtliche Betrachtung des Zeusbildes, wie sie F. Winter vorgenommen hat (Jahresh. XVIII 1915 S. 1 ff.), bestätigt, und in die gleiche Richtung führt der Hinweis auf eine Tätigkeit des Phidias in Olympia um das Jahr 460, der sich aus einer stilistischen Untersuchung der Giebelskulpturen des olympischen Zeustempels ergeben wird (vgl. Kap. IV). Das auf so verschiedenen Wegen erzielte Ergebnis könnte, soviel ich sehe, nur von einer Seite her erschüttert werden. Ich meine die antike Überlieferung, welche an die auf einem Finger des Zeuskolosses angebrachte Inschrift *Παντάρκης καλός* anknüpft (SQ 740—43). An der Tatsache, daß eine solche Inschrift vorhanden gewesen ist — wenigstens bei Gelegenheit der Reinigung der Statue, welche bekanntlich Nachkommen des Phidias als Ehrenamt besorgten, konnte man sich leicht genug davon überzeugen —, ist nicht zu zweifeln. Auch das ist sicher, daß diese Form, sein Gefühl für einen bewunderten Knaben kundzutun, an Kunstwerken des VI. und V. Jahrhunderts überaus häufig vorkommt — ich erinnere nur daran, daß das Verzeichnis attischer bemalter Vasen mit solchen Lieblingsinschriften einen ganzen Band füllt —, während die Sitte später abzukommen scheint. So habe ich selbst früher daran geglaubt, daß dieser, wie Wilamowitz bemerkt hat, aus hochgelehrter Quelle stammende Bericht uns zwinge, eine Tätigkeit des Phidias am Zeus in Olympia nach seinem athenischen Prozeß anzunehmen (Jahresh. XIV 1911 S. 75 ff.). Denn wir erfahren von Pausanias, daß dieser Liebling des Phidias ein elischer Knabe war, der im Jahre 436 in Olympia im Ringkampf der Knaben siegte (V 11, 3), also gerade zwei Jahre nach der Vollendung der Parthenos. Eine Statue dieses selben von Phidias geliebten Pantarkes erwähnt Pausanias fernerhin in der Aufzählung der Siegerstatuen (VI 10, 6), leider ohne den Künstler zu nennen und das Motiv der Figur anzugeben. Sie ist von neueren Gelehrten gewiß irrig gleichgesetzt worden mit einer laut Inschrift von Phidias gefertigten Statue eines eine Siegerbinde anlegenden Knaben, die Pausanias in völlig anderer Umgebung (VI 4, 5) aufzählt, mit der Bemerkung, daß der Name des Knaben unbekannt sei. Endlich bezieht sich auf Pantarkes noch eine Ciceroni-Beobachtung, die Pausanias in seine ausführliche Beschreibung des Zeusbildes aufgenommen hat (V 11, 3). Danach glich dem Pantarkes eine der auf der Querleiste des Thronuntergestelles, auf der Vorderseite, wir wissen nicht, ob in Relief oder als Rundwerk, angebrachten Athletengestalten. An eine wirkliche Porträtähnlichkeit ist schwerlich zu denken, und es bleibt völlig ungewiß, worauf diese Bemerkung fußte — am ehesten wohl auf irgendeiner, vielleicht nur im Motiv liegenden Ähnlichkeit jener Figur mit der Siegerstatue des Pantarkes in der Altis. Daß in dieser Beobachtung eine Bestätigung der antiken Überlieferung über Pantarkes als Liebling des Phidias enthalten sei, wird man nicht sagen dürfen. Deren einzige Grundlage ist jene Inschrift am Finger des Zeus. Und da muß man gestehen, daß für die antiken Gelehrten, welche die Inschrift beobachteten, kaum eine Möglichkeit bestanden hat, festzustellen,

von wem sie dort angebracht war. Es kann sich nur um ein Graffito handeln, das ebensogut wie von Phidias selbst von einem seiner vielen Gehilfen bei der Aufstellung des Bildes oder später bei einer Reinigung eingekratzt sein konnte, an dem der Meister, falls er es bemerkt hätte, schwerlich Anstoß genommen haben würde, zumal es dem Betrachter des Bildes entgehen mußte. Der Name des Knaben kommt in Elis, auch in späterer Zeit, nicht selten vor. Wie leicht ist es aber auch möglich, daß ein mit der Reinigung des Bildes etwa im Jahre des Sieges des Pantarkes beauftragter Arbeiter seinen Gefühlserguß an der Statue anbrachte! Kurz, diese antike Anekdote muß als für die Zeitbestimmung des Zeusbildes wertlos beiseite bleiben. Ganz auszuscheiden ist auch die öfter in dieser Frage herangezogene Tatsache, daß Nachkommen des Phidias das Ehrenamt der Reinigung des Zeusbildes innehatten. Man hat wohl gemeint, daß sich diese Ehrung am leichtesten verstehen lasse, wenn Phidias in den letzten Jahren seines Lebens mit dem Zeusbilde beschäftigt gewesen und seine Familie in Elis wohnen geblieben wäre. Aber das gleiche träfe doch auch zu, wenn sich Phidias aus dem athenischen Gefängnis nach Elis, in die ihm von früher her befreundete Stadt, gerettet hätte. Es scheint überdies, als ob das Ehrenamt mindestens in der Kaiserzeit, in der allein wir davon hören, keineswegs den Aufenthalt der Familie in Elis voraussetzt. Denn wir kennen aus einer attischen Inschrift des III. Jahrhunderts n. Chr. (I. G. III 1, 1058) einen *Φαιδυντὴς Διὸς ἐν Ὀλυμπίᾳ* (Reiniger des Zeus in Olympia) namens Tiberius Claudius Patroklos, aus dem attischen Demos Lamptrae, der Archont in Athen gewesen ist.

Dies ist es etwa, was sich aus der antiken schriftlichen Überlieferung über das Leben des Phidias und die Zeitfolge seiner Werke gewinnen läßt. Notizen über einige andere Arbeiten des Künstlers, aus denen sich Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung nicht ergeben, lassen wir beiseite und stellen noch zusammen, was die Überlieferung über die Lehrer des Künstlers und über die von ihm angewandten Techniken bietet.

Dion von Prusa (55, 1, SQ 455) nennt als Lehrer des Phidias Hegias, einen attischen Künstler, dessen Tätigkeit in Athen in der Zeit vor 480 eine auf der Akropolis gefundene, nach ihren Brandspuren dem Perserschutt angehörige Basis mit seiner Meistersignatur bezeugt (Lolling, *Κατάλογος τοῦ ἐπιγραφικοῦ Μουσείου* Nr. 40. Ath. Mitt. XIII S. 441). Er ist ohne Zweifel gleichzusetzen mit Hegesias, den Lukian neben die Künstler der Tyrannenmörder, Kritios und Nesiotes, stellt, und gleich ihnen als archaischen Meister (*παλαιᾶς ἐργασίας*) bezeichnet. Ihre Werke schildert er fein und anschaulich, wie es seine Art ist, als „abgeschnürt und sehnig und hart und scharf abgeschnitten in den Linien" (*ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς* Rhetor. praec. 9, SQ 453). Eine zweite Überlieferung (Schol. Aristoph. Frösche 504, SQ 393) weiß zu berichten, daß Phidias bei Hageladas, dem argivischen Bronzegießer, gelernt habe. C. Robert hat diese Angabe mit der Begründung verdächtigt, daß Hageladas auch als Lehrer des Myron und des Polyklet in der von Plinius benutzten Chronik der Erzgießerkunst (34, 54 u. 57) genannt werde. Darin verrate sich das Bemühen, die beiden großen attischen Meister des V. Jahrhunderts als abhängig von der argivischen Schule hinzustellen (Archäol. Märchen S. 92). Aber warum sollen sie es denn auch nicht wirklich in gewissem Maße gewesen sein? In Phidias' Kunst fehlt es, wie wir sehen werden, nicht an Zügen, die auf einen Zusammenhang mit argivischer Tradition hinweisen, und es lag doch für einen Athener gewiß nahe, in dem benachbarten Argos, in dem seit alters der Bronzeguß blühte, in die Schule zu gehen, vielleicht nicht von vornherein, aber doch zur weiteren Ausbildung. So zweifle ich nicht daran, daß Phidias seine erste Schulung, gewiß schon vom 16. Jahre ab, in Athen bei Hegias erhalten hat, dann, sozusagen

als Geselle, auf die Wanderschaft ging und bei Hageladas in die Lehre trat. Beide Meister sind, soviel wir wissen, Bronzekünstler gewesen. So bleibt es unsicher, bei wem Phidias die Marmortechnik erlernt haben mag. Sie hat in seinem Lebenswerk offenbar eine nebensächliche Rolle gespielt. Zwar werden in der Überlieferung einige wenige Marmorwerke seiner Hand genannt: eine Aphrodite Urania in Athen, ein Hermes Pronaos in Theben, die Marmorteile der Athena von Platää. Keines davon gehört zu den berühmten Meisterwerken, Als solche gelten neben den großen Goldelfenbeinbildern Bronzestatuen, die Athena Lemnia und die auf die Lanze gestützte Amazone. Ja, Plinius scheint es nicht einmal für ganz verbürgt zu halten, daß Phidias überhaupt in Marmor gearbeitet habe. Das ergibt sich aus seinen Bemerkungen zur Geschichte der Marmorplastik (36, 15, 16). Die sei viele hundert Jahre älter als die Malerei und die Bronzeplastik, deren Beginn in die Zeit des Phidias falle, die 83. Olympiade. Phidias selbst habe, so werde überliefert, in Marmor gearbeitet, und von ihm sei in Rom, in den Bauten der Oktavia, eine Venus von ausnehmender Schönheit. Jedenfalls aber — das sei sicher — sei er der Lehrer des Atheners Alkamenes, der zu den Marmorkünstlern ersten Ranges gehöre (et ipsum Phidian tradunt scalpsisse marmora Veneremque eius esse Romae in Octaviae operibus eximiae pulchritudinis. Alcamenen Atheniensem, quod certum est, docuit in primis nobilem . . .). Man sieht, in dem Umstande, daß Alkamenes, einer der anerkannten großen Marmorkünstler, Phidias' Schüler gewesen ist, wird eine Bestätigung dafür gefunden, daß auch Phidias in Marmor gearbeitet habe. Dies war also offenbar für Plinius keine ganz feststehende Tatsache. Auch Seneca scheint Phidias nicht als Marmorkünstler zu kennen, wenn er in Epist. 85 (SQ 784) äußert: „Nicht bloß aus Elfenbein wußte Phidias Bildsäulen herzustellen, er fertigte sie auch aus Erz. Wenn man ihm Marmor, wenn man ihm noch geringeres Material vorgeschlagen hätte, er hätte das Beste daraus gemacht" — Sätze, die für die uns auch sonsther wohl bekannte geringe Wertschätzung des Marmors als plastischen Materials bezeichnend sind. Alles dies empfiehlt ohne Zweifel nicht die heute noch weitverbreitete, durch E. Q. Visconti in Vorlesungen im Institut de France (1815) in die Wissenschaft eingeführte Annahme, daß die Marmorskulpturen des Parthenon, von deren Künstlern keine Kunde auf uns gekommen ist, nicht etwa nur unter der allgemeinen Oberleitung des Phidias, sondern nach seinen Entwürfen, ja sogar zum Teil eigenhändig von ihm ausgeführt worden seien. Man muß sagen, daß dieser Vermutung sogar ein bestimmtes und sehr gewichtiges Zeugnis entgegensteht, eben das des Plutarch, auf das Visconti und viele nach ihm sich hauptsächlich stützen. Plutarch nennt in seiner schönen Schilderung der künstlerischen Tätigkeit im perikleischen Athen (Perikles 13) die dabei beschäftigten Meister in Sätzen, deren Sinn O. Puchstein (Archäol. Jahrb. V 1890 S. 80) folgendermaßen wiedergibt: „Obwohl jedes Werk seinen eigenen Architekten und Künstler hatte und dies hervorragende Leute waren — wie Kallikrates und Iktinos, die Baumeister des Parthenon (der erstere außerdem auch der Erbauer der langen Mauern), ferner die eleusinischen Architekten Koroebos, Metagenes und Xenokles, der (nicht genannte) Erbauer des Odeion, endlich Mnesikles, der Architekt der Propyläen, so erteilte doch eigentlich Phidias alle Anweisungen (*πάντα διεῖπε*), und von ihm hing fast alles ab (*πάντα ἦν σχεδὸν ἐπ' αὐτῷ*); als Freund des Perikles hatte er die Aufsicht über alle Werke und alle Künstler (*πάντων ἐπίσκοπος ἦν, πᾶσιν ἐπεστάτει τοῖς τεχνίταις διὰ φιλίαν Περικλέους*); er selbst aber stellte das Goldelfenbeinbild der Athena Parthenos her, und als dessen Verfertiger ist er ausdrücklich in der Urkunde über die Statue genannt." „In dieser Schilderung" — so folgert Puchstein mit vollem Recht — „unterscheidet Plutarch

sorgfältig zwischen dem, was Phidias selbst gearbeitet hat, und dem, was unter seiner Aufsicht und nach seinen Angaben und Ratschlägen Perikles durch andere große Künstler herstellen ließ." Zu dem letzteren Bestandteil wird ein unbefangener Leser auch die Parthenonskulpturen rechnen müssen, nachdem als eigenes Werk des Phidias einzig die Athena Parthenos namhaft gemacht worden ist. Und es wäre gewiß verfehlt, dieser Folgerung auszuweichen, etwa mit der Annahme, daß Plutarch auf die dekorativen Skulpturen des Parthenon geringen Wert gelegt oder keine Überlieferung über deren Meister vorgefunden habe. Beides ist wenig glaublich. So gut wie Pausanias Generationen später die Meister der Giebel des delphischen Apollo- und des olympischen Zeustempels zu nennen weiß, ebensogut sind selbstverständlich in Athen die Künstler der Parthenongiebel immer bekannt und geläufig gewesen. Wenn Pausanias ihre Namen übergeht, so wird man dieses für unsere Kenntnis so bedauerliche Versäumnis als ein Zeichen der auch sonst zu beobachtenden besonderen Unvollkommenheit des ersten Buches seines Werkes zu deuten haben; keinesfalls folgt daraus, wie Visconti meinte, daß Pausanias, wie er bei dem gleich nach den Giebeln beschriebenen Athenabilde den Namen des Phidias nicht nennt, so auch bei den Giebeln denselben Namen übergangen habe, weil er eben in jedermanns Munde gewesen sei. Ein solches Verschweigen hätte bei den Giebeln nur dann einen Sinn gehabt, wenn Pausanias für Athener geschrieben hätte. Er schrieb aber für ein internationales Publikum, soweit es griechisch las, und dem war Phidias als Meister der Athena Parthenos selbstverständlich geläufig, nicht so als Künstler der Giebelgruppen. Wäre er als solcher allgemein bekannt gewesen, so würden schwerlich Spuren dieser Kenntnis so völlig fehlen.

Wir halten fest, daß die antike Überlieferung in drei Zweigen, der kunstgeschichtlichen (Plinius), der historischen (Plutarch), der Reisebuch-Literatur (Pausanias) von Phidias als hervorragendem Marmorkünstler oder als Meister der Parthenonskulpturen schweigt. Demgegenüber werden wir kaum Wert darauf legen, daß Aristoteles Phidias an der einzigen Stelle, an der er ihn erwähnt (Ethik. Nik. ζ 1141 a 10, vgl. vorher S. 13), als Steinbildhauer (*λιθουργός*), Polyklet ohne Hinweis auf ein bestimmtes Material als Verfertiger von Bildsäulen (*ἀνδριαντοποιός*) bezeichnet. Im Zusammenhang der Stelle kommt es nur auf das Eigenschaftswort *σοφός* an, das hier im Sinne technischer Tüchtigkeit verstanden wird.

Als das eigentliche Hauptgebiet der Kunst des Phidias gilt in der antiken Überlieferung durchaus die Herstellung gewaltiger Götterbilder aus Gold und Elfenbein. Diese Technik ist, wie weithin in Griechenland, so auch in Athen gewiß seit alters geübt worden; Funde von archaischen Kleinwerken aus Elfenbein, wie sie spärlich in Attika, sehr reichlich in den Heiligtümern der Artemis in Sparta und in Ephesus gemacht worden sind, lassen wohl manche Besonderheit dieser alten Schnitzkunst erkennen, versagen aber naturgemäß für die Frage, wie man sich die Herstellung etwa eines riesigen Kopfes, wie des rund 1,20 m hohen Parthenoskopfes zu denken habe. Wenn, wie wir annehmen müssen, ein Holzkern mit Elfenbeinplättchen — *φολίδες* nennt sie Philochoros in dem oben übersetzten Abschnitt über den Prozeß des Phidias — umkleidet wurde, so muß die Schwierigkeit darin bestanden haben, die Fugen verschwinden zu lassen und das Auseinanderweichen der Platten beim Eintrocknen oder Schwellen des Holzkerns zu vermeiden. Die Vorkehrungen gegen diese Gefahr, von denen Pausanias zu berichten weiß, zeigen — mag man auch an der Genauigkeit der Angaben zweifeln —, daß hier der schwere Nachteil der Technik lag. Für den Eindruck fast wichtiger als die immerhin beschränkten Elfenbeinteile müssen an den

großen Götterbildern die aus Gold getriebenen Teile gewesen sein. Auch sie bildeten, wie oben bemerkt, eine äußere Hülle des Holzkerns, die z. B. an der Parthenos aus einzelnen abnehmbaren und auf einer Erztafel verzeichneten Teilen bestand, so daß eine genaue Nachprüfung des Gewichts jederzeit möglich war. Es ist selbstverständlich, daß Phidias, an dessen größten Werken diese Teile weitaus überwogen, der an ihnen den ganzen Reichtum seiner Erfindungsgabe spielen ließ, die Technik des Goldschmiedes in allen ihren Teilen beherrscht haben muß. Deren Höhe können wir an einer Fülle uns überkommener Werke der Kleinkunst, köstlich zarter Schmucksachen, aber auch vereinzelter silbergetriebener und reich vergoldeter Gefäße ermessen. Wie diese aufs Feine und Feinste gerichtete Technik den monumentalen Zwecken des Künstlers sich fügte, davon später ein Wort, bei dem Versuch, von der Parthenos aus den erhaltenen Nachbildungen eine anschauliche Vorstellung zu gewinnen.

Wo und bei wem Phidias die Malerei erlernt hat, von der er, wie erwähnt, ausgegangen sein soll, erfahren wir nicht. Aber wir brauchen uns nur die überaus reiche und vielseitige Entwickelung der attischen Vasenmalerei gerade in den Jahrzehnten, in die Phidias' Jugend fällt (500–480), die Fülle höchst eigenartiger, energisch vorwärtsstrebender Talente zu vergegenwärtigen, um darüber klar zu sein, daß er in seiner Heimat vorzügliche Lehrmeister zur Verfügung gehabt hat. Und wenn in Athen als ein Werk seiner Hand ein gemalter Schild gezeigt wurde, wie Plinius berichtet, so werden wir uns des marmornen Votivschildes erinnern, dessen Bruchstücke auf der Akropolis, vermutlich im Perserschutt, gefunden worden sind (Arch. Jahrb. XII 1897 S. 5 ff., Taf. II). Auf der Außenseite ist da die Wölbung mit einer in flachem Relief gearbeiteten kreisrunden, schlangengesäumten Ägis belegt, deren Mitte ohne Zweifel die Gorgofratze einnahm; die Innenseite ist geglättet und als Malgrund benutzt für eine großfigurige, das ganze Rund füllende, mit schmalem Flechtband und Blattstab umrahmte Malerei, von der nur der Oberkörper einer nach links schreitenden oder schwebenden Nike erhalten ist. In zarter, geschmeidiger Zeichnung leicht aber bestimmt hingeworfen, teils vom roten Grund, teils von den rötlichgelb gemalten Schwingen klar abgehoben, erinnert sie in der Wirkung an rotfigurige Vasenmalereien etwa des Stiles des jungen Euphronios. Es hat einen hohen Reiz, den halb verblaßten Zügen dieser Malerei nachzugehen und sich klarzumachen, daß so etwa die Vorbilder des jugendlichen Phidias ausgesehen haben müssen. Ja, die eigentümliche Art, wie die Gorgofratze auf der Außenseite des Schildes mit schmaler, kreisförmiger Ägis umrahmt ist, ganz dekorativ, ohne Rücksicht auf die sonst typische mächtige Größe und die Kragenform des sagenhaften Rüstungsstückes, stimmt so auffällig wenigstens zu einer Kopie des Parthenosschildes, dem Fragment des Kapitolinischen Museums (Schreiber, Athena Parthenos Tafel III E 3), daß es naheliegt, dieser Kopie in dieser Einzelheit vor den anderen, die die Gorgofratze ohne rahmende Ägis auf die Schildmitte setzen, den Vorzug zu geben und einen Zusammenhang der Tradition zwischen dem marmornen Votivschilde und dem monumentalen Werk des Phidias anzunehmen. Wir hätten darin nur eine neue Bestätigung der oft hervorgehobenen Tatsache zu erblicken, daß die großen griechischen Meister völlig frei waren von dem die modernen Künstler beherrschenden Bestreben, in den Motiven ihrer Werke durchweg originell zu sein, daß sie vielmehr völlig unbedenklich Altüberliefertes übernahmen, wenn es nur im Einklang mit ihren letzten Zwecken stand. In diesem Falle ist es leicht zu sehen, daß Phidias den Wunsch haben mochte, den tektonischen Aufbau des Rundschildes nicht bloß durch den glatten Rand, sondern auch durch ein scheibenförmiges Mittelmotiv ornamentaler Art zu betonen,

als Gegengewicht gegen die freie Komposition der Amazonenschlacht, die nicht etwa ringförmig angeordnet war, sondern in mehreren übereinander angeordneten Reihen die schräg gestellte Schildwölbung wie einen Berghang überzog.

Der Bildungsgang des Phidias ist damit noch nicht abgeschlossen: es ist kein Zweifel, daß er auch in der Baukunst ernste Studien getrieben, sie voll beherrscht haben muß. In einem einzelnen Falle, am Plane des Parthenon, läßt sich seine bestimmende Mitwirkung aus der deutlichen Beziehung zu der im Inneren aufzustellendem Goldelfenbeinstatue noch erweisen. Sie wird dadurch wahrscheinlich auch in bezug auf die Beimischung ionischer Formelemente, die mit der Einführung eines skulpierten Frieses zusammenhängen. Wir kommen auf beides zurück (Kap. II und VIII). Aber auch die Stellung des Phidias als des künstlerischen Beraters des Perikles setzt natürlich eingehende architektonische Kenntnisse voraus. Wie wäre es sonst denkbar, daß sich Baumeister wie Iktinos und Mnesikles seiner Oberleitung gefügt hätten? Und daß das geschehen ist, daß die Arbeit ohne größere Reibungen vonstatten ging, das bezeugt allein schon die von Plutarch mit großem Recht hervorgehobene wundergleiche Schnelligkeit, mit der — bei der größten, niemals überbotenen Sorgfalt und Solidität der Ausführung — die Bauten vollendet worden sind. Auch an ihnen selbst finden wir keine Spur künstlerischer Unstimmigkeiten. Die Verunstaltungen, die an den ursprünglichen Entwürfen der Propyläen und, wenn, wie ich glaube, Dörpfeld recht hat, auch an dem des Erechtheion vorgenommen worden sind, haben nichts mit künstlerischen Meinungsverschiedenheiten zu tun, sind einzig aus außerkünstlerischen Rücksichten verlangt und durchgesetzt worden. Wer den verkrüppelten Südflügel der Propyläen wollen konnte, der mochte ein gläubiges Gemüt sein — sicher war er von allen guten Geistern der Kunst verlassen. Von hier aus gesehen rückt das Verdienst des Perikles erst in das rechte Licht; die Athener des V. Jahrhunderts waren — das zeigt eben jener Südflügel — keineswegs von der gleichmäßigen Höhe und Selbstverständlichkeit künstlerischen Geschmacks, wie wir es uns wohl einbilden. Es war ein Perikles nötig, um die mit Phidias vereinbarten großen Pläne ins Werk zu setzen und gegen unkünstlerischen Widerstand mit allen, immerhin beschränkten, politischen Machtmitteln zu verteidigen. Ohne Perikles, ohne seinen Bund mit Phidias, als dem anerkannten Führer der attischen, ob einheimischen, ob zugewanderten, Künstlerschaft, wäre die Akropolis von Athen nicht geworden, was sie ist und bleibt: das unvergängliche Denkmal attischen Kunstgeistes, an dem sich alle Jahrhunderte auferbauen werden wie an einem Gesang Homers.

4. Gemme des Aspasios

Zweites Kapitel

ANTIKE NACHBILDUNGEN VON WERKEN DES PHIDIAS

Die antiken Urteile über die Kunst des Phidias, die wir kennen lernten, stammen leider fast alle aus philosophisch-rhetorischen Kreisen und beziehen sich ausschließlich auf den allgemeinen Eindruck seiner Werke. Auf diese Urteile gestützt aus dem Vorrate antiker Kopien griechischer Meisterwerke solche des Phidias auszulesen, wäre ein fruchtloses Beginnen. Wir vermissen schmerzlich eine Charakteristik wie die kurzen, aber inhaltreichen Kunsturteile des Xenokrates über Polyklet, Myron, Pythagoras, Lysipp. Hier werden bestimmte formale Eigenheiten angegeben, wie sie den Künstler interessieren und sich an den erhaltenen Kopien antiker Meisterwerke mit großer Sicherheit wiedererkennen lassen. Auf diesem Wege, unter Hinzunahme erhaltener Notizen über einzelne Werke, ist es möglich geworden, Nachbildungen von Erzwerken jener Meister nachzuweisen — einzig Pythagoras ist bis heute noch nicht faßbar. Für Phidias begnügt sich Xenokrates mit der Feststellung, daß er der Bahnbrecher der Erzgießerkunst sei, die dann erst Polyklet durchgebildet und auf die Höhe gebracht habe. Immerhin wichtig ist die Tatsache, daß ein Sachkenner wie Xenokrates Phidias für wesentlich altertümlicher gehalten hat als Polyklet. Das stimmt zu dem zeitlichen Abstand zwischen beiden Künstlern. Denn Phidias' erstes Auftreten ist, wie wir sahen, in die Zeit um 478 zu setzen; seine letzte sichere Lebensspur — sein Prozeß — in das Jahr 438, während Polyklets ältestes bekanntes Werk, die Siegerstatue des Kyniskos in Olympia, vermutlich in das Jahr 460 fällt, sein goldelfenbeinernes Herabild im Heratempel von Argos erst nach 422 in Angriff genommen, bei einer Arbeitszeit von 10 Jahren, wie sie für die Parthenos des Phidias feststeht, um 412 v. Chr. vollendet worden ist.

Die Urteile aus dem Lager der Kunsttheoretiker, namentlich die Stimmen Ciceros und Quintilians, lernten wir schon kennen: hinzuzufügen ist noch die Anwendung der Begriffe Anmut und Würde, die uns aus Schillerschen Gedankengängen vertraut sind, auf bestimmte Typen von Bildhauern und Rednern, die von diesem Gesichtspunkt aus in Parallele gestellt werden. Dionysios von Halikarnaß (De Isocrate 3, I, p. 59 Usener, SQ 795), ein typischer Vertreter des Klassizismus

der augusteischen Zeit, stellt so die Redekunst des Isokrates mit der Plastik des Polyklet und Phidias zusammen „im Hinblick auf ihre Würde, Großartigkeit und Erhabenheit" (*κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν*), jene des Lysias mit der des Kalamis und Kallimachos „um ihrer Feinheit und Anmut willen" (*τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ χάριτος*). Ähnlicher Art, nur noch ausschließlicher vom formalen Standpunkt gesehen, ist die Parallele, die in der unter dem Namen des Demetrios überlieferten, dem I. Jahrhundert n. Chr. angehörigen Schrift *περὶ ἑρμηνείας* 14 (SQ 794) zwischen Bildhauer- und Redekunst gezogen wird. Der Fortschritt von der nebenordnenden Satzbildung der archaischen Prosa zur unterordnenden des klassischen Stils wird verdeutlicht durch den Fortschritt von der Beengtheit und Magerkeit der archaischen Plastik (*τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα ὧν τέχνη ἐδόκει ἡ συστολὴ καὶ ἰσχνότης*) zu den Werken des Phidias, denen nach dieser Parallele das Großartige und dabei fein Durchgearbeitete der klassischen Prosa eigen gewesen sein muß (*ἡ δὲ τῶν μετὰ ταῦτα ἑρμηνεία τοῖς Φειδίου ἔργοις ἤδη ἔοικεν, ἔχουσά τι καὶ μεγαλεῖον καὶ ἀκριβὲς ἅμα*). Auch diese Parallelen können naturgemäß über einen sehr allgemeinen Eindruck von der Kunst des Phidias nicht hinausführen.

Bei solchem Stande der schriftlichen Überlieferung ist es ein besonderes Glück, daß wir wenigstens ein Hauptwerk in Nachbildungen nachweisen können — das Goldelfenbeinbild der Parthenos. Diese Sicherheit beruht auf der kurzen, aber doch alles Wesentliche enthaltenden Beschreibung des Pausanias (I, 24, 5, SQ 649), die durch Angaben bei Plinius ergänzt wird (36, 18, SQ 661). Danach ist allmählich eine lange Reihe von Nachbildungen der riesigen Figur in stark verkleinerten Marmorkopien festgestellt worden. Voran steht in der Vollständigkeit der Erhaltung wie der Ausführlichkeit der Wiedergabe eine auf ein Zwölftel verkleinerte Kopie später, etwa hadrianischer Zeit, die Varvakionstatuette, so genannt nach ihrem Fundorte in Athen — ein kunstgeschichtliches Hauptstück des athenischen Nationalmuseums (Abb. 5, 6). Leider künstlerisch minderwertig, bei offenbarem Bemühen, die Hauptmaße in richtiger Verkleinerung wiederzugeben (vgl. Winter, Arch. Jahrb. XXII, 1907, S. 59) — doch offenbar mißlungen im Verhältnis der Körperteile unter sich, z. B. in der unmöglichen Länge und Plumpheit des linken Armes, vermutlich sogar, wie wir noch sehen werden, in der Verteilung der Massen zu beiden Seiten der Mittellinie. Trocken, glatt und schwunglos ist die Arbeit im einzelnen, und als Vorzug darf man höchstens rühmen, daß der Künstler viel zu phantasiearm war, um absichtlich sein Vorbild abzuwandeln.

In allem das Gegenbild dieses stark verkleinerten, aber doch Vollständigkeit anstrebenden Auszugs ist die größte der erhaltenen Nachbildungen, die über 3 Meter hohe Statue, die einst in dem Hauptsaal der pergamenischen Bibliothek auf einem in der Mitte der einen Längswand zwischen den Büchergestellen vortretenden Podium aufgestellt war (Abb. 9). Schwer verstümmelt, ohne Arme und Füße, wirkt sie heute noch nicht allein durch ihre Stattlichkeit — ein Drittel der Größe des Urbildes —, sondern durch die Großartigkeit der Auffassung, die bei einer im einzelnen vielfach dem Zeitstil angepaßten Ausführung ohne Zweifel dem Gesamteindruck des Originals nahekommt, näher als alle sonst erhaltenen Kopien, auch die von stattlicher Größe, wie die von Antiochos kopierte Figur früher in der Villa Ludovisi, jetzt im Thermenmuseum, oder die „Minerve au collier" des Louvre. Sonderbares Verhängnis: die äußerlich treueste Kopie ist ausdruckslos, die ausdrucksvollste in den Stil der pergamenischen Königszeit übersetzt! So wenig einfach ist die Grundlage, auf die wir unser Urteil über Phidias' Stil aufbauen sollen!

Vom Zeus in Olympia sind statuarische Nachbildungen nicht vorhanden. Was wir von ihm wissen, beruht zunächst auf der Beschreibung des Pausanias (V 11, 1—10), die, viel ausführlicher

5. Varvakionstatuette
Athen, Nationalmuseum

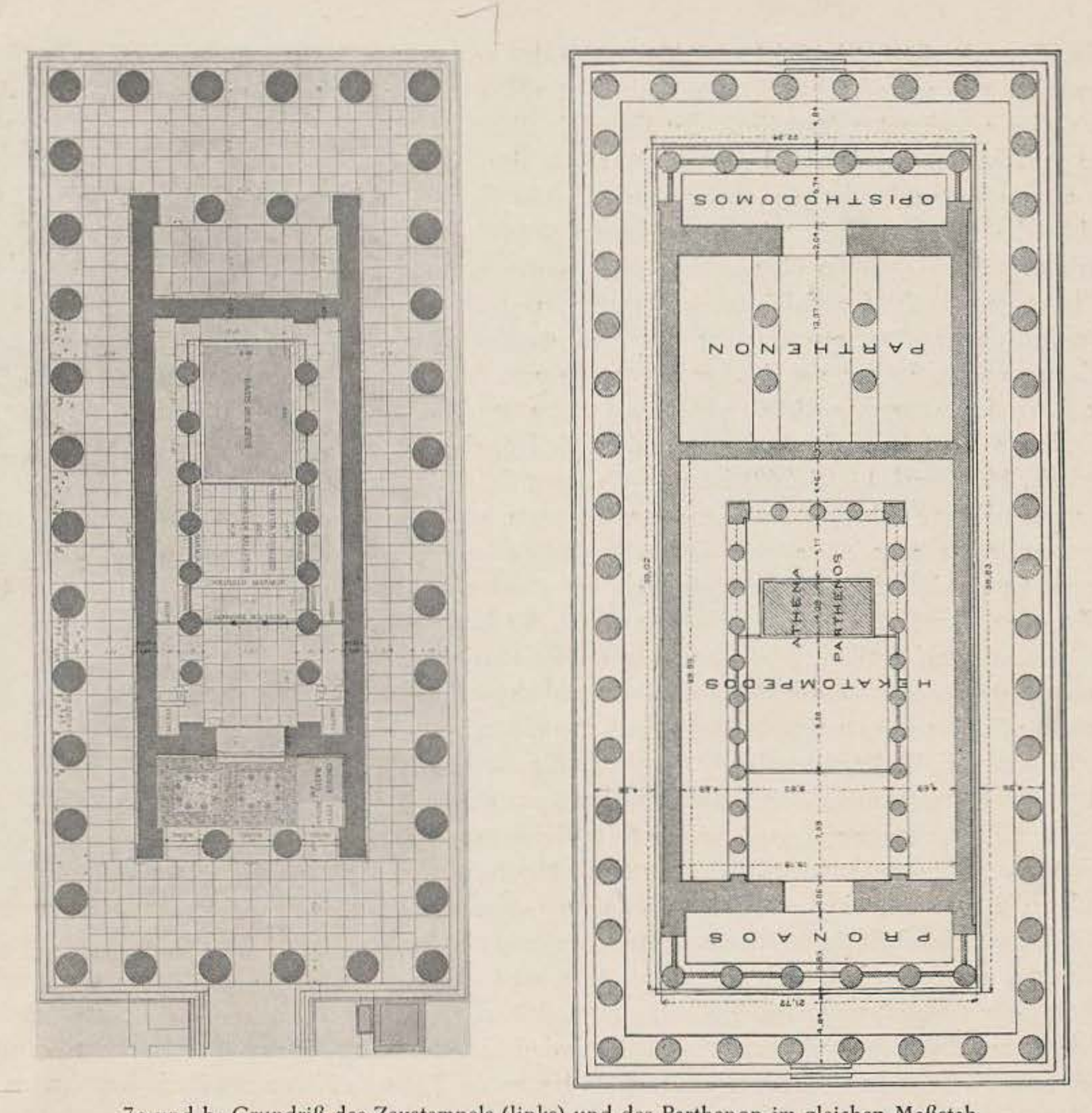
als die der Athena, leider, wie alle Beschreibungen des Schriftstellers, sehr unanschaulich ist – so unanschaulich, daß noch heute der Streit nicht entschieden ist, wo wir uns die von Panainos mit Gemälden geschmückten Schranken, die den Zutritt unter den Thron des Zeus verhinderten, zu denken haben, ob zwischen den Thronbeinen oder außerhalb des Bildes, zwischen den Innensäulen der Zella und quer durch die Zella hindurch. Auch über die sonstigen Einzelheiten des Thronbaus bleiben wir im unklaren, so daß es z. B. schwer zu sagen ist, zu welchem der uns wohlbekannten Typen griechischer Thronsessel der Zeusthron gehört haben mag. So würde unsere Phantasie sehr im Unbestimmten tasten, wenn sie nicht einen festen Anhalt bekäme durch elische Münztypen später Kaiserzeit, die das Bild des thronenden Gottes in scharfer Profilansicht oder seinen Kopf, ebenfalls im Profil, geben. Namentlich die Stempel der oft abgebildeten, unter Hadrian geprägten Stücke (Abb. 13a und b), aber auch der der Münze des Septimius Severus (Abb. 13c) sind offenbar in genauer Kenntnis des Originals und mit dem Bemühen, seinen Stil treu wiederzugeben, geschnitten worden, während eine zweite Reihe von Stempeln, die die Figur des Gottes in Dreiviertelansicht zeigen, eine von dem Werke des Phidias weit sich entfernende, gelöste Haltung bevorzugen (Weil, Zeitschr. f. Numismatik XXIX, T. III, 5 u. 6–10).

Es ist danach klar, daß wir uns den Zeuskoloß nur in den allgemeinsten Zügen seiner Anordnung vergegenwärtigen können. Die Parthenos allein läßt sich in greifbare Nähe rücken, und es ist ein besonderer, nur für verschwindend wenige Werke antiker Plastik in gleicher Weise zutreffender Vorteil, daß wir die Umgebung des Bildes mit Sicherheit wenigstens in der Phantasie wiederherstellen können. Denn deutlich hebt sich in der Zella des Parthenon (s. Abb. 7b) von dem Pflaster aus großen Marmorplatten das rund 8 m breite und 4 m tiefe, aus Porosquadern hergestellte Fundament der Basis des Bildes ab, und genau in der Mittelachse der Zella bemerken wir ein quadratisches Loch von 0,80 zu 0,54 m, 0,40 m tief (nach L. Magnes Plan bei Collignon, Le Parthénon, T. 4), offenbar das Einlaßloch für den senkrechten Hauptbalken, um den herum der Holzkern des Bildes aufgebaut war. Dies Fundament und diese Bettung sind die einzigen Spuren, die Phidias' gewaltiges Bildwerk an Ort und Stelle hinterlassen hat. Und doch haben wir die Möglichkeit, auf Grund der allmählich zutage getretenen Kopien auf diesem Fundament das riesige Bild wenigstens in Gedanken wieder aufzubauen. Jenes Balkenloch gibt sofort einen wichtigen Hinweis auf die Einordnung des Bildes in den Raum: es war mit seiner Mittelachse genau in die Längsachse der Zella gesetzt. Schon daraus folgt, daß, wie eben angedeutet, die Varvakionstatuette in der Verteilung der Massen links und rechts der Mittelachse der Figur nicht zuverlässig sein kann: der Abstand von der Mittelachse zur

Außenkante der Säule links ist viel kleiner als der von der Mittelachse zum unteren Schildrande. Dabei ist völlig deutlich, daß die senkrechte Mittellinie der Figur als die Hauptachse gedacht ist, da sie durch die ganze Höhe der Figur, vom überragenden mittleren Helmbusch durch das Gesicht, die Mittelteilung der Ägis mit ihrer Gorgonenagraffe, das Mittelmotiv des Gewandes über und unter der Gürtung, die sich begegnenden Schlangenköpfe des Gürtels, endlich die breite Mittelfalte des Rockes völlig klar und ungebrochen durchgezogen ist. In der von Luckenbach in seinem Bilderhefte über die Akropolis (S. 36) gegebenen Rekonstruktion der Parthenos im Rahmen der Architektur (wiederholt Springer-Michaelis, Handbuch I [10], S. 269) ist deshalb der Schild mit dem untern Rande näher an die Figur herangezogen, so daß er nun senkrecht steht. Aber diese Korrektur der Varvakionstatuette ist gewiß unerlaubt, weil sie, wie wir gleich sehen werden, den ganzen Aufbau des Bildes zerstört. Es ist vielmehr anzunehmen, daß der Kopist, wie er die Proportionen namentlich des linken Armes völlig verfehlte, so auch die Verteilung der Massen links und rechts der Mittelachse nicht richtig getroffen oder vielmehr unter dem Zwang des für die Höhe zu schmalen Marmorblocks abgeändert hat, und zwar so, daß er auf der (vom Beschauer aus) linken Seite der Figur die Massen zusammendrängte, die Säule näher an die Figur rückte, die neben dem Standbein herabhängenden Falten beschnitt. Daß ihm die Richtigkeit der Höhenmaße wichtiger war als die der Breitenmaße, zeigt sich auch darin, daß er, sonst bemüht, das kolossale Vorbild mit allem Beiwerk nachzubilden, die Basis nach Winters überzeugendem Nachweis nur in einem mittleren Ausschnitt wiedergegeben hat, wie er denn auch sich nicht scheute, die Säule links, den Schildrand rechts bis an die äußerste Kante der Basis herantreten zu lassen, während am Original der Abstand beider von der Basiskante beträchtlich, für unser Gefühl sogar befremdend groß gewesen sein muß.

6. Varvakionstatuette
Athen, Nationalmuseum

In voller Vorderansicht steht die Göttin vor dem Beschauer; auch der Kopf ist geradeaus gerichtet, nur leise, nur so viel, daß der Eindruck der Starrheit vermieden wird, nach der rechten Seite gewendet, zu der von der rechten Hand herabschwebenden Siegesgöttin hin. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem rechten Bein, das linke ist entlastet zur Seite gestellt, so daß das Knie leicht vorhängt, die Ferse sich etwas vom Boden hebt. Aber diese Lastverteilung ist im Oberkörper, in Hüften, Brust und Schultern nicht zur Anschauung gebracht: straff aufrecht hält sich der mächtige Körper, dessen Umriß durch breiten Stand und eine an sich schon beträchtliche, durch die dicke, steife Ägis noch vergrößerte Schulterbreite einem aufrecht gestellten Rechteck gleicht. Aus diesem Umriß treten auch die Oberarme nicht hervor; sie liegen am Körper an und steigern seine Masse. Nur die Unterarme sind bewegt, schwächer der linke, indem die Hand den



7a und b. Grundriß des Zeustempels (links) und des Parthenon im gleichen Maßstab

Rand des Schildes faßt, stärker der rechte, der wagrecht vorgestreckt von der flachen Hand die Nike herabschweben läßt. Die Hand wird gestützt durch eine schlanke runde Säule mit Basis und Kapitäl — ein sonderbares, offenbar aus technischen Gründen hinzugefügtes Beiwerk, das als Bestandteil des Bildes durch sein Vorkommen auch auf Votivreliefs mit der Abbildung der Parthenos gesichert ist. Man begreift, daß das Gewicht der Nike, die, im Verhältnis zur Athena puppenhaft klein, in Wirklichkeit fast 2 Meter hoch war, eine solche Stütze nötig machte, und versteht auch, daß der Künstler es verschmähte, sich so zu helfen wie in der Kaiserzeit die Kopisten von Bronzeoriginalen, die durch oft sonderbar willkürliche, meist organische Bildung der Stütze — Baumstämme aller möglichen Formen sind die Regel — die Aufmerksamkeit von dieser technischen Notwendigkeit abzulenken, die Stütze als ein Stück der umgebenden Natur zu charakterisieren trachten. Solches Ver-

8a. Zeus in Olympia
Herstellungsversuch von F. Winter

steckspiel hat Phidias verschmäht. Er hat dafür ein ungleich ehrlicheres und wirksameres Mittel gewählt, um der Stütze das Befremdliche zu nehmen. Vergleicht man Winters Skizze einer Rekonstruktion der Parthenos ohne ihre architektonische Umgebung (Jahrb. XXII, 1907, S. 61, Abb. 2, 3; Abb. 2 hier in Abb. 8c wiederholt) mit seiner Zeichnung (Abb. 8b), die die Figur in der Zella des Parthenon darstellt, so wird es deutlich, wie die

8b. Parthenos
Herstellungsversuch von F. Winter

Säule dort sonderbar, fast peinlich wirkt, hier durchaus unauffällig, indem sie sich in die Zahl der vor den Seitenwänden wie der Rückwand aufgestellten Innensäulen einfügt. Es scheint mir klar, daß hier auch der Grund zu suchen ist für die durchaus ungewöhnliche Fortführung der schmalen Seitenschiffe an der Rückwand der Zella. Denn gerade die hinter dem Bilde aufsteigenden Säulen ziehen am kräftigsten die Säulenstütze der Nike in ihre Reihe hinein. Hier, scheint mir, haben wir den Beweis für Phidias' mitbestimmende Einwirkung auf die Plangestaltung des Parthenon. Sie geht aber weiter. Vergleicht man den Plan des Parthenon mit dem des olympischen Zeustempels (Abb. 7), so ist auffällig, daß die Basis der Parthenos weit von der Rückwand abgerückt und in den gleichen Abstand von der Eingangstür gebracht ist, wie die so dicht wie möglich an die Rückwand geschobene Basis des Zeusbildes. Winter hat, vielleicht mit Recht, aus diesem Tatbestand geschlossen, daß das Zeusbild vor der Parthenos geschaffen sein müsse, indem Phidias den am Zeuskoloß erprobten Abstand der Basis von der einzigen Lichtquelle, der Eingangstür, auf die Parthenos übertragen habe (Jahreshefte XVIII, 1915, S. 11ff.). Ich möchte glauben, daß dabei auch der Wunsch mitgewirkt hat, die schmale und hohe, die Zellabreite keineswegs

8c. Parthenos. Herstellungsversuch von F. Winter

ausfüllende Gestalt der Athena auch vom Hintergrunde möglichst zu lösen, sie wie frei im Raum stehend wirken zu lassen. Dieser Wunsch führte weiter dazu, auch die Zellabreite möglichst zu steigern, womit dann zugleich der Vorteil verbunden war, daß die Zahl der vor der Rückwand aufgestellten Säulen größer, das Aufgehen der säulenförmigen Nikestütze in der Reihe der Zellasäulen erleichtert wurde. So wird die auffallende Breite der Zella im Verhältnis zum Umgang verständlich, eine der wesentlichsten Abweichungen des Planes von dem des

9. Kopie der Parthenos aus Pergamon
Berlin

Zeustempels und des vorpersischen Parthenon, wie ihn Hill (Americ. Journal of Arch. 1912, S. 535ff.) festgestellt hat. Waren dort die Fronten sechssäulig, die Langwände der Zella auf die je zweite Säule von der Ecke aus gerichtet, so daß die Zellabreite den mittleren drei Säulenweiten entsprach, so erhielten im perikleïschen Parthenon die Fronten acht Säulen, die Zellabreite entspricht den mittleren fünf Säulenweiten. Es ist kaum ein Zweifel, daß diese Weiträumigkeit der Zella, die dem Riesenbilde auch seitlich freien Luftraum schuf, den eigensten Absichten des Phidias entsprach, während er in Olympia ein vermutlich durch das Programm in seinen Größenverhältnissen bestimmtes Bild in einen fertigen Bau zu stellen hatte und so gewiß sehr gegen seine Absicht und Überzeugung einen Widerspruch zwischen den Maßen des Bildes und des Tempels mit in Kauf nehmen mußte, der die bei Strabo überlieferte bekannte Kritik des Zeusbildes veranlaßt hat. In der Tat, dieser Zeus, dicht gegen die Rückwand geschoben und seitlich fast die Säulen der Seitenschiffe berührend, muß wie eingeklemmt in der schmalen Zella gewirkt und so ausgesehen haben, als ob er, aufstehend, die Decke des Tempels aufheben würde. Die Parthenos gibt die Lösung der Aufgabe, wie sie Phidias in voller künstlerischer Freiheit, den Bauplan seinerseits mitbestimmend, finden konnte.

Es ist lehrreich, einen Augenblick auch bei den Einzelformen der Säule zu verweilen, die in der Varvakionstatuette wenigstens angedeutet sind. Danach hat Phidias der Stütze zwar runde Säulenform gegeben, nicht, wie etwa gleichzeitig Polyklet in seiner ausruhenden Amazone die Gestalt eines rechteckigen Pfeilers, natürlich um der Einordnung in die Reihe der Innensäulen willen, hat es aber vermieden, sie etwa auch nach dorischer Norm auszubilden, um sie doch wieder von den zum Bau gehörigen Stützen abzusondern. Und zwar wählte er, offenbar mit bestimmter Absicht, für das Kapitell eine damals in Athen in der großen Architektur ungebräuchliche, im Bereiche der äolischen Städte Kleinasiens geschaffene Bildung, einen Blätterkelch, verdoppelt, in der Varvakionstatuette nur in glatter Form gegeben, aber

sicherlich in Wirklichkeit — in Übereinstimmung mit dem reichen Schmuck des ganzen Bildes —, in Goldschmiedetechnik reich ausgeführt. Die Basis befolgt, soweit die derbe Formgebung der Kopie ein Urteil zuläßt, die sonst zuerst am Erechtheion auftretende sogenannte attische Norm: zwei Wulste durch eine tiefe Kehle getrennt.

Wenden wir uns zurück zum Aufbau der Gestalt der Athena, so ist deutlich, wie gut der hohe rechteckige Block, in den ihre Hauptmasse zusammengefaßt ist, in den Säulenring, der das Bild von drei Seiten umschloß, sich einfügt. Man fühlt das vielleicht am stärksten angesichts der kolossalen Kopie aus Pergamon, an der die Arme fehlen. Von diesem Gesichtspunkt aus wird nun auch die von Winter nachgewiesene, an sich befremdliche Breite der Basis völlig verständlich: sie zieht, bankartig, von einer Säulenstellung zur andern hinübergreifend, die Statue in die umgebende Architektur hinein, indem sie deren wagrechtes Grundelement kräftig betont, wie es im Fußboden, der wagrechten Innendecke, dem zwischen den beiden übereinander gestellten Säulenreihen durchgezogenen Architrav in die Erscheinung tritt (vgl. Abb. 8b). So ist das Bild in der Umgebung fest verankert und doch ringsum von Luft umflossen, in die Architektur gebannt und doch wieder von ihr gelöst und in sich frei. Die gleiche Vereinigung von Bindung und Freiheit beherrscht die Einzelheiten der Bewegung von Körper und Gewand. Durch die klare Unterscheidung von Stand- und Spielbein ist eine rein äußerliche Symmetrie vermieden, aber durch den Fall des Gewandes doch wieder leise betont: das Standbein verschwindet hinter den streng senkrecht herabgehenden Falten des Rockes und vom Knie des schräg seitwärts gestellten Spielbeins löst sich eine breite schwere Falte, die, senkrecht bis auf den Boden fallend, auch auf dieser Seite die Vertikale betont. Umgekehrt wird die Schräge des Spielbeins wieder aufgenommen in dem schräg angelehnten Schilde, dem auf der anderen Seite die schräg vorgeneigte Nike das Gleichgewicht hält, wie auch innerhalb des Schildes die Senkrechte in der mächtig emporschnellenden Schlange zur Geltung kommt — man sieht: ein wohlabgewogenes System des Gleichgewichts, aus dem kein Teil herausgenommen werden könnte, ohne das Ganze zu zerstören.

Das Gewand ist so angeordnet, daß die hohe Gestalt gleichsam in Schichten geteilt sich aufbaut: die Gürtung, ein breites Stück sichtbar, gibt eine wagrechte Hauptteilung in der Taille; darunter der Rand des Überschlages eine zweite, darüber der Saum der Ägis, der ein wenig über die Brust herabreicht, eine dritte Teilung. Der prächtige Helm aber mit den ringsum von ihm ausstrahlenden Aufsätzen, den aufgestellten Wangenklappen, den drei Büschen, den über dem Stirnschilde heraustretenden Tiervorderteilen hebt das Haupt wie eine Gloriole hervor und läßt den Blick zu allererst auf dem in Jugendfrische strahlenden Antlitz ruhen. Gleitet das Auge dann an der stolzen Gestalt herab, so wird es durch die schräg an die linke Schulter gelehnte Lanze auf der einen Seite, durch die emporstrebende Säule mit der darüber schwebenden Nike auf der andern Seite wieder emporgeführt zum alles beherrschenden göttlichen Haupte. Auch dessen Züge nehmen teil an dem großen, einfachen, man darf sagen architektonischen Zuschnitt der ganzen Komposition. Für die Vorderansicht ist das breite, kräftige Oval des Umrisses entscheidend, nach oben abgeschlossen durch den Doppelbogen des Helmrandes, Augen und Mund streng wagrecht gestellt, die Augen weit voneinander abstehend. In der Seitenansicht wird deutlich, wie Stirn und Nasenrücken ohne merkliche Trennung ineinander übergehen, die Stirnlinie, fast senkrecht, dem ebenso senkrecht begrenzten Untergesicht entspricht, der sanft gewölbte Brauenbogen in den Bögen des Helmrandes widerklingt. So groß geschnitten sind die Züge des Gesichts, daß sie sich

10, 11. Kopf der Kopie der Parthenos aus Pergamon (nach Abguß)

gegenüber der Fülle von Einzelheiten, die im Helmschmuck hervortreten, vollkommen behaupten, in der Vorder- wie in der Seitenansicht (vgl. Abb. 6, 12 und die Aspasiosgemme Abb. 4 [Kopfvignette dieses Abschnitts]). Aber das Geheimnis der Wirkung des Bildes liegt tiefer. Überall, wo wir Einzelheiten verfolgen können, überrascht die Fülle des selbständigen Lebens, das sich da regt. Höchst bezeichnend, wie die die Ägis säumenden Schlangen, in der altertümlichen Kunst regelmäßig, eine wie die andere, etwa im Schema des laufenden Hundes bewegt, an der hier offenbar treu nachbildenden Varvakionstatuette jede für sich wie ein Individuum ausgestaltet, in mannigfachsten Bewegungen: zusammengeringelt, aufbäumend, emporzüngelnd gebildet sind. Eine hat sogar — das sieht man auf der Reliefnachbildung des Kopfes auf einem großen Goldmedaillon aus der Krim (Winter, Kunstgesch. in Bildern 8/9, S. 246, 4) — die an die Schulter gelehnte Lanze der Göttin umschlungen. So sind auch die beiden den Gürtel bildenden Schlangen nicht etwa als ornamentale Nachbildungen gedacht, wie sie z. B. als Armreifen oft vorkommen, sondern als lebende Schlangen, die sich in der Körpermitte verschlingen und mit den Köpfen gegeneinander aufbäumen. Offenbar war es die subtile Technik der antiken Goldschmiedekunst, die die Möglichkeit so reicher Ausgestaltung der Einzelheiten und vielleicht die Anregung dazu gegeben hat. Es ist kein Zweifel, daß auch das Gewand so als ein selbständiges und wichtiges Element der Gesamtkomposition durchgebildet war, nicht untergeordnet dem Körper, sondern gleichgeordnet, in seiner reichen Stoffülle den Körper großenteils verhüllend, seine blockartige Masse steigernd, dabei in allen Einzelheiten reich und fein durchgearbeitet, so daß jede Falte als ein Individuum für sich dasteht, doch alle untergeordnet unter die architektonische Gesetzlichkeit des Ganzen. Für das Gesicht werden wir danach zu dem strengen und klaren Aufbau noch etwas Weiteres erwarten, eine

12. Oberteil der Varvakionstatuette

Belebung der Form durch ein feineres Eingehen auf die Einzelteile des Organismus. Das tritt in der Tat deutlich in der großen pergamenischen Kopie in die Erscheinung, vielleicht mit einer gewissen Übertreibung, aber sicherlich im wesentlichen treu — ein Ausdruck blühenden, atmenden Lebens, gleichmäßig erzeugt durch das groß aufgeschlagene, wie strahlende Auge und durch den leicht geöffneten Mund, dem die schwellende Modellierung der Lippen, die deutliche Klarlegung der den Mund umgebenden Muskelzüge etwas von momentaner Bewegung verleihen (Abb. 10, 11). Einmal darauf aufmerksam gemacht, wird man diese Züge auch in den übrigen Nachbildungen, selbst in der trockenen Varvakionstatuette wiederfinden und als besonders bezeichnend im Gedächtnis behalten. Wir fassen zusammen: Die Göttin steht, obwohl für die Vorderansicht berechnet, frei im Raum, aber doch ihm eingegliedert, unendlich viel gewaltiger als die Säulen ringsum und ihnen doch irgendwie verwandt, abgeschlossen in feierlicher Ruhe und doch leise bewegt und lebenswarm, vom Leben der Kreatur umspielt. Die überwältigende Größe aber mußte jeder Blick auf das unendlich reiche Beiwerk verdeutlichen, auf den Relieffries der Basis mit ihren etwa halblebensgroßen Figuren, auf die überlebensgroße und doch neben der sie tragenden Riesin zwerghaft kleine Siegesgöttin, auf die Amazonen- und Gigantenschlacht, deren gestaltenreiches Getümmel über Außen- und Innenseite der Schildwölbung ausgebreitet war, endlich auf die Kentaurenkämpfe, die an der Schnittkante der hohen Sohlen sich herumzogen, über denen der Beschauer, aufblickend, die Gestalt der Göttin haushoch emporragen sah.

So hat Phidias den Athenern ihre Göttin hingestellt, gewaffnet, aber in ruhigem Kraftgefühl die Waffen zur Seite setzend, in strahlender Frische und Gesundheit, auf der ausgestreckten Rechten ihrer lieben Stadt die Siegesgöttin darbietend, das Ganze nur durch die mächtige Eingangstür von vorn beleuchtet, gewiß das Strahlen des Goldes und der Edelsteine, der Schimmer des Elfenbeins gemildert durch das gedämpfte Licht, die leuchtende Gestalt in schönstem Einklang mit dem weißen Marmor des Fußbodens, der Wände und Säulen, — vergleichbar mittelalterlichen reichvergoldeten Altarwerken in der Fülle der in ein Ganzes zusammengefaßten Schildereien, aber doch völlig anders: dies Ganze eine menschliche Gestalt, durch gewaltige Größe, vollendetes Ebenmaß, erhabene Ruhe in eine Göttlichkeit gesteigert, die irdisch-greifbar, menschenhaft bleibt. Kein Geheimnis webt um sie; fest und klar begrenzt ist der umgebende Raum, leuchtende Helle ringsum. Kaum, daß in der Gestalt der Burgschlange, im Schlangenbesatz der Ägis, der verzerrten Fratze der Gorgo, den phantastischen Tiergestalten des Helmschmuckes uralter Glaube leise nachklingt, aber auch da ganz in klare, faßliche Form gebracht.

Wenn wir uns dies Gesamtbild recht vergegenwärtigen, werden wir, so dünkt mich, die ungeheure Wirkung phidiasischer Goldelfenbeinbilder zu ahnen vermögen: Riesengestalten, wie sie waren, ordneten sie sich der architektonischen Umgebung ohne Zwang ein, und während sie in dieser klaren Gesetzmäßigkeit das ewig-göttliche Insichselbstruhen vollendet darstellten, gaben sie zugleich eine Anschauung von der menschlicher Art vergleichbaren individuellen Lebendigkeit der göttlichen Wesen, die seit Homers unsterblicher Schöpfung dem Bewußtsein der Hellenen als festumrissene Persönlichkeiten eingeprägt waren: Bleibendes und Zufälliges, Gesetz und Freiheit im Bilde zur Einheit zusammenzufassen — das war die schöpferische Tat des Phidias.

Blickt man nun auf die Münzen mit dem Bilde des olympischen Zeus, so ist sofort klar, wie überaus stark das Architektonische auch in diesen winzigen Abbildungen des ungeheuren Werkes hervortritt. In der Seitenansicht des Gottes ist der Thron mit seinen streng senkrecht und wagrecht



13a—c. Elische Münzen: links: Hadrian (Paris); in der Mitte: Hadrian (Florenz); rechts: Septimius Severus (Paris)

ineinandergefügten Teilen das Beherrschende. Versucht man, danach sich in der Phantasie die Vorderansicht vorzustellen, so wird noch deutlicher, wie die besondere Form des Thrones dem Zweck architektonischer Einordnung dient. Die bis zum Nacken heraufgeführte Rückenlehne rahmt, senkrecht aufsteigend, den Oberkörper ein, der, genau wie an der Athena, durch das Anliegen der Oberarme zu einem geschlossenen Block zusammengefaßt ist; ähnlich wie dort führt rechts das Zepter, links die auf der Hand schwebende Nike zum göttlichen Haupte empor; beide Hände sind wie dort durch Schild und Säule, so hier durch die Seitenlehne des Thrones und das Zepter gestützt und in den architektonischen Aufbau einbezogen. Es sind hier wie dort genau die gleichen Mittel der Wirkung. Vergleicht man die Winterschen Rekonstruktionen des Zeus und der Athena (Kunstgeschichte in Bildern Heft 5/6, S. 133, 3, 4; 3 hier wiederholt in Abb. 8a; die Parthenos in Abb. 8b nach einer von Winter auf meine Bitte berichtigten Zeichnung, in der die Mittelachse der Athena in die der Zella gerückt, die Säule unter der Nike etwas nach links geschoben ist), so wird vielleicht von neuem klar, daß die hinter der Parthenos fortgeführte Säulenreihe eine von Phidias geforderte Anordnung darstellt, die denselben Dienst leistete wie am Zeus die dort aus dem Programm sich ergebende Thronlehne mit ihren senkrecht aufstrebenden, von tanzenden Frauengestalten bekrönten Seitenpfosten: sie halfen, die Vereinzelung des schmal aufstrebenden Rechtecks der Göttin vor der Hinterwand aufheben, sie einordnen in den architektonischen Zusammenhang.

Am Profil des Zeuskopfes auf den Münzen ist der überaus klar, schlicht und ruhig geführte Umriß das zunächst allein Wirksame. Erst in zweiter Linie macht sich wohl auch der Ausdruck einer erhabenen Milde geltend; völlig undeutlich bleiben, da die Höhen des Gepräges stark abgegriffen sind, alle Einzelheiten. Blickt man auf die Parthenos und die wichtige Rolle, die an ihr der Helm mit allen seinen Zieraten spielt, so ist der nächstliegende Gedanke, daß am Zeus, dessen Haupt nur ein Kranz vom wilden Ölbaum schmückte, das Haar und der Bart, das Antlitz umrahmend, jene Rolle übernommen haben werden. Und auf die gleiche Vermutung führt die antike, von Strabo überlieferte Anekdote (VIII 353, SQ 698), wonach Phidias, von seinem Bruder oder Neffen, dem bekannten Maler Panainos befragt, nach welchem Vorbilde er das Haupt des Zeus gestalten werde, die im Altertum viel bewunderten Verse der Ilias (I 527 ff.) zitierte:

14. Zeuskopf auf einem Karneol, Berlin; vergrößert

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion;
Und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höhn des Olympos.

15. Demeter
Berlin, Altes Museum

Es ist schwer zu sagen, ob die Erzählung wahr oder erfunden ist. Sehr möglich, daß sie zu den Künstleraussprüchen gehört, die wie das merkwürdige Bekenntnis des Sophokles über die drei Entwicklungsstufen seines Stils, auf das mich H. Schöne freundlich hinwies (Plutarch Quomodo quis suos in virtute sentiat profectus c. 7, S. 191 ed. Bernardakis), vermutlich auf die Reiseerinnerungen (*ἐπιδημίαι*) des Dichters Ion von Chios, eines jüngeren Zeitgenossen des Phidias, zurückgehen. Eine gutunterrichtete gleichzeitige Persönlichkeit scheint der Umstand zu verraten, daß Strabo doch wohl aus der gleichen Quelle sehr bestimmte Angaben über den Anteil des Panainos am Zeusbilde macht, als dessen Mitunternehmer (*συνεργολάβος*) er hier geradezu bezeichnet wird: „er arbeitete mit an der farbigen Ausschmückung des Bildes, namentlich des Gewandes." Jedenfalls setzt die Anekdote voraus, daß die Bildung von Haar und Bart am Zeuskopfe etwas Besonderes, Eindrückliches hatte. Es ist eine willkommene Bestätigung dieses Gedankenganges, wenn auf einem Karneol des Berliner Antiquariums (Amtl. Berichte a. d. Kgl. Kunstsamml. XXXIV, 169; hier Abb. 14), der in vertieftem Schnitt offenbar das Profil des olympischen Zeus nachbildet, bei gleicher Anordnung der Frisur wie auf dem Münzstempel, über der Stirn, da wo die Münze uns im Stich läßt, lebhaft bewegte Locken erscheinen, die es naheliegt im Sinne der homerischen Verse auszudeuten. Im Schnitt des Profils ist dagegen der Intaglio nicht zuverlässig: die Nasenlinie verläuft nicht in geradliniger Fortsetzung der Stirn oder leicht vorspringend wie auf der Münze, sondern ganz leise aber doch spürbar zurückgebogen. Das ist ein Zug späterer Kunst: die Nase des lysippischen Poseidon Chiaramonti ist so gebaut.

Die eben dargelegten gemeinsamen Züge der phidiasischen Kolossalbilder sind so klar ausgesprochen und trotz aller mannigfachen Abweichungen der Nachbildungen so übereinstimmend,

daß es gelingen muß, in unserm Vorrat von maßgleichen Kopien antiker Bildhauerwerke solche des Phidias mit Sicherheit herauszufinden. Der vielbesprochene Versuch A. Furtwänglers, die Athena Lemnia nachzuweisen (1892), seinerzeit viel geglaubt, wird heute wohl nur von wenigen festgehalten. Ich gehe hier darüber hinweg und wende mich zu der von Kekule viel bescheidener vorgetragenen, aber viel besser begründeten Vermutung, daß das Original einer reichgewandeten Frauenfigur, die in drei Repliken, einer Berliner aus Rom stammenden und zwei unter sich völlig gleichen in Cherchel (Cäsarea), der alten Hauptstadt Mauretaniens, gefundenen Marmorstatuen erhalten ist, auf Phidias zurückgehe. Kekule hat unter dem Eindruck der Willkür, mit der in Furtwänglers „Meisterwerken" auf gewisse oft sehr äußerliche Kennzeichen hin einer gewaltigen Zahl von Kopien Meisternamen angehängt werden, seine Meinung sehr zurückhaltend ausgesprochen. In der Tat war er innerlich wohl fest überzeugt, daß das Werk, das ihn so fesselte, nicht nur aus der Zeit und Schule des Phidias, sondern von ihm selbst herrühre. Es ist bezeichnend, wie er auf diese Vermutung gekommen ist. Er hatte oft Anstoß an der Berliner Figur genommen wegen ihres sonderbar starren Gesamteindrucks, bis er sich entschloß, ein Verfahren anzuwenden, das ihm H. Brunn einmal empfohlen hatte: man solle in solchen Fällen zusehen, ob der Kopf richtig aufgesetzt sei. Und in der Tat zeigte es sich durch Vergleichung der einen mit dem Kopf erhaltenen Statue von Cherchel, daß hier der Fehler lag, daß der Kopf zu steif aufrecht aufsaß, daß der ganze Charakter der Statue sich völlig änderte, sobald der Kopf, so wie es der Faltenzug des schleierartig über den Hinterkopf gelegten Mantels verlangt, eine leichte, fast unmerkliche Neigung erhielt. Plötzlich wurde der Ausdruck des Ganzen verklärt von einem Schimmer fraulicher Güte, die Steifheit des Aufbaus wandelte sich in eine göttlich-große, schlichte und würdige Erhabenheit. Es war erstaunlich, wie die Statue, so verändert, in der Längsachse des griechischen Saales, im Rahmen der edlen Schinkelschen Architektur neu aufgestellt, den ganzen Raum beherrschte und adelte (Abb. 15). Ohne weiteres stellte sich der Gedanke ein: so hat ein Götterbild der großen Zeit

16. Demeter
Cherchel, Museum

17. Kopf der Demeter in Cherchel (nach Abguß)

18. Kopf der Demeter in Berlin (nach Abguß)

griechischer Bildhauerei gewirkt! Im 57. Berliner Winckelmannsprogramm (1897) hat dann Kekule die kunstgeschichtliche Bestimmung der Statue gegeben, nachdem ein Gipsabguß der einen mit Kopf erhaltenen Statue von Cherchel (Abb. 16), auf seine Veranlassung hergestellt, gezeigt hatte, daß für die Beurteilung der Einzelheiten der Ausführung nicht die vom Kopisten durch Teilung und Vervielfältigung der großen Formen des Urbildes einem jüngeren Geschmack angepaßte Berliner Figur, sondern die von Cherchel zugrunde zu legen sei. Kekule hat die Verwandtschaft im Standmotiv, der Gewandbehandlung, der Bildung des Kopfes mit der Parthenos schlagend hervorgehoben. Man darf seinem Vergleich vielleicht noch hinzufügen, daß hier wie dort dem breiten Stand eine gleich breite Anlage der Schultern entspricht, die, wie dort durch die steife, kragenartige Ägis, so hier durch die auf die Schultern gelegten, sogar über sie überstehenden Zipfel des dicken, den Rücken deckenden Mantels noch besonders betont wird. Hier wie dort liegen beide Oberarme am Körper an, nur die Unterarme waren, wir wissen nicht genau wie, leicht bewegt. So ist in beiden Fällen die Gestalt in einen geschlossenen Block zusammengefaßt, dessen straffes Aufstreben durch die kannelurenartigen Falten des Rockes um das Standbein deutlich gemacht wird. Die leichte Belebung durch das schräg gestellte Spielbein wird hier wie dort gleichsam durchkreuzt durch die vom Knie streng senkrecht herabhängende schwere Falte; hier wie dort ist von einer Einwirkung der Lastverteilung auf den Oberkörper kaum etwas zu spüren. Völlig gleichartig ist endlich das feine Leben des Ausdrucks in dem groß und einfach geformten Antlitz, erreicht genau durch die gleichen Mittel, die weit aufgeschlagenen, wie strahlenden Augen und das feine Spiel der Muskeln um den schwellenden, lebendig sich öffnenden Mund. Und wie dort der Helm mit seinen strahlenartigen Aufsätzen, so faßt hier das überaus kräftig, ja fast wild bewegte Haar, in breiten, strähnigen Wellenscheiteln seitwärts gestrichen, das Antlitz in einen stark auszeichnenden Rahmen.

19. Kopf der Demeter in Berlin (nach Abguß)

20. Kopf der Demeter in Cherchel (nach Abguß)

Das schwerfaltig an- und aufliegende Gewand muß man, wie bemerkt, an der Statue von Cherchel, nicht an der Berliner Wiederholung, studieren, denn nur an deren Rückseite hat der Kopist die großen, einfachen, ja fast derben Formen des Vorbildes unverändert beibehalten. Wundervoll ist in der Figur in Cherchel die um weibliche Eleganz unbekümmerte, kräftige Nachbildung der Natur, die dem Fall, der Stauung, Zusammenschiebung der Falten treulich nachgeht. So wird das schlichte Kleid — ein röhrenförmig zusammengenähtes rechteckiges Stück Wollenstoff, oben zu etwa einem Drittel nach außen umgeschlagen, auf beiden Schultern zusammengenestelt und über den Hüften gegürtet, darüber ein kurzer, Hinterkopf und Rücken deckender, auf beiden Schultern aufliegender Mantel — zum Ausdruck einer starken Weiblichkeit, voll Gesundheit und herber Kraft. Da ist der ganze Ernst der dorischen Tracht zu spüren, die den Körper schwer verhüllend, fast ein wenig nonnenhaft, mit voller Absicht gerade das Gegenteil von dem erstrebte, was vor dem großen, mit den Perserkriegen einsetzenden Umschwung des Geschmacks und der Mode die ionische Kunst mit dem eng anliegenden, den Körper herausmodellierenden Gewand gewollt und erreicht hatte.

Ich habe den Versuch gemacht, an diese Frauengestalt in dorischem Gewande eine solche in vielfaltigem, ionischem Chiton und darüber umgelegtem Mantel anzuschließen — die früher Sappho genannte Statue der Villa Albani (Jahresh. XIV, 1911, S. 42ff., hier Abb. 21, 22, 62, 65). Ohne mir bewußt zu sein, daß sie schon Furtwängler (Meisterwerke, S. 100) in die Nähe des Phidias gerückt, wenn auch, offenbar wegen mangelnder Übereinstimmung mit der „Lemnia", „im feineren Wesen von ihm abweichend" gefunden hatte, war ich beim Photographieren des Abgusses der Statue von Cherchel für Kekules 57. Winckelmannsprogramm auf die überraschende Ähnlichkeit beider

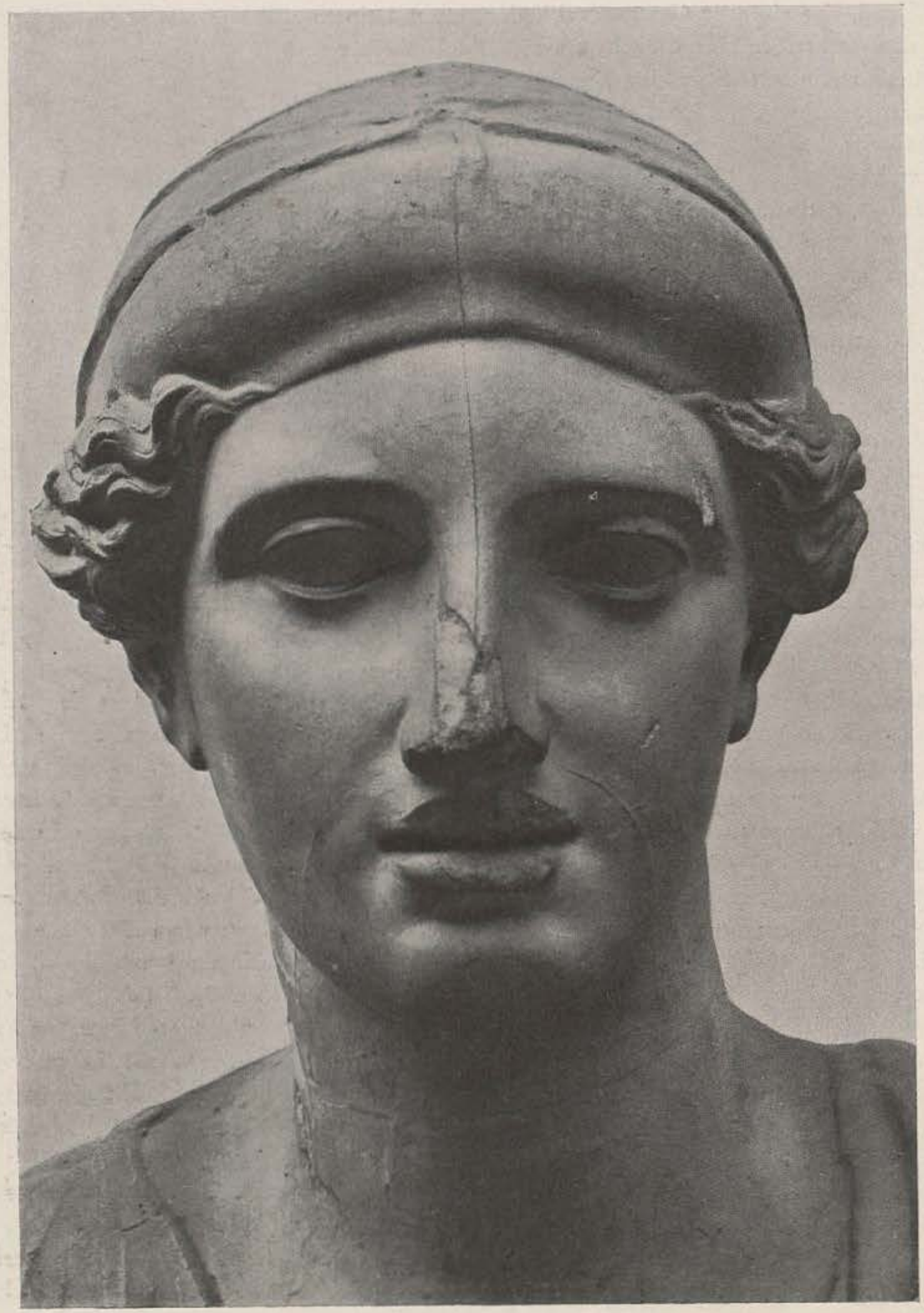
21. Kora (nach Abguß)
Rom, Villa Albani

aufmerksam geworden. Die Beobachtung, daß beide in zwei bedeutenden attischen Reliefs der Zeit um 450 v. Chr. vereint erscheinen, in dem bekannten großen eleusinischen Relief (Abb. 73) und auf der in der Carreyschen Zeichnung überlieferten Metope XIX von der Südseite des Parthenon, bestätigt diesen Eindruck und legt die Deutung auf die eleusinischen Gottheiten nahe, so daß wir den Typus der Statue von Cherchel als Demeter, den der Sappho Albani als Kora bezeichnen dürfen. Die Verwendung der beiden Typen auch auf anderen eleusinischen Weihreliefs — der Koratypus erscheint in dieser Bedeutung noch auf dem um 100 v. Chr. gefertigten riesigen Relief des Lakrateides (Festschrift für Benndorf T. IV) — bekräftigt diese Deutung. Dabei ist nicht an eine geschlossene Gruppe zu denken, sondern an zwei für sich aufgestellte und in sich abgeschlossene Einzelstatuen, die aber doch offenbar gleichzeitig und mit Beziehung aufeinander geschaffen und geweiht worden sind. Denn nicht nur durch Standmotiv und Tracht ist, wie auf dem großen eleusinischen Relief, der Gegensatz der matronalen Erscheinung der Demeter zu der jugendlichen, leichter beweglichen der Kora hervorgehoben, auch Form und Bewegung der Köpfe dient dem gleichen Zwecke. „Das Antlitz der Mutter", so formulierte ich diesen Unterschied, „erscheint voller, runder, so daß die breiten Haarwellen helfen müssen, das Gesicht doch weiblich fein erscheinen zu lassen. Und die Mutter neigt mit einer unnachahmlich leisen und darum um so eindrücklicheren Bewegung, einer Madonna gleich, das vom Kopftuche bedeckte Haupt — wie unter dem großen Leide ihrer Mutterschaft, der Trennung von der lieben Tochter. Kora wendet ihren Kopf in einer frischen Bewegung zur Seite, blickt fast unternehmend in die Ferne; feiner und schmäler ist das doch jugendlich blühende Antlitz. Und mit wahrhaft königlicher Anmut trägt sie den Kopf auf dem schlanken Halse." Diesen deutlichen, wie ich glaube, der Charakteristik dienenden Unterschieden steht die überaus nahe stilistische Verwandtschaft der beiden Gestalten gegenüber: „Der

breite Stand, der einfache Gesamtumriß, der sich mit einem Rechteck umschreiben läßt, die schwere Fülle des in mehreren Schichten übereinander liegenden Gewandes, das bei Demeter auf beiden Schultern, bei Kora auf der linken aufliegend die Schulterbreite absichtlich vergrößert, die strenge Beschränkung der Bewegung auf die Unterarme — die Oberarme liegen am Körper an —, endlich die schwesterliche Ähnlichkeit der breit und fest geformten, attisch heiteren Köpfe — alles stimmt so auffällig zusammen und so gut zur Parthenos, daß mir die Zusammengehörigkeit dieser drei Göttergestalten unlöslich, ihre Rückführung auf denselben großen Meister — also Phidias — unausweichlich erscheint."

Wenn diese These sich bewähren sollte, so wäre viel gewonnen: wir besäßen dann maßgleiche Kopien zweier Götterbilder des Phidias, die wir uns nach dem auch in der Marmornachbildung deutlich hervortretenden Stilcharakter als Bronzestatuen denken werden. Die Kopien sind verschieden nach Erhaltungszustand und Güte der Arbeit. Unmittelbar überzeugend als getreue Nachbildung wirkt die Statue von Cherchel in der beinah derben Kraft der Gewandmodellierung. Leider ist das Antlitz so schwer verstümmelt, daß es für den Gesamteindruck fast ausfällt, und so behält neben ihr die im Gewand ins Kleinliche umgearbeitete Berliner Figur, deren Kopf bis auf die Nasenspitze erhalten, wenn auch geputzt ist, ihren Wert, indem sie die bei der strengen, schlichten Haltung der Figur doppelt wirksame mütterlich-strahlende Milde des Ausdrucks fühlen läßt. Vom Typus der Kora ist nur eine Wiederholung mit dem Kopf erhalten — die albanische Statue (Helbig, Führer durch die Sammlungen klass. Altertümer i. Rom [3] II, 1922). Die übrigen Kopien, kopflos und nur mangelhaft bekannt, müssen hier beiseite bleiben (vgl. Furtwängler, Griechische Originalstatuen in Venedig. Abh. d. Bayr. Ak. d. W. I. Kl. XXI 1, S. 285, wo mir die Bedeutung der Varianten überschätzt scheint. Weitere Varianten: Reinach, Répert. de la statuaire gr. et rom. II 658, 10; 660, 1; 672, 8 u. 9 [?]). Die albanische Figur ist vermutlich — ich habe das Original nicht gesehen — wie die meisten Antiken älterer italienischer Sammlungen stark geputzt und in ihrer Wirkung beeinträchtigt durch die ungeschickte Ergänzung namentlich des steif rechtwinklig vorgestreckten linken Unterarms. Der Abguß der Pariser École des beaux arts — meines Wissens der einzige vorhandene — ist vor der Ergänzung, die nach

22. Kora (nach Abguß)
Rom, Villa Albani



23. Kopf der Kora Albani (nach Abguß)

24. Kopf der Kora Albani (nach Abguß)

25. Kopf der Parthenoskopie aus Pergamon

26. Kopf der Kora Albani (nach Abguß)

diesem Zeugnis auch die rechte Hand umfaßte, genommen worden und zeigt auch den Kopf mit den nicht sehr störenden Verletzungen am Nasenrücken und der Oberlippe, ohne die viel unangenehmer wirkenden Ausbesserungen. Über die Figur und namentlich über den Kopf, von dem einen Abguß zu erlangen ich mich vergeblich bemüht habe, gestatten die auf meine Veranlassung vor Jahren von Giraudon hergestellten vorzüglichen Aufnahmen des Abgusses ein leidlich sicheres Urteil. Der Kopf ist von einer Kraft und Größe und dabei einer Feinheit der Ausführung, daß sich die Überzeugung von der Treue der Nachbildung sofort einstellt. Sie wird auf das willkommenste bekräftigt durch den Vergleich mit einem Originalwerk aus der Zeit und Schule der Kora, das uns, wie wir sehen werden, durch ein glückliches Geschick gerettet ist (s. Kap. IV). Neben dieser zuverlässigen Kopie kann der kürzlich aus der Sammlung des Fürsten Czartoryski im Schloß Goluchow bekannt gewordene, früher der Sammlung Pourtalès gehörige Kopf (P. Bieńkowski, Zarisków musealnych [Museumsmitteilungen] Heft 4/5, Posen 1920, T. I, S. 4f.) nicht in Betracht kommen. Anscheinend — ich urteile nach den mir von dem Herausgeber freundlichst überlassenen Photographien (Abb. 31—34) — sehr derb von Arbeit ist der Kopf ganz ins Rundliche, Weiche, Aphrodisische geraten, und zwar offenbar nach der Absicht des Kopisten, der, wie er das Oval des Gesichts verbreitert, so auch den weit vortretenden Haarschopf in der Haube verkürzt und abgerundet, umgekehrt die Augenöffnung verschmälert und dadurch den Ausdruck ins Weiche, Schmachtende umgebogen hat.

Wir halten uns an den Kopf der albanischen Statue. Man kann nicht müde werden, ihn zu betrachten; mit Entzücken verfolgt man den Bau der leuchtenden Stirn, ihre zarte Wölbung über der Nasenwurzel, die edle, strenge Linie der Brauenbogen, unter deren scharfem Vorsprung

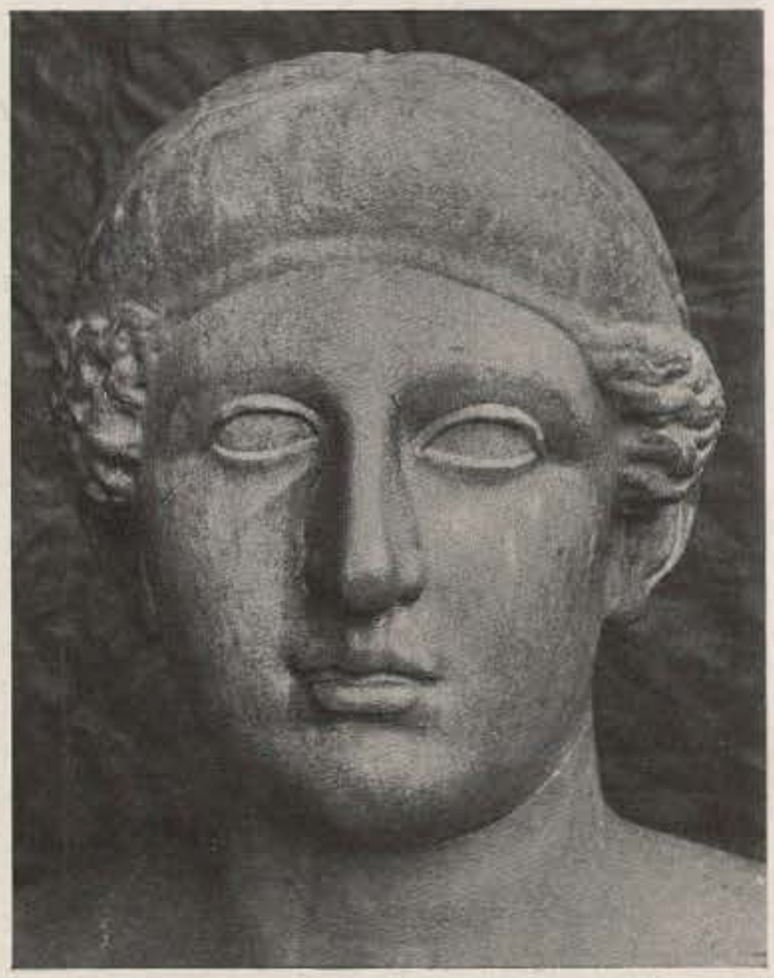
27. Kopf der Parthenoskopie aus Pergamon

28. Kopf der Kora Albani (nach Abguß)

tief eingebettet die groß geöffneten Augen liegen, das atmende Leben des Mundes, das zarte Muskelspiel um Nasenflügel und Mundwinkel. Welch ein wundervolles Frauenwesen, reif und blühend in Kraft und Güte, stark von Leidenschaft, aber in Harmonie gebändigt, gereinigt zu hoheitvoller Anmut – ganz das, was Goethe „eine Natur" zu nennen liebte. Ist hier nicht die Gottnähe, die den Bildern des Phidias nachgerühmt wird? Geläuterte und ins Göttliche gehobene Menschlichkeit – dies Grundwesen griechischer Religion – Phidias hat die große Form für sie gefunden. Im Kopfe der Kora Albani können wir sie nachempfinden. Wenn hier ein Zweifel sich regen sollte, ob es wohlgetan sei, das tiefste Wesen eines großen Künstlers aus einer Kopie, sei sie noch so trefflich, herauslesen zu wollen, so darf noch einmal darauf verwiesen werden, daß wir ein Originalwerk kennenlernen werden, das, offenbar unter dem unmittelbaren Eindruck der Kora geschaffen, alle wesentlichen Züge der Kopie bestätigt (Kap. IV). Die Treue der Kopie wird aber auch dadurch verbürgt, daß nicht die Einzelheiten, wohl aber der Gesamteindruck sich wiederfindet in der pergamenischen Kopie der Parthenos (vgl. Abb. 25, 27), die ihrerseits durch die Übereinstimmung mit der Kora sozusagen beglaubigt wird. Denn unmöglich kann es Zufall sein, daß Kopien, die in so verschiedenen Kunstepochen entstanden sind, wie diese beiden – die Parthenoskopie wird dem II. Jahrhundert v. Chr., die Kora der ersten Kaiserzeit angehören – in den entscheidenden Zügen zusammengehen. Das sind ohne Zweifel die Züge der Urbilder, stark genug, um durch alle Verschiedenheit der Kopistenauffassung hindurch sich geltend zu machen.

Die Zuweisung der Kora an Phidias, durch das Vorgetragene, wie mich dünkt, wohl begründet, wird bestätigt durch ihre nahe Verwandtschaft mit einem Statuentypus, den G. Treu, ausgehend von einem in Olympia gefundenen Torso (Abb. 35) und einer als Asklepios ergänzten Statue der Dresdener

29. 30. Kopf der Kora Albani (nach dem Original)

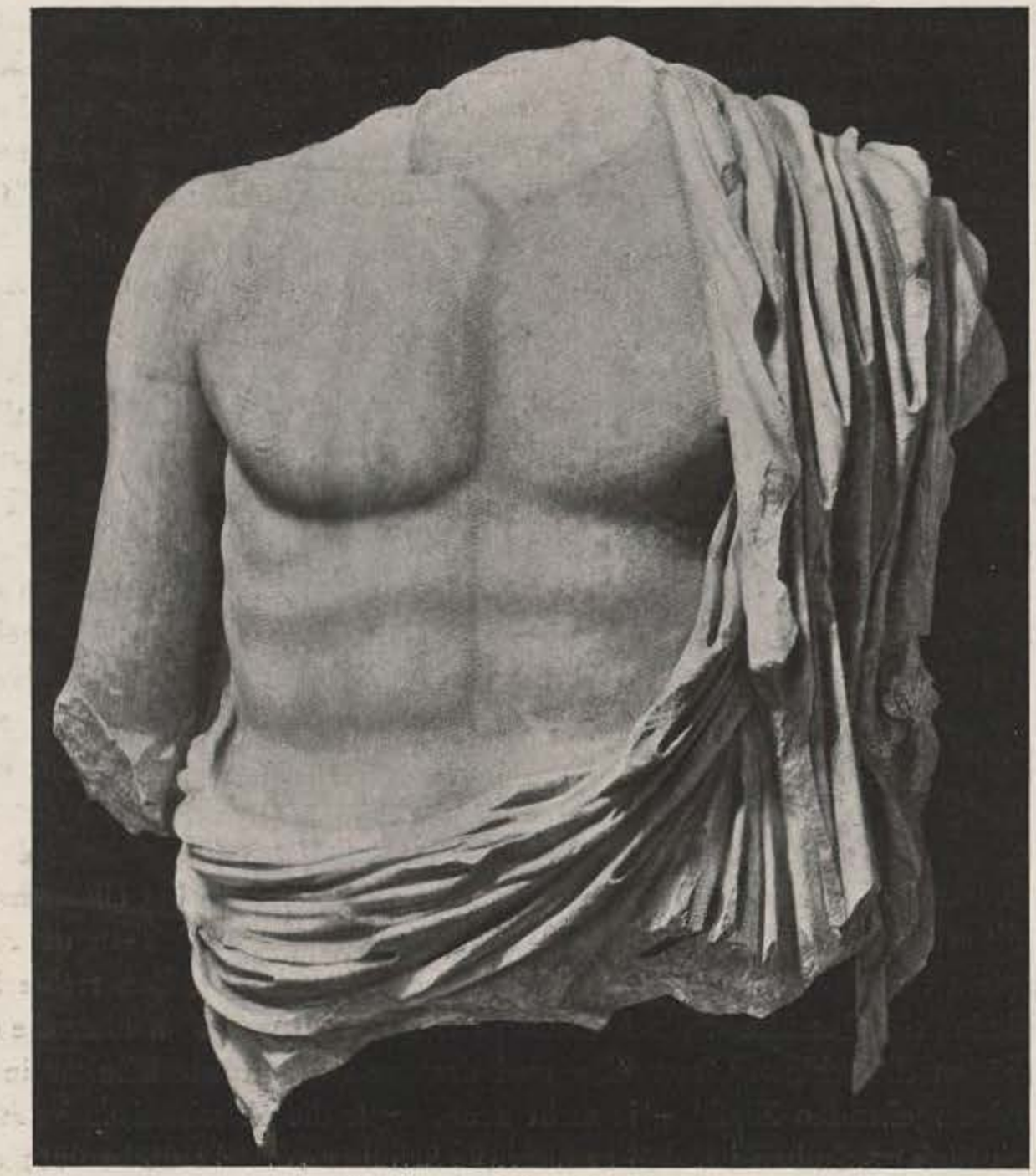


31. 32. Kopf der Sammlung Czartoryski in Goluchow

33. 34. Kopf der Sammlung Czartoryski in Goluchow

Sammlung (Abb. 36, 37), auf Zeus gedeutet und Phidias zugeschrieben hat (Festschr. f. Benndorf, S. 99ff.). „Er teilt mit ihr" – so suchte ich in dem vorhin angeführten Aufsatz die Ähnlichkeit zu bestimmen – „nicht nur den breiten Stand, die schweren Verhältnisse, den rechteckigen Umriß, sondern auch bis ins einzelne hinein die Anordnung des Mantels mit dem über die Oberschenkel lang herabreichenden dreieckigen Überschlag und dem von der linken Schulter in streng senkrechten Falten niedergehenden Zipfel – ja mehr noch, sogar die charakteristische Art, wie dieser Zipfel so weit seitwärts geschoben ist, daß er über die Schulter vorsteht und so zugleich die Brust mächtig heraustreten läßt und die Schulterbreite steigert. Weiter aber finden wir am Zeus dasselbe feste Zusammenhalten des Umrisses, dasselbe Maßhalten in der Bewegung, das für die Parthenos und die eleusinischen Göttinnen charakteristisch ist, das auch, wie schon erwähnt, in der schlichten Haltung des olympischen Goldelfenbeinbildes des Zeus deutlich hervortritt, indem auch hier beide Oberarme am Körper herabgehen, nur Unterarme und Hände bewegt erscheinen. Der breitere Stand, die energischere Kopfhaltung, das kraftvolle Aufstützen der Linken auf die Hüfte geben dem Zeus etwas Männlich-Festes, ein stolzes Kraftbewußtsein, neben dem das bei aller Würde der Erscheinung doch weiblich-zarte Wesen der Kora um so deutlicher hervortritt."

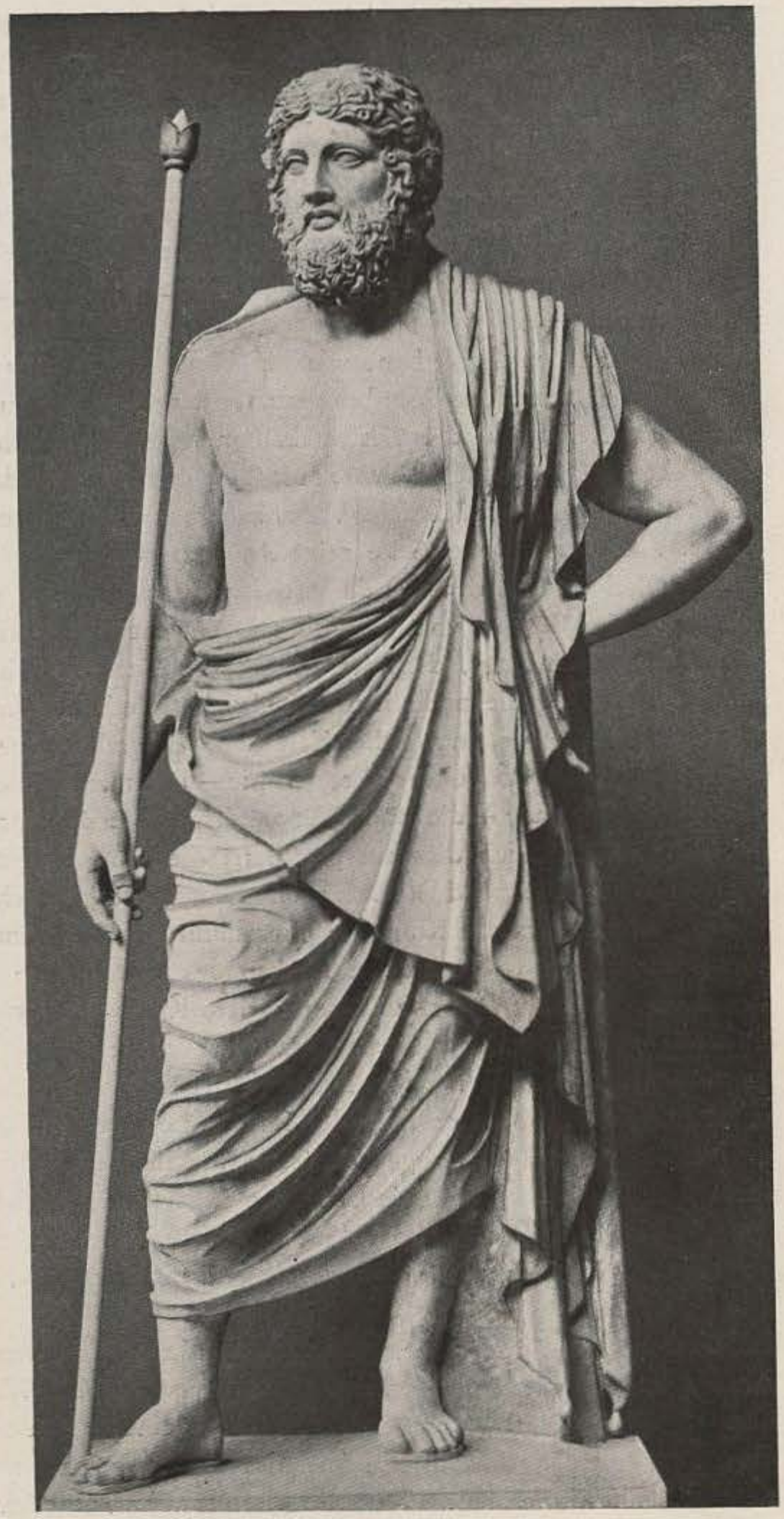
Der Kopf der Dresdener Figur ist schlecht erhalten und so stark ergänzt und geputzt, daß er von dem Original nur eine entfernte Vorstellung vermitteln kann; andere Repliken geben nicht mehr aus (vgl. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek[2], S. 317, Nr. 294; Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 853, 854, 869–871). So schien es mir wertvoll, unsere Vorstellung zu beleben durch Vergleichung eines antiken Bronzekopfes der Wiener ehemaligen Hofsammlung, der dem Dresdener Typus nahesteht (Jahresh. XIV 1911 Taf. I, II, S. 81 f., hier Abb. 38, 39). Dieser Kopf, wohl von einer Statue abgebrochen, ist gut erhalten bis auf die Oberfläche, die, um Rostwucherungen zu beseitigen,



35. Torso in Olympia, Museum

im Gesicht mit Säure behandelt, im Haar und Bart mit dem Stichel nachgearbeitet ist. Aber der Augenschein lehrt, daß dabei wenigstens im Gesicht die Formen nicht angegriffen wurden, weil die Bettungen für die zum Ausgleich von Fehlstellen nach der heute wie einst in der Antike üblichen Technik eingehämmerten rechteckigen Flickstücke wohlerhalten geblieben sind, ebenso wie die scharfen Lippenränder, bis zu denen einst die auf den gerauhten Flächen der Lippen aufgelegten Einlagen aus andersfarbigem Metall – Silber oder Kupfer – reichten. Die Säure hat also die antike Haut nicht wesentlich beschädigt.

Der ruhig-klare Aufbau des Kopfes, hervorgehoben durch reiche Bewegung in Haar und Bart, ist dem Dresdener und dem Wiener Kopf gemeinsam – aber wie feingeformt wirkt der Bronzekopf, wie sicher ist bei aller quellenden Fülle der Haar- und Bartlocken überall die darunter liegende Form deutlich gemacht! Die klare Abgrenzung der Augenhöhlen gegen die Stirn durch streng wagerecht gezogene scharfkantige Brauenbogen, die zarte Modellierung der leicht eingefallenen, die Jochbeine hervorhebenden Wangen, endlich die energische Zeichnung des wie sprechend ge-

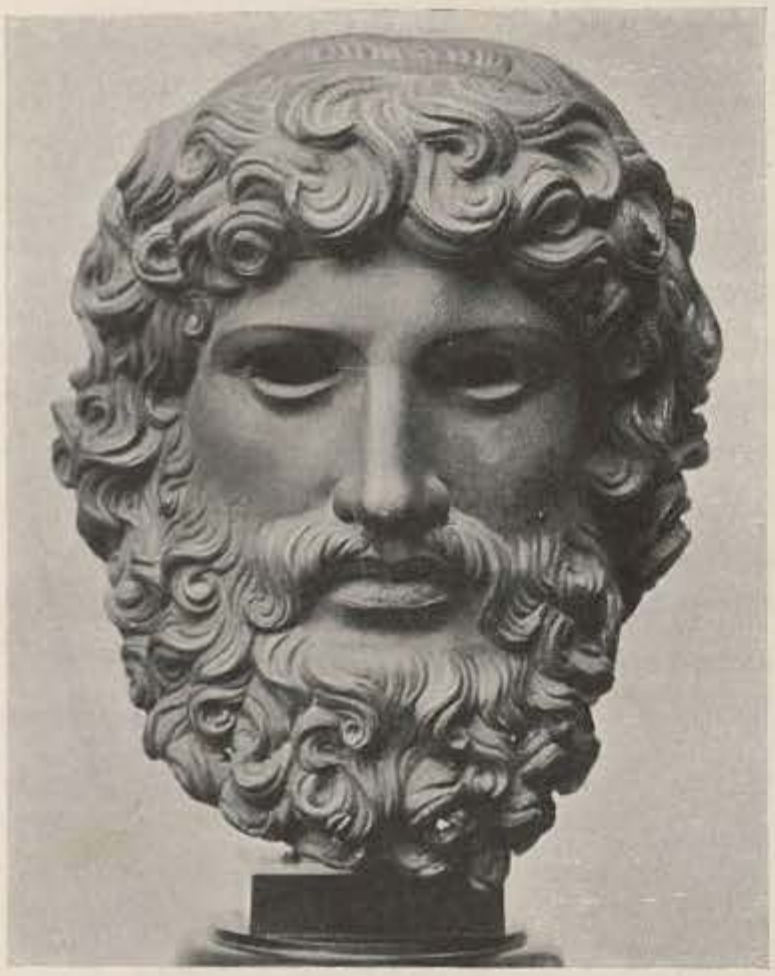


36. 37. Zeus in Dresden, Albertinum

öffneten Mundes vereinigen sich zu einem Eindruck persönlichen Lebens, der hinter dem des Korakopfes nicht allzu weit zurücksteht. Die Wirkung der Augen ist leider dadurch beeinträchtigt, daß nicht bloß die nach antiker Gewohnheit eingesetzten Augäpfel fehlen, sondern auch die Lidränder, vermutlich durch die Patina stark angefressen, modern beschnitten sind. Immerhin ist der zarte Übergang der Unterlider in die Wangen und die starke Beschattung der Augen durch die kräftig vortretenden Brauenbogen deutlich — Züge, die völlig übereinstimmend am Kopfe der Kora wiederkehren, wie denn auch die sanfte Schwellung der Stirn über der Nasenwurzel, etwa in Form eines auf die Spitze gestellten stumpfwinklig-gleichschenkligen Dreiecks, beiden gemeinsam ist.

Dahingestellt muß bleiben, wie die Figur aussah, die zu dem Wiener Kopfe gehörte. Seine Haltung — entschiedene Wendung zur rechten Schulter, aus der nach antiker Gepflogenheit verschiedenen Reliefhöhe der Gesichtshälften sicher zu entnehmen — entspricht der Dresdener Figur, aber schon die wesentlich kleineren Maße schließen es aus, daß er von einer genauen Kopie herrühren könnte. Auch die beträchtliche Verschiedenheit in der Anordnung von Haar und Bart spricht dagegen. Auf der anderen Seite zeigt der Rest zweier sich kreuzenden Zweige am Hinterkopf der Bronze, daß vermutlich Zeus dargestellt war, geschmückt mit einem Ölbaum- oder Eichenkranz, wie auch eine Replik vom Kopf des Dresdener Typus einen Eichenkranz aufweist. So werden wir annehmen müssen, daß der Bronzekopf zu einer Variante des Dresdener Typus gehörte. Vielleicht könnte die noch immer fehlende technische Untersuchung der uns erhaltenen antiken Großbronzen lehren, in welcher Zeit der Wiener Kopf geschaffen sein mag, ob er als ein griechisches Original oder eine spätere Kopie — dann vermutlich ein Nachguß — aufzufassen ist. Wie dem auch sein mag — die nahe Verwandtschaft des Bronzekopfs mit dem der Kora Albani ist deutlich, und seit ich dies aussprach, ist die Beziehung zu Phidias bestätigt worden durch den Berliner Karneol (Abb. 14). Der große Schnitt des Gesichts, der tiefe, flach gewölbte Schädel, das kräftig vorstrebende Kinn, die Umrahmung des Gesichts durch die vor den Ohren in breiter Masse ineinander übergehenden Locken des Haares und Bartes, endlich die verschiedene Behandlung des Haares über und unter dem Kranz — dort in flachen, enganliegenden, gewellten Strähnen, hier in dicht gedrängten krausen Locken: alles ist überaus ähnlich. Dabei muß der Kopf des olympischen Zeus nach Maßgabe des Karneols eher ein wenig altertümlicher, durch die lang auf Schultern und Nacken fallenden flachen Locken feierlicher gewirkt haben, als der Bronzekopf mit seinen hinten kürzer abgeschnittenen, in kräftiger Rundung herausmodellierten Korkenzieherlocken, die auch das dort freie Ohr ganz zudecken. Abweichend ist offenbar auch die Anordnung des Stirnhaars: am Bronzekopf fällt es tiefschattend in die Stirn, auf dem Karneol ist es kräftig emporgesträubt, ähnlich wie in dem späteren Zeustypus, so daß die Stirn breiter und freier erscheint.

Damit ist die Beweiskette, die an die Parthenos die Demeter von Cherchel, an diese die Kora Albani, an die wiederum den Dresdener Zeus und den Wiener Bronzekopf bindet, auch an den olympischen Zeus fest angeschlossen und so eine in sich zusammenhängende Gruppe von maßgleichen Kopien nach Götterbildern des Phidias gewonnen, aus der sich eine klare Anschauung seines Stils gewinnen läßt. Es wurde schon erwähnt, und davon wird noch ausführlich zu sprechen sein (s. Kap. IV), daß uns ein Original gleicher Zeit und Schule zur Verfügung steht, das nach meiner Überzeugung die Zuverlässigkeit der Kopien bestätigt.



38. 39. Bronzekopf in Wien, Staatliche Antikensammlungen

Übereinstimmung mit dem einheitlichen Stil dieser Gruppe ist daher der Prüfstein für die mancherlei Zuweisungen an Phidias, die mit Hilfe der leider nur allzu kargen antiken Angaben über seine Werke bisher versucht worden sind. Ich hebe die wichtigsten heraus.

Zu der Auswahl klassischer Frauenbilder — Statuen und Gemälde —, die in Lukians Schrift „Imagines" dazu dienen müssen, daraus das Bild der kaiserlichen Geliebten aufzubauen, gehört von Werken des Phidias die Athena Lemnia und die Amazone. Erstere hat Furtwängler in einem Typus wiederzufinden geglaubt, der namentlich in zwei Dresdener Statuen und einem wohlerhaltenen Kopf in Bologna auf uns gekommen ist — die vielbesprochene Lemniahypothese, das Hauptstück der „Meisterwerke der griechischen Plastik". Ich gehe auf die Vermutung auch an dieser Stelle nicht näher ein, weil ein urkundlicher Beweis für sie nicht geführt werden kann und stilistische Übereinstimmung mit gesicherten Werken des Phidias wohl nur noch von sehr wenigen Urteilsfähigen aufrechterhalten wird. Der rein formale Reiz des Kopfes — für uns immer des am stärksten sprechenden Teils eines Kunstwerks — ist durch eine Welt getrennt von der tiefinnerlichen Belebung, die wir als entscheidendes Kennzeichen der Kunst des Phidias erkannten. Das zeigen besonders deutlich die kürzlich von Cl. Kennedy in der Zeitschrift für bildende Kunst 1922, S. 103 bis 105 veröffentlichten neuen Aufnahmen des Kopfes von Bologna, auf denen die entstellenden Patinaflecken geschickt getilgt sind. Von der Amazone des Phidias hören wir auch in der bekannten antiken Anekdote über das Preisgericht, das die Künstler über ihre für das ephesische Artemis-Heiligtum geschaffenen Amazonenstatuen abgehalten haben sollen. Nach Plinius' Erzählung (34, 53; SQ946) wäre dabei ausgemacht gewesen — ist's nicht wahr, so ist's doch gut erfunden! —, daß als die beste die Figur zu gelten habe, welche jeder für die zweite nach seiner eigenen erklären würde. Dies sei die des Polyklet gewesen, die zweite die des Phidias, die dritte die des Kresilas, die vierte die des

Phradmon (die zwischen die beiden letzten eingeschobene wird vermutlich nur einer Flüchtigkeit des Plinius verdankt: der Künstlername Cydonis ist offenbar durch ein Mißverständnis aus dem Ethnikon des Kresilas von Kydonia entstanden). Nun besitzen wir drei einander vielfach ähnliche bedeutende Amazonentypen des V. Jahrhunderts (Abb. 40–42), und man hat längst versucht, sie unter die drei zuerst genannten Künstler zu verteilen. In letzter Zeit ist anscheinend die Neigung im Zunehmen begriffen, den sogenannten vatikanischen Typus (Abb. 42), der nur in kopflosen und auch der Arme größtenteils beraubten Exemplaren auf uns gekommen ist, auf Phidias zurückzuführen (vgl. Michaelis, Jahrb. 1886, S. 19 ff.; zuletzt M. Bieber, Jahrb. XXXIII, 1918, S. 49 ff.). Hätten wir nur eine etwas ausführlichere Angabe über das Motiv der Amazone des Phidias! Aber leider beschränkt sich Lukian auf die Angabe, daß sie sich auf die Lanze stützte (*τὴν Ἀμαζόνα τὴν ἐπερειδομένην τῷ δορατίῳ*, Imag. 4, SQ 768), und diese Bezeichnung könnte wohl auch für den kapitolinischen Typus gelten, wie andererseits die Benennung der Amazone des Kresilas als Verwundete von allen drei Statuentypen gebraucht werden könnte; vom Motiv schließlich der polykletischen Amazone ist gar nichts überliefert. Aber gerade hier, wo die Aufgabe ist, von drei Typen bekleideter weiblicher Gestalten einen für Phidias in Anspruch zu nehmen, muß der Vergleich mit der besprochenen Gruppe von Göttinnen förderlich sein.

Zunächst ein Wort über die Ergänzung des, wie erwähnt, in sehr schlecht erhaltenen Exemplaren auf uns gekommenen vatikanischen Typus. W. Klein, der, nach Furtwänglers Vorgang (Meisterwerke, S. 291 ff.) den Typus auf Phidias zurückführt, hat eine Wiederherstellung des Urbildes versucht, die ich so wenig wie M. Bieber (a. a. O., S. 73 [2]) für glücklich halten kann (Jahreshefte XVIII, 1915, 27 ff.). Der Kopf kann unmöglich in dem viel zu kleinen Kopf der Sammlung Baracco gesucht werden, und der Eindruck des Ganzen wird, dünkt mich, geschädigt durch die viel zu schräg angenommene Lanze, auf die die Amazone sich mit beiden Armen stützt. Als Vorlage hat Klein naturgemäß die Abbildung der Statue auf einem leider verschollenen antiken geschnittenen Stein benutzt, hat aber die dort gegebene schräge Stellung der Lanze wesentlich übertrieben, so stark, daß er an die erhaltene antike Plinthe des vatikanischen Exemplars ein Stück ansetzen lassen mußte, um die Lanze dort aufruhen zu lassen – für sich allein schon ein zwingender Gegenbeweis gegen die Richtigkeit dieser Ergänzung. Jener Stein aber ist, wie mir scheint, mit Vorsicht zu benutzen, um so mehr, als er uns nur aus einem Stich des XVIII. Jahrhunderts bei Natter, Traité de la méthode antique de graver les pierres fines comparée avec la méthode moderne, 1754, Taf. 31 (Abb. 44) bekannt ist. Zwar die Echtheit des Steins ist von Michaelis (a. a. O. S. 35) und Furtwängler (Meisterwerke, S. 297, Anm. 1) mit guten Gründen verteidigt worden, aber Ungenauigkeit des Zeichners – oder schon des Steinschneiders? – verrät die Art, wie das Ende des am Köcher festgebundenen Bogens weit vom Köcher und hinter, statt vor dem linken Arm zum Vorschein kommt. Jedenfalls entspricht auf dem Stein der schrägen Stellung der Lanze ein deutliches Herüberneigen des Körpers nach rechts (vom Beschauer), während die vatikanische Figur eine gerade aufgerichtete Haltung zeigt. Nun sind an ihr beide Unterschenkel ergänzt, aber es scheint doch, als ob der Ergänzer beim Aufrichten der Figur auf den mit der Plinthe erhaltenen Füßen das Richtige getroffen hat. Dieser Eindruck wird bestätigt durch die Beobachtung, daß bei dieser Aufstellung der Umriß des Chitons neben dem rechten Oberschenkel genau senkrecht, der Gürtel und der untere Rand des Überschlages wagerecht verlaufen. Danach ist wohl anzunehmen, daß entweder der Steinschneider oder der Zeichner die ihm ungefällig erscheinende, straff aufrechte Haltung der Amazone durch Neigen des Körpers nach rechts und entsprechende

40. Amazone
Rom, Kapitolinisches Museum

41. Amazone
Berlin, Altes Museum

42. Amazone Mattei
Rom, Vatikan (Kopf nicht zugehörig)

Schrägstellung der Lanze seinem Geschmack angepaßt habe, wenn nicht vielleicht schon antike Kopien der Figur darin vorangegangen sein sollten. Daß der Steinschneider nicht nach dem in Ephesus aufgestellten Original, sondern nach irgendeiner ihm leicht zugänglichen Kopie gearbeitet hat, ist anzunehmen, und dies freie Schalten der Kopisten auch in bezug auf die Ponderation ist uns wohl bekannt, z. B. von den Kopien des myronischen Diskobols her. Wir werden also gut-tun, uns für den Versuch, wenigstens in der Phantasie das Bild der Amazone wiederherzustellen, an die vatikanische Statue zu halten und aus ihr das Bewegungsmotiv zu bestimmen und zu ver-stehen. Da ist denn kaum ein Zweifel, daß der so sonderbar heraufgezogene, sorgfältig in den Gürtel gesteckte und so den linken Oberschenkel bloßlegende Chitonzipfel und die eigentümliche Haltung des linken Beins, das mit dem Knie viel stärker vorhängt, als es sonst bei einfacher Ent-lastung des Spielbeins zu geschehen pflegt, auf eine Verwundung am linken Oberschenkel hin-weisen, die an den Kopien nicht, wie an denen der beiden anderen Amazonentypen, in Relief, sondern nur in Farbe angedeutet war — eine Verschiedenheit, die vielleicht schon an den Ur-bildern — natürlich Bronzestatuen — vorhanden war, indem der Schnitt in der Haut und die Blut-spuren dort plastisch, hier durch eine Metalleinlage ausgedrückt waren. Das Aufstützen auf die

43. Amazone Mattei
(nach Abguß)

Lanze mit beiden Händen kann dann nur den Sinn haben, daß die Amazone sich hinkend, das verwundete Bein schonend und durch das Hochstecken des Chitonzipfels die Wunde vor Reibung schützend, mühsam vorwärts bewegt. Dabei wird die natürliche Haltung der als Krücke dienenden Lanze die senkrechte sein, wie denn auch der Stabrest in der durch einen antiken Marmorsteg mit dem Rumpf verbundenen linken Hand der kapitolinischen Replik (Jahrb. I, 1886, S. 37) fast genau senkrecht gerichtet ist. Ich entferne mich damit wesentlich auch von der Haltung, die M. Bieber, die Schrägen des Natterschen Steins noch übertreibend, ihrem Modell gegeben hat (a. a. O. T. 2, 2), und von Michaelis' Ergänzung, welche die Haltung der vatikanischen Statue mit der schrägen Lanze der Natterschen Gemme verbindet (a. a. O. S. 35). Gibt man aber der vatikanischen Statue statt der ergänzten Bogenenden einen etwa senkrecht gestellten Stab in beide Hände (Abb. 43 — natürlich müßten beide Hände fest zugreifen, der rechte Handrücken nach außen gewendet sein —), so zeigt sich, daß bei dieser Haltung das plastische Motiv der Figur unendlich gewinnt, ja eigentlich erst in die Erscheinung tritt. Die Figur wird so, durch das Standbein und den hochgereckten Oberarm auf der einen, die Lanze auf der andern Seite in einen rechteckigen Rahmen gefaßt, in dem die Bewegung, das Vorhängen des linken Knies, die Senkung der linken Schulter, das leichte Herüberneigen des Kopfes nach derselben Seite (also entgegengesetzt der Haltung des jetzt aufsitzenden Kopfes) um so stärker zur Geltung kommt. Diese sozusagen architektonische Anordnung der Figur ist, wie mir scheint, dem Aufbau der Göttergestalten nahe verwandt, die wir als Werke des Phidias betrachten. Es ist dasselbe System von stark betonten Senkrechten

und Wagrechten hier wie dort, auch dieselbe klare Teilung der Figur etwa in der Körpermitte, an der Amazone betont durch die in geringem Abstande von einander verlaufenden Horizontalen des Gürtels und des Überfallrandes. Die Amazone ist innerhalb ihres rechteckigen Rahmens stärker bewegt als die Göttinnen, aber auch an ihr ist die ungleiche Lastverteilung auf Stand- und Spielbein im Oberkörper nicht klar durchgeführt. Zwar tritt die rechte Hüfte, die des Standbeins, ein wenig heraus, und die linke Brust steht, entsprechend der Senkung der Schulter, tiefer als die rechte, aber die wagerechte Lage des Gürtels und des Überschlagrandes leitet eher auf die Vorstellung gleichstehender Hüften, und die linke Hüfte ist durch den Köcher und das Gewand so verdeckt, daß ihre Form und Bewegung im Gesamtbild kaum mitspricht. Es ist klar: dem Künstler lag nichts daran, die Beweglichkeit des Körpers in den Hüften zu verdeutlichen, im Gegenteil — das straff-senkrechte Aufstreben des Oberkörpers ist ihm das Wichtige und Entscheidende — genau so, wie es in allen vorher besprochenen Statuen der Fall ist. Die Verhältnisse der Amazone, solange der Kopf fehlt, nicht leicht zu beurteilen, sind offenbar schlanker als die der Göttinnen, Brust und Schultern weniger breit und mächtig, die Beine eher länger. Aber diesen Unterschied wird man nicht gegen die Annahme des gleichen Künstlers geltend machen dürfen: er kann auf der Verschiedenheit des Vorwurfs beruhen, indem dort die Würde großer Göttinnen, hier die schlanke Behendigkeit des Heldenmädchens darzustellen war.

44. Nattersche Gemme

Die Raumauffassung in der Amazone und in den Bronze- und Goldelfenbeingestalten des Phidias ist gleich: sie sind alle auf volle Vorderansicht berechnet. Die Seitenansichten der Amazone haben wie die der Demeter, der Kora, des Dresdener Zeus (vgl. Abb. 45, 46 mit 65, 66, 36) kein selbständiges Interesse, sind eigentlich nur um der Vorderansicht willen da. Der olympische Zeus thronte zwischen den Säulenstellungen so eingeklemmt, daß eine Gesamtansicht von den Seitenschiffen aus unmöglich sein mußte; die Parthenos, viel freier in den Raum gestellt und, schon wegen der reichen Reliefdarstellung auf der nach der Seite gewendeten Schildwölbung, für Betrachtung von den Seitenschiffen her eingerichtet, kann von dort aus gesehen doch nur in den Einzelheiten, nicht als Ganzes gewirkt haben. Das lehrt die Betrachtung der Aufnahme von der rechten Seite her (Abb. 5) und die Erwägung, daß für den Beschauer von links die untere Hälfte der Gestalt völlig hinter dem Schilde verschwindet. Es ist lehrreich, die polykletische Amazone — daß sie im Typus der Berliner Statue zu suchen ist, scheint mir sicher — zu vergleichen (Abb. 47, 48). Sie ist durchaus als Rundfigur komponiert und bietet von jedem Standpunkt aus, namentlich auch in den Profilansichten, ein interessantes plastisches Motiv. Es ist kein Zweifel, daß das für Polyklet besonders bezeichnende Standmotiv, das weit zurückgesetzte Spielbein, dem im Oberkörper die entsprechende Vorwärtsbewegung eines Armes das Gleichgewicht hält, ihre tiefere Begründung in dem Wunsche findet, das plastische Motiv nicht nur, wie es die Attiker, Phidias so gut wie Myron, tun, für die Vorderansicht klar auszubreiten, sondern auch nach vorwärts und rückwärts zu entwickeln, ohne daß doch die Vorderansicht ihre Geltung als die Hauptansicht verlöre. Polyklet bezeichnet — das scheint bisher nicht genügend beachtet zu sein — einen entscheidenden Schritt zur lysippischen Raumauffassung, und vielleicht in diesem Sinne wird man das Bekenntnis Lysipps zu Polyklet als

45. Amazone Mattei (nach Abguß)

seinem Lehrer zu deuten haben. Aber selbst im Apoxyomenos hebt sich unter den vielen ineinander übergehenden Ansichten eine Vorderansicht als die vorteilhafteste heraus: so stark wirkt die flächenhafte Auffassung, von der schon Polyklet eifrig hinwegstrebt, auch noch bei Lysipp nach.

Wie der Aufbau und die räumliche Gestaltung der Amazone, so ist auch die Formbehandlung im einzelnen den Göttinnen verwandt. Vergleichbar ist besonders das Gewand der Kora. Dabei werden wir gut tun, von dem Trierer Torso auszugehen (Abb. 49), der, frei von Überarbeitung und Glättung, auch in der Güte der Arbeit den übrigen Kopien vorzuziehen ist, „ohne alle Kleinlichkeit und Trockenheit in der Durchführung des Gewandes", wie Michaelis betont, „und von großartiger Naturwahrheit in der Behandlung des Nackten". An der Kora wie an der Amazone ist der ionische Chiton als eine dichte Hülle behandelt, die ihre selbständige Bedeutung neben dem Körper hat, nur ganz im allgemeinen seine Form und Bewegung ahnen läßt. Ihr Hauptreiz liegt nicht in der Verdeutlichung der von ihr bedeckten Körperform, sondern in dem liebevoll beobachteten Eigenleben der reich gefältelten Stoffmasse, unter der nur die am stärksten hervortretende Form, die Brust, herausmodelliert ist. Alle reichen Einzelheiten aber unterwerfen sich einem klaren Gesamtplan, einem einfachen System von Senkrechten und Wagrechten, dem kräftige Schrägen eingeordnet sind. An der Kora begrenzt den Oberkörper auf der einen Seite der über die linke Schulter streng senkrecht herabfallende Mantelzipfel, auf der anderen Seite der ebenso senkrecht herabhängende, den Körperkontur verhüllende Chiton; der wagrechte Rand des Chitonüberschlags teilt die große Fläche des Leibes und schneidet unter rechtem Winkel jenen Mantelzipfel. Hier, in der Nähe der linken Hüfte, liegt gleichsam der Schlüsselpunkt der ganzen Anordnung. Von hier gehen die großen röhrenförmigen senkrechten Falten aus, die der Mantel zur Seite des Standbeins bildet und die sich in den Falten des Schulterzipfels nach oben fortsetzen; hierhin laufen aber auch die vielen schrägen Faltenmotive zusammen, die die ganze Vorderfläche des Mantels durchziehen. Sie werden in entgegengesetzter Richtung durchschnitten durch den Rand des Mantelüberschlags, so daß ein von den Hüften nieder-

46. Amazone Mattei (nach Abguß)

47. Amazone in Berlin (nach Abguß)

48. Amazone in Berlin (nach Abguß)

hängendes Dreieck entsteht, das im Oberkörper in der dreieckigen Begrenzung des Schulterzipfels wiederklingt. Und gerade in der Gegend der linken Hüfte überschneiden sich diese beiden Dreiecke. An der Amazone ist auf der rechten Seite des Körpers eine senkrechte Begrenzung durch den Umriß des Chitons gegeben, soweit er unter dem Überfall frei herabhängt; sie klingt wieder in dem Kontur der Chitonfalten unter der rechten Achsel, und auf der linken Seite entspricht der senkrecht hängende Köcher. Die Bedeutung dieser Senkrechten wird auch hier durch stark sprechende Wagrechte — den Gürtel und den Rand des Überfalls — betont. Das spitze Dreieck, in dem der Chiton die Brust bedeckt, wiederholt sich in dem vom linken Oberschenkel heraufgezogenen Zipfel, und auch hier ist die linke Hüfte der Schlüsselpunkt, in dem die bestimmenden Linien zusammenlaufen. Bei so übereinstimmender Gesamtanlage sind gewisse Unterschiede fühlbar: man hat den Eindruck, daß der Körper der Amazone durch das Gewand stärker durchwirkt als der der Kora. Auch dies könnte aus dem Gegenstande heraus verstanden werden: das tief verhüllende Gewand der Göttin dient der Vereinfachung, Vergrößerung der Form und damit der Steigerung im Ausdruck göttlicher Erhabenheit. Aber es bleibt doch zu erwägen, ob nicht auch ein zeitlicher Unterschied obwalte. Zusammengenommen mit der schlankeren Proportion, der weicheren Führung des Körperkonturs könnte der Fortschritt auf dem Wege der Verdeutlichung des Körpers durch das Gewand auch eine Entwicklung andeuten, und diese Annahme wird bestätigt durch die Tatsache, von der wir noch sprechen werden, daß die Schule des Phidias ohne Zweifel diesen Weg gegangen ist.

Machen wir noch die Gegenprobe und vergleichen den zweiten Typus, der nach seinem Motiv des Aufstützens auf die Lanze ebenfalls für die Amazone des Phidias in Anspruch genommen werden könnte, den Typus der kapitolinischen Statue (Abb. 40), so ist klar, daß zwischen ihr und den von uns auf Phidias bezogenen Göttinnen keinerlei Verwandtschaft besteht, die über allgemeinste Ähnlichkeiten von Kunstwerken gleicher Epoche hinausgingen. Sehr bezeichnend, daß

49. Amazonentorso. Trier

die beiden von Winter in der Kunstgeschichte in Bildern (Heft 8/9, S. 256, 1 u. 3) mitgeteilten Abbildungen die Gestalt in Dreiviertelansicht von links her geben. In der Tat, in dieser, nicht in der Vorderansicht entfaltet sich am schönsten und geschlossensten das plastische Motiv (vgl. Abb. 51), das, viel weniger einfach als in dem vatikanischen Typus, das Vorschreiten verbindet mit dem Freilegen der Wunden unter der rechten Brust, auf die auch der tief gesenkte Kopf sich herabneigt. Die Figur scheint viel mehr denn der vatikanische Typus als Rundwerk gedacht zu sein, und in viel bewegterer Silhouette rankt sich der starke Körper an der Lanze empor. Etwas vollends Neues und Fremdes ist das kühne Durchqueren des Leibes durch den linken Unterarm, das die Aufmerksamkeit sofort auf die Hauptsache, die Wunden an und unter der rechten Brust lenkt. Ebenso hart durchschneidet der untere Chitonrand die Beine über den Knien, wie denn überhaupt das Gewand, stofflicher behandelt und der Wirklichkeit mit ihren Zufälligkeiten treuer nachgebildet, die klare Übersichtlichkeit vermissen läßt, die dem vatikanischen Typus wie den Göttinnen die große, harmonische Ruhe verleiht (vgl. die Detailaufnahme bei Schröder, Jahrb. XXX, 1915, S. 96, Abb. 2). Im ganzen ist der kapitolinische Typus eine eigenartige Schöpfung, sicherlich die, welche das Thema — verwundete Amazone — am unmittelbarsten aus dem Motiv heraus gestaltet. Hier ist wirklich das Heldenmädchen, das, trotz schwerster Wunden, aufrecht, auf die Lanze gestützt, aus dem Kampfgewühl schreitet. Nichts hat sie, wie eben ausgeführt, mit dem Kreise des Phidias zu tun, ebensowenig aber auch — trotz mancher gegenteiligen Stimmen scheint mir das völlig sicher — mit dem Polyklets, dessen Art dieses rücksichtslose Erfassen des Motivs aus lebendiger Anschauung der Wirklichkeit völlig fremd ist. So ist es gewiß kein Zufall, daß das die Gestalt beherrschende Motiv, die Verwundung, als das der Amazone des Kresilas überliefert ist. Sein Werk — das hat schon Furtwängler (Meisterwerke, S. 286ff.) ausgesprochen — steht offenbar vor uns, in dem Ernst, mit dem dies Motiv ergriffen und durchgeführt ist, in dem Sinn für das Wirkliche, der sich auch in der Formenbehandlung überall ausspricht, wohl verständlich bei einem Meister, dessen Ruhm die Bildnisse ausmachten, dessen sterbender Verwundeter nach einer offenbar einem Epigramm entlehnten Wendung des Plinius (34, 74, SQ 871) klarmachte, wie wenig Leben noch in ihm sei.

Die Amazone Polyklets ist im Berliner Typus längst wiedererkannt, und so hat sich schon Furtwängler eine Aufteilung der drei Typen unter die drei namhaftesten Teilnehmer jener Künstlerkonkurrenz ergeben, die der literarischen und monumentalen Überlieferung über jene Künstler und ihre Werke Rechnung trägt und die ihrerseits als ein Beweis dafür gelten kann, daß wir

50. Amazone des Kapitol (nach Abguß)

51. Amazone des Kapitolinischen Typus. Rom, Vatikan

52. Amazone des Kapitol (nach Abguß)

die Gruppe der Göttinnen, denen der vatikanische Typus so nahesteht, mit Recht auf Phidias zurückführten.

Vorhin ward bemerkt, daß die Repliken der Amazone Mattei sämtlich des zugehörigen Kopfes entbehren. Das ist insofern nicht ganz genau, als eine vor einen Pfeiler gestellte und als architektonische Stütze ausgebildete Wiederholung der Amazone aus der Thyreatis (im athenischen Nationalmuseum Nr. 705) mit dem Kopf erhalten ist (Durm, Baukunst der Griechen [3] S. 361, Abb. 353). Die steif aufrechte Haltung des Kopfes wird der architektonischen Verwendung zuliebe gewählt sein: er hat ein mit dem Pfeilerkapitell verkröpftes korinthisches Kapitell zu tragen. Das Gesicht ist an Kinn und Nase schwer beschädigt, aber die Haaranordnung — über schmaler Stirn ist es gescheitelt und in lebhaft sich schlängelnden Wellen zur Seite gestrichen — stimmt zur Natterschen Gemme, und so wird Amelung recht haben, wenn er für die — bisher leider vergebliche Suche nach Kopfrepliken — von diesem Kopf auszugehen rät (Die Skulpturen des vatik. Museums II, S. 459). Ein Blick auf die Abb. 53 (nach Phot. des athenischen Instituts, Nr. 614) lehrt aber auch, wie auffallend das volle Oval des Gesichts, die weitstehenden, wagerecht gestellten, groß geöffneten Augen, endlich die das Gesicht kräftig einrahmende, lebhaft bewegte Haarmasse mit

53. Kopf der Amazone aus der Thyreatis
Athen, Nationalmuseum

der Demeter von Cherchel zusammengehen. Eine schöne Bestätigung sowohl für die Zuweisung der Amazone Mattei an Phidias als auch für die Richtigkeit unseres Ausgangspunktes.

Gestaltung eines Bewegungsmotivs zu architektonischer Ruhe — das ist das Besondere der Amazone des Phidias. Es findet sich wieder in einer jugendlichen Siegergestalt, deren Motiv mit einer literarischen Notiz über ein Werk des Phidias in Verbindung gebracht werden kann — dem Knaben mit der Siegerbinde, der leider des linken Arms beraubt, aber sonst vollständig in einer bekannten Statue des Britischen Museums erhalten ist, dem Diadumenos Farnese (Abb. 54). Man hat ihn längst in Zusammenhang gebracht mit der im ersten Kapitel erwähnten Nachricht des Pausanias über eine in Olympia befindliche Athletenfigur des Phidias, die einen die Siegerbinde umlegenden Knaben darstellte (VI, 4, 5). Und nun entspricht in der Tat die Ausbreitung der Figur in der Hauptebene, ihr rechteckiger Umriß, der feste, breite Stand den von uns auf Phidias zurückgeführten Werken, nur daß der entlastete linke Fuß mit ganzer Sohle aufgesetzt ist. Es entspricht auch die straffe Haltung des Oberkörpers mit geringer Vorwölbung der Hüfte des Standbeins und mäßiger Schwingung der Mittellinie des Körpers. Besonders bezeichnend aber ist, wie der rechte Unterarm, senkrecht emporgerichtet, in die straff aufrechte Haltung des Körpers eingestimmt ist, wie auch das lang herabhängende Ende der Binde (antik, nur ausgeflickt nach A. H. Smith, Catalogue of sculpture in the Brit. Museum I, S. 268) in dieses System sich einfügt. Und dieser einfache, architektonische Aufbau ist so in Übereinstimmung mit dem schlichten Motiv des Umlegens der Binde, daß wir ihn nicht als etwas vom Künstler Hineingetragenes, sondern als den einfachen Ausdruck des Motivs empfinden und zugleich als Bild edlen Menschentums genießen: so schlicht, so selbstverständlich steht der edle und wohlgezogene Knabe da, wenn er, im Glück des errungenen Sieges strahlend, die heiß erstrebte Binde um das lockige Haupt legt! Sogleich finden wir in uns das beglückende Gefühl, das der Anblick eines körperlich und geistig wohlgediehenen Menschenkindes in uns auslöst, um so stärker, je weniger es sich selbst zur Schau stellt. Gerade das aber ist es, was den in vielen Kopien erhaltenen Diadumenos Polyklets (Abb. 56) von dem des Phidias unterscheidet: wie wiegt sich der Jüngling in den starken Hüften, wie breitet er die schön geformten kräftigen Arme aus, wie bewußt bescheiden senkt er das Haupt! Man hat längst bemerkt, daß das Nachschleifen des linken Fußes, für die Handlung des Umlegens der Binde wenig geeignet, jedenfalls nicht dafür charakteristisch, daß die Armhaltung unnatürlich gespreizt sei — es ist klar, alle diese Züge sind nicht aus dem Motiv heraus gewonnen, sondern um des von vornherein gewollten Rhythmus willen da, der denn in der Tat die ganze Gestalt in schöner, starker Schwingung durchwaltet. Kekule hat diese Art künstlerischen Schaffens in wundervollen Sätzen der myronischen,

54. Diadumenos Farnese
London, Brit. Museum

jedes Motiv frisch aus ihm selbst heraus erschaffenden Ursprünglichkeit gegenübergestellt und den Diadumenos Farnese der myronischen Reihe zugeteilt (Über die Bronzestatue des sog. Idolino, 49. Berl. Winckelmannsprogr., S. 11 ff.). Sicherlich steht Phidias neben Myron. Aber man darf vielleicht sagen, daß Myron die Bewegung in der Ruhe suchte — ein Blick auf den Idolino wird das deutlich machen (Abb. 55) —, Phidias die Ruhe in der Bewegung. Nichts zeigt deutlicher, daß diese ihm tiefstes bildnerisches Prinzip war, als die Tatsache, daß in ihr nicht nur die gewaltigen Gestalten der Tempelgötter, sondern auch die Bilder aus heroischem oder menschlichem Kreise, wie Amazone und Siegerknabe, ihren künstlerischen Adel besitzen.

55. Der Idolino
Florenz, Archäol. Museum

Wir wenden uns zu einem Versuche, eine Nachbildung der Goldelfenbeinstatue der Aphrodite Urania in Elis nachzuweisen, die Pausanias (VI, 25, 1) und Plutarch (Coniug. praecept. 32; de Isid. et Osir. 75; SQ 755 f.) als Werk des Phidias bezeichnen und die man geneigt sein wird, als dem olympischen Zeus gleichzeitig zu betrachten. Einen sicheren Anhalt für die Wiedererkennung bietet das sonderbare Attribut, das der Göttin beigegeben, und die eigentümliche Art, wie es mit ihr verbunden war: sie setzte den einen Fuß auf eine Schildkröte, vermutlich eine von der in Griechenland heimischen Gattung geringer Größe. Gibt es antike Aphrodite-Statuen, die diese Besonderheiten aufweisen? Frickenhaus (Arch. Jahrb. XXVIII 1913, 363 ff.) hat auf die wundervolle Frauenfigur aus attischem Marmor hingewiesen, die Kekule in Venedig für das Berliner Museum erworben und in der Schrift „Über eine Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren" eindringend behandelt hat. Aber an ihr ist — das hat Kekule festgestellt — die Schildkröte mitsamt dem auf ihr ruhenden linken Fuß und dem zugehörigen Stück der Standplatte Ergänzung in Marmor von Carrara aus der Zeit um 1820, und es ist zwar möglich, aber nicht zu erweisen, daß der Ergänzer sich dabei nicht bloß durch die Erinnerung an die in die italienischen mythologischen Handbücher und ihre Illustrationen übergegangene Kunde von der Schildkröte als Attribut der Aphrodite habe leiten lassen, sondern durch ein zu seiner Zeit noch vorhandenes,

56. Diadumenos aus Delos
Athen, Nationalmuseum

aber vielleicht für die sichere Aufstellung der Figur ungeeignetes Bruchstück dieser Partie. Ebensogut ist es möglich — Frickenhaus selbst führt Beispiele an —, daß unter dem sehr hoch aufgestellten linken Fuß ursprünglich nicht eine Schildkröte angebracht war, sondern ein großer Vogel, etwa, wie Kekule annahm, eine Gans. So bleibt also als Hinweis auf das elische Werk des Phidias nur die Tatsache übrig, daß an der Berliner Statue der linke Fuß hoch aufgesetzt gewesen sein muß. Das ist offenbar zu wenig, um die vermutete Beziehung zu sichern, und darüber kann auch die augenscheinliche Verwandtschaft der Statue mit den Parthenongiebelfiguren nicht hinweghelfen. Wenn Frickenhaus schließt, eine den Parthenongiebeln nahestehende Statue, die mit der Schildkröte unter dem linken Fuß ergänzt werden könne — mehr ist nicht zu beweisen —, müsse die elische Aphrodite des Phidias wiedergeben und weiter: die Parthenongiebel müßten von Phidias sein, weil sie dieser Statue nahestehen, so bewegt er sich im Kreise. Diese Beweisführung krankt aber auch an dem weiteren Fehler, daß Kekules Vorstellung von dem engen Zusammenhang der Statue mit den Parthenongiebeln, genauer gesprochen mit den sogenannten Thauschwestern, einfach übernommen wird, mit der einzigen Veränderung, daß die von späteren Beurteilern hervorgehobenen und als Mängel bezeichneten Eigenheiten der Figur als Kennzeichen der Hand eines Kopisten aufgefaßt werden, während Kekule die Figur als griechisches Original betrachtet hatte. Jene angeblichen Mängel sind aber vielmehr Merkmale einer durchaus einheitlichen Formgebung, die, bei aller Verwandtschaft mit den Thauschwestern, eine deutlich verschiedene Auffassung der Natur verraten. Kekule selbst sind natürlich diese Unterschiede nicht entgangen, aber er war geneigt, sie aus der Verschiedenheit der Aufgabe — hier eine sorgfältig auszuführende Einzelfigur, dort ein Stück aus einem großen dekorativen Ganzen — zu erklären. In der Berliner Statue ist das Gewand dem Körper untergeordnet; es dient dazu, seine Form und Bewegung zu umschreiben und deutlich zu machen. Wie völlig klar tritt der Körperumriß in Vorder- und Seitenansicht heraus, wie ist das vorgesetzte linke Bein aus dem hier doppelt liegenden Gewande gleichsam herausgelöst! Kekule selbst verweilt (S.19) bei dem Unterschied in der Behandlung des Gewandes zwischen der linken Brust und dem linken Arm an der Berliner Figur und an den Thauschwestern. „Bei diesen ist aus Rücksicht auf die Fernwirkung das gleiche Motiv durch büschelartig zusammengefaßte Faltenmassen ausgesprochen, das bei unserer Statue in zart bestimmter Sonderung einer jeden der in edelster Zeichnung geschwungenen Linien auf eine Vollendung und Feinheit der Durchführung gebracht ist, der sich aus dem ganzen Gebiet alter und neuer Skulptur nichts an die Seite stellen läßt.“ In

diesen Sätzen selbst liegt, dünkt mich, die richtigere Auffassung des Tatbestandes angedeutet: in den Giebelfiguren ist das Gewand massiger gehalten, verdeckt daher und „verunklärt" den Körper, an der Berliner Statue ist es gleichsam zeichnerisch behandelt, wie ein die Formen umschreibendes Ornament. Gerade die Achselgegend zeigt deutlich an den Thauschwestern (Abb. 59) die starke Verhüllung der Körperform unter Ausfüllung der Zwischenräume zwischen Brust und Arm, an der Berliner Statue (Abb. 58) das klare Betonen der Form, indem zwischen den Faltengraten tiefe Höhlungen bis an den Körper herangeführt sind. Kein Zweifel, daß diese ornamentale Gewandbehandlung für die Fernansicht ebenso wirksam, wenn nicht wirksamer ist als die der Giebelfiguren. Der Unterschied kann daher nur in der künstlerischen Naturauffassung gesucht werden. Wir kommen später (Kap. IX bis XI) auf diese Frage zurück. Aber so viel ist schon jetzt klar: mit der Gruppe reich gewandeter Göttergestalten, von der wir ausgingen, hat die Berliner Statue gar keine Gemeinschaft, sie steht zu ihnen im denkbar schärfsten Gegensatz. Hier ist das Gewand nicht nur Ausdrucksmittel für den Körper, sondern ihm gleichwertig, in Masse und Form absichtlich gesteigert, um ihm das Gleichgewicht zu halten.

Wir brauchen uns mit diesem negativen Ergebnis nicht zu begnügen: von einer stark verkleinerten Nachbildung der elischen Aphrodite ist uns wenigstens die untere Hälfte erhalten, in dem Bruchstück einer Marmorstatuette, die O. Benndorf 1895 in Scalanova, dem Hafen in der Nähe von Ephesos, er-

57. Weibliche Gewandstatue aus Venedig
Berlin, Altes Museum

58. Weibliche Gewandstatue aus Venedig
Berlin, Altes Museum

worben und dem Minister Freiherrn von Gautsch zum Geschenk gemacht hat. Er erwähnt das Stück nur ganz kurz in seinem Bericht über die ephesische Ausgrabung (Jahresh. I 1898, S. 69): „Das Unterteil einer marmornen Aphroditestatuette, die sich mit dem linken Ellenbogen auf ein archaisches Idol stützte und den linken Fuß wie die Aphrodite des Phidias auf eine Schildkröte setzt." Ich kann dank den von E. Reisch freundlich zur Verfügung gestellten Photographien aus dem Besitz des Wiener archäologisch-epigraphischen Seminars zwei Abbildungen geben (Abb. 60, 61); auf einer der Photographien steht von Benndorfs Hand die Notiz: „Weißer griechischer Marmor. Höhe 0,277 m." Das Original habe ich nicht gesehen, aber man wird nach den Photographien nicht zweifeln, daß Benndorf das Tier unter dem linken Fuße richtig als Schildkröte bezeichnet hat, und ebenso deutlich ist, wie gut das Erhaltene zu allem stimmt, was wir bisher über Phidias' Göttergestalten ermittelten. Offenbar bedurfte die Göttin, gerade aufgerichtet, der Stütze eigentlich nicht, so wenig wie die Parthenos der aus technischen Gründen notwendigen Säule. Aber so gut wie an letzterer die Säule den streng architektonischen Aufbau der Figur betont, ebenso hilft hier das straff aufrechte archaisierende Idol auf der einen Seite, das Standbein auf der andern, das ein wenig vor- und leicht hochgestellte linke Bein gleichsam in einen festen Rahmen zu fassen. Und das Gewand, ein bis auf den Boden reichender ionischer Chiton und darüber ein schwerfaltiger Mantel, wirkt ähnlich verhüllend wie etwa an der Kora Albani (vgl. Abb. 62). Das tritt alles besonders deutlich hervor, wenn man die

Berliner Statue vergleicht, der Kekule sicher mit Recht unter dem linken Ellbogen ein archaisches Idol gibt (Abb. 58). Wie bewegt ist hier der Umriß durch das Herausschwingen der rechten Hüfte, das mächtige Vortreten und höhere Aufsetzen des linken Fußes, wie deutlich — das sahen wir schon — in allen Teilen die Körperform! Sehr bezeichnend, wie z. B. in der Profilansicht an der Berliner Figur der Mantel, bis über das Knie heraufgezogen, den Unterschenkel heraustreten läßt (Abb. 57, 58) während er an der Statuette in schwer senkrecht niederfallender Masse herabgeführt ist, sehr ähnlich der an der Parthenos und an der Demeter vom Knie des Spielbeins herabgehenden Falte.

59. Die mittlere der „Thauschwestern" (nach Abguß)

Der vom Motiv ausgehende Nachweis der elischen Aphrodite besteht durchaus, so scheint mir, die Probe des Vergleichs mit der von uns für Phidias in Anspruch genommenen Gruppe von gewandeten Göttergestalten und kann umgekehrt als ein neuer Beweis für die Richtigkeit unseres Ausgangspunktes gelten. Sollte es sich einmal herausstellen, daß wirklich auch unter dem Fuße der Berliner Statue eine Schildkröte angebracht war, so wäre sie als eine völlig freie Umgestaltung der Goldelfenbeinstatue des Phidias aufzufassen, nicht als eine Kopie, und hätte somit auch dann für die Erkenntnis des persönlichen Stils des Phidias auszuscheiden.

Hier wäre vielleicht auch von einem zweiten einst in der Stadt Elis aufgestellten Goldelfenbeinbilde aus dem Kreise des Phidias zu sprechen, das Frickenhaus geglaubt hat, in Kopien wiedererkennen zu können, von dem Athenabilde auf der Burg, das Pausanias in vorsichtiger Form als Werk des Phidias bezeichnet (VI 26, 3 *εἶναι μὲν δὴ Φειδίου φασὶν αὐτήν*), während Plinius (35, 54) berichtet, daß Kolotes, Mitarbeiter des Phidias am Zeus in Olympia, sie gefertigt, Panainos, der Bruder des Phidias, die Innenseite ihres Schildes bemalt habe. Leider fehlt eine genauere Beschreibung, die ein Wiedererkennen der Figur im Kopienvorrate ermöglichte — die einzige von Pausanias berichtete Einzelheit, der Hahn als Buschträger, ist bisher an antiken Athenastatuen

60, 61. Aphrodite. Statuette aus Scalanova

nicht wiedergefunden worden. So bleibt die Vermutung von Frickenhaus (Arch. Jahrb. a. a. O. S. 353), daß der Typus der kolossalen Athena Medici des Louvre (Abb. 63, 64) auf die elische Athena zurückgehe, unbeweisbar. Der Oberteil des Helmes mit den Büschen war an allen uns erhaltenen Repliken aus vergänglichem Stoff, Stuck oder Holz, hergestellt und ist verloren. Die Tatsache, daß eine Statuette des Typus in Elis zutage gekommen ist, kann nicht entscheiden, um so weniger, als Frickenhaus sich vergeblich bemüht, das Vorkommen derselben Gestalt auf einem bei Athen gefundenen Relief, das leider verschollen und nur in zwei flüchtigen Zeichnungen überliefert ist, zu bestreiten. Da auf einem zweiten, im Akropolismuseum befindlichen Relief neben derselben Gestalt der Athena der heilige Ölbaum erscheint, ist die nächstliegende Annahme, daß es sich um ein in Athen oder doch in Attika aufgestelltes Bild handeln müsse, wenn auch bisher die Versuche, es mit einem literarisch bekannten und berühmten Werke gleichzusetzen, zu keinem sicheren Ergebnis geführt haben. Die großartige Erscheinung des Statuentypus hat längst an ein Monumentalwerk des Phidias, die bronzene Athena Promachos (vgl. vorher S. 22) denken lassen, und ich neige immer mehr dieser Ansicht zu. Früher freilich schien mir die deutliche Verwandtschaft mit der Parthenos, von deren geschlossener Ruhe denn doch das fast gewaltsame Heraustreten des rechten Beins aus dem strengen Faltensystem des dorischen Peplos stark abweicht, eher auf einen das Vorbild übertrumpfenden Schüler hinzudeuten, und die Verwandtschaft mit dem Stil der Parthenongiebel, die ich, gleich vielen, namentlich in der reichen Modellierung des vom ionischen Chiton bedeckten rechten Beins zu erkennen meinte, führte in die gleiche Richtung. Aber so urteilte ich, ehe mir die grundlegende Verschiedenheit zwischen dem West- und Ostgiebel des Parthenon klar geworden war, ehe ich eingesehen hatte, daß der Gewandstil des Ostgiebels als eine

Weiterführung der Formgebung der Kora Albani unter der Einwirkung ionischer Kunstart aufzufassen ist. Vergleicht man aber genauer die Athena Medici mit den Thauschwestern und der Kora Albani, so wird klar, wieviel näher sie dieser steht als jenen, wie an ihr, ganz wie an der Kora, das Gewand als ein selbständiges Stück der Komposition erscheint, ausgestattet mit einer reichen Fülle lebendig durchgebildeten Faltenwerks. Es fehlt noch das, was, wie wir sehen werden, erst der Künstler des Parthenon-Ostgiebels erreicht hat: die innige Durchdringung von Körper und Gewand. Heute möchte ich glauben, daß nichts im Wege steht, Phidias selbst das Hinausgehen über die Parthenos zuzutrauen, das die Athena Medici kennzeichnet, zumal da sie jener in der blockartigen Geschlossenheit des Gesamtbildes wie in der Berechnung auf volle Vorderansicht überaus nahesteht. Die stärkere Bewegtheit der Figur ist besonders leicht verständlich, wenn es sich nicht um ein Tempelbild, sondern eine im Freien, vielleicht in großer Höhe, aufgestellte Bronzefigur handelt. Nun hat freilich Amelung aus dem oben erwähnten Zustand der Kopfrepliken und aus der Tatsache, daß zu allen diesen Marmorköpfen die Torsen fehlen, also vermutlich aus vergänglichem Stoff, Holz oder Stuck, bestanden haben, den Schluß gezogen, daß das Original ein Goldelfenbeinbild gewesen sei (Jahresh. XI, 1908, S. 183). Doch ist kürzlich dieser Schluß von G. Lippold abgelehnt, die Wahl vergänglichen Materials einzig aus der Größe der nachgebildeten Statue erklärt worden, die die Verwendung billigen Materials nahegelegt habe (Kopien und Umbildungen griechischer Statuen, S. 146). Danach könnte das Urbild des Typus sehr wohl auch eine Bronzestatue gewesen sein.

62. Kora Albani (nach Abguß)

Es wäre Aufgabe einer besonderen Untersuchung, festzustellen, ob diese Erklärung möglich ist. Einstweilen scheint mir die Tatsache, daß vier Kopfrepliken Holz- oder Stuckfiguren aufgesetzt gewesen sind, am leichtesten verständlich, wenn das Vorbild in dieser Technik hergestellt war. Aber wenn dies wirklich aus der Werkstatt des Phidias hervorgegangen ist, so sollten wir von einem so stattlichen, vermutlich in einem attischen Tempel aufgestellten Werke des Meisters irgendeine Kunde in der literarischen Überlieferung zu finden erwarten. Eine solche fehlt. Auf der anderen Seite wird durch die immerhin stattliche und ungewöhnliche Größe des Typus Medici und seine Übereinstimmung mit einem auf der Akropolis gefundenen Relief die Rückführung auf die Athena Promachos des Phidias entschieden empfohlen. Zwei Schwierigkeiten stehen dem entgegen. Erstens führt die übereinstimmende Größe der zu verschiedenen Zeiten hergestellten Repliken auf die Annahme, daß die Repliken im Maßstabe des Vorbildes gehalten seien. Und dieser bleibt hinter der Kolossalgröße, die wir nach allem, was wir hören, für die Promachos voraussetzen müssen, doch noch weit zurück. Zweitens stört uns die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit, daß das Original in Goldelfenbeintechnik ausgeführt war. Vielleicht ergibt sich eine Lösung aus der Tatsache, daß auf den athenischen Münzen der Kaiserzeit der Typus der Athena Medici in zwei Fassungen vorkommt. In beiden Reihen trägt sie am linken, wagrecht abgestreckten Arm den Schild, aber die Lanze in der

63. Athena Medici, Paris, Louvre
(nach Abguß)

64. Athena Medici
(nach dem Original)

65. Kora Albani
(nach Abguß)

66. Demeter von Cherchel
(nach Abguß)

67. Apollo
Kassel, Landesmuseum

einen Reihe in der Rechten (Imhoof-Gardner, Numism. comm. on Paus. Taf. Z, I. II), in der anderen Reihe in der Linken, in der Rechten eine Schale (Journal intern. d'Archéol. numism. VII, 1904, Taf. I, 33–35). Da nun die zweite Fassung auch auf dem vorhin erwähnten verschollenen Relief aus Ambelokipi erscheint, wird man glauben, daß in der Tat die Statue in zwei Varianten vorhanden war, und da liegt es nahe, für die erste Fassung an die eherne Athena Promachos des Phidias, für die zweite an ein wesentlich verkleinertes und in Goldelfenbeintechnik hergestelltes Tempelbild zu denken. Darauf deutet auch die Schale in der Rechten und der auf jenem Relief und auf einigen Münzen neben der Göttin angebrachte Altar. Die sämtlichen Marmorwiederholungen würden auf das verkleinerte Goldelfenbeinbild zurückgehen, das wir uns noch im V. Jahrhundert in enger Anlehnung an die riesige eherne Promachos entstanden und in irgendeinem Tempel Athens oder Attikas aufgestellt denken. Nur mittelbar also würden die Repliken uns eine Vorstellung von der Promachos verschaffen. Die bekannten Akropolisansichten auf athenischen Münzen der Kaiserzeit lassen uns leider über alle Einzelheiten der Promachos im unklaren, indem sie wohl in der gerade aufrechten Haltung der Figur übereinstimmen, aber selbst in den beigegebenen Attributen voneinander abweichen. So erscheint z. B., worauf mich K. Regling freundlich hinweist, auf einem Exemplar des Typus Z VII bei Imhoof-Gardner, Numism. comm. (Hirschs Auktionskatalog XIII, Nr. 2141 [Rhusopulos]) in der linken

68. Apollo aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia

Hand eine Eule, auf einem andern Exemplar des gleichen Typus (Hirschs Auktionskatalog XXIX, Nr. 8, 482) eine Schale, auf dem Berliner Exemplar des Typus Z VI stützt die Göttin die rechte Hand auf den abgestellten Schild und hält zugleich die Lanze.

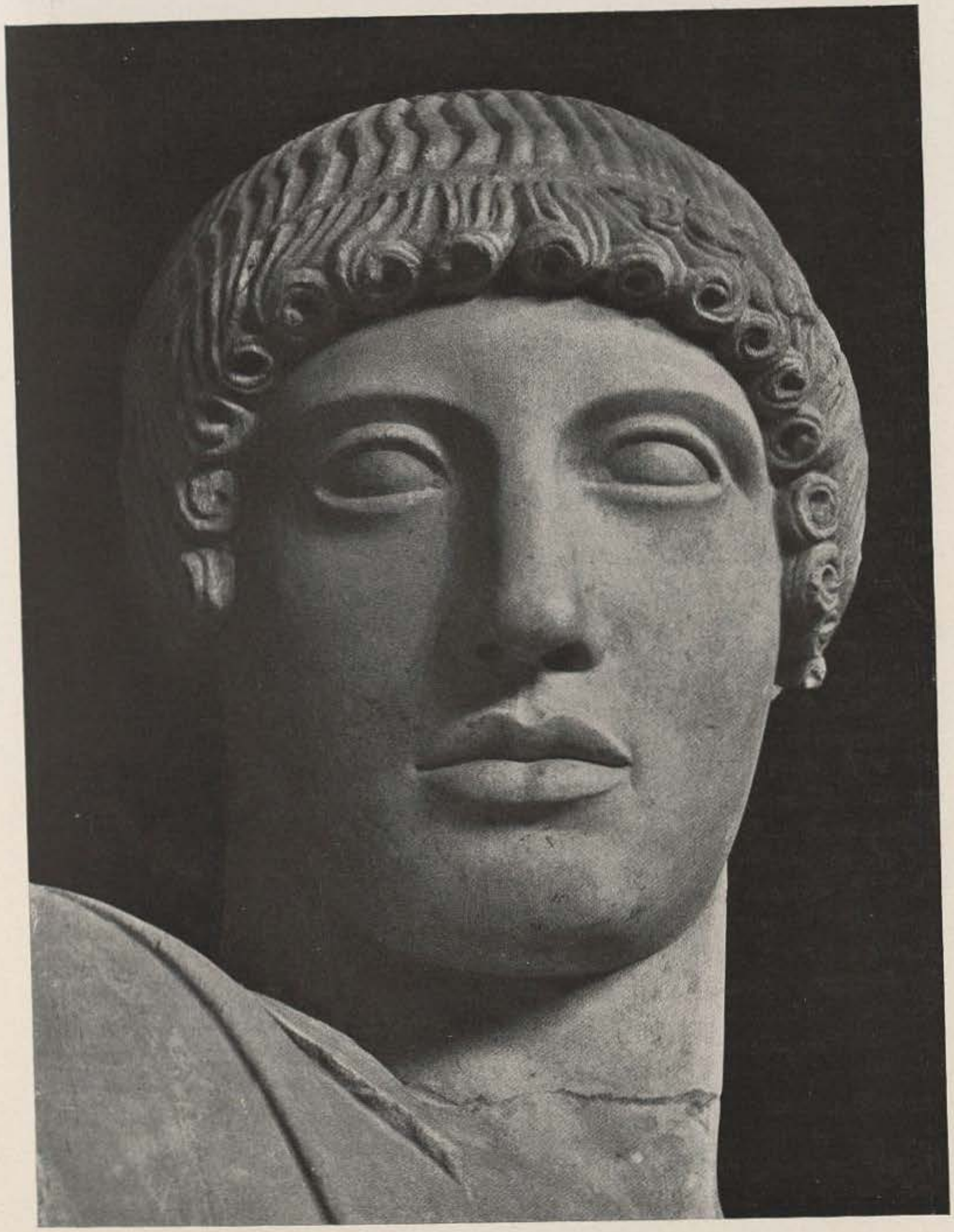
Bei den bisher durchmusterten Zuweisungen war in irgendeiner urkundlichen Überlieferung ein Hinweis auf ein Werk des Phidias gegeben. Ein solcher fehlt für den Apollotypus, von dem wir zum Schluß sprechen müssen, dessen Beurteilung immer noch zu schwanken scheint — dem Typus, der nach der Statue in Kassel benannt wird (M. Bieber, Antike Skulpturen u. Bronzen in Kassel; S. 1, hier Abb. 67). Wenn L. Curtius in einer weitausgreifenden Untersuchung (Text zu Brunn-Bruckmanns Denkmälern Taf. 601—604) nach langem Abwägen zwischen Myron und Phidias endlich für den letzteren sich entscheidet, so glaube ich, daß seine These durch mannigfache Beziehungen des Apoll zu dem besprochenen Kreise von Statuen bestätigt wird. Vor allem eines ist wichtig: an der noch halbarchaisch gebunden wirkenden Gestalt ist um so auffälliger der überaus starke seelische Ausdruck bei großartig einfachem Bau des Kopfes. Das wird besonders klar, wenn man den im Standmotiv ähnlichen Apollo aus dem olympischen Westgiebel vergleicht (Abb. 68—72). Wirkt hier der Kopf wesentlich durch die starke Profilwendung, aber doch wie maskenhaft, so ist am Apoll in Kassel ein durchaus persönlicher Gesichtsschnitt durchgeführt, ein asketisch schmales Antlitz, mit fast hohlen Wangen, kraftvoll hervortretendem Kinn, tief eingesenkten, großblickenden Augen, in dem geöffneten Munde mit den stark geschwungenen, aber ganz unsinnlichen Lippen ein leiser Vorklang jenes Ausdrucks göttlicher Verachtung des Niedrigen, den Winckelmann am belvederischen Apoll empfand. Und ohne jeden Zweifel ist der belvederische Apoll als eine Fortbildung des Kasseler Typus zu betrachten, auch in der Verwendung des über der Stirn mächtig aufgebauten Haares als Mittel, um den Kopf edler und schmäler erscheinen zu lassen. Da auch die Attribute des belvederischen Apoll — der Bogen in der Linken, der Lorbeerzweig als Werkzeug der Sühne in der Rechten — die gleichen sind wie an der Kasseler Statue, ist es kaum zweifelhaft, daß jene wundervolle Schöpfung des Atheners Leochares, die den Gott als plötzliche Erscheinung heranschwebend darstellt, an ein älteres, vermutlich auch attisches Werk anknüpft, einen Apoll aus den Händen des großen Götterbildners. Der Berliner Karneol, L. Curtius damals noch unbekannt, dient jetzt zur Bestätigung seiner Zuweisung des Apoll an Phidias (Abb. 14). Der Gesamtbau des Kopfes, die tiefe, sanfte Wölbung des mächtigen Schädels, die Behandlung des Haares, soweit es am Schädel anliegt, in enganliegenden welligen Strähnen, um die Stirn herum in lebhaft bewegten, am Zeus aufgesträubten, am Apoll wie vom Winde zurückgewehten krausen Locken, im Gegensatz dazu die ganz einfach und groß geformten Züge des Antlitzes — alles ist völlig gleich. Aber in der Macht des seelischen Ausdruckes, der in der Profilansicht des geschnittenen Steins notwendig zu kurz kommt, läßt sich der Apoll mit der Kora vergleichen, nur daß der echt weiblichen blühenden Reife der Saatgöttin, der Spenderin des Lebens, der tiefvergeistigte Ernst des Sühne- und Weissagegottes gegenübersteht. Für die Formgebung kann man den Wiener Bronzekopf heranziehen (Abb. 38, 39), obwohl hier die Züge zur Andeutung des gereiften Alters reicher und feiner durchgebildet sind. Aber das stark betonte Gerüst des Aufbaus, die Wagrechte der scharfkantigen Brauen, der weit voneinander abstehenden Augen, des Mundes, die lange gerade Nase, von der Stirn nur durch eine sanfte Senke getrennt, vor allem auch die lebhafte Bewegung des geöffneten Mundes, die Feinheiten im Übergang von den Wangen in die Unterlider, im Einsetzen der Nasenflügel — Großes wie

Kleines ist überaus ähnlich empfunden, wenn auch im Apoll altertümlicher, zurückhaltender, im Zeus reifer, voller durchgeführt.

So dürfen wir an den Apoll mit dem Beinamen *Παρνόπιος* denken, den Pausanias als ein Werk des Phidias vor der Ostfront des Parthenon erwähnt (I 24, 8; SQ 770). Er gesteht, über den Anlaß der Weihung nichts Näheres in Erfahrung gebracht zu haben. Der Name – offenbar als „Vertreiber der Heuschrecken" zu verstehen und so auch von Pausanias gedeutet, bezeichnet einen einzelnen Zug im Tun und Treiben des großen Reinigers, stimmt also durchaus zu den Attributen in den Händen der Statue. Daß eine in Athen aufgestellte Apollonstatue dem Typus des Kasseler Apoll geglichen hat, ergibt sich aus athenischen Münzbildern (Studniczka, Kalamis T. 9c); so steht nichts im Wege, darin den Apollo Parnopios zu erkennen, dem seine Aufstellung vor der Eingangsseite des Parthenon und der Name des Künstlers einen Weltruhm verschafft haben müssen, wie ihn für den Kasseler Typus die große Zahl der Kopien verbürgt (vgl. zuletzt Schober, Jahreshefte XVIII, S. 79ff.). Die Weihung der Statue muß lange vor der Erbauung des Parthenon erfolgt sein, denn man wird den Kasseler Typus etwa um 475 v. Chr. setzen müssen, also in den Anfang der Zeit, in der Phidias vermutlich in Athen und für Kimon tätig war. Auf ein so frühes Datum weist vor allem, wie erwähnt, das Standmotiv. Apollo steht fest auf dem linken Bein, das rechte ist entlastet, so daß das Knie stark vorhängt, aber der Fuß ist, mit voller Sohle aufruhend, zurückgezogen und steht dicht neben dem linken. Es ist derselbe enge Stand, den wir z. B. an dem eben erwähnten Apollo des olympischen Westgiebels oder an dem vermutlich kurz vor 480 auf der Akropolis geweihten Marmorknaben aus der Werkstatt des Kritios und Nesiotes finden. Der nach unten spitz zulaufende Umriß dieser Figuren erinnert an die „Apollines" der archaischen Kunst, wenngleich die Starrheit der Haltung, die gleichmäßige Verteilung der Last auf beide Füße aufgegeben ist. Zu diesem noch leise archaischen Umriß aber stimmt auch die noch fast ornamentale Behandlung des in der Masse zusammengehaltenen, nur in der Fläche durch reiche Zeichnung belebten Haares. Auf der anderen Seite ist in der Durchbildung des Körpers dieselbe Richtung auf großartige Form zu spüren, wie etwa im Oberkörper des Zeus – eine Vergleichung des Kasseler Apoll mit dem Torso in Olympia (Abb. 35) wird das klarmachen. Die mächtige Entwicklung der Schulterbreite am Apoll entspricht ganz dem, was wir an allen bisher betrachteten Göttergestalten beobachteten, nur daß am Apoll das Standmotiv der Hervorhebung der Schulterbreite dient, während jene jüngeren Schöpfungen, bei breitem Stand, das Gewand für diesen Zweck ausnutzen.

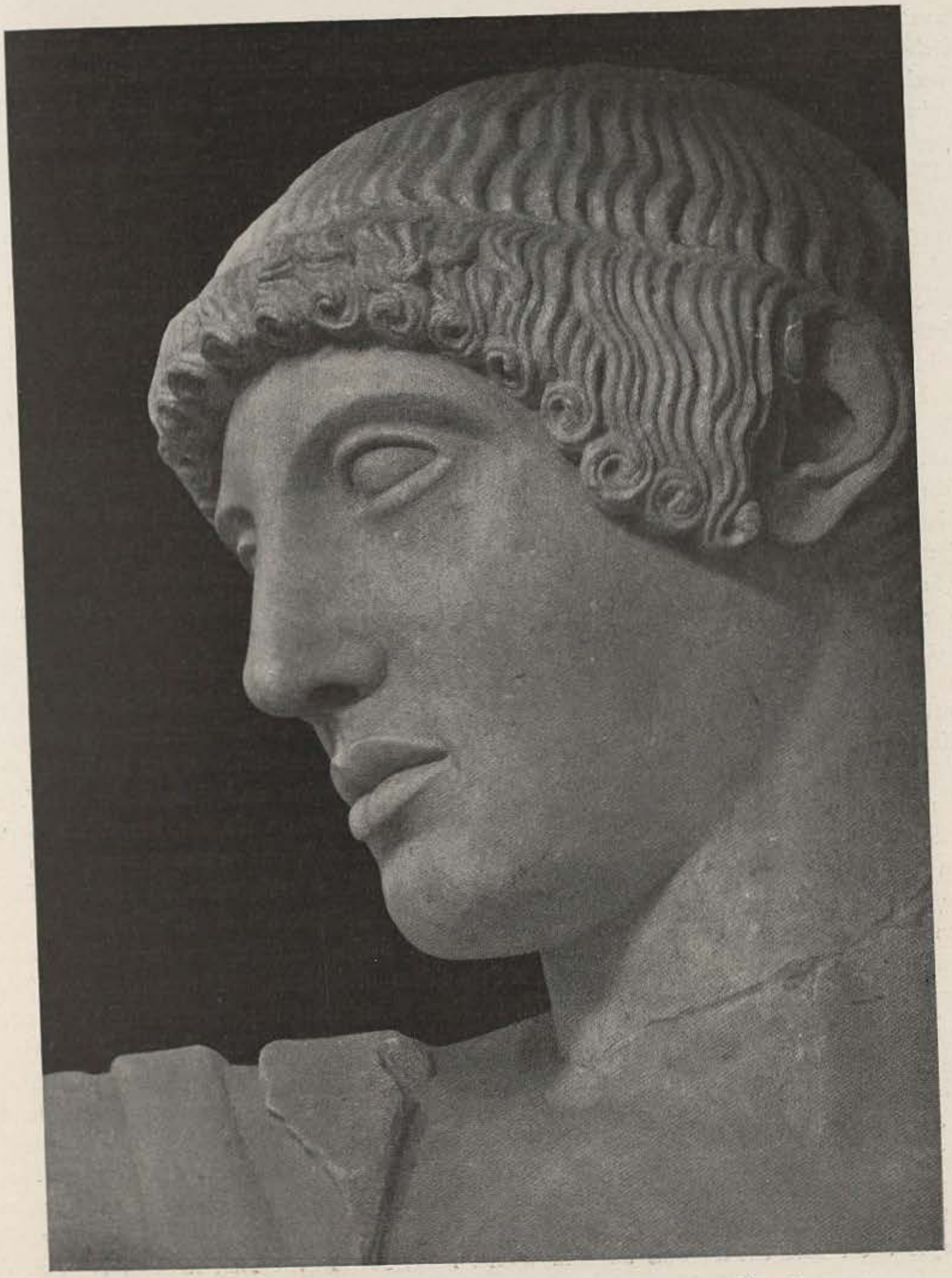
Kurz: der Apoll von Kassel ist als ein Werk des Phidias aus der Zeit um 475 verständlich. So müssen die ehernen Gestalten des delphischen Weihgeschenkes für Marathon ausgesehen haben. Ist diese Zuweisung begründet, so ist damit die Rolle des Phidias in der antiken Kunstgeschichte in helles Licht gerückt. Ohne Zweifel gehört das wundervolle, von innerlichem Leben glühende Werk in die Zeit der entscheidenden Entwickelung der griechischen Plastik, der Loslösung von der Bindung an architektonische Gesetze, denen bisher alle Plastik in den alten Kulturländern unterworfen gewesen war. Noch klingt das alte Schema der nackten männlichen Figur nach, das ein für allemal die volle Frontstellung des ganzen Körpers, streng geradeaus gerichteten Kopf, gleiche Belastung beider Beine, möglichst symmetrische Anordnung der Glieder zu beiden Seiten der Mittelachse vorschrieb – Menschengestalten, die nicht aus innerem Antriebe gerade so stehen und sich halten, sondern so aufgestellt sind, wie der Architekt seine Bauten im rechtwinkligen System

69. Apollokopf. Florenz, Palazzo vecchio



70. Kopf des Apollo aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia

71. Apollokopf. Florenz, Palazzo vecchio



72. Kopf des Apollo aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia

aufzustellen pflegt. Und nun kamen in den Zeiten der Perserkriege, der politischen Befreiung des Griechentums vom Orient, griechische Bildhauer, die es wagten, der inneren Selbstbestimmung des Menschen, der Willkürlichkeit seiner Bewegung, plastischen Ausdruck zu geben. Denn das ist offenbar der tiefere Sinn der Lösung von jenem Schema, der Erfindung des neuen, der orientalischen Kunst immer fremdgebliebenen Standmotivs, der Unterscheidung von Standbein und Spielbein, der Drehung des Körpers im Hals- und später auch im Hüftgelenk. Menschen, die von innen heraus bewegt sind — das ist es, was diese Künstler wollen. Sie sind die Begründer der europäischen Kunst geworden. In die Reihe dieser großen Befreier muß Phidias gestellt werden. Und gerade an ihm, als an einem der höchstbegabten, sind die bewegenden Kräfte am deutlichsten: Göttliches Wesen als ethische Kraft plastisch darzustellen war seine Mission. Er fand für die neue Aufgabe die neuen Mittel. Noch schüchtern, wie ein erster Versuch, wirkt der Apoll. Kaum spürt man im Oberkörper die ungleiche Verteilung der Last auf Stand- und Spielbein — aber das göttliche Haupt richtet sich mit energischer Bewegung zur Seite, der Ferntreffer wendet sich der Waffe zu, Bogen und Pfeil, die er bereit zum Schuß in der Linken trägt. Und das innerste Leben des sühnenden und reinigenden Gottes tritt in dem schmalen Asketenantlitz heraus, in dem leicht verächtlichen Kräuseln der Oberlippe, dem Blähen der Nasenlöcher, dem großen und ernsten Blick. Das ist der Apoll, wie er Äschylos in den Eumeniden vorschwebt — herb, ja hart in seiner Verteidigung des Vaterrechts, weichem Nachgeben todfeind, durch und durch feste, klare Männlichkeit. So groß und heilig fühlte Phidias die Gottheit in den gesegneten Jahren des großen Kampfes um die griechische, europäische Freiheit.

Wir haben, notgedrungen, in diesem Kapitel fast immer von Kopien sprechen müssen und oft genug das Ungenügende der Vorstellung empfunden, die sie von den Werken des großen Meisters vermitteln. Ruhen wir zum Schluß aus bei einigen Originalwerken, die einen Zusammenhang mit der Kunst des Phidias ahnen lassen, drei Reliefs, von denen das stattlichste, das berühmte große eleusinische Relief etwa der Mitte, die zwei kleineren dem Beginn und dem Ende des V. Jahrhunderts zuzuweisen sind. Jenes ist schon im späteren Altertum als ein besonders hervorragendes Werk betrachtet worden; das beweist die Tatsache, daß, nach einer mir vor etwa zehn Jahren von P. Hartwig gemachten und durch Photographien erläuterten Mitteilung, Bruchstücke einer gleich großen genauen Kopie in Rom zutage getreten sind, während im allgemeinen die Tätigkeit der Kopisten sich unendlich viel eifriger auf Statuen, namentlich Bronzestatuen gerichtet hat. Wir kennen durch R. v. Schneiders und Kekules Untersuchungen (Jahrb. d. Kunsts. d. Allerh. Kaiserh. XII, 1890, S. 72; 57. Berl. Winckelmannsprogr., S. 24ff.) die Statuen der beiden eleusinischen Göttinnen, die auf dieser Stele in Originalgröße in flachem Relief wiedergegeben sind — die Kora Albani und die Demeter von Cherchel, die wir als Werke des Phidias betrachten (vgl. Abb. 15, 16, 21, 22). Wer die Innerlichkeit und den religiösen Ernst der Darstellung ruhig auf sich wirken läßt, wird finden, daß hier nicht eine äußerliche Benutzung plastischer Motive vorliegt, daß vielmehr das innerste Wesen der Götterdarstellung des Phidias unverfälscht und großartig sich offenbart. Das Relief wird nach seiner Skizze und unter seiner Leitung ausgeführt worden sein, und es ist mir nicht zweifelhaft, daß auch für den Kopisten und den Besteller der Kopie der Name des Phidias an dem Werke hing, so gut wie man in Rom zur Zeit des Plinius Marmorstatuen des Phidias zeigte, aber vermutlich mit größerem Recht. Der Reliefkünstler hat, als er die drei Gestalten auf die Fläche setzte, durchaus die Standmotive und die Haltung

73. Das eleusinische Relief. Athen, Nationalmuseum

74. Bronzestatuette aus ~~Korfu~~ Epiros
Athen, Nationalmuseum

jener Rundwerke des Phidias nachgebildet: Demeter, die Göttin zur Linken, steht im Motiv der Statue von Cherchel, indem das kräftige Vorschieben des linken Fußes offenbar deren breiten Stand mit seitwärts gesetztem Spielbein andeutet; Kora, die Göttin zur Rechten, ist kräftiger bewegt als das für das Gewand benutzte Vorbild der Kora Albani; der zurückgesetzte und mit der Ferse leicht gehobene linke Fuß erinnert an das Standmotiv der Parthenos. Endlich Triptolemos, der Knabe in der Mitte, mit nur leicht vorgeschobenem rechten Bein, entspricht dem Kasseler Apoll. Straff aufrecht stehen alle drei; nur leise gemildert ist die Herbigkeit dieser gerade aufsteigenden Senkrechten in der sanfteren Linienführung des Spielbeins an der jüngeren der Frauen, in der innigen Neigung ihrer Häupter. „Wie in diesem Dreiverein ruhig aufrechtstehender Figuren" — so versuchte ich den Gesamteindruck zu formulieren — „die Bewegung auf die Unterarme und Hände beschränkt ist, wie darin das frauliche, mütterlich-schwesterliche Sorgen um den in heiterem, gläubigem Vertrauen gesammelten, wohlerzogenen Knaben schlicht und fast herb, aber darum nur um so ergreifender ausgesprochen ist — das ist, will mir scheinen, eine höchst persönliche Leistung, die wie keine andere in die Tiefe und den andächtigen Ernst phidiasischer Kunst hineinschauen läßt.

Die beiden kleineren Reliefs (Abb. 76, 78), offenbar attisch, gehören, obwohl zu verschiedenen Zeiten entstanden, inhaltlich zusammen und bilden mit einem dritten, einem kleinen Relief, das im Fundament der Bauhütte des perikleischen Parthenon gefunden wurde (Abb. 75), eine Gruppe, als deren Standort durch die Fundumstände des dritten die athenische Akropolis erwiesen wird. Alle drei Reliefs stellen die Burggöttin wohl mit dem Helm, aber ohne die im V. Jahrhundert selten fehlende Ägis dar; jedesmal ist ihr ein Pfeiler beigegeben, der in zwei Fällen sicher, im dritten wahrscheinlich die Grenze ihres heiligen Bezirkes andeutet. Die Göttin erscheint gleichsam als Hausfrau und wie in häuslichem Behagen, den ihren Bezirk Betretenden erwartend oder begrüßend. Diese Deutung habe ich bei der Besprechung des künstlerisch hervorragendsten Stückes, des Reliefs im Palais des Grafen Karl Lanckoroński in Wien ausführlich begründet (Jahresh. XVI, 1913, S. 1 ff.) und darauf hingewiesen, wie in den beiden älteren Stücken, dem des Akropolismuseums (Abb. 75) und dem Wiener (Abb. 76), in der Einordnung der Gestalt in ein weites Bildfeld ein der archaischen Gewohnheit knappster Einfügung der Figur in den Rahmen gerade entgegengesetztes Verfahren beobachtet ist, das gewiß mit dem Streben der gleichzeitigen großen Malerei nach Raumvertiefung zusammenhängt und offenbar aus dem Trachten nach der großen Geste, die für jede Figur weiten Spielraum fordert, zu verstehen ist. Wenn so der große Name Polygnots auf die Lippen trat, so war gleichzeitig darauf aufmerksam zu machen, wie merkwürdige Anklänge an die Komposition der Parthenos in dem Wiener Relief vorliegen — die monumentale Geschlossenheit der Gestalt, besonders fühlbar im Vergleich mit der viel stärker auf der Fläche ausgebreiteten Athena des Akropolis-

reliefs, das Vorstrecken der Rechten, von der, wie dort Nike, so hier das Käuzchen abfliegt, der Hermes unter dem rechten Arm, wenn auch nicht als Stütze dienend, so doch der Säule ähnlich, endlich der abgestellte Rundschild mit dem grinsenden Gorgonenhaupt zur Seite der Göttin. Dabei ist der Stil ohne jeden Zweifel um Jahrzehnte altertümlicher als der der Parthenos, weist auf die Zeit um 475 v. Chr. hin, eine Zeit also, in der von der Parthenos noch nicht die Rede sein konnte. So schien es mir nicht zu gewagt, in dem kleinen aber groß gesehenen und mit liebevoller Sorgfalt durchgearbeiteten Relief Keime der Parthenos-Komposition zu sehen, die dann doch nur verständlich erscheinen, wenn wir Phidias als den Meister des Reliefs betrachten. An der Gorgo (Abb. 79), an der Art, wie ihre volle Vorderansicht, als ein Unheil abwehrendes Symbol den Beschauer gerade anblickend, mit den edlen Profilen der Göttin und des Hermes zusammengestimmt ist, an der Umsetzung der überlieferten starren Fratze in ein breitgrinsendes, derbes, durch und durch lebendiges Menschenantlitz — das Gesicht einer plumpen Bauernmagd — schien mir die bildnerische Kraft eines großen Meisters fühlbar, tätig in einer gesegneten Zeit, in der das Schöne als das Normale, Naturgemäße gilt, das Häßliche als das Menschenunwürdige, Unheimliche. Im Gorgoneion ist auch die Ähnlichkeit mit ihrer Bildung an den Kopien der Parthenos augenfällig (vgl. die Abbildungen Jahresh. a. a. O. 9–13, S. 18–21), — nur daß in dem Relief der wirklichkeitsfrohe Sinn des Bildners so erfrischend zutage tritt wie etwa in den derben, wolligen Falten des Gewandes der Demeter von Cherchel. Leider ist das Gesicht der Athena auf dem Relief (Abb. 77) zur vorderen Hälfte ergänzt und durch zu starke Neigung des Profils arg entstellt. Doch in dem weit, wie strahlend, aufgeschlagenen Auge, dem überaus zarten Wangenumriß, dem breitgerundeten Ohr und der Art, wie es im Rahmen der Frisur freigelegt ist, erkennt man Züge, die sich mit dem Kopfe z. B. der Kora Albani leicht vereinigen lassen (vgl. Abb. 24). Höchst reizvoll ist es nun zu sehen, wie in der Stellung der Athena mit fast gleich auf beide Füße verteilter Last und in der Gewandbehandlung archaische Gewohnheit nachklingt, dabei aber doch das Gewand, im Gegensatz zur archaischen Auffassung, den Körper verhüllt und dazu dient, die Gestalt zu einer fast blockartig geschlossenen Masse zu formen. Das Relief erinnert darin auffällig an ein prächtiges kleines Werk, vermutlich korinthischer Kunst, die Bronzestatuette aus Korfu in der Sammlung Karapanos im athenischen Nationalmuseum, auf die wir später (Kap. V) noch zurückkommen. Die Profilansicht (Abb. 74) läßt die Ähnlichkeit mit der Athena deutlich hervortreten und mag als Zeugnis dafür dienen, daß der attische Reliefkünstler — Phidias, wenn wir nicht irren — in seiner Jugend Anregungen von der hochentwickelten peloponnesischen Bronzekunst erfahren hat — ein Hinweis auf die Richtigkeit der antiken Überlieferung, daß er Schüler des Hageladas gewesen.

Wenn alle diese Beobachtungen und Schlüsse zutreffen, so ist das köstliche Wiener Relief ein unverächtliches Hilfsmittel, um uns vorzustellen, wie etwa die Athena von Platää (s. vorher S. 17 f.) ausgesehen haben kann, so wie uns der Apollo in Kassel die Anschauung des marathonischen Weihgeschenks ersetzen mag.

Um zwei Generationen jünger als das Wiener Relief dürfte das dritte Stück anzusetzen sein, das inhaltlich in diese Reihe gehört, das Relief der Sammlung Lansdowne in London (Abb. 78 nach Burlington Fine Arts Club Exhibition of ancient greek art 1904, Taf. XXXV), das, unbekannter Herkunft, durch den von der Schlange umwundenen Baum — offenbar den heiligen Ölbaum im Pandrosos-Heiligtum — auf die athenische Akropolis als ursprünglichen Standort hinweist. Athena hat den Schild abgestellt und, wie auf dem Wiener Relief an die Herme, so hier an

75. Relief in Athen, Akropolismuseum

76. Relief in Wien, Palais Lanckoroński

77. Ausschnitt aus dem Relief Lanckoroński Abb. 76

einen oben mit einem Profil abgeschlossenen Pfeiler gelehnt, der, vielleicht vom Bildhauer selbst nicht mehr verstanden, gewiß dasselbe bedeutet wie die Herme auf dem Wiener, der Grenzstein auf dem Akropolis-Relief: die Grenze des heiligen Bezirks. Die Göttin hat den Helm abgenommen — es ist auch hier, wie auf den beiden andern Reliefs, ein Helm von korinthischer Form — und hält ihn auf der flachen linken Hand ruhig vor sich hin, während die Rechte mit dem Rücken auf die Hüfte gestemmt ist. Ihr Gewand entspricht etwa dem der Demeter von Cherchel, nur daß der Peplos seitlich nicht zusammengenäht ist, sondern den uns von der Parthenos her bekannten Schlitz mit parallel sich herabschlängelnden Säumen zeigt, auch der auf beiden Schultern aufliegende den Rücken bedeckende Mantel viel tiefer, fast bis auf den Boden herabreicht. Die Figur sieht sehr statuenmäßig aus und erinnert, wie in der Tracht so auch in der Haltung, lebhaft an die Göttergestalten des Phidias, die wir ausführlich besprachen, teilt mit ihnen die monumentale Geschlossenheit des Aufbaus, für die die am Körper anliegenden Oberarme wesentlich sind, das Standmotiv mit dem stark vorhängenden Knie des Spielbeins, ja sogar die Anlage der Falten um den Unterkörper, die streng senkrecht herabgeführten Steilfalten um das Standbein, die vom Knie des Spielbeins herabhängende Faltenmasse. Die mit dem Rücken gegen die Hüfte des Standbeins gestemmte Hand fanden wir ganz ähnlich an dem Typus des Dresdener Zeus. Nun kennen wir eine nach dem Zeugnis des Himerios (Orat. 21, 4; SQ 761) unbehelmte Athenastatue des Phidias, die nach Pausanias in der Nähe der Propyläen aufgestellt war — die berühmte Athena Lemnia, ein vermutlich von attischen nach Lemnos ausgewanderten Siedlern gestiftetes Weihgeschenk. Der Schluß liegt nahe, daß der Meister des Reliefs die Hauptzüge dieser Figur wiedergegeben hat, die, gerade wie die wohl in derselben Gegend, nahe dem Burgeingang, aufgestellten Votivreliefs, Athena an der Grenze ihres Heiligtums den Eintretenden begrüßend darstellte, daher sie denn auch, ähnlich wie auf jenem Relief, durch reiche Tracht und bequeme Haltung sozusagen als Hausfrau gekennzeichnet war. Nach dem Ruhme, den die Athena Lemnia des Phidias im späteren Altertum genoß, würde man freilich gerne annehmen, daß sie, den athenischen Kopisten so bequem zugänglich, häufig kopiert worden wäre. Doch ist, seit ich zum erstenmal das Relief Lansdowne auf die Lemnia bezog (Jahresh. XIV, 1911 S. 68f.), ein entsprechendes Rundwerk nicht bekannt geworden. Trotzdem gebe ich die Hoffnung nicht auf, daß sich Kopien, vielleicht bisher unerkannt, weil durch das

78. Relief der Sammlung Lansdowne, London

Fehlen bezeichnender Attribute als Athena nicht kenntlich, noch finden lassen werden. Für die Einzelheiten der Gestaltung der Lemnia kann natürlich das Relief nichts ergeben. Es folgt in dem starken Durchmodellieren des Oberkörpers und des Spielbeins durch das Gewand und in der Teilung der Steilfalten um das Standbein in viele schmale Röhrenfalten der gegen das Ende des V. Jahrhunderts geläufigen Art attischen Handwerks. Wir müssen uns die vornehm-lässige Gestalt in strengere Formen, etwa die der Parthenos, übersetzen, um eine Ahnung ihrer ursprünglichen Wirkung zu erhalten.

Ist die vorgetragene Auffassung der beiden Athena-Reliefs richtig, so hat Phidias zweimal in seinem Leben ein Bild der hausfraulichen Athena für die Akropolis geschaffen, einmal, im Anfange seiner Laufbahn, als ihm gewiß auch ein kleiner Auftrag, zumal wenn er für diese Stelle bestimmt war, recht sein mußte, das bescheidene Relief Lanckoroński, dann, in reifen Jahren, die Bronzestatue der Lemnia, von der einen Nachklang das Relief Lansdowne bietet. Den größten Gewinn für eine anschauliche Kenntnis der Kunst des Phidias ergäbe natürlich das Wiener Relief, wenn seine Beziehung auf den großen Meister sich bewähren sollte. Seine künstlerische Bedeutung glaube ich nicht zu überschätzen; daß es auch schon im Altertum als ein edles Kunstwerk gegolten, würden wir schließen, wenn es, vermutlich in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch den russischen Gesandten Grafen Poniatowski in Neapel erworben, nicht etwa aus der Levante dorthin gelangt, sondern in Italien, dann vermutlich in einer der antiken Vesuvstädte oder -villen, gefunden sein sollte. Denn dort sind nicht ganz wenige griechische Originale zutage getreten — Zeugen der Sammelleidenschaft vornehmer oder reicher Römer. So in der reich mit Bronzewerken, meist Kopien, ausgestatteten Villa der Pisonen in Herkulanum der archaische Bronzekopf eines Jünglings, der, von einer Statue abgebrochen, als Büste hergerichtet worden ist (vgl. Benndorf, Jahresh. IV 1901 S. 171). Immer aber ruft die Betrachtung der Athena Lanckoroński in mir die Erinnerung wach an das wundervolle kleine Relief der Madonna mit der Treppe in der Casa Buonarotti in Florenz — das Jugendwerk des Michelangelo, das man nicht ohne Ergriffenheit betrachten kann, so sehr ist darin der ganze Michelangelo. So zukunftsschwanger will mir auch das Wiener Relief erscheinen.

Das Bild der künstlerischen Persönlichkeit des Phidias, aus der schriftlichen Überlieferung nur in allgemeinsten Umrissen schattenhaft heraufbeschworen, hat durch die Betrachtung der verkleinerten Nachbildungen und Abbildungen seiner kolossalen Goldelfenbeinbilder und mehr noch durch das Studium der als stilistisch gleichartig ihnen angeschlossenen maßgleichen Kopien der Demeter, der Kora, des Zeus Blut und Leben gewonnen. Mehrere Zuweisungen, die irgendwie von der literarischen Überlieferung ausgehend zu jener Gruppe verwandte Gestalten hinzubrachten, durch ebendiese Verwandtschaft sich selbst bewährten und jene Gruppe als richtig bestimmt bestätigten, haben das Bild vielfältig bereichert. Die, wie ich hoffe, fester begründete Rückführung des Apollon vom Kasseler Typus hat einen Einblick in Phidias' Entwicklung gestattet und klargestellt, daß er in der Tat, wie ein antiker Sachkenner vom Range des Xenokrates es ausgesprochen hat, Bahnbrecher gewesen ist. Auch der Eindruck tiefer Beseelung, den der weit über das übliche Maß sich einfühlende Hymnus des Dion von Prusa vermittelt, hat sich angesichts des wundervollen Korakopfes zu klarer Anschauung gestaltet. Damit ist, dünkt mich, die Möglichkeit gegeben, mit der künstlerischen Art des Phidias als einer fest bestimmten Größe zu rechnen, und es erhebt sich die Aufgabe, sich zu vergewissern, ob und wie sich dies mächtige Künstlerwesen in der uns

in reicher Fülle erhaltenen dekorativen Skulptur des V. Jahrhunderts spiegelt. In erster Linie ist der bildnerische Schmuck der beiden großen Tempelbauten dieser Zeit, des olympischen Zeustempels und des Parthenon, von diesem Gesichtspunkt aus zu betrachten, jener in der Hauptmasse offenbar den Arbeiten des Phidias in der kimonischen Zeit, also dem marathonischen Weihgeschenk gleichzeitig, dieser der Arbeit am Bilde der Parthenos. Es sind viel umstrittene Fragen, denen vielleicht, mit Hilfe des bestimmteren Bildes von der Kunst des Phidias, eine Antwort abgewonnen werden kann. Wir werden gut tun, uns vor Eintritt in diese Untersuchung die Art der Herstellung dekorativer Skulpturen bei den Griechen zu vergegenwärtigen, namentlich die Frage nach dem Verhältnis des erfindenden zum ausführenden Künstler ins Auge zu fassen.

79. Ausschnitt aus dem Relief Lanckoroński Abb. 75

80. Amazonen-Sarkophag, Vorderseite. Wien

Drittes Kapitel

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG DEKORATIVER SKULPTUREN

Das lehrreichste Beispiel für die bei der Herstellung dekorativer Skulpturen übliche Arbeitsteilung ist der Gigantenfries des pergamenischen Altarbaus, der äußere Schmuck des gewaltigen vierseitigen Podiums, das den Opferherd getragen hat. Es ist selbstverständlich, daß die Komposition mindestens je einer Seite nur von einem Meister herrühren kann. Ebenso sicher lehrt die große Anzahl von Bildhauerinschriften, welche rings um den Altar auf dem Sockel standen, eingefaßt von leicht vertieften Streifen, welche Anfang und Ende eines jeden Anteils bezeichneten, daß die Ausführung vielen Händen übertragen war und daß diese Bildhauer ein gewisses nicht zu geringes Maß von Selbständigkeit besaßen. Denn sonst wäre ihnen schwerlich die Ehre der Inschrift zuteil geworden. Diese Selbständigkeit muß andererseits ihre Grenze gefunden haben in der Notwendigkeit, alle wesentlichen Teile der Komposition festzulegen. Nur unter dieser Bedingung war die Verteilung der Arbeit unter viele Hände ausführbar. Wir wissen aus der Bauinschrift des Erechtheion, daß im V. Jahrhundert das gleiche Verfahren eingehalten worden ist. Beide Friese des Erechtheion, der des Hauptgebäudes und der etwas größere der Nordhalle, sind ausnahmsweise so hergestellt, daß die Figuren oder Figurengruppen einzeln gearbeitet und auf einen glatten Grund aus dunklen Kalksteinplatten aufgesetzt wurden. Diese Figuren oder Gruppen sind unter eine ganze Anzahl von Bildhauern verteilt worden — ein Verfahren, das jene besondere Technik offenbar erleichterte. Daß aber auch bei Giebelgruppen ähnlich vorgegangen wurde, lehrt die Bauinschrift des Asklepiostempels von Epidauros (aus dem ersten Viertel des IV. Jahrhunderts v. Chr.). Da hat Timotheos Modelle, *τύποι*, offenbar für Giebel und Akroterien, geliefert; die Ausführung hat er selbst nur für die Akroterien der einen Seite übernommen. Die der anderen Seite und die Giebelfiguren haben mehrere Meister, ohne Zweifel nach seinen Modellen ausgeführt. Nach diesen Beispielen haben wir uns den gewaltigen Betrieb in der Parthenon-Werkstatt vorzustellen. Dabei sind je nach der Art der Skulpturen Unterschiede in der Ausführlichkeit der von dem erfindenden Meister hergestellten Modelle denkbar und wahrscheinlich. Für Fries und Giebel

81. Amazonen-Sarkophag, Rückseite. Wien

erforderte der Zusammenhang der Komposition ein viel weiter ins Einzelne gehendes Modell, als es für die Metopen nötig war, die, durch die Triglyphen von einander getrennt, ohne Schaden auch auf Grund einer nur andeutenden Skizze ausgearbeitet werden konnten. Die starken stilistischen Unterschiede in einer zusammengehörigen Reihe, in den uns am besten bekannten Kentaurenmetopen der Südseite, im Gegensatz zu der viel größeren Einheitlichkeit der Arbeit im ganzen Friese und, wie wir sehen werden, auch innerhalb eines jeden der beiden Giebel bestätigt diese Voraussetzung. Auf der andern Seite müssen wir uns hüten, die Abhängigkeit der Ausführung von den Modellen etwa so zu übertreiben, wie es P. Johansen (Zeitschr. f. bild. Kunst XX 1909, 166) tut. Wenn er für die Parthenongiebelfiguren gleichgroße, bis in alle Einzelheiten durchgeführte Tonmodelle voraussetzt, ja sogar den besonderen Charakter der Arbeit gerade aus der Technik des Modellierens in Ton erklären will, so setzt er sich in Widerspruch nicht nur zu den kurz angedeuteten Tatsachen, sondern zu allem, was sorgsame Beobachtung griechischer Marmorskulpturen im allgemeinen, unbefangene Betrachtung der Parthenonskulpturen im besonderen gelehrt hat. Träfe diese Auffassung zu, so wäre die Tätigkeit der ausführenden Bildhauer ein rein mechanisches Kopieren gewesen, so wie es die Carraresen üben, und wir hätten schon in der griechischen Skulptur des V. Jahrhunderts den Zwiespalt zwischen Kunst und Handwerk festzustellen, der uns bisher als das besondere Unglück der Kunst des XIX. Jahrhunderts erschienen ist. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Johansen irrt. Da aber seine Ausführungen auch bei Archäologen Glauben gefunden haben, ist es vielleicht nicht überflüssig, an einem besonders einleuchtenden Beispiel die Selbständigkeit des ausführenden Bildhauers gegenüber dem Modell nachzuweisen. Ich meine die Reliefs des sogenannten Fuggerschen Sarkophags in der Wiener Antikensammlung, eines Marmorwerkes, das, dem Mausoleum von Halikarnaß etwa gleichzeitig, an künstlerischem Werte hinter dessen besseren Teilen kaum zurücksteht. Hier enthalten beide Lang- und beide Schmalseiten die gleiche Darstellung, Szenen aus einer Amazonenschlacht. Sieht man genauer zu, so zeigt sich, daß nicht nur die Ausführung verschieden, auf der einen Seite frischer, meisterlicher, auf der anderen trockner und handwerksmäßiger ist, nein, daß die Kompositionen selbst, bei allgemeiner Übereinstimmung der Gesamtanordnung und der Einzelmotive, trotzdem in keinem Punkte sich decken, unmöglich durch mechanisches Kopieren eines und desselben Modells oder durch Kopieren der schon

ausgeführten Darstellung der einen Seite auf der anderen, etwa mit Hilfe eines Abgusses, entstanden sein können. Vergleichen wir die beiden Langseiten. Die besser ausgeführte und auch vollständiger erhaltene Seite (Abb. 80) – ich nenne sie die Vorderseite – gibt durch dichtes Aneinanderschließen der Figuren, deren Zwischenräume flatternde Gewandstücke ausfüllen, gleich für den ersten Eindruck ein packendes Bild des Kampfgetümmels. Demgegenüber ist die Komposition der Rückseite (Abb. 81) auseinandergezogen, die einzelnen Figuren, merklich kleiner, sind klarer gegeneinander abgesetzt. Das tritt besonders deutlich in der Anordnung der drei zu Boden gestürzten Figuren hervor. Auf der Vorderseite (Abb. 82) sind sie dicht zusammengeschlossen, der rechte Fuß des niedersinkenden Griechen in der Mitte schmiegt sich dicht an den Schädel der vornübergestürzten Amazone rechts, sein wagrecht nach links hin ausgestreckter rechter Arm geht zusammen mit der Lage der links zu Boden gestreckten Figur, folgt der Richtung ihres ausgestreckten rechten Armes. Auf der Rückseite (Abb. 83) ist diese höchst wirkungsvolle geschlossene Linienführung unterbrochen, der rechte Fuß der Mittelfigur bleibt in deutlichem Abstand vom Kopfe der rechts liegenden, der rechte Arm hängt geknickt herab. Ohne Zweifel ist gerade diese Änderung nicht gedankenlos erfolgt: die Knickung des Armes entspricht dem auch sonst in der Figur ausgedrückten Zustande ohnmächtigen Hinsinkens. Wir erhalten den Eindruck, daß dem Meister der Rückseite die Vorzüge malerischer Einheitlichkeit, wie sie der Meister der Vorderseite erzielte, gleichgültig waren gegenüber der Forderung plastisch-deutlicher und sachlicher Wiedergabe des Wirklichen. Wir wüßten gern, wie er die Haltung des Griechen am rechten Ende der Darstellung aufgefaßt hat – leider fehlt gerade das entscheidende Stück (Abb. 81). Auf der Vorderseite (Abb. 80) führt der Aufbau der Gruppe auf die Vorstellung, daß die Amazone an den Haaren vom Pferde gerissen werde; sie versucht mit der rechten Hand den Griff zu lösen. Aber sieht man näher zu, so findet man in der Faust des Griechen, die in die Haare greifen sollte, ein kurzes Schwert angegeben – offenbar eine Gedankenlosigkeit des Künstlers der Vorderseite, die wir dem der Rückseite nicht zutrauen möchten, wohl auch ein Hinweis darauf, daß die Komposition nicht etwa von dem Künstler der Vorderseite selbst entworfen ist: dann wäre ihm schwerlich ein solches Ineinanderfließen zweier Motive begegnet. Aber wohl darf man vermuten, daß er in der Gesamtauffassung dem ursprünglichen Entwurf nähergekommen ist als sein nüchternerer Genosse. Erst in seiner Ausführung kommt das rhythmische Wogen der Komposition, die geschlossene Einheit des Ganzen zu voller Wirkung. Der gleiche Unterschied findet sich in den beiden Nebenseiten. In der Abbildung in Brunn-Bruckmanns Denkmälern Taf. 493 stehen die von der gleichen Hand herrührenden Teile übers Kreuz: zur unten rechts abgebildeten Vorderseite gehört die oben links abgebildete Nebenseite, zur Rückseite unten links die Nebenseite oben rechts. Doch sind hier die Unterschiede minder scharf ausgeprägt, so daß sie auf den photographischen Abbildungen fast verschwinden, nur im Abguß deutlich werden, vielleicht weil die Ausführung der beiden Nebenseiten etwa gleich weit gebracht ist, während die Rückseite, vermutlich dazu bestimmt, wenig sichtbar zu sein, minder sorgsam behandelt wurde. Es liegt am nächsten zu denken, daß der erfindende Meister nach seinem Entwurf für eine Haupt- und eine Nebenseite die Ausführung zwei Gehilfen überließ, die Hauptseite und eine Nebenseite dem verständnisvolleren, die Rückseite und die andere Nebenseite einem minder begabten. Beide haben aus der Vorlage herausgeholt, was sie darin fanden. Von mechanischer Übertragung ist keine Rede, so wenig wie etwa bei den nicht seltenen Wiederholungen gleicher Kompositionen auf bemalten Vasen oder bei der Herstellung von Bronzeabgüssen nach demselben

82. Ausschnitt aus der Vorderseite des Wiener Amazonen-Sarkophags (nach Abguß)

83. Ausschnitt aus der Rückseite des Wiener Amazonen-Sarkophags (nach Abguß)

Modell. Die mechanische Vervielfältigung des gleichen Modells mit Hilfe von Stückformen hat man, wie wir aus E. Pernices ausgezeichneten Untersuchungen wissen, im Altertum bis in die hellenistische Zeit hinein verschmäht, vielmehr für jeden Abguß eine neue Form hergestellt (Jahresh. VII 1904, S. 154 ff.). Ich führe als Beispiel nur das schöne altertümliche Bronzebecken von Leontinoi im Berliner Antiquarium an: die vier rings um den Rand angebrachten Widderköpfe, in der Gesamtanlage übereinstimmend, sind jeder für sich frisch durchmodelliert und zeigen jeder eine eigene Auffassung, so daß man auch hier an ein von vier Gesellen selbständig nachgeformtes Meistermodell denken wird (vgl. Winnefeld, 59. Berl. Winckelmannsprogr., S. 11 ff.).

Das Vorgetragene wird genügen, klarzumachen, in wie mannigfachen Brechungen das Licht, das von einem großen Meister ausgeht, in den dekorativen Skulpturen seiner Zeit, selbst den unter seinem Einfluß, nach seinen eigenen Entwürfen, hergestellten, wiederstrahlen kann. Das wird uns nicht abhalten dürfen, diesem Licht nachzugehen, so groß die Gefahr auch sein mag, daß, was an den Kopien durch die Temperamentlosigkeit der Kopisten verlorenging, in gleichzeitigen dekorativen Werken durch das Temperament der ausführenden Künstler umgebogen wurde. Immerhin werden wir lernen, wie die übermächtige Erscheinung des Meisters auf die Zeitgenossen gewirkt hat, und, wenn wir Glück haben, in dem Werk eines von der Größe des Meisters überwältigten Schülers seinen Pulsschlag fühlen, seinen Kampf um die Kunst heißer, drängender, unmittelbarer erleben.

84. Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Rekonstruktionsversuch

Viertes Kapitel

DIE MEISTER DER OLYMPIASKULPTUREN

Man kann es wohl als die heute geltende Meinung bezeichnen, daß Pausanias' Angabe über die beiden Meister der Giebel des olympischen Zeustempels keinen Glauben verdiene. Nur vereinzelte Gelehrte haben sich in den letzten Jahren gegen diese Verwerfung einer bestimmten und klaren, an sich durchaus unverdächtigen Nachricht erhoben, so E. Petersen (Rhein. Mus. LXIV 1909, S. 502ff.) und G. Körte (Arch. Jahrb. XXXI 1916, S. 276). Wenn heute noch der Zweifel überwiegt, so wirkt darin vielleicht das Mißtrauen gegen die Glaubwürdigkeit des Pausanias nach, wie es nach Wilamowitz' Vorgang Kalkmann ausführlich zu begründen versucht hat — ein Mißtrauen, das inzwischen längst einer dem Schriftsteller wesentlich günstigeren Auffassung gewichen ist. Die sachlichen Gründe, welche in diesem Falle gegen die Zuverlässigkeit der Angabe des Pausanias geltend gemacht wurden, werden sich uns als hinfällig erweisen. Pausanias sagt V 10, 8, daß der Meister des Ostgiebels Paionios aus der thrakischen Stadt Mende sei, der des Westgiebels Alkamenes, der Zeitgenosse des Phidias und der zweite nach ihm in der Bildhauerkunst (*τὰ μὲν δὴ ἔμπροσθεν ⟨ἐν⟩ τοῖς ἀετοῖς ἐστι Παιωνίου, γένος ἐκ Μένδης τῆς Θρᾳκίας, τὰ δὲ ὄπισθεν αὐτῶν Ἀλκαμένους, ἀνδρὸς ἡλικίαν τε κατὰ Φειδίαν καὶ δευτερεῖα ἐνεγκαμένου σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων*). Diese Angabe ist ihrer Form nach völlig unbedenklich, wenn wir auch nicht bestimmt angeben können, aus welcher Quelle sie geschöpft sein mag. Das gleiche trifft z. B. auf die Nachricht zu, daß der Hermes mit dem Dionysosknaben, der im Heraion von Olympia stand und dort wiedergefunden wurde, ein Werk des Praxiteles sei. Die Künstlerinschrift, wenn je vorhanden, war zu Pausanias' Zeit mit der ursprünglichen Basis verschwunden. Pausanias verdankt also sein Wissen um den Künstler gewiß nicht dem eigenen Studium des Monumentes. Trotzdem zweifelt niemand an der Richtigkeit der Nachricht. Die Angabe über die Künstler der Zeustempelgiebel gehört offenbar in eine Reihe mit den auffallend reichlichen Mitteilungen über die Architekten olympischer Bauten, welche sich bei Pausanias finden. Er nennt den Erbauer des Zeustempels, den Eleer Libon, und weiß die Namen sogar von Architekten kleiner Schatzhäuser (Karchedon und Epidamnos VI 19, 7, 8). Bei der Beschreibung des Heraion bemerkt er ausdrücklich, daß er den Namen des Baumeisters nicht nennen könne (V 16, 1). Kein Zweifel, daß diese Notizen irgendwie aus urkundlicher Quelle herzuleiten sind, kein Zweifel auch, daß aus Bauurkunden die Namen der für den Bau tätigen Bildhauer entnommen werden konnten. Das zeigt z. B. die auf Stein erhaltene Baurechnung des Asklepieion in Epidauros. Bedenken über die Richtigkeit der Nachricht sind denn auch erst

85. Linke Hälfte der Atlasmetope vom Zeustempel in Olympia

aufgetaucht, nachdem die Giebelskulpturen und die sowohl durch Pausanias als auch durch die erhaltene Inschrift als Werk des Paionios bezeugte Nike der Messenier und Naupaktier wieder aufgefunden worden sind. Die Giebelskulpturen waren, um es geradeheraus zu sagen, eine Enttäuschung. Man hatte von Alkamenes und so denn auch von seinem Arbeitsgenossen Paionios Skulpturen in der Art der Parthenongiebel erwartet und stand nun verlegen und ratlos vor Werken, für deren herbe Großheit und breite, vielfach laxe Vortragsweise jedes Verständnis fehlte. Es ist begreiflich, daß man, um das Bild des Alkamenes, wie man es sich zurechtgelegt hatte, zu retten, die Olympiaskulpturen beiseiteließ und lieber dem ohnehin verdächtigen Pausanias eine Schwindelei oder ein grobes Mißverständnis zutraute. Das sicher bezeugte Werk des Paionios, die Nike, bestärkte nur das Mißtrauen: sie schien von den Ostgiebelskulpturen so weit entfernt zu sein wie der Westgiebel von den Parthenongiebeln. Und endlich fand man in der über die übliche Kürze hinausgehenden Künstlerinschrift der Nike sogar die Quelle, aus der Pausanias oder sein Gewährsmann die verkehrte Nachricht abgeleitet zu haben schien. Paionios gibt dort an, er sei Sieger gewesen bei der Herstellung der

Akroterien für den Zeustempel. Nach feststehendem griechischen Sprachgebrauch können unter ἀκρωτήρια nicht Giebelfiguren, sondern nur Firstzierden verstanden werden. Also hatte Pausanias die Inschrift mißverstanden. Zur letzten Bestätigung des Verdikts diente endlich eine chronologische Schwierigkeit: wir wissen aus einer freilich im Wortlaut nicht ganz sicher überlieferten Stelle des Pausanias (IX 11, 6), daß Alkamenes für Thrasybulos ein im Heraklesheiligtum in Theben aufgestelltes Weihgeschenk, anscheinend ein kolossales Relief des Herakles und der Athena, gefertigt hat. Die Weihung ist nach Pausanias zum Dank für Thebens Hilfe bei der Vertreibung der Tyrannen aus Athen erfolgt, also frühestens im Jahre 403 v. Chr. Die Olympiaskulpturen fallen aller Wahrscheinlichkeit nach in das Jahrzehnt 475–465, Alkamenes müßte demnach spätestens 490 v. Chr. geboren sein, wäre also 403 v. Chr. siebenundachtzig Jahre alt gewesen.

Sonderbar genug: in diesem so überaus seltenen Glücksfall, in dem schriftliche Überlieferung und erhaltene Originalwerke, dazu sogar eine Künstlerinschrift, sich zu einem geschlossenen Bilde zusammenzufügen versprechen, greift der Zweifel des modernen Kritikers ein, zerreißt das Band und läßt nur Trümmer zurück! Ist diese

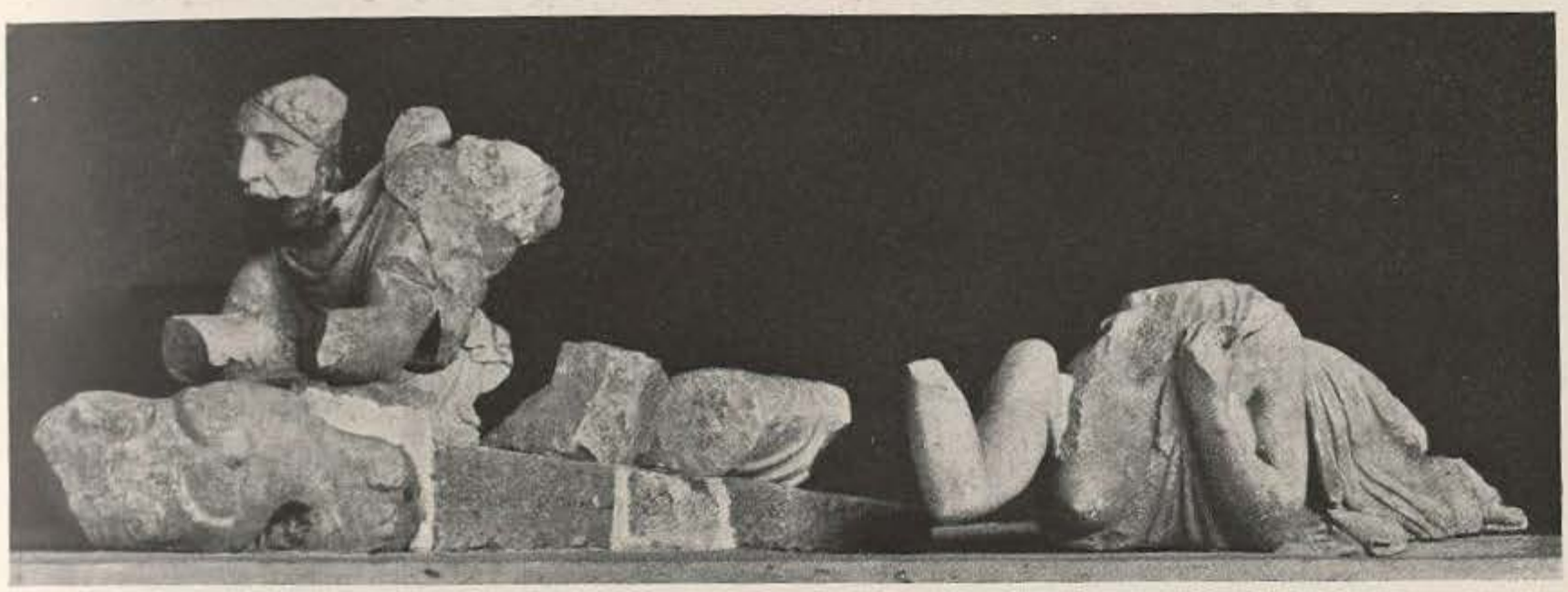
86. Sterope aus dem Ostgiebel des Zeustempels in Olympia

87. Frauenfiguren aus dem linken Zwickel des Westgiebels. Olympia

auflösende Kritik wirklich berechtigt? Zerstört sie nicht mutwillig eine völlig gesunde und überaus kostbare Überlieferung? Ich bin seit langer Zeit fest überzeugt, daß es so ist, und ich glaube, daß sich aus den erhaltenen Giebelskulpturen der Beweis für die Richtigkeit der Nachricht des Pausanias erbringen läßt.

Zunächst erscheint mir an der Angabe des Pausanias fast am auffallendsten der Umstand, daß darin für die beiden Giebel des Zeustempels zwei verschiedene Meister genannt werden. Denn schwerlich würden wir, wenn wir nach den Skulpturen allein urteilen sollten, auf die Vermutung kommen, daß die beiden Kompositionen verschiedenen Meistern zuzuschreiben seien. Die Unterschiede in der Komposition beider Gruppen lassen sich aus der Verschiedenheit des Themas begreifen und die formalen Mittel wie die technische Ausführung sind in beiden Giebeln völlig gleich. Ja, auch die Metopen, deren Künstler Pausanias mit Stillschweigen übergeht, sind unter sich und mit den beiden Giebeln verglichen so gleichartig, daß man unbedenklich den ganzen Skulpturenschmuck auf einen erfindenden und die Ausführung in seinem Sinne leitenden Künstler zurückführen wird. Ein vergleichender Blick auf die Athena der Atlasmetope und die Sterope des Ostgiebels (Abb. 85, 86) wird das deutlich machen: das Gefühl für das Stoffliche des in großen, weichgerundeten Falten angelegten Gewandes und für das Durchwirken des Körpers durch die Hülle ist hier und dort völlig gleich. So scheint denn auf den ersten Blick der Befund der Tempelskulpturen gegen die Glaubwürdigkeit des Pausanias Zeugnis abzulegen. Bei genauerem Zusehen ergibt sich gerade auf diesem Wege seine Rechtfertigung.

Man hat längst, schon bald nach der Auffindung der Giebelskulpturen, beobachtet, daß von der soeben betonten Gleichartigkeit der Arbeit Ausnahmen bestehen, indem drei Figuren des Westgiebels nach Material, Formengebung und Technik von allen übrigen sich deutlich und zweifellos unterscheiden. Es sind von den beiden in den Giebelzwickeln gelagerten Paaren von Frauenfiguren das ganze linke Paar — eine auf beiden Knien kriechende Alte und, sie zum größten Teil überschneidend, eine vornüber lang hingestreckte junge Frau (Abb. 87) —, von dem genau entsprechenden Paar der rechten Giebelecke die alte Frau (Abb. 88). Diese drei Figuren sind statt aus parischem Marmor, wie alle übrigen Skulpturteile des Tempels — Metopen, Giebelfiguren, Dachtraufen — aus pentelischem Stein gearbeitet und sie unterscheiden sich schon rein äußerlich von allen anderen durch



88. Frauenfiguren aus dem rechten Zwickel des Westgiebels. Olympia

die Art der Herrichtung der Oberfläche. Diese ist bei den übrigen sorgfältig mit Rundeisen und Flachmeißel geglättet, so daß die Spuren der voraufgehenden Arbeit völlig verschwinden und eine klare und reine Form entsteht — in gleicher Art, wie es in der archaischen Marmorkunst geschieht, nur daß die dort übliche Politur mittels Bimsstein in Olympia unterblieben ist (Treu im Arch. Jahrb. 1895, S. 4). Dagegen sind die Stücke aus pentelischem Marmor ohne Glättung geblieben, so daß die Spuren der Werkzeuge deutlich erkennbar sind. Das ist die z. B. an den Parthenongiebeln angewandte Manier. Der Unterschied der Wirkung dieser beiden Verfahren ist mit Worten schwer klarzumachen; wer Gelegenheit hatte, etwa im Magazin des Akropolismuseums Bruchstücke archaischer Skulpturen und solche vom Parthenon in den Händen zu halten, wird sich leicht ein Bild davon machen können.

Der Verschiedenheit des Materials und der technischen Herrichtung entspricht nun auch ein fühlbarer Unterschied der künstlerischen Formensprache. Die Einzelheiten sind von Treu richtig dargelegt worden (Olympia III S. 93). Wir wollen versuchen, das Wesen dieser Unterschiede zu erfassen, indem wir von dem packendsten Stück, dem Kopf der jugendlichen Frau aus dem linken Giebelzwickel (A), ausgehen (Abb. 89, 91). Da leider der Kopf des Gegenstückes aus dem rechten Giebelzwickel, der aus parischem Marmor gearbeiteten jungen Frau (V), verloren ist, vergleichen wir einen ähnlich gut erhaltenen und in mäßiger Bewegung gegebenen Kopf aus der Giebelmitte, den der Lapithin H (Abb. 90, 92). In dieser Zusammenstellung wird auf den ersten Blick klar, daß der Kopf von H im ganzen Aufbau altertümlicher ist als der von A. Jüngere Züge an A sind die Höherlegung der Haargrenze, die zartere Bildung des Kinnes, die kräftigere Ausgestaltung der ein wenig längeren und stärker vorspringenden Nase, wodurch die an H auffällige Steilheit des Gesichtswinkels gemildert wird, endlich die normale Stellung des an H noch ein wenig hoch ansetzenden Ohres. Lassen sich diese Neuerungen auf den Photographien gut verfolgen, so wird ein weiterer ebenso wesentlicher Unterschied erst angesichts der Abgüsse völlig klar: an A ist durchweg tiefer in den Stein hineingegangen als an H. Die Augen sind mit ihren inneren Winkeln tiefer eingebettet, die Brauenbogen schärfer und tiefer unterschnitten, die Mundspalte geöffnet und tiefer eingegraben, die Modellierung des Ohres in stärkeren Rundungen und Vertiefungen gegeben. Neben diesen betonten, beherrschenden Hauptformen aber ist eine Fülle zarter Einzelzüge ausgebreitet, welche dem Antlitz

89. Kopf der jungen Frau (A) aus dem linken Zwickel des Westgiebels
Olympia (nach Abguß)

90. Kopf einer Lapithin (H) aus der Mitte des Westgiebels
Olympia (nach Abguß)

91. Kopf der jungen Frau (A) aus dem linken Zwickel des Westgiebels. Olympia (nach Abguß)

92. Kopf einer Lapithin (H) aus der Mitte des Westgiebels. Olympia (nach Abguß)

93. Junge Frau (A) aus dem linken Zwickel des Westgiebels. Olympia (nach Abguß)

ein atmendes Leben verleihen, neben dem der Kopf von H mit seinen wenig gegliederten, auf einfachste Form zurückgeführten Flächen ornamental, fast ein wenig maskenhaft wirkt. Dieser Unterschied ist überall verfolgbar, am leichtesten in der Bildung von Augen und Mund. Das Auge von H, von den Lidern ringsum gleichmäßig wie mit einem vorspringenden Rande umsäumt, innerhalb dieses Saumes leicht mandelförmig gewölbt, hält sich an die in der archaischen Kunst ausgebildete Formel. An A ist das Oberlid als schmale, scharf vortretende und das Unterlid am äußeren Winkel deutlich überschneidende Kante, das Unterlid als eine von den Wangen zart abgesetzte, nach den inneren Winkeln hin sanft verstreichende Fläche geformt, der Augapfel nicht konvex, sondern flach gestaltet, mit feinster Berechnung der sich dabei ergebenden weich verlaufenden Beschattung, die dem Auge fast etwas Schwimmendes gibt. Das Auge ist, kurz gesagt, nicht nach einer ornamentalen Formel gearbeitet, sondern organisch verstanden und in seine Umgebung eingesetzt. Genau das gleiche gilt vom Munde. Wie die Augen ist er an H in der fest und klar umschriebenen Form der archaischen Kunst gebildet, mit geschlossenen Lippen, die Unterlippe scharfrandig, fast wie ein umgebogenes Blatt, die Oberlippe rundlicher und mäßig geschwungen, die Winkel ohne inneren Zusammenhang mit der Muskulatur der Wangen. Daneben erscheint der Mund von A wie atmend, in augenblicklicher Bewegung, jede Einzelform schwellend von Leben. Die Mundspalte ist weit geöffnet, ihre Winkel laufen nicht spitz zusammen, sondern sind rundlich ausgeweitet, die Oberlippe ist kräftig geschwungen, die Unterlippe am Rande zart verlaufend gegeben. Voll Leben und Ausdruck ist namentlich auch die Umgebung des Mundes, die an H wie leer erscheint, die Züge, die von den Nasenflügeln und neben den Mundwinkeln herabgehen, die beiderseits unter der Unterlippe ansetzenden Muskelstränge. Bei aller Größe der Form ist alles auf das reichste und zarteste abgestuft, mit dem feinsten Verständnis für volle und reife weibliche Form. Diese feine Lebendigkeit ist auch in der Bildung der Nase fühlbar: die Flügel, an H sehr kurz und fast wie rundliche Knollen geformt, greifen an A weiter zurück, leise gebläht nehmen sie an dem momentanen Leben des Mundes teil, verstärken seine Wirkung.

Durch die vergleichende Betrachtung der Köpfe von A und H vorbereitet, treten wir jetzt an die Frage heran, ob sich die dort festgestellten Unterschiede auch in der Gesamterscheinung der Figuren, in der Behandlung des Nackten wie des Gewandes verfolgen lassen. Da ist nun die Vergleichung ganz besonders leicht, da das aus parischem Marmor gearbeitete Gegenstück von A (Abb. 93), die jugendliche Frau (V) aus dem rechten Giebelzwickel (Abb. 94), bis auf den Kopf wohl erhalten ist.

94. Junge Frau (V) aus dem rechten Zwickel des Westgiebels. Olympia (nach Abguß)

Die Bewegung beider ist die gleiche: sie liegen auf dem Bauch, das eine Bein ausgestreckt, das andere untergeschlagen. Auch das Gewand ist in gleicher Weise angeordnet: mantelartig umhüllt es Rücken und Unterkörper und breitet sich unter dem Oberleib auf dem Boden aus, während Brust und Leib nackt bleiben; die eine Hand faßt zwei Zipfel zusammen, einen vom Rücken her über eine Schulter gezogenen und einen vom Boden aufgenommenen, um notdürftig die Blöße zu bedecken. Die einzige Abweichung liegt in der Bewegung der Arme: an V zieht die linke Hand den Gewandzipfel von der linken Schulter herab, an A greift die linke Hand zur rechten Schulter hinüber; der rechte Arm war bei V mit lebhaft erhobener Hand vorgestreckt, an A mit dem Ellbogen aufgestützt. Bei so großer Übereinstimmung der Haltung ist die Verschiedenheit der Gesamterscheinung sehr auffällig. Der Meister von V hat sich bei der Führung des Umrisses der Figur peinlich genau an das dreieckige Feld gehalten, das sie ausfüllen sollte. So fällt die Rückenlinie, in die vermutlich auch der vorgestreckte Kopf sich einfügte, in regelmäßiger Schräge, die bewegte Körperform nur leise andeutend, von vorn nach hinten ab. Wie ausdrucksvoll daneben die Rückenlinie von A! Kräftig, die weibliche Form deutlich betonend, tritt die Hüfte heraus, klar ist die leichte Knickung des ausgestreckten rechten Beins ausgesprochen.

Das Nackte zeigt an A durchweg vollere, fleischigere Formen als an V; fast derb ist die linke Hand geformt, breit, mit rundlichen Fingern und tiefen Grübchen. Am Bauch erscheinen zwei querüberlaufende Hautfalten, eine ähnliche unter dem Halse. Im ganzen wirkt A massig, schwer, V eher ein wenig hager. Dabei fällt auf, daß der aus einem Stück pentelischen Marmors gearbeitete und in der Schulter angefügte rechte Arm von V in seiner vollen und weichen Form der Modellierung von A entspricht, in auffallender Abweichung von dem aus dem Hauptblock gearbeiteten schlanken, fast mageren linken Arm.

Das Gewand schmiegt sich in beiden Figuren eng an den Körper an, doch mit dem Unterschiede, daß es an V stärker verhüllend wirkt als an A. Das untergeschlagene linke Knie tritt an A deutlicher unter dem Stoff hervor als das rechte an V; das ausgestreckte rechte Bein ist an A in allen Hauptformen klar verfolgbar, während das entsprechende linke an V nur mit dem Unterschenkel und viel unbestimmter aus dem Gewande auftaucht. In der Faltengebung im einzelnen ist für V bezeichnend das Fehlen kräftig herausgehobener und sozusagen übergeordneter Faltenmotive. Etwa gleichwertig stehen die flach bandförmigen Falten nebeneinander, in merkwürdig weicher und unentschiedener Bewegung der Modellierung des Körpers sich anschließend. An A

95. Junge Frau (A) aus dem linken Zwickel des Westgiebels (Ausschnitt)

sind die in der Körpermitte angeordneten Faltenzüge denen von V einigermaßen ähnlich, nur daß sie an A die Rundung des Leibes deutlicher ausdrücken; die großen, kräftigen Faltenzüge um den rechten Unterschenkel verraten eine andere Gewöhnung, entsprechen in ihrer Modellierung dem tiefen Hineinarbeiten in den Stein, wie wir es am Kopfe beobachteten. Und wie an diesem neben den stark betonten Hauptformen ein zartes Spiel von feinen, untergeordneten Formen sich ausbreitet, so ist auch im Gewande von A solches Nebenwerk verwendet. Die Aufnahme der Unterschenkelpartie (Abb. 98) zeigt diese die Hauptformen umspielenden Nebenmotive, die wie zufällig stehengebliebenen und doch offenbar mit voller Absicht hingesetzten flachen, bald augenförmigen bald strichartigen Fältchen.

Die beiden als Gegenstücke gearbeiteten Figuren alter Frauen, B und U, beide aus pentelischem Marmor, sind unter sich so ähnlich, daß wir bei der starken Verstümmelung von U für die Komposition im ganzen die Betrachtung von B zugrunde legen dürfen (Abb. 96, 97). Beide kriechen kniend auf untergelegten, vermutlich nach vorn ansteigenden Pfühlen; an beiden ist das der Giebelwand nähere Bein — an B das linke, an U das rechte — vorgeschoben, das andere, leicht gebogen, nach hinten ausgestreckt. B führt die rechte Hand an den emporgerichteten Kopf, offenbar in der bekannten Klagegebärde, während die Linke, in der Erregung geballt, vorgestreckt ist. U streckt beide auf das untergelegte Kissen gestützte Arme, wohl auch mit heftig geballten Händen, vorwärts; der Kopf sitzt ihr ein wenig tiefer zwischen den Schultern. Nur an B ist der Gesamtumriß verfolgbar. Er entspricht

96. Alte Frau (B) aus dem linken Zwickel des Westgiebels

in seiner ausdrucksvollen Bewegung dem der jungen Frau (A). So auch die Formgebung, zwar nicht am Kopfe, der greisenhaft welk erscheint, wohl aber an den erhaltenen Teilen des rechten Armes.

Das Gewand beider Alten ist ein geschlossener dorischer Peplos, mit langem gegürtetem Überschlag, unter dem an B noch ein Bausch etwa handbreit hervorkommt, genau wie an dem knienden kleinen Mädchen des Ostgiebels (O). Es verlohnt sich, dies in bezug auf die Durchbildung des Gewandes zu vergleichen. Ein Blick auf die Rückenansicht von O (Abb. 99) und die Seitenansicht von B (Abb. 97) läßt den gleichen Gegensatz erkennen, den wir in der Gewandbehandlung zwischen den jungen Frauen A und V wahrnehmen: an dem kleinen Mädchen dieselbe Gleichwertigkeit der Motive, der bandartigen Falten wie an V, an B die Beherrschung des Ganzen durch kräftig herausgehobene, übergeordnete Motive, neben denen ein reiches Spiel untergeordneter kleiner Motive aufgeboten ist. Die Behandlung des Saumes am Überschlag und des darunter hervortretenden Bausches ist dafür besonders bezeichnend. An O ist in der klaren, ornamentalen Führung der Randlinie des Saumes, die an die Zeichnung des sogenannten laufenden Hundes erinnert, der Zusammenhang mit der archaischen Kunst so deutlich wie am Kopfe von H in der Bildung von Augen und Mund. In B klingt diese ornamentale Randlinie nur noch leise an; vollends im Bausch mit seinem Reichtum an feiner, unruhiger Modellierung ist das alte Schema überwunden.

Aber noch ein zweiter Unterschied tritt bei der Vergleichung von O und B zutage. In B ist der Körper unter dem Gewande sehr viel deutlicher anschaulich gemacht als an O, obwohl es hier dem

97. Alte Frau (B) aus dem linken Zwickel des Westgiebels

Körper gleichsam anklebt, dort wie ein selbständiges, unter eigenen Gesetzen stehendes Element der Darstellung verwendet ist. Die das rechte Bein umspannenden Falten von B sind dafür bezeichnend: wie sie sich von der Körperform lösen und teils geradlinig teils kräftig geschwungen in starkem Relief zur Geltung bringen, darin offenbart sich eine völlig neue Auffassung des Gewandes.

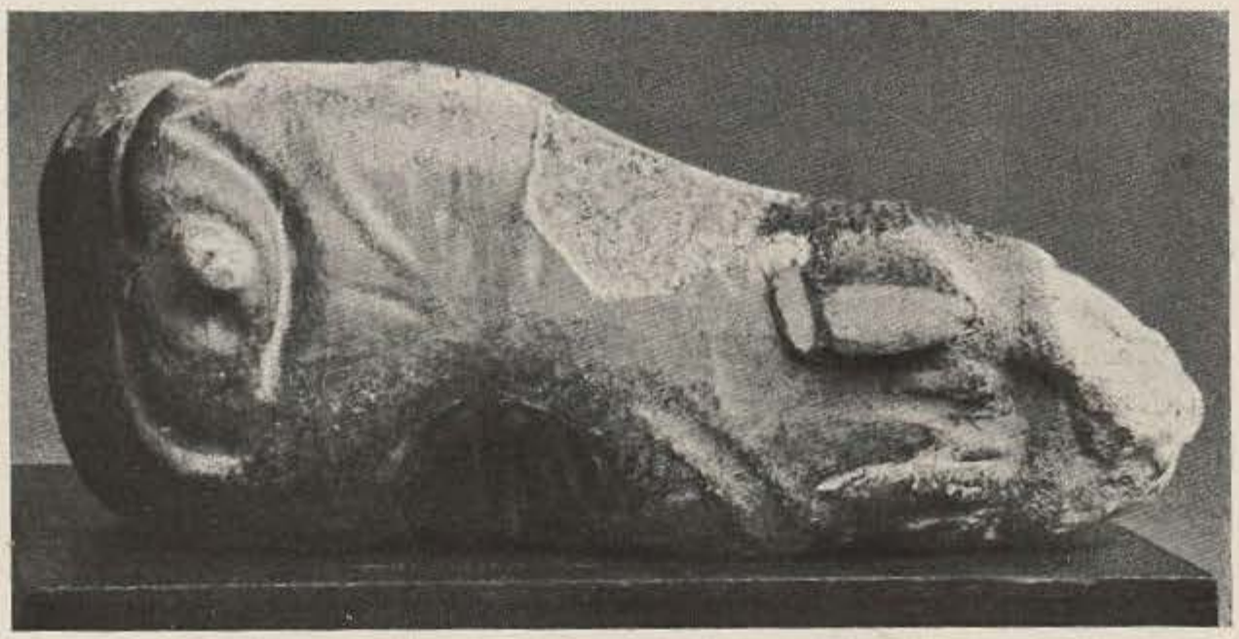
Die kleinen Nebenmotive, die Strich- und Augenfältchen, die wir an A beobachteten, sind besonders zahlreich und auffällig an dem vorgeschobenen rechten Bein von U, wie die Aufnahme dieses Teilstückes zeigt (Abb. 103). Und offenbar den gleichen Charakter zeigt die Arbeit an dem einzig erhaltenen Bruchstück des der Greisin (U) einst untergelegten Polsters. Die Aufnahme (Abb. 100) zeigt deutlich die gleiche nicht bis zur Glättung gebrachte Behandlung der Oberfläche, die gleichen wie zufällig hingesetzten flachen Faltenstriche. Es ist wichtig, dies festzustellen, weil das Bruchstück aus parischem Marmor besteht. Treu rechnet es denn auch zu der großen Gruppe der aus diesem Stein hergestellten Giebelskulpturen. Der Augenschein lehrt, daß es eben nur dem Material nach zu ihr gehört, der Arbeit nach ohne jeden Zweifel zu der kleinen Gruppe der Skulpturen aus pentelischem Stein.

98. Unterschenkel der jungen Frau (A) aus dem Westgiebel (nach Abguß)

Wir werfen noch einen Blick auf die Köpfe der beiden alten Frauen (Abb. 101–105). Man kann auf sie die Bemerkungen übertragen, die wir über den Kopf der jungen Frau (A) machten. Sie zeigen vor allem die gleiche Verstärkung der Ausdrucksmittel durch tieferes Hineinarbeiten in den Stein: hier wie dort sind die Brauenbogen kräftig unterschnitten, die inneren Augenwinkel tief eingesenkt, der Mund geöffnet, die Mundspalte kräftig eingetieft. Auch die Modellierung des Auges und des Mundes arbeitet mit denselben Mitteln, nur daß alle Formen ins Welke, Magere hinübergeführt sind. Auffällig ist am Kopfe von B (Abb. 101, 102) das Ansteigen der Brauen zur Nasenwurzel und die entsprechende Schrägstellung der Augen selbst, die leise an die bekannte pathetische Ausbildung dieser Modellierung in der Kunst des IV. Jahrhunderts erinnert. Es ist mir nicht ganz sicher, daß damit ein ähnlicher Ausdruck erzielt werden sollte; der Kopf des Gegenstücks, an dem doch die Bewegung der Hände die Erregung der Alten ähnlich deutlich machte wie an B, ist frei davon. So wäre es denkbar, daß durch diese Modellierung nur das Emporblicken der Alten ausgedrückt werden sollte, genau wie am Kopfe von A, an dem die Brauenbogen und die Augen selbst, namentlich das dem Beschauer zugekehrte rechte (Abb. 89), in ähnlicher Weise zur Nasenwurzel hin ansteigen. An der Brauenlinie von B ist dies fühlbarer, weil sie nicht in gleichmäßiger Kurve, sondern in der Mitte leicht eingebogen gezeichnet ist, offenbar um die welkenden Formen des Alters zu kennzeichnen.

99. Mädchen (O) aus dem Ostgiebel

Den leichten Stoffältchen im Gewand der drei Figuren entsprechen an den Köpfen der beiden Greisinnen die auf der Stirn und in der Umgebung des Mundes angebrachten, wie kurze Striche geformten Runzeln. Sie sind, scheint mir, am Kopfe von U organischer in die Gesamtform eingesetzt als an B, wie denn überhaupt der Kopf von U in all seiner Verstümmelung feiner und vollendeter wirkt als der von B. Es gibt kein plastisches Werk des Altertums, das die besondere Schönheit des Alters in gleich großartiger Vereinfachung vor Augen stellte. Und bei aller Monumentalität der Formengebung ist darin eine, ich möchte sagen, liebevoll schonende Art der Darstellung des Verfalls, wie ihn das Alter mit sich bringt, zugleich eine scharfe Naturbeobachtung: man kann noch heute in Griechen-



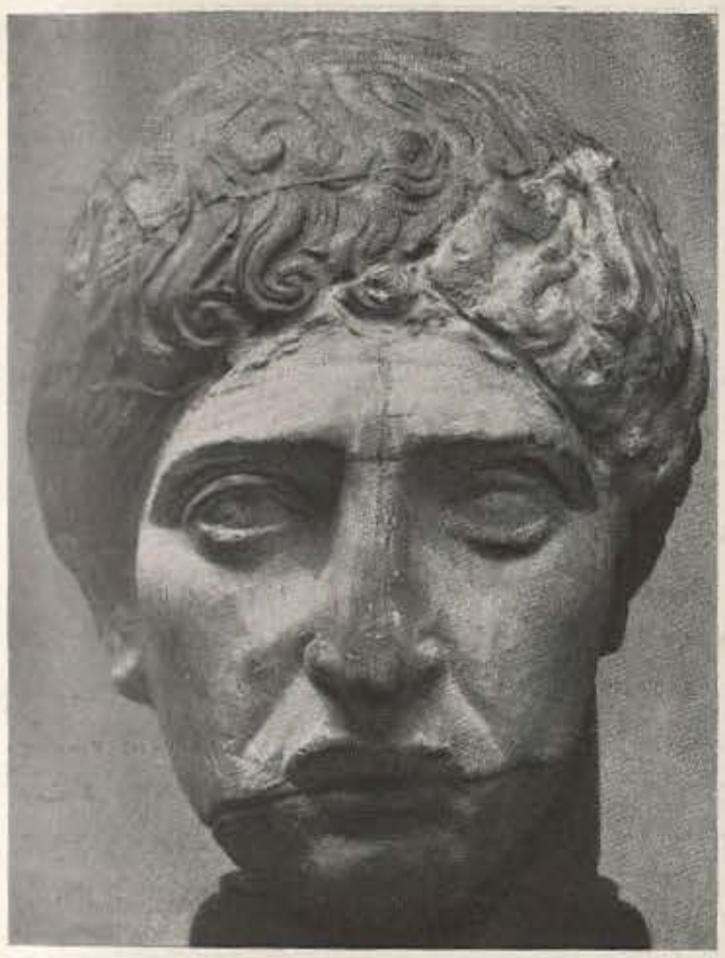
100. Kissen aus dem rechten Zwickel des Westgiebels (nach Abguß)

101. 102. Kopf der alten Frau (B) aus dem linken Zwickel des Westgiebels (nach Abguß)

land alten Frauen begegnen, die im Schnitt des Gesichts, der feingebogenen Nase, den zart gezeichneten und dabei so ausdrucksvollen Linien, die das Alter um den Mund eingegraben hat, dem Kopfe von U überaus ähnlich sehen. Am stärksten vielleicht tritt die Ähnlichkeit mit diesem heute noch lebendigen Typus in der Seitenansicht von rechts (Abb. 106) hervor, die nicht dazu bestimmt war, gesehen zu werden, aber doch vollkommen durchmodelliert ist und durch die vollständige Erhaltung der Wange wie des feinen Ansatzes an den Hals stärker wirkt als die andere Seitenansicht. Erst vom Ohr ab ist die Form nur skizzenhaft angelegt; Haar und Kinn sind moderne Ergänzung des Dresdner Abgusses. Hält man die Hamannsche Aufnahme des Kopfes der Lapithin H (Abb. 107) daneben, so wird der ungeheure Unterschied offenbar, die maskenhafte Starrheit hier, der zartbelebte Ausdruck dort, die Flächigkeit hier, die starke Tiefenbewegung dort.

103. Rechtes Bein der alten Frau (U) aus dem rechten Zwickel des Westgiebels (nach Abguß)

In der Behandlung des Haares, die am besten an dem Kopfe von B studiert werden kann, ist derselbe Gegensatz gegen die Modellierung der größeren Gruppe der Giebelskulpturen fühlbar, wie in der Behandlung des Nackten und des Gewandes: die archaische Gliederung



104. 105. Kopf der alten Frau (U) aus dem rechten Zwickel des Westgiebels (nach Abguß)

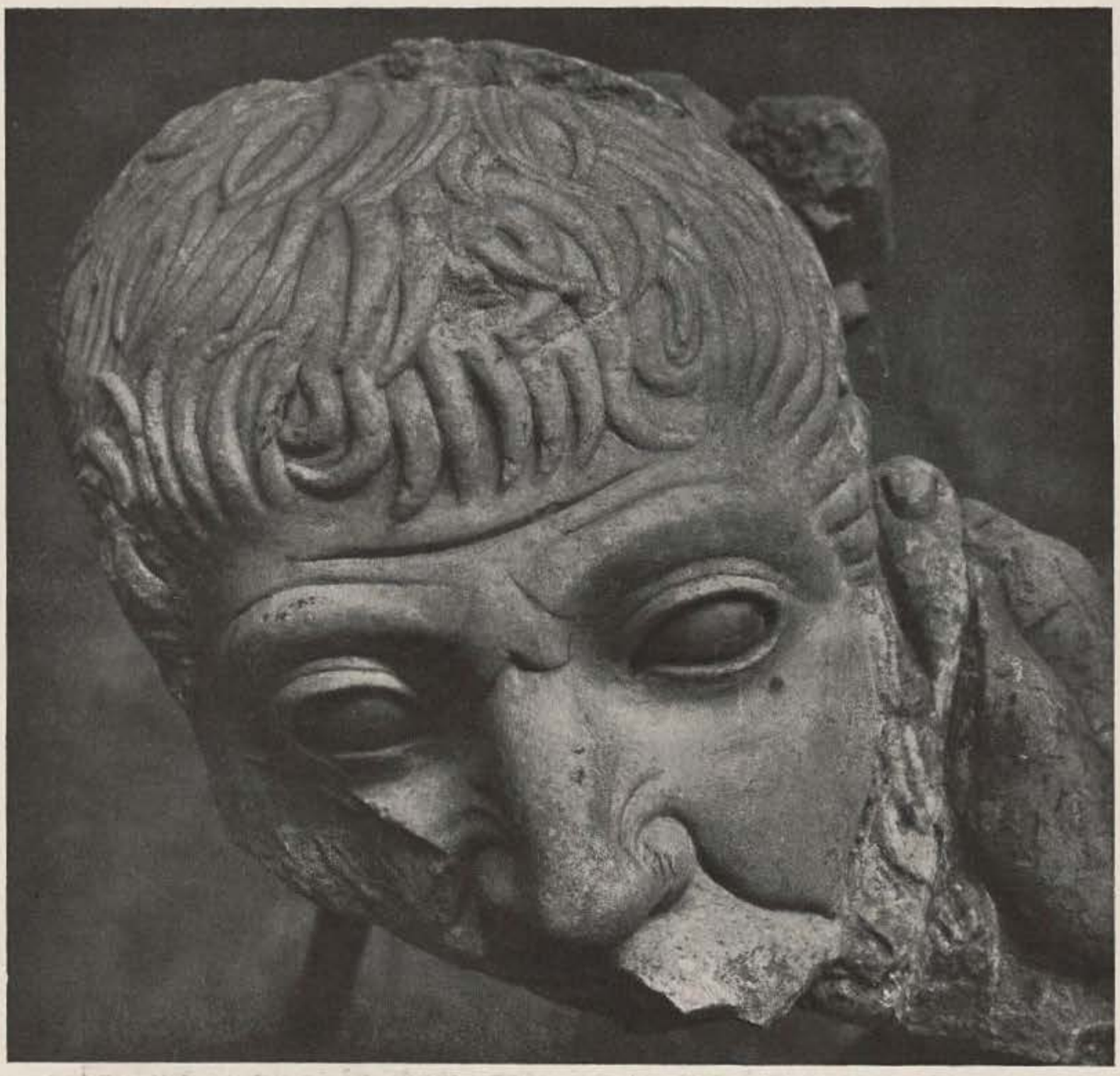
in ornamental gezeichnete Spirallocken klingt nur eben noch an; durch Verwischen der scharfen Umrisse und durch mannigfache Abweichungen von der Regelmäßigkeit der Form und der Anordnung ist der Eindruck reicheren, unruhigeren Lebens erzielt. Die Gegenüberstellung der Hamannschen Aufnahmen des Kopfes der Greisin B (Abb. 109) und des Bruchstückes eines Kentaurenkopfes (Abb. 108) – es gehört zu dem Mädchenräuber (E) des linken Giebelflügels – wird den Gegensatz besser veranschaulichen als jede Schilderung. Besonders bezeichnend ist die Art der Wiedergabe der Falten hier und dort: am Kentauren als einzelne, scharf gesonderte und tief eingegrabene Furchen, am Kopf der Greisin als zart hingehauchte Striche, die nicht einzeln für sich, sondern in der Gesamtheit wirkend, die Charakteristik der welken Haut ergeben.

Es entsteht die Frage: Wie ist die im vorstehenden geschilderte Sonderart der aus pentelischem Stein gearbeiteten drei Figuren neben der in sich gleichartigen Weise der aus parischem Marmor hergestellten, an Zahl weit überwiegenden Stücke zu verstehen? Die Antwort lautet heute, wie es scheint ohne Widerspruch oder Zweifel, dahin, daß die drei Frauengestalten späte Ersatzstücke für beschädigte Figuren darstellen, welche ursprünglich in der Art der Hauptmasse der Giebelskulpturen ausgeführt gewesen seien. G. Treu hat diese Erklärung (Arch. Jahrb. III 1888, S. 184 ff.) gegeben und allgemeine Zustimmung gefunden, so sehr, daß die drei Figuren, einmal mit dem Kennwort: „späte Kopie" belegt, seither fast völliger Nichtachtung anheimgefallen sind. Wie wäre es sonst zu verstehen, daß ein Kopf von der wundervollen Erhaltung und breiten Meisterschaft der Behandlung, wie sie A aufweist, ein Fragment von der Großartigkeit der Formgebung wie der Kopf der Greisin U nicht als kunstgeschichtliche Hauptstücke verwertet, immer wieder besprochen und abgebildet worden sind? An Ansätzen zu solcher Würdigung hat es nicht gefehlt.

106. Kopf der alten Frau (U) aus dem rechten Zwickel des Westgiebels (nach Abguß)

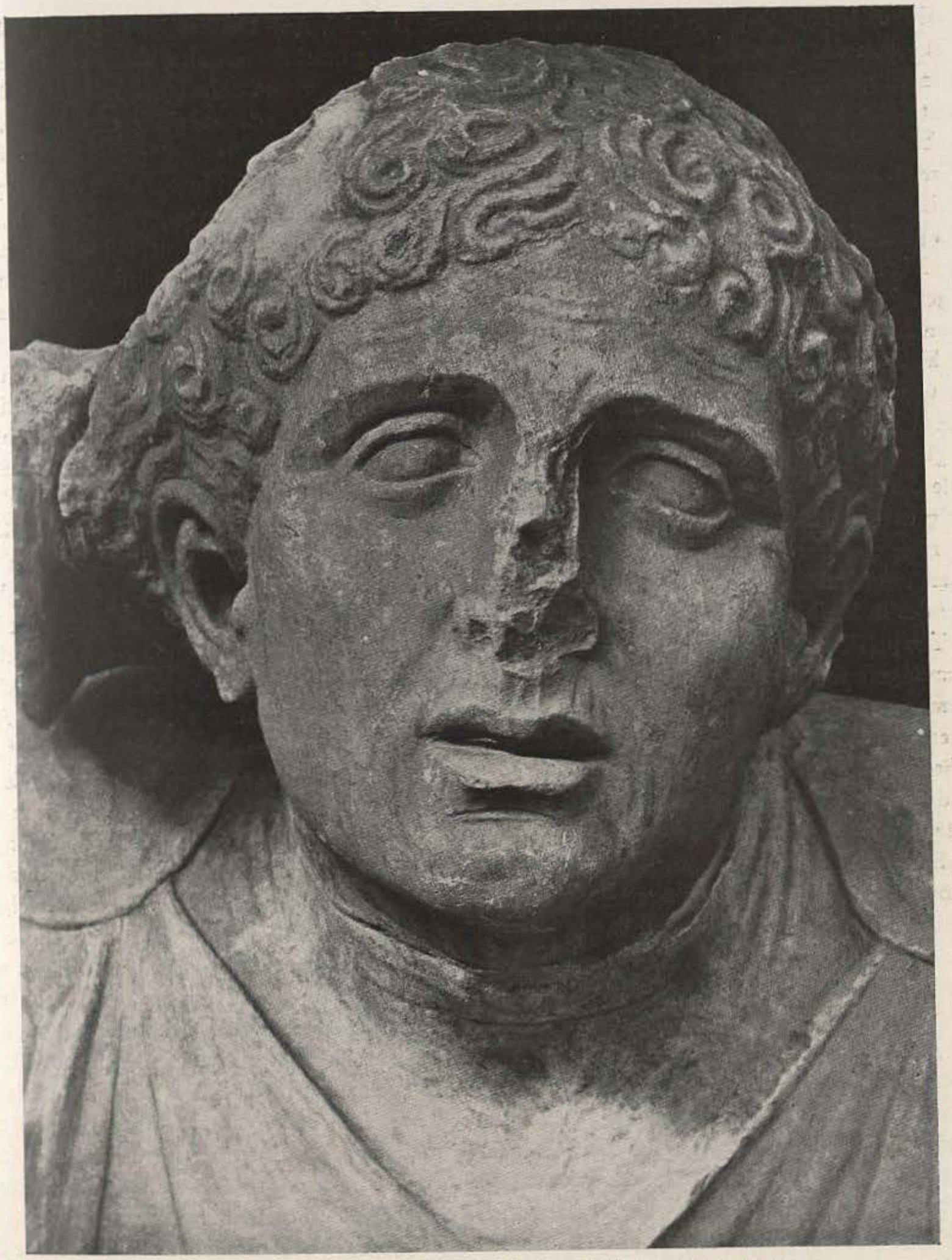
Ich will nur A. Flaschs feines Urteil anführen: „Der Kopf (von A) ist von einem Adel des Profils, einer Zartheit der Formen und Konture, einem schon so echt parthenonischen Ausdruck wie kein anderer aus sämtlichen Tempelskulpturen" (Baumeisters Denkmäler des klassischen Altertums S. 1104ff.). Treus Verdikt hat diese Erkenntnis verdunkelt; auch in H. Bulles kurzer Besprechung (Der schöne Mensch, Taf. 242 Sp. 512f.) kommt die Bedeutung des Stückes nicht voll heraus.

107. Kopf der Lapithin (H) aus der Mitte des Westgiebels



108. Kopf des Kentauren (E) aus dem Westgiebel

Ich setze die von der Betrachtung der Einzelformen ausgehende Beweisführung Treus (Olympia III S. 93) im Wortlaut her: „Alle diese Unterschiede (des Stiles der Figuren aus pentelischem und der aus parischem Marmor) sind so stark, daß sie unseres Erachtens überhaupt eine Entstehung der pentelischen Statuen und Statuenteile im V. Jahrhundert ausschließen. Andererseits können diese auch nicht freie Schöpfungen einer späteren Zeit sein. Das lehrt wieder die immerhin große Übereinstimmung der linken pentelischen Eckfigur mit der rechten parischen in allen wesentlicheren Zügen der Komposition und Formenbehandlung; dies die Wiederholung desselben Gewandmotives, welches wir bei dem knienden Mädchen (O) des Ostgiebels antreffen, an den beiden alten Frauen; ferner ist ja doch in dem kurzen Haar der einen Greisin deutlich das halb ornamentale Schema altertümlicher Ringellöckchen, wenn auch etwas flüchtig, nachgeahmt; und endlich läßt sich auch der Gesichtstypus der Greisinnen auf Vasenbildern des



109. Kopf der alten Frau (B) aus dem linken Zwickel des Westgiebels

V. Jahrhunderts nachweisen (z. B. Journal of hell. st. II T. 10, Ant. Denkm. II, T. 1). Endlich beweist schon das Vorhandensein des aus parischem Marmor gearbeiteten, also sicher zur ursprünglichen Gruppe gehörigen Pfühles, daß die beiden Statuen der greisen Sklavinnen nicht ein späterer Zusatz sein können, wie Wolters Athen. Mitteil. XII S. 276 für sehr möglich und sogar wahrscheinlich hielt."

Treu fand eine Bestätigung dieser aus dem Stil der Figuren gezogenen Schlüsse in den von Dörpfeld für tief eingreifende Ausbesserungen am Zeustempel angeführten Tatsachen (Olympia II S. 22). „Von einer gründlichen Ausbesserung des Tempels, über die uns die Überlieferung nichts berichtet, geben uns einige Tatsachen Zeugnis, welche während der Ausgrabungen beobachtet wurden. In mehreren jüngeren Bauten, z. B. in den Fundamenten der Echohalle und der Vorhalle des Buleuterion, in der östlichen Altismauer und in der Wasserleitung zwischen Echohalle und Südostbau finden sich große Stücke von Triglyphen, von einem Geison und von Säulentrommeln verbaut, welche nach ihren Abmessungen nur vom Zeustempel stammen können ... Anfangs glaubten wir, es handle sich bei diesen Steinen nur um solche Bruchstücke des Tempels, die während der Ausführung des Baus unbrauchbar geworden und deshalb verworfen worden seien. Aber die Tatsache, daß an einigen derselben Reste des ehemaligen Putzes erhalten sind, drängt uns die Vermutung auf, daß es sich zum Teil wenigstens um Steine handelt, welche bei einer gründlichen Ausbesserung des Tempels durch andere ersetzt worden sind. Da die Triglyphen Falze für die Metopenplatten zeigen, können dieselben nur dem Pronaos oder Opisthodom angehört haben. Andererseits gehört das in der Vorhalle des Buleuterion gefundene Geisonfragment dem Außenbau an. Es muß also ein großer Teil des Tempels Beschädigungen erlitten haben." Dörpfeld verweist dann auf die aus pentelischem Marmor gefertigten Dachziegel und Simen, welche zum Ersatz für beschädigte ältere, aus parischem Marmor gefertigte Stücke gedient haben und die durch ihre Ausführung verraten, daß die Ausbesserungen zu verschiedenen Zeiten stattgefunden haben. „Daß auch an den Giebelfiguren umfangreiche Ergänzungen vorgekommen sind, wird G. Treu im III. Bande dieses Werkes darlegen. Die Beschädigungen an den Giebelfiguren werden zu derselben Zeit erfolgt sein, als auch das Geison zerstört wurde, dessen Bruchstück beim Buleuterion zum Vorschein kam. Wann die Beschädigungen und Ergänzungen stattgefunden haben, ist im einzelnen nicht zu bestimmen, zum Teil müssen sie in vorrömische Zeit fallen, weil die Vorhalle des Buleuterion sicher vor der durch Nero erfolgten Erweiterung der Altis erbaut ist. Andererseits sind mehrere der Löwenköpfe in einer so rohen Weise ausgeführt, daß sie nur in später römischer Zeit entstanden sein können." Zu diesen von Dörpfeld angeführten Tatsachen fügt Treu (Olympia III S. 94) noch den Hinweis darauf, daß anscheinend die Beschädigung besonders die Ecken des Tempels betroffen habe. Das ergibt sich ihm „aus der späten Form der Klammern an den Eckarchitraven (Olympia II 1, Taf. 13, 3b Taf. 16; Dörpfeld II, S. 5), und daß sie sich besonders auch auf den Westgiebel erstreckte, scheint ihm wenigstens für die Nordwestecke ein Eckblock der Sima zu beweisen. Über diesen Block bemerkt Treu in anderem Zusammenhange, bei Besprechung der Löwenköpfe an der Traufrinne (Olympia II S. 23): „Die Sima gibt sich nach Dörpfelds Bemerkung durch die obere Anarbeitung als ein Eckblock zu erkennen, und weiter durch den Fundort als derjenige der Nordwestecke, unter der er ausgegraben wurde. Es ist dies vor allem, neben zwei kleineren, ebenfalls vor der Nordwestecke ausgegrabenen, wahrscheinlich zugehörigen Bruchstücken der Traufrinne derjenige Teil der Sima, an dem sich noch Reste ihrer einstigen farbigen Verzierung erhalten haben: Palmetten

auf dem oberen gewölbten, Ranken und Mäanderband auf dem unteren flachen Teil; endlich ein Perlstab an dem oberen abschließenden Kyma. Von den Farben selbst sind nach Ausweis einer sorgfältigen Untersuchung durch die Herren R. Borrmann und Paul Graef sichere Spuren von Hellblau am Grunde und ein winziger Rest von Rotgelb an den Verzierungen erhalten . . . Auch die Löwenmaske selbst wird nach zahlreichen Analogien farbig belebt gewesen sein. Aber auch hiervon sind lediglich kleine Reste von Rot an den Mähnen anderer Köpfe übrig, deren Nachweis Paul Graef verdankt wird. Immerhin weist die unter den Löwenköpfen des Zeustempels völlig einzigartige Erhaltung unseres Exemplars darauf hin, daß diese Ecke der Sima früh, das heißt noch im Altertum, herabgestürzt und bald nach dem Sturz an ihrer Fallstelle unter die Erde geraten sein muß. Vielleicht hängt ihr früher Sturz mit derselben Katastrophe zusammen, welche die Ersetzung von drei Eckstatuen der westlichen Giebelgruppen durch Kopien und eine Neuverklammerung der Gebälkecken in römischer Zeit nötig machte." Die Herstellung der Ersatzstücke des Westgiebels setzt Treu in spätgriechische oder frührömische Zeit, in die gleiche Periode, der er auch die besseren Ersatzstücke der Traufleiste mit ihren Löwenköpfen zuteilt (II 1, Taf. 17, 9).

Wenn die Treusche These so allgemeinen Beifall gefunden hat, so hat dabei sicherlich die Begründung mit den angeführten, von Dörpfeld im gleichen Sinne gedeuteten Tatsachen des baulichen Befundes den Ausschlag gegeben. Ich kann nicht zugeben, daß diesen Tatsachen entscheidende Bedeutung innewohne, daß sie aufkommen könnten gegen die, wie mir scheint, weit überwiegende Unwahrscheinlichkeit, die darin liegt, daß wir die Zerstörung gerade der gegen Absturz am allerbesten gesicherten Figuren der ganzen Giebelkomposition, und zwar nur in einem der beiden Giebel, annehmen sollen. Offenbar müßte ein Erdbeben die Beschädigung des Tempels verursacht haben. Ist es aber auch nur denkbar, daß durch ein Schwanken des Baus die mit ganzer Länge auf dem Geison gelagerten Frauenfiguren, von denen das eine Paar, die beiden Alten, sogar noch durch mächtige Dübel in der Giebelwand verankert waren, herausgeschleudert worden wären, während hoch aufgerichtete und nur mit schmaler Grundfläche dicht am Geisonrande aufstehende Figuren, wie die beiden aufrechten Kämpfer in der Mitte des Westgiebels, die beiden gesondert gearbeiteten Pferde des Ostgiebels, stehengeblieben wären? An den beiden erstgenannten Figuren hat allerdings Treu kleine Reparaturen nachgewiesen (Olympia III S. 75, 77), aber sie sind vielleicht schon während der Aufstellung der Figuren im Giebelrahmen notwendig geworden, und Treu selbst wagt nicht zu behaupten, daß etwa diese Figuren einmal aus dem Giebel herabgestürzt und dann ausgebessert worden seien. Ganz unzulässig scheint es mir auch, für Treus These die Tatsache anzuführen, daß am Marmordach und der Marmortraufe durch alle Jahrhunderte hindurch Auswechslungen vorgenommen worden sind. Denn es ist sehr begreiflich, daß vielleicht schon bei schwachen Erdbeben die infolge des Übergewichtes der löwenköpfigen Wasserspeier an sich zum Überkippen neigenden Blöcke der Traufe herabgeschleudert wurden und daß dann ganze Bahnen von Marmorziegeln nachstürzten. So besteht durchaus keine Nötigung, den anscheinend frühen Absturz des nordwestlichen Eckblocks der Sima mit dem angeblichen Sturz der Eckfiguren der Giebelgruppe in Zusammenhang zu bringen, wie Treu es tun möchte. Es ist sogar wenig wahrscheinlich, daß in einer Zeit, in der für abgestürzte Giebelfiguren so wundervolle Ersatzstücke hergestellt wurden, wie es die Figuren aus pentelischem Marmor ohne Zweifel sind, der unförmige Eckblock der Sima in der Fall-Lage liegen geblieben und allmählich unter die Erde gekommen sein sollte. Die von Treu angeführten Verklammerungen an den Architravecken sind

110. Der rechte Zwickel des Westgiebels in Treus Ergänzung

keinesfalls Zeugen für einen Einsturz der Gebälkecken, sondern beweisen nur, daß der Verband sich gelockert hatte und daß man mit einem so bescheidenen Befestigungsmittel den Schaden heilen zu können meinte — etwa wie es heute an baufälligen Ruinen zu geschehen pflegt. Ganz unerträglich ist endlich Treus Versuch, mit seiner These die Tatsache zu reimen, daß an der jugendlichen Frau (V) der rechten Giebelecke, welche sicher dem alten Bestande angehört, der vorgestreckte rechte Arm aus pentelischem Marmor und sichtlich in der Manier der drei „Ersatzstücke" gearbeitet ist. Treu möchte sich vorstellen, daß die Alte (U) beim Absturz aus dem Giebelrahmen den vorgestreckten rechten Arm der im Giebel zurückbleibenden jungen Frau mitgerissen habe und daß diese einzige Beschädigung der Figur dann durch Anfügung eines Ersatzstückes aus pentelischem Stein ausgebessert worden sei. Nun ist die Art, wie die beiden Figuren U und V sich überschneidend im Giebel angeordnet waren, gesichert durch eine Abmeißelung an der linken Schulter der Alten, welche, wie Treu offenbar richtig erkannt hat, für die erregt vorgestreckte Hand der jungen Frau erst bei der Aufstellung der Figuren Platz schaffen mußte (Abhandlungen der Kgl. sächs. Ges. d. W. Phil.-hist. Kl. XXV 3, Taf. III 18, 19; 18 hier wiederholt in Abb. 110). Betrachtet man Treus Abbildungen, etwa auch die Oberansicht der Gruppe, wie sie Treu ebenda auf Taf. I oben gibt, so wird klar, wie völlig unmöglich der von Treu vorausgesetzte Vorgang ist: die Alte hätte über die vorgelagerte wuchtige Masse der Jungen geradezu hinwegspringen müssen! Es kommt hinzu, daß Treus Behauptung, die Anstückung des rechten Armes der jungen Frau (V) sei als Ersatz eines abgebrochenen Armes zu verstehen, soviel ich nach der sorgfältigen Zeichnung des Befundes (Olympia III S. 93, Abb. 159) und nach dem Abguß urteilen kann, durchaus unerweislich ist. Nichts steht der Annahme im Wege, daß bei der Anlage der Figur von allem Anfang an darauf gerechnet wurde, den rechten Arm anzustücken. Da bekanntlich der gute parische Skulpturmarmor nur in mäßig großen Stücken gewonnen wird, lag diese sparsame Berechnung sehr nahe, denn der Arm ragt aus der Hauptmasse der ohnehin langgestreckten Figur heraus. Ein völlig gleiches Verfahren ist im Westgiebel an dem über den Kopf gehobenen rechten Unterarm des Peirithoos (Olympia III S. 75, Fig. 115) und an beiden gehobenen Armen des Theseus (ebenda S. 77, Fig. 120) angewendet worden, auch die zur Befestigung dienende hakenförmige Klammer (Olympia III S. 93, Fig. 159 bei c) findet sich ganz gleich an dem angestückten rechten Unterarm der Sterope des Ostgiebels (Olympia III S. 52, Fig. 70). Eben so zweifellos ist aber der angestückte Arm, wie aus anderem Stein, so auch von einer andern Hand gearbeitet als der Hauptteil der Figur — von der gleichen, die die drei Ersatzfiguren schuf.

Damit ist es völlig klar, daß das Einspringen eines anderen Künstlers vor der Aufstellung der Figuren im Giebelrahmen, offenbar im letzten Akt der Skulpturarbeit, als nur noch die Zwickelfüllungen des Westgiebels ausstanden, eingetreten ist. Wie eng sich dieser letzte Abschnitt der Arbeit dem vorausliegenden Hauptabschnitt anschloß, ergibt sich auch daraus, daß sich in der Werkstatt noch ein Block parischen Steins vorfand, aus dem der sonst in pentelischem Marmor arbeitende Meister das Polster für die alte Frau (U) herstellen konnte. Hätte Treu mit seiner stilistischen Beurteilung der „Ersatzstücke" recht, so würde sich aus allem der Schluß ergeben, daß die Giebelgruppen erst in spätgriechischer oder in frührömischer Zeit im Giebelrahmen aufgestellt worden seien.

Ich versuche, die drei Stücke kunstgeschichtlich einzuordnen, indem ich von den Köpfen ausgehe.

Es ist, soviel ich sehe, noch nicht bemerkt worden, daß der wundervolle Kopf der jungen Frau (A) durch unverkennbare Ähnlichkeit verbunden ist mit einem hochbedeutenden Werk des V. Jahrhunderts, das wir im zweiten Kapitel ausführlich betrachteten, der Kora Albani (vgl. Abb. 111, 112).

Die Verwandtschaft beruht zunächst auf der ähnlichen Verteilung und Auswägung der Massen, durch die das in großartiger Tektonik, doch mit zarter Belebung der Einzelformen gestaltete Antlitz der in der Haube einheitlich zusammengefaßten Schädelkappe entgegengesetzt wird, während die die Haube überschneidenden Ohren und das vor ihnen unter der Haube vorquellende Gelock beide Teile zur Einheit zusammenhalten. Auch die Plastik, der Grad der Tiefenwirkung wie die wesentlichsten Formen und Ausdrucksmittel sind gleich. Die oben durch die sanfte Kurve des Haubenrandes, unten durch kantige Brauenbogen begrenzte Stirn zeigt die gleiche Schwellung über der Nasenwurzel in Form eines auf die Spitze gestellten gleichschenkligen Dreiecks. Die Augen sind am olympischen Kopf ein wenig schmäler geöffnet und schräger gestellt — dies offenbar, um das Emporblicken zu verdeutlichen —, aber sowohl die tiefe Einbettung in die Augenhöhle wie die Einzelformen, das kantige Oberlid, das zart in die Wange verlaufende Unterlid, die abgeflachte Gestalt des Augapfels, sind hier und dort gleich. Der Mund der Kora Albani ist leider durch die Verletzung der Oberlippe entstellt, aber die energische Öffnung und Eintiefung der Mundspalte, die rundliche Ausweitung der Mundwinkel, das überaus feine und lebensvolle Muskelspiel um die Mundwinkel und unter der Unterlippe, die leicht geschwellten und zart absetzenden Nasenflügel sind sich zum Verwechseln ähnlich.

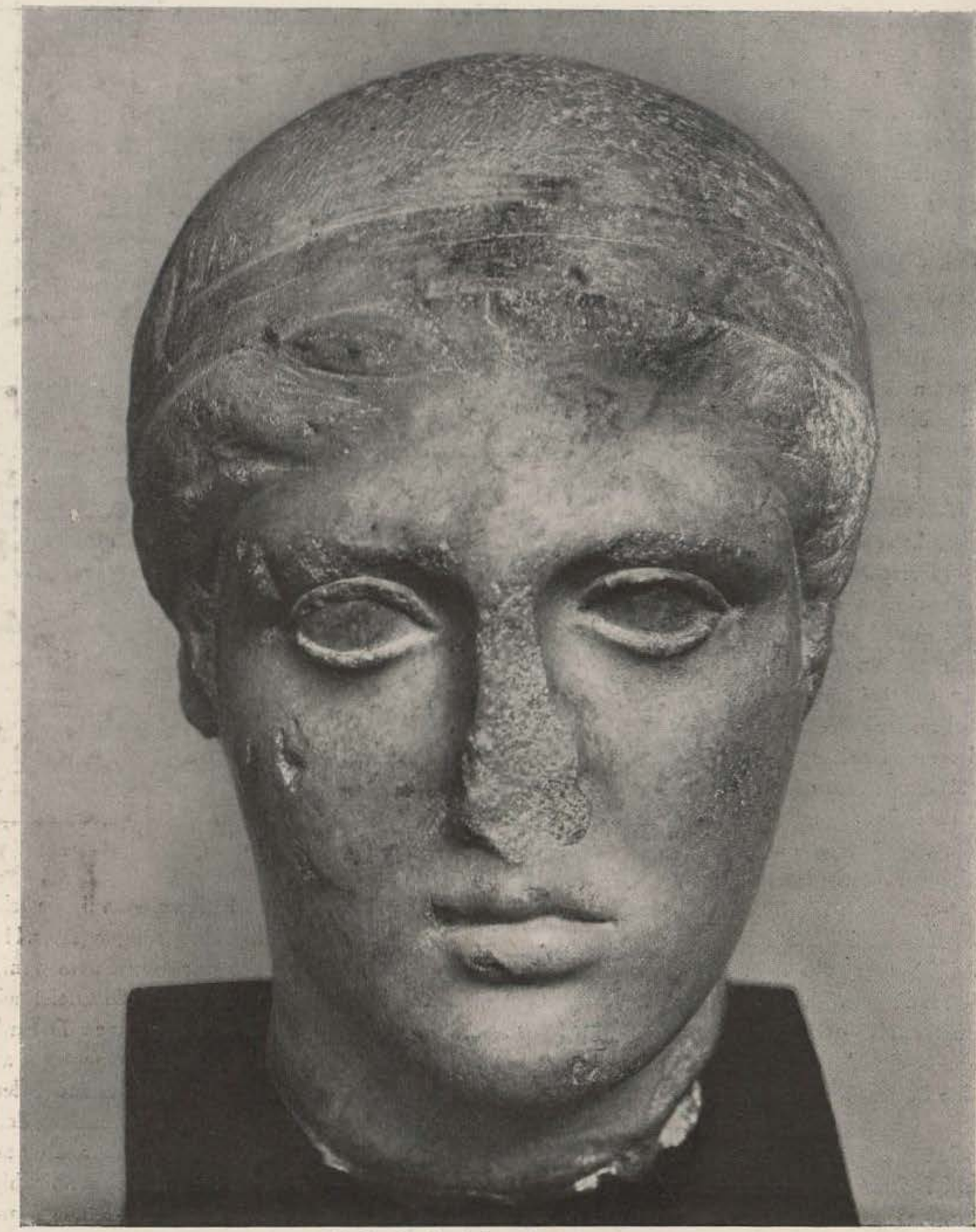
Im Aufbau des tektonischen Gerüstes sind leichte Unterschiede wahrnehmbar: in der Vorderansicht ist das Oval des olympischen Kopfes eher etwas schärfer zugespitzt, in der Seitenansicht an der Kora der Gesichtswinkel ein wenig steiler, bei deutlicher vortretender Nase, das Kinn schwerer und eckiger umrissen. Aber es ist wohl zu bedenken, wieviel von diesen Unterschieden auf die Verschiedenheit der Haltung beider Köpfe zurückgehen mag, die uns auch für die Augenstellung des olympischen Kopfes entscheidend erschien. Alles in allem genommen sieht der Kopf der Kora, bei dem sich leicht und wie von selbst der Gedanke an ein Bronzeoriginal einstellt, fester, bestimmter und dadurch altertümlicher aus, der olympische Kopf völlig marmormäßig, dabei gelöster, freier und flüssiger bewegt und daher eher entwickelter. Wir werden folgern, daß in dem Bronzewerk der Kora, sicherlich einer für ihre Zeit epochemachenden Leistung großen Stils, das Vorbild, in dem Kopf des dekorativen Marmorwerks eine Umsetzung in die Steinform unter den durch die besondere Aufgabe gebotenen Veränderungen vorliegt — eine Umsetzung durch die verständnisvollste und feinfühligste Künstlerhand.

111. Junge Frau (A) aus dem linken Zwickel des Westgiebels (nach Abguß)

Der Eindruck, der sich aus der Vergleichung der Köpfe ergab, wird lediglich bestätigt durch eine Vergleichung der Körper- und Gewandbehandlung. Das Körperideal der Kora, wuchtig, breitschultrig und breitbrüstig, ist in A in das Steinmäßige übersetzt: dieselben mächtigen, eckigen Schultern, dieselbe breite Masse des Körpers, aber dort flächiger umschrieben, fast ein wenig männlich geartet, hier durch schwellende Führung der Oberfläche ins Schwere, Lastende, Elementarisch-Weibliche umgestaltet. Im Gewande von A finden sich wie in dem der Kora übergeordnete und untergeordnete Motive; es behauptet neben dem Körper, so deutlich es ihn ausdrückt, seine Selbständigkeit. Dabei ergibt sich aus der verschiedenen Haltung und Kostümierung der beiden Figuren, daß Ähnlichkeiten im einzelnen neben dieser allgemeinen Übereinstimmung zurücktreten. Immerhin lassen sich die großen Faltenzüge, die in der Ansicht der Kora von ihrer rechten Seite her das rechte Bein so klar modellieren und doch das Gewand als ein besonderes Element mit eigenem Gesetze zur Geltung bringen (vgl. Abb. 65), mit den Falten um den rechten Unterschenkel von A (Abb. 93, 98), oder mit den Motiven um das gestreckte Bein der alten Frau B (Abb. 97) vergleichen. Die kleinen Faltenmotive, die wir an allen drei Figuren aus pentelischem Marmor feststellten, fehlen an der Kora, wenn wir darin der Kopie vertrauen dürfen. Sie sind wohl als Mittel der Marmortechnik zu verstehen. Sehr ähnliche Mittel sind an Haar und Binde eines feinen Marmorkopfes des Akropolismuseums verwendet, zu dem wir uns jetzt wenden, als einem Marmororiginal, das dem olympischen Frauenkopfe ähnlich nahesteht wie der Korakopf, aber gewiß nicht als Vorbild, sondern als ein Werk der gleichen Hand aufzufassen ist. Ich meine den köstlichen Knabenkopf (Abb. 113–115, 119), den Furtwängler dem schönen, dem Harmodios so ähnlichen Knabenkörper aufgesetzt hatte, der aber offenbar einer etwas jüngeren Zeit angehört und z. B. von G. Dickins (Catalogue of the Acropolis Museum Nr. 699 S. 266) mit Lapithenköpfen von den Südmetopen des Parthenon verglichen wird, wie er denn in A. H. Smith's Sculptures of the Parthenon auf

Tafel 27, 261 unter Fragmenten von den Metopen abgebildet erscheint. Er unterscheidet sich aber schon durch die viel zartere und eingehendere Modellierung auf das bestimmteste von den Metopenköpfen und gehört sicherlich einer für Betrachtung aus der Nähe berechneten Einzelstatue an. Ich bin auch in der Lage, weitere Stücke der gleichen Figur unter den im Akropolismuseum aufbewahrten Fragmenten archaischer Skulpturen nachzuweisen. Es sind beide Füße; der linke (Inv.-Nr. 469) ist leider dicht über den Knöcheln abgebrochen und an den Zehen arg verstümmelt; dem rechten, ähnlich beschädigten (Inv.-Nr. 465), konnte ich zwei Bruchstücke des Unterschenkels (Inv.-Nr. 500) anfügen, so daß das rechte Bein bis zum Knie vollständig dasteht und deutlich wird, daß dies das Standbein war, doch nicht gestreckt, sondern leicht gebogen (Abb. 116 und 117). Das linke Bein ist nach dem Ansatz am Fuße ähnlich geknickt und vermutlich ein wenig vorgeschoben zu denken. Die Zusammengehörigkeit der beiden Füße wird durch die Gleichheit des Materials — schönsten, großkörnigen parischen Marmors — des Stils und der feinen Technik erwiesen; eine Äußerlichkeit, die unter beiden Sohlen angedeuteten Sandalen, deren Riemenwerk an beiden Füßen in einem tiefen, auf dem Spann angebrachten Bohrloch befestigt war, vollendet den Beweis. Nicht minder sicher ist die Zugehörigkeit der Fußreste zu dem Kopfe. Die Maße widersprechen nicht. Die Fußlänge ist beim Fehlen des ganzen vorderen Drittels nicht meßbar, aber zu rund 0.205 m zu schätzen; sie ist gleich der Kopfhöhe (0.20 m) — ein Verhältnis, das dem an ruhig stehenden Jünglingen des Parthenonfrieses angewendeten entspricht. Auch das einzige abgreifbare Höhenmaß — Fußsohle bis Knorren unter dem rechten Knie = 0,33 m stimmt zum Proportionssystem des Parthenonfrieses. Die Gleichheit des Stils an Kopf und Füßen, vor den Originalen einleuchtend,

112. Oberteil der Kora Albani



113. Knabenkopf des Akropolismuseums

114. Knabenkopf des Akropolismuseums

115. Knabenkopf des Akropolismuseums

wird wohl auch vor den Abbildungen empfunden. Wie Furtwängler sich versucht fühlte, den Kopf auf einen noch deutlich archaischen Knabentorso zu setzen, so waren die Fußreste eingeordnet in die große Zahl der Bruchstücke archaischer Skulpturen, von denen sie doch die freie Bewegung und reife Modellierung deutlich scheiden. In der Tat ist es für den Kopf und die Füße gleichermaßen bezeichnend, daß in ihrer Durchbildung die Tradition der archaischen Marmorkunst fortgeführt, die in langer Übung erreichte Verfeinerung der Form, die vollendete Ausnutzung aller Vorteile des schönen Materials auf einer höheren Stufe der Naturauffassung angewendet erscheinen. Es ist in diesen kostbaren Stücken eine Zärtlichkeit für das unendlich reiche und sanfte Spiel der schmiegsam ineinander überleitenden Formen an einem blühenden Knabenkörper, verbunden mit einer Größe und Keuschheit der Auffassung, die jedem einzelnen Bruchstück einen unverkennbaren Ausdruck verleiht. Sollten sich unter den Fragmenten des Akropolismuseums noch Teile dieses Körpers verbergen, so werden sie ohne Zweifel gefunden werden.

An dem Kopfe ist das Nackte wie an den Füßen in der Weise der entwickelten archaischen Skulptur glatt poliert; das Haar, mit einer Siegerbinde umwunden, nur als Masse angegeben, wie fast durchweg an den Köpfen der Olympiametopen und an manchen der Südmetopen des Parthenon, ist rauh geblieben und durch absichtlich stehengelassene einzelne Meißel- und Raspelstriche belebt, sehr deutlich z. B. die Teilung des die Stirn auf ihrer rechten Seite umrahmenden Haares durch solche mit sicherer Hand hingesetzte Eintiefungen und Striche angegeben. Dabei ist sorgsam darauf geachtet, daß diese Einzelheiten in die zart verschwimmende Grenze zwischen Haar und Stirn nicht hart einschneiden. Man spürt die Meisterhand in der Art, wie dieses Detail und wie die Umrisse der Binde samt den einzelnen Strichen darin, fein und leicht eingerissen, auf den innigen Zusammenklang mit dem blühenden, jugendlich glatten Antlitz und der duftigen Haarmasse abgestimmt sind. Namentlich in der Ansicht von rückwärts, in der keine Beschädigung störend hervortritt, wird die Verbindung großer, schlichter Form mit zart malerischer Wirkung der Oberfläche augenfällig.

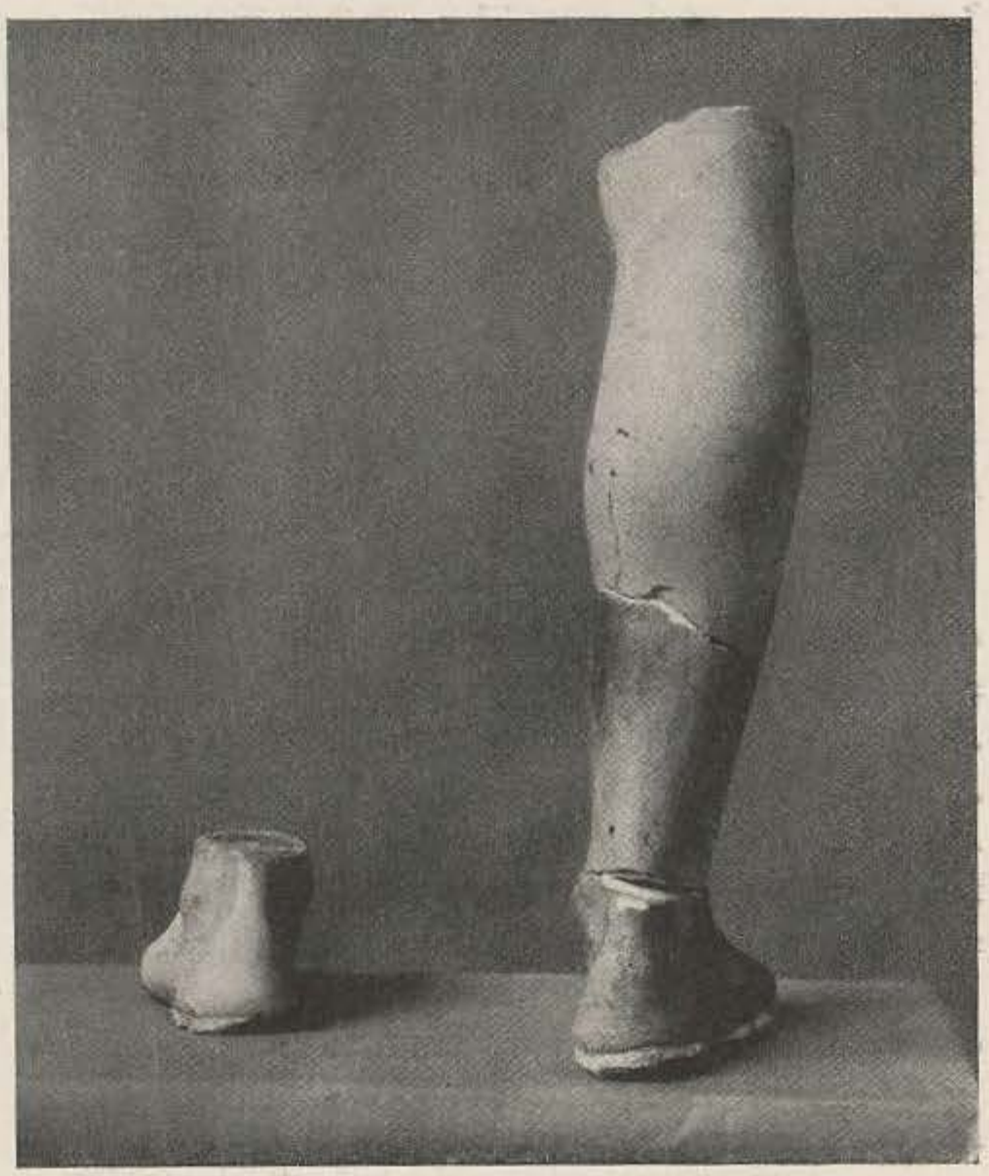
Die Gegenüberstellung der Abb. 118, 119 läßt die Verwandtschaft des Knabenkopfes mit dem olympischen Frauenkopf in Aufbau, Ausdruck und Formengebung klar hervortreten. Wie hier die Haube, so eint dort die schlichte Zusammenfassung des Haares zur Masse die Schädelkappe zu ruhiger Geschlossenheit der Form, als Gegengewicht gegen das atmende Leben des Antlitzes. Sehr bezeichnend, wie die Binde, in der Oberfläche der Haarmasse liegend, nicht im geringsten in sie einschneidet – ähnlich den nur schwach eingesenkten Falten der Haube, die, wie die Ränder der Binde und in der gleichen schrägen Richtung, die Schädelrundung betonen. Ähnlich auch die Art, wie das Ohr ringsum freigehalten ist. Der Aufbau des Gesichts in Vorder- und Seitenansicht ist nicht gleich, aber sehr verwandt; wenn das Kinn des Knaben eher wuchtiger und kräftiger vortretend erscheint, so ist zu berücksichtigen, daß an dem Frauenkopf die Haltung nicht ohne Einfluß auf den Bau geblieben ist. Die Bildung von Augen und Mund – der wichtigsten Träger des Ausdrucks – ist identisch zu nennen, wenn man bedenkt, daß am Frauenkopf alle Formen um der Wirkung in die Ferne willen vergrößert, am Knabenkopf, einem für Betrachtung aus nächster Nähe berechneten Kabinettstück, ins Zierliche gewendet sind. Diese Unterschiede lassen sich besonders leicht an der Bildung des Unterlides verfolgen, das am Frauenkopf wie eine breite, aus der Ebene der Wangen sanft sich erhebende Fläche gegeben ist, während es am Knabenkopf eher wie eine feine Kehlung mit scharfen oberem Rande erscheint. Das Raffinement in der Bildung des Augapfels

116. Fragmente des Akropolismuseums

geht bei dem Knabenkopf insofern über den Frauenkopf hinaus, als seine Oberfläche nicht eben, sondern sogar leicht nach innen eingetieft ist — überaus ähnlich der Art, wie hundert Jahre später Praxiteles das Auge des Hermes ausgeführt hat. Wenn die Stirn des Knaben über der Nasenwurzel kaum eine Schwellung aufweist, so wird damit wohl das jugendliche Alter des Dargestellten charakterisiert. Geradezu identisch aber ist die Bildung des Mundes zu nennen, dessen Ausdruck durch leicht verschiedene Form und Modellierung der beiden Hälften eine unvergleichliche Lebendigkeit erhält.

Die angestellten Vergleiche lassen, wie mich dünkt, eine völlig sichere Datierung der drei Giebelfiguren aus pentelischem Marmor zu: sie müssen in das Jahrzehnt zwischen etwa 460 und 450 vor Chr. fallen. Ist das sicher, so ergibt sich aus der Verwendung des attischen, an sich für feinere Skulpturarbeit weniger geeigneten Marmors ein Hinweis auf die lokale Werkstatt, der der Meister angehörte. Denn der pentelische Marmor ist wohl in seinem Heimatlande auch schon in archaischer Zeit vereinzelt verwendet worden, ein Ausfuhrartikel war er weder damals noch später, vor der frühestens im II. Jahrhundert v. Chr. einsetzenden lebhaften Kopistentätigkeit attischer Werkstätten. Wenn trotzdem um die Mitte des V. Jahrhunderts in Olympia attischer Marmor aushilfsweise für Skulpturzwecke verwendet wird, so kann mit höchster Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß es ein in Attika ansässiger Meister war, der dies ihm vertraute und genehme Material wählte. Über die künstlerische Richtung des Meisters geben die oben angestellten Vergleiche unzweideutigen Aufschluß: läßt die nahe Verwandtschaft mit den Bruchstücken der Knabenstatue von der Akropolis als den Mutterboden seiner Kunst die reife Marmorskulptur der archaischen Epoche erkennen, so verrät die Ähnlichkeit mit der Kora Albani den großen Künstler, dessen Lehre oder Anregung ihn aus jener Werkstattüberlieferung zu einer neuen, höheren Stufe künstlerischer Anschauung emporgehoben hat. Es ist Phidias. Bei der Herstellung der Giebelgruppen des Zeustempels ist dasselbe geschehen, was Pausanias (X 19, 4) für den Neubau des Apollotempels in Delphi im IV. Jahrhundert bezeugt — daß die Gruppen nicht von dem Meister, der sie ursprünglich übernommen hatte, sondern von einem Meister anderer Schule vollendet wurden. In Delphi wird auch der Grund dafür angegeben: der Tod des Künstlers. Dieser, Praxias, wird als Schüler des Kalamis bezeichnet, der Vollender der Giebel, Androsthenes als Schüler des Eukadmos

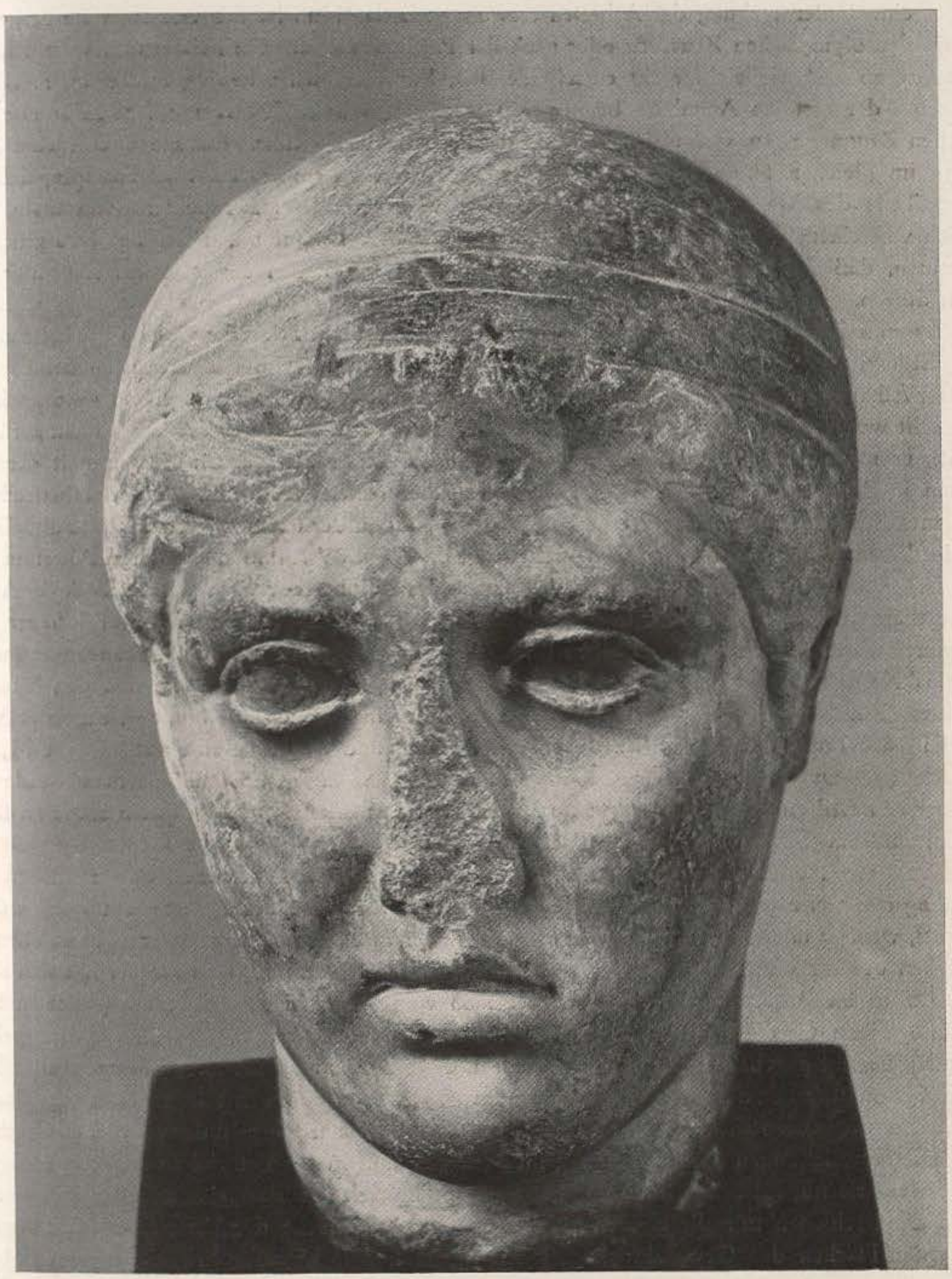
(*... τὰ μὲν δὴ πρῶτα αὐτῶν Ἀθηναῖος Πραξίας μαθητὴς Καλάμιδός ἐστιν ⟨ὁ⟩ ἐργασάμενος. Χρόνου δὲ ὡς ὁ ναὸς ἐποιεῖτο ἐγγινομένου Πραξίαν μὲν ἔμελλεν ἀπάξειν τὸ Χρεών, τὰ δὲ ὑπολειπόμενα τοῦ ἐν τοῖς ἀετος κόσμου ἐποίησεν Ἀνδροσθένης, γένος μὲν καὶ οὗτος Ἀθηναῖος μαθητὴς δὲ Εὐκάδμου*).



117. Fragmente des Akropolismuseums

Ich fasse zusammen. Die drei aus pentelischem Marmor gefertigten Zwickelfiguren des olympischen Westgiebels sind, vermutlich als letzte Teile der ganzen Komposition, zwischen 460 und 450 von einem in Attika ansässigen Künstler hergestellt worden, der, in der Tradition der archaischen Marmorkunst aufgewachsen, entscheidende Anregungen von Phidias erfahren hat. Nun wissen wir, daß der Zeustempel im Jahre 457 soweit vollendet war, daß die Spartaner den Beschluß fassen konnten, ihren Sieg bei Tanagra über die Athener durch Weihung eines vergoldeten, gorgogeschmückten Schildes als Mittelakroter des Zeustempels weithin zu verkünden. Es ist nicht sicher, aber doch wahrscheinlich, daß damals die Giebelgruppen schon aufgestellt waren. Wird so die Zeitbestimmung, die wir aus dem Stil der jüngsten Stücke der Giebelskulpturen ermittelten, sozusagen urkundlich bestätigt, so ergibt sich eine ähnliche Bestätigung für die örtliche und künstlerische Heimat des Meisters dieser jüngsten Teile aus dem Ausgrabungsbefunde des Zeustempels in Verbindung mit den Nachrichten, die wir über die Tätigkeit des Phidias in Olympia besitzen. Dörpfeld hat nachgewiesen, daß das Pflaster aus dunkelgraublauem Kalkstein, das sich in der Zella des Zeustempels vor dem Platze des Goldelfenbeinbildes als ein flachvertieftes Quadrat ausdehnt, unter Veränderung des ursprünglichen Fußbodenbelags erst nachträglich, gleichzeitig mit der Bildbasis, hergerichtet worden ist, offenbar auf Anordnung des Phidias (Olympia II S. 4ff.). Das Pflaster besteht aus Platten desselben eleusinischen Kalksteins, der an den Akropolisbauten des V. Jahrhunderts, z. B. am Friese des Erechtheion und als Wandstreifen an den Propyläen, verwendet ist. Es ist rings eingefaßt von Schwellen aus weißem pentelischem Stein. Wir sehen: der attische Meister bringt das heimische Material mit nach Olympia. Es liegt überaus nahe, zu denken, daß bei dem gleichen Anlaß auch das Material für die noch fehlenden drei Figuren des Westgiebels aus Attika beschafft wurde, daß also vermutlich einer der sicher zahlreichen Schüler und Gehilfen des Phidias mit dieser Arbeit betraut wurde, nachdem, wir wissen nicht wann und aus welchem Grunde, die Werkstatt, aus der der weitaus größte Teil des Skulpturenschmucks hervorgegangen war, kurz vor dem Abschluß des Ganzen zu arbeiten aufgehört hatte. Man wird annehmen, daß Geld-

118. Kopf der jungen Frau (A) aus dem linken Zwickel des Westgiebels. Olympia



119. Knabenkopf des Akropolismuseums

mangel eine Unterbrechung der Arbeiten erzwungen hatte. Nun ist die viel erörterte Frage, ob Phidias den olympischen Zeus vor oder nach der Parthenos geschaffen habe, mit sehr beachtenswerten, wenn auch vielleicht nicht entscheidenden, kunstgeschichtlichen Gründen von F. Winter zugunsten der ersteren Annahme beantwortet worden (Jahresh. XVIII 1915, S. 1ff.). Die literarischen Zeugnisse, so vieles sie im Dunkel lassen, scheinen doch, das sahen wir, eine Auslegung im gleichen Sinne nicht bloß zuzulassen, sondern zu empfehlen. Die Tatsache, daß die letzten Teile des Westgiebels um die Mitte des V. Jahrhunderts aus pentelischem Stein, vermutlich von einem Phidiasschüler, gearbeitet worden sind, stimmt mit dieser These so glücklich zusammen, daß wir diesen bisher umstrittensten Punkt im Leben des Meisters für aufgeklärt halten dürfen.

Und nun kehren wir zur Angabe des Pausanias über die Künstler der Olympiagiebel zurück. Er weist den Ostgiebel Paionios von Mende, den Westgiebel dem bedeutendsten Schüler des Phidias, Alkamenes, zu. Wir wissen, daß drei Figuren des Westgiebels von einem Phidiasschüler hergestellt worden sind. Ist damit nicht die Nachricht des Pausanias in ganz neues Licht gerückt? Gewiß, er macht sich einer Ungenauigkeit schuldig, wenn er den ganzen Giebel, statt der drei Figuren in den Zwickeln, Alkamenes zuschreibt. Aber solche Vereinfachung und Übertreibung ist, namentlich innerhalb örtlicher Überlieferung im Munde der Ciceroni, etwas sehr Alltägliches und in diesem Falle ganz besonders Begreifliches, da Paionios' Ruhm im späteren Altertum verblaßt ist, während Alkamenes, der Erbe der Kunst des Phidias, der nach dessen Tode in Athen die kostbaren Götterbilder schuf, in den kleinen Kreis der wenigen ganz großen Bildhauer aufgenommen wurde, wie er der allgemeinen Bildung der späten Antike geläufig blieb. Denn während Paionios' Name nur von Pausanias und nur in Olympia genannt wird, ohne jeden den Künstler charakterisierenden Zusatz — nicht einmal der Name des Lehrers wird erwähnt —, begegnet Alkamenes in der Literatur der römischen Zeit sehr häufig und in einer Reihe mit Phidias, Myron, Praxiteles (vgl. Overbecks Zusammenstellung zu SQ 828). So lag es überaus nahe, die Kunde von Alkamenes' Beteiligung an der Fertigstellung der westlichen Giebelgruppe in dem Sinne zu übertreiben, daß ihm die ganze Komposition zugeschrieben wurde.

Unsere Beweiskette hängt, wie man sieht, wesentlich an der stilistischen und zeitlichen Bestimmung der drei Figuren aus pentelischem Marmor. Bevor wir daher auf unserem Wege weiterschreiten, wird es notwendig sein, uns mit den vorhin zunächst beiseite gelassenen abweichenden Versuchen der Einordnung jener drei Stücke auseinanderzusetzen. A. Furtwängler hat sich diese Frage bei einem Besuche Olympias im Jahre 1888 vorgelegt und in einer Sitzung der Berliner Archäologischen Gesellschaft (Berliner Philol. Wochenschr. 1888, Sp. 1514) über sein Ergebnis folgenden Bericht gegeben: „Hier (im Museum in Olympia) konnte ich mich überzeugen, daß ich früher (vgl. Sitzungsber. d. Arch. Gesellschaft Jan. 1888) mit Unrecht in Zweifel zog, was Treu damals vortrug, daß die beiden alten Frauen und die Nymphe links spätere Kopien der verlorenen Originale seien. Die Abweichungen der Ausführung im einzelnen sind in der Tat viel zu stark, um, wie ich es früher tat, sie nur als Stilentwicklung während der Bauzeit des Tempels zu fassen. Namentlich entscheidend schienen mir die kleinen Querfältchen, durch welche der Verfertiger jener Figuren die großen Flächen des Gewandes zu beleben versucht, eine Eigentümlichkeit, die im V. Jahrhundert überhaupt nicht sicher nachzuweisen ist, erst mit dem IV. Jahrhundert auftritt und dann rasch beliebt wird."

120. Verwundete Niobide. Rom, Thermenmuseum

Hier ist übersehen, daß die Abweichungen des Stils der drei Figuren nicht nur durch „Stilentwicklung während der Bauzeit des Tempels" erklärt werden können, sondern auch durch das Eintreten einer neuen künstlerischen Persönlichkeit. Die Bemerkung über die Querfältchen teilt die Schwäche aller solcher Festsetzungen, soweit sie sich nicht auf ein sehr reiches Material gründen. Und von dekorativer Kunst zur Zeit der Olympiaskulpturen wissen wir wenig. In der Tat hat denn auch nicht lange nach Furtwänglers Ausspruch ein neuer Fund seine Behauptung zunichte gemacht. Die in Rom gefundene, im Rücken verwundete Niobide, ein griechisches Originalwerk, das den Olympiaskulpturen zeitlich und in manchen Zügen frischer Naturbeobachtung auch stilistisch nahesteht, zeigt im Gewande die Teilung und Belebung der großen Flächen durch Querfältchen ähnlich wie die drei olympischen Figuren, nur in viel gleichmäßigerer Durchführung (s. Abb. 120). Die einzelnen Motive, bald strich-, bald augenförmig, sind hier und dort die gleichen. Damit ist denn auch einem später von Furtwängler unternommenen Versuch, die Zeit der Ersatzstücke genauer festzulegen, der Boden entzogen (Über Statuen-Kopien im Altertum, Abh. d. bayr. Ak. d. W. phil. hist. Kl. XX, S. 543). Er nahm nach Dörpfelds Vorgang an, daß gleichzeitig mit der literarisch überlieferten Restauration des olympischen Zeusbildes durch Damophon von Messene, den er richtig in das II. Jahrhundert v. Chr. datierte, der Tempel samt den Giebelgruppen gründlich ausgebessert worden sei, daß also die Ersatzstücke nach Zeit und Art den in Pergamon gefundenen beiden schönen Kopien von Frauenfiguren des V. Jahrhunderts — der von Winter Aphrodite genannten und der Athena mit der kreuzförmigen Ägis gleichzustellen seien. Aber nach Furtwänglers eigener Darlegung beschränkt sich die Ähnlichkeit mit diesen pergamenischen Kopien auf das eine rein negative Merkmal, daß sie sich in den Einzelheiten der Augen-, Haar- und Gewandbehandlung als durchaus nicht treu erweisen. Das kann natürlich nicht zur Datierung benutzt werden, um so weniger als es keineswegs sicher steht, daß die beiden pergamenischen Statuen wirklich in hellenistischer Zeit und nicht viel früher, vielleicht im V. Jahrhundert, hergestellt sind, worauf manche Eigentümlichkeit hinweist. Darauf wird im VII. Kapitel zurückzukommen sein.

H. Bulle scheint, nach einer beiläufigen Bemerkung (Der schöne Mensch, Text S. 512), die drei Figuren aus pentelischem Marmor (er spricht irrtümlich von vier Figuren) für Wiederherstellungen des IV. Jahrhunderts zu halten. Nachdem er im Text zu der lehrreichen Tafel 242, welche das Profil der jungen Frau A mit dem der Lapithin H zusammenstellt, die Unterschiede treffend hervorgehoben hat, schließt er mit den Worten: „endlich ist das Haar des jüngeren Kopfes in der lockeren, duftigen, etwas kantigen Art des IV. Jahrhunderts geschnitten, die bei den alten Figuren der Olympiagiebel nicht vorkommt." Dagegen ist einzuwenden, daß diese Einzelheit nicht anders zu beurteilen ist, als die „Querfältchen". In der Behandlung des Haares wie des Gewandes zeigt sich ein Streben nach reicherer Belebung der Oberfläche, wenn man will, eine Tendenz zum Malerischen, die eine gewisse Verwandtschaft mit der Kunst des IV. Jahrhunderts bedingt. Die Knabenstatue von der Akropolis und die Niobide sind Beweis genug dafür, daß diese Richtung um 460 v. Chr. kräftig hervorgetreten ist.

Müssen wir diese neueren Datierungsversuche zurückweisen, so kehren wir nur zu der Anschauung zurück, die sich unter dem ersten frischen Eindruck der Olympiaskulpturen gebildet hat, auch bei Furtwängler. In seinem Aufsatze über die von ihm fälschlich mit dem vorhin besprochenen Knabenkopf verbundene Ephebenstatue der Akropolis betont er ganz in unserm Sinne

die Ähnlichkeit des Knabenkopfes mit den olympischen Figuren aus pentelischem Marmor und folgert daraus, daß in der Werkstatt der Olympiaskulpturen neben der Hauptströmung eine attische Richtung bestanden haben müsse (Athen. Mitteil. V 1880 S. 41). Noch näher kommt unserer Anschauung eine Bemerkung von F. Studniczka aus wenig späterer Zeit (Röm. Mitteil. II 1887 S. 56f.). Er sieht in den Statuen aus pentelischem Marmor geradezu attische Werke, wie er denn in dem Kopfe der jungen Frau den der Parthenos vorgebildet findet. Zur Erklärung dieser Erscheinung verweist er auf die uns genügend bekannte Tatsache, daß Phidias zur Herstellung des Zeusbildes eine ganze Anzahl von Schülern und Genossen mitbrachte, die dann auch andere Arbeiten im Lande übernahmen, wie z. B. Kolotes. Einem solchen möchte er die drei Figuren zuteilen.

Indem wir so eine längst gefundene, irrtümlich wieder aufgegebene Erkenntnis wieder zu Ehren bringen und durch neue Gründe stützen, erhalten wir eine klare Bestätigung der Nachricht des Pausanias über Alkamenes als Meister des olympischen Westgiebels. Damit aber steigt selbstverständlich auch der Wert der anderen Hälfte seiner Angabe, in der Paionios als Meister des Ostgiebels bezeichnet wird. So wird es unsere nächste Aufgabe sein müssen, zu prüfen, ob die bisher gegen die Richtigkeit dieser Angaben erhobenen Einwände schwer genug wiegen, um die Bestätigung durch den Befund zunichte zu machen, ob das, was wir über die beiden Künstler aus sonstiger schriftlicher oder monumentaler Überlieferung erfahren, unserer These widerstreitet oder sie bekräftigt.

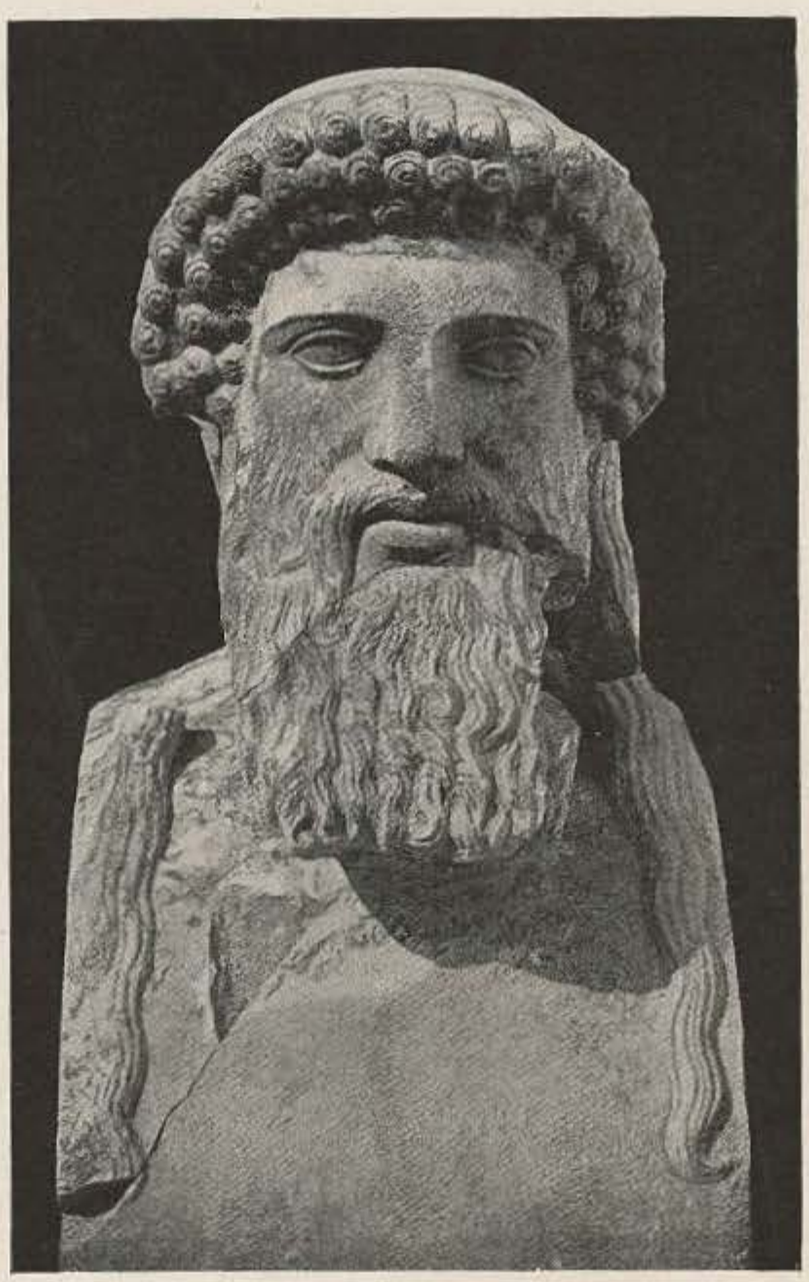
Fünftes Kapitel

ALKAMENES UND PAIONIOS UND DIE OLYMPIASKULPTUREN

Der schwerwiegendste Einwand gegen die Mitarbeit des Alkamenes an den Giebelskulpturen ist durch die im vorigen Kapitel begründete Datierung der auf ihn zurückgehenden Stücke in die Zeit um 457 v. Chr. erledigt. Denn es hat nicht die geringsten Bedenken, sich vorzustellen, daß der Künstler, der um diese Zeit als Schüler und Gehilfe des Phidias, also höchst wahrscheinlich als junger Mensch, die Aushilfsarbeit der Fertigstellung des fast vollendeten Westgiebels übernahm, nach etwa 50 Jahren, also als ein angehender Siebziger, die Wiederaufrichtung der Demokratie durch das Weihgeschenk des Thrasybulos für das hilfreiche Theben gefeiert hat. Die Haupttätigkeit des Alkamenes in Athen fällt, nach den scharfsinnigen Untersuchungen, die E. Reisch darüber angestellt hat, in die Zeit unmittelbar nach dem Nikiasfrieden 421 v. Chr.; damals ist die Goldelfenbeinstatue des thronenden Dionysos in dem neuerrichteten Tempel am Südabhang der Burg und die Gruppe der Athena und des Hephaistos im Tempel am Kerameikos entstanden. War Alkamenes rund 480 v. Chr. geboren, so war er damals ein angehender Sechsziger.

Fügen sich die chronologischen Daten ohne jede Schwierigkeit unserer These, so ergibt das einzige mit urkundlicher Sicherheit auf Alkamenes zurückzuführende Skulpturwerk eine deutliche Bestätigung. Ich meine die in Pergamon gefundene Herme mit dem Epigramm des Pergamios, das zugleich Alkamenes als Künstler, d. h. offenbar als Schöpfer des Originals, bezeugt und dessen Aufstellungsort durch die Bezeichnung als „Hermes vor dem Tore" andeutet (Abb. 121). Man hat diesen Hermes ohne Zweifel richtig gleichgesetzt mit dem uns aus Pausanias und sonst aus der Literatur bekannten in den Propyläen der athenischen Akropolis, wahrscheinlich in der Nische zwischen der westlichen Eingangshalle und dem Südwestflügel, aufgestellten Hermes Propylaios, woraus sich als terminus post quem für die Errichtung das Jahr der Vollendung der Propyläen 432 v. Chr. ergibt. Die pergamenische Kopie, von F. Winter als in allen Hauptsachen zuverlässig nachgewiesen (Pergamon VII, 1, S. 50ff.), wirkt neben den Köpfen der drei Frauenfiguren von Olympia durchaus als gleichartig; als gemeinsame und von den übrigen Olympiaskulpturen abweichende Züge treten sehr deutlich die hervor, die Winter als übernommen aus der Kunst des Phidias betrachtet. In dem Hermeskopf sind, so drückt er sich aus, „die in Einzelheiten erkennbaren Merkmale einer entwickelteren Formengebung nicht zu unterschätzen . . . Die Stirn ist unten stark gewölbt und darüber ist durch Zurückschieben des Haaransatzes noch ein schmaler Streifen des flacheren Teiles sichtbar. Ähnlich hoch ist die Stirn an einigen Köpfen der Olympiaskulpturen sichtbar gemacht, aber nur an solchen, bei denen das Haar gescheitelt ist, und durchweg ist hier die untere Wölbung gar nicht oder nur ganz schwach herausgearbeitet. Dagegen zeigt der Kopf des Apollon im Westgiebel, der als Götterkopf und, weil bei ihm das Haar in ununterbrochener Linie über die Stirn geführt ist, am passendsten mit dem Kopfe der Herme zu vergleichen ist, die altertümlichere Form der niedrigen, ungeteilten und glatten Stirn. Auch die Bildung der Augen ist anders als bei den Olympiaskulpturen. Die Lider sind weniger vortretend und umrahmen die Augenfläche nicht ringartig, sondern treten flacher zurück, das untere mehr als das obere, und dieses ist in seinem äußeren Verlaufe über das untere herübergelegt. Die Linie der Augenbrauen ist entschiedener in der Horizontale gezogen und setzt sich gegen den Nasenansatz unter dem Stirnknochen bestimmter ab, dementsprechend ist der innere Augenwinkel tiefer gelegt und von dem Nasenansatz weiter zu-

rückgezogen. Ebenso sind die Lippen in bewegterer Schwingung gebildet, die Wangen reicher und feiner modelliert (Athen. Mitteil. XXIX 1904, S. 210f.)." Satz für Satz lassen sich diese Bemerkungen auf die Köpfe der drei Zwickelfiguren des Westgiebels übertragen. Weiter aber zeigt sich eine über solche mehr allgemeine Ähnlichkeiten hinausgehende Verwandtschaft in der Durchbildung des Haares, das am Hermes, offenbar um der tektonischen Wirkung willen, altertümlich gehalten ist, so wie die olympischen Figuren in diesen wie in anderen Einzelheiten sich an das Vorbild der älteren Teile der Giebel anschließen und, zugunsten einheitlicher Wirkung, archaisieren. Es ist nun bezeichnend, wie die über die ornamentale Formauffassung des archaischen Stils hinausgeschrittene Kunst des Meisters durch die archaische Anlage durchblickt und sich hier wie dort in ähnlichen, sozusagen zwitterhaften Bildungen ausspricht. So ist das zwar in der Fläche gehaltene, aber von der strengen Symmetrie abweichende, leicht fließende Geringel der Bartlocken der Hermes überaus ähnlich den vom Wirbel ausgehenden, unruhig bewegten Haarsträhnen an der alten Frau B (vgl. Abb. 101, 102). Und sehr auffällig ist auch, daß hier wie dort für die Endigung der Haare um die Stirne herum das gleiche altertümliche Motiv, dicht gedrängte Spirallocken in mehreren Reihen übereinander, verwendet ist, nur daß am Hermes die Schnecken regelmäßiger angeordnet und — offenbar zu stärkerer tektonischer Wirkung — zu einem hohen Aufbau aufgetürmt sind. Das dichtere Anliegen des Haares am Schädel, wie es die beiden Alten zeigen, entspricht offenbar der altertümlichen Haarbehandlung in den übrigen Teilen der Giebelkomposition, der sich der Künstler in allen für die Fernwirkung wichtigen Teilen angepaßt hat, um ein Herausfallen seiner Figuren aus dem Ganzen zu verhüten. Ob für den hohen Aufbau des Lockenkranzes um die Stirn und überhaupt für die Verbindung altertümlicher Haarbehandlung mit entwickelten Gesichtsformen eine ältere, etwa um 470 geschaffene, in mehreren Repliken erhaltene Herme vorbildlich gewesen ist, wie Eduard Schmidt vermutet (Archaistische Kunst in Griechenland und Rom, S. 43ff.) möchte ich, ohne anschauliche Kenntnis guter Vertreter dieses Typus, nicht entscheiden. Wenn Schmidt in diesem Typus, nicht in dem pergamenischen, den Hermes Propylaios der Akropolis sucht, so scheint mir dagegen der Wortlaut der pergamenischen Inschrift zu sprechen. Denn ich kann die ihr von Paul Wolters auf Grund ihrer sprachlich-rhythmischen Fassung gegebene Deutung nicht für richtig halten. Die von Wolters beanstandete Cäsur in der Mitte des Pentameters findet sich in den Epigrammen der Anthologie häufig,



121. Herme nach Alkamenes aus Pergamon
Konstantinopel

122. Nike des Paionios. Ergänzungsversuch
Albertinum, Dresden

zum Beispiel in Epigrammen der Kallimachos (I 12, VII 2, XXV 6, XXX 2).

Von Paionios besitzen wir — ein seltener Glücksfall! — ein mit seiner Künstlerinschrift versehenes Originalwerk, die marmorne Nike, das vor der Eingangsseite des Zeustempels auf hochragendem dreiseitigem Pfeiler aufgestellte Weihgeschenk der Messenier und Naupaktier. Die Zeit der Errichtung ist leider aus der knappen Aufschrift *ἀπὸ τῶν πολεμίων* nicht zu entnehmen, und schon bei Pausanias finden sich zwei Varianten für den Anlaß der Weihung. Die neueren Versuche, das Datum aus der natürlich nur lückenhaft bekannten Geschichte der Stadt Naupaktos zu erschließen, haben zu keinem zweifellosen Ergebnis führen können, nur ein terminus post quem steht fest: das Gründungsjahr von Naupaktos 459 v. Chr. (vgl. Busolt, Griech. Gesch. III, 1, S. 202, Anm.; 298, Anm. 2). So schwanken denn die wesentlich auf den Stil gegründeten modernen Ansätze in dem Zeitraum von etwa 450 bis etwa 425, während die von Pausanias bevorzugte Annahme noch einige Jahre weiter hinaufgeht, den Anlaß der Weihung in den Kämpfen der ersten Zeit nach der Gründung sucht. Immerhin, auch nach dem am weitesten hinaufgerückten Ansatz bleibt zwischen der Nike und den vermutlich in das Jahrzehnt von etwa 475 bis 465 v. Chr. zu setzenden Skulpturen des olympischen Zeustempels ein Zwischenraum von rund 20 Jahren — eine lange Zeit für eine so gewaltig vorwärtsdrängende Epoche, wie die erste Hälfte des V. Jahrhunderts gewesen sein muß. Über den Ansatz der Nike um 450 nicht hinaufzugehen, rät der an dem Sockel des Votivschildes der Spartaner wahrnehmbare Tatbestand. Dieser nach der Schlacht bei Tanagra über dem First des olympischen Ostgiebels aufgestellte Schild hat ohne Zweifel ursprünglich als Mittelakroter des Tempels gedient, entsprechend den mächtigen scheibenförmigen Firstzierden aus Terrakotta, welche an peloponnesischen Tempeln schon in früher Zeit auftreten — ich erinnere nur an das Akroter des olympischen Heraion —, aber auch später noch vorkommen. Ein von dem Schilde unabhängiger und offenbar späterer Zusatz ist die eherne Nike, die Pausanias als Mittelakroter des Tempels beschreibt, und gleich ihr vermutlich die auf den Tempelecken aufgestellten ehernen Becken. Für die Nike ergibt sich dieses auch an sich wahrscheinliche zeitliche Verhältnis aus der Beschaffenheit des Schildsockels, von dem ein Bruchstück, kenntlich durch die Reste der Inschrift, uns erhalten ist (Inschr. von Olympia Nr. 253). Aus der geringen Tiefe des Steines folgt, daß darauf nur der Schild aufgestellt war, nicht etwa auch

123. Knieender Mann (C) aus dem Ostgiebel. Olympia

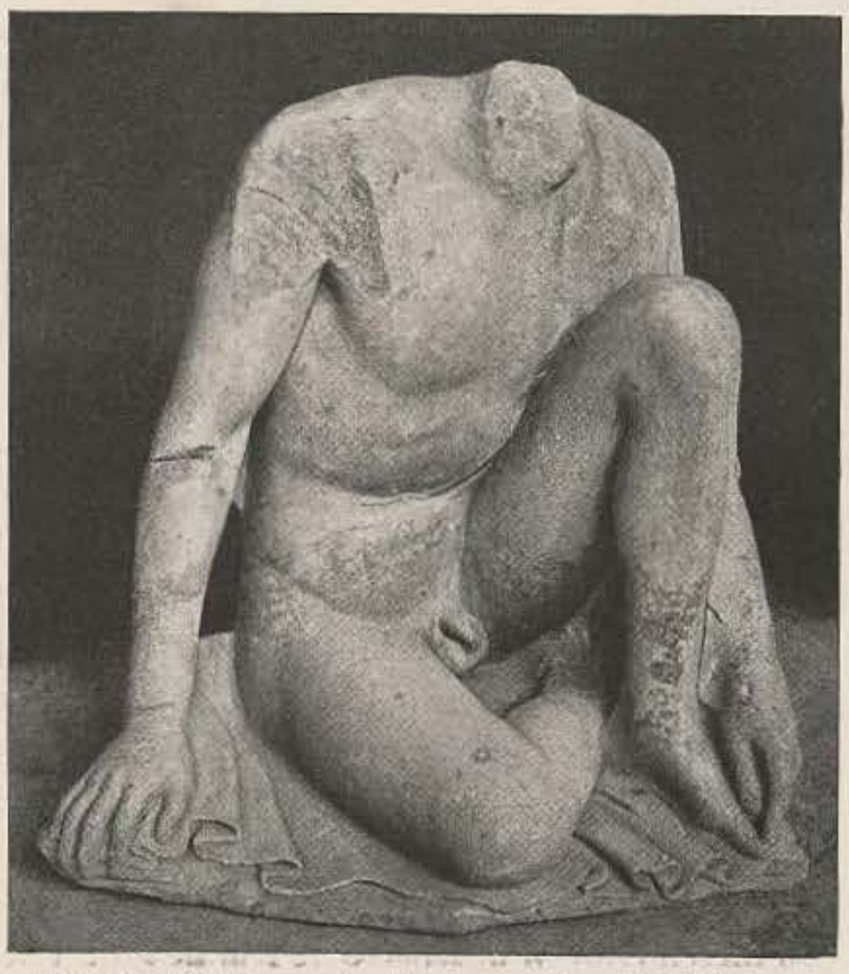
124. Knieendes Mädchen aus dem Westgiebel. Olympia

die Nike. Nachträglich ist dieser Sockel auf seiner Rückseite roh abgemeißelt worden, offenbar, wie Purgold einleuchtend richtig vermutet, um der hinter dem Schildsockel aufzubauenden Basis der Nike möglichst weit nach vorne Platz zu schaffen. Die Nike ist also erst später aufgestellt worden. Die eherne Nike aber war fertig und hatte Paionios den ersten Preis eingetragen, ehe er die diesen Erfolg rühmende Inschrift auf den dreiseitigen Pfeiler setzte, der die marmorne Nike der Naupaktier und Messenier trug. Und man widersteht schwer dem Gedanken, daß die Bestellung auf die marmorne Nike eben auf Grund der wohlgelungenen ehernen, über dem Tempelfirst aufgestellten erfolgte, so wie der gewaltig hohe Träger gleichsam den Wettbewerb mit jener eindrucksvollen Aufstellung aufnahm, die die Göttin des Sieges wie von Himmelshöhen herabschwebend erscheinen ließ. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist daher ein gewisser Zeitraum zwischen der Anbringung des Votivschildes — frühestens 457 v. Chr. — und der Aufstellung der den Schild überragenden ehernen Nike, und wieder mindestens eine kurze Zeitspanne zwischen der Aufstellung der ehernen Nike und der der marmornen der Naupaktier anzunehmen, und man wird danach geneigt sein, als frühestes Datum für die marmorne Nike etwa das Jahr 450 v. Chr. anzusetzen. Also mindestens zwanzig Jahre, vielleicht wesentlich mehr, sind zwischen der Arbeit an den Giebelskulpturen aus parischem Marmor und der Errichtung der Nike verflossen. Die für unsere These entscheidende Frage ist nun, ob die Tempelskulpturen und die Nike als Werke des gleichen Künstlers, wenn auch aus verschiedenen Epochen, also als Zeugen der Entwicklung einer einheitlichen Persönlichkeit aufgefaßt werden dürfen. Die neueren Forscher haben diese Frage, ohne näher auf sie einzugehen, fast ausnahmslos verneint, H. Brunn hat sie bestimmt bejaht (Kleine Schriften II, S. 213). Er hat gewiß recht. Zum Beweise führt er namentlich eine Einzel-

125. Unterteil der Nike des Paionios

beobachtung an, die eigentümliche Art, wie sich über dem Adlerkopf der Mantelzipfel der Nike in dicht aufeinanderklebenden Faltenschichten mit regelmäßig hin- und hergeführten Säumen gegen die die Figur tragende, aber nicht als fester Körper, sondern als Wolke gedachte Marmormasse anpreßt (Abb. 125). Da ist die sonst an den Falten um den Unterkörper meisterhaft durchgeführte Manier der Auflockerung des Gewandes durch tiefe Unterarbeitung schmaler Faltengrate gleichsam vergessen, und eine überwundene, altertümliche Gewohnheit kommt an dieser nebensächlichen Stelle zum Vorschein. Es ist dieselbe, die in den Olympiaskulpturen herrscht. Man braucht nur etwa den Mantelsaum des am Zeh krauenden Knaben aus dem Ostgiebel (Abb. 126) daneben zu halten, um die Gleichheit der Auffassung zu spüren. Wie eng aber der Zusammenhang der Nike mit den Olympiagiebeln ist, das trat fast verblüffend zutage, als der neu angeschaffte Abguß der Nike, in mehrere Teile zerlegt, in der Frankfurter Abgußsammlung in der Nähe der Abgüsse der Giebelskulpturen vorläufig niedergelegt wurde. Der Oberkörper bis herab zu den Knien — also das Stück, an welchem der dorische Peplos am Körper anliegend erscheint — wirkte wie zugehörig zu den Giebelskulpturen durch die Behandlung des Gewandes, das wie unselbständig, dem Körper sich anschmiegend, seine Form umschreibend und begleitend aufgefaßt und durchgebildet ist (vgl. Abb. 122—124). Auch der Mangel großer, übergeordneter Motive, die Wiederholung gleichgeordneter Motive bis zur Einförmigkeit findet sich hier wie dort. Ja sogar bis ins Einzelne gleichen sich gewisse Faltenzüge. So finden sich die den rechten Oberschenkel der Nike in etwa parallelen Bögen umziehenden, am Ende sich spaltenden, flach aufliegenden Falten zum Verwechseln ähnlich in den Falten des Mantels, die sich um den linken Unterschenkel des gelagerten Jünglings aus dem rechten Zwickel des Ostgiebels spannen und ähnlich wie an der Nike die Formen deutlich herausmodellieren (vgl. Abb. 136). In den zurückflatternden Teilen des Gewandes der Nike, also namentlich am Unterkörper der Figur, kommt die schon kurz charakterisierte neue Manier zur Geltung, ein viel tieferes, kühneres Hineingehen in den Marmor, damit eine kräftigere Licht- und Schattenwirkung, die Möglichkeit, die Motive reicher abzustufen, einander über- und unterzuordnen. Sehr lehrreich aber war es, den wohlerhaltenen nackten linken Unterschenkel und Fuß der Göttin neben dem am Zeh krauenden Knaben aus dem Ostgiebel zu be-

trachten. Hier wie dort die gleiche Hand! — das ist der erste unbefangene Eindruck, den jede genauere Prüfung bestätigt und verstärkt. In beiden die gleiche Freude an dem Schimmer eines wohlgepflegten und blühenden, dort jungfräulichen hier knabenhaften Körpers, dieselbe entschiedene Richtung auf Einheitlichkeit des Eindrucks, in dem alle Einzelheiten der Muskulatur zusammengehen, dieselbe meisterliche Beherrschung des Marmors, dem in zartester Flächenbewegung der ganze Reiz jugendfrischer straffer Haut abgewonnen wird.



126. Am Zeh krauender Knabe aus dem Ostgiebel Olympia

Diese Beobachtungen über Ähnlichkeiten in der Bildung des Gewandes wie des Nackten werden bestätigt durch eine vergleichende Betrachtung der räumlichen Anordnung. Es ist oft bemerkt worden, daß die Giebelfiguren nicht eigentlich als Rundwerke erdacht und durchgeführt sind, sondern eher wie Reliefs wirken, denen der Hintergrund weggeschnitten ist und durch die Giebelwand ersetzt wird. Die Beobachtung ist richtig — mit einer Einschränkung: es scheint, daß in der Mittelgruppe des Ostgiebels von dieser flächenhaften Anordnung leicht abgewichen ist, indem die beiden Helden, deren Wettkampf bevorsteht, zu schärferer Hervorhebung ihrer Gegnerschaft in Dreiviertelansicht einander gegenübergestellt sind, woraus sich eine Aufstellung der fünf Mittelfiguren in Form eines flachen Bogens um einen in der Mittelachse aufgestellten Altar ergeben würde (vgl. Städel-Jahrb. 1921, S. 23 Abb. 1, S. 40f.). Das ist ein schüchterner Versuch der Loslösung von der reliefmäßigen Flächigkeit, die den Gesamteindruck beider Giebelkompositionen durchaus bestimmt. Die Nike ist als reines Flächenbild längst erkannt worden. Nichts kann deutlicher darauf hinweisen als die Form des die Nike tragenden Pfeilers, eines dreiseitigen Prismas, auf welchem die Figur so aufgestellt war, daß ihre Vorderfläche über einer der Prismenflächen lag. Welchen ästhetischen Wert hatte diese Form des Trägers? Offenbar den, daß der Betrachter, der sich dem Denkmal schräg von der Seite her näherte, nachdrücklich auf die Vorderansicht als die Hauptansicht hingewiesen wurde, indem ihm nur die Vorderansicht des mächtigen Pfeilers ins Auge fiel, die Seitenansicht völlig verschwand. Alle wesentlichen Teile der Figur aber liegen, infolge ihrer starken Vornüberneigung, in der Fortsetzung der Vorderfläche des Postamentes. Auch in dieser Hinsicht war die Aufstellung des Abgusses der Nike in der Frankfurter Sammlung ein lehrreicher Versuch. Als Postament mußte ihr aus Sparsamkeitsrücksichten ein vorhandener würfelförmiger Sockel dienen. Es ist schwer zu beschreiben, wie ungünstig die Figur auf diesem Sockel zumal in der Dreiviertelansicht wirkt: die ganze Tiefe der Figur ist nur um der Vorderansicht willen da, hat keine selbständige Bedeutung; der viereckige Sockel aber spricht in der Schrägansicht die Tiefendimension mit großer Kraft aus. So fallen Sockel und Figur für den

Eindruck völlig auseinander. Es ist klar, daß dies durch die dreiseitige Form des Pfeilers vermieden wurde.

Wer alle diese Ähnlichkeiten vor Augen hat, wird den heute fast allgemeinen Widerspruch gegen die überlieferte Identität der Meister schwer begreifen, wird finden, daß das Neue in dem um mindestens zwanzig Jahre jüngeren Werke sich durch den allgemeinen Fortschritt der Entwicklung, das Drängen auf stärkere plastische Wirkung, das wir auch an den jüngeren Teilen des Westgiebels beobachteten, leicht erklärt, wird vielleicht geneigt sein, ganz abgesehen von der literarischen Überlieferung, rein aus stilistischen Gründen, die Herkunft der Giebelskulpturen und der Nike aus der gleichen Werkstatt zu folgern. Ich möchte so weit nicht gehen, aber klar scheint mir, daß Pausanias' Angabe durch den Fund der Nike nicht widerlegt, sondern bekräftigt wird. Nur ein an die Künstlerinschrift anknüpfendes Bedenken bleibt zu erwägen. Es bezieht sich auf den ungewöhnlichen Zusatz zu der üblichen Formel, die Bemerkung des Paionios, daß er auch bei der Herstellung der Akroterien für den Tempel gesiegt habe (*καὶ τἀκρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἐνίκα*). Wie kommt es, so könnte man fragen, daß der Künstler diesen Sieg rühmt und völlig schweigt von der Arbeit an den Tempelskulpturen, dem Ostgiebel, den Pausanias ihm zuteilt, den Modellen für den gesamten bildnerischen Schmuck des Baus, die wir ihm zuschreiben? Dies Schweigen, zunächst auffallend, erklärt sich sofort, wenn wir uns den Vorgang bei der Ausschmückung des Zeustempels nach dem Muster des Asklepiostempels in Epidauros vorstellen, dessen Bauinschrift von diesen Dingen unschätzbare Kunde gibt. Hier liefert, wie wir in Kap. III darlegten, der Bildhauer Timotheos *τύποι*, Modelle für beide Giebelgruppen und die Akroterien. Die Ausführung in Marmor wird unter eine Anzahl mit Namen aufgeführter Bildhauer verteilt; Timotheos selbst übernimmt die Marmorausführung nur für die Akroterien der einen Seite. So hat in Olympia für die Akroterien Paionios — das besagt unzweideutig der Ausdruck *ποιῶν* — die Bronzeausführung übernommen und durchgeführt, wir werden annehmen — aber das bleibt ungewiß — nach eigenen Entwürfen. Für die Marmorskulpturen fertigte er die Modelle, *τύποι*, nach denen selbständige Bildhauer — nach dem Beispiel der um vieles kleineren Giebel von Epidauros gewiß eine ganze Reihe — die Giebelfiguren und Metopen ausführten. Diese ausführenden Künstler hatten nach antiker Auffassung das Recht, sich als die *ποιοῦντες* zu bezeichnen — das lehren die auch schon erwähnten vom großen pergamenischen Altarbau erhaltenen Künstlerinschriften, die sich nur auf die Ausführung von Teilabschnitten der mindestens für jede Seite einheitlich entworfenen Frieskomposition beziehen können, nicht auf die Erfindung. Der einzige Unterschied zwischen dem Hergang in Olympia und in Epidauros liegt darin, daß in Olympia nach dem vorhin besprochenen Befund der Inschriftbasis unter dem Weiheschild der Spartaner, die Akroterien ein erst nachträglich hinzugefügter Schmuck sind, während sie in Epidauros gleichzeitig mit den Giebelskulpturen hergestellt wurden. Aber wie man in Epidauros Giebelgruppen und Akroterien von dem gleichen Meister entwerfen ließ, offenbar um die Einheitlichkeit der Wirkung zu sichern, so wird auch in Olympia die Wahl des Paionios für die Herstellung der Akroterien eben damit zusammenhängen, daß er vor Jahren die Entwürfe für die Giebel geliefert hatte. Nicht auszuschließen ist auch der Gedanke, daß die Entwürfe für die Akroterien des Zeustempels gleichzeitig mit denen für die Giebel von Paionios geschaffen wurden, die Ausführung aber lange liegen blieb, vielleicht infolge derselben Stockung in den Arbeiten am Tempel, die die Herstellung von drei Figuren des Westgiebels so lange verzögert hat. Diese Stockung aber gab vielleicht den Spartanern die gern ergriffene Möglichkeit, ihr

Weihgeschenk für den Sieg bei Tanagra triumphierend an stolzester Stelle des panhellenischen Festplatzes anzubringen. Auf den ursprünglich geplanten figürlichen Firstschmuck hätte man dann erst zurückgegriffen bei dem neuen Einsetzen der Arbeit am Tempel, das durch die Berufung des Phidias bezeichnet ist. Für die Ausführung der Akroterien braucht eine Anwesenheit des Paionios in Olympia nicht angenommen zu werden — sie wurden als Erzarbeiten sicherlich daheim, in der Werkstatt hergestellt. Wie dem auch sein mag — jedenfalls ergibt sich aus der stolzen Bemerkung des Paionios in seiner Inschrift nur eine neue Bestätigung für die Aussage des Pausanias. Mir scheint, wir dürfen auf ihr fußen als auf dem Boden guter, echter Überlieferung. In diesem Gefühl der Sicherheit würden wir noch bestärkt werden, wenn die kunstgeschichtliche Einordnung der Hauptmasse der Olympiaskulpturen zu einem Ergebnis führte, das mit der einzigen uns aus dem Leben des Paionios bekannten Tatsache, seiner Herkunft aus der ionischen Kolonie Mende in Thrakien, zusammenginge. Wir berühren damit nicht ohne Scheu die vielerörterte und noch immer nicht entschiedene Frage nach der Herkunft des Stils der Olympiaskulpturen, aber wir hoffen, mit Hilfe einiger unlängst bekanntgewordenen Monumente der Lösung näherzukommen. Bei dieser Untersuchung wird man wohl zu beachten haben, daß die Tempelskulpturen wie die Nike dekorative Arbeiten sind, an welchen der persönliche Anteil des erfindenden Künstlers nicht ohne weiteres sichersteht. Ist im Sinne der im dritten Kapitel gegebenen Ausführungen an den Metopen und Giebelfiguren der Anteil der Werkstattgenossen gewiß als beträchtlich anzusehen, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß sowohl in den Giebeln wie in den Metopen im großen und ganzen eine Einheitlichkeit der Auffassung und Durchbildung beobachtet wird, die nur in einer von einem beherrschenden Willen geleiteten Werkstatt denkbar ist; das kann nur der Wille des entwerfenden Meisters gewesen sein. Die Nike, als ein Einzelwerk bescheideneren Umfangs, kann an sich den Anspruch erheben, als eigenhändiges Werk zu gelten, und die Künstlerinschrift bestätigt diese Auffassung. Ich gestehe, daß ich die von ausgezeichneten Beobachtern, wie z. B. von Brunn (Kl. Schriften II, S. 215), dagegen geäußerten, auf gewisse Nachlässigkeiten der Ausführung gegründeten Bedenken mir nicht zu eigen machen kann. Aber freilich, Zweifel an der Eigenhändigkeit sind um so eher erlaubt, als in Delphi ein dem olympischen völlig gleiches, durch Ehrendekrete für Messenier auf die gleichen Stifter hinweisendes Postament entdeckt worden ist, auf dem wir die gleiche Nike aufgestellt denken werden (Pomtow, Berl. Philol. Wochenschr. 1903, S. 268; B. C. H. XXI, S. 617 ff.). Leider scheinen Reste der Figur nicht gefunden zu sein, so daß es ungewiß bleiben muß, ob eine der beiden Figuren eine Kopie der andern war, oder — nach Analogie des am Wiener Amazonensarkophag zu beobachtenden Verfahrens — beide verhältnismäßig selbständige Ausführungen eines vom Meister hergestellten kleinen Modells. Eine Künstlerinschrift ist, soviel ich sehe, an den delphischen Resten nicht gefunden worden, so daß eine Entscheidung von den Signaturen beider Exemplare her nicht möglich ist.

Aus der Fülle der Meinungen, die über die Heimat der Olympiaskulpturen geäußert worden sind — die Liste der Literatur darüber in Blümners Kommentar zu der Pausaniasstelle füllt fast eine Seite —, heben sich zwei schroff gegensätzliche als die einzigen heute weithin geltenden heraus. Nach der einen gehört die Olympiakunst einer peloponnesischen, nach der andern einer ionischen Schule an. Jene These, wohl zuerst von R. Kekule begründet (Archäol. Zeitung 1883 S. 229 ff.), ist von F. Studniczka (Röm. Mitt. II, 1887, S. 53 und kürzlich Arch. Jahrb. 1916, S. 224), M. Collignon (Hist. de la sculpt. gr. I, S. 460), F. Winter (Gercke-Norden, Einleitung in die Altertumswiss. II, 113),

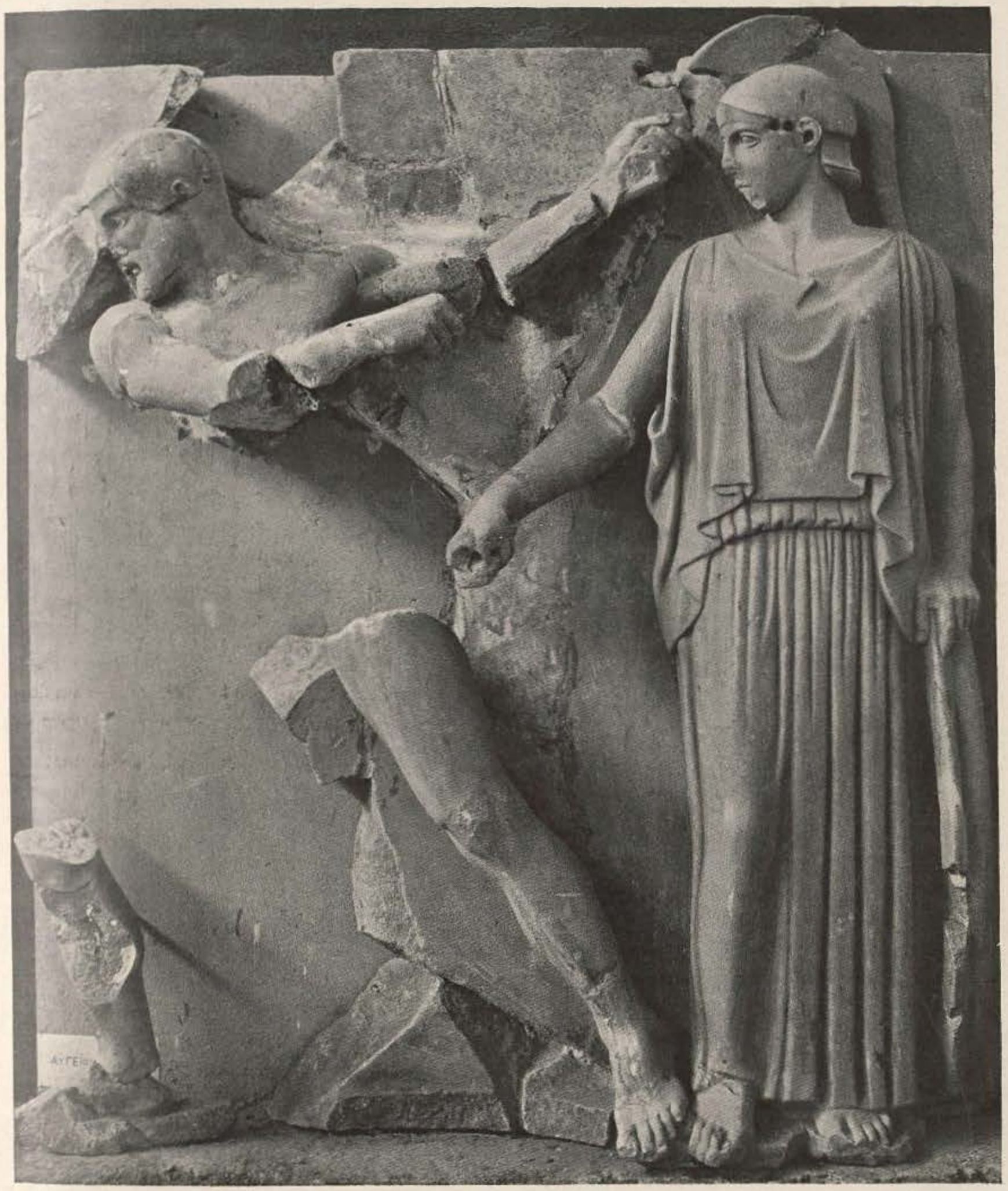
127. Relief aus Pheroe

G. Körte (Arch. Jahrb. 1916, S. 276) übernommen worden. Diese geht auf H. Brunn zurück (Paionios und die nordgriechische Kunst 1876, Kl. Schr. II, S. 198ff.) und wird von Furtwängler (Arch. Studien H. Brunn dargebr. 1893, S. 77ff.) und Br. Schroeder (Berl. philol. Wochenschr. 1915, S. 787ff.), nur insofern abgewandelt, als ersterer für die von Brunn angenommene nordgriechische Abzweigung der kleinasiatisch-ionischen Kunst vielmehr die von Paros einsetzt, dieser ihre Heimat etwas unbestimmter als Brunn im Gebiet „ionischer oder äolischer Pflanzstädte des Nordens" annehmen möchte. Die eigentümliche Schwierigkeit des Problems tritt wohl darin am deutlichsten zutage, daß Brunn, der seine These von der Anschauung der vor den deutschen Grabungen bekannten Metopenfragmente in Paris abgeleitet hatte, sie bestätigt sah durch die ersten Funde von Bruchstücken des Ostgiebels, aber in der Atlasmetope (Abb. 128) einen völlig verschiedenen, deutlich peloponnesischen Stil feststellte, denselben, den er auch in dem damals noch nicht als ein Stück der Ostgiebelgruppe erkannten „der Hestia Giustiniani künstlerisch verwandten" Frauentorso (Abb. 132) wiederfand (Die Skulpturen von Olympia 1877, Kl. Schr. II, S. 207). Brunn nahm daher an, daß die Ostmetopen von einheimischen Künstlern herrührten; wie er sich mit der Tatsache abgefunden haben mag, daß jener weibliche Torso gerade dem von Pausanias als Werk des Paionios bezeichneten Ostgiebel angehört, darüber finde ich in seinen Schriften keine Andeutung. Daß er an der Richtigkeit der Angabe des Pausanias später irregeworden sei, ließe sich vielleicht daraus schließen, daß er in einem 1888 geschriebenen Nachwort zu seinem Aufsatz über Giebelgruppen (Kl. Schr. II, S. 293ff.) vom „Künstler des Westgiebels" spricht (S. 298), während in dem früher verfaßten Text von der „Gruppe des Paionios" die Rede ist (S. 293). Furtwänglers Versuch, die Schwierigkeit zu lösen, beruht auf einer sehr geringen Einschätzung der Olympiaskulpturen; er betrachtet sie als handwerksmäßige Arbeiten parischer Steinmetzen, in denen sich Einflüsse sehr verschiedener Schulen, ohne eigentliche künstlerische Einheit, geltend machten. Unbefangene Betrachtung der Skulpturen lehrt, daß damit ihr Wesen völlig verkannt wird. Das hat schon Brunn gegenüber früheren abschätzigen Urteilen scharf betont. Als solche handwerksmäßige Arbeiten erscheinen ihm die thessalischen Grabstelen, von denen seine Konstruktion der nordgriechischen Kunst wesentlich ausgeht. „Vergleichen wir nun damit die olympischen Köpfe, so tritt in schlagender Weise hervor, daß die Ausführung dieser letzteren nicht, wie man noch so vielfach behaupten hört, als das Werk untergeordneter Hilfsarbeiter betrachtet werden darf, sondern auf eine wirkliche Künstlerhand hin-

128. Atlasmetope. Olympia

129. 130. Bronzestatuette aus Epirus. Athen, Nationalmuseum

weist" (Kl. Schr. II, S. 247). Ich glaube, daß die Lösung des Problems auf anderem Wege zu finden ist. Brunns Charakteristik der nordgriechischen Kunst, auf eine verhältnismäßig kleine Anzahl von Monumenten, darunter viele künstlerisch geringwertige, aufgebaut, ist allzu eng gefaßt. Das lehrt ein seitdem in Thessalien gefundenes stattliches Werk, das über den Kreis „bürgerlicher Bildhauer", wie Brunn sie mit bezeichnendem süddeutschem Ausdruck nennt, hinausweist, einen wirklichen Künstler verrät — die in Pherä entdeckte Grabstele, die leider bisher nur in ungenügenden Aufnahmen bekannt geworden ist (Athen. Mitteil. 1904, T. XXII, Kunstgesch. in Bildern I, 8/9, S. 239, 4). Die Photographie (Abb. 127) läßt erkennen, daß das Werk in seiner Formensprache durchaus die von Brunn hervorgehobenen Eigentümlichkeiten „nordgriechischer" Kunst aufweist. Wort für Wort gilt von ihm die feine Charakteristik des Reliefstils dieser Gattung, in der es heißt: „Auch jetzt, wo das letztere [das ursprünglich mehr gezeichnete als modellierte Flachrelief] eine größere Höhe annimmt, strebt es mehr, die gesamte Erscheinung wiederzugeben als die einzelnen Formen nach allen Seiten den strengen Forderungen plastischer Durcharbeitung unterzuordnen.



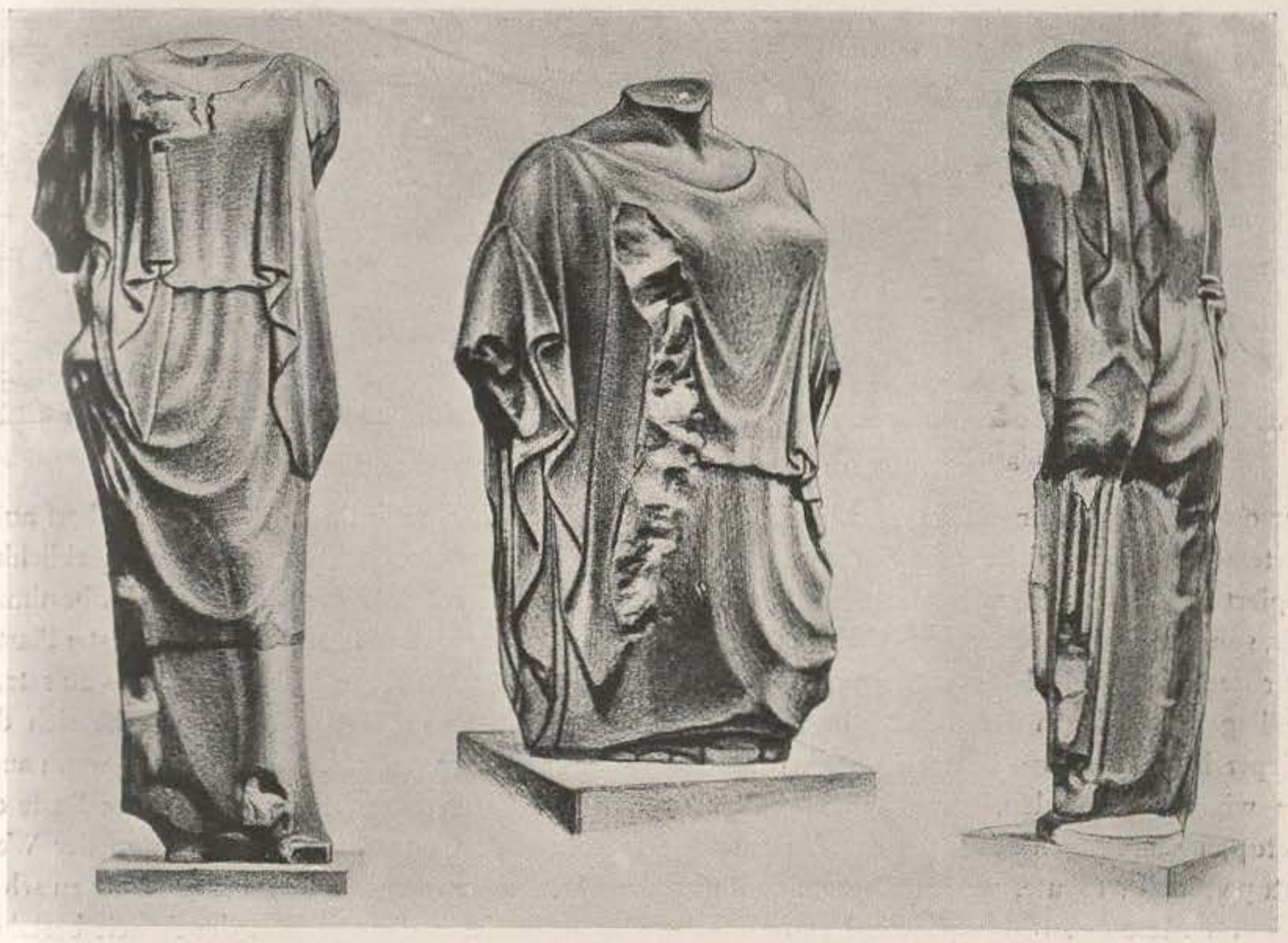
131. Augeiasmetope. Olympia

132. Sterope aus dem Ostgiebel. Olympia

133. Hippodamia aus dem Ostgiebel. Olympia

Damit hängt denn auch die Breite und volle Kräftigkeit, das Pastose des Vortrags zusammen, indem eben darin die Gesamtheit der Erscheinung zur Geltung kommt, im Gegensatz zu der durch sorgsames Ab- und Verarbeiten erzeugten Sauberkeit und Feinheit, zu der etwa gleichzeitig die Kunst eines Kalamis vorgeschritten war." Und doch: die neben dem linken Bildrand straff aufgerichtete tief verhüllte Frauenfigur, die starren Senkrechten, in denen die Gewandfalten bis zu ihrem Scheitel emporsteigen, im Gegensatz dazu die behaglich in den Stuhl zurückgelehnte, ein wenig fette und welke Greisengestalt, deren bequeme Lässigkeit in der Schräge des lose gefaßten Zepters gleichsam symbolisiert ist — verraten sie nicht genau dasselbe „mathematische Prinzip", das Brunn an der weiblichen Figur der Atlasmetope so auffällig war? „Es liegt", so drückt er sich aus, „in den senkrechten Linien der gerade über den Schenkel herabfallenden Falten, in der horizontalen des quer über den Körper laufenden Randes, in den Schlangenlinien der nach den Hüften herabsteigenden Säume ein ganz eigentümlicher Zauber, der weit entfernt ist von dem Reiz gewöhnlicher Natürlichkeit und vielmehr auf der strengen Gesetzmäßigkeit, dem Walten des mathematischen Prinzips beruht, fast möchte man sagen, auf dem theoretischen Reiz gewisser linearer Kombinationen" (Kl. Schr. II, S. 208). Man wird hinzufügen dürfen, daß Absicht und Wirkung dieser stark betonten, beherrschenden Linien nicht in dem von Brunn hervorgehobenen wohlgefälligen Eindruck auf das Auge beschlossen liegt, daß ihr ungeheurer Ausdruckswert vielleicht wesentlicher ist. Man kann aufrechte Jugendkraft und welkendes Alter nicht deutlicher in knappem Bilde vor Augen stellen, als es in der schlanken hohen Frau neben dem zurücksinkenden Greise geschehen ist. Wie hat in dieser durch starke Linienführung betonten Gegensätzlichkeit das altüberlieferte Schema des Handschlags neuen Inhalt empfangen! Wie tönt zugleich in der fast starren Haltung der Frau das Motiv versteinernden Schmerzes gedämpft, aber doch vernehmlich an!

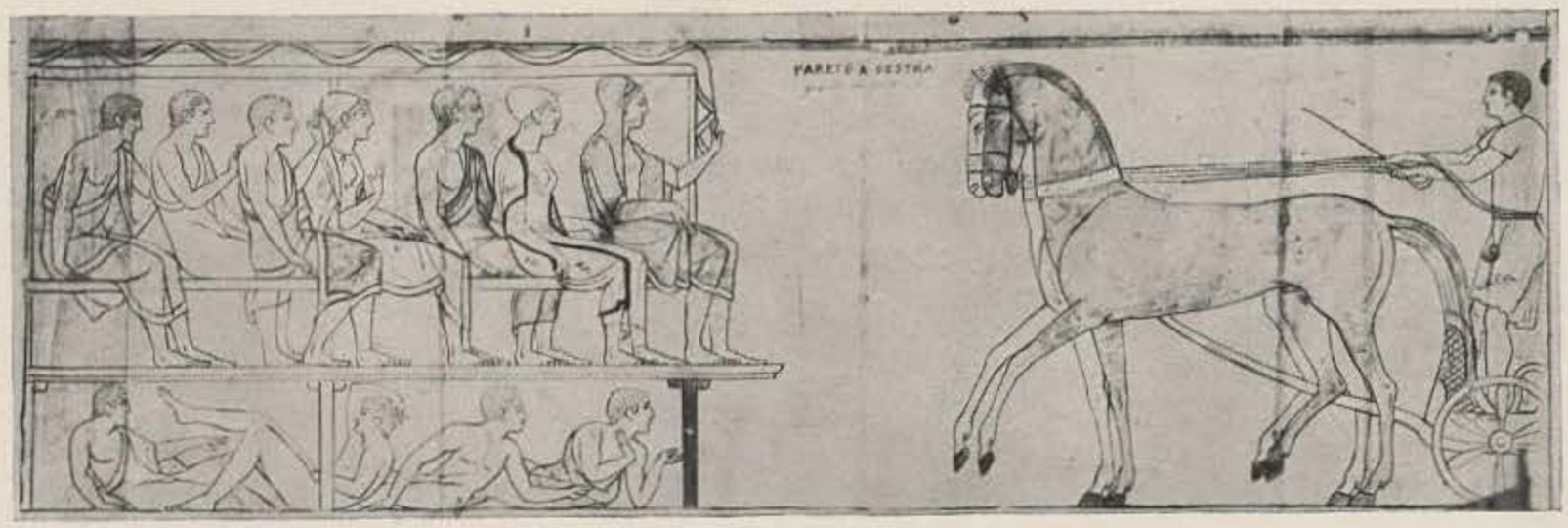
Nun hat Kekule (a. a. O. S. 239 ff.) neben die Mittelgruppe des olympischen Westgiebels und die Metope, auf der Herakles hinter der sitzenden Athena steht, zwei Metopen vom Tempel E in Selinus gestellt. In allen vier Fällen ist mit einer in strenger Senkrechten gegebenen Gestalt eine mehr oder weniger bewegte verbunden, jedesmal mit der gleichen starken Wirkung. Noch ähnlicher ist den selinuntischen Metopen die olympischen Augeiasmetope (Abb. 131): Herakles' gewaltige Anstrengung wird augenfällig neben der ruhig aufrechten Athena, die halb abgewendet von dem Unrat mit der Lanze deutend ihren Rat erteilt; Aktäon bricht unter den wütenden Hunden



134. Marmortorsen aus Xanthos. London, Brit. Museum

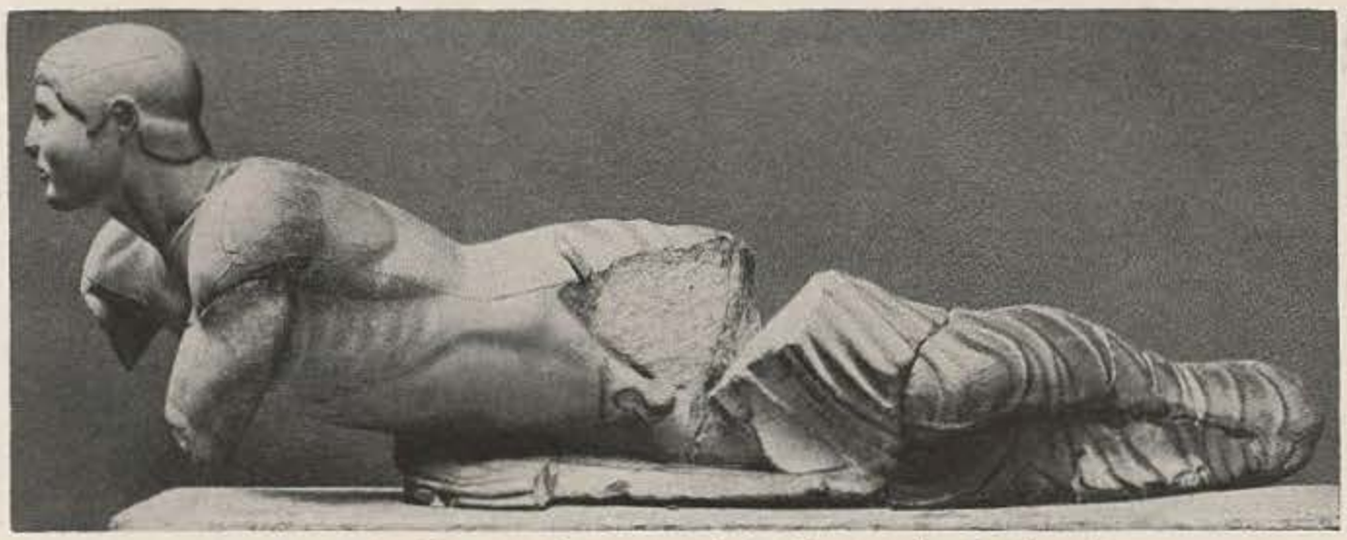
zusammen, vor den Augen der beleidigten strengen Göttin, die seelenruhig die Tiere auf den Frevler hetzt; hochaufgerichtet steht Hera vor Zeus, der, auf den Felsensitz hingesunken, sehnend die Hand nach ihr ausstreckt. Und jedesmal wird die Bindung der ruhigen mit der bewegten Gestalt durch das gleiche, feine Mittel bewirkt, indem die bewegte in ihren Hauptlinien den Diagonalen des Metopenquadrats folgt, die ruhige durch leichte Armbewegungen diesen Diagonalen sich anpaßt. Dasselbe, um mit Brunn zu sprechen, „mathematische" Prinzip ist in der Stiermetope des Zeustempels befolgt, in der die beiden Gestalten, der gewaltige, wie ein Gebirge sich emporhebende Stier und der ihn zurückreißende Herakles in der Diagonale des Metopenquadrats sich kreuzen (s. die Abb. 222 in Kap. X).

Das Relief von Pherä läßt sich ohne weiteres in diese Reihe einstellen, in der es, seiner Formengebung nach, der Olympiametope näher steht als den selinuntischen. Man wird daraus den Schluß zu ziehen haben, daß die Entdeckung des Ausdruckswertes einfachster Linienverhältnisse, der unvergleichlich starken Wirkung der Senkrechten und Wagrechten sich nicht auf einzelne Schulen beschränkt hat, daß also aus der Verwandtschaft in der Komposition der drei Metopen nicht etwa die Zugehörigkeit der Olympiakunst zu einer dorischen, peloponnesischen Kunstschule gefolgert werden kann. Wie steht es nun mit Brunns Beurteilung der nackten Gestalten der Atlasmetope? „Alles", sagt er (a. a. O. S. 208), „ist hier von bestimmten Flächen umschrieben, die nirgends



135. Wandgemälde in Corneto (Stackelbergsches Grab). Rechte Seitenwand, linkes Ende

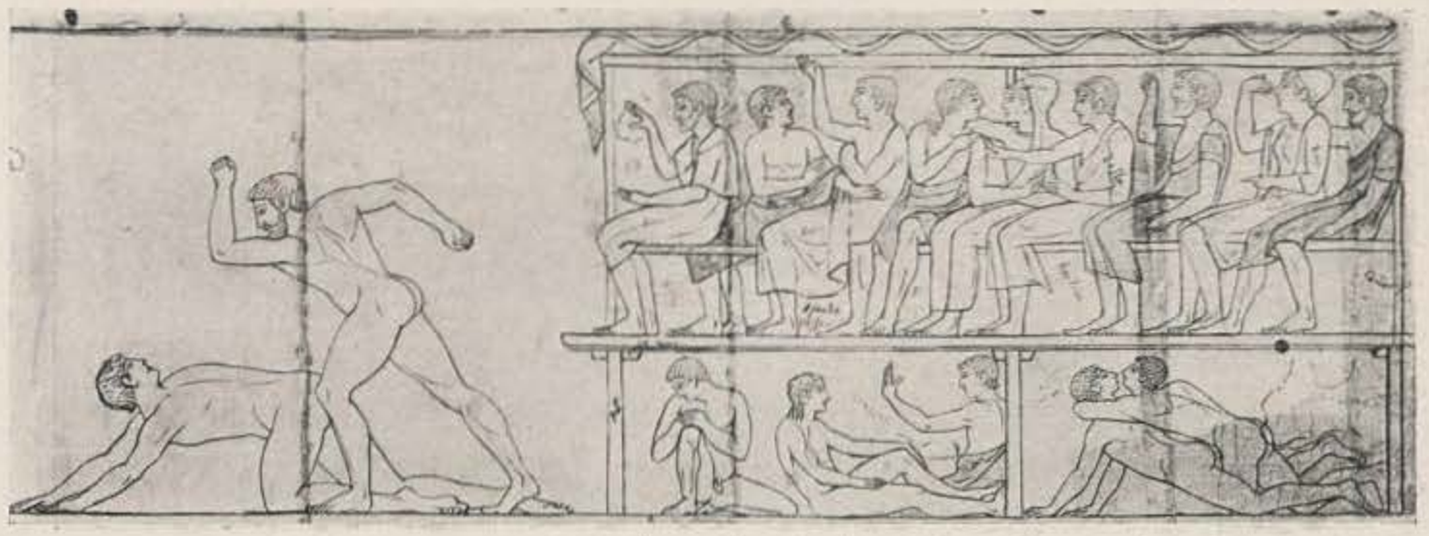
leer oder flau erscheinen. Sie sind im Gegenteil belebt durch eine Fülle von fein und scharf nuanciertem Detail, das nicht etwa naturalistisch und in äußerlicher Beobachtung nach der Wirklichkeit kopiert ist, sondern überall aus dem innern Verständnis herauswächst. Nirgends Laxheit, Unbestimmtheit, sondern überall Klarheit, Sicherheit, Festigkeit im knappsten, strengsten Vortrag echtester Plastik. Nur der kleinste Teil dieser Strenge ist auf Rechnung der letzten Reste archaischen Stils zu setzen; sie liegt vielmehr in der Schule, in der bestimmt schulmäßigen Durchbildung, welche sich den Körper in allen seinen Formen unterworfen hat." Brunns Charakteristik ist zutreffend, wenn auch, wie wir sehen werden, etwas einseitig; er irrt darin, daß er, dem damals nur wenige Reste der Metopen vor Augen standen, die Atlasmetope in schroffen Gegensatz zu den Resten der Westmetopen stellt. Heute, wo wir die ganze Reihe der Metopen vor uns haben, ist es leicht zu sehen, daß von Metope zu Metope wohl mannigfache Unterschiede in der Qualität der Arbeit bestehen, aber keine irgend bedeutsamen Unterschiede des Stiles. Ohne Zweifel gehört die Atlasmetope wie zu den vollständigsten so zu den am sorgsamsten ausgeführten, ja sie ist gewiß eines der hervorragendsten Skulpturwerke aller Zeiten. Der Gedanke liegt sehr nahe, in ihr ein vom erfindenden Meister eigenhändig vollendetes Stück zu sehen, das er, als Muster für die Ausführung der übrigen, mit aller Sorgfalt bis aufs letzte fertigstellte. Nur in diesem hohen Grade der Vollendung liegen, scheint mir, die Unterschiede der Atlasmetope von den anderen. Mit allen übrigen teilt sie aber gerade die Eigentümlichkeit, die Brunn als kennzeichnend für die nordgriechische Kunst hervorhebt: das Streben, „die gesamte Erscheinung" wiederzugeben. Wenn Brunn angesichts der Atlasmetope davon schweigt, statt dessen das „innere Verständnis", mit dem alles Einzelne vorgetragen ist, betont, so schließt das letztere das erstere nicht aus. Wenn in manchen Teilen der Metopen wie der Giebelskulpturen „Laxheit, Unbestimmtheit" peinlich hervortreten, so sind das Fehler, die auf unzureichendes Können des ausführenden Bildhauers zurückgehen, gerade solche aber, die wir als Ausartungen des Strebens nach der „gesamten Erscheinung" leicht verstehen. Brunn erinnert sich angesichts des Atlaskopfes an den polykletischen Diadumenos. Kein Vergleich kann, scheint mir, die besondere Art der Metope besser verdeutlichen: ist an polykletischen Gestalten alles auf klare, scharfe Gliederung angelegt, so sind die nackten Körper der Metope schönste Beispiele für das Erfassen der Einheitlichkeit der Erscheinung, das der ionischen Kunst eignet. Die Reihe der sitzenden Figuren vom heiligen Wege nach Didyma zeigt, wie von frühe an die milesische Kunst diesem Ziele nachgeht. Wie sind die schweren, massigen Gestalten mit den Thronen zu untrennbarer Einheit ver-



136. Zwickelfigur aus dem Ostgiebel, Olympia (nach Abguß)

bunden, wie ist das Gewand ausgenutzt, um die harten Winkel, in denen eine sitzende Figur geknickt erscheint, auszufüllen, ein einheitliches Emporwachsen von den Füßen bis zum Kopfe durchzuführen! Dabei ist in diesen Werken ein Gefühl für die körperliche Masse, ein Streben nach Rundheit, das durchaus verbietet, das „Malerische", das in jenem Streben nach Einheitlichkeit der Erscheinung liegt, allzusehr zu betonen, der ionischen Kunst das eigentlich plastische Gefühl abzusprechen. In der Verbindung plastischer und malerischer Wirkung zu einer geschlossenen Einheit liegt, scheint mir, das Wesen dieser Kunst. Es ist leicht, von der Atlasmetope ausgehend, auch in den minder feinen Stücken der Metopen wie der Giebelskulpturen den gleichen Charakter wiederzufinden. Brunn irrt sicherlich, wenn er das hervorragend Plastische der Atlasmetope unterstreicht und darüber den Zauber der unendlich reichen und zarten Flächenübergänge vergißt, den wir als malerischen Reiz empfinden.

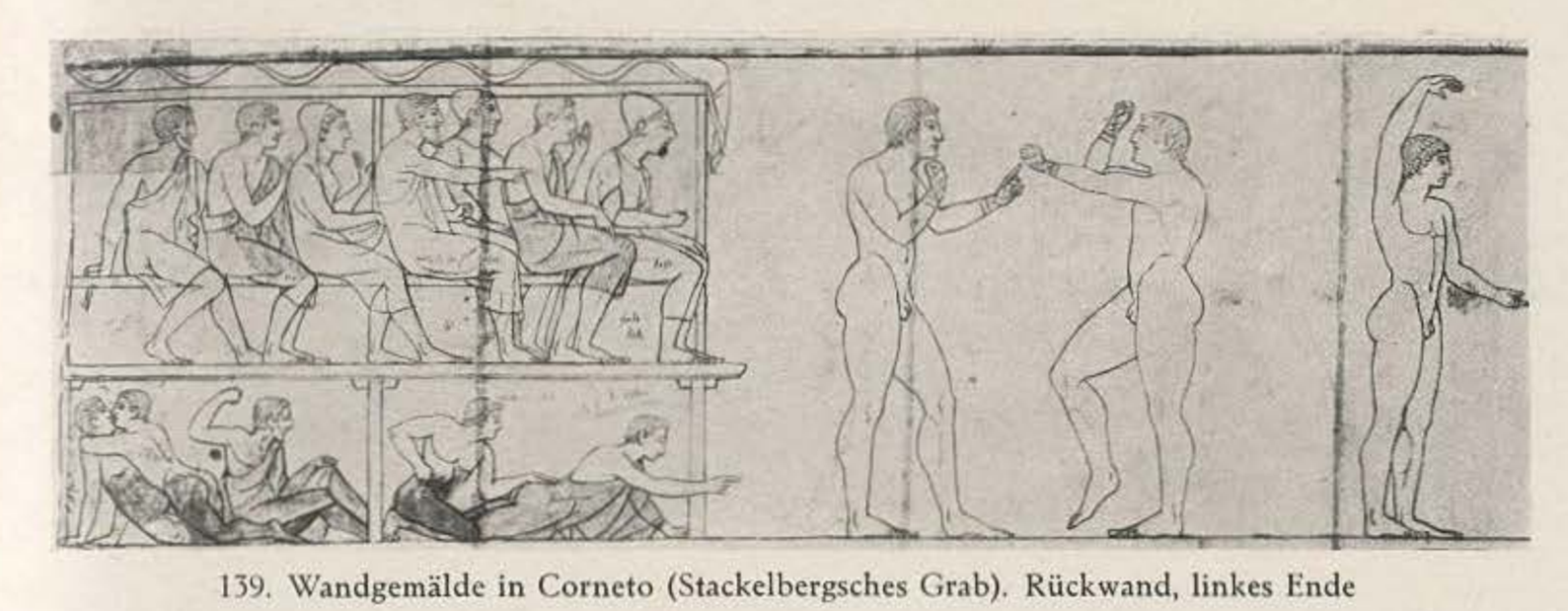
Noch ein Wort über das Gewand der Athena auf der Atlasmetope, das an der rechten Seite offene „dorische" Kleid, das im wirklichen Leben wohl nur in Sparta üblich gewesen ist, wie denn überhaupt in diesen Skulpturen der dorische Peplos in verschiedenen Formen fast ausschließlich verwendet wird. Von hier aus Schlüsse auf die Kunstschule zu ziehen, wie es Studniczka (Röm. Mitt. 1887, S. 54 f.) versucht hat, scheint mir nicht gerechtfertigt, so wenig wie dafür die im Ostgiebel an den Frauen der Mittelgruppe zu beobachtende dorische Tracht des kurz abgeschnittenen Haares angeführt werden dürfte oder die dorischer Tradition folgende Darstellung des Herakles in völliger Nacktheit, ohne das in der östlichen Kunst übliche Löwenfell (vgl. Furtwängler, Archäol. Stud. H. Brunn gewidm., S. 84). Das sind Äußerlichkeiten, die dem erfindenden Künstler durch die Umgebung, in der und für die er schuf, nahegelegt, vielleicht gar vorgeschrieben wurden. Wichtig aber ist, daß die hier vorliegende künstlerische Gestaltung der nach den Perserkriegen vom Peloponnes aus verbreiteten dorischen Tracht sich vermutlich an peloponnesische Vorbilder angeschlossen, aber sie durchaus selbständig verarbeitet hat. Wir können uns diese Vorbilder etwa nach Art der von Furtwängler (Sitzungsber. d. Bayr. Ak. 1899 S. 575 ff.) besprochenen arkadischen Kleinbronzen vorstellen — derben und handwerksmäßigen Erzeugnissen einer provinziell zurückgebliebenen Kunst, die aber vermutlich den Typus der in den argivischen Werkstätten ausgebildeten Gewandfigur reiner erkennen lassen als etwa die Frauengestalten der korinthischen Standspiegel, in denen auch Anregungen östlicher Kunst fühlbar sind. Frei davon scheint eine vermutlich in Epirus gefundene stattliche Aphroditestatuette des athenischen Nationalmuseums (B. C. H. XV 1891 Taf. IX, X, S. 461 ff., Kunstgeschichte in Bildern, I, 8/9, S. 237, 5, hier Abb. 129, 130 und vorher Abb. 74, wo in



137. Wandgemälde in Corneto (Stackelbergsches Grab). Linke Seitenwand, rechtes Ende

der Unterschrift irrtümlich Korfu als Fundort angegeben ist), die, als fein vollendetes kleines Kunstwerk, die Gattung veranschaulichen mag. Vergleicht man mit ihr die Athena auf der Atlas- oder auf der Augeiasmetope (Abb. 128, 131), so ist klar, daß in der Gesamterscheinung eine deutliche Verwandtschaft besteht: hier wie dort formt das dickwollne, lose hängende Gewand mit seinem bis über die Hüften herabreichenden Überschlag die Frauengestalt zu einem geschlossenen Block, in dessen Umriß die Körperform kaum hervortritt — im scharfen Gegensatz zu dem Streben der archaischen ionischen Kunst, den Körper auch unter dem Gewand zur Geltung zu bringen, das Gewand der Körperform unterzuordnen. Aber ebenso klar ist, daß dieses Streben der ionischen Kunst, hervorgegangen aus der Grundrichtung auf Einheitlichkeit der Erscheinung, bei der Durchmodellierung der Frauenfigur in den Metopen wieder durchbricht. Während an der Aphrodite die Modellierung des Gewands so gut wie ganz absieht von dem darunterliegenden Körper, vielmehr den senkrechten Zug der schwerfallenden Falten fast allein betont — nur der Busen zeichnet sich ein wenig ab —, wirkt in der Metope überall der Körper unter dem Gewand durch, am augenfälligsten in der Gestaltung des Unterkörpers. An der Aphrodite machen nur die unter dem Gewande hervortretenden Füße deutlich, daß das linke Bein, leicht entlastet, vorgeschoben ist; an den ringsum symmetrisch angeordneten, streng senkrecht herabhängenden Falten würden wir das nicht ablesen können. In der Metope ist nur das Standbein unter zwei schweren Falten des Rockes verborgen, das Spielbein in seiner Bewegung und allen Hauptformen unter dem Stoff kenntlich. Aber auch die von den Schultern herabgehenden, dicht zusammengeschobenen Faltenzüge lassen in der Art, wie sie sich anlegen, den Körper spüren, und erst recht ist der schwellende Busen, darunter die Fläche des Leibes durch einige ausdrucksvolle Querfalten deutlich gemacht. Wenn

138 Knabe aus dem Ostgiebel. Olympia



139. Wandgemälde in Corneto (Stackelbergsches Grab). Rückwand, linkes Ende

in der Aphrodite das Gewand dem Körper übergeordnet ist, so beobachten wir in der Metope den Versuch, die an sich spröde und widerstrebende Tracht dem Ausdruck des Körpers dienstbar zu machen. Die ruhigstehenden Frauen des olympischen Ostgiebels sind den Frauen der Metope völlig gleichartig: überall fühlt man den Körper unter der Hülle des Gewandes. Der Zusammenhang dieser Gewandbehandlung mit der archaisch-ionischen Kunst wird noch klarer durch einige im ionischen Gebiet entdeckte Skulpturen, Frauengestalten im dorischen Gewande, in deren Modellierung sogar einzelne Ausdrucksmittel der altertümlichen Kunst verwendet sind, die mit geschlossenen Füßen herabschwebende Nike von Paros (Rösch, Marmorwerke von Paros, Kieler Diss. 1914, T. 5) und die durch Prachow in Xanthos in Lykien entdeckten und in das Britische Museum gelangten Frauenfiguren, die durch den ruhigen Stand den olympischen Frauen nahestehen (Catal. I Nr. 96–98). Wir geben zum Vergleich die offenbar stilgetreuen Zeichnungen Prachows aus seinem Werk: de antiquissimis Lyciae monumentis (Taf. 2). An allen drei hier wiedergegebenen Torsen (Abb. 134) ist das in der archaisch-ionischen Kunst so überaus beliebte Raffen des Gewandes dazu benutzt, um das Durchwirken des Körpers durch das Gewand zu motivieren. Darauf verzichten die olympischen Frauengestalten durchweg. Um so schlagender ist die Übereinstimmung in der Modellierung des Oberkörpers, zumal an der Figur links, die sich Zug für Zug mit der Athena der Atlasmetope vergleichen läßt.

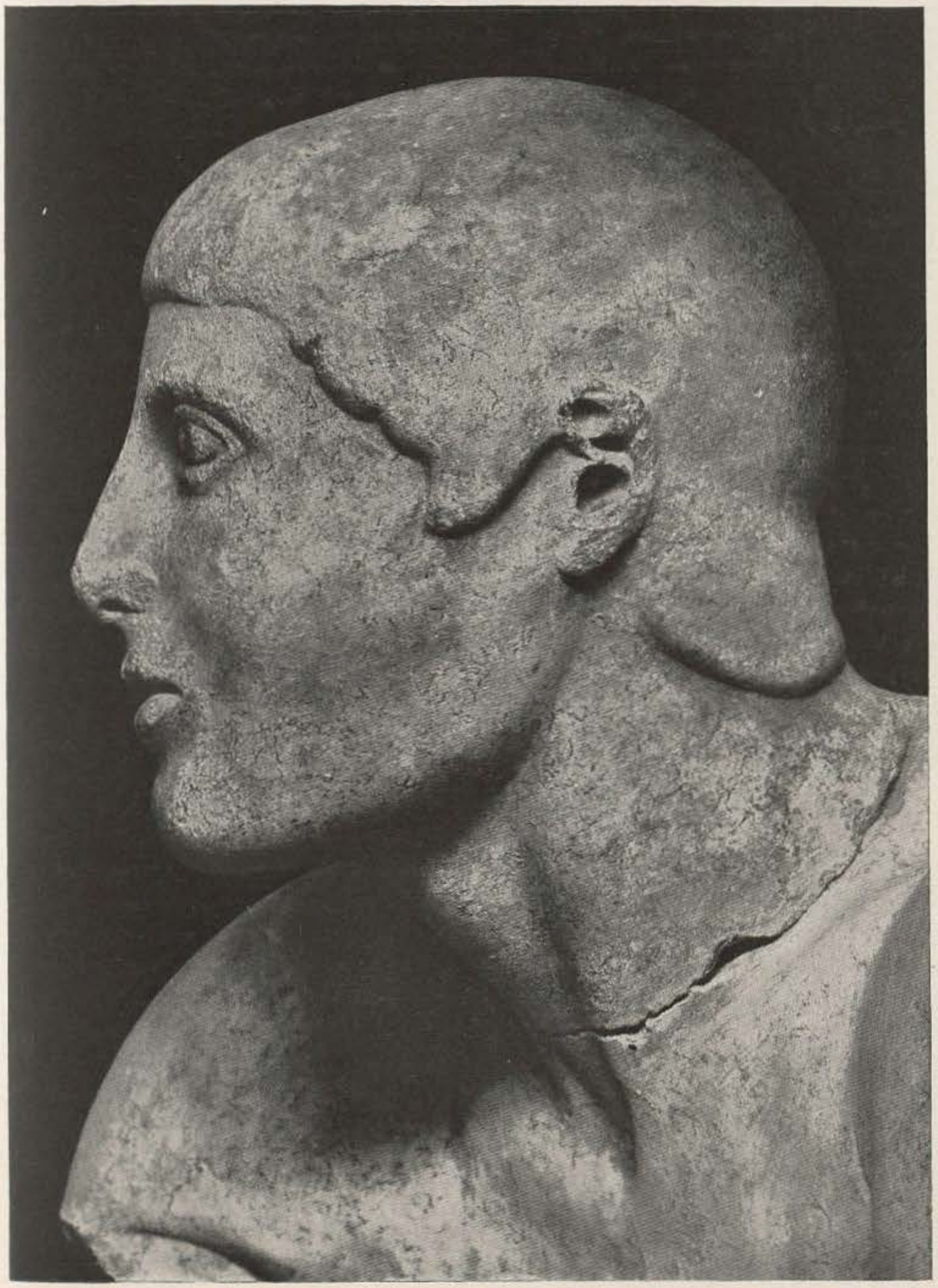
140. Greis aus dem Ostgiebel. Olympia

141. Wandgemälde in Corneto (Stackelbergsches Grab). Rückwand, rechtes Ende

Auch die Gewandbehandlung scheint mir sonach Brunns These vom ionischen Ursprung der Olympiakunst zu bestätigen. Was aber die Formenauffassung im Nackten wie im Gewande lehrt, das bekräftigt auf das willkommenste das Vorkommen bezeichnender Motive der Olympiaskulpturen im Bereich ionischer Malerei. Schlagende Übereinstimmung dieser Art zeigen die von F. Weege nach Stackelbergs Bausen veröffentlichten Malereien eines Cornetaner Grabes (Arch. Jahrb. XXXI, 1916, S. 105ff.; Weege, Etrusk. Malerei, Beilage II). In einem schmalen, auf drei Wänden der Grabkammer umlaufenden Friese sind in farbig ausgefüllter Zeichnung auf hellem Kalkgrunde Wettkämpfe mannigfacher Art höchst lebendig in locker gereihten Figuren oder Gruppen dargestellt. Der Fries der Rückwand ist an beiden Enden, der der linken Seitenwand am rechten, der der rechten Seitenwand am linken Ende mit der Darstellung einer erhöhten und mit einem Zeltdach ausgestatteten Tribüne abgeschlossen, auf der dichtgedrängt auf einer Holzbank Männer und Frauen in lebhafter Spannung den Kämpfen zuschauen, während unter dem Bretterboden der Tribüne, zwischen den Holzstützen, die zugehörigen Sklaven es sich behaglich machen. Der Raum ist so niedrig, daß sie nur sitzend, kauernd oder liegend Platz finden. So sehen wir sie denn in einer Fülle dem Leben abgelauschter Motive sich auf dem Boden räkeln, teils nackt, teils in einen Mantel gehüllt, viele in sehr wenig anständiger Haltung und Bewegung, manche unter sich beschäftigt, andere lebhaft an dem Schauspiel teilnehmend. Ein Blick auf die Darstellung der Tribüne am rechten Ende der linken Seitenwand (Abb. 137) zeigt sofort die Verwandtschaft der Sklavengruppen mit den in die Giebelecken unter ähnlichem Raumzwang hineinkomponierten Gestalten. Da hockt ganz links neben dem ersten Pfosten ein in kühner Verkürzung ganz von vorn dargestellter Sklave, der, in sich versunken zu Boden blickend, mit beiden Händen das aufgestellte Knie umfaßt, während das linke Bein untergeschlagen auf dem Boden liegt. Er ist — das hat schon Weege betont — das Gegenstück des Knaben im rechten Zwickel des Ostgiebels (Abb. 138 und vorher 126), der zwischen zwei an dem Vorgang in der Giebelmitte von fern teilnehmenden Gestalten, dem kraftstrotzenden Jüngling der äußersten Ecke, dem das Ereignis nur Neugier einflößt (Abb. 136), und dem fetten, welken Alten (Abb. 140), der es mit Sorge verfolgt, in der Weltvergessenheit halbkindlichen Alters sich nur mit den Zehen des linken Fußes beschäftigt. Es ist kein Zweifel, daß in dieser dreifachen Abstufung fein berechnete Absicht liegt, eine Spiegelung der Haupthandlung in drei Gestalten, die die Umgebung der Hauptfiguren in charakteristischen Typen veranschaulichen. Kein Zweifel auch, daß der Bildhauer diese untergeordneten Figuren in Gegensatz zu den in der Mitte vereinigten

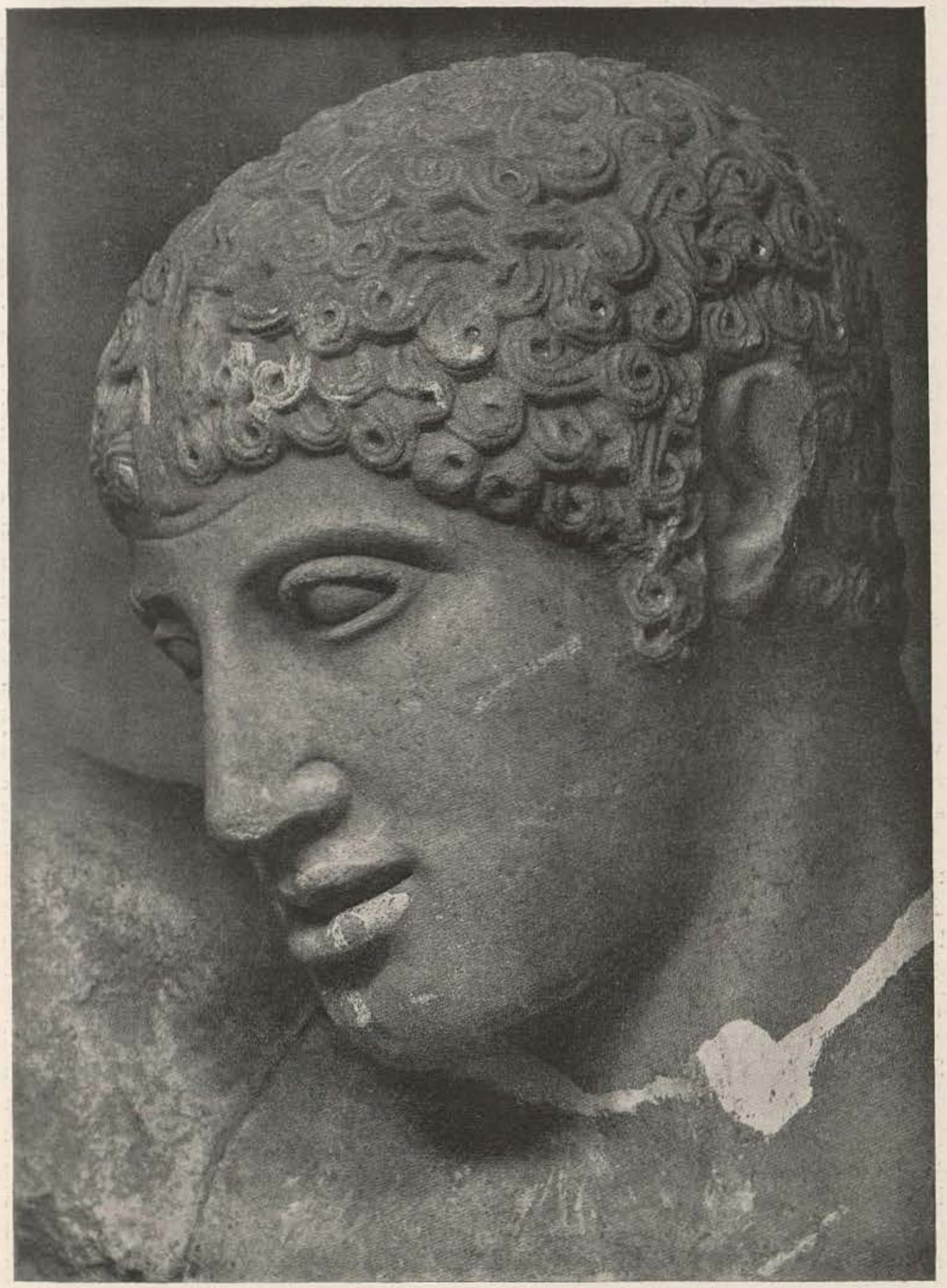
142. Herakles zeigt Athena die erlegten stymphalischen Vögel. Olympia

göttlichen oder heroischen Wesen gestellt, daß er aus dem Zwang des Raumes, der in den Zwickeln nur auf dem Boden sitzende oder kauernde oder liegende Gestalten zuließ, ein Mittel des Ausdrucks gewonnen hat, indem Hoheit und Würde der Mittelfiguren durch ihre stolz-aufrechte Haltung weithin deutlich gemacht wird. Diese gewollte Unterscheidung ist offenbar auch in der Ausgestaltung der Eckfiguren im einzelnen durchgeführt: die schwammigen Formen des Greises, sein auf der Stirn gelichtetes Haar, die vom Idealtypus der Zeit abweichende, leicht gekrümmte Nase des Jünglings (Abb. 143) rücken beide aus der heroischen Sphäre in die gemeinmenschliche. Sehr ähnlich ist in dem Wandgemälde die Unterscheidung von Herren und Sklaven, hier nicht im Neben-, sondern im Übereinander, durchgeführt. Bei aller Lebhaftigkeit der Gebärden, mit denen die Männer und Frauen auf der Tribüne dem Wettspiel folgen, bewahren sie ihre vornehme Haltung, vergessen nicht ihrer Würde; die Sklaven unter dem Bretterboden benehmen sich, ungehemmt von irgendwelchen Rücksichten, fast wie die lieben Tiere. Geht man nun diese mit glänzender Beobachtungsgabe gezeichneten Figuren der Reihe nach durch, so begegnen immer wieder Gestalten, die aussehen wie Vorbilder von Figuren der Olympiakunst. Im Friese der Rückwand, unter der linken Tribüne, sitzt links neben dem Mittelpfosten ein in den Mantel gehüllter Sklave, mit dem Oberkörper aufgerichtet, das linke Bein etwas mehr angezogen als das rechte (Abb. 139) — das Spiegelbild des Greises im rechten Zwickel des Ostgiebels, an dem das rechte Knie genau wie dort spitz hervorstehend zu ergänzen ist. Weiter rechts, neben dem äußeren Pfosten, hat sich ein anderer auf den Bauch gelegt, richtet sich, auf eine Hand gestützt, ein wenig empor und deutet mit der andern Hand lebhaft auf das Schauspiel, in allem ähnlich dem jungen Mann in der äußersten rechten Ecke des Ostgiebels (Abb. 136). Dessen Gegenstück in der linken Ecke, auf der Seite gelagert, Brust und Schultern in Vorderansicht gedreht (vgl. Abb. 216 in Kap. X), findet sein Abbild in dem Friese der rechten Seitenwand, in dem vordersten Sklaven unter der Tribüne (Abb. 135). Wendet man den Blick auf die Darstellung der vornehmen Zuschauer auf den Tribünen, so ist es auffallend, daß die einzige auf erhöhtem Sitz dargestellte Figur der Olympiaskulpturen, Athena, der Herakles die stymphalischen Vögel bringt (Abb. 142), in der Lebhaftigkeit des Sichumwendens an mehrere Figuren des Frieses erinnert, zwei auf der Tribüne der linken Seitenwand (Abb. 137), eine auf der rechten Tribüne der Hauptwand (Abb. 141). Diese Unterscheidung der Dienerschaft von den Herren ist, wenn wir uns darin auf die Stackelbergsche Bause verlassen können, nur in der Haltung durchgeführt, nicht auch in den Gesichtstypen. Darin gehen die Olympiaskulpturen wesentlich weiter, wie sie überhaupt auf einer jüngeren Stufe der Entwicklung stehen. In den Giebeln ist der edle Typus der göttlichen oder heroischen Gestalten deutlich geschieden von den leicht individuell gebildeten der Nebenfiguren aus niederen Kreisen Man vergleiche nur etwa aus dem Westgiebel das streng regelmäßig geformte Antlitz des Theseus (Abb. 144) mit dem derben, fast bäurischen Kopf des von einem Kentauren in den Arm gebissenen Knaben (Abb. 145), den wir zur Bedienung rechnen werden. Malt sich dort die Erregung des Kampfes kaum merklich in einem leichten Stirnrunzeln, während sonst das Antlitz hell, wie sonnenhaft wirkt mit den groß aufgeschlagenen Augen, dem kaum bewegten, fein gezeichneten Mund, so ist hier der Schmerz in den zusammengekniffenen Augen, dem vorgeschobenen Kinn, dem wie zum Stöhnen geöffneten Mund deutlich gemacht. Auf die Köpfe des Greises und des Jünglings aus dem rechten Zwickel des Ostgiebels wurde im gleichen Sinn schon hingewiesen (Abb. 140, 143).



143. Kopf des Jünglings aus dem rechten Zwickel des Ostgiebels. Olympia

144. Kopf des Theseus aus dem Westgiebel. Olympia



145. Kopf des gebissenen Knaben aus dem Westgiebel. Olympia

Die augenfällige Übereinstimmung ungewöhnlicher Motive und zugleich ihrer Verwendung zur Charakteristik der dargestellten Personen wird bekräftigt durch eine deutliche Ähnlichkeit des Stiles. Der Fries zeigt, soweit Stackelbergs Bause ein Urteil gestattet, in der Zeichnung des Nackten ein unverkennbares Streben nach Einheitlichkeit der Erscheinung, in der des Gewandes völlige Unterordnung unter den Körper. Das Gewand scheint durchweg erst über dem fertig gezeichneten Körper aufgetragen und sucht, in seiner freihängenden Masse sehr beschränkt, soweit es anliegt, in sparsamen schlichten Faltenzügen die Körperform und Bewegung zu verdeutlichen. Dabei kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Malerei, offenbar von ionischen Künstlern oder, wenn von etruskischen, getreu nach ionischen Vorlagen ausgeführt, dem Stil nach wesentlich älter sein muß als die Olympiaskulpturen. F. Weege hat mit den beiden die Wagenpferde anschirrenden Dienern in ihrer kühnen Rückenansicht attische Vasenzeichnungen vom Stile des Euthymides verglichen. Eine diesen Vasen noch vorausliegende Zeit scheint aber der Umstand anzudeuten, daß dem Maler die Darstellung ruhig stehender Figuren in Vorderansicht, mit Unterscheidung von Stand- und Spielbein — durchaus geläufig dem Euthymides und gleichzeitigen Vasenmalern — noch unbekannt scheint. Er vermeidet sie sogar in Fällen, die sie geradezu fordern, wie bei dem Diener, der den Wagen an der Deichsel bereithält. Hier ist der Widerstreit der in strengem Profil gezeichneten Beine und des leicht schräg von vorn gezeichneten Wagens geradezu peinlich zu nennen.

Es ist klar: der erfindende Künstler der Olympiaskulpturen schöpft aus einer ionischen Tradition, aus der wir in dem cornetaner Friese ein vereinzeltes, ihm etwa ein Menschenalter vorausliegendes Glied kennenlernen. Es wäre sehr unantik gedacht, wenn wir darin einen Anlaß finden wollten, das künstlerische Verdienst des olympischen Meisters herabzusetzen. Fassen wir alles zusammen, so scheint Brunns These, aus einem sehr beschränkten Bestand an Denkmälern gefolgert, durch alles, was wir seither hinzugelernt haben, nur bestätigt zu werden. Wir werden freilich heute zurückhaltender als Brunn über die nähere Heimat der Olympiakunst urteilen, uns lieber darauf beschränken, sie im ionischen Kulturbereiche zu suchen. Vielleicht, daß neue Funde und darauf gegründete sorgfältige Analyse uns allmählich weiterführen. Aber soviel ist sicher: das Ursprungsgebiet dieser Olympiakunst ist dasselbe, in dem ein Bürger der ionischen Kolonie Mende in Thrakien im Beginn des V. Jahrhunderts naturgemäß seine Ausbildung empfing. Ein glücklicher Zufall hat kürzlich als neuen Beleg dafür ein stattliches Denkmal in der nächsten Nachbarschaft von Mende, in dem wenig westlich davon gelegenen Mesambria, an den Tag gefördert: — eine Reliefplatte aus grobkörnigem Marmor (Länge 1,83 m, Höhe 1,02 m), mit der Darstellung eines von zwei Pferden gezogenen Wagens, dem ein Reiter voraufreitet (Arch. Jahrb. XXXIII 1918, Anz. S. 12, Abb. 13 auf Beilage, wonach hier Abb. 146). Viel handwerklicher als die Olympiaskulpturen ist es ihnen doch auffällig ähnlich, wie in der schlichten Wiedergabe der Wirklichkeit so in der großzügigen Flächenbewegung, die an den Pferdekörpern besonders deutlich zu verfolgen ist, aber auch in der Darstellung des Haares und der Mähnen als einheitliche Masse, ohne jede Angabe von Einzelheiten, zum Ausdruck kommt. Auch das dem Körper sich weich anschmiegende Gewand, in gleichwertig nebeneinander gesetzte Falten gelegt, ist verwandt, schlagend gleichartig die Bildung der ramsnasigen Pferdeköpfe mit den auffällig kleinen Augen und dem gutmütigen Ausdruck, der, völlig verschieden von dem Feuer, das etwa der Künstler des Parthenonfrieses in seinen Pferdeköpfen auszusprechen verstand, dem Wesen der olympischen Rosse sehr nahesteht (vgl. Abb. 147).

146. Relief aus Mesambria

147. Pferdeköpfe vom Pelops-Gespann aus dem Ostgiebel. Olympia

148. Ausschnitt aus dem Kentaurenbilde des Wiener Kraters

Wenn Br. Schröder (Arch. Jahrb. XXIX 1914, S. 123ff.) den Mittelpunkt dieses von ihm sehr weit gefaßten Kunstkreises in der reichen ionischen Pflanzstadt Kyzikos sucht, der die nahe marmorreiche Insel Prokonnesos die materielle Unterlage für eine blühende Marmorkunst bot, so ist das infolge der Trümmerhaftigkeit unserer Überlieferung nicht streng beweisbar. Aber es ist sicherlich wahrscheinlich, daß ein Bürger von Mende sich zum Zweck künstlerischer Ausbildung nach Kyzikos, als der stammverwandten Großstadt in der nächsten Nachbarschaft, wandte.

Zu unserem Ausgangspunkt zurückkehrend können wir sagen, daß die Probe auf die Richtigkeit der Angaben des Pausanias über die Künstler der Giebelskulpturen ein durchaus günstiges Ergebnis geliefert hat: der Stil der Olympiaskulpturen ist in Übereinstimmung mit der von Pausanias wie von Paionios selbst in seiner Inschrift bezeugten Tatsache, daß er Bürger der ionischen Kolonie Mende war. Eine Bestätigung bringt der Stil der Nike, der das, was an sich vorauszusetzen war, — daß Paionios, seiner Herkunft entsprechend, seine Kunst in einer ionischen Werkstatt gelernt habe —, völlig sicher macht durch die längst erkannten innigen Beziehungen der Nike zum ionischen Kunstkreise der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts.

Endlich eine letzte Übereinstimmung im Leben des Paionios, der den Naupaktiern und Messeniern die olympische Nike gefertigt, und des Meisters, der die Modelle für den Skulpturenschmuck des olympischen Zeustempels geschaffen hat: dieser wie jener hat, aus ionischer Schule hervorgegangen, enge Beziehungen zu dem in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts rasch zur Macht aufsteigenden, die ionischen Siedlungen im delischen Seebund unter seiner Führung vereinigenden Athen unterhalten. Für den Schöpfer der Nike ergibt sich dies aus der Überlegung, daß es für die Bürger der unter Athens Ägide neugegründeten Stadt Naupaktos selbstverständlich gewesen sein muß, sich zur Bestellung ihres stattlichen Siegesdenkmals an ihre athenischen Patrone zu wenden. Wenn diese ihnen Paionios empfahlen, so dürfen wir annehmen, daß er in Athen wenn nicht ansässig, so doch bekannt und angesehen war. Daß aber der Schöpfer der Modelle für die Zeustempel-Skulpturen den Westgiebel unter dem unmittelbaren Eindruck eines in Athen um 475 v. Chr. geschaffenen monumentalen Gemäldes komponiert hat, läßt sich bestimmt beweisen, daß er durch die Eleer von Athen herbeigerufen worden ist, wenigstens wahrscheinlich machen.

149. Linker Flügel des olympischen Westgiebels.

Der enge Zusammenhang der Komposition des olympischen Westgiebels mit einem athenischen Gemälde ergibt sich aus einer Gruppe attischer Vasenbilder der Zeit um 470–460 v. Chr., auf die schon E. Curtius (Arch. Zeitung 1883 S. 347 ff.) hingewiesen, aus der C. Robert die Abhängigkeit des Giebelmeisters und der Vasenmaler von einem gemeinsamen Vorbild – dem Wandgemälde der Kentaurenschlacht im Theseion in Athen – erschlossen hat (Marathonschlacht S. 49). Die Vasenbilder stimmen, bei mannigfachen Abweichungen im Einzelnen, darin überein, daß sie den Kampf der Kentauren und Lapithen als einen bei der Hochzeit des Peirithoos unvorhergesehen ausgebrochenen Streit schildern, daher denn die Lapithen nicht wie bisher allgemein als vollgerüstete Krieger in regelrechter Schlacht auftreten, sondern ungewappnet, meist nackt, bewehrt mit improvisierten Waffen, Opferbeil, Bratspieß, Kandelaber, einem dem Opferherd entrafften Feuerbrand, während die Kentauren als Schutzwaffen die Polster der Speiselager oder die leichten Speisetische, zum Angriff Holzscheite, wohl auch Weinkrug und Schale benutzen. Vielfach verläuft der Kampf in waffenlosem Ringen, wobei die Lust an den kunstmäßigen Stellungen und Griffen der Ring- und Faustkämpfer sich betätigen kann. Im Einzelnen haben sich die Vasenmaler offenbar aus einer figurenreichen Vorlage das für ihren besonderen dekorativen Zweck Passende herausgesucht und nicht einmal die räumliche Anordnung übereinstimmend wiedergegeben, vielmehr je nach den Maßen des zu verzierenden Bildraumes bald die altherkömmliche friesartige Aufreihung der Figuren angewendet, bald die eben damals aus der Monumentalmalerei eingedrungene Anordnung in mehreren Reihen, auf bewegtem Boden. In dem schmalen, langgezogenen, über einem zweiten, etwa gleich hohen Streifen um das ganze Gefäß laufenden Friese des Wiener

150. Vasenfragment in Berlin

Kraters (Arch. Zeitung 1883 T. 18; in Abb. 148 ein Ausschnitt nach G. v. Lücken, Griechische Vasenbilder T. 112) ist der Kampf in einen durch Säulen angedeuteten Saal verlegt, den Speisesaal, auf dessen Fußboden die Polster für die Speisenden liegen, mit Kopfkissen in regelmäßigen Abständen: offenbar eine Anordnung zugunsten der als Gäste geladenen Halbtiere, denen aus Gründen ihrer Leibesgestalt das übliche Speisesofa nicht bequem sein konnte. Gewiß ein origineller Zug, den man gern der Vorlage zuschreiben möchte, so gut wie die Hindeutung auf die besondere Art des Banketts als Hochzeitsfest: durch eine halbgeöffnete Tür erblickt man ein reich geschmücktes Lager; neben der Tür, im Bankettsaal, steht ein flammender Altar. Die schönen im Berliner Antiquarium (Beschreibung der Vasensammlung Nr. 2403, Arch. Zeitung 1883 T. 17, 1, 2, hier in Abb. 150, 151 nach neuen Aufnahmen) bewahrten Fragmente eines Stamnos, eines weitbauchigen, kurzhalsigen Gefäßes, gehören zu einer den größten Teil der Wandung einnehmenden Darstellung; sie schildert den Kampf im Freien, auf bewegtem Gelände, das in üblicher Weise durch feine Bodenlinien angedeutet ist; dem entspricht auch die Bewaffnung eines Kämpfers, wohl eines Kentauren, auf dem kleineren Bruchstück (Abb. 150) – er schwingt einen Baumast. Aber am linken Rande des größeren Fragmentes (Abb. 151) erscheinen die Beine eines hochgehobenen Speisetisches, den offenbar ein Kentaur als Schild gegen den gewaltigen Axthieb des jugendlichen Helden benutzt. Auch die Gegenwart eines am Kampfe unbeteiligten reichgekleideten alten Mannes, wohl des Brautvaters, auf dem gleichen Bruchstück und einer Frau auf der kleineren Scherbe macht klar, daß hier Züge der älteren Typik, in der der Kampf im Freien ausgefochten wird und Steine und Baumäste die üblichen Waffen der Kentauren sind, sich mischen mit solchen der neuen.

Das Halsbild eines Volutenkraters in New-York (Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei T. 116, danach hier Abb. 152), reich an lebendig beobachteten, oft überraschenden Motiven und an kühnen Verkürzungen, ist streng friesartig angeordnet, in starkem Widerspruch zu den tief in den Raum weisenden Verkürzungen. Statt der auf den Boden gelegten Matratzen erscheinen dicht aneinander geschobene Speisesofas mit dem gewaltigen Mischkrug zur Seite. Diese wie ein breites ornamentiertes Band durchgehende Reihe der Klinen verbindet wirkungsvoll die einzelnen, bewegten Kampfszenen zur Einheit. Aber ob gerade dieser Zug der Vorlage entnommen ist, scheint zweifelhaft; er erinnert zu lebhaft an die Darstellung des Freiermordes auf dem Friese von Gjölbaschi, die im Auszug auf einem Berliner Becher (Furtwängler-Reichhold a. a. O. T. 138, 2) wiederkehrt. Auf dem New-Yorker Krater ließ wohl die Kürze des auf die eine Seite des Halses beschränkten Bildfeldes von einer Darstellung auch der Frauen absehen; als ein Rest ausführlicherer Darstellung der Hochzeit ist der kahlköpfige Alte aufzufassen, der am rechten Rande des Feldes, ein langes Zepter führend, herantritt. Genau in der Mitte des Bildes, als seine Hauptfigur, erscheint eine Gestalt, die mit dem Beilschwinger

151. Vasenfragment in Berlin

aus der Mitte des olympischen Westgiebels auffällig übereinstimmt — die prachtvolle Figur eines nach rechts ausschreitenden, in beiden Händen über dem Kopf das Opferbeil schwingenden jugendlichen Helden. Der Mantel ist ihm in der stürmischen Bewegung auf die Schenkel herabgeglitten und verstärkt, zurückwehend, den Eindruck unaufhaltsamen Vordringens. Es ist im Gegensinn die gleiche Figur wie der Beilschwinger des größeren Berliner Fragments, aber wieviel wirksamer! Vom dort fehlenden Gewand abgesehen: wie mächtig ist im Vergleich zu den dort etwa im gleichen Winkel gebogenen Armen der gewaltig ausgereckte, durch die Wucht des schweren Doppelbeils zurückgerissene rechte Arm! Als vornehmste Gestalt des Bildes ist die Figur auch durch das ihr allein an der Seite hängende Schwert gekennzeichnet und in gleicher Richtung wirkt die Ausführlichkeit der Behandlung, die sich darin kundgibt, daß nur hier die Faltenaugen des Gewandes eine leichte Schattierung erhalten haben, genau wie an der fünffigurigen Hauptgruppe des

152. Halsbild des Volutenkraters in New-York

am Bauche des gleichen Gefäßes umlaufenden Amazonenbildes. Die Ähnlichkeit dieser Gestalt mit dem olympischen Beilschwinger ist einleuchtend, bei aller schweren Verstümmelung der Marmorfigur, vor allem auch ihrer Arme, von denen nur feststeht, daß sie beide hoch gehoben waren. Vor allem bezeichnend ist die gleiche Anordnung des Mantels, der, vom Rücken niedergeglitten, mit beiden Rändern um die Schenkel herum nach innen fällt. Wie ist diese Übereinstimmung bis in Einzelheiten hinein zu verstehen? Ihr gegenüber versagt die kürzlich von E. Pfuhl vorgeschlagene Auskunft, die Annahme eines „weiteren Zusammenhanges einer bildlichen Typik, in welcher die große Malerei und die Plastik nur eine vornehmere, aber keine grundsätzlich andere Stellung als die Vasenmalerei einnehmen". (Malerei und Zeichnung der Griechen II S. 641 § 695.) Ebensowenig vermag G. Körtes Bemerkung zu befriedigen, daß das Vasenbild sehr gut unmittelbar von dem olympischen Westgiebel abhängen könne (Arch. Jahrb. 1916 S. 279). Es gilt, das Verhältnis des Giebels zu der ganzen Gruppe der Vasenbilder durch schärferes Vergleichen zu erfassen.

Da ist denn zu allererst völlig klar, daß die Giebelkomposition mit ihren Mitteln die gleiche mythische Begebenheit schildern will wie die Vasenbilder. Die weggeschleppten wie die zuschauenden, offenbar dienenden Frauen, die Waffenlosigkeit der Helden, die Gegenwart halbwüchsiger Knaben — der zum Bankett gehörigen Mundschenken —, die Heraushebung von zwei jugendlichen Helden, in denen das Freundespaar Theseus-Peirithoos gemeint sein muß, in dem größeren Berliner Fragment offenbar ähnlich wie im Giebel zu beiden Seiten einer Mittelfigur — hier des Brautvaters — angeordnet, aber hier nach außen strebend, so wie Treu die Figuren im Westgiebel aufstellen wollte —, alles weist auf die gleiche Situation, wie sie die Vasenbilder in zerstreuten Zügen andeuten. Ja, die Übereinstimmung erstreckt sich sogar auf Einzelheiten der Tracht, die auf die festliche Veranstaltung hinweisen: der „Gebissene" des Westgiebels (Q) hat nach Treus Nachweis im Haar genau so eine Binde mit zungenförmigem Ansatz über der Stirnmitte getragen, wie die meisten Figuren der Darstellung auf dem New-Yorker Krater (Olympia III, S. 83 Abb. 136). Solchen Übereinstimmungen gegenüber ist das Urteil schwer verständlich, das U. v. Wilamowitz, allerdings vor dem Bekanntwerden des New-Yorker Kraters, in bezug auf den olympischen Westgiebel ausgesprochen hat: „Was dieser Giebel darstellt, ist gänzlich ungewiß. Herakles ist nicht zu erkennen, die überlieferte Deutung auf Theseus und Peirithoos verkennt notorisch eine Hauptfigur und kommt offenbar nur daher, daß eine Kentauromachie, auf welcher Herakles fehlt, die thessalische seine müßte. An diese in Olympia, unterhalb der Pholoë zu denken, ist eine Tollheit, zu der nur ein Archäologe kommen kann, der nichts von Geschichte weiß. Dargestellt ist die eleische Kentauromachie in der Form, welche Herakles erst verdrängt hat. Unmittelbar überliefert ist diese nicht, sie ist aber vielleicht zu finden." (Euripides' Herakles 2 [1895] S. 60 Anm. 110.) Pausanias'

153. Mittelgruppe des olympischen Westgiebels

Deutung wird durch die attischen Vasenbilder unzweideutig bestätigt; wir werden ihm das Versehen, das in der Deutung der beherrschenden Mittelfigur auf den Bräutigam, Peirithoos, zutage liegt, zugute halten — er ist so sehr Büchermensch, so wenig auf Anschauung gestellt, daß ihm ein solches Versehen leicht begegnen konnte, zumal wenn vielleicht das bezeichnende Attribut Apolls — Pfeil und Bogen in der gesenkten Linken — verlorengegangen oder unkenntlich geworden war.

Aber prüfen wir genauer einzelne Motive im Giebel und in den Vasenbildern. Wir beginnen mit dem Beilschwinger. Wer die Giebelfigur (Abb. 153) und die Mittelfigur des New-Yorker Vasenbildes (Abb. 152) eingehend betrachtet, kann nicht zweifeln, wo die originale Erfindung treuer wiedergegeben ist. In der Mittelfigur des Vasenbildes kommt der Schwung, das Augenblickliche der Bewegung ganz anders heraus als in der Marmorfigur. Wie im Sturmschritt dringt sie vor, mit vorgeworfenem Oberkörper, umflattert von dem herabgleitenden Mantel. Die Statue ist mäßiger bewegt, der Oberkörper hält sich in der Senkrechten, der Schritt ist wie gehemmt, das Gewand staut sich am Boden, so daß der Held beim nächsten Schritt darüber stolpern müßte. Es ist klar: der

Schöpfer des Giebels hat die prachtvolle Erfindung eines großen Malers für seinen bestimmten Zweck umgebildet, der schmalen, hohen Gestalt durch das am Boden schleifende Gewand festen Halt gegeben, durch ihre senkrechte, der gerade aufgereckten Haltung Apolls angeglichene Stellung, der die des Gegenstücks auf der rechten Seite des Gottes entsprach, die Mittelgruppe als das Hauptstück der Komposition scharf herausgehoben. Damit ist die von Hauser hingeworfene Vermutung erledigt, der Schöpfer des Gemäldes sei Panainos gewesen und dieser Name sei auch in die Angabe des Pausanias über die Giebelmeister für Paionios einzusetzen (Furtwängler-Reichhold, a. a. O. II, S. 324). Abgesehen von anderen Schwierigkeiten dieser These — Paionios wird von Pausanias für den Ost-, nicht für den Westgiebel genannt —, es ist undenkbar, daß der Erfinder einer so prächtigen Gestalt wie der Beilschwinger der Vase sich selber kopiert und bei äußerlicher Ähnlichkeit etwas dem Geiste nach so völlig Verschiedenes geschaffen haben sollte. Das kann nur durch einen zweiten Künstler geschehen sein, der, angeregt durch das Motiv, es nach seinen Zwecken ins Beruhigte, Großartig-Monumentale umsetzte.

Auf die gleiche Vorstellung des Herganges führen alle übrigen Vergleiche; sie bestätigen, daß erst das Gemälde da war, dann der Giebel entstand. Nur so begreift man z. B. die Andeutung von keilförmigen Matratzen unter den alten Frauen in den äußersten Giebelecken (vgl. Abb. 110). In ihrer Vereinzelung, größtenteils verborgen hinter den gelagerten jungen Weibern, konnten sie kaum recht verstanden werden — ein Bild wie das des Wiener Kraters macht ihren Sinn auf den ersten Blick klar. Offenbar hat der Bildhauer unbedenklich ein vereinzeltes Motiv aus einem größeren Zusammenhange herausgegriffen, auf jenes weitbekannte Gemälde gleichsam angespielt.

Sonderbar ist in der linken Flügelgruppe des Giebels das Motiv des nackten Lapithenjünglings, der, um das von einem Kentauren am Haare gepackte Mädchen zu befreien, den Kopf des in die Knie gesunkenen Halbtiers mit beiden verschlungenen Händen zu sich herüberreißt (Abb. 149). Prachtvoll fügt sich die Gestalt in das niedere Dreieck, und die parallel der Giebelschräge ausgereckten reißenden und stoßenden Arme des Lapithen, des Kentauren, des Mädchens sind von gewaltiger Wirkung (vgl. die Giebelrekonstruktion, Abb. 84, S. 103). Aber unzweckmäßig erscheint doch die Bewegung des Jünglings — warum versucht er nicht, den Griff des Kentauren ins Haar des Mädchens zu lösen? Ist nicht vielleicht auch hier ein für das Gemälde erfundenes Motiv für die Zwecke der Giebelfüllung zurechtgerückt worden? Mir scheint, sowohl das Wiener Bild (Abb. 148) wie das Florentiner (Roschers Lexikon d. Mythol. III Sp. 1774) gibt das ursprüngliche Motiv wieder: der nackte Jüngling hat mit gewaltigem Druck beider Hände in den Nacken eines Kentauren das Tier in die Knie niedergezwungen. Der Bildhauer hat das Knien des Kentauren anders motiviert: er versucht gleichwie sein Gegenstück im rechten Giebelflügel das Mädchen auf seinen Rücken zu zerren, um es als Beute davonzuschleppen. Damit hatte die Bewegung des Lapithen ihren ursprünglichen Sinn verloren, sie wurde in ein Wegreißen des Kentauren umgebildet. Die mächtige Entfaltung des jugendlichen Körpers in gewaltiger Kraftanspannung, nur in stärker vorgelehnter Haltung blieb: sie war es, die das Auge des Bildhauers entzückt hatte.

Wir wissen nun aus Pausanias (I 17, 2f.), daß im Heiligtum des Theseus zu Athen — nicht dem herkömmlich so benannten besterhaltenen dorischen Tempel, sondern in einem bisher noch nicht wiederentdeckten Bau — drei Gemälde zur Verherrlichung des Theseus angebracht waren: der Kampf der Athener gegen die Amazonen, der der Lapithen gegen die Kentauren — beide offenbar unter Führung des Theseus —, endlich Theseus' Besuch bei Amphitrite. Dieses Heiligtum ist

nach Pausanias' ausdrücklicher Angabe erbaut worden, nachdem Kimon Skyros erobert und die Gebeine des Helden von dort nach Athen überführt hatte (476/75 v. Chr.). Alles spricht dafür, daß man, um dieser Reliquie eine würdige Stätte zu bereiten, sofort den Bau des Heiligtums und seine malerische Ausschmückung ins Werk gesetzt hat, daß also die Gemälde in die Zeit unmittelbar nach 475 v. Chr. gehören, gerade dieselbe Zeit, in die die Herstellung der Modelle für den Skulpturenschmuck des Zeustempels fallen muß. Wenig später sind die attischen Vasenbilder, die wir besprachen, anzusetzen. Von der Komposition des Gemäldes im Theseion wissen wir leider nur das eine, was Pausanias berichtet: daß einzig Theseus einen Kentauren bezwungen hat, während im übrigen der Kampf noch unentschieden ist — ein Zug, der in dem größeren Berliner Fragment wiederkehrt: hinter dem linken Fuß des Beilschwingers wird Hinterteil und Schweif eines zu Boden gestreckten Kentauren sichtbar (Abb. 151). Aus der ganzen Sachlage aber ergibt sich zwingend der Schluß: der Schöpfer des Entwurfs zum olympischen Westgiebel hat in Athen das Kentaurenbild des Theseustempels erlebt, vielleicht entstehen sehen; unter seinem frischen Eindruck ist seine Komposition geschaffen. Wer der Maler des Bildes war, wissen wir leider nicht. Pausanias nennt nur den Maler des Besuchs bei Amphitrite — Mikon, übergeht, wie in manchem andern für uns schmerzlichen Fall, die der beiden andern Bilder mit einem uns unerklärlichen Schweigen. Ob wir glauben sollen oder dürfen, daß auch die beiden andern Gemälde von Mikon herrührten, bleibt unsicher; mindestens eines davon hätte Polygnot geschaffen, wenn eine vielfach angenommene Verbesserung im Texte des Lexikons des Harpokration (s. v. *Πολύγνωτος*) gesichert wäre, wonach für das überlieferte *τὰς ἐν τῷ θησαυρῷ καὶ τῷ Ἀνακείῳ γραφὰς* vielmehr *τὰς ἐν τῷ Θησείῳ* usw. zu setzen ist. Aber gleichviel, ob Mikon, ob Polygnot das athenische Bild geschaffen hat — der olympische Westgiebel ist das monumentalste Zeugnis seiner Wirkung auf die gleichzeitige Kunst. In dieser Erkenntnis aber liegt meines Erachtens auch der Schlüssel für das historische Verständnis der Giebelkomposition. Nicht eine verschollene Ortssage liegt ihr zugrunde, sondern ein eben frisch entstandenes, zum Ruhm des athenischen Nationalhelden geschaffenes Kunstwerk, ein Denkmal des mächtigen Aufstiegs, den in jenen Jahren Athen vollzog. Wir haben zu lernen, daß die elische Behörde, die um 475 das Programm für den Skulpturenschmuck des Zeustempels festzusetzen hatte, den Giebel der Rückseite des Tempels dem attischen Helden und seinem Kampf mit den Halbtieren einräumte, so wie der Metopenschmuck dem dorischen Helden Herakles, der Giebel der Eingangsseite dem namengebenden Heros der peloponnesischen Heimat vorbehalten war. Und es kann kein Zweifel sein, daß der Kentaurenkampf hier den gleichen Sinn hatte wie in andern attischen und sonstigen monumentalen Darstellungen des V. Jahrhunderts: er ist das mythische Vorbild des Perserkampfes, und Athens hohes Verdienst um die Befreiung aus der Persernot wird in der Gestalt des Theseus gefeiert. Daraus spricht die gleiche Auffassung wie aus dem Schmuck des vermutlich etwa ein Jahrzehnt später begonnenen Zeuskolosses, an dem in dem Amazonenkampf auf dem Querbalken zwischen den Thronfüßen Theseus kameradschaftlich neben Herakles, der attische neben dem dorischen Heros, erschien, am Schemel unter den Füßen des Gottes noch einmal ein Amazonenkampf, nach Pausanias' Zeugnis der des Theseus, dargestellt war, genau wie an der Parthenos, am Schnittrande der Sandalen, ein Kentaurenkampf angebracht war. Noch deutlicher sprechen die Gemälde des Panainos an den Schranken des Zeusthrones. Da erscheinen Theseus und Peirithoos, also die beiden Haupthelden des Westgiebels, und im Nachbarbilde als Frauengestalten Hellas und Salamis, die letztere mit einer Schiffszierde

in der Hand — also eine klare Hindeutung auf die für Hellas rettende Tat von Salamis, an der unzweifelhaft Athen den Hauptanteil hatte.

Diese athenerfreundliche Gesinnung der Eleer scheint eben in den Jahren der Erbauung des Zeustempels auch in der Neuordnung ihres Staatswesens hervorgetreten zu sein. Denn gewiß mit Recht vermutet E. Meyer (Griech. Geschichte III, 1, S. 285), daß es das Vorbild Athens war, das bei der Umgestaltung der bisher oligarchischen Verfassung in eine demokratische, der Einrichtung von 10 örtlichen Phylen und eines Rates der 500 befolgt wurde. Die Erhöhung der Zahl der Hellanodiken, der Leiter der großen Zeusfeste, von 9 auf 10, die sicherlich im Verfolg dieser Verfassungsänderung vorgenommen wurde, wird in die 77. Olympiade = 472 v. Chr. gesetzt, die Zusammensiedlung der bisherigen Dorfgemeinden in eine Stadt — wohl ebenfalls eine mit jenen Neuerungen zusammenhängende demokratische Maßnahme, — legt Diodor XI, 54 in das Jahr 471/70. So ist es denn sehr wahrscheinlich, daß die Eleer, als es galt, Entwürfe für die Marmorskulpturen des Zeustempels zu erhalten, in denen Athen eine so deutliche Huldigung dargebracht werden sollte, sich nach Athen wandten, dessen wachsende Bedeutung sicher schon damals in zunehmendem Maße Künstler auch aus dem ionischen Gebiete angezogen hatte, und daß der Meister, den sie gewannen, dort ansässig oder doch wohlbekannt und geschätzt war. Und es wird kein Zufall sein, daß auf der Burg von Athen ein Werk gefunden ist, das offenbar die Hand oder doch die Werkstatt des Giebelmeisters verrät — die kleine Athena aus parischem Marmor, die die Linke breit auf die Hüfte stemmt, in der hochgereckten Rechten den Speer aufstützt (zuletzt abgebildet, mit angesetztem rechten Unterarme, Jahresh. XIV, S. 66). Einen wie starken Eindruck diese Figur auf die attischen Künstler gemacht haben muß, lehrt das merkwürdige, leider verschollene Vasenbild, in dem E. Petersen gewiß richtig eine Abbildung der Statue auf ihrer hohen, mit ionischem Kapitell abgeschlossenen Säule erkannt hat (Röm. Mitteil. XII, 1897, S. 318 ff.). Staunend steht ein älterer Mann davor, durch den Knotenstock in seiner Linken als Spaziergänger bezeichnet. Er vertritt wohl das athenische Publikum, das, an zarte, ja überzarte Gestalten, wie etwa die Euthydikosfigur, gewöhnt, die herbe und derbe Kraft der Athena zunächst gewiß mit Befremden, wenn nicht mit Unwillen aufgenommen haben wird.

Wir halten als sicher fest, daß — abgesehen von der Herkunft aus ionischem Kunstgebiet — ein wichtiger Lebensumstand dem Schöpfer des Entwurfs für den Westgiebel des Zeustempels mit dem Meister der Nike gemeinsam ist: er hat in Athen gelebt, jedenfalls ein monumentales Kunstwerk Athens auf sich wirken lassen — eine unverächtliche Bestätigung für unsere These, daß beide identisch sind. Nach allem gilt uns für erwiesen, daß Pausanias im Recht ist: Paionios ist in der Tat an den Olympiaskulpturen beteiligt, nur in umfänglicherem Maße, als der Schriftsteller annahm. Er ist der Urheber der Modelle für den gesamten Skulpturenschmuck des Zeustempels. Damit wird Paionios für uns eine der bestbekannten Persönlichkeiten der griechischen Kunstgeschichte.

Sechstes Kapitel

VERMUTETE WERKE DES PAIONIOS

Das Bild, das wir von Alkamenes und Paionios auf Grund urkundlich gesicherter Werke gewonnen haben, läßt sich vervollständigen durch solche Arbeiten, die ihnen auf Grund stilistischer Verwandtschaft zugeschrieben werden können. Wir beginnen mit Paionios. W. Amelung hat mit scharfem Blick erkannt, daß ein weiblicher Kopf der Sammlung Hertz in Rom in der Anordnung und Durchbildung des Haares wie in den Maßen genau übereinstimmt mit dem vom Kopf der Nike des Paionios leider allein erhaltenen Schädelfragment (Röm. Mitt. IX, 1894, S. 162, Olympia III S. 190 ff., Abb. 222, hier Abb. 154, 156). So hat man denn zur Ergänzung der Nike in Dresden diesen römischen Kopf verwandt und eine durchaus günstige Wirkung erzielt (Abb. 122). Sehr mit Recht aber hat Amelung hervorgehoben, daß in der Haartracht ein kleiner, aber auffälliger Unterschied besteht, der es unmöglich macht, den Hertzschen Kopf als Kopie des olympischen aufzufassen: an jenem hängen hinter den Ohren die Enden des breiten, mehrfach um den Kopf gelegten und so eine Art Haube bildenden Bandes ein kleines Stückchen am Halse herab, während sie am olympischen Fragment nicht sichtbar werden, an ihrer Stelle das Haar unter der Binde hervorquillt. Diese Änderung sieht nicht aus wie eine Kopistenerfindung — auch darin hat Amelung gewiß recht —, da sie offenbar aus der lebendigen Tracht hergeleitet ist, die Verschiedenheit der Fältelung an den beiden Bindenenden — auf der rechten Seite in vier stufenförmig übereinander liegenden Falten, auf der linken in drei, zwei seitlichen und einer mittleren Falte — deutlich für Beobachtung spricht. Ähnliche, nur kürzer hinter den Ohren herabhängende Bindenzipfel zeigt die aus Venedig nach Berlin gelangte griechische Grabstele eines jungen Mädchens (Kekule, Griechische Skulptur[3] S. 176). Wenn im Gegensatz zu Amelung Treu (Olympia III S. 190) den Hertzschen Kopf für eine genaue Kopie des olympischen hält und die Bindenzipfel für eine Zutat des den Kopf in Form einer Hermenbüste kopierenden Bildhauers erklärt, weil sie in ihrem schlichten Herabhängen wohl für eine Herme, aber nicht für das Original in seiner lebhaften Bewegung paßten, so ist dabei übersehen, daß auch das Stirnhaar am Original keine Einwirkung des Winddruckes auf seine regelmäßig ornamentale Anordnung aufweist, daß ferner, wie wir sahen, am Oberkörper der Einfluß der Bewegung auf die Gewandmodellierung auf den unter dem Gürtel zur Seite wehenden Überschlag beschränkt ist. Auch ist die Art, wie das Bindenende auf der linken Seite sich vorwärts krümmt, nur verständlich bei starker Vorwärtsneigung des Kopfes, wie sie entsprechend der Haltung am olympischen Original dem Hertzschen Kopfe auf Abb. 156 gegeben ist, während sie sonderbar wirkt bei aufrechter Haltung des Kopfes, die wir für eine Kopie in Form einer Hermenbüste voraussetzen müssen, wie sie denn in der Tat in der seitdem gefundenen, gleich zu erwähnenden Büste vor Augen steht. Wenn endlich B. Sauer (Arch. Jahrb. 1906, S. 163[1]) Treus Meinung genauer dahin deutet, daß in dem Zusatz der Bindenenden eine Anpassung an einen beliebten Hermentypus zu erblicken sei, so erinnerte er sich wohl an eine Bemerkung Furtwänglers (Meisterwerke S. 99[2]), wonach Locken und Bänder, die auf die Schultern fallen, zum Hermenstil gehören, bedachte aber nicht, daß die nur ein kleines Stückchen herabhängenden Bindenzipfel den dekorativen Zweck jener Schulterlocken und -bänder nicht erfüllen können: die bessere Verbindung des Kopfes mit dem Schafte. Die von Amelung in den Magazinen des Vatikan kürzlich entdeckte, leider im Gesicht schwer

154. Nikekopf bei Fräulein Hertz, Rom

155. Kopf des Apollo in Ince Blundell

verstümmelte Replik des Hertzschen Kopfes in Form einer Hermenbüste weist die gleichen Bindenenden auf, während die Oberseite des Schädels nur in schlichten Flächen angelegt ist, ohne die Gliederung im Einzelnen, wie sie der Hertzsche Kopf und das olympische Fragment übereinstimmend zeigen. Offenbar war die Büste für hohe Aufstellung auf einem stattlichen Hermenschaft berechnet. Wie sollen wir aber die Übereinstimmung der beiden römischen Köpfe mit dem olympischen und die Abweichung in einem einzelnen Punkt verstehen? Bei der Entscheidung dieser Frage möchte ich es dahingestellt sein lassen, ob G. Lippold recht hat, wenn er es ganz allgemein für unwahrscheinlich erklärt, daß in Olympia oder in Delphi aufgestellte Skulpturen kopiert worden sein sollten (Kopien und Umbildungen griechischer Statuen, S. 69). Gegen diese These würde der Diadumenos Farnese sprechen, wenn er richtig als Kopie der von Pausanias in Olympia beschriebenen Siegerstatue des Phidias aufgefaßt wird (vgl. vorher S. 70f.), und wohl auch die S. 73f. besprochene in Kleinasien erworbene kleine Nachbildung der Aphrodite des Phidias in Elis. Aber in der Tat ist es unwahrscheinlich, daß man die auf einem etwa 9 m hohen Pfeiler aufgestellte Nike in Olympia kopiert haben sollte. Das wäre nur mit Hilfe eines Abgusses möglich gewesen, der ein recht kostspieliges Gerüst erfordert haben würde. Lippold deutet eine andere Möglichkeit an. Wir erwähnten, daß in Delphi ein der Basis der olympischen Nike völlig entsprechender und durch Inschriften als messenisches Weihgeschenk gekennzeichneter Pfeiler offenbar eine der olympischen Nike ähnliche oder gleiche Figur getragen haben muß (vgl. S. 149). Von dieser sind Bruchstücke nicht zutage gekommen, während die Blöcke des tragenden Pfeilers bis auf einen wiedergefunden wurden. Vermutlich ist, so schließt Lippold, die Figur in römischer Zeit abgenommen, nach Rom entführt und dort bequem zugänglich gemacht worden, so daß auch Kopien darnach hergestellt werden konnten. Gegen diese sehr ansprechende Vermutung, die Ähnlichkeit und

156. Nikekopf bei Fräulein Hertz, Rom

157. Kopf des Apollo in Ince Blundell

Verschiedenheit der Köpfe vollkommen erklären würde, macht Lippold selbst (Anm. 73) den Einwand, daß die neuerdings gefundene Hermenbüste des Vatikan aus pentelischem Marmor besteht, während doch die Verwendung dieses nicht besonders vorzüglichen Materials außerhalb Athens, zumal in Rom, unwahrscheinlich sei. Es ist aber wohl anzunehmen, daß die in Rom arbeitenden Kopisten großenteils aus Athen stammten, wie es von freier arbeitenden Künstlern augusteischer Zeit — C. Avianius Evander und Diogenes — bezeugt ist, und es wäre verständlich, wenn diese nicht darauf verzichtet hätten, in Rom das Material zu benutzen, an das sie gewöhnt waren und das ihnen athenische Geschäftsfreunde lieferten. Sahen wir doch, daß z. B. Alkamenes für die letzten Figuren des olympischen Westgiebels Marmor vom Pentelikon benutzt hat, während es doch gewiß ebenso leicht gewesen wäre, solchen aus Paros kommen zu lassen. Für Skulpturen großen Maßstabs war übrigens parischer Marmor sehr kostspielig und schwer zu bekommen, weil dieser bekanntlich in kleinen Stücken bricht. Wenn aber Lippolds Voraussetzung wirklich beweisbar sein sollte, es also sicher wäre, daß die vatikanische Hermenbüste der Nike in Athen gefertigt worden ist, so läge es nahe, anzunehmen, daß die Nike auf dem Wege von Delphi nach Rom in Athen abgegossen und kopiert worden ist, natürlich für römischen Bedarf. Wie aber kam man wohl auf den Gedanken, das Werk eines Künstlers, dessen Ruhm offenbar durch die mitlebenden großen Meister Phidias und Alkamenes früh in Schatten gestellt worden ist, zu kopieren? Die Erklärung ist einfach: die delphische Nike des Paionios wird zu den griechischen Kunstwerken gehören, die bei den römischen Tempelbauten der ersten Kaiserzeit dekorativ verwendet worden sind. Sie erscheint, vermute ich, als rechtes Eckakroter auf dem achtsäuligen korinthischen Tempel, den ein in Villa Medici eingemauertes römisches Relief darstellt. Die Platte ist seinerzeit von Hülsen und Petersen der Ara Pacis zugewiesen und von Petersen als Darstellung des von Augustus sieben Jahre nach

der Ara geweihten Mars-Ultor-Tempels erklärt worden (Petersen, Ara Pacis Augustae, Taf. III, S. 61, Fig. 26, 27). Die Zugehörigkeit jener Platte zur Ara hat dann Sieveking (Jahresh. X 1907, S. 177, 182) mit guten Gründen geleugnet und sie mit andern an der Rückseite der Villa angebrachten Stücken auf ein Monument claudischer Zeit bezogen. In dem achtsäuligen korinthischen Tempel möchte er ein Heiligtum des Genius Augusti erkennen, während Studniczka an Petersens Deutung auf den Tempel des Mars Ultor festhält (Zur Ara Pacis, S. 10). Wie dem auch sein mag — sicher ist die Übereinstimmung des allein erhaltenen rechten Eckakroters mit der Nike des Paionios. Das hat Petersen richtig gesehen. „Das rechte Akroterion", sagt er, „ist eine Nike, die (jetzt kopflos) in allen wesentlichen Zügen die Nike des Paionios wiedergibt: dieselbe Bewegung des Luftwandelns; ebenso wie bei jener tritt das linke Bein aus dem Gewand heraus; ebenso flattern die Falten des Chiton zurück und namentlich hält auch diese Nike mit vorwärts gehobener Linken und rückwärts gesenkter Rechten den von der Luft geblähten Mantel fest." Petersen verweist auch auf die von Plinius (N. h. 36, 13) berichtete Aufstellung von Werken der archaischen Marmorkünstler Bupalos und Athenis, „in Palatina aede Apollinis in fastigio et omnibus fere quae fecit divus Augustus", und erinnert dabei an die archaischen Niken, die als Tempelakroterien gedient haben. Ist es nun nicht sehr glaublich, daß nicht bloß archaische, sondern auch ähnlich verwendbare Gestalten der klassischen Kunst zum Schmuck der Prachtbauten in Rom benutzt wurden? Man wird sich vorstellen, daß, vielleicht für die Herstellung eines neu anzufertigenden Gegenstückes für die andere Tempelecke, sei es in Athen, sei es in Rom, ein Abguß der aus Delphi entführten Nike genommen und danach denn auch zum Verkauf Kopien des nun in Rom bekannt gewordenen Originals, vielleicht nur von dem Kopfe in Form von Hermenbüsten, gearbeitet wurden. Gegen diese ganze Schlußreihe wird man nicht einwenden, daß die delphische Nike erst nach 79 n. Chr. von ihrem Postament herabgenommen worden sei, da auf ihrer Basis noch zur Zeit des Kaisers Titus, über den älteren griechischen Dekreten, eine Ehreninschrift auf einen Turranius angebracht wurde (B. C. H. XVIII, 1894, S. 96 f., [Couve]; XXI 1897, S. 630 [Homolle]). Nichts hindert aber anzunehmen, daß das auch ohne die krönende Figur noch stattliche Denkmal nach der Wegnahme der Nike zur Aufzeichnung von Urkunden verwendet wurde. Daß die Figur nicht durch ein Erdbeben mit dem Pfeiler herabgestürzt sein kann, wie Homolle annehmen möchte, zeigt das Fehlen von Fragmenten, bei fast vollständiger Erhaltung des Pfeilers. Denn daß solche vorhanden, nur von den Ausgräbern nicht erkannt sein sollten, ist doch wohl nicht anzunehmen, da die Bedeutung des dreiseitigen Pfeilers schon von Haussoullier (B. C. H. VI 1882, S. 219 ff.) geahnt, dann von Pomtow ausführlich dargelegt worden ist (zuerst wohl Arch. Jahrb. V, 1890, Anz. S. 108).

Nur eine genaue Untersuchung der beiden römischen Köpfe, die wir von dem Entdecker erwarten dürfen, wird lehren können, ob wir die leichte Drehung des Kopfes zur linken Schulter, die das vatikanische Exemplar zeigt, auch für das Original anzunehmen haben, während Treu aus dem Halsrest und den Verwitterungsmarken der olympischen Statue vielmehr eine Drehung des Kopfes zur rechten Schulter ablesen wollte. Klar scheint mir, daß der unschön lange und wie verquollene Hals der vatikanischen Büste so wenig wie die verkümmerten Schultern und das auf beiden Schultern geschlossene dorische Gewand nach dem Original wiedergegeben ist. Die Wendung zur linken Schulter ist an beiden Kopien auch durch die Blickrichtung gegeben, und dazu stimmt die nach griechischer Gewohnheit verschiedene Reliefanlage der beiden zum

Beschauer verschieden gerichteten Gesichtshälften. Am Original spricht für dieselbe Kopfhaltung, wie mir scheint, die Krümmung des Scheitels nach links hinüber (von der Figur aus), nur daß natürlich der Kopf, in der Hermenbüste steif aufgerichtet, im Original entsprechend der Schräge der ganzen Gestalt, leicht schräg gerichtet und vorwärts geneigt war.

Der stilistische Charakter des Hertzschen Kopfes ist, wie mir scheint, von Amelung richtiger erfaßt worden, als von Treu. Amelung zeigt sich fast betroffen von der Altertümlichkeit des Eindrucks und zieht daraus die Folgerung, daß die verbreitete Zeitbestimmung der Nike — letztes Drittel des V. Jahrhunderts — falsch sei, daß sie um 450 v. Chr. angesetzt werden müsse. Mir scheint darüber hinaus auch der Zusammenhang mit der Masse der Zeustempelskulpturen augenfällig zu sein. Allgemein verwandt ist zu allererst die leise maskenhafte Starrheit des Antlitzes und seine Durchbildung in großen, einheitlichen Flächen, die z. B. in Stirn und Wangen selbst auf den Abbildungen deutlich wird, am besten in Treus Textbildern, für die am Abguß des Hertzschen Kopfes die störenden Ergänzungen — die weichlich geformte Nase und die vorspringenden Teile der Lippen — beseitigt worden sind (Olympia III Abb. 222). Es ist noch viel von dem tektonischen Gefühl zu spüren, das die Tempelskulpturen so auszeichnet, z. B. in der Beschränkung des Haares auf knappste Form und in seiner rein ornamentalen, linienmäßigen Durchbildung. Die Verhältnisse der Gesichtsteile sind insofern geändert, als das Antlitz breiter, voller geworden ist. Aber noch ist die Stirn auffällig schmal, das Untergesicht wuchtig. Die Augen sind tiefer in ihre Höhlen gebettet, Hautwulst und Falte über dem Oberlid, wie Treu bemerkt hat, naturgemäßer gebildet, aber noch das Übergreifen des Oberlides über das Unterlid am äußeren Augenwinkel nicht beobachtet — so urteilt Sauer im Gegensatz zu Treu auf Grund des Abgusses des Hertzschen Kopfes; am vatikanischen Kopf hindern die Verletzungen eine sichere Entscheidung. Der Mund ist fest geschlossen und von sehr herben Zügen umgeben. Ja, man kann, namentlich in Massenverteilung, Flächenbewegung, Ausdruck eine nahe Ähnlichkeit z. B. mit dem Kopfe der Lapithin (H) aus der rechten Hauptgruppe des Westgiebels (vgl. Abb. 90, 92, 107) oder mit dem des Theseus (vgl. Abb. 144) beobachten, namentlich wenn man die stilistisch zuverlässigeren Treuschen Abbildungen des Hertzschen Kopfes vergleicht. Kein Zweifel, daß sich ohne jede Schwierigkeit eine stilistische Entwicklung von den Zeustempelköpfen zum Kopf der Nike denken läßt. Das Neue — die ausgeglichenere Proportion, die stärkere plastische Wirkung, die treuere Naturbeobachtung im einzelnen — sind Züge der allgemeinen Entwicklung, wie wir sie genau so in der Durchbildung des Nackten und des Gewandes beobachteten, sind Fortschritte, an denen die Einwirkung der überragenden Kunst des Phidias abgelesen werden kann.

Vom Hertzschen Kopfe ausgehend hat B. Sauer den wichtigen Schritt getan, als ein der Nike etwa gleichzeitiges Werk des Paionios eine nackte männliche Gestalt, einen jugendlichen Apollon, in einer fast vollständig erhaltenen Kopie der Blundellschen Sammlung in Ince bei Liverpool nachzuweisen (Arch. Jahrb. 1906, S. 163ff., hier Abb. 158, 159). Die vom Kopisten hinzugefügte Stütze, ein Baumstamm, an den der in der rechten Hand des Gottes aufgestützte Bogen angelehnt ist, weist deutlich darauf hin, daß das Original eine Bronzestatue war. Den Bogen werden wir uns weniger plump vorzustellen haben, aber ebenso wie in der Kopie mit leicht vorgestreckter Hand etwa senkrecht auf den Boden gestemmt; in der gesenkten um eine weite Höhlung geschlossenen Linken möchte Sauer ein Bündel Pfeile oder lieber noch einen leichten Köcher, vielleicht mit herabhängendem Bande, ergänzen (siehe die Ergänzungsskizze a. a. O., S. 163, Abb. 1). Die Zusammen-

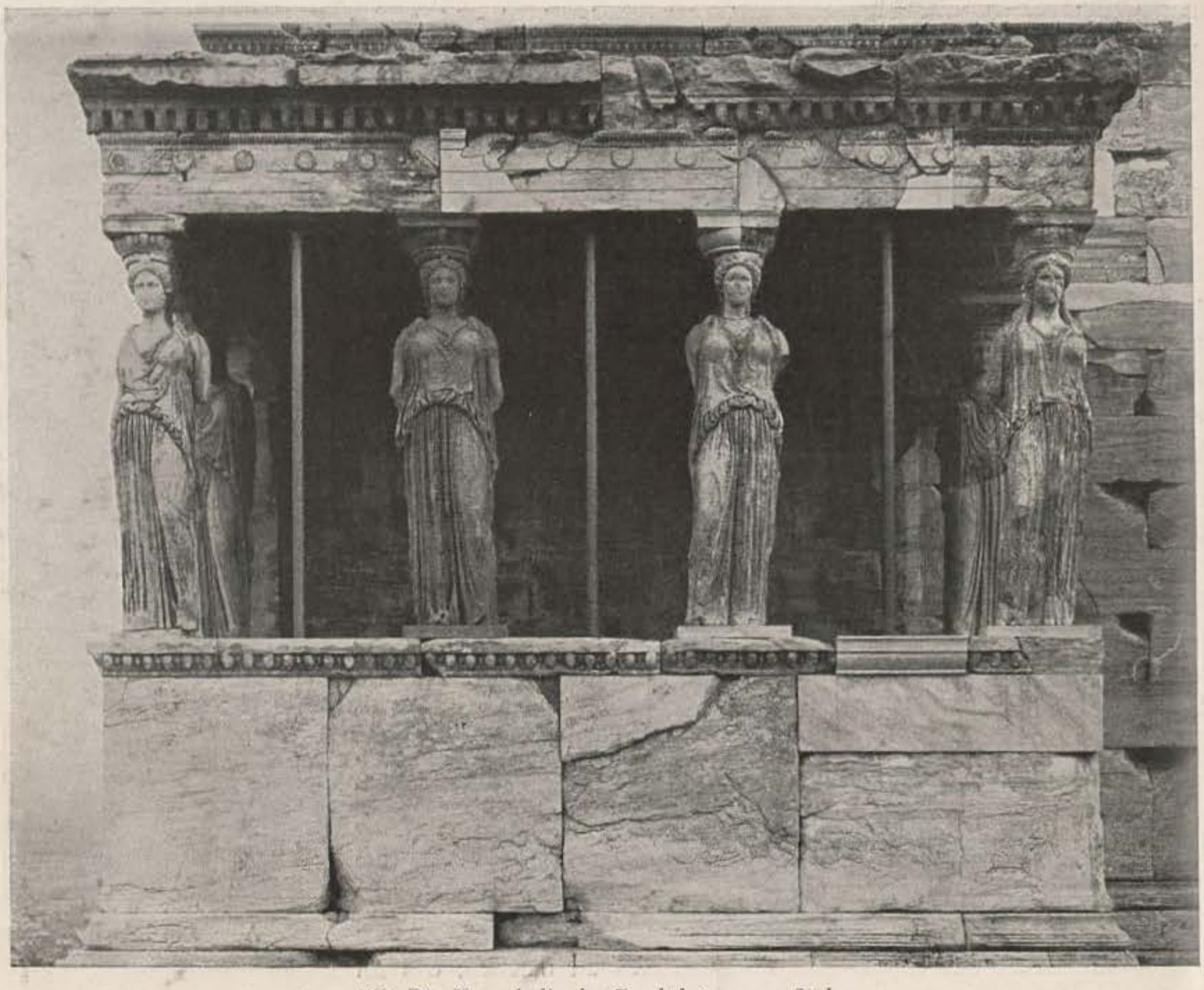
158. Apollo in Ince Blundell

stellung des Hertzschen Kopfes mit dem des Apollon in verschiedenen Ansichten, wie sie Sauer in Abb. 2–8 (nach Abb. 2, 3 hier Abb. 154–157) gibt, und seine Darlegung der geringen Unterschiede und der weitaus überwiegenden Übereinstimmungen wirkt schlagend. Auch seine Einschätzung der Kopie des Apoll im Verhältnis zum Hertzschen Kopf ist gewiß richtig: „Dieser Kopf", so spricht er sich aus, „erhebt sich immer noch weit über die Dutzendkopien römischer Zeit und überrascht in den direkt vergleichbaren Teilen des Oberkopfes mit seiner charakteristischen Furchung der Haarmasse durch ungewöhnliche Treue der Nachbildung stilistischer Eigenheiten, die der Durchschnittskopist als unwesentlich und unbequem lieber übergeht. Dagegen ist der Apollonkopf eben nicht mehr als eine ganz gewöhnliche Kopie, die in trockener, teilweise fast harter Arbeit nur ganz äußerlich und allgemein die Linien und Formen des Originals wiedergibt, feinerer Individualisierung dagegen, sei es aus Absicht, sei es aus Mangel an Verständnis oder Ausdrucksfähigkeit aus dem Wege geht. So hat der Kopist nur ein kaltes, langweiliges Werk zustande gebracht, in dem wir keine Spur von der frischen Lebendigkeit des Hertzschen Kopfes wiederfinden. Andererseits fehlt es dieser, zum Teil wohl infolge von Beschädigungen der Oberfläche, stellenweise an der scharfen Bestimmtheit, die nicht für die künstlerische, wohl aber für die kritische Betrachtung ein Vorzug des Inceschen Kopfes ist." So wird man auch die Folgerung billigen, daß die eigentümliche Weichheit der Formgebung, die manche Beurteiler bestimmt hat, den Apoll für ein Werk später, eklektischer Kunst zu halten, im wesentlichen nicht Kopistenzutat, sondern Eigenheit des Originals sei, also zum Wesen der Kunst des Paionios gehörte. Sauer hat sein Urteil über die Kunst des Paionios allein auf die Nike gegründet, die Zeustempelskulpturen, offenbar aus dem herrschenden Vorurteil heraus, beiseite gelassen. Um so wertvoller ist uns seine Rückführung des Apollon auf den Künstler der Nike. Denn es liegt auf der Hand, wie schlagend durch diese Entdeckung unsere These von Paionios als dem Künstler der Olympiaskulpturen bestätigt wird. Sonderbar bleibt es dabei, daß Sauer bei dem Bemühen, für das eigentümlich unsichere, in der glatten Kopie fast weichlich wirkende Standmotiv der Figur Vergleichbares aufzufinden, zwar an nordgriechische Reliefs erinnert, aber übersieht, daß dieses Stehen auf beiden fast gleich belasteten Füßen, mit losen Knien, leicht vorgeschobenem linken Spielbein, nur leiser Hebung der Hüfte auf der Seite des Standbeins in den Giebeln und Metopen vom olympischen Zeustempel ganz üblich, z. B. am Apoll des Westgiebels (Abb. 68) und am Herakles der Atlasmetope (Abb. 128), trotz schwerer Verstümmelung noch wohl zu erkennen ist. Die Weichheit der Formgebung entspricht, nur aller Frische entkleidet, dem gemeinsamen Charakter der Hauptmasse der Tempelskulpturen, und es ist nicht schwer, sich den Körper des, nach Sauers Ausdruck, eben dem Knabenalter entwachsenen Apoll aus den öden Formen der Kopie zurückzuübersetzen in die leuchtende Jugendschöne der Knabengestalten verschiedener Altersstufen, die wir in den Giebeln bewundern. Nichts Heroisches freilich hat dieser knabenhafte Gott – fast kindlich harmlos wirkt

er neben der mächtigen Erscheinung des Zürnenden in der Mitte des Westgiebels. Aber wir brauchen nur an den an seinen Zehen krauenden Knaben des Ostgiebels zu denken, um inne zu werden, ein wie feines Verständnis und offenes Auge der Künstler für dieses Alter voll glücklicher Unbefangenheit hatte, dessen Darstellung im Falle des Apoll vermutlich durch den Auftraggeber vorgeschrieben war. Aber bezeichnend ist es für ihn, daß er diese Aufgabe gelöst hat in deutlicher Anlehnung an das alte Schema des ruhig mit vorgeschobenem linken Bein stehenden Jünglings. Eine spätarchaische Figur wie die köstliche Knabengestalt von der athenischen Akropolis (Nr. 692; Athen. Mitt. 1900 Taf. XV, XVI, S. 373), die Delbrück östlicher — er möchte glauben, parischer — Kunst zuteilt, nicht lange vor 480 geschaffen, ist in den weich bewegten Knien, den kräftig vorbewegten Unterarmen, dem bei hohlem Kreuz mächtig vorgewölbten Schultergürtel dem Apoll so ähnlich, daß man an eine Werkstattradition glauben möchte und nicht daran denken wird, den Apoll über die Mitte des V. Jahrhunderts herabzurücken, womit denn auch die Datierung der dem Apoll in allen Einzelheiten des Kopfes so ähnlichen Nike gegeben ist. Es ist aber klar, daß ein Meister von der Bedeutung des Schöpfers der Nike, der um 450 v. Chr. noch einen so festen Zusammenhang mit der archaischen Kunst verrät, damals nicht zu den Jungen, sondern zu den Alten gehört haben muß, womit denn unsere These von der Identität des Nikemeisters mit dem Schöpfer der Zeustempelskulpturen eine neue Stütze erhält. Für diese Zeitstellung der Nike spricht aber durchaus auch die besondere Art der Nike selbst, so vor allem der nur am Unterkörper durchgeführte Versuch, die Wirkung des Winddruckes auf das Gewand anschaulich zu machen, das im übrigen noch ganz in der Art der Tempelskulpturen wie am Körper anklebend, seine Formen umschreibend, durchgebildet ist. Viel gleichmäßiger ist z. B. an den xanthischen Nereiden die Wirkung des Luftzuges auf Ober- und Unterkörper durchgeführt (vgl. Abb. 208).

159. Apollo in Ince Blundell

Auf die ganze, große Sippe etwa gleichartiger Gestalten, die Br. Schroeder um die Nike des Paionios gruppiert hat (Arch. Jahrb. 1914, S. 123 ff.), möchte ich hier nicht näher eingehen. So sehr diese Zusammenstellung den weitreichenden Einfluß der Werkstatt deutlich macht, so wenig kann sie helfen, die persönliche Art des Paionios, um die es sich hier handelt, klarzustellen. Für diesen Zweck wird es besser sein, sich zunächst auf die urkundlich gesicherten Werke — Zeustempelskulpturen und Nike — und die soeben an die letztere angeschlossenen Stücke zu beschränken. Wenn sich in uns das Bild der Künstlerpersönlichkeit aus dem Zusammenschluß dieser mächtigen, bisher auseinandergehaltenen Schöpfungen gestaltet haben wird, mag es Zeit sein, weiter auszugreifen.



160. Die Korenhalle des Erechtheion von Süden

Siebentes Kapitel

VERMUTETE WERKE DES ALKAMENES

Bei der Umschau nach Werken des Alkamenes gehen wir aus von der Tatsache, daß er, wie eine antike Überlieferung ausdrücklich angibt und wie es die drei weiblichen Figuren aus dem olympischen Westgiebel bestätigen, Schüler des Phidias gewesen ist, und versuchen den Typus ruhig stehender, in dorisches Gewand gekleideter Frauen, den Phidias um 460 v. Chr. geschaffen hat, durch die nächsten Jahrzehnte zu verfolgen. Im Anschluß an die Gestalt der Demeter des Typus von Cherchel, den wir mit Kekule auf Phidias zurückführen (vgl. vorher Kap. II), lassen sich zwei Entwicklungsstufen deutlich scheiden. Die erste wird durch zwei Figuren vertreten, deren Zusammengehörigkeit Winter erkannt hat, ein Marmororiginal, die Prokne des Akropolis-

museums, und eine vorzügliche, vielleicht gleichzeitige Kopie in Marmor nach einem Bronzeoriginal, die in der Bibliothek von Pergamon gefundene, vielleicht Aphrodite darstellende Statue des Berliner Museums. Die zweite Stufe bezeichnen die Koren von der Südhalle des Erechtheion. Der Anschluß an die Schöpfung des Phidias ist so deutlich wie die fortschreitende Entwicklung. Das Gemeinsame liegt in dem festen, breiten Stand mit ein wenig seitwärts gesetztem Spielbein und in der selbständigen Bedeutung des in reicher Faltenfülle durchgeführten Gewandes. Der Fortschritt drückt sich am deutlichsten in dem allmählich sich verändernden Verhältnis des Gewandes zum Körper aus.

An der Demeter von Cherchel ist das Gewand nur an wenigen Stellen — an den Brüsten, um das Spielbein — an den Körper angeschmiegt, so daß die Formen sich deutlich herausmodellieren, sonst aber sind überall — um Schultern und Hüften, am Standbein — die Formen von dicken Stoffmassen verhüllt, die nur durch ihre Linien- und Flächenführung auf die darunter liegende Form und Bewegung hindeuten (vgl. Abb. 15, 16). Man darf sagen, daß Körper und Gewand in einer Art von Gleichgewicht gehalten sind. Dabei geht es nicht ohne Gewaltsamkeiten ab. Bezeichnend ist die Art, wie sich der Stoff zwar eng um das Spielbein legt, so daß die Wade kräftig heraustritt, aber vom Knie sich eine breite, schwere Steilfalte ablöst, die, streng senkrecht herabfallend, die Schrägrichtung des Spielbeins durchschneidet. Der Wert dieses Motivs innerhalb des Ganzen ist deutlich: es wiederholt am Spielbein die Vertikale der das Standbein umhüllenden Steilfalten und sichert so die Festigkeit des Standes und

161. „Aphrodite" aus Pergamon
Berlin

162. „Aphrodite" aus Pergamon
Berlin

die Einheitlichkeit des ganzen Unterteils der Figur trotz der stark hervorgehobenen Gegensätzlichkeit von Standbein- und Spielbeinseite. Aber es ist, als ob an dieser Stelle Körper und Gewand wie zwei selbständige Mächte hart sich kreuzten. Die Entwicklung läuft in der Richtung auf Vereinheitlichung, Durchdringung von Körper und Gewand. Das Mittel dazu ist eine fortschreitende Verminderung der Masse des Gewandes und eine immer stärkere Zerlegung der an der Demeter groß gehaltenen Formen des Gewandes in kleinere Teile, sowie eine gewisse Auflockerung durch tieferes Hineinarbeiten in die Masse. Sehr deutlich ist beides in der Brustgegend zu verfolgen. Während an der Demeter der Gewandsaum über der Brust sich in straff geführte Bogenfalten legt, der Stoff zwischen den von den Brüsten herabgehenden Falten in fast ebener Fläche sich spannt, um dann die Vorwölbung des Unterleibes durch leichtes Vortreten der Fläche anzudeuten, finden wir an der pergamenischen Figur, wie an der Prokne, zwischen den Brüsten ein beutelartiges Gebilde, das diese ganze Gewandpartie einheitlich zusammenfaßt und tief zwischen den Brüsten sich einbettend, ihrer Schwellung sich anschmiegend, die Körperform durchwirken läßt, ohne doch das Gewand zu einem bloßen Ornament herabzusetzen. Die senkrechte Steilfalte unter dem Knie des Spielbeins ist ersetzt durch einen der Bewegung des Unterschenkels folgenden mehrteiligen Faltenzug; die Lage des Standbeins in der Tiefe hinter den Steilfalten wird

deutlicher gemacht durch viel weiter in die Masse hineingeführte Einschnitte zwischen den Faltengraten. Winter hat in einer fein nachfühlenden Schilderung der Faltenanlage an der pergamenischen Figur (Pergamon VII 1, S. 27) das Element rhythmisch abgewogener, dekorativ wirksamer Linienführung hervorgehoben, im Gegensatz zu der sachlich schlichten Wiedergabe des Gewandes an der Demeter, er hat auch darauf hingewiesen, wie dieses Gefühl für den Rhythmus ebenso in der wohlabgewogenen Bewegung, dem Herausschwingen der linken Hüfte, dem stark sprechenden Gleichgewicht der Bewegung des rechten Beins und des rechten Arms zum Ausdruck kommt. Offenbar auf Grund dieser Beobachtungen weist er die pergamenische Figur oder vielmehr ihr Original nicht Phidias selbst, sondern seiner Schule zu. Wir kommen später auf die schwierige Frage zurück, ob Phidias die angedeutete Entwicklung noch selbst mitgemacht habe. Hier ist nur zu erwähnen, daß die von Winter nachgewiesene Ähnlichkeit zwischen der pergamenischen Figur und der Prokne zu dem Schlusse berechtigt, daß beide Werke auf Alkamenes zurückgehen. Denn inzwischen ist Michaelis' scharfsinnige Vermutung, wonach in der mit einer Knabengestalt eng verbundenen Frauenfigur des Akropolismuseums die von Pausanias erwähnte Gruppe der auf den Mord des Itys sinnenden Prokne erhalten sei, durch die Anfügung eines Bruchstücks des Knaben neu bestätigt worden, indem nun das ängstliche Sichanschmiegen des bedrohten Kindes an die schon das Schwert bereithaltende Frau sehr deutlich hervortritt (vgl. Praschniker, Österr. Jahresh. XVI 1913, S. 131 f.). Und Winters These, daß der von Pausanias als Stifter des Bildwerks bezeichnete Alkamenes zugleich der Künstler gewesen sei, wird bestätigt durch die Tatsache, daß gerade in Athen noch zwei Fälle bezeugt sind, in denen Bildhauer an Kunstwerken, die sie selber weihen, sich auf die Weihinschrift beschränken, darauf verzichten, ihre für jeden Be-

163. Prokne und Itys
Athen, Akropolis-Museum

164. „Aphrodite" aus Pergamon, Berlin
(nach Abguß)

165. Prokne und Itys
Athen, Akropolis-Museum

166. Kore vom Erechtheion
Südostecke

167. Kore vom Erechtheion
Südwestecke

168. Kore vom Erechtheion
Südwestecke

schauer selbstverständliche Urheberschaft noch besonders hervorzuheben (vgl. Löwy, Inschriften griech. Bildhauer S. 369, Nr. 540: Kephisodot und Timarchos und S. 370, Nr. 541: Sthennis). Eine neue Bekräftigung ergibt sich aus Praschnikers einleuchtendem Hinweis auf die Ähnlichkeit der Prokne, ihres Körpers wie des von ihm hinzugefundenen Kopffragments mit dem Statuentypus, den am besten die leider stark überarbeitete und in ihrem Unterteil ergänzte Statue des Kapitolinischen Museums vertritt (Br. Br. Taf. 358). Diesen Typus aber hat Petersen in den Heradarstellungen zweier attischer Reliefs aus dem Ende des V. Jahrhunderts wiedererkannt und gewiß richtig auf das einzige für Athen bezeugte Kultusbild der Göttin, das des Alkamenes im Heratempel bei Phaleron, bezogen (Röm. Mitteil. 1889, S. 65ff.). Der gegen diese Vermutung laut gewordene Widerspruch (Helbig, Führer I[3], Nr. 857, S. 478ff.) scheint mir unbegründet: es ist klar, daß in jenen beiden Reliefs das Bild der Hera auf eine in Athen bekannte Darstellung der Göttin hinweisen sollte. Wie wären denn die Reliefbilder richtig verstanden worden, wenn die nachgebildete Statue in Wirklichkeit Demeter dargestellt hätte? Auch ist die Annahme einer zugrunde liegenden Demeterstatue einzig auf die Übereinstimmung jener beiden Reliefbilder mit der Demeter des großen eleusinischen Reliefs gegründet. Diese Ähnlichkeit beschränkt sich aber auf das damals sehr verbreitete dorische Gewand. Sowohl die Projektion der Figur auf die Fläche als auch die Frisur weicht ab. Diese, ungewöhnlich in der Knappheit des enganliegenden, hinten in einem winzigen Schopf zusammengefaßten Haares, ist völlig verschieden von dem ringsum abgeschnitten herabhängenden Haar der Demeter des eleusinischen Reliefs und sehr ähnlich der Frisur der kapitolinischen Statue. Diese Hinweise auf Alkamenes werden bestätigt durch die unverkennbaren Beziehungen der besprochenen Frauenfiguren zu dem alkamenischen Anteil am olympischen Westgiebel. Die schlagende Ähnlichkeit einer Einzelheit, des

169. „Aphrodite" aus Pergamon
Berlin

170. „Aphrodite" aus Pergamon
Berlin (nach Abguß)

171. Kopf der Prokne, Akropolis-Museum

172. Knabenkopf, Akropolis-Museum

den Mantel lüpfenden rechten Arms der pergamenischen „Aphrodite", mit dem rechten Arm der jungen Frau aus dem rechten Giebelzwickel kann uns da die Augen öffnen (vgl. Abb. 161, 162 mit 94 u. 110). Beide Arme zeigen die gleichen gedrungenen Verhältnisse, das gleiche feste, pralle Fleisch, unter dem der Knochenbau zur Geltung kommt, so daß die Gefahr, ins Weichliche zu geraten, vermieden wird, die gleiche Führung der Umrisse in kraftvoll geschwungenen Kurven. Daß aber der rechte Arm jener olympischen Figur, aus pentelischem Marmor gefertigt und an die aus parischem Stein hergestellte Figur angestückt, nach Material und Stil ohne Zweifel dem jüngeren Meister, also dem Alkamenes, zuzuweisen sei, ist oben ausgeführt worden (S. 113, 126). Durch eine so unverkennbare Verwandtschaft aufmerksam gemacht, werden wir leicht auch in allem übrigen die Ähnlichkeit wahrnehmen, trotz des deutlich altertümlicheren Stiles der olympischen Figuren. Vor allem ist hier wie dort das gleiche Interesse am Verdeutlichen des Gliederbaus unter dem Gewande zu spüren: das im Knie gebogene rechte Bein der jungen Frau aus dem linken Giebelzwickel (Abb. 93, 98) wirkt durch das Gewand hindurch ganz ähnlich wie das Spielbein der pergamenischen „Aphrodite", ja, die vom Knie des untergeschlagenen linken Beins um den Knöchel des rechten gespannten drei Faltenzüge, zwei kräftigere mit einem schwächeren dazwischen, ähneln sehr den für „Aphrodite" und Prokne charakteristischen, die phidiasische senkrechte Kniefalte ersetzenden Motiven. So erscheinen denn auch Einzelheiten, wie das zwischen den Brüsten sich bildende Faltendreieck an der Alten aus dem linken Giebelzwickel (vgl. Abb. 278 in Kap. XII), die Teilung des Bausches unter dem Überschlag in viele etwa rechteckige Faltenmotive an derselben Figur (Abb. 96), wie Vorstufen der entsprechenden Partien an der „Aphrodite" und Prokne, wobei schwer zu entscheiden ist, wieweit der Künstler der drei olympischen Figuren sich selbst in der Anwendung seiner Mittel

173. Die Korenhalle des Erechtheion von Südwest

174. Kore vom Erechtheion, London
Brit. Museum

Schranken auferlegt haben mag, um das Herausfallen seiner drei Figuren aus dem Ganzen zu vermeiden. Der Körper des Itys, jetzt durch ein großes Bruchstück der Hüftgegend glücklich vervollständigt, ruft das junge Weib aus dem linken Zwickel des olympischen Westgiebels in die Erinnerung: gerade wie an ihr ist, bei sonst völlig verschiedener Haltung, die Hüfte nach der einen Seite kräftig herausgedrückt, nach der andern Seite wölbt der Bauch sich vor. Durch einen überaus ähnlichen weichen Schwung der Umrisse wird die Schmiegsamkeit dort des jugendlichen weiblichen, hier des Knabenkörpers anschaulich gemacht. Ja sogar die Hautfalte, die sich am Unterleibe des Knaben von Hüfte zu Hüfte zieht, selten in antiker Plastik, findet sich, nur verdoppelt, an dem Weibe wieder (Abb. 95), während sie an dem Gegenstück im rechten Giebelzwickel fehlt. Und Zartheiten sind in der Wiedergabe der jungen Brust und der feinen Schultern des Knaben, die sich mit der erlesenen Feinheit der Modellierung an dem von uns auf Alkamenes zurückgeführten Knabenkopfe von der Akropolis und den zugehörigen Beinfragmenten vergleichen lassen. Das von Praschniker der Prokne aufgesetzte Kopffragment bestätigt diese Eindrücke: es stellt sich, wiewohl breiter, weicher, blühender in allen Formen, doch unzweifelhaft unmittelbar neben den Kopf jenes jungen Weibes von Olympia (vgl. Abb. 171 mit 89). Hier wie dort die gleiche kräftige Anlage des Gesichts mit energischem, in deutlicher Schwellung zum Halse übergeführten Kinn, und in dieser groß gesehenen Gesamtform der gleiche Reichtum zart ineinander übergehender Einzelformen. Der leicht geöffnete Mund des Fragments hat dasselbe eigentümlich atmende Leben, das den

olympischen Kopf verklärt. Das Unterlid ist in gleich zarter Modellierung in die Wange übergeführt. Und im Gegensatz zu dieser reichen Durchbildung der Gesichtszüge hier wie dort die gleiche Skizzenhaftigkeit in der Ausführung des Haares, an dem man, trotz verschiedener Anordnung, Zug für Zug dieselbe sorglos sichere Hand beobachten kann. Nur durch die zierlichere, offenbar für nahe Sicht bestimmte Arbeit unterscheidet sich der Knabenkopf des Akropolismuseums von dem Fragment der Prokne. Die Abb. 171 u. 172 zeigen deutlich die nahe Verwandtschaft in der Bildung von Augen und Mund. Namentlich die eigentümliche, rundliche Ausweitung der Mundwinkel, für den Eindruck entscheidend, ist überraschend ähnlich.

Wir kommen zur zweiten Entwicklungsstufe, zu den Koren des Erechtheion. An ihnen ist, bei allgemeiner Ähnlichkeit, auf den ersten Blick eine Änderung der Verhältnisse auffällig. Die Gestalt ist schlanker, schmaler geworden, das Spielbein näher an das Standbein herangezogen, dafür mit dem Knie stärker vorhängend gebildet. Der die Taille umschließende Bausch ist wesentlich höher gelegt und tritt nur in schmalem Streifen unter dem Rande des Überschlags hervor, der seine selbständige Bedeutung als wagerechte Teilungslinie verloren hat und sich der Bogenlinie anschmiegt, in der der Bausch nun geführt ist. Das Gewand ist zwischen den Füßen nicht unterschnitten, sondern stößt auf den Boden auf. Alles Züge, die den Eindruck der Schlankheit verstärken. Auch das Schwinden der Masse des Gewandes und seine Auflockerung haben wesentliche Fortschritte gemacht. Trotzdem ist der Zusammenhang mit „Aphrodite" und Prokne unverkennbar. Man braucht nur Einzelheiten zu vergleichen, wie etwa die kräftig herausmodellierten Brüste und die beutelartige Faltengruppe dazwischen mit ihrer das Heraustreten der einen Hüfte verdeutlichenden Umbiegung, das Einknicken und Sichvorwölben der auf der Standbeinseite von der Brust

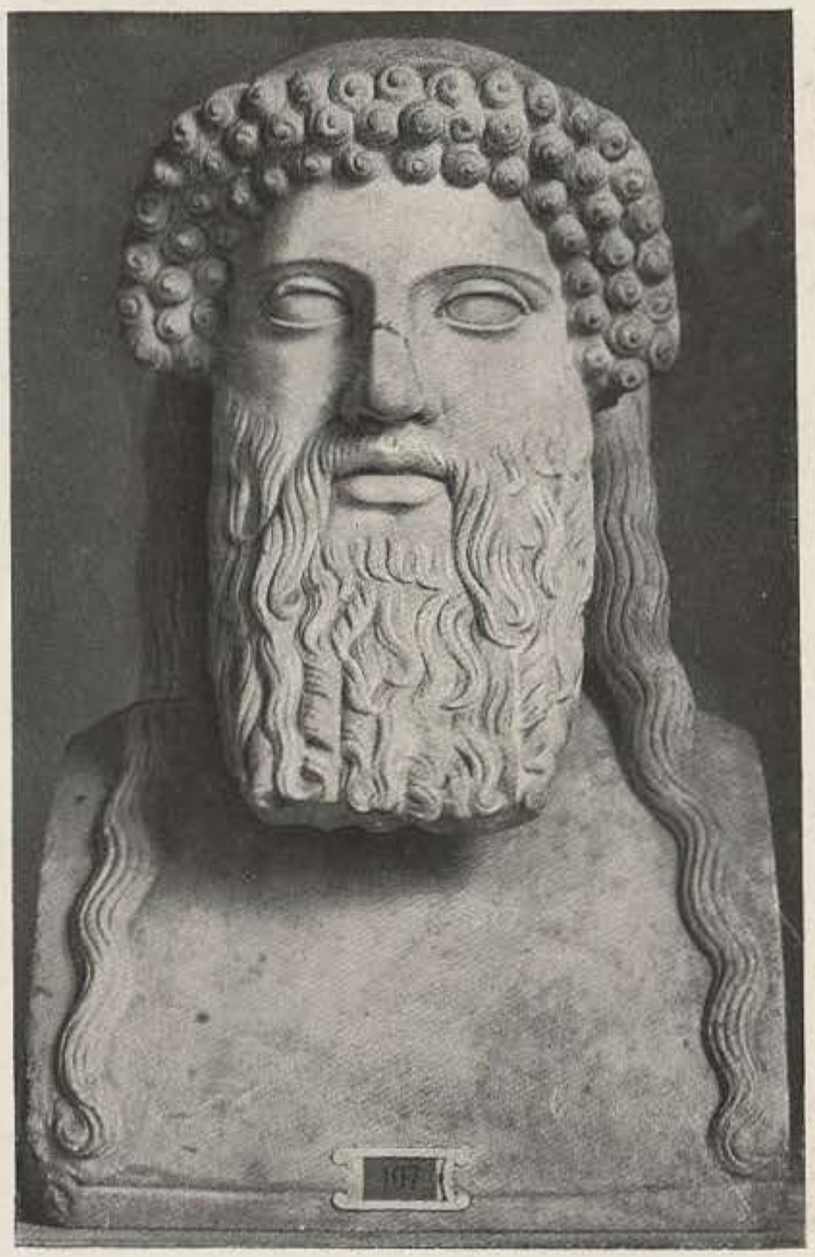
175. Hermes nach Alkamenes aus Pergamon
Konstantinopel

176. Kopf der Kore an der Südostecke

zur Hüfte herabgehenden Falten, die reiche Gliederung der Steilfalten um das Standbein, die vom Knie herabhängende, dem Unterschenkel sich anschmiegende Faltenmasse, endlich die im Gegensatz zu den übrigen Rockfalten flach bandartigen Falten, welche sich außen an das Spielbein anlegen — alles ist unverkennbar gleichartig, aber an den Koren mit leichterer Hand vorgetragen, vielleicht ein wenig dekorativ-allgemein, wie es die Zugehörigkeit zu einem baulichen Ganzen, das Auftreten in der Sechszahl, nahelegte, nein forderte. Dabei fallen an den offenbar nach dem gleichen Modell hergestellten, zur einen Hälfte mit rechtem, zur andern mit linkem Standbein durchgeführten Gestalten zahlreiche Abwandlungen in den Einzelheiten ins Auge, in denen sich die selbständige Leistung der ausführenden Bildhauer verrät. Nicht selten tritt in solchen Abweichungen vom Normalen eine nähere Anlehnung an Figuren wie die „Aphrodite" und die Prokne zutage. Z. B. zeigt die in London bewahrte Kore (Abb. 174), von allen übrigen abweichend, einen in größerer Breite unter dem Überschlage hervortretenden Bausch und demgemäß einen stärker betonten in der Mitte wagerecht durchgezogenen Rand des Überschlags, am Mäntelchen im Rücken, an dem umgeschlagenen Teil, statt sparsamer, der Körperform folgender Faltenzüge eine reich durchmodellierte beutelartige Partie zwischen den senkrecht herabgehenden Randfalten (vgl. die Abb. bei Lechat, L'art attique avant Phidias S. 494, Abb. 17) — beides in naher Übereinstimmung mit der Anordnung an „Aphrodite" (Abb. 170) und Prokne.

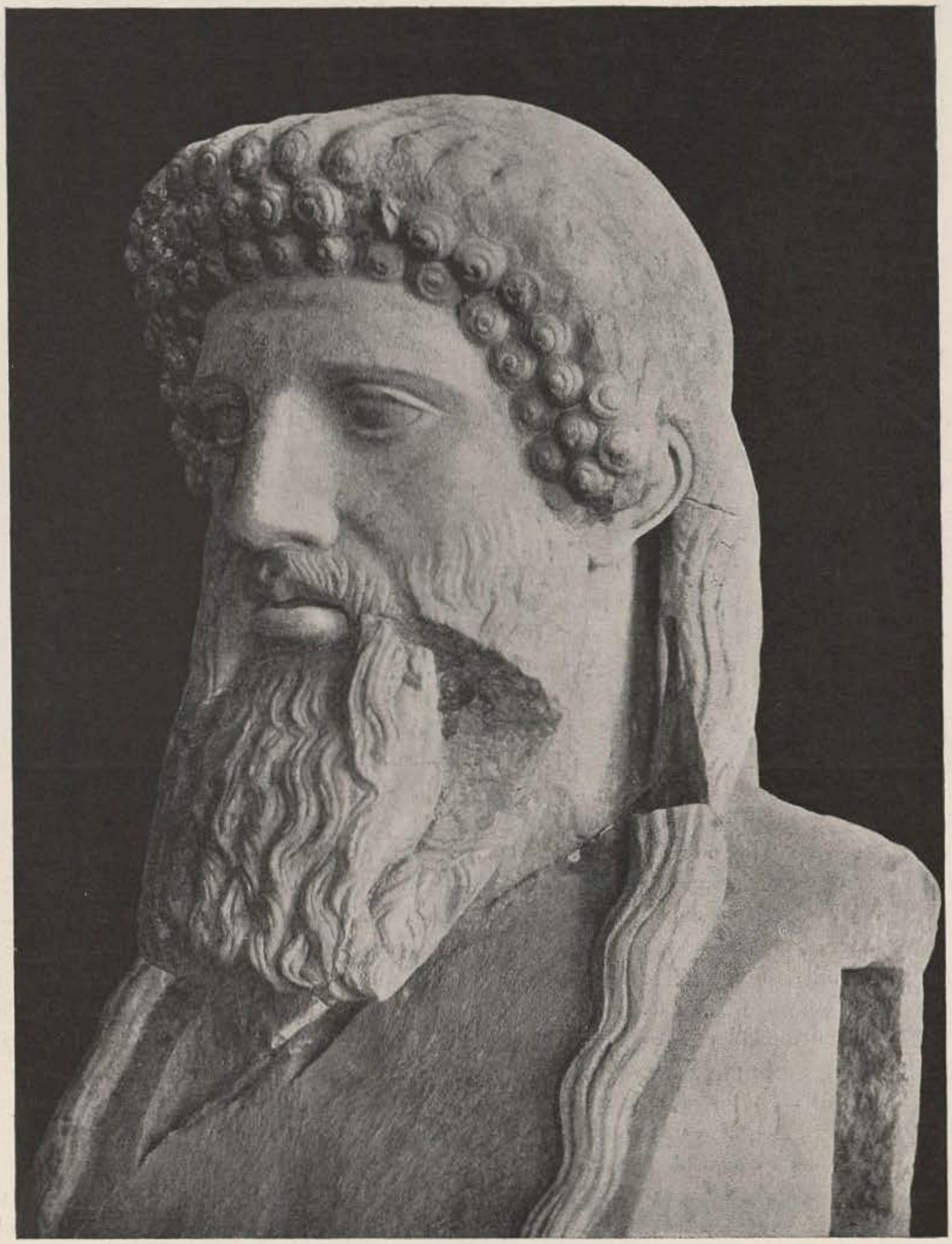
Als Verbindungsglied zwischen den Koren und jenen älteren Frauenfiguren läßt sich die Hera des kapitolinischen Museums auffassen. Ihre Proportionen sind anscheinend breiter als die der Koren, aber die Höherlegung, die Verschmälerung und bogige Form des Bausches, das stärkere Herausmodellieren des Körpers an der Brust und namentlich am Bauche, endlich die Auflockerung des Gewandes, alles nähert sich dem, was wir an den Koren beobachten. Umgekehrt entspricht die Art, wie die Mantelzipfel auf den Schultern seitwärts geschoben sind, offenbar um die schön herausmodellierten Brüste freizulassen, der Anordnung der Prokne.

Wird so die Rückführung auch der Koren auf ein von Alkamenes gefertigtes Modell durch ihre Gesamterscheinung nahegelegt, so tritt als Bestätigung eine bisher, soviel ich sehe, nicht beachtete Beziehung zum Hermes Propylaios hinzu. Die Koren erfüllen ihre Aufgabe als Träger der flachen Hallendecke nicht in gleichmäßiger Anspannung des Körpers wie ihre archaischen Vorbilder an



177. 178. Hermes des Alkamenes. Kopie in Berlin

den delphischen Schatzhäusern, sondern in der an gleichzeitigen Freistatuen üblichen Verteilung der Last, durch die das Hauptgewicht auf das Standbein verlegt, das Spielbein entlastet wird. Nur durch engeres Zusammenfassen des Körpers, dichteres Heranziehen des Spielbeins an das Standbein, gleichmäßig senkrechtes Herabhängen beider Arme, wird das Pfeilerhafte deutlich gemacht. Weiter aber durch die streng senkrechte und geradeaus gerichtete Haltung des Kopfes als des Teiles, der, wie das Kapitell an der Säule, den Übergang zum Gebälk zu vermitteln hat. Und nun ist es lehrreich zu verfolgen, wie der auch in Wirklichkeit sozusagen ornamentale Teil des Kopfes, das Haar, als Bindeglied zwischen der lebendigen Körperform und der Bauform dient. Schon die Frisur, die dicken um den Kopf gelegten Flechten, die den Kopf mit dem Körper gleichsam verklammernden Schulterlocken und der mächtige Nackenschopf wirken in diesem Sinne. Aber auch in der Formgebung ist eine Annäherung an regelmäßiges Bauornament unverkennbar: die der gleichzeitigen Freiplastik gewohnte Auflockerung des Haares ist aufgegeben zugunsten einer sich in der Fläche haltenden, rein zeichnerischen und ornamental-regelmäßigen Modellierung, offenbar nach dem Vorbilde der archaischen Kunst. Kann es Zufall sein, daß Alkamenes in seinem Hermes Propylaios die gleiche Verbindung frei entwickelter Gesichtszüge mit archaisierender Haarbehand-



179. Hermes des Alkamenes
Kopie aus Pergamon, Konstantinopel

180. Oberteil der Kore
an der Südostecke des Erechtheion

lung durchgeführt und dabei bis ins Einzelne hinein genau das gleiche Verfahren gewählt hat? Was er erstrebt und in vollendeter Weise erreicht hat, ist die innige Verschmelzung menschlicher Form mit einem tektonischen Gebilde. Genau wie bei den Koren muß das Haar – hier außer dem Haupthaar auch noch der Bart – diesem Zwecke dienen. Hier wie dort die gleiche Verklammerung des Kopfes nach unten hin durch Schulterlocken und Nackenschopf, die gleiche, fast toupetartige Verstärkung des Stirnhaares als des kräftig sprechenden oberen Abschlusses. Die streng rechteckige Form des Bartes, der wie ein in den Schaft eingreifender Zapfen den Kopf mit dem Pfeiler verzahnt, ist in seiner Wirkung dem Nackenschopf der Koren vergleichbar, dessen scharf betonte Mittelfurche auf die senkrechte Achse der Figur hindeutet, während der äußere Umriß an eine schwalbenschwanzförmige Klammer erinnert. Und wie an den Koren ist am Hermes Haar und Bart in der Masse zusammengehalten mit nur wenig in die Tiefe gehender, nach archaischer Art zeichnerisch wirkender Einzelgliederung. Diese läßt sich besonders gut am Bart des Hermes und dem unter der Umschnürung herabhängenden Schopfe der Koren vergleichen. Für die Modellierung des Bartes ist bezeichnend, daß das Geschlängel der Haarsträhnen zwar deutlich an archaische Vorbilder erinnert, aber die strenge symmetrische Anordnung der archaischen Kunst vermeidet; auch gehen die flach wellenförmigen Bartlocken hier und da in spiralig gedrehte über, die eigentlich nur in runderer Ausführung rechten Sinn hätten, aber zugunsten flächenhafter Wirkung des Ganzen gleichsam flach gedrückt sind. Das Schopfende der Koren ist bei jeder in verschiedener Weise behandelt, alle aber vermeiden in der Anordnung der Locken die strenge Symmetrie, die eigentlich durch die scharfe, bis zur Umschnürung reichende Mittelteilung nahegelegt wird. An einigen sind die Lockenenden wellenförmig, an zweien (Kore in London [vgl. Lechat, L'art attique avant Phidias, S. 494, Abb. 17] und Kore der Westseite) in flächenhafter, an einer (dritte Kore der Südseite von Westen gerechnet, vgl. Institutsphot. Bieber 315, Schröder, Alkamenes-Studien, 79. Berl. Winckelmannsprogr. T. III) in mehr plastischer Ausführung. An anderen finden sich flach wellenförmige Locken neben solchen, die, wie am Bart des Hermes, in Spirallocken übergehen (Kore der S.-O.-Ecke, vgl. Abb. 166 nach Institutsphot. Bieber 302 und Abb. 180 nach Institutsphot. Bieber 311) oder mit Spirallocken abwechseln (Kore der S.-W.-Ecke, vgl. Abb. 167 nach Institutsphot. Bieber 303). Der Vergleich namentlich der an vorletzter Stelle genannten Kore der S.-O.-Ecke zeigt in der Art, wie die Spiralwindungen an den wellenförmigen Strähnen unregelmäßig verteilt auftauchen und wieder verschwinden, weiter aber auch in deren eigentümlich plattgedrückter Form eine so völlige Übereinstimmung mit dem Hermesbart, daß ein unmittelbarer Zusammenhang bestehen muß. Nach allem, was wir ausführten, ist die nächstliegende Annahme, daß die Karyatiden in der Werkstatt des Alkamenes und nach seinem in den Einzelheiten viel Freiheit lassenden Modell von Schülern ausgeführt worden sind, die mit der Manier des Meisters völlig vertraut waren. Dazu stimmt, was wir über die Entstehungszeit des Hermes und der Koren wissen oder vermuten können. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der als Türhüter gedachte Hermes in der Nische zwischen Mittelbau und Südflügel sogleich nach Vollendung des Baus aufgestellt worden ist, gleichzeitig mit dem aus dem älteren Torbau übernommenen Original der zahlreichen uns erhaltenen Wiederholungen des Charitenreliefs, das in der entsprechenden Nische im Norden seinen Platz fand. Alkamenes hat – auch das ist bisher anscheinend nicht beobachtet worden – in der Haartracht des Hermes jenes altertümliche Gegenstück gleichsam anklingen lassen: das mächtig hohe in drei Reihen Schneckenlöckchen gegliederte Toupet über der

Stirn — in der archaischen Kunst nicht üblich — ist von der mittleren, ihren Kopf in voller Vorderansicht dem Beschauer zuwendenden Figur des Reliefs entlehnt, eine Rücksichtnahme auf das Gegenstück, die lebhaft an die Art erinnert, wie Alkamenes in seinen drei olympischen Giebelfiguren sich dem Eindruck des Ganzen unterordnet. Wir werden demnach den Hermes um 432 v. Chr. anzusetzen haben — die von Löschcke versuchte Vordatierung ist von Winter mit vollem Recht abgelehnt worden —, und wenigstens nach Dörpfelds Ansatz fällt in die gleiche Zeit der erste Abschnitt des Erechtheionbaus, zu dem bekanntlich die Koren gehören. Urkundliche Nachrichten über die Zeit dieser Bauperiode besitzen wir leider nicht. Alles, was wir wissen, ist, daß der Bau nach einer Unterbrechung von unbekannter Dauer im Jahre 409 v. Chr. wieder aufgenommen und zu Ende geführt worden ist. Die verbreitete Meinung verlegt den ersten Bauabschnitt in die Zeit nach dem Frieden des Nikias. Aber sehr mit Recht hat Dörpfeld darauf hingewiesen, wie nahe es lag und wie sehr im Sinn der sozialen Gedanken, die Perikles mit seinen großen Bauten verfolgte, den ganzen großen für den Parthenon aufgebotenen Stab wohlgeübter Steinmetzen sogleich an eine neue große Aufgabe zu stellen, je nachdem die am Parthenon noch zu leistenden Arbeiten sich dem Abschluß näherten. Der Propyläenbau mit seiner schlichten, fast alles bildhauerischen Schmuckes entbehrenden Ausführung konnte unmöglich für diesen Zweck genügen (vgl. Athen. Mitteil. XXII, 1897, S. 166; XXVI, 1902, S. 401; XXIX, 1904, S. 106). Es ist also mindestens sehr möglich, daß der Hermes Propylaios und das Modell der Koren etwa in den gleichen Jahren kurz vor dem Ausbruch des großen Krieges — um 432 v. Chr. — entstanden sind.

Bestehen diese Beobachtungen und Schlüsse zu Recht, so haben wir zu den Arbeiten aus der Jugend des Alkamenes Werke seines reifen Alters hinzugewonnen, die einerseits mit jenen Jugendwerken, andererseits mit dem einzigen inschriftlich bezeugten Werke, dem Hermes, eng verbunden sind. Sie werden zeitlich so zu ordnen sein, daß auf Prokne und „Aphrodite" zunächst die Hera, dann die Koren des Erechtheion folgen. Jene beiden werden der Parthenos des Phidias etwa gleichzeitig sein, die Koren in einem Abstande von etwas mehr als einem Jahrzehnt folgen.

Die genannten Werke sind unter sich nicht gleichwertig. Am wenigsten sagt uns die Hera, als Kopie und schwer beschädigt und geputzt wie sie leider ist. Die Prokne ist vielfach unterschätzt worden. Furtwänglers herben Tadel hat Praschniker mit Recht zurückgewiesen. Aber ganz gewürdigt werden kann sie erst, wenn sie in besserem Licht als bisher aufgestellt und in Abgüssen verbreitet sein wird. Auch ist sehr zu hoffen, daß die durch Praschniker und Kaludis so glücklich begonnene Vervollständigung weitere Fortschritte machen wird. Eigentümlich ist die Stellung der pergamener „Aphrodite" in dieser Reihe. Sie wirkt neben der breit, derb, ein wenig sorglos gearbeiteten Prokne fast ein wenig spitzig und manieriert in ihrer überscharfen Durchbildung. Verständlich wird sie erst, wenn man sie als eine beinahe ängstlich genaue Kopie nach einem Bronzeoriginal auffaßt. Darauf führt die ganze auf scharfe Kantenlichter gestellte Modellierung, und ein Blick auf die sonderbare Gestaltung der Fußpartie erhebt die Vermutung zur Gewißheit. Der Gewandsaum ist ringsum unterarbeitet und ließ die Füße sehen. Der allein erhaltene linke Fuß ist vorn sorgsam ausgearbeitet, nach hinten geht er in eine in der Breite des Fußes fortgeführte und rundlich, fast in der Form der Ferse, nur viel zu breit abgeschlossene Marmorstütze über. Von der Rückseite her erhält man den Eindruck, als ob der linke Fuß bis an den Gewandsaum reiche, und man nimmt Anstoß an seiner unförmlichen Plumpheit. Wäre die Statue schon von vornherein für Ausführung in Marmor gedacht gewesen, so wäre sicherlich eine andere Be-

181. Frauenfigur aus Kleinasien, Berlin

handlung des Gewandsaumes gefunden worden, um die nur in der Marmorausführung, nicht im Bronzeguß technisch notwendige Verstärkung des tragenden Fußes zu verdecken, etwa wie an der Prokne, an der der Gewandsaum wohl auch unterarbeitet, aber von der Plinthe nur durch einen schmalen Einschnitt getrennt ist, der dem Beschauer keinen Einblick in den Raum unter dem Gewande gestattet. Diese Beobachtung verstärkt wesentlich die schon von Winter für seine Auffassung der „Aphrodite" als Kopie angeführten Gründe. Damit ist die gleiche Auffassung auch für die mit der „Aphrodite" zusammen gefundene und in der Ausführung nächst verwandte Athena mit der Kreuzägis gegeben, auf die ich mit einem Worte eingehen muß, weil Winter an ihr Merkmale für die Zeitbestimmung der Kopie zu finden geglaubt hat. Ihn erinnerte die sehr raffinierte, skizzenhafte Anlage und Gliederung des Stirnhaars an die malerische Behandlung des berühmten pergamenischen Frauenkopfes; so suchte er den Kopisten im Kreise der pergamenischen Künstler des II. Jahrhunderts v. Chr. Mir scheint die Haarbehandlung der Athena nächst verwandt der des von uns auf Alkamenes zurückgeführten Knabenkopfes von der Akropolis, und dieser Eindruck wird bestätigt durch die sorgsame Art der Einzapfung des jetzt fehlenden linken Unterarmes an der „Aphrodite", die, wie Winter selbst mit Recht hervorhebt, älterer Handwerksgewohnheit entspricht. Da auch sonst die sorgsame Treue dieser Kopien deutlich abweicht von dem z. B. bei der Wiedergabe der Parthenos geübten frei umgestaltenden Verfahren, so ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß wir in beiden Statuen etwa gleichzeitige Kopien nach Bronzefiguren vor uns haben.

Von den sechs Koren, welche, wie wir glauben, nach Alkamenes' Entwurf für das Erechtheion hergestellt wurden, stehen fünf noch im alten baulichen Zusammenhange, unter dem gleichen Himmel, umwandelt von der gleichen südlichen Sonne. Und so, auf dem Burgfelsen hoch emporgehoben über attisches Land und Meer, will ihre Marmorschönheit geschaut sein. Wem dieser Anblick vergönnt war, dem wird der Eindruck völliger Harmonie zwischen dem Bauwerk und den ihm eingefügten, nein, eingewachsenen, Mädchengestalten unvergeßlich bleiben. Dieser Eindruck beruht im letzten Grunde sicherlich auf ihrer Übereinstimmung mit dem weiblichen Ausdruckswert des ionischen Baustils, der den Alten selbst klar gewesen ist, im Gegensatz zu dem männlichen Charakter der dorischen Architektur. Wie die ionische Plastik so geht auch die ionische Baukunst auf Einheitlichkeit der Wirkung, die dorische Skulptur und Architektur auf klare und deutliche Gliederung aus. Daher dort reiche Verwendung von Kymatien, Profilen, die den Übergang von Glied zu Glied vermitteln – hier hartes Aufeinanderstoßen der Bauteile. An den Koren

ist die Einheitlichkeit der Erscheinung in jedem Zuge der Gestaltung bestimmend gewesen. Denken wir an ihrer Stelle Figuren etwa von der Modellierung der Parthenos des Phidias, so wäre diese Einheitlichkeit gestört: das wuchtig-schwere Gewand würde als etwas Besonderes, nicht im Ganzen Aufgehendes herausfallen. In den Koren ist die innere Einheit, Durchdrungenheit von Körperform und Gewand, von lebendiger Bewegung und tektonischer Gebundenheit gefunden — in Gestalten, die eine über alle Natur hinausweisende Marmorwirklichkeit innerlich belebt. Wie ein Wunder stehen diese Mädchen vor uns, Fleisch vom Fleisch des Bauwerks, am hellen Tag, unter der leuchtenden Sonne ein strahlendes Traumgebilde. Sicherlich: der dies Wunder vollbrachte, war tief eingeweiht in ionischen Geist, so wenig sich die Spuren der Lehre des Phidias in der tektonischen Großheit der Wirkung verkennen lassen. So führt auch diese Betrachtung auf Alkamenes, in dessen Jugendwerken in Olympia die innige Verbindung der beiden großen Kunsttraditionen so deutlich in die Erscheinung tritt. Man darf dabei, als auf ein besonders in den besprochenen Frauenfiguren deutliches Kennzeichen östlicher Kunstüberlieferung, auf die schön geschwungene, bogenförmige Linie hinweisen, in der Überschlag und darunter hervortretender Bausch den Unterleib und die Hüften nach oben abgrenzen und zugleich kräftig herausmodellieren. Man kann beobachten, wie die Bogenform sich aus der wagrechten Teilungslinie entwickelt, die an der Demeter von Cherchel nur über den Hüften leicht herabgebogen erscheint, wie diese Linie an der „Aphrodite" von Pergamon und an der Prokne mehrfach gebrochen, in der Mitte noch als eine Gerade gegeben, erst an der Mehrzahl der Koren des Erechtheion als einheitlich durchgezogener Bogen durchgeführt ist. Kaum ein Zweifel, daß diese den weiblichen Bau kennzeichnende Linienführung eine Form bewußt oder unbewußt wieder aufnimmt, die die archaische Kunst des ionischen Ostens, offenbar zugleich in dem Wunsche, Ober- und Unterkörper nicht so sehr zu scheiden als ineinander überzuführen, gefunden hatte. Ich erinnere an die im Heiligtum der Hera auf Samos gefundene Frauenstatue des Cheramyes und an die kleinasiatische Statue des Berliner Museums (Nr. 1577, vgl. Abb. 181). Es ist sehr bezeichnend, daß im Gegensatz dazu attische Frauenfiguren durchgängig eine harte Durchschneidung des Körpers durch den unteren Rand des mantelartigen Umhanges zeigen und keine Spur jener Herausmodellierung des Bauches. Östliche Werkstattüberlieferung möchte man auch an der nackten Knabenfigur von der Akropolis wie in der wundervollen Behandlung der Oberfläche so im Standmotiv wiederfinden. Die Seitenansichten des Standbeins (Abb. 183, 184) zeigen dieselbe weiche Biegung im Kniegelenk wie der jugendliche Apoll des Paionios (vgl. Abb. 158).

182. Frauenfigur von der Akropolis Athen

An die Koren des Erechtheion schließe ich eine Frauenstatue an, die, im Kostüm abweichend — sie trägt über ionischem Chiton einen um den Unterkörper drapierten Mantel —, ihnen in der künst-

183. 184. Fragmente einer Knabenfigur. Athen, Akropolismuseum

lerischen Auffassung nächst verwandt ist. Man wird das aussprechen dürfen, obwohl das Werk nur in mittelmäßigen oder schwer beschädigten Kopien erhalten ist, welche überdies in manchen Motiven von einander abweichen. Ich meine den früher als Euterpe bezeichneten und daher gewöhnlich mit Flöten in den Händen ergänzten, von Furtwängler (Roschers Lexikon der Mythol., Sp. 413) als Aphrodite gedeuteten etwas unterlebensgroßen Typus, dessen Kopien zuletzt P. Arndt im Text zu Brunn-Bruckmanns Denkmälern, Taf. 673 r., aufgezählt hat; dieser acht Stücke enthaltenden Liste wäre hinzuzufügen ein Exemplar in Delos bei Reinach, Répertoire de la Statuaire IV, 199, 5. Drei Exemplare zeigen die Abb. 185—188. Eine Frau von vollen Formen lehnt sich an einen hohen viereckigen Pfeiler. Die Last des Körpers ruht hauptsächlich auf dem rechten Bein, dessen Hüfte stark herausgedrängt wird; das linke Bein kreuzt, entlastet, das rechte, so daß der Fuß dicht neben dem rechten nur mit der Spitze den Boden berührt. Überaus wirksam ist in den Umrissen wie in der Tiefenabstufung die kraftvoll geführte Bewegung des Körpers neben dem senkrecht aufstrebenden glatten Pfeiler, dessen Vorderfläche durch die über sie herabhängenden dreifach nebeneinander sich schlängelnden Säume des Mantels in die Komposition hineingezogen wird. Die Hauptlinien des Gewandes, schmiegsam geführt, unterstützen den Eindruck reicher Bewegung und lassen den Körper in allen Hauptformen zur Geltung kommen. Das ist besonders deutlich an der Linie, in der der Mantel, in weichem Bogen von Hüfte zu Hüfte geführt, sich dem reichen Spiele der Chitonfalten einordnet, die die Rundung des Unterleibes herausmodellieren,

wozu auch der nach unten geöffnete Bogen des untergürteten Bausches mit beiträgt. Diese Hauptzüge der Stellung und Gewandanordnung sind allen Kopien gemeinsam; sonst finden sich manche Abweichungen. Die beiden Neapler Statuen unterscheiden sich von den übrigen durch geringere Höhe des Pfeilers und dementsprechend steilere Haltung des auf den Pfeiler gestützten linken Oberarms, die eine von beiden — zugleich die einzige Kopie, an der der Kopf erhalten ist — zeigt den Mantel schleierartig über den Hinterkopf gezogen und auf den Schultern aufliegend (Abb. 187, 188), an der anderen — mit modernem Kopf — sind Spuren einer ähnlichen Anordnung zu erkennen, während an allen übrigen der Mantel Kopf und Schultern frei läßt und, auf der oberen Fläche des Pfeilers vielfach zusammengefaltet, eine weiche Unterlage für den aufgestützten Ellbogen abgibt (Abb. 185, 186). An der zuerst genannten Neapler Kopie senkt sich der Halssaum des Chitons von der linken Schulter zur rechten Brust, so daß dort sogar ein wenig von der Achselhöhle sichtbar wird, während an der zweiten Neapler Kopie und einer des Louvre (Nr. 5 in Arndts Liste, Fröhner Nr. 380, Abb. 186) der Chiton die linke Schulter mehr entblößt als die rechte, die übrigen Kopien die linke Achselhöhle enthüllen. Ob die an allen Kopien ergänzten Unterarme, wie es den Anschein hat, in den beiden Varianten des Typus verschieden bewegt waren, ließe sich nur vor den Originalen feststellen. Es ist schwer, zumal ohne erneute Prüfung der weit verstreuten Kopien, zu entscheiden, welche Fassung dem Originale entspricht. Amelung (in Arndt-Bruckmanns Einzelverkauf, Text zu Nr. 512, 513) hat der mit dem Kopf erhaltenen Neapler Kopie den Vorzug gegeben, Arndt (a. a. O.) das von der Mehrzahl der Kopien gebotene Motiv des hoch aufgestützten Armes und unverschleierten Kopfes für das ursprüngliche gehalten. Man wird sagen müssen, daß die Abwandlung nicht rein äußerlich, gedankenlos erfolgt ist. Dafür spricht der Umstand, daß in den beiden Neapler Exemplaren die reichen Motive der auf der Pfeileroberfläche zusammengelegten Falten des Mantels weggelassen sind, doch wohl, weil durch das Heraufziehen des Mantels über den Hinterkopf diese Stoffmassen in Anspruch genommen sind. Jedenfalls kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die von der Mehrzahl der Kopien vertretene Fassung in der Zeit um 400 v. Ch. für eine Kultstatue der Aphrodite verwendet worden ist. Arndt hat richtig gesehen, daß ein im Heiligtum der Göttin bei dem Kloster Daphni, am heiligen Wege von Athen nach Eleusis, entdecktes Votivrelief, laut Inschrift von einem Sohne des Theogenes aus dem Demos Angele der Aphrodite geweiht (*Ἐφημ. ἀρχ.* 1910, S. 52, Nr. 13, abgebildet bei Svoronos, Athen. Nationalmuseum, Taf. CLXV, 1601, danach hier Abb. 189), eine Statue jenes Typus darstellt: sehr verrieben zeigt die Gestalt der Göttin deutlich den hoch herauf reichenden Pfeiler und unverschleierten Kopf. Arndt hat angenommen, daß das Relief die Kultstatue des daphnischen Heiligtums abbilde, in der wir demnach das Original jenes Statuentypus zu suchen hätten. Ich zweifle an der Richtigkeit dieser Annahme, erstens, weil die Ausgrabung des Bezirkes keinerlei Spuren eines Tempels, ja nicht einmal einer für die Aufnahme einer Kultstatue geeigneten Ädikula ergeben hat (vgl. den Plan *Ἐφημ. ἀρχ.* 1910, Taf. 1), zweitens, weil die beiden andern auf Aphrodite bezüglichen Bildwerke, die im Heiligtum zutage getreten sind, die Göttin in anderer Gestalt abbilden (*Ἐφημ. ἀρχ.* a. a. O. Sp. 45, 46, Abb. 5 und Sp. 47, Abb. 7). Auch Pausanias I, 37,7 erwähnt kein Kultbild — verwunderlich, wenn dort das Original der in der Kaiserzeit auch in Griechenland so verbreiteten Kopien (Delos, Kreta, Kleinasien) gestanden hätte. Nach dem Ausgrabungsbefund hat vor der über und über mit Votiven geschmückten Felswand, etwa in der Mitte zwischen ihr und der Südmauer des Bezirks, gerade gegenüber dem bescheidenen Eingangstore, nur ein rechteckiger Altar (1,75 × 1,40 m) gestanden. Man wird also annehmen müssen,

185. Aphrodite-Statue des Louvre, Fröhner Nr. 379.

186. Aphrodite-Statue des Louvre, Fröhner Nr. 380.

daß Pausanias mit dem Ausdruck *ναὸς Ἀφροδίτης* den mit stattlicher Mauer eingefaßten Bezirk bezeichnet, daß ein eigentlicher Tempel nie bestanden hat. Das Fundament eines einzeln stehenden kleinen, tempelartigen Gebäudes, das die Ausgrabung westlich vom Bezirk zutage gefördert hat, zu dem vermutlich die von Leake (Demen, S. 142) und Roß (Königsreisen II, 97f.) bemerkten Triglyphen gehört haben, ist von Sam Wide wohl richtig als Schatzhaus aufgefaßt worden (*Ἐφημ. ἀρχ.* a. a. O. S. 43). Daß Pausanias nicht etwa diesen Bau gemeint hat, sondern den durch inschriftliche Funde als Aphroditeheiligtum gesicherten ummauerten Bezirk, ergibt sich auch daraus, daß er vor dem *ναὸς Ἀφροδίτης* ein *τεῖχος ἀργῶν λίθων θέας ἄξιον* erwähnt, offenbar, wie auch Sam Wide annimmt, das dem Eingang des Aphrodite-Bezirks auf der anderen Seite der heiligen Straße gerade gegenüberliegende Mauerviereck, vielleicht eine alte Paßbefestigung.

Für die Bestimmung der von dem Reliefkünstler abgebildeten Statue glaube ich einen Anhalt in dem Baumstamm zu finden, der über dem linken auf den Pfeiler gestützten Oberarm der Göttin zum Vorschein kommt. Was veranlaßte den Bildhauer zu dieser für das Motiv der Figur belang-

187. 188. Aphrodite-Statue in Neapel

losen landschaftlichen Andeutung? Ich vermute, daß er damit auf die Umgebung der von ihm wiedergegebenen Figur hinweisen wollte: es ist die in Athen und darüber hinaus hochberühmte Garten-Aphrodite des Alkamenes. Man wird diese Erklärung nicht mit dem Hinweis darauf erschüttern wollen, daß wir uns wohl überall in griechischen Heiligtümern Baumwuchs vorzustellen haben. Der griechische Reliefkünstler der klassischen Zeit ist mit landschaftlichem Beiwerk so überaus sparsam, daß wir berechtigt sind, in jedem einzelnen Falle eine besondere Begründung zu suchen. Und sicherlich war im baumarmen Athen die Gartengegend am Ilissos — das Ziel des Spaziergangs in der Einleitung des platonischen Phaidros — etwas Besonderes und für das in dieser Umgebung aufgestellte Aphroditebild Kennzeichnendes. Wenn ein Baumstamm auch in einer im daphnischen Aphroditebezirk gefundenen Statuettengruppe der Aphrodite und des Eros hinter dem letzteren und von ihm großenteils verdeckt sichtbar wird, so waren dafür vermutlich technische und künstlerische Gründe bestimmend (*Ἐφημ. ἀρχ.* a. a. O. S. 47, Abb. 6): der Baumstamm gibt dem zarten Figürchen des Eros mit seinen zierlichen Knöcheln mehr Festigkeit und

189. Votivrelief aus dem Aphroditeheiligtum von Daphni

stellt das Gleichgewicht her zwischen der reichgewandeten, breitausladenden Gestalt der Göttin und dem schmalen nackten Körper des Knaben. Im Relief dagegen wirkt der Baumstamm eher störend; künstlerische Gründe können für seine Anbringung schwerlich maßgebend gewesen sein.

So werden wir mit Hilfe des daphnischen Reliefs auf eine Vermutung geführt, die von anderen Gesichtspunkten ausgehend Reisch ausgesprochen hat (Jahresh. I, 1898, S. 78), und wir dürfen darin eine Gewähr dafür erblicken, daß wir nicht irregehen. Daß die Figur, wie sie Pausanias als eines der sehenswertesten Kunstwerke Athens, Lukian als das schönste Werk des Alkamenes erschienen ist, so auch auf die mitlebenden Künstler zündend gewirkt hat, das zeigt am besten eine freie Wiedergabe in feinster Treibarbeit, die uns in einer Tonform des Akademischen Kunstmuseums zu Bonn erhalten ist — die Backenklappe eines Helmes, deren ehemalige Wirkung am besten die galvanoplastische Nachbildung der Geislinger Metallwarenfabrik veranschaulicht (Abb. 191). Hier ist zur Göttin der geflügelte Sohn gesellt. „Der Kopf ist vorwärts geneigt — so beschreibt Kekule die Darstellung (Archäol. Epigr. Mitteil. aus Österr. III, 1879, S. 11) — sie schaut trüben Blicks auf Eros herab, der, zu ihr aufblickend, sich zwischen ihre Kniee gedrängt hat. Sie hat ihre rechte Hand zwischen Kopf und Flügel des Eros herab schwer und fest auf seine rechte Schulter gelegt . . . In den attisch edlen, schönen Formen bebt eine stille, unentfliehbare Leidenschaft; wie eine Phädra erscheint die Frau oder wen sonst der Zorn der Göttin schlug." Das Sichandrängen des Eros an die Mutter erinnert lebhaft an die Proknegruppe; gerade so schwer muß die rechte Hand der Mordsinnenden auf die niedersinkende Schulter des Knaben gedrückt haben, der vermutlich in ähnlicher Armhaltung wie Eros mit der Rechten an das Handgelenk der Prokne griff, und etwas von der Leidenschaft, die Kekule in Haltung und Blick der Göttin zu spüren meint, lebt auch in den Zügen der jungen Frau aus dem olympischen Westgiebel, die wir als Jugendwerk des Alkamenes betrachten. So sind in dem köstlichen Werke der Kleinkunst Züge dreier Schöpfungen des Alkamenes vereinigt; es muß unter seinem beherrschenden Einfluß, vielleicht in seiner eigenen Werkstatt entstanden sein, wie es denn nach Studniczkas kühner, aber ansprechender Vermutung für einen der vornehmsten und prachtliebendsten Athener, Alkibiades, hergestellt worden ist (Jahrb. 1919, Anz. S. 127).

Unsere Vorstellung von der Garten-Aphrodite werden wir uns nach der Kopie aus Philadelphia in der Evangelischen Schule in Smyrna bilden, der zwar schwer verstümmelten, aber am feinsten durchgebildeten Replik, die auch vor Ergänzung und Überarbeitung glücklich bewahrt geblieben ist. Leider gibt weder die von Pottier im B. C. H. 1881, T. 13 veröffentlichte Heliogravüre noch

die neue, hier in Abb. 190 wiedergegebene Aufnahme, die J. Keil auf meine Bitte anfertigen ließ, den in schlechtem Licht aufgestellten Torso ausreichend wieder. Aber die nahe Verwandtschaft mit der Gewandbehandlung der Koren des Erechtheion ist unverkennbar; sie geht so weit, daß darin eine Gewähr für die Treue der Kopie gegeben ist. Es ist Marmorgewand, hier wie an den Koren, von innen her, vom Körper aus belebt, aber doch auch von eigenem Leben, einem Reichtum anmutig spielender Bewegung erfüllt, Körper und Gewand zur Einheit sich durchdringend, groß und reich zugleich, klar und doch unerschöpflich, bei bescheidenem, unter Lebensgröße bleibendem Maßstabe monumental, selbst in der Kopie, im Zustande schwerster Verstümmelung die Phantasie unwiderstehlich gefangennehmend, in den Bereich göttlicher Erhabenheit emporwachsend. Wie selten unterliegen wir solcher Verzauberung angesichts einer Kopie! Wir ahnen die Hand eines der ganz Großen. Und so dürfen wir uns das Recht nehmen, dieses Werk, dessen Beziehung auf Alkamenes durch das daphnische Relief, wie ich meine, urkundlich bestätigt wird, für den Aufbau der Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts entscheidend zu verwenden. Es zeigt das Schaffen des Meisters auf seiner vollen Höhe, aber durch vielfache Fäden eng verbunden mit den oben besprochenen Arbeiten

190. Aphrodite-Torso in Smyrna

seiner Jugend. Vor allem finden wir hier wie dort die gleiche eigentümlich schwere, lastende Bildung des Frauenkörpers, im Zusammenhang damit die gleiche Vorliebe für starkes Herausschwingen der einen Hüfte. Auf der Standbeinseite ruhig stehender Figuren trafen wir es an der pergamenischen „Aphrodite" wie an der Prokne; aber die gleiche Hüftlinie zeigt auch eine gelagerte Figur — das Frühwerk der jungen Frau aus dem olympischen Westgiebel. Der Knabe Itys, in seinen Formen weiblichem Ideal angenähert, durch die stark herausgedrängte Hüfte und entsprechend vorgewölbten Bauch der olympischen jungen Frau nächst verwandt, bildet zugleich in seinem Standmotiv — angelehnt, mit gekreuzten Füßen (vgl. Praschniker, Jahresh. XVI, 1913, S. 131) — das Motiv der Garten-Aphrodite vor, nur daß bei dem Knaben in der Verbindung der Vorderansicht des Oberkörpers mit der Seitenansicht der Beine eine Härte und Unausgeglichenheit hervortritt, die in dem groß und frei in voller Vorderansicht entwickelten Körper der Aphrodite ganz und gar überwunden ist. In der Gewandbehandlung geht das Streben des Künstlers von früh an auf eine Durchdringung von Körper und Gewand, eine Einheit, in der jedem Teil sein Recht wird, die große Form des Körpers wie umspielt und in kleinen, fein beobachteten Einzelformen umschrieben erscheint durch das Eigenleben des Gewandes. Der Fortschritt auf diesem Wege ist von Werk zu Werk deutlich. Noch an der pergamenischen „Aphrodite" und der Prokne ist im Gewand eine Erdenschwere, eine noch nicht gebändigte Überfülle in der Stoffmasse, die an die Vorbilder, die Frauengestalten des Phidias, gemahnt. In den Koren des Erechtheion und in der Garten-Aphrodite ist ein harmonischer Ausgleich zwischen Körper und Gewand gefunden.

191. Tonform in Bonn. Galvanoplastischer Abdruck

192. Gebälk des Parthenon, Südwestecke

Achtes Kapitel

DIE DATIERUNG DER PARTHENONSKULPTUREN

Nach der verbreiteten Annahme sind von den Parthenonskulpturen zuerst die Metopen, dann der Zellafries, endlich die Giebelgruppen ausgeführt worden. Für die letzteren oder wenigstens für einen Teil der letzteren ergab scharfsinnige Behandlung der Fragmente der Bauinschrift sogar Beginn und Ende der Arbeit (438–432 v. Chr., vgl. Dinsmoor Amer. Journal of Arch. 1913, S. 53 ff.; 1921, S. 233 ff.). Für die Metopen folgte der Ansatz am Anfange des Baus aus der Tatsache, daß sie fertig gearbeitet in die seitlichen Einschnitte der Triglyphenblöcke eingeschoben worden sind, also in der Hauptsache vollendet zur Verfügung stehen mußten, als man an die Aufbringung des Triglyphenfrieses ging (vgl. Abb. 192, wo die Einschnitte an den Triglyphenblöcken sehr deutlich sind). Für die Ansetzung des Frieses zwischen Metopen und Giebelgruppen fehlt es bisher an einem ähnlich zwingenden Grunde. Ein sicheres Urteil über diese Frage scheint mir von der Beantwortung der Vorfrage abzuhängen, ob der Fries in der Werkstatt oder am Bau

ausgearbeitet worden ist. Michaelis (Der Parthenon, S. 205) begnügt sich, die beiden Möglichkeiten zur Wahl zu stellen und als Gewährsmänner für die zweite den Bildhauer Ed. von der Launitz und den Archäologen Quatremère de Quincy anzuführen. Der letztere hat freilich später seine Meinung geändert und die erste Möglichkeit für wahrscheinlicher gehalten. Für die zweite erklärte sich noch kürzlich, und zwar mit großer Entschiedenheit, P. Wolters (Springers Handbuch I [11] S. 273), doch ohne Gründe anzuführen. Mir scheint der Tatbestand unverkennbar für Ausarbeitung des Frieses in der Werkstatt zu sprechen.

Die Figuren des Frieses stehen nicht auf einer am unteren Rande angearbeiteten Bodenleiste auf, wie z. B. in dem in ähnlicher Reliefhöhe gehaltenen archaischen Friese, dem die Platte des Wagenbesteigers angehörte, vielmehr diente diesem Zwecke die dem Architrave angearbeitete kräftige Tänia, wie auch der obere Abschluß durch eine besondere Deckplatte gebildet wird. Man würde nun erwarten, daß die untersten Teile der Darstellung, Füße, Hufe, die gelegentlich angebrachten Terrainstücke bis unmittelbar an den unteren Rand der Friesplatten reichten, da sie ja als auf der darunter folgenden Tänia ruhend erscheinen sollten. Das ist nicht der Fall. Man erkennt deutlich auf guten Photographien des noch im alten Verbande am Bau befindlichen Westfrieses, aber auch auf vielen Aufnahmen der Londoner Platten, daß unter den untersten Teilen der Friesdarstellung eine bis an den Reliefgrund reichende, einige 10 mm breite, an einem scharfen Schattenstrich kenntliche Unterschneidung herläuft (vgl. Abb. 193). Man kann sagen, daß die Friesblöcke mit einem scamillus auf den Architraven aufruhten, genau so, wie die untersten und die obersten Trommeln der Säulen, an denen die Kanelluren etwa handbreit scharf ausgearbeitet waren, auf ihrer unteren oder oberen Lagerfläche einen freilich schwächeren scamillus tragen. Hier ist der Zweck der Einrichtung klar: der scamillus verhinderte, daß beim Aufsetzen der untersten und der obersten Trommel die haarscharfen Kanten der Kanelluren mit der Lagerfläche in Berührung kamen und in Gefahr gerieten, abgedrückt zu werden. Für den scamillus des Frieses kann ich keine andere Erklärung finden: er sicherte die untersten Teile des Frieses gegen Beschädigung beim Aufsetzen der Platten auf den Architrav. Daraus ergibt sich klar die Folgerung, daß beim Versetzen der Platten die untersten Teile, also ohne Zweifel die ganze Darstellung, fertig ausgearbeitet waren. Denn wären die Platten mit der Bosse oder mit roh abbozzierten Figuren versetzt worden, um erst am Bau ausgearbeitet zu werden, so wäre jene Vorsichtsmaßregel überflüssig gewesen.

Eine willkommene Bestätigung dieser Auffassung ergibt sich aus der Herrichtung der Metopen, für welche Ausarbeitung in der Werkstatt von jeher angenommen, noch kürzlich durch eine Beobachtung C. Praschnikers an der Metope XIV der Ostseite erwiesen worden ist (Jahresh. XIV, S. 138 f.). Photographien der Londoner Metopen wie Gipsabgüsse zeigen deutlich, daß die untersten Teile der Darstellung, mögen sie in voller Rundung vor den Reliefgrund vortreten oder nur flach sich abheben, derartig unterschnitten sind, daß die Metopenplatte eine Art von scamillus erhält, mit dem sie auf dem Architrav aufruhte, während die untersten Teile der Darstellung, die doch als auf der Tänia des Architravs aufstehend erscheinen sollten, in beträchtlichem Abstande von ihr bleiben — offenbar um beim Versetzen nicht beschädigt zu werden. Da die höchsten Relieferhebungen vor die Vorderkante der Tänia vortreten, so ergab sich in manchen Fällen sogar die Notwendigkeit, die Untersicht der untersten Reliefteile wenigstens andeutend auszuführen, weil sie, vor die Tänia vorspringend, von unten gesehen werden konnten. So ist z. B. an Südmetope XXVIII der Mantel des Gefallenen auch auf der sonst eben gehaltenen Unterseite in flachem Relief

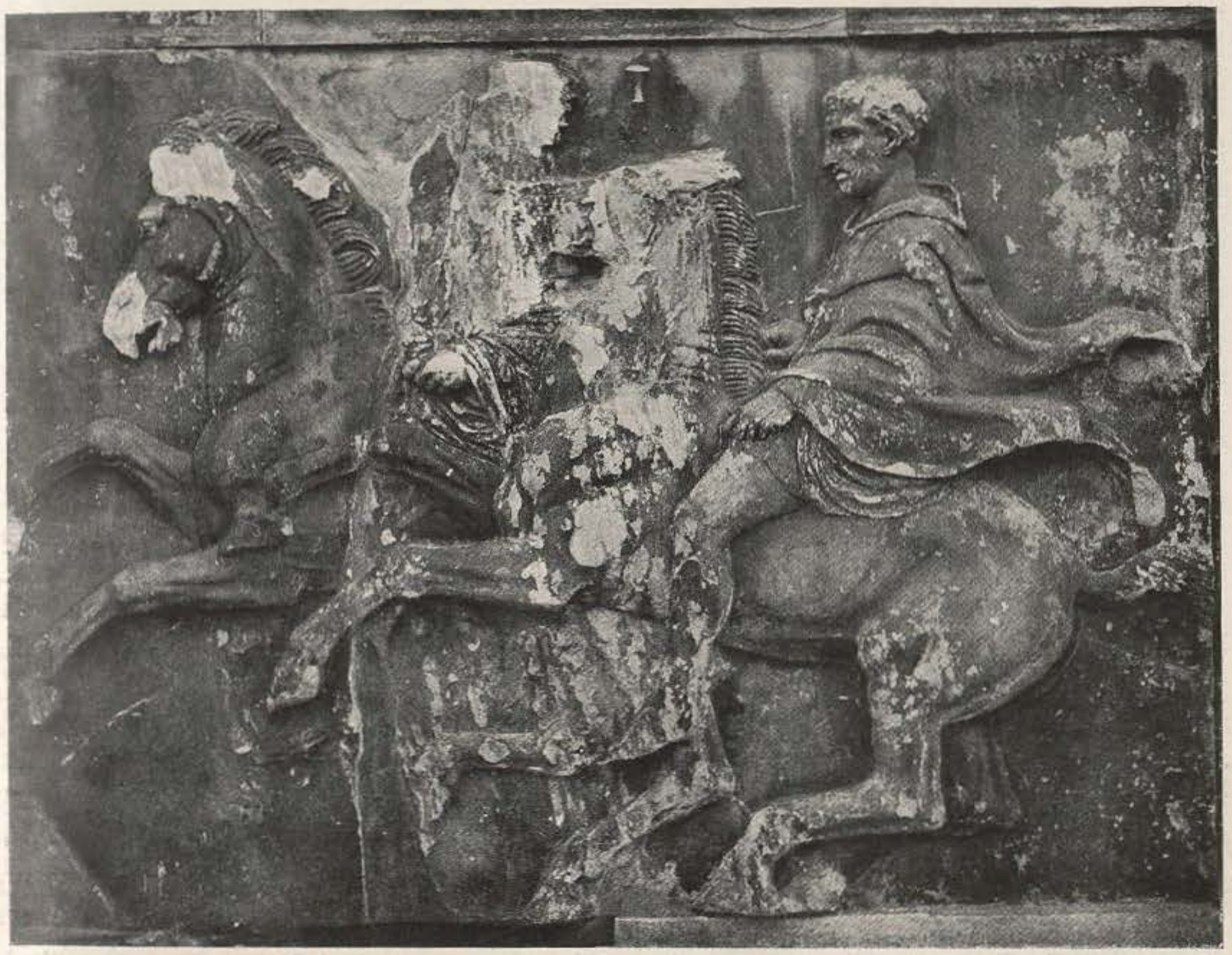
193. Vom Westfries des Parthenon (Platte VI)

einigermaßen gegliedert. Die Gleichartigkeit dieser Unterschneidung der Metopendarstellungen mit der des Frieses scheint mir beweisend für den gleichen Zweck beider — Sicherung vor Beschädigungen der unteren Ränder. Nun wird man fragen: war nicht, wenn dies richtig ist, die gleiche Vorsichtsmaßregel am oberen Rande des Frieses angezeigt? In der Tat erscheint sie auch dort, nur in anderer, weniger auffälliger Form. Man kann sich leicht überzeugen, daß die Darstellung, die doch offenbar als die ganze Breite des Reliefbandes ausfüllend gedacht ist, an keiner Stelle bis unmittelbar an den oberen Plattenrand heranreicht, auch dann nicht, wenn etwa eine besonders lebhafte Bewegung nach oben dies sehr nahe gelegt hätte. Bleiben die Köpfe der auf dem ebenen Boden sich bewegenden Figuren etwa handbreit, die der Reiter etwas weniger unter dem oberen Rande, so reicht z. B. das Stirnhaar des prachtvollen bäumenden Rosses im Westfriese (Mich. VIII, 15, Abb. 261) zwar näher an den Rand, bleibt aber einige Zentimeter unter ihm. So auch die beim Anlegen des Mantels hochgereckte linke Hand der letzten Figur des Westfrieses dicht an der Südecke (Mich. XVI, 30); der Helmbusch des Reiters, Westfries VI, 11 ist sogar — das lehren gute Photographien (s. Abb. 193) — in seinem aufrecht stehenden Teil offensichtlich verkürzt, um den gebotenen Abstand von der Oberkante der Platte einzuhalten. An keiner

Stelle wird von dieser Regel abgewichen. Danach ist klar, daß auch für die oberen Teile des ausgearbeiteten Frieses beim Verlegen der Decksteine keine Gefahr bestand. Gewiß falsch wäre es aber, den Abstand der Darstellung vom oberen Rande aus künstlerischen Rücksichten zu erklären, etwa aus dem Bestreben, das Deckprofil mit seinem farbigen, sehr reichen Ornament für die Ansicht des Frieses aus der Nähe, unter steilem Gesichtswinkel, nicht durch Teile der Darstellung überschneiden zu lassen. Denn in den eben angeführten und in manchen anderen Fällen sind die Entfernungen viel zu gering, als daß durch sie eine Überschneidung des Deckprofils hätte verhindert werden können. Ein scamillus am Auflager von Friesplatten ist im V. Jahrhundert in Attika üblich; er findet sich auch am Friese des Tempels am Ilissos, am Friese des Niketempels, an der Balustrade der Nikebastion (vgl. Heberdey, Jahresh. XXI–XXII, S. 2f.). Daß alle drei Friese in der Werkstatt fertig gearbeitet worden sind, darauf deutet die Komposition, die ein Übergreifen der Darstellung über den Plattenrand durchaus vermeidet, so daß also jede Platte für sich hergestellt werden konnte.

Diese Tatsachen leiten uns zu der Annahme, daß der Fries in der Werkstatt fertig gearbeitet worden ist. Ich glaube, eine Überlegung über den gesamten Arbeitsgang führt zu dem gleichen Ergebnis. Sehr mit Recht bewundert Plutarch (Perikles 13) ganz besonders die unglaubliche, zauberhafte Schnelligkeit in der Ausführung der perikleischen Bauten. Für den Parthenon — eines der ganz wenigen großen griechischen Bauwerke, die bis aufs letzte fertig geworden sind — erwecken die uns bekannten Daten der Bauausführung den bestimmten Eindruck, daß der Gang der Arbeit auf das sorgsamste vorher überlegt und rücksichtslos verfolgt worden ist. Nur unter dieser Voraussetzung ist es vorstellbar, daß der gewaltige Marmorbau, an dem jeder Stein, jedes Zierglied wie ein Juwel in liebevollster Arbeit hergerichtet ist, daß die 92 Hochreliefs der Metopen, das 160 m lange Schmuckband des Frieses, endlich die beiden Giebel mit der Fülle überlebensgroßer Figuren, daß dies alles im Zeitraum von 16 Jahren vollendet werden konnte. Nun nehme man an, daß der Fries, in der Bosse versetzt, erst am Bau ausgeführt worden wäre. Die Ausarbeitung konnte nur geschehen, ehe die marmorne Kassettendecke des Säulenumgangs verlegt wurde. Lag diese einmal an Ort und Stelle, so war der schmale Raum vor dem Friese fast lichtlos; seitlich sperrte das äußere Gebälk, unten die Bretterlage des Gerüstes, auf der der Steinmetz hätte stehen müssen, das Licht ab. Es ist klar: die Verlegung der Pterondecke und in der Folge die Errichtung des Dachstuhls hätten auf die Vollendung des Frieses warten müssen, der Fortschritt der Bauarbeiten wäre auf Jahre unterbrochen worden. Dagegen wurde jeder Aufenthalt vermieden, wenn der Fries in der Werkstatt fertiggestellt wurde.

Hier könnte man einwenden, daß nach einer viel geglaubten Vermutung der figürliche Fries erst nachträglich in den Bauplan aufgenommen worden ist, und zwar in einem so späten Zeitpunkt, daß unter der Tänia des Zella-Architraves die Regulae mit Tropfen ausgearbeitet worden sind, die — nach jener Meinung — darauf hindeuten, daß ursprünglich statt des figürlichen Frieses ein Metopen-Triglyphenfries angebracht werden sollte. Wäre dies richtig, so hätte man die ganze lange Zeit, welche der Aufbau der Säulen und Wände in Anspruch nahm, verstreichen lassen, ohne den Fries vorzubereiten, und so mußte der in so später Stunde gefaßte Beschluß, rings um die Zella einen Figurenfries zu legen, einen jahrelangen Aufenthalt verursachen, da der langwierigen Ausarbeitung auch noch die sicher nicht schnell zu bewerkstelligende Beschaffung der massenhaften und ungewöhnlich großen Platten guten Marmors vorangehen mußte. Eine solche Annahme widerspricht

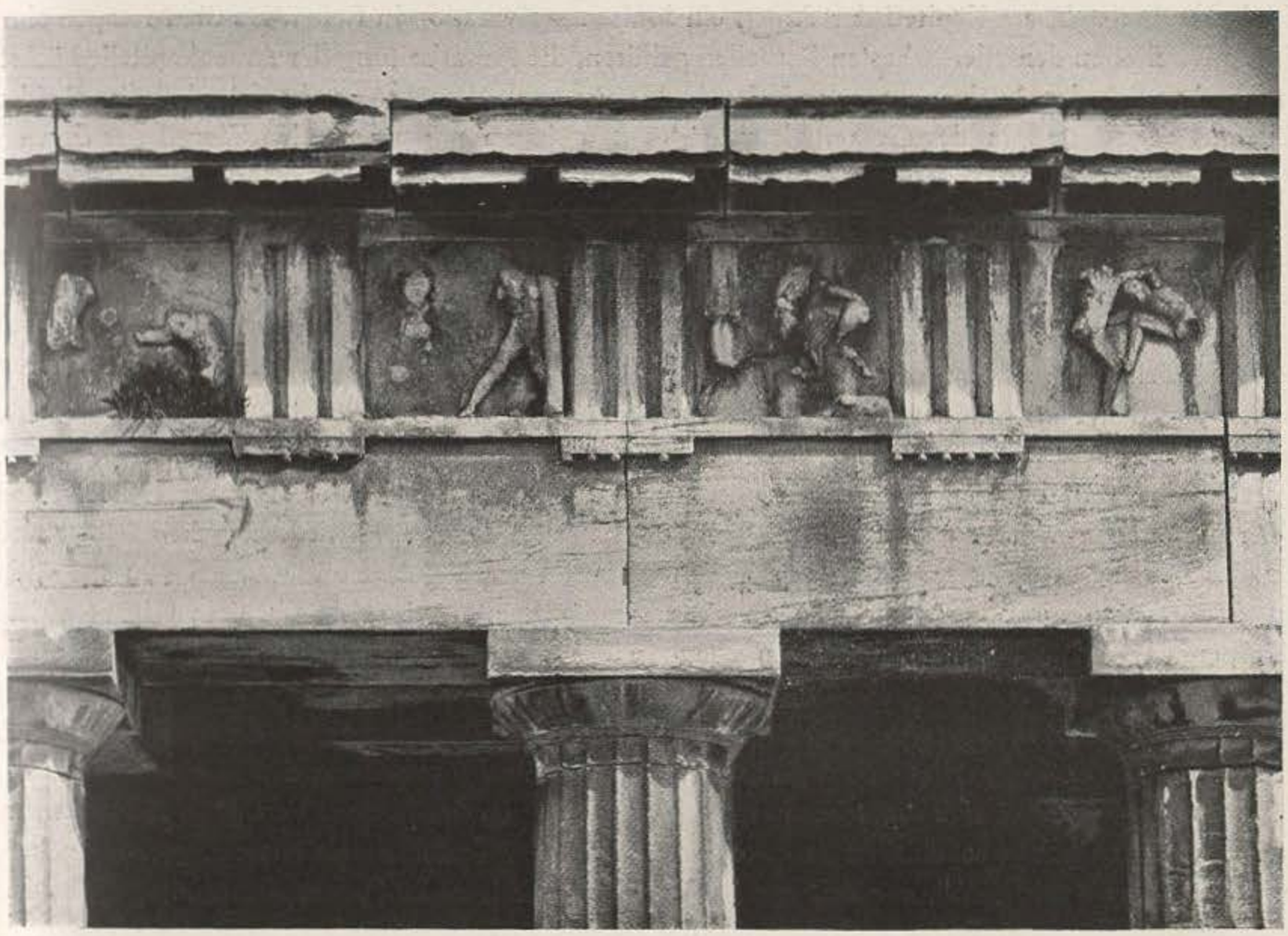


194. Vom Westfries des Parthenon (Platte VII)

so sehr der Schnelligkeit der Bauausführung, daß sie durch sehr starke Gründe gestützt werden müßte. Genügt da die Tatsache, daß der Architrav an den Schmalseiten der Zella die regelmäßige Form des dorischen Gebälkes zeigt? Gewiß weisen für unser Gefühl die Tropfenplatten auf die im regelrechten dorischen Gebälk darüber angeordneten Triglyphen hin, wie denn ihr ästhetischer Wert darauf beruht, daß sie durch eine Art von Verzahnung die Einheit von Architrav und Triglyphenfries herstellen, zugleich aber auch die regelmäßigen Intervalle der Säulenstellung am Architrav nachklingen lassen. Konnte aber nicht auch die letztere Funktion für sich allein zur Anbringung der Regulae unter dem Friese führen? Daß dem Architekten des Parthenon gerade diese Funktion der Regulae wichtig war, folgere ich aus der Tatsache, die Dörpfeld an der Südwestecke der Zella beobachtet und in seinen Vorträgen an Ort und Stelle oft besprochen hat: daß die Tänia auf der Südseite der Zella geringere Ausladung hat als an der Westseite und daß ihr hier (auf der Südseite) die Tropfenleisten fehlen. Man wird danach annehmen müssen, daß die Regulae auf die beiden Säulenfronten im Osten und Westen beschränkt waren, an den geschlossenen Wänden im Norden und Süden fehlten. Für die Ostseite, deren Zellagebälk vollkommen verschwunden ist, bestätigt dies die Carreysche Zeichnung der Südecke, auf der über der Ecksäule die Tropfenleiste erscheint (vgl.

195. Westfries des „Theseion", von außen durch das mittlere Interkolumnium gesehen

Omont, Athènes au XVII. siècle, Taf. XVI). Wenn nun Dörpfeld, wie er mir brieflich mitteilt, auch heute, wie vor Jahren (Athen. Mitteil. 1884, S. 336), daraus den Schluß zieht, daß für die beiden Schmalseiten ein Triglyphenfries, für die Langseiten ein glatter Fries geplant gewesen sei, so kann ich diese Folgerung nicht als bindend anerkennen, möchte ihm vielmehr Wolters' treffende Bemerkung entgegenhalten, daß offenbar der Architekt, der die Verantwortung für die Bauausführung trug, an Tropfenleisten ohne Triglyphen darüber keinen Anstoß genommen hat, da er es unterließ, die geringfügige Arbeit des Abmeißelns der Regulae an den Schmalseiten anzuordnen. Mir scheint also die nächstliegende Annahme die zu sein, daß diese Regulae von vornherein auf einen darüberliegenden figürlichen Fries berechnet waren, und auch der Weg ist klar, auf dem der Architekt zur Anwendung dieser Zierform gelangt ist. Nimmt man an, daß der umlaufende Figurenfries von vornherein geplant war, so ergab sich für den Architekten die Frage, wie er die dorischen Formen der auf den Schmalseiten angeordneten sechs Säulen mit dem der ionischen Baukunst entlehnten Figurenfriese zu einer Einheit zusammenschließen sollte. Er hatte die Wahl, ob er in der Ausgestaltung des Architraves, als des Bindegliedes zwischen Säulen und Fries, der ionischen oder der dorischen Norm folgen sollte. Der Architekt des „Theseion" in Athen und der des Poseidontempels bei Sunion hat in einem ähnlichen Falle unter dem die Zellafronten schmückenden Figurenfriese den Architrav mit einem lesbischen Kymation ab-



196. Gebälk des „Theseion", Südseite

geschlossen (vgl. Abb. 195); der Architekt des Parthenon wählte die dorische Norm und verwandte sie in zwei Fassungen, indem er auf den Langseiten die geschlossenen Wände mit der gleichmäßig durchlaufenden Tänia bekrönte, auf den Schmalseiten die Regulae darunter setzte, welche auf die Säulenstellung entschieden hinweisen. Die Beziehung der Regulae auf die Säulenstellung verdeutlicht am besten ein Blick auf ein vollständig erhaltenes normales dorisches Gebälk, das der Südseite des „Theseion" (Abb. 196). Hier ist klar, wie die schmalen liegenden Rechtecke der Regulae die der Abaci der Säulenkapitelle verkleinert und verdoppelt — immer senkrecht über jeder Säule und mitten zwischen zwei Säulen — wiederholen, während sie ihrerseits in den Triglyphen sich fortsetzen und, wiederum verdoppelt, in den unter dem Dachkranze konsolenartig vortretenden Mutuli wiederklingen. Daß dem antiken Baumeister die Regulae auch ohne solche Fortsetzung in Triglyphen und Mutuli als Abschluß eines über eine Säulenreihe gestreckten Architravs genügten, das lehrt die Tatsache, daß im Aphaiatempel auf Ägina, in der Zella, die zweistöckigen Säulenreihen durch einen mit Tänia und Regulae abgeschlossenen Architrav — ohne darüber gelegten Triglyphenfries — getrennt waren (vgl. Fiechter, Ägina, Heiligtum der Aphaia, S. 38, Taf. 44).

Für die Ursprünglichkeit des Frieses scheint mir endlich noch ein Umstand zu sprechen, der in diesem Zusammenhange bisher nicht beachtet worden ist. Der Fries ist nicht das einzige ionische Formelement am Außenbau des Parthenon. Über dem Abakus der Metopen sitzt ein zierlicher

ionischer Perlstab, am Kapitell der Anten ein ionisches Kymation in Relief. Da die Metopen ohne jeden Zweifel zu den allerfrühesten Bauteilen gehören, die Ausarbeitung der Antenkapitelle höchstwahrscheinlich der Aufbringung der Zella-Architrave vorausliegt, so ergibt sich, daß diese beiden überaus zarten und in der Gesamtwirkung des Baus kaum mitsprechenden Zierglieder dem ursprünglichen Bauplan angehören müssen. Es scheint mir aber höchst unwahrscheinlich, daß der Architekt Anklänge an die ionische Bauweise auf diese beiden untergeordneten Elemente beschränkt haben sollte. Sie werden erst recht verständlich, wenn sie wie eine zarte Begleitung des kräftigen Tones aufgefaßt werden, der mit der Einführung des Frieses angeschlagen war.

Auch wer meiner Beweisführung bis hierher zustimmend gefolgt ist, wird vielleicht über einen Zweifel nicht hinwegkommen: ist es denkbar, daß der Fries, dessen Darstellung auf beiden Langseiten von den Plattenrändern an zahllosen Stellen rücksichtslos durchschnitten wird, in der Werkstatt ausgearbeitet wurde? Diese Schwierigkeit ist nur eine scheinbare: nichts steht im Wege, sich vorzustellen, daß bei der Ausarbeitung in der Werkstatt immer mehrere Platten, vielleicht drei oder vier, nebeneinander aufgestellt und vorläufig befestigt wurden. Höchstwahrscheinlich ist auch das Relief nahe den Plattenrändern nur in den Hauptformen angelegt und erst am Bau endgültig ausgeführt worden. Ein Beispiel für dies Verfahren scheint nachweisbar in dem Gigantenfriese des pergamenischen Altarbaus, an dem genau wie auf den Langseiten des Parthenonfrieses die Darstellung durch die Plattenränder durchschnitten wird. Die merkwürdigen Vorkehrungen für das richtige Versetzen der fertig ausgearbeiteten Platten hat Winnefeld geschildert (Pergamon III 2, S. 117). Wenn er dagegen andere technische Merkmale für Ausarbeitung des Frieses am Bau anführt und, wiewohl er sich nicht bestimmt entscheidet, doch das letztere Verfahren für das wahrscheinlichere zu halten scheint, so darf wohl das Urteil der Techniker als ausschlaggebend gelten, und ich erinnere mich, daß, zur Zeit der Aufstellung des Frieses im Pergamonmuseum, die beiden italienischen Bildhauer Freres und Possenti, die ein halbes Leben mit der Zusammensetzung und dem Aufbau der Gigantomachie verbracht haben, der festen Überzeugung waren, daß der Fries in der Werkstatt in kleinen Plattengruppen ausgearbeitet worden sei. Was diese Techniker am Gigantenfriese für erwiesen hielten, wird man am Parthenonfriese nicht für unmöglich erklären können. Ich finde endlich auch in der Komposition des Ost- und Westfrieses einen deutlichen Hinweis auf die Herstellung in der Werkstätte. Beide Friesstreifen unterscheiden sich von denen der Langseiten durch größere Ruhe und sparsamere Verteilung der Figuren im Raum. Während auf den Langseiten die Gestalten in großer Zahl gestaffelt, sich überschneidend gegeben sind, stehen sie hier einzeln, höchstens je zwei sich überschneidend, auf dem Grunde. Und es ist deutlich, daß die Komposition durchweg auf die seitlichen Plattenränder Rücksicht nimmt, ein Übergreifen der Darstellung von einer Platte auf die nächste höchstens für kleine Teile gestattet: Pferdehufe, Schweife u. dgl. Ja mehr noch: geht man die Komposition des Westfrieses durch, so sieht man, daß sie sich aus lauter in sich völlig abgeschlossenen Gruppen zusammensetzt, deren jede in den Rahmen einer Platte gefaßt und in ihrer Gestaltung durch den Rahmen bedingt ist. Von den 16 Platten sind die mittleren 12 (Mich. III–XIV) unter sich gleich breit, nach der Zeichnung bei Michaelis Taf. 9 – genaue Maße sind mir nicht zugänglich – 1,37 m; die beiden äußersten Platten (Mich. I und XVI) haben, als Seitenflächen der ersten Platten der anstoßenden Langseiten, nur etwa ein Drittel der Breite der normalen Platten (0,46 m). Endlich die daran anschließenden Platten II und XV sind beträchtlich breiter als die Normalplatten – II mißt 1,64, XV 1,72 m. Es würde

197. Vom Westfries des Parthenon (Platte X)

sich verlohnen, einmal den Westfries in die einzelnen Platten aufgelöst abzubilden. Man würde dann auf den ersten Blick in jedem einzelnen Falle die Geschlossenheit der Komposition und ihre Einpassung in den Plattenraum wahrnehmen. Wir begnügen uns hier damit, als Beispiele die Platten VI (Abb. 193), VII (Abb. 194), X (Abb. 197) zu geben.

Wenn dem Künstler, der den Parthenonfries entworfen hat, bekannt war, daß die Ausführung am Bau in den langen Streifen der durch scharfe Fugung der Platten zur Einheit zusammengeschlossenen Werkbosse zu geschehen habe, so begreift man schwer, wie er darauf gekommen sein sollte, zwar auf beiden Langseiten die Komposition über die Fugen hinwegzuführen, dagegen auf den Schmalseiten die sorgsamste Rücksicht auf sie zu nehmen, ja sogar im Westfriese die ganze Komposition in ihrer Gliederung wie in der Gestaltung der einzelnen Gruppen aus den gegebenen Plattengrößen zu entwickeln. Dies wird verständlich, wenn die Ausarbeitung des Frieses in der Werkstatt zu geschehen hatte. Denn sicherlich bedeutete es eine wesentliche Vereinfachung der Arbeit im Atelier, wenn Platte für Platte gesondert ausgearbeitet werden konnte. So hat der erfindende Künstler von dieser Erleichterung Gebrauch gemacht, soweit es die Forderungen seines Gesamtplanes zuließen. Wie das geschehen konnte, lange ehe die für den Fries erforderlichen über

hundert Marmorblöcke (je 47 an den Langseiten, 7 an der Ostseite, 14 an der Westseite) herangeschafft und zugerichtet waren, ist nicht schwer einzusehen. Selbstverständlich waren dem entwerfenden Künstler aus den Plänen des Architekten nicht nur die Gesamtmaße jeder Seite des Frieses, sondern auch die beabsichtigte Platteneinteilung bekannt. Deren Regelmäßigkeit entspricht der am ganzen Bau durchgeführten Maßgleichheit gleichgeordneter Werkstücke.

Bewährt sich die eben entwickelte Anschauung über die Art der Ausführung des Frieses, so ergibt sich daraus, daß er von langer Hand vorbereitet, vor der Errichtung des Dachstuhls, also vor 442 v. Chr. — nach Dinsmoors wahrscheinlichem Ansatz — vollendet war. Er muß also etwa gleichzeitig mit den Metopen, zwischen 447 und 442 gearbeitet worden sein.

Die Ausführung der Giebelgruppen oder wenigstens eines Teiles der Giebelgruppen fällt nach dem Zeugnis der Bauinschrift in die Jahre 438 bis 432 v. Chr. Aber nach einer treffenden Bemerkung von P. Wolters (Springers Handbuch I [11] S. 274) müssen die Modelle für beide Kompositionen vollendet gewesen sein, ehe die Giebelwände emporgeführt wurden, also vor der Errichtung des Dachstuhls, 442 v. Chr. Wolters schließt das mit Recht aus der Tatsache, daß die in das wagrechte Giebelgeison eingelassenen Eisenbarren, welche die Last besonders schwerer Figuren aufnehmen und so die weit vorragenden Teile des Geison vor dem Abbrechen schützen sollten, vor Errichtung der sie belastenden Verkleidungsplatten der Giebelwand angebracht worden sind. In der Tat sind sie keinesfalls etwa nachträglich in das Geison eingeschoben worden, weil sie nicht bis an den vorderen Rand reichen, also nicht von vorn her in die dafür hergerichteten Falze eingeführt, sondern nur von oben eingelegt werden konnten. Nun sind in Zahl, Anordnung, Größe und Richtung der Barren in den beiden Giebeln und ebenso in den beiden Hälften desselben Giebels so viele und feine Unterschiede zu bemerken, daß man den Eindruck erhält, die Komposition müsse in ihrer räumlichen Anordnung bis ins einzelne hinein durch die Modelle festgelegt gewesen sein, ehe jene Eisen angebracht wurden.

Damit gelangen wir zu dem überraschenden Schluß, daß der gesamte Skulpturenschmuck des Parthenon — Metopen und Fries in der Marmorausführung, die Giebelgruppen in den Modellen — in der gleichen kurzen Zeitspanne, zwischen 447 und 442 vollendet worden sind, in die auch der Entwurf und ein großer Teil der Ausführung des Goldelfenbeinbildes der Parthenos fällt.

Phidias war damals ein Mann in der vollen Reife, eher ein Fünfziger als ein Vierziger. Aber lassen wir zunächst Phidias aus dem Spiel, versuchen wir uns in das größte Gesamtwerk griechischer Skulptur, das wir besitzen, unter dem neuen Gesichtspunkt gleichzeitiger Entstehung aller Bestandteile hineinzuleben und zunächst Antwort zu geben auf die Vorfrage, die bisher nur erst angerührt, nicht genau durchdacht wurde: gehen diese Skulpturen im Entwurf auf einen und denselben Künstler oder auf mehrere zurück? Stand bisher der Weg offen, Verschiedenheiten des künstlerischen Charakters der Skulpturen aus einer inneren Entwicklung des erfindenden und die Ausführung leitenden Meisters innerhalb der Bauzeit zu erklären, so ist diese Möglichkeit so gut wie abgeschnitten, nun wir wissen, daß der Entwurf für alle Teile des Skulpturenschmucks und die Ausführung der Metopen und des Frieses in dieselbe knappe Zeitspanne zu setzen ist.

198. Helios mit seinem Gespann aus dem Meere aufsteigend. Ostgiebel des Parthenon, London

Neuntes Kapitel

GRUNDLEGENDE UNTERSCHIEDE ZWISCHEN DEM WEST- UND OSTGIEBEL DES PARTHENON

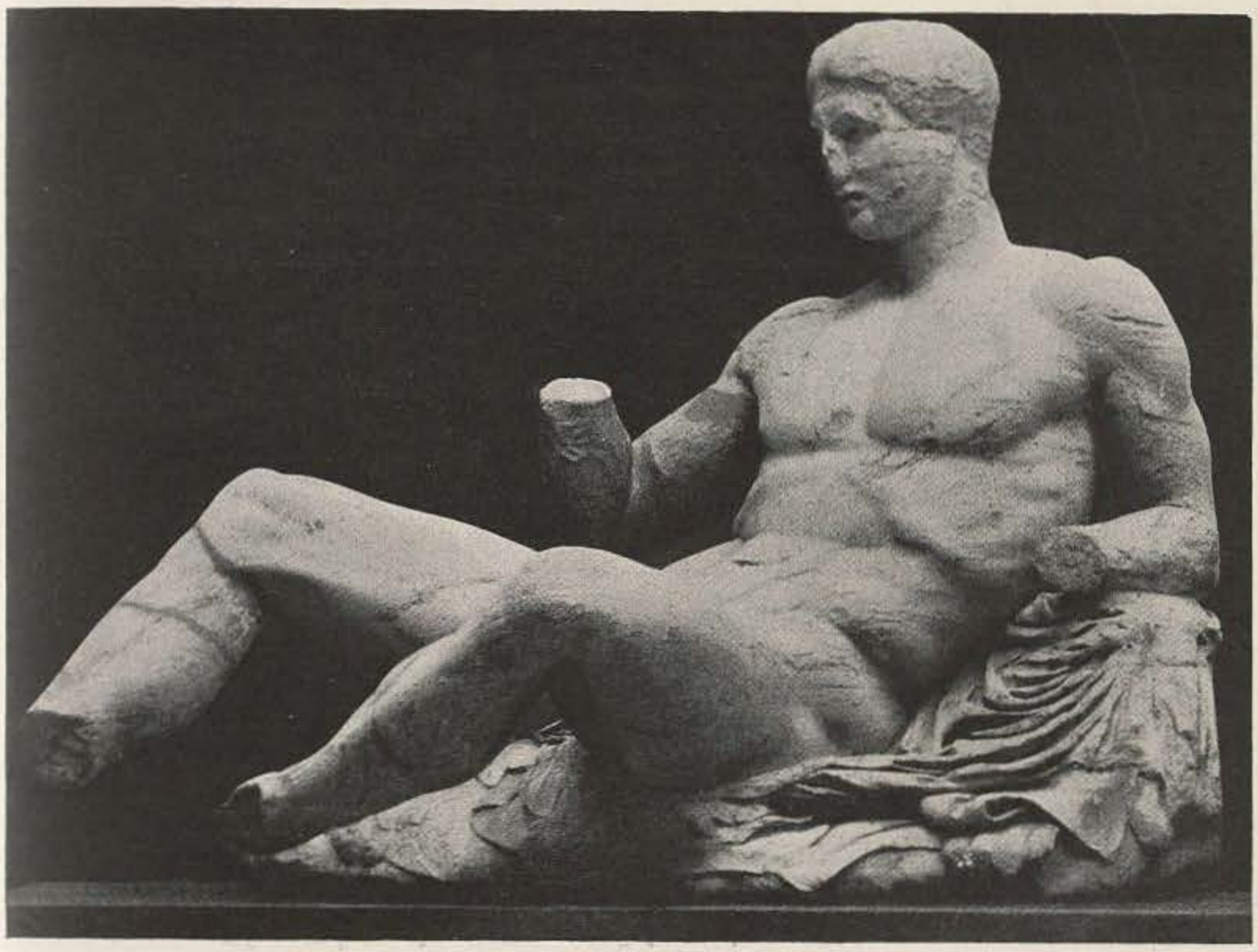
Stilistische Unterschiede zwischen einzelnen Figuren der Parthenongiebel hat man längst beobachtet; namentlich die augenfälligen Abweichungen zweier im Motiv so ähnlicher Gestalten wie des „Theseus" und des „Kephissos" boten dazu den Anlaß. Diese Verschiedenheit zuerst schärfer formuliert und von dieser wie von anderen Beobachtungen aus weitergehende Schlüsse gezogen zu haben, ist Kekules Verdienst. In der Schlußbetrachtung seiner Veröffentlichung der in Venedig erworbenen Gewandfigur „aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren" geht er davon aus, daß wir unrecht tun, wenn wir uns beide Giebel nach dem Muster der uns allein im Zusammenhange erhaltenen Teile, der Eckgruppen des Ostgiebels, vorstellen. Er findet, daß der „Kephissos" eine im Vergleich zu diesen Teilen wesentlich altertümlichere Kunstart verrate, und daß alle übrigen Reste des Westgiebels wie auch die einzige aus der Mitte des Ostgiebels gerettete Figur, das laufende Mädchen im langen Gewande, mit dem „Kephissos", nicht mit jenen Eckfiguren des Ostgiebels zusammengehen. Daraus zieht er die Folgerung, daß wir uns beide Giebel gleichartig in jener altertümlicheren Manier ausgeführt zu denken haben, daß nur eben die Eckgruppen des Ostgiebels von einem erst spät hinzugezogenen weiter vorgeschrittenen Meister herrühren. Vermutungsweise verbindet Kekule die Namen der beiden berühmtesten Schüler des Phidias mit diesen beiden ungleichen Anteilen an der Giebelarbeit: auf Alkamenes führt er die Erfindung beider Kompositionen und die Ausführung der überwiegenden Anzahl der Figuren, auf Agorakritos die Ausführung der Eckfiguren des Ostgiebels zurück.

Zehn Jahre später hat W. Klein (Geschichte der griechischen Kunst, II S. 99, 103) auf die Möglichkeit hingedeutet, sich die beiden Giebel als unter sich wesentlich verschieden vorzustellen. Neben der Verwandtschaft des „Kephissos" mit den ähnlich gelagerten Gestalten des olympischen

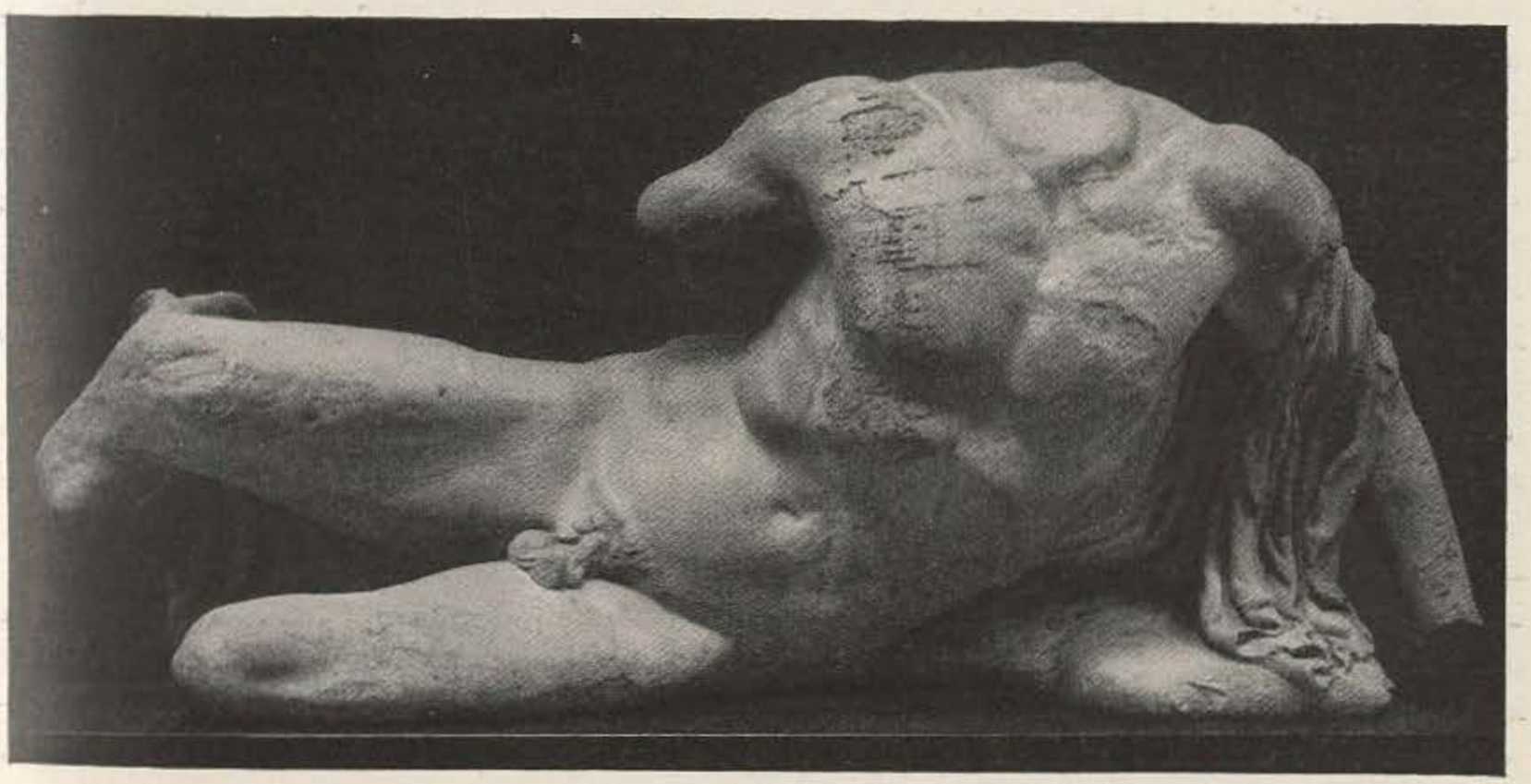
Ostgiebels, von denen die Komposition der Eckfüllungen des Parthenon-Ostgiebels völlig abweiche, war es namentlich die „parataktische" Art der Gruppierung und die „malerische" Behandlung des Gewandes, die ihm den Westgiebel von dem im Ganzen überlegenen Ostgiebel zu scheiden schien. „Diese Beobachtungen", so drückt Klein sich aus, „drängen zu dem Schluß, daß der Westgiebel das spätere, erst nach dem Abgange des Phidias von Athen in Angriff genommene Werk sei, während Phidias' ureigenste Art im Ostgiebel hervorzutreten scheint."

In dieser Frage empfiehlt es sich, zwischen Erfindung und Ausführung schärfer, als es bisher geschehen ist, zu scheiden und uns zunächst die räumliche Anordnung der Figuren oder Gruppen klarzumachen, die wir uns durch das, wie wir sahen, vor 442 v. Chr. vollendete Modell ein für allemal festgelegt zu denken haben.

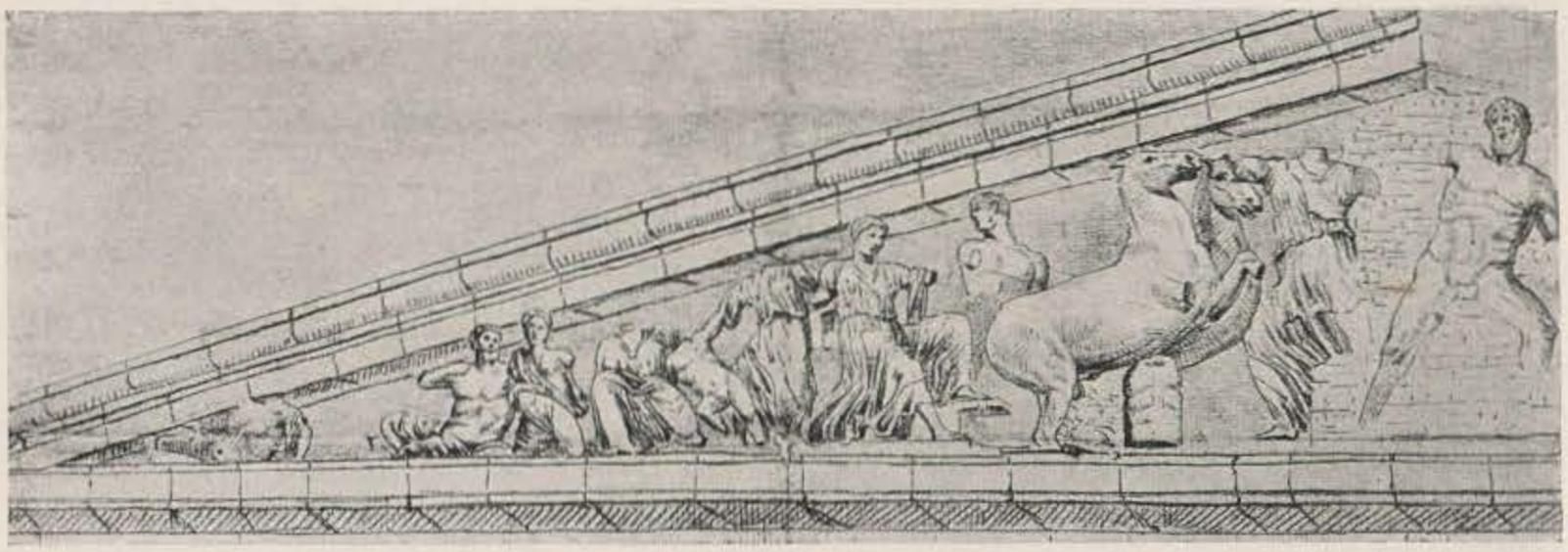
Wenn wir von diesem Gesichtspunkte aus den oft angestellten Vergleich des „Kephissos" (Mich. A) mit dem „Theseus" (Mich. D) erneuern, so ist das Ergebnis klar und unzweideutig. Der „Kephissos" (Abb. 200) ist in einer der Giebelwand parallelen Ebene ausgebreitet, so daß der Leib und der am Boden gelagerte linke Oberschenkel in Vorderansicht, das rechte Bein im Profil erscheinen, während der untergeschlagene linke Unterschenkel senkrecht zu jener Ebene gerichtet ist, also für die Ansicht von vorne verschwindet. In der gleichen Ebene liegen auch in der Hauptsache beide Arme, der linke, mit der Hand auf den Boden gestemmt, leicht eingebogen, der rechte — jetzt größtenteils weggebrochen — den rechten Körperumriß begleitend. Nicht ohne Gewaltsamkeit ist die Drehung des Leibes in Vorderansicht durchgeführt: das linke Knie, statt, wie es bei momentanem Sichaufrichten natürlich wäre, spitz vorgeschoben zu werden, um dem Körper Halt zu geben, ist vielmehr scharf zurückgenommen, so daß die Vorderfläche des Oberschenkels etwa in der Ebene des Leibes liegt. Aber die Absicht, die offenbar den Künstler leitete, ist erreicht: alle wesentlichen Teile des Körpers ordnen sich in eine der Giebelwand parallele Ebene ein und so ergibt sich ein klar und scharf umschriebener Umriß, in welchem das Bewegungsmotiv der Figur restlos aufgeht. Anders der „Theseus" (Abb. 199). Wir sehen davon ab, daß er nach Sauers Feststellungen nicht der Giebelwand parallel, sondern schräg zu ihr aufgestellt war, so daß die Füße sich dem Geisonrande näherten, während die rechte Schulter die Giebelwand berührte. Aber der Körper selbst ist nicht in einer Ebene ausgebreitet. Der Leib, behaglich auf dem Felsensitz hingelagert, erscheint in Schrägansicht, seiner Lagerung folgend beide Arme. Von dem ins Profil gerückten rechten Bein hebt sich, in scharfem Winkel herausspringend, das stärker gebogene und flacher liegende linke Bein ab. Sehen wir auf den Umriß, so ist deutlich, daß in ihm nicht wie am „Kephissos" das ganze Motiv der Bewegung ausgesprochen ist: das Niedersinken des linken Knies, so bezeichnend für die vornehme Lässigkeit in der Bewegung der Figur, ist aus dem Umriß nicht sofort ablesbar, wird erst empfunden, wenn wir die Aufmerksamkeit auf das richten, was innerhalb des Umrisses liegt. So ist denn auch der Umriß selbst nicht überall in durchgezogener klarer Linie gegeben: das auf den Fels gebreitete Gewand quillt über den Umriß des darauf ruhenden Körpers über, überschneidet ihn, in bezeichnendem Gegensatz zum „Kephissos", an dem das schmale Mäntelchen, so angeordnet, daß es weder Schulter noch Ellbogengelenk verhüllt, nur als Hintergrund dient, von dem sich der Umriß des Körpers klar und rein abhebt. Charakteristisch ist auch, wie am „Kephissos" die flache Felserhebung, auf die der vordere Zipfel des Mantels niederfällt, in den dreieckigen Raum zwischen dem linken Körperkontur und dem linken Arm so hineingesetzt ist, daß sie nirgends den Körper berührt. Vielmehr ist es die ungebrochene Horizontale des Geison, die der Figur als



199. „Theseus" aus dem Ostgiebel des Parthenon, London



200. „Kephissos" aus dem Westgiebel des Parthenon, London

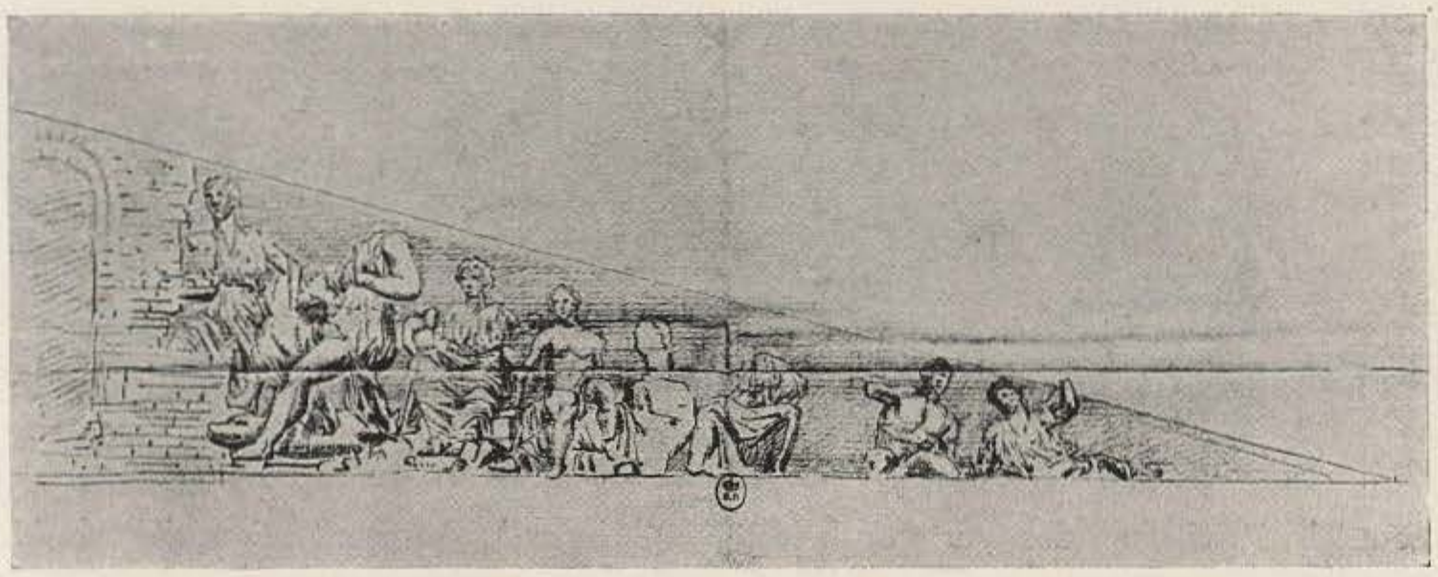


201. Die „Carreysche" Zeichnung des Parthenon-Westgiebels. Linke Hälfte

Grundlinie dient; das Felsstück ist Füllwerk, ohne engere Verbindung mit der Figur. Am „Theseus" bildet der Felsen tatsächlich die Lagerstätte der Figur und ist mit ihr zu unlöslicher Einheit verbunden.

Nach einer für eine hockende oder kniende Figur Platz bietenden Lücke folgt rechts auf den „Kephissos" eine Gruppe von zwei eng aneinander geschmiegt am Boden knienden Gestalten, vermutlich Kekrops und eine seiner Töchter, — der einzige heute noch im alten Rahmen wirksame Bestandteil des Westgiebels (B, C; Abb. 212, 227). Hier ist um so zweifelloser und nachhaltiger derselbe Eindruck, den wir vor dem „Kephissos" empfingen: beide Figuren sind durchaus in der Giebelebene ausgebreitet, die in die Tiefe gehenden Gliedmaßen, wie der linke Unterschenkel der männlichen, beide Unterschenkel der weiblichen Figur, senkrecht zu dieser Ebene gerichtet, also in der Vorderansicht nicht wahrnehmbar, daher auch nicht voll ausgeführt, zum Teil sogar rückwärts abgeschnitten. Dabei ist mit derselben Gewaltsamkeit wie am „Kephissos" das untergeschlagene linke Bein der männlichen Figur scharf zurückgenommen, so daß die Vorderfläche des Oberschenkels auch hier in die Ebene des Oberkörpers fällt. Die Gruppierung ist so erfolgt, daß beide Oberkörper voll nebeneinander sichtbar sind, sogar der linke Arm des Mannes, nur ganz leicht vom Gewande der Frau überschnitten, in allen Hauptteilen verfolgbar bleibt.

Die Art der Einordnung in den Raum ist im „Kephissos" und in der eben beschriebenen Gruppe, den beiden am besten erhaltenen Stücken des Westgiebels, so völlig übereinstimmend, daß es naheliegt, das gleiche auch für die ganze Komposition vorauszusetzen, wie sie uns in „Carreys" unschätzbarer Zeichnung vor Augen steht (Abb. 201, 202). Eine Betrachtung der Zeichnung beseitigt denn auch jeden Zweifel an dieser Annahme: alle Figuren des Giebels ohne Ausnahme sind in der Hauptebene ausgebreitet und auf klare Wirkung des Umrisses angelegt. So, alle beherrschend, die gewaltigen Hauptfiguren in der Giebelmitte, die beiden auseinanderprallenden Götter, beide mit dem Oberkörper in volle Vorderansicht gerückt, das vorgestellte Bein ins Profil, das zurückstehende wieder in Vorderansicht. Es folgen beiderseits in reiner Profilstellung die bäumenden Zweigespanne — das auch in „Carreys" Zeichnung fehlende des Poseidon haben wir uns offenbar dem der Athena im Gegensinn entsprechend zu denken —, dann, die Mittelgruppe einrahmend und nach außen abschließend, die weit zurückgelehnt mit aller Kraft die Rosse bändigenden Lenkerinnen, mit beiden Beinen scharf ins Profil gewandt, der Oberkörper der rechten desgleichen (O), der der linken in

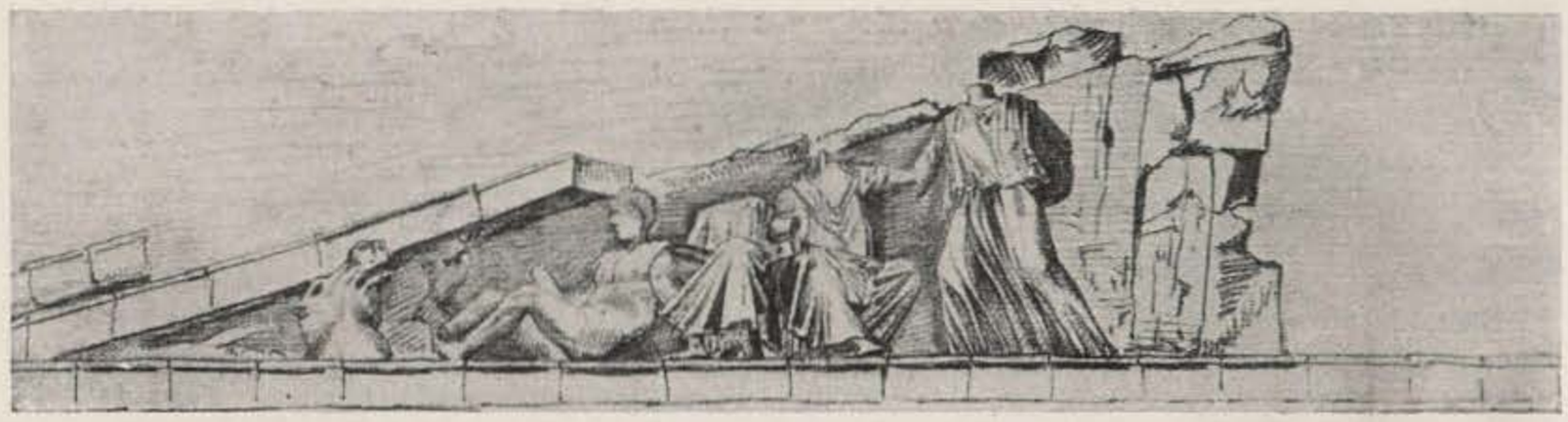


202. Die „Carreysche" Zeichnung des Parthenon-Westgiebels. Rechte Hälfte

Vordersicht ausgebreitet (G). Die beiden Begleiter der Wagen, die einzigen großenteils überschnittenen Figuren des Giebels, sind wie in ihrer Bewegung lebhaften Ausschreitens so in ihrer räumlichen Anordnung gleichsam ein Echo der beiden Hauptfiguren, der Hermes links neben Athena (H), dem Poseidon, die Iris rechts neben Poseidon (N), der Athena entsprechend — eine offenbar beabsichtigte Verschränkung, welche durch das Gewand noch eindrücklicher gemacht wird, indem neben dem nackten Poseidon die bekleidete Iris in der Bewegung der Athena, neben der bekleideten Athena der in der Hauptansicht völlig nackt erscheinende Hermes in der Bewegung des Poseidon angeordnet ist.

In den beiden Flügeln des Giebels überwiegt die volle Vorderansicht, auch, soweit „Carreys" Zeichnung ein Urteil gestattet, in den Köpfen, die nur hier und da durch eine leichte Wendung zur Mitte hin Teilnahme an dem Vorgang bekunden, während die Gruppen als Ganzes durchaus dem Beschauer zugewendet erscheinen. In der linken Giebelhälfte füllt den Raum zwischen der Mittelgruppe und dem am Boden knienden Paar eine Dreigruppe: neben der Wagenlenkerin Athenas schreitet in Eile — dies verdeutlicht das am vorgesetzten rechten Bein emporgeschlagene, den Unterschenkel entblößende Gewand — eine Frau nach links, vornübergebeugt, der Oberkörper in Vorderansicht, die Beine ins Profil gerückt (F); ein nackter Knabe, ganz von vorn gesehen, hat sich an ihren vorgestreckten rechten Arm gehängt, um sie zu sich herabzuziehen (E). Der Knabe lehnt sich ganz nach links hinüber und stützt sich mit der Rechten auf den Schoß einer in scharfer Vorderansicht auf dem Boden sitzenden, reich gekleideten Frau (D). So sind in diesem Flügel alle Möglichkeiten der Anpassung an den sich senkenden Giebelrahmen durchgeprobt: gebücktes Schreiten (F), angelehntes Stehen (E), Sitzen (D), Rutschen auf beiden Knien (C), Sitzen auf untergeschlagenem Bein (B), Knien (A*, so Sauers wahrscheinliche Ausfüllung der Lücke zwischen B und A, Athen. Mitteil. 1910, S. 65 ff., Taf. VII), endlich Auffahren aus ruhigem Liegen (A).

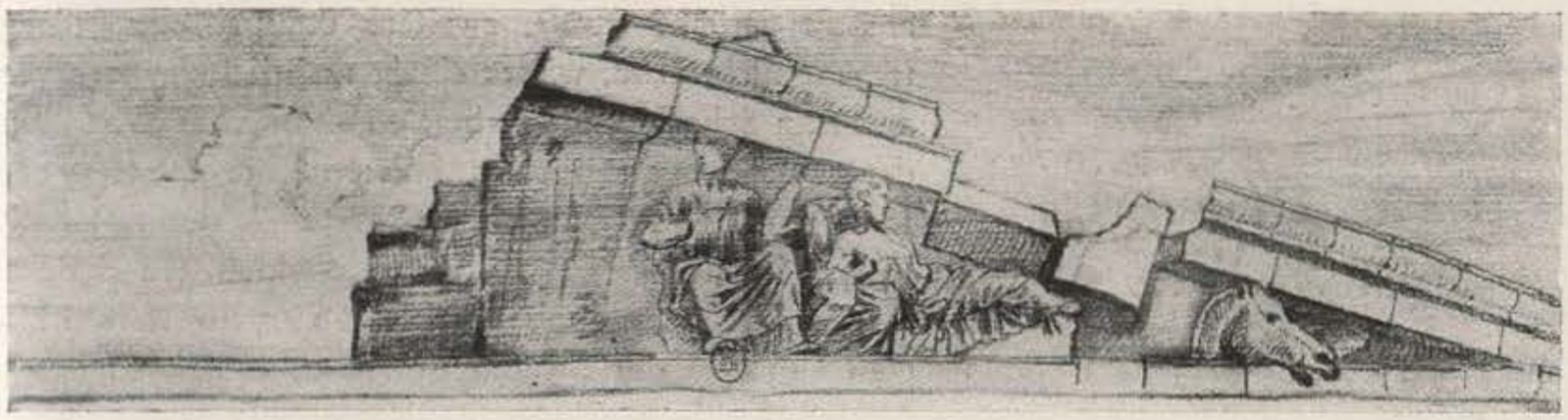
Im rechten Giebelflügel entsprechen die beiden den äußersten Zwickel füllenden Figuren V und W ihren Gegenstücken im linken Flügel A* und A. Die den äußersten Zwickel füllende Frauenfigur (W) ist, ins Weibliche übersetzt und reich gewandet, ein Spiegelbild des „Kephissos". Auch in den äußersten Zwickeln also, wie dicht neben den Hauptfiguren, ist der nackten männlichen Hauptfigur eine bekleidete weibliche, der gewandeten weiblichen Hauptfigur eine nackte männliche zugeordnet. Indem sich die gelagerte Frauengestalt (W) genau wie ihr Gegenstück halb emporrichtet, ist ihr Oberkörper in Vorderansicht gedreht, das rechte Bein ist, wie besser als die hier



203. Die „Carreysche" Zeichnung des Parthenon-Ostgiebels. Linke Hälfte

wenig deutliche Zeichnung das heute noch im Giebel liegende Fragment zeigt (siehe A. H. Smith, The sculptures of the Parthenon, Text S. 21, Fig. 37), so untergeschlagen, daß der Oberschenkel in Vorderansicht erscheint, während das linke Bein, leicht angezogen, ins Profil gewendet ist. Der rechte Oberschenkel ist größtenteils abgesplittert, aber man sieht so viel, daß er mit derselben gewaltsamen Bewegung zurückgenommen ist, wie der linke am „Kephissos" und ohne Zweifel in der gleichen Absicht, die wesentlichen Teile der Figur in eine Ebene zu bringen. Der Zwickelfigur folgt nach innen eine auf untergeschlagenem rechten Unterschenkel hockende nackte männliche Gestalt in voller Vorderansicht (V). Mit der nach der Giebelmitte hin folgenden Figur U beginnt dann eine aus drei selbständigen Gliedern bestehende Gestaltenreihe, welche der Zweigruppe BC und der Dreigruppe DEF nur sehr äußerlich entspricht. In der Mitte sitzt eine nackte Gestalt (S) auf den Knien einer auf dem Boden gelagerten, reich bekleideten, offenbar weiblichen Figur (T), eingerahmt von zwei sitzenden Frauen; die der Mitte nähere, ein wenig größere (Q) hat auf einem würfelartigen Sitz Platz genommen und setzt die Füße auf eine in der Zeichnung nicht völlig klare Erhebung (eine große Muschel?), während von links und rechts ein Knäbchen sich an sie anschmiegt (P, R); die kleinere (U) sitzt unmittelbar auf dem Fußboden und neigt sich mit dem Oberkörper zu der dann folgenden knienden Figur V hinüber. Alle drei Sitzenden (Q, S, U) und anscheinend auch die beiden Knaben sind in voller Vorderansicht gegeben, die am Boden gelagerte (T) in scharfem Profil.

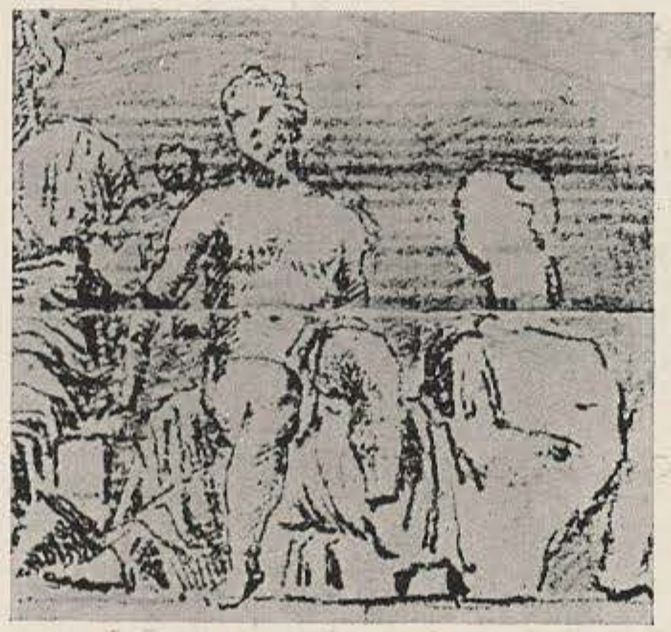
Die Zerstörung der ganzen Mitte des Ostgiebels, von dem schon der Zeichner des Marquis von Nointel nur die Flügelgruppen noch am Platze sah, macht leider einen Vergleich der Gesamtkomposition mit der des Westgiebels unmöglich; die geringen Spuren, die von den fehlenden Figuren in Giebelboden und -wand zurückgeblieben sind, lassen Zweifel selbst über die Frage, wie die beiden Hauptfiguren, Zeus und die eben aus seinem Schädel entsprungene Athena, dargestellt waren, geschweige denn, daß wir über die nächsten Zuschauer etwas Sicheres ermitteln könnten. Die Flügelgruppen aber überliefert der Zeichner in so klarer und anschaulicher Darstellung ihrer räumlichen Anordnung, daß wir nichts Besseres tun können, als diese einer vergleichenden Betrachtung zugrunde zu legen, zumal da die Versuche, die heute noch vorhandenen, wenn auch vielfach stärker beschädigten Bestandteile in ihrer alten Anordnung im Giebelrahmen wiederzugeben, sei es in Zeichnung (Athen. Mitteil. XVI, 1891, Taf. III) oder in Photographien nach Abgüssen (Furtwängler, Ägina, das Heiligtum der Aphaia S. 332, Abb. 266, 267, nach den Abgüssen des Musée du cinquantenaire in Brüssel), den Eindruck der Zeichnungen, in denen die Hand eines wirklichen Künstlers spürbar ist, auch nicht von fern erreichen (Abb. 203, 204). Übrigens hat die Untersuchung der Spuren auf dem Giebelboden



204. Die „Carreysche" Zeichnung des Parthenon-Ostgiebels. Rechte Hälfte

die Richtigkeit der Zeichnungen lediglich bestätigt. Da ist denn der Unterschied vom Westgiebel erstaunlich. Keine Spur von dem gleichförmigen Frontmachen, der Ausbreitung in der Fläche — die Gestalten bewegen sich frei im Raum, leben im Raum, nicht in der Fläche. Beginnen wir die Betrachtung mit dem linken Giebelzwickel, so gibt sofort einen mächtigen Auftakt der schräg aus der Giebeltiefe herausfahrende Kopf des äußersten der Sonnenrosse — eine klingende Fanfare! Dann folgt die Dreigruppe des auf einem Felsen behaglich gelagerten „Theseus" und zweier niedrigsitzender Frauen (Mich. D, E, F), ein Bukett — ich finde keinen besseren Ausdruck — von Gestalten, vom Hintergrunde aus in den Raum ausstrahlend. Es folgt, die räumliche Tiefe dieser Dreigruppe noch verstärkend, eine im wesentlichen in der Giebelebene ausgebreitete Figur, das lebhaft nach links laufende Mädchen (G), die erste aufrechte Figur dieser Giebelhälfte, die offenbar zur Mitte zurückblickend, den Übergang zur Hauptgruppe bildet. Im rechten Giebelzwickel entspricht jener Dreigruppe die berühmte Gruppe der „Thauschwestern" (K, L, M), ganz im gleichen Sinne komponiert, nur noch meisterhafter in dem unlösbaren In- und Miteinander der drei Gestalten. Mit dem Gespann der Mondgöttin, deren Oberkörper in der vom Zeichner angedeuteten Lücke zu ergänzen ist, schließt die Darstellung mit einem sanften Akkord, aber auch hier mit bemerkenswerter räumlicher Freiheit, indem der Kopf des äußersten Pferdes aus dem Giebel herausgedreht ist, so daß die Schnauze über das wagrechte Geison überhängt, wie die des vordersten Sonnenrosses — wenigstens für die Ansicht von unten her — das aufsteigende Geison überschneidet.

Der ungeheure Unterschied dieser räumlichen Freiheit von der räumlichen Gebundenheit des Westgiebels wird am deutlichsten, wenn wir zwei im Motiv verwandte Gruppen von hier und dort nebeneinanderstellen — die am Boden sitzende Frau (T), die auf ihren Knien einen Mann (S) trägt (Abb. 205), und die beiden am innigsten verbundenen „Thauschwestern" (L und M, Abb. 206). Wie sonderbar die Gruppe des Westgiebels! Wenn der Mann wenigstens im Schoße der Frau säße! Aber auf ihren bei etwas angezogenen Füßen leicht gebogenen Knien! Ganz gewiß war diese eigentlich nur für ein Kind mögliche Gruppierung durch den Inhalt der Darstellung bedingt — hier am ehesten denkt man an eine Verbildlichung irgendeines landschaftlichen Zusammenhanges —, aber es bleibt doch die Sonderbarkeit der Gestaltung des Motivs bestehen. Und da scheint es uns klar zu sein, daß sie nur verständlich ist durch das in der ganzen Giebelkomposition vorwaltende Streben nach völliger Klarheit des Umrisses. Wenn es schon durch den Inhalt der Darstellung gefordert war, eine enge Gruppierung zweier Gestalten zu geben, so mußte es so geschehen, daß beide Figuren in sich völlig geschlossen und deutlich blieben. Das wurde hier erreicht, erstens durch harte Kreuzung der beiden Figuren, von denen die tragende in strenges Profil, die getragene in volle Vorder-



205. Ausschnitt aus der „Carreyschen" Zeichnung des Parthenon-Westgiebels

ansicht gerückt wurde, zweitens dadurch, daß die getragene nicht etwa, wie es einzig natürlich gewesen wäre, auf dem Schoße Platz nahm, sondern vom Oberkörper der tragenden abgerückt auf deren Knie gesetzt wurde. In harter Deutlichkeit trennt sich auch der fast nackte Körper des Mannes von dem reichbekleideten der Frau.

Und nun daneben die beiden „Thauschwestern"! Sieht man zunächst nur auf das Bewegungsmotiv, so ist klar, daß in den „Thauschwestern" das unsagbare Behagen des Ruhens der einen im Schoße der anderen so vollendet ausgedrückt ist, wie es nie wieder ein Werk der Kunst erreicht hat. Man mag ruhig zugeben, daß in der für uns nicht sicher deutbaren Gruppe des Westgiebels ein ähnlicher Ausdruck nicht beabsichtigt, daß die Beziehung der beiden Figuren, der tragenden und der getragenen, viel entfernter war — trotzdem bleibt das Sitzen einer erwachsenen Person auf den Knien einer am Boden halb aufrecht sitzenden sonderbar, gezwungen, unbehaglich, die Verbindung der beiden Figuren — strenges Profil der Gelagerten, strenge Vorderansicht des Sitzenden — hart und ungelenk. Es ist nicht schwer, in den beiden Gruppen denselben Gegensatz der Komposition wiederzufinden, wie wir ihn zwischen dem „Theseus" und dem „Kephissos" feststellten: die Gruppe des Westgiebels ist auf völlige Klarheit des Umrisses hin angelegt. Für den Meister der „Thauschwestern" ist das Interesse am Umriß gering; das Eigentliche, worauf es ihm ankommt, liegt innerhalb des Umrisses: das wunderbare Ineinander der beiden schwesterlichen Gestalten. Wo der Westgiebelmeister scharf sondert, verbindet er, schafft aus zwei Frauenkörpern eine unlösliche Einheit. Der harten Kreuzung von Vorderansicht und Seitenansicht, welche der Westgiebelmeister wählte, entspricht in den Thauschwestern ein völlig freies Sicheinschmiegen der Körper in den Raum, ein unaussprechlich wohliges Hinüberspielen von der Vorderansicht im Oberkörper der Sitzenden bis zur scharfen Profilansicht in den Unterschenkeln der Liegenden. Diese fließenden Übergänge erhalten feste Führung durch die Hauptlinien des Gewandes: an der Sitzenden namentlich durch die sich zwischen den Unterschenkeln spannenden Mantelfalten, welche in leichter Schräge in die Tiefe führen, an der Liegenden durch den Halssaum und die Gürtung des Chitons, endlich die Führung der Mantelfalten. Wie wenig dem Künstler am Kontur lag, zeigt am besten der Umriß der linken Körperseite der Gelagerten. Ihm etwa gleichlaufend muß der jetzt größtenteils fehlende linke Arm bewegt gewesen sein, aber statt ihn räumlich zu trennen vom Körper, hat der Künstler durch die Faltenmassen des vom Oberarm herabhängenden weiten Ärmels, dann weiter unten durch die auf dem linken Oberschenkel wirr zusammengehäufte Stoffmasse des Mantels den Zwischenraum ausgefüllt, den Körperkontur, um einen von Wölfflin geprägten Ausdruck zu brauchen, verunklärt. Sehr charakteristisch auch, wie der Gegensatz des nackten zum bekleideten Körper hier und dort benutzt worden ist. Die auf den Knien der Gelagerten sitzende, wie völlig nackt erscheinende Figur des Westgiebels ist in Wirklichkeit mit einem Gewandstück bekleidet, das, man sieht nicht recht woher kommend, den linken Oberschenkel bedeckt; aber dies Gewandstück spielt in der Komposition keine irgend bedeutsame Rolle, so wenig, daß der Gedanke nahe-

206. Die „Thauschwestern" aus dem Parthenon-Ostgiebel, London

liegt, es sei nur aus Schicklichkeitsgründen angebracht. Auch in bezug auf das Gewand herrscht in der Gruppe harte Gegensätzlichkeit: da nun schon, vielleicht gar nicht zur Freude des Meisters, aus inhaltlichen Gründen eine solche Gruppierung notwendig war, sollte sich Figur von Figur auch dadurch klar abheben, daß die eine voll und reich gewandet, die andere wie nackt dargestellt wurde. Dagegen hat der Meister der „Thauschwestern" gerade das Gewand benutzt, um das unlösliche Ineinander der beiden Figuren anschaulich zu machen. Man sehe nur z. B., wie sich der rechte Ellenbogen der Liegenden einbettet in die Faltenmassen des dort zusammengeschobenen Mantels der Sitzenden, wie die den Ellenbogen umspielenden Ärmelfalten ihrerseits in die Mantelfalten eingreifen und so die Einheit der beiden Figuren an einem entscheidenden Punkt verdeutlichen. Nur in sehr beschränktem Maße, aber da um so wirksamer, hat der Künstler das Nackte verwendet, in der rechten Schulter der Liegenden, von der der Chiton herabgeglitten ist, so daß der Arm- und Brustansatz sichtbar werden. An entscheidend wichtiger Stelle, dicht am Kopfe, ist so die Abhebung der einen Figur von der andern erreicht. Man denke sich auch an der Liegenden den Halssaum hochgerückt wie an der Sitzenden, und man wird sofort den Wert dieser an sich so zurückhaltenden Entblößung würdigen.

Kann an der grundsätzlichen Verschiedenheit der räumlichen Anordnung in den beiden Giebeln, soweit sie uns erhalten sind, kein Zweifel obwalten, so erhebt sich um so dringlicher die Frage, ob Kekule recht hat, wenn er behauptet, daß wir uns die ganze Mitte des Ostgiebels in der Art des Westgiebels vorzustellen hätten. Er spricht nicht von der räumlichen Anordnung, aber offenbar würde er, wenn er auf ihre Verschiedenheit hier und dort aufmerksam geworden wäre, auch diese sich in der Hauptgruppe des Ostgiebels nach dem Muster des Westgiebels vorgestellt haben. Dagegen wäre im allgemeinen die Tatsache einzuwenden, daß die Modelle für beide Giebel um 442 fertig vorlagen, daß also auch ein etwa erst spät zur Herstellung der Zwickelfiguren des Ostgiebels zugezogener Gehilfe wenigstens die allgemeine Anordnung der Figuren im Raum in den vorhandenen Modellen festgelegt fand. Und das Beispiel der Eckfiguren des olympischen Westgiebels spricht nicht dafür, daß der jüngere und sehr anders geartete Meister es gewagt hätte, seinen persönlichen Stil auch in der Komposition zur Geltung zu bringen. Er hätte sich vermutlich wie

207. Laufendes Mädchen (G) aus dem Parthenon-Ostgiebel, London

208. „Nereïde" vom großen Grabmonument von Xanthos, London

jener mit einer sehr zurückhaltenden, aus dem Ganzen nicht herausfallenden Anwendung seines persönlichen Stils auf die Einzelausführung begnügt. Bleibt hier immerhin ein Zweifel möglich, so ist um so wichtiger eine Auseinandersetzung mit Kekules Erklärung, daß die einzige aus der Mittelgruppe des Ostgiebels erhaltene Figur, das laufende Mädchen (G, Abb. 209), ihrer ganzen Erscheinung nach nicht den Figuren des Ostgiebels gleiche, sondern denen des Westgiebels. Diese bei Kekules so feinem und empfindlichen Stilgefühl gewiß nicht leicht zu nehmende Bemerkung wird mancher bestätigt finden durch die Beobachtung, daß das Mädchen die einzige Figur des Ostgiebels ist, die in der Giebelebene sich ausbreitet. Man könnte geneigt sein, diese Tatsache so zu deuten, daß mit dieser Figur eben der im Flächenstil komponierte Mittelteil des Ostgiebels beginne. Dagegen ist zunächst zu bemerken, daß hier eine leise Verbesserung der „Carrey"-Zeichnung notwendig ist. Wie Sauers Untersuchung der Standspuren auf dem Giebelboden gezeigt hat, stand das Mädchen nicht parallel der Hauptebene des Giebels, sondern in leichter Schräge. Wenn der Zeichner statt dessen die volle Vorderansicht gibt, so liegt das ohne Zweifel daran, daß er die erhaltene linke Flügelgruppe, wie vermutlich auch die rechte, von einem ihrer Mitte etwa gegenüberliegenden Standpunkte aus aufnahm, für den die leichte Schrägstellung der Laufenden scharfe Vorderansicht ergab. Eine Berichtigung hätte sich für den Zeichner nur aus der Stellung der Füße auf den Giebelboden ergeben können, die seiner Beobachtung entzogen war. Außerdem ist wohl zu bedenken, daß die Flächenhaftigkeit der Figur durch die Zerstörung des Kopfes und der Arme sowie des mit beiden Händen gehaltenen Mantels weit über das ursprüngliche Maß gesteigert worden ist. Der zur Mitte zurückgewandte, also vermutlich in Dreiviertelansicht gedrehte Kopf, vor allem aber der weite, zurückwehende, den Oberkörper halbkreisförmig umfassende, von der erhobenen Linken als Schutz gegen eine blendende Erscheinung vorgehaltene Mantel müssen den Tiefeneindruck wesentlich verstärkt haben, zumal wenn, wie anzunehmen, der Mantel mit der ganzen Figur leicht schräg gegen die Giebelwand gerichtet war. Zu dieser tatsächlichen Berichtigung kommt dann weiter die Überlegung, daß einzelne ganz oder annähernd der Hauptebene parallel gerichtete Figuren für eine räumlich freie Komposition geradezu gefordert waren, um gleichsam als Gradmesser für die mannigfaltigen Bewegungsrichtungen der anderen Figuren zu dienen.

Damit aber ist Kekules stilistisches Urteil noch nicht entkräftet. Wir können darüber nur ins klare kommen durch eine zusammenfassende Betrachtung der Formgebung in beiden Giebeln. Wir versuchen sie, indem wir im besonderen die Behandlung des Nackten und des Gewandes untersuchen. Für die erstere gehen wir aus von den beiden berühmten Akten, die wir schon nach ihrer räumlichen Anordnung verglichen, vom „Theseus" des Ostgiebels und „Kephissos" des Westgiebels. Sie sind bei aller Verwandtschaft der monumentalen Gestaltung des männlichen Körpers verschieden, wie fast in jeder Einzelform, so vor allem in der Grundauffassung des Nackten. Kurz gesagt: die Formel, welche wir für den Gegensatz von kleinasiatisch-ionischer und festländisch-griechischer Kunst fanden, kann nicht lebendiger veranschaulicht werden als durch diese beiden wundervollen Körper. Der „Kephissos" zeigt in der Vollendung das Streben nach Einheitlichkeit der Erscheinung, das wir jenem, der „Theseus" die Richtung auf klare Gliederung, die wir diesem Kunstkreise zuschrieben. Das Fließende in der Modellierung des „Kephissos" ist von jeher empfunden worden und hat mit beigetragen zur Einbürgerung der durchaus zweifelhaften Deutung auf einen Flußgott. Es ist bei der Deutung ganz auszuscheiden, denn es ist nicht aus dem Wesen des Dargestellten, sondern aus der Kunstart zu verstehen. Das zeigt ein Blick auf den Torso des

209. Sitzende Frauen und laufendes Mädchen aus dem Parthenon-Ostgiebel, London

„Hermes" (H, Abb. 210), und der zunächst anders wirkende Torso des Poseidon (M) ist im Grunde gleichen Wesens. In ihm ist die gewaltige Kraft des Erderschütterers im Augenblick mächtiger körperlicher Anspannung durch eine scharfe, fast harte Betonung der Muskeln anschaulich gemacht (vgl. die Abb. 225 im Kapitel X). Aber das Bezeichnende ist, daß auch hier nicht, wie im „Theseus", die Hauptgliederungen des Körpers betont und so sein Aufbau klargestellt wird, daß vielmehr die einzelnen Muskelabteilungen fast in gleicher Stärke modelliert und umrissen und gleichwertig nebeneinandergesetzt sind. Auch hier bewegt sich die Oberfläche des Körpers in ihren dichtgedrängten Schwellungen und Senkungen wie in einheitlich durchgeführtem Wellenschlag — einem erregten, ja wie empörten im Vergleich zum „Kephissos", in dessen sanft hingleitender, in langen Wogen wie verebbender Oberflächenbewegung die gewaltige Erregung der Mittelgruppe groß und ruhig verklingt. Die Einheitlichkeit in der Stilisierung der Akte geht bis in die Einzelheiten hinein. So kehrt z. B. an allen männlichen Körpern des Westgiebels die auffällige Bildung der Stelle wieder, wo der Schwertfortsatz des Brustbeins ansetzt: da ist eine flache nach oben scharf, nach unten weicher begrenzte Mulde eingetieft. Sie ist auf der Abbildung des Poseidon und des Hermes (H) deutlich zu erkennen (Abb. 225 und 210), läßt sich aber auch an Abgüssen des „Kephissos" und „Kekrops" (A und B), deren Photographien die Stelle in tiefem Schatten zeigen, genau so nachweisen. Es ist eine Bildung, die in der Natur nicht selten vorkommt, wenn auch ein leicht erhabenes Vortreten des Schwertfortsatzes häufiger sein mag. Ich fand auf der Photographie einer gut trainierten Boxerabteilung beide Formen, jene

210. Hermes aus dem Parthenon-Westgiebel (H), London

seltener, diese häufiger vertreten. Der „Theseus" und der vermutliche Prometheus oder Hephaistos des Ostgiebels (H, vgl. Abb. 211) zeigt sehr klar die uns geläufigere, leicht erhabene Bildung des Schwertfortsatzes, wie denn überhaupt dieser Torso — das einzige mit Sicherheit der Mittelgruppe des Ostgiebels zuweisbare Stück — dem „Theseus" in der starken Betonung der Gliederung vollkommen gleicht, wirkt er doch wie aufgebaut aus drei aufeinandergesetzten Trommeln. Man sieht, eine Betrachtung der Formengebung des Nackten bestätigt Kekules These nicht: der Torso H ist nicht von der Art des Westgiebels, wie wir es voraussetzen müßten, wenn Kekule recht hätte.

Und nun die Behandlung des Gewandes. Wir werden gut tun, auch hier von dem Vergleich im Motiv annähernd ähnlicher Gestalten auszugehen. Wir untersuchen die Gruppe des „Kekrops" mit der an ihn gelehnten Tochter (B C) und die „Thauschwestern" (Abb. 212, 213). Hier ist die Formel, die wir für die beiden großen griechischen Kunstkreise fanden, offenbar nicht einfach übertragbar. Zwar das Gewand der Gruppe aus dem Westgiebel entspricht dem östlichen Ideal: Körper und Gewand bilden eine Einheit, die dadurch erzielt wird, daß das Gewand sich dem Körper unterordnet, ihn in seiner Form und Bewegung ausdrückt, umschreibt, betont. Aber die „Thauschwestern"? Könnte man sagen, daß an ihnen das Gewand wie gleichwertig, selbständig neben dem Körper behandelt sei? Schwerlich. Ohne Zweifel bilden auch an ihnen Körper und Gewand eine Einheit, aber sie ist nicht erreicht auf Kosten eines von beiden, sondern beide durchdringen sich, drücken sich durcheinander aus, sind eines des andern Spiegel und Folie. Einzig in seiner Art ist dies Gewand, das nicht mehr eine tote, fremde Hülle ist, sondern ein im Dienste des Körpers gleichsam lebendig gewordenes, vom Körper nicht mehr lösbares und doch auch wieder von selbständigem Leben erfülltes Gebilde. Neben dem Reichtum an Motiven, der sich hier ausbreitet, nie um ihrer selbst willen, sondern immer im Zusammenspiel mit dem Körper, neben dieser unerschöpflichen Fülle, die auf das sich versenkende Auge nie verwirrend, immer beglückend wirkt, erscheint das Gewand der Westgiebelfiguren mit der ständigen Wiederholung weniger Motive übersichtlich und klar, aber ein wenig leer, fast wie ein Ornament, das das Auge kurz befriedigt, aber nicht dauernd festhält. Das Ge-

heimnis der überragenden Wirkung dort liegt in der herrscherhaften Art, wie die entscheidenden Hauptzüge durch tiefstes Hineinarbeiten in den Marmor herausgehoben sind, wodurch zugleich die Masse des Gewandes Spielraum erhält, während doch durch die weit eingreifenden Faltentiefen überall Lage und Form des Körpers anschaulich gemacht werden. Im Gegensatz dazu hält der Künstler des Westgiebels durchaus an der älteren Überlieferung des engen Anlegens des Gewandes am Körper fest. Es bildet eine dünn aufliegende Schicht, in die nirgends auflockernd hineingegangen wird. Dabei ist, wie gesagt, die Form des Körpers überall das Bestimmende; so wird z. B. an der Kekropstochter das Gewand so dicht an die Schenkel angedrückt, daß sie fast wie nackt vollrund heraustreten, die Modellierung des Bauches durchweg kenntlich wird. Auch der Mantel, der über dem Untergewand um den rechten Oberschenkel geschlagen ist, so daß hier also eine doppelte Stoffschicht die Form umhüllt, ändert daran gar nichts: die gleichwertig dicht nebeneinander gelegten flachen Faltenzüge wirken wie eine umgewickelte Binde; sie charakterisieren nicht so sehr das Gewand, als sie in ihren gleichlaufend geschwungenen Kurven die Form deutlich machen. Das gleiche gilt von dem um den Unterkörper des Kekrops geschlungenen Mantel: fast ohne eigene Masse legt er in etwas einförmigem Kurvenspiel die Hauptform klar. Ein vergleichender Blick auf die übrigen Gewandfiguren beider Giebel zeigt, daß die an den beiden Beispielen erläuterte Verschiedenheit durchgeht, so groß im übrigen die Unterschiede in der künstlerischen Vollendung der einzelnen Stücke sein mögen. Es ist ja nicht von ungefähr, daß man, wenn man sich den Ostgiebel vergegenwärtigt, zunächst immer an die „Thauschwestern" denkt. In der Tat sind die beiden sitzenden Frauen im linken Giebelzwickel den „Thauschwestern" nicht ebenbürtig, und das ist nicht allein durch die starke Zerstörung, namentlich der links sitzenden, bedingt, an der das linke Knie und die schräg von da zum rechten Unterschenkel führende Faltenlage, die noch Carrey unverletzt sah und die der ganzen Figur großen Zug gibt, weggebrochen sind. Auch das hier im

211. Torso aus dem Parthenon-Ostgiebel (H), Athen

212. Kekrops-Gruppe aus dem Parthenon-Westgiebel

213. Die „Thauschwestern" L und M aus dem Parthenon-Ostgiebel

Gegensatz zu den ionisch gekleideten „Thauschwestern" darzustellende schwere dorische Gewand, das nicht den gleichen Reichtum an Motiven hergab, erklärt nicht völlig diesen Abstand. So sehr wir mitfühlen, wie das Gewand in einheitlichem großen Zuge die Körper umfließt — es bleibt etwas Schweres, Anklebendes daran, das dort völlig aufgelöst ist in unendlich reichem Bewegungs- und Formenspiel. Ich meine, hier liegt ein Unterschied der ausführenden Hände vor, wie er durch das in Kapitel III geschilderte Verfahren der Herstellung solcher dekorativen Skulpturen bedingt ist. Der erfindende Künstler ist ganz gewiß für die „Thauschwestern" und die sitzenden Frauen der gleiche — das ist auch Kekules Meinung — aber der Bildhauer, der jene nach dem Modell des Meisters ausführte, hat seine Absichten besser verstanden als der minder begabte, der diese gearbeitet hat —, wenn es nicht der erfindende Meister selber war, der in den „Thauschwestern" gleichsam das Musterstück hinstellte, wonach sich die Ausführung zu richten hatte.

Das laufende Mädchen G ist in der Gesamtauffassung des Gewandes von den übrigen Ostgiebelfiguren nicht zu trennen. Durch mächtig tiefe Täler zwischen den schwer zurückschlagenden Falten des dorischen Gewandes ist dessen Masse klargemacht und zugleich die Form der Beine angedeutet — aber eben nur angedeutet, nicht geflissentlich herausmodelliert. Sehr bezeichnend, wie der Überschlag des Stoffes um die Hüften herum überall frei hängt, so daß nirgends der Körperkontur klar hervortritt, sondern in leichter Umhüllung höchstens geahnt wird, wie die geschlängelten seitlichen Säume des Rockes auf dem linken Bein aufliegend dessen Umriß vielfach überschneiden — genau wie an der „Thauschwester" M der Umriß der Oberschenkel durch die krausen Mantelfalten umspielt wird.

Die klare Sonderung der Gewandbehandlung in Westgiebel und Ostgiebel wird endgültig bestätigt durch den seit einiger Zeit erbrachten Beweis für die Zugehörigkeit der lange zum Ostgiebel gerechneten laufenden Flügelfigur J zum Westgiebel (= N der „Carreyschen" Zeichnung; vgl. A. H. Smith, Sculptures of the Parthenon, S. 11 f.). Sie ist neben dem „Kephissos" unzweifelhaft das hervorragendste uns aus dem Westgiebel erhaltene Stück und diese Meisterhaftigkeit mag erklären, daß man sie so lange neben den „Thauschwestern" hat dulden mögen (Abb. 233). Vermöge ihrer künstlerischen Vollendung zeigt sie das Wollen des Westgiebelmeisters vielleicht am allerdeutlichsten: das beherrschende Streben nach völlig klarer Umriß- und Formwirkung des Körpers, der das ganze hier besonders reiche und feine Faltenspiel des kurzen ionischen Chitons zu dienen hat. Man beobachte nur, wie etwa die seitlichen Konturen des Körpers von den Achseln abwärts deutlich verfolgbar sind, wie die Modellierung des Bauches, der Hüften, der Oberschenkel nur wie überhaucht erscheint von einem zarten Wellenspiel schön geschwungener Faltenkurven. Nirgends tief eingreifende, beherrschende Formen, der Stoff eine schleierartig dünne Decke, in gleichmäßig flachen Faltenzügen schwingend — das Gewand ein herrliches, klares und reiches Ornament, aber doch nur ein Ornament, bestimmt, den Körper in seiner blühenden Kraft herauszustellen. Wenn man die beiden laufenden Mädchen miteinander vergleicht (Abb. 207 und 233), so kann kaum ein Zweifel darüber obwalten, daß das langbekleidete echte Ostgiebelart zeigt, das im kurzen Röckchen echte Westgiebelart. Wie ganz anders eine mit dorischem Gewande bekleidete lebhaft bewegte Frauengestalt unter den Händen eines kleinasiatisch-ionischen Meisters ausgefallen wäre, das lehrt ein Blick auf eines der über das Meer hin hüpfenden Mädchen vom xanthischen Nereïden-Monument (Abb. 208). Viel deutlicher modellieren sich hier beide Beine unter den weniger massigen, schwungvoll-ornamental gezeichneten Falten des Rockes, ohne jede Unterbrechung ist

der Umriß, namentlich der linken Körperseite, von den Schultern bis herab zu den Fußknöcheln durchgezogen, ja selbst die Form des Unterleibs, an der Parthenonfigur nicht einmal angedeutet, wird durch das Zurückwehen des Gewandüberschlages unter dem Gürtel sichtbar gemacht.

Damit ist auch von der Seite der Gewandbehandlung her Kekules These, wie mich dünkt, widerlegt. Die beiden Giebel sind in sich einheitliche Schöpfungen, die in Komposition wie Formengebung durch einen Abgrund voneinander getrennt sind. Da nun die Tonmodelle für beide Giebel in derselben kurzen Spanne Zeit zwischen 447 und rund 442 fertiggestellt worden sind, wenn auch die Ausführung sich noch einige Jahre über die Enthüllung der Parthenos hinaus hingezogen hat, vermutlich bis 432 v. Chr., so kann die Verschiedenheit der beiden großen Skulpturwerke nicht aus zeitlichem Abstand erklärt werden: sie müssen von zwei völlig verschiedenen Künstlern entworfen und im wesentlichen einheitlich unter ihrer Leitung und Anweisung, wenn auch von verschiedenen Händen ausgeführt worden sein. Wer sind diese Künstler? Daß Phidias, wenn man Plutarchs Bericht über seine Tätigkeit bei den großen Bauunternehmungen des Perikles genau nimmt, als erfindender Meister für den Skulpturenschmuck ausscheidet, wurde schon dargelegt (S. 30 f.). Auch die, wie ebenfalls schon erwähnt wurde, in der Kaiserzeit verbreitete Meinung, daß Phidias nicht eigentlich Marmorkünstler gewesen sei, ist schwer begreiflich, wenn man Kunde davon besessen hätte, daß Phidias an den Parthenonskulpturen, gar an den Giebeln, den gewaltigsten Rundwerken dieser Art, die das Altertum gekannt hat, beteiligt gewesen sei. Und es ist nicht einzusehen, warum diese Kunde gerade in Athen, im Mittelpunkt griechischen Geistes- und Kunstlebens verlorengegangen sein sollte. Dabei ist es kaum von Bedeutung, daß die Namen der an den Skulpturen beteiligten Bildhauer in dem uns in Fragmenten erhaltenen großen Rechenschaftsbericht über den Bau des Parthenon nicht genannt waren, wie überhaupt in dieser sehr abgekürzten Rechnung Namen für die Empfänger der gezahlten Summen nicht genannt werden. Es ist selbstverständlich, daß diese Namen auch in mündlicher Tradition fortgepflanzt werden konnten, daß überdies den fleißigen Archäologen der hellenistischen Zeit nicht bloß auf Stein eingetragene Urkunden, sondern auch deren Urschriften in den Archiven zu Gebote standen.

214. Ostgiebel des olympischen Zeustempels. Rekonstruktions-Versuch

Zehntes Kapitel

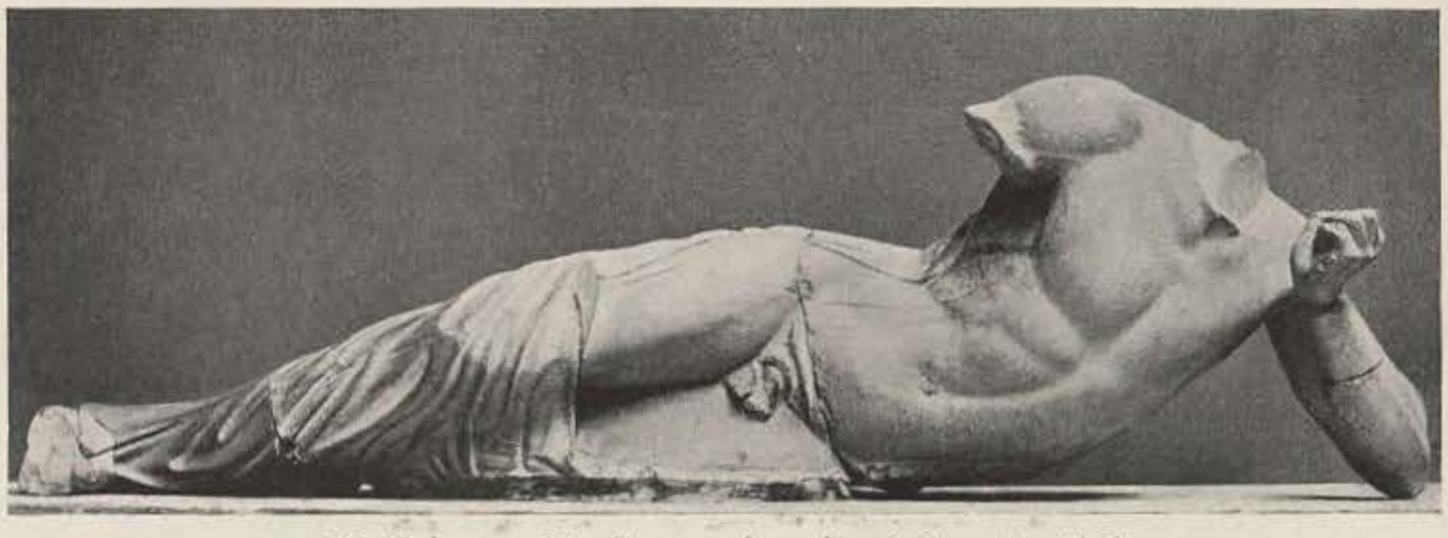
PAIONIOS MEISTER DES PARTHENON-WESTGIEBELS

Wird nach dem eben Ausgeführten die Beteiligung des Phidias an den Giebelskulpturen des Parthenon höchst zweifelhaft, so ist der künstlerische Charakter beider Kompositionen so scharf ausgeprägt, ihr Wert als Werke höchsten Ranges so unverkennbar, daß die Frage sich aufdrängt, ob denn die beiden großen Meister, die hinter ihnen stehen, sonst keine kenntlichen Spuren in der Kunstgeschichte des V. Jahrhunderts hinterlassen haben. Für den Meister des Westgiebels ist es, dünkt mich, nicht schwer, die Anknüpfung an längst Bekanntes und Gewürdigtes zu finden: es ist Paionios, der Schöpfer des Entwurfs für den reichsten und stattlichsten Skulpturenschmuck eines dorischen Tempels, der in Griechenland vor dem Parthenon entstanden ist, des olympischen Zeustempels, um den sich alle vier Jahre ganz Hellas in Festfreude versammelte, der Schöpfer auch der Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia und in Delphi — also sicherlich ein in der Zeit des Parthenonbaus in ganz Griechenland und namentlich — das sahen wir schon — in Athen gekannter und hochberühmter Künstler. Innige Beziehungen verbinden den Parthenon-Westgiebel mit beiden genannten Marmorwerken, Beziehungen, die z. T. von Kekule und W. Klein beachtet, aber noch nicht in ihrer Gesamtheit verfolgt worden sind. Wir beginnen damit, den Ähnlichkeiten des Westgiebels mit den Olympiaskulpturen nachzugehen. Zu allererst ist zu sagen, daß die Einordnung in den Raum hier und dort die gleiche ist: flächenhafte Ausbreitung ist das gemeinsame Kennzeichen. Diese führt in den Olympiagiebeln wie im Parthenon-Westgiebel zu der gleichen Vernachlässigung, ja Weglassung der für die Vorderansicht nicht verfolgbaren Teile der Figuren. Wie z. B. der Block, aus dem der an seinen Zehen krauende Knabe des olympischen Ostgiebels gearbeitet ist, nicht zureicht, um den Rücken voll auszubilden, wie an der „Beißer"-Gruppe des olympischen Westgiebels (Abb. 229) der nach hinten ausgestreckte linke Unterschenkel des Knaben und das ganze Hinterteil des Kentauren, am Gegenstück dieser Gruppe ebenso das Kentaurenhinterteil weggelassen ist, genau so ist am „Kephissos" der untergeschlagene linke Fuß vernachlässigt, sind in der Gruppe des „Kekrops" mit seiner Tochter beide Füße der Tochter und der linke des Vaters weggelassen (vgl. Collignon, Le Parthénon Taf. 45, 57). Im Gegensatz dazu ist an keiner der erhaltenen Figuren des Parthenon-Ostgiebels eine solche Verkürzung und Vernachlässigung bemerkbar. Im Gegenteil: es ist oft hervorgehoben worden, daß die Rückseiten der Ostgiebelfiguren mit der gleichen liebevollen Sorgfalt vollendet sind wie die Vorderseiten. So wird klar, daß dieser technische Unterschied nicht etwas Zufälliges, etwa dem geringeren oder größeren Fleiß des ausführenden Bildhauers Zuzuschreibendes ist, sondern mit der plastischen Auffassung der leitenden Meister innig zusammenhängt: für den

215. Westfront des Parthenon

Westgiebelkünstler genau so wie für den entwerfenden Meister der Olympiagiebel ist nur die dem Beschauer zugewendete, in der Hauptebene des Giebels sich ausbreitende Seite der Giebelfiguren wesentlich, für den Ostgiebelmeister sind alle Teile der Komposition Rundfiguren, frei in den Raum gestellt und deshalb nach allen Seiten gleich ausgebildet.

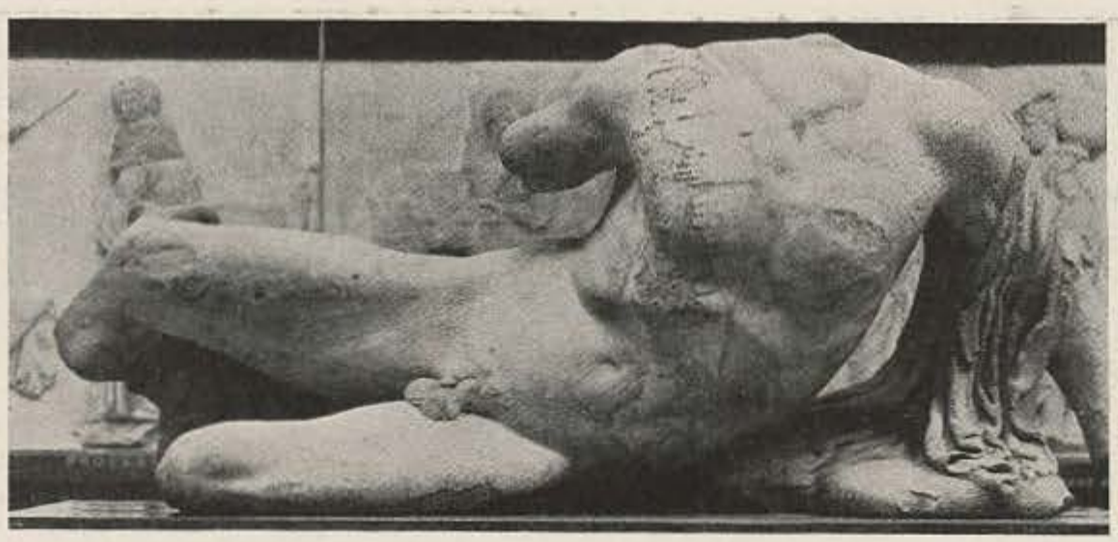
Es ist verständlich, daß bei gleicher räumlicher Anschauung auch ein ähnliches Schema der Komposition in Olympia und im Westgiebel durchgeführt ist. In allen drei Giebeln setzt sich eine Mittelgruppe, in der der Hauptvorgang zusammengeballt ist, deutlich gegen Flügelgruppen ab, die mehr untergeordnete Begleiterscheinungen jener Haupthandlung darstellen. Der Einschnitt zwischen der Mittel- und den Flügelgruppen ist in allen drei Fällen einfach dadurch angedeutet, daß die äußersten Gestalten der Mitte den Flügeln den Rücken drehen: Oinomaos und Pelops (Abb. 214), Theseus und Peirithoos (Abb. 84), die beiden Wagenlenkerinnen (Abb. 201, 202). Die Flügelgruppen können entweder aus einzeln angeordneten Figuren (olympischer Ostgiebel) oder aus Einzelfiguren in Verbindung mit Gruppen von zwei oder drei Figuren bestehen (olympischer Westgiebel — Parthenon-Westgiebel). Alle Arten des Sitzens, Kniens, Hockens, Liegens werden unter dem Zwang des sich senkenden Geison verwendet. Dabei gestattet die flächenhafte Ausbreitung kein



216. Gelagerter Jüngling aus dem olympischen Ostgiebel

Zusammenfassen, Zusammenballen der Figuren, wie es im Parthenon-Ostgiebel durchgeführt ist, sondern die Figuren und Figurengruppen sind gleichwertig eine neben die andere gesetzt, und es ist vor allem dafür Sorge getragen, daß sich eine jede in ihrem Umriß klar darstelle und absetze, auch da, wo zwei Figuren feindlich oder freundlich eng miteinander verbunden sind. So ist z. B. in der „Beißer"-Gruppe des olympischen Westgiebels auffällig, wie bei dem Ringen des halbwüchsigen Knaben mit dem Kentauren die beiden Oberkörper sorgsam in der gleichen Fläche nebeneinander ausgebreitet und möglichst in ganzer Ausdehnung sichtbar gemacht sind, mit ganz geringfügiger Überschneidung. Das gleiche wurde vorhin als bezeichnend für die Kekropsgruppe hervorgehoben (vgl. Abb. 227 und 229). Die Gleichheit der räumlichen Anordnung führt dann auch zu nahverwandten Bewegungsmotiven. So entspricht der im Liegen sich aufrichtende „Kephissos" mit geringen Abweichungen, von denen noch näher zu sprechen sein wird, dem gelagerten Jüngling in der linken Ecke des olympischen Ostgiebels; „Kekrops", auf dem untergeschlagenen linken Bein sitzend, den rechten Fuß angezogen, so daß das Knie spitz hervorsteht, der Oberkörper in voller Vordersicht, ist das Gegenstück des auf jenen gelagerten Jüngling folgenden bärtigen Alten (L) im olympischen

217. Gelagerter Jüngling aus dem olympischen Ostgiebel



218. „Kephissos" aus dem Parthenon-Westgiebel

Ostgiebel, wie der nackte kniende Zügelhalter des gleichen Giebels (B) lebhafter bewegt in den beiden knienden A* und V des Parthenon-Westgiebels wiederkehrt (vgl. Abb. 220 und 221).

Es ist gleichfalls in der flächenhaften Auffassung und in der daraus entspringenden Bedeutung des Umrisses begründet, wenn in den beiden Kampf- oder Streitdarstellungen, im olympischen Westgiebel und im Parthenon-Westgiebel die gleiche Heftigkeit der Bewegungen, namentlich der Arme auffällig hervortritt. Wie mächtig wirksam ist die Silhouette des Apoll im Kentaurenkampf, der gebietend herumfahrende Kopf und dazu der zurückschreckende Arm, dessen Bewegung in dem Zurückbäumen des Kentauren, im Zurückfahren seines rechten Armes, der eben die Braut gepackt hielt, sofort ihr Echo findet! Diesem weitausfahrenden Arme in der Mittelgruppe entsprechen in den Flügeln die stemmenden, stoßenden, zerrenden in dichter Verflechtung – von stärkster Wirkung namentlich die dicht unter dem schrägen Geison und ihm etwa parallel ausgereckten Arme der beiden am Boden knienden Lapithenjünglinge. Vergegenwärtigt man sich nach den Andeutungen der „Carreyschen" Zeichnung (Abb. 201, 202) die gewaltigen Armbewegungen der Athena und des Poseidon, die zur Mitte weisenden ausgereckten Arme ihrer nächsten Begleiter, des Hermes und der

219. „Kephissos" aus dem Parthenon-Westgiebel

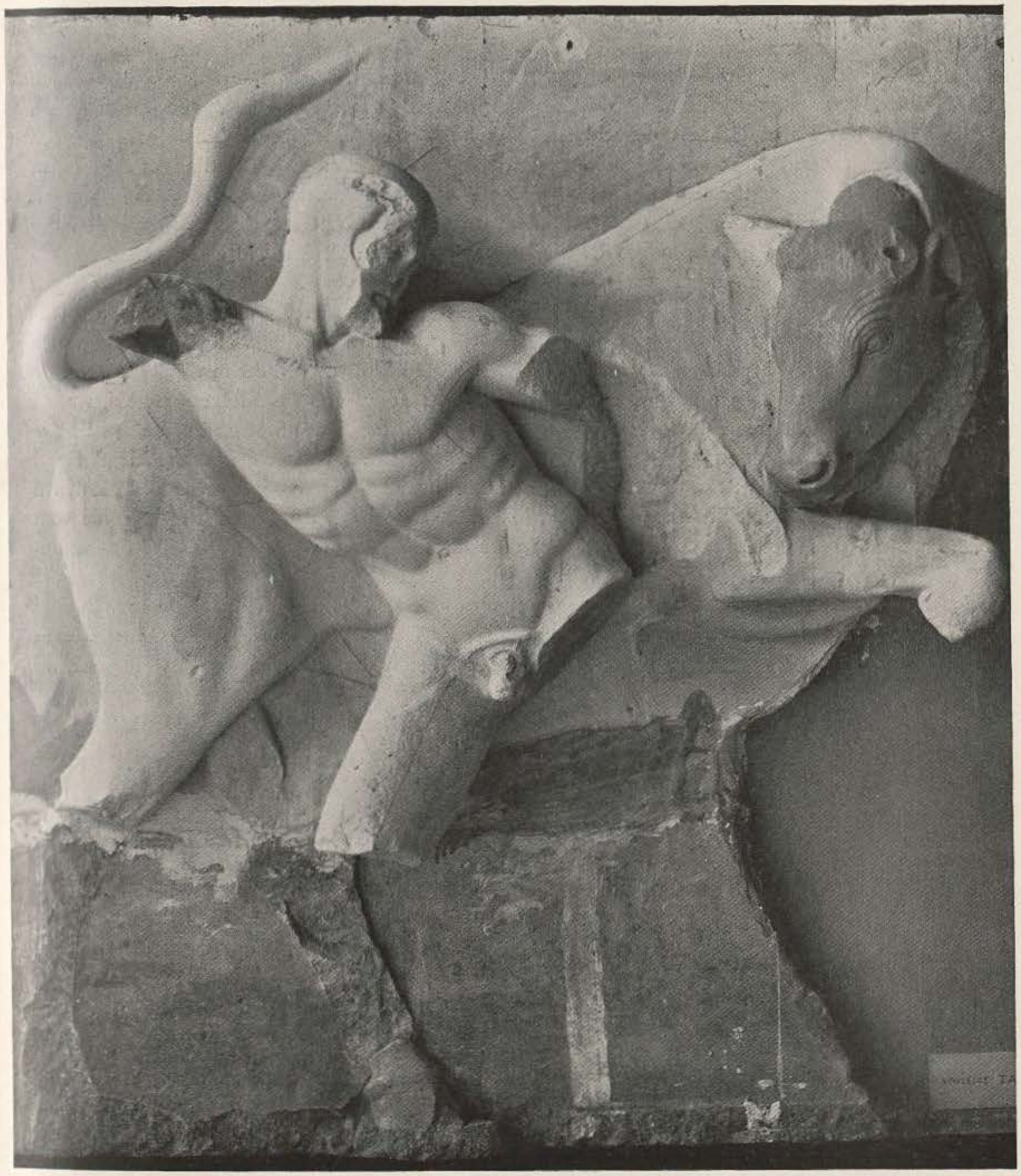
220. Knieender Jüngling (B) aus dem Olympischen Ostgiebel

221. Knieender (V) aus dem Parthenon-Westgiebel Akropolis-Museum

Iris, die mächtige Anspannung in den Armen der Lenkerinnen, so entsteht ein sehr ähnlicher Eindruck und selbst die eigenartige Verflechtung gegeneinander wirkender Arme findet sich wieder an dem Knaben (E) zwischen den beiden Frauen. So sind vermutlich die Figuren U und V, zwischen denen jetzt scheinbar eine Lücke klafft, durch die Bewegungen der Arme irgendwie verbunden gewesen und selbst an der gelagerten Frauenfigur W, in der die Komposition rechts ausklingt, ist eine stark ausgreifende Geste des linken Armes zu beobachten.

Gewiß verrät sich in solcher heftigen Aktion zugleich das Temperament des Künstlers. Es ist in den beiden Westgiebeln durchaus von gleicher Art und Stärke; es hat in beiden Giebeln zufolge gleicher räumlicher Anschauung die gleichen Mittel des Ausdrucks gefunden.

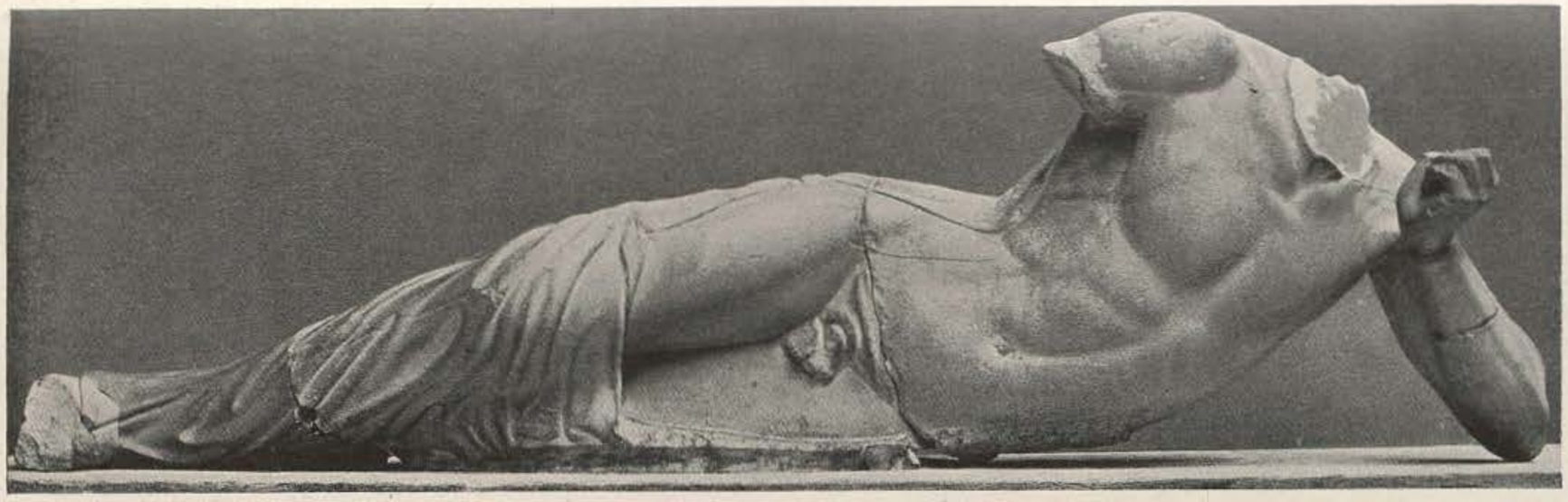
Die Formauffassung im Nackten wie im Gewand haben wir an den olympischen Giebeln wie am Parthenon-Westgiebel in früheren Abschnitten als die der ionischen Kunstrichtung bestimmt. Wenn dabei, da es sich nicht mehr um die allgemeinste Form räumlicher Anschauung, sondern um Wiedergabe bestimmter einzelner Teile der Wirklichkeit handelt, die Unterschiede bei allgemeiner Verwandtschaft stärker hervortreten, so wird man das natürlich finden bei einem zeitlichen Abstand von etwa 30 Jahren. Wir versuchen Verwandtschaft und Fortschritt an einzelnen Beispielen klarzumachen. Schon Kekule und Klein haben auf die Ähnlichkeit des „Kephissos" mit dem gelagerten Jüngling im linken Zwickel des olympischen Ostgiebels hingewiesen (Abb. 216, 217 und 218, 219). In der Tat ist die Gesamtanordnung bei beiden die gleiche; das würde noch auffälliger hervortreten, wenn nicht an beiden der rechte Arm abgebrochen wäre, der hier wie dort am Körper hin bis zum rechten Knie geführt war, wodurch erst der Zusammenschluß des Körpers zu einem dem Giebelwinkel sich einpassenden Dreieck vollendet wird. In beiden Gestalten ist der weiche Fluß des den Eindruck



222. Stiermetope. Paris und Olympia

durchaus bestimmenden Umrisses der gleiche; seine Schwingung wiederholt sich in der unterhalb der Halsgrube einsetzenden und mit leichter Unterbrechung durch den Brustkorbrand bis zum Nabel geführten Mittellinie des Körpers. Der fühlbare Unterschied liegt einmal in der lebhafteren Bewegung des „Kephissos", der nicht, wie die olympische Gestalt, in ruhigem Beobachten, sondern im Moment des Sichaufrichtens gedacht ist. Dadurch ist der Oberkörper höher gehoben, das rechte Knie nicht aufgelegt auf das linke, sondern gelöst und der rechte Fuß leicht angezogen, so daß das Knie spitz heraustritt. Diese Bewegung ergibt aber auch eine stärkere Anspannung der gesamten Muskulatur, die, wie der Umriß, reicher bewegt in kräftigeren Massen gegeneinander abgesetzt erscheint. Im ganzen macht die olympische Figur den Eindruck stärkerer Geschlossenheit, einer der Bestimmung der Figur als Giebelfüllung wunderbar angepaßten, man darf sagen tektonischen Massigkeit, Einfachheit und Klarheit, zugleich einer kraftvollen, großen, ja herben Unbefangenheit in der Naturwiedergabe, wie sie etwa in der Stützung des wuchtigen Oberkörpers durch den in sich zurückgebogenen, das Kinn stützenden Arm hervortritt, der fast wie eine schmale Strebe neben dem mächtigen Körper ein wenig kahl und dünn wirkt. Sehr bezeichnend, wie an dieser Leere zwischen stützendem Arm und Körper, wohl auch an der Schmalheit des Armes der Künstler des „Kephissos" Anstoß nimmt und durch den von der Schulter gleitenden Mantelzipfel die Lücke schließt und die Masse des Armes verstärkt. In allen diesen Zügen dürfen wir Zeichen der allgemeinen künstlerischen Entwicklung in der Zeit zwischen 475 und 440 erblicken, die vom tektonischen zum plastischen, von ruhiger und einfacher zu bewegter und geteilter Form, von unbefangener Naturwiedergabe zum Streben nach Ausgeglichenheit vorschreitet. Wir beobachten die gleiche Entwicklung im Gewande. An der olympischen Figur heben sich die Faltenzüge mit flachen Rücken, seicht eingetieften Mulden ab. Am „Kephissos" finden wir tiefergreifende Unterschneidungen, die scharfe Schatten werfen, ein Element der Unruhe hineinbringen, genau entsprechend dem bewegteren Relief der Körperform.

Wird man trotz solcher Unterschiede an denselben Künstler hier wie dort glauben? Die Antwort kann natürlich nicht von dem einzelnen Stück aus gegeben werden. Aber erstaunlich ist es doch und ein Hinweis auf die Richtigkeit unserer These, wenn wir an der namentlich im Gewande weniger eingehend durchgearbeiteten Rückseite des „Kephissos" den olympischen Charakter fast rein ausgeprägt finden (Abb. 224). Schon die allgemeine Führung der oberen Begrenzung des Gewandes, aber auch alle einzelnen Motive erinnern in ihrer weichen, fast unentschieden bogigen Zeichnung an die Linienführung olympischer Gewänder. Man vergleiche z. B. den oberen Rand des Mantels mit der oberen Begrenzung des an den Beinen des Theseus herabrutschenden Mantels (Abb. 153), die auf dem Oberarm zusammengeschobenen Falten mit denen, die um den linken Unterarm des Apollo gelegt sind (Abb. 68), die in weichen Wellen bewegten Faltenmotive, die vom rechten Knie ausgehen, mit dem um den Unterkörper geschlagenen Mantel des Zügelhalters C im olympischen Ostgiebel (Abb. 123). Ist es nicht, als ob der Meister, bei der Bearbeitung der Rückseite sich gleichsam ausruhend, auf eine Ausdrucksweise zurückgriffe, die er längst überwunden, den Stil seiner Jugend? Nur diese Deutung, scheint mir, entspricht der Tatsache, daß gerade die Rückseite des „Kephissos" mit der ganzen Wucht einer großen Leistung wirkt: das ist nicht etwa ein Teil, der einer geringeren Hilfskraft überlassen blieb: es steckt die Hand des Meisters darin —, wie überhaupt der „Kephissos", höchstens vielleicht daneben die Iris (N), das Stück des Westgiebels ist, das vermutlich vom erfindenden Meister selbst vollendet wurde. Wir werden von Rückständen eines über-



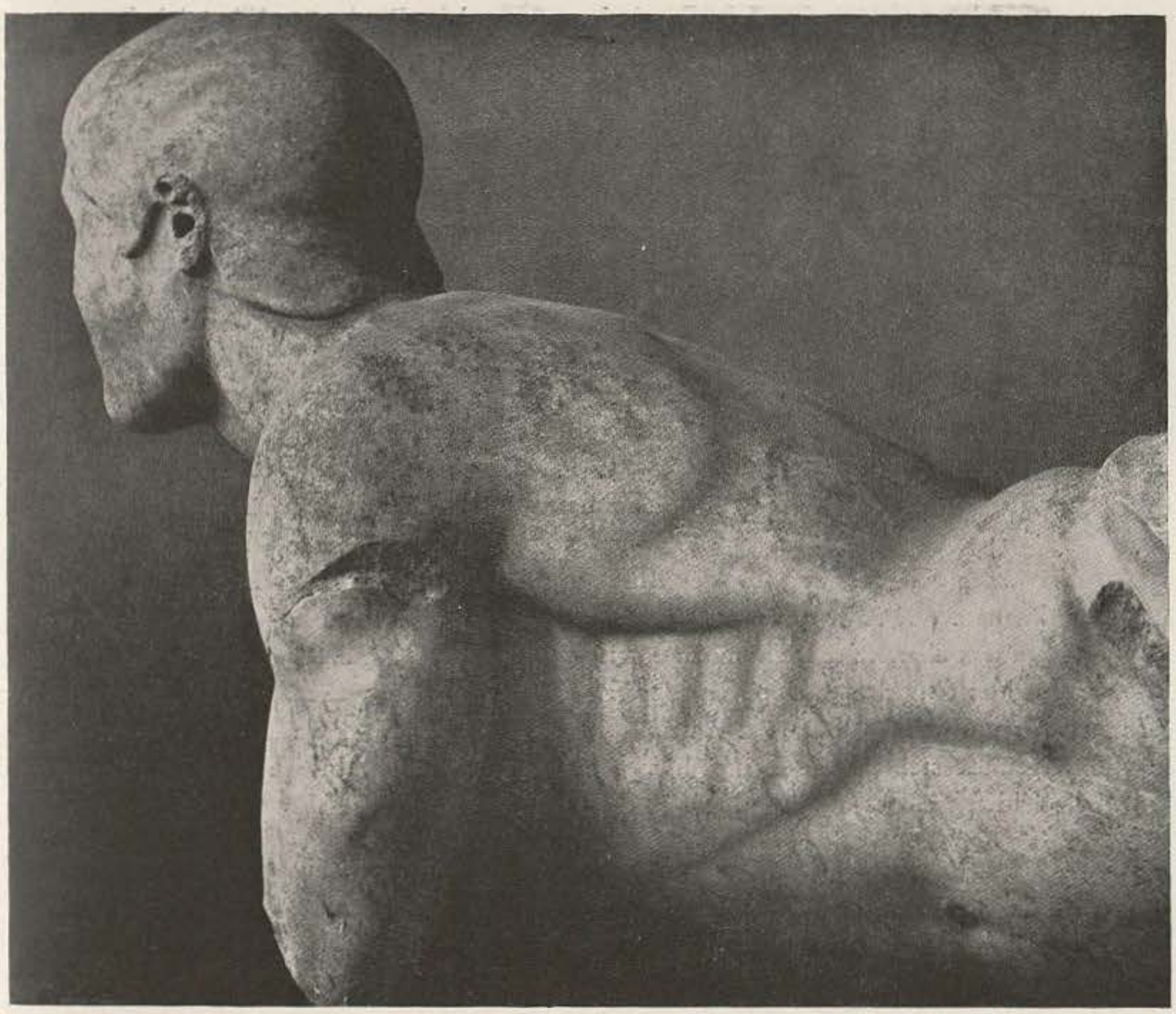
223. Gelagerter Jüngling aus dem olympischen Ostgiebel

224. Rückseite des „Kephissos" aus dem Parthenon-Westgiebel

225. Torso des Poseidon aus dem Parthenon-Westgiebel

wundenen Stils auch an den Rückseiten von Parthenon-Ostgiebelfiguren zu sprechen haben. Man darf als auf eine vergleichbare Erscheinung hinweisen auf die vielfach zu beobachtende Gewöhnung der Vasenmaler, veraltete Darstellungsmanieren auf den Rückseiten der Gefäße zu verwenden, ganz neue Errungenschaften den Vorderseiten oder gar nur den Hauptfiguren der Vorderseite vorzubehalten. Ich führe als besonders auffälliges Beispiel die Darstellung der Amazonenschlacht auf dem Volutenkrater in New York an (Furtwängler—Reichhold, Griech. Vasenmalerei, Taf. 116, 117), in der, wie schon erwähnt, die Ausfüllung der Faltenaugen durch verdünnte Farbe — ein erster Versuch der Schattierung — der fünffigurigen Mittelgruppe der Vorderseite vorbehalten ist.

Neben dem „Kephissos", einem nur leicht bewegten Akt, ist unter den Resten des Parthenon-Westgiebels am bedeutendsten der Oberkörper des Poseidon, in dem die Muskulatur aufs höchste angespannt erscheint. Es wurde schon hervorgehoben, daß durch diese fast harte Umschreibung der einzelnen Muskeln der Charakter der Einheitlichkeit nicht berührt wird, daß nur ein anderer Rhythmus der plastischen Bewegung durchgeführt ist. Wir können als ein Beispiel dieses ver-



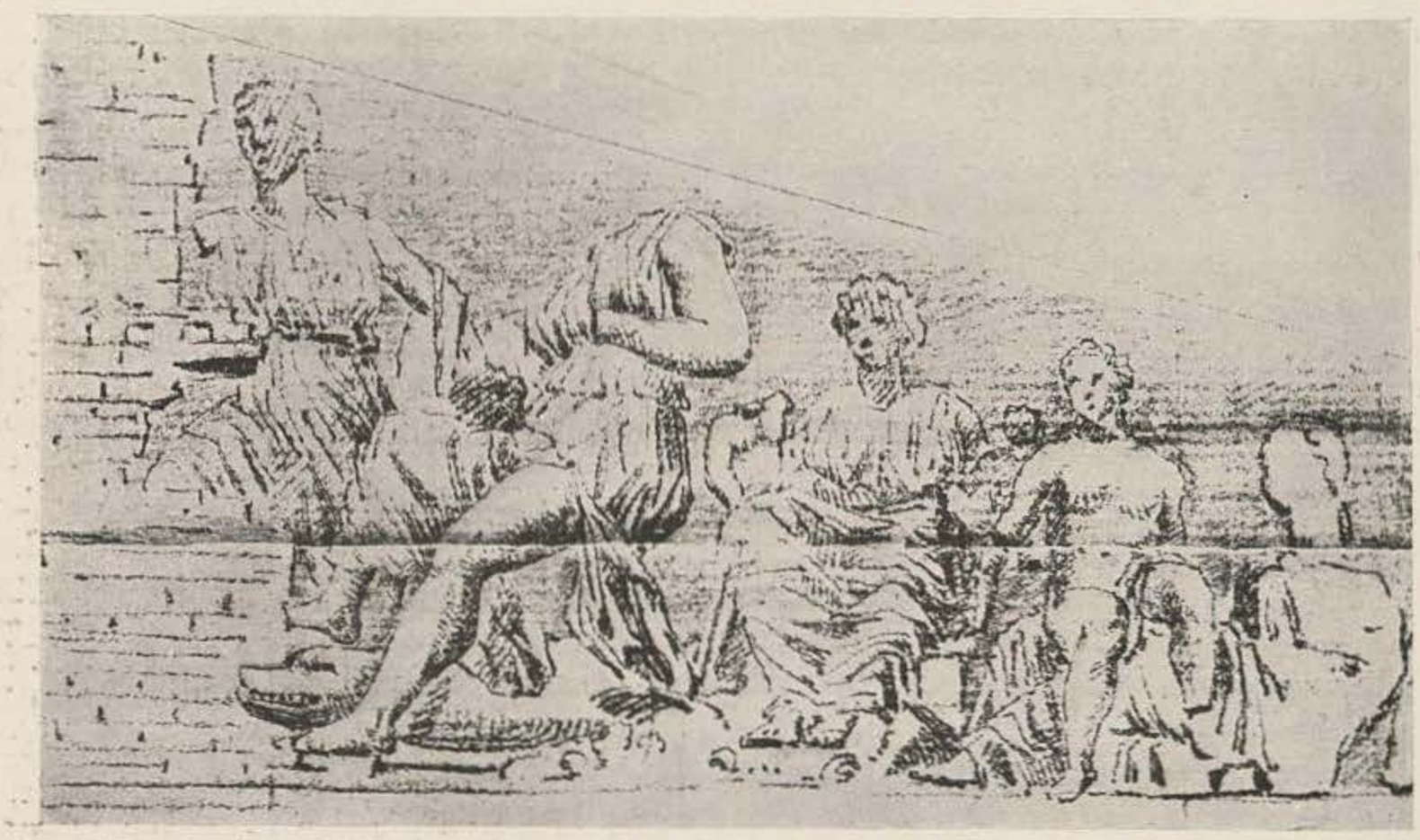
226. Gelagerter Jüngling am olympischen Ostgiebel

änderten Rhythmus aus den Olympiagiebeln den gelagerten Jüngling aus der rechten Ecke des Ostgiebels vergleichen, der auf dem Bauche liegend sich mit beiden Ellbogen auf den Boden aufstützt. Wie in dieser Haltung die Muskulatur des Brustkorbes und der Schultern mächtig angespannt wird, das ist ganz von der Art des Poseidon, nur einfacher, mit mäßigerem Relief vorgetragen (Abb. 226). Es entspricht diesem mäßigeren Relief, der geschlossenen Oberfläche der Olympiafigur, wenn die besondere Manier des Meisters des Parthenon-Westgiebels, an Stelle des Brustbeinfortsatzes eine oben scharf absetzende Grube anzugeben, an jener, soviel ich sehe, nicht zu finden ist, vielmehr an dieser Stelle eine leicht vertiefte Fläche erscheint. Nur in einem Fall, bei ganz besonders heftiger Bewegung, ist die Grube leise angedeutet, an dem mit aller Macht sich zurücklehnenden Herakles der Stiermetope, der mit seinem in weicher Bogenform geschwungenen Körperumriß so stark an den „Kephissos" erinnert (Abb. 222).

Die Gewandbehandlung berührten wir schon bei der Betrachtung des „Kephissos". Im allgemeinen ist zu sagen, daß die Unterordnung des Gewandes unter den Körper in den Olympia-

227. Kekropsgruppe
aus dem Parthenon-Westgiebel, Athen

skulpturen und im Parthenon-Westgiebel zu sehr ähnlichen Bildungen geführt hat. Ein Unterschied wurde auch schon angedeutet: am Parthenongiebel, als dem um 30 Jahre jüngeren Werk, ist die Zerteilung der an dem älteren Werk großen und einfachen Formen und die stärkere Unterarbeitung vieler unter diesen kleinen Formen auffällig. Dazu kommt, daß die Reste archaischer Gewöhnung, die an den olympischen Gewändern in der Neigung zu möglichst regelmäßiger Bildung der Faltenmotive hervortritt — am klarsten an dem in ganz schematisch gezeichnete breite Rippen gelegten ionischen Chiton der „Braut" O des Westgiebels (vgl. Abb. 153) — im Parthenon-Westgiebel völlig verschwunden sind zugunsten einer der natürlichen Bewegung des Gewandes angenäherten freieren Modellierung. Dabei ist ein Rest der alten Gewöhnung in der durchweg sich zeigenden Wiederholung gleichartiger Motive zu erkennen. Die Ähnlichkeit im großen wird durch jene Unterschiede nicht beeinträchtigt. Als ganz besonders charakteristisch möchte ich die Übereinstimmung hervorheben, die zwischen der Kekropstochter C und dem Lapithen der „Beißer"-Gruppe obwaltet: wie die Beine, dort vom ionischen Chiton umhüllt, aber fast vollrund herausgearbeitet, hier nackt, vor Draperie wie vor einem Hintergrunde stehen, wie — und hier geht die Ähnlichkeit bis in die Einzelheiten — der Mantel bei beiden um das auf den Boden gestemmte Knie gewickelt ist (Abb. 227 und 228). So



228. Ausschnitt aus der „Carreyschen" Zeichnung des Parthenon-Westgiebels

gleichartige Ausdrucksweise bei Werken, die durch ein Menschenalter getrennt sind, ist, will mir scheinen, nur durch eine durchgehende Werkstatt-Tradition zu erklären.

Wir haben das Mittel, die Berechtigung dieser Behauptung zu prüfen an dem zweiten gesicherten, dem Parthenon-Westgiebel etwa gleichzeitigen Werk des Paionios, der Nike der Messenier und Naupaktier, deren stilistischen Zusammenhang mit den Zeustempelskulpturen wir dargetan haben. Ihr Verhältnis zu diesen ist genau dasselbe wie das des Parthenon-Westgiebels: bei gleicher Flächenhaftigkeit der Anordnung ein Fortschritt von einfacher, in sich geschlossener Massenwirkung zu einer in lebhafterem Relief, in kleinteiligeren Formen sich auslebenden, aufgelockerten Komposition, zugleich ein Übergang von herber Natürlichkeit der Bewegungsmotive zu einer wohlabgewogenen Ausgeglichenheit der Massen. Fast wie ein Siegel auf diese allgemeine Betrachtung erscheint mir aber die Beobachtung, daß die Nike im Westgiebel ein genaues Gegenstück findet, das leider nur in „Carreys" Zeichnung und in einem schwer verstümmelten Torso des Britischen Museums auf uns gekommen ist. Ich meine die Wagenlenkerin des Poseidon (O). Die Nebeneinanderstellung beider in Abb. 228 und 230 spricht deutlich genug. Die Möglichkeit beider Gestalten, der wie in der Luft frei herabschwebenden Nike und der mit ihrem ganzen Körpergewicht zurückgeworfenen, nur an den Zügeln hängenden Lenkerin, beruht auf dem gleichen kühnen technischen Kunstgriff, die Figuren an den zurückwehenden Gewandmassen gleichsam aufzuhängen. Diese Gewandmassen stehen aber nicht unmittelbar auf der die Figur tragenden Fußplatte auf, sondern bei der Nike auf einer Wolke, aus der ein Adler hervorstößt — sein Kopf wird gerade unter dem zurückgesetzten rechten Fuße der Nike sichtbar —, bei der Lenkerin auf einem mächtigen Delphin, der in Carreys Zeichnung so hoch über der Geisonkante erscheint, daß wir ihn uns, wie den Adler von der Wolke, von Meereswellen getragen denken müssen, ähnlich wie sie im Ostgiebel am Helios und seinen Rossen in Marmor plastisch angedeutet sind. Sie waren dem Blick des Zeichners durch das vorstehende Geison entzogen. Der Kopf des Delphins schießt unter dem rechten Fuß der Lenkerin hervor, wie der Adler unter der Nike. Weiter aber: die mächtige Anstrengung des Zurückhaltens der Meeresrosse, die wir uns wie Wogen aufbäumend denken werden, wilder noch als die der Athena, wird dadurch deutlich gemacht, daß das Gewand sich am linken Bein der Lenkerin emporgestreift hat, so daß es mit seinen mächtigen Formen nackt heraustritt. Und genau so hat der Gegenwind der Nike beim Herabschweben das linke Bein bloßgelegt. Die Wirkung

229. Beißer-Gruppe aus dem olympischen Westgiebel

230. Nike des Paionios. Nach Abguß

dieser Entblößung tritt naturgemäß in der Vorderansicht der Nike, auf die sie berechnet ist, noch stärker hervor als in der Seitenansicht, die wir zur bequemen Vergleichung mit der Wagenlenkerin in Abb. 230 geben. Von vorn betrachtet hebt sich der groß und kraftvoll geformte Schenkel der Nike leuchtend ab von dem Hintergrunde des segelartig zurückwehenden Gewandes, ähnlich wie an der für Profilansicht komponierten Lenkerin, in deren zurückschwingendem Kleide die stürmende Eile der Anfahrt nachzuwirken scheint, wie auch im Gewande ihrer nächsten Nachbarin (Q) der Wind wühlt (vgl. Abb. 235). Hier, meine ich, spürt man das Walten der gleichen Künstlerpersönlichkeit auf einem Gipfel der Leistung. Dabei ist es wichtig, zu sehen, daß die gewollte Wirkung des entblößten Schenkels hier wie dort erzielt wird mit der gleichen Hintansetzung der kostümlichen Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit. An der Nike tritt das linke Bein aus einem Spalt des Gewandes heraus. Es ist aber ein dorisches Gewand, und der an ihm im Mädchenkostüm übliche Spalt ist an der rechten Seite in den beiden sich dort nebeneinander herabschlängelnden Säumen ganz klar dargestellt. Ein Spalt auch an der linken Seite ist eine kostümliche Ungeheuerlichkeit. Aber auch das Heraustreten des linken Beins der Lenkerin widerspricht ihrem Kostüm. Sie trägt einen langen ionischen, also gemeinhin beiderseits geschlossenen Chiton, und doch tritt das Bein wie aus einem Schlitz heraus. Denn etwa zu denken, daß der Stoff an der linken Seite durch den Wind heraufgeschoben sei, wäre doch nur statthaft, wenn das Gewand über dem Oberschenkel zusammengeschoben erschiene — das aber zeigt weder die Zeichnung, noch der erhaltene, allerdings in dieser Gegend arg verstoßene Torso (vgl. Collignon, Le Parthénon Taf. 59). Es ist nun höchst interessant, zu sehen, daß die gleiche Unbekümmertheit um die Möglichkeiten der Tracht in den Olympiaskulpturen hervortritt, wo es sich um ähnliche Wirkungen handelt. So tritt der linke Unterschenkel der „Braut" im Westgiebel bis über das Knie nackt aus dem ionischen Gewande heraus, ohne daß in der Faltengebung ein Aufstreifen des Gewandes veranschaulicht wäre (vgl. Abb. 153); so erschien an ihrem Gegenstück auf der anderen Seite Apolls, vermutlich der Brautmutter (vgl. Abb. 84), das rechte Bein völlig entblößt vor den schweren Falten des Rockes — bei einer Gewandform, an der nach der Bildung der sogenannten Scheinärmel am rechten Arm der seitliche Spalt zusammengenäht ist.

Noch eine weitere Eigentümlichkeit der Gewandanordnung ist den Olympiaskulpturen, der Nike, dem Parthenon-Westgiebel gemeinsam: zur Charakteristik hastiger Bewegung wird gern bei Frauen die eine Brust, und zwar die linke, entblößt, so daß das Gewand, auf der linken Schulter entnestelt, schräg von der rechten Schulter zur linken Hüfte geführt ist. Wir sehen das bei drei der vier von Kentauren gepackten Frauen des olympischen Westgiebels — nur die „Braut" macht eine Ausnahme —, bei der Nike, bei der Kekropstochter (C), hier allein an ionischem Chiton, bei allen übrigen an dorischem. Die kostümliche Möglichkeit ist hier freilich vorhanden, nur an der Nike (Abb. 232) ist die Anordnung des Gewandes unter der entblößten linken Brust wie an der linken Hüfte nur verständlich, wenn das Gewand aus zwei Bahnen besteht, einem Vorderteil und einem Rückenteil mit Spalt an beiden Seiten, wobei der Rückenteil an der linken Hüfte ein Stück unter den Vorderteil geschoben ist. So verstehe ich die in zartem Relief gehaltenen Faltenzüge, die im Bogen unter der linken Brust und im obersten Winkel des Schlitzes auf dem linken Oberschenkel erscheinen und dazu dienen, einen sanften Übergang zwischen dem derbfaltigen Gewand und dem Nackten herstellen. Ein solches Gewand ist in der Wirklichkeit gewiß nie getragen worden. Es ist kein Zweifel, daß dieses freie Umspringen mit dem Gewande als künstlerischem Ausdrucks-

mittel in archaisch-ionischer Tradition begründet ist. Dahin weist schon die Tatsache, daß das Hängen der Nike in der Luft an ihrem Gewand offensichtlich eine Fortbildung des auf den archaischen Bildhauer Archermos zurückgehenden Kunstgriffes ist, den Flug der Nike dadurch zu veranschaulichen, daß sie, im bekannten Schema des Laufes mit tiefgesenkten Knien dargestellt, die Füße frei in die Luft streckt, getragen einzig durch die zwischen den Beinen herabhängende Gewandmasse. Und dieser Zusammenhang der Nike des Paionios mit altionischer Tradition wird aufs klarste bestätigt durch die Beobachtung, daß an der Nike von Delos, deren Zugehörigkeit zu einer ebendort gefundenen Inschrift des Archermos nicht wahrscheinlich, die aber ohne Zweifel ein Werk östlicher Marmorkunst ist, das im heftigen Lauf vorgeschwungene Bein bis über das Knie entblößt ist, obwohl die Figur einen rings geschlossenen dorischen Chiton trägt. Wenn wir uns dann noch daran erinnern, daß an dem weit verbreiteten archaischen Typus ruhig stehender Frauenfiguren eine künstliche Anordnung des Gewandes durchgeführt ist, bei der ein auf der rechten Schulter genesteltes Mäntelchen schräg zur linken Hüfte geführt ist, so daß nur die rechte Brust davon bedeckt ist, die linke sich unter dem ionischen Chiton stark herausmodelliert (vgl. Abb. 182), so haben wir darin vielleicht das Vorbild, das, bewußt oder unbewußt, bei der besprochenen Form der Entblößung der linken Brust mitgesprochen hat. Es liegt nicht fern, auch die sonderbar spielerische Form und Anordnung der Aegis an der Athena des Parthenon-Westgiebels aus dieser Werkstatt-Tradition heraus zu erklären. Die Aegis, noch an der Parthenos des Phidias ein wuchtiges Waffenstück, das, schwer aufliegend, die Brust der Göttin verdeckt, ihre Schulterbreite steigert, sie, wenn man will, vermännlicht, ist im Westgiebel zu einem weiblichen Toilettestück geworden, einem schmalen Bande, das, schräg von der rechten Schulter zur linken Hüfte geführt, die Brüste hervortreten läßt (Abb. 231). Man wird sagen dürfen, daß der Künstler in dem Streit der Götter die Verschiedenheit der Geschlechter so deutlich machen wollte wie möglich und deshalb auch die Wappnung der Athena einschränkte, den Helm im Vergleich etwa zu dem der Parthenos sehr schlicht hielt. Man wird aber auch daran denken, daß er überall die Körperform unter dem Gewande zur Geltung zu bringen sucht und es unleidlich finden mochte, gerade in der mächtigen Gestalt der Tempelgottheit die weibliche Form, die er groß und machtvoll zu gestalten wußte, durch ein halb unverständliches Rüstungsstück zu verhüllen.

231. Torso der Athena aus dem Parthenon-Westgiebel

232. Oberkörper der Nike des Paionios

233. Iris aus dem Parthenon-Westgiebel

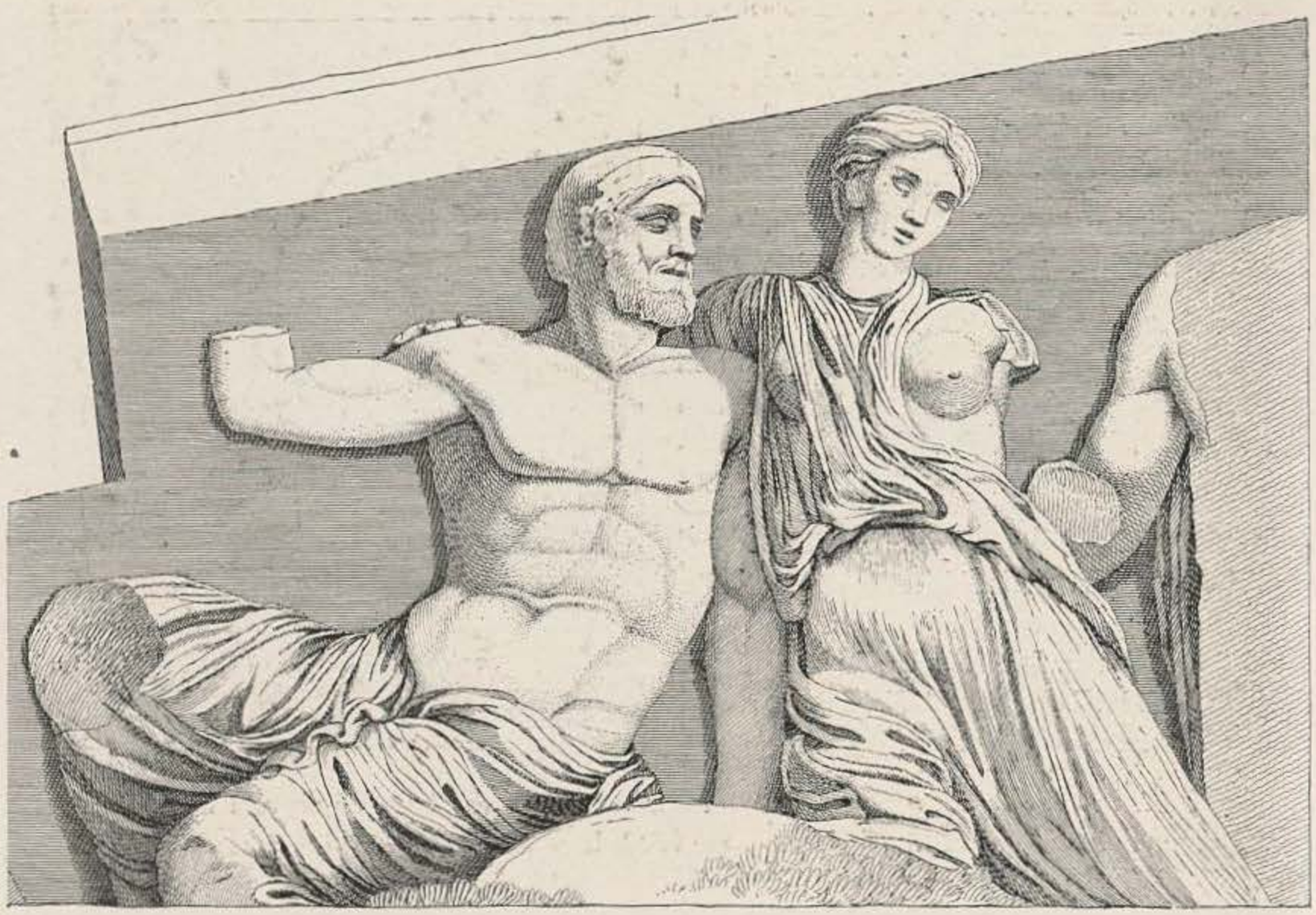
234. Ausschnitt aus dem Unterteil der Nike des Paionios (nach Abguß)

Aber wir kehren von diesen auffällig übereinstimmenden Kunstmitteln in der Entblößung des weiblichen Körpers, welche Zeustempelskulpturen, Nike, Parthenon-Westgiebel unter sich verklammern, zurück zu einem Vergleich der Nike mit dem Parthenon-Westgiebel in bezug auf ihre Formgebung. Wenn hier schon längst Ähnlichkeiten beobachtet worden sind, so leidet der Wert dieser Bemerkungen darunter, daß zwischen dem Stil des West- und Ostgiebels nicht scharf geschieden wurde. In der Tat besteht eine wirkliche Verwandtschaft ausschließlich mit dem Westgiebel. Sie geht so weit, daß ich die Nike, so wie ich sie im Motiv der Wagenlenkerin Poseidons vergleiche, in ihrer Formengebung als Schwester der schönsten der erhaltenen weiblichen Gestalten des Westgiebels, der Iris, bezeichnen möchte (Abb. 232, 233). Hier wie dort der gleiche kraftvolle, blühende Körper, mit breitgestellten vollen und festen Brüsten, männlich schmalen Hüften, breiten, aber weich gerundeten Schultern, mit den gleichen fein und doch voll und weich geformten Knien. Das Gewand ist in der Anordnung ganz verschieden, an der Nike der schon geschilderte doppeltgeschlitzte dorische Chiton, dazu, hinter dem Rücken segelartig ausgespannt, ein leider fast ganz zerstörter Mantel (ergänzt in Abb. 122), an der Iris nur ein bis kurz über das Knie reichender ärmelloser ionischer Chiton. Trotz so großer trachtlicher Verschiedenheit ist die Ähnlichkeit der Behandlung überraschend, auch hinaus über die allgemeine Verwandtschaft der ostgriechischen Gewohnheit, den Körper in Form und Bewegung durch das Gewand zur Anschauung zu bringen. Beide Gestalten sind in lebhafter Bewegung, aber der durch die Bewegung entstandene Luftzug wirkt in beiden Figuren erst unterhalb der scharf einschneidenden, ursprünglich wohl in beiden Fällen durch einen Bronzestreifen verdeutlichten Gürtung. Am Oberkörper hat man hier wie dort nicht den Eindruck, als ob das Gewand etwa durch den Wind angepreßt, verblasen wäre: es zieht an der Nike von der rechten Brust zum Gürtel in mehreren gleichförmigen mehrteiligen Gratfalten, die in ihrer Schwingung sich dem schräg von der rechten Schulter zur linken Hüfte geführten Gewandrande anpassen. Bei der Iris sind ähnliche Faltenmotive von beiden Brüsten zum Gürtel gezogen, dichter gedrängt und schmäler, entsprechend dem dünneren Stoff, aber in ganz ähnlicher etwas einförmiger Wiederholung und mit der gleichen Wirkung, die prallen, schön geformten Brüste herauszumodellieren. Unter dem Gürtel aber flattert der Überschlag an der Nike, wo er leider großenteils in Gips ergänzt ist, zur rechten Hüfte, an der Iris nach beiden Seiten auseinander, bei dieser mit lebhaft bewegtem unteren Kontur, der gleichsam die Verzahnung des Oberteils der Figur mit dem Unterteil herstellt. Gegen Unterleib und Schenkel aber preßt der Winddruck das Gewand so dicht an,

daß die leisesten Schwellungen der Form hier wie dort sichtbar werden. Es ist auch trotz des verschieden charakterisierten, an der Nike viel derberen Stoffes die Modellierung des Bauches in ganz gleicher Art bewirkt, so daß seine, von Faltenzügen frei gehaltene mittlere Fläche beiderseits durch ganz gleich geschwungene, in den Leistenfugen sich sammelnde Faltenkurven eingerahmt wird. Nur daß, wie am Oberkörper, diese Motive an der Iris verfeinert und vervielfacht, hin und wieder auch mit scharf eingerissenen, kurz abgesetzten Strichen belebt sind. Die größeren Faltenzüge, die an der Nike rückwärts schlagen, fehlen naturgemäß an dem kurzen Röckchen der Iris. Nach den Andeutungen der „Carreyschen" Zeichnung müssen die langgeschwungenen Rockfalten der Athena und ihrer Wagenlenkerin überaus ähnlich gewesen sein, wie überhaupt diese beiden fast völlig verlorenen Gestalten anschaulich und lebendig werden, wenn wir sie uns nach dem Bilde der Nike vorstellen. An beiden ist dem Zeichner des XVII. Jahrhunderts das Durchwirken des Körpers durch das bewegte Gewand besonders aufgefallen — daß er scharf und richtig beobachtet hat, lehrt uns ein Blick auf das uns allein erhaltene, traurig verstümmelte Bruchstück von der Brust der Athena (Abb. 231). Wie lebendig schwillt da die pralle Brust unter den sich zum Gürtel herabziehenden Faltengraten, die parallel nebeneinander herlaufend Zug für Zug den nur ein wenig derberen Falten unter der rechten Brust der Nike gleichen. Das schräg über die Brust laufende Band der Aegis, dem Peplosrand an der Nike entsprechend, vollendet die Ähnlichkeit, ja die sonderbare scharf eingerissene Kreislinie, die an der Nike die Brust oben umzieht, findet sich wieder in dem bogigen Ausschnitt der Aegis, der sich wie schmeichelnd um die Brust der Athena schmiegt. Man kann endlich zum Vergleich den erhaltenen Unterkörper der Westgiebelfigur Q heranziehen, an der das Wühlen des Windes, hier an einem über dem ionischen Chiton um die Beine geschlagenen Mantel, in sehr ähnlicher Weise wie an der Nike gekennzeichnet ist, das Ziel — die kraftvolle Modellierung der Unterschenkel — durch eine verwandte Faltenführung erreicht wird.

235. Sitzende Frauenfigur (Q) aus dem Parthenon-Westgiebel

Es ist schmerzlich, daß wir den Vergleich des Parthenon-Westgiebels mit den bezeugten Werken des Paionios nicht auch auf Köpfe auszudehnen vermögen, die zu unserem modernen Gefühl stärker sprechen als die Körper. Aber leider fehlen uns solche durchaus. Für den vielgenannten



236. Stuarts Zeichnung der Kekropsgruppe aus dem Parthenon-Westgiebel

sogenannten Weberschen Kopf ist die Zugehörigkeit zum Westgiebel nicht sicher. Überdies ist er an Nase, Mund und Kinn so schwer beschädigt und durch deren moderne Ergänzung so entstellt, daß wir besser tun, ihn aus dem Spiel zu lassen. Das einzige Zeugnis über das Aussehen der Köpfe, das uns geblieben ist, enthält Stuarts Zeichnung der Kekropsgruppe, die damals der Köpfe noch nicht beraubt war (Antiquities of Athens II 1, 9; hier Abb. 236). In Carreys Zeichnung erscheinen die Köpfe zu klein, als daß wir viel daraus entnehmen könnten. Der glatte Stich nach Stuart gibt gewiß nur eine ungefähre Vorstellung, aber gleicht nicht der Kopf des Kekrops sehr auffällig in Form und mildem Ausdruck den Herakleskopfen der Olympiametopen, z. B. dem der Atlasmetope? Auch die Wiedergabe des Haares und Bartes in ungegliederter Masse ist die gleiche (Abb. 237); wenn daneben der Kopf der Tochter in gewellte Strähnen gegliedertes Stirnhaar zeigt, so findet sich dasselbe an der Athena der Atlasmetope. Auf der „Carreyschen" Zeichnung tragen nicht weniger als elf Figuren des Westgiebels ihre Köpfe; hoffen wir, daß davon der eine oder andere noch zum Vorschein kommen wird, wie durch Prandtls glückliche Entdeckung ein Stück vom Halse und vom Schädel der Athena wiedergefunden ist, das auch Carrey nicht mehr gesehen hat (Athen. Mitteil. 1908, Taf. IV).

Trotz dieser gewiß empfindlichen aber unvermeidlichen Lücke der Beweisführung halte ich die Zuweisung des Parthenon-Westgiebels an Paionios für gerechtfertigt, und eine seit sieben Jahren

237. Ausschnitt aus der Atlas-Metope, Olympia

oft wiederholte Prüfung der Tatsachen hat in mir diese Überzeugung so gefestigt, daß ich mich nicht scheue, damit vor die Öffentlichkeit zu treten. Wenn die eben vorgetragenen Vergleichungen auch anderen einleuchten und die These allgemeine Überzeugung werden sollte, so wäre damit, dünkt mich, viel gewonnen: aus dem Lebenswerk eines der großen Meister der für die griechische Kunst entscheidenden Epoche wären frühe Schöpfungen — die Olympiaskulpturen bis auf drei Figuren des Westgiebels —, und solche wohl schon des angehenden Greisenalters — die Nike und der Parthenon-Westgiebel — nachgewiesen, lauter Originalwerke, vielfach lückenhaft und schwer verstümmelt, aber heute noch frische und unverfälschte Zeugnisse seiner Hand oder mindestens der Hände von Gehilfen, die unter seiner ständigen Aufsicht und Leitung arbeiteten. Die Entwicklung in den vierzig Jahren von den Perserkriegen bis gegen 440 hin, bisher uns als etwas Unpersönliches, Allgemeines wohl bekannt, wird von uns erlebt an einer großen Persönlichkeit. Man mag darüber streiten, ob das ein Vorteil sei. Für mein Gefühl ist damit den Kunstwerken etwas von Lebenswärme zurückgewonnen, das sie uns unendlich viel näher bringt. Die Macht und Wucht einer Persönlichkeit, ihre Spannweite in einer Zeit rastlosen Fortschreitens wird uns anschaulich. Die früheren und die späteren Werke erläutern, steigern, erhöhen sich gegenseitig. Wir fangen an, mit den Augen des Meisters zu sehen, seine Anschauung nachzufühlen. Und so wird aus Stückwerk ein Ganzes und wir leben uns ein in die Welt des Künstlers, den

238. Löwenmetope, Olympia

die Griechen würdigten, das Äußere der beiden Tempel zu schmücken, in deren Zellen Phidias seine gewaltigsten Götterbilder gestellt hat.

Paionios trägt unverkennbar die Züge des heroischen Zeitalters der Perserkriege, in dem er sein größtes, vielleicht nie überbotenes Werk, den Schmuck des Zeustempels, geschaffen hat. In herber Größe bildete er da in den Giebeln die Welt der Heroen — im Ostgiebel in feierlicher Ruhe unter den Augen des großen Gottes den Augenblick der höchsten Spannung vor dem entscheidenden Wettspiel, als dem Muster und Vorbild der großen nationalen Spiele, im Westgiebel in hartem Ringen Mann gegen Mann, unter des Gottes gewaltig ausgerecktem, schützendem Arm den Kampf der Helden gegen die wüsten Unholde. In vielfach neu gefundenen Motiven schildert er in den zwölf Metopen das Heldenleben des Herakles als des Vorbildes des rechten hellenischen Mannes, nicht in kindlicher Freude an dem Hergang, wie ältere Künstler wohl taten, sondern mit dem ernsten Bemühen, den hohen Inhalt heldischen Mühens und Strebens in würdigen Formen anschaulich hinzustellen. Bezeichnend ist da das erste Metopenbild der Reihe, die erste Tat des Herakles, des noch bartlosen Jünglings, die Erlegung des nemeïschen Löwen (Abb. 238—40). Wie unzählige Male war dieser Ringkampf absonderlicher Art von älteren Künstlern geschildert worden, in immer neuen Versuchen das kühne Kraftstück glaubhaft zu machen: nichts davon versucht Paionios. Der Kampf ist vorüber, verendet liegt die Bestie am Boden. Herakles setzt den rechten Fuß auf das erlegte Tier und stützt das schwer niedersinkende Haupt in die Hand. Es ist wohl die Haltung des Siegers — aber zugleich die des tief erschöpften, der sich — ein fein beobachteter Zug — durch das Hochstellen des einen Fußes Erleichterung schafft. Eine tiefe Falte furcht die glatte Stirn und der Mund ist wie zu einem tiefen Seufzer geöffnet. Wir sehen und fühlen, wie schwer der Sieg errungen ist. Aber dem heldenhaften Mühen ist göttliche Hilfe nah: Herakles ist umringt von Hermes und Athena, und sie, seine göttliche Beschützerin neigt in herber Anmut dem tiefgebeugten ihr Antlitz zu. Und in anderen Bildern wird göttliche Hilfe noch anschaulicher gemacht, wie in der schönsten dieser Metopen, der Atlasmetope (Abb. 128). Athena ist von links her ungesehen zu Herakles getreten; der steht in der Mitte des Bildes auf beiden Füßen gerade aufgerichtet und trägt mit beiden über den Kopf gehobenen Armen die Himmelslast, die als eine breite Masse, weit nach links und rechts vorstehend, über dem allein erhaltenen, den Druck mildernden Kissen angebracht war. Athena legt unterstützend ihre Linke unter die Last und ihr treues Zusammenstehen mit ihrem Schützling wird uns auf den ersten Blick dadurch klar, daß sie, ganz von vorn gesehen, straff aufrecht in dem strengfaltigen dorischen Gewand ihren Kopf in scharfer Wendung zum Herakles, der im Profil nach rechts gewendet ist, herumdreht, so daß die

Köpfe der beiden in der gleichen Profilwendung nach rechts im Bilde stehen, der der Athena in königlicher Haltung geradeaus gerichtet, der des Herakles tiefgebeugt unter der Last, der Blick auf die hesperischen Äpfel geheftet, die von rechts herzutretend König Atlas ihm darbietet. Wundervoll, wie in diesem Nebeneinander der drei die Zusammengehörigkeit des Herakles und der Athena durch ein leichtes Zusammenrücken der beiden, die gleiche Richtung der Köpfe und ihre in leiser Abwandlung sich entsprechenden gehobenen Arme deutlich gemacht ist. Und dies alles vorgetragen mit einer keuschen Großheit der Formauffassung, die in der ganzen Antike nicht ihresgleichen hat. Wenn eine Platte die Hand des Meisters selbst zeigt, so ist es diese, in all ihrer schlichten Innigkeit beseelt und gefühlt in jedem Stück. Und dann wieder, wie gewaltig konnte der Meister die heroische Leistung sprechen lassen, wenn er es für wert hielt! Wie ein Gebirge steigt der Nacken des Stieres über Herakles empor, der mit seinem athletisch durchgebildeten, aber keineswegs schwer wuchtigen, eher schlanken und geschmeidigen Körper sich zurücklegt, um mit dem um die Schnauze geworfenen Lasso das Tier zurückzureißen (Abb. 222). Und imponierend ist Herakles, wie er den dreileibigen Riesen Geryones, mit beiden Armen die Keule über dem Haupt schwingend, zugleich niedertritt und niederschlägt in einer unvergleichlich stolzen, ja herrscherlichen Haltung. Dies mächtige, heroische Geschehen finden wir wieder auch in der Darstellung des Parthenon-Westgiebels, vor allem in der beherrschenden Mittelgruppe, in der die mächtige Aktion ohne weiteres die der Mitte des olympischen Westgiebels in Erinnerung ruft. Für das Verständnis der Flügelgruppen fehlt uns zu sehr die Kenntnis der dargestellten Personen und ihrer Beziehungen zueinander, als daß wir uns recht in sie einleben könnten. Aber in dem Auseinanderfahren der beiden streitenden Götter, während ihre nächsten Begleiter auf sie zustürzen, auch die Rosse gewaltig bäumend der Mitte zustreben, die Lenkerinnen sich mit ihrem ganzen Körper zurücklegen, um sie zu halten, in diesem mächtigen Hin und Her ist dasselbe heiße Temperament zu spüren wie im Apoll des Westgiebels und in seiner nächsten Umgebung. Und so verstehen wir, daß Phidias – denn auf ihn werden wir unbedenklich die Auswahl der Künstler zurückführen – für den Westgiebel des Parthenon, wo es den Streit der Götter zu schildern galt, Paionios wählt, der, als Schilderer heroischer Größe bewährt, in Olympia den Beweis geliefert hatte, daß er der Aufgabe, ein großes Giebelfeld wirkungsvoll auszufüllen, gewachsen sei. So wurde zum Schmuck des Tempels der athenischen Stadtgöttin ein Meister unzweifelhaft ionischer Herkunft und Art herangezogen. Wir werden sehen, daß dieser Anteil des Paionios an den Parthenonskulpturen nicht das einzige Zeugnis der Macht und des Ein-

239. Herakleskopf aus der Löwenmetope

flusses der asiatisch-ionischen Kunst in dem Athen der Parthenonzeit und am Parthenon selbst gewesen ist.

Wir beschließen dies Kapitel mit R. Hamanns neuer Aufnahme des Kopfes der Athena aus der Löwenmetope, der trotz schwerer Beschädigung die herbe Größe der Kunst des Paionios unter allen uns erhaltenen Köpfen am stärksten ausspricht. Welche Vereinfachung der Form, welche Einheitlichkeit im großen Zug der Flächen! Aber ist es nicht, als ob die strengen Züge dieses Gesichts wie in Schlaf gebannt, wie versteinert wären? Ein Phidias mußte kommen, diesen Schlaf zu bannen, atmendes Leben hervorzuzaubern. Verhehlen wir uns aber auch die Einbuße nicht, die diese Entwicklung notwendig mit sich bringen mußte: das Bildwerk löst sich aus dem Bau, aus seiner steinernen Ruhe, alle Unruhe menschlicher Leidenschaft dringt ein. Damit ist der Höhepunkt der Tempelskulptur überschritten. Ob die Parthenongiebel, so überwältigend in Einzelfiguren und -Gruppen, von denen allein wir einen anschaulichen Eindruck haben, als Ganzes, im Bau, die Wirkung der Olympiagiebel erreicht haben? Wir möchten es bezweifeln: Paionios hat das Werk seiner Jugend oder seiner ersten Mannesjahre vielleicht bereichert und verinnerlicht, aber schwerlich überboten.

240. Athenakopf aus der Löwenmetope

241. Ostfront des Parthenon

Elftes Kapitel

ALKAMENES DER MEISTER DES PARTHENON-OSTGIEBELS

Der Parthenon-Ostgiebel ist das Werk des Alkamenes. Vielleicht hat der Leser, der meinen Darlegungen bis hierher gefolgt ist, diesen Schluß schon selbst gezogen. Er scheint mir unabweisbar, wenn wir auch in diesem Falle des Vorteils entbehren, ganze große Kompositionen miteinander vergleichen zu können und darauf angewiesen sind, Teile mit Teilen von Kompositionen oder gar mit Einzelwerken zu vergleichen.

Ich will zuerst von der äußeren Wahrscheinlichkeit sprechen, die natürlich nur eine geringe Beweiskraft haben kann. Daß Alkamenes überhaupt an dem Bildwerk des Parthenon beteiligt gewesen, dürfen wir als selbstverständlich voraussetzen, er, der bedeutendste Schüler des Phidias, der im Altertum gerade als Marmorbildhauer berühmt war, wie denn seine erste nachweisbare Arbeit, die drei Figuren des olympischen Westgiebels, und seine letzte, das Weihrelief für die Befreiung Athens von den dreißig Tyrannen, Marmorwerke sind. Plinius nennt ihn ausdrücklich in der Reihe der großen Marmorkünstler, in einem Atem mit Praxiteles und Skopas (vgl. S. 30). Das stimmt genau

242. Südwestecke der Korenhalle des Erechtheion

zu dem Eindruck, den die Reste des Parthenon-Ostgiebels auf jeden urteilsfähigen Beschauer machen — Wunder der Marmorkunst! Ich versage mir nicht, die prachtvollen Sätze wörtlich anzuführen, in denen Kekule diesen Charakter der Ostgiebelgruppe geschildert hat. „Die parthenonischen Giebelfiguren waren in der Phantasie ihres Urhebers von Anfang an als Marmorfiguren empfunden und gestaltet, wie man sie sich in keinem anderen Stoff ausgeführt denken kann. Sie offenbaren die ganze Wahrheit der Natur, das ganze schwellende Leben, wie wir es in Fleisch und Blut sehen; aber es ist, als ob diese Körper von Anfang an nicht in Fleisch und Blut geschaffen, sondern für die Schöpfung in Marmor bestimmt gewesen seien. So unmittelbar ist die Naturanschauung in den Stein umgesetzt. Auch die Darstellung der Gewänder geht aus von Gewändern, wie man sie im Leben brauchte. Aber so wie sie in Marmor erscheinen, konnten die Gewandstoffe so wenig in der perikleischen Zeit zubereitet werden wie heute, oder die Falten am Modell zurecht gelegt werden. Wie die Körper selbst, so sind die Gewänder, die so natürlich und frei die herrlichen Glieder umwallen, umspannen und sich an sie anschmiegen, unmittelbar für die Darstellung in Marmor erdacht. Den eigentümlichen Reiz der Marmorarbeit als solchen kann man vielleicht am leichtesten an den Werken des Mino von Fiesole empfinden und verstehen lernen. In der noch altertümlichen griechischen Kunst sind es besonders die chiischen Bildhauer, die darauf ausgingen, durch ihre künstliche Arbeit dem Marmor jede Schönheit und jeden Reiz, der in ihm liegt, abzugewinnen und die darüber die natürlichen Formen verkümmern ließen. Aber ihre lange mühselige Ausbildung und Vervollkommnung der Marmorarbeit, ihre Fertigkeit im Unterhöhlen und Herausschneiden, Durchbohren, Durchbrechen und Glätten, ihre klare und zierliche Linienführung, die Sorgfalt und Reinlichkeit, der sie so gewissenhaft und unermüdlich nachstrebten — alle diese Treue und Liebe, die sie an das handwerkliche Können setzten, ist für die Zukunft unverloren geblieben. In den Parthenonfiguren steckt die Erbschaft der chiischen Bildhauer. Was wir bei ihnen, und auch bei Mino, in handwerklicher Beschränktheit und Einseitigkeit sehen, steht in den Giebelstatuen frei und vollendet vor uns, ohne jede Verkümmerung des inneren Lebens, vielmehr als der selbstverständliche Ausdruck der wahrsten und tiefsten Anschauung und Auffassung der Natur in ihrer ganzen und

vollen Herrlichkeit (Über eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren S. 18 f.)."

Sieht man nun, wie am olympischen Zeustempel neben oder vielmehr nach Paionios und offenbar von Phidias angestellt, ein jüngerer, fortgeschrittener Meister in die Arbeit eintritt, eben Alkamenes, und wie am Parthenon neben dem altertümlicheren Westgiebel, dem Werk des Paionios, der Ostgiebel eine namentlich in der Raumbehandlung weit fortgeschrittene Kunstart aufweist, so liegt der Schluß überaus nahe, daß auch am Parthenon neben Paionios Alkamenes tätig gewesen, nun aber kein Anfänger mehr wie zur Zeit, da Phidias nach Olympia kam, sondern ein gereifter Mann in der Vollkraft des Schaffens, und daß er als solcher eine weitaus bedeutendere, ja die bedeutendste Aufgabe, den Schmuck des Giebels der Eingangsseite, zugewiesen erhalten habe. Gerade über dem Mitteldurchgang, durch den man in der geöffneten Tür das Parthenosbild des Phidias schaute, waren die beiden Göttergestalten zu bilden — Zeus thronend, Athena vermutlich hoch aufrecht, mächtig davonschreitend —, die Phidias in seinen Goldelfenbeinkolossen vorbildlich vor die Augen von ganz Hellas gestellt hatte. Was lag näher, als daß der begabteste Schüler die Aufgabe zugewiesen erhielt, diese Gestalten im Geiste des großen Lehrers in den Marmor zu übersetzen?

Auch Kekule hat bei seinem Versuch, die Giebelskulpturen unter zwei Meister aufzuteilen, den Hauptanteil Alkamenes zugewiesen, einzig die Flügelgruppen des Ostgiebels dem Agorakritos, dem zweiten namhaften Schüler des Phidias. Die literarische Überlieferung über ihn ist nicht ganz dürftig, aber leider bezieht sich, was wir hören, nicht so sehr auf seine künstlerische Leistung als auf eine üble Nachrede, wonach er Liebling des Phidias war und der Meister seine Gunst dadurch dartat, daß er dem Schüler gestattete, Werke des Meisters mit seinem Namen zu signieren. Die archäologische Gelehrsamkeit des Altertums hat sich ernsthaft mit diesem Gerede beschäftigt und urkundliche Beweise dafür oder dagegen ins Feld geführt, wie z. B. Antigonos von Karystos, ein Kunstschriftsteller der Zeit um 200 v. Chr., als Beweisstück das Täfelchen anführte, das, am Granatzweig in der Hand der Nemesisstatue in Rhamnus befestigt, die Künstlerinschrift des Agorakritos trug. Nichts hören wir leider über einen antiken Versuch, wie wir ihn heute anstellen möchten: den Stil des Agorakritos von dem seines Meisters zu scheiden. Kekule hatte bei den Flügelgruppen des Ostgiebels gerade an Agorakritos gedacht, weil als seine Heimat die Marmorinsel Paros bekannt ist. Das schien sich vorzüglich der vollendeten Marmortechnik in jenen Gruppen zu fügen. Nicht herangezogen hat Kekule das von der Nemesisstatue in Rhamnus erhaltene Bruchstück des Kopfes im britischen Museum (Catalogue of sculpture I Nr. 460) und eine Anzahl von Hochrelieftorsen und -köpfen (in Athen, im National-Museum, vgl. Pallat, Jahrb. 1894, S. 1 ff.), die von der Verzierung der Basis der Statue herrühren und in Verbindung mit der ausführlichen Beschreibung des Pausanias und einer Reliefnachbildung römischer Zeit in Stockholm (vgl. Kap. XII, Abb. 271) eine ziemlich deutliche Anschauung vermitteln. Danach muß die Komposition in der einfachen Nebeneinanderstellung ruhig stehender Gestalten, weiblicher und männlicher, den Basiskompositionen des Phidias am Zeus und an der Parthenos ähnlich gewesen sein. Das wenige vom Kopf Erhaltene, die voll und weich geformte rechte Wange mit einem Teil des Auges, darüber das in lebhaft gewellten Strähnen zurückgestrichene, mit breiter Binde umfaßte Haar, erinnert an den von Praschniker gefundenen Kopf der Prokne; es genügt nicht, um Schlüsse darauf zu bauen. Die Relieffragmente geben mehr aus. Sie gleichen, wie Pallat bemerkt hat, in vielem den

243. Rückseite der Gewandfigur aus Venedig, Berlin

Bruchstücken von den Friesen des Erechtheion, die nach urkundlicher Nachricht im Jahre 408/07 hergestellt worden sind. Die Köpfchen von Rhamnus, wie die Torsen von großer Zartheit und fast miniaturhafter Feinheit der Ausführung, erinnern in manchen Formen, z. B. der dreieckig begrenzten Stirn, wie in dem weich-verträumten Ausdruck an die Art des IV. Jahrhunderts. Von der elementaren Mächtigkeit und Wucht des Parthenon-Ostgiebels ist nichts, aber auch gar nichts darin. So werden wir es uns versagen müssen, Agorakritos mit dem Ostgiebel in Verbindung zu bringen. Dem einzigen Umstand, der dazu verführen könnte, der Herkunft des Künstlers aus Paros, läßt sich die schon von Brunn verwertete Tatsache entgegenstellen, daß im Lexikon des Suidas, das, mittelalterlichen Ursprungs, auf gute alte Quellen zurückgeht, Alkamenes als Lemnier bezeichnet wird, also seiner Geburt nach dem großen ionisch-asiatischen Kulturkreise angehört hat, in dem nach allem, was wir wissen oder vermuten können, die Kunst der Marmorbearbeitung besonders wirksam gepflegt worden ist. Hier wird er auch seine erste künstlerische Ausbildung erhalten haben, ehe er — etwa um 460 v. Chr. — in die Werkstatt des Phidias eintrat, — ein Übergang, der durchaus dem wachsenden politischen Übergewicht Athens seit der Gründung des Seebundes (476) entspricht.

Unsere Aufgabe ist es, diese äußere Wahrscheinlichkeit durch innere Gründe, wenn es sein kann, zur Gewißheit zu erheben.

Ich gehe aus von dem Urteil Kekules über die Karyatiden des Erechtheion.

„Ihre Abkunft von den Parthenonskulpturen tragen diese Koren vor sich her. Der Meister, der sie erdachte, formte, die Herstellung übernahm, durchführte und überwachte, ging auf dieselbe einfache und große Auffassung der Natur, auf dieselbe einheitliche und marmorhafte Wirkung aus, die den architektonischen Charakter überaus glücklich ausspricht. Nur ist bei den Koren in der Durchführung vielleicht das Element der handwerklich dekorativen Arbeit fühlbarer, indem die schöne, freie und lockere Formengebung der Gesamterscheinung im Gewand durch eine bestimmte Behandlung der Oberfläche im ganzen gegeben ist. Offenbar wiederholen die Koren festgestellte und geläufig gewordene Gewandmotive zum Teil in etwas äußerlicher Weise, so daß sie uns wie Ausläufer einer großen, in sich geschlossenen Epoche erscheinen. Aber sie zeigen auch in vollem Maße die eigentümlichen Vorzüge, die in dieser Epoche allen besten und guten, und oft selbst geringeren attischen Bildhauerwerken gemeinsam sind: die selbstverständliche Sicherheit und Richtigkeit in der Lösung der Aufgabe, das unfehlbare Stilgefühl, die feste, gesunde Frische klar empfundener Formen (Die griechische Skulptur [2] S. 102f.)." Wenn Kekule hier neben der Verwandtschaft mit den Parthenonskulpturen — und dabei hat er ohne Zweifel die Flügelgruppen des Ostgiebels im Auge — das handwerklich Dekorative hervorhebt, das die Koren von jenen unterscheidet, so wird sich manches davon aus der sechsmaligen Wiederholung des gleichen Modells erklären, das vermutlich nicht völlig gleichwertigen Kräften zur Ausführung übergeben ward. Vieles aber und vielleicht das meiste ist eher als eine bewußte und gewollte Beschränkung der Wirkungsmittel zu deuten, wie sie sich aus der architektonischen Zweckbestimmung der Koren ergab. Diese Gebälkträgerinnen sind notwendige Bestandteile des Baues, sind menschenförmige Pfeiler — die Giebelgruppen ein tektonisch entbehrlicher, vom Bau unabhängiger Schmuck. Nun scheint mir die Zuweisung des Modells für die sechs nach diesem Modell sehr frei durchgebildeten Gestalten an Alkamenes durch die in Kap. VII dargelegte Verwandtschaft der Karyatiden mit der

244. Rückseite der für sich sitzenden „Thauschwester" (nach Abguß)

245. Aphroditetorso aus Gortyn (nach Abguß)

Prokne der Akropolis und mit dem Hermes Propylaios gesichert zu sein. Daraus würde folgen, daß Alkamenes der Schöpfer des Parthenon-Ostgiebels ist. Und in der Tat: der Fortschritt der Gewandbehandlung über den Stil des Phidias hinaus, den wir in der Reihe: Pergamenische „Aphrodite", Prokne, Karyatiden verfolgten, dieser Fortschritt führt zum Gewandstil der „Thauschwestern", einem Stil, neugeschaffen auf Grund des Phidiasstils und des kleinasiatisch-ionischen, als zweier Extreme, zwischen denen es galt, die mittlere Linie zu finden. Daß die „Thauschwestern" mit der Fülle der den Körper umspielenden, um- und verhüllenden Gewandmotive nicht denkbar sind ohne die Kora Albani, darüber dürfte kaum ein Zweifel bestehen. Daß sie zur zweiten Voraussetzung Gestalten haben wie die venezianische Frauenfigur des Berliner Museums, läßt sich erweisen. Als junger Student erlebte ich den ersten Eindruck dieses wundervollen Marmors in einer Übungsstunde, in der Kekule das soeben von Venedig angelangte Stück noch in der Werkstatt, nachdem die Ergänzungen beseitigt waren, seinen Schülern zeigte. Eine schon in Knabenjahren gefaßte leidenschaftliche Bewunderung für die „Thauschwestern", die ich dann in der Berliner Gipssammlung wieder und wieder betrachtet hatte, drängte mir den Ausruf auf die Lippen, den Kekule, offenbar erfreut, in seiner Besprechung der Statue anzuführen nicht verschmähte: „Eine der „Thauschwestern" hat sich erhoben!" Meine Schätzung der Berliner Figur ist seither nicht geringer geworden; doch jenen Ausruf würde ich heute einschränken, beschränken auf eine allerdings schlagende Ähnlichkeit zwischen dem schönsten und wohl auch am frischesten erhaltenen Teil der Figur, ihrem Rücken und dem der links sitzenden und der gelagerten unter den Schwestern. Und das gerade ist das Wichtige und Fesselnde: die Venezianerin ist in ihrer Anordnung, zu der wir uns die archaische Gewandfigur als Stütze des linken Armes hinzudenken müssen, klärlich auf reine Vorderansicht berechnet; die heroische Bewegung des entlastet fast gewaltsam hoch aufgestellten linken Fußes erfolgt senkrecht zur Hauptebene, also in einer tektonisch gebundenen, nicht räumlich freien Art, etwa so, wie die Figuren des Parthenon-Westgiebels ihre Glieder regen. Der Gewandstil ist, wie schon kurz angedeutet (vgl. Kap. II S. 72f.), durchaus auf Hervorhebung des Körpers unter dem Gewand gestellt und erinnert in der gleichförmigen Wiederholung derselben Motive an Werke des Paionios. Mir scheint daher, wie schon oben ausgeführt, die von Frickenhaus ausgesprochene

246. Rückseite der „Thauschwestern" L, M (nach Abguß)

Vermutung, daß in der Berliner Figur eine etwa gleichzeitige treue Nachbildung der Aphrodite des Phidias im elischen Tempel auf dem Vorgebirge Chelonatas erhalten sei, durch den Stil ausgeschlossen. Es könnte sich bestenfalls nur um eine freie, in den Stil des Paionios umgesetzte Variante handeln. Und nun vergleiche man den Rücken der Venezianerin mit denen der beiden äußeren „Thauschwestern" (Abb. 243, 244, 246). Überall das gleiche fast schleierartige Sichanschmiegen des Stoffes an die Körperform, die regelmäßige Teilung der Flächen durch stärker hervortretende leicht geschlängelt etwa senkrecht niedergehende Faltenzüge, dazwischen zarte Einzeichnung von bogigen Faltenmotiven. Es ist klar: dem Künstler der „Thauschwestern" war die Faltenbehandlung der Venezianerin sehr geläufig; er hat sie an den Rückseiten, gleichsam ausruhend von der atemlosen heißen Arbeit an der Vorderseite, angewendet, genau so wie Paionios am Rücken des „Kephissos" in die Art der Olympiaskulpturen zurückfällt. Nun ist in Kap. IV und VII versucht worden klarzumachen, daß Alkamenes das reiche Erbe der ionischen Marmorkunst in sich trug, daß er damit die Lehre des Phidias zu einer neuen Einheit verschmolzen hat. Gerade diese Vereinigung der Art des Phidias und asiatisch-ionischer Weise ist an den „Thauschwestern" wie mit Händen zu greifen.

Wie oft hat man das Faltengeriesel der Thauschwestergewänder mit einem bewegten Wasserspiegel verglichen! Und wenn Winter die Faltengebung an der Brust der pergamenischen „Aphrodite"

247. Aphrodite von Gortyn (nach Abguß)

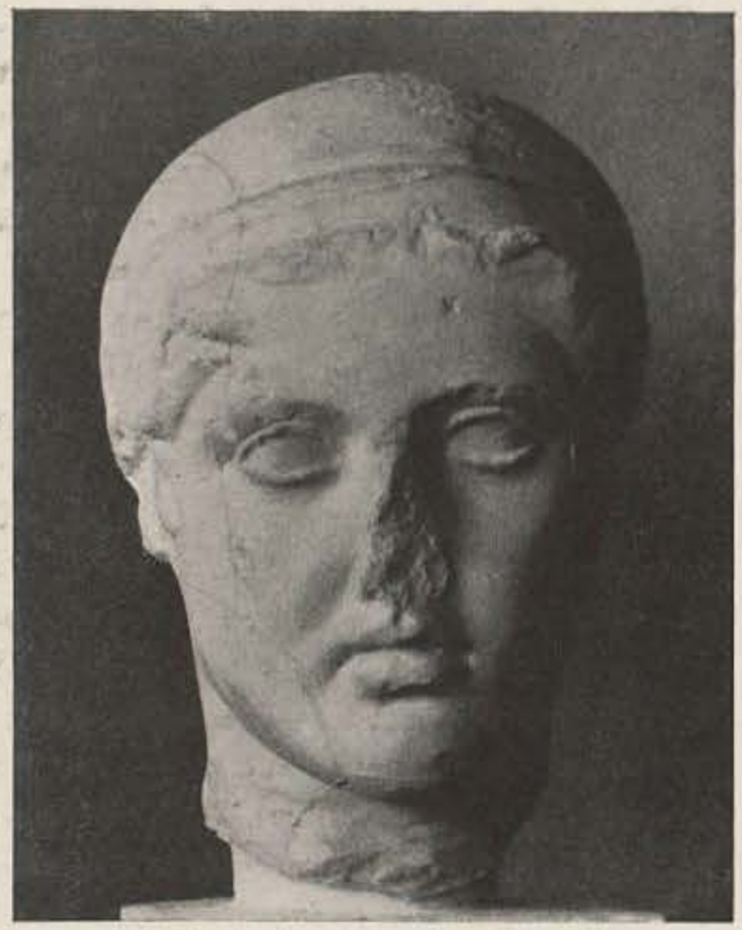
feinfühlig schildert, so ist es wieder die Bewegung des Wassers, an die er erinnert wird (Pergamon VII 1, S. 27): „Die lose gebauschte Gewandmasse am Hals, die an der Figur von Cherchel einfach und natürlich in gestrammt vortretenden Streifen gebildet ist, füllt die ganze Senkung zwischen den Brüsten in schön geschlängelter Faltenlage aus. Diese geht in die umgebenden Faltenschwingungen über, und das Ganze flutet in reichem Linienspiel über die Fläche hin, wie Wellen, die in plötzlich bewegtem Wasser von einem Punkt aus sich schlängeln und immer größere Kreise ziehen."

Eine neue Bestätigung bringt hinzu die Garten-Aphrodite, die wir in dem Euterpetypus nachgebildet fanden (vgl. Kap. VII S. 203ff.). Daß sie den „Thauschwestern" überaus ähnlich sei, hat man längst gesehen, hat z. B. Pernier bei der Besprechung der Replik aus Gortyn (Abb. 245, 247) hervorgehoben (vgl. Monum. dei Lincei XVIII Sp. 264ff). Und in der Tat: alles ist gleichartig, die großartige Lässigkeit der Haltung, die freie räumliche Anordnung, die gegen die Vorderseite des stützenden Pfeilers die rechte Hüfte und noch mehr die Schulter stark in die Tiefe zurückgehen läßt, wie gegen das vorhängende linke Knie der zurückgenommene linke Unterschenkel schräg in die Tiefe führt, der wunderbare Reichtum der Gewandmotive, in denen man die gleiche Gegensätzlichkeit der zarteren Falten des Untergewandes gegen die derberen des Mantels spürt, die Hereinziehung des Pfeilers in die Komposition durch den großformigen Faltenschlag des darüberhängenden Mantels — das Gegenstück der den Felssitz überhängenden Mantelfalten, die an der gelagerten „Thauschwester" die unendliche Fülle der Gewandmotive in großen Wellen ausklingen lassen —, ja bis ins Einzelne hinein Motive wie die leichte Entblößung der linken Achsel bei gehobener Schulter, der weiche Bogen, in dem der Rand des Bausches der Form des Unterleibes folgt, wohl auch die flache, altertümlicher, „ionischer" gehaltene Modellierung des Rückens, die freilich an den allein mir in Photographie bekannten Rückseiten der Exemplare von Gortyn (Abb. 245) und in Smyrna sehr oberflächlich wiedergegeben ist.

Die „Thauschwestern" bezeichnen in dem Ringen um den Ausgleich zwischen Körper und Gewand, das wir von den drei olympischen Frauenfiguren her über die pergamenische „Aphrodite" und die Prokne bis zu den Koren des Erechtheion und der Garten-Aphrodite verfolgen konnten, den Gipfel der Vollendung. An ihnen erst wird völlig klar, worauf es dem Meister ankam. Wenn an den Koren die dekorative, auf Wirkung im Ganzen des Bauwerks gerichtete Ausführung, an der Garten-Aphrodite

248. Die „Thauschwestern" L, M (nach Abguß)

die Abschwächung des Eindrucks durch das Dazwischentreten des Kopisten das lebendige Wesen der künstlerischen Schöpfung verschleiern — in den „Thauschwestern" steht es wie eine Offenbarung groß und herrlich vor uns. Ein feiner, naturwissenschaftlich gebildeter Beobachter fand sich vor ihnen an den Anblick eines Gletschers erinnert. Ihn bestimmte wohl die Großartigkeit der Gesamterscheinung verbunden mit der unendlichen Fülle der Einzelzüge, denen nachzugehen das Auge nicht müde wird, die alle doch im Ganzen gebunden, vom Ganzen bestimmt und gehalten erscheinen. Wir hören oft reden von dem Vorzug, den antike Kunst und Kultur vor der modernen besessen habe durch die viel ausgedehntere Möglichkeit, den nackten Körper in Ruhe und freier Bewegung zu sehen und darzustellen. Man sollte daneben das andere fast ebenso Wichtige nicht vergessen: der antike Mensch, der Grieche zumal, kannte kaum ein geschneidertes Kleid, formte sein Gewand sich selbst aus den einfachsten Bestandteilen, doch ohne Willkür, nach wechselndem Brauch, aber immer über seinen Körper das Gewand gleichsam modellierend. Welche Möglichkeiten des Ausdrucks sich so eröffneten, lehrt am besten ein Blick auf die unübersehbare Fülle von Abwandlungen derselben einfachen Chiton- und Manteltracht, die etwa die Frauenfigürchen aus Terrakotta, billige Ware des Kunsthandwerks, erkennen lassen. Kein Wunder, wenn es einem großen Künstler ge-



249. Knabenkopf von der Akropolis (nach Abguß)

250. Kopf des „Theseus" aus dem Parthenon-Ostgiebel (nach Abguß)

lang, auf Grund dieser individuellen Ausprägung der Tracht, in der immer der Körper entscheidend mitwirkte, für die Durchdringung von Körper und Gewand die große plastische Form zu finden. Im Marmor ist sie gefunden, erträumt, erarbeitet. In den „Thauschwestern" hat sie sich vollendet. Unerschöpflich reich ist sie, wie die Natur, und, wie sie, geheimem Gesetz gehorsam. Diese Gestalten lernt man nie aus. Sie begleiten uns durch das Leben und stehen an jedem Tage wie frisch vor dem staunenden Auge. Von ihnen gelten im höchsten Sinne die berühmten Sätze, die Plutarch allgemeiner über das Schaffen der perikleïschen Zeit ausspricht: „Die Schönheit dieser Werke war klassisch, sofort, nachdem sie entstanden, ihre Wirkung ist noch heute frisch und neu. Jugendkraft schwebt über ihnen und hat durch die lange Zeit ihre blühende Erscheinung so unversehrt erhalten, als ob darin ein immer reger Atem und eine Seele lebe, die dem Alter nicht unterworfen ist."

Ein besonderer Glücksfall ist es, daß uns in der „Prokne" der Akropolis eine Gruppe des Alkamenes erhalten ist, die freilich als Einzelwerk und als eine offenbar wesentlich ältere Arbeit nur mit Vorsicht mit dem Parthenon-Ostgiebel verglichen werden darf (Abb. 163). Ist es aber nicht bezeichnend, daß hier dieselbe Art der Zusammenziehung zweier Gestalten in einen Umriß vorliegt wie in den „Thauschwestern"? Denken wir uns den jetzt fehlenden rechten Arm und die Hand der Prokne hinzu, schwer aufliegend auf der rechten Schulter des Itys, so fällt sein Umriß völlig hinein in den der Mörderin; erst wenn wir das Auge ins Innere wandern lassen, löst sich die Gestalt des Knaben, ganz in den Rock der Frau geschmiegt, am linken Arm durch eine breite schwere Falte überschnitten, von Prokne ab. Gerade so ist die gelagerte der „Thauschwestern" mit der sitzenden durch den Umriß zu einer unlösbaren Einheit zusammengefaßt, ihr rechter, im

251. Knabenkopf von der Akropolis
(nach Abguß)

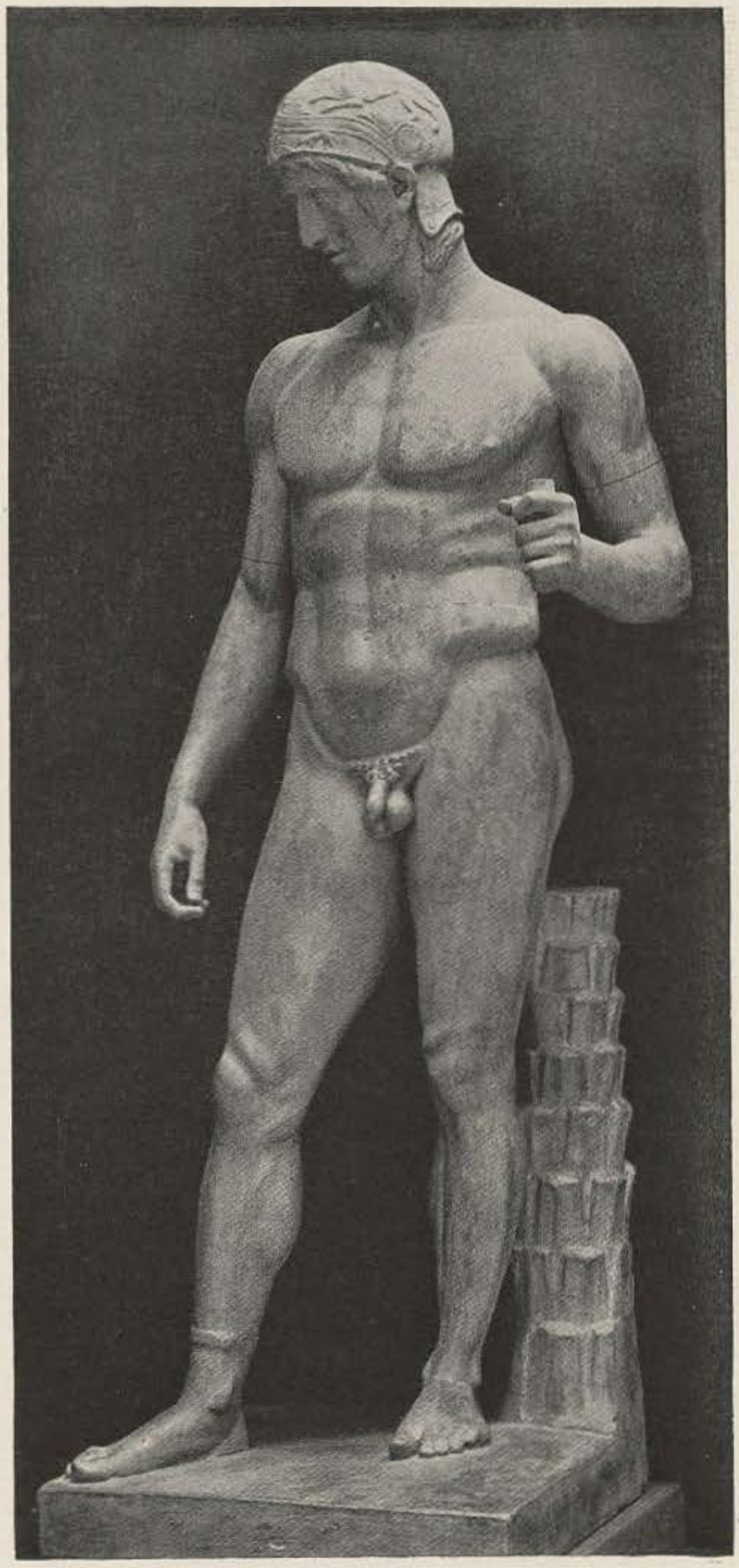
252. Kopf des „Theseus" aus dem Parthenon-Ostgiebel
(nach Abguß)

Schoße der anderen gelagerter Arm wie versunken in deren Mantelfalten. Es ist das gleiche Ziel und es sind die gleichen Mittel hier wie dort, nur dort in einer unentwickelten, herberen Form, genau so, wie auch der Gewandstil der Prokne in den Thauschwestern weitergeführt, man darf sagen, auf eine nicht mehr zu überbietende Höhe gebracht ist.

Wir finden eine letzte Bewährung unserer These im Kopftypus. Nur der Kopf des „Theseus" ist erhalten, leider auch in traurig zerfressenem Zustande. Aber über alle Zerstörung hinweg wirkt an ihm der plastische Aufbau und der Ausdruck blühender, strahlender, in sich beglückter Jugendfrische. Ist das nicht, gereift, voller, saftiger, monumentaler gestaltet, das wundervolle Knabenköpfchen von der Akropolis, das wir dem Kopf der jungen Frau aus dem Olympia-Westgiebel verglichen und auf Grund der nahen Ähnlichkeit auf Alkamenes zurückführten? Die Abbildungen 249—252 zeigen die Köpfe in gleichem Licht nebeneinander, das Profil des „Theseus" von der wenig bekannten, weil dem Beschauer abgewendeten, aber viel besser erhaltenen Seite her. Steht nicht der Kopf des Knaben neben dem des Mannes wie die Knospe neben der Blüte? Der Aufbau, das feine Oval des Gesichts bei kräftig nach den Seiten herausgewölbtem Schädel, der Schädelumriß im Profil mit flachgeschwungener oberer Umgrenzung, starker Hervorwölbung des Hinterhauptes, das Verhältnis der Gesichtsteile untereinander, die weit aufgeschlagenen, wie strahlenden Augen, der geöffnete Mund mit den schön bewegten blühenden Lippen, die unnachahmliche Feinheit im Übergang des Unterlids in die Wange, der Wange in den Hals, endlich die wundervoll groß und zugleich zart gehaltene Flächenführung — das echt Marmormäßige des Vortrags —, alles ist völlig gleich, trägt ohne jeden Zweifel den Stempel derselben Meisterhand.

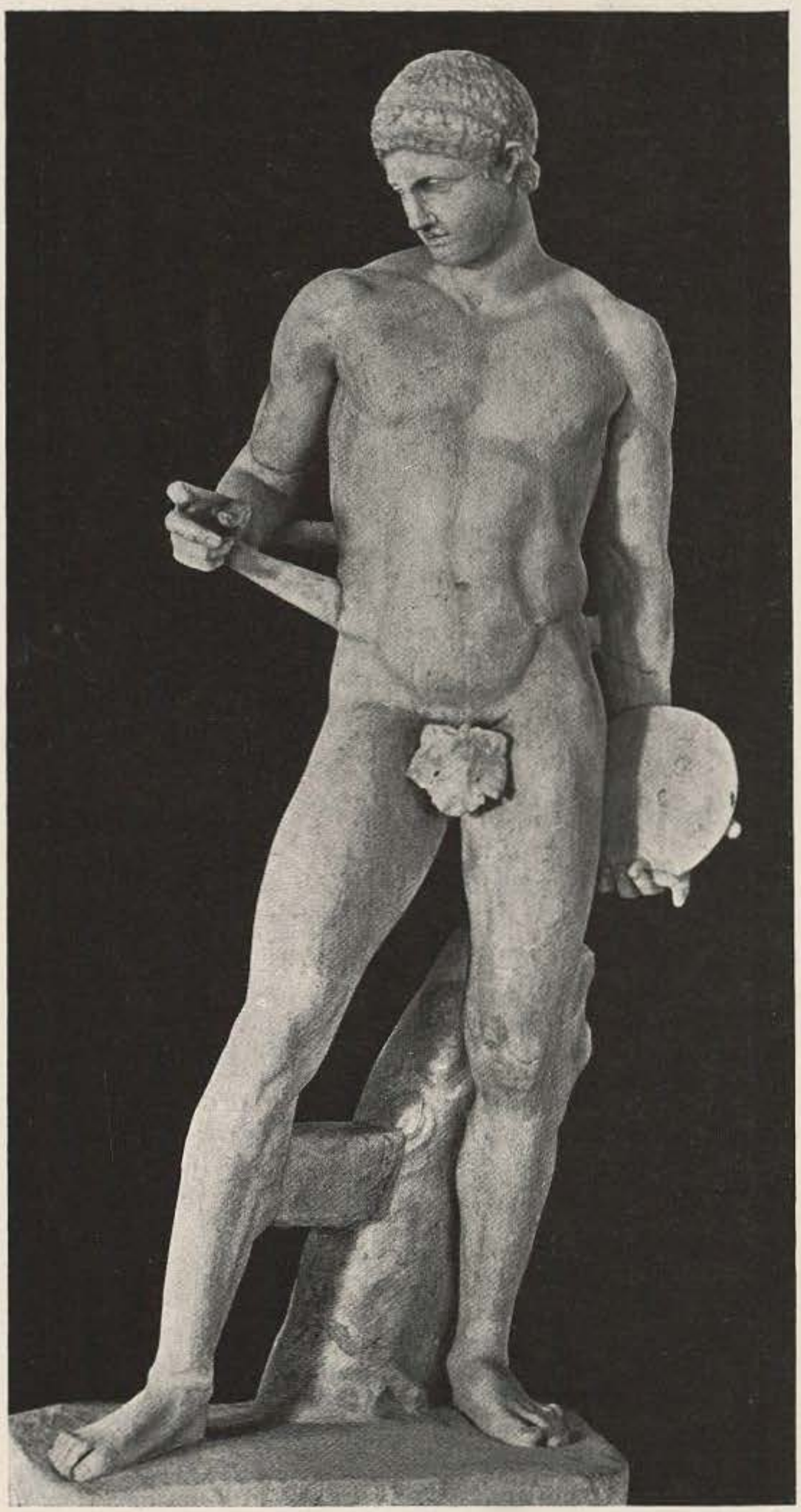
Den „Thauschwestern" wie den übrigen Frauengestalten des Ostgiebels fehlen die Köpfe. Ist es aber nicht ein neuer Hinweis auf Alkamenes, daß ein Versuch, den „Thauschwestern" in der Phantasie Köpfe von der Art des Kopfes des jungen Weibes aus dem olympischen Westgiebel zu geben, keinerlei inneren Widerstand findet? Im Gegenteil: je länger man bei dem Gedanken verweilt, um so überzeugender wirkt er. Nur breiter, voller, runder werden wir uns die Köpfe der „Thauschwestern" vorstellen, im gleichen Sinn, wie der Kopf des „Theseus" über den des Akropolisknaben hinausgeht. Diese Überzeugung beruht zum guten Teil gewiß auf dem Gefühl, daß die „Thauschwestern" mit dem olympischen Weibe eines Geblütes sind: sie teilen mit ihr das eigentümlich Schwere, Lastende, Elementarische, das wir an jenem hervorhoben. Das geht so weit, daß ich mir die leider auch fehlenden Hände der Schwestern schlechterdings nicht anders vorzustellen vermag als die prachtvolle schwere, fast üppige rechte Hand der Olympierin. Aber es ist nicht allein die tastbare Form, die uns hier und dort so überaus verwandt erscheint: die atmende Spannung, die verhaltene Leidenschaft, die den olympischen Kopf belebt, sie muß in den gewaltig, gegensätzlich bewegten Schwestern in verschiedenen Abstufungen sich ausgeprägt haben, wie in der Haltung jähes Auffahren, schwesterliche Hingabe, halbe Schlaftrunkenheit zu mächtigem Dreiklang verbunden sind.

Noch einem Einwande möchte ich begegnen, den die Höhe der Vollendung, wie sie im Ostgiebel klar zutage tritt, nahelegen könnte: ist es nicht denkbar, daß Phidias das Hauptstück des ganzen Skulpturenschmuckes, den Giebel der Eingangsseite, sich selbst vorbehalten, daß er den Ostgiebel geschaffen, wenigstens den Entwurf, nach griechischem Sprachgebrauch die *τύποι*, dafür geliefert hätte? Ich glaube, es läßt sich beweisen, daß selbst das letztere unmöglich ist. Wir erkannten als bezeichnend für die Komposition des Ostgiebels die räumliche Freiheit, mit der die Figuren in den Giebelrahmen eingeordnet und zu geschlossenen Gruppen zusammengefaßt sind. Nun ist an der Parthenos, deren Entwurf dem des Giebels, wie wir sahen (vgl. Kap. VIII), gleichzeitig gewesen sein muß, keine Spur solcher Freiheit. Im Gegenteil: die Gestalt ist auf die reine Vorderansicht, auf Ausbreitung in der Hauptebene, berechnet und die Bestandteile des Ganzen, die Figur der Göttin, die Säule, die Schlange, der Schild machen alle sozusagen Front zum Beschauer — kaum, daß die leise Wendung des Hauptes der Göttin, die Dreivierteldrehung der Nike eine leichte Milderung dieser strengen Aufreihung bewirken. Wer aber behaupten wollte — und an solchen Stimmen hat es nicht gefehlt —, daß diese altertümliche Strenge der Komposition aus den Bedingungen des Kultbildes heraus zu verstehen, nicht als Ausdruck des Raumgefühls des Meisters zu werten sei, dem ist entgegenzuhalten, daß in der doch nicht kleinen Reihe von Werken, die wir aus inneren oder äußeren Gründen der Hand des Phidias zuwiesen, keines ist, das in der räumlichen Anordnung über die Parthenos hinausginge. Auf der anderen Seite kennen wir attische Einzelstatuen aus dem letzten Drittel des V. Jahrhunderts, deren räumliche Anordnung mit der des Ostgiebels völlig zusammengeht. Und nichts führt darauf, sie in den engeren Kreis des Phidias zu rücken. Ich nenne z. B. den Typus des Ares Borghese und den antretenden Diskobolen. Der erstere kommt zur vollen Wirkung erst in der Schrägstellung, die Abb. 253 veranschaulicht. Sieht er nicht aus wie der „Theseus" des Ostgiebels, der sich aufgerichtet hätte? Keine Figur, die wir mit Sicherheit Phidias zuteilen können, zeigt in Schrägansicht ein so eindrucksvolles plastisches Motiv, wie es am Ares der Gegensatz des kraftvollen Aufstehens auf dem Standbein und des Aufruhens der linken Hand auf dem Speer zu dem leicht gebogen vor-

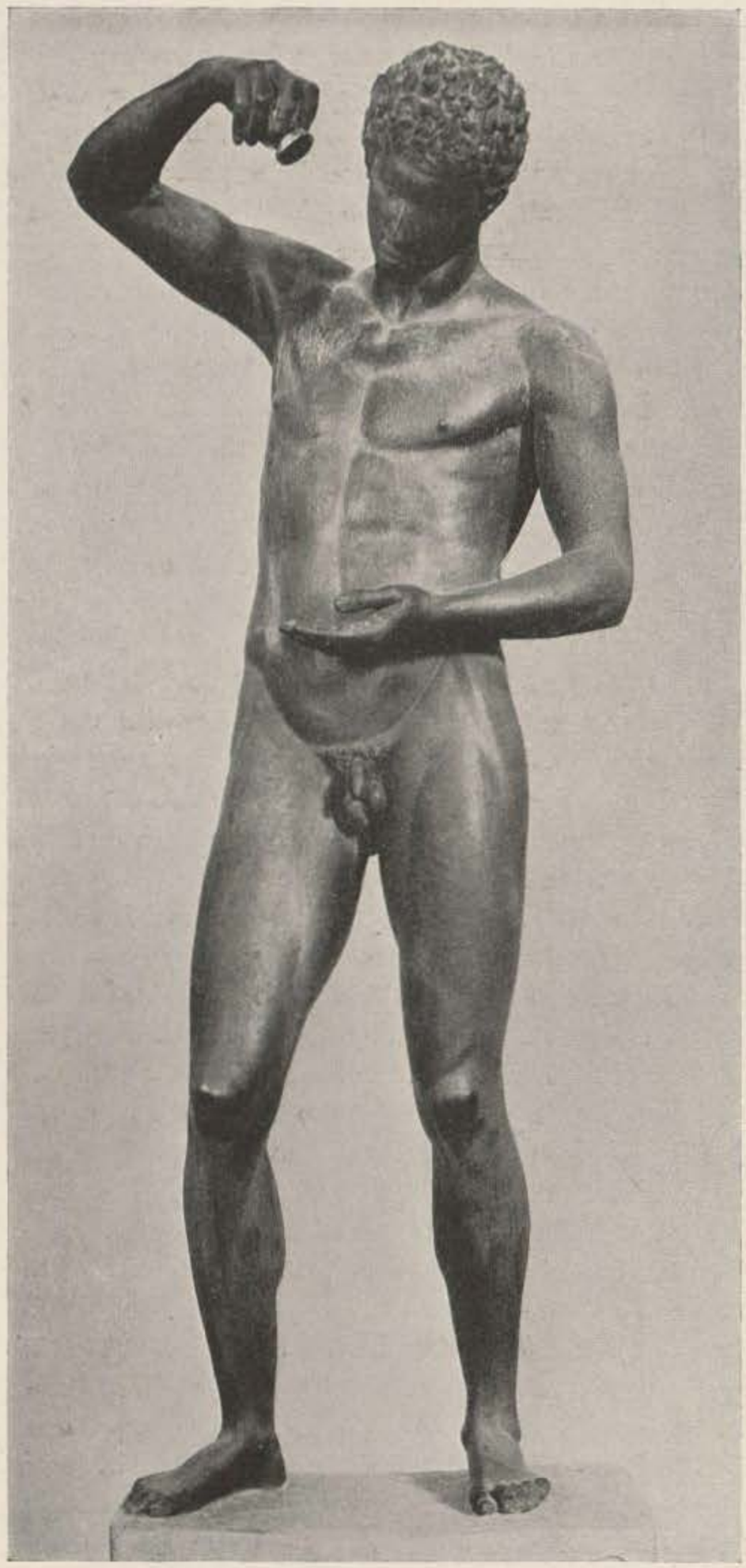


253. Ares Borghese (nach Abguß)

254. Antretender Diskobol, Vatikan



255. Antretender Diskobol, Vatikan



256. Ölausgießender Athlet, München
Rekonstruktionsversuch im Museum in Braunschweig

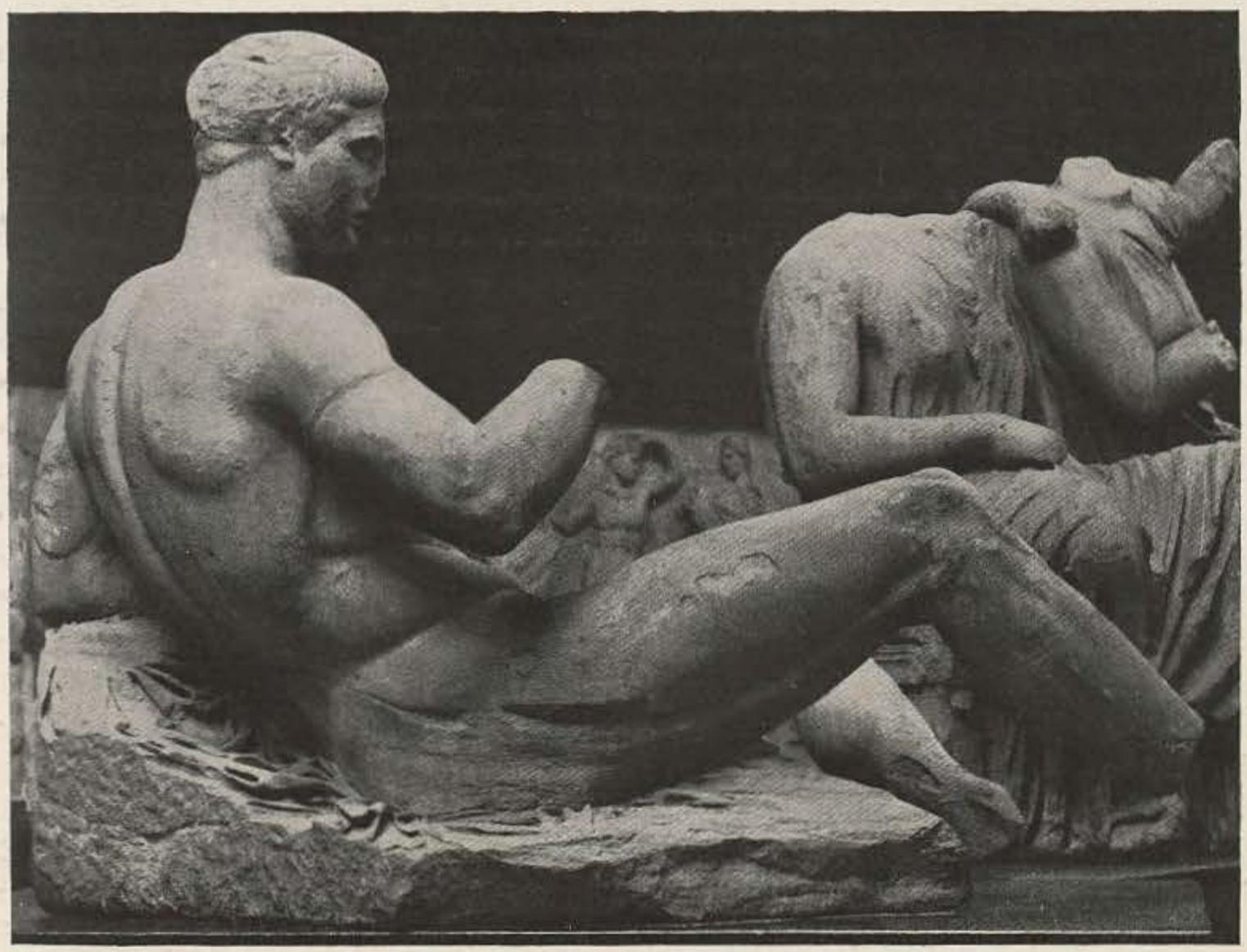
257. Ölausgießender Athlet, München
Rekonstruktionsversuch im Museum in Braunschweig

gesetzten Spielbein und der elastisch vorhängenden rechten Hand ergibt. Nun hat schon vor vielen Jahren Conze den Typus des Ares Borghese auf die, leider ohne nähere Angaben, literarisch überlieferte Statue des Gottes in seinem athenischen Heiligtum, von der Hand des Alkamenes, bezogen (vgl. Beiträge zur gr. Plastik, S. 9, Anm. 2) und Furtwängler hat sich ihm angeschlossen (Meisterwerke S. 122). Die Zuweisung wird bestätigt durch Form und Ausdruck des Kopfes, der ganz das Atmende und in Jugendfrische Strahlende aufweist, das die Köpfe des jungen olympischen Weibes und des Akropolisknaben kennzeichnet. Ja sogar die eigentümlich schlichte, fast nur andeutende Behandlung des unter dem Helm vorquellenden und vor den Ohren und im Nacken ziemlich lang herabhängenden Haares — völlig verschieden von der reichen Bewegtheit, wie sie Phidias liebt — stimmt völlig zu jenen Köpfen. Äußerlich empfohlen wird die Beziehung auf das Werk eines anerkannten großen Meisters, wie es Alkamenes war, durch die seit Hadrian beliebte Verwendung des Typus für Kaiserbildnisse (vgl. G. Lippold, Kopien und Umbildungen S. 181 f.). Ein sehr verschiedenes künstlerisches Temperament verrät die Gestalt des antretenden Diskobolen (Abb. 254, 255). Neben dem reckenhaft fest, unerschütterlich dastehenden Ares ganz momentane Bewegung in wundervoll strömendem Fluß der Linien. Danach scheint mir noch immer Brunns Zuweisung an den Kreis des Myron gerechtfertigt, auch nach dem Funde einer neuen Replik in Rom, zu der ein von dem vatikanischen Exemplar abweichender Kopf zu gehören scheint (Brunn-Bruckmann Taf. 682—85 mit Text von J. Sieveking). Die von Sieveking an diesem neuen Kopftypus beobachtete Ähnlichkeit mit nichtattischen, argivischen Typen will mir — ich urteile leider nur nach den Abbildungen — nicht einleuchten. Eher würde ich ihn in die Nähe des Läufers im Konservatorenpalast (Brunn-Bruckmann Taf. 353 links) stellen, dessen Körper — ich habe das Original oft daraufhin betrachtet — dem myronischen Diskobolen verwandt erscheint, so nahe verwandt, daß ich den Gedanken an den berühmten myronischen Ladas nicht unterdrücken kann. Gleichviel — der antretende Diskobol ist noch viel weniger als der Ares in der Vorderansicht erschöpfend zu genießen: die ganze Bewegtheit des biegsamen Körpers im Vor und Zurück der Arme und Beine, im leichten Vorschieben des Bauches, wird erst beim Umschreiten der Figur offenbar; auch unsere beiden Ansichten geben davon nur unvollkommenen Begriff. Sieveking möchte die Figur in den Anfang des IV. Jahrhunderts setzen, wesentlich auf Grund einer Ähnlichkeit des Kopfes mit der ephesischen Bronze eines Salbers, die mir nicht schlagend erscheint. Sie gehört für mein Gefühl noch in den nächsten Bereich myronischer Tradition, noch in das letzte Drittel des V. Jahrhunderts. Eher dürfte der Ansatz in die Zeit um 375 zutreffen für die Gestalt des Münchener Salbers, mit dem ich diese Reihe schließe. Es ist bezeichnend, daß die beiden Aufnahmen einer auf Anregung und unter Leitung von P. I. Meier hergestellten Ergänzung im Braunschweiger Museum (Abb. 256, 257) die Figur in Schrägansicht sowohl von vorn wie vom Rücken her geben. In der Tat kommt die Elastizität der in allen Gelenken leicht federnden Gestalt so am stärksten zur Geltung. Der Kopf — nach Kekules glänzendem Nachweis das Vorbild für den Kopf des Hermes des Praxiteles — entfernt sich so weit von der geschlossenen Form des V. Jahrhunderts, daß ich nicht mehr an unmittelbaren Zusammenhang mit der myronischen Tradition glauben möchte, wie es sowohl Brunn wie Kekule zu tun scheinen. In der Vergrößerung und stärkeren Markierung der Gesichtsteile im Verhältnis zur Gesamtmasse des Kopfes verhält sich der Salberkopf zum Kopf des Diskobolen etwa so wie der Kopf der Eirene des Kephisodot zur Demeter von Cherchel. So auch wird die Einwirkung auf Praxiteles erst verständlich: es ist ein etwa gleichzeitiges attisches

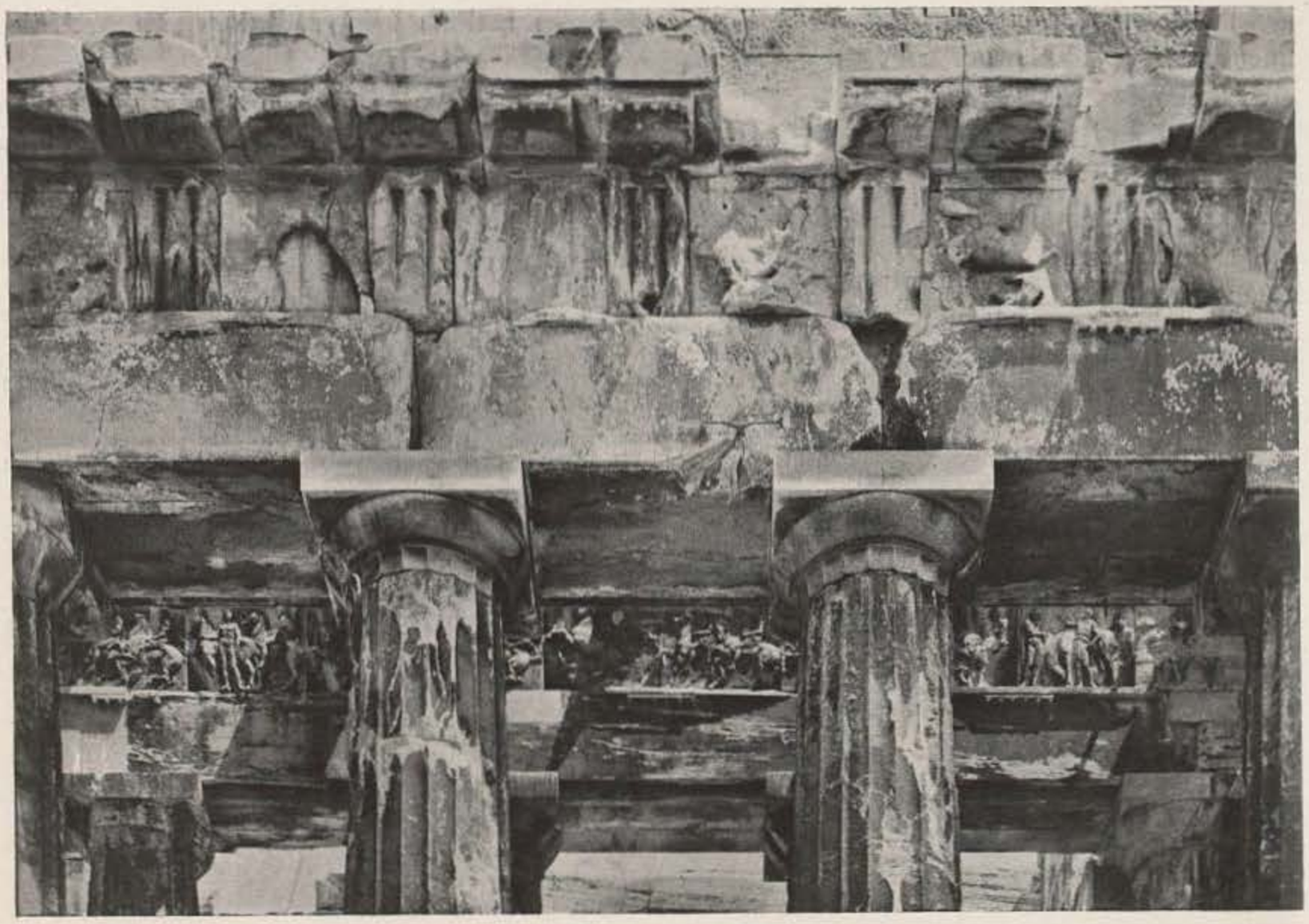
Werk, dem er die äußeren Formen seines Hermeskopfes entlieh, dem er durch zarte Beseelung seinen Stempel aufdrückte.

Ich komme zum Schluß. Die freie Raumgestaltung im Parthenon-Ostgiebel ist in der attischen Kunst seit dem letzten Drittel des V. Jahrhunderts in bedeutenden Einzelstatuen vertreten. Phidias hat keinen Anteil an dieser wichtigen, erst im IV. Jahrhundert durch Lysipp völlig ausgebildeten Neuerung gehabt. Damit ist die Möglichkeit ausgeschlossen, sich Phidias als den Urheber auch nur des Entwurfes zum Ostgiebel vorzustellen. Dafür hat unsere rasche Übersicht in der Gestalt des vielleicht von Alkamenes herrührenden Ares einen neuen Hinweis auf unsere These ergeben, daß wir Alkamenes als den Schöpfer des Ostgiebels zu betrachten haben.

Das Höchste von Marmorkunst, das Athen erleben sollte, ist gewirkt durch eine tiefinnige Durchdringung attischer und ionischer Weise. Phidias lebt darin, aber zugleich das ganze reiche Erbe der weitverzweigten östlichen Werkstatt: ein Symbol des attischen Reiches in seiner höchsten Herrlichkeit — Athens als des Führers des Ioniertums im Kampf gegen die Barbaren. Aber diese Göttergestalten des Alkamenes, wie sie da im Giebel sitzen oder sich lagern, unnachahmlich in der vornehmen Lässigkeit und Würde der Bewegung, sie sind zugleich der echteste Ausdruck des Europäertums, das den Orient in sich überwunden, zum ersten Male ein Menschentum in sich entwickelt hat, frei auf sich gestellt und doch ehrfürchtig aufblickend zu den höheren Gewalten.



258. „Theseus" aus dem Parthenon-Ostgiebel



259. Der Westfries des Parthenon am Bau

Zwölftes Kapitel

ALKAMENES DER MEISTER DES PARTHENONFRIESES

Ist es einmal gelungen, die beiden Giebel des Parthenon mit Sicherheit ihren Meistern wiederzugeben, so drängt sich sofort die Frage auf, wie sich die übrigen Bestandteile des reichen Skulpturenschmuckes, Metopen und Fries, zu diesen Künstlern verhalten. Die Frage der Metopen ist besonders schwierig, weil zwar die Einheitlichkeit der Komposition jeder der vier Reihen nach C. Praschnikers und H. Sittes Entdeckungen und Darlegungen (Jahresh. 1911, S. 135; Jahrb. 1917, S. 215 ff.) sicher erweislich ist, jedoch die vielen noch am Bau vorhandenen Stücke so schwer beschädigt und so wenig bekannt sind, daß man zunächst die Veröffentlichung der von Praschniker von einem Hängegerüst aus aufgenommenen großen und genauen Zeichnungen der Ost- und Nordmetopen wird abwarten müssen. Aber soviel wird sich heute schon auf Grund der etwa zu Zweidrittel wohlerhalten nach London gelangten Südmetopen sagen lassen, daß diese 32 Platten zwar auch nach einer die Hauptmotive bestimmt angebenden, vermutlich in kleinem Maßstab in Tonmodell oder in Zeichnung skizzierten Komposition gearbeitet, unter sich aber nicht bloß in der

Formengebung, sondern auch in der Anordnung der Figuren zueinander und im Raume so stark verschieden sind, daß man den Eindruck erhält, man habe die Stücke zur Ausarbeitung nach jener Skizze mehreren von einander ganz verschiedenen und unabhängigen Werkstätten oder Meistern übergeben und gar nicht den Versuch gemacht, eine Einheitlichkeit der Ausführung anzustreben. Von den Metopen der drei anderen Seiten, soviel man von ihnen sehen kann, hat man nicht diesen Eindruck buntgemischter Stilarten. Es liegt nahe, zu denken, daß in dieser Hinsicht die vom Hauptprozessionswege abgewandte Südseite als Rückseite des Tempels behandelt, die Vergebung an viele verschiedene Werkstätten zum Zweck rascherer Förderung des Baues vorgenommen worden sei — eine Rücksicht, die offenbar durchweg beachtet worden ist und die die wunderhaft schnelle Vollendung des Ganzen allein ermöglicht hat. Es wird eine lohnende Aufgabe sein, die Südmetopen unter diesen Gesichtspunkten genauer zu studieren. Ich erwähne noch, daß Beziehungen mancher Platten zur Olympiakunst längst beobachtet worden sind; daran müssen Bildhauer tätig gewesen sein, die seit 470 keinen wesentlichen Fortschritt gemacht hatten. Aber auch an reiferen Stücken finden sich bekanntlich Anklänge nicht nur an die olympische Kunstweise, sondern an bestimmte Motive der Westgiebelkomposition, am auffälligsten in den Platten X und XII, die die beiden im Olympia-Westgiebel links und rechts von Apoll nach der Mitte zu strebenden Kentauren mit den geraubten Frauen nachbilden, nur daß statt des Apoll zwischen ihnen ein dritter Frauenraub eingeschoben ist. Aber die Darstellungen selbst kommen fast genau überein, vor allem auch in der Art, wie die Frauen sich hintenüberlegen und das eine Bein vorstrecken, so daß zwei Schrägen entstehen, die im Giebel wie Streben die ragende Gestalt Apolls verfestigen. Auch das nackte Heraustreten des einen Beines, die dorische Tracht der einen, die ionische der anderen Frau — alles stimmt zum Vorbild. Dies spricht gegen die Annahme, daß etwa dem Metopenkünstler nicht der Olympiagiebel, sondern das attische Wandgemälde, das, wie wir sahen (S. 168 ff.), Paionios bei seiner Giebelkomposition angeregt hat, vorgeschwebt habe. Denn die besondere symmetrisch-gegensätzliche Anordnung der beiden Frauen ist zweifellos für die Giebelmitte erfunden. Wir sehen hier von einer eingehenden Untersuchung ab und erhoffen weitere Klärung der Frage durch Praschnikers bevorstehende Erläuterung seiner Zeichnungen.

Einfacher liegt die Frage in bezug auf den Fries. Zunächst ist es selbstverständlich, daß die Komposition mindestens jeder der vier Seiten in sich einheitlich ist, so wie die so glücklich erdachte Gliederung des Ganzen, die Teilung der Panathenäenprozession in zwei von der Südwestecke her um den Tempel geführte Züge, und die Anordnung des Zuges selbst aus einem Kopfe entsprungen sein muß. Jede genauere Untersuchung zeigt aber auch bei vielen Unterschieden in Einzelheiten und Kleinigkeiten eine solche Einheit der Reliefbehandlung, der Komposition, der Formgebung, daß es nicht anders denkbar ist, als daß die Ausführung des ganzen riesigen Werkes — ein Fries von 160 m Länge, bei 1 m Höhe! — wie sie in ungeheurer Schnelligkeit in den Jahren von 447 bis etwa 442 geleistet werden mußte, um nicht den Fortschritt des Baues aufzuhalten (vgl. Kap. VIII), unter der beherrschenden Leitung eines großen Künstlers geschehen sein muß, in dem wir natürlich auch den Erfinder der Komposition suchen werden. Dieser Annahme widerspricht anscheinend das Ergebnis der schönen Untersuchung von A. Diehl über die Reiterschöpfungen der phidiasischen Kunst — womit die Reiter des Parthenonfrieses gemeint sind. Wir sehen davon ab, daß hier Phidias als der Urheber des Frieses vorausgesetzt ist — ein Beweis dafür wird nicht gegeben — und setzen uns nur mit der von Diehl vollkommen richtig beobachteten

260. Reiterrelief in Villa Albani in Rom (nach Abguß)

Tatsache auseinander, daß der Reiterzug des Südfrieses sowohl in der Komposition wie in der Ausführung von den in sich einheitlichen Reiterdarstellungen der West- und Nordseite abweicht. In der Komposition ist auffällig die schematische Anordnung der Reiter in gleichmäßigen Geschwadern von je sechs, wobei die Überschneidung der staffelförmig hintereinander hervortretenden Reiter so regelmäßig ist, daß die Reiterköpfe sich in gleichen Abständen folgen — eine fühlbare Abschwächung der unendlich reich abgestuften Mannigfaltigkeit der Überschneidung und Bewegung im West- und Nordfries. Diesem merklichen Zurückbleiben der Komposition entspricht eine von Diehl sehr fein empfundene Übertreibung der im West- und Nordfries gleichmäßig durchgeführten edlen und unglaublich lebendigen Charakteristik des Pferdes, eine fast ins Barocke fallende Heroisierung, die das dort Geleistete durch Steigerung zu überbieten trachtet. Man hat den Eindruck, im Reiterzug der Südseite einen schwächeren Teil des Ganzen vor sich zu haben. An den übrigen Teilen dieser Seite, dem Zug der Opfertiere, der Alten, dem Wagenzuge, kann ich, soweit ich ohne ins einzelne gehende Untersuchung des Originals oder doch eines vollständigen Abgusses urteilen darf, ein solches Nachlassen nicht wahrnehmen. Wie ist es zu erklären?

261. Parthenon-Westfries, Platte VIII

Zeigt die schematische Komposition nicht ein ähnliches Ausruhen in einer eigentlich überwundenen Kunstform, wie wir sie an den Rückseiten des Kephissos und der Thauschwestern beobachteten? Und diese überwundene Kunstform ist uns wohl bekannt: sie entspricht der in der ionisch-asiatischen Kunst so beliebten Aufreihung von Kriegern im Gleichschritt, wie sie z. B. in den Friesen des Nereidenmonuments von Xanthos und des Heroons von Gjölbaschi vorkommt, in Fortführung einer archaischen Gewohnheit, die wir z. B. in der Schlachtdarstellung der ionischen Kanne Chigi (Antike Denkm. II Taf. 44, 45) finden. So würde ich kein Bedenken tragen, die Komposition auch dieser schwachen Partie dem erfindenden Meister selbst zuzutrauen, der überdies auch in der Verteilung der Arbeit unter seinen Gehilfen die Südseite, und zwar gerade den Reiterfries, mehr nebensächlich behandelt und dafür die weniger streng in seinem Sinn geschulten Kräfte herangezogen hätte, genau so, wie wir in den Metopen der Südseite die größte Ungleichmäßigkeit der Ausführung beobachten.

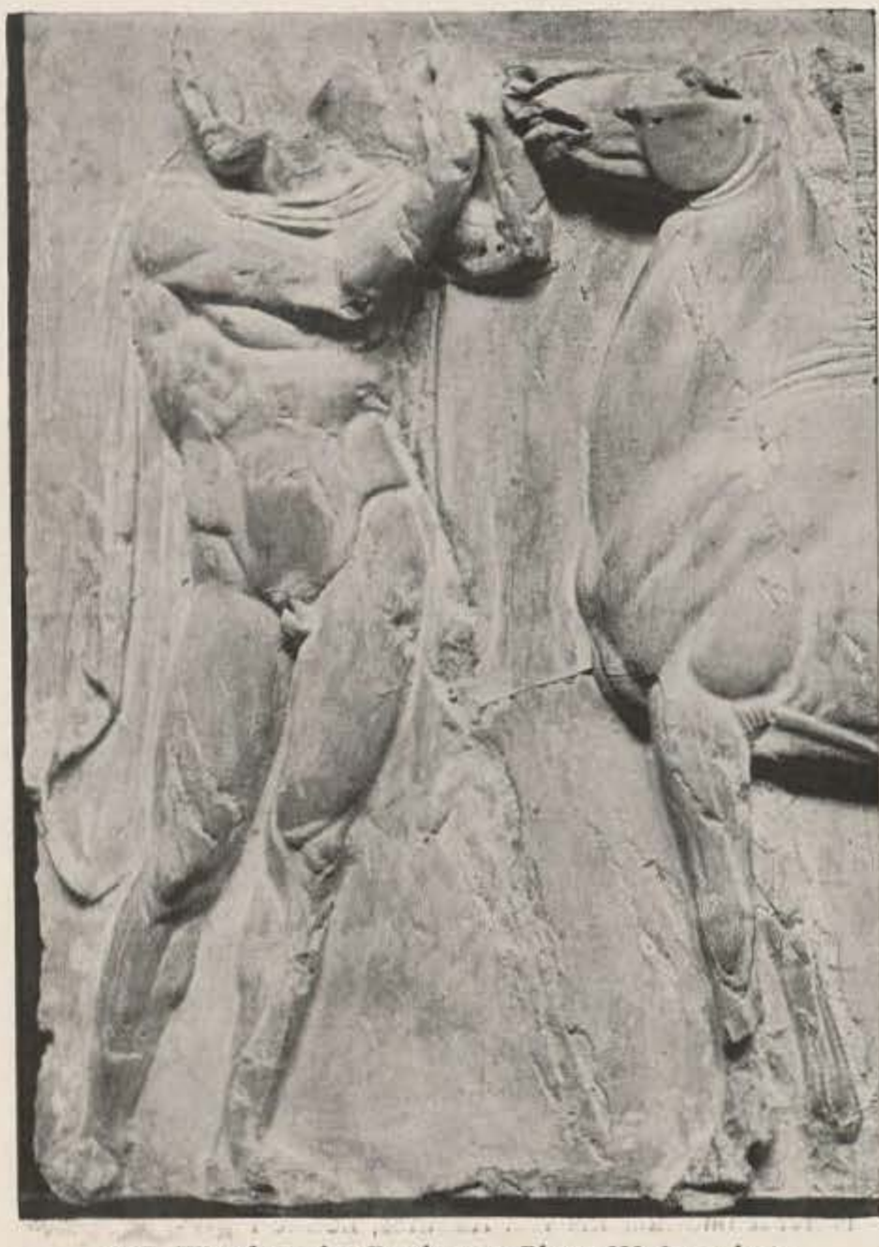
Halten wir somit fest an einheitlicher Entstehung des Frieses, so erhebt sich naturgemäß zuallererst die Frage: kommt für ihn einer der beiden für die Giebel nachgewiesenen Meister in Betracht? Paionios oder Alkamenes? Es bedarf nur eines Blickes auf die in der Hauptsache einheitliche

Gewandbehandlung des Frieses, um von Paionios abzusehen. Der Künstler des Frieses ist sehr fern von dem Streben, den Körper als das Bestimmende zur Geltung zu bringen, das Gewand als ein verdeutlichendes Ornament zu behandeln, wie es Paionios durchweg in frühen wie späten Werken tut. Wie Paionios im Relief ein ähnliches Thema behandelt haben mag, das lehrt anschaulich ein hochbedeutendes Einzelwerk der Zeit des Parthenonfrieses, das prächtige große Reiterrelief der Villa Albani, offenbar das Denkmal eines im Kampfe gefallenen Kriegers, das vermutlich einmal um seines Kunstwertes willen von Griechenland, wohl von Athen, nach Rom überführt worden ist (Abb. 260). Schon die Andeutung eines landschaftlichen Hintergrundes — die Felsbildungen links — weisen auf kleinasiatisch-ionische Kunstschule hin, erinnern etwa an die Stadtansichten in den Friesen vom Nereïdenmonument. Und in die gleiche Richtung weist die Anlage und Durchführung des Gewandes, des kurzen ionischen Chitons am Reiter, die im Relief etwa der entspricht, die wir in Rundplastik an der Iris des Parthenon-Westgiebels finden, des derbfaltigen Mantels an dem Unterliegenden, an dem ganz besonders die rein zeichnerische Art auffällt, wie der unter dem Mantel verborgene Arm sichtbar gemacht wird. Alle diese Eigenheiten hängen sicherlich mit der Flächigkeit der Reliefbehandlung zusammen, die es verbietet, das Gewand etwa als eine außerhalb des Körpers liegende besondere Schicht zu kennzeichnen, den dahintersteckenden Körper durch starkes Hineinarbeiten der Faltentiefen in den Marmor ahnen zu lassen. Das aber ist es, was im Parthenonfriese durchgeführt und in manchen Abstufungen zur höchsten Meisterschaft gebracht ist. Seine unnachahmliche Vollendung beruht darauf, daß sich in ihm eine wohlberechnete Tiefenwirkung, die weit über das albanische Relief hinausgeht, verbindet mit einer stark sprechenden Wirkung der Vorderfläche des Blockes, aus dem das Relief gewonnen ist, einer Flächenwirkung, die dem wundervoll belebten, die Zellawand bekrönenden Schmuckbande sichere Haltung gibt und es in die architektonische Gesamtrechnung als schön bewegte Fläche einbezieht. Ein Vergleich des Gewandes an einem der Reiter des Westfrieses mit dem des albanischen Reliefs wird den Unterschied klar machen. Wir wählen dafür den berühmten abgesprungenen, das bäumende Roß bändigenden Reiter (Michaelis VIII) aus der Mitte des Frieses. Sofort fällt in die Augen, wie viel stofflicher hier das Gewand erscheint, sowohl der dünne, in dem kleinen Ausschnitt, in dem er allein sichtbar wird, doch überaus mannigfaltig bewegte, im Luftzug geblähte und wehende Chiton als auch der schwer in wuchtigen Falten zurückschlagende Mantel. Aber deutlich ist auch, wie das Gewand der Tiefenwirkung dient, wie z. B. die beiden Bögen, in denen die Ränder des nur noch auf der linken Schulter genestelten Chitons nach beiden Seiten um den Rumpf geführt sind, perspektivisch wirken, der Mantel, doppelt gelegt, als in die Tiefe reichende Masse gekennzeichnet ist. Man vergleiche damit den zurückflatternden Mantel des Siegers auf dem albanischen Relief. Hier erscheinen die beiden nach links und rechts gewehten Teile, der kräftiger modellierte rechts und der nur ganz flach auf dem Grunde angedeutete links, fast wie zwei nicht zusammengehörige Gewandstücke, und beide für sich als bewegte Fläche, ohne jede Tiefe. In dieser Unselbständigkeit des Gewandes wird die Zugehörigkeit des Meisters des Albani-Reliefs zum kleinasiatisch-ionischen Kunstkreise völlig klar. Ein vergleichender Blick auf eine Platte aus dem größeren Kampffriese des Nereïdenmonuments von Xanthos macht das deutlich (Abb. 262). Wie im albanischen Relief klebt das Gewand teils am Körper, teils am Grunde, unterstützt nirgends die Tiefenwirkung. Gerade diese aber ist es, die wir durchweg im Parthenonfriese beobachten. Sie wird besonders klar, wenn man einzelne Figuren oder kürzere Abschnitte ins Auge faßt, wobei der Zusammenklang der stehengebliebenen Teile der

262. Aus dem größeren Kampffriese des Nereïdenmonuments von Xanthos, London

Vorderfläche des Blockes nicht so stark zur Wirkung kommt. So erst wird man recht inne, wie der Künstler der Rundung des Körpers liebevoll und mit Freiheit nachgeht, wie vertraut ihm das Kunstmittel der Verkürzung ist, wie geschickt er mit den geringen Abstufungsmöglichkeiten des Flachreliefs das Schwinden in den Raum anschaulich zu machen weiß. Auf der anderen Seite hält er sich völlig fern von dem Versuch, verschiedene Tiefenschichten sich in gleichmäßiger Abstufung folgen zu lassen, wie es z. B. bei den staffelförmig geordneten Reitern besonders nahegelegen hätte. Die Beine z. B. der am weitesten zurückliegenden Rosse erscheinen sehr häufig genau in gleicher Reliefhöhe wie die der vordersten, letztere manchmal sogar in viel flacherer; dabei wirkt offenbar außer dem Wunsch der Erhaltung einer einheitlichen Vorderfläche auch das Streben nach einer annähernd gleichwertigen Massenverteilung. Besonders bezeichnend für diese Tiefenbehandlung, das unnachahmlich leicht gehandhabte Vereinen von räumlicher Freiheit mit Gebundenheit in einer flächenhaften Gesamtwirkung zeigt sich in der dem Friese eigentümlichen Wiedergabe der menschlichen Gestalt in der Vorderansicht. Wir betrachten eine dieser Gestalten aus dem Westfriese.

Ein Jüngling, dem vordersten Reiterpaare nachschauend, ist damit beschäftigt, sich eine Binde um den Kopf zu legen (Michaelis III 4; Abb. 263). Beim ersten Anblick mag man den Eindruck gewinnen, als ob die Gestalt in reiner Vorderansicht gegeben sei. Sieht man näher zu,



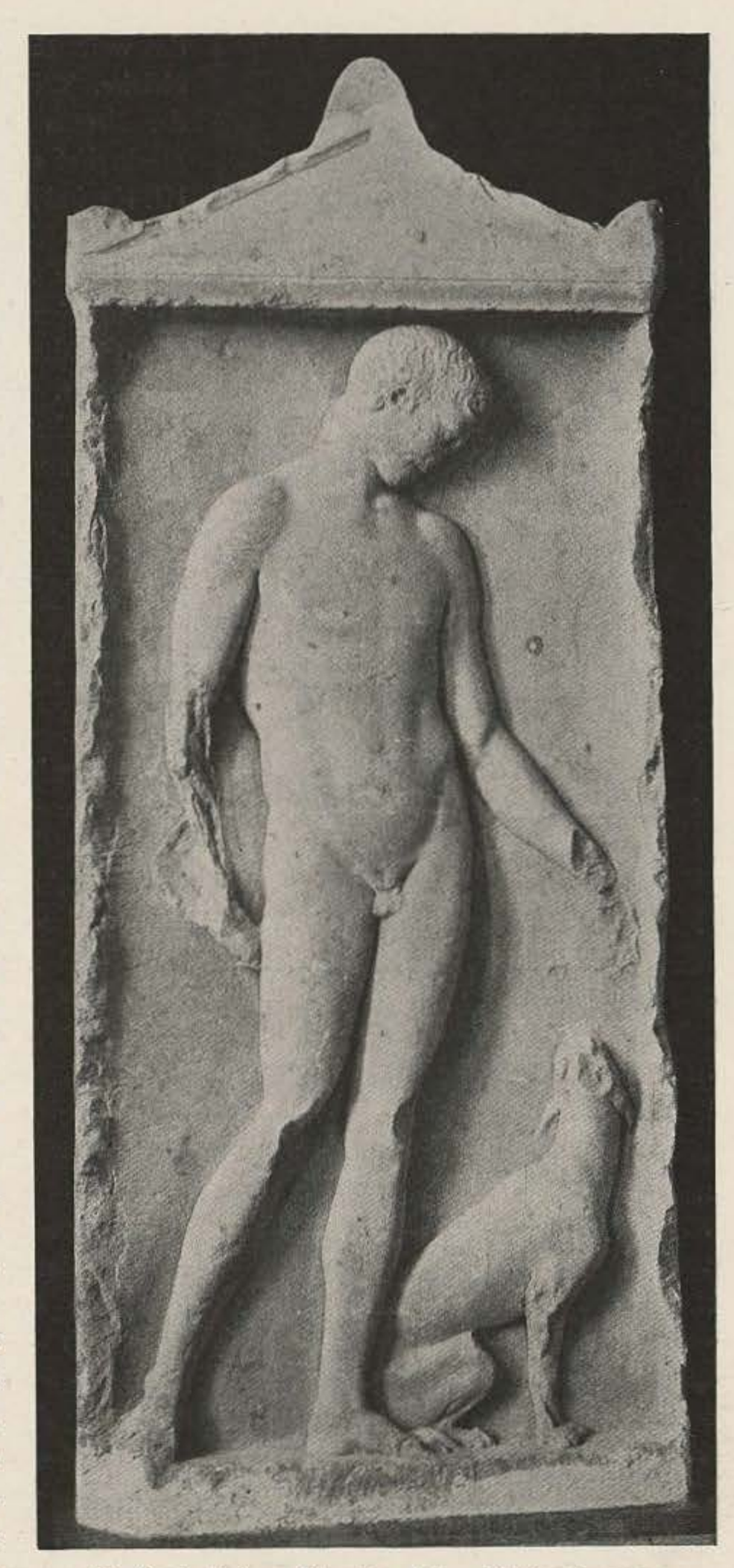
263. Westfries des Parthenon Platte III Ausschnitt

so zeigt sich, daß die Einordnung in den Raum viel verwickelter ist. Reine Vorderansicht zeigen die Schultern und das leicht zur Seite gesetzte rechte Bein. Der Brustkorb ist — darauf führt die starke Verschiebung der Mittellinie nach rechts — in Dreiviertelansicht gestellt, ebenso auch das ganze linke Bein, das Standbein. In den Hüften aber ist umgekehrt eine Drehung in umgekehrter Richtung, nach links hin, bemerkbar, besonders deutlich zu spüren an der Verkürzung des schiefen Bauchmuskels über der rechten Hüfte. Die nach rechts bewegten beiden Arme zeigen namentlich im Oberarm starke Verkürzung; der Kopf ist in scharfes Profil nach links gerückt. Man sollte nun erwarten, daß die Dreiviertelansicht des Brustkorbes sich in Schrägstellung seiner Vorderfläche äußern müßte. Das ist nicht der Fall: sie bleibt in der Hauptebene des Reliefs, und die räumliche Wirkung wird allein durch sozusagen zeichnerische Mittel, die schon erwähnte Mittellinie, die Verkürzung im Kontur des linken Brustmuskels, erzeugt. Dieses Festhalten an der Hauptebene des Reliefs ist es offenbar, das beim ersten Anblick den Eindruck der reinen Vorderansicht bewirkt.

Die Dreiviertelansicht in der besprochenen Stilisierung ist im Flachrelief nicht lange vor dem Parthenonbau ausgebildet worden. Einen frühen, noch unausgeglichenen Versuch bezeichnet das prächtige Relief eines sich mit dem Schabeisen reinigenden Athleten in Delphi (Bulle, Der schöne Mensch T. 265); hier sind Bauch und Beine in voller Vorderansicht gegeben, beide Arme, seitwärts gestreckt im Profil, nur der Brustkorb ist in Dreiviertelansicht gedreht. Auf dem etwas jüngeren Relief eines jugendlichen Kriegers aus Pella in Konstantinopel (Bulle a. a. o. Tafel 264 r.) erscheint der ganze Oberkörper in Dreiviertelansicht, die Beine im Profil. Ein harmonischer Ausgleich ist erst gefunden in dem schönen, etwa der Mitte des V. Jahrhunderts angehörigen Relief aus Thespiae im athenischen Nationalmuseum (Abb. 264), dessen nackte Jünglingsgestalt das Spiegelbild des „Idolino" (vgl. Abb. 55) darstellt. Vergleicht man dies Grabrelief genauer mit der soeben besprochenen Figur aus dem Westfriese des Parthenon, so sind die Unterschiede bei allgemeiner Ähnlichkeit des Standmotivs und der Projektion auf der Fläche augenfällig. Während der Jüngling von Thespiae, gleichsam ausgebreitet in seiner Raumschicht, seinen großen Reiz in sanftem Fluß des Umrisses, in leichtem Ineinanderübergehen der zart bewegten Flächen entfaltet, ist der Parthenonjüngling innerhalb seiner Raumschicht viel abwechselnder bewegt, sein Kontur in kraftvoll abge-

setzten Abschnitten geführt, die Innenmodellierung ganz auf deutliches Sondern der Hauptformen, energisches Herausarbeiten der Gelenke gestellt. Die letzte Beobachtung ist besonders wichtig. Vergleicht man die Akte der beiden Jünglingsgestalten mit den Parthenongiebeln, so ist kein Zweifel, daß das Relief aus Thespiae neben den „Kephissos" des Westgiebels, die Figur aus dem Parthenonfriese neben den „Theseus" des Ostgiebels gehört. Auch diese Betrachtung scheidet Paionios vom Parthenonfriese, führt um so deutlicher auf Alkamenes. Denn Gewandbehandlung, Raumeinordnung, Modellierung des Nackten sind in dem gleichen Sinne gehandhabt wie in den Rundfiguren des Alkamenes. Aber eben der Umstand, daß uns von Alkamenes bisher nur Rundwerke bekannt geworden sind, macht einen im einzelnen begründeten Nachweis jener allgemeinen Übereinstimmung erforderlich.

Ich beginne mit einem bis in Kleinigkeiten hinein durchführbaren Vergleich. Die feierlich schreitenden oder ruhig wartenden Mädchen des Ostfrieses (Abb. 266) gleichen wie Schwestern den unter sich so ähnlichen Frauenstatuen des Alkamenes, der Prokne und der „Aphrodite" von Pergamon. Die Seitenansicht der ersteren (Abb. 265) macht das deutlich. Ganz gleich ist der im Verhältnis zu den Frauengestalten des Phidias viel bewegtere Umriß der Gestalt, das deutliche Vortreten des Bauches, die Art, wie sich Bausch und Überschlag des Peplos darüber legen und seine Vorwölbung betonen, überhaupt das stärkere Durchmodellieren des Körpers durch das Gewand, die Auflösung der bei Phidias großen und derben Faltenzüge in kleinere Teile. Der Grad des Fortschrittes über die Art des Phidias ist hier und da derselbe,



264. Grabrelief aus Thespiae. Athen, Nationalmuseum

265. Proknegruppe der Akropolis
Ansicht von der rechten Seite

das weibliche Schönheitsideal, schwer, fast wuchtig, das gleiche. Will man sich vergewissern, wie Frauenfiguren der älteren Stufe, also der Werkstatt des Phidias, ins Flachrelief gesetzt, sich ausnahmen, so bietet sich das im III. Kapitel besprochene berühmte eleusinische Relief zu bequemer Vergleichung dar (Abb. 73). Man beobachte, wie hier der vordere Umriß des Oberkörpers von der Brust senkrecht herabgeht, wie die Form des Leibes unter dem Gefältel des Überschlages und Bausches völlig verschwindet, wie die Falten des Rockes breit und derb herabgeführt sind. Es ist klar: das eleusinische Relief verhält sich zum Parthenonfriese so wie die Statuen der eleusinischen Göttinnen (Abb. 15, 16, 21, 22) zur Prokne. Der altertümliche Eindruck des ersteren ist wesentlich bestimmt durch die gleichmäßige Profilstellung aller drei Figuren. Es scheint, daß dem Künstler die für ruhig stehende Figuren des Parthenonfrieses charakteristische Dreiviertelansicht noch unbekannt ist — die Ansicht der menschlichen Gestalt, die eine volle Anschauung ihrer Gesamterscheinung ergibt, während die Profilansicht den Körper wesentlich als Bewegungsapparat darstellt. In dieser Hinsicht gehört das eleusinische Relief noch zum altertümlichen Stil, während der Parthenonfries die Auffassung der reifen klassischen Kunst vertritt. Unbekannt ist dem Meister des eleusinischen Reliefs offenbar auch das elastische Schwingen des Körpers, das in der Dreiviertelansicht durch das Heraustreten der Hüfte auf der Seite des Standbeins, die entsprechende Bewegung der Mittellinie des Körpers, die Knickung des zur Seite gesetzten Spielbeins bewirkt wird. Diese elastische Beweglichkeit hat im Parthenonfriese auch die Profilansicht ruhig stehender Figuren ergriffen. Schönstes Beispiel ist die wundervolle Gruppe, die den Nordfries an der Westecke eröffnet (Michaelis Taf. 13 XLII 132, 133; Abb. 267) — ein Jüngling, der sich beim Ordnen seines Chitons von einem Knaben helfen läßt. An beiden ist das senkrechte Aufsteigen des Umrisses, wie es alle drei Figuren des eleusinischen Reliefs zeigen, umgeformt in ein lebhaftes Vor und Zurück, beim Jüngling in eckigerer, beim Knaben in weich fließender Linienführung. Sehr bezeichnend auch, wie an dem Knaben des Frieses der über die Schulter geworfene Mantel große Teile des

266. Parthenon-Ostfries Platte VII. Ausschnitt

267. Parthenon-Nordfries Platte XLII

Körpers verhüllt und dadurch die Zartheit der Formen der sichtbaren Teile um so deutlicher hervorhebt, während am Triptolemos der Mantel sorgsam so angeordnet ist, daß kein wesentlicher Teil des Körpers verdeckt wird. Wir werfen einen Blick auch auf die linke Hälfte der eben erwähnten Friesplatte, den sein bäumendes Pferd am Zügel führenden Jüngling, der weit ausschreitend und zurückblickend einen Kranz auf seinem Kopf zurechtrückt. Hier ist die Beweglichkeit und spielende Kraft des jungen Körpers in wundervoll lebhafter und harmonischer Linienführung auf dem Hintergrund des glänzenden Pferdeleibes prächtig ausgedrückt; die Falten des zurückgeworfenen Mantels schwingen mit und verbinden Roß und Reiter zur Einheit — eine Gestalt, die in ihrer vollendeten Elastizität an den antretenden Diskobolen erinnert (Abb. 255).

Der Schwung der Linienführung in ruhig stehenden Gestalten (vgl. auch den Festordner in Abb. 266 r.) ist nun das Kennzeichen einer Gruppe von drei dreifigurigen Reliefs, die jedes in mehreren Exemplaren — mehr oder weniger treuen Kopien — erhalten sind (E. Petersen, Ein Werk des Panainos). Sie sind inhaltlich unter sich nahe verwandt, indem jedes einen Mythus behandelt, der irgendwie mit dem Todesproblem zusammenhängt: Eurydike zwischen Orpheus, der sich nicht enthalten kann, sich nach ihr umzuwenden und den Schleier lüftend ihr ins Auge zu schauen, und Hermes, der sie mit sanftem Druck der Hand in die Unterwelt zurückführt (Abb. 268) —, die Töchter des Pelias, auf Medeas Geheiß sich rüstend, den Vater zu schlachten, um ihn mit Medeas Zaubermittel zu verjüngen (Abb. 269) —, Theseus und Peirithoos, die im Leben unzertrennlichen Freunde, im Hades endlich doch getrennt, indem Herakles nur jenen heraufzuführen vermag, Peirithoos auf

268. Das Orpheus-Relief, Neapel

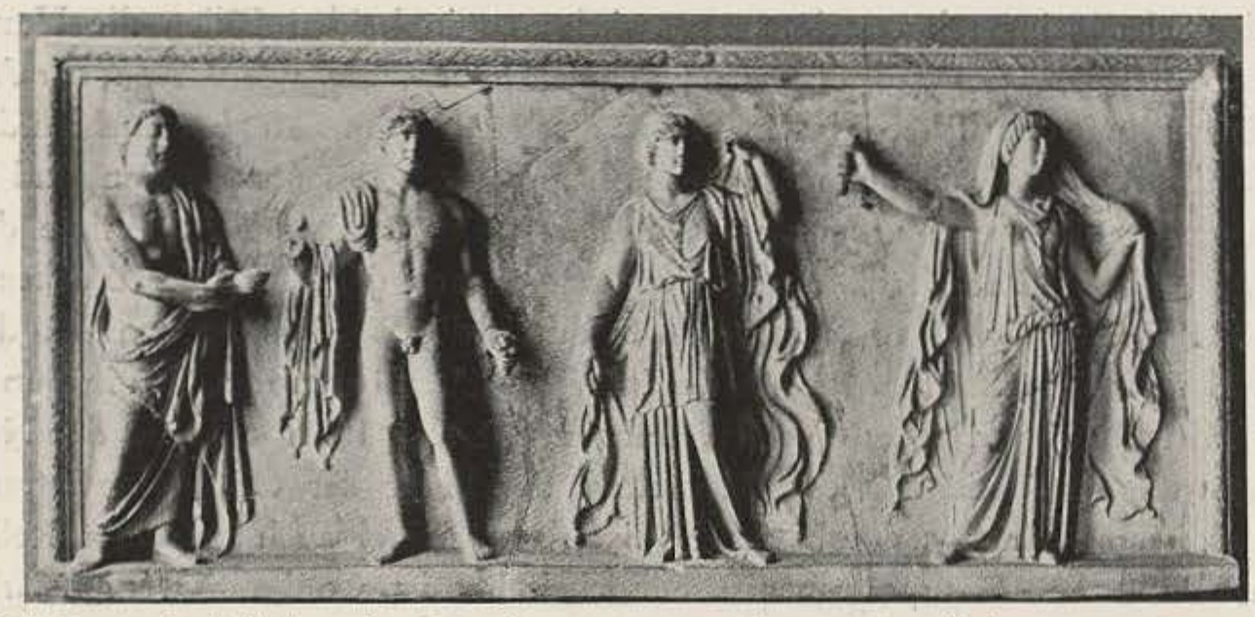
seinem Felsensitz verzaubert zurückbleiben muß. Jedesmal zwei unter sich aufs engste verbundene Gestalten, deren Schicksal von einem Dritten, Fremden bestimmt wird: die liebenden Gatten geschieden durch Hermes, die beiden Schwestern verführt durch Medea, die beiden Freunde getrennt durch Herakles. Kaum ein Zweifel, daß die drei Reliefplatten irgendwie zu einem Ganzen verbunden waren, und zwar so, daß das Orpheusrelief mit den drei gleich hohen und symmetrisch zur Mitte angeordneten Figuren die Mitte einnahm, links das Peliaden-Relief, rechts das Theseus-Peirithoos-Relief gleichsam als Seitenflügel sich anschlossen, beide sich entsprechend durch die niedrigere Mittelfigur, dort die vornübergebückte Peliade, hier den sitzenden Peirithoos, beide nach außen abgeschlossen durch eine in scharfes Profil gerückte Gestalt. Das Mittelbild zeigt eine Frau von zwei Männern umgeben, der linke Flügel drei Frauen, der rechte drei Männer. Wie diese Verbindung der drei Platten zur Einheit näher zu denken ist, bleibt unklar. Petersens Gedanke an Balustraden in den drei Interkolumnien eines gesäulten kleinen Baus wird dadurch ausgeschlossen, daß die Originale der Reliefs allem Anschein nach freistehende Stelen gewesen sind, leicht verjüngt, ohne Rahmen, mit einem über den Köpfen der Figuren ein gutes Stück hochgeführten und mit einem leichten Profil abgeschlossenen Grunde, ganz entsprechend dem großen eleusinischen Relief. Diese Herrichtung bezeugt für das Orpheusrelief das Neapler Exemplar (Abb. 268), wo über den Köpfen, gewiß treu nach dem Original, die Namen der Figuren eingemeißelt sind, für das Peliadenrelief das Berliner Exemplar (abgebildet bei Kekule, Griechische Skulptur[3] S. 172), für das Theseus-Peirithoos-Relief das im Jahre 1919 gestohlene Bruchstück der Berliner Sammlung mit dem Kopfe des Theseus (Nr. 947, abgebildet bei Kekule a. a. O.[2] S. 177). Sehr möglich, daß die drei Stelen nur einfach nebeneinander aufgereiht waren. Aus welchem Anlaß dieser eng verbundene Dreiverein mythischer Bilder geweiht worden sein mag, können wir kaum noch erraten. Die Vermutung, daß sie das Weihgeschenk eines dramatischen Dichters für den Sieg einer Trilogie darstellen, ist nicht beweisbar, aber höchst ansprechend (Reisch, Griechische Weihgeschenke S. 130ff.), wie denn über allen drei Bildern der Geist der sophokleïschen Tragödie zu schweben scheint. Jedenfalls ist mir die Einheitlichkeit der Erfindung aller drei Reliefs nicht zweifelhaft. Wenn ein so feiner Beobachter wie Kekule (Griechische Skulptur[3] S. 173) Verschiedenheiten bemerkt, so möchte ich glauben, daß sie einerseits aus der Verschiedenheit der Aufgaben, andererseits aus der Ungleichheit der Kopistenarbeit zu erklären sind. Das Orpheusrelief hat Kekule mit dem Parthenonfriese verglichen, und in der Tat ist die Übereinstimmung vollkommen. Aber wenn er das Verhältnis in den Sätzen ausspricht: „das Orpheusrelief weist in der ruhigen Zusammenstellung wie in der gleichmäßigen Erscheinung der drei mäßig bewegten stehenden Gestalten nichts auf, was über das Maß dessen hinausginge, das in der für uns durch den Parthenon bestimmten Epoche fast allgemeines Gut war", so unterschätzt er für mein Gefühl die Leistung des Bildhauers. Freilich sind alle formalen Mittel die gleichen wie die im Parthenonfriese angewandten: die Reliefbehandlung, die Projektion auf die Fläche, die Dreiviertelansicht der beiden Gatten, ihre schwungvolle Bewegung; ja die Gestalt des Hermes gleicht fast Zug für Zug dem oben besprochenen den Chiton ordnenden Jüngling des Nordfrieses (Abb. 267). Aber gerade an ihm ist deutlich, wie die im Parthenonfriese nur zur Verdeutlichung eines äußerlichen Hergangs dienende Bewegung im Orpheusrelief dem Ausdruck des Seelischen dient: wie fein kennzeichnet der zögernde Schritt, die in die Chitonfalten greifende Hand das milde Wesen des Seelengeleiters, der fast widerstrebend das Ineinandertauchen der Blicke und Seelen zu trennen sich anschickt. Ich kann auch in dieser Szene die dramatische Zuspitzung nicht

269. Das Peliadenrelief. Rom, Lateran

270. Basisrelief der pergamenischen Nachbildung der Parthenos, Berlin

vermissen, die Kekule — sicherlich mit vollem Recht — an dem Peliadenrelief rühmt. Hier wie dort aber ist das Entscheidende, daß nicht so sehr das äußere Geschehen dramatisch ist wie die seelischen Vorgänge, die sich darin aussprechen. Wundervoll ist der Gegensatz der beiden in einem Umriß zusammengefaßten Schwestern — der Gläubigen, mit Marthasinn auf das Wirtschaftliche gerichteten, die eifrig den Kessel für das furchtbare Zauberbad herbeiträgt, und der Zweifelnden, die das Schrecklichste, die Schlachtung des Vaters, übernommen hat und nun, abgewendet, in qualvollem Sinnen dasteht, heldenhaft hoch aufgerichtet neben der gebückten Schwester, mit lauerndem Blick verfolgt von der katzenhaft heranschleichenden Zauberin — Antigone neben Ismene, Elektra neben Chrysothemis! Für die formale Gestaltung des Peliadenreliefs verweist Kekule auf die „älteren Bestandteile der Parthenongiebel" und auf die Proknegruppe. Dieser letztere Vergleich ist schlagend: in der Tat, nach Form und Empfindung ist die Peliade mit dem Schwert eine ins Relief übersetzte Prokne. Beobachtet man weiter, wie auch die Zusammenfassung der beiden Schwestern zur geschlossenen Gruppe gerade dem entspricht, was wir an der Prokne und weiterhin an den Gruppen des Ostgiebels beobachteten, so ergibt sich der Schluß: der große Künstler, der das Peliadenrelief geschaffen hat, ist kein anderer als Alkamenes. Vom Peliadenrelief aber ist das Orpheusrelief nicht zu trennen — das Theseus-Peirithoos-Relief lassen wir hier besser beiseite, da ihm für den Ausdruck wichtige Teile (der Kopf des Peirithoos, die linke Hand des Herakles) fehlen — und das Orpheusrelief wiederum hängt unlösbar mit dem Parthenonfriese zusammen. So führt auch diese Betrachtung auf Alkamenes als den Schöpfer des Frieses.

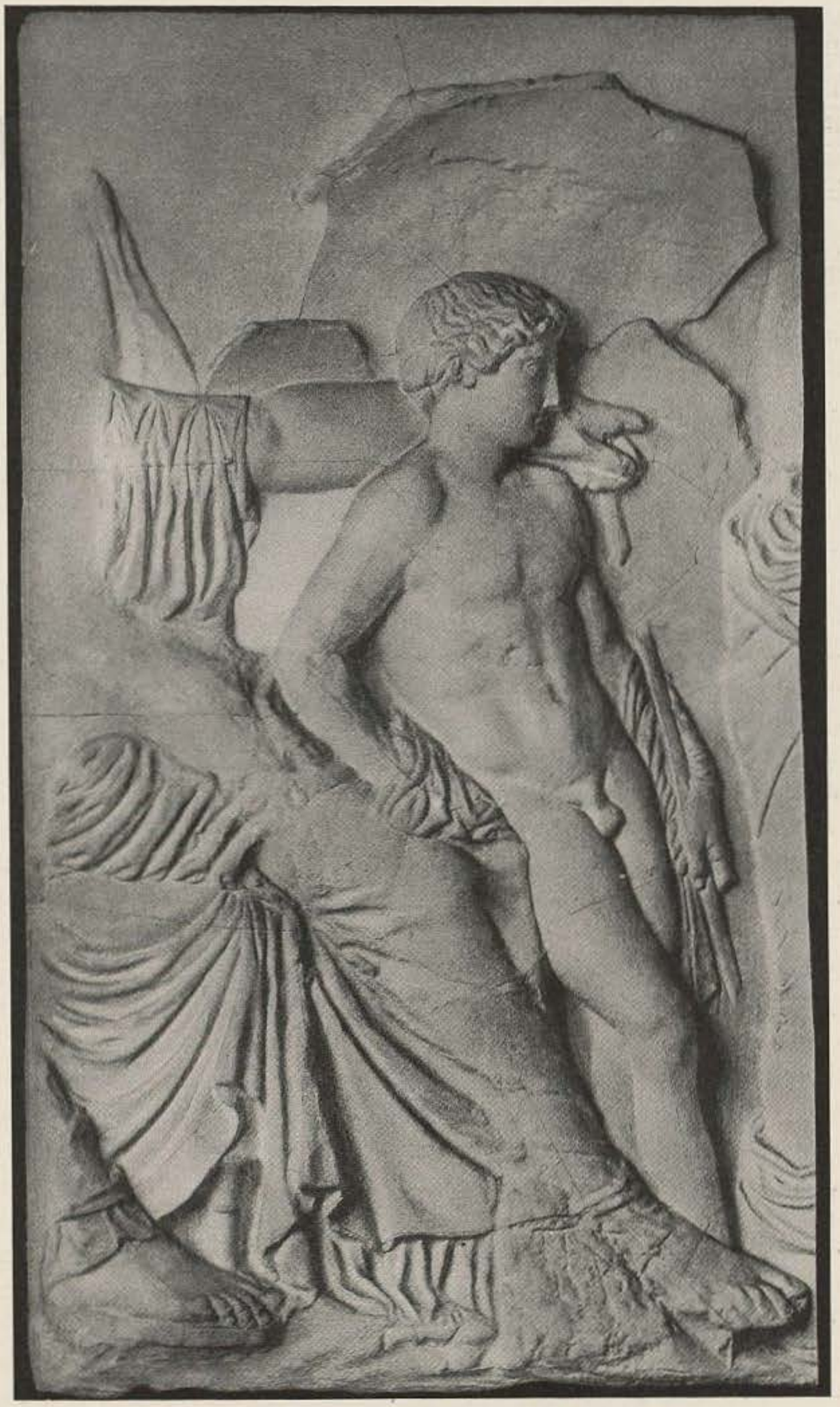
Aber, so könnte man hier einwenden, findet sich nicht die schwungvolle Linienführung einer in Dreiviertelansicht gerückten Frauengestalt, die wir an der Eurydike und der einen Peliade beobachten, an einem unbezweifelbaren Werke des Phidias, dem Relief der Parthenos-Basis, wie es uns am Sockel der pergamenischen Kopie erhalten ist? In der Tat: die erste links erhaltene Frauenfigur ist der Eurydike in räumlicher Anordnung und Linienführung so ähnlich, daß sich Zweifel einstellen könnten an der Richtigkeir der Grenzlinie, die wir zwischen dem Werk des Phidias und des Alkamenes zu ziehen versuchen (Abb. 270). In jedem Falle sind die traurig verstümmelten Reste des Basisreliefs, das wir bisher beiseite ließen, unserer Aufmerksamkeit wert als einziges unmittelbares Zeugnis für die Reliefkunst des großen Meisters, das außer der nur in dürftigen



271. Kopie des Reliefs an der Basis der Nemesis in Rhamnus, Stockholm, Nationalmuseum

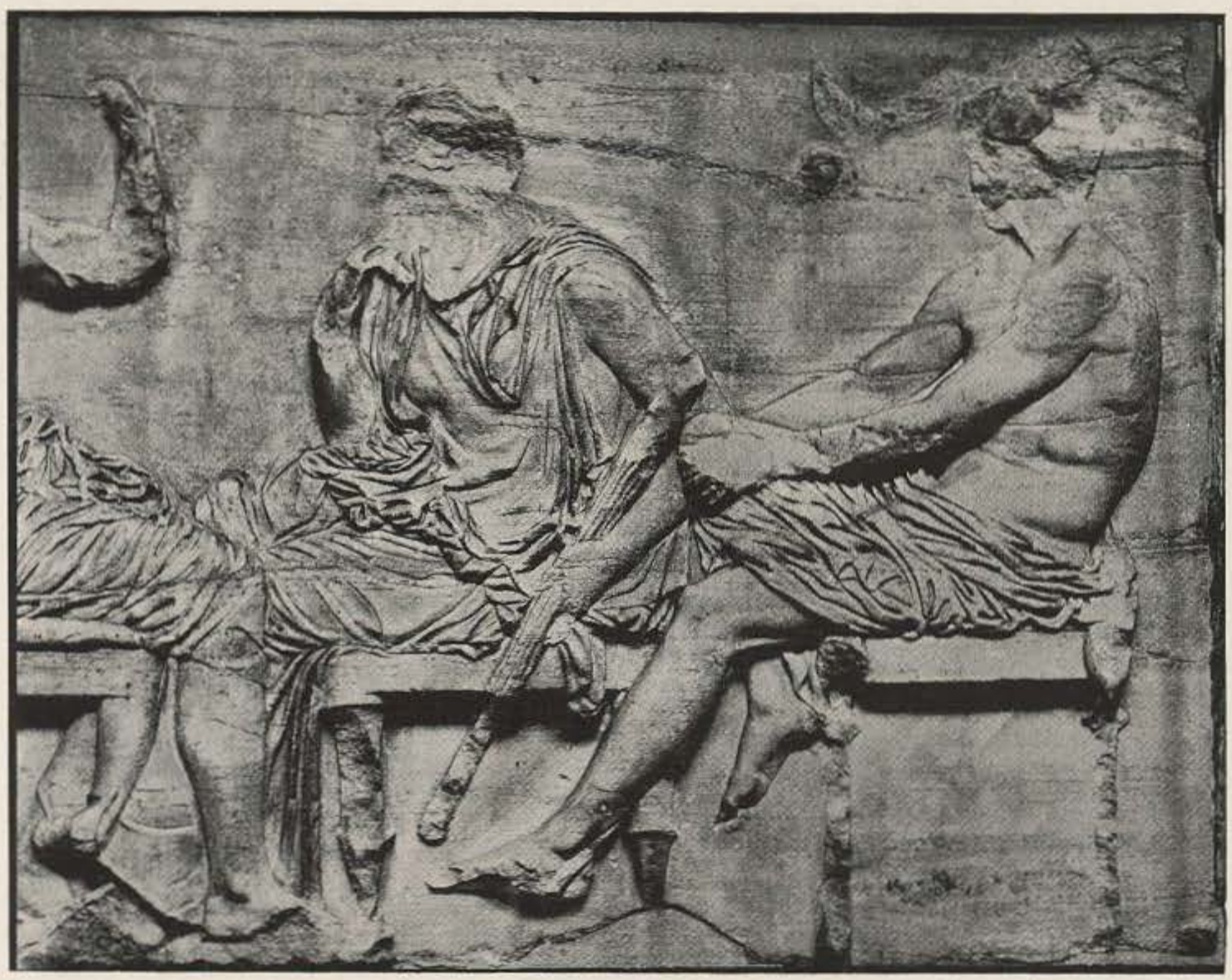
Auszügen erhaltenen Komposition der Amazonenschlacht auf dem Schilde der Parthenos auf uns gekommen ist. Da erhebt sich denn die Frage, ob und wie weit der pergamenische Sockel das Vorbild treu wiedergibt. Leider sind unsere Hilfsmittel dafür beschränkt, da uns eine genaue Beschreibung des Reliefs, wie wir sie für die entsprechende Verzierung des Zeus-Sockels in Olympia bei Pausanias finden, nicht erhalten und das Basisrelief sonst nur auf der kleinen Lenormantschen Statuette in roher Skizze angedeutet ist. Bei Pausanias steht nur (I 24, 5) die kurze Angabe, daß die Geburt der Pandora dargestellt war, und Plinius liefert dazu an einer nur dem Sinn, nicht dem Wortlaut nach gesicherten Stelle (36, 18) die Ergänzung, daß dieser *Πανδώρας γένεσις* — er braucht die griechischen Worte — zwanzig Götter beiwohnen. Nun hat F. Winter (Arch. Jahrb. XXII 1907 S. 55ff.) aus den Maßen der wichtigsten, auch den Sockel nachbildenden Wiedergaben der Parthenos scharfsinnig erschlossen, daß der pergamenische Sockel wie die zugehörige Parthenosfigur auf ein Drittel der wirklichen Größe verkleinert ist und — sei es von vornherein nach der Absicht des Kopisten, sei es erst nachträglich durch Verkürzung auf beiden Seiten — nur den mittleren Teil des Basisreliefs wiedergibt, diesen aber wahrscheinlich Figur für Figur. Auffällig ist dabei, daß die von links her gezählte vierte Figur, in der ich mit Winter Pandora erkenne, nicht, wie man erwarten sollte, die Mitte des Blockes einnimmt, dessen Mittelachse vielmehr durch den Innenkontur des rechten Armes der rechts auf Pandora folgenden Figur gelegt ist. Wenn Winter daraus schließen möchte, daß auch hierin die Kopie zuverlässig sei, daß also an der Parthenosbasis Pandora nicht die Mitte des Frieses eingenommen habe, so kann ich mich davon nicht überzeugen. Pandora, kleiner gebildet als alle anderen Figuren, wahrscheinlich auf einer Erhöhung stehend, steif aufrecht in voller Vorderansicht, unterscheidet sich von den durchweg in leichter Bewegung nach rechts und links zur Mitte hin in Dreiviertelwendung dargestellten Gestalten ihrer Umgebung so scharf, daß sie als das natürliche Mittelstück der Szene erscheint. Dazu stimmt die überlieferte ungerade Zahl der Beteiligten — 21 — und die Analogie der Aphrodite-Geburt auf der Basis des olympischen Zeusbildes, wo nach Pausanias' Beschreibung Aphrodite, von Eros empfangen, von Peitho bekränzt, die Mitte der Götterversammlung eingenommen haben muß. Da nun die beiden Basisreliefs wie in der Technik — goldgetriebenes Bildwerk, auf den Steinhintergrund gesetzt, ist durch die Reste der Basis für Olympia gesichert und für die Parthenos zu vermuten — so auch in der Komposition einander nahe verwandt waren, beide in gleicher Weise die lange Götterreihe durch die bewegten Gestalten des

Helios und der Selene eingerahmt zeigten, so wird man in beiden Fällen die Hauptfigur des Frieses in der Mittelachse des Kultbildes anzunehmen haben, die, wie wir an der Athena noch beobachten können, mit deutlicher Absicht betont erscheint. Nun fällt aber auch an der pergamenischen Kopie die senkrechte Hauptachse der Athena, durch das Gorgoneion und das Mittelmotiv des Gewandes über und unter dem Gürtel festgelegt, mit der Mittellinie der Pandora zusammen (vgl. Abb. 9). Die Verschiebung der Pandora aus der Mitte des Blockes ergab sich also aus der Verkürzung der Basis, die ihrerseits durch die Weglassung von Schild und Säule bedingt ist, weil die senkrechte Hauptachse der ihrer Beigaben beraubten Göttin nun nicht mehr zugleich ihre Mittellinie war. Diese Verschiebung zeugt also für die Treue der Nachbildung, wenigstens insoweit das Verhältnis des Basisreliefs zur Figur der Göttin in Betracht kommt. Anders steht es, wenn wir fragen, ob der Kopist das Original auch in seiner Relieferhebung genau nachgebildet habe. Das pergamenische Sockelrelief ist wohl ein wenig stärker herausmodelliert als z. B. der Parthenonfries, aber nicht in der kräftigen Erhebung, die wir für die goldgetriebenen Figuren des Phidias voraussetzen müssen. Diese fast in voller Rundung vor den Steinhintergrund vortretend zu denken veranlaßt uns die Analogie der Zeusbasis in Olympia, deren erhaltenes Fußprofil, stark ausladend, auf sehr hohes Relief hinweist. Genaue Maße stehen mir nicht zu Gebote, aber nach Dörpfelds perspektivischer Zeichnung eines solchen Profilsteins (Olympia II, Text S. 14, Fig. 7–9) läßt sich der Vorsprung der auf den Ablauf des Steinprofils einst aufgesetzten goldenen Fußleiste zu rund 9,6 cm bestimmen. Diesem Vorsprung wird nach griechischer Gewohnheit die Relieferhebung entsprochen haben. Sie beträgt fast das Doppelte der Relieferhebung des doch beträchtlich breiteren Parthenonfrieses (5 cm). Die erhaltenen Bruchstücke des aus Marmor gearbeiteten Sockelfrieses an dem von Phidias' Schüler Agorakritos gearbeiteten Kultbilde der Nemesis zu Rhamnus und noch besser das Fragment einer maßgleichen Kopie dieses Frieses in Stockholm (Abb. 271; vgl. E. Kjellberg, Nationalmusei årsbok 1923, S. 1 ff.) zeigen eine beträchtliche Reliefhöhe, die zur Folge gehabt hat, daß an der Kopie die vom Grunde gelösten Unterarme und Hände meist abgebrochen und ergänzt sind, während an dem sonst so schwer verstümmelten pergamenischen Sockel diese Teile, weil am Grunde anliegend, erhalten blieben. Somit ist als sicher anzunehmen, daß der pergamenische Kopist das hohe Relief des Originals in flacheres übersetzt hat. Ja, angesichts der Stockholmer Platte drängt sich die Frage auf, ob bei dieser Umsetzung nicht auch die Projektion der Figuren auf die Fläche geändert worden ist. Denn es ist auffällig, daß von den auf dem Sockel aus Pergamon erhaltenen sechs Figuren sicher vier, vielleicht sogar fünf – alle bis auf Pandora – in Dreiviertelansicht erscheinen, während das Stockholmer Bruchstück nur eine, die links abschließende Figur in Dreiviertelwendung zeigt, die drei anderen, darunter zwei Frauen aus der Mittelgruppe in voller Vorderansicht. Daß diese Anordnung dem Original entspricht, zeigt die Übereinstimmung der Kopie mit den rhamnusischen Fragmenten; altertümlich wie sie offenbar ist, wird sie aus treuem Festhalten an dem Vorbilde, das der große Meister in Olympia und Athen für solche Basisreliefs feierlicher Kultusbilder aufgestellt hatte, zu erklären sein. Und so kämen wir auf den Verdacht, daß der pergamenische Kopist bei der starken Verkleinerung und Umsetzung in flacheres Relief auch die Projektion der Figuren auf der Fläche sehr frei behandelt, sie vielfach in die seit der Mitte des V. Jahrhunderts beliebte Dreiviertelansicht übersetzt habe. Dieser Verdacht würde sich noch verstärken, wenn sich eine Vermutung bestätigen ließe, auf die die Stockholmer Kopie der rham-



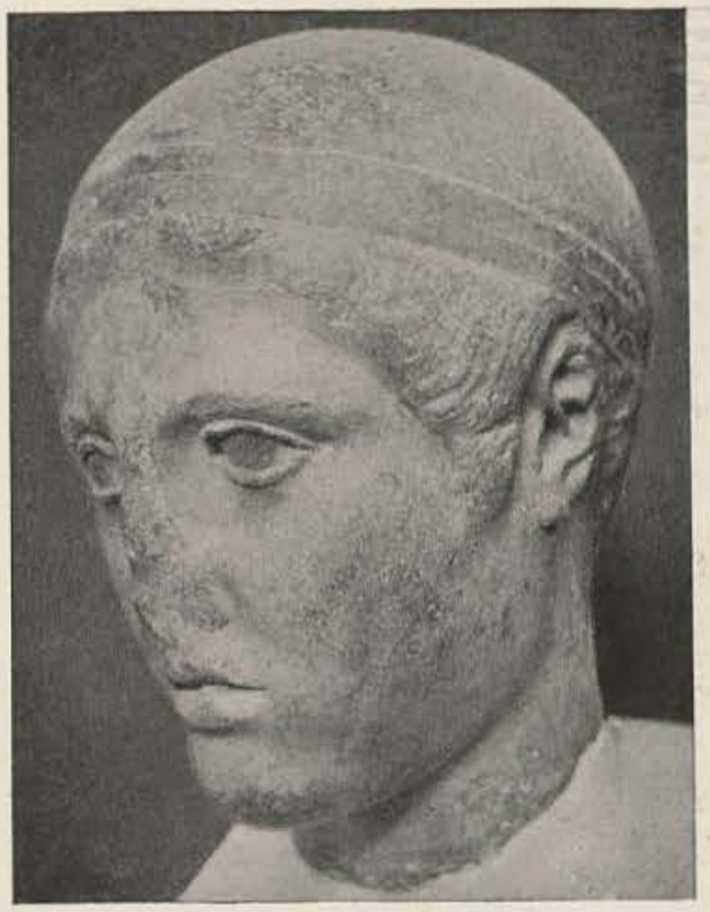
272. Eros und Rest der Aphrodite vom Parthenon-Ostfries

nusischen Basis hinführt. Ich halte es danach, bei der großen Anzahl von Nachbildungen der Parthenos, für möglich, daß in unserem Antikenvorrat auch Kopien ihres Basisreliefs vorhanden sind, und ich möchte glauben, daß das linke Viertel einer solchen, zwar nicht maßgleichen, aber doch stattlichen Nachbildung erhalten ist in dem Reliefbruchstück des Palazzo Albani (del Drago) in Rom, dessen Abbildung und Besprechung den ersten Band von Zoëgas Bassirilievi antichi di Roma eröffnet (Abb. 282). Es ist anscheinend von Archäologen infolge der Unzugänglichkeit des Palastes nicht mehr gesehen worden, seit es von v. Duhn beschrieben wurde (Matz-D. III Nr. 3494). Daß es ein berühmtes Werk klassischer Kunst wiedergiebt, dafür spricht der Umstand, auf den W. Amelung mich freundlich hinweist, daß drei Figuren des Bruchstücks in gleicher Reihenfolge, stark verkleinert, auf den Seitenflächen eines dreiseitigen Marmorkandelabers des lateranischen Museums wiederkehren (Benndorf u. Schöne S. 324, Nr. 460 T. XIV, XV; Helbig, Führer [3], II Nr. 1218). Meine Aufmerksamkeit wurde auf das Stück hingelenkt durch die mir von C. Praschniker mitgeteilte genaue zeichnerische Aufnahme der Nordmetope XXV des Parthenon, aus der er bei aller Zerstörung der Figuren den Schluß ziehen konnte, daß die Gestalt der Aphrodite bis in die Einzelheiten hinein der Zeichnung auf der von Michaelis verglichenen Vase des Museo Gregoriano II Taf. 5, 2a (= Michaelis, Parthenon S. 139) entsprochen haben müsse. Dieser Vasenzeichnung gleicht nun aber auch sehr genau die äußerste Figur rechts auf dem albanischen Relief, hier mit Poseidon gruppiert und vermutlich als Amphitrite zu bezeichnen. In allen drei Fällen steht die Göttin in Vorderansicht, mit nach links gewandtem Kopf, mit beiden Händen beschäftigt, zwei Zipfel des um die rechte Hüfte gelegten Mantels über der linken Schulter zusammenzuführen. Die Last des Körpers ruht auf dem rechten Bein; das linke ist entlastet leicht zur Seite gesetzt. Die Übereinstimmung des albanischen Reliefs mit dem Vasenbild erstreckt sich sogar auf die Haartracht, einen sehr hoch, nahe dem Wirbel aufgesteckten Knoten. Es ist kaum ein Zweifel, daß die Parthenonmetope und das Vasenbild abhängig sind von einer monumentalen malerischen Darstellung der Einnahme von Ilion, die, wie das von Praschniker in der zweiten Nordmetope glücklich erkannte Schiff lehrt, auch sonst für die Nordmetopen als Vorlage gedient hat — höchst wahrscheinlich, wie Praschniker es aussprach, dem Gemälde Polygnots in der Stoa Poikile am athenischen Markte. Von diesem Bilde eher als von der in den Einzelheiten schwer kenntlichen Metope muß auch die Amphitrite des albanischen Reliefs angeregt sein; daß das nicht etwa, wie es an sich möglich wäre, erst in der Entstehungszeit des Reliefs — also vermutlich der Kaiserzeit — geschehen ist, sondern im hohen V. Jahrhundert, darauf deuten die Beziehungen von drei weiteren Figuren des Reliefs zu Werken des Phidias-Kreises. Der thronende Zeus ist dem Zeus auf dem bekannten, gewiß mit Recht seit R. v. Schneider von der Mittelgruppe des Parthenon-Ostgiebels abgeleiteten Madrider Puteal in Haltung, Tracht, Form des Thrones überaus ähnlich, ohne doch von ihm kopiert zu sein; der neben Zeus stehende Pluton entspricht genau dem Dresdner Zeus (Abb. 37), die mit ihm gruppierte, also wohl als Persephone zu bezeichnende Göttin erinnert sowohl durch die Gewandanordnung wie das Motiv der Rechten, die den im Rücken hängenden Mantel lüpft, an die erste Gestalt (von links gezählt) auf dem pergamenischen Sockel. Auch der Poseidon, dessen Stellung mit hoch auf einen Felsen gestelltem linken Fuß zunächst an bekannte statuarische Darstellungen des Gottes aus dem IV. Jahrhundert gemahnt, ist in Relief in dem Kreise des Polygnot und Phidias völlig verständlich: die Stellung erinnert an die des Herakles auf der Löwenmetope von Olympia (vgl. Abb. 238) und charakterisiert



273. Parthenon-Ostfries. Platte

vorzüglich durch ein frisch aus dem Leben gegriffenes Motiv das Wesen des Gottes — das kurze Rasten des ewig Unruhigen. Wenn wir nun weiter erwägen, daß, wie der Typus des Poseidon so auch die Gestalt der Amphitrite in der Kunst des IV. Jahrhunderts nachgewirkt hat — sie kehrt bis in Einzelheiten genau wieder auf dem bekannten nicht sicher gedeuteten Säulenrelief vom ephesischen Artemistempel (vgl. Brunn-Bruckmann, Denkmäler T. 52; Winter, Kunstgesch. in Bildern Heft 10 S. 308, 5) —, so liegt es nahe, das albanische Relief als Kopie eines hochberühmten und leicht zugänglichen Werkes aus dem Kreise des Phidias zu betrachten. Ein solches war ganz gewiß die Basis der Parthenos. Die paarweise Anordnung der auf dem albanischen Relief rechts neben Zeus aufgereihten Gestalten kennen wir aus Pausanias' genauer Beschreibung der Götterversammlung auf dem Sockelrelief des Zeus von Olympia. Dies olympische Relief selbst kann die albanische Platte nicht wiedergeben, weil auf ihr Zeus und Poseidon beide nach rechts gewandt erscheinen, dort an den Enden der beiden Götterreihen, offenbar der Mitte zugekehrt angeordnet waren. Auch fehlen uns völlig plastische Nachbildungen des Zeuskolosses. Unsere Vermutung wird sichtlich gestützt auch durch das reichliche Vorkommen reiner Vorderansicht auf dem albanischen Friese und durch sein hohes Relief, das sich im Fehlen der Unterarme und Hände deutlich verrät — beides an das Stockholmer Relief erinnernd. Auch die Maße fügen sich unserer These, unter der Voraussetzung, daß die Amphitrite des albanischen Reliefs mit der ersten völlig weggebrochenen Figur an der linken Kante des pergamenischen Sockels gleichgesetzt wird. Diese kann nur schmal



274. Knabenkopf von der Akropolis

gewesen sein, am pergamenischen Sockel 11 cm, am Original also 33 cm breit; die Amphitrite ist aber die schmalste Figur des albanischen Frieses, nach dem Stich bei Zoëga 25,2 cm breit, bei einer Höhe von etwa 67 cm. Da die Figurenhöhe der Parthenosbasis das Dreifache der pergamenischen Kopie, rund 87 cm, betragen hat, so ergibt sich für eine auf dieselbe Größe gebrachte Amphitrite eine Breite von 32,7 cm. Sie würde also, auf $^1/_3$ verkleinert, auf der Bruchfläche des pergamenischen Sockels gerade Platz finden. Die Länge des Friesstreifens, von der Mittelachse der Pandora bis zur Rücklehne des Zeusthrones gemessen, würde am Original etwa 3,35 m betragen haben (Länge des albanischen Reliefs nach Zoëga = 5′ 6″ = rund 1,65 m, auf die Größe des Parthenos-Basisreliefs gebracht = 2,14 m; davon abzuziehen die Breite der Amphitrite (32,7); bleiben 1,81 m; dazuzurechnen der Abstand von der Mittelachse der Pandora bis zur linken Kante des pergamenischen Sockels 0,515, verdreifacht 1,545 — zusammen 3,358). Von der verfügbaren halben Gesamtlänge des Parthenos-Sockels, rund 4 m, würden dann noch rund 0,65 m frei bleiben, dazu noch der auf etwa 8 cm zu veranschlagende leere Streifen links neben dem Zeusthron, also ein Viereck von etwa 0,73 m Breite und 0,87 m Höhe — Platz genug, um darin das Heliosgespann samt Wagen unterzubringen, wenn wir es uns etwa wie in Nordmetope I, nur stärker emporstrebend, vorstellen. Wir hätten dann die Komposition so zu verstehen, daß sich um Pandora zunächst eine Anzahl weiblicher Gottheiten gruppiert, dann erst jederseits Götterpaare, wie auf dem Relief an der Basis des Zeus von Olympia, sich anschließen. Das sehr auffällige Fehlen der Hera neben Zeus würde sich dann einfach erklären: Hera wäre unter den drei Frauen links von Pandora zu suchen, von denen die beiden äußeren sich nach Erscheinung und Tracht einer solchen Deutung ohne weiteres fügen. Die Schwierigkeit, daß dann links von Pandora nur 8, mit Helios 9 Götter dargestellt sein würden, rechts also 10, mit Selene 11, läßt sich wohl durch die Überlegung lösen, daß der thronende Zeus fast den gleichen Raum einnimmt wie zwei stehende Figuren, und daß — darauf hat Winter hingewiesen — Selene, wenn sie wie auf der olympischen Basis als Reiterin dargestellt war, einen schmäleren Raum gefüllt hat als Helios auf seinem Wagen.

Wenn diese Vermutung durch eine mir leider jetzt nicht mögliche Untersuchung des albanischen Reliefs bestätigt werden sollte — der Stich bei Zoëga erlaubt kein sicheres Urteil —, so würde der Verdacht gegen die stilistische Treue des pergamenischen Sockelreliefs vielleicht neue Nahrung erhalten. Denn auch der Stich läßt deutlich erkennen, daß die stehenden Gestalten, namentlich Pluton und Persephone völlig frei sind von der schwungvollen Linienführung, die wir dort, namentlich an der ersten Figur (von links gezählt) beobachten. Aber auch, wenn es sich ergeben sollte, daß der albanische Fries mit der Parthenosbasis nichts zu tun hat, bliebe das Zeugnis der perga-

275. Parthenon-Nordfries. Ausschnitt aus Platte XXXIX

menischen Basis mindestens anfechtbar. Freilich hat Winter mit vollem Recht betont, daß das Basisrelief keine Spuren des pergamenischen Stils zeigt, wie er sie an der Kopie der Athenafigur nachgewiesen hat. Wohl aber bleibt zu erwägen, ob nicht der Kopist bewußt oder unbewußt Eigenheiten des entwickelten attischen Reliefstils, wie er in den vielen Friesen der Marmortempel auf der Akropolis eindrucksvoll vor Augen stand, in seine Kopie eingemischt hat, vermutlich, um den leichteren, geschmeidigeren Eindruck, den er für die Gestalt der Göttin erreicht hatte, mit andern Mitteln auch für das Sockelrelief zu erzielen. Sollte aber ein gutes Glück uns einmal eine zuverlässige, vielleicht sogar maßgleiche Kopie des Parthenos-Sockelreliefs bescheren und durch sie die Treue der pergamenischen Nachbildung gesichert werden, so würde ich kein Bedenken tragen, mich für den persönlichen Stil des Phidias einzig an die straff aufrechte Erscheinung der Parthenos selbst zu halten, das Sockelrelief in seiner weicheren Art einem jüngeren Werkstattgenossen zuzuteilen.

Als besonders bezeichnend für das Peliadenrelief und den Parthenonfries einerseits, die Proknegruppe und den Parthenon-Ostgiebel andererseits erwähnten wir die Zusammenfassung von zwei oder mehr Gestalten in einheitlichem Umriß. Dieses Zusammensehen des Vielen, dem eben betrachteten Friese und der Parthenosbasis völlig fremd, gehört zu den größten Wundern des Zellafrieses. Die Reitergeschwader der Nordseite sind die höchste, nicht zu überbietende Offenbarung dieser Kunst der Vereinheitlichung des Vielfachen, der Bändigung der Fülle zum geschlossen, rhythmisch wogenden Strom der Bewegung. Wir verweilen noch bei einigen Beispielen dieser Kunst, die, bescheidener von Wirkung, sich mit Rundwerken aus dem Kreise des Alkamenes unmittelbar vergleichen lassen. Das leider im Original verlorene, nur in alten Abgüssen erhaltene

276. Junges Weib (A) aus dem olympischen Westgiebel

Bruchstück der Aphrodite des Ostfrieses (Abb. 272) erinnert ohne weiteres an die „Thauschwestern" in der feinen Charakteristik der bequemen Haltung, der üppigen Gewandung, die hier allein in der ganzen Götterreihe über den Sitz gleichsam überquillt und das den Körper umschreibende Faltenspiel in großen Bögen ausklingen läßt. Wie Aphrodite mit ihrer Nachbarin zusammengruppiert war, läßt die Carreysche Zeichnung eben noch ahnen; die Einfügung des Eros in ihren Umriß, in vollendet melodischem Zusammenklang der Linien und Formen, können wir am Abguß beobachten. Dabei sind Mittel angewendet, die wir von den „Thauschwestern" her kennen. So verschwindet die in den Schoß der Mutter gestützte rechte Hand des Eros unter dem Gefältel des um beide Unterarme gewundenen Mäntelchens, genau wie dort der rechte Ellbogen der Liegenden tief eingebettet ist in das reiche Faltenwerk auf dem Schoße der Sitzenden. Unlösbar werden so hier wie dort die zwei Gestalten verbunden. Ähnlich ist das traute Beisammensein der Geschwister veranschaulicht in der Südhälfte des Ostfrieses, bei dem vermutlich als Artemis (mit der Fackel) und Apoll zu deutenden Götterpaare (Abb. 273). Hier sind beide Füße der Göttin zwischen die Unterschenkel des ihr gegenüber sitzenden Gottes geschoben, derart, daß die Einzelheiten in der Abbildung undeutlich werden, nur vor dem Abguß sich verfolgen lassen. Gewiß war das Absicht: die Zusammengehörigkeit der beiden wurde so schon von weitem deutlich.

Die mitgeteilten Proben der Göttergestalten des Ostfrieses werden auch genügen klarzumachen, wie völlig die in ihnen verkörperte Anschauung vom göttlichen Wesen übereinstimmt mit der Auffassung des Ostgiebelmeisters. Hier wie dort die gleiche vornehme Lässigkeit der Haltung, die gleiche bequeme Vertraulichkeit und Innigkeit des Miteinanderseins, der gleiche vollendete Ausdruck des homerischen Wortes von den *θεοὶ ῥεῖα ζώοντες*, von den leichtlebenden Göttern. Ist nicht der Ares des Frieses (Abb. 273) wie ein Spiegelbild des „Theseus" vom Ostgiebel? Unverkennbar ist hier wie dort der gleiche große Bildner am Werke — Alkamenes.

Wir suchen eine letzte Bestätigung dieser These in einer Betrachtung der Kopftypen des Frieses. Da ist zunächst klar, daß die Ansätze der Individualisierung, die wir an den Giebeln des olym-

277. Kopf der Peitho aus dem Parthenon-Ostfries (nach Abguß)

278. Kopf der Alten (B) aus dem olympischen Westgiebel

pischen Zeustempels beobachteten, keineswegs weiter entwickelt, sondern im Gegenteil völlig ausgemerzt worden sind. War in jenen Giebelgruppen zwischen Göttern und Heroen einerseits, Menschen und Halbtieren andererseits durch ideale Gesichtsbildung dort, individuellere oder fast karikierte hier deutlich unterschieden, so ist im Parthenonfriese zwischen den Göttern der Ostseite und den an Zahl weitaus überwiegenden menschlichen Gestalten keinerlei Unterschied des Typus bemerkbar. In den Kentaurenmetopen der Südseite des Parthenon, die, wie wir sahen, dem Friese gleichzeitig sein müssen, ist — Kekule hat darauf aufmerksam gemacht — jene ältere, individualisierende Auffassung im Kampf mit der neuen, idealisierenden, und es ist höchst anziehend zu verfolgen, wie die letztere selbst den Halbtieren, die in den altertümlichsten Platten fast maskenartig verzerrte, grinsende Fratzen zeigen, in mannigfachen Übergängen endlich ein edelgeformtes Antlitz verleiht. Im Friese — und das ist ein deutliches Kennzeichen seiner stilistischen Einheitlichkeit — ist keine Spur jener älteren Auffassung zu finden: Menschheit und Gottheit sind auf die gleiche Höhe durchsichtig klarer edler Form gehoben. Nur die großen Gattungen Mann und Weib, Knabe und Mädchen, Jüngling und Greis sind geschieden. Individualisiert ist einzig

die Bewegung — Kekule hat das fein empfunden und ausgesprochen, wenn er bemerkt, „wie aus dem Quell der mit der Raschheit des Adlers sehenden Naturbeobachtung die reichste und unerschöpfliche Individualisierung der Bewegungen entsprungen ist, aber in typisch wiederkehrenden Gestalten. Es ist, als ob jedesmal derselbe Jüngling auf demselben Pferde reitend nur in einem anderen Moment dargestellt sei" (Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlung im neunzehnten Jahrhundert S. 33.)

279. Männerköpfe aus dem Parthenon-Nordfries, Wien

Der weitaus häufigste und in zahlreichen Exemplaren uns erhaltene Typus ist der des Jünglings. Die vielen Köpfe sind nach Haltung und Ausdruck vielfach variiert, zeigen nach Grad und Art der Vollendung mannigfache Abstufungen und Unterschiede — in den Grundzügen stimmen sie völlig überein. Wir bilden als Muster für alle einen besonders wohl erhaltenen Kopf ab, den des Reiters 121 aus dem Nordfries (Michaelis Taf. 13 XXXIX, hier Abb. 275). Es ist Zug für Zug der Kopf des Marmorknaben von der Akropolis, den wir mit dem des jungen Weibes aus dem linken Zwickel des olympischen Westgiebels und mit dem des „Theseus" aus dem Parthenon-Ostgiebel verglichen und Alkamenes zuschrieben (Abb. 274, vgl. Kap. IV und XI). Die bei aller schlagenden Ähnlichkeit bemerkbaren Unterschiede erklären sich offenbar daraus, daß der Akropolisknabe mit seiner zart vollendeten Modellierung auf nahe Sicht berechnet, der Fries auf Fernwirkung angelegt ist. Daraus ergab sich für die zahllosen Köpfe eine mehr allgemeine, wie in leidenschaftlicher Hast rasch andeutende Behandlung, die in der Meißelführung deutlich an die olympischen Westgiebelfiguren des Alkamenes erinnert — wie denn schon der Verzicht auf die Politur der Oberfläche diesen drei Figuren mit den Parthenonskulpturen gemeinsam ist.

Für die viel selteneren weiblichen Köpfe des Frieses diene als Beispiel der Kopf der gewöhnlich Peitho genannten Nachbarin der Aphrodite (Abb. 277). Hier drängt sich die Ähnlichkeit mit dem jungen Weibe aus dem olympischen Westgiebel (Abb. 276) von selbst auf; der Vergleich wird durch die an beiden Stücken gleichartig dekorative Ausführung so sehr erleichtert, daß ein Zweifel an der Gleichheit der künstlerischen Auffassung kaum übrigbleibt. Wie völlig übereinstimmend ist hier und dort schon die weiche, wellige Linienführung, das fast ein wenig massige körperliche Ideal, die Form der kurzen, breiten, alles andere als eleganten Hand! Für den Kopf ist der Vergleich durch die in beiden Fällen das Haar fast verhüllende Haube noch besonders erleichtert. Aufbau, Formgebung, Ausdruck ähneln sich vollkommen, wenn man die an der olympischen Figur durch das Aufrichten des Kopfes und das Emporblicken bedingten Verschiebungen abrechnet.

280. Kopf vom Gespann der Selene aus dem Parthenon-Ostgiebel, London

Strahlende Jugendschönheit beherrscht den Fries; nur hier und da tritt, als steigernde Folie, das bedächtige Alter dazwischen. So in den beiden bärtigen Köpfen, die uns erst seit kurzem durch eine schöne Entdeckung hinzugewonnen sind, in einem Bruchstück der estensischen Sammlung in Wien, das, früher für den Rest eines attischen Grabmals gehalten, von F. Eichler dem Parthenonfries zugeteilt und einleuchtend richtig mit zwei Köpfen der „Carreyschen" Zeichnung des Nordfrieses gleichgesetzt worden ist (Jahrb. der kunsthist. Sammlungen in Wien XXXV, Taf. XIX, S. 233, hier Abb. 279). Sehr merkwürdig, wie der müde, fast schmerzliche Ausdruck der beiden Alten sich abhebt von der heiteren Frische der Jünglingsköpfe. Es ist derselbe Ausdruck, dem wir an Werken des Alkamenes schon begegnet sind — an den beiden alten Frauen in den Zwickeln des olympischen Westgiebels. Eine Gegenüberstellung des besser erhaltenen Kopfes aus dem linken Zwickel mit dem Friesfragment lehrt, daß in der Tat auch die diesem Ausdruck dienenden Formen, die schlaffen Wangen, das leicht schräge Ansteigen der scharf gezeichneten Brauen gegen die Nasenwurzel, das Emporziehen der inneren Augenwinkel namentlich an dem rechten der beiden Männerköpfe wiederkehrt.

281. Ausschnitt aus dem Parthenon-Westfries, Platte IX

Das feurigste Leben, den festlichsten Glanz trägt in den Fries die Darstellung des Pferdes. In nie überbotener Vollendung ist es, einzeln und in Massen, in engster körperlich-seelischer Zusammengehörigkeit mit dem Reiter wiedergegeben, in seinem Bau, seinen Bewegungen, seinem Temperament genau so verstanden und so groß gesehen wie der Mensch. So versage ich es mir nicht, den Kopf vom Viergespann der Selene aus dem Parthenon-Ostgiebel neben einen besonders schönen Pferdekopf aus dem Westfries (Pl. IX) zu stellen (Abb. 280, 281). Beide sind eines Geblütes. Der jenes Urpferd — nach Goethes Ausdruck — schuf, derselbe Meister muß auch für den Fries das Pferdeideal vorgeschrieben, vorgebildet haben, das hier hundertfach nachgeformt, feiner und gröber verstanden, abgemindert, gesteigert wiederkehrt. Sein Verdienst recht zu würdigen, kann ein Vergleich mit den Köpfen vom Viergespann des Pelops aus dem olympischen Ostgiebel (vgl. Abb. 147) helfen. Die in Abb. 280, 281 gegebenen Proben aus dem Parthenon-Ostgiebel und dem Friese zeigen beide den gleichen Fortschritt über die Formgebung des Paionios hinaus, die klarere Hervorhebung des Organischen und die gewaltige Steigerung im Ausdruck des feurigen Temperamentes. Es wäre wichtig, auch die Rosse aus dem Parthenon-Westgiebel zu vergleichen. Aber leider sind sie so furchtbar zertrümmert und so ungenügend abgebildet (A. Smith, The sculptures of the Parthenon Taf. 15), daß man schwerlich viel mehr sagen kann, als daß die Köpfe wohl einen bedeutenden Fortschritt über die Formgebung des olympischen Giebels aufweisen, doch aber enger mit dieser als mit der des Parthenon-Ostgiebels zusammengehen. Es wäre sehr zu wünschen, daß man versuchte, in geduldiger Arbeit die Zahl der Fragmente der Westgiebel-Rosse zu vergrößern, Zusammengehöriges zusammenzusetzen, die Lücken, wenn ein wirklicher Aufbau unmöglich sein sollte, wenigstens im Bilde zu schließen und so unsere Anschauung von der Pferdebildung bei Paionios durch ein großes Werk seiner Spätzeit zu bereichern. Einstweilen möchte ich mir die durch Morosinis Raubversuch zertrümmerten Rosse der Athena nach dem Bilde des Pferdes auf dem albanischen Reiterrelief (Abb. 260) vorstellen, das, so schön es ist, an großartiger Klarheit der Form wie an feurigem Ausdruck hinter den Rossen, die wir Alkamenes zuschreiben, unendlich weit zurückbleibt. Alkamenes ist — diese Überzeugung drängt sich auf — der größte Pferdebildner des Altertums, wenn nicht aller Zeiten.

282. Relief im Palazzo Albani, Rom

Dreizehntes Kapitel
KALLIMACHOS

Wenn Alkamenes der Schöpfer des Parthenon-Ostgiebels ist, wie ich darzulegen versuchte, so ist Furtwänglers Annahme falsch, daß seine Gartenaphrodite in dem Statuentypus erhalten sei, an dessen zahlreichen Kopien auf Grund einer längst als irrig erkannten Vermutung noch immer der Name „Venus Genetrix" haftet. Zu einer Zeit freilich, in der als gesichertes Werk des Alkamenes nur der Hermes Propylaios bekannt war, daneben vielleicht die von Reisch in mehreren Varianten vermutete Athena aus dem Hephaistostempel in Betracht kam, äußerte Studniczka (Jahrb. 1916, 236): „Der ionischen Kunst noch näher (als der Fries des Niketempels) war das Urbild der Venus Genetrix, was aber bei unserem bisherigen Wissen und Versuchen über Alkamenes wahrlich kein Grund ist, ihm diese sicher zu seinen Lebzeiten entstandene Aphrodite abzusprechen, die doch nach der Zahl ihrer Nachbildungen geradeso neben der Knidierin steht, wie die Göttin in den Gärten bei Lukian, Bilder 4 und 6. Die Last des Beweises scheint mir den Gegnern, nicht den Anhängern dieser Vermutung zuzufallen." Dagegen werden die Gegner dieser Vermutung, zu denen ich von jeher gehörte, einwenden, daß in diesen Sätzen das, was höchstens als die Bestätigung einer aus stilistischen Vergleichungen gewonnenen Bestimmung gelten könnte — die große Zahl der Nachbildungen, der die bei Lukian hervortretende Schätzung der Figur entspricht —, als Beweis gewertet, ein wirklicher Beweis aber gar nicht geführt sei, wie er denn von jener schmalen Basis aus gar nicht geführt werden konnte. Die wirkliche Aphrodite ἐν κήποις glaube ich auf Grund eines „redenden" Beiwerks in der angelehnten Aphroditegestalt eines attischen Weihreliefs nachweisen zu können, von der wir eine Anzahl statuarischer Wiederholungen besitzen. Das weibliche Ideal, das in ihnen ausgedrückt ist, entspricht, darauf wurde schon hingedeutet (Kap. VII), völlig dem in dem jugendlichen Weibe des olympischen Westgiebels und den „Thauschwestern", dort noch in leiser, vielleicht gewollter Gebundenheit, hier in voller Freiheit verkörperten: etwas Lastendes, Erdenschweres ist allen drei gemeinsam, sehr abweichend von dem heroisch straffen Frauentypus des Paionios, wie ihn in wundervoller Herbigkeit die Athena der Atlasmetope zeigt, in milderer, ins Vielformige gewendeter Durchbildung die Nike in Olympia und die Iris des Parthenon-Westgiebels (Abb. 233). Und wieder anders die Frauen des Phidias, in sich ruhend in architektonisch-strengem Aufbau, die Göttinen sowohl wie die Amazone, und dabei atmend von innerem Leben, strahlend in blühender Frische. Wie völlig anders die Venus Genetrix! Wir betrachten die vorzüglichste unter den erhaltenen Kopien, die in Fréjus gefundene Statue des Louvre, an der auch die Ergänzungen am wenigsten stören (beide Hände samt dem von der rechten gefaßten Mantelzipfel, der vordere Teil des rechten Fußes). Was die Frauengestalten des Alkamenes, des Paionios und Phidias vermissen lassen, ist die Seele dieses Bildes: weibliche Anmut. Sie offenbar war es, die die ungeheure Beliebtheit der Figur im späteren Altertume begründete und sie dem Weltwunder der knidischen Aphrodite des Praxiteles naherückte. Wie in sachtem Schreiten innehaltend steht die Göttin da, den zierlichen Kopf bescheiden gesenkt, mit leichter Hand den Mantel über der rechten Schulter emporziehend — leise vor sich hinlächelnd nach Sapphos Worten: μειδιάσαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ (Abb. 283). Voll gesunder Kraft der Körper, schmal in den Hüften, aber doch entschieden weiblich, herrlich in der vollendeten Rundung aller Teile, der fast kindlich unschuldigen Schultern, der straffen Brüste, des festen und sanft gewölbten Bauches, der Schenkel und Knie — bis herab zu den wundersam lieb-

283. Aphrodite aus Fréjus. Paris, Louvre (nach Abguß)

284. Aphrodite der estensischen Sammlung, Wien

lichen Füßen. Der besondere Reiz weiblicher Form ist ausgekostet und mit Andacht wiedergegeben, mit so keuschem Gefühl, daß das Durchwirken des Körpers durch das wie durchsichtige Gewand, das so leicht als absichtlich empfunden wird und die Wirkung trüben kann, hier wie etwas Selbstverständliches erscheint: ist es nicht natürlich, daß einem so vollendeten Körper, einer so liebenswerten Anmut auch die leblosen Stoffe sich dienend, schmeichelnd unterwerfen? Der ionische ärmellose Chiton aus weichem schleierähnlichen Stoff, ungegürtet, auf beiden Schultern mit je einer Heftel geschlossen, aber von der linken Schulter tief herabgeglitten, so daß Schulter und Brust frei bleiben, fließt in zart sich anschmiegenden Falten um den Leib, sammelt sich vorn in der Mitte und zu den Seiten in lang herabfließende schmale Falten, zwischen deren strengen Linien die Beine um so klarer in ihrer edlen Form hervortreten. Aus derberem Stoff ist der Mantel, der um den linken Arm geschlungen, von der rechten Hand emporgezogen, den Rücken deckt, aber doch die Einziehung im Kreuz anschaulich macht; seine Stoffmasse fällt gesammelt zu beiden Seiten, von der linken Schulter und von der ihn hebenden rechten Hand, in kräftigen Röhrenfalten nieder, die sich, wie die geschwungenen Faltenzüge dazwischen, zarter abgetönt in dem unter dem Mantelsaum hervorschauenden Chiton wiederholen (Abb. 287). Die Anmut dieses Frauenbildes erschöpft sich nicht in einer Ansicht: sie langsam umschreitend nimmt man immer neue Schönheiten wahr: im Profil von rechts gesehen wirkt der strenge Fall der Chitonfalten, denen sich die des Mantels einfügen und in fast gerader Linie bis zum Nacken hinaufleiten, fast herb — um so lieblicher entsteigen Busen und Nacken dem sanften Schwunge der sie einrahmenden Chiton- und Mantelfalten (Abb. 285). Bei aller Verhüllung durch Mantel und Chiton ist auch die Rückenansicht voll Anmut: Etwas Leichtes, vom Boden sich Lösendes ist in der Bewegung schräg rechts aufwärts, die der Mantelsaum und die zwischen den senkrechten Randfalten eingerahmten und durch diese Senkrechten in ihrer Richtung betonten Schrägfalten durch das Emporziehen erfahren, die auch der untere Chitonsaum mitmacht. Die rechte Seite der Figur — die Spielbeinseite — (Abb. 317), und die Dreiviertelansicht von dorther (Abb. 311) betonen die Anmut der Bewegung, das leichte Vorübergleiten, indem hier die Senkrechten, die in der Vorderansicht das Standbein einrahmen, in ihrer Wirkung zurücktreten, die Bewegungen des nur mit den Zehen noch den Boden berührenden Beins und der den Chiton hebenden Hand, in schönstem Gleichgewicht unter sich, durch ein sanftes Wellenspiel der gesamten Körperform unter sich verbunden, in dem Linienschwung der Chitonfalten und selbst in der feinen Kurve des Mantels ihre Begleitung finden.

Es ist kein Zweifel, daß das Original der schönen Marmorstatue von Fréjus und ihrer vielen Repliken eine Bronze gewesen ist. Darauf weist die scharfe Bestimmtheit der Modellierung deutlich hin, ebenso auch die Art, wie das Gewand sich vom Boden klar absetzt, an keinem Punkte über den Boden hingebreitet ist. Das ist verständlich aus der antiken Gewohnheit, größere Bronzestatuen mit ihren Füßen unmittelbar in die steinerne Basis einzulassen. So lag es nahe, Bronze und Stein, Figur und Basis auch in der Formgebung klar zu sondern.

Die Venus Genetrix hat unter den nicht vielen uns erhaltenen griechischen Originalen ein bisher als solches nicht erkanntes Gegenstück von schwesterlicher Ähnlichkeit — eine etwas unterlebensgroße, aus griechischem, wohl pentelischem Marmor gearbeitete Statue der estensischen Sammlung in Wien, neben den beiden Fragmenten des Parthenonfrieses und der Platte vom Fries des Tempels am Ilissos das köstlichste Stück dieser aus venezianischem Besitz stammenden und großenteils in Griechenland zur Zeit der venezianischen Herrschaft zusammengebrachten Sammlung, die, lange

schwer zugänglich, wissenschaftlich noch wenig ausgebeutet ist. Wer sich in den Reiz dieser anmutigen Gestalt recht vertieft hat, auch den Spuren der arbeitenden Hand, der sorgfältigen Anstückungstechnik, den in den Faltentiefen stehengebliebenen, sonst sauber getilgten Spuren des Bohrers nachgegangen ist, wird nicht zweifeln, daß ein griechisches Original vor ihm steht, wohl in Griechenland, etwa wie jene Reliefstücke, in Athen gefunden. Die Statue ist nur von Kekule vor dreißig Jahren behandelt und in einer radierten Zeichnung veröffentlicht worden (Archäol. Epigr. Mitt. a. Österr. 1879, III S. 8ff., Taf. I). Nicht glücklich, wie er selbst später eingestanden hat (Über eine weibliche Gewandstatue S. 8). Es scheint, daß er das Stück in schlechtem Licht und auch sonst unter ungünstigen Umständen gesehen hat, so daß er die Unzugehörigkeit des zu kleinen und faden Kopfes, der mit deutlicher Schnittfläche aufgesetzt, also der Statue fremd ist, nicht erkennen, wohl auch nicht bemerken konnte, daß die Figur durch die falsche Aufrichtung auf einer runden Plinthe um jede Wirkung gebracht ist. Man hat beim Herrichten des kostbaren Torsos unbegreiflicherweise das schräg vor das Standbein gesetzte Spielbein in das Lot gebracht, so daß das Motiv der Figur, das bequeme Auflehnen auf einen Baumstamm, völlig verwischt wurde, der Baumstamm und die unter dem aufgelehnten linken Arm senkrecht niederfallenden Gewandfalten aus der Senkrechten gerieten. Damals offenbar ist auch der unzugehörige Kopf aufgesetzt, der vordere Teil des linken Fußes ergänzt worden, während im übrigen glücklicherweise von Ergänzungen abgesehen wurde. Es fehlt der rechte Arm, der einst an der jetzt sichtbaren sorgsam hergerichteten Stückfläche mit rechteckigem Zapfen befestigte, besonders gearbeitete linke Unterarm, Kopf, linker Arm, rechter Unterarm und Flügel des auf dem Baumstamm stehenden kleinen Eros. Im Jahre 1922 ist unter F. Eichlers Leitung die moderne Plinthe, der Kopf sowie der linke Fuß entfernt, die Figur auf ihrer antiken Standfläche aufgerichtet worden. So erscheint sie in den Abb. 284, 291, 292 während Abb. 286, 290 den früheren Zustand zeigen. Die Statue mißt in der Höhe 1,14 m; mit dem Kopf wird sie 1,30 m hoch gewesen sein. Die Vorderseite ist teilweise mit Säure gereinigt. F. Eichler verdanke ich darüber folgende nähere Angaben. „Mit Säure übergangen ist so ziemlich die ganze rechte Schulter und Brust, soweit das Nackte reicht. In der Halsgrube und an der linken Halsseite ist noch alte Patina zu sehen. Der linke Oberarm ist ganz unberührt. An der rechten Rumpfseite bildet die von der rechten Brustwarze herablaufende Gewandfalte ungefähr die Grenze zwischen Reinigung und intakter Oberfläche, am rechten Bein die scharfe Mittelfalte. Die Innenseite des linken Beines ist ebenfalls stark gereinigt. Sonst sind noch da und dort, z. B. auf der linken Brust und am linken Knie Säureflecken. Bei der Stückungsvorrichtung am linken Fuß scheint kein moderner Eingriff erfolgt zu sein. Das Loch war mit Gips und die Fuge mit Wachs verschmiert."

Bequem stützt sich die Göttin mit dem linken Ellenbogen auf einen Baumstamm, der ihr etwa bis zur Hüfte reicht. Das rechte Bein trägt hauptsächlich die Last des Körpers, so daß die Hüfte in schöner Rundung hervortritt. Das entlastete linke Bein ist schräg vor das rechte gestellt, doch so, daß die Unterschenkel sich nicht kreuzen, sondern der rechte Fuß, stark nach außen gedreht links neben dem linken sichtbar wird. Die rechte Hand war mit dem Rücken auf die rechte Hüfte gestemmt, auf der ein verstümmelter Rest von ihr stehengeblieben ist, die linke war nach der Richtung des Zapfens, der das besonders gearbeitete Unterarmstück hielt, etwa wagrecht vorgestreckt, vermutlich mit einem Attribut, einer Blume, einer Frucht. Der Kopf wendet sich nach der Modellierung des erhaltenen Halsstückes leicht nach der linken Schulter, zu dem Erosknaben, der zierlich

285. Aphrodite von Fréjus
(nach Abguß)

schlank und im Verhältnis zur Göttin viel kleiner als sein doch schon gestreckter Wuchs bedingen würde, fast wie ein großer Vogel neben der Göttin auf dem Stumpf eines Seitenastes, etwas tiefer als der Ellbogen der Göttin, Fuß gefaßt hat in einer Stellung, die im Gegensinn die der Göttin wiederholt, mit übergeschlagenem rechten Bein und stark hervortretender linker Hüfte. Eng sich anschmiegend an ihre linke Schulter redet er, wohl mit lebhaft weisendem linken Arm auf sie ein. Das innige Nebeneinander der beiden Köpfe, in dem offenbar die ganze Komposition gipfelte, wird uns leider durch das Fehlen beider vorenthalten, während doch das Auge durch die Schrägstellung des linken Beines der Göttin wie des rechten des Eros, noch energischer aber durch die vom linken Knie bis zur linken Brust schräg sich heraufziehenden Chitonfalten gerade auf den Kopf des Eros hingelenkt wird.

Aphrodite trägt genau das gleiche schleierartig durchsichtige ungegürtete Untergewand und dazu den derben Mantel wie die Venus Genetrix. Nur, daß der, auch wie dort, um den linken Unterarm gewickelte Mantel mit zwei Zipfeln sich über den Baumstamm legt und so stärker in Erscheinung tritt. Der auf dem linken Oberarm ansteigende Saum verrät, daß er auch hier den Rücken deckt, indem ihn die eingestemmte rechte Hand an der Hüfte festhält. Ein wesentlicher Unterschied der Tracht zeigt sich nur darin, daß der Chiton auf dem linken Oberarm durch mehrere Knöpfe geschlossen, auf der rechten Seite zwar offen ist, aber nicht wie dort die ganze rechte Brust, sondern nur die Achsel entblößt. Übrigens bleibt die Anordnung des Mantels namentlich auf der Rückseite nach den Photographien unklar und auch eine genaue Untersuchung durch F. Eichler hat nicht alle Schwierigkeiten lösen können. Ich gehe hier darüber hinweg und bemerke nur, daß die Schuld an diesen Unklarheiten schwer-

lich die Beschädigungen der Figur tragen, z. B. die groben Abarbeitungen auf der Rückseite. Es kam dem Künstler auf ganz andere Dinge an als auf kostümliche Richtigkeit oder Möglichkeit.

Die Komposition ist wie ein Hochrelief gestaltet, indem durch den Baumstamm und den von ihm getragenen Eros das Bild in die Breite gezogen und dieser Eindruck durch das weite Ausladen des Baumstammes nach rechts hin — ein schräger Bruch hat hier ein großes Stück weggenommen — noch verstärkt wird. So schneidet denn auch die Komposition nach hinten mit einer senkrechten Ebene ab, der Rückfläche des Marmorblocks, aus dem die Gruppe gewonnen ist; die jetzt fehlenden langen Adlerflügel des Eros füllten offenbar die Lücke, die an dieser Stelle bis zur vorauszusetzenden Rückfläche des Blockes klafft. Dem Charakter des Reliefs entspricht denn auch die Art, wie das Gewand der Göttin, etwas länger als an der Genetrix, sich auf der Plinthe wie auf dem nach unten wurzelartig vortretenden Stamm ausbreitet: die Gruppe ist eine Einheit mit dem kleinen Ausschnitt der Umgebung, in die sie gestellt ist — in bezeichnendem Gegensatz gegen die echt bronzemäßige Sonderung der Figur von der Basis an der Genetrix. Aber man könnte nicht sagen, daß das Werk nur für die Vorderansicht geschaffen sei; gerade die Dreiviertelansichten sind von größtem Reiz. Die von rechts her ist auch hier wie an der Venus Genetrix die weitaus strengere, indem der senkrechte Baumstamm und die in gleicher Richtung neben ihm herabgehenden langgezogenen Falten des Mantels und

286. Aphrodite
der estensischen Sammlung, Wien

287. Aphrodite von Fréjus (nach Abguß)

288. Niobide Rom, Thermenmuseum

289. Niobide, Rom
Thermenmuseum

des Chitons den Eindruck bestimmen (Abb. 286). Höchst anziehend ist auch das Sichvornüberlehnen des Eros, das als Umkehrung des Zurücklehnens der Göttin bei etwa gleicher Beinstellung ein beruhigendes Gleichgewicht herstellt und die Zugehörigkeit des Eros verdeutlicht. In der Dreiviertelansicht von links her ist die sanfte Bewegung des ganzen Körpers durch die leise Linienführung des Gewandes zart betont, seine Form aus den wenigen schmalen lang herabgeführten Chitonfalten wie herausgelöst (Abb. 290).

Die schwesterliche Ähnlichkeit der estensischen Statue mit der Venus Genetrix wird niemandem entgehen. Das Ideal weiblicher Schönheit ist in beiden das gleiche: kurzer, eher breiter Leib, breite Brust, kräftig heraustretende Hüfte auf der Standbeinseite, die gleiche Freude an fest und knapp geführter Rundung aller Teile. Der Körper bewegt in ähnlichem Rhythmus, so daß hier wie dort dem zurückgesetzten rechten Fuß eine vorgestreckte linke Hand entspricht, während der rechte Arm kaum bis zur Vorderebene des Körpers vortritt; der Kopf nach der Seite der vorgestreckten Hand gedreht und leicht gesenkt. Eine Abweichung im Bewegungsschema ergibt sich in der estensischen Statue durch das Motiv des Auflehnens auf den Baumstamm — der ganze Körper ist schräg gestellt, die linke Schulter stark gehoben, die rechte gesenkt, die Hüfte auf der Seite des zurückgesetzten Fußes herausgedrängt. Die Schräge der Schulter wurde durch den jetzt fehlenden rechten Oberarm fortgeführt wie an der Genetrix durch den Saum des hochgezogenen Mantels, und fand in der in umgekehrter Richtung geführten Schräge der die beiden Knie verbindenden Linie eine

Entsprechung, so daß auch hier wie an der Genetrix diese beiden Schrägen nach der Standbeinseite hin konvergieren. Diese auffallenden Verschiebungen werden gleichsam beruhigt durch die scharfe Betonung der Senkrechten im Baumstamm und in den dichtgedrängt an ihm herabhängenden Falten des Chitons und des Mantels, die in gerader Linie vom Boden bis zur linken Achsel aufreichen und, auf der rechten Seite der Figur durch die von der Hüfte senkrecht niedergehende Doppelfalte aufgenommen, mit der wagrechten Lage der Brustwarzen ein deutliches Gerüst bilden, das dem reichbewegten Körper Halt gibt. Aber gerade diese Betonung der Senkrechten im Gewand teilt die Marmorstatue mit der Venus Genetrix: deren Standbein ist beiderseits umrahmt von senkrecht herabgehenden dichtgedrängten Faltengruppen, und weiter rückwärts wird in den Rändern des Mantels auf beiden Seiten die Senkrechte wieder aufgenommen.

Völlig gleich ist die Formgebung des Gewandes, die Art, wie der Körper durch das ungegürtete Gewand wie durch einen zarten Schleier hindurchscheint. Das ist dadurch ermöglicht, daß die Stoffmasse sich in Faltengruppen sammelt, die durch tiefgeführte, stark schattende Einschnitte voneinander und von den unter dem Gewand liegenden Körperteilen abgesetzt sind. Wo das Gewand am Körper anliegt, löst es sich von ihm in leise bewegten, lang ausgezogenen Faltenrippen, die die Formen zart umschreiben, immer aber doch zugleich den Zug des Stoffes andeuten. Es ist eine Durchbildung des Gewandes, die im Ziel, der Hervorhebung des Körpers als des eigentlich Wesentlichen, mit der des Paionios übereinstimmt, in den Mitteln sich von ihr scharf unterscheidet. Das Herauslösen des Körpers aus der Gewandhülle durch tiefe Einschnitte ist Paionios ebenso fremd wie die auf feiner Einzelbeobachtung beruhende, unendlich fein gefühlte Zeichnung der dem Körper sich anschmiegenden Faltenzüge. Aber wenn zwischen der Venus Genetrix und der esten-

290. Aphrodite
der estensischen Sammlung, Wien

291. Aphrodite
der estensischen Sammlung, Wien

sischen Statue Unterschiede bestehen, so sind sie nicht grundsätzlicher Art, sondern aus den Bedingungen des Materials, dort der Bronze, hier des Marmors, zu verstehen. Die estensische Statue ist völlig marmormäßig in den ruhigen breiten Flächen des Körpers, die sich leuchtend abheben von dem Hintergrunde breit und tief eingehöhlter Faltentäler, während an der Genetrix die Körperform durch Faltenkurven reicher geteilt, die Faltenhöhen dichter aneinandergerückt sind. Bei alledem sind einzelne bezeichnende Formen hier und dort sehr ähnlich. Man vergleiche die von der Brust oder den Hüften sich lösenden und bis zum Boden herabrinnenden Falten des Chitons, oder die feine Falte, die unter dem linken Knie ansetzend, das Schienbein bezeichnet, um sich dann um den Spann des Fußes zu schmiegen. Es ist kaum ein Zweifel möglich, daß wir Schöpfungen desselben Künstlers vor uns haben, der offenbar mit gleicher Meisterschaft in Marmor wie in Bronze gearbeitet hat.

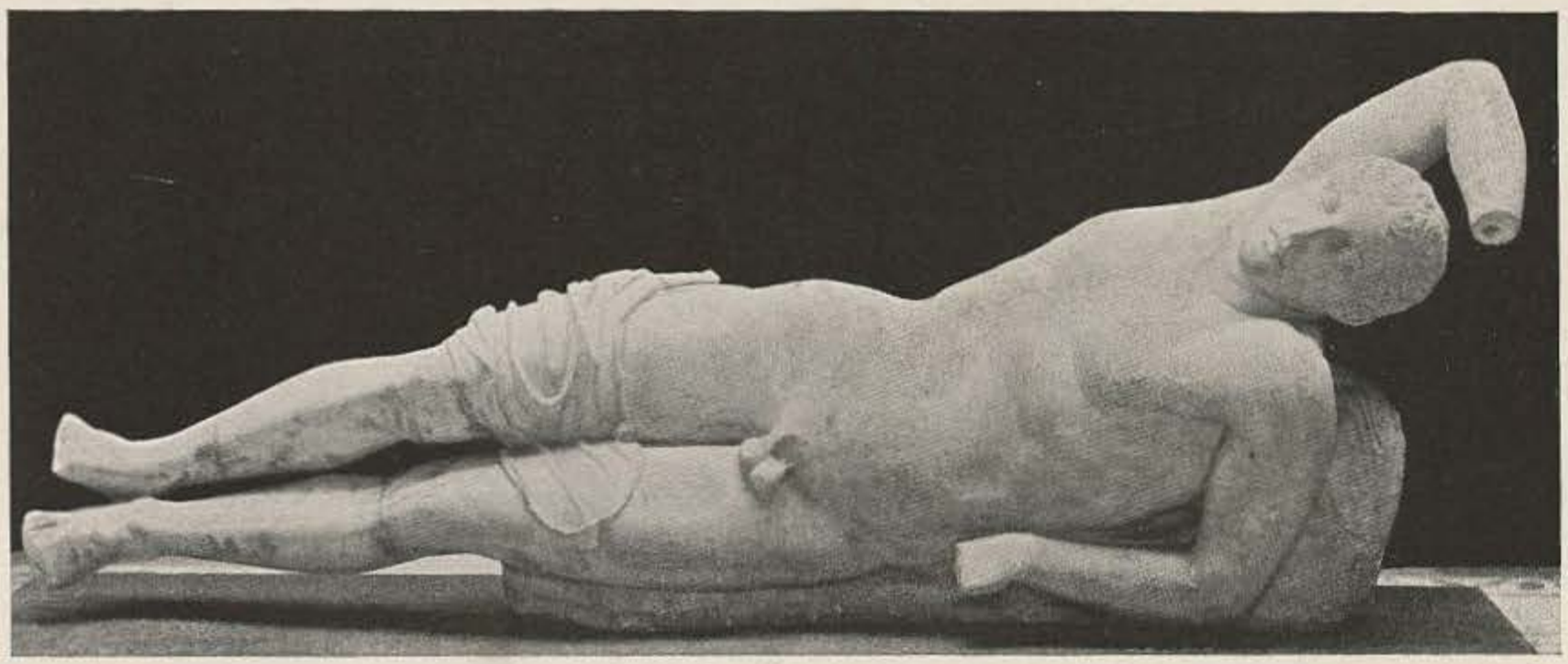
Der gleichen Hand schreibe ich ein großes dekoratives Werk zu, von dem Teile zu verschiedener Zeit in Rom in der Gegend der sallustischen Gärten zutage getreten sind – eine offenbar aus dem Giebel eines griechischen Tempels geraubte und nach Rom entführte Niobiden-Gruppe. Ich gehe aus von der fliehenden Niobetochter der Glyptothek Ny-Carlsberg, die mir von Abgüssen her vertraut ist (La Glypothèque Ny-Carlsberg Taf. 38–40); die Figur eines durch einen Pfeilschuß zu Boden gestreckten Jünglings, mir nur aus Abbildungen bekannt (La Glyptothèque Ny-Carlsberg Taf. 51, 52, hier Abb. 294), bleibt besser beiseite. Die Abb. 293, 295–297 zeigen, daß die Mädchengestalt, obwohl deutlich für Vorderansicht bestimmt, doch nicht flächenhaft behandelt, sondern auch in der Dreiviertelansicht reizvoll ist, da der Oberkörper mit den weitabstehenden Armen nicht in eine Ebene mit den Beinen gebracht, vielmehr kräftig in den Hüften gedreht ist, auch die Beine nicht ängstlich in der Fläche

gehalten, sondern jedes für sich in verschiedener Schrägstellung bewegt sind, so daß sich beim Umschreiten der Figur die mannigfachsten Verschiebungen ergeben. Auch der wohlabgewogene Rhythmus der Bewegung stimmt zu dem der beiden Aphroditen: dem zurückgesetzten rechten Fuß entspricht vorstehender linker Arm; der tieferen Senkung des rechten Knies stärkere Hebung des rechten Ellbogens. Entscheidend war für mich die völlige Übereinstimmung in der Wiedergabe der weiblichen Gestalt, die in der Vorliebe für knappe, schön gerundete Formen hervortritt und mit einem entschiedenen Sinn für mädchenhafte Anmut gepaart ist, dazu die Gleichheit der Gewandbehandlung. Trotz der Verschiedenheit des Kostüms — die Niobide trägt das dorische Gewand aus schwerem Stoff — sind die gleichen Mittel angewendet, um den Körper aus dem Gewande gleichsam herauszulösen. Das Gewand rieselt zwischen den Schenkeln, teilweise über sie hin, in den gleichen schmalrückigen, durch tiefe und breite Täler getrennten Falten wie an der estensischen Figur, der die Niobide als Marmorwerk noch nähersteht als der Venus Genetrix, und es legt sich, wie dort der Mantel an den unteren Teil des Stammes, so hier auf den Fußboden in den gleichen eigentümlich umgeknickten Faltenlagen, durch die an der Stelle, wo die Figuren am Boden haften, ein fast krauses Linienspiel gebildet wird. Zur Venus Genetrix wiederum stimmt auffällig die Art, wie der Oberkörper der Niobide durch den von hinten über den Kopf gezogenen Überschlag des Gewandes wie in einen schräggestellten ovalen Rahmen gefaßt wird, so daß der Kopf, die runden, kindlichen Schultern und die

292. Aphrodite
der estensischen Sammlung, Wien

293. Niobide, Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg (nach Abguß)

schönen nackten Arme sich vom Gewandhintergrunde wie von einer flachen Schale abheben — sehr ähnlich, wie die entblößte linke Schulter und Brust der Venus Genetrix vom herabgesunkenen Saume des Chitons, in der Profilansicht auch vom Saume des Mantels umschlossen wird. Unverkennbar ist auch die Ähnlichkeit der Köpfe mit dem knapp anliegenden, am Hinterkopf in eine kleine Haube gefaßten, in sehr flachem Relief gegliederten Haar, den einfachen Formen des Gesichtes, dessen Reiz vor allem in der anmutigen Bewegung liegt (Abb. 299, 300, 301, 303). Die Niobide ist von moderner Nachbesserung nicht ganz verschont geblieben; am Kopfe ist die Nase ergänzt, das Gesicht übergangen, die Mundspalte nach einer mir von W. H. Schuchhardt mitgeteilten Beobachtung nachgebohrt. So ist es doppelt erfreulich, daß das von Furtwängler erkannte zweite Hauptstück derselben Komposition, die auf dem Grundstück der Banca commerciale di Roma gefundene, ins Knie gesunkene Niobide, jetzt im Thermenmuseum, so gut wie vollständig erhalten und unberührt geblieben ist (Abb. 120, 288, 289). Ein blühender Mädchenkörper, fast nackt, in seiner gesunden Pracht noch gehoben durch das vom Rücken her über das rechte Bein geworfene Gewandstück, das wohl als ein bei der heftigen Flucht gelöster Peplos aufzufassen ist. Ein Pfeil hat die Fliehende in den Rücken getroffen: sie sinkt in die Knie und versucht mit beiden Händen die Wunde zu erreichen. In wundervollem Rhythmus vollzieht sich diese Bewegung, indem der rechte Oberarm der etwa senkrechten Richtung des linken Oberschenkels folgt, der linke Oberarm der Schräge des rechten Unterschenkels parallel gerichtet ist, der Kopf in der sanften Kurve der Mittellinie des Oberkörpers zurücksinkt — ein Sterben in Schönheit von einem ergreifend innigen Wohlklang, um so ergreifender, je deutlicher in der



294. Niobide, Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg

Bildung des Körpers das Zart-Jugendliche betont ist. Unverkennbar ist das gleiche weibliche Ideal wie in den Aphroditen, nur auf jugendlicherer Entwicklungsstufe, wie sie sich in dem hageren Oberschenkel, der schmalen Hüfte, dem unentwickelten Gesicht verrät und durch die Bewegung – das Zurückgreifen beider Arme läßt den Brustkorb hervortreten, während der Bauch eingezogen ist – betont wird. Die römische Niobide ist das zuverlässigste Zeugnis für die Meisterschaft des Künstlers in der Darstellung des weiblichen Körpers; an sie müssen wir uns halten, ihr warmes Leben, ihre keusche Anmut uns einprägen und – wenn es möglich ist – auf die nur in Kopien erhaltene Venus Genetrix und die in ihrer Oberfläche nicht völlig unberührte estensische Statue übertragen, um deren ehemalige Erscheinung wenigstens in der Phantasie wiederzugewinnen. Dabei werden wir immer wieder auch im einzelnen gemeinsame Züge entdecken, z. B. in der Art, wie das doch nur lose übergeworfene Gewandstück der Niobide sich an den rechten Unterschenkel anschmiegt und – genau wie an den beiden Aphroditen – auf der Höhe des Schienbeins einen flach anliegenden Faltengrat bildet, der sich um die Fußwurzel legt (vgl. Abb. 289 mit 283, 284), in der Einrahmung des Nackten durch das Gewand, die durch Beschädigung der im Rücken herabgehenden Stoffmasse in ihrer Wirkung etwas beeinträchtigt ist, in der auffälligen Teilung des linken Unterschenkels durch einen schmalen Streifen des Gewandes, der in seiner etwas künstlichen Anordnung stark an den um den linken Unterarm der Venus Genetrix gelegten Mantelzipfel erinnert und offenbar die gleiche Aufgabe erfüllt, die Schönheit des Nackten durch Unterbrechung zu heben (vgl. Abb. 120 mit 285). Der auf dem Boden noch weiter als an der fliehenden Niobide ausgebreitete Gewandsaum erinnert in seinen krausen, stark unterarbeiteten Knickungen und wie aufhüpfenden Faltendüten noch lebhafter an den am Baumstamm herabhängenden Mantelzipfel der estensischen Aphrodite.

Man wird die Niobiden benutzen dürfen, um die Zeit der beiden Aphroditen zu bestimmen, die bisher sehr verschieden beurteilt wurde. Furtwänglers Ansatz der Genetrix um 400 v. Chr., von Winter mit guten Gründen widerlegt, ist nun vollends unmöglich, Winters Datierung um die Mitte des V. Jahrhunderts gesichert (50. Berliner Winckelmannsprogr. S. 118). Denn daß die Niobiden noch

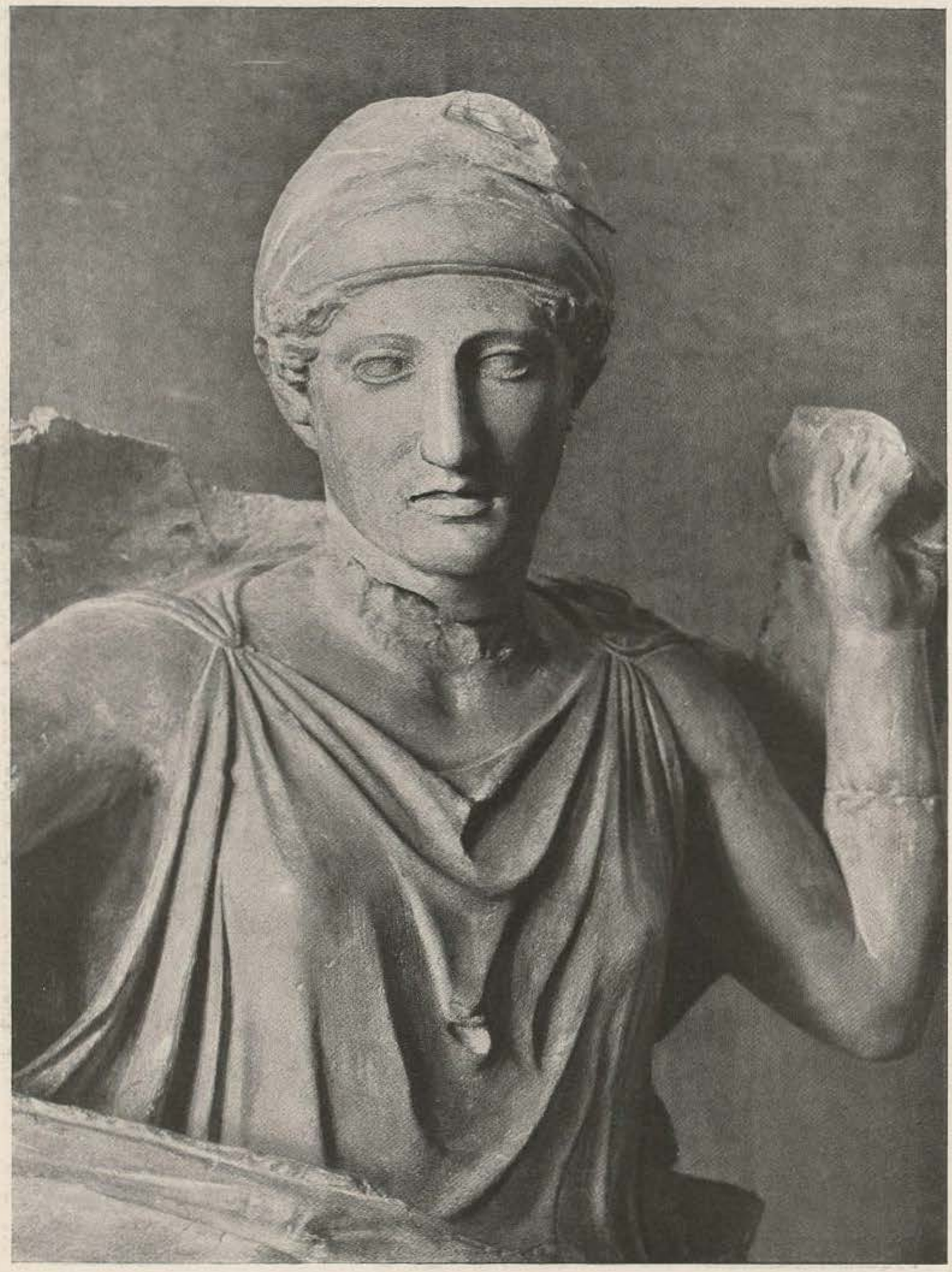
295. Niobide, Kopenhagen (nach Abguß)

296. Niobide, Kopenhagen (nach Abguß)

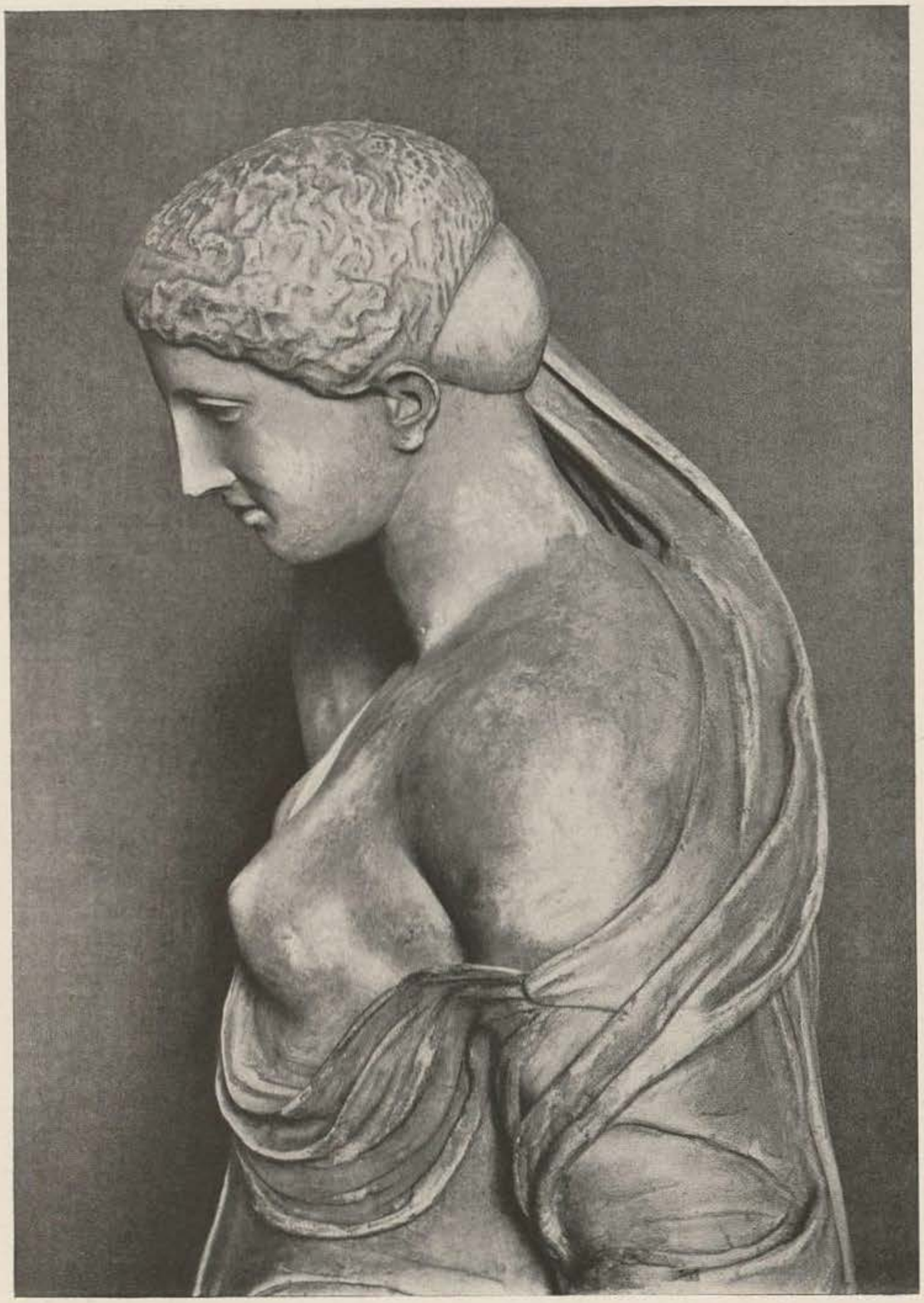
297. Niobide, Kopenhagen (nach Abguß)

298. Kopf der Niobide des Thermenmuseums

299. Oberteil der Aphrodite aus Fréjus (nach Abguß)



300. Oberteil der Niobide in Kopenhagen (nach Abguß)



301. Oberteil der Aphrodite von Fréjus (nach Abguß)

302. Oberteil der Niobide des Thermenmuseums

303. Oberteil der Niobide in Kopenhagen (nach Abguß)

ein wenig altertümlich wirken, dem Stil der olympischen Skulpturen näher stehen als dem der Parthenongiebel, ist allgemein anerkannt. Die Aphroditen aber sind von den Niobiden wie stilistisch so zeitlich nicht zu trennen. Ein Blick auf die Abb. 297 bis 301 wird das klar machen.

Die besprochenen Werke in Erz und Marmor geben zusammengenommen eine so deutliche Anschauung von der besonderen Art des Meisters, daß es möglich sein muß, sein Werk in weitem Umfang festzustellen, auch seine Entwicklung über die Mitte des Jahrhunderts hinaus zu verfolgen. Wir wandeln auf Winters Spuren, wenn wir als nächst verwandt zwei Reliefwerke angliedern, die er an die Venus Genetrix angeschlossen hat, ein offenbar ihr gleichzeitiges, in der Kaiserzeit viel nachgebildetes, die aus einer Rundbasis, vermutlich in römischer Zeit, herausgeschnittenen Platten mit den Gestalten tanzender Mänaden — eine unberührt erhaltene Tafel des Konservatorenpalastes in Rom (Abb. 304) und vier leider sehr überarbeitete Platten der Madrider Sammlung (Abb. 305—308) —, und ein späteres, die noch heute auf dem Grabe der Hegeso vor dem Dipylon zu Athen aufrecht stehende Stele, deren Datum Brückner, aus der Geschichte des Friedhofs folgernd, um 400 v. Chr. setzte, während der Stil eher auf die diesem Datum vorausliegende Generation hinführt.

Vielleicht vermag die jetzt erweiterte Kenntnis des Meisters das Verhältnis der Mänadenreliefs zu seiner Werkstatt etwas anders zu bestimmen, als es Winter auf Grund der Vergleichung nur mit der Venus Genetrix getan hat. Ihm schienen diese tanzenden Gestalten unmittelbar abhängig von Statuen, z. B. die Mänade mit dem Tympanon (Abb. 308) von der Venus Genetrix, und in der unbekümmerten Übertragung der eigentümlich rhythmischen Bewegung dieser Figur in das Flachrelief — bei veränderter Handlung — verriet sich ihm die Hand nicht des Meisters selbst, sondern eines irgendwie von ihm abhängigen Nachahmers. Die schwungvoll bewegte Zeichnung des Gewandes aber schien ihm mit der von der Statue übernommenen stillen Haltung der Figur nicht mehr in Einklang zu stehen, wie auch der hochgehobene rechte Arm, von der Statue einfach übernommen, durch die Handlung des Tympanonschlagens nur ungenügend motiviert sei, so daß das anmutig einfache Motiv der Statue nun gesucht erscheine. Dies Urteil ist vielleicht zu hart. In der Mänade mit dem Tympanon ist die strenge und stille Geschlossenheit der Bewegung, die in der Venus Genetrix so anziehend wirkt, in einen wohl ähnlichen, aber kräftiger betonten Rhythmus umgesetzt: die Mänade wiegt sich stärker in den Hüften, das zurückgesetzte Bein ist mehr geknickt, der Fuß weiter zurückgenommen. Der Beschauer wird nicht zweifeln, daß die Figur in lebhafter Tanzbewegung begriffen ist, wenn auch die im Relief festgehaltene Stellung eine momentane Ruhe andeuten mag. Diese Deutung wird dann auch durch die auf beiden Fußspitzen hüpfenden Gestalten — fünf von den ursprünglich acht uns durch Nachbildungen bekannten (Hauser, Neuattische Reliefs, T. II, 25, 28, 30, 31, 32) — nahegelegt, und so wird man an den diese gemeinsame Bewegung wundervoll veranschaulichenden wirbelnden Wolken des Gewandes keinen Anstoß nehmen. In allen Figuren der Mänadenbasis aber glaube ich das gleiche Gefühl für den weiblichen Körper und die besondere Anmut seiner Bewegung zu spüren, wie sie die beiden Aphroditen in ruhenden, die Niobiden in bewegten Gestalten bekunden. Wenn an den Mänaden das wie im Wirbel wehende Gewand als etwas Neues erscheint, so darf man darauf hinweisen, daß eine Apollonstatue der Glyptothek Ny-Carlsberg in Kopenhagen, die den Gott in langem Gewande, die Kithara spielend und im Tanzschritte daherschreitend darstellt (La Glyptothèque Ny-Carlsberg T. 33, hier Abb. 310), in der Art, wie der Körper sich aus dem vom Winde angepreßten

304. Mänadenrelief, Rom, Konservatoren-Palast

305. Mänadenrelief, Madrid

306. Mänadenrelief, Madrid

307. Mänadenrelief, Madrid

308. Mänadenrelief, Madrid

309. Ausschnitt aus dem Grabrelief der Hegeso, Athen (nach Abguß)

Chiton löst und vom zurückwehenden (fast ganz weggebrochenen) Mantel abhebt, den Mänaden entspricht. Und Furtwängler hielt es für sicher, daß diese nach Material, Maßstab, Technik und Stil den Niobiden gleichartige und gleichzeitig mit den beiden Niobiden der Glyptothek aus Rom erworbene Figur ursprünglich den gleichen Bau wie die Niobiden geschmückt und einst die Mitte des zweiten Giebels gefüllt habe (Sitzungsber. Bayr. Ak. 1902, 443ff.). Ich möchte ohne Kenntnis des Originals nicht darüber aburteilen, ob die Ähnlichkeit der Arbeit und des Stiles wirklich zu diesem Schluß berechtigt und ob für den zweiten Giebel die gleiche Hand oder nur etwa ein Künstler ähnlicher Richtung anzunehmen ist. Jedenfalls liegt keine Schwierigkeit darin, sich vorzustellen, daß derselbe Künstler das rhythmische Wirbeln und Schwingen des Gewandes zur Charakteristik des Tanzes verwendet habe, während er für die Darstellung der Flucht der Niobiden eine ruhigere Behandlung des Gewandes vorzog. Die Ähnlichkeit des Apoll mit der Venus Genetrix hat auch Furtwängler bemerkt, der freilich bei seiner mehrfachen Behandlung der Niobiden als verwandt auch andere Kunstwerke, wie etwa die Theseionskulpturen, die Amazone des Kresilas, ja sogar den Jüngling von Subiaco heranzieht, die mir sämtlich ganz fern zu stehen und das Bild des Künstlers völlig zu verwirren scheinen (Sitzungsber. Bayr. Ak. 1899, 279ff.; 1902, 443ff.; 1907, 207). Ich möchte nach alledem glauben, daß wir das Recht haben, auch die Mänadenbasis auf den Meister selbst zurückzuführen. Welch ein Jammer, daß schon durch römischen Kunstraub das Ganze zerstört worden ist, daß uns von den vermutlich ursprünglich 9 oder 10 Gestalten nur die Hälfte erhalten, der Zustand der Madrider Platten durch rücksichtslose Überarbeitung schwer geschädigt worden ist. Trotzdem würde es sicher der Mühe lohnen, die vorhandenen Stücke in Abgüssen wenigstens zu einem halben Rund zusammenzustellen. Erst da würde man, das Rund umschreitend, den mitreißenden Zauber dieser in biegsamen Mädchenleibern und wehenden Gewändern rhythmisch schwingenden Bewegung nachfühlen können — Mänaden nicht rasend und tollend, sondern wie von Schönheit getragen, ähnlich den Niobiden, die in Schönheit sterben, wie Blumen unter der Sichel sinken. Das schauerliche Motiv des in Raserei zerhackten Böckleins ist durch alte Tradition gegeben, wie in der Niobidengruppe die furchtbare Rache der Letoïden. Der Künstler gestaltet sein Werk unabhängig davon aus seiner schönheitsvollen Seele heraus. Es singt und klingt in ihm von Frauenanmut.

Das Grabrelief der Hegeso, das schönste des V. Jahrhunderts (Abb. 312), wird man unbedenklich dem Meister selbst oder seiner nächsten Umgebung zuschreiben, wie denn auch Winter den feinen Takt rühmt, mit dem hier in der Gestalt des dienenden Mädchens das Motiv der Venus Genetrix verwertet ist (a. a. O. S. 117). Er hat auch schon darauf hingewiesen, daß Hegeso die Züge der Mänade mit dem Tympanon trägt (Abb. 308 und 309). In der Tat finden wir hier wie dort das gleiche feine und strenge Profil, dieselbe einfache großflächige Anlage des Gesichtes, dieselbe zierliche Haartracht, die kleine, den Nackenschopf umfassende Haube, das unter dem Haaransatz um die Stirn gelegte Band mit der vor dem Ohr herabfallenden gefalteten Endigung; nur ist durch das rücksichtslose Putzen der Madrider Platte der strenge Charakter, der ohne Zweifel dem des Hegesoreliefs entsprach, verwischt und verweichlicht. Man spürt aber auch heute noch in der bewegten Zeichnung der Gewandsäume an den Mänaden die gleiche Hand, die an der Hegeso, an der das ruhige Sitzen bewegte Faltenführung im allgemeinen ausschloß, wenigstens in der Saumlinie des wie durchsichtigen Kopftuches und des Mantels, da, wo er sich um den Nacken legt, eine Wellenbewegung durchgeführt hat, die mit der wellig bewegten Zeichnung des Haares fein zusammenklingt und

lebhaft an die Kräuselung der auf dem Boden aufliegenden Gewandsäume an der Wiener Aphrodite und an den Niobiden erinnert. Und man wird keine Schwierigkeit darin finden, daß der Schöpfer der durch ihre Stille so anziehenden Gestalten des Grabreliefs, wo es galt, lebhafte Bewegung zu geben, die schwungvollste Zeichnung des Gewandes durchgeführt hat. Die Art wiederum, in der an der Hegeso der Chiton sich vom linken Unterschenkel in schmalgratigen, durch tiefgehöhlte Täler getrennten Faltenzügen loslöst, die Form des Beins durch zart wie Adern aufliegende Faltenrippen modelliert, entspricht völlig dem, was wir an den beiden Aphroditen beobachten.

An das Hegesorelief lassen sich zwei Relieftafeln der Berliner Skulpturensammlung (Abb. 313, 314) anschließen, in denen das Motiv des Tanzes in neuer Fassung erscheint. Ihre tektonische Form ist auffällig: die tanzenden Mädchen sind in ein leicht vertieftes Feld gesetzt mit ungleich breitem Rahmen, über den die Füße der vollständig erhaltenen Gestalt, auf konsolenartige Vorsprünge gesetzt, stark vortreten, wie überhaupt das Relief weiter vorspringt als der Rahmen. Der Rahmen ist sorglos, offenbar ohne Winkelmaß gezeichnet. An dem vollständigen Stück ist die untere Leiste schief und in ihrer linken Hälfte wie hügelig abgesetzt, an beiden Stücken ist die obere Leiste im Verhältnis zu den Seitenleisten sonderbar schwach. Die seitlichen Kanten des Reliefs sind ziemlich rauh gelassen und zeigen am vorderen Rande einen schmalen, leicht vertieften Randbeschlag; von hinten greifen Klammerlöcher ein, je eines etwa in der Mitte der Langseiten, je zwei an den Schmalseiten. In der „Kurzen Beschreibung der antiken Skulpturen im Alten Museum“

310. Apollo, Kopenhagen
Glyptothek, Ny-Carlsberg

311. Aphrodite von Fréjus
(nach Abguß)

(1920, S. 90, Nr. 1456, 1457) werden die Reliefs als „Weihungen von Tänzerinnen" aufgefaßt, „die wegen der besonderen Anmut ihres bei einem Götterfest vorgeführten Tanzes den Preis erhalten haben". Diese Auffassung scheint mir irrig. Votivreliefs dieser tektonischen Form gibt es im V. Jahrhundert nicht. Man würde die Form der nach oben verjüngten Stele erwarten; aber beide Platten sind oben so breit wie unten — wenn in der Abbildung auf Tafel 26 jener „Beschreibung", hier Abb. 314, die vollständige Platte verjüngt erscheint, so liegt das daran, daß sie bei der Aufnahme zurückgeneigt worden war. Vielleicht kommt die von Kekule bei der ersten Veröffentlichung der Reliefs ausgesprochene Vermutung (Jahrb. 1893, Anz. S. 76) der Wahrheit näher, „daß die Reliefs Teile einer dreiseitigen hohen Basis gewesen seien, von der sie abgesägt wurden, um anders verwendet zu werden". Dabei schwebten Kekule wohl Monumente vor wie die bekannte, mit gerahmten Reliefs archaistischen Stils geschmückte Dreifußbasis der Dresdner Sammlung (Friederichs-Wolters Nr. 423), oder die in römischer Zeit so häufigen dreiseitigen Kandelaberfüße wie etwa die barberinischen Kandelaber aus der Hadriansvilla. Doch sind diese Basen sämtlich, soviel ich sehe, nach oben stark verjüngt, wie die bronzenen Dreifußträger der archaischen Kunst, z. B. die ebenfalls reich mit gerahmten, aber mehrreihigen Reliefs geschmückten Kesseluntersätze der Sammlung James Loeb (American Journal of Arch. 1908, T. VIII—XVIII) oder der mit gerahmten einzelnen

312. Grabrelief der Hegeso, Athen. Friedhof vor dem Dipylon

Figuren geschmückte kleine Bronzeuntersatz aus Perugia in der Glyptothek (Furtwängler, Beschreibung d. Gl., 2. Aufl., S. 72, Nr. 60). So wird eher an eine vierseitige Basis zu denken sein, etwa von der Art der archaistischen von A. von Netoliczka (Jahresh. XVII, 1914, S. 126 ff.) in die Zeit um 370 v. Chr. datierten Viergötterbasis des athenischen Akropolismuseums, an der die vier mit einzelnen Figuren in Relief gezierten Seitenflächen fast genau die gleichen Maße haben (Breite 0,53 m, Höhe 0,93 m) wie das vollständig erhaltene Berliner Relief (Breite 0,54 m, Höhe 0,94 m). Auch die nur annähernd quadratische Form — Dickins, Catalogue of the Acropolis Museum, S. 141, gibt die Breite der Basis zu 0,56 m, die Tiefe zu 0,52 m an — entspricht fast genau dem Maßunterschied der beiden Tänzerinnenreliefs (1457 ist nach Kekule, Anz. 1893, Sp. 76, 0,56 m, 1456 0,54 m breit). Die athenische Basis ist, soweit das bei der starken Beschädigung der Ecken beurteilt werden kann, nach oben nicht merklich verjüngt, läuft unten in ein weich geschwungenes Profil aus. Den oberen Abschluß bildet ein jetzt fast unkenntliches Ornamentband, über dem ein vortretendes Profil schwerlich gefehlt haben wird. Die Zweckbestimmung der Basis ist leider aus den drei auf der sehr beschädigten Oberfläche noch erkennbaren Einarbeitungen nicht mehr mit Sicherheit zu erraten, gewiß ist nur, daß sie nicht eine Statue, sondern ein vermutlich metallenes Gerät trug, kaum einen Dreifuß. Die vier Götterfiguren sind in flachem Relief gehalten und in strenge Profilstellung gerückt. So fehlt denn auch das eingesenkte Feld und der Rahmen, aus dem die Tänzerinnen in Dreiviertelansicht heraustreten. Fügt man die beiden Reliefplatten rechtwinklig zusammen und stellt sie auf eine niedrige Stufe, so ist die Wirkung überzeugend. Die vor den Rahmen vortretenden Füße von 1456 scheinen nun auf der Stufe zu ruhen; die Anordnung der Figuren genau in der Mittelachse der eingesenkten Fläche wird verständlich: die Figuren sind gleichsam die Trägerinnen des einst auf der Basis aufgestellten Gerätes, Karyatiden in dem Sinne, in dem schon im Altertum diese uns heute geläufige Bezeichnung gebraucht worden ist, ähnlich so, wie am Portal des Heroons von Gjölbaschi zwei tanzende Jünglinge in der gleichen Tracht wie die Tänzerinnen den mächtigen Türsturz zu stützen scheinen, oder wie die drei in Rundskulptur ausgeführten Tänzerinnen am Kapitell der Akanthussäule in Delphi einen Dreifuß in Wirklichkeit trugen. Die Herkunft der Tänzerinnenreliefs von einer viereckigen Basis ist nun leider nicht wie in dem Fall des von Kekule (Sitzungsber. Berl. Ak. d. Wiss. 1901 S. 387 ff.) besprochenen Berliner Reliefs des Jupiter summus exsuperantissimus aus der äußeren Herrichtung der Platten zu erweisen: Spuren der vorauszusetzenden Sägeschnitte sind nicht wahrzunehmen. In keinem Fall sprechen gegen diese Annahme die von Kekule in der angeführten ersten Besprechung erwähnten Reliefbruchstücke, die A. Brückner im Jahre 1890 in den Magazinen des athenischen Nationalmuseums aufgefunden hat. Ich konnte durch Winters gütige Vermittelung die in Kekules Nachlaß aufbewahrten Aufzeichnungen Brückners und die zugehörigen Photographien benutzen. Es handelt sich um Reste von drei Reliefs aus pentelischem Marmor, deren Zusammengehörigkeit durch gleichmäßige Bearbeitung und gleiche Plattendicke (0,12 m) erwiesen wird. Sie stammen aus dem Besitz der athenischen Archäologischen Gesellschaft, sind also, als an sich unbedeutende Stücke, schwerlich von auswärts gekommen, sondern in Athen oder doch in Attika gefunden. Eines der Stücke — Abb. 315 rechts — stammt offensichtlich von einer etwa maßgleichen Wiederholung des Berliner vollständigen Reliefs Nr. 1457 (erhaltene Höhe 0,30, Breite 0,31 m); zu demselben Relief hat nach Brückners Erinnerung auch ein kleines Kopffragment gehört (vermutlich = Sybel 2046), das 1893 nicht mehr aufgefunden werden konnte. Das größte Stück, aus zwei Fragmenten zusammengesetzt (Abb. 316; Höhe 0,58, Breite 0,29 m), ein

313. Tänzerinnenrelief in Berlin

314. Tänzerinnenrelief in Berlin

halb vom Rücken gesehen weit zurückgebogen nach links hin tanzendes Mädchen in dem von den Berliner Reliefs her bekannten kurzen Röckchen mit Überschlag ist merkwürdig durch den von Brückner beobachteten Zustand der Oberfläche: „Der Marmor hat im Altertum durch Brand stark gelitten, hatte eine sandsteinartige Oberfläche angenommen in dem ganzen oberen Teile der Figur von der Mitte der Oberschenkel an. Der Schaden ist durch Auftragung eines feinen Marmorstuckes ausgebessert worden. Die Ausbesserung ist mit Sorgfalt geschehen, so daß es schwer ist, die Grenzlinien der alten Marmorepidermis und der hinzugefügten Stuckschicht anzugeben. Der unterste Rand des Chitons ist unversehrt, aber dicht darüber ist ausgebessert. Auch die am Rücken der Gestalt ganz leicht in den Stuck eingetieften Linien werden getreu nach der Arbeit des Originals hergestellt sein." Den gleichen Stucküberzug hatte Brückner an dem jetzt verlorenen Kopffragment bemerkt — ein neuer Hinweis auf die Zusammengehörigkeit der ganzen Gruppe. Die linke untere Ecke einer Platte (= Sybel 1997) zeigt die in einiger Entfernung über dem unteren Rande des Reliefs schwebenden Füße einer im Tanze hoch gesprungenen Figur (Abb. 315 links; Höhe 0,25, Breite 0,26 m). Die Füße sind poliert, die Zehen nur grob angelegt, ebenso wie an dem zuerst erwähnten Bruchstück Abb. 315 rechts. Die Fragmente lehren, daß die drei Reliefs die übliche Form der randlosen, unten in eine Basis eingelassenen Stele hatten; ungewöhnlich ist, soviel ich sehe, die Form des Zapfens, der an dem Bruchstück Abb. 315 links gleich breit ist wie die Stele, während er gewöhnlich wesentlich schmäler ist. Die an den beiden Bruchstücken der Abb. 315 von Brückner beobachteten von der Mitte der Unterfläche 0,04 m tief hineingetriebenen Zapfenlöcher (0,02×0,05 m) müssen von einer zweiten Verwendung der Reliefs als Wandschmuck herrühren, für die ohne Zweifel auch die Stuckausbesserung zweier durch Brand beschädigten Stücke vorgenommen worden ist. Wandschmuck also einer Zeit, welche die aus irgendeinem durch Brand verheerten Heiligtum entnommenen Reliefs — man denkt an die Verwüstung Athens durch Sulla — als Kunstwerke schätzte und einer Wiederherstellung für wert hielt, wie denn die sogenannte neuattische Kunst diese kurzgekleideten Tänzerinnen mit ähnlicher Vorliebe nachgebildet hat wie die Mänaden der Rundbasis, von denen wir sprachen. In derselben Zeit eifrigen Kunstsammelns werden wir uns die Berliner Reliefs von der vorausgesetzten viereckigen Basis abgelöst denken, um ebenfalls als Wandschmuck zu dienen. Es liegt nun gewiß nahe, sich vorzustellen, daß die beiden uns verlorenen Seiten der Basis den Reliefs Abb. 316 und Abb. 315 links entsprachen. Daraus ergäbe sich die Folgerung, daß der geschlossene Zyklus dieser vier Basisreliefs das Vorbild für die drei Stelen geliefert habe, die man nun in der Tat als Weihgaben in irgendeinem kultlichen Tanze siegreicher junger Mädchen auffassen wird. Dies im einzelnen zu erweisen reichen die Photographien nicht aus, um so weniger als an dem einzigen größeren Bruchstück Abb. 316 die Modellierung des Gewandes in einer späteren Ausbesserung vorliegt, an den Berliner Reliefs die Oberfläche ein wenig verschliffen und dadurch vielleicht im Gesamteindruck vereinfacht erscheint. Auffällig ist die verschiedene Arbeit an den Füßen und der Fußleiste des vollständigen

315. Reliefbruchstücke in Athen, Nationalmuseum

316. Reliefbruchstücke in Athen Nationalmuseum

Berliner Reliefs und des Bruchstücks Abb. 315 rechts. Hier ist die Sohle des rechten Fußes von der Ferse bis zum Ballen unterarbeitet, dort nur durch eine leicht eingetiefte Rinne von der wie hügelig geschwungenen Fußleiste abgelöst.

Unter der Voraussetzung, daß die Berliner Reliefs den Schmuck einer Basis bildeten, wird auch die Zurückhaltung im Vortrag der Einzelheiten völlig verständlich: die Reliefs sollten bescheiden wirken, die Aufmerksamkeit möglichst wenig von dem prächtigen Geräte ablenken. Da zeigt sich eine Feinheit der Abtönung ähnlich der am Hegesorelief so überaus wirksamen Abstufung zwischen der zierlich-ausführlichen Darstellung der Herrin und der mehr andeutenden der Dienerin. Das Hegesorelief ist auch sonst den Tänzerinnen nahe verwandt, am augenfälligsten in der bei so anmutiger Gesamterscheinung fast herben Eckigkeit in der Bewegung der rechten Hand der Herrin, die der der beiden im Gelenk umgeknickten Hände der Tänzerin Abb. 313 entspricht und an ihr, wie Kekule bemerkt hat, offenbar nicht etwa durch Raumzwang oder Ungeschick des Künstlers erklärt werden darf. Darin verrät sich das gleiche Gefühl für den feinen Reiz strenger Formgebung, das auch sonst in diesem ganzen Kreise uns begegnet — an den Reliefs in der herben Zeichnung des Profils der Hegeso, wie in der von Winter fein beobachteten, wie kantig gebrochenen Linienführung der Mänaden, aber auch an den Aphroditestatuen, z. B. in der Betonung der Senkrechten in den gehäuften, lang herabgezogenen Falten des Chitons, die der anmutigen Bewegung etwas Gebundenes beimischen, das wir als feine Würze empfinden und sicherlich auch im Altertum so empfunden worden ist. Im Falle der Tänzerin wie der Hegeso wird die Absicht mitgewirkt haben, dort die Feierlichkeit des Tanzes, hier den Ernst des Grabschmuckes zur Geltung zu bringen.

Für die Wertung der beiden Tänzerinnenreliefs ist wichtig die von Kekule gemachte, ohne Zweifel treffende Beobachtung, daß sie wirken wie Übertragungen von Rundwerken in Relief. Er sagt (Die griech. Skulptur [2], S. 139) von der vollständig erhaltenen Tänzerin: „Die ganze Figur macht einen statuenhaften Eindruck, und man wird sie um so eher als Nachbildung einer Statue betrachten dürfen, als sie ganz entsprechend auf Silbermünzen von Abdera aus dem letzten Drittel des V. Jahrhunderts wiederkehrt. Diese Statue kann nur ein Erzwerk gewesen sein, wie denn, um ein Beispiel für solcherlei Statuen zu nennen, saltantes Lacaenae des Kallimachos angeführt werden. Auch die zweite Relieffigur, Inv. Nr. 1457, bei der leider die Unterschenkel fast ganz fehlen und das Knie beschädigt ist, sieht nach ihrer Haltung und so wie sie in die Reliefläche gestellt ist, etwas statuenartig aus, und hier möchte bei der Übertragung ins Relief die Gewandanordnung des statuarischen Vorbildes treuer bewahrt sein als bei der anderen Figur, Inv. Nr. 1456." Es liegt also der gleiche Fall vor, wie bei den Mänadenreliefs und der Hegeso, nur daß uns leider nicht, wie für diese, Kopien der Vorbilder erhalten sind. Kein Zweifel aber kann darüber obwalten, daß die Umsetzung der Vorbilder in das Relief auch in diesem Fall in der Werkstatt des Meisters selbst vorgenommen worden ist. Darauf deutet die Güte der Arbeit, die Kekule — um Furtwänglers

Behauptung, die Reliefs seien Werke der sogenannten neuattischen Kunst der Kaiserzeit, zurückzuweisen — treffend so kennzeichnet: „Die Arbeit ist zwar nicht von hoher Meisterschaft, aber frisch und sicher, in ihrer Einfachheit eindrucksvoll und lebendig. Man ist versucht, sie gutem attischen Handwerk noch des V. Jahrhunderts v. Chr. zuzuschreiben. Dafür sprechen, außer dem Gesamteindruck, der ungleich vertiefte Reliefgrund, die starke Mitwirkung der Farbe, auf die gerechnet war, das unbefangene Auskunftsmittel der beiden besonderen Stützen, auf die die Füße von Nr. 1456 gestellt sind. Gerade diese Einzelheit verstärkt den Eindruck, den man hat, daß diese Figuren noch nicht zur abgegriffenen Münze der neuattischen Relieftypen gehören, sondern die so deutlich zu spürende Übertragung der statuarischen Figuren in das Relief nicht lange vorher stattgefunden habe."

Wir kommen endlich zur Krone der Schöpfungen der Werkstatt, die wir der trümmerhaften Überlieferung abzugewinnen trachten — das ist der plastische Schmuck der Balustrade, die einst die vom Niketempel bekrönte, vor dem Südflügel der athenischen Propyläen vorspringende Bastion an drei Seiten umfaßte. Sie bestand aus 1,05 m hohen, 0,36 m dicken Platten pentelischen Marmors, deren nach außen gewendete Seite mit einem Fries in höchstem Relief geziert war. Der lange Streifen, unten durch eine Bodenleiste, oben durch eine leicht vorgeneigte, 0,15 m hohe Kopfleiste abgeschlossen, war durch die beiden Ecken, um die die Balustrade herumgeführt war, in drei nicht gleich lange Abschnitte geteilt, in denen, nach Heberdeys Untersuchung, jedesmal die gleichen Motive mit leichten Abänderungen wiederholt waren: in Gegenwart Athenas, die einmal nach links, das zweitemal nach rechts hin sitzt und blickt, das drittemal nach rechts sitzt, aber den Oberkörper nach links umwendet, wird ein Stieropfer vorbereitet oder dargebracht und ein Tropaion aus griechischen oder persischen Waffenstücken errichtet (Jahresh. XXI—XXII S. 1 ff.). Aber nicht Menschen vollziehen diese Handlungen, sondern ein ganzer Schwarm von geflügelten Siegesgöttinnen. Die Figuren, vor dem Hintergrunde ausgebreitet, wenigstens der Oberkörper gern in Vorderansicht oder leichter Drehung gegeben, aber mit den Gliedmaßen fast völlig vom Grunde gelöst, stehen einzeln, in klaren Silhouetten, die vollen Rundungen durch kräftig eingeschnittene Faltentiefen betont, schön abgehoben gegen das zarte Relief der am Grunde ausgebreiteten mächtigen Adlerschwingen. Wie schwelgt der Künstler in der Wiedergabe feingliedriger Mädchenkörper, die buntbewegt, fast wie ein Flug zierlicher Vögel, im Dienste der Göttin sich zu schaffen machen, die Opfertiere heranführen, widerspenstige Stiere zu bändigen trachten, Trophäen aufrichten und schmücken, Waffenstücke und heiliges Gerät herbeitragen oder den Anzug in flüchtigem Verweilen ordnen wie jene hochberühmte Sandalenbinderin, das Wunder aller Marmorkunst! Das ist, so dünkt mich, der gleiche Meister, der in den beiden Aphroditen, den Niobiden und den Mänaden auf einer früheren Stufe seiner Entwicklung ganz dieselbe starke und feine Empfindung für die besondere Anmut des Mädchens, der jungen Frau an den Tag legt, der fortschreitend in der Hegeso und den kurzgekleideten Tänzerinnen dieselbe Empfindung in reiferen Formen ausspricht, die von halb archaisch-dekorativer Zeichnung zu mannigfaltigerer, der Natur abgesehener Modellierung, von unruhigem Linienwirbel zu geschlossenem Masseneindruck geläutert erscheinen. Dabei bleibt als stärkstes Mittel der Wirkung die eigentümliche Art bestehen, in der der Körper durchweg aus dem Gewand sozusagen herausgelöst ist, indem das Gewand sich überall dem Körper eng anschmiegt wie ein Schleier, über den wie ein leichtes Geäder zart aufliegende Faltenrippen hinlaufen, um die Formen noch deutlicher zu modellieren, während die überschüssige Stoffmasse in schmale

317. Aphrodite von Fréjus
(nach Abguß)

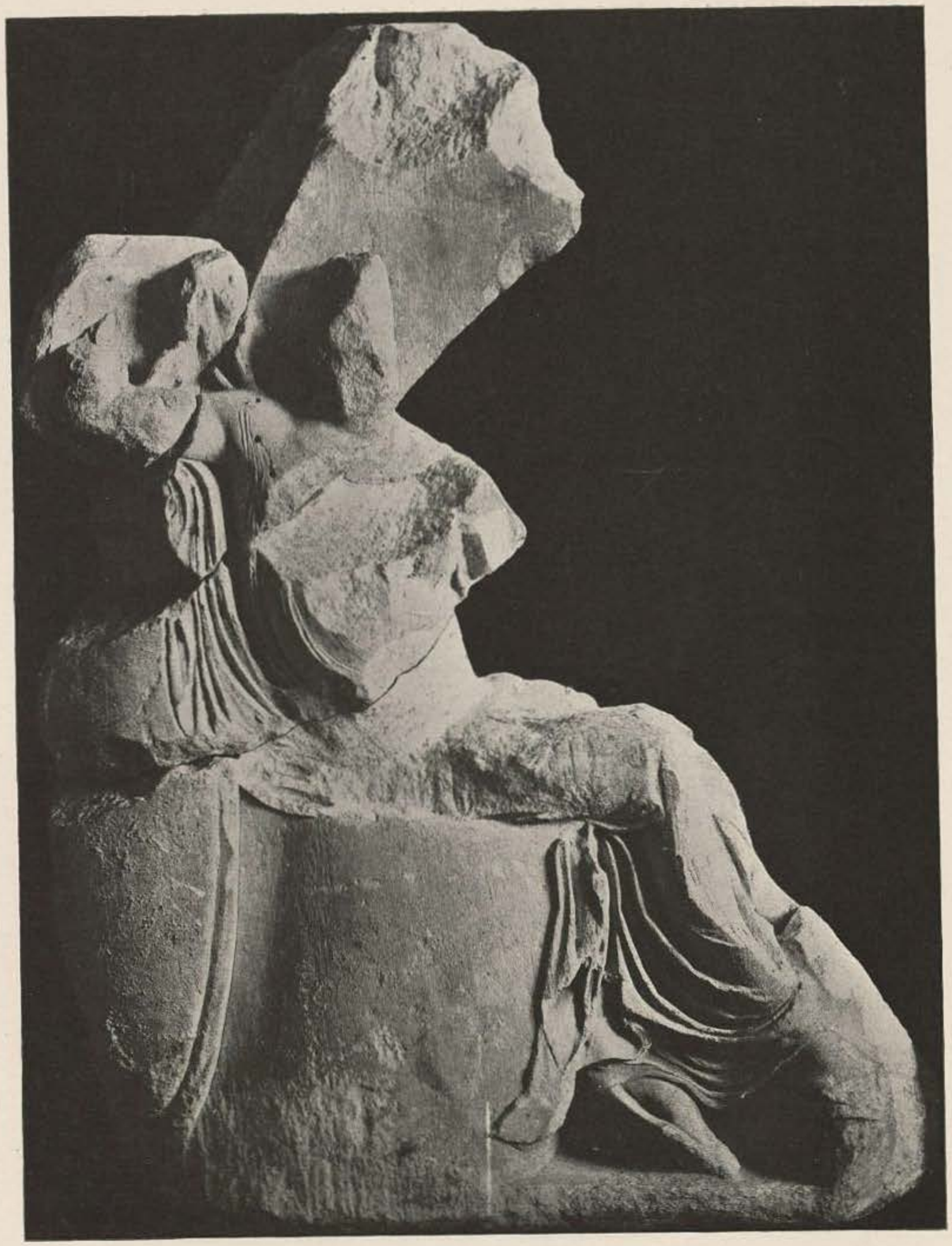
Faltenrücken geordnet ist, die durch tief eingeschnittene Täler geschieden, Schattenmassen ergeben, von denen sich die bewegten Körperformen in leuchtender Klarheit abheben. Einige Vergleiche werden dies deutlich machen. Neben die Ansicht der Venus Genetrix von ihrer rechten Seite (Abb. 317) stellen wir die mit vorgestreckten Armen ein Tropaion schmückende Nike M (Abb. 318), die Kekule „der vollendetsten Gestalt" des Frieses, der Sandalenbinderin, „in der gewollten Wirkung verwandt" findet, wenn sie auch „in der Ausführung schon durch einen Abstand getrennt" sei. Die Stellung und Bewegung, der in weichen Bogenlinien geführte Umriß, das biegsame Zurückweichen des Oberkörpers als Ausgleich des in Schrittstellung zurückgenommenen linken Unterschenkels, das Durchwirken des Körpers durch das wie durchsichtige Gewand, — alles ist hier wie dort völlig gleich, nur in der Nike in bewegterer Linienführung, mit stärkerer Licht- und Schattenwirkung durchgeführt. Hier wie dort ist auch in sehr ähnlicher Weise dafür gesorgt, daß die sanfte Bewegtheit des Körpers sich wirksam vom Unbewegten abhebe: an der Genetrix sind es die senkrecht herabgehenden Falten des Chitons und vor allem des im Rücken in breiter ruhiger Masse herabhängenden Mantels, an der Nike, deren Gewand sich inniger in die Bewegung des Körpers einschmiegt, die beiden zusammengefalteten, in langgezogener feiner Kurve senkrecht niedergehenden Adlerschwingen, die, weiter vom Körper abstehend als dort der Mantel, zugleich das Gegengewicht gegen die geradeaus vorgestreckten Arme bilden, deren jugendliche, zarte und schlanke Form der Stumpf des rechten Oberarmes gerade noch ahnen läßt. Höchst bezeichnend ist an der Nike die Art, wie das Gewand die Einheitlichkeit des Körpers betont, indem die Grenze zwischen dem um die Hüften geschlagenen Mantel und dem Untergewand im gleichmäßigen Geriesel der Falten völlig verschwindet. Je länger man beide Ge-

318. Nike ein Tropaion schmückend
Von der Balustrade des Heiligtums der Athena Nike, Athen, Akropolis-Museum

stalten vergleichend betrachtet, desto mehr wird sich, meine ich, die Überzeugung befestigen, daß sie aus dem gleichen Geiste geboren sind, und wenn wir, so vorbereitet, die soviel lebhafter bewegte Sandalenbinderin (Abb. 319) danebenhalten, werden wir eine neue Bestätigung erfahren, um so mehr, als diese Figur, nicht nur die vollendetste, sondern auch die besterhaltene Gestalt der Balustrade, die volle Höhe der Meisterschaft bekundet, die dem Künstler zu erreichen verstattet war. Bei aller Flüchtigkeit des wiedergegebenen Moments ist die Gestalt so in sich geschlossen, so wirksam umrahmt durch die nur in glatten Flächen gehaltenen, die Krümmung des Körpers abschließend betonenden Flügel, daß der Vergleich mit einer Einzelfigur wie der Venus Genetrix ihr kein Unrecht tut. Es verlohnt sich auch, die Wiener Aphrodite danebenzustellen. Ganz ähnlich taucht in beiden die Gestalt aus den tiefen Schatten, die die einfassenden schmalen Faltenhöhen werfen, licht empor, ja bis ins einzelne hinein geht die Ähnlichkeit in der Behandlung dieser Faltentäler, aus deren Schatten niedrigere und schmälere Faltengrate im Halbton hervorleuchten.

Lehrreich ist es auch, die Reliefbehandlung an der Sandalenbinderin sich klarzumachen. Wohl ist sie wie ausgebreitet auf dem Reliefgrunde, aber mit deutlicher Schrägstellung, so daß das Standbein etwa in Dreiviertelansicht erscheint, aber auch das im Knie gebogene aus scharfer Seitenansicht ein wenig nach vorn herausgedreht ist — eine Bewegung, die durch das Verschwinden des rechten Armes hinter dem Knie noch betont wird. So ist denn auch der Oberkörper so weit schräg gestellt, daß wir die linke Brust in Vorder-, die rechte in Profilstellung sehen. In Flachrelief finden wir die gleiche leichte Schrägstellung sowohl an den Mänaden wie an den beiden Tänzerinnen, hier offensichtlich in unentwickelter, herberer Form, so daß z. B. an der Mänade des Konservatorenpalastes (Abb. 304) die Schrägansicht des Oberkörpers mit strenger Seitenansicht von der Taille abwärts verbunden ist, an der vollständigen Tänzerin (Abb. 314) Schrägansicht des Oberkörpers und der Unterschenkel und Füße mit Profilansicht des Oberschenkels. Selbst an der Hegeso (Abb. 310) ist bei geringerer Reliefhöhe die Drehung des Oberkörpers in die Schrägansicht nicht völlig gelungen. Sonst steht gerade die Hegeso den Niken offenbar näher als die ältere Gruppe. Wenn doch ein fühlbarer Unterschied besteht, so liegt er wohl wesentlich in der hier beabsichtigten Feierlichkeit der Wirkung, der offenbar die herbe Bewegung der rechten Hand der Hegeso dient wie die streng senkrechten Faltenzüge am linken Umriß der Dienerin, unter dem Knie und linken Ellenbogen der Herrin, während, wenigstens an einer Stelle, am Haar und Schleier, die Lust an krauser Linienführung deutlich genug hervorbricht. So finde ich kein Bedenken darin, die heitere Beweglichkeit der Niken dem gleichen Meister zuzutrauen, zumal da die Ausdrucksmittel bis ins einzelne hinein dieselben sind. Ich vergleiche zum Beweise mit der Hegeso die sitzende Athena C (Abb. 320), die auf ihrem Sitze sich zu dehnen scheint, in einem freien, fast ein wenig üppigen Behagen, das eher aphrodisisch anmutet, wie denn auch der zarte Chiton die Formen des Oberkörpers so reizvoll umschmiegt wie an den beiden Aphroditen. Nichts Heroisches ist geblieben, alles in reiner Anmut, in einem sanft wallenden Strom von Bewegung aufgelöst. Betrachten wir aber den rechten Unterschenkel näher, wie ihn die schmalen, bogenförmig geführten Faltenstege des Mantels und des darunter hervortretenden, aber nicht deutlich davon geschiedenen Chitons herausmodellieren, wie daneben der überschüssige Stoff des Mantels herabhängt, der Fuß in Dreiviertelansicht unter dem Gewande hervortritt — alles ist hier und dort völlig gleich. Wie aber die Hegeso durch die schlagende Ähnlichkeit des Kopfes mit den Mänadenreliefs verbunden ist, so finden sich unter den Niken Gestalten, die von jenen nicht getrennt werden können. Ich nenne vor allem die vor einem

319. Nike an der Sandale nestelnd
Von der Balustrade des Heiligtums der Athena Nike, Athen, Akropolis-Museum



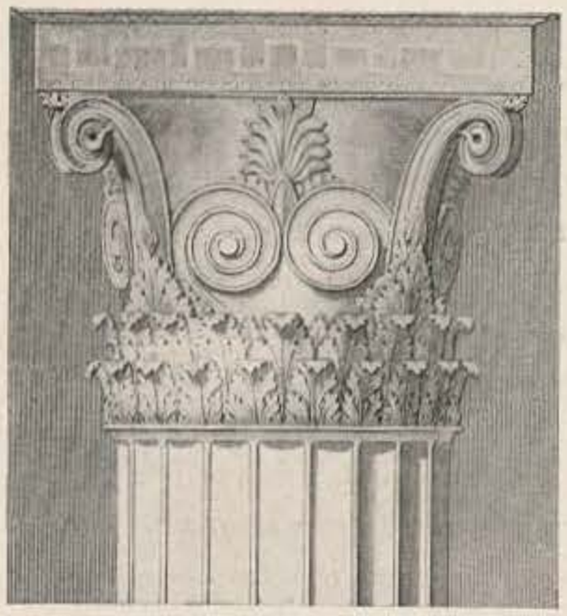
320. Athena von der Balustrade des Heiligtums der Athena Nike, Athen, Akropolis-Museum

321. Nike an eine niedrige Stufe (eines Altars?) heraneilend
Von der Balustrade des Heiligtums der Athena Nike, Athen, Akropolis-Museum

ungebärdig fortspringenden Jungstier zurückweichende Nike der Platte A (Abb. 324), die Kekule mit Recht zu den Meisterstücken rechnet. Hält man daneben die Mänade des Konservatorenpalastes (Abb. 304), so wird man die Verwandtschaft nicht verkennen. In beiden Gestalten wird die starke Bewegung verdeutlicht durch ein S-förmiges Schwingen der Gewandmassen, sowohl über den Körper hin wie neben dem Körper her, hier wie dort mit der gleichen Verwischung jeden Unterschiedes zwischen dem Stoff des Mantels und der dorischen Unterkleidung, auch mit ganz den gleichen Formen im einzelnen, besonders in dem wie eine künstliche Krause über den Gürtel fallenden Bausch und dem vom Winde rundlich geblähten Saum des Überschlages, der an der Nike leider weggebrochen, aber offenbar der schüsselartigen Falte über ihrem linken Fuß ähnlich zu denken ist. Der einzige Unterschied ist, abgesehen von dem höheren Relief der Balustradenplatte, daß die ornamentale Klarheit der Linienführung, die an der Mänade so auffällt, in der Nike einer der Natur mehr angenäherten, jede Falte individueller durchbildenden Art der Modellierung Platz gemacht hat — ohne Zweifel ein Zeichen reiferer Entwicklung, auf die wir auch die gesteigerte Schlankheit der Nike zurückführen werden.

Es ist ein reiches Lebenswerk, das wir überblickten und in seiner Besonderheit zu erfassen trachteten — so reich und so eigenartig, daß der Versuch lohnen sollte, den Namen des Meisters zu ermitteln. Winter hat angesichts der Venus Genetrix und der Mänaden die Namen des Kalamis und Kallimachos genannt, offenbar auf Grund der schon kurz angeführten Bemerkung des Rhetors Dionysios von Halikarnaß (De Isocrate 3, I, p. 59 Usener, vgl. vorher S. 34 f.), der die Verschiedenheit des Stils der attischen Redner Isokrates und Lysias durch eine Vergleichung mit berühmten Bildhauern klarzumachen sucht. Er stellt den Stil des Isokrates der Kunst des Polyklet und Phidias gleich, im Hinblick auf ihre Würde, Großartigkeit und Erhabenheit (*κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν*), den Stil des Lysias der Kunst des Kalamis und Kallimachos wegen ihrer Feinheit und Anmut (*τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος*). So gut aber wie im Urteil der Rhetoren zwischen Polyklet und Phidias ein gewaltiger Unterschied besteht — jener ist als Menschenbildner groß, dieser als Götterbildner —, ebenso dürfen wir auch bei Kalamis und Kallimachos bei aller Gemeinsamkeit gewisser Hauptzüge — eben jener Feinheit und Anmut — Verschiedenheiten voraussetzen, und das, was zumal Lukian (Imag. 6) über die immer noch rätselhafte Sosandra des Kalamis berichtet, führt darauf, daß bei Kalamis mit der Anmut eine fast herbe Zurückhaltung verbunden war, die sich im Kostüm, aber auch im Gesichtsausdruck aussprach. So scheint mir Conzes Vermutung, daß Werke wie der Apollo vom Omphalos und die „Hestia" Giustiniani auf Kalamis zurückgehen, wohl begründet, Winters Neigung, die Venus Genetrix gerade auf Kalamis zurückzuführen, nicht berechtigt. Mindestens scheint mir das Züchtige (*αἰδώς*), das Lukian als für die Gesamtwirkung der Sosandra bezeichnend hervorhebt, wie das wohlgeordnete und sittsame der Tracht (*τὸ εὐσταλὲς καὶ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς*) und das berühmte würdevolle und unmerkliche Lächeln (*μειδίαμα σεμνὸν καὶ λεληθός*) besser auf die tiefverhüllte Gestalt und das herbe, wenn auch fein belebte Antlitz der „Hestia" zu passen als auf die fast wie nackt aus dem Gewande sich lösende, lieblich lächelnde Aphrodite, während der Gegensatz schlichter, ja in Einzelheiten, wie der Haarbehandlung überaus zierlicher Behandlung gegen die großartige Feierlichkeit phidiasischer Götterbilder auch für die „Hestia" vollauf bestehen bleibt (vgl. Städel-Jahrb., I S. 41 f.). Wenn die oben versuchte Einordnung der Venus Genetrix in einen größeren Kreis von Werken gerechtfertigt ist, so ergeben sich, dünkt mich, für die Rückführung auf Kallimachos mehrere deutliche Hinweise, wie sie denn

schon von Lechat (Phidias S. 125 ff.) und S. Reinach vorgeschlagen worden ist (Recueil de têtes S. 90 ff.). Während Kalamis' Lebenszeit in die erste Hälfte des V. Jahrhunderts fällt — das beweist seine Beteiligung an dem von Onatas gearbeiteten, von Deinomenes nach 467 in Olympia aufgestellten ehernen Rennwagen des Hieron —, ist Kallimachos ohne Zweifel in der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts tätig gewesen. Leider fehlen uns bestimmte Daten — Furtwänglers Versuch, ein solches festzustellen (Meisterwerke S. 137 u. 201 [2]), ist nicht geglückt (s. Blümner, Pausanias III, 1, S. 308) —, aber wenigstens jene allgemeinen Grenzen ergeben sich aus der unverdächtigen Angabe, daß er das korinthische Kapitell erfunden habe. Denn das älteste uns bekannte Beispiel, das in der Unvollkommenheit seiner Bildung offenbar zu den ersten Versuchen zu zählen ist (vgl. M. Gütschow, Jahrb. XXXVI, S. 56), das Kapitell von Phigalia, ist, wenngleich seine genaue Stelle im Bau noch nicht bestimmt ist, doch wohl schon im Zusammenhang mit dem von Iktinos schwerlich viel vor 432 v. Chr. errichteten Apollotempel entstanden (Abb. 322). Und in die gleiche Epoche weist die berühmte goldene Lampe mit dem ehernen, in die Form einer Palme gekleideten Abzugsrohr des Rauches, die Kallimachos für den alten Athenatempel auf der Burg von Athen geschaffen hat. Es ist freilich voreilig, zu behaupten, daß dieser in den Bau eingefügte Schornstein die Entstehung des Werkes nach dem Bau des Erechtheion oder im Zusammenhang mit ihm beweise, da immer noch nicht feststeht, ob sich die Bezeichnung *ἀρχαῖος νεὼς τῆς Πολιάδος* auf das Erechtheion oder vielmehr auf den sogenannten alten Athenatempel bezieht. Aber man wird die Form des Palmbaumes, die der Künstler dem Abzugsrohr gab, am leichtesten aus derselben künstlerischen Richtung verstehen, die im korinthischen Kapitell sich ausprägt: dem Streben, die alte, streng flächenhaft und abstrakt stilisierte Ornamentik in Baukunst und Kunstgewerbe durch Annäherung an die Naturformen zu beleben. Und diese Richtung, angebahnt im ionischen Osten schon in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts, gehört auf dem Festlande, zumal in Attika, ohne Zweifel der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts an. Kallimachos muß zu ihren wirksamsten Vertretern gezählt werden, denn ihm gelang das Ungewöhnliche, in die seit alters feststehende, immer nur leise gewandelte Bauornamentik ein — auch abgesehen von der Umkleidung mit naturalistischen Blattformen — völlig neues Gebilde einzuführen, in dem die Überleitung aus dem runden Säulenschaft in das kubische Gebälk in einer die Rundung des dorischen Echinus mit der Flächigkeit des ionischen Volutenkapitells verbindenden Lösung durchgeführt ist (Abb. 323). Das geschah so, daß der korbartigen Grundform des Kapitells auf vier Seiten je zwei zu Voluten eingerollte Stengel sich anschmiegten, die, an den Ecken sich aneinanderlegend, die vortretende Abakusplatte zu tragen scheinen. Ihre Verbindung mit der Grundform wird gesichert durch seitlich abzweigende, sich an den Kern anschmiegende Spiralen und durch die vom unteren Rande aufsteigende Blattreihe, die zugleich gleichsam als Fortsetzung und Endigung der Kanelluren die Rundung der Säule kräftig betont. Es ist kein Zweifel, daß das Motiv der unter den Ecken des Abakus sich aneinanderschmiegenden Voluten entlehnt ist von der peloponnesischen, bekanntlich auf allen vier Seiten mit Voluten ausgestatteten Form des ionischen Kapitells, wie sie an den Innensäulen des Apollotempels von Phigalia erscheint, während die um den Korb aufstrebende Blattreihe ein der archaisch-äolischen Baukunst geläufiges, abstrakt gestaltetes Motiv in naturalistische Form übersetzt. Neu aber ist dabei, daß die für den Eindruck entscheidenden Teile des Kapitells, Volutenstengel wie Blattkranz, nicht wie an allen älteren Kapitellbildungen gleichsam aus dem Körper des Bausteins gewonnen, sondern seiner Grundform wie von außen angelegt sind. Kein Zweifel: das ist das Ver-



322. Kapitell von Phigalia nach Cockerells Ergänzung

fahren, das in kunstgewerblicher Metallarbeit sich herausbildet, und es ist gewiß kein Zufall, daß wir wenigstens aus dem späteren Altertum Beispiele von korinthischen Kapitellen an Steinbauten kennen, die nur im Kern aus Stein gemeißelt sind, deren ganze Dekoration aus Metall gefertigt und angesetzt war. So wissen wir aus Inschriften, daß in der Zeit des Caracalla für die Frontsäulen der Propyläen des Jupitertempels in Baalbek capita columnarum aenea auro inluminata gestiftet wurden (C. I. L. III, 138; Schulz-Winnefeld, Baalbek I, S. 104), so sind am Sonnentempel von Palmyra nur die korbartigen Kernstücke der Kapitelle aus Stein gearbeitet (Wood, Ruines de Palmyra, S. 44 und Taf. 17; Djemal Pascha, Taf. 65 unten), so ist in Pergamon ein ehernes Akanthusblatt von 0,47 m Höhe gefunden worden, das am ehesten von einem Kapitell solcher Art herstammen wird (Conze, Kleinfunde in Pergamon, S. 6). Daß aber diese eigentümliche Technik nicht etwa der Prachtliebe der Kaiserzeit ihren Ursprung verdankt, sondern auf ältere Tradition zurückgeht, lehrt z. B. die Notiz des Plinius (34, 13) über die zweischiffige Säulenhalle, die Cn. Octavius aus Anlaß seines Triumphes über König Perseus (167 v. Chr.) am Circus Flaminius erbaute: quae Corinthia sit appellata a capitulis aereis columnarum, wo wir ohne Zweifel an die Metallumkleidung eines steinernen Kerns zu denken haben, wie bei den gleich darauf von Plinius erwähnten, mit syrakusanischem Erz verkleideten Kapitellen, die M. Agrippa für das Pantheon stiftete. So trägt die Nachricht von der Erfindung des korinthischen Kapitells durch Kallimachos in sich selbst den Stempel der Wahrheit, denn daß Kallimachos als Goldschmied tätig und berühmt gewesen ist, zeigt sein bekanntestes Werk, die goldene Lampe im Poliastempel. Die Form des Palmbaums aber, die er dem Rauchabzuge der Lampe gegeben hat, erinnert auffällig an ein Prachtstück archaisch-korinthischer Bronzekunst, den ehernen Palmbaum des Kypselos, den noch Plutarch in seinem Schatzhause in Delphi, das nach dem Sturze der Familie die Inschrift der Korinther erhalten hatte, gesehen hat (De Pythiae orac. c. 12). Daß dieser Baum deutlich an die Naturform erinnerte, ergibt sich aus der von Plutarch erwähnten und langatmig besprochenen Tatsache, daß um die Wurzel herum Frösche und Wasserschlangen angebracht waren. Wir werden von jener Nachricht nur die sinnige Fabel von dem angeblichen Modell des korinthischen Kapitells, dem auf dem Grabe eines jungen Mädchens aufgestellten, mit einem Ziegel bedeckten und von Akanthus — der antiken Grabpflanze — umwucherten Arbeitskorb abzustreifen haben, eine Erfindung, aus der deutlich hervorgeht, daß man schon im Altertum ein Gefühl hatte für die besondere Art — formae novitas, sagt Vitruv — des korinthischen Kapitells, die gleichsam von außen einem Kern umgelegte Ausschmückung. Diese, man möchte sagen kunstgewerbliche Entstehung des neuen Kapitells hat nicht verhindert, daß es in der europäischen Kunst der Folgezeit und nicht bloß in der von der Antike unmittelbar abhängigen, ein ungeheures Glück gemacht hat, nicht anders als die zweite unsterbliche architektonische Schöpfung der gleichen Epoche, die aber im Gegensatz zu jener auf dem Wege leiser Umwandlung altüberlieferter Form zustande gekommen ist — die attische Säulenbasis, die zuerst am Erechtheion erscheint, um dann nicht mehr aus der Welt zu verschwinden.

Wenn so die aus den Sätzen des Isokrates abzuleitende besondere Art des Kallimachos und die für ihn eben begründete Zeitbestimmung zu dem Umkreis von Werken paßt, die wir zusammenstellten, so erweckt zunächst Bedenken die Charakteristik seiner Arbeitsweise, die wir aus nicht rhetorischen, kunstgeschichtlichen Quellen schöpfen, aus Notizen, die bei Vitruv, Plinius, Pausanias sich finden. Pausanias spricht sich aus Anlaß der goldenen Lampe im Poliastempel (I, 26, 6) dahin aus, daß Kallimachos als Künstler hinter den ersten zurückstehe, als Techniker (so werden wir doch den Gegensatz von *ἐς αὐτὴν τὴν τέχνην* zu *σοφία* aufzufassen haben) so sehr von allen der vorzüglichste sei, daß er zuerst Steine gebohrt und sich den Namen Kunstzerbröseler (*κατατηξίτεχνος*) beigelegt oder, wenn er von anderen herrühre, angenommen habe. Danach scheint es, als ob Pausanias den Beinamen nicht in ungünstigem Sinne verstanden habe, und die gleiche Auffassung als Ehrennamen vertritt Vitruv (IV, 1, 10), wenn er bei Gelegenheit der Erzählung von der Erfindung des korinthischen Kapitells Kallimachos durch die Bemerkung charakterisiert: „der wegen der Erlesenheit und Feinheit der Marmorkunst (propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreae) von den Athenern catatechnos (offenbar ein Schreibfehler für catatexitechnos) genannt worden war." Vitruv drückt wohl den Grund für den Beinamen richtiger aus als Pausanias, dessen Angabe über die Erfindung des Steinebohrens durch Kallimachos in dieser Form unmöglich richtig sein kann, da schon an archaischen Marmorskulpturen der Bohrer sehr reichlich verwendet ist. Bei Plinius wird der Beiname entschieden in ungünstigem Sinne, als Spottname, gedeutet in einer am Schluß der alphabetischen Aufzählung der Bronzekünstler angehängten, vereinzelten Notiz, in der es heißt (34, 92): „von allen am meisten ist durch seinen Beinamen bemerkenswert Kallimachos, ein ewiger Nörgler an sich selbst, von einem grenzenlosen Fleiße, daher Kunstzerbröseler genannt — ein denkwürdiges Beispiel dafür, daß auch in der Sorgfalt Maß gehalten werden muß. Von ihm sind tanzende Lakonierinnen, ein fein durchgearbeitetes Werk, an dem doch der Fleiß jede Anmut vernichtet hat. Es wird berichtet, daß er auch Maler gewesen sei." Man sieht, daß dieselbe Eigenschaft des Künstlers, die ungemeine Sorgfalt der Ausführung, in sehr verschiedener Beleuchtung erscheint, wie denn auch der von allen drei Gewährsmännern erwähnte Beiname nach K. O. Müllers Auffassung (zu Völkels Archäolog. Nachlaß, S. 153) nicht eindeutig ist. Müller versteht unter *κατατήκειν* „ein sorgfältiges Ausdrücken aller Details der Oberfläche, überhaupt ein Bilden ins Feinste und Kleinste". Es „drückt ein Kneten (des Modellierwachses) aus, welches nicht viel Masse übrig läßt, überall ins Dünne, Feine geht". Und weiter: „Der Name *κατατηξίτεχνος* ist zwar einerseits lobend, aber doch zugleich so zweideutiger Natur, daß er recht wohl durch ein nec finem habentis diligentiae übertragen werden konnte. Denn es liegt wirklich schon in diesem Namen, daß dem Katatexitechnos am Ende die ganze Kunst in solche Minutien übergeht, sich ihm gleichsam unter den Händen zerfasert."

323. Unvollendetes Kapitell von der Tholos zu Epidauros

Aber wie der Künstler selbst anscheinend den Übernamen als Ehrennamen in Anspruch genommen hat — nach einer einleuchtenden Bemerkung E. Petersens vermutlich in einer wohl metrischen

Künstlerinschrift (Burgtempel der Athenaia, S. 140) —, so hat es offenbar auch im antiken Publikum nicht an Bewunderern dieser zart vollendeten Kunst gefehlt, deren berückende Anmut auch neben den Werken des großen Stils, wie ihn Phidias und seine Schule ausbildeten, ihren Reiz und Wert behielt. Es liegt überaus nahe, zu vermuten, daß der beliebteste Gegenstand einer solchen Kunst — gerade wie in der attischen Werkstatt der archaischen Epoche — die Frau in der Anmut ihrer Erscheinung gewesen sein müsse, und es ist gewiß kein Zufall, daß die einzigen beiden Werke, die uns außer der goldenen Lampe genannt werden, Frauengestalten sind, ein thronendes Bild der „bräutlichen" Hera in Platää (Paus. IX, 2, 7) und die von Plinius erwähnten tanzenden Lakonierinnen. Damit aber ist derselbe Kreis von Darstellungen umschrieben, den wir in den oben zusammengestellten Werken vorfanden. Da ist es denn eine höchst willkommene Bestätigung unserer These, daß wir uns unter den Erzstatuen tanzender Lakonierinnen nach Wolters' einleuchtender Darlegung des Sprachgebrauches (Zeitschr. f. bild. K., N. F. VI, S. 38ff.) ohne Zweifel Mädchen vom Typus der kurzgekleideten Tänzerinnen der Berliner Reliefs vorzustellen haben, deren Abhängigkeit von Freistatuen Kekule vermutet hat. Die Berliner Reliefs, die, wie ich hoffe gezeigt zu haben, von Werken wie die Mänade des Konservatorenpalastes und die Hegeso nicht getrennt werden können, rücken damit in den Kreis des Kallimachos und wir erhalten eine sozusagen urkundliche Bestätigung dafür, daß wir mit Recht Kallimachos als den Künstler ansehen, dessen Persönlichkeit in dieser ganzen Gruppe von Werken in mannigfaltigen Abstufungen eigenhändiger und schulmäßiger Ausführung sich ausspricht. Mir scheint, daß eine rückblickende Betrachtung der Besonderheit dieser Werke nur neue Bestätigungen dafür liefert.

Kallimachos ist in Athen tätig gewesen — das lehrt seine Arbeit für den Poliastempel, und daß dies auch hiervon abgesehen im Altertum bekannt war, darauf deutet Vitruvs Bemerkung, daß die Athener ihm den Spitznamen gegeben haben. Er hat aber auch für Korinth gearbeitet; die Fabel von der Erfindung des korinthischen Kapitells leitet die Bezeichnung der neuen Bauform, wie es auch natürlich ist, davon ab, daß die Erfindung eben in Korinth gemacht worden sei. Nun ist es sehr auffällig, daß die Venus Genetrix, wie bemerkt, völlig frei ist von der reliefmäßigen Ausbreitung in der Fläche, die für die attische Plastik der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts durchaus charakteristisch ist. Sie ist ein ausgesprochenes Rundwerk, und wir sahen, daß auch in den Reliefs dieses Kreises die Dreiviertelansicht bevorzugt wird. Stimmt dazu nicht auffällig die Tatsache, daß das korinthische Kapitell, an dem der Name des Kallimachos haftet, im Gegensatz zu den älteren Kapitellformen entschieden vierseitig ausgebildet ist? Das Streben nach allseitiger räumlicher Entwicklung der Freistatue ist nach allem, was wir wissen, gerade in peloponnesischen Werkstätten von früh an heimisch gewesen. Das wird innerlich zusammenhängen mit der dort früh zur Blüte gelangten Technik des Bronzegusses, in der beim Formen des Gußmodells aus Ton oder Wachs der Raum jeder Figur mit ihr sozusagen erst geschaffen wird, während er bei der Steinskulptur in dem zu bearbeitenden Block materiell gegeben ist. Die Giebelgruppen aus dem Aphaiatempel von Ägina, ihrer ganzen Erscheinung nach Übersetzungen von Bronzestatuen in Marmor, lehren, wie früh im V. Jahrhundert das Streben nach freier Räumlichkeit der bewegten Menschenfigur in der äginetischen Kunst eingesetzt hat. Für Argos bezeugt es um die Mitte des Jahrhunderts Polyklets energisches Bemühen, auch die ruhende Gestalt in die Tiefe zu entwickeln. Den letzten Schritt tut im IV. Jahrhundert wieder ein Argiver, Lysippos. So liegt es sehr nahe anzunehmen, daß der Schöpfer der Venus Genetrix — in der subtilitas seines Werkes gewiß ein

echter Attiker — sehr wesentliche Anregungen von peloponnesischer Kunst erfahren habe, sowie er ohne jeden Zweifel die raffinierte Behandlung des Gewandes nicht ohne das Vorbild ionischer Kunst ausgebildet hat. Vereinigt sich dieses Doppelgesicht seiner Kunst nicht merkwürdig gut mit der Tatsache, daß Kallimachos sozusagen in Athen und in Korinth heimisch gewesen ist? Aber noch mehr: wir erkannten als eine Besonderheit der Gewandbehandlung, die in der ganzen oben zusammengestellten Gruppe von Werken wiederkehrt, die Art wie der Körper aus schmalen Faltengraten herausgelöst ist. Das geschieht an Bronzewerken, wie der Venus Genetrix, genau so wie an Marmorwerken, an Rundfiguren ebenso wie in Flachreliefs. Es ist die feste Manier des Künstlers. Soll man sagen, für welche Technik sie die naturgemäßeste sei, so wird man schwerlich an Marmor denken, auch nicht an das Modellieren in Ton oder Wachs, das dem Bronzeguß vorarbeitet, sondern am ehesten an das Treiben in Metall, in Bronze, Silber oder Gold, kurz an Techniken, die in das Fach des Goldschmiedes gehören. Und Kallimachos war Goldschmied, aber einer, dem man monumentale Aufgaben übertrug, wie den offenbar vom Fußboden bis zur Decke reichenden Aufbau der heiligen Lampe in der Poliaszella — einer, der mit seiner Erfindung des korinthischen Kapitells in die große Architektur entscheidend eingreifen konnte. Kallimachos war ohne Zweifel hingerissen von den neuen Möglichkeiten, die die Akanthosornamentik, um diesen nicht völlig zutreffenden Ausdruck zu brauchen, bot. Sieht es nicht fast wie eine Künstlersignatur aus, wenn auf drei der Mänadenreliefs (Abb. 305—307) die Thyrsen an den Knoten der feingeriefelten Schilfrohrstengel richtige „Akanthos"-Blättchen aufweisen? Bei der Altertümlichkeit der Reliefs, die man nicht unter 450 v. Chr. wird herabrücken wollen, ist diese Einzelheit nicht gleichgültig. Sie ist an einem Werke, das attischer Art so nahesteht, besonders auffällig; denn Attika hat sich gegen die Aufnahme des naturalistischen Pflanzenornaments lange gesträubt und ihm in architektonischer Verwendung zuerst, soviel wir wissen, am Erechtheion — also, auch nach Dörpfelds Frühdatierung des Baus, nicht vor etwa 438 v. Chr. Eingang gewährt.

Und ist mit diesem, um einen modernen Ausdruck zu wählen, kunstgewerblichen Charakter des Kallimachos nicht vielleicht auch scharf und deutlich die Besonderheit der ganzen Gruppe von Werken bezeichnet? Das geringe Interesse an dem Sachlichen der Darstellung — besonders auffällig an den Niobiden und Mänaden —, die einseitige Einstellung auf fließende Anmut der Erscheinung, die Bevorzugung des jungen Mädchens als Gegenstand der Darstellung — alles das fügt sich wie von selbst dem Bilde des großen Dekorateurs ein, den wir in Kallimachos vermuten dürfen. Und nun wird auch das Urteil der Athener, — so bezeichnet ausdrücklich Vitruv den Spitznamen *κατατηξίτεχνος* — ganz verständlich. Sie, denen soeben das Goldelfenbeinbild der Parthenos in herber Größe sich enthüllt hatte, die in den Parthenonskulpturen göttliches und heldisches Wesen in mächtigen Formen sich entfalten sahen — ihnen schien der Schwarm anmutiger Mädchen im Balustradenfries der Athena Nike — wie Pausanias über Kallimachos urteilte — unter dem Höchsten in der Kunst zurückgeblieben. Und kann man über Gestalten wie die vor dem bäumenden Stier ausweichende Nike in dem unendlich fein durchgearbeiteten und in diesem Zuviel die Wirkung verfehlenden Gewande (Abb. 324) treffender urteilen als mit dem Wort vom *κατατήκειν τὴν τέχνην*? Das wird klar, wenn man ein nach W. Kleins wahrscheinlicher Vermutung dem Paionios nahestehendes Werk daneben hält, den Fries von Phigalia. Wie klar und einfach ist die Bewegung der Lapithin Abb. 325 ausgesprochen! In der schwungvollen Linienführung des Gewandes ist sicherlich etwas Ornamentales, ja beinahe Formelhaftes — aber fast peinlich wirkt neben dieser klaren Ein-

324. Zwei Niken einen Stier zum Opfer führend
Von der Balustrade des Heiligtums der Athena Nike, Athen, Akropolis-Museum

drücklichkeit das bis in jede Falte durchstudierte, mit Einzelheiten überladene, in dem unruhigen Hin und Her der Linien quälende Gewand der Nike. Und man könnte nicht sagen, daß die Behandlung der Nikebalustrade mit Rücksicht auf bessere Sichtbarkeit so sehr ins Feine und Kleine getrieben worden sei. Denn der Fries lag in großen Teilen etwa 8 m über dem Standpunkt des Beschauers. Wenn neben Gestalten wie die Nike der Stierplatte solche von so kristallheller Schönheit stehen wie die Sandalenbinderin und die ein Tropaion Schmückende, so wird man angesichts des mäßigen Umfanges der Aufgabe und der durchgehenden äußersten Vollendung der Ausführung nicht an Schülerarbeit denken dürfen, sondern eher eine gewisse Ungleichheit des Gelingens bei dem Meister selbst voraussetzen, eine Ungleichheit, die aus einem allzu heißen Drang nach höchster Vollendung bis ins kleinste hinein zu erklären wäre. Daraus wäre dann auch die Verschiedenheit der Beurteilung zu verstehen, die wir bei den antiken Rhetoren und den Kunsthistorikern fanden, indem jene die Feinheit und Anmut des Kallimachos preisen, diese einem Werk wie den tanzenden Lakonierinnen nachsagen, daß daran allzu große Sorgfalt jede Anmut vernichtet habe. Zierlichkeit und Geziertheit

325. Ausschnitt aus dem Kentaurenfries von Phigalia (Platte 529), London, Britisches Museum

liegen im Leben wie in der Kunst nahe beieinander. Und so ist es wohl verständlich, daß gerade ein Künstler wie Kallimachos auf ein Wiederaufnehmen von Motiven der archaischen Kunst aus ihrer auf höchste Zierlichkeit gerichteten Epoche geraten konnte. Solche „archaistischen" Werke des Kallimachos scheint man im Altertum gekannt zu haben. So versteht man am besten ein mit der Künstlerinschrift des Kallimachos versehenes archaistisches Relief des kapitolinischen Museums (Brunn-Bruckmann, Taf. 654 l.), das nach Eduard Schmidts einleuchtenden Bemerkungen Gestalten aufweist, die, wie die des Pan mit dem jugendlich-unbärtigen bäurischen Gesichtstypus, nicht vor der hellenistischen Zeit erfunden sein können (Archaist. Kunst, S. 62). Offenbar ist es eine antike bewußte Fälschung recht plumper Art, die aber doch nur Sinn haben konnte, wenn man echte Werke dieser Art von Kallimachos kannte und schätzte. Wie solche ausgesehen haben mögen, ist eine Frage, die nur im Zusammenhange mit einer kunstgeschichtlichen Gruppierung der archaistischen Skulpturen gelöst werden könnte, wie sie H. Bulle und E. Schmidt in Angriff genommen haben — sehr heikle und verwickelte Fragen, die hier besser beiseite bleiben.

Dagegen werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf einige Werke, die unverkennbare Beziehungen zu der von uns auf Kallimachos zurückgeführten Gruppe aufweisen, ohne doch in dieser Gruppe so rein aufzugehen, wie es die oben zusammengestellten Werke zu tun scheinen. Den Reliefs von der Nikebalustrade in mancher Hinsicht nahe verwandt sind die Friese des Tempels selbst, die ihrerseits irgendwie mit den etwas altertümlicheren Platten vom Friese des Tempels am Ilissos zusammenhängen. Das zwischen Balustrade und Tempelfries obwaltende Verhältnis, von Kekule (Reliefs a. d. Balustr. d. Athena-Nike, S. 27) gestreift wird, nachdem durch Orlandos' und Praschnikers Arbeiten für die Anordnung der Friesplatten neue Merkmale gefunden sind, zu untersuchen sein. Auch die Ähnlichkeit der Nikebalustrade mit den Metopen des Apollotempels von Phigalia hat Kekule (Griech. Skulptur, S. 117) kurz berührt. Sie ist in der Tat ebenso deutlich wie die Verschiedenheit des phigalischen Frieses, und wenn man bedenkt, daß das für uns erste Beispiel des korinthischen Kapitells gerade im Tempel von Phigalia gefunden ist, so liegt es gewiß nahe, in dieser Tatsache eine Bestätigung für die eben vorgeschlagene Rückführung der ganzen Gruppe auf Kallimachos, den Erfinder des korinthischen Kapitells zu erblicken. Wir hätten anzunehmen, daß Iktinos, der berühmte athenische Architekt und Erbauer des Parthenon, den Pausanias als Baumeister des phigalischen Tempels bezeichnet, für den Skulpturenschmuck des Tempels auch Kräfte aus dem Peloponnes, aus Korinth herangezogen hat, wie denn die Bauformen der Zella, die an die älteste Gestalt der Zella des Heraion zu Olympia erinnernden Wandpfeiler, die breitausladenden, aber trocken, fast dürftig profilierten Basen und die dreiseitig ausgebildeten ionischen Kapitelle völlig unattisch, peloponnesisch anmuten.

Auf korinthischem Boden aber ist die dekorative Kunst der Werkstatt, die wir aus Trümmern zu erschließen versuchen, ganz besonders leicht verständlich, ihr ewiges Thema, die Anmut der Frau, durch das verfeinerte Genußleben der Welthandelsstadt von selbst gegeben. Das Hetärentum meldet sich in der griechischen Literatur zum erstenmal in einem für einen Korinther gedichteten Skolion Pindars. Wie eifrig das schon in archaischer Zeit blühende korinthische Kunstgewerbe gerade den Toilettenkünsten diente, ist bekannt genug: die zierlichen Salbgefäße aus Ton, die köstlichen Standspiegel aus Bronze zeugen dafür. Für das letzte Drittel des V. Jahrhunderts wären die Klappspiegel mit aufgelegten getriebenen Reliefs anzuführen, deren Fabrik schon längst in Korinth gesucht worden ist (Furtwängler zu Sammlung Sabouroff II Taf. CXLVII). Besonders feine Stücke dieser Gattung sind denn auch in größerer Zahl in dem Örtchen Vonitza in Akarnanien gefunden, am Südufer des ambrakischen Golfes, vermutlich an der Stätte des antiken Anaktorion, einer korinthischen Gründung. Sechs solcher Spiegel sind von daher in das Metropolitan Museum in New York gelangt (Nr. 758–61, 766, 767). Die ersten vier setzt G. M. Richter (Greek, Etruscan and Roman Bronces, zu den angef. Nummern) gewiß richtig an das Ende des V. Jahrhunderts. Die weiblichen Köpfe auf Nr. 758 und 759 mit ihrem im Winde flatternden überaus reich und fein durchgearbeiteten Haar gleichen völlig dem Kopfe auf einem in Korinth selbst gefundenen Spiegel im athenischen Nationalmuseum (*Ἐφημερὶς Ἀρχαιολ.* 1893, Taf. 11), nur daß dieser in Profil-, jene in Dreiviertel- oder Vorderansicht gegeben sind. Nr. 761 zeigt statt des figürlichen Reliefs ein durchbrochen gearbeitetes pflanzliches Gebilde. Es ist ein Blütenkelch, aufwachsend aus mehrblättriger Akanthosstaude, die am Grunde anliegenden Blütenblätter viel höher aufsteigend als die übrigen und zu einer gesprengten Palmette umgestaltet, deren fein bewegte Blätter neben sich die Spitze eines weiter zurückliegend gedachten Blattes sehen lassen.

Das Ganze erinnert im Aufbau an die Mittelakrotere von Tempeln, z. B. die von Praschniker glücklich rekonstruierten des Parthenon (Jahresh. XIII 1910, S. 13 und 19). Die Einzelausführung ist viel zarter und der lebendigen Pflanzenform stärker angenähert — ein dekoratives Meisterstück, wohl geeignet, uns die Höhe korinthischer Zierkunst zu veranschaulichen, die die Athener veranlassen konnte, für die Herstellung der goldenen Lampe im Poliastempel einen Künstler aus Korinth herbeizurufen.

In Korinth selbst ist der Spiegel des Louvre gefunden, dessen leicht hingeworfene Gravierung die von P. Herrmann (Denkmäler der Malerei des Altertums zu Taf. 103—105, S. 130, Fig. 35) veröffentlichte Photographie deutlich macht: zwei bis auf das Antlitz in weite Mäntel gehüllte Tänzerinnen, in anmutiger Bewegung, mit einander zugewandten Köpfen auseinanderschwebend, die zarten Körper durchschimmernd durch die im Winde schwingenden mit leichter Nadel nur wie hingehauchten Falten des Gewandes — ein Bild mädchenhafter Anmut von ähnlicher Empfindung, wie wir sie in der Kallimachos-Werkstatt fanden, nur ausgeführt mit den zeichnerischen Mitteln des IV. Jahrhunderts, sehr verwandt den etwa gleichzeitigen Terrakottafigürchen tanzender Mädchen, von denen eine Anzahl in Korinth gefunden ist (Winter, Typen der figürlichen Terrakotten II, S. 143, 3; 145, 2^b, 4^d; 146, 7 [nach Photographie größer abgebildet bei Pernice, Ausgewählte griechische Terrakotten Taf. XXVII links, ebenda rechts eine ähnliche Figur ebenfalls korinthischen Fundorts]; 148, 7). In dem Reiz zarter Empfindung und nur leicht andeutender Behandlung steht dem Spiegel des Louvre noch näher die wundervolle Berliner Gruppe des Eros, dem ein Mädchen, wie erschöpft vom Tanz, in den Arm sinkt (Pernice a. a. O., Taf. XXII, Mitte). Auch ein in Korinth gefundenes Marmorwerk, wohl das bedeutendste, das die Ausgrabungen bisher zutage gefördert haben, ist vergleichbar, das Bruchstück einer Rundbasis mit dem Relief zweier tanzenden Mänaden. Nach der leider ungenügenden Abbildung (Americ. Journ. of Arch. 1904, S. 292) ist es nicht sicher zu beurteilen; die pikante Unruhe der Zeichnung weist eher auf hellenistische Zeit als das IV. Jahrhundert. Der rechte Arm der Mänade rechts läßt an den wundervoll weich und lebensvoll gebildeten Arm der pergamenischen Tänzerin denken, die im übrigen stilistisch verschieden, namentlich durch einen leisen Hauch archaistischer Manier gekennzeichnet ist. (Altertümer von Pergamon VII Taf. XXXVIII.) Wenn Winter gewiß mit Recht die Vorbilder, nach denen dies Werk studiert und mit feinstem, ja raffiniertem Geschmack durchgeführt ist, in Werken wie die xanthischen Nereiden sucht, so wird man für die korinthische Basis an die Nikebalustrade erinnern dürfen, an die sich, wie R. B. Richardson berichtet, alle dem Funde Beiwohnenden gemahnt fühlten.

In dem mächtigen Zusammenspiel griechischer Kunst, das Perikles' Bautätigkeit auf der athenischen Akropolis entfaltet hat, fehlt, wenn wir Kallimachos als Korinther richtig charakterisierten, auch eine korinthische Stimme nicht. Und es entspricht dem Wesen der reichen Kaufmannsstadt, daß es ein genialer Dekorateur ist, der gewürdigt ward, an der goldenen Lampe der Burggöttin die neue Kunst des Pflanzenornaments zu üben, das Schmuckband um die Bastion der Siegesgöttin mit der bewegten Anmut einer Schar zierlicher Mädchengestalten zu beleben.

SCHLUSS

Wir gingen aus, Phidias zu suchen. Haben wir ihn gefunden? Manchem Leser mag es scheinen, daß wir weite Wege und manchen Umweg gegangen seien, um zu beweisen, daß er da nicht zu finden ist, wo er seit hundert Jahren gesucht wurde, wo noch heute gläubige Gemüter ihn zu finden meinen, in dem herrlichsten Trümmerfelde antiker Schönheit, den Parthenonskulpturen. Was wir statt dessen boten, wird man sagen, sind Steine statt des Brotes, sind Kopien statt originaler Arbeit, „in der allein" — nach Kekules Wort — „der lebendige Geist des erschaffenden Künstlers zu spüren ist". Und doch, wir glauben einen Schritt vorwärts getan zu haben, wenn es gelungen ist, ausgehend von den verkleinerten Nachbildungen der Parthenos als der allein urkundlich gesicherten Grundlage unseres Wissens von Phidias, vorzudringen zur sicheren Bestimmung von maßgleichen Kopien nach Werken des Meisters. Wir haben neben die von Kekule erkannte Demeter die Kora gestellt und meinen damit für unsere Anschauung vom persönlichen Stil des Phidias gleich gute und zuverlässige Hilfsmittel gefunden zu haben, wie sie uns überhaupt für unsere Kenntnis der großen griechischen Bildhauer zur Verfügung stehen. Allein für Praxiteles sind wir in der glücklichen Lage, außer Kopien ein köstliches Originalwerk, seinen olympischen Hermes, zu besitzen. Für die urkundliche Grundlage, die die Bestimmung von Kopien nach Werken des Myron, Polyklet, Lysipp ermöglicht, bietet im Falle des Phidias einigen Ersatz die Erkenntnis, daß in den bisher als späte Ersatzstücke betrachteten drei liegenden Frauengestalten des olympischen Westgiebels vielmehr die originalen Stücke erhalten sind, daß auf sie sich die Angabe des Pausanias über Alkamenes, den Schüler des Phidias, als Meister des Westgiebels gründet, daß in diesen Figuren das Vorbild von Gestalten wie jene Demeter und Kora deutlich durchblickt.

So wurden durch Originalwerke des frühen V. Jahrhunderts die aus dem Studium der Kopien gewonnenen Ergebnisse bestätigt und wir — was ebenso wichtig ist, wenn nicht noch wichtiger — aus der peinlichen Unsicherheit aller allein auf Kopien gegründeten Anschauung erlöst, durch die so überaus seltene Möglichkeit, die Kopie durch das originale Werk eines hochstehenden Meisters zu kontrollieren. Die Kora Albani besteht diese Probe und so wird ihr mächtiges Haupt zum Erlebnis der großen Kunst des Phidias. Es hat, mehr wohl, als in den Zeilen dieses Buches zu lesen ist, die weitere Untersuchung beherrscht — hoffentlich erleuchtet. Als zweiter Leitstern steht daneben der Kopf des jungen Weibes aus dem olympischen Westgiebel, das Werk des größten Schülers neben dem des Meisters. Reißt uns dies Nebeneinander nicht mitten hinein in das heiße Ringen um die Kunst, das diese größte Zeit griechischer Geschichte erfüllt haben muß? Vielleicht fühlt man gleich mir das frohe Erstaunen über das atmende Leben beider Köpfe, über die neue Offenbarung, die sie vom Wesen der Götterschöpfung des Phidias vermitteln. Vor diesen Köpfen ahnen wir, meine ich, wie die große beruhigte Form, die der Meister seinen Göttergestalten gab, die Bändigung eines leidenschaftlich bewegten Innenlebens bedeutet, wohl Klarheit und Sicherheit, aber keine Ruhe. Am Werke des Schülers, dem olympischen Weibe zieht neben dem Antlitz immer wieder die rechte Hand das Auge auf sich — wie lebenswarm ist die! Sonderbar, daß sie bisher noch keine Beachtung fand. Heute, wo wir sie wie neu entdecken, ist sie uns ein köstlicher Beweis für die Naturnähe, aus der heraus die griechischen Meister dieser Zeit die große Form gefunden haben. Und so weicht von dem Begriffe des Klassischen der kühle Hauch, der ihn

umwittert, seit akademische Nachahmung alter und neuer Zeit die einmal in heißem Kampf eroberte Form zum Ausdruck völlig gewandelter Anschauung benutzt, dadurch entkernt und entwertet hat. Wie völlig unakademisch ist diese Hand! Canova hätte sich vor ihr entsetzt, vor der starken Sinnenfreude, von der sie zeugt, vor dem derben, kraftstrotzenden, elementarischen weiblichen Körperideal, dessen vollendeter Ausdruck sie ist.

Die Scheidung der Olympiaskulpturen in zwei Gruppen — eine bei weitem größere, die ganzen Metopen und die Hauptmasse der Giebelfiguren umfassende, und eine kleine, nur die drei liegenden Frauen aus den Zwickeln des Westgiebels begreifende—, und die aus der richtigen kunstgeschichtlichen Einordnung beider Gruppen sich ergebende Bestätigung für Pausanias' Angabe über Paionios und Alkamenes als die Meister des Ost- und Westgiebels hat für unser Verständnis der Kunst des Phidias noch viel weiter reichende Folgen, um so mehr als ein glückliches Geschick von beiden Künstlern noch je ein um eine volle Generation jüngeres Werk, von Paionios das Originalwerk der Nike, von Alkamenes die verläßliche pergamenische Kopie seines Hermes Propylaios gerettet hat — ein in der Überlieferung der antiken Kunst einziger Fall, wodurch das Ausmaß des Wachstums zweier großer Bildhauer im entscheidenden Jahrhundert der griechischen Kunst zum erstenmal festgelegt wird.

Paionios, Altersgenosse des Phidias und, wie er, noch im Archaismus wurzelnd und ihn in sich überwindend, ist der Vertreter der asiatisch-ionischen Tradition, Erbe jener Geschlechter, die wie ihre Naturphilosophen und Historiker die Welt, die sinnliche und sittliche, als eine große Einheit zu begreifen suchten, so die Erscheinung als ein Ganzes, Untrennbares mit unendlicher Sinnenfreude auffaßten und wiederzugeben trachteten. Phidias, als Attiker, ist diesem ionischen Wesen gewiß aufgeschlossen gewesen, wie denn in seine Kindheit ein mächtiges Einströmen der ionischen Kultur in seine Heimat fällt, seine frühen Mannesjahre höchstwahrscheinlich unter dem Einfluß des Ioniers Polygnot gestanden haben, der Seite an Seite mit ihm in Plataeae gearbeitet hat. Gerade in dieser befruchtenden Wirkung der gleichzeitigen Monumentalmalerei ist Schicksalsgemeinschaft zwischen Paionios und Phidias. Erscheint uns doch die Amazonenschlacht auf dem Schilde der Parthenos wie die Umsetzung eines großen Wandgemäldes polygnotischer Art in das Flachrelief, genau so wie der olympische Westgiebel sich als Umprägung eines Gemäldes in eine Giebelfüllung herausgestellt hat. Aber auf der anderen Seite ist in Phidias mächtig, ja bestimmend die festländische Kunstüberlieferung, die vermutlich in den argivischen Bronzewerkstätten am reinsten ausgeprägt worden ist. Hier ist heimisch die, wenn man will, mehr verstandesmäßige Auffassung des Menschenleibes als eines gleichsam architektonischen Gebildes, mit deutlicher Gliederung seiner Teile und Betonung seines Aufbaus, hier auch klare Sonderung von Körper und Gewand als selbständiger Elemente, hier endlich der Versuch, sich des unendlich Mannigfaltigen in der Erscheinung von Körper und Gewand durch die Auffindung ordnender Verhältnisse, mathematisch bestimmter Zeichnung zu bemächtigen. Wir sahen, wie in den Werken des Paionios, besonders deutlich in ruhig stehenden Gewandfiguren, Einwirkungen dieser westlichen Weise sich finden, jene Züge, die manche Forscher veranlaßt haben, die olympische Kunst in die festländische Kunstentwicklung einzuordnen. Umgekehrt ist in den Gestalten des Phidias eine Annäherung an ionische Art unverkennbar, z. B. in dem wachsenden Bemühen, das Durchwirken des Körpers durch das Gewand zur Anschauung zu bringen. So erscheint Phidias gleichsam wie das Gegenbild des Paionios, beide aber als die künstlerischen Vertreter der Politik Athens in jenen

großen Jahrzehnten, der Politik der Zusammenfassung der ionischen Volkskraft unter festländischer, attischer Leitung.

Wie aber ist das Wirken des Phidias abzugrenzen gegen die Taten der nächsten Generation? Das ist die Frage, in deren Hintergrund das Parthenonproblem lauert. Wenn, wie wir glauben, die aus den Olympiaskulpturen gewonnene Erkenntnis der künstlerischen Art des Paionios und Alkamenes in Verbindung mit unserem sonstigen Wissen über beide hinreicht, ihre Hand auch in den Parthenonskulpturen zu erkennen, wenn die Überzeugung sich festigt, daß Paionios den Westgiebel, Alkamenes den Ostgiebel und den Fries entworfen und in der Durchführung überwacht hat, so ist auch für jene Frage die Lösung vorbereitet. Phidias' Anteil an dem Wunderbau, die Parthenos, steht auf derselben älteren Stufe der Entwicklung wie der Anteil des Paionios, der Westgiebel. Klar und deutlich setzt sich dagegen ab als die jüngere Leistung der Fries und der Ostgiebel, genau so, wie innerhalb der Olympiaskulpturen sich die drei Zwickelfiguren des Westgiebels von der Hauptmasse abheben. Aber wenn bei diesen ohne Zweifel der Fortschritt durch das Vorbild des Phidias bedingt ist, so geht das, was den Fries und den Ostgiebel des Parthenon kennzeichnet, über alles hinaus, was wir als die Art des Phidias sicher kennen, und ich glaube, wir werden ihn erst richtig verstehen lernen, wenn wir uns entschließen, zwischen ihm und Alkamenes einen scharfen Schnitt zu machen, wenn wir uns davon entwöhnen, in Alkamenes immer nur den Schüler des Phidias zu sehen. Die Schätzung des Altertums bietet keine Rechtfertigung für eine so geringe Wertung des jüngeren Meisters, im Gegenteil: nach ihr steht Alkamenes durchaus gleichwertig neben den größten Bildhauern. Wenn er unter den fünf „insignes" nicht erscheint, deren Charakteristiken aus dem Werke des Xenokrates uns im Auszuge erhalten sind, so liegt das ohne Zweifel daran, daß diese Reihe sich auf Bronzekünstler beschränkt, während Alkamenes gleich Skopas und Praxiteles, die in dieser Fünfzahl auch fehlen, als Marmorkünstler berühmt und weltbekannt gewesen ist.

Um Phidias' Stellung in der Kunstgeschichte des V. Jahrhunderts recht zu würdigen, müssen wir uns vor Augen halten, daß er der Generation der Bahnbrecher angehört, jener Männer, die in dem Jahrzehnt der Perserkriege den für die europäische Kunst entscheidenden Schritt der Befreiung von der architektonischen Auffassung der Menschengestalt getan haben, jener Auffassung, die die archaische Kunst wie die altorientalische in ihrem Bann gehalten hat. So, als Bahnbrecher, hat Xenokrates Phidias angesehen, und alles, was wir von den Werken des Phidias wissen können, gibt dieser Auffassung recht und führt auf die Vorstellung, daß die götterschaffende Kraft des Phidias, der mächtige Drang, das geistige Wesen der von Homer menschenhaft gestalteten Götter auszudrücken, zu den stärksten Antrieben jener Befreiung gehört hat, insofern dies starke Streben dazu führen mußte, die dargestellten Götter als willkürlich, von innen her bewegte und belebte Wesen loszulösen von den bisher bestimmenden Regeln einer von außen herangetragenen tektonischen Anordnung im Raume. Diese Leistung, die Lockerung und schließliche Auflösung der von J. Lange entdeckten Regel der Frontalität — ich sage mit Bedacht „Regel" in wörtlicher Übersetzung des Langeschen Ausdrucks „règle", weil die gebräuchliche Wiedergabe durch „Gesetz" an ein Naturgesetz denken läßt, während es sich doch um eine Gewöhnung, eine Konvention handelt — gehört zu den größten Taten der europäischen Kunstgeschichte. Phidias ist unter den Trägern dieser Bewegung, welche, das können wir noch beobachten, in dichter Fülle gleichzeitig emporstrebten, der, welcher den tiefsten Sinn der neuen Kunst — die Verinnerlichung der Erscheinungs-

welt — begriffen und gestaltet hat. Man versteht, nach der naturhaft langsamen Art des Fortschreitens in aller griechischen Kunst, daß in den Gestalten des Phidias, so neu und groß ihre Beseelung sein mochte, doch die Strenge der alten, tektonischen Gesetze in gewandelter Form, als Einpassung in den umgebenden Raum, fortlebte und ihnen das Ewig-Gültige und Übermenschlich-Mächtige gab, das sie über allen Wandel des Zeitgeschmacks hinausgehoben hat.

Um die Mitte des V. Jahrhunderts setzte eine neue Welle künstlerischer Entwicklung ein. Jetzt erst wird gleichsam die volle Konsequenz der Befreiung von tektonischen Regeln gezogen: Einzelgestalten und Gruppen erfaßt ein elastisches Schwingen, ein Wohllaut weich bewegter Umrisse, harmonisch geschlossener Massen. Es entsteht eine neue Welt sanft wogender Schönheit, kristallhell, gereinigt von allen Schlacken des Zufälligen, völlig verschieden von dem herben, tief ehrlichen Ernst der Heroenzeit der Perserkriege und der ihnen zunächst folgenden Jahrzehnte. Will man sich den ganzen Gegensatz klarmachen, so halte man das große eleusinische Relief neben das Orpheusrelief (Abb. 73 und 268). Dort Phidias — hier Alkamenes! Daß die Formel richtig ist, zeigt ein Blick auf das letzte bezeugte Werk des Phidias, die Krönung seines Könnens, die Parthenos. Sie stellt sich ohne Zweifel neben das eleusinische Relief. Bis zuletzt also hat Phidias für sich selbst an der strengen Form festgehalten — für sich selbst. Denn wenn Alkamenes den Auftrag des Ostgiebels und des Frieses am Parthenon erhalten konnte, in denen der neue Stil sein großartigstes Denkmal geschaffen hat, so ist klar, daß Phidias die neue Entwicklung nicht verurteilt oder gehemmt hat, daß kein Bruch in der Entwicklung vorliegt, wie wir Deutschen nach der besonderen Art unserer eigenen sprunghaften Kunstbewegung gern annehmen, sondern ein allmählicher Übergang. Wir fanden sogar, daß in dem Relief an der Basis der Parthenos, wenn die pergamenische Kopie zuverlässig ist, der neue Stil, wir möchten denken, unter den Händen eines Schülers, sich durchgesetzt hat. Alkamenes aber stellt sich nach Lebenszeit und Lebensleistung deutlich neben die beiden von Phidias (34, 10) ausdrücklich als Zeitgenossen bezeichneten großen Bronzemeister des neuen Stils, neben Polyklet, den Argiver, und Myron, den zum Attiker gewordenen Boioter. Seine Anfänge ließen sich auf die Zeit um 460 festlegen, dieselben Jahre, in die auch die frühesten Werke jener beiden zu setzen sind. Polyklet schafft sein monumentalstes Werk, das mit den Götterbildern des Phidias den Wettbewerb aufnehmen sollte, das Goldelfenbeinbild der Hera im Tempel von Argos, im vorletzten Jahrzehnt des V. Jahrhunderts; Myrons Lebensdauer ist unbekannt; Alkamenes hat etwa gleichzeitig mit Polyklets Tätigkeit an der Hera das Goldelfenbeinbild des Dionysos Eleuthereus in seinem neuen Tempel am Theater hergestellt und ist noch 403 tätig gewesen. Etwa zur gleichen Zeit, um die Jahrhundertmitte scheint bei allen Drei das neue Bewegungsprinzip voll ausgebildet zu sein. Polyklets Diadumenos, Myrons spendender Knabe (der „Idolino"), Alkamenes' Prokne, gleichartig bewegt, werden um 450 entstanden sein. Der Parthenonfries, vermutlich 447 begonnen und spätestens 440 fertiggestellt, ist das Hohelied des neuen Stils. Wir haben kaum die Mittel, um feststellen zu können, von wo die Anregung zu der neuen Melodie der Bewegung ausgegangen ist. Aber es scheint, als ob die ionische Kunst vorangegangen wäre. Die frühesten Beispiele für die besondere Art schwungvoller Bewegtheit von ruhig stehenden oder schreitenden Gestalten, die für den neuen Stil bezeichnend ist, finden sich auf dem Satrapensarkophag von Sidon und auf der Kriegerstele von Pella; als Rundwerk gehört die Berliner Gewandfigur aus Venedig hierher. Myrons Athena ist noch frei von dem neuen Schwung — sie wird um 460 zu setzen sein, etwa ein Jahrzehnt vor dem Idolino, der seinerseits in manchen An-

sichten — Kekule hat das ausgesprochen — viel herbe Kraft und Sprödigkeit entfaltet, eine fast knospenhafte Verschlossenheit, den ganzen nie zu überbietenden Reiz eines ersten Gelingens.

Ist die neue schwungvolle Bewegung auch der ruhigen Gestalt eine Errungenschaft der östlichen, ionischen Kunst, so ist das ein neuer Beweis dafür, wie stark die Schultradition, in der Alkamenes seine erste Ausbildung erhalten hat, ehe er in die Lehre des Phidias kam, auf ihn auch später noch gewirkt hat. Wir wiesen auch schon darauf hin, daß seine Kunst nun nicht etwa als eine mechanische Mischung ionischer Weise mit der Art des Phidias begriffen werden kann, daß vielmehr z. B. seine Gewandbehandlung eine neue selbständige Lösung darstellt, in der das Streben nach Einheitlichkeit der Erscheinung mit dem Sinn für die selbständige Bedeutung des Gewandes, für das Eigenleben jeder Falte, zu einem harmonischen Ausgleich gebracht ist. Vor allem aber ist wesentlich, daß er die Vereinheitlichung der Einzelerscheinungen, an sich einen charakteristischen Zug ionischer Kunst, durch ein ihr fremdes Kunstmittel zu ganz neuen Wirkungen gebracht hat — durch die Freiheit räumlicher Anordnung, die er weder bei den Ioniern noch bei Phidias lernen konnte, zu der ihn am ehesten die argivische Bronzekunst angeregt haben mag. Sie gewährte ihm unendlich bereicherte Möglichkeiten der Zusammenfassung des Vielen zur Einheit und eine Vertiefung auch des seelischen Ausdrucks solcher Zusammenfassung, wie sie etwa in dem Beieinander der „Thauschwestern", in der Verbindung von Reiter und Roß, von vielen Reitern zum Geschwader so überwältigend sich offenbart.

Wenn ihm endlich aus der Lehre des Phidias als Grundrichtung seines Strebens der Sinn für den organischen Aufbau der Menschen- und Tiergestalt, ihre klare Gliederung, ihre monumentale Vereinfachung geblieben ist, wenn zugleich die tiefe Beseelung des Menschen- und Tierbildes sich bei ihm eher noch zu leidenschaftlicherem Ausdruck steigert, so gestaltet sich uns das Bild einer Künstlerpersönlichkeit von mächtigen Maßen, die völlig selbständig neben den großen Meister tritt. Damit ist denn auch erklärt, warum die bisher noch nicht ernsthaft und entschieden aufgegebene, sondern immer wieder in dieser oder jener Form wieder belebte Vorstellung von Phidias' Anteil an den Parthenongiebeln und am Friese so völlig unbefriedigend und eigentlich unvollziehbar ist: sie drängt in e i n e Persönlichkeit zusammen, was den reichen, überreichen Inhalt zweier Künstlerseelen, zweier Generationen, zweier Weltanschauungen ausgemacht hat. Wenn die Meinung ist, Phidias' Größe auf diese Weise seinem Ruhme entsprechend zu gestalten, so ist der Erfolg der entgegengesetzte: Phidias wird zu einem Nebelbild ohne Kraft und Halt. Sondern wir ab, was das Eigentum seines großen Schülers bildet — und Phidias wird nun erst recht groß, da wir seine Grenzen kennen, groß und herb, eine heroische Gestalt, wie die Kämpfer der Perserkriege. Alkamenes ist der Künstler der auf jene Kämpfe folgenden Friedenszeit, der Gestalter harmonischen Gleichgewichts, schwungvoller Schönheit.

Daß wir von dieser Scheidung der Generationen aus das Lebenswerk des Phidias und das seines größten Schülers richtig gegeneinander abgrenzten, das bestätigt ein zweites im Laufe unserer Untersuchungen klarer beleuchtetes Künstlerpaar, das die beiden Generationen in ähnlicher Weise vertritt wie jene, nur daß sie unter sich nicht im Verhältnis von Lehrer und Schüler stehen: Paionios und Kallimachos. Wie treu Paionios den Geist der Heldenzeit der ersten Jahrzehnte des V. Jahrhunderts widerspiegelt, davon haben wir ausführlich gesprochen, auch schon darauf hingewiesen, daß selbst sein wohl spätestes Werk, der Parthenon-Westgiebel, bei allem gewiß durch das große Vorbild des Phidias beflügelten Fortschritt über die Stufe der Olympiaskulpturen

hinaus im letzten Grunde aus dieser Anschauungswelt nicht heraustritt. Nicht auf harmonischen Ausgleich ist diese Kunst gerichtet, sondern auf starken Gegensatz, mächtige Spannung. Ich erinnere an unseren Vergleich der „Tauschwestern" mit der Gruppe des fast nackt auf den Knien einer reich gewandeten Frau sitzenden Mannes, wie wir sie aus Carreys Zeichnung des Parthenon-Westgiebels kennen. Hart steht hier Nacktes gegen Gewand, Mann gegen Weib, Vorderansicht gegen Seitenansicht. Dagegen an den „Tauschwestern" welche Melodie sanfter Übergänge aus der Vorderansicht ins Profil, welch unlösliches Beieinander der Schwester mit der Schwester, welch reizvolles Spiel im inselgleichen Auftauchen des Nackten aus den Wogen des Gewandes!

Paionios ist vermutlich, wie Phidias, um 510 v. Chr. geboren; als mindestens Siebenzigjähriger, um 432, hat er den Parthenon-Westgiebel vollendet. Daß er seitdem seinen Stil gewandelt hätte, ist nicht wahrscheinlich. So steht er in der Einheitlichkeit seiner herben Kunst gleichartig neben Phidias. Und gerade das war es gewiß, was das Verbleichen seines Ruhmes in der späteren Zeit verschuldet hat: er war dem größeren Zeitgenossen insoweit ähnlich, daß er hinter seinem strahlenden Glanz verschwand. Fast scheint es, als ob Kallimachos dasselbe Schicksal durch Alkamenes erlitten hätte. Beide voneinander zu scheiden, war eine Hauptbemühung unserer Untersuchung. Wie groß die Unsicherheit war, ersieht man daraus, daß Kekule den Stil der Nikebalustrade als unmittelbare Fortsetzung der Kunst des Parthenon-Ostgiebels fassen wollte, Furtwängler die Koren des Erechtheion auf Kallimachos, die Venus Genetrix auf Alkamenes zurückführte. Diese Vermischung zweier Künstlergestalten erklärt sich daraus, daß beide, etwa gleichaltrig, um 480 geboren, die jüngere Generation, sagen wir kurz: die Friedensgeneration vertreten, beide den neuen Schwung der Bewegung, die neue Harmonie der Massen und Linien ausbilden. Die beiden Aphroditen des Kallimachos und die Mänadenreliefs sind frühe Zeugnisse des neuen Stils — sie werden der Prokne des Alkamenes etwa gleichzeitig sein. Ihre holde Anmut ist durch die elementarische Wucht, die verhaltene Leidenschaft der Gestalten des Alkamenes verdunkelt worden: wir hören nichts von Aphroditebildern des Kallimachos, während der Ruhm der Gartenaphrodite des Alkamenes noch zu uns herüberklingt. Alkamenes, nicht Kallimachos, gehört nach dem Urteil des späteren Altertums zu den großen Meistern. Daß in der Kunst des Kallimachos in anderer Verbindung die gleichen Kräfte wirksam sind wie in der des Alkamenes, haben wir darzustellen versucht: die Freiheit räumlicher Anordnung, die uns eine Errungenschaft festländischer Kunst erschien, vereinigt sich mit einem Reiz weichschwingender Bewegung, einer Zartheit des dem Körper völlig untergeordneten, seine Anmut tausendfach umschreibenden Gewandes, die alle Künste der ionischen Werkstatt weit überfeinern.

Phidias und Paionios, Alkamenes und Kallimachos haben in den Jahrzehnten, in denen die beiden großen Künstlergenerationen des V. Jahrhunderts sich aneinanderschließen und auf eine gute Weile nebeneinander hergehen, alle Hauptstücke des plastischen Schmuckes der Akropolis von Athen geschaffen. Die Einheit des wunderbaren Ganzen, der leuchtende Marmor, in dem das meiste gebildet ist, tun viel dazu, auch die künstlerische Leistung als einheitlich empfinden zu lassen. Mehr noch hat, möchte ich glauben, die künstlerische Weisheit des Phidias dazu beigetragen, der, wenigstens für den Parthenon, ohne Zweifel die Künstler ausgewählt und jeden an seinen Ort gestellt hat. Wir glauben noch nachfühlen zu können, warum er dem Paionios das heftige Gegeneinander der Götter im Westgiebel, dem Alkamenes die hoheitvolle Pracht der Epiphanie der Athena und die bewegte Herrlichkeit des Panathenäen-Festzugs übertragen hat. Harmonie ist

aus so kluger Verteilung der Kräfte entsprungen, die wir, so hoffe ich, nur stärker empfinden, nun wir die einzelnen Stimmen, die in ihr zusammentönen, nach Tonart und Klangfarbe unterscheiden lernten. Und so schließen wir mit der Einsicht, daß, wenn Phidias in dem erhabenen Bilde der Stadtgöttin die letzte Summe seiner götterschaffenden, großen und herben Kunst gezogen hat, in dem reichgeschmückten Rahmen, den der Marmorbau um das Götterbild legte, nach seiner wohldurchdachten Wahl und Anordnung die Kunst gleichaltriger und jüngerer Meister zum Worte gekommen ist. Und in diesem Sinn — aber auch nur in diesem — werden wir Phidias' Genius verehren, wenn wir bewundernd vor den Parthenonskulpturen stehen.

NACHWORT

Der Druck des vorliegenden Buches hat sich durch fast ein Jahr hingezogen. So kommt es, daß einige in diesem Zeitraum erschienene Werke nicht berücksichtigt werden konnten. Ich nenne: C. Blümel: Der Fries des Tempels der Athena Nike und Zwei Strömungen der attischen Kunst des V. Jahrhunderts, P. Johansen: Fidias (dänisch), G. Rodenwaldt: Das Relief bei den Griechen. G. Lippold's Buch: Kopien und Umbildungen griechischer Statuen konnte wenigstens in einigen Fällen noch benutzt werden.

A. Jolles' anregendes Büchlein: Wege zu Phidias (1918) habe ich bei Abfassung des Textes beiseite gelegt, weil ich beim ersten flüchtigen Einblick mich überzeugte, daß seine Gedankengänge die meinigen kaum berühren würden, da er gerade den Weg ausschaltet, der mir der einzig gangbare zu sein scheint – den Versuch, den persönlichen Stil des Phidias festzustellen in derselben Weise, wie es für Polyklet, Myron, Lysipp geschehen ist. Wenn die für Phidias bisher auf diesem Wege erzielten Erfolge unbefriedigend sind, so liegt das, scheint mir, nicht an der Unzulänglichkeit der Grundlagen einer solchen Untersuchung, die an sich nicht weniger Aussichten bietet als in den genannten Fällen, sondern an mangelnder Schärfe der Beobachtung. Nach Abschluß des Druckes habe ich bei gründlicher Lektüre des Werkchens keinen Anlaß gefunden, auf seinen Inhalt – durchweg sehr allgemeine Betrachtungen –, zurückzukommen.

Im Laufe meiner Untersuchungen und erst recht bei der Beschaffung von Vorlagen für die Abbildungen habe ich – in Frankfurt auf ein erst im Entstehen begriffenes und durch die Not der Zeit schwer gehemmtes Institut angewiesen – von vielen Fachgenossen freundliche Förderung erfahren. W. Amelung, P. Bieńkowsky, † H. Blümner, J. Böhlau, F. Eichler, P. Herrmann, L. und E. Kjellberg, F. Noack, C. Praschniker, E. Reisch, G. Rodenwaldt, Br. Schröder, F. Weege, F. Winter, P. Wolters haben mich teils durch Gestattung von Arbeiten und Aufnahmen in ihren Instituten, teils durch Überlassung oder Beschaffung von Photographien zu herzlichem Danke verpflichtet. Höchst willkommen gelangten noch vor der Drucklegung die schönen neuen Aufnahmen in meine Hände, die R. Hamann in Griechenland, namentlich von den Funden in Olympia, hergestellt hat. Sie konnten, mit gütiger Erlaubnis R. Hamanns, für die Illustration des Buches verwendet werden.

Frankfurt a. M., 30. Juni 1924.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Als Vorlagen haben in manchen Fällen ältere photographische Aufnahmen gedient, deren Urheber sich ohne große Mühe nicht mehr feststellen ließen. Sie sind im folgenden ohne Notiz geblieben.

Der Einband wurde von Walter Tiemann entworfen

INHALTSVERZEICHNIS

VERGLEICHENDE ZEITTAFEL

VERGLEICHENDE ZEITTAFEL

v. Chr.		Phidias	Paionios	Alkamenes	Kallimachos
um 510		Phidias geboren	Paionios geboren		
490	Schlacht bei Marathon				
480	Schlacht bei Salamis				
um 480				Alkamenes geboren	Kallimachos geboren
479	Schlacht bei Platää				
um 477		Kultbild der Athena in Platää			
um 475			Modelle f. d. Skulpt. d. olymp. Zeustempels		
um 465		Erzgruppe i. Delphi (Weihgabe f. Marathon)			
461	Kimons Verbannung. Perikles' Auftreten	Demeter (Cherchel) und Kora (Albani)			
rd. 460–450		Goldelfenbeinbild des Zeus in Olympia			
um 457	Vollendung des olympischen Zeustempels			3 Fig. f. d. Westgiebel d. olymp. Zeustempels	
zw. 460 u. 450				Knabe von der Akropolis in Athen	
um 450				Prokne und „Aphrodite" (Pergamon)	Venus Genetrix. Aphrodite Samml. Este
zw. 450 u. 440			Nike der Messenier und Naupaktier		Niobiden-Giebel. Maenaden-Basis
447–432	Parthenonbau				
447–438		Goldelfenbeinbild der Parthenos			
447–442			Modell zum Parthenon-Westgiebel	Modell z. Parth.-Ostgiebel. Parthenonfries	
445	Dreißigjähriger Friede zw. Athen u. Sparta				
442	Parthenon unter Dach				
438		Parthenos aufgestellt. Prozeß und Flucht			
438–432			Parthenon-Westgiebel	Parthenon-Ostgiebel. Koren d. Erechtheion	
432	Propyläen vollendet			Hermes Propylaios	Nike-Balustrade
431–404	Peloponnesischer Krieg				
429	Tod des Perikles				
421–417				Athena u. Hephaistos i. Hephaistostempel	
zw. 421 u. 415				Goldelfenbeinbild des Dionysos	
407	Vollendung des Erechtheion				Goldene Lampe im Polias-Tempel?
403	Sturz der 30 Tyrannen durch Thrasybul			Relief des Herakles u. der Athena i. Theben	