

www.e-rara.ch

Die Gypsabgüsse der archäologischen Sammlung im Gebäude des Polytechnikums in Zürich

Kinkel, Gottfried

Zürich, 1871

ETH-Bibliothek Zürich

Shelf Mark: Rar 6749

Persistent Link: <https://doi.org/10.3931/e-rara-9306>

III. Die Höhe der griechischen Bildneri.

www.e-rara.ch

Die Plattform e-rara.ch macht die in Schweizer Bibliotheken vorhandenen Drucke online verfügbar. Das Spektrum reicht von Büchern über Karten bis zu illustrierten Materialien – von den Anfängen des Buchdrucks bis ins 20. Jahrhundert.

e-rara.ch provides online access to rare books available in Swiss libraries. The holdings extend from books and maps to illustrated material – from the beginnings of printing to the 20th century.

e-rara.ch met en ligne des reproductions numériques d'imprimés conservés dans les bibliothèques de Suisse. L'éventail va des livres aux documents iconographiques en passant par les cartes – des débuts de l'imprimerie jusqu'au 20e siècle.

e-rara.ch mette a disposizione in rete le edizioni antiche conservate nelle biblioteche svizzere. La collezione comprende libri, carte geografiche e materiale illustrato che risalgono agli inizi della tipografia fino ad arrivare al XX secolo.

Nutzungsbedingungen Dieses Digitalisat kann kostenfrei heruntergeladen werden. Die Lizenzierungsart und die Nutzungsbedingungen sind individuell zu jedem Dokument in den Titelinformationen angegeben. Für weitere Informationen siehe auch [Link]

Terms of Use This digital copy can be downloaded free of charge. The type of licensing and the terms of use are indicated in the title information for each document individually. For further information please refer to the terms of use on [Link]

Conditions d'utilisation Ce document numérique peut être téléchargé gratuitement. Son statut juridique et ses conditions d'utilisation sont précisés dans sa notice détaillée. Pour de plus amples informations, voir [Link]

Condizioni di utilizzo Questo documento può essere scaricato gratuitamente. Il tipo di licenza e le condizioni di utilizzo sono indicate nella notizia bibliografica del singolo documento. Per ulteriori informazioni vedi anche [Link]

roth, und außen werden Wappenthierc aufgemalt gewesen sein, an welchen man die Helden unterschied. Wirklich zeigt ein Schild in München noch Spuren, daß solch ein Wappenbild in flachem Relief angedeutet war. Diese Bemalung hätte sich auf dem dunklen Erz nicht so leicht anbringen lassen.

Die technische Behandlung dieser Figuren ist ausgezeichnet, das körperliche Leben zeigt das genaueste Studium der Natur. Selbst die Hauptadern sind bei den besten dieser Arbeiten bereits angegeben. Besonders fein sind die Partien um die Knöchel am Ansatz des Fußes, wo sich in der eleganten Zeichnung der Knochen der Einfluß der feinen griechischen Race verräth. Die Aegineten stehen nur noch Eine Stufe unter der Vollendung der griechischen Kunst; auf der soliden Grundlage dieses tüchtigen Naturalismus konnte sich mit Sicherheit des Pheidias idealere Auffassung der Menschengestalt aufbauen.

Schlangenkopf vom Weihgeschenk des Pausanias.

An den Schluß der Bildnerei älteren Stils, gleich nach den Perserkriegen, stellen wir noch das kleine Bruchstück eines Werkes, welches wenigstens historisch merkwürdig ist.

Nach der Schlacht bei Plataä weihte Pausanias, der siegreiche Feldherr, aus der Beute dem Apollo nach Delphi einen goldnen Dreifuß, der auf einer von drei Schlangen umwundenen ehernen Säule stand. Er hatte in seinem Stolz den eigenen Namen auf den Fuß der Säule gesetzt, aber die hellenischen Eidgenossen ließen ihn hernach tilgen und setzten dafür die Namen der Städte, die bei Plataä mitgekämpft hatten. Das Untergestell entführte Constantin von Delphi zum Schmuck seiner neuen Hauptstadt und stellte es auf dem Boderamushof (dem Hippodrom) zu Constantinopel auf. Während des Krimkrieges (im Jahr 1856) wurde der Fußboden um die Säule aufgegraben, und wirklich fanden sich jetzt die alten Inschriften der Städte. Die drei Schlangen ringeln sich aufwärts um die Säule, die oben den Ring des Dreifußes stütze, und ihre Köpfe haben entweder die drei Beine des Geräthes getragen, oder sind, als bewachten sie dasselbe, zwischen diesen Beinen hervorgereckt gewesen. Ein Stück von einem der drei Köpfe hat sich in der türkischen Waffensammlung zu Constantinopel erhalten: man sieht den Abguß in dem Glaschrank der innersten Abtheilung unserer Sammlung.

III. Die Höhe der griechischen Bildnerei.

Das Ausreifen der Kunst knüpft sich an die Werkstatt des Ageladas zu Argos im Peloponnes, eines Meisters, von dem keine beglaubigten Werke in Copien mehr übrig sind. In seinem Atelier wurden als Schüler Myron,

Polyklet und Phidias ausgebildet, drei in Tendenz und Technik sehr verschiedene Meister, in deren Schöpfungen aber das Alterthum einstimmig die beginnende höchste Blüthe der Kunst erblickte.

85. Der Diskuswerfer des Myron.

Myron, aus Eleutherä in Böötien gebürtig, aber in Athen arbeitend, scheint unter diesen der älteste gewesen zu sein. Die späteren römischen Kunstkenner fanden an seinen Werken das Haar noch nicht vollkommen, sonst aber wurden diese in dem kaiserlichen Rom noch sehr hoch geschätzt. Nach einer (freilich späten) Nachricht soll der Künstler in Armuth gestorben sein, was sich denken ließe, da er sich stets neue und immer die schwersten Aufgaben vorsetzte. Wenn er sich selbst den Gegenstand wählte, so griff er nicht zu Figuren von idealer Schönheit, wie er denn fast gar keine Göttinnen gebildet hat, sondern er strebte nach der schärfsten Naturtreue und zwar in einem bestimmten höchst lebensvollen Act, in den er seine Figuren stellte. So wußte er selbst die Ehrenstatue eines olympischen Siegers aufzufassen. Der Lakädämonier Ladas hatte zu Olympia im Dauerlaufe gesiegt, aber in Folge der übergroßen Anstrengung starb er bald darauf. Diesen stellte Myron in der höchsten Anspannung des gestreckten Laufes dar: er schien, sagt ein antikes Sinngedicht, vom Postament springen zu wollen, um den Kranz zu ergreifen; die Weichen waren vom schweren Ausathmen hohl, das Leben schien nur noch auf den Lippen zu schweben. Im Museum des Lateran sieht man einen Satyr, welcher der Athene nachgeschlichen ist, um sie auf den neuerfundenen Flöten spielen zu hören. Die Göttin hat aber eben die Flöten heftig weggeworfen, weil sie beim Musirciren häßliche Pausbäcken bekommt; der Satyr erschrickt, aber die Flöten möchte er aufheben und für sich behalten, das Gesicht ist komisch, die Augenbrauen in Verwunderung heraufgezogen, der Körper steht ganz stramm angespannt auf den Fußspitzen.*) Myron hatte auch eine trunkne alte Frau gemacht, wovon vielleicht eine Nachbildung auf dem Capitol sich erhalten hat: das früheste uns bekannte Genrebild des Alterthums. Ueberall also ein momentaner Act, beseelt durch das stärkste physische Leben, aber ohne tiefen Eindruck des Geistes. Darum gelangen ihm auch Thiere so gut: sein allerberühmtestes Werk war eine brüllende Kuh, so naturtreu, daß man das Bild mit der Wirklichkeit verwechselte. Für diese scharfe Ausbildung des Einzelnen paßte Erz besser als Marmor, und wirklich hat Myron, wie er die kleineren Ornamente in Silber ciselirte, die größeren Sachen fast ausschließlich in Erz gearbeitet.

*) Bendorf und Schöne, die antiken Bildwerke des Lateranischen Museums, Nr. 225, wo die Aehnlichkeit dieser Statue mit Myrons Richtung zwar festgehalten, der Satyr aber vielmehr als tanzend aufgefaßt wird.

Eine ganz ähnliche Aufgabe des Momentanen stellte sich der Künstler wieder in seinem Diskobolos oder Scheibenwerfer, den schon das Alterthum sehr bewunderte. Wenigstens 10 Wiederholungen in Marmor, ganz oder in Fragmenten, haben sich erhalten, dann eine kleine in Bronze (s. unten); auch auf Reliefs und geschnittenen Steinen kommt er vor. Das Original war von Erz, und schon dies ist Beweis, daß die lebensgroßen Marmorstatuen alle nur Wiederholungen sind; eine derselben, jetzt im Vatican, trägt übrigens auf dem Baumstamm den wie es scheint, im Alterthum eingemeißelten Namen des Myron. Die schönste aller Wiederholungen ist die im Palast Massimi zu Rom, welche 1781 in der Villa Palombara auf dem Esquilin gefunden wurde: sie ist fast ganz unverfehlet, „ein Höchstes in seiner Art.“ *) Unsere Copie, ebenfalls sehr gut, ist im britischen Museum und wurde 1791 in Hadrians Villa bei Tivoli gefunden. Die Figur war zerbrochen, bedurfte aber nur weniger Ergänzungen. Der Kopf ist antik, hat aber ursprünglich vielleicht nicht zu dieser Statue gehört; auf alle Fälle ist der Hals falsch restaurirt, denn an dem Exemplar im Palast Massimi, wo der Kopf nie abgebrochen war, sowie an der Erzstatuette in München (s. unten), geht der Kopf nach oben, dem gewaltig ausholenden Schwunge des rechten Armes folgend, wodurch viel mehr Leben hineinkommt.

Ein nackter Athlet, eher Mann als Jüngling, ist im Begriff die schwere metallne Wurfscheibe mit der rechten zum Wurf zurückgeschwungenen Hand abzuerschleudern. Dadurch kommt die ganze Last des Körpers auf das rechte etwas gekrümmte Bein zu liegen, die scharf markirten Knöchel der Fehen krümmen sich, als wollten sie in den Boden sich festkrallen. Während so Arm und Bein der rechten Seite in mächtigster Spannung sich befinden, bleiben der linke Arm und das linke Bein schlaff, der Fuß schleppt nach, aber nur für diesen einen Augenblick, denn auf diesen linken Fuß wird die Gestalt springen, sobald der Diskus fortfaust, um diesem einige Schritte nachzulaufen oder sich mit schneller Federkraft hoch aufzurichten. Diesen schlagenden Contrast der gespannten und der unthätigen Hälfte des Körpers bewunderte schon das Alterthum.***) Denke man sich nun den Baumstamm weg, der bei dem ursprünglichen dünnen Erzguß nicht zur Seitenstütze eines schweren Oberkörpers nöthig war, und man wird ahnen, mit welcher Macht des physischen Lebens dies wunderbare Werk den Beschauer ergriff.

*) Welcker, alte Denkmäler I, 417: „Der Myronische Diskuswerfer“.

**) Quintilian (Redekunst II, 13): „Was ist wohl so verrent und doch so vollkommen und so vortreflich gearbeitet als Myrons Scheibenwerfer? Wer das als unnatürlich tadeln wollte, würde nur seine Unwissenheit verrathen, denn gerade das Neue dieser Darstellung einer Attitude macht das Werk so bewundert und geschätzt.“

Statuette des Scheibenwerfers.

Besser als die große Statue zeigt uns die Haltung des Kopfes am Diskobolos die etwa einen Fuß hohe Erzstatuette, deren Abguß im Glashranke unserer innersten Abtheilung steht. Sie befindet sich im Münchner Antiquarium, welches jetzt in dem früheren Kunst- und Industriegebäude (gegenüber der Glyptothek) sehr schön aufgestellt ist. Die Statuette ist durch Kurfürst Karl Theodor in die Sammlung gekommen und sicher antik. Nur der Stützfuß mit dem Piedestal ist modern. Die Figur war schon über dem Knöchel abgebrochen; daher die Haltung etwas anders mag gewesen sein. Der Rücken hat eine gewaltfame Verletzung, ist aber recht gut gearbeitet. Am meisten frappirt der schwere Kopf, das Gesicht ist das eines ältern Mannes und gar nicht schön. Vermuthlich das Porträt eines berufenen Scheibenwerfers aus spät-griechischer oder römischer Zeit, dem der Künstler ein Compliment machte, indem er ihn in der Attitude des berühmten Myronischen abbildete.

2. Der Dornzieher vom Capitol.

In welche Zeit und Schule dieß reizende und schon seit Jahrhunderten berühmte Knabenbild gehört, ist nicht entschieden. Es ist ein jugendlicher Wettläufer, aber nach dem Siege, wie der „betende Knabe“ (Nr. 144) vor dem Siege dargestellt ist. Er hat im Laufen sich einen Dorn oder eine Scherbe in den Fuß getreten, aber er hat, dem Schmerz trougend, das Ziel dennoch als der Erste erreicht. Jetzt erst gönnt er sich Zeit den Dorn herauszuziehen und blickt scharf und angestrengt auf die Fußsohle, um ihn zu finden und zu fassen. Dieß mag auf einem wirklichen Vorfall bei irgend einem Wettlaufe von Knaben beruhen: der Künstler, wenn er die Ehrenstatue zu machen hatte, konnte ja nichts besseres thun, als dieß anziehende Motiv aus der Realität beibehalten. Der Guß ist in technischer Hinsicht sehr schön und künstlich: der Felsen ist aus Einem Stück mit der Figur gegossen. *) Dieser Knabe, etwa 1 bis 2 Jahr jünger als der betende, gehört unzweifelhaft in Vergleich mit diesem einer ältern Kunstweise an. Der Kopf ist bedeutend stärker, Brust und Rücken im Verhältniß breiter; die Falten auf dem Bauche sind merkwürdig scharf, kommen aber bei Knaben dieses Alters gerade so in der Natur vor. Besonders entscheidend dürfte das Haar sein; seine langen Locken sind so geordnet, daß sie sich bei der Neigung

*) Es wäre interessant einmal zu untersuchen, ob der Dornzieher auf dem Capitol und der betende Knabe in Berlin im Erz dieselbe Mischung zeigen. Myron brauchte äginetisches, Polyklet delisches Erz, und Lysipp dürfte darin dem letztern gefolgt sein, da er dessen Schulpraxis erneuerte.

des Kopfes in dieser Lage gar nicht halten könnten, sondern vornüber fallen müßten. Der Künstler hat also gegen die Natur gehandelt, aber aus künstlerischer Absicht; er wollte den ersten Knabekopf mit dem gespannten Hinblick auf die Wunde nicht durch die Locken zerschneiden. Dieß paßt nicht mehr in die Zeit des Vysipp, welche der Natur entschiedener folgte, als die ältern Schulen. Es ist in dem Werke sogar Manches, was an die Nachrichten erinnert, welche uns die alten Schriftsteller vom Stil des Myron geben. Zuerst das Momentane der Stellung und Bewegung mit der naiven, aber sichern Kenntniß der Anatomie; dann daß die zwei Seiten des Körpers wieder etwas gewaltsam in ganz verschiedene Action gebracht sind. Ferner das Haar, da von Myron ausdrücklich gesagt wird, er habe es noch nicht ganz naturgemäß gebildet, daneben aber die große Lebendigkeit der Handlung.

Ein Porträt und einen Sieger im Wettlauf scheint es ungezweifelt vorzustellen. Man hat wohl gesagt, es sei nichts als ein Genrebildchen, dergleichen in der späteren griechischen Bildnerei manche vorkommen. Aber man braucht nur den gegenüberstehenden netten Knaben mit der Gans anzusehen, so erkennt man den Unterschied. Dieser ist wirklich ein Genrebild, der Dornzieher ist es nicht. Der Knabe mit der Gans ist Nachbildung eines trefflichen und berühmten Werkes aus der Zeit nach Alexander, der kleine dicke Kerl schwißt vor Anstrengung, vom Haar legen ein paar Zöpfchen sich so fest an Stirn und Augenhöhle, daß man meint, es müßten Schweißtröpfchen an ihrer Spitze sich bilden. Hier also im Haar stärkster Naturalismus, während der Dornzieher, auf solche Zinessen noch nicht ausgehend, die Locken so geordnet hat, wie sie nach raschem Wettlauf sich nimmermehr hätten schwebend erhalten können.

Phidias.

Von den drei großen Schülern des Ageladas war vermuthlich der jüngste der Athenienser Phidias, welchen in der Richtung auf das Erhabene das Alterthum einstimmig für den ersten seiner bildenden Künstler anerkannt hat. Er streifte die letzte Härte und Unbeholfenheit des alten Stils ab, aber er behielt von diesem Stil den Ernst und steigerte in Darstellung der höchsten und würdevollsten Götter des Olymps die Kunst zur vollen Schönheit des Ideals. Das Glück trat seinem Genius zur Seite: seine Zeit und sein Staat stellten ihm Aufgaben, wie er allein vor allen Andern sie zu lösen begabt war.

Nachdem Athen in den ersten Jahrzehnten nach seiner doppelten Zerstörung durch die Perser nothdürftig wieder aufgebaut worden, beschloß Perikles, der den Staat mehr durch Geist und Beredsamkeit als durch amtliche Stellung beherrschte, einen großen Theil der bedeutenden Einkünfte der athenischen Bundesgenossenschaft auf die Verherrlichung der Bundeshauptstadt durch Baukunst,

Sculptur und Malerei zu verwenden. Die oberste Leitung dieser öffentlichen Werke legte er in die Hand seines Freundes Phidias, der schon seit dem Ende der Perserkriege ein geachteter Künstler war, denn bereits unter Kimon's Verwaltung, kurz nach Salamis, hatte man ihm die athenienfischen Weihgeschenke für Delphi zur Erinnerung an die Marathonschlacht aufgetragen.

Die Hauptaufgabe der Kunst und des Kunsthandwerks war unter Perikles der Neubau und die Ausschmückung des Parthenon, an der Stelle des ältern Ballastempels auf der Burg zu Athen, den die Perser zerstört hatten. Eine ganze Armee von Künstlern arbeitete hier unter Phidias; sogar die beiden ruhmvollen Baumeister Iktinos und Kallikrates standen unter seiner künstlerischen Leitung. Er selbst machte die colossale Statue der jungfräulichen Athene (Parthenos) für das innerste Heiligthum. Sie war von Gold und Eisenbein, und an Gold allein wurden ihm 40 Talente (62870 Thaler, 232619 Franken) hergegeben. Er war damals schon bejahrt; auf dem Schilde der Parthenos, welche an den großen Panathenäen d. J. 438 fertig aufgestellt wurde, hatte er sich selbst als „kahlköpfigen Alten“ abgebildet. Die Marmorwerke am Parthenon hat er wohl zum Theil gezeichnet, doch gewiß nicht mit eigener Hand vollendet: bei dieser Aufgabe zog er sich die großen Schüler heran, die ihn hernach auch bei seinen Aufgaben im Peloponnes unterstützten.

Es scheint, daß nach Vollendung jener Statuen die Feinde des Perikles gegen Phidias, als dessen Freund, den Prozeß anhängig machten, als habe er bei der Arbeit Gold unterschlagen; als er dieß durch Wägen des abnehmbaren Goldgewandes widerlegte, sollen sie ihn der Beleidigung der Götter angeklagt haben, weil er sein eigenes Bild und das des Perikles auf dem Schilde der Göttin angebracht habe. Er sei dann verbannt worden oder aus dem Gefängniß nach Elis entflohen, wo er nicht nur bei der damaligen Stimmung der Peloponnesier gegen Athen Schutz fand, sondern auch den Auftrag erhielt für den ebenfalls neuen Tempel zu Olympia die Gold- und Eisenbeinstatue des Olympischen Zeus zu arbeiten. Man erbaute ihm dort auf Staatskosten eine Werkstatt, die noch in römischer Zeit den Reisenden gezeigt ward; er durfte seinen Namen unter das Bild seines Zeus setzen, und das Ehrenamt der Bewahrung und Reinigung dieses Bildes erhielten auf ewige Zeiten seine Nachkommen. Daß er zu Athen im Gefängniß gestorben, ist demnach unwahrscheinlich. *)

216. Das Modell der Akropolis in Athen.

Das von Professor von der Launiz in Frankfurt angefertigte sehr genaue Modell des athenienfischen Burgfelsens zeigt an der Westseite den großen Ausgang durch die Trümmer der Propyläen, am Fuß der Südseite das große

*) Sauppe, der Tod des Phidias, Göttinger Nachrichten 1867, S. 173.

Theater des Dionysos und das kleinere Odeon des Herodes Atticus. Einige natürliche Grotten im Felsen dienten als besondere Cultstätten und Heiligthümer. Um den Burgfelsen, den ursprünglichen Sitz der atheniensischen Gemeinde und, des Königs, legte sich später in der Ebne die Stadt Athen radförmig herum während die Felsplatte, selbst mit hohen Mauern umgeben, in ein nur den Göttern zur Wohnung erlaubtes Staatsgrundstück sich verwandelte. Die Höhe ist mäßig, die oberste Platte des Untergestells, aus der die Säulen des Parthenon emporsteigen, liegt 450 Fuß über dem Meere. In dem großen Brand von 480 vor Christus wurde alles von vorhandenen Gebäuden durch die Perser vertilgt; seit der Schlacht bei Plataä aber (479) begannen unter Kimon und Perikles die prachtvollen Neubauten. Die Akropolis hatte ihre Bedeutung als Citadelle verloren, seit die großen Mauern fertig waren, welche Stadt und Hafen in Eine Befestigung einschlossen. Das Eingangsthor zu dem alten Burgfelsen wurde also nicht mehr im Sinne einer Festung, sondern als Prachtthor mit Säulenvorhallen und 5 Thüren aufgebaut. Dieses, die berühmten Propyläen, war 432 v. Chr. fertig. Neben dem Thore erscheint ein hoher viereckter Thurm, welcher dem Mittelalter angehört; der kleinere Bau links vor den Pforten war die Gemäldehalle (Pinakothek). Rechts sieht man einen erhöhten Vorsprung, der jetzt wieder das neu aufgebaute Tempelchen der Athene als Siegesgöttin trägt. Auf der Felsplatte selbst, gleich hinter den Propyläen, erkennt man eine abgeglättete Stelle; hier stand die colossale, ohne die Basis 60 Fuß hohe Athene Promachos des Phidias von Erz, deren Helmbusch und Lanzenspitze der Schiffer schon erblickte, wenn er von den Inseln des Archipelagos heimkehrend Sunion umfuhr. Links hinter den Propyläen sind die Reste vom Tempel der Athene Polias und des Erechtheus, mit der berühmten Karyatidenhalle (Nr. 21 unserer Sammlung ist eine der Karyatiden). Im Centrum des ganzen Burgfelsens erhebt sich endlich der in der Mitte durch die venezianische Bombe von 1687 gesprengte Prachtbau des Parthenon, den Perikles als Schatzhaus zur Niederlegung des Staatsschatzes und zur Aufbewahrung von Weibgeschenken, Processionsstücken und heiligen Götterkleidern bauen ließ. Dahinter, nach Osten hin, liegt heut noch undurchwühlter Schutt, der zum Theil dorthin geführt wurde, als man nach den Perserkriegen die Trümmer älterer, im Brand zerstörter Gebäude, z. B. des ursprünglichen von Pisistratus erbauten Parthenons, wegräumte, um für die Neubauten Platz zu gewinnen.

Der Parthenon.

(Im Mittelpunkt des Modells der Akropolis.)

Der unter der Oberleitung des Phidias neu erbaute Burgtempel der jungfräulichen Schutzgöttin der Stadt zeigt den dorischen Stil, aber mit attischer

Grazie verfeinert und durchgebildet, und war mit dem reichsten Bildwerk geschmückt. Der dorische Tempel gewährte mehrere Stellen, wo in schönem architektonischem Rahmen die Sculptur sich entfalten konnte. Erstens bot das durch Oberlicht erhellte Innere im Hintergrund eine Stelle für die eigentliche Tempelstatue. Dann waren an den Schmalseiten die beiden flachen Dreiecke der Giebel in der Tiefe durch Mauer ausgefüllt, und in diese Dreiecke wurden auf das von den Säulen getragene Gesims Gruppen von Statuen aufgestellt, denen oben der Giebel einen Rahmen gab. An allen Seiten des Gebäudes zog sich ferner der Fries hin, und die zwischen die Balkenköpfe eingesetzten Marmortafeln der Metopen (vgl. S. 7), von fast quadratischer Form, boten den schönsten Platz für Einzelszenen, namentlich für Gruppen von Kämpfern. Zulezt lief innerhalb der Alles umgebenden Säulenhalle, von dem Dach dieser Halle geschützt, ein Band von Sculptur oben um die ganze Mauer des innern Tempelkerns umher, und hier ließ sich, da dies Bilderband von keinen architektonischen Abtheilungen zerschnitten wurde, ein fortlaufender Festzug anbringen. Alle drei Gattungen der Bildnerei fanden dabei ihre Verwendung: die Tempelstatue und die Giebelgruppen waren wirkliche runde Statuen von colossalen Größe; für die Metopen, auf welche das volle Licht des Tages fiel, wandte man das hohe Relief an, dessen ganz körperlich vortretende Köpfe, Arme, Füße, Waffen im Sonnenschein einen wirklichen Schatten auf den Hintergrund warfen, welcher diese sämtlichen Darstellungen wie ganz rund erscheinen ließ. Für den Bildersfries unter der Säulenhalle aber empfahl sich, bei matterm Reflexlicht von unten, ein ganz flaches Relief, das durch Farben belebt, auch an den trübsten Tagen noch erkennbar blieb. Alle Bildwerke am Aeußern waren in Marmor, die Tempelstatue des Innern aber war in Gold und Elfenbein ausgeführt. Die meisten noch erhaltenen Stücke des äußern Bilderschmuckes wurden im Jahr 1801, als Griechenland noch unter den Türken stand, mit Genehmigung der türkischen Regierung durch Lord Elgin, damaligen britischen Gesandten in Konstantinopel, heruntergenommen und ausgebrochen. Dieser führte sie nach England, und die englische Regierung kaufte sie, mit Lord Elgins übrigen Sammlungen, im Jahr 1816 um den Preis von 875,000 Franken für das britische Museum an. Diese Originalwerke der höchsten griechischen Kunstblüthe warfen Alles in Schatten, was aus meist späterer Zeit die berühmten Museen Italiens schmückt; sie gaben uns einen ganz neuen Begriff von der Höhe griechischer Kunst, und selbst in ihrem furchtbar verstümmelten Zustand, da man nicht wagte sie zu restauriren, bleiben sie die Krone aller griechischen Sculptur.

In dem östlichen Giebelfeld war die Geburt der Pallas, in dem westlichen ihr Sieg über Poseidon in dem Kampfe um die Schutzherrschaft des Landes Attika dargestellt. Die Metopen enthielten eine große Zahl von Localsagen aus Attika, ferner Kämpfe der Pallas gegen die Niesen und Szenen aus der Schlacht

der Lapithen und Kentauren. Viele dieser Bildertafeln sind verloren, manche bis zur Unerkennbarkeit zerstört, so daß ein geistiger Zusammenhang des Einzelnen sich nicht mehr feststellen läßt. Der Bilderstreifen endlich unter der Säulenhalle stellte den alle vier Jahr gehaltenen Festzug der Athener zum Parthenon vor.

Bildwerke des Parthenons.

Die berühmte Tempelstatue der Pallas, aufrecht stehend, war 39 Fuß hoch. Das ärmellose Unterkleid fiel bis auf die Füße herab, die Brust umgab die Aegis, mit dem Medusenhaupt in der Mitte. Auf dem Helm saß eine Sphinx, ihr zu Seiten je ein Greif. Auf der rechten flach vorgestreckten Hand hielt sie an Festtagen eine lebensgroße geflügelte Siegesgöttin*), in der linken Speer und Schild, beide ruhig auf dem Boden stehend; der Schild war mit Bildwerk ciselirt. Selbst die hohen Sohlen der Göttin und das Fußgestell hatten Reliefs. Unter dem Schild wand sich die Burgschlange. Gesicht, Hände, Füße und die Medusa vor der Brust waren aus Elfenbein, die Sphinx war Bronze, alles übrige Gold, das Ganze, wie immer bei Goldelfenbeinstatuen, auf einem hölzernen Kern befestigt, daher man zu Zeiten Wasserdämpfe anwandte, damit in der scharfen Luft der Höhe das Holz nicht zu trocken wurde. Ueber achthundert Jahre stand das Werk an seiner Stelle im Heiligthum, noch 375 nach Christus sah man es dort; hernach scheint es, damit das Gold die plündernden Schwärme der Völkerwanderung nicht anlocke, gleich dem Zeus von Olympia nach Constantinopel gebracht worden zu sein. Dort ist es verbrannt oder verschollen.

127. Statuette des Parthenos.

Wenn katholische Pilger zu berühmten Gnadenbildern wallfahrten, nehmen sie gern Bildchen oder kleine Copien dieser Bilder zum Andenken und Wahrzeichen nach Haus mit. Ähnlichem Zweck hat wohl für einen Kunstpilger diese Statuette dienen sollen, die nicht wegen ihrer Schönheit, wohl aber deswegen wichtig ist, weil sie uns von dem bewunderten Werk des Pheidias den Gesamteindruck bewahrt hat. Sie wurde 1859 in Athen selber gefunden und wird

*) Die schwere, aus Holz, Gold und Elfenbein gearbeitete Figur der Siegesgöttin hätte den Arm abbrechen können, es scheint daher, daß man, wenn sie bei Festen der Göttin auf die Hand gesetzt wurde, dem Arm der Letztern eine tragende Stütze unterstellte. Diese Stütze will man auf dem kleinen Relief aus Berlin erkennen (Nr. 225, in der dritten Abtheilung unserer Sammlung), wo die Siegesgöttin auf Athenens Hand einen Sieger krönt.

noch ebenda im Cultusministerium aufbewahrt. Aus irgend einem Marmor-splitter ist sie von einer handwerklichen Hand rauh zugehauen, am Rücken hatte der Stein nicht Masse genug, um das Gewand durchzuführen zu können, und vermuthlich deshalb verwarf man die ganze Arbeit und ließ sie unvollendet, denn man sieht vorn am Gewand, am Helm, unter dem rechten Arm und im Rücken Alles erst angebeutet, genau wie bei unvollendeten Statuen eines modernen Ateliers. Auf dem Helm sollte die Helmszierde aus Blech angefeht werden, man sieht noch eine Art Kamm, der bestimmt war dieß Blech zu befestigen. Den Speer und die Siegesgöttin, die hier nur ein kleines Püppchen werden könnte, wird man aus Erz später haben beifügen wollen; ebenso das kreisrunde Medusenhaupt vor der Brust. Am merkwürdigsten ist die Uebereinstimmung des Gegenstands auf dem Schilde mit dem Original; noch in der ganz flüchtigen Arbeit unsres Bildhauers erkennt man einen Amazonenkampf, und auf einer größern zweiten Copie dieses Schildes, im britischen Museum zu London, läßt sich sogar der einen Stein zum Wurf aufhebende „tahlköpfige Alte“, das Porträt des Phidias, unter den Figuren erkennen. Selbst auf unserm Schilde meint man ihn unter den undeutlichen Figuren herauszufinden.

Ganz für eine Tempelstatue, welche dem durch die Hauptthür des Parthenons Eintretenden das ruhige Centrum der Perspective in strenger dorischer Architektur bildete, paßt die klare Symmetrie der Gestalt. Der Kopf steht fast gerade auf dem Rumpf, die Aegis ist wie ein Schultermantel in zwei gleichen Massen umgelegt, die Arme gehn gleichmäßig von den Schultern herab, und das ganze schlichte Gewand fällt mit senkrechten Falten auf die Füße hinunter.

Statuen der Giebelfelder.

Im Jahr 1687 belagerten die Venezianer Athen, wo die Türken im Parthenon ein Pulvermagazin angelegt hatten. In dieses fiel eine Bombe, und die Explosion zerschmetterte den ganzen Mittelförper des Gebäudes, warf auch wahrscheinlich einige Statuen aus den Giebeln herunter. Nach der Einnahme der Stadt wollte Morosini, der venezianische Feldherr, die lebensprühenden, von allen frühern Augenzeugen hoch bewunderten Kofse vom Wagen der Athene herabnehmen und als Trophäen nach Venedig führen; sie stürzten aber durch Ungeschick der Arbeiter herab und wurden auf dem Felsboden zertrümmert. Ein gutes Glück hat jedoch gewollt, daß dreizehn Jahre vor diesen Ereignissen, im Jahr 1674, im Auftrag des Marquis de Nointel, französischen Gesandten in Constantinopel, der Maler Jacques Carrey, ein Schüler Lebrun's, alle damals noch vorhandenen Statuen der Giebelfelder und viel andre Stücke vom Bildschmuck des Parthenons abzeichnete. Diese zwar flüchtigen Skizzen, in schwarzer Kreide und Röthel ausgeführt, werden jetzt auf der Bibliothek zu

Paris aufbewahrt, und aus ihnen läßt sich die Gesamtanordnung der Giebelgruppen noch herstellen.*) Vieles war zwar auch damals bereits verschwunden. Im Mittelalter hatte man den Parthenon in eine christliche Kirche verwandelt und dabei, wie es scheint, mitten in die Wand des Ostgiebels ein Fenster gebrochen, so daß gerade die Hauptfiguren der Mittelgruppe mit der Geburt der Athene, nämlich Zeus, Hephästos und die Athene selbst verloren gingen. Athene, ganz gerüstet, der verkörperte reife Gedanke, aus dem Haupt des göttlichen Vaters gesprungen, stand auf dessen einer Seite, auf der andern Hephästos, die Art in Händen, mit der er den Hebammendienft verrichtet hatte. Zwei jugendliche Gestalten, Iris in schön flatterndem Gewand und eine geflügelte Siegesgöttin, machten sich im Schwunge auf, um dem Land Attika das Wunder zu künden. Das Land war durch seine localen Gottheiten und Helden bezeichnet, welche, weil sie die Botschaft noch nicht erhalten hatten oder eben erst sich ihr zuwendeten, als ruhig sitzend erschienen: links vom Beschauer die eleusinischen Nachbargöttinnen Athens, Demeter und Persephone, die Tochter vertraulich an die Schulter der Mutter gelehnt, dann der auf dem Boden gelagerte Theseus, welcher noch ohne Antheil nach links in die Ferne blickte, rechts die drei Thauschwwestern, die Töchter des Stadtfürstern Kekrops: Aglauros, Pandrosos und Herse; die älteste Tochter allein auf einem Schemel, die zweite auch sitzend, aber die jüngste ruhend in deren Schooß gelehnt und noch theilnahmslos (nach rechts) hinausträumend. Den Abschluß des ganzen Giebeldreiecks bildete links das Rossespann des Tages, von Helios gelenkt aus dem Meer emportauchend, rechts die Nacht ihr Gespann in die Fluth senkend, von den Rossen nur die Häupter, von dem Götterpaar nur der Oberkörper mit den lenkenden Armen sichtbar. So stieg mit der Geburt Athenens ein neuer Menschheitstag empor, während die alte Welt in die Nacht sank, und sein voller Mittag culminirte im Centrum der ganzen Gruppe auf der sonnigen Stirn des Vaters aller Götter und Menschen.

Nicht minder großartig war die Composition des Westgiebels, der Wett-

*) Von dem westlichen Giebelfeld befindet sich eine große Nachzeichnung der Carren'schen Skizze, von Herrn Escher-Züblin angefertigt, in der Sammlung von Illustrationen des Zürcher Polytechnikums, zum Zweck der Vorlesungen über Kunstgeschichte. Von beiden Giebelgruppen hat man eine Restauration in kleinen Figuren an dem Modell des Parthenons im britischen Museum, von dem westlichen Giebelfeld eine größere in dem schönen Modell einer Front des Tempels im Krystallpalast bei London versucht. An dem letzten Orte sieht man auch ein großes Stück des innern Frieses unter der Säulenhalle mit den Reitergruppen in Sculptur und Farben restaurirt. Das Plastische an dieser Restauration hat der talentvolle deutsche Bildhauer Andreas Graß gemacht.

streit des Poseidon mit Athene um die Schutzherrschaft von Attika.*) Der gewaltige Meergott stieß den erderschütternden Dreizack in den Boden, den Burgfelsen spaltend, und unter dem Stoß brach der heilige Salzquell empor. Aber beglückender war Athenens Gabe; auf ihren Befehl spross aus hartem Boden der Stolz und Reichthum Attika's, der nährende Delbaum, letzterer in wirklicher Gestalt sinnlich dargestellt. Athene stand vom Beschauer links, Poseidon rechts, beide Götter mit den Oberkörpern wie hadernd von einander zurückweichend, Poseidon weit ausschreitend in stark diagonalen Stellung. Erhalten ist in zwei Stücken der ungeheure Brustkasten des zürnenden Meergottes, und von der Athene ein Theil des Hauptes, mit hohlen Augen, deren Füllung mit blizenden Edelsteinen die „strahlenäugige“ Göttin bezeichnete. An die beiden eifernden Gottheiten reihte sich ihr Gefolg, zunächst bei ihnen die Kasse mit ihren Wagen, mit den Lenkerinnen und je einer begleitenden Gestalt, dann rechts, auf Poseidons Seite, die lichte Göttin des sanften Meerespiegels, Leukothea, mit dem vergötterten Sohn, dann die Meerestiefe mit der nackten ihr entsprossenen Aphrodite und ihrem Knäbchen Eros, und noch eine nicht näher zu bestimmende Meerfrau. Links aber Athenens Gefolg, Ares bei den Rossen, die Göttinnen des fruchtbaren Ackerbodens, Demeter und Persephone, zwischen ihnen ein lebhaft bewegter Knabe, von der einen zur andern Frau hinstrebend, — und der Stadtgründer, der greise Kekrops mit der jugendlichen Sattin. Auch hier galt es die scharfen letzten Ecken des Siebeldreiecks, rechts und links, mit Figuren zu beleben, die den Raum gut ausfüllten. Der Meister wählte als Andeutung des Ortes, wo der Wettkampf stattfand, drei Flüsschen Attikas; links ruht der größte derselben, der Kephissos, allein, rechts der kleinere Ilissos, in dessen Bett die Quelle der Kallirrhoe entspringt; und diese ist dem knienden männlichen Gott als hingelagerte Nymphe beigegeben. Auch diese Localgötter verfolgen mit Spannung den Streit der großen Schutzpatrone; der Kephissos kehrt das Haupt in starker Wendung der Mittelgruppe zu, und Ilissos scheint die Geliebte mit ausgestreckter Hand auf den Sieg der Athene hinzuweisen.

Aus diesen großen Compositionen der Siebel haben wir in unserer Sammlung acht Stücke: aus dem Wettkampf der Götter den Torso des Poseidon und den Flussgott Kephissos; aus der Geburt der Athene den Theseus, die Gruppe der zwei jüngsten Thauschweftern und drei Rosshäupter.

103. Theseus.

Der kraftvoll gebaute Heros ruht an einen Block gelehnt, über welchen er die Löwenhaut gebreitet hat. Die Muskeln sind in starke Massen zusammen-

*) Eine sehr schöne, nur in Einzelheiten noch anzugreifende Restauration der Mittelgruppe giebt die Zeichnung von Theodor Große in Overbecks Geschichte der griechischen Plastik, I, S. 276.

gefaßt, und durch den ganzen Körper waltet ein großer Stil, während doch zugleich alles Einzelne unvergleichlich naturwahr ist. Die Vorderseite hat durch den Wetterschlag gelitten, doch ist die Verwitterung ziemlich gleichmäßig, so daß hier und am Kopf wenigstens die allgemeine Umrislinie noch erhalten blieb. Der Rücken, der vom Regen weniger litt, ist sehr schön erhalten und dient im britischen Museum einer Menge von Zeichnern zum Studium.

104. Pandrosos und Herse.

So werden die zwei belleideten weiblichen Figuren genannt, deren eine sitzt, während die andre in ihren Schooß gelehnt liegt. Sie sind die Töchter des Stadtgründers Kekrops, und bildeten mit der dritten, rechts von ihnen getrennt sitzenden Schwester, der Aglauros, eine prachtvolle Gruppe. Pandrosos hat die Füße untergestemmt, um die Last der Ruhenden zu tragen. Herse ist nur mit einem leichten Untergewand bekleidet; die Brüste hindern es vorn herabzugleiten. Ueber die Füße hat sie das Obergewand wie einen Shawl gebreitet. Durch alle Zerstörung leuchtet die jungfräuliche Frische der Körperformen siegreich hindurch.

100. Rosköpfe vom Wagen des Helios. 105. Roskopf vom Wagen der Nacht.

Die beiden Rosköpfe vom Wagen des Helios sind wegen des Gupfloches an der Rückseite hier umgekehrt aufgestellt, sie blickten im Original nach rechts. Der Roskopf vom Wagen der Nacht (oder der Mondgöttin Selene) füllte nach rechts das letzte Stück des Giebels. Es ist gut erhalten und zeigt uns in einer Thierbildung denselben idealisirenden Stil, den wir auch an den Menschengestalten des Parthenon wahrnehmen. Der Kopf eines lebendigen Pferdes hat eine weit größere Zahl kleiner Curven, die hier in wenige große Linien zusammengefaßt sind. Bei dem Pferde sind alle Durchschnitte durch die Glieder, den Hals, den Leib, den Schädel oval, während sie bei dem Menschen fast cirkelrund sind. Dieß ist bei dem Roskopf vor uns noch gesteigert, und besonders die strengen Flächen der Wangen sind höchst charakteristisch. Die stark vortretenden Augen geben den Ausdruck von Muth und Feuer. Der Knochenbau tritt stark hervor, und man meint das Modell des Urpferdes zu sehen, von dem alle sterblichen Rosse abstammend wären. Die Mähnen aller Rosse vom Parthenon sehen aus, als wären sie kurz abgeschnitten, so daß sie auf dem Nacken einen sträubigen Kamm bilden. Dieß war schwerlich Mode jener Zeit, denn auf gleichzeitigen Vasenbildern haben die Rosse vielmehr freibewegte lange Mähnen; es scheint also in der Reliefsculpturn aus Stilgründen geschehen zu sein, um am Nacken

des Rosses einen festen Umriss zu behalten. Das Pferd von dem hundert Jahr spätern Mausoleum und die Pferde der römischen Kunst haben dagegen die volle unverschnittene Mähne.

134. Der Corso vom Brustkasten des Poseidon.

Der muskelgewaltige Meerergott stand im Westgiebel, die linke Schulter gesenkt, den rechten Arm aber hoch erhoben, um mit dem Dreizack den Burgfelsen zu spalten. Dadurch sind beide Seiten der Brust in starken Contrast gebracht. Von höchster Schönheit und Wahrheit ist die Zeichnung der Muskeln unter dem linken Arm, wie sie sich an die Rippen ansetzen, und dieser Theil ist selbst bis auf die Politur ganz vollkommen erhalten. Auf diesem linken Arm zeugt die starkgezeichnete Hauptader von der lebensstrogenden Kraft des Erberschütterers.

102. Der Flußgott Kephissos.

Der größte unter den kleinen Flüssen Attikas (die Statue ist sonst unter dem Namen des Ilissos bekannt) ruht auf den linken Arm aufgestützt, aber er vernimmt die Botschaft von dem Sieg der Athene und wendet sich mit dem obern Theil des Körpers nach seiner linken Seite, um den Vorgang anzusehen. Der Kopf war fast ganz ins Profil gestellt. Dadurch kommt in die schlante Jünglingsfigur eine höchst lebendige Bewegung. Die Formen sind nicht wie bei dem Theseus athletisch, sie haben, um die Natur des Gottes zu bezeichnen, eher etwas Fließendes. Auch hier ist der Rücken ganz in der ursprünglichen Schönheit erhalten. So herrlich nun das Körperliche behandelt ist, zeigt sich doch, daß bei den Nebensachen geringere Hände mitwirkten. Das Gewand will wohl die Feuchte nachahmen, ist aber ganz stillos ausgeführt und nicht besser als ein nasser zusammengeworfener Lumpen.

124. 125. Zwei Metopen vom Parthenon. Kentauren mit Lapithen kämpfend.

Die Metopen auf den vier äußern Seiten des Parthenons sind von ungleicher Arbeit. Zu den schönsten gehören die Kentaurenkämpfe; die beiden hier bezeichneten, jetzt in London, stehen in Entwurf und Ausführung den runden Figuren der Giebelfelder kaum nach. In die fast quadratische Form der Metopen passen am besten drei Figuren, oder wie hier Ein Krieger und mit ihm die Doppelgestalt des Kentauren. Die Gruppen sind mit größtem Geschick in die Rahmen hineincomponirt. Das Relief ist ungemein hoch, auf der Metope Nr. 125 ist

der Held fast ganz frei herausgehauen, nur noch an wenigen Theilen bleibt die Figur an den Hintergrund gebunden, so daß man um sie herumgreifen kann. Bei dieser Gruppe hat der Lapithe seinen Gegner bereits einmal im Rücken verwundet, und dieser greift mit der rechten Hand nach der Wunde, aber jener reißt den Vorwärtsfliehenden am Halse zurück und holt zum zweiten Stoß oder Hieb aus. Herrlich ist hier das ausgebreitete Gewand des Kriegers, das von seinen beiden Armen emporgehoben mit prächtigen Falten den Hintergrund füllt.

In der zweiten Gruppe ist dagegen der Kentaur im Vorthail. Auf die Hinterbeine sich setzend, ist er mit den Vorderhufen auf den Gegner herabgekommen und hat ihn zu Boden geworfen; das Thierfell in seinem Rücken flattert der starken Bewegung noch nach. Zugleich hat er den Griechen mit der Linken am Schopf gefaßt, während die Rechte, die wohl eine Keule führte, zum Todeshieb ausholt. Der Kopf des Griechen hat einen starken Ausdruck von Spannung und Schmerz. Am Haar beider Figuren und am Bart des Kentauren sieht man deutlich, daß das Detail mit dem Meißel wenig ausgearbeitet war, so daß, wie bei den Metopen von Olympia, die Bemalung stark nachhelfen mußte.

217. Dritte Metope vom Parthenon. Kentaur ein Mädchen bewältigend.

Diese Metope wurde am Fuß des Parthenon gefunden und für die Sammlung des Grafen von Choiseul entführt: sie befindet sich jetzt in Louvre. Sie ist die einzige, welche man restaurirt hat, und sie giebt daher (wenigstens für das Auge des Laien) einen vollern Begriff von der Wirkung der Originale, als die beiden andern aus London. Die Ergänzungen, von dem französischen Bildhauer Bernard Lange aus Toulouse (+ Paris 1839) gemacht, sind am Kentauren der Kopf, der rechte Arm und der rechte Hinterfuß bis über das Knie; an dem Mädchen die rechte Hand sammt dem Elbogen, das Meiste vom linken Arm und das ganze linke Bein. Auch ihr Kopf war stark verletzt und muß so gut wie ganz für modern gelten.*) Beide Köpfe sind leer, der Restaurator hätte im Hinblick auf die eine Metope aus London, wo die Köpfe erhalten sind, schon wagen dürfen ihnen weit mehr Ausdruck zu geben. Der rohe Werber hat das Mädchen am rechten Armgelenk gefaßt, während seine linke Hand sie unter dem Gewande am Schenkel festhält. Mit ihrer noch freien Linken sucht sie durchs Gewand seine Hand loszumachen. Sie trägt sehr starke Sohlen von

*) Notice de la sculpture antique du musée imperial du Louvre, par W. Fröhner, conservateur-adjoint du département des antiques et de la sculpture moderne. Vol. I. Paris 1869.

mehrfach übereinander gelegtem Leder. Die Darstellung ist höchst lebendig, aber die Ausführung weniger schön und edel als auf den beiden vorhergehenden Tafeln aus London; auch ist der Unterkörper des Mädchens zu kurz gerathen. Doch hat auch die Oberfläche hier stärker durch Abblätterung des Marmors gelitten.

209. Die Pallas von Velletri.

Außer der Athene Parthenos im Parthenon hatte Pheidias für andere Orte noch mehrere Pallasstatuen von sehr verschiedener Auffassung gearbeitet. Auf eine derselben führt man gewöhnlich als eine spätere Nachbildung die herrliche stehende Pallas zurück, welche 1797 in den Resten einer antiken Villa bei Velletri aufgefunden wurde und jetzt im Louvre aufgestellt ist. Velletri ist das alte Velitri, von wo die Familie der Octavier stammte; die Eingebornen behaupteten, obwohl fälschlich, Augustus sei dort geboren und erzogen. Die Figur soll aus sechs Stücken Marmor gearbeitet sein; der Helmbusch fehlt. Neu sind einzig die beiden Hände mit dem Handgelenk, der halbe rechte Fuß und die Zehen des linken Fußes mit einem Stück der Sandale. Hier zeigt sich an einer ausnahmsweise einmal gut erhaltenen Statue, wie lebensvoll der Effect bei antiken Werken war. Die Göttin hat den Helm aufgestoßen, um frei blicken zu können, sie schaut zu uns aus der Höhe herab, mit wahrhaft sprechendem Ausdruck. Das ärmellose Untergewand von feinem Stoff ist durch zwei Schlangen als Gürtel zusammengebunden, darüber liegt die Aegis mit Panzerschuppen, oben mit kleinen geringelten Schlangen besetzt, und von dem Medusenkopf als Agraffe zusammengehalten. Wenn man die Falten des Untergewandes über dem Schlangengürtel lange ansieht, so scheint der weiße Stoff sich zu beleben; die stramme gerade Linie von den Brüsten bis zum Gürtel läßt die herrliche herb jungfräuliche Frische des Busens ahnen. Der Mantel, von schwererem Zeug, ist um die Lenden geschlagen und wird unter dem linken Arm von dem angegedrückten Elbogen gehalten. Seine Falten laufen also quer über Schenkel und Knie und geben der Gewandung eine schöne Mannigfaltigkeit; wo sie aber an den Seiten grade herabfallen, da sind sie, wie in der Wirklichkeit, ungenirt in gerader Linie geführt, während sie z. B. bei dem fast ein Jahrhundert spätern Mausolos mit Vorliebe Curven bilden. Auch dieß Stück der Draperie ist wieder äußerst wirksam, da die Falten und Ränder sehr tief unterschritten sind und die kraftvollen hierdurch bewirkten Schatten den Eindruck eines schweren und dicken Zeuges geben. Die Mantelsäume zeigen da, wo der Weber den letzten Faden fest anzog, kleine gekrämpelte Wellenlinien. Diese Krämpelung, welche ein Wirkliches an gewobenen Stoffen genau nachahmt, findet sich nur auf atheniensischen Gewändern der besten Zeit; man sieht sie auch bei der in der letzten

Abtheilung der Sammlung stehenden Friedensgöttin (Nr. 148). Die Sandalen, aus fünf Sohlen bestehend, sind die sogenannten tyrrenischen, dergleichen auch die Athene Parthenos des Phidias trug.

Der Kopf ist der Freundin der Helden würdig. Die nicht hohe, aber breite und klare Stirn läuft in die kraftvolle, eher starke Nase aus; die Wange ist nicht rund, wie bei Venusstatuen, sondern geht nach unten schmal zusammen; der Mund, die Lippen, das Kinn sind groß, der Ausdruck des Gesichts wunderbar ernst und ruhig. Es ist etwas Männliches darin, Weisheit mit Entschlossenheit gepaart. Dieser Strenge entspricht auch das ganz einfache Haar. Athene kennt keine Toilettenkünste und hat zu Josen keine Charitinnen. Im Nacken ist das Haar in einen kunstlosen Zopf geschlungen; unter dem Helm sieht man die Striche von den breiten Zähnen des Kammes, der sorglos einmal hindurchgezogen ist. Wie jetzt die Hände ergänzt sind, ist es eine Athene Agoraia, d. h. die Göttin zu einer Volksversammlung oder einem Kreis von Helden redend, wofür auch das gesenkte Antlitz zu sprechen scheint. Allein das Alterthum brachte beim Reden nicht gern beide Hände ins Spiel. Der Helm und die kriegerische Aegis um die Brust lassen in der rechten erhobenen Hand einen Speer vermuthen, aber was die Linke hielt, bleibt ungewiß.

In der Glyptothek zu München befindet sich eine Büste der Athene von gleich colossaler Form, der Ueberrest einer ganz ähnlichen Statue, bis unter die Brüste erhalten. Der Kopf ist, wie bei der unsern, behelmt und in den Zügen ihr gleich, aber die Arbeit ist feiner und das Haar etwas seidiger; es fällt vor den Schläfen mehr in große Massen aus einander und ist im Nacken mit einem Band zusammengelockt; die Augen waren hohl und wurden ursprünglich aus farbigen Steinen gebildet. Die Münchener Büste ist wohl der schönste Pallaskopf, den wir aus dem Alterthum noch besitzen. Diese und noch drei andre Wiederholungen in Büsten beweisen, daß von unserer Pallas im Alterthum ein berühmtes Original existirt haben muß, welches aber nach der Schärfe der Gesichtsformen und der Gewandfalten vermuthlich von Erz war. Daß aber dieß Original von Phidias gewesen sei, ist in keiner Weise verbürgt.

Statuette der Athene als Rednerin.

Als eine im Reden begriffene Athene (Agoraia) ist dagegen mit Sicherheit eine kleine Bronzefigur im Antiquarium zu München aufzufassen, von der wir im Glaschränk der letzten Abtheilung einen Abguß besitzen. Der große Mantel ist hier doppelt gelegt, so daß er einen starken Ueberschlag bildet, und wird durch eine Spange vor der linken Schulter festgehalten. Der linke Arm ist auf die Hüfte gestützt, die rechte Hand war im rednerischen Gestus hoch erhoben. Andre Statuetten dieser Art haben den ganzen linken Arm in den Mantel eingeschlagen.

Auch der sehr lebendige Ausdruck in dem feinen Köpfschen deutet auf eine Athene hin, die zu Männern redet. Hiernach möchte man an die Göttin denken, welche gleich den griechischen Feldherrn der spätern Zeit vor der Schlacht an die Krieger eine Anrede hält, und v. Lüchow*) setzt sie daher gegen 400 v. Chr., wo solche Feldherrnreden zur Gewohnheit wurden.

Die drei Cellenfrieße der Sammlung.

Stellen wir uns einen der größern griechischen Tempel vor: ein inneres Rechteck von Mauern, in welchem das Götterbild stand (die sogenannte Cella), und eine Säulenhalle rings umher — und treten wir dann auf die oberste Stufe des Unterbaues unter diese Säulenhalle, so haben wir die Cellenmauer grade vor uns. Stehen wir an einer der Schmalseiten, so sehen wir grade auf eine der Pforten, welche durch diese Mauer auf der Vorder- und Rückseite des Gebäudes in die innern Gemächer der Cella führen. Ueber diesen Pforten aber bleibt oben noch ein breiter Streifen der Cellenmauer übrig, und diesen liebten die Griechen mit Bildhauerarbeit zu füllen. Die Stelle war dafür günstig. Das Dach der Halle gab ihr Schutz gegen das Wetter, und das tieferabgehende Gebälk der Säulen bildete dazu noch einen seitlichen Schirm, der an jenen obern Theil der Cellenmauer den Regen nicht herankommen ließ. Da die Säulenhalle außerdem durch Schranken zwischen den Säulen abgeschlossen war und nur bei Festen man eintreten konnte, waren jene Bildwerke auch gegen jede muthwillige Beschädigung geschützt. Es konnte nun hier Bildwerk in verschiedener Art angebracht werden. Entweder theilte man den obersten Saum der Cellenmauer bei dorischen Tempeln grade wie das Gebälk über den Säulen durch einen architektonischen Fries, der seine Balkenköpfe zeigte. Zwischen diese Balkenköpfe waren dann rechteckige Platten (als Metopen) eingefest, und in diesem Fall konnte man nur einzelne Scenen auf den von der Architektur eingerahmten Platten darstellen. Oder man ließ hier die architektonische Abtheilung fallen und setzte dafür ein fortlaufendes unzerschnittenes Band von Sculptur, einen Bildersfries, ein; wie dort eine Begebenheit in einzelnen Balladen, so trat sie hier als zusammenhängende epische Erzählung auf. Beide Arten von Friesen konnten nun entweder nur über den Thüren der Schmalseiten stehen, oder sie konnten auch an den Langseiten umherlaufen, also die ganzen Cellenmauern umspannen. Von allen drei Anordnungen haben wir Beispiele in unserer Sammlung. Der Theseustempel zu Athen hatte zwei zusammenhängende Streifen von Bildwerk, aber nur über den beiden Thüren; der Tempel zu Olympia hatte

*) Münchener Antiken S. 24. Vgl. die Zusammenstellung in Dr. Bernoulli's Schrift: Ueber die Minervensstatuen. Basel, 1867.

auch nur über den Thüren Bildwerk, aber auf getrennten Metopentafeln; der Parthenon zu Athen endlich hatte einen ununterbrochen an allen vier Seiten ganz um den Tempel sich ziehenden Streifen von Bildwerk.

Eins nur war, wenigstens scheinbar, diesen hier angebrachten Sculpturen ungünstig; sie erhielten nämlich das Licht nicht von oben, wo die undurchbrochene Cassettendecke der Säulenhalle über ihnen lag, noch eigentlich von der Seite, weil hier das äußere Gebälk der Säulenhalle einen Schirm bildete; das Licht also fiel auf sie nur von unten, als Reflektlicht von den Treppen und von dem Fußboden der Säulenhalle. Da aber diese bei den reichsten Tempeln aus weißen Marmorplatten bestanden, war das Licht eines griechischen Himmels schon ganz genügend, nur blieb es immer ein zerstreutes Licht, und die Sculptur mußte daher in der Behandlung der Oberflächen darauf Rücksicht nehmen, wie sie diese eigenthümliche Beleuchtung benutzen sollte.

Anfangs scheint man nun geglaubt zu haben, bei schwächerem Licht müsse man grade die Gestalten recht stark hervortreten lassen, also ein starkes Relief anwenden. Dieses sieht man an dem Kentaurenkampf des Theseustempels (Nr. 31—33). Allein die Wirkung kann nicht glücklich gewesen sein. Wir sind gewohnt, alle Gegenstände, und so vor allem die Menschengestalt, von oben beleuchtet zu sehen, so daß alle Schatten abwärts fallen. Hier müssen die Schatten nach oben gefallen sein, und die Wirkung war scharf, aber schwerlich schön.

Hier von kam man also ab, und mit großer Weisheit nahm man am Parthenon für diesen Bildersfries grade ein recht niedriges Relief, welches fast gar keine Schatten wirft und durch Farben belebt mehr den Eindruck eines Gemäldes als einer Bildhauerarbeit hervorbrachte.

31—33. Zwei Platten vom Cellensfries des Theseustempels.

Der Tempel des Theseus, in der untern Stadt zu Athen, einer der besterhaltenen Tempel des ganzen Alterthums, der im Mittelalter als Kirche diente und jetzt in ein Sculpturen-Museum verwandelt ist, hatte in den äußern Metopen nicht überall Bildwerk, aber über den Eingangsthüren zogen sich Bildersfriese hin; der über der hintern Pforte stellte den Kampf der Lapithen und Kentauren dar.

Bei der Hochzeit des Lapithen Pirithoos mit der Hippodamia versuchte Eurypion, einer der als Gäste eingeladenen Kentauren, im Trunk die Braut wegzuschleppen. Theseus, König von Athen, ebenfalls Gast des Bräutigams, warf sich für diesen in den Kampf und entschied den Sieg der Lapithen. Die Athener erinnerten sich dieser That gern, weil ihnen Theseus überhaupt als Vertheidiger des Rechts gegen rohe und tyrannische Gewalt theuer war, und

für das Heiligthum ihres Nationalhelden, wo seine Asche ruhte, war ihnen dieser Gegenstand der passendste, um so mehr, da er in seiner kühnen Lebendigkeit für die Sculptur vortrefflich sich eignete.

Der Theseustempel war als Heldengrab (Heroon) von Kimon, Sohn des Miltiades, bald nach den Perserkriegen gegründet. Kimon führte die Gebeine des Theseus von der Insel Skyros herüber und setzte sie als Reliquien in diesem neu erbauten Tempel bei. Die Sculpturen würden also, wenn sie gleichzeitig gemacht worden sind, ungefähr 30 Jahre vor die Parthenonsculpturen fallen. Es lebte damals schon Phidias, denn wir wissen, daß unter Kimon auch er schon arbeitete; diese Sculpturen aber athmen nicht seinen Geist.

Der Fries des Theseustempels befindet sich noch an seinem ursprünglichen Platze. Die Figuren haben, eben des hohen Reliefs wegen, welches stärker vermittelt und leicht zerbricht, stark gelitten. Die Kampfszenen sind höchst lebendig: der auf seinen eignen Pferderücken zurückgeworfene Kentaur (auf der untern Platte) war eine schwierige Aufgabe. Die Kentauren haben alle auf dem Rücken, wo der Mannsleib mit dem Roß zusammenstößt, einen eigenthümlichen Buckel, in welchem der Steiß des Mannes mit den starken Vorsätzen an den Wirbelknochen des Pferdehalses zusammenzufließen scheint. Die Gruppe oben rechts stellt den Lapithen Kaineus vor. Nach der Sage unverwundbar, wurde er doch endlich bezwungen, indem zwei Kentauren ihn unter einem Felsblock erdrückten. Diese Figur ist herrlich gezeichnet, an der Partie unter dem Brustkasten sieht man die Anstrengung, mit der er dem Druck des Felsens sich entgegenstemmt, so daß er sich zum Athmen keine Zeit nimmt und die Weichen hohl werden. Der Kaineus kommt auch wieder auf dem Fries von Phigalia vor, den man in der innersten Abtheilung unsers Antikensaales findet, dort tritt auch Theseus selbst unter den Kämpfenden auf.

In jenen frühen Tagen der griechischen Sculptur studirte der Bildhauer die Anatomie nicht mit dem Secirmesser, sondern mit dem lebendigen Auge an dem schön durch Gymnastik ausgebildeten Körper der Männer und Jünglinge einer herrlich harmonischen Menschenrace, die er bei den Uebungen der Ringschule und den großen Festspielen nackt und in kraftvollstem Muskelspiel kampfbewegt vor sich sah. Er konnte daher wohl in Zeichnung einzelner Muskeln und Sehnen irren, so ist hier z. B. die Anatomie unter dem Brustkasten des Helden oben links nicht vollkommen, aber das Gesamtgefühl einer Bewegung gab er mit vollem Verständniß. Später, zumal in der rhodischen Schule, ist, wie z. B. der Laokoon beweist, auch mit größtem Ernst an Leichen studirt worden.

40. 41. Zwei Metopen vom Cellenfries des Tempels zu Olympia.

Der berühmte Festtempel zu Olympia, in der Landschaft Elis in Peloponnes, einst der Sitz des olympischen Zeus des Phidias, wurde durch die französische

Expedition de la Morée im Jahr 1829 ausgegraben. Er ist tief in den sumpfigen Boden des Alpheos-Flusthals versunken. Von den berühmten Gruppen der Giebelfelder, deren eine des Pheidias Schüler, Alkamenes, geliefert hatte, ist nichts mehr zu Tage gekommen; es fanden sich aber Ueberreste von Metopen aus einem Cellenfries, die zwischen dorischen Balkenköpfen über den Thüren der Schmalseiten standen, und wie ein altgriechischer Reisender aus der römischen Kaiserzeit uns erzählt, elf von den zwölf Thaten des Herakles darstellten.*) Herakles war unter den von Weibern Gebornen der Lieblingssohn des Zeus, seine Thaten schmückten die Eingänge zum Tempel des großen Vaters, und der Heldenkämpfer mahnte den in Olympia selbst zum Kampf gehenden Jüngling der Mannestugend.

Die Fragmente der Metopen sind im Louvre. Außer den beiden, die wir in Abgüssen besitzen, ist dort noch des Herakles Heldenthat von Nemea in einem Löwen erkennbar, auf den der Halbgott den Fuß stemmt. Dem Thier sieht man es an, daß der Bildhauer nie einen lebendigen Löwen gesehen hat.

Die Hauptwerke der Sculptur in und an diesem Tempel sind, wie wir bestimmt wissen, bei Pheidias bestellt worden, der mit einer ganzen Colonie von Schülern nach Elis berufen und dort glänzend in Ehren gehalten wurde. Aber diese Metopen sind in einem sehr verschiedenen Geist von den Bildwerken des Parthenon behandelt und wahrscheinlich von Künstlern einer einheimischen peloponnesischen Schule gearbeitet.

In ihrer Art sind sie vortrefflich. Die auf einem Felsen sitzende Frauenfigur ist Athene (Minerva); das beweist der ausgezackte lederne Harnisch um die Brust. An der Seite, wohin das feine kluge Köpfschen sich wendet, wird Herakles gestanden haben, dem sie bei seinen Thaten gerne durch ihre göttliche Gegenwart half. Die rechte Hand, vor der Brust, ist schön verstanden, die Füße verrathen mit dem hohen Blatt ein feines aristokratisches Blut, der rechte ist zum Küssen schön. Aber es fehlt der Gestalt der hohe athenische Idealschwung der Göttin; sie ist realistisch einem feinen, aber wirklichen Frauenbild nachmodellirt, und hierin eben athmet der Geist der dorischen Schulen im Peloponnes.***) Die Gewandfalten sind richtig verstanden, aber sie sind grob und massig, als hätte ein Bildhauer des Mittelalters sie in Sandstein statt Marmor ausgeführt, die kleinen Bäuschchen, in welche das Untergewand unter der Brust

*) Nach den Worten des Kunstreisenden [Pausanias möchte man glauben, diese Metopen hätten in dem äußeren Fries des Tempels, nicht in dem Cellenfries gestanden. Dafür scheinen aber ihre Oberflächen zu wenig verwittert.

***) „Die auf dem Fels sitzende Athene hat in ihrer Körper- und Gesichtsbildung, in ihrer Haltung, wie sie sitzt, die Beine überschlägt, die Hand aufstützt, den Kopf wendet, etwas von der Naivetät eines Landmädchens.“ Otto Zahn, populäre Aufsätze, 1868, S. 135.

sich faltet, sind (z. B. im Vergleich mit denen der Friedensgöttin Nr. 148) hart, sehen wie Knöpfe aus; die linke Hand, die man allerdings von unten nicht sehen konnte, ist zu groß im Verhältniß und ganz schwach ausgeführt.

Herrlich ist auch die leider so zerbrochene Gruppe des Herakles, der den kretischen Stier bändigt. Lebenswahrer konnte das höchste Maß physischer Stärke nicht ausgedrückt werden. Der Held hat mit der linken Hand das linke Horn des Stiers gefaßt, ist mit dem Nennenden ebenfalls eine Strecke vorwärts gerannt, hält aber nun plötzlich, das linke Bein vorstemmend (im Bruch sieht man, wie mächtig es war), das Thier im Laufe ein und biegt ihm den starren Nacken nach rechts um. Der männliche Körper ist schön, in großer Masse behandelt; aber man vergleiche den flachen, gar nicht detaillirten Rücken des Stiers, überhaupt die Behandlung der Oberflächen, mit den schön lebendigen und starkgemuskelten Pferdchen des Parthenonfrieses, so sieht man den Unterschied. Auch der Oberkörper der Athene in dem Lederpanzer zeigt dieselbe flache Behandlung. Am merkwürdigsten sind aber bei Herakles und der Jungfrau die Haare. In ihnen ist gar kein Detail, sie liegen der Athene unter der Binde ganz glatt an, und des Herakles Kopf erscheint fast wie ein nackter Schädel. Und doch ist Haar gemeint, man sieht bei dem Göttersohn sogar an der Wange und um die Lippe deutlich den Bart, aber wieder ohne alle Angabe einzelner Haare oder Locken. Abgestoßen (wie etwa bei dem Kopf des Theseus vom Parthenon Nr. 103) ist hier das Detail nicht, denn Mund und Augen sind ja noch ganz scharf erhalten. Hier kann kein Zweifel sein, daß der Bildhauer auf Bemalung gerechnet und dem Maler die Ausführung des Details in Farbe anvertraut hat. Auch zeigt an dem Original im Louvre der Stier noch heut eine braunrothe Farbe, und auf dem dortigen Fragment des Löwenkampfes ist der Löwe gelblich.

90—99. Sechs Platten vom Cellenfries des Parthenon.

Wir lenken jetzt auf die letzten Abgüsse vom Parthenon in Athen zurück, um mit ihnen die Betrachtung dieses Wunderwerks der antiken Bau- und Bildkunst (vergl. S. 28—36) abzuschließen.

Fünfhundertachtundzwanzig Fuß lang zog sich der Cellenfries des Parthenon an allen vier Seiten unter der Säulenhalle um das innere Rechteck von Mauern her. Das rein Mechanische der Ausführung war eine ungeheure Arbeit, und wie in den Metopen auch die Hand geringerer Künstler uns entgegentrat (S. 36), so mußten auch hier gewiß für die Nebensachen Kräfte herangezogen werden, die bloß handwerklich meißelten.

In den Giebelfeldern des Gebäudes hatte sich der Olymp der großen allgemeinen Götter und der Localgottheiten erschlossen; die Metopen stellten

mythische Kämpfe von Göttern und Heroen gegen Naturkraft und rohe Stärke dar; im Cellenfries stieg die Poesie des Marmors zum gegenwärtigen Menschendasein herab und gab, immerhin in idealer Verklärung, ein Bild aus dem Festleben des wirklichen Athens.

Alle vier Jahre, auf der Höhe des Sommers, setzte die Feier der Panathenäen die Bürger Athens in fröhliche Aufregung. Mädchen der ersten Geschlechter und tadellosen Rufes woben einen neuen Mantel für die Statue der Schutzgottheit (den Peplos), welcher vermuthlich zur Einhüllung der Statue zu allen Zeiten diente, wo sie keinen Festbesuchern gezeigt wurde. Dieß Gewand führten sie dann selber in Prozession zu dem Tempel hinauf. Ihre Brüder, Verwandten, Verlobten, die jungen „Ritter“ Athens, schlossen sich ihnen zu Ross an; die ältern Männer mit den Knaben strömten auf die Gassen, um der blühenden Schönheit ihrer Jungfrauen und Jünglinge im Zuge sich zu erfreuen. Den Tag schloß gegen Abend ein Wettrennen. Dieß ist die hier dargestellte Feierlichkeit: ein Bild also aus dem täglichen Leben — aber im höchsten Stil behandelt zeigt es uns, wie schön und reich dieß athenische Leben gewesen ist im Hochgefühl eines freien Volks nach dem Sieg über die Perser. „Man sieht zunächst die Jungfrauen schreiten in langen Gewändern, Opfergefäße, Kränze und Schalen tragend, paarweise, meist gesenkten Hauptes, wie es sich am heiligen Feste ziemt; ruhigen Fußes, doch fest auftretend, ohne zierliche Leichtigkeit, die Arme einfach herabhängend, wenige sprechend oder umgewendet. Ältere Männer stehen auf ihre langen Stäbe gestützt, mit einander im Gespräch; Götter sitzen zuletzt, den Zug erwartend, und in ihrer Mitte, gerade über dem Eingang des Tempels geht eine heilige Handlung vor sich, deren Bedeutung uns aber verborgen ist. So auf der östlichen Seite des Tempels; auf den Langseiten sieht man im Anschluß an die Jungfrauen der Ostseite Opfertiere unter Flöten- und Kitharspiel heranzuführen, dann einen langen Zug von Wagen, worauf gerüstete Jünglinge mit ihren Wagenlenkern stehen, hinter ihnen die Reiter, kräftige Jünglinge, nackt oder im kurzen wehenden Kleide, leicht und ritterlich in der Haltung, muthig und munter im Ausdruck, viele sich umwendend, einander zurufend; endlich auf der westlichen Schmalseite solche, die noch nicht aufgestiegen sind und sich dazu vorbereiten.“*)

Fast das ganze Werk, theils in Originalplatten, theils in Abgüssen, ist in dem großen Elgin-Saal des britischen Museums rings in die Wände eingesezt. Die menschlichen Figuren sind ungefähr in halber Lebensgröße. Die Erhaltung ist, vermöge der gedeckten Aufstellung am Parthenon, an vielen Stücken auffallend gut, besonders an den Pferdchen. Die Art der Flächenbehandlung unter-

*) Schnaase, Gesch. der bildenden Künste Bd. II., von Carl Friederichs bearbeitet, S. 212.

scheidet sich von andern griechischen Reliefs gänzlich; man vergleiche sie z. B. mit dem Fries von Phigalia (Nr. 170—92). Die Figuren treten selbst mit den hervorragendsten Theilen nur wenig (nie über drei Zoll!) aus dem Grund hervor: Arme, die am Körper über Gewänder herabhängen, sind in diese Gewänder mehr eingetieft, als plastisch herausgearbeitet (Nr. 90—91 bei den Händen der Mädchen). Dagegen heben sich an den Rändern die Gestalten nicht langsam aus der Tafel empor, sondern sie springen gleich mit starken Conturen herauf, die rechtwinklig aus dem Grunde hervortreten. Dieß ist besonders an den untern Rändern der Fall. Dadurch entstanden, bei der schwachen Beleuchtung von unten aufwärts, starke Umrisse, die sich als Linien von Licht oder von Schatten sehr deutlich abzeichnen mußten.

Der gesammte Festzug fand seinen Abschluß und sein Ziel an der Ostseite. Gerade in der Mitte, über dem alten Haupteingang des Tempels, ging hier die heilige Handlung vor: ein Jüngling, fast noch Knabe, überreichte dem Archon, der den Cultus überwachte, den zusammengeschlagenen schweren Mantel für die Göttin, und die zwei Jungfrauen, die als die Erwählten des Volks diesen Mantel gewoben hatten, standen, heilige Brote auf dem Haupt tragend, vor einer Priesterin. Rechts und links hiervon aber füllte sonst den ganzen Bilderstreifen dieser Ostseite die Versammlung der Landesgötter, auf Schemeln ohne Lehnen sitzend, nur Zeus auf einem Armstuhl, um den Zug ihres feiernden Volkes zu empfangen. Eine Gruppe dieser Göttergestalten haben wir unter Nr. 94, 95. Rechts ist Demeter mit der Fackel aus zusammengebündelten Ruthen, ihr zur Seite Triptolemus, ihr Bögling im Landbau. Die ländliche Ungenüßlichkeit des Bauern spiegelt sich in seinem bequemen Sitz; er balancirt sich auf dem Schemel mit beiden Füßen in der Luft und umfaßt mit den zusammengeschlagenen Händen eins seiner Knie. Das Götterpaar links sind die Dioskuren (Zeusöhne), Kastor und Polydeukes (Pollux); man erkennt sie an dem brüderlich-herzlichen Auslehnen des einen an den andern, und an dem Schifferhut, den der eine auf dem Schoße hält. Die stehende Figur vor ihnen ist ein Priester, bereit den Festzug zu empfangen. Auf dieser Platte ist es ganz unverkennbar, daß die Köpfe mit Hammer und Meißel ganz absichtlich zerstört sind, während an den Körpern die Oberfläche zum Theil mit der feinsten Muskulatur erhalten ist. Diese Verstümmelung kann von den Christen herrühren, aus der Zeit, als der Parthenon eine Kirche war, aber sie kann auch von den Türken kommen, da die Muhammedaner sich vor gemeißelten Gestalten fürchten und das Bildliche hassen. Wenigstens sind auch in Persopolis, wo doch kein christlicher Fanatismus gewaltet haben möchte, ebenfalls von allen Reliefs grade die Köpfe muthwillig zerschlagen.

Aus der Prozession der Jungfrauen haben wir die Platten 90, 91 und 97, dann die Gruppe der Zuschauer (Nr. 92, 93), auf welcher der auf seinen Stab

gelehnte ältere Mann sich auszeichnet, und drei Tafeln (96—98) mit Reitern. Die Pferde sprühen Leben; Muskeln, Sehnen, selbst Adern sind auffallend stark ausgedrückt; das Springen, Bäumen, Scharren ist vortrefflich gegeben. Merkwürdig, daß die Pferde im Vergleich mit den Mannsbildern so klein sind. Dieser Zug aber geht durch die ganze griechische Kunst, das Thier wird dem begleitenden Menschen stets untergeordnet. Die außerordentlich starke Gliederung des Menschenbildes, besonders aber der mächtige Ausdruck des Antlitzes giebt den lebendigen Menschen stets das Uebergewicht über das Thier; selbst neben einem Elephanten verschwindet sein Führer noch nicht. Im Stein aber würde die todtte Masse des Thieres den Mann bewältigen, wenn sie nicht verkleinert würde. Die Römer, die in allen Stücken porträtartig sein wollten, versäumten dieß, aber der berühmte Marcus Aurelius auf der Capitolstreppe erscheint auch auf seinem schweren Schlachtroß zu klein.

Bei Reiten und Fahren haben die Griechen die Zügel und alles, was zum Aufsäumen der Kofse gehörte, nicht im Marmor angedeutet. Man dachte sich früher, sie hätten diese Dinge für allzu natürlich gehalten, die Kofse daher ohne Strang und Zaum vor die Wagen ungeschirrt hingestellt. Dieß war immer eine Thorheit, und durch neuere Funde ist sie völlig widerlegt. Im Maul des Koffes vom Wagen des Mausolus (im britischen Museum) sieht man heut noch die bronzene Kofsette, unter welcher der Zügel sich ans Gebiß ansetzte, so wie, ebenfalls in Bronze, unter welcher der Zügel sich ans Gebiß ansetzte, so wie, ebenfalls in Bronze, einen Theil des Geschirrs vom Kopf. So waren sicher auch die Zügel dieser Pferde unseres Frieses von Metall; an dem Nacken und in der Gäß der Mäuler sieht man bei den Pferden der Platte 98 ganz deutlich die runden Löcher eingebohrt, wo Gebiß und Geschirr eingesetzt gewesen sind.

So sehr wir nun bei diesem Werke den Geist und in den meisten Stücken auch die Ausführung bewundern, erkennen wir doch in einzelnen Theilen jene nur handwerkliche Arbeit, wovon oben geredet wurde. Die Gewänder der Götter (Platte 94, 95), z. B. die der Dioskuren sind nichts als eine Masse zerknitterter Falten, ganz stillos, ganz schlecht gezeichnet. Die herabstießenden Gewänder der Mädchen (Platte 93), auf welche viel mehr ankam, sind auch weit feiner; die herabhängenden Händchen, wo die Finger in so reizende und doch so naturwahre Biegung gegen einander gestellt sind (ganz ähnlich wie die größeren Hände auf dem Relief aus Eleusis Nr. 133), verrathen, daß auch diese untergeordneten Meister die Schulmanieren sich angeeignet hatten; daneben konnten dann aber bei ihnen wieder anatomische Fehler vorkommen, wie bei dem Knie des letzten Mädchens links auf dieser Platte. Bei einem wohlgebauten Frauenbild ist das Verhältniß vom Knie bis zur Fußbiege $4\frac{1}{2}$ Mal in der Körperlänge enthalten; bei diesem Mädchen aber $5\frac{1}{2}$ Mal!

128. Die Jupitermaske von Otricoli und der olympische Zeus des Phidias.

Für den Festtempel zu Olympia arbeitete Phidias die sitzende Statue des Zeus aus Gold und Elfenbein. Der Gott saß auf einem reich mit Bildwerk und Malerei verzierten Thron von Cedernholz; der Oberkörper war unbedeckt, um die Hüften lag ein Gewand, welches aber die Füße wieder frei ließ. Um's Haupt trug er einen Kranz vom Laub des wilden Delbaums, die linke hielt ein metallnes Scepter mit einem Adler auf der Spitze, und auf der Rechten stand eine geflügelte Siegesgöttin. Die Fleischtheile am Zeus und an der Siegesgöttin waren von Elfenbein, alle Gewänder aber von Gold, und auf dem Mantel des Zeus sah man Thiere und Lilien als Muster eingelegt, welche buntfarbig waren. Die Statue war 60 Fuß hoch, erschien aber in dem engen Gehäuse des Tempels dem Auge noch colossaler. In dieser Schöpfung des Phidias erkannte der Grieche bis in die späteste Zeit des Heidenthums seinen eigenthümlichsten Nationalgott. Nie war die Gestalt des Mannes zu göttlicherer Höhe gesteigert worden. Die Tempelsage behauptete, Phidias habe nach Vollendung des Werkes den Gott um ein Zeichen gebeten, daß er ihn würdig dargestellt, und der Donnerer habe aus wolkenloser Luft einen Blitzstrahl durch das offene Tempeldach geschleudert; zu den Füßen der Statue zeigte man den Pilgern die Spur im Fußboden, wo der Strahl eingeschlagen hatte. Eine Inschrift drückte diese Aehnlichkeit mit dem Original geistreich so aus:

Erdwärts stieg vom Himmel der Gott, sein Bild dir zu zeigen,
Oder den Gott zu schaun, Phidias, stiegst du hinauf!

Bis tief in die christliche Zeit blieb dieß Wunderwerk von Idee und Technik an seiner Stelle in Olympia; dann flüchtete man es in die festen Mauern von Constantinopel, wo es 475 n. Chr. mit dem Palast, wo es stand, durch einen Brand zerstört wurde. Das Original ist aber in zahlreichen Nachbildungen uns erhalten; eine der schönsten ist eine kleine Erzstatuette aus der Sammlung Bourtales, welche das britische Museum erworben hat; hier ist aber die Siegesgöttin weggelassen, weil sie in dieser Kleinheit puppenhaft aussehen mußte; dafür hält der Gott auf dem Schooß einen Donnerkeil.

Die Zeusmaske Nr. 128 („Maske“, weil nur der Vordertheil des Kopfes ohne Hinterkopf abgebildet ist) wurde unter Papst Pius VI. (1775—98) zu Otricoli, dem alten Otriculum, gefunden und ist jetzt im Vatican aufgestellt. Bisher hat sie stets als eine Nachahmung vom Kopf des Phidias'schen Zeus von Olympia gegolten. In neuerer Zeit erst ist dieß bezweifelt worden, weil der Ausdruck der Maske für die Zeit des Phidias zu scharf und das Haar zu frei behandelt sei. Aber der herrliche Asklepioskopf aus der Sammlung Blacas, (Nr. 143), von dem Niemand bezweifeln wird, daß er auf einen Schüler des

Phidias zurückgeht, ist unserm Zeuskopf so ähnlich, daß das Original des letztern muß vorhanden gewesen sein, als jener geschaffen wurde. Gewiß hat bei dem spätern Künstler, der die Maske ausführte, der freiere Stil der jüngern Schulen eingewirkt, da Copieen nach Tempelstatuen nie mit slavischer Genauigkeit gemacht werden konnten; allein die wesentlichen Züge des Phidias'schen Originals scheinen uns hier erhalten. *)

*) Der Zweifel, ob der Kopf der Zeusmaske ein treues Bild von dem olympischen Zeus des Phidias gebe, ist von Prof. Overbeck in Leipzig ausgeführt worden in einem Aufsatz der Verhandlungen der k. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. 18, 1866, und ist dann von ihm in der zweiten Auflage seiner Geschichte der Plastik wiederholt. Herr Overbeck beruft sich darauf, daß hinter dem Wellenhaar der Büste man den Kranz von wildem Dellaub nicht hätte sehen können. Dies ist einfach durch den obengenannten Asklepioskopf von Melos widerlegt, der eben solches Mähnenhaar hat, und wo die Bohrlöcher im Marmor beweisen, daß ein Kranz von Metall da war. Dann aber werden als Beweise zwei römische Schaumünzen aus Elis angeführt, welche dem Hadrian angehören: die eine zeigt auf der Rückseite den Kopf des Zeus, die andre die ganze Gestalt auf dem Thron sitzend, und hier hat Zeus mildere Züge und langes sanft herabfließendes Haar an Haupt und Bart. Es soll also ein Zeugniß, welches 600 Jahre nach Phidias kommt, entscheiden. Wir aber sind erstens nicht sicher, daß zu Hadrians Zeit, nach so vielen Plünderungen in Griechenland, der Zeus des Phidias noch den ursprünglichen Bart und das ursprüngliche Haar von Gold trug; die Athene des Parthenon hatte damals ihr goldenes Gewand wahrscheinlich schon zweimal gewechselt, und dem Asklepios von Epidaurus hatte Dionysius von Syrakus den Goldbart gestohlen. Zweitens kann eine römische Münze nicht gegen Münzen entscheiden, welche gleich nach Phidias in Elis geprägt worden sind. Herr Overbeck bringt auf der jener Abhandlung beigegebenen Tafel allerdings Abbildungen von einigen dieser Münzen, aber diese sind wohl nicht nach den Originalen gemacht, denn sie thun diesen sehr unrecht. Ich habe durch die Güte des Besitzers zwei Doppeldrachmen in Abdruck vor mir, welche ich nebst zahlreichen andern Zeusköpfen aus dem 4. Jahrhundert bei Herrn Dr. Imhoof-Blumer in Winterthur untersucht habe. Die eine, Zeuskopf nach links, mit der Aufschrift *FAAEION* (nicht *FAAEION*) geht sicher nicht, eine zweite, Zeuskopf nach rechts, im Felde Adler und Donnerkeil, mit der Aufschrift *FA* geht wahrscheinlich nicht dießseits des ersten Viertels des 4. Jahrhunderts herunter. Beide sind also etwa $\frac{1}{2}$ Jahrhundert später als das Original; beide zeigen den schärfsten Ausdruck (die zweite giebt sogar die Pupille an); die zweite hat den Lodenkranz über Stirn und Schläfen sehr stark, und hinter diesen sitzt der Laubkranz mit sehr großen Blättern; beide haben statt des schwächlichen Milchbartes der Hadriansmünzen den kurzen krausen und starkgelockten Bart der Maske, der den Mund beinahe verbirgt. Und sie werden wieder 50 Jahre später durch den Zeuskopf auf Münzen des Philipp von Makedonien verbirgt, der ganz ähnlich ist, nur daß er mehrfach im Kranz eine dreifache Reihe von Blättern zeigt.

Von dem letztern berichtet ein griechischer Rhetor, sein Ausdruck sei sanft und durchaus freundlich gewesen, und Phidias selbst hat gesagt, sein Motiv habe er aus einer Stelle im Homer genommen (Ilias I, 528 ff.), wo die Göttin Thetis den Zeus um eine Gunst bittet: diese während

— winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion;

Und die ambrossischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts

Von dem unsterblichen Haupt: da bebten die Höh'n des Olympos.“

Darum habe er (Phidias) das ganze Antlitz des Gottes von den Augenbrauen und Haaren her aufgefaßt. Dieß stimmt ganz mit dem milden Ausdruck und der herrlichen Fülle von Haar und Bart bei unserm Kopf. Zeus ist hier, wie es bei einer Tempelstatue sich ziemte, der erhabene aber zugleich wohlwollende Vater der Götter und Menschen. Der obere Theil des Angesichts, die hohe Stirn, der herrliche Bau der Augenknochen, wo die Organe der Beobachtung stark und klar ausgebildet sind, die tief aus ihren Höhlen blickenden schön-umränderten Augen und die kraftvoll geführte Nase — hier waltet überall ein hoher göttlicher Verstand. Die kurze feingeschürzte Oberlippe dagegen, der geöffnete Mund, auf welchem der Odem des Lebens zu schweben scheint, und die sinnlich volle Unterlippe geben dem untern Theil des Antlitzes immer noch den Charakter des Naturgottes. Nur daß Alles, was an Bedürftigkeit des Sinnlichen, an's Essen, also an die Sterblichkeit erinnert, nämlich die starken Kiefern des Mannes, hier von der Wolke des vollen weichen Bartes dem Auge wieder verhüllt wird: denn der Vater der Götter und Menschen lebt nicht von irdischer Speise. Vergleicht man mit diesem höchsten heidnischen Ideal das christliche Ideal der frühesten Christusköpfe, so tritt der ganze Unterschied zweier Weltanschauungen hervor. Christus trägt den Portraitkopf eines wirklich historischen, obwohl höchst geistigen Menschen. Dieser Zeus aber hat nie gelebt: er ist eine rein ideale Steigerung des männlichen Angesichts, wo Geist und Sinnlichkeit gleich wiegen, und seines Gleichen haben die Menschenkinder nie unter sich wandeln sehen. Ja es geht die Steigerung der Formen über das Menschliche hinaus. Schon Winkelmann hat bemerkt, daß hier eine Thierbildung studirt worden ist, um die Majestät noch zu erhöhen: von dem Kopf des Löwen ist diese pyramidal mit Buckeln aufsteigende Stirn, die Quersalte, welche durch sie hindurchschneidet, und das mähenartig in der Mitte wie eine Fontaine aufsteigende Haar entnommen, das seitdem auch den Abkömmlingen des Zeus, z. B. dem Asklepios (Nr. 143) und dem Alexander (Nr. 88) von den Bildhauern geliehen wurde.

Statuette des Zeus.

Eine fast eine Spanne hohe und sehr vorzügliche Bronzestatuette im Antiquarium zu München (unser Abguß steht in dem Glasschrank der letzten Ab-

theilung) zeigt uns den Zeus, eine ganz nackte Gestalt, von freundlichem wie gewährendem Ausdruck des Gesichtes, das von einem reichen Lockenkranz und herabwallendem und gekräuseltem Bart umgeben ist. Der Kopf ist in dieser Kleinheit höchst lebendig. In die linke erhobene Hand haben wir uns ein Scepter zu denken; ob die rechte ebenfalls einen Gegenstand hielt, läßt sich nicht sicher erkennen. Professor v. Lützow, der sie in den Münchener Antiken auf Tafel 26 abgebildet hat, ist geneigt sie in die Zeit des Eschippus (um 330 v. Chr.) zu setzen.

133. Das Relief von Eleusis.

An der Stelle des alten Eleusis wurde 1859 das Marmorrelief mit drei lebensgroßen Figuren aufgefunden, das man jetzt in Athen aufbewahrt. Die beiden Gottheiten des heiligen Orts, rechts Demeter mit gebundenem Haar und Haarknoten, auch durch größere Fülle der Brust als die Mutter bezeichnet, links mit freiwallenden Locken Persephone, haben einen starkgebauten Knaben zwischen sich stehen, dem sie die eleusinischen Weißen ertheilen. Seine derben Füße in schweren Bundschuhen und das ungepflegt herabhängende Haar deuten auf einen Bauernsohn. Es kann Triptolemos sein, der sterbliche Knabe, dem Demeter hier in Eleusis die Kunst des Ackerbaus mittheilte.*) Er steht, zum Empfang der Geheimnisse entkleidet, fest und ernst wie die Göttinnen da. Demeter legt ihm die Hand auf's Haupt, mit der sie ihn bekränzt (man sieht im Original noch ein Bohrloch, in welchem der Kranz befestigt war), Persephone scheint seine rechte emporgehaltene Hand zu berühren. Ein still religiöses Gefühl durchzieht diese edle Gruppe und läßt sie in ihrer Ruhe alterthümlicher erscheinen, als sie den Formen nach ist. Die Hände verrathen viel Beobachtung des Wirklichen. Im thätigen Spiel der Menschenhand gehen dritter und vierter Finger stets zusammen, der zweite und fünfte aber trennen sich von den andern und handeln für sich. So liegt an der rechten Hand der jüngern Göttin der fünfte Finger über den andern, und an der linken drückt sich Zeigefinger und fünfter Finger von den übrigen getrennt an den Stab, den sie hält. In der Haltung und Zeichnung der Hände bei der älteren Göttin verräth sich die größte Ähnlichkeit mit den Festzügen der Mädchen vom Parthenon (vgl. die Platte Nr. 91), und die Gewänder sind zwar schlicht in den Falten, wie die ruhige Handlung es verlangte, aber sie stehen dem Stil jener Bildwerke sonst ganz nahe.**)

*) Welcker (Alte Denkmäler, V, 104 ff.) hält den Knaben für Iakchos, einen Sohn der Demeter, der mit dieser und der Persephone zusammen in Eleusis verehrt wurde als Spender des Getreides zur Nahrung der Menschen.

**) Auf unsrer Tafel wollte Jahn (Populäre Aufsätze, S. 230) eine Verschiedenheit in der Auffassung der beiden Göttinnen sehen: die Demeter zeige die

106. Statue der Amazone.

Phidias arbeitete eine Amazone in Erz zum Schmuck des Tempels zu Ephesus in Concurrrenz mit vier andern großen Künstlern, und obwohl als der erste Meister seiner Zeit anerkannt, gewann er diesmal nicht den Preis, vielleicht weil für seinen an große Götterideale gewohnten Meißel der Gegenstand nicht erhaben genug war. Auf eine der vier bei diesem Anlaß entstandenen Arbeiten, welche sämmtlich im Tempel aufgestellt wurden, wird diese lebensgroße Statue als Copie in Marmor zurückzuführen sein, von der es noch mehrere Wiederholungen giebt. Das Original unserer Statue stammt aus der Villa Mattei in Rom und wurde von Papst Clemens XIV. für den Vatican erworben. Es ist gut erhalten, außer kleinen Ergänzungen sind nur das rechte Bein (mit Ausnahme des Fußes), sowie die Arme mit den Ansätzen eines Bogens modern. Am linken Fuß trägt sie ein verzieretes Band, das durch einen besonderen Lederstreifen unter der Sohle festgehalten wird: es diente zur Befestigung des Spornes, der nur an einem Fuß getragen wurde. Denn Amazonen kämpften gern zu Roß, wie man auf dem Fries von Phigaleia (Nr. 170—92), den Platten vom Mausoleum (Nr. 74, 75) und dem Amazonensarkophag aus Wien (Nr. 214—16) sieht. Der Künstler hat seine Aufgabe interessant aufgefaßt; er giebt uns eine besiegte, eine gefangene Amazone. Ihren halbmondförmigen Schild mit der Doppelart hat sie an den Baumstamm hinter sich aufgehängt, den Helm neben dem linken Fuß auf die Erde gelegt, den Köcher mit dem Deckel geschlossen; jezt ist sie beschäftigt, den Bogen der Schlacht abzuspannen. In diesem Sinne sind wenigstens Arme und Hände unserer Figur jezt restaurirt. Auf einer antiken Gemme hält sie dagegen mit der über den Kopf erhobnen Rechten und unterwärts mit der Linken einen Speer, auf den sie sich wie ermattet stützt. Das that auch, wie wir bestimmt wissen, die Amazone des Phidias, und so sollte auch unsere Statue ergänzt sein, die man als eine Copie in Marmor auf das Bronze-Original des Phidias zurückführt. Auch stimmt besonders der untere Theil des Gesichts der Amazone, so der starke Mund, sehr mit dem Kopf der Pallas von Belletri (Nr. 209). Die stolze Kriegerin ist bezwungen; das Antlitz mit dem fast zu männlich großen Mund sucht in ernster Betrübniß den Boden. Die kraftvoll schönen Formen werden durch den Gegensatz in den feinen Falten des Gewandes noch mehr hervorgehoben.

ganze Freiheit der attischen Kunst, die Persephone aber in ihrer gradlinigen Einfachheit einen Rest des alterthümlichen Stiles. Dieß kam nur auf das Gewand des Mädchens gehen, das aber nicht einfacher fällt, als sonst bei stehenden Statuen noch späterer Zeit; in der körperlichen Bildung zeigt die Tochter eher einen Fortschritt der Kunst über die Mutter hinaus. Eine Stilverschiedenheit ist mir unmöglich zu erkennen.

In mehreren Wiederholungen einer anderen Amazonenstatue glaubt man die des Polyklet zu erkennen, welche bei jenem Wettkampf großer Künstler den Sieg davontrug, und eine dritte dieser ephesinischen Statuen, die verwundete Amazone des Kresilas, ist gleichfalls in Nachbildungen erhalten. Die des Polyklet ist kürzlich (1869) in einer schönen Wiederholung ins Museum zu Berlin gekommen.*) Dagegen ist die Statuette einer angeblichen Amazone in Dresden (Nr. 51) ein unbedeutendes Werk, obwohl ihr Fundort, Salamis, sie als griechische Arbeit bezeugt. Kopf, rechte Hand, linker Arm, beide Beine und die Waffen sind ergänzt, und der Torso mit dem umgeschlagenen Thierfell und dem gefältesten Kleid ist stark überarbeitet. Das Thierfell hat vor der Brust ganz unnatürliche Falten, das Untergewand ist über beiden Knien vermeisterelt, so daß sein Saum auf dem rechten Knie in die Körperform einschneidet, auch die kleinlichen Falten dieses Untergewandes sehen gar nicht antik aus. Ganz häßlich ist der lange steife Mantel im Rücken, der sich für eine rasche Kriegerin gar nicht schickt. Auch die restaurirten Extremitäten, obwohl sie von Thorwaldsen sein sollen, sind hart und steinern. Zuverlässig falsch ist die Waffe ergänzt, jeder Holzhauer würde dem Künstler sagen, daß mit einem schweren Beil an einem so langen schwanken Stiel kein irgend sicherer Hieb geführt werden kann. Da nun aber der Stiel antik sein soll, muß er etwas andres als ein Artstiel gewesen sein. Wir haben also in dem verstümmelten und zerarbeiteten Torso nichts Sicheres, um die Zeit der Entstehung des Werks zu erschließen, noch auch nur zu behaupten, daß es ursprünglich eine Amazone vorstellen sollte.

143. Der Kopf des Asklepios.

Von den Werken des Phidias gehen wir zu Arbeiten seiner Schule über. Der Meister hatte zahlreiche Schüler gebildet. Von diesen half Kolotes ihm bei dem Colos für Olympia; Alkamenes schmückte den hinteren Giebel desselben Tempels mit einer Gruppe, und Agorakritos, sein Liebling, soll von Phidias eine Statue geschenkt erhalten haben, auf welche er dem Agorakritos dessen eigenen Namen zu setzen erlaubte und die als Nemesis zu Rhannus in Attika große Bewunderung fand. Nicht weniger als drei Künstler aus der Generation nach Phidias erhielten Statuen des Asklepios (Aesculap) zu machen; die berühmteste darunter war die von Thrasymedes aus der Insel Paros, sitzend, von Gold und Elfenbein, für die Stadt Epidaurus an der Küste von Argolis, wo Asklepios sollte geboren sein und einen berühmten Tempel hatte. Diese

*) Lüchow, Zeitschrift für bildende Kunst, 1870, S. 33—37, wo auch eine Abbildung. Einen Abguß dieser vortrefflichen Statue besitzt die Kunsthalle zu Carlsruhe.

Statue war so schön, daß fünfhundert Jahre später ein christlicher Schriftsteller sie dem Phidias zuschrieb. Der Gott der Heilkunst war hier bärtig abgebildet, und sein Bart war von Gold. Von dem Kopf dieser Statue des Thrasymedes möchte unser Asklepioskopf herzuleiten sein, als eine bald nach dem Original in Griechenland genommene Copie in Marmor. Schon die Künstler der folgenden Generation, von Skopas anfangend, und so 200 Jahr lang bis zu der Schule von Pergamon herunter, stellten nämlich den Asklepios bartlos vor, vielleicht weil sein Vater Apollo niemals einen Bart trägt. Erst von da an herrscht dann in der römischen Kunst wieder der bärtige Gott. Jedenfalls gehört also die Erfindung des bärtigen Hauptes noch in die große Schule des Phidias. Es ist einer der schönsten Köpfe des ganzen Alterthums. Die Familienähnlichkeit mit seinem Großvater, dem Zeus, fällt sogleich auf; doch ist der gewaltige Ausdruck des Göttlichen gemildert, und eine sanfte menschliche Theilnahme, wie sie dem Heilgotte ziemt, verklärt den oberen Theil des Antlitzes. Die Augen des Asklepios blicken aufwärts, wie von den Göttern Hülfe für einen Kranken ersiehend; Zeus aber schaut grade aus, denn er hat keinen Größern über sich. Dieser prachtvolle Marmorkopf wurde im Jahre 1828 auf der Insel Melos gefunden, in deren Boden acht Jahre vorher die berühmte Venus von Milo war ausgegraben worden; bei dem Kopf fand sich ein Täfelchen mit einem Bein und einer Inschrift, worin ein Kranker dem Asklepios, der Hygieia und der Tyche für seine Genesung dankt, so daß an der Erklärung des Kopfes als Asklepios kaum ein Zweifel möglich ist. Während aber die Venus als Geschenk an Ludwig XVIII. und so in den Louvre kam, ging dieser Kopf an den Herzog von Blacas über, stand lang in einer Kiste verpackt und ist jetzt erst im britischen Museum sammt der Botivtafel wieder an's Licht getreten, seit dieses die ganze prachtvolle Blacas-Sammlung von Alterthümern 1866 für 1,200,000 Franken angekauft hat. Auf dem Haupt sieht man im Original noch die Spuren, wo ein Kranz, wohl von Metall, in dem Marmor befestigt war. Der Gyps unseres Abgusses ist aber, wie oft bei englischen Güssen, zu rauh und giebt die hohe Schönheit des Marmors nur schwach wieder. Auch sollte der Kopf, wie in London, auf einem höhern Postament stehen, daß man ihn mehr von unten herauf ansähe.

170—92. Der Fries von Phigaleia.

Phigaleia ist eine Landschaft in Arkadien an der Nordgrenze der Landschaft Messenien. Als im Jahr 430, während der ersten Jahre des peloponnesischen Krieges, in Athen die furchtbare Pest wüthete, blieb dieß Bergland verschont, und die Bewohner beschloßen dafür auf hoher Bergeshalbe dem rettenden Apollo (Apollon Epiturius) einen Tempel zu bauen. Apollo bringt mit seinen Pfeilen die Pest, aber als Heilgott wendet er sie auch ab. An einem Ort, der von

einer nahen Schlucht den Namen Bassä erhielt, wurde der Tempel errichtet. Er galt für einen der schönsten Tempel im ganzen Peloponnes. Seine äußere Säulenstellung ist noch ganz erhalten, denn das Werk war von hartem, nicht verwitterndem Kalkstein erbaut; nur der Bilderfries war von weißem Marmor eingesezt. Von der Höhe des Berges hat man einen herrlichen Ausblick rückwärts in die Gebirgswelt Arkadiens, vorwärts über das blühende Thal von Messenien, dessen schimmernder Golf zwischen zwei in Vorgebirge auslaufenden mächtigen Bergzügen tief ins Land hereintritt. Den Tempel errichtete Iktinos, derselbe, der unter Phidias den Parthenon gebaut hatte. Aus diesem Einfluß des atheniensischen Baumeisters ist es wohl zu erklären, daß der Fries zwei Glorien aus Athens sagenhafter Vorzeit, nämlich zwei Helbenthaten des Theseus darstellt: den Kentaurenkampf und die Amazonenschlacht, welche auf vielen griechischen Denkmälern zusammengestellt sind. Neben dem nationalen Stolz wirkte bei der Wahl dieser beiden Stoffe auch das künstlerische Gefühl: im Kentaurenkampf ließ sich die edle heroische Kraft im Gegensatz zu der bestialischen Stärke, in der Amazonenschlacht aber das Schönste darstellen, was es auf Erden giebt, was wir aber nie mit Augen schauen, die in leidenschaftlichem Handeln wildbewegte Form des Weibes. Beides ist hier auf's Herrlichste entfaltet; diese Bildwerke von Phigaleia sind schon viel wilder in Erregtheit und Bewegung als die Sachen des Phidias, und beweisen, daß die Kunst der Griechen nicht nur in der vielgerühmten „klassischen Ruhe“ glänzte.

Im Jahr 1812 grub dieselbe Gesellschaft von englischen und deutschen Archäologen, welche das Jahr vorher die Megineten (S. 16) aufgefunden hatte, auch diesen Tempel auf und fand den Fries noch ganz vollständig im Schutt. Die Erhaltung war für ein Werk, das nun 2200 Jahr alt ist, wahrhaft wunderbar: an ganzen Figuren dieses Frieses ist noch jede Falte des Gewandes, jede Sehne und Ader im Fleisch mit der ursprünglichen Oberfläche erhalten. Der Preis von 475,000 Franken, den die englische Regierung dafür zahlte, war also für ein solches Werk aus der schönsten griechischen Zeit ein mäßiger. Der ganze Fries, sammt den geringen Resten der marmornen Tempelstatue des Apollo, ist jetzt in einem besondern Saale des britischen Museums (dem Phigalian Saloon) aufgestellt.

Die vortreffliche Erhaltung ist wohl hauptsächlich dem Umstande zuzuschreiben, daß der Fries sich im Innern der Tempelcella befand, nicht, wie sonst die Cellenfrieße, an der äußern Wand der Cella umherlief. Der Baumeister hatte dem Bildhauer vorgearbeitet, indem er ihm für sein Werk den schönsten Rahmen erschuf. Das ganze Außere des Tempels ist dorisch: ins Innere der Cella aber waren parallel den Langseiten zwei Reihen Halbsäulen gestellt; diese trugen über ihrem Architrav diesen Bilderstreifen, der sich dann auch an den beiden innern Schmalseiten der Cella umherzog. Die jonische Säulenordnung war dabei

gewiß mit Absicht gewählt. Hätte man hier, wie draußen am Tempel, dorische Säulen gebraucht, so mußte man auch einen dorischen Fries nehmen, und dieser zerschneidet durch die großen hervortretenden Balkenköpfe die ganze Bildfläche in vierechte Tafeln, so daß immer nur einzelne getrennte Gruppen angebracht werden können. Der jonische Fries aber, weil im ursprünglichen Holzbau Joniens die schweren Balkenköpfe durch leichte Sparrenköpfe unter dem Dach ersetzt waren, hat gar keine architektonische Abtheilung und erlaubt also dem Bildhauer, eine ganze Begebenheit ununterbrochen in epischem Fortlaufe zu erzählen.

Trat man in das Gebäude, als es noch vollständig war, so hatte man grade vor sich, auf der einen Schmalseite, die große marmorne Tempelstatue des Apollo; darüber aber im Fries erschien derselbe Gott wieder, bereit den Griechen gegen die Kentauren zu Hülfe zu kommen. Es ist diejenige Platte, die man in der Aufstellung unserer Sammlung in der Mitte der dritten Reihe sieht. Artemis (Diana) steht als Lenkerin auf ihrem von Hirschen, ihren heiligen Thieren, in raschem Lauf gezogenen Wagen, und hat ihren Bruder Apollo neben sich aufsteigen lassen, der wahrscheinlich den Bogen spannte. Die Köpfe des Geschwisterpaares sind zerstört. Links von ihnen endete der Amazonenkampf mit dem Todten und dem Verwundeten, die vom Schlachtfeld weggebracht werden; rechts aber fing die Kentaurenschlacht an und zog sich auch noch an der ganzen Langseite bis in die Ecken fort. Links aber lief der Amazonenkampf auch eine ganze Langseite entlang, setzte sich aber auch noch an der Schmalseite über der Thür fort. Er war also länger als die Kentaurenschlacht, ohne Zweifel, weil sein Gegenstand menschlich schöner ist. Die Platten folgten sich so, daß je die Mitte jeder Langseite von einer besonders kraftvollen Gruppe eingenommen wurde. Dort stand im Amazonenkampfe das mittlere der drei Pferde (in unserer Sammlung in der Reihe über der untersten) und der mit zwei Amazonen kämpfende Theseus, an der Löwenhaut erkennbar, die er wie sein Freund Herakles in griechischer Kunst trägt; rechts aber, im Centrum der Langseite der Kentauren, sah man den Kaineus, den zwei Kentauren mit einem Felsblock erdrücken, während er ihnen noch den Schild entgegenstemmt.

Die Kentauren kämpfen ohne künstliche Waffen: sie treten die Gegner mit den Vorderhufen nieder, schlagen mit den Hinterbeinen aus, brauchen allenfalls ausgerissene Bäume und zum Werfen Feldsteine. Die Griechen tragen den großen runden Schild und führen meist das kurze Handschwert; nur Theseus scheint beide Male, wo er auftritt, die Keule zu brauchen. Die Amazonen sind in den dorischen kurzen Rock bis an die Knie gekleidet, der entweder an einer Seite aufgeschlitzt den Schenkel beim Ausschreiten bloß läßt oder sonst bei starkem Ausfall gegen einen Gegner sich in stramme horizontale Falten zieht. Zuweilen sind sie gestiefelt. Einige, z. B. die Amazone, welche ohnmächtig auf den Hals

ihres stürzenden Pferdes niedersinkt und von zwei Griechen ergriffen wird, haben die asiatische Tracht mit Hosen von feinem Zeug. Einige sind behelmt, alle führen den kleinern Schild, aus dessen Rand ein Mond ausgeschnitten ist, um durch die Lücke im Handgemenge nach dem Feind zu spähen.

Der Fries ist nur stark zwei Fuß hoch, da aber die Figuren zu Angriff und Vertheidigung meist schräg gestellt sind, würden sie gradauf stehend etwas über zwei Fuß hoch sein. Immerhin also nur stark ein Drittel Lebensgröße. Bei dieser Kleinheit mußten sie in kraftvoller Bewegung, im vollen dramatischen Handeln dargestellt werden, sonst hätte man sie in einer Höhe von 26 Fuß nicht unterscheiden können. Da das mittlere Rechteck des Tempels unbedeckt war, fiel das Licht voll vom Himmel auf diese Bildwerke; die Schatten heraustretender Glieder, Arme, Pferdebeine, sahen also, da sie von oben nach unten auf die Hintergründe fielen, nicht unnatürlich aus, und so durfte für dieses Werk ein sehr rundes Relief gewählt werden, was wieder viel zur Verstärkung des Eindrucks mitwirkt.

Die ungeheuerste Lebhaftigkeit und der reichste Wechsel in den Einzelheiten beider Kampfreihen sind an diesem Werk das Auffallendste und Schönste. Jede kämpfende Gruppe bildet eine Ballade für sich. In der Kentaurenschlacht herrscht eine bis zum Nothen gehende Wildheit der Kampfwuth. Ein Kentaur reißt im trunkenen Uebermuth der Braut, der Hippodamia, den großen Brautschleier ab und will sie ergreifen; sie klammert sich mit dem einen Arm an das alterthümliche Holzbild einer Göttin und zieht mit der andern Hand das Gewand wieder über sich. Die Brautjungfer wendet sich erschreckt und händeringend zur Flucht. In diesem Augenblick springt Theseus, die Löwenhaut über einen Baumstamm abwerfend, dem Ungethüm auf den Rücken und umschlingt seine Gurgel, um ihm mit der geschwungenen Keule den Schädel einzuschlagen. Auch andre Kentaurer suchen Frauen zu rauben, einige unter den Frauen tragen Kinder auf dem Arm. Darüber entsteht das wüthendste Gemekel, man sieht aber, daß der Sieg sich schon auf die Seite der Helden neigt. Die wildeste Gruppe ist die in der dritten Reihe, wo ein Kentaur mit beiden Theilen seines Leibes kämpft. Ein hinter ihm stehender Grieche hat ihm den Pferdeschwanz abgehauen, er schlägt vor Schmerz wüthend mit den Hinterhufen als Hofs gegen den Gegner aus, der sich mit dem Schilde deckt; zugleich aber faßt ihn vorn ein andrer Jüngling und giebt ihm den Todesstoß in die Weichen: er aber ergreift den Gegner und beißt ihm am Hals die Ader durch, welche das Blut vom Herzen nach dem Hirn führt. Beide sind des Todes.

Auf der Amazonenseite fehlt es dagegen nicht an menschlich rührenden Zügen. Eine Amazone hat sich schußlehnend auf einen Altar gesetzt, ihr Sieger sucht sie bei den Haaren fortzureißen, da er sie am heiligen Ort nicht zu morden wagt. Auf einer Platte der untern Reihe sehen wir eine Frauengestalt sterbend

in die Knie brechen, unvergleichlich lebendig dargestellt. Sie ist keine Amazone, sondern nach dem langen Kleid eine Athenerin; die mächtige Amazone links hat sie erschlagen, und wird dafür von einem Manne, etwa dem Gemahl der Getödteten, mit Wuth angegriffen. Vielleicht das Schönste aber ist die Gruppe rechts von dieser, welche uns deutlich eine ganze Geschichte erzählt. Ein Grieche hat eine Amazone erlegt, welche sterbend auf die Knie sinkt; eine Schwester tritt hinzu und sucht sie aufrecht zu halten. Aber eine mächtige Rächerin ist schon dazwischen getreten, sie hat den Jüngling mit einem Beilschlag niedergelegt und holt gegen ihn, der die rechte Hand, um sein Leben flehend, emporhält, zum Todeshieb aus. Da eilt, von zärtlicherem Gefühl bewegt, eine junge Kriegerin hinzu, und den Schild als Friedenszeichen in den Nacken geworfen bittet sie mit aufgehobenen Händen um das Leben des Feindes.

Wenn wir diese Tonleiter von Empfindungen und die Kraft der Composition in jedem Theil dieses Frieses bewundern müssen, so kommt dann die Ausführung nicht ganz der Idee gleich. Die körperliche Bewegung ist immer herrlich, das Leben der Seele aber ist schwächer angegeben; die Köpfe sind zum Theil sogar ausdruckslos. Auch die Gewänder sind nicht immer mit Feinheit behandelt, die Figuren, für ihre Fülle, etwas kurz. Man hat daher die Vermuthung ausgesprochen, es möchten wohl die Zeichnungen oder Modelle von einem ganz großen Bildhauer in Athen angefertigt, die Ausarbeitung selbst aber von mehr untergeordneten, im Peloponnes einheimischen Künstlern gemacht worden sein.

55—59. Fries vom Tempel der Athene als Siegesgöttin.

Rechts über der großen Treppe beim Ausgang auf die Burg von Athen stand auf einem hohen thurmartigen Mauervorsprung das kleine jonische Tempelchen der Stadtgöttin Athene, die man hier als Geberin des Sieges unter dem Namen Athena Nike verehrte. Man nimmt an, es sei nach den großen Siegen über die Perser erbaut worden, unter der Staatsleitung von Kimon, des Miltiades Sohn. Die Türken hatten das Tempelchen abgebrochen, um die Steine zum Bau einer Bastion zu verwenden; das hergestellte Gelläs hat seit 1835 die Bastion abgetragen, und die Baustücke wurden so wohl erhalten vorgefunden, daß heut das kleine Gebäude auf seiner alten Grundlage wieder aufrecht steht. Die Frieze sind freilich sehr zerstoßen, und unter den hier vorhandenen ist nur die eine Platte mit dem Zweikampf, die von der Westseite des Gebäudes stammt (Nr. 59), noch gut erhalten. Die drei andern Seiten enthielten zuerst, wie der Parthenonfries, eine Götterversammlung, darstellend das erste Auftreten der Athene im Kreis der Götter, dann aber einen Kampf von Griechen gegen Perser, also ein historisches Schlachtenbild, während wir bisher in Tempelfriesen nur Kämpfe der Götter- und Heldensage angetroffen haben. Die Perser

sind zum Theil beritten, auf sehr lebendigen Pferden; man kennt sie an ihren Hosen von feingefältelem Zeug. Die Westseite stellte dagegen einen Kampf von Griechen mit Griechen dar, und der Krieger auf der Platte oben rechts trägt einen böotischen Helm. Will man nun in der Geschichte eine Schlacht suchen, wo Griechen zugleich gegen Perser und gegen ihre Landsleute gestritten haben, so kann es (wie Overbeck scharfsinnig fand) nur die bei Plataä (479) sein. Maronius, der persische Oberfeldherr, blieb nach der Flucht des Xerxes mit einem gewählten Heer in Böotien zurück und presste die einheimische Bevölkerung zum Kriegsdienst gegen die verbündeten Griechen. Nach dieser gewaltigen Schlacht haben die Afiaten den Boden von Hellas nicht mehr betreten; ihr zu Ehren könnte der siegreichen Stadtgöttin das ganze Tempelchen erbaut worden sein.

Größer und schöner als diese kleinen Reliefs sind die Platten von der

60—62. Marmorbalustrade des Tempels der Athena Nike.

An einer Ecke des Mauerthurms, wo das Tempelchen stand, wurde nämlich eine Balustrade von Marmor vorgezogen und deren Außenseiten mit Reliefs geschmückt. Es war Sitte, daß bei dem jährlichen Fest der kleinen Panathenäen eine der schönsten Opferkühe ausgewählt und der Athena Nike dargebracht wurde, während man die übrigen an dem großen Altar der Athena Polias schlachtete. Darauf beziehen sich hier die beiden Victorien, welche die Kuh zum Opfer herbeiführen; eine zweite steht bei einer Siegestrophäe, welche eine dritte (hier nicht vorhandene) aufrichtet; noch eine andre befestigt sich, auf Einem Fuß stehend, die losgegangene Sandale des andern Fußes. Diese Reliefs scheinen später als der Fries Nr. 55—58, denn sie verrathen die ganze Verfeinerung der athenischen Schule. Es ist daher die Vermuthung ausgesprochen, daß diese Balustrade im Jahr 407 v. Chr. gearbeitet sein könnte, als Alkibiades aus großen Seeschlachten siegreich in seine Vaterstadt heimkehrte, worauf auch der Umstand deutet, daß von den beiden Figuren der Athene, die auf der Balustrade vorkommen, die eine auf einem Schiffe sitzend dargestellt ist.*) Durch die traurige Zerstückung aller vorstehenden Theile, zumal auch an den Gewandfalten, leuchtet immer noch die hohe Schönheit der Gestalten hervor. Die herrlichen Frauentkörper erscheinen wie athmend unter den dünnen Stoffen, die Stellungen sind leicht und frei, und die Sandalenbinderin, mit dem linken wie balancirend ausgereckten Arm, als ob sie hüpfte um sich in der schwierigen Stellung zu erhalten, ist wunderbar lebendig. Auch müssen sie schon im Alterthum berühmt gewesen sein, denn die Gruppe der Niken mit der Kuh kommt mehrmals in Nachbildungen vor,

*) Kefule, die Balustrade des Tempels der Athena Nike. Leipzig, 1869. S. 40.

und die Sandalenbinderin kehrt auf einem spätern, aber noch sehr schönen griechischen Relief wieder, nämlich auf der „Anbetung des bärtigen Bacchus“ in der Münchener Glyptothek, wo sie für eine ältere Frau benutzt ist, welche sich anschickt vor der Hermensäule des Bacchus eine religiöse Ceremonie zu vollziehen. Auch die zweite Figur dieses Münchner Reliefs, ein schlantes Mädchen, das der Statue eine Binde ums Haupt knüpft, hat im Motiv mit der Siegesgöttin bei der Trophäe Aehnlichkeit, nur daß sie umgekehrt gestellt ist.

21. Korbträgerin vom Erechtheion.

Neben dem großen Parthenon erhob sich auf dem Burgfelsen zu Athen noch ein uraltes Nationalheiligtum, das in Einem Gebäude mehrere Cultus- und Reliquienstätten vereinigte, nämlich der Tempel der Athene Polias. Eines dieser einzelnen Heiligthümer, das gewöhnlich sogenannte Erechtheion (das aber jetzt für die Grabstätte des Stadtgründers Kekrops gilt), war als eine kleine, aber höchst zierliche Halle seitwärts an den Tempel angebaut. Auf einer etwa mannshohen Brüstungsmauer standen sechs marmorne Jungfrauen und trugen auf ihren Häuptern das ganze leichte Gebälk, auf welchem eine ebenfalls leichte Decke ruhte. Die unsre hat Lord Elgin ausbrechen lassen und nach England gebracht; an ihrer Stelle steht in Athen ein Gypsabguß. Diese sechs als Säulen dienenden Statuen werden gewöhnlich als die Karyatiden des Erechtheions bezeichnet. Dieser Ausdruck ist ungenau. In den Perserkriegen soll die Stadt Karyä in Lakonien sich in ein landesverrätherisches Bündniß mit dem Feinde eingelassen haben; nachher hätten die verbündeten Griechen sie zerstört, die Bewohner zu Sklaven gemacht und die Frauen, um ihre Demüthigung anzudeuten, anstatt Säulen nachgebildet. Solch eine Figur hieß dann eine Karyatis, d. h. eine Frau von Karyä. Allein an Sklavinnen ist wenigstens hier nicht zu denken: es sind atheniensische Jungfrauen im langen Festgewand, das wie auf den panathenäischen Festzügen mittels eines Gürtels unter den Brüsten aufgebunden einen Ueberfall bildet. Auf dem Rücken hat das Gewand noch einen besondern Ueberschlag, und um den Hals zu verstärken und im Stein für das Tragen des Gebälks tüchtig zu machen, fällt das Haar in schweren Zöpfen auf Brust und Rücken nieder. Man wird sie also am richtigsten Kanephoren nennen, d. h. atheniensische Mädchen der ersten Geschlechter, welche in der Procession der Panathenäen und anderer Feste auf dem Kopf Dinge trugen, die zum Opfer gehörig waren. Sehr geistvoll ist das Körbchen, das die Jungfrauen tragen, durch den Eierstab als der Wulst vom Capitell der jonischen Säule bezeichnet; auf der Platte darüber lag unmittelbar das Gebälk. So geht das belebte Menschenbild leis in die architektonischen Formen hinüber; aber auch in der Ruhe der ganzen Gestalt, den leicht und ungeziert zu beiden Seiten

herabhängenden Armen, der festen strammen Haltung und den leis an die Cannelur einer Säule erinnernden graden Gewandfalten tritt etwas streng Statuarisches heraus, wie es für diese tragenden Gestalten sich schickt. Daß sie dennoch belebt sind, beweist die Stellung der Knie. Der rechte Fuß steht fest auf, der linke hebt sich leicht, wie um in feierlich-langsamem Prozeßionsgang eine Stufe der Treppe zu beschreiten, die zu den Burgheilighümern hinaufführt. Das Gretchtheon war, wie wir aus einer Inschrift wissen, im Jahr 409 noch nicht vollendet; die Statue mit ihrer Großheit und ihrem würdevollen Stil liefert also den Beweis, daß der Geist des Pheidias, wenigstens in einzelnen Meistern, ihn zu Athen noch ein volles Menschenalter überlebte.

232. Die bekleideten Grazien, nach Sokrates.

Am Eingang zur Akropolis von Athen, östlich von den Propyläen, standen an einer noch heut sichtbaren etwa mannshohen Felswand drei Chariten (Grazien), von denen mehrere Augenzeugen ausdrücklich bemerken, daß sie bekleidet waren. Eine bestimmte Andeutung läßt schließen, daß es eine Gruppe in Relief gewesen ist. Das Alterthum schrieb sie nach Zeugnissen, die freilich erst nach der makedonischen Epoche anfangen, dem berühmten Sokrates zu, dessen Vater Sophroniskos ein Steinmetz war und der in der Jugend selbst Bildhauer soll gewesen sein. Dieß Relief hat sich in vier Bruchstücken erhalten, die auf der Akropolis selbst gefunden wurden, und in ihnen hat Prof. Benndorf, der selbst zwei dieser Fragmente entdeckte, das von jenen Zeugnissen erwähnte Original erkannt. Wenn also jene Ueberlieferung richtig ist, so haben wir an ihnen ein ächtes Werk, das die noch etwas ungeübte Hand des großen Philosophen bildete.

Daß man im spätern Alterthum dieser Arbeit eben wegen ihres berühmten Urhebers Werth beilegte, beweist der Umstand, daß von ihr in Rom zwei Copien bekannt sind. Eine derselben, im Jahr 1769 beim Hospital der Laterankirche gefunden, ist im Museo Chiaramonti des Vatikans, und von diesem ist unser Abguß genommen. Die Jugend des Sokrates fällt mit den Schöpfungen des Pheidias zusammen, er war noch in der Manier der ältern Bildhauerschule ausgebildet, und es darf uns also das Alterthümliche des Stils, der Mangel an Ausdruck in den Gesichtern und die Regelmäßigkeit im Fortschritt der Füße bei diesen Figuren nicht befremden. Uebrigens sind die Bruchstücke in Athen in Behandlung der Gewandfalten auch lebendiger und freier. *)

*) Von dieser seiner schönen Entdeckung hat Benndorf Bericht und Rechenschaft gegeben in der Archäolog. Zeitung, 1869, S. 55: „Die Chariten des Sokrates“, und auf Tafel 22 desselben Bandes auch Abbildungen unseres Reliefs so wie der vier Fragmente des Originals in Athen mitgetheilt. Copie und Original entsprechen sich in allen Stücken, auch in der Größe, so genau, daß Benndorf eine Wiederholung auf mechanischem Wege glaubt annehmen zu müssen.

148. Die Friedensgöttin trägt den Wohlstand.

Eines der schönsten und besterhaltenen Werke der Münchner Glyptothek, aus Marmor von Attika, ist die Gruppe einer vollgebauten, aber jugendlichen Frau von mildem liebevollem Ausdruck, welche auf dem linken Arm einen nackten, fröhlich ihr sich zuwendenden Knaben trägt. Vor allen Werken des Alterthums hat dieses einen christlichen Typus; der milde Kopf der Frau, die sanfte Neigung des Hauptes und die Innigkeit des Gefühls in beiden Figuren nähert die Gruppe dem Ideal der Mütterlichkeit in der Madonna, und der falsch restaurirte rechte Arm mit der modernen Hinweisung nach oben verstärkt diesen Eindruck noch. In unserm Gyps kann man kaum erkennen, was bei dem Original sehr deutlich ist, daß die Ohrläppchen durchbohrt sind, also ohne Zweifel goldne Ohringe trugen.

Die Grobartigheit der Formen steht der Richtung des Phidias noch nahe, aber das Liebliche der ganzen Erscheinung, die fast sentimentale Neigung des Hauptes und der weichere Ausdruck der Seele stellen die Gruppe doch in eine etwas spätere Zeit, mitten inne zwischen Phidias und Praxiteles. Die gekrämpelten Säume, wie man einen an dem von der rechten Brust der Frau herabfallenden Gewandzipfel sieht (vgl. die Pallas von Belletri, Nr. 209), nahm man bisher als Zeichen eines Bildwerkes aus dem fünften Jahrhundert vor Christus an. Zwar ist das untere Ende dieses Zipfels modern, aber oben sieht man die Krämpelung auch an einem ächten Stück des Originals.

Die Gruppe ist schön erhalten. Ergänzt sind der rechte Arm der Frau ihre linke Hand mit dem Weingefäß, bei dem Kinde die Arme, der linke Fuß und die Spitze des rechten Füßchens. Das Köpfschen soll antik sein, ist aber wohl erst aus römischer Zeit und gehört ursprünglich nicht zu dem Kinde. Nach dem Haarwulst auf der Stirn scheint es vielmehr ein Amorköpfschen gewesen zu sein.

Man mußte zunächst, da bei aller Freundlichkeit die Haltung und der Ausdruck der Frau doch nicht vollkommen mütterlich ist, an die göttliche Pflegerin eines göttlichen Kindes denken. Als Winkelmann die Gruppe aus der Sammlung der Villa Albani zuerst bekannt machte, erklärte er sie für die Ivo oder Leukothea mit dem jungen Bacchus, und demgemäß ist die Restauration mit dem Weinbecher ausgeführt. Leukothea ist die Retterin der Schiffer, und in der Binde, welche man in ihren reichen Locken sieht, ließ sich allenfalls der Schleier ahnen, den sie bei Homer dem Odysseus leiht, um ihn vor dem Ertrinken zu bewahren.

Diese Deutung muß aufgegeben werden, seit Brunn im Münzkabinett zu München zwei atheniensische Kupfermünzen gefunden hat, welche diese Gruppe darstellen und uns zwingen, die Restauration anders zu machen. Die Frau

stützt den erhobenen rechten Arm auf einen Scepterstab, und statt des Weinbeckers halten Frau und Knabe mit ihren linken Händen ein Horn des Ueberflusses, also das Symbol des Reichthums.*)

Nun wissen wir geschichtlich Folgendes: Fast ein Menschenalter nach dem Schluß des peloponnesischen Krieges (im Jahr 375 v. Chr.) schlugen die Athener unter Timotheos die spartanische Flotte bei Leukas und erzwangen einen glänzenden Friedensschluß. In Folge dessen wurden der Friedensgöttin (Sirene) Altäre errichtet, und Kephisodotos, der Vater des berühmten Praxiteles, schuf eine Statue derselben, welche den kleinen Plutos (den Wohlstand) auf dem Arme trug. Von diesem Werk haben wir also eine vortreffliche Nachbildung vor uns, bei der die Behandlung des Haares und des Gewandes noch zu verrathen scheint, daß das Original des Kephisodotos in Erz gewesen ist.

Also eine allegorische Darstellung, wie denn Plato viele Allegorien geschaffen hat, die aus seinen und anderer Philosophen Schriften damals auch in die bildende Kunst eindrangen. Auch die Komödien des Aristophanes machten das Volk mit allegorischen Figuren vertraut. Aber eine Allegorie jedem verständlich: daß der Friede Wohlstand bringt, begreift selbst der crasseste Philister und treibt darum heut noch wie die frommen Athener mit dem Frieden Götzendienst. Eine Allegorie, welche zugleich durch die Kunst herrlich belebt ist, wahrhaft Fleisch und Bein angenommen hat. Die Göttin trägt das jonische lange Gewand, dessen über einen Gürtel unter den Brüsten fallender Ueberschlag kräftig naturwahr sich bauscht. Darüber aber hat sie noch einen Mantel geknüpft, und dadurch gewinnt ihre Figur nach unten genugsam an Breite, so daß sie etwa in freier Luft stehend unten nicht zu dünn erschien gegen die Masse der zwei Figuren oben. Die Falten fallen zum Theil noch in ganz graden Linien herab, Curven werden noch nicht gesucht; nur die rohen Brüche des Gewandes über dem linken Fuß verrathen, daß unsre Copie, so wunderschön sie ist, kaum selbst der besten Zeit der griechischen Kunst angehören wird. Der Körper des Kindes und das Gewand, das seine Schenkel einschlägt, sind mit reizender Zartheit ausgeführt.

84. Stehender Scheibenwerfer (Diskobolos).

Der atheniensischen Schule wird jetzt allgemein der lebensgroße Scheibenwerfer aus dem Vatican, in Marmor, zugeschrieben, der den Diskus ruhig in der linken Hand haltend, zum Wurf den rechten Standpunkt sucht. Früher

*) Brunn, über die sogenannte Leukothea. Vortrag vom 25. Juli 1867 in der bairischen Akademie der Wissenschaften. München, 1867. Vorher hatte schon Prof. Stark dieselbe Vermuthung ausgesprochen.

schrieb man das Original der peloponnesischen Schule zu, weil ein Schüler des Polyklet aus Argos, wenig jünger als Polyklet und vielleicht sogar sein Verwandter, Nautydes, einen berühmten Scheibenwerfer gemacht hat: die ruhige Haltung, das Stützen des Körpers auf Einen Fuß, die breite viertartige Brust, die gedrungene Form und die überschlichte Behandlung des Haares schienen auf Polyklet's Richtung hinzuweisen. Der Kopf hat aber vielmehr den feinen attischen Typus. „Während der Jüngling die schwere Wurfscheibe, um den rechten Arm nicht zu ermüden, noch in der linken Hand hält, sucht er mit dem rechten Fuße, der beim Abwurfe die Last des Körpers allein zu halten haben wird, einen festen Stand zu gewinnen und greift mit den energisch gekrümmten Zehen gleichsam in den Boden. Den rechten Arm hat er im Ellenbogen halb erhoben, die Finger der rechten Hand sind, jeder einzeln anders gekrümmt, halb zusammengeschlossen, halb geöffnet. Der Arm wird gestreckt und gehoben, die Finger spielen um die Elasticität zu prüfen und gleichsam den günstigsten, eben erscheinenden Augenblick herauszufühlen, wo die Kraft am meisten gesammelt, die Muskelspannung die frischeste, der Griff der sicherste ist; einen Augenblick weiter, und die Wurfscheibe geht hoch nach vorn erhoben mit rascher Bewegung in die Rechte über — und die eigentliche Action, wie wir sie aus Myron's Diskobol kennen, beginnt.“*) Diese Copie von Marmor ist aus römischer Zeit, aber das Original viel älter. Die Figur wird in den Malerschulen sehr viel gezeichnet, weil sie das Muskelsystem in große Massen mustergültig auseinanderlegt: aber die Oberfläche hat sehr gelitten. Sonst ist die Statue nie zerbrochen gewesen.

108. Der Flußgott Inopos, Torso von der Insel Delos.

An den Schluß der großen Zeit der griechischen Sculptur stellen wir noch dieß starkverstümmelte Fragment, das als Ballast von einem französischen Schiffe von Delos nach Marseille gebracht sein soll und jetzt im Louvre steht. Man hält es für den Gott des kleinen Flusses Inopos, der eigentlich mehr eine Quelle ist und zu manchen Zeiten im Jahr kein Wasser hat. Götter von kleinen Flüssen wurden jugendlich und bartlos dargestellt. Die jedenfalls halbes Leibes auf den Boden gestreckte Figur kann als Gestalt ähnlich wie der Kephissos (Nr. 102) einer Siebelgruppe angehört haben, so daß er auf eine in der Mitte des Dreiecks dargestellte Handlung hinblühte. Dieser Torso mag einer andern Schule als der atheniensischen angehören; seine Formen sind auffallend weich und etwas geschwellt, aber der Ausführung nach scheint er wenig jünger als Phidias.

*) Overbeck, Gesch. der griech. Plastik, I, 244.

Silberner Becher mit Reliefs.

Im Glaschrank der hintersten Abtheilung befindet sich der Abguß eines kleinen Trinkgefäßes von Silber, dessen Außenfläche mit Figuren in niedrigem Relief geschmückt ist. (Nicht zu verwechseln mit den ebenda aufgestellten römischen Arbeiten des Hildesheimer Silberfundes.) Das Original ist im Antiquarium zu München. In einem Zelt hält ein Anführer Gericht über Gefangene, die gefesselt vor ihm stehen, aber die neben ihm stehende Pallas scheint ihn zur Milde zu mahnen. Auf der Rückseite sieht man mehrere Frauen mit einem Kind, um dessen Leben eine mit vorgestreckten Händen fleht, und ferner unter einer zweiten Frauengruppe sitzt ein trauerndes Mädchen am Boden, während ein bärtiger Bewaffneter bereit scheint, ein Todesurtheil zu vollziehen. Man glaubt hier eine Scene nach der Eroberung von Troja zu finden. Neoptolemos, Sohn des Achill, nahm dabei blutige Rache für den meuchelmörderischen Tod seines Vaters, indem er Priams jüngste Tochter Polyxena, durch welche Achill in den Tod war gelockt worden, an dessen Grabe opferte. Auch wird ihm die That zugeschrieben, daß er Hektors kleinen Sohn Astyanax über die Mauern der eroberten Stadt herabgeschleudert habe. Für Ixtern hält man den Knaben bei der Frauengruppe, für Polyxena das am Boden trauernde Mädchen. Auf dem Schild des Helden, den ein Krieger ihm nachträgt, sieht man die als Pasquino bekannte Gruppe, wo Menelaos den getödteten Patroklos aus dem Kampf trägt, als wollte Neoptolemos sich immer des Bösen erinnern, das seinem Vater von Hektor und den Trojanern geschehen war.

Diese leidenschaftliche Scene ist mit großer Ruhe behandelt; die vom Schicksal Betroffenen zeigen den Seelenadel der Heldinnen einer sophokleischen Tragödie. Daß bei den gefangenen Frauen meist eine Schulter oder eine Brust entblößt ist, beweist nichts gegen Entstehung im 5. Jahrhundert. Die besiegten Amazonen des Phidias und des Polyklet haben das auch. Die Arbeit ist eigentliche Eisilierung, Herausarbeiten der Figuren durch Entfernung des Metalls um sie herum. So muß auch die Technik des berühmten Silberschmieds Mys gewesen sein, der nach der Zeit des Phidias auf die Außenseite des ehernen Schildes der Athene Promachos zu Athen die Schlacht der Lapithen und Kentauren in eiserner Arbeit eingrub. In seine Zeit, gegen 400 v. Chr., scheint auch dieß kleine, aber sehr vorzügliche Werk zu fallen, das auch darum so hohen Werth hat, weil griechische Metallarbeit aus so früher Zeit nur überaus selten mehr vorkommt.

Am untern Theil der Schale sieht man eine starke Beschädigung. Ein Glockengießer in Ingolstadt, dem die Schale gehörte, hielt sie für Messing und gab sie seinem Lehrling zum Zerschlagen. Dabei kam heraus, daß das Gefäß von Silber sei, und man achtete nun zuerst auf die Figuren. Leider ist aber auch sonst die Oberfläche sehr abgegriffen und die Schärfe der Zeichnung zerstört.

Die Schule des Polyklet.

Aus der Werkstatt des Ageladas in Argos gingen für Athen Myron und Phidias, für die Vaterstadt aber Polykleitos hervor, an welchen sich die peloponnesische Schule der Bildnerei anknüpft. Noch ein halbes Jahrhundert nach ihm bekannte der große Lysippos von Sikyon sich als Polyklet's Schüler, und wiederum in der römischen Periode scheint eine der Kunstschulen der griechischen Renaissance auf das Studium des Meisters sich gegründet zu haben, nachdem er 300 Jahre todt war. Sein Buch über die Proportionen des menschlichen Körpers, worin er u. A. ganz genau entwickelt hatte, in welcher Symmetrie Finger zu Finger, zur Hand, zum Elbogen, zum Arm stehen mußte, diente den spätern Künstlern als Leitfaden, und Eine Statue von ihm, eine stehende Figur, wurde der „Kanon“, d. h. die Richtschnur der Verhältnisse genannt. Bei einer so starken Nachwirkung auf die folgenden Künstlergeschlechter bleibt es sehr schwer, mit Sicherheit zu behaupten, ob irgend ein bestimmtes Werk wirklich auf den Altmeister zurückzuführen ist oder nicht.

Die Dorier im Peloponnes waren ein andres Geschlecht als die Athenienser. Unter einer ihnen fremden Race hatten sie durch Eroberung ihre Staaten gegründet, sie bildeten als Sieger eine Aristokratie und besaßen alle Fehler und Tugenden einer herrschenden Kaste. Eine Demokratie, die wie in Athen allen Bürgern gleiche Rechte gab, war ihnen unbegreiflich; die Masse herunterhalten statt sie zu bilden, war ihre Politik. Idealen Bestrebungen waren sie nicht hold, große Dichter und Philosophen haben sie weniger hervorgebracht. Aber, wie häufig in Aristokratien, die Race war schön und kraftvoll; die Spartanerinnen galten in den rein körperlichen Eigenschaften für die schönsten Frauen in Griechenland; sie übten sich öffentlich im Ringkampf, waren auch im Ausdruck und Auftreten charaktervoll, weil sie, ohne Leichtsin, doch in freierm geselligem Verkehr mit den Männern lebten. Soweit die Kunst der Religion und dem Staat diente, war sie auch hier willkommen, um ihrer selbst willen hätte sie schwerlich Förderung gefunden.

Um ein körperlich und geistig tüchtiges Geschlecht zu erhalten, wurden die herben Tugenden des Mannes schon im Knaben gepflegt. An drei Stätten im Peloponnes, auf dem Isthmus, zu Nemea und zu Olympia, fanden die großen Spiele statt, die ganz Hellas besuchte. Der Wettkampf körperlicher Kraft und Ausbildung trug den Siegern die höchste Auszeichnung: man setzte ihnen Ehrenstatuen. Diese Athletenbildsäulen machten im Peloponnes das tägliche Brod der Künstler aus, und in solchen jugendlichen Gestalten hat Polyklet seinen Ruf durchs ganze Alterthum gegründet.

Nicht auf ideale Darstellungen kam es also an: das feinste Verständniß des technisch ausgebildeten menschlichen Körpers, zumal des männlichen, also ein

klarer Realismus, war das Ziel der Schule, wenn man auch in dieser ältern Zeit auf wirkliche Portraitähnlichkeit mit Kopf oder Gestalt eines Siegers noch nicht ausging. Polyklet, sagt noch ein später römischer Schriftsteller, hat nur jugendliche Körper gebildet. Als Material liebte er vor Allem das Erz, welches eine noch feinere Behandlung des Einzelnen erlaubt, als selbst der Marmor, z. B. in Ausarbeitung des Haares. Die Statuen waren meist ruhig stehend gebildet, ein Bein trug die Hauptlast, das andre stand leicht gebogen, mit weniger gespannten Muskeln. Eine bestimmte nicht anstrengende Handlung brachte die Arme ins Spiel. Eine berühmte Statue Polyklet's war ein Mann, der einfach einen Speer trug; eine andre ein Jüngling, der sich selbst die Siegerbinde ums Haupt wand; von der letztern ist eine Nachbildung in Marmor aus dem Palast Farnese in Rom im Jahr 1864 ins britische Museum gekommen. Wenn in dieser Hinsicht Polyklet einseitiger war als andre Künstler, wenn er z. B. dem leidenschaftlich erregten Körperleben Myron's aus dem Wege ging, so galt er dafür aber auch für musterergütig. Uebrigens war er nicht beschränkt in seinem Geist; in seiner Amazone, wo es wieder mehr auf Darstellung einer kraftvollen Körperlichkeit als auf idealen Ausdruck des Charakters ankam, schlug er selbst den Phidias. Als trefflicher Architekt hat er das zwar kleine, aber durch seine schönen Verhältnisse berühmte Theater in Epidauros gebaut, und Ein Mal wenigstens schuf er auch einen idealen Typus, als er dem Zeus des Phidias seinen berühmten Gold- und Elfenbeincoloss der argivischen Hera zur Seite stellte.

135. Juno Ludovisi. 231. Kopf der Hera aus Neapel.

146. Büste der Hera aus dem Vatican.

Von der Villa Ludovisi in Rom, wo sie noch heute sich befindet, hat die marmorne Colossalbüste der Juno den Namen, welche vielleicht den in Erhabenheit schönsten Frauenskopf des gesammten Alterthums uns darbietet. Sie ist auch von vorzüglicher Erhaltung, denn nur die Nasenspitze ist ergänzt. Ueber der nicht hohen, aber gedankenvoll gesformten Stirn fällt das reiche seidige Haar sorgfältig geordnet auf beide Schultern herab. Das Abzeichen der Götterkönigin, der goldne, vorn breit werdende Keif (die Stephane), mit assyrischen Lotosblumen und Palmetten verziert, ist zum Theil von der reichen Haarfülle verdeckt. Unter dem Kronenreif ist ein Astragalusband um den Kopf gewunden, als wären olivenähnliche Körper zwischen gebrechelten Knöpfchen auf eine Schnur gereiht, ein Fußstück, das vom Hals ostindischer Siegessäulen durch die Portraits assyrischer Könige zu den Bauten von Persopolis, den Verzierungen jonischer Säulen und Gebälke bis auf die Toiletentische römischer Damen sich fortzieht. Bei unsrer Büste ist es jedoch nur eine weiche Binde aus wollenen Fäden, die durch

Einschnürungen von immer gleicher Entfernung in längliche Körper zerlegt wird. Diese Binde windet sich auch durch die Locken der Göttin und fällt, in deren Fluth spielend, auf beide Schultern herab. In dem Antlitz ist neben der Göttlichkeit doch auch viel griechische Race; die Stelle von der Nase bis zur Schürzung der Oberlippe ist bei diesem Colossalkopf kleiner, als bei einem gewöhnlichen Mannskopf unfres nordwestlichen Europa's. Vorzüglich schön sind die Augen gebildet. Homer vergleicht die Augen der Hera mit denen der Kuh, und so sehr die Starrheit des Thierauges in der Büste gemäßigt ist, findet sich doch in dem weiten Aufschlag der Augenlider noch eine Hindeutung auf jene Vergleichung des Dichters.

Nun hatte Polyklet, als im Jahr 423 v. Chr. der Heratempel in Argos abbrannte und dabei das alte Cultusbild zu Grunde ging, den Auftrag erhalten, die neue Tempelstatue zu machen. Die Göttin saß auf einem goldnen Thronessel; ihre weißen Arme wie alle Fleischtheile waren aus Elfenbein, Gewand und Schmuck aus Gold. In der linken Hand, die auf dem Schenkel ruhte, trug sie den Granatapfel, in der rechten emporgehobenen hielt sie ein Scepter, auf dessen Spitze ein Kuckuk saß.*) Auf der Krone waren die Göttinnen der Jahreszeiten und der Reize, Horen und Charitinnen gebildet.

Der Gedanke lag nahe, in der colossalen Juno Ludovisi eine Nachbildung vom Kopf dieser Hera des Polyklet zu erblicken. Allein der Stil unfres Kopfes erscheint für jene frühe Zeit zu frei, zu entwidelt, besonders das Haar zu naturtreu behandelt, und der Ausdruck des Gesichts nicht streng genug.

In der Versammlung des archäologischen Instituts zu Rom vom 27. April 1846 wies Heinrich Brunn zuerst auf den ebenfalls colossalen Herakopf in Marmor aus dem Museum in Neapel (Nr. 231) hin, um in ihm eine Nachbildung vom Kopf der polykletischen Statue zu vermuthen. An ihm fällt vor Allem die starke Zeichnung der breiten Augenlider auf, aus denen die Sterne wie aus tiefer Höhle heraus schauen. Der Mund mit stark eingetieften Winkeln drückt Trotz aus, die Oberlippe schürzt sich in starken Curven, während die vollere Unterlippe namentlich in der Seitenansicht stark und fast zornig hervortritt. Das Gesicht hat nicht die sanfte runde Fülle der gewöhnlichen Frauenbildung, sondern geht gegen das Kinn zu in ein strenges Oval zusammen. Selbst das Haar theilt diesen Charakter, es ist wie aus spröderm Material gebildet und steigt in starken Strähnen von den Schläfen empor, so daß es das Ohr frei läßt; darüber wird es von einem überall gleich breiten Kronenreif, der als

*) In der Sammlung Egremont zu Petworth in England findet sich eine Büste der Hera, wahrscheinlich von einer ganzen Statue herkommend, wo die Ansätze der Arme noch sichtbar sind. Hier geht der linke Arm abwärts, der rechte aufwärts. A. Klügmann, Archäolog. Ztg. Jahrg. XXVII. Heft 1, S. 32.

Metall gedacht ist, zusammengehalten. So schön also der Kopf in seinen Zügen ist, trägt er fast einen finstern und leidenschaftlichen Ausdruck, wie Hera uns bei Homer im Streit mit ihrem Gemahl erscheint.

Im Berliner Museum (Nr. 78 des Berliner Katalogs) befindet sich eine dieser neapolitanischen ähnliche Büste der Hera, von gleicher Strenge des Ausdrucks. Eine verwandte Auffassung zeigt wiederum eine Marmorstatue des Vaticanus, von deren Büste unsre Sammlung (Nr. 146) einen Abguss besitzt. Der Eindruck auch dieses Kopfes ist alterthümlicher, das Haar fester und schlächer, das Auge starrer und die Ränder der Lider scharfer bezeichnet als bei der Juno Ludovisi. Selbst das gesenkte Haupt ist charakteristisch: es ist mehr Eigensinn darin.

Wenn demnach jetzt fast allgemein der Kopf in Neapel für die treueste erhaltene Nachbildung der polykletischen Schöpfung gehalten wird, so darf uns das die Freude an der herrlichen Juno Ludovisi nicht trüben: es muß dies ein sehr großer, wenn auch viel späterer, Künstler gewesen sein, der, nachdem einmal Polyklets Typus geschaffen war, die Götterkönigin wieder in einer so neuen und doch so hohen Auffassung zu geben wagte.

141. Erzbüste eines Athleten.

Sie steht im Saal der farbigen Bildwerke in der Münchener Glyptothek und wurde 1814 in Paris von dem Kronprinzen Ludwig mit den Sammlungen aus Villa Albani angekauft, welche die Franzosen nach Paris geschleppt hatten. Ihr Gegenstück bildet der Satyrkopf von Erz (Nr. 17), beide standen ursprünglich auf Hermensfeilern, und bei beiden sind die Bruststücke, vom Halse an, modern. Die bei dem Original hohlen Augen waren gewiß mit andern Metallen ausgefüllt, welche die Naturfarben des Augapfels nachahmten. Daß die Lippen vergoldet waren, erkennt man bei dem Original in München noch ganz deutlich. In dem schön ciselirten Haar des Athleten sieht man die schmale Siegerbinde, in welcher auch wohl Einzelnes mit Silber ausgelegt war. „Die Anlage ist von edelster Einfachheit, und die reinen, echtgriechischen Formen, so wie der mehr ernste und strenge als anmuthige Ausdruck erinnern wenn nicht direkt an die Kunstrichtung des Polyklet, doch wenigstens an die Schule des Pasiteles und Stephanos zur Zeit des Cäsar und Augustus, welche dem Studium des Polyklet besondere Aufmerksamkeit gewidmet zu haben scheinen.“ (Brunn, Besch. der Glyptothek Nr. 302.) Das Gegenstück, der bronzene Satyrkopf (Nr. 17 unserer Sammlung), ist aber sicher griechische Arbeit der besten Zeit.

237. Jünglingskopf in Marmor. 238. Mannskopf in Marmor.

Nachdem in dem Jahrhundert, seit Winkelmann seine antike Kunstgeschichte schrieb, der allgemeine Gang der griechischen Kunstentwicklung fest begründet

worden, sind es jetzt die Eigenthümlichkeiten der Localschulen in den verschiedenen Landschaften Griechenlands, was die Forschung aufzuklären sucht. Unter den in der Archäologie schwebenden Fragen ist daher für den Moment die wichtigste diese: Welche männliche Köpfe und Statuen, die meist aus der römischen Zeit, aber als Copien weit älterer Werke, uns erhalten sind, gehen auf berühmte Statuen des Polyklet zurück? Hier stehen zwei Ansichten sich scharf entgegen. Erstens hat Prof. Friedrichs*) auf eine Statue aus Herculaneum im Museum von Neapel hingewiesen, welche einen kraftvoll gebauten Jüngling in ganz ruhiger Haltung darstellt, der auf der linken Schulter einen Speer trug, und glaubt in ihr und mehreren andern Wiederholungen den berühmten Doryphoros des Polyklet zu finden. Zweitens existirt im britischen Museum zu London (aus dem Palazzo Farneze erworben) die ebenfalls vollständige Marmorstatue eines Jünglings, der sich stehend die Siegerbinde ums Haupt knüpft, und von Polyklet wissen wir, daß er unter dem Namen des Diadumenos auch eine solche männliche Statue gearbeitet hat: daher auch diese Londoner Statue für eine Marmorcopie jenes Erzwertes von Polyklet gilt. Nun haben wir in unserer Sammlung zwei Jünglingsköpfe; der rechts vom Eingang ist von einer Marmorstatue im Braccio nuovo des Vatican genommen, welche mit dem neapolitanischen Speerträger übereinstimmt, und die links vom Eingang, mit der breiten Binde im Haar, aus dem Museum in Cassel, scheint die Wiederholung eines Diadumenosköpfes zu sein. Am Hinterkopf sieht man nämlich ganz deutlich, daß die Enden der Binde, nachdem der Knoten geschlungen war, grade vom Kopf abstanden, als hätten Hände sie gehalten und stramm angezogen. Prof. Bendorff hält daher diese Köpfe für polykletische Typen, nur daß in dem Kopf des Diadumenos „eine Neubildung des polykletischen Typus (und zwar von der Hand eines attischen Künstlers) erhalten wäre, in welcher nicht nur die Hauptanlage, sondern die einzelnen Züge beibehalten und nur mit feinerem individuellen Leben ausgestattet sind.“ Prof. Conze dagegen**) sieht beide Köpfe als Schöpfungen attischer Kunstschulen an, und stellt eine Reihe anderer Statuen, Statuetten und Büsten aus verschiedenen Museen zusammen, die durch kleine Köpfe, regelmäßig gesträhtes Haar, kräftige aber wenig belebte Gesichtszüge und derbe Körperformen charakterisirt sind. In diesen findet er den Stil und die Proportionen des Polyklet. Da von diesen letztern Werken keines in unserer Sammlung sich befindet, genügt es hier, eine Frage angedeutet zu haben, die

*) Carl Friedrichs, der Doryphoros des Polyklet. Berlin 1863.

**) Conze, Beiträge zur Gesch. der griechischen Plastik. Halle 1869, womit zu vergleichen die ausführliche Kritik dieser Schrift von Bendorff in der Zeitschrift für die österr. Gymnasien, 20. Jahrgang (1869) S. 268, von wo die oben angeführten Worte entnommen sind.

zu lösen wir uns ohnehin nicht vermessen, und die in Zürich überhaupt nicht gelöst werden kann.

Von dieser Frage abgesehen sind es zwei sehr tüchtige Köpfe. Das etwas nach rechts geneigte Haupt des mehr männlichen Doryphoros hat gar nichts Ideales, aber mit dem leicht geöffneten Mund, den ernstern portraitartigen Zügen bezeichnet es einen durchaus tüchtigen Menschen. Der mehr ideale Jünglingskopf des Diadumenos, im Original von parischem Marmor (Nase und Büste, vom Nacken an, sind modern), ist durch den feinen Ausdruck des Lebens in dem Herabschauen des Auges und dem leisen Hinaufziehen seiner linken Oberlippe doch wieder menschlich und individuell befeelt.*)

Zur Frage über Polyklet ist dann noch die Bronzestatuette eines nackten Athleten beizuziehen, welche im Cultusministerium zu Athen aufbewahrt wird. Dort ließ Prof. Benndorf sie abformen, und man sieht einen Abguß derselben vorläufig in dem Glasschrank der innersten Abtheilung aufgestellt. Sie war früher im Privatbesitz des Königs Otto von Griechenland und stammt, was von Bedeutung ist, aus dem Peloponnes, wahrscheinlich aus einer Ausgrabung bei Siphon. Es fehlen die Arme, der linke aber ging ein wenig vom Körper ab, ohne doch hoch gehoben zu sein, und man könnte auch hier das Tragen eines Speeres auf der Schulter annehmen. Auch der Kopf stimmt mit den oben besprochenen Nachbildungen des Doryphoros. „Die Verhältnisse sind von vollendeter Harmonie, die Stellung und Bewegung einfach und von schönster Wirkung, der ganze Körper so wie alles Einzelne mit sehr feinem Verständniß behandelt, und besonders ist die große Schönheit des Rückens hervorzuheben.“**)

IV. Die jüngere Schule von Athen.

Zeit des Skopas und Praxiteles.

Als der peloponnesische Krieg sich schloß, da waren die Hoffnungen einer großen republikanischen Politik in Griechenland zu Ende. Der Krieg war kein bloßer Streit wilder Leidenschaften, er war ein Kampf großer Principien gewesen. Sparta und Athen, die beiden mächtigsten Republiken unter den griechischen Staaten, wollten jede sich an die Spitze aller schwingen, um Hellas in eine starke Bundeseinheit zusammenzufassen. Gelang das einer von beiden, so konnte das republikanische Griechenland die Aufgabe lösen, den europäischen

*) Conze a. a. D. S. 3. „Ich sehe nicht an, in diesem Kopf eine der besten uns erhaltenen Marmorarbeiten voll Geist und Originalität zu erkennen.“

**) Kefule über diese Statuette, Annali dell' Instituto. 1868, S. 316.