

**Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften**

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und
historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

~~~~~  
Jahrgang 1877.  
~~~~~

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1877.

~~~~~  
In Commission bei G. Franz.

11

17130-18771

# Sitzungsberichte

der

königl. bayer. Akademie der Wissenschaften.

Philosophisch-philologische Classe

Sitzung vom 13. Januar 1877.

Herr Brunn hält einen Vortrag.

„Die Sculpturen von Olympia.“

In meinem vorjährigen Vortrage über Paeonios und die nordgriechische Kunst theilte ich aus dem weiteren Umfange meiner kunstgeschichtlichen Studien einige Abschnitte mit, von denen ich glaubte hoffen zu dürfen, dass sie für die Beurtheilung der neuentdeckten Sculpturen von Olympia nicht ohne Nutzen bleiben würden. Diese Erwartung ist insofern getäuscht worden, als man sich bis jetzt wenig Mühe gegeben hat, die von mir aufgestellten Gesichtspunkte ernsthaft in Betracht zu ziehen. Unterdessen sind Photographien und Gypsabgüsse zugänglich geworden, und so ist auch mir die Möglichkeit gegeben, mit eigenen Augen zu sehen und zu prüfen, wie sich meine auf das früher zugängliche Material begründeten Ansichten zu den Resultaten der neueren Funde verhalten.

Es bieten sich diesmal der Forschung Aufgaben dar, wie sie der neueren Kunstgeschichte häufig, der alten bisher fast noch nie gestellt worden sind. Wir haben es hier nicht mit einem, sondern mit mehreren Originalwerken eines und desselben Künstlers, aber offenbar nicht aus einer und derselben Zeit zu thun, so dass uns zum ersten Male die

[1877. I. Phil. hist. Cl. 1.]

1106423

3V 0038

377 71

Möglichkeit gegeben ist, aus den originalen Werken auf die individuelle Entwicklung des Künstlers zurückzuschliessen. Dieser Künstler aber arbeitet nicht in seiner Heimath, unbeirrt von jedem fremden Einflusse, sondern in der Fremde an einem Orte, der zwar selbst nicht Sitz einer eigenthümlichen Kunstübung ist, wohl aber einen Mittelpunkt bildet, in dem sich die Arbeiten verschiedener Kunstschulen in grosser Anzahl sammeln. Er steht ausserdem an einem der Wendepunkte der Kunstgeschichte, an dem sich der Fortschritt zu höchster Vollkommenheit mit fast nie gesehener Schnelligkeit vollzieht. Ausser den Werken stehen uns dabei wohl einige sicher überlieferte historische Thatsachen zu Gebote; andere dagegen sind so schwankender Art, dass sie, statt Licht zu verbreiten, erst des Lichtes bedürfen. Es kann daher nicht überraschen, wenn manche Erscheinungen uns zunächst fremdartig oder widerspruchsvoll entgegnetreten; und es erklärt sich aus der Lückenhaftigkeit des historischen Materials, dass manche Nachricht mit gleicher Wahrscheinlichkeit nach verschiedenen Seiten gedeutet werden kann. Giebt es nun keinen Maassstab, an welchem der Werth dieser schwankenden oder sich widersprechenden Nachrichten gemessen werden kann? Die Antwort ist eigentlich selbstverständlich, und doch wird so selten ihr entsprechend gehandelt! Man beeft sich besonders in den Kreisen der deutschen Gelehrten, alle möglichen historischen Hypothesen aufzustellen und vernachlässigt dabei über Gebühr das, was doch die Hauptsache sein sollte: die Monumente selbst. Ich spreche es nicht ohne Beschämung aus, dass der künstlerische Charakter der aus deutschen Ausgrabungen hervorgegangenen Sculpturen von Olympia bisher nur von Seiten zweier englischer Gelehrten, C. T. Newton und Sidney Colvin, eine eingehendere Würdigung erfahren hat, die freilich in bescheidener Zurückhaltung noch Anstand nimmt, die weiteren historischen Consequenzen zu ziehen. Der Weg

jedoch, den sie eingeschlagen, ist der einzige, der schliesslich zum Ziele zu führen vermag, nämlich der einer analytischen Betrachtung der Werke selbst. Wir müssen zuerst erforschen, was die untrüglichen Zeugen, eben diese Werke, in ihrer eigenen künstlerischen Sprache aussagen, ehe wir an die Beantwortung der weiteren Frage gehen dürfen, wie sich diese Aussagen zu unsern sonstigen Ueberlieferungen verhalten. Es ist aber hierbei nicht gleichgültig, von welchem Punkte wir ausgehen. Zuerst war die Nike gefunden worden, und als ein für sich allein selbständiges und wenigstens in seinem Hauptmotiv verständliches Werk zog sie die Aufmerksamkeit hauptsächlich und weit mehr auf sich, als die in einzelnen Statuenfragmenten gefundene, im Ganzen lückenhafte Giebelgruppe. Ausserdem erschien die Arbeit an der letzteren flüchtig und vernachlässigt; man meinte, dass mindestens die Ausführung untergeordneten Händen anvertraut gewesen sei, und erachtete sich dadurch wohl auch berechtigt, ihr genaueres Studium ebenso nachlässig betreiben zu dürfen. Und doch sind gerade diese Sculpturen von einer so bestimmt hervortretenden Eigenthümlichkeit, dass sie vor allen uns zu einer besonderen Prüfung auffordern müssen.

Wir beginnen dieselbe nicht an den organischen Formen der Körper, sondern an dem todtten Stoffe der Gewänder. In der archaischen Kunst sind wir gewohnt zu sehen, dass dieser Stoff entweder eng am Körper anliegt, oder dass er ohne Rücksicht auf die Formen desselben in künstliche Falten gelegt ist. Beides ist gewissermassen unabhängig von einander. Das Gewand soll den Körper, wo dieser hervortritt, nicht beeinträchtigen; das Gewand soll wieder, wo es nicht anliegt, den eigenen Gesetzen folgen. Eine Vermittelung ergiebt sich erst allmählich. Auf der Höhe aber, in der freien Kunst des Phidias, ist jede Falte bedingt durch die besondere Natur des Stoffes, durch seine Schwere, die

Art, wie er bricht, durch die Form des Körpers, von welcher sie sich ablöst, und durch die mehr oder minder heftige Bewegung, welche den Stoff anspannt, fliegen, flattern lässt. Alles steht hier in der lebendigsten, aber nicht minder in der streng gesetzmässigsten Wechselwirkung, die für andere Zufälligkeiten keinen Raum lässt. Es herrscht durchaus das, was wir eine strenge Stylisirung nennen, ein Abstrahiren von der Einzelnerscheinung, ein Eingehen auf die Gesetze des Stoffes, der Bewegung. Betrachten wir die Gewandung der Giebelstatuen von Olympia, die des Alpheios, des Knieenden, des sitzenden Jünglings und des Alten: sie bildet nach der Seite der archaischen Kunst, die das Gesetz sucht, wie der freien, die es erfüllt, den vollkommensten Gegensatz. Nicht wie sie fallen sollte, sondern wie der Zufall sie geworfen hat, so liegt sie regellos da: keineswegs unnatürlich, kein einziges Stück, keine Falte ist so gebildet, dass sie sich nicht gerade so in Wirklichkeit finden könnte: im Gegentheil, es würde nicht schwer sein, jedes Detail gerade so an einem Modell zurechtzulegen. Nur empfinden wir, an die im engeren Sinne „hellenische“ Kunst gewöhnt, den Mangel des Gesetzes im Ganzen, d. h. in der Verbindung des Einzelnen zum Ganzen. Wir empfinden vor allem den Mangel specifisch plastischer Gesetzmässigkeit, die von innen heraus gestaltet, während uns hier der äussere, zufällige Schein entgegentritt. Die Grundanschauung, von welcher der Künstler ausgeht, ist eine nicht in den Modalitäten der Anwendung, sondern im Princip durchaus verschiedene.

Analoge Erscheinungen zeigen sich auch an den Formen der Körper. Am Torso des Alpheios z. B. finden wir grosse, breite, weiche Flächen; aber ist dies der weiche fliessende Charakter, den wir am Flussgotte des Parthenon bewundern? Die Hauptmassen sind zwar gegliedert und von einander geschieden, aber in flacher, richtiger in oberfläch-

licher Weise; dem Fleisch, den Muskeln fehlt die Schwel- lung: was Weichheit scheint, ist matte Weichlichkeit. Am Kladeos tritt allerdings eine grössere Zahl von Formen an die Oberfläche und man glaubt zuerst, hier einen sehr durch- gebildeten Körper vor Augen zu haben. Aber es ist eben nur die besondere Lage, nicht eine besondere Thätigkeit, welche hier die Formen zahlreicher auseinandertreten lässt. Die Muskeln erscheinen wohl gedehnt, aber ohne energische Elasticität; und auch in der Bezeichnung des Knochen- gerüsts fehlt jegliche Bestimmtheit. Die Formenbehandlung des am Boden sitzenden Jünglings kann nicht anders, denn als lax und flau bezeichnet werden, und an der Gestalt des sitzenden Alten steigert sie sich fast zu derber Plump- heit. Was ist es nun, was wir überall hier vermissen? Schon an den Aegineten haben wir uns gewöhnt, den menschlichen Körper als einen festgegliederten Bau zu betrachten. Seine Grundformen sind bedingt durch das Knochengüst, das durch die Bänder innerhalb bestimmter Grenzen der Be- wegungsfähigkeit fest zusammengehalten wird. Die Bewe- gung selbst vermitteln die Muskeln mit ihrer Fähigkeit des sich Zusammenziehens und Wiederausdehnens. Dieses noch mechanische Princip der Auffassung wird auf der höheren Stufe, wie sie uns in den Sculpturen des Parthenon ent- gegentritt, zu einem organisch-rhythmischen gesteigert: alle Formen durchdringen sich von innen heraus mit orga- nischem Leben und die formale Behandlung erhält ihren Abschluss durch eine eingehende Berücksichtigung der Haut und der unter ihr liegenden Fetttheile, welche regelnd und mässigend auf die Bewegung der Muskeln einwirken und doch ihr ineinander greifendes Wirken wie durch einen halb durchsichtigen Schleier erkennen lassen. Was hier in so hoher Vollendung geboten wird, gerade das fehlt den Giebelsculpturen von Olympia. Wo tritt hier die Bedeu- tung des Knochengüsts so bestimmend hervor, wie selbst

an der weichsten der männlichen Figuren des Parthenon, dem Flussgotte? Ueberall ist die Fügung lax und schlaff. Die Muskeln entbehren der elastischen energischen Spannung: der Unterschied von Muskelansätzen (Sehnen) und Muskelkörper ist nicht betont; selbst an so markirten Stellen, wie der Handwurzel, dem Knie, erscheinen die Formen rundlich und unklar. Die Bedeutung der Fetttheile, die Besonderheiten der Textur der Haut an den verschiedenen Theilen des Körpers ist nicht erkannt. Letztere bildet einen gleichmässigen Ueberzug, der sich nur bei stärkerer Biegung des Körpers ganz mechanisch zu Falten zusammenschiebt. Es soll nun durchaus nicht behauptet werden, dass Paeonios seine Figuren nach der Natur unter Benutzung des lebenden Modells ausgeführt habe. Aber in der besondern Art ihrer von verschiedenen Seiten betonten „Natürlichkeit“ machen sie einen Eindruck wie Arbeiten eines Künstlers, der ohne viele Wahl aus der Menge ein Modell herausgreift, dieses auch in seiner allgemeinen Erscheinung äusserlich nachbildet, nicht aber es plastisch zu stylisiren d. h. die materiellen Formen nicht in die dem künstlerischen Stoffe adäquaten Kunstformen zu übersetzen versteht, weil ihm dazu das innere, tiefere Verständniss fehlt. Euphranor nannte seinen Theseus mit Rindfleisch, den des Parrhasios mit Rosen genährt: etwas trivialer, aber vielleicht nicht minder bezeichnend würde der Vergleich lauten, wenn wir sagen, auch die Parthenonfiguren seien mit kräftigem Rindfleisch genährt, die Figuren des Paeonios dagegen mit Kalbfleisch: daher der Charakter des Unentwickelten, Unreifen, der Mangel an energischer, kräftiger Durchbildung.

Richten wir jetzt den Blick von den einzelnen Formen auf die Erfindung der ganzen Gestalten, so überrascht uns die „Natürlichkeit“ der Stellungen und Motive, eine Natürlichkeit, für die es schwer ist, unter der Masse der uns

geläufigen Monumente Analogien zu finden. Die Aegineten sind allerdings gebundener; aber wir empfinden, dass hier auch bei einem Fortschritt zur höchsten Freiheit die Spuren strenger Zucht sich nicht würden verwischen lassen, in der dieses Geschlecht menschlich wie künstlerisch erwachsen ist. Was kann es aus der Blüthezeit Vollendeteres von natürlicher Anmuth geben, als die im Schoosse der Schwester ruhende weibliche Gestalt aus dem Giebel des Parthenon? Und doch: die Eleganz dieser Natürlichkeit, wäre sie möglich ohne vorhergegangene Zucht oder, sagen wir, ohne eine Erziehung, die jeden Einfluss des Gemeinen fern gehalten, immer das Edelste als Vorbild geboten hat? Selbst in dem scheinbar so nachlässig daliegenden Flussgotte des Parthenon verleugnet sich nicht eine gewisse Würde der Haltung. Ganz anders z. B. bei dem Kladeos aus dem Giebel von Olympia! Der Gott scheint fast platt auf dem Bauche gelegen zu haben und erhebt nun den Oberkörper auf den vorgestreckten Armen, etwa wie ein ruhender Hirtenbursche, dessen Aufmerksamkeit durch irgend welchen Umstand erregt wird und der nun, ohne sich gerade mehr als nöthig zu rühren, den Grund der Störung seiner Ruhe zu erkennen sucht. Aehnlich der am Boden sitzende Jüngling: auch er scheint sich möglichst wenig aus seiner Ruhe bringen lassen zu wollen und fragt daher wenig danach, wie sich die einzelnen Gliedmassen zu einander stellen. Selbst ein so zufälliges Motiv, wie dasjenige, dass die linke Hand die Zehen des Fusses berührt, wie um an ihnen bei etwaigem Schwanken des Körpers noch einen leichten Halt zu gewinnen, wird nicht verschmäht. Der Stallknecht kauert eben, wie es ihm gerade bei seiner Arbeit am besten passt. Nur der Torso des Pelops zeigt eine etwas strengere Haltung, die aber zunächst dadurch bedingt ist, dass er ruhig steht. Selbst hier aber deutet die auf die Hüfte gelegte Hand darauf hin, dass er nicht wie ein Soldat unter Commando



eine feste geschlossene Haltung bewahrt, sondern dass er im Stehen halb ausruht. Alles athmet also eine grosse Unbefangenheit der Auffassung, aber eben so auch — eine grosse Nonchalance. Die Motive sind aus der Natur herübergenommen, wie sie der Zufall bot, ohne dass viel gefragt würde, ob sie gewöhnlich, gemein oder edel. Weder von jener Zucht der Aegineten, welche den Körper zum wahrhaft freien und richtigen Gebrauch seiner Glieder erst befähigen soll, noch von jener Freiheit der Parthenonstatuen, welche durch die Erfüllung des Gesetzes geadelt ist, findet sich hier eine Spur. Die Natürlichkeit, die uns hier entgegentritt, ist also nicht eine künstlerisch geläuterte, ideale, sonder ein Abbild der ungeschminkten Wirklichkeit.

Bei der Beurtheilung des geistigen Ausdrucks, wie er sich in den Köpfen ausspricht, sind wir, solange die diesjährigen Entdeckungen in Deutschland noch nicht näher bekannt sind, einzig auf den sitzenden Alten angewiesen. Zwar hat man sogar bezweifeln wollen, ob derselbe überhaupt zu den Giebelstatuen, ja ob er auch nur der Zeit derselben angehöre. Allein die Behandlung der Gewandung, wie die ganze Auffassung des feisten Körpers sprechen nur zu deutlich für den engsten Zusammenhang, und der dem ersten Eindrücke nach anscheinend so fremdartige Kopf liefert die weitere Bestätigung. Worauf beruht dieser Eindruck? Es ist wieder die „Natürlichkeit“ in dem ganzen Habitus, in der Gesamterscheinung dieses durch die Jahre und die Last seines Körpers etwas nachdenklich gewordenen ältlichen Mannes, die uns überraschen muss. Suchen wir aber weiter zu lesen in seinen Zügen, so gelangen wir zu den gleichen Beobachtungen, die sich uns bei der formalen Betrachtung der Körper aufdrängen mussten. Das Gesamtbild ist gegeben, aber nur in seiner äusserlichen, oberflächlichen Charakteristik. Die Formen sind breit, derb und

leer: es fehlt der Person die geistige Vertiefung, dem Marmor die feinere künstlerische Durchbildung.

Nach diesen Bemerkungen wird sich leicht ergeben, was von der Ansicht zu halten, dass die Giebelstatuen des Paeonios roh und nachlässig, eines Künstlers wie Paeonios kaum würdig und daher etwa nach flüchtigen Skizzen des Meisters von untergeordneten Arbeitern ohne Verständniss ausgeführt seien. Betrachten wir sie an und für sich allein, so müssen wir gestehen, dass kein Theil mit dem andern, keine Figur mit der andern, in Widerspruch steht, sondern dass uns in ihnen eine besondere, ganz eigenartige Kunstübung entgegentritt, mit welcher unser Auge bisher kaum vertraut war. Ich vermeide vorläufig mit Absicht den Ausdruck „Kunststyl“, indem die Eigenthümlichkeit dieser Kunstübung eben darauf beruht, dass ihr eine klar bewusste, eigentlich plastische Stylisirung gerade abgeht, ja von ihr fast absichtlich gemieden erscheint. Selbst wenn in der späteren Zeit die griechische Plastik naturalistisch wird, bleibt sie doch immer in erster Linie Plastik. Hier dagegen ist die Grundanschauung, von der der Künstler ausgeht, eine durchaus malerische: sie ist auf den Schein, die äussere Erscheinung der Dinge, nicht auf den Kern, das Wesen gerichtet. Wir dürfen diese Sculpturen kaum als selbständige statuarische Werke betrachten, sondern als in den Rahmen des Giebels gefasste, zwar rund ausgearbeitete, aber auf einheitlichem Hintergrunde erscheinende Hochreliefgestalten, und selbst das kaum im abstract plastischen Sinne. Denn weit mehr als sonst ist hier die Wirkung der Bemalung in Betracht gezogen worden; ja wir sagen vielleicht richtiger, dass die Behandlung dieser Sculpturen geradezu unter dem Einflusse der Malerei auf der damaligen Stufe ihrer Entwicklung stehe. Ist es auch schwerlich richtig, dass die Malerei des Polygnot nur colorirte Zeichnung war, so ist es doch sicher, dass ihr die volle Wirkung von Licht und

Schatten abging. Sie wird nicht Licht-, Schatten- und Reflexöne neben einander gesetzt und in einander verarbeitet, sondern sich begnügt haben, auf den Localton Licht und Schatten mehr durch Schraffirung als durch eigentliche Malerei aufzusetzen, so dass das Ganze mehr den Charakter eines mässig ausgeführten Aquarells als einer vollständigen Malerei trug. Nur wenn eine ähnliche Wirkung auch bei den Giebelsculpturen beabsichtigt war, erklärt es sich, dass z. B. an dem sitzenden Jüngling und ähnlich an dem Alpheios der Gewandsaum ganz flach aufliegt und der Länge nach in einer Weise über den Schenkel geführt ist, dass er bei der Entfernung des Beschauers sich nicht durch die plastische Modellirung, sondern nur durch die Farbe vom Körper loslöste. Ebenso ist gewiss die ganze wellige Gewandbehandlung darauf berechnet, breite, farbige, nicht durch starke Schatten unterbrochene malerische Flächen zu gewinnen. Aber auch die Behandlung der Körperformen wird uns jetzt in einem andern Licht erscheinen. Wir müssen die specifisch plastischen Anforderungen vergessen, die der Künstler nicht erfüllen wollte, um dann zuzugestehen, dass er seinen malerischen Gesichtspunkten vollkommen gerecht geworden ist.

Erst jetzt dürfen wir uns die Frage stellen, wohin der Künstler im Zusammenhange der Kunstgeschichte zu setzen sei. Man hat ihn in Verbindung mit der Schule des Phidias bringen wollen. Allein es muss hier nochmals auf das Nachdrücklichste betont werden, dass unsere literarischen Quellen davon absolut nichts sagen. In der betreffenden Stelle des Pausanias (V, 10, 8) wird Alkamenes, der Künstler der hinteren Giebelgruppe, allerdings direct mit Phidias zusammengestellt, Paeonios dagegen nur als aus Mende gebürtig bezeichnet. Die Behauptung eines Zusammenhanges mit Phidias ist also eine reine Hypothese, der wir nach der Entdeckung seiner Werke keinerlei Einfluss auf deren Be-

urtheilung einzuräumen berechtigt sind, die vielmehr nur dann erst wieder ausgesprochen werden dürfte; wenn sich aus der Betrachtung eben dieser Werke eine nähere Verwandtschaft ergäbe. Sprechen diese aber etwa dafür? Ich denke, dass die vorhergehenden Erörterungen über die fundamentale Verschiedenheit ihres Charakters keinen Zweifel mehr lassen werden. Die Frage, wohin Paeonios gehört, ist also von Neuem zu stellen, und ehe wir uns mit neuen Hypothesen in unbestimmte Fernen begeben, ist doch wahrlich das Nächstliegende, dass wir uns fragen, ob er denn überhaupt von dem Boden loszulösen ist, auf dem er erwachsen. Noch vor wenigen Jahren würde es allerdings kaum möglich gewesen sein, die richtige Antwort zu geben. Jetzt aber besitzen wir (von zahlreichen Münzen abgesehen) einige Sculpturen, wenn auch nicht aus Mende selbst, doch aus den benachbarten nordgriechischen Provinzen. Aber, sagt man, es sind deren noch zu wenige, als dass sich auf sie ein Urtheil begründen liesse. Zu wenige allerdings für denjenigen, welcher nicht in den Monumenten zu lesen versteht oder etwa auch nicht lesen will. Würde in ähnlichem Falle die Philologie, nachdem in Olympia das Ehrendecret des Damokrates gefunden ist, sich das Armuthszeugniss ausstellen, zu erklären, dass sie noch nicht im Stande sei, über den allgemeinen Charakter der elischen Mundart zu urtheilen? Jene Monumente sprechen aber eine nicht minder deutliche Sprache als dieses Decret. Was nun die analytische Betrachtung ihrer Formen anlangt, die ich in meinem Aufsätze über Paeonios gegeben, so wird wahrlich niemand behaupten können, dass sie tendenziös abgefasst sei, um eine Uebereinstimmung mit den Giebelstatuen des Paeonios zu erzielen, die damals noch gar nicht entdeckt waren. Wohl aber können jetzt diese letzteren dazu dienen, manche Eigen thümlichkeiten der andern nordgriechischen Sculpturen in ein noch schärferes Licht zu setzen. Es konnte z. B. wie

zufällig, wie eine Nachlässigkeit erscheinen, dass das Relief der Philis aus Thasos, die Kriegerstele aus Thessalonike eine schiefe, unregelmässige Umrahmung haben. Jetzt, nachdem wir erkannt, dass Paeonias in den Giebelstatuen nichts so sehr meidet, als Strenge und Herbigkeit der Linien, werden wir auch in dieser Unregelmässigkeit eine gewisse Absicht erkennen, umgekehrt aber auch wieder auf eine Eigenthümlichkeit der Giebelstatuen aufmerksam werden, nämlich die Vernachlässigung der Basen, die nur den ganz materiellen Zweck zu haben scheinen, die Aufstellung der Figuren zu ermöglichen, ohne irgendwie näher charakterisirt zu sein. Gehen wir weiter, so werden wir für die flau wel-  
ligen Gewänder der Statuen keine bessere Parallele finden, als die „stylistisch unentwickelten“ der Philis, besonders in den Partien am Schenkel. für den leichten Mantel des Pelops keine bessere, als die Chlamys des Kriegers von Thessalonike. Der Charakter der Körperformen dieses letzteren musste aber früher fast mit denselben Worten beschrieben werden, wie der der Giebelstatuen: hier wie dort eine gewisse malerische Weichlichkeit, ein Mangel an plastischer Durchbildung, an einem tieferen innerlichen Verständniss. Genug, wer die Augen nicht absichtlich verschliessen will, um sich alte Vorurtheile zu wahren, wird die Uebereinstimmung gerade in der innersten künstlerischen Eigenthümlichkeit der Auffassung wie der formalen Behandlung nicht läugnen können; und diese Uebereinstimmung erklärt sich auf die einfachste und natürlichste Weise durch die Nachbarschaft der Heimath der Künstler. Nichts also liegt vor, soweit die Giebelstatuen in Betracht kommen, was uns nöthigte, zur Erklärung ihres Kunstcharakters über die Heimath des Paeonios hinauszugehen und fremden Einflüssen nachzuspüren, von denen in den Werken selbst sich auch keine Spur findet. Alles hat hier einen einheitlichen

Charakter: Tugenden und Fehler entstammen einer und derselben Quelle.

Ich sagte: soweit die Giebelstatuen in Betracht kommen. Soll damit etwa angedeutet werden, dass ich die von mir behauptete Beziehung der Metopen zu Paeonios jetzt aufgebe? Ich halte fest an dem, was ich über Herakles mit dem Stier, über die „Nymphe“ und mehr beiläufig über den Löwen gesagt habe. Aber die durch die Ausgrabungen erweiterte Anschauung verlangt auch hier manche genauere Feststellungen. Vor allem die Frage: wie verhält sich zu den früheren Funden die neuentdeckte Atlasmetope? Prüfen wir auch hier zuerst die Formen! Die Figuren des Herakles und Atlas sind in der strengsten Weise in das Relief hineincomponirt, streng zwischen die (ideelle) obere Fläche und den Grund eingeschoben, nicht etwa äusserlich accommodirt, sondern so, dass die nach aussen gerundet hervortretenden Theile der oberen Fläche stylistisch untergeordnet sind. Der Aufbau der Körper beruht ganz auf der unveränderlichen Grundlage des Knochengerüsts nach seinen Formen und seiner durch feste Bänder geschlossenen Zusammenfügung. Dieser architektonische Grundton aber durchdringt auch die ganze Behandlung des Fleisches, der Muskeln. Alles ist hier von bestimmten Flächen umschrieben, die nirgends leer oder flau erscheinen. Sie sind im Gegentheil belebt durch eine Fülle von fein und scharf nüancirtem Detail, das nicht etwa naturalistisch und in äusserlicher Beobachtung nach der Wirklichkeit copirt ist, sondern überall aus dem inneren Verständniss herauswächst. Nirgends Laxheit, Unbestimmtheit, sondern überall Klarheit, Sicherheit, Festigkeit im knappsten, strengsten Vortrag echtster Plastik. Nur der kleinste Theil dieser Strenge ist auf Rechnung der letzten Reste archaischen Styls zu setzen; sie liegt vielmehr in der Schule, in der bestimmt schulmässigen Durchbildung, welche sich den Körper

in allen seinen Formen unterworfen hat. Die weibliche Gestalt der Hesperide weicht hiervon nur scheinbar und eigentlich nur dadurch ab, dass ihr Körper in Vorderansicht gestellt und also nicht so streng dem abstracten Gesetz des Reliefs untergeordnet ist. In anderer. Beziehung tritt sogar an ihr das mathematische, lineare Princip fast noch stärker hervor, als an den männlichen Figuren, nämlich in den Linien und Flächen des nicht organischen, sondern leblosen Stoffes der Gewandung. Es liegt in den senkrechten Linien der gerade über den Schenkel herabfallenden Falten, in der horizontalen des quer über den Körper laufenden Randes, in den Schlangenlinien der nach den Hüften herabsteigenden Säume ein ganz eigenthümlicher Zauber, der weit entfernt ist von dem Reiz gewöhnlicher Natürlichkeit und vielmehr auf der strengen Gesetzmässigkeit, dem Walten des mathematischen Principes beruht, fast möchte man sagen, auf dem theoretischen Reiz gewisser linearer Combinationen.

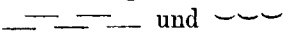

Kein Zweifel also, dass der Styl dieser Metope mit dem der Giebelstatuen in einem geradezu diametralen Gegensatz steht. Sie ist ein Meisterstück peloponnesischer Sculptur, das schönste, welches wir bis jetzt aus der Zeit vor Polyklet besitzen. Im Kopf des Atlas steckt bereits der ganze Kopf des polykletischen Diadumenos, und wir lernen den Polyklet erst recht verstehen, wenn uns hier die Vorstufen vor die Augen treten, auf denen er beruht, aus denen er, wir dürfen sagen, mit Nothwendigkeit hervorgewachsen ist.

Trotz dieses scharf ausgeprägten Charakters hat man behaupten wollen, dass der Styl der neuen Metope sich von dem der früher gefundenen nicht entferne und es daher nicht statthaft sei, die letzteren dem Paeonios zuzuschreiben. Man behauptet, sie zeigten in der Ausführung einen härteren Meissel als die Giebelstatuen und die andern nord-

griechischen Sculpturen, an denen gerade eine gewisse Weichlichkeit sich fühlbar mache. Namentlich am Gewande der Nymphe trete diese Härte ähnlich hervor wie an der Hesperide. Man weist sodann hin auf den kräftigen Körper des Herakles in der Stiermetope und endlich auch auf die Verwandtschaft im Typus der Heraklesköpfe. Es handelt sich hier um allerlei feinere Unterscheidungen, für die wir vielleicht unsern Blick schärfen, wenn wir von einer ganz äusserlichen Thatsache ausgehen: die Atlasmetope stammt von der Vorderseite des Tempels, die pariser Hauptstücke von der Rückseite. Es wird also die Möglichkeit ins Auge zu fassen sein, dass die beiden Seiten nicht nur, wie die Gruppen von Aegina, von verschiedenen Händen, sondern sogar von verschiedenen Schulen ausgeführt waren, dass also die Arbeit an der Rückseite vielleicht erst begann, als die Vorderseite bereits vollendet war. Prüfen wir nun diese vorläufig bloß als eine Möglichkeit hingestellte Annahme an den Thatsachen.

Kann das Gewand der Hesperide und das der Nymphe das Werk derselben Hand, ja nur einer und derselben Kunstschule sein? Selten ist ein bestimmtes System der Faltenbehandlung so scharf und präcis ausgesprochen, wie im Gewand der Hesperide. Es dominiren hier durchaus zwei Flächen, eine untere und eine obere, die obere der Falten, welche sich von der unteren parallel abheben. Am deutlichsten tritt dieses System uns entgegen an der langen Falte, die über den ganzen linken Schenkel gerade herabfällt, im Gegensatz zu der unbewegten Fläche zwischen den Beinen, oder ähnlich auch an den beiden von den Brüsten herabfallenden zwei Hauptfalten im Verhältniss zu der zwischen ihnen liegenden wenig bewegten Fläche. Die Begrenzungen zwischen ihnen sind fast mehr gezeichnet als modellirt, fast nur bestimmt, zwischen der oberen und unteren Fläche die nothwendige Verbindung herzustellen. Gerade umgekehrt



herrschen bei der Nymphe, natürlich abgesehen von dem nur in den allgemeinsten Formen gehaltenen lederartigen Ueberwurfe, die oberen, wenn auch abgerundeten Kanten und die ihnen entsprechenden Tiefen, aus deren Verbindung sich ein durchaus welliger Durchschnitt der Falten ergibt. Diesen Gegensatz, der sich etwa auf das einfache Schema  und  zurückführen lässt, als einen fundamentalen nicht anerkennen zu wollen, wäre etwa dasselbe, wie wenn ein Metriker den Gegensatz zwischen trochäischem und iambischem Metrum, der Dialektiker den Unterschied von *πατρὸς* und *πατρῶς* ablängnen wollte. Wer aber an der Hesperide einen nur individuellen Styl erkennen möchte, dem bieten die Ausgrabungen von Olympia sofort noch weiteres Material zu belehrenden Vergleichen. Unter ihnen findet sich ein überlebensgrosser, der Hestia Giustiniani künstlerisch verwandter Torso (Taf. XIII und XIV der Photographien), in dem man allgemein ein Werk peloponnesischer Kunst erkannt hat. Wir dürfen nun unbedenklich die Gleichung aufstellen, dass sich die Hesperide zu diesem Torso verhält, wie die Nymphe zu dem knieenden Stallknecht aus dem Giebel. Eine etwas grössere Härte des Meissels an der Hesperide gegenüber dem letzteren darf dabei immerhin zugegeben werden: sie lässt sich auf verschiedene Weise erklären. Ich will nicht betonen, dass auch an dem überlebensgrossen statuarischen Torso die einzelnen Falten meist gerundeter sind, als an dem hohen, aber immerhin auf eine Fläche projecirten Relief der Hesperide. Wohl aber mochte Paeonios für das Halblight der Metopen eine etwas schärfere Formbezeichnung angezeigt erachten, als für die volle Beleuchtung der Giebelfiguren. Sodann aber dürfen wir nicht voraussetzen, dass die Ausführung in Marmor überall von der Hand eines und desselben Künstlers und am wenigsten von der des Paeonios selbst sei. Er mochte einige Gehülfen aus seiner Heimath mitgebracht

haben, konnte aber auch elische Arbeitskräfte besonders für die in zweiter Linie stehenden Metopen verwenden, denen die Weichheit des Meissels, wie wir sie an den Giebelstatuen finden, nicht geläufig sein mochte. Dass aber auch in der nordgriechischen Heimath nicht alle Künstler sich der gleichen Weichheit in der Ausführung befeissigten, zeigt das Relief eines von einem Löwen niedergeworfenen Stiers (Clarac 223, 189; Abguss in Berlin N. 126), dessen Herkunft vom Stadtthor von Akanthos in Makedonien mir durch die freundlichen Nachforschungen der HH. Cl. Tarral und Ravaisson jun. in den Archiven des Louvre jetzt hinlänglich verbürgt ist. Jedenfalls ist die Ausführung mit dem Meissel das Secundäre; weit wichtiger ist die geistige Auffassung, auf der das Ganze beruht. Was diese aber anlangt, kann ich mich begnügen, auf die Darlegungen meiner früheren Arbeit zu verweisen: von jenen mathematischen Flächen und Linien, aus denen sich die Hesperide aufbaut, findet sich an der Nympe auch keine Spur; sie stimmt in der malerischen Auffassung und in der laxen Durchbildung der Form durchaus mit den Statuen des Giebels überein.

Wir mögen aber auch noch die Stiermetope mit dem Atlasrelief vergleichen. Dabei wird es aber doch wahrlich keines Beweises bedürfen, dass der Stierbändiger mit dem Himmelsträger in Hinsicht auf Reliefstyl in keiner Weise auf gleiche Linie gestellt werden kann. Selbst wenn man einen Zeitunterschied innerhalb einer und derselben Schule statuiren wollte, würde man nicht behaupten können, dass der Reliefstyl des einen aus dem des andern in natürlicher Weise sich habe entwickeln können. Aber auch wenn wir den Stierbändiger nach seinen einzelnen Formen betrachten, werden wir an seinem Körper keine jener grösseren Flächen finden, denen am Himmelsträger alles Detail so klar und bestimmt untergeordnet ist. Die Formen treten, wie an den

Falten der Nymphe, gerundet hervor, jede für sich, aber ohne jene knappe energische Spannung, wie am Himmels-träger. Unser Auge ist für das Sehen plastischer Formen ein weit schwächeres Instrument, als wir in der Regel annehmen. Wir haben uns nur gewöhnt, unbewusst die Erfahrungen auf das Auge zu übertragen, die wir ursprünglich mit dem Tastsinne gemacht haben. Kehren wir also, wo wir etwa Ursache haben, unserem Auge zu misstrauen, zu dem Urquell unserer Erkenntniss zurück, d. h. prüfen wir einmal die Formen mit dem Finger, so werden wir im vorliegenden Falle dadurch vielleicht schneller zur Klarheit gelangen, als durch das Auge. Trotz der höher ausgearbeiteten Muskeln am Stierbändiger werden sich doch die Formen weichlicher, rundlicher anfühlen, als an dem Himmelsträger, wo alles knapp, streng, ja hart, aber eben so scharf, präcis und in den feinsten Modulationen ausgedrückt ist.

Aber die Aehnlichkeit der Köpfe? Wenn ein Künstler den Auftrag erhält, an der Rückseite eines Tempels den Herakles darzustellen und er findet ihn an der Vorderseite vielleicht bereits sechsmal wiederholt, wird er da nicht unwillkürlich bestrebt sein, sich dem einmal gegebenen Typus möglichst anzunähern? Dem Typus, sage ich; denn darauf beschränkt sich die Verwandtschaft. Im Einzelnen wird ein feineres Auge die Verschiedenheiten in der Schärfe der Zeichnung, wie in der Behandlung der Flächen nicht verkennen. Bei unmittelbarer Nebeneinanderstellung der Nymphe und der Hesperide macht uns der Kopf der ersteren den Eindruck eines schlichten unbefangenen Landmädchens, während uns der der Hesperide in ernsteren, strenger stylisirten Formen entgegentritt. Ueberhaupt liegt in der Kunst der Atlasmetope etwas Aristokratisches, vielleicht weniger Frische und Unbefangenheit, aber dafür mehr von der ruhi-

gen, ernsten Gemessenheit, die, eine Folge guter Erziehung, alles Unedle oder Triviale unbewusst von sich fern hält.

Wenn ich daher meine oben ausgesprochene Vermuthung über die Entstehung der Metopen an der Vorder- und der Rückseite des Tempels durch die genauere Prüfung als bestätigt erachte, so lässt sich vielleicht noch eine Art Gegenprobe für meine Auffassung mit Hülfe einiger kleineren Fragmente anstellen. Ich sagte in meiner früheren Abhandlung (S. 322): „Wo sie (Haar und Bart) plastisch mehr ausgeführt sind, wie theilweise an einem fragmentirten weiblichen Kopfe (Clarac 145<sup>bis</sup>, Fig. *f*), verrathen sie noch deutliche Spuren archaischer Behandlung, die sich an der Mähne eines Pferdes (Fig. *D*) zu hart architektonischer Schematisirung steigert.“ Die Bemerkungen über die beiden Fragmente passen eigentlich nicht in das Bild von der Kunst des Paeonios, widersprechen aber durchaus nicht den Eigenthümlichkeiten der Atlasmétope. Die Erklärung ist jetzt leicht gegeben: die beiden Stücke gehören zu den Metopen der Vorderseite. Wer Gelegenheit hat, die Originale oder nur die Abgüsse zu prüfen, wird aller Wahrscheinlichkeit nach den Gegensatz in der Kunst der Vorder- und Rückseite auch an den Köpfen *i* (Ost) und *k, l* (West), ja selbst an den Füßen *m* (Ost) und *n* (West) noch bis in das Einzelste zu verfolgen im Stande sein.

Mancher wird vielleicht der Ansicht sein, dass die Eleer nicht gerade einen Beweis feinen Kunstgeschmackes ablegten, als sie vor Künstlern der eigenen Heimath oder der benachbarten Schulen, die so Vorzügliches leisteten, wie die Atlasmétope, dem aus weiter Ferne gekommenen Paeonios den Vorzug gaben. Aber um eine früher von mir gezogene Parallele in etwas modificirtem Sinne anzuwenden: wenn etwa Tizian um das Jahr 1510 nach Nürnberg gekommen wäre, würde er nicht vielleicht auch im Urtheil der Menge den Sieg über Dürer davongetragen haben? und in gewis-

sem Sinne mit Recht? Die Verhältnisse der griechischen Kunst zur Zeit des Paeonios bieten manches Analoge. Die Statuen von Aegina, das wichtigste uns erhaltene archaische Werk, haben trotz ihrer relativ hohen formalen Vollendung in ihrer Gesammterscheinung etwas Kahles und Kaltes. Die Behandlung ist zu abstract und einseitig formal-plastisch. Selbst die Vorzüge der Atlasmetope wenden sich mehr an unser künstlerisches Urtheil und Verständniss, als an unser Gefühl und Empfinden. Es galt also nicht nur, die letzten Spuren des Archaismus zu überwinden, sondern in die Plastik ein neues, ihr bisher fehlendes Element einzuführen: das malerische. Wie die Malerei nicht bloss Zusammenstellung von Farben ist, sondern die Wirkung der Farben an bestimmten Formen zeigen muss, so kann die vollendete Plastik, namentlich wo sie ihre Gestalten auf einem gemeinsamen Hintergrund, sei es als Relief, sei es als Giebelgruppe darstellt, auch abgesehen von der eigentlichen Färbung, doch die malerischen Gegensätze von Licht und Schatten, das Abwägen von Licht und Schattenmassen nicht wohl entbehren. Aber non omnia possumus omnes. Die peloponnesischen Schulen, zunächst bestrebt, das innere Wesen der Form zu ergründen, konnten nicht zugleich ihre Aufmerksamkeit auf den Schein, die äussere Erscheinung richten. Indem die nordgriechische Kunst den entgegengesetzten Ausgangspunkt nahm, war sie nicht nur befähigt, die archaische Gebundenheit früher zu überwinden, sondern musste unter relativer Vernachlässigung jener specifisch plastischen Forderungen zu der malerischen Auffassung gelangen, die wir mehrfach hervorzuheben Gelegenheit hatten. Keine der beiden Schulen aber vermochte ihre ursprüngliche Natur zu verleugnen. Erst relativ spät entwickelte sich eine dritte, weniger einseitig, aber gerade dadurch befähigt, die Vorzüge der beiden andern in sich aufzunehmen: die attische. Ihr war es vorbehalten, in dem

einen Geiste des Phidias die bisher getrennten Strömungen zu vereinigen, zu läutern und dadurch das Höchste, in allen Zeiten Unerreichte zu leisten. Wie wir aber die umbrische, florentinische, venetianische Schule nicht verachten, weil sie durch Raphael in Schatten gestellt wurden, so werden wir auch das relative Verdienst der nordgriechischen Kunst nicht verkennen, die ein nothwendiges Glied in der Kette der Entwicklung zur Vollkommenheit bildet. Zugleich ergibt sich aber hieraus die chronologische Stellung der Sculpturen des Paeonios. Sie können nur vor Phidias, oder genauer: vor den Sculpturen des Parthenon entstanden sein. Hätte Paeonios in directen Beziehungen zu Phidias gestanden, so würde er seine immerhin einseitige Eigenthümlichkeit nicht so rein haben bewahren können. Seine Arbeiten müssten in plastischer Durchbildung vollendeter sein, aber in demselben Verhältniss für uns weniger lehrreich. Ihr Hauptwerth für uns beruht gerade darin, dass sie uns eine breite Anschauung von einer Entwicklungsstufe der Kunst gewähren, die bisher kaum bekannt, uns erst das richtige und volle Verständniss der höchsten Blüthe zu erschliessen vermag.

Erst jetzt ist es an der Zeit, dass wir uns der Betrachtung der Nike zuwenden, die in ihrer Eigenart die Aufmerksamkeit fast zu sehr auf sich und von den andern Sculpturen abgelenkt hatte. Es ist aber hier in ganz besonderem Grade nothwendig, dass wir unser Auge klar und von Vorurtheilen rein erhalten und ohne irgend welche Voreingenommenheit an ihre Betrachtung gehen. Sprechen wir es also zunächst ohne Rückhalt aus, dass ohne äussere Zeugnisse wohl niemand die Nike und die Giebelstatuen einem und demselben Meister zuzuschreiben wagen würde. Die Zeugnisse sind aber diesmal klar und unzweifelhaft, wir haben uns ihnen zu beugen und müssen uns daher begnügen, nicht die Nothwendigkeit, sondern nur die Möglichkeit in der Entwicklung eines Künstlers, wie sie hier

vorliegt, einigermaßen begreiflich zu machen. Den Raphael des Sposalizio trennt von dem der Vision des Ezechiel nur ein Zeitraum von sechs Jahren: wären uns alle Zwischenglieder zwischen den beiden Werken verloren gegangen, so würde es uns vielleicht noch schwerer werden, an die Identität der Person des Künstlers zu glauben, als bei dem Paeonios des Giebels und dem der Nike. Indem wir auch hier den Weg der analytischen Betrachtung betreten, muss zuerst ganz nachdrücklich betont werden, dass dabei zwischen Motiv, künstlerischer Erfindung und Ausführung in bestimmtester Weise zu unterscheiden ist. Wir sprechen zuerst nur von der Ausführung.

Es war durch die Forderungen des Gleichgewichts namentlich bei einer Aufstellung in nicht unbedeutender Höhe bedingt, dass im Rücken der Gestalt vom Gürtel abwärts noch ein nach hinten aufgebauschter Mantel herabfiel. Es mag unerörtert bleiben, ob der künstlerische Eindruck des Ganzen dadurch gewann. Betrachten wir zunächst nur das erhaltene untere Stück, das auf den Felsen aufstösst, so wird es uns nicht ganz leicht werden, uns dasselbe in den richtigen Zusammenhang mit den fehlenden Theilen zu bringen. Namentlich an den Extremitäten gerade über dem Adlerkopf löst es sich nicht so von dem Felsen, wie wir es bei dem Fluge der Gestalt erwarten sollten; es klebt fest, und gerade an dieser Stelle möchten wir mehr als anderswo den Paeonios der Giebelfiguren wiedererkennen. Auch der Fels in seinen weichen und gerundeten Formen, aus denen sich der Adler wenigstens auf der einen Seite nur mittelst der Farben losgelöst haben kann, darf uns wohl an den Sitz der Nymphe auf der pariser Metope erinnern. Ungewöhnlich ist die Anordnung des Gewandstückes unter der linken Achsel. Es fällt etwas heraus aus dem Zusammenhange der Linien, hat etwas nicht Nothwendiges, sondern Zufälliges oder beliebig Arrangirtes, löst sich nicht

frei, sondern klebt wieder am Körper. Die Falten, welche von der rechten Brust nach dem Gürtel zu herabfallen, leiden an einer gewissen Einförmigkeit und erscheinen nicht so motivirt, wie sie in ihrer Beziehung zur Rundung des Busens motivirt sein sollten. Am wenigsten gelungen ist jedenfalls die vordere Rundung des Leibes mit den von ihm sich ablösenden harten Falten, unter denen sich namentlich die von der linken Seite nach der Mitte zu laufende in wenig angenehmer Weise bemerklich macht. Unklarheit zeigt sich wieder in der Disposition der ganz flach gehaltenen Falten, die unter ihr hervor nach hinten sich ziehen. Grössere Lebendigkeit herrscht allerdings in dem unteren flatternden Theile des Chiton: der Körper tritt klar aus den geschwungenen Linien der Falten hervor und im Allgemeinen herrscht hier ein einheitlicher Zug, eine einheitliche Bewegung. Und doch werden wir bei einer ins Einzelne gehenden Betrachtung z. B. bei der Ablösung der einzelnen Falten von den Formen des Körpers gewisse Härten nicht ableugnen können. Es fehlt in der Ausführung die feine empfindende Hand, die uns trotz archaischer Härte z. B. in dem Relief der wagenbesteigenden Frau von der Akropolis anzieht; es fehlt in den Formen des Körpers die volle Frische, das innere schwellende Leben. Man wird sicherlich einwenden, dass ich ein kühn geniales Werk einer kleinlich missgünstigen Kritik unterwerfe. Aber erste Pflicht der Wissenschaft ist das absolute, durch keine Nebenrücksicht bedingte Streben nach Wahrheit; und die strengste Kritik ist hier geboten, um zu unbefangener Würdigung einer Behauptung zu gelangen, die man durch die erste Ueberraschung geblendet zuversichtlich, aber ohne genügende Prüfung ausgesprochen hat: dass nemlich die Nike des Paeonios unter dem unmittelbaren Einflusse des Phidias, speciell der Parthenonsculpturen entstanden sei und der Künstler desshalb als der Schule des Phidias angehörig be-



trachtet werden müsse. Nichts pflegt der gerechten Anerkennung eines Kunstwerkes nachtheiliger zu sein, als Ueberschätzung, wie sie sich so leicht in der ersten Freude über die Entdeckung neugefundener Werke einstellt. Sie muss nothwendig eine Reaction im Urtheil hervorrufen und zwingt die Kritik, Manches schärfer hervorzuheben als es sonst nothwendig gewesen wäre. So kann ich nicht umhin, hier in bestimmtester Weise auszusprechen, dass in der Ausführung die Nike des Paeonios den Statuen des Parthenon weit nachsteht. Am leichtesten wird man sich davon überzeugen, wenn man gute Photographien beider Werke nebeneinanderlegt, so dass man sie mit einem Blicke übersehen und dadurch in unmittelbarster Weise vergleichen kann. Da erscheinen denn an den Parthenonstatuen die Körper voll des innerlichsten Lebens, von innen herausgewachsen. In der Gewandung sind die verschiedenen Stoffe auf das Feinste und Schärfste durch den Bruch der Falten charakterisirt, diese aber stehen wieder in engster Beziehung zu Körperform und Bewegung. Alles aber ist einem einzigen einheitlichen Gedanken untergeordnet, nichts ist zufällig, sondern bis in das Einzelste wirkt das Gesetz mit Nothwendigkeit.

Nun wird man zwar sagen, dass ja die Nike nicht durchaus auf gleiche Stufe gestellt werden solle mit diesen Statuen, dass sie sich aber doch verhalten könne oder verhalte, wie das Werk des minder bedeutenden Schülers zu dem des grösseren Meisters. Besitzen wir nun auch, abgesehen von dem, was der laufende Winter in Olympia ans Licht bringen mag, keine Werke bestimmter Schüler des Phidias, so dürfen wir doch die Sculpturen von der Balustrade des Niketempels und den Fries von Phigalia als Arbeiten betrachten, die uns von der „Schule“, dem Charakter der Kunst unter den Nachfolgern des Phidias einen Begriff geben. Es mag ihnen nun allerdings die

volle Frische und Unmittelbarkeit, jenes tief eindringende innere Verständniss fehlen, welches die Parthenonsculpturen unerreichbar macht. Aber die Künstler befinden sich im Vollbesitze der reichsten Mittel, die ihnen die Schule überliefert hat, und so konnten die Künstler der Balustrade ihre Virtuosität noch steigern in der Richtung einer fast raffinirten Eleganz, während die, welche den Fries von Phigalia ausführten, wohl unbesorgter, derber und äusserlicher zu Werk gingen, aber mit grösster Bravour einen um so flotteren Meissel führten. Mit andern Worten: nach beiden Seiten hin werden die tieferen Eigenschaften, in denen man dem Meister nicht gleichkommt, durch Praktik, Routine ersetzt. Die Künstler erscheinen wie die reich geborenen Söhne eines durch eigenes Verdienst reich gewordenen Vaters. Ist dies auch der Charakter des Künstlers der Nike? Ein unbefangenes Urtheil, welches ohne historische Voreingenommenheit das Auge nur auf die Werke selbst richtet, wird zugeben müssen, dass die Nike ihre Stelle nicht nach den Parthenonsculpturen einnimmt, sondern vor denselben. Die einzelnen Formen sind noch einfacher, schlichter, herber. Die Linien greifen nicht so harmonisch in einander; der Künstler ist noch nicht im Vollbesitz aller Mittel, sondern er sucht noch nach dem adäquaten Ausdruck der Form. Wäre er in der Schule des Phidias gewesen, so würde er dort bereits fertig vorgefunden haben, was er noch brauchte.

Soviel über das Einzelne der Formen und ihre Ausführung. Fassen wir aber weiter die Verschiedenheiten der Nike und der Giebelstatuen des Paeonios in's Auge, so werden wir auch die Verschiedenheit der Aufgabe scharf betonen müssen, die dem Künstler bei der ersteren gestellt wurde. Nicht zu unterschätzen sind sogleich die äusseren Umstände der Aufstellung. Das Band, welches selbst eine Giebelgruppe noch mit der Malerei, und bei Paeonios noch fester

als sonst verknüpft, muss sich lösen bei einer Statue, die für sich nicht nur frei, sondern frei auf hohem Postament gewissermassen in der Luft schwebend erscheint. Hier verlangen wir nicht malerische Flächen, sondern runde plastische Formen, die durch den Gegensatz von Licht und Schatten, von Höhen und Tiefen in der Luft hervortreten sollen. Schon dadurch ist eine ganz andere Art der Modellirung, als bei dem malerischen Vollrelief der Giebelstatuen bedingt. Nicht minder haben wir zu achten auf den besonderen Gegenstand und das Motiv der Darstellung. Auch ein geringerer Künstler als Paeonios würde es nie wagen, einer so lax zusammengefügtten Gestalt, wie etwa dem Kladeos oder Alpheios, Flügel anzuheften. Das Schweben verlangt schlankere Proportionen, eine strengere Fügung der Glieder, eine knappere schärfere Handhabung des Meissels in der Ausführung. Trotz dieser specifisch plastischen Anforderungen ist aber doch wiederum gerade das Grundmotiv der ganzen Composition ein so durchaus malerisches, dass es überhaupt nur durch gewisse Cautelen im Aufbau für die Plastik verwendbar wurde. Niemand wird hier dem Künstler wegen seiner eben so neuen wie kühnen Erfindung seine Bewunderung versagen, und gern vergessen wir gegenüber der glänzenden Gesammterscheinung die früher hervorgehobenen formalen Unvollkommenheiten, die nur dem Höchsten gegenüber geltend gemacht wurden. Ist es nun aber reiner Zufall, dass nach einer von zwei Ueberlieferungen aus dem Alterthum der Maler Aglaophon aus Thasos, der Vater des Polygnot, es war, welcher zuerst die Nike geflügelt dargestellt hatte? Wir werden dadurch wieder nach Nordgriechenland zurückgeführt und haben wenigstens nicht nöthig anzunehmen, dass Paeonios das Grundmotiv seiner Erfindung anderswoher als aus seiner Heimath entlehnt habe, selbst wenn Aglaophon die Nike etwa nur erst beflügelte, aber noch nicht schwebend gebildet

haben sollte. Bei dem entschieden malerischen Charakter der nordgriechischen Plastik erklärt sich sogar das Herübernehmen eines überwiegend malerischen Motives in die Plastik hier weit leichter als irgend anderswo.

Aus den bisherigen Erörterungen ergibt sich also, dass einen Schulzusammenhang des Paeonios mit Phidias anzunehmen keineswegs mit Nothwendigkeit geboten erscheint, vielmehr bestimmte Anzeichen gegen einen solchen sprechen. Andererseits liegen wenigstens hinlängliche Anknüpfungspunkte vor, um uns auch die Nike auf dem Grunde der heimathlichen Kunst erwachsen vorstellen zu können. Dabei soll allerdings die Möglichkeit nicht geleugnet werden, dass Paeonios Werke des Phidias gekannt und allgemeine Anregungen von ihnen erhalten haben könne, wie ja z. B. auch Raphael den Einflüssen der Werke des Michelangelo sich nicht verschloss, ohne dass von einem Schulzusammenhange mit ihm die Rede wäre. Ich gestehe, dass ich selbst Anfangs geneigt war, solche Einflüsse in weit grösserem Umfange zuzugeben, als es sich bei genauerer Betrachtung als nothwendig erwiesen hat. Namentlich, dass gerade die Parthenonsculpturen auf Paeonios eingewirkt haben, darf um so weniger behauptet werden, als dieselben, wie wir gesehen, offenbar jünger oder höchstens der Nike gleichzeitig waren. Es ist aber schliesslich noch ein anderer Punkt hier scharf zu betonen. Der älteren attischen Plastik ist ein malerisches Element fast so fremd, wie der peloponnesischen. Bei Phidias ist es vorhanden. Woher stammt es bei ihm? Wir dürfen mit Zuversicht antworten, dass es durch Vermittelung der nordgriechischen Kunst des Polygnot nach Athen gelangte. Sollen wir nun annehmen, dass Paeonios, der Nordgrieche, gewisse Elemente seiner Kunst den Attikern entlehnt habe, welche eben erst dieselben Elemente aus Nordgriechenland bei sich eingeführt hatten? Auf das Lob der Einfachheit und Natürlichkeit

dürfte eine solche Annahme wahrlich keine Ansprüche erheben. Halten wir also vorläufig die Nike als ein nordgriechisches Werk fest und überlassen wir es der Zukunft, ob sich etwa durch weitere Entdeckungen die Mittel ergeben werden, über die Grenzen der heimatlichen Schule hinaus auch Wechselwirkungen mit anderen Schulen nachzuweisen.

---

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Sitzungsberichte der philosophisch-philologische und historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München](#)

Jahr/Year: 1877

Band/Volume: [1877](#)

Autor(en)/Author(s): Brunn Heinrich von

Artikel/Article: [Die Sculpturen von Olympia. Von H. Brunn 1-28](#)