

IX
bayerische akad

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und
historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

~~~~~  
Jahrgang 1878.  
~~~~~

Erster Band.

7-2

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1878.

In Commission bei G. Franz.

266181
24. 3. 32

Sitzung vom 4. Mai 1878.

Herr Brunn trug vor:

„Die Sculpturen von Olympia.“

II.

Die Fortsetzung der Ausgrabungen am Tempel des Zeus zu Olympia während des Winters 1876/77 hat nicht nur sehr wesentliche Stücke zur Ergänzung der Gruppe des Ostgiebels, sondern auch bedeutende Reste der Sculpturen des Westgiebels ans Licht gefördert. Eine Reihe von Problemen über die Ergänzung einzelner Figuren, über ihre Vertheilung im Raume, über die Composition des Ganzen u. A. drängt sich dem Betrachter auf. Doch wird deren Erledigung besser bis zu dem Zeitpunkte verschoben, wo durch Beendigung der Ausgrabungen jede Aussicht auf eine weitere Ausfüllung der noch vorhandenen Lücken verschwunden sein wird. Weniger abhängig von solchen Ergänzungen erscheint die kunstgeschichtliche Hauptfrage, die sich kurz dahin zusammenfassen lässt: wie verhält sich der künstlerische Charakter der Westgruppe zu dem der Ostgruppe? Entspricht derselbe den Vorstellungen, die wir uns bisher von der Kunst des Alkamenes gemacht haben, und wenn nicht, wie haben wir uns diese Erscheinung zu erklären?

Zur Erörterung dieser Frage liegt mir die zweite Serie der photographischen Publication vor. Ausserdem hatte ich

kürzlich Gelegenheit, in Berlin die Gypsabgüsse einer wiederholten Betrachtung zu unterwerfen, wenn auch nicht unter den günstigsten Umständen. Wohl bin ich mir dabei bewusst, dass gerade neuen und fremdartigen Eindrücken gegenüber das Auge einer längeren Gewöhnung bedarf und dass wir daher manche feinere Eigenthümlichkeiten nicht sofort nach allen Seiten zu würdigen im Stande sind. Doch werden dadurch die Hauptresultate vielleicht im Einzelnen berichtigt, aber doch nicht wesentlich beeinträchtigt werden können. — Der Gang der Untersuchung wird kein anderer sein, als der in meinem vorjährigen Vortrage über die Sculpturen des Paeonios eingeschlagene, nemlich der einer formalen Analyse der Werke selbst, diesmal natürlich unter fortwährender Vergleichung der beiden Gruppen.

Wie damals beginnen wir mit der Betrachtung der Gewandung. Den beiden Flussgöttern des Ostgiebels entsprechen im Westgiebel zwei weibliche am Boden lagernde halbbekleidete Gestalten, Ortsgottheiten oder Nymphen. Die eine (Taf. XI) ist bis auf die Arme und die Beine, vom Knie abwärts, erhalten; von der andern ist nur die untere Hälfte auf Taf. XII abgebildet; der obere, später gefundene Theil stützt sich mit dem Ellbogen auf den Boden. Der erste Blick auf dieselben zwingt uns zu dem Bekenntniss, dass zwischen dem Styl der beiden Gruppen ein principieller Gegensatz nicht existirt. Vielmehr macht sich sofort eine sehr weit gehende Verwandtschaft bemerkbar. Wie um diese recht absichtlich zu zeigen, sind die Gewänder so geordnet, dass sie dem Rücken folgend Brust und Arme freilassen und dann in scharf gebrochenem Winkel von der Hüftgegend an über die Schenkel fallen, gerade wie am Alpheios und Kladeos. Die Aehnlichkeit erstreckt sich bis auf die Form der Falte an dem gebrochenen Winkel. Aber auch im Uebrigen gilt hier wörtlich dasselbe, was dort (S. 9) bemerkt wurde: die Gewandung fällt nicht, wie sie nach

einem bestimmten Stylprincipe fallen sollte, sondern sie liegt regellos da, wie sie der Zufall geworfen hat, keineswegs unnatürlich, aber doch nur die äussere zufällige Erscheinung wiedergebend. Nur die ausführende Hand ist eine andere und von einem andern Empfinden geleitet: im Ostgiebel sind die Falten rundlich und weichlich, wie von einem etwas dicken, wenn auch nicht gerade schweren Stoffe, der nicht in zahlreichen Falten bricht; im Westgiebel ist die einzelne Falte feiner, schärfer, nach dem griechischen Ausdrucke *εἰς λεπτότερον ἐξειργασμένη*. Die Gewandungen der beiden Giebel verhalten sich etwa, wie zwei Zeichnungen, von denen die eine mit weicher Kreide, die andere mit härterem Bleistift ausgeführt ist.

Bei der Gewandung der „knieenden Frau“ (X) liegt eine Vergleichung mit dem an der Ostseite gefundenen „hockenden Mädchen“ (Serie II, Taf. VII) nahe, wenn nicht vielleicht zu nahe, indem es sich hier vielmehr um Gleichheit, als um blosse Verwandtschaft des Styls zu handeln scheint. Es darf daher wohl die Frage aufgeworfen werden, ob die letztere wirklich zum Ostgiebel gehört. Pausanias nemlich erwähnt bei der Beschreibung desselben diese Figur gar nicht, und man hat ihn deshalb ohne Weiteres einer Nachlässigkeit in der Aufzählung oder eines Misverständnisses in der Deutung beschuldigen wollen. Die Beurtheilung der Zuverlässigkeit des Pausanias, den I. C. Scaliger omnium Graeculorum mendacissimum nannte, hat sich sehr zu seinen Gunsten gewendet, seitdem zahlreiche wissenschaftliche Reisende ihm die Anerkennung nicht zu versagen vermochten, dass sein Werk durch die Genauigkeit in der Angabe der Oertlichkeiten sich noch heute als ein treffliches Reisehandbuch bewähre. Die Archäologie hat bei systematischen Untersuchungen, wie z. B. über die polygotischen Gemälde, über den Kypseloskasten, den amykläischen Thron dieses Urtheil nur bestätigen können, indem sie zu der Ueber-

zeugung gelangte, dass Pausanias überall da, wo er beschreibt, was er selbst vor Augen hat, sich als ein treuer und sorgfältiger Berichterstatter erweist, wenn auch zu beklagen bleibt, dass er sich namentlich im Anfange seines Werkes meist kürzer fasst, als für uns zu wünschen wäre. Wenn man ihn also jetzt nicht nur anklagt, eine Figur übergangen zu haben, sondern je nach Bedarf ihm auch eine Vertauschung des Kladeos und Alpheios, sowie eine Verwechslung des Peirithoos mit Apollo zutrauen möchte, so dürfte so gehäuften Vorwürfen gegenüber doch wohl eine Mahnung zu grösserer Vorsicht in der Kritik am Platze sein. Kleinere Nachlässigkeiten können und sollen natürlich nicht abgeleugnet werden; und wenn wir schon vor Beginn der Ausgrabungen von Olympia eine Lücke in der Aufzählung der Metopen annehmen mussten, so waren wir dazu berechtigt durch die materiell gegebene Zwölfzahl der Metopen und durch die in der Tradition eben so gegebene Zwölfzahl der Thaten des Herakles. Zudem ist gerade bei Aufzählung so bekannter längerer Reihen, wie diese, eine Unterlassungssünde am leichtesten erklärbar und entschuldbar, wie vielleicht so mancher, der sich selbst prüft, aus eigener Erfahrung zu bestätigen in der Lage wäre. Die Reihe der Figuren des Ostgiebels bei Pausanias ist dagegen eine streng in sich abgeschlossene, in der sich zu beiden Seiten des Centrums Figur für Figur genau entspricht; ja Pausanias beschreibt hier offenbar im klaren Bewusstsein dieser Entsprechung, indem in den Artikeln *ὁ Πέλοψ . . . ὃ τε ἡνίοχος . . .*, in *καὶ οὗτοι* und *αὖθις* eine bestimmte Hinweisung auf die Reihenfolge der Gegenseite gegeben ist. Sollen wir also das hockende Mädchen in die Composition aufnehmen, so sind wir zu der Annahme gezwungen, dass Pausanias nicht nur diese, sondern noch eine zweite entsprechende Figur auf der anderen Seite übergangen, von der bis jetzt keine Reste zum Vorschein gekommen sind, oder dass er,

was gewiss wenig wahrscheinlich, das Mädchen für einen Stallknecht angesehen habe. Diesen Bedenken gegenüber fällt allerdings der Fundort an der Ostseite schwer ins Gewicht. Indessen ist derselbe nicht mit der Stelle identisch, auf welche die Figur ursprünglich aus dem Giebel herabgestürzt sein müsste. Mag nun auch für eine Verschleppung von der anderen Seite des Tempels sich bis jetzt kein äusserer Grund anführen lassen, so wird doch die Möglichkeit einer solchen sich nicht absolut verneinen lassen. Bei dieser Sachlage, die eine Vertagung der Entscheidung bis zu völligem Abschluss der Ausgrabungen räthlich erscheinen lässt, möchte daher eine gewisse Zurückhaltung in der Vergleichung dieser Figur mit der knieenden Frau des Westgiebels wenigstens ihre vorläufige Berechtigung haben.

Jedenfalls werden wir sicherer gehen, wenn wir für unsere Erörterungen eine andere Figur des Ostgiebels, etwa den „knieenden Wagenlenker“ (XX) heranziehen. Hier haben wir wieder, wie bei den Eckfiguren, die allgemeine Uebereinstimmung in der Disposition der Gewandung neben der Verschiedenheit in der Ausführung des Einzelnen. Die laxe Weichheit des Paeonios weicht in der knieenden Frau einer strengeren und schärferen Bezeichnung der einzelnen Falten. Eine Tendenz zu mehr plastischer Stylisirung macht sich namentlich in dem ruhig herabfallenden oberen Gewandstücke mit gutem Erfolge geltend, ist aber noch nicht stark genug, um den Mangel an Verständniss der Körperformen und ihres Zusammenhanges mit der Bekleidung, so wie klarer Durchbildung der einzelnen Falten bei weniger einfachen Lagen zu überwinden. Besonders in der Umgebung des Knies tritt das Aeusserliche der Auffassung in der Figur des einen Giebels nicht minder, wie in der des andern hervor.

Aehnliche Tendenzen lassen sich jetzt auch an andern Frauengewändern (auf Taf. XIV, XIX, XXIII) verfolgen.

Einzelnes ist mitunter sogar über Erwarten gelungen, so dass man an Ausführung durch verschiedene Künstler (nicht Arbeiter) denken könnte, wenn sich die stylistischen Verschiedenheiten nicht auch an einer und derselben Figur vereinigt fänden. So tritt uns an der „Deidamia“ in den Begrenzungen der anliegenden und übereinander gelegten Falten unterhalb der umfassenden Hand des Kentauren eine feine Zeichnung entgegen, während unmittelbar darunter die nach dem Schenkel herunterlaufenden Falten von rundlichem, wulstigem Charakter sind, darüber aber die von der Schulter herabfallenden sich mehr in die Breite auseinanderzulegen streben. In einem ähnlichen, aber noch schärferen Gegensatz stehen an der „geraubten Jungfrau“ (XIV) die rundlichen, den linken Schenkel umhüllenden zu den breiten, über den rechten herabfallenden Falten. Es verräth sich darin das Streben, gewisse Beobachtungen über verschiedenartige Stylisirungen, so zu sagen, zu classificiren und etwa zusammengeschobene, rundliche und auseinandergelegte breite Falten bestimmt zu unterscheiden. Freilich stehen sie sich gegenüber fast wie Iamben und Trochäen, während sich grössere Einheit und Harmonie hätte erzielen lassen, wenn die rundlichen etwa in den Styl der die Brust bedeckenden übertragen worden wären. Andere Einzelheiten, wie die feingefältelten Aermel des Weibes (XXV) erinnern daran, dass der Künstler auch auf die Unterscheidung der verschiedenen Stoffe der Gewänder grösseren Werth als früher zu legen begann, freilich auch hier ohne ein klares und durchgreifendes Verständniss. Im Ganzen dürfen wir also wohl sagen, dass der Künstler von der durch Paeonios repräsentirten Kunstweise ausgeht, aber versucht, die Grenzen derselben nach verschiedenen Seiten zu überschreiten, ohne jedoch im Stande zu sein, diese Neuerungen einheitlich und harmonisch zu verarbeiten.

Auch in der Behandlung der Körperformen lässt sich

hie und da ein Fortschritt im Einzelnen nicht verkennen: man beachte namentlich die Füsse und Hände an der Kentaurengruppe XIV, wo die Falten an den Fingergelenken, die Adern und Sehnen eine eingehende Berücksichtigung gefunden haben. Ebenso verrathen die Falten am Menschenleibe des Kentauren, wie die ganze Anlage des Brustkastens und die Angabe der Brustmuskeln eine feinere Hand und ein besseres Verständniss, und ein ähnliches Lob verdient der Pferdeleib des Kentauren XXV. Wenden wir aber den Blick auf die Torsen der in lebhafter Action begriffenen Gestalten des Theseus (XVI) und des einen Lapithen (XVIII), so werden wir wieder auf die enge Verwandtschaft mit dem Ostgiebel zurückgewiesen, indem wir hier wie dort die strenge Schulung, die energische Zucht gymnastisch-athletischer Körperbildung vermissen. Wir finden eine wenig bewegte Oberfläche mit weichen Uebergängen, wo wir energische Schwellung und Spannung der Muskeln und scharfe Begrenzungen erwarten sollten. Es soll dabei keineswegs in Abrede gestellt werden, dass solche Körper bei einer hohen Aufstellung, wie sie in Berlin versucht ist, günstiger wirken, als bei der Betrachtung in der Nähe. Doch müssen wir dabei einen sehr bestimmten Unterschied festhalten: der günstigere Eindruck hier wie im Ostgiebel ist ausschliesslich auf Rechnung der malerischen Wirkung der Oberfläche in ihrer äusseren Erscheinung zu setzen, während die Mängel mehr unter der Oberfläche, in dem nicht genügenden inneren Verständniss zu suchen sind. So erscheint in dem Lapithentorso der in seinem Ansatz erhaltene rechte Arm wie ausgerenkt und lässt uns das richtige Verständniss des Zusammenhanges der Theile ebenso vermissen, wie z. B. am Ostgiebel der linke Schenkel des kauernenden Jünglings Ser. II, Taf. VII. Fast noch unangenehmer wirkt trotz der Frische des Gedankens der Composition der Mangel an Richtigkeit der Proportionen in der von einem Kentauren geraubten

Jungfrau (XIV), der verbunden mit einer gewissen Unklarheit in der Disposition der Gewänder uns sogar schwer zum Verständniss des Ganzen dieser Figur gelangen lässt.

Ohne uns bei den augenfälligen Schwächen in der Körperbildung der gelagerten Ortsgottheiten aufzuhalten, lassen wir uns durch dieselben auf eine weitere Verwandtschaft der beiden Giebel in Stellung und Motivirung der Gestalten hinleiten. Sie liegen lang ausgestreckt, so dass das eine Bein unter dem andern fast verschwindet und dass ohne stärkere Biegung des Knies der Körper nicht in scharfer Silhouette hervortritt, wie es doch, um vom Parthenon zu schweigen, die Künstler der äginetischen Giebelgruppen nicht ohne Geschick anzuordnen verstanden hatten. Ein wenig bewegter, flauer und weichlicher Contour bildet die obere Begrenzung, während die andere, allerdings wohl durch den Rand des Giebelfeldes für den Beschauer fast ganz verdeckt, völlig vernachlässigt ist. Bei dem fragmentirten Zustande der Gruppen ist es wenigstens jetzt noch nicht möglich, über die Linienführung im Allgemeinen und über die Einfügung der Figuren und Gruppen in den Rahmen des Giebels bestimmter zu urtheilen. Nach den erhaltenen Theilen scheint der Künstler dabei ziemlich unbefangen zu Werke gegangen zu sein. Die Gruppe XIV z. B. ist, wie bemerkt, lebendig, aber ziemlich derb erfunden, und die sattelförmige Einbiegung des Pferderückens, die in einem Fragment der entsprechenden Gruppe der Gegenseite wiederkehrt, dürfte vom ästhetischen Standpunkte aus manchen Bedenken unterliegen, die in den Anforderungen des Raumes nur eine sehr theilweise Entschuldigung finden. Sonst gilt von dieser Gruppe, wie von andern Figuren wohl wörtlich dasselbe, was über den Ostgiebel (S. 8) bemerkt wurde: „Die Motive sind aus der Natur herübergenommen, wie sie der Zufall bot, ohne dass viel gefragt wurde, ob sie gewöhnlich, gemein oder edel . . . Die Natürlichkeit, die

uns hier entgegentritt, ist also nicht eine geläuterte, ideale, sondern ein Abbild der ungeschminkten Wirklichkeit.“ Dass auch diese zuweilen eines hohen Reizes nicht entbehrt, kann uns in besonders einleuchtender Weise der noch nicht publicirte obere Theil der einen Ortsnymphe lehren.

Wie bei den Gestalten auf die Gewandung, so richten wir bei den Köpfen unsern Blick zuerst auf Haupt- und Barthaar. Hier kann uns ein entschiedener Mangel an Einheit des Styls nicht entgehen, der einen besonderen Grund haben muss. Bei der Zusammensetzung der Massen aus unzählbaren einzelnen, schlichten oder gewellten Haaren, die sich an den Schädel anlegen oder von ihm loslösen, ist eine Nachahmung der äusseren Erscheinung des Haares in der Plastik besonderen Schwierigkeiten unterworfen. Die Wiedergabe verlangt eine gewisse Abstraction oder nach der Terminologie der Kunstsprache eine bestimmte Stylisirung. Selbst in der Malerei bildet namentlich das anliegende Frauenhaar leicht einen Flecken, eine zu einförmige Fläche, die gebrochen oder unterbrochen werden muss. Auf dieses Bedürfniss möchte es zurückzuführen sein, dass Polygnot „die Köpfe der Frauen mit bunten Binden bedeckte,“ um hier eine reichere Mannigfaltigkeit in Zeichnung, wie in Farbe zu erzielen. Wenn nun gerade an nordgriechischen Werken, an dem Relief von Pharsalos die beiden Mädchen mit sorgfältig geordneten Kopfbinden geschmückt sind, wenn auch der Kopf der Philis in dem Relief von Thasos einen ähnlichen Schmuck aufweist, so wird es kaum als ein Zufall zu erachten sein, dass ebenso an mehreren Frauenköpfen des Ostgiebels von Olympia das Haar mehr oder weniger, einmal fast ganz bedeckt ist. So war wenigstens ein Theil der Schwierigkeiten überwunden und es fiel weniger auf, wenn der noch übrig bleibende sichtbare Rest des Haares nur in allgemeinen Massen angelegt und weiter nur durch die Farbe hervorgehoben war. Doch nicht überall und namentlich an den Köpfen der

Männer konnte dieses Auskunftsmittel genügen: hier war es nöthig zu bestimmter Stylisirung vorzuschreiten. Am ersten gelang dies noch an den Bärten, die von Natur eine etwas straffere Complexion haben und in ihrem Wachsthum eine bestimmtere Beziehung zur Form des Kinns und der Kinnladen bewahren (wie z. B. an dem sterbenden Aegineten, an der Tux'schen Bronze, an dem behelmtten münchener Kopfe Nr. 40). So begegnen wir zunächst einem eigenthümlichen Uebergangsstadium an dem Kentaurenkopfe XXV, wo die oberen Ansätze des Bartes als einheitliche Masse behandelt sind, die sich erst nach unten in einzelne Partien zerlegt. Weiter fortgeschritten ist diese Theilung am Barte des Kentauren XIV, wo sogar mit einem gewissen Raffinement, wenn auch stylistisch nicht ganz einheitlich, der Schnurbart sich in feinen Linien über den Kinnbart legt. Weniger scheint der Künstler am Haupthaar aus eigener Kraft neue Wege einzuschlagen gewagt zu haben. Am „Apollokopf“ und ähnlich an der gestürzten Alten (XX — XXII) erinnern die fadenartigen Haare und schneckenförmigen Löckchen an die archaische Stylisirung der peloponnesischen und äginetischen Schulen, und an dem Lapithenkopf (XV) treten die hart und scharf geschnittenen kurzen und flachen Locken sogar in einen bestimmten Gegensatz zu den weichen Formen des Fleisches. Hier scheint also der Künstler in dem Gefühl, dass seine ganze Kunstrichtung ihn zu plastischer Stylisirung weniger befähigte, es für gerathener gehalten zu haben, sich an fremde Vorbilder anzuschliessen. Wir werden das um so begreiflicher finden, als es gerade in Olympia bei der Masse der dort aufgestellten Kunstwerke schwer sein mochte, sich den Einflüssen dieser Umgebung zu entziehen.

Gehen wir jetzt zu den Köpfen über, so ist aus dem Ostgiebel bisher nur einer, der des bärtigen Alten, in guter Erhaltung aufgefunden worden, mit dem sich aus dem West-

giebel zunächst der des Kentauren XXV vergleichen lässt. In seinen Formen zeigt er eine ähnliche Verfeinerung, wie sie sich bei der Vergleichung der Gewandung an den Ortsnymphen mit den Flussgöttern herausgestellt hat. Das Sichtbarwerden der Zähne, das an dem sterbenden Aegineten, an einem Giganten der mittleren und schon etwas lebendiger an einer Amazone und an dem Zeus der jüngeren Metopen von Selinunt zur Andeutung des Schmerzes wie der Lust verwendet ist, erscheint hier wieder um eine Stufe weiter entwickelt. Lenken wir jedoch den Blick auf die Kentaurenköpfe der Parthenonsmetopen, an denen wir uns den Stand der attischen Kunst in Arbeiten gleichzeitig lebender älterer und jüngerer Künstler vergegenwärtigen können, so möchte es schwer sein, dem olympischen Kopfe in dieser Reihe seine Stelle anzuweisen. Er geht über die archaische Herbigkeit in der formalen Auffassung der älteren weit hinaus, aber ohne zu der Durchgeistigung der jüngeren zu gelangen, und doch auch wieder ohne die derbe natürliche Frische zu bewahren, wie sie z. B. dem Kopfe des myronischen Marsyas eigen ist. Nicht also an eine Vergleichung mit attischen Werken dürfen wir denken. Wenden wir uns jetzt zu den übrigen Köpfen dieses Giebels, von denen mehrere in vortrefflicher Erhaltung auf uns gekommen sind, so tritt uns an ihnen überall eine gewisse Breite und Fülle in der künstlerischen Anlage entgegen. Doch dürfen wir auch diese wiederum nicht mit der Vollsaftigkeit verwechseln, welche z. B. an einem alten noch nicht publicirten Athenekopfe von der Akropolis, wie auch an den ältesten attischen Tetradrachmen als charakteristisches Kennzeichen alt-attischer Kunst auffällt. Richtiger werden wir, wie bei dem Reliefkopf von Abdera (1876, S. 327), von einem breiten, pastosen Vortrage sprechen dürfen. Ausserdem aber werden wir, was die ganze geistige Temperatur der Auffassung anlangt, wohl an kein Werk mehr erinnert, als an das Relief der

beiden Mädchen von Pharsalos. Allerdings weist bei diesen die Bildung der Augen auf eine ältere Stylperiode hin: an den Köpfen der Giebelstatuen ist das Auge richtiger, d. h. schon für eine richtige Profilansicht gestaltet; doch ist der Augapfel noch flach rundlich und durch die Lider noch zu gleichmässig dick umrändert, so dass es zwar nicht an einem allgemeinen Gesamtausdruck fehlt, wohl aber an den feineren Nüancirungen desselben, die nicht durch eine oberflächliche Nachbildung der Natur, sondern durch eine scheinbare Abweichung von derselben und eine auf den Ausdruck berechnete Umbildung oder Stylisirung des Auges erreicht werden. Wir werden uns darüber noch klarer werden durch einen Blick auf die Bildung des Mundes. In Werken der vollendetsten Kunst wird fast immer der Ausdruck des Auges im Munde seine Ergänzung, eine weitere Entwicklung, oft eine Verstärkung nach der Seite der Milde, des Ernstes u. s. w. finden, wenn er auch nicht in so hohem Maasse, wie das Auge, der eigentliche Träger des Ausdrucks zu sein vermag. Anderer Seits, ja vielleicht gerade aus diesem letzteren Grunde, lässt sich in der Bildung des Mundes schon ein hoher Grad von „Wahrheit“ durch eine aufmerksame Beobachtung und Nachahmung der Wirklichkeit erzielen. Dies ist in der That der Fall an den Köpfen des Westgiebels und hier in besonders hohem Maasse an dem sogenannten Apollokopfe. Und doch wirkt dieser Kopf mehr als alle andern auf uns wie ein Werk archaischer Kunst: der fast üppigen physischen Frische des Mundes entspricht nicht eine gleiche geistige Frische des Auges: allerdings auch nicht eine durchgeistigte Stirn; doch würde einer andern Bildung des Auges auch diese ohne Zweifel gefolgt sein.

Auch andere Einzelheiten, wie die Stirnfalten an einem Lapithen- und einem Frauenkopfe (XV und IX) werden wir daher nicht mehr auf einen besondern Grad innerer geistiger

Erregung, ja nicht einmal körperlicher Anstrengung beziehen wollen. Wir erkennen darin zunächst nur eine einfache Beobachtung der Natur, die wir weiter in Zusammenhang bringen dürfen mit einem Streben nach äusserer Charakteristik, wie sie uns entgegentritt am Kopfe der gestürzten Alten (XIX — XX). An ihrer Stirn, am Munde und Halse zeigt sich allerdings eine grössere Zahl von Falten; aber in seiner gesammten Anlage unterscheidet sich der Kopf wenig von den andern. Jene Einzelheiten sind fast nur in die Oberfläche des Marmors eingezeichnet, ohne dass dadurch der Gesamtorganismus tiefer berührt wurde. Anders scheint dies freilich bei einem Kopffragment (XVII), in dem man sogar einen ausgesprochenen semitischen Typus wiederfinden möchte. Wir brauchen dieser Ansicht nicht gerade zu widersprechen; aber niemand wird dieses Fragment etwa mit den Racebildungen der pergamenischen Schule auf eine Linie stellen wollen; denn die Charakteristik bleibt immer eine äussere, für welche die Beobachtung der Wirklichkeit nach ihrer äusseren Erscheinung ausreicht.

Wie dem auch sei, so wird die Betrachtung dieser Köpfe uns wenigstens vor einem Irrthum bewahren können, der auch nach der Entdeckung der Sculpturen des Westgiebels von Neuem auftauchen zu wollen scheint, dass nemlich den Meistern, welchen das Alterthum diese Werke beilegt, nur etwa die Erfindung, die Ausführung dagegen nur untergeordneten Hülfсарbeitern beigelegt werden dürfe. Wir müssen hier sehr bestimmt das geistige (oder poetische) Wollen und das künstlerische Können oder Vollbringen unterscheiden. Wir mögen das feinere poetische Empfinden vermissen; wir mögen uns dadurch sogar hie und da unangenehm berührt finden: der Kopf des Lapithen z. B. hat in seinem ganzen Wesen, ich scheue das Wort nicht, etwas Brutales; aber dennoch ist er nicht etwa das Werk eines gewöhnlichen Steinmetzen. Der Künstler wollte, oder

oder er glaubte wenigstens, er müsse die Energie eines jugendlichen Helden als materiell wuchtige, rohe Naturkraft zur Anschauung bringen. Darin irrte er vielleicht noch mehr als Canova, der in dem Gegner des Kreugas, Damoxenos, die Brutalität der Gesinnung auch künstlerisch derb und ungeschminkt darstellen zu müssen meinte. Aber jene Kraft hat wirklich in einer den Absichten des Künstlers entsprechenden Form ihren Ausdruck gefunden. Wir mögen ferner an diesem und an den andern Köpfen die Strenge specifisch plastischer Stylisirung vermissen. Aber wurde diese vom Künstler erstrebt? und nicht vielmehr eine malerische Wirkung, die er auch erreichte? Die äussere Erscheinung der Form, die Stellung der Flächen gegen einander, das Abrunden, Abtönen derselben sind mit einem Verständniss und einer Weichheit wiedergegeben, die nichts von dem Ungeschick oder der Unselbständigkeit eines blossen Arbeiters verrathen, sondern ein sehr bestimmtes Bewusstsein des Künstlers voraussetzen. Sind wir aber einmal über dem besonderen künstlerischen Charakter der Köpfe zur Klarheit gelangt, so werden wir uns leicht davon überzeugen, dass derselbe mit dem Charakter der Gestalten im besten Einklange steht und dass auch in diesen ein bestimmtes Wollen die Hand gelenkt hat. Nur sollen wir nicht Forderungen stellen, die zu erfüllen der Künstler selbst entweder nicht beabsichtigte oder noch gar nicht in der Lage war.

Ueberhaupt stellen wir uns wohl auf einen falschen Standpunkt, wenn wir bei der Werthschätzung dieser Arbeiten zu ausschliesslich die streng und systematisch geschulte Kunst des eigentlichen Hellas ins Auge fassen, die gerade in der Plastik ihre höchsten Triumphe feierte. Um gerechter zu urtheilen, blicken wir einmal nach einer gerade entgegengesetzten Richtung. Vielleicht das hervorragendste Werk von specifisch etruscischem Charakter ist der cäretaner Teracottasarkophag mit der lebensgrossen Gruppe eines auf

dem Bett gelagerten Ehepaars (Mon. dell' Inst. VI, 59). Er gehört einer streng archaischen Kunstperiode an, und doch übt er eine bis zur Illusion gehende Wirkung auf den Beschauer aus. Als er noch im Museum Campana in einem als Grabkammer hergerichteten Raume aufgestellt war, konnte ich es öfter beobachten, wie der Besucher beim Eintreten stutzte, als solle er erst um Erlaubniss bitten, den häuslichen Frieden des im Hintergrunde ruhenden Ehepaars durch seine Gegenwart stören zu dürfen. Diese Wirkung beruht auf einem ausgesprochenen Sinne des Künstlers für Beobachtung der individuellen Züge des Lebens. Wir glauben etwas Wirkliches in voller Natürlichkeit vor uns zu sehen und vergessen darüber, dass in dem vollendeten Kunstwerke noch manche andere specifisch künstlerisch-stylistische Forderung Befriedigung erheischt. Es stört uns nicht, dass wir uns z. B. von dem Körper der Frau, soweit er durch das Gewand bedeckt ist, kaum einen klaren Begriff zu machen vermögen: ist dies doch oft genug auch in der Wirklichkeit der Fall! Dass wir es aber hier nicht mit einer bloss individuellen Leistung zu thun haben, können uns später etruscische Arbeiten lehren, wie z. B. die Gruppen von Ehepaaren auf zwei vulcentischen Sarkophagen (Mon. dell' Inst. VIII, 20). Sie sind von geringerer Arbeit, aber aus demselben Geiste nüchterner Naturbetrachtung erwachsen. Nichts verräth hier einen höheren idealeren Schwung; und doch entbehren selbst diese Gruppen nicht eines gewissen poetischen Reizes, in so weit wenigstens, als überhaupt von einer Poesie des Philisteriums zu reden gestattet sein möchte. Fassen wir diesen besonderen Charakter der etruscischen Kunst scharf ins Auge, so werden wir uns der Wahrnehmung nicht entziehen können, dass manche Eigenthümlichkeit der olympischen Sculpturen in verwandten Grundanschauungen ihre Erklärung findet. Für die Gestalten der Ortsgottheiten giebt es im Hinblick auf den Mangel an

Verständniß und Stylisirung der Körperformen und Gewandung, wie auf die künstlerisch unentwickelte Natürlichkeit der ganzen Lage kaum eine passendere Parallele, als die Gestalten der caeretaner Gruppe. Aber auch in den Köpfen begegnen wir trotz der Verschiedenheit in der Stufe der stylistischen Entwicklung dem gleichen Streben nach individueller Lebendigkeit ohne tieferes Eingehen auf geistigen Ausdruck. Natürlich wird niemand verkennen, dass neben dieser Verwandtschaft den olympischen Sculpturen noch ein Stück griechischen Geistes innewohnt, welches den Etruskern stets fremd geblieben ist. Letztere verharrten in ihrer Einseitigkeit; in Griechenland war diese besondere Richtung nur eine unter mehreren, und was in ihr von gesunden und brauchbaren Elementen vorhanden war, brauchte sich nur der strenger schulmässig durchgebildeten Plastik zu assimiliren, um diese selbst wieder auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu erheben.

Werfen wir nach diesen Betrachtungen noch einen Blick auf die Gesamtcomposition der beiden Giebeldarstellung, so tritt hier allerdings ein bestimmter Gegensatz hervor, der indessen in erster Linie durchaus von dem Belieben der beiden Künstler unabhängig und mehr principieller als individueller Natur ist. Auch in neuerer Zeit, an der Walhalla bei Regensburg, hat man schwerlich auf Grund historisch-theoretischer Erwägungen, sondern geleitet von einem innerlichen, tief im Menschen begründeten Kunstgefühl den vorderen Giebel mit einer ruhigen Huldigungsscene, den hinteren mit einer lebendig bewegten Schlachten-Gruppe geschmückt. Bei dem gleichen Gegensatze in Olympia verlangte natürlich der Kentaurenkampf eine andere Behandlung als die Vorbereitung zum Wagenrennen. Ziehen wir also dasjenige ab, was durch die Besonderheit der den beiden Künstlern gegebenen Aufgaben bedingt war, so werden die noch übrig bleibenden Verschiedenheiten im Ganzen

wie im Besonderen uns nicht nöthigen, einen principiellen Gegensatz der Künstler oder ihrer Schule anzunehmen; es genügt vielmehr zu ihrer Erklärung die Verschiedenheit der Individualität. Mag der Künstler der Westgruppe mit frischerem, lebendigerem Geiste begabt gewesen sein, mag er uns zuweilen durch die Kühnheit seiner Conceptionen überraschen, so weisen doch diese keineswegs auf ein wesentlich tieferes künstlerisches Verständniss hin: wie schon oben angedeutet, glauben wir der Gruppe XIV* anzufühlen, dass ihre Composition weniger aus einer gegenseitigen geistigen Durchdringung der Forderungen des Gegenstandes und des gegebenen Raumes, als unter dem Drucke der letzteren entstanden ist. Auch sonst ist in der Linienführung jene unbefangene „Natürlichkeit“ der Motive keineswegs einem bewussten Systeme der Eurythmie untergeordnet, welches doch die weit strengeren und herberen Aegineten bereits beherrscht. Haben wir nun auch im Einzelnen eine Reihe von Fortschritten und Verfeinerungen nachgewiesen, so genügen diese doch nur, um ein Verhältniss zu constatiren, welches dem der beiden äginetischen Giebelgruppen durchaus analog ist. Dort lassen sich zwei Individualitäten unterscheiden, von denen die eine in sich fertiger und abgerundeter erscheint, die andere augenscheinlich jüngere principiell weiter fortgeschritten, aber noch nicht zu eben so harmonischer Verarbeitung aller neuen Elemente gelangt ist. Gerade eben so begegneten wir im Westgiebel von Olympia allerlei Neuerungen, welche über die Vortragsweise des Ostgiebels hinausgehen, ohne jedoch dieselbe von Grund aus umzugestalten und ohne in sich einen bestimmten Abschluss gefunden zu haben. Auch hier werden wir auf einen Künstler in jüngeren Jahren schliessen dürfen, der bei allem fortschrittlichen Streben sich doch noch nicht aus den Banden der Anschauungen zu befreien vermag, in denen er ursprünglich aufgewachsen war.

Wie stellt sich jetzt das Bild des Künstlers, das wir aus seinen Werken gewonnen haben, zu demjenigen, welches wir uns früher aus anderweitigen Quellen von ihm entworfen hatten? Wir waren gewohnt, den Alkamenes als den bedeutendsten unter den Schülern des Phidias zu betrachten; und wurde es auch nicht ausdrücklich ausgesprochen, so lebte man wohl ziemlich allgemein in der Vorstellung, dass an den Sculpturen des Parthenon, die wegen ihres Umfanges nicht sämmtlich von der Hand des Meisters, sondern nur unter seiner Leitung ausgeführt sein konnten, gerade Alkamenes besonders betheiliget gewesen sein möge. Man musste also erwarten, dass die Sculpturen des Westgiebels in Olympia, von denen man annahm, dass sie später als der Parthenon und ebenfalls unter der Aufsicht des Phidias entstanden seien, gerade mit den Giebelgruppen des Parthenon die nächste Verwandtschaft zeigen würden. Diese Erwartung ist gründlich getäuscht worden. Die Sculpturen des Alkamenes entfernen sich in demselben Maasse, in welchem sie sich denen des Paeonios als verwandt erweisen, von einer Verwandtschaft mit den Giebelstatuen des Parthenon. Hoffentlich wird die Zeit nicht entfernt sein, in welcher jeder Archäologe hiervon eben so überzeugt sein wird, wie der Philologe etwa davon, dass Herodot nicht nach Thukydides und nicht als dessen Schüler geschrieben hat. Aber wie ist ein solcher Widerspruch zwischen unsern neuen Anschauungen und unsern bisherigen Ansichten zu lösen?

Unser Wissen, und nicht am wenigsten unser Wissen auf dem Gebiete der griechischen Kunstgeschichte ist Stückwerk. Trotzdem versuchen wir, und wir haben nicht nur das Recht, sondern die Pflicht zu versuchen, aus diesem Stückwerk ein Ganzes herzustellen. Nur sollen wir uns dabei stets gegenwärtig halten, dass alle unsere Combinationen überhaupt nur auf so lange Geltung beanspruchen dürfen, als das Material, mit dem wir operiren, das gleiche

bleibt. Treten neue, bisher ungekannte Factoren hinzu, so bedarf es erneuter Prüfung des gesammten Materials. Hierbei wird es sich zuweilen herausstellen, dass das Neue unser bisheriges Wissen nur bestätigt oder erweitert. Dies war z. B. der Fall bei den Sculpturen des Paeonios, die mir nur eine Bestätigung und eine vollere Anschauung dessen boten, was ich für mich in den Grundlagen bereits aus andern Quellen über den Charakter der nordgriechischen Kunst festgestellt hatte. Anders verhielt es sich mit den Sculpturen des Alkamenes: hier gestehe ich offen, dass ich Anfangs ihnen rathlos gegenüber stand; und wenn bisher eigentlich von keiner Seite ein bestimmtes Urtheil über ihren Styl ausgesprochen worden ist, so darf wohl daraus geschlossen werden, dass diese Rathlosigkeit bis jetzt eine ziemlich allgemeine ist. Hier gilt es also, zunächst einmal alles, was wir bisher über Alkamenes zu wissen geglaubt haben, völlig zu vergessen und die Untersuchung unserer Quellen ganz von vorn anzufangen. Wie schwer es aber ist, mit alten Vorurtheilen völlig zu brechen, kann ein Beispiel lehren, das mit unserer Hauptfrage zwar nicht ganz direct zusammenhängt, aber doch dienen kann, uns den Boden zu bereiten, auf dem sich die Untersuchung über Alkamenes im weiteren Umfange zu bewegen hat.

Noch durch die neueste Literatur schleicht der Irrthum (ich bekenne selbst, dass ich mich von demselben nicht frei erhalten habe), dass Phidias Ol. 87,1 gestorben sei, obwohl Sauppe bereits vor elf Jahren (Nachrichten der götting. Ges. 1867, S. 173 ff.) in überzeugendster Weise nachgewiesen hat, dass diese Annahme auf einem Missverständnisse, einer falschen Interpunction beruht. In dem bekannten Scholion zu Aristophanes ¹⁾ liegen nemlich zwei

1) Frieden 605: *Φιλόχορος ἐπὶ Θεοδώρου ἄρχοντος ταῦτά φησι καὶ τὸ ἄγαλμα τὸ χρυσοῦν τῆς Ἀθηνῶς ἐστάθη εἰς τὸν νεῶν τὸν*

Excerpte des Philochoros vor: das eine ἐπὶ Θεοδώρου ἄρχοντος (Ol. 85,3 = 438 a. C.) handelt von der Parthenos und von des Phidias Schicksal bis zu seinem Tode und schliesst mit den Worten ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἡλείων, während das zweite ἐπὶ Πυθοδώρου, ὅς ἐστιν ἀπὸ τούτου ἔβδομος (Ol. 87,1 = 431 a. C.) von den Verhältnissen in Megara spricht, die mit dem Beginne des peloponnesischen Krieges zusammenhängen. Aeussere Umstände, wie z. B. dass Overbeck in den Schriftquellen (620), obwohl er Sauppe citirt, doch das Scholion nach der älteren fehlerhaften Interpunction (nach ἔβδομος) und nicht vollständig abdruckt, mögen der allgemeineren Verbreitung der richtigen Auffassung hinderlich gewesen sein, vielleicht aber auch der Umstand, dass Sauppe selbst aus seiner Entdeckung nicht alle die Consequenzen gezogen hat, die er nach meiner Ansicht hätte ziehen sollen, und dass dadurch bis heute eine grosse Unklarheit in der Beurtheilung des weiteren Zusammenhanges der in dem Scholion berührten Thatsachen geblieben ist. Es scheint nicht überflüssig, hier näher auf das Einzelne einzugehen.

Was zuerst Philochoros anlangt, so will Curtius (Arch. Zeit. 1877, S. 134 ff.) behaupten, dass nur die Worte über die Aufstellung der Parthenos bis Φειδίου δὲ ποιήσαντος aus diesem Autor wörtlich entlehnt seien. Die ganze Fassung

μέγαν, ἔχον χρυσοῖο σταθμὸν ταλάντων μδ', Περικλέους ἐπιστατοῦντος, Φειδίου δὲ ποιήσαντος· καὶ Φειδίας ὁ ποιήσας, δόξας παραλογίζεσθαι τὸν ἐλέφαντα τὸν εἰς τὰς φολίδας, ἐκρίθη· καὶ φυγὰν εἰς Ἕλιν ἐργολαβῆσαι τὸ ἄγαλμα τοῦ Διὸς τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ λέγεται, τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἡλείων (·) ἐπὶ Πυθοδώρου, ὅς ἐστιν ἀπὸ τούτου ἔβδομος [·] περὶ Μεγαρέων εἰπών, ὅτι καὶ αὐτοὶ κατεβόων Ἀθηναίων παρὰ Λακεδαιμονίους, ἀδίκως λέγοντες εἶργεσθαι ἀγορᾶς καὶ λιμένων τῶν παρ' Ἀθηναίοις· οἱ γὰρ Ἀθηναῖοι ταῦτα ἐψηφίσαντο Περικλέους εἰπόντος, τὴν γῆν αὐτοῦς αἰτιώμενοι τὴν ἱερὰν τοῖς θεοῖς ἐπεργάζεσθαι.

der angehängten Lebensnotizen über Phidias sei „der Art, dass wir aus dem knappen Urkundenstil des Annalisten auf einmal in eine andere laxere Art literarischer Mittheilung, in den Ton der Randglossen hineingerathen. — Die deutliche Fuge zwischen beiden Stylarten erkenne ich dort, wo es nach Π. ἐπιστατοῦντος, Φ. δὲ ποιήσαντος weiter heisst: Φ. δὲ ὁ ποιήσας, δόξας u. s. w. Die matte Wiederholung des ποιήσας wäre, wenn ein attischer Autor das Ganze geschrieben hätte, unerträglich.“ So weit sich nach den wenigen wörtlichen Citaten aus Philochoros urtheilen lässt, möchte man im Gegentheil behaupten, dass sie echt philochoreisch sei und ganz dem notariell beurkundenden Styl entspreche, durch den Philochoros bei seinen Aufzeichnungen jedes Missverständniss möglichst auszuschliessen bestrebt ist. So z. B. fr. 144 Muell.: Ὑστερον δὲ εἰς ἡγγέλθησαν πολλοὶ πολιτῶν, ἐν οἷς καὶ Δημήτριος ὁ Φαληρεὺς. Τῶν δὲ εἰσαγγελθέντων τοὺς μὲν . . . τοὺς δὲ ἀπέλυσαν . . .; fr. 159: καὶ τοῖς χοροῖς εἰσιοῦσιν ἐνέχεον πίνειν, καὶ διηγωνισμένοις ὅτ' ἐξεπορεύοντο, ἐνέχεον πάλιν . . .; fr. 79^b: προχειροτονεῖ μὲν ὁ δῆμος πρὸ τῆς ἡ πρυτανείας εἰ δοκεῖ τὸ ὄστρακον εἰσφέρειν· ὅτε δὲ δοκεῖ . . .; vgl. 158; 135 sb. fin., so wie das dreifache Ἀθηναίων . . . παρ' Ἀθηναίοις . . . Ἀθηναῖοι in unserem Scholion. Ja vielleicht können wir uns von einer grossen Verlegenheit befreien, wenn wir im weiteren Wortlaute eine ähnliche Wiederholung erst wieder einführen. Es heisst jetzt: καὶ φηγὼν εἰς Ἥλιν ἐργολαβῆσαι τὸ ἄγαλμα . . . λέγεται· τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἥλειων. Hier sind bekanntlich die letzten beiden Worte den schwersten Bedenken unterworfen. Wie nun, wenn das Wort Ἥλειων durch Versetzung an eine falsche Stelle gerathen und bei diesem Anlass mit einer falschen Präposition verbunden worden wäre? Danach wäre es vielleicht nicht zu gewagt anzunehmen, dass (unter Streichung der beiden letzten Worte)

Philochoros geschrieben habe: καὶ φυγὼν εἰς Ἴηλιν ἐργολαβῆσαι παρὰ τῶν Ἰηλείων τὸ ἄγαλμα . . . , wie in der theilweisen Wiederholung und Umschreibung des Citates in dem zweiten aus verschiedenen Notizen zusammengeschweissten Scholion wirklich geschrieben steht.

Weiter findet Curtius „die Formulirung des dem Meister vorgeworfenen Verbrechens und des Prozessganges für einen Autor wie Philochoros viel zu ungenau und oberflächlich.“ Wenn aber der Prozess selbst etwas Unklares hatte, wenn er durch die Flucht des Phidias unterbrochen oder durch eine Art Contumacialverfahren zu Ende geführt und dabei eine Schuld wenigstens moralisch nicht begründet wurde, können wir uns da wundern, wenn in einer kurzen summarischen Erwähnung nicht volle Klarheit herrscht? Am alleranstössigsten aber soll der Ausdruck λέγεται bei Gelegenheit der Thätigkeit in Olympia sein, die doch allgemein und genau bekannt gewesen sei. Grammatisch indessen gehört λέγεται nicht nur zu ἐργολαβῆσαι, sondern auch zu den folgenden Worten: τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος ἀποθανεῖν, und dem Sinne nach vielleicht noch enger zu diesen, als zu den vorhergehenden, so dass wir nicht streng wörtlich, aber dem Sinne entsprechend etwa übersetzen dürfen: „er floh nach Elis und (dort) soll er (bald) nach Vollendung der von ihm in Accord genommenen Zeusstatue gestorben sein.“ Nach dieser Auffassung also dem Philochoros den ganzen Passus abzusprechen, liegt gewiss kein Grund vor.

Durch die Erwähnung des Todes des Phidias ist es nun aber klar, dass Philochoros bei seinem Bericht sich nicht auf das Jahr des Archontats des Theodoros beschränkt, sondern in der Erzählung vorgreift. Er benutzt nur den Anlass der Aufstellung des glänzendsten Götterbildes in Athen, um über die Schicksale des Künstlers desselben kurze Nachricht zu geben, wozu sich ihm später keine passende Gelegenheit geboten hätte. Hiernach ist aber auch nicht mehr

nothwendig anzunehmen, dass Philochoros sagen wolle, der Prozess gegen Phidias sei unmittelbar nach der Aufstellung der Statue eingeleitet worden. Wenigstens spricht er dies nicht ausdrücklich aus; nur der Scholiast nimmt es an, um darauf hin seine Kritik an Aristophanes zu üben, dass dieser ein sieben Jahre zurückliegendes Ereigniss mit dem Beginne des peloponnesischen Krieges in directen ursächlichen Zusammenhang bringe. An sich ist es ohne Zweifel weniger wahrscheinlich, dass man sofort nach der Aufstellung eines gewiss in der ersten Zeit enthusiastisch gefeierten Werkes den Künstler mit hämischem Neide verfolgt habe, als dass dieses nach einiger Zeit der Abkühlung und, was hier noch wichtiger ist, nach inzwischen eingetretener Verschiebung der politischen Parteiverhältnisse geschehen sei. Darauf deutet auch die Verbindung mit ähnlichen Erzählungen über Aspasia und Anaxagoras. Man mag das alles Stadtklatsch nennen. Aber wir haben hier gar nicht zu untersuchen, ob derselbe mehr oder weniger Glauben verdiene, als etwa die Erzählungen über Weiberintriguen, welche den Krieg von 1870 veranlasst haben sollen: genug, dass ein solcher Klatsch existirte; und für die Existenz desselben, für nichts mehr dürfen wir wohl Aristophanes als vollgültigen Zeugen anerkennen. Wenn dieser aber den Prozess mit dem megarischen Psephisma in eine, sei es nun falsche oder richtige Verbindung brachte, so wird derselbe eben nicht lange vor dem letzteren stattgefunden haben. Phidias hatte demnach erst gegen Ol. 87,1, die angebliche Zeit seines Todes, Athen verlassen und konnte von da an noch recht wohl 6—10 Jahre gelebt haben, so lange als zur Ausführung des Zeusbildes nöthig war. Jedenfalls bleibt, nachdem Ol. 87,1 als Todesjahr beseitigt ist, für die Ausdehnung seines Lebens ein weiterer Spielraum.

Nach dieser Abschweifung haben wir jetzt das Verhältniss des Phidias, welcher das Tempelbild in Olympia ver-

fertigte, zu Paeonios und Alkamenes, den Künstlern der Giebelgruppen, zu untersuchen. Ueber Paeonios habe ich nichts Neues zu bemerken: wer fortfahren will, ihn Schüler des Phidias zu nennen, mag dies vor seinem philologischen Gewissen verantworten: in den Nachrichten der Alten steht davon kein Wort. Aber auch, dass Alkamenes auf Verwendung oder gewissermassen im Auftrage des Phidias die Gruppe des Westgiebels ausgeführt habe, ist eine durchaus nicht positiv zu begründende Annahme. Philochoros sagt von Phidias nur: *ἐργολαβῆσαι τὸ ἄγαλμα τοῦ Διός*, nichts weiter, nichts was etwa an die Schilderung Plutarchs (Pericl. 13) von der Thätigkeit des Phidias in Athen erinnerte: *πάντα δὲ διεῖπε καὶ πάντων ἐπίσκοπος ἦν αὐτῷ (Περικλεῖ) Φειδίας κ. τ. λ.* Und während wir hören, dass Panaenos *συνεργολάβος* des Phidias (Strabo VIII, 353), dass Kolotes sein Gehülfe bei Ausführung des Zeusbildes war (Plin. 34, 87; 35, 54), nennt Pausanias die Westgruppe ein Werk *Ἀλκαμένους ἀνδρὸς ἰλικίαν τε κατὰ Φειδίαν καὶ δευτερεῖα ἐνεγκαμένου σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων.* Würde sich Pausanias in dieser Weise ausgedrückt haben, wenn er Kenntniss gehabt hätte, dass Alkamenes bei dieser Arbeit in bestimmter Beziehung zu Phidias gestanden? Würde er diese Ausdrücke auch nur gewählt haben, wenn er der Ansicht gewesen wäre, die wir heute mit dogmatischer Zuversicht auszusprechen pflegen, dass nemlich Alkamenes der hervorragendste Schüler des Phidias gewesen? Nirgends, weder hier, noch an einer andern Stelle, nennt Pausanias den Alkamenes Schüler des Phidias. Seine Worte deuten weit eher auf eine Art Nebenbuhlerschaft hin; und wirklich führt Plinius an der einen Stelle (34, 49) den Alkamenes geradezu unter den *aemuli* des Phidias an. Tzetzes aber (Chil. VIII, 340 sqq.) berichtet von einem förmlichen Wettstreite der beiden Künstler, in welchem Alkamenes wegen Nichtbeachtung optischer Gesetze unterlag. Sollten ihm diese

so ganz unbekannt geblieben sein, wenn er vor der Zeit des Wettstreites die Schule des Phidias durchgemacht hätte? Allerdings wird er von Plinius zweimal (34, 72; 36, 16) Schüler des Phidias genannt. Es soll dieser Angabe nicht widersprochen werden; ihre Erklärung wird sie später finden.

Derselbe Plinius ist auch der einzige, welcher den Alkamenes einmal ausdrücklich Athener nennt und bei Gelegenheit eines Wettstreites zwischen Alkamenes und Agorakritos den ersteren als einheimischen Künstler dem fremden Parier gegenüberstellt. Das lautet sehr bestimmt. Aber auch Mikon, der Maler und Bildhauer, ist als Athener bestimmt beglaubigt, und doch bedient er sich in der Inschrift der olympischen Statue des Kallias, welcher Ol. 77 siegte, des ionischen Alphabets. Darüber bemerkt Schubring (Arch. Zeit. 1877, p. 69): „Auch Fränkel sieht sich zu der Annahme genöthigt, dass Mikon von Geburt ein Ionier war und erst später in Athen ansässig geworden ist. Mikon erlangte also das athenische Bürgerrecht und bewahrte doch die Buchstaben seiner Jugend.“ Wahrscheinlich noch etwas mehr: als eng mit Polygnot verbundener Künstler wird er nicht nur die Buchstaben, sondern die ganze Kunstweise aus seiner Heimath, etwa einer athenischen Kolonie im Norden, mit nach Athen gebracht haben. Wie nun, wenn sich etwas Aehnliches für Alkamenes nachweisen liesse? Nach Tzetzes war Alkamenes *γένει νησιώτης*, und bei Suidas lesen wir, wenn auch Alkamenes nicht ausdrücklich als der bekannte Künstler, doch als ein bekannter Mann bezeichnet wird: *Ἀλκαμένης· ὄνομα κύριον· ὁ Ἀήμιος*. Das ist keine neue und etwa dadurch verdächtige Weisheit: um nicht meine eigene Künstlergeschichte zu citiren, so lesen wir schon in O. Müllers Handbuch (§. 112): „Alkamenes von Athen, Kleruch in Lemnos“, wofür jetzt wohl auch gesagt werden darf: attischer Kleruch aus Lemnos,

Nach dieser kritischen Prüfung der einzelnen Angaben versuchen wir jetzt ein Gesamtbild von dem Lebensgange des Alkamenes zu entwerfen, welches natürlich nur nach Maasgabe der vorhandenen Quellen auf Wahrscheinlichkeit Anspruch machen kann: Alkamenes war Lemnier von Geburt, aber wahrscheinlich Athener von Geblüt. Seine Jugend mag er in den Kunstanschauungen seiner (im weiteren Sinne) nordgriechischen Heimath zugebracht haben und noch jung, aber doch schon als selbständiger Künstler etwa gleichzeitig mit Paeonios nach Olympia gegangen sein, wo er die Westgiebelgruppe um Ol. 84—85 ausführte: an eine frühere Zeit ist nicht wohl zu denken, da er noch Ol. 94,2 (302 v. C.) am Leben und thätig war. Erst von dort scheint er sich in sein Stammland Attika begeben und im Wettstreit mit Phidias erfahren zu haben, wie sehr sich in der letzten Zeit und durch den persönlichen Einfluss des Phidias die attische Kunst über die aller andern Schulen erhoben hatte. Besiegt, aber in richtiger Erkenntniss der geistigen Ueberlegenheit des Siegers beugte er sich der Autorität desselben und wurde nochmals Schüler, aber Schüler eines Phidias. So eilte im Anfang des XVI. Jahrhunderts eine Reihe von Künstlern, die nach heutiger Ausdrucksweise ihre akademischen Studien schon kürzere oder längere Zeit hinter sich hatten, zu Raphael nach Rom: da kamen aus der bologneser Schule Timoteo della Vite, Bagnacavallo, Innocenzo da Imola, aus der ferrareser Garofalo, aus der mailänder Cesare da Sesto und Gaudenzio Ferrari, ja aus Deutschland und den Niederlanden G. Pens und Coxie. Raphael selbst aber überragte bereits alle seine Genossen in der umbrischen Schule, ehe er noch in Florenz durch die Anschauungen der Werke eines Leonardo und Michelangelo diejenigen Anregungen erhielt, welche ihn auch über diese Nebenbuhler erheben sollten. Für die besondere Art der Entwicklung des Alkamenes endlich bietet vielleicht eine noch schlagendere

Parallele das Beispiel des Sebastian del Piombo: seine Fresken in den Lunetten eines Saales der Farnesina zu Rom zeigen bei ausgezeichneter coloristischer Begabung so entschiedene Mängel künstlerischer Durchbildung in Zeichnung und Composition, dass wir dadurch lebhaft an die verschiedenen Schwächen der malerischen Plastik des Alkamenes erinnert werden. Wie sich nun Sebastian durch den Einfluss des Michelangelo zu hoher Vortrefflichkeit entwickelte, so erhielt Alkamenes erst durch Phidias diejenige gründliche künstlerische Durchbildung, welche ihm bei der Nachwelt den Ruhm der ersten Stellung nächst seinem Meister eintrug. Athen scheint von da an sein Wohnsitz geblieben zu sein, etwa mit Ausnahme der Zeit der dreissig Tyrannen, an deren Vertreibung sich die letzte Erwähnung eines seiner Werke knüpft. Seine Stellung aber musste sich um so mehr zu einer einflussreichen gestalten, als wenige Jahre nach seiner Ankunft Phidias aus Athen zu fliehen genöthigt wurde. Diese Flucht, durch welche sich den Eleern die Möglichkeit eröffnete, den Künstler für sich zu gewinnen, hat wahrscheinlich bei ihnen erst den Gedanken angeregt, den im Uebrigen bereits vollendeten Tempel mit einer chryselephantinen Statue zu schmücken, welche den Ruhm der Parthenos nicht nur erreichen, sondern übertreffen sollte.

Bei diesen Aufstellungen ist keines der Zeugnisse des Alterthums verworfen oder bei Seite gesetzt worden. Alle haben sich ungezwungen in den Zusammenhang einreihen lassen. Mit den Ergebnissen der literarischen Forschung aber stehen die Resultate der künstlerischen Analyse im besten Einklange. Wir dürfen jetzt von einer Vergleichung mit den Sculpturen des Parthenon vollkommen absehen. Alkamenes entstammt derselben Kunstprovinz wie Paeonios; nur ist er der jüngere und geistig begabtere, dem nach diesen Arbeiten seiner Jugend noch eine bedeutendere Zukunft bevorstand.

Von den Metopen sind im verflossenen Jahre nur zwei grössere Bruchstücke gefunden worden: ein männlicher Torso (Iolaos?) von der hinteren und eine Athene von der vorderen Seite des Tempels. Wenn nicht bloss der Zufall die Photographien derselben auf einer Tafel (XXVI) vereinigt hat, so bekenne ich dem Veranstalter dieser Zusammenstellung zu besonderem Danke verpflichtet zu sein. Formal-stylistische Analysen eines Kunstwerkes, bei denen man sich nicht auf Grammatik und Lexicon berufen kann, lassen sich allerdings leicht als auf subjectiver Anschauung beruhend verdächtigen und damit abweisen. Dem Objectiv des photographischen Apparates wird indessen niemand den Vorwurf der Subjectivität machen dürfen. Und so vermag ich mich für die von mir behauptete Stylverschiedenheit zwischen den Metopen der Vorder- und der Rückseite auf kein besseres Zeugnis zu berufen, als auf die unmittelbare Nebeneinanderstellung dieser beiden Fragmente. Nur um weiteren Missverständnissen vorzubeugen, habe ich eine kurze Bemerkung hinzuzufügen. Ich glaubte die Metopen der Westseite dem Paeonios beilegen zu müssen, so lange ich ihn allein als Nordgriechen am Tempel beschäftigt erachtete. Seitdem auch Alkamenes als ein solcher erkannt ist, sind natürlich auch von seiner Seite Ansprüche auf eine Betheiligung an den Metopen nicht ausgeschlossen. Ob sich bestimmte Gründe dafür beibringen lassen, mag für jetzt unerörtert bleiben. Vorläufig mögen wir uns begnügen, die Westmetopen der nordgriechischen Kunstart im Allgemeinen zuzuweisen.

Schliesslich mag es gestattet sein, noch einmal auf Paeonios zurückzukommen. Der Annahme, dass er die Giebelgruppe etwa gleichzeitig mit Alkamenes gearbeitet, steht durchaus nichts entgegen. Dass wir aber auch volle Freiheit haben, die Nike ihrem Kunststyle entsprechend später

anzusetzen, wird eine nochmalige Betrachtung ihrer Inschrift lehren, deren erste Hälfte bekanntlich so lautet:

*Μεσσάνιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ
Ὀλυμπίῳ δεκάταν ἀπὸ τῶν πολεμίων.*

Wenn Pausanias die Behauptung der Messenier, es seien unter den ungenannten Feinden die bei Sphakteria gefangenen Lakedämonier zu verstehen, in Zweifel zog, so musste er dafür bestimmte Gründe haben. Ihre Erzählung, dass sie aus Furcht vor den Lakedämoniern nicht gewagt, deren Namen in die Inschrift zu setzen, lautet ganz so, als ob sie in Ermangelung genauerer Kunde dem Fehlen des Namens ihren Ursprung verdanke. Haben sich doch in einer mindestens nicht jüngeren Zeit, in der Zeit der Höhe spartanischer Macht, die Bewohner der kleinen argivischen Ortschaft Methana nicht gescheut, auf eine nach Olympia geweihte Speerspitze die Inschrift zu setzen: *Μεθάνιοι ἀπὸ Λακεδαιμονίων*. Freilich nennt E. Curtius (Arch. Zeit. 1876, S. 182) diese Inschrift „ein merkwürdiges Denkmal aus dem Mikrokosmos peloponnesischer Stadtgeschichten, das Denkmal eines Waffenerfolges, in Folge dessen auch die Kleinstädter von Methana sich berechtigt glaubten, ein Zeugniß ihrer Existenz und ihrer Thaten in Olympia zu deponiren, das zu klein und bescheiden war, um die Eifersucht Spartas zu reizen.“ Sind die letzten Worte nicht geradezu das Gegenbild zu der Erzählung der Messenier, wie ausdrücklich geschrieben, um zu zeigen, auf welche Weise von Alters her bis auf unsere Tage derartige Sagen entstehen? nemlich um gewisse wirkliche oder vermeintliche Schwierigkeiten zu beseitigen. Das Fehlen des Namens der Feinde in der Inschrift der Messenier lässt eine weit einfachere Erklärung zu. Es sind nemlich gerade von denen, welche dasselbe ungewöhnlich nennen, mehrere Beispiele für eine solche Auslassung nachgewiesen worden. Hier genügt ein einziges: Pausanias (V, 23, 7) theilt die Inschrift eines Weihgeschenktes der Kleitorier, eines kolos-

salen Zeusbildes, mit:

Κλειτόριοι τόδ' ἄγαλμα θεῶν δεκάταν ἀνέθηκαν
πολλᾶν ἐκ πολίων χερσὶ βιασάμενοι.

Im Gegensatz zu Weihgeschenken, die wegen eines einzigen glänzenden Erfolges aufgestellt worden, handelt es sich hier um ein Collectivweihgeschenk für eine grössere Zahl kleinerer Erfolge. Dem *πολλᾶν ἐκ πολίων* entspricht in der Inschrift der Messenier das *ἀπὸ τῶμ πολεμίων*. Die Messenier waren während der Zeit ihres Exils in mannigfache Fehden verwickelt. Eine ganze Reihe hat Schubring (Arch. Zeit. 1877, S. 59) angeführt. Manche unbedeutendere, die ausser Zusammenhang mit allgemeineren politischen Verhältnissen standen, mögen uns unbekannt geblieben sein. Man sammelte den Zehnten auf, um nicht wie die Methanier eine einzelne Lanzenspitze oder dergleichen zu weihen, sondern um durch ein in die Augen fallendes Kunstwerk, so zu sagen, seine Existenz in glänzender Weise zu documentiren. Wollte man nun in der Inschrift nicht eine Reihe von Namen ohne Zusammenhang anführen, so blieb bloss die allgemeine Bezeichnung als Kriegsbeute übrig. Damit aber war den späteren Geschlechtern ein Feld für ihre Vermuthungen eröffnet. Wir jedoch brauchen weder den Messeniern, noch dem Pausanias Glauben zu schenken: beide mögen theilweise Recht haben, aber erschöpfen nicht die ganze Wahrheit. Allerdings müssen wir darauf verzichten, die Inschrift für eine genauere Zeitbestimmung zu verwerthen, was aber auch bei dem Widerspruch des Pausanias gegen die Angabe der Messenier bisher nicht möglich war.

Historische Classe.

Sitzung vom 4 Mai 1878.

Herr Heigel hielt einen Vortrag:

Die Handhabung der Büchercensur in Oberbayern.

ZOBODAT - 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: 1878

Band/Volume: [1878-1](#)

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

Artikel/Article: [Die Sculpturen von Olympia. Von H. Brunn 442-471](#)