

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und
historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

~~~~~  
Band II. Jahrgang 1874.  
~~~~~

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1874.

~
In Commission bei G. Franz.

11
 AX 17130-1874, 1

Herr Brunn trägt vor:

„Die Bildwerke des Parthenon.“

Wer die Tabellen überblickt, in denen Michaelis die verschiedenen Versuche zur Erklärung der Sculpturen des Parthenon übersichtlich zusammengestellt hat, wird sich dadurch mehr abgeschreckt, als aufgefordert fühlen, seine Kräfte auf einem so bestrittenen Felde der Forschung von neuem zu versuchen. Ich gestehe es offen, dass nur die Nothwendigkeit, diese Bildwerke im Zusammenhange der Kunstgeschichte zu behandeln, mich die Scheu hat überwinden lassen, an das schwierige Problem ihrer Deutung näher heranzutreten. Als einen Vortheil dieser langen Zurückhaltung erachte ich es, dass ich, ohne für eine der bisherigen Ansichten irgendwie im voraus eingenommen zu sein, jetzt meine Studien auf Grundlage der Arbeit von Michaelis beginnen konnte, die (wie er selbst sie wohl am liebsten charakterisirt hört) uns zuerst eine „kritische Textausgabe“ der Sculpturen des Parthenon geliefert hat. Gefährlicher drohte mir E. Petersen's Buch über Phidias zu werden. Frisch, lebendig und mit scharfem Urtheil geschrieben, reich an feinen und treffenden Beobachtungen blendete es mich anfangs, dass ich fast in Begriff war, meine eben skizzirten eigenen Gedanken wieder bei Seite zu legen. Indessen bei wiederholter Ueberlegung durfte ich allerdings anerkennen, dass durch Michaelis und Petersen für die Deutung geleistet war, was auf den bisherigen Wegen zu leisten möglich war; aber die Zweifel überwogen, ob diese Wege überhaupt zum Ziele zu führen geeignet seien. Wenn ich es daher wage, von durchweg veränderten Grundanschauungen aus eine völlig neue Erklärung aufzu-

1105814 BV 0074 586 49

stellen, so muss es natürlich meine erste Aufgabe sein, die Nothwendigkeit dieses Versuches durch den Nachweis der Haltlosigkeit aller bisherigen Ansichten zu begründen. Doch darf ich mich dabei auf die Widerlegung meiner beiden nächsten Vorgänger beschränken, indem ältere unbegründete Meinungen bereits durch ihre eingehenden Erörterungen als beseitigt zu erachten sind. Eben so genügt es, hinsichtlich des Thatbestandes der uns erhaltenen Reste, sowie des gesammten literarischen Materials auf ihre Schriften zu verweisen.

Der Ostgiebel.

Nur mit wenigen Worten giebt Pausanias (1,24,5) den Gegenstand der Darstellung an, welche das östliche oder vordere Giebelfeld schmückte: *πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσθαι*. Von der Gruppe selbst sind nur die beiden Seitenflügel erhalten. Die Mitte, wenigstens die Hälfte des Ganzen, fehlte schon zur Zeit Carrey's, dessen Zeichnung vielmehr durch einige später wiedergefundene Stücke ergänzt wird. Die vollständige Uebersicht alles Erhaltenen giebt Taf. 6 bei Michaelis.

Unbestritten ist die Deutung der äussersten Ecken: links taucht Helios mit seinen Rossen aus den Wogen des Ökeanos auf; rechts sinkt Selene mit den ihrigen in das Dunkel hinab.

In der nackten unbärtigen Gestalt, die dem aufgehenden Helios zunächst am Boden sitzt, glauben M. und P. den Dionysos zu erkennen. „Sein Sitz, sagt M. 173, ist, wie so oft bei Homer, zunächst mit dem Felle eines Thieres bedeckt, das nach der Tatze zu schliessen, dem Katzengeschlecht angehört; darüber liegt der Mantel.“ Wir finden solche Felle z. B. auf den Sesseln der Götter an der Sosiasschale und öfter. Für sich allein vermag daher das Fell zu Gunsten des Dionysos nichts zu beweisen, um so

weniger, als es, durchaus verschieden von der gewöhnlichen Nebris, dem Felle eines Rehes, weit mehr einem Löwen-, als dem sonst noch für Dionysos gebräuchlichen Pantherfelle ähnlich sieht. Gerade dass der Künstler den Kopf nicht hat sichtbar werden lassen, deutet darauf hin, dass er dem Thiere keine eigentlich attributive Bedeutung hat beilegen wollen: es scheint nur den Zweck zu haben, auf dem rauhen Felsgrunde eine weiche Unterlage zu bilden. Wichtiger ist die Gestalt selbst. Wenn Alkamenes, des Phidias Schüler, wie wir aus Münzbildern schliessen dürfen, seinen Dionysos bärtig und gleich dem Zeus thronend bildete, so ist dadurch allerdings keineswegs ausgeschlossen, dass Phidias den Gott jugendlich darstellen durfte. Aber seine Bildung hätte doch eine Mittelstellung zwischen der älteren und der späteren Auffassung einnehmen müssen und wir dürfen nicht annehmen, dass Phidias diejenigen Charakterzüge aufgegeben, welche die spätere Darstellungsweise noch mit der früheren gemein hat. Die „mächtige Körperbildung des bärtigen Dionysos“ trägt durchaus den Charakter einer weichen, üppigen Fülle, welche später in „jugendzarte, ja weichliche Formen“ (M. 168) übergeht. Wie passt nun für den Uebergang von der einen zur andern Bildung dieser von Kräftigkeit strotzende, feste Körper, fest in den einzelnen Formen, wie in der ganzen Fügung der Glieder? wie besonders die feste energische Haltung des Nackens? Lange weiche Locken dürfen wir freilich in der Zeit des Phidias nicht erwarten; aber ebenso würde das auffallend schlichte und kurzgeschnittene Haar, welches den Nacken ganz frei lässt, eine durch nichts gerechtfertigte Anomalie sein. So bleibt der Hinweis auf die Götterversammlung am Ostfries des Parthenon, wo M. und P. den Dionysos in dem der Demeter gegenüber sitzenden Jünglinge erkennen wollen. Aber ist wirklich dieser der Gott und nicht vielmehr der der Göttin gegenüber Sitzende? Für den erstern sollen von

äusseren Kennzeichen sprechen: die Sandalen, welche diese Figur von dem Jüngling neben der Demeter unterscheiden; das Kissen auf dem Sessel, welches er allein als Weichling unter den Göttern habe, endlich die Form des Sessels selbst, welcher dem der Demeter gleich sei und daher auf eine nähere Verbindung dieser beiden Gottheiten hinweise. In diesem Falle müssten jedoch die beiden Sessel in ihrer Form völlig übereinstimmen, was thatsächlich nicht der Fall ist. Das Kissen ferner müsste, um einen Weichling zu charakterisiren, doch etwas mehr sein als eine dünne Unterlage, die nur dazu bestimmt scheint, die parallelen geraden Linien des Stuhles zu unterbrechen. Hinsichtlich der Sandalen endlich herrscht in dem Fries keine strenge Consequenz. In der Götterversammlung scheinen sie im Allgemeinen zur Bekleidung zu gehören, und so hat sie Poseidon, dem sie in der Regel so wenig zukommen, wie dem Ares. Hephaestos hat sie nicht, wie es scheint, um durch die besondere Art, wie er die Füße setzt, auf seine Lahmheit hinzudeuten, und aus ähnlichem Grunde mochte sie der Künstler bei dem Jünglinge neben der Demeter weggelassen haben, indem sie das feine Spiel der Füße beeinträchtigt haben würden. — Alles kömmt hier darauf an, das eigenthümliche künstlerische Motiv dieser zusammengesetzten Gestalt richtig zu erkennen. Gewiss dürfen wir P. (S. 256) zugeben, dass dieses Schema zum Ausdrucke einer unruhigen, auf wechselnden und einander entgegengesetzten Gefühlen beruhenden inneren Spannung verwendet werden kann, wie es z. B. in der Statue des ludovisischen Ares der Fall ist. Aber P. selbst citirt auch den neben Dionysos sitzenden Satyr am Monument des Lysikrates, bei dem von einem solchen Motive gewiss nicht die Rede ist. Sehen wir nun, wie in der Figur des Parthenonfrieses der Körper durch das über den Stab gelegte Bein „so ohne feste Stütze balancirt,“ so wird dadurch der halb genrehafte

Charakter des Motivs hier noch stärker hervorgehoben. Die Gestalt ist es müde geworden, auf die Länge in solenner Haltung auf einem Sessel ohne Lehne auszuharren, und eben jenes Schaukeln bietet die Gelegenheit, manche im ruhigen Sitzen zu sehr in Anspruch genommene Theile des Körpers zu entlasten und zeitweilig die Anstrengung auf andere Theile zu übertragen: sie sucht es sich so viel wie möglich bequem zu machen. Dagegen spricht sich in der gegenüber sitzenden Gestalt eine ganz andere Art von Unruhe, nemlich innere, geistige Unruhe aus. Hermes und Demeter bieten so recht ein Bild ruhiger aufmerkamer Betrachtung dar. Der zwischen ihnen sitzende Gott hätte vollkommen Platz finden können, um sich ihnen darin beizugesellen; aber er hat sich nach der entgegengesetzten Seite umgedreht und indem er dadurch die solenne Ordnung unterbricht, bewirkt er Verwirrung und findet kaum einen passenden Platz für seine Beine; trotzdem wendet er sich in demselben Augenblick mit dem Körper schon wieder rückwärts und muss sich mit dem Arm hinter dem Rücken des Hermes durchdrängen, um auf ihm eine momentane Stütze zu suchen. Nehmen wir dazu die Kräftigkeit des Körperbaues, durch die er seine Umgebung bestimmt überragt, so werden wir nicht in Abrede stellen können, dass in dieser Gestalt das Wesen des Ares, dem sich ohne Bedenken die Lanze in die erhobene Linke geben lässt, vortrefflich zum Ausdruck gelangt. Ganz ebenso entspricht aber der gegenüber sitzende schlanke und feiner gebildete Jüngling dem Wesen des Dionysos, der noch dazu neben Demeter seine passendste Stellung findet. Wie überall, so sucht er auch hier zuerst sein körperliches Behagen, ohne welches das bloße Schauen festlichen Gepränges ihm keinen Genuss gewähren würde. Der Thyrsus, sonst ein Zeichen seiner Würde, muss ihm dabei als momentane Stütze dienen. In seinem ganzen Wesen aber spricht sich die für ihn so

charakteristische Weichheit, Lässigkeit und der Mangel ernster Energie aus. Sein Kopf mochte mit einer Tanie über dem leise gelockten Haar geschmückt sein. Erkennen wir also hier mit hinlänglichem Recht den Dionysos, so werden wir um so bestimmter behaupten können, dass die Jünglingsgestalt des Ostgiebels nicht mit demselben Namen bezeichnet werden darf.

Es folgen zwei nebeneinander sitzende Frauengestalten, von M. und P. Demeter und Persephone genannt. Zuzugeben ist, dass sie in ihrer Körperbildung nicht vollkommen übereinstimmen, dass die eine etwas zartere Formen zeigt, die andere ausserdem um ein Geringes grösser erscheint, obwohl dabei in Anschlag zu bringen ist, dass dieser Eindruck zum Theil durch ihren etwas erhöhten Sitz und durch ihre energischere Haltung bedingt ist. Genügen aber diese Unterschiede, um uns ein Verhältniss wie zwischen Mutter und Tochter mit Sicherheit erkennen zu lassen? Wo etwas ähnliches beabsichtigt wird, pflegt die Kunst diese ihre Absicht noch durch andere Mittel, namentlich durch die Gewandung zum Ausdruck zu bringen. So unterscheiden sich eben dadurch die beiden Göttinnen sehr wesentlich in dem bekannten grossen Relief von Eleusis (Mon. d. I. VI, 45), so in dem kleineren ebenfalls eleusinischen bei Müller D. a. K. II, 8, 96 (vgl. ausserdem das Fragment: Rev. arch. 1867, pl. IV), so in den schönsten Vasenbildern malerischen Stils (Müller ebd. 10, 112; C. R. 1859, 1—2 = Gerhard ges. Abh. T. 76—77; in der cumanischen Reliefvase ebd. T. 78). Schon diese wenigen Beispiele, welche den besten Zeiten der Kunst angehören oder auf gefeierte Typen derselben zurückweisen, zeigen deutlich, wie man das Bedürfniss einer schärferen Charakteristik empfand; und Phidias sollte sich mit Unterschieden begnügt haben, die jedenfalls die Möglichkeit des Irrthums für den Beschauer nicht ausschlossen?

Die grösste Consequenz hat merkwürdiger Weise in

der Benennung der nächstfolgenden lebhaft voranstürmenden Mädchengestalt als Iris, sowie der ihr (angeblich) auf der andern Seite entsprechenden einst beflügelten Figur als Nike geherrscht. Nike auf der Hand der Parthenos, wie auf der Hand des Zeus in Olympia war lang bekleidet; lang bekleidet sind auch die zahlreichen Niken an der Balustrade des Tempels der Apteros. Wie verträgt sich damit das kurze, florartige Gewand der Statue? Und Iris wiederum, das vorzugsweise leicht beschwingte Wesen, soll ohne Flügel und mit einem Gewande, das nur schwer und mühsam der Bewegung folgt, gebildet sein? Sollen wir da zweifeln, dass die bisher für Nike gehaltene Figur nicht vielmehr Iris ist?

Schwankender sind die Benennungen der drei Frauen in der Nähe der Selene. Der Gedanke an die drei Parzen ist wohl allgemein aufgegeben. Die Beziehung auf die drei attischen Thauschwester, Aglauros, Pandrosos und Herse, von Welcher poetisch entwickelt, fällt mit seiner zu engen Auffassung der Gesamttidee der Giebelgruppe als einer ausschliesslich attischen. M. setzt zu den Namen Pandrosos, Thallo und Auxo selbst ein Fragezeichen. Zuletzt hat sich P. für Hestia und Aphrodite im Schoose der Peitho ausgesprochen. Zunächst ist ihm dabei das Versehen begegnet, dass er in der Rechten seiner Hestia ein Scepter voraussetzt, während sich nach Carrey's Zeichnung diese Hand nicht zur Seite, sondern über dem Schoose befand. Durfte aber ferner der Künstler Hestia, die Gründerin des Herdes und der häuslichen Ordnung, auf einen Felsstein setzen? Entspricht die unruhige Stellung der Füsse der durchaus ruhigen Würde ihres Wesens? Und endlich durfte er der keuschen züchtigen Göttin, die wir am liebsten tief verschleiert sehen, ein Untergewand geben, das von der Schulter herableiten zu wollen scheint, um die Reize des Busens zu enthüllen? Auch bei der angeblichen Aphrodite lässt sich

wiederum die Frage aufwerfen, wodurch der Künstler be-
rechtigt war, in einer feierlichen Versammlung olympischer
Götter diese Göttin auf ein unebenes felsiges Terrain ge-
lagert darzustellen? Denn durch die Annahme, dass die
Enge des Raumes ihn dazu zwang, wird doch niemand
einen Phidias entschuldigen wollen. Ueber die Verbindung
mit Peitho aber ist ähnlich zu urtheilen, wie oben über die
Verbindung zwischen Demeter und Persephone. Wie wir
dort verlangten, dass das Verhältniss von Mutter und
Tochter schärfer betont sein müsse, so können wir hier die
Forderung nicht aufgeben, dass Peitho in dem untergeord-
neten Verhältniss der Dienerin oder Zofe erscheine. Dass
die Sitzende der Liegenden gestattet, an sie gelehnt auszu-
ruhen, ist aber kein Zeichen der Unterordnung, sondern der
Intimität; in ihrem übrigen Erscheinen ist sie der andern
durchaus gleichberechtigt. — Auch hier verweist man wieder
auf den Ostfries, wo nach der jetzigen Annahme Peitho
neben, ja streng genommen vor der Aphrodite als eine
dieser an Bedeutung gleiche Göttin sitzen soll. Ich will
keinen Nachdruck darauf legen, dass Aphrodite äusserlich
durch den Schleier vor ihrer Nachbarin bestimmt hervorge-
hoben ist. Aber ist denn Peitho sicher nachgewiesen? Hat
Peitho das Recht, in einer Götterversammlung, wie die des
Frieses, als ein den oberen Göttern gleichberechtigtes Glied
aufzutreten? Man sagt: sie besitze in Athen einen geson-
derten Cultus. Aber auch andere Wesen verwandter Art,
wie Nike, Hebe, wurden an verschiedenen Orten besonders
verehrt, wodurch jedoch ihr allgemeines Verhältniss zu den
oberen Göttern in keiner Weise aufgehoben wird. Wollte
der Künstler Peitho im Fries darstellen, so durfte er sie
nur in einem der Nike in der Zeusgruppe durchaus analogen
Verhältniss auffassen. Vielleicht wird man die Richtigkeit
dieses Satzes eher zugeben, sofern es gelingt, für die an-
gebliche Peitho des Frieses einen passenderen Namen nach-

zuweisen. Streng vereinigte Paare sind im Fries nur Zeus und Hera, Athene und Hephaestos; sie sondern sich auch künstlerisch von der übrigen Versammlung, die nicht auf jeder der beiden Seiten je zwei Gruppen zu zwei, sondern nur je eine Gruppe zu vier Figuren bildet. Wie innerhalb dieser Einheit die Fügung eine losere war, haben wir bereits bei der Erörterung über Ares und Dionysos erkannt, und dieselbe Freiheit werden wir auch für die gegenüberstehende Seite in Anspruch nehmen dürfen. Hier konnte der Künstler nicht wohl den Apollo neben Aphrodite setzen, aber des Rangverhältnisses wegen auch nicht Apollo seinen Platz mit dem des Poseidon vertauschen lassen. Dadurch erklärt es sich, dass er der Gattin des Poseidon, der Amphitrite, die gewiss ein volles Recht zur Theilnahme an dieser Versammlung hat, ihren Platz nicht unmittelbar neben dem Gatten, aber doch in seiner Nähe neben der Aphrodite anwies, mit der sie ja ihrer Natur nach aufs passendste sich vereinigt, so dass es auch durchaus gerechtfertigt ist, wenn Aphrodite ihren Arm vertraulich auf ihren Knien ruhen lässt.

Kehren wir zur Giebelgruppe zurück, so wird es uns zwar nie möglich werden, die fehlende Mitte, die volle und wichtigste Hälfte des Ganzen, in allen Einzelheiten zu ergänzen; aber, um auch nur über das Erhaltene zu urtheilen, ist es nöthig, uns von dem Ganzen wenigstens eine allgemeine Vorstellung zu bilden. Das hat zuletzt P. mit vielem Scharfsinn versucht: in der Mitte steht oder thront Zeus; Athene ist bereits seinem Haupte entsprungen und tritt eben in voller Rüstung dem Hephaestos gegenüber, der mit noch erhobener Axt zurückweicht. Nike eilt ihrer neuen Gebieterin jubelnd entgegen; ruhiger folgt Ares, dann Hermes wegeilend, um der Welt die Botschaft der Geburt zu überbringen. Auf der andern Seite des Zeus finden wir zunächst seine Gattin Hera, dann Poseidon, den Nebenbuhler der Athene in der Bewerbung um den Besitz des attischen

Landes. Die jungfräuliche Artemis erscheint als das Gegenbild der Nike, Apollo als das des Ares, Iris endlich bringt wie Hermes die Botschaft, nur in entgegengesetzter Richtung. Die übrigen früher besprochenen Gottheiten stehen der Haupthandlung ferner; sie widmen ihr daher geringere Aufmerksamkeit; ja Dionysos und Aphrodite erscheinen nur mit sich selbst beschäftigt. Helios und Selene stellen den Olymp als Scene der Athenegeburt nach dem Mythos dar.

Bei unbefangener Betrachtung kann uns nicht entgehen, dass die eigentliche Mitte dieser Composition an starker Ueberladung leidet. Zeus, Athene, Hephaestos, Hera und Poseidon, alles Hauptpersonen, jede von bedeutendem Gewicht — das ist offenbar zu viel. Wo findet da der Beschauer einen Augenblick zu ruhiger Ueberlegung? Soll der Blick zuerst von Zeus auf Athene und Hephaestos gelenkt werden, so kann es nur geschehen, indem Hera und Poseidon als weniger bedeutend hingestellt werden, wodurch aber wiederum das künstlerische und geistige Gleichgewicht gestört wird. Nike und Artemis könnte man sich als leichterer Art und wie zu nothwendiger Abwechslung und Erholung eher gefallen lassen. Ares und Apollo aber scheinen fast nur bestimmt, den Gegensatz der Bewegung des Hermes und der Iris zur Richtung der Nike und Artemis gewissermassen zu neutralisiren, ohne eigentlich ein selbständiges Interesse zu erwecken. Und wie sollen wir uns für die noch folgenden Figuren erwärmen, wenn diese selbst bei einer so ausserordentlichen Begebenheit völlig kalt bleiben? Die Gestirne des Tages und der Nacht endlich erscheinen bei solcher Auffassung des Ganzen als dem Künstler durch die Enge des Raumes aufgezogene Abbreviaturen.

Genug, dieses Ganze ist unbefriedigend. Wir sind berechtigt, eine lebensvolle, künstlerisch und poetisch einheitlich abgeschlossene Composition zu erwarten, und sollen uns mit einer Reihe von Gestalten begnügen, die durch

dogmatische Fäden und Beziehungen des Cultus lose verknüpft sind, ohne dass dieselben mit der Handlung irgend einen directen Zusammenhang haben. Nach den bisherigen Erfahrungen aber dürfen wir wohl behaupten, dass jeder weitere Versuch, so lange er sich in der bisher befolgten Richtung bewegt, zu keinem besseren Resultate führen würde.

Es ist nöthig, einen neuen Ausgangspunkt zu suchen, und diesen bietet uns der 28. homerische Hymnus auf Athene. Nur dürfen wir uns nicht begnügen, wie es Petersen (S. 115) thut, ihn wie eine Art von dichterischem Motto voranzustellen, sondern müssen uns ganz dem lebendigen Eindrücke der Schilderung hingeben. Da hören wir, wie bei der Geburt der Athene nicht nur die Unsterblichen Staunen ergriff, sondern es erbebt der grosse Olymp unter der Gewalt der Göttin mit funkelndem Blicke; es kracht die Erde, es tost und brandet das Meer, Helios hemmt seinen Lauf, bis die Göttin ihren Waffenschmuck ablegt. In dieser Schilderung klingt offenbar die ursprüngliche Naturbedeutung der Göttin des reinen Aethers nach, die unter Sturm und Gewitter geboren wird. Wir brauchen nicht anzunehmen, dass die zu Phidias Zeit schon in lebendiger Entwicklung begriffene Naturphilosophie die physische Bedeutung der Göttin bereits wieder zu lebendigem Bewusstsein gebracht habe. Immerhin aber mochte sie soviel bewirken, dass ein Künstler wie Phidias eine solche Schilderung nicht als blos schmückendes Beiwerk, sondern als einen positiven Bestandtheil der Substanz des Mythos betrachten lernte, der auch in der künstlerischen Darstellung nicht unberücksichtigt bleiben durfte.

Der Künstler weist uns aber sofort darauf hin: am Anfange und am Ende seiner Composition durch Helios und Selene. Sie bezeichnen die Unendlichkeit im Raume und in der Zeit, im Raume das All ausgedehnt zwischen Aufgang und Niedergang, in der Zeit die Ewigkeit im un-

veränderlichen Wechsel des Kreisens der Gestirne: ein Gedanke, der noch in Monumenten der späteren Roemerzeit seine typische Geltung bewahrt. So werden wir sofort weit über die Grenzen des attischen Landes hinausgeführt, auf das man in früheren Erklärungen die Bedeutung der Geburt Athenes beschränken wollte. Der Künstler führt uns in den weiten allgemeinen Welt- oder Himmelsraum, in dem die Götter von Ewigkeit zu Ewigkeit wohnen und in dem daher auch die Geburt nicht als ein einmaliges und einzelnes Factum aufzufassen ist, sondern als eine himmlische und göttliche Erscheinung, die unter bestimmten Bedingungen, so zu sagen, ewig wiederkehrt.

Helios taucht soeben aus den Wogen des Meeres auf, Selene sinkt hinab. Mit Recht bewundern wir die Kühnheit der Phantasie des Phidias in der künstlerischen Gestaltung der beiden Gestirne. Frei von allen Fesseln conventioneller Auffassung lenkt er seinen Blick auf die Wirklichkeit der Erscheinung, und vor seinen Geist tritt dieselbe in persönlichster, sprechendster Gestaltung. Soll sich nun diese grossartige, lebensvolle Anschauung der Natur auf die beiden äussersten Ecken beschränken und sofort einem starren Dogmatismus weichen? Soll der Künstler etwa nur dem Zwange des Raumes nachgebend den Moment des Aufganges und Unterganges gewählt haben? Ein Geist wie Phidias musste hier vermitteln, musste allmählich von dem Bilde der Natur zu dem geistigen Mittelpunkte überleiten, musste eben so den zeitlichen Moment als einen nicht willkürlichen, sondern nothwendig bedingten motiviren.

Die ersten Strahlen des aufgehenden Helios erleuchten den Sitz der Götter, die Höhen des Olympos. Diesen, den Gott des Berges, erkennen wir in der Gestalt des vor den Rossen gelagerten Jünglings. Die bei Berg-, wie bei Flussgöttern weniger häufige, aber keineswegs aussergewöhnliche unbärtige Bildung kann am wenigsten beim Olympos auffallen:

ὄθι φασὶ θεῶν ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ
 ἔμμεναι οὐτ' ἀνέμοισι τινάσσεται, οὐτε ποτ' ὄμβρῳ
 δεύεται. οὐτε χιῶν ἐπιπίλναται ἀλλὰ μάλ' αἴθρη
 πέπταται ἀνέφελος, λευκὴ δ' ἐπιδέδρομεν αἴγλη.
 τῷ ἔνι τέρονται μάκαρες θεοὶ ἥματα πάντα.

(Od. VI, 43 ff.) Nicht zufällig und für den Augenblick ruht er hier, sondern auf vorbereitetem Lager, einem Thierfelle, hat er seinen ständigen festen Sitz; und diese Ruhe und Festigkeit spricht sich auch in der ganzen Gestalt, in ihrer sicheren Haltung, wie in den kräftigen unverwüstlichen Formen aus, einem Felsengebilde im Gegensatz zu den fließenden Formen des Flussgottes im Westgiebel.

Wir befinden uns jetzt an den Pforten, den Thoren des Himmels:

ὡς ἔχον Ὕραι,
 τῆς ἐπιτέτραπται μέγας οὐρανὸς Οὐλύμπός τε,
 ἡμὲν ἀνακλῖναι πικνὸν νέφος, ἧδ' ἐπιθεῖναι.

(Il. V, 749; VIII, 393). In der Zweizahl, wie sie in Athen verehrt wurden (ohne dass deshalb hier an speciell attische Horen zu denken wäre) sitzen sie eng vereint und nur etwa so weit in ihrer Bildung unterschieden, wie es in den Namen Thallo und Karpo angedeutet ist: die eine etwas nach aussen, die andere mehr nach der Mitte gewandt und durch die Bewegung der Arme, in der sie eine Taenie oder ein Blumengewinde halten mochte, den Blick des Beschauers nach dieser Seite lenkend.

Wir blicken zunächst nach dem entgegengesetzten Ende des Giebels, wo dem aufgehenden Helios die hinabsteigende Selene, die schwindende Nacht entspricht. Sie entspricht ihm, oder richtiger: sie steht zu ihm in einem diametralen oder polaren Gegensatze nicht nur dem Raume, sondern auch der Bedeutung nach. Gegenüber der heiteren Klarheit, die Helios verbreitet, steht düsteres Dunkel. Dort im fernen Westen wohnen die dem Stamme des Okeanos und des

Atlas entsprossenen Hyaden, das im Westen sich sammelnde und lagernde Gewölk, welches zwar Sturm, aber auch befruchtenden Regen bringt. Ihre Gegenwart mag uns freilich im ersten Augenblick überraschend erscheinen, da sie auf dem Gebiete der Religion und des Cultus weniger, und hier zunächst als Pflegerinnen des Dionysos hervortreten. Um so mehr werden wir uns der hohen Bedeutung erinnern müssen, welche ihnen neben den Pleiaden in den Anschauungen des Volkes, der Ackerbauer und Schiffer beigemessen wurde. Ihre Zahl wechselt in den verschiedenen Angaben; aber die für ähnliche Vereine so häufige Dreizahl ist durch genügende Zeugen verbürgt. Hesiod (fr. 67 aus Schol. Arat. phaen. 172) nennt sie den Chariten verwandte Nymphen, und unter den fünf, die er anführt, bezeichnet er die eine als schönbekrönt, die zweite als liebreizend, die dritte als mit weitem Gewande bekleidet. Der poetische Reiz, der Welckers Deutung auf die drei attischen Thauschwestern so anziehend machte, bleibt jetzt unverloren, nur dass an die Stelle des Morgennebels und Thaues, der sich breit über die Flächen lagert oder emporstrebt, die verwandten, nur substantielleren und massigeren Wolken treten. Selbst Petersen unterstützt diese Deutung, indem er die gelagerte Gestalt vortrefflich in folgender Weise charakterisirt (S. 131): „Der Körper ist so voll blühendsten Lebens, so frisch und warm, wie Marmor sein kann, und die Falten, die kräftigen des Mantels, wie die feinen des Untergewandes umspielen die Formen mit tausendfacher Bewegung, besonders über Schooss und Busen, gleich wie leise zitternde Wellen durchsichtigen Wassers über hell leuchtendem Grunde.“

Entspricht aber eine Auffassung der Naturerscheinungen des Himmels, wie wir sie in den Figuren des Giebels zu erkennen glaubten, dem Geiste des Phidias und seiner Zeit? Zwei nur wenig jüngere Zeitgenossen mögen antworten. Bei Euripides begrüsst Ion (v. 82 ff.) den Anbruch des Tages:

ἄρματα μὲν τάδε λαμπρὰ τεθρίππων,
 ἥλιος ἤδη λάμπει κατὰ γῆν,
 ἄστρα δὲ φεύγει πυρὶ τῷδ' αἰθέρος
 εἰς νύχθ' ἱερὰν,
 Παρησιάδες δ' ἄβατοι κορυφαὶ
 καταλαμπόμεναι τὴν ἡμέραν
 ἀψίδα βροτοῖσι δέχονται.

Und Aristophanes lässt den Chor der Wolken mit den prächtigen Versen auftreten (v. 275 ff.):

ἀένοι Νεφέλαι,
 ἀρθῶμεν φανεραὶ δροσερὰν φύσιν εὐάγῃτον,
 πατρὸς ἀπ' Ὀκεανοῦ βαρυαχέος
 ὑψηλῶν ὄρεων κορυφὰς ἐπὶ
 δενδροκόμοις, ἵνα
 τηλεφανεῖς σκοπιὰς ἀφορώμεθα,
 καρποῖς τ' ἀρδομέναν ἱερὰν χθόνα,
 καὶ ποταμῶν ζαθέων κελαδίματα,
 καὶ πόντον κελάδοντα βαρίβρομον.
 ὄμμα γὰρ αἰθέρος ἀκάματον σελαγεῖται
 μαρμαρέαις ἐν ἀνγαῖς.
 ἀλλ' ἀποσεισάμεναι νέφος ὄμβριον
 ἀθανάτας ἰδέας ἐπιδώμεθα
 τηλεσκόπῳ ὄμματι γαῖαν.

Möchte man nicht beinahe glauben, dass die klare, plastische Schilderung der beiden Dichter angeregt sei durch die vor ihnen stehenden Werke der Plastik? Bei Euripides, der unmittelbar nach der Rede Ion's in der Schilderung des bildnerischen Schmuckes am Tempel zu Delphi der gleichen Herrlichkeiten Athens gedenkt; bei Aristophanes, der die Wolken nach Athen ziehen lässt, um die Opfer und Festfeiern, die Weihgeschenke, die hohen Tempel und Bilder der Götter zu schauen. Noch mehr: ein gewebter Teppich, den Euripides gleichfalls im Ion (v. 1146 ff.) be-

schreibt, bietet auch ein künstlerisches Seitenstück zu den Compositionen des Giebels:

ἐνῆν δ' ὕφανται γραμμασιν τοιαῖδ' ὕφαί
 Οὐρανὸς ἀθροίζων ἄστρ' ἐν αἰθέρος κύκλω·
 ἵππους μὲν ἦλαν' ἐς τελευταίαν φλόγα
 Ἥλιος, ἐφέλκων λαμπρὸν Ἑσπέρου φάος.
 μελάμπεπλος δὲ Νυξ ἀσειρωτον ζυγοῖς
 ὄχημ' ἐπαλλεν ἄστρα δ' ὠμάσσει θεᾶ.
 Πλειὰς μὲν ἦει μεσοπόρου δι' αἰθέρος,
 ὃ τε ξιφίρης Ὠρίων ὑπερθε δὲ
 Ἄρκτος στρέφουσ' οὐραῖα χρυσήρει πόλω.
 κύκλος δὲ πανσέληνος ἰκόντιζ' ἄνω
 μῆρὸς διχίρης, Ἰάδες τε ναυτίλοις
 σαφέστατον σημεῖον, ἧ' τε φωσφόρος
 Ἔως διώκουσ' ἄστρα.

Ist nun das Naturgemälde des Giebels nur ein Landschaftsbild, eine Umrahmung für die in der Mitte vorauszusetzende Versammlung der Olympier? Schon der homerische Vers (II. XV, 192; vgl. 20), dass Zeus zur Herrschaft den Himmel erhielt „in Aetherglanz und Wolken“, würde der Schilderung des Künstlers eine tiefere Bedeutung verleihen. Doch muss sich dieselbe noch wesentlich erhöhen beim Hinblick auf den homerischen Hymnus von der Geburt der Athene. Jene gewaltige Macht elementarer Ereignisse, welche dort die Geburt begleiten, sie spiegeln sich oder sie klingen nach in dem Werke des Phidias: warum nicht in lebendigerer, erregterer Weise, das wird sich erst erklären, wenn wir uns von der fehlenden Mitte eine annähernde Vorstellung gemacht haben werden.

Freilich bieten sich hier nur geringe äussere Hilfsmittel dar. Die sogenannte Nike gehört, wie später nachgewiesen werden soll, nicht dem Ost-, sondern dem Westgiebel an. So bleibt ausser einem mit Wahrscheinlichkeit auf Hephaestos bezogenen Torso nur die angebliche Iris

neben den Horen übrig. Ihre lebhafteste Bewegung bezeichnet einen bestimmten Abschnitt in der Composition. Wir treten gewissermassen aus dem Vorhofe in den inneren Raum des Olympos. Mit Recht hebt Petersen den jugendlich mädchenhaften Charakter der Gestalt hervor, der den Kreis der Möglichkeiten einer Erklärung wesentlich verengt und zugleich für dieselbe ein bestimmtes Kriterium abgibt. Sollen wir es für Zufall halten, dass an einem nur wenig jüngeren Werke der athenischen Burg dieselbe Figur bis auf die Haltung des linken Armes fast unverändert wiederkehrt? Sie erscheint am vorderen Fries des Niketempels neben einer sitzenden Göttin, in welcher man kaum umhin kann Hera zu erkennen. Halten wir uns für die ihr zugeheilte Dienerin an den von Gerhard vorgeschlagenen Namen Hebe, so werden wir zugeben dürfen, dass auch die Bildung der Statue des Ostgiebels dieser Benennung nicht widerspricht, wenn auch das Motiv der Bewegung dabei vorläufig noch unerklärt bleibt. Zunächst ist es fast noch wichtiger, dass uns die Vergleichung jener Friescomposition unwillkürlich darauf hinleitet, neben Hebe auch in dem Giebel die thronende Hera vorauszusetzen: in der Nähe der Horen, die ja nächst Zeus auch ihr als Herrin ihre besonderen Dienste weihen. Ihr gebührt eine in die Augen fallende Stelle bei der Geburt der Athene. Mögen immerhin die Züge von Eifersucht, von der sie sich auch bei diesem Anlass nicht frei gehalten haben soll, nicht dem ursprünglichen Kern der Sage angehören, so ist es doch in ihrer eigenen Stellung als Gemahlin des Zeus, sowie in der Stellung, welche Athene als Tochter des Zeus neben ihr im Olymp einnimmt, hinlänglich begründet, dass sie bei deren Geburt nicht unbetheiligt bleiben darf, allerdings nicht als selbsthandelnd, sondern in der Rolle der ersten und hervorragenden Beobachterin. Diesem Verhältniss entspricht es vortrefflich, dass sie nicht in unmittelbarer

Nähe der Mitte erscheint, sondern in einiger Entfernung, wo sie eine gewisse Selbständigkeit zu bewahren, selbst wieder der Mittelpunkt einer kleineren Gruppe zu werden vermag. Zur Abrundung einer solchen bietet sich ungesucht Ares dar, der Sohn der Hera, der ja zur bevorzugten Tochter des Zeus in einem oft genug hervortretenden Gegensatze steht. Nicht minder zuversichtlich möchte man behaupten, dass der Hera an der gegenüberstehenden Stelle der Composition neben den Hyaden niemand anders entsprochen haben kann als Poseidon, der Nebenbuhler der Athene im Streit um Attika, aber später im Cultus mit ihr verbunden. Der Uebergang von den Hyaden zu ihm erscheint nicht minder passend, wie der von den Horen zu Hera. Der Hebe entsprechend mochte ihm eine Nereide (oder etwa Iris? vgl. Paus. III, 19,3) beigegeben sein, während die Stelle des Ares etwa Apollo einnehmen mochte, der ja auch im Ostfries mit Poseidon verbunden ist. So lösen sich von den beiden äussersten Flügeln der Composition, welche den lokalen oder physischen Hintergrund bilden, die beiden Gruppen der Hera und des Poseidon in dem bestimmten Sinne ab, dass sich in ihnen das Interesse an der Handlung steigert; aber eben so lösen sie sich von der eigentlichen Mitte ab, indem sich in ihnen die beobachtende Theilnahme von der Handlung selbst scheidet.

Für die letztere ist jetzt im Centrum ein Raum gewonnen, in dem sie sich frei und unbehindert entfalten kann, so dass sie das Auge vorzugsweise auf sich lenkt, ohne es zu verwirren. Man hat, und wohl mit Recht, den Vasen- und Spiegeldarstellungen keinen besonderen Werth für die Reconstruction der Giebelgruppe im Einzelnen beilegen zu dürfen geglaubt. Doch möchte es Beachtung verdienen, dass dieselben bei sonstigem Wechsel des Personals in der Umgebung des Zeus einem hilfreichen Wesen consequent seine Stellung gewahrt haben: der Eileithyia, sei

es dass sie dieselbe einzeln, oder was dem Begriffe nach nicht verschieden ist, in der Zweizahl einführen. Aus künstlerischen Gründen empfiehlt es sich durchaus, sie auch in der Composition der Giebelgruppe wieder in ihre Rechte einzusetzen und zwar in der schon von Homer (Il. XV, 270) bezeugten Doppelzahl. Die Gestalt des Zeus musste natürlich aus ihrer Umgebung besonders hervorgehoben werden; die unmittelbare Nähe wichtiger Hauptpersonen konnte aber diesem Eindrucke nur schaden. Dagegen verstärken zwei Eileithyien zu einer Gruppe mit ihm verbunden das Gewicht seiner Persönlichkeit, ohne bei ihrer untergeordneten durchaus dienenden Stellung sie zu unterdrücken. Zeus erscheint metrisch wie eine Arsis oder Länge zwischen zwei Thesen oder Kürzen. Nach diesen Kürzen gewinnen die nächstfolgenden Figuren wieder erhöhte Bedeutung, vor allem Hephaestos (oder möglicher Weise Prometheus), der immer noch nahe genug bleibt, um seines Amtes zu warten, und dem vielleicht Hermes in bewegter Gestalt entsprach, der stets bereite Diener des Zeus, der hier den Hephaestos zur Stelle geschafft hat. Ob und welche Figuren zur Verstärkung, sei es der Mittel-, sei es der Seitengruppen noch hinzugefügt sein mochten, mag hier unerörtert bleiben.

Und Athene? Die durch Vasenbilder hervorgerufene Vorstellung, dass Athene in kleiner Gestalt aus dem Haupte des Zeus hervorspringe, wird als unplastisch und für die Darstellung in einer Giebelgruppe zu kleinlich, jetzt wohl von niemand gebilligt. Soll also Athene in voller majestätischer Gestalt die Mitte einnehmen, Zeus sich neben ihr befinden? Dadurch würde Zeus in eine untergeordnete Stellung versetzt, was für den König der Götter und hier noch besonders für den Vater, der eben erst der Tochter das Leben giebt, unmöglich ist. Oder soll Zeus die Mitte einnehmen und die Tochter ihm zur Seite stehen? So würde der Ehrenplatz, der der Göttin an ihrem Tempel gebührt,

ihr entzogen. Oder sollen Vater und Tochter zu beiden Seiten der Mittellinie des Giebels aufgestellt sein? Dadurch würden sie in einen Gegensatz treten, wie Athene und Poseidon im Westgiebel, der jedoch weder im Mythus begründet, noch im Vordergiebel künstlerisch gerechtfertigt ist. Genug: bei der Anwesenheit beider Gottheiten haben wir zwei Mittelpunkte und bedürfen nur eines einzigen. Eine von beiden muss also weichen, und zwar Athene. Mit andern Worten: nicht ihre Geburt ist dargestellt, sondern der Moment vor der Geburt.

Im vorderen Giebel des Zeustempels zu Olympia sah man das Wettrennen des Pelops und Oenomaos in der Vorbereitung. Der Beschauer sollte, ehe er den Tempel betrat, nicht durch die bewegten Scenen des Rennens selbst aufgeregt, sondern durch die Vorbereitungen nur angeregt, in eine gewisse Spannung versetzt werden. Sollte nicht beim Parthenon eine ähnliche Absicht gewaltet haben? Pausanias, der vom Westgiebel sagt: der Streit über das Land ist dargestellt, gebraucht beim Ostgiebel nicht die gleiche Wendung, sondern: alles bezieht sich hier auf die Geburt der Athene. Helios taucht eben aus den Wellen empor, der Tag beginnt erst, der so Ausserordentliches schauen soll. Die Nacht schwindet; zwar lagert dort in der Nähe noch feuchtes Gewölk, aber ruhig und unbewegt. Doch bereits erscheinen die Vorboten, die uns auf das Bevorstehende vorbereiten sollen: Hebe ¹⁾ und ihr Gegenbild auf der andern Seite bringen die Botschaft und flüchten in Ahnung des Zukünftigen hinter ihre Gebieter. In diesen selbst aber und ihrer weiteren Begleitung musste sich der

1) Oder sollen wir diese Gestalt Eos nennen? Sollte etwa der Künstler den Gedanken des homerischen Hymnus, dass Helios seinen Lauf hemmt, dadurch ausgedrückt haben, dass Eos, die ihm vorangeilt, jetzt plötzlich zurückweicht? Zu der auf der andern Seite vermutheten Iris würde sie das passendste Gegenbild sein.

Ausdruck stauender Erwartung in lebensvollen Abstufungen steigern. Denn schon ist die Axt erhoben, die auf das Haupt des schwerbedrückten, von hülfreichen Frauen unterstützten Zeus niederfallen soll. So steht das Werk vor dem Beschauer; dieser aber ergänzt aus seiner Phantasie, was noch folgt: die Göttin springt in voller Rüstung aus dem Haupte des Vaters; alle, die es sehen, staunen; der Olymp erbebt, die Erde kracht, es brandet und tost das Meer; die ganze Natur ist in wildem Aufruhr; Helios hemmt den Lauf, bis die Göttin den glänzenden Waffenschmuck von den unsterblichen Schultern nimmt. Unter solchen Gedanken naht er dem Tempel und nach wenigen Schritten tritt ihm dort im Innern das Bild der Göttin entgegen, wie in ruhigem lichtem Aetherglanz, in einer Pracht und Herrlichkeit, wie sie mit irdischen Mitteln nur der Genius eines Phidias dem Auge der Sterblichen zu zeigen vermochte.

Der Westgiebel.

Von dem Westgiebel sind jetzt nur noch sehr geringe Reste erhalten. Dagegen lernen wir aus den Zeichnungen Carrey's und des Nointel'schen Anonymus, der trotz ungeschickter Steifheit doch zu selbständig erscheint, als dass er für einen blossen Copisten Carrey's gelten könnte, die Composition in ihren Grundzügen mit nicht sehr wesentlichen Lücken kennen; vgl. Michaelis Taf. 7 und 8. Vom Centrum, das wahrscheinlich vom Oelbaum eingenommen war, eilen nach entgegengesetzten Richtungen Athene und Poseidon ihren Gespannen zu. Der Wagen der Athene wird von zwei muthigen Rossen gezogen und von einer weiblichen Gestalt, wie man annimmt, von Nike gelenkt. In einem Jüngling, der mit leichter Chlamys nebenher schreitet, erkennt man wohl mit Recht Hermes. Auch den Wagen des Poseidon haben wir uns wahrscheinlicher mit gewöhnlichen Pferden, nicht mit Seerossen bespannt zu

denken. Neben der Lenkerin, vermuthlich Amphitrite, eilt auch hier, dem Hermes entsprechend, eine weibliche Gestalt der Mitte zu. Erst in neuerer Zeit ist darauf hingewiesen worden, dass der Torso dieser Figur uns wahrscheinlich in der bisher dem Ostgiebel zugetheilten sogenannten Nike erhalten ist (Matz: Gött. G. A. 1871, S. 1948: Michaelis: A. Z. 1872, S. 115; dagegen Petersen S. 144). Er soll am Boden des Giebelfeldes gefunden sein. Wäre dies der Ostgiebel, so müsste sich von ihm in Carrey's Zeichnung wenigstens eine Andeutung finden. Die Unsicherheit in den Angaben Visconti's aber lässt sich sehr wohl daraus erklären, dass bis auf ihn der Westgiebel für den vorderen gehalten wurde und dadurch bei mündlicher Ueberlieferung leicht eine Verwechslung stattfinden konnte. Die Zeichnung der Figur im Westgiebel bei Carrey, dem Anonymus und Dalton entspricht aber dem Torso in der Hauptsache, soweit es sich bei dem Charakter dieser Skizzen erwarten lässt. Der aufrechten Haltung des Oberkörpers in seiner jetzigen Aufstellung lässt sich ohne Schwierigkeit eine den Zeichnungen entsprechende grössere Neigung nach vorne geben. Die bei weiblichen Figuren ungewöhnliche kurze Gewandung mochte wegen des vorgebauten mittelalterlichen Mauerwerks für die Zeichner von unten nicht deutlich erkennbar sein. Für die Flügel zeigt sich wenigstens nach Carrey's Zeichnung noch hinlänglicher Raum, und ein leichtes Gewandstück um den linken Arm steht mit ihnen keineswegs im Widerspruch, zumal die Zeichnungen keine Andeutungen geben, dass es sich hinter dem Rücken fortsetzte. Eine durchaus passende Deutung der Gestalt endlich wird sich bald ohne Schwierigkeit ergeben; ja die künstlerisch abgerundete Mittelgruppe erhält erst durch diese Figur ihren vollen geistigen Abschluss.

Es wird allgemein angenommen, dass der Streit zwischen Athene und Poseidon als bereits entschieden dargestellt sei, und insofern mit Recht, als keine Götterversammlung vor-

handen ist, vor welcher der Process geführt wird. Aber ist er darum ohne Richter entschieden worden? Ist es ferner ein passender Gedanke, dass die Gespanne schon länger anwesend sein sollen und dabei doch in lebendiger Bewegung? Weit schöner gliedert sich das Ganze, wenn wir annehmen, dass die Gespanne eben ankommen und nun angehalten werden sollen, und dass Hermes, indem er den Wagen der Athene zur Stelle geleitet, ihr entgegengeht, um ihr im Auftrage der Götter den Sieg zu verkünden, während Iris dem Poseidon die Botschaft bringt, dass er sich aus dem Lande zurückzuziehen habe, dessen Besitz ihm soeben abgesprochen worden ist. Mir scheint, die Sache ist so einfach, dass sie eines weiteren Beweises nicht bedarf.

Von dieser Mittelgruppe sondern sich die Seitenflügel sehr bestimmt ab. Aus verschiedenen Versuchen zu ihrer Deutung hat sich für die auf der Seite des Poseidon befindlichen Gestalten eine ziemlich übereinstimmende Ansicht ausgebildet. Die zunächst hinter Amphitrite in der Vorderansicht sitzende Frau nennt man Leukothea, an deren rechte Seite sich Palaemon anschmiege. Sodann soll Aphrodite von Eros begleitet auf dem Schoosse der am Boden sitzenden Thalassa oder Dione ruhen und hinter ihr noch eine Nereide oder ähnliche Meergöttin sitzen. In einer knienden Jünglings- und einer liegenden weiblichen Gestalt erkennt man den Ilissos und die Quelle Kallirrhoë. Auch auf der entgegengesetzten Seite sieht man übereinstimmend in der Eckfigur den Kephisos, zu dem sich eine schon zur Carrey's Zeit verlorene Quellnymphge geselle. Dagegen stehen sich hinsichtlich der übrigen Figuren zwei Hauptansichten gegenüber: die eine fasst sie einheitlich zusammen als die ältesten Bewohner Attika's, d. h. als Kekrops mit seinen drei Töchtern und seinem Sohn Erysichthon; die andere scheidet die der Mitte zunächst befindliche Gruppe von zwei Frauen und einem Knaben oder Jüngling als Demeter, Persephone und

Iakchos ab, während die knieende Männer- und die an diese sich lehrende Frauengestalt theils Herakles und Hebe, theils Asklepios und Hygieia, oder selbst Marathon und Salamis genannt werden.

Gemeinsam ist allen diesen Erklärungen, ausser der Deutung der Eckfiguren als Localdämonen, nur der Gedanke, dass die eine Seite eine nähere Beziehung zu Poseidon, die andere zu Athene habe. Im Uebrigen haben wir das Gefühl, dass die einzelnen Namen mühsam zusammengesucht sind, dass die mythologische Verbindung zwischen den einzelnen Figuren äusserst locker und in keiner Weise zwingend ist und ein engerer poetischer Zusammenhang durchaus fehlt. Was bedeutet, fragen wir wohl, die Anwesenheit des eleusinischen Dreiverains, der doch zu dem Streite des Poseidon in keiner Weise eine directe Beziehung hat? Was Asklepios, der spät, man möchte sagen, aus praktischem Bedürfniss zum Gott erhoben, sich nirgends recht in die alten mythologischen Göttersysteme einfügt und in Athen mit der ursprünglich der Athene eng verwandten Hygieia gewiss nur nachträglich in Verbindung gesetzt wurde? Eben so lässt sich fragen, welche irgendwie nähere Beziehung zur Haupthandlung Leukothea und Palaemon, Aphrodite und Dione haben? Ihrem Begriffe nach gehören sie allerdings zum Kreise des Poseidon. Allein als Gefolge des Gottes vermögen wir sie nach ihrer künstlerischen Auffassung nicht anzuerkennen, wo sie ruhig am Platze sitzen, wo nichts auf ein Gehen und Kommen, nichts auf eine directe Theilnahme an der Haupthandlung hindeutet. Welche Rollen aber sollen Götter hier überhaupt spielen? Niemand wird daran denken, dass sie etwa als Richter gegenwärtig seien. Also etwa, wenigstens die auf der Seite der Athene, als alt-attische Landesgottheiten? Aber Athene soll ja eben als erste Herrscherin das Land in Besitz nehmen. Sollen sie etwa als ihr untergeordnet ihre Herrschaft verherrlichen? Die

Familie des Kekrops endlich wird allerdings in einigen Versionen mit dem Streite der Götter in bestimmte Beziehung gebracht. Die Auffassung der Hauptszene widerspricht aber gerade hier der Voraussetzung, dass sie mit Rücksicht auf ihren Antheil an dem Richterspruche anwesend sein könnte. Hätte sie aber der Künstler aus einem andern Grunde einführen wollen, so durfte er doch wahrlich nicht das Haupt der Familie, den Kekrops, an die letzte Stelle setzen und am Boden kauern lassen; er musste ihn als Haupt, als König characterisiren und die Familie um ihn herum gruppiren, während jetzt die grössere Hälfte derselben in einer durch nichts motivirten Zusammenstellung erscheint. Wohin wir uns wenden, überall finden wir Schwierigkeiten, die auf den bisher betretenen Wegen zu lösen wir billig verzweifeln müssen. Also auch hier, wie beim Ostgiebel bleibt nichts übrig, als nach einem neuen Ausgangspunkte zu suchen, einem einheitlichen Gedanken, dem sich das Einzelne unterordnen lässt.

Wie schon bemerkt, sondert sich künstlerisch die breite Mittelgruppe scharf von den Flügeln ab. Nike und Amphitrite erscheinen in der Profilansicht, mit dem Rücken gegen die Seiten gestellt, wo wiederum keine einzige Figur sich entschieden nach der Mitte wendet. In der Mitte allein herrscht Leben und Bewegung. Auf den Seiten verharrt alles an seiner Stelle, scheint alles an diese Stelle gebunden, und die geringe dabei vorhandene Bewegung bleibt auf die einzelne Figur oder kleinere Gruppe beschränkt. Niemand bezweifelt, dass in den Ecken Localdämonen zu erkennen sind, für welche es charakteristisch ist, dass sie ruhig, an ihre Stelle gebunden dargestellt werden. Aber wo sind die Grenzen des Locals? Auf die liegenden Figuren folgen knieende, auf die knieenden sitzende; nur der angebliche Iakchos und Persephone erheben sich etwas mehr: er sich emporreckend, sie nach vorn sich neigend, aber ohne dass

sie dadurch aus dem sonstigen Charakter der Composition herausträten.

Nach Pausanias stellte die ganze Gruppe den Streit des Poseidon gegen Athene über das Land dar. Wie nun, wenn die Umgebung, d. h. die beiden Flügel sich auf eben dieses Object des Streites, das Land Attika in seinen hervortretendsten äusseren Gestaltungen bezöge? Ob es gelingen wird, alles Einzelne richtig zu erkennen, mag füglich bezweifelt werden. Versuchen wir es, wenigstens die Grundfassung zu rechtfertigen.

Die auffallendste Gruppierung ist offenbar die der Aphrodite auf dem Schoosse der angeblichen Dione oder Thalassa. „Wunderbar ist die Art, wie Aphrodite mit ihrer Mutter zusammen gruppirt ist, als ob der Künstler auf die Weite und Tiefe der Urgründe, die Potenzen und Unförmlichkeiten der Theologie hätte anspielen wollen,“ sagt Welcker A. D. I, 106. Gegen den Gedanken an sich wäre nichts zu sagen: aber ist er hier an seiner Stelle? Einer verwandten Gruppierung begegnen wir in einem Gemälde bei Philostratus II, 14: der Flussgott Titaresios ist auf dem Peneios liegend dargestellt als der leichtere, dessen Wasser in Wirklichkeit nach seiner Ausmündung über dem des Peneios hinwegfließt, ohne sich mit ihm zu mischen. Dem natürlichen Verhältniss entspricht also in einfach anschaulicher Weise die künstlerische Darstellung. An der attischen, Aegina zugewandten Küste liegt ein niedriges Vorgebirge, die Akra Kolia, auf welcher Aphrodite einen bekannten Sitz hatte: eine Localität, die gerade seit der Jugendzeit des Phidias mit neuem Glanze historischer Erinnerungen umgeben war: dorthin waren nach der Schlacht bei Salamis die Schiffstrümmer der persischen Flotte an den Strand getrieben worden und es erfüllte sich dadurch ein altes Orakel, dass „die Weiber von Kolia mit Rudern feuern werden“ (Herod. VIII, 96; Strabo IX, 398; Paus. I, 1, 5).

Man wird nicht einwenden wollen, dass bei dieser Deutung nun doch wieder eine Göttin in die Composition eingeführt wird: jede besondere Beziehung auf Cultus ist hier in den Hintergrund gedrängt und nur auf die Repräsentation des Locals richtet sich die Aufmerksamkeit.

Wiederum bei Philostratus II, 16 finden wir in einem Gemälde den Isthmus von Korinth auf die Erde gelagert und neben ihm auf der einen Seite einen Knaben, auf der andern (zwei?) Mädchen: die Häfen von Lechaeon und von Kenchreae. In einem schönen griechischen Relief von getriebener Bronze sehen wir die Büste eines Meergottes und auf dessen Brust zwei gegen einander gewendete Seethiere. Auf dem einen sitzt eine weibliche Figur, auf dem andern deren zwei und auf dem Schoosse der einen von diesen wiederum eine nackte weibliche Gestalt (Brit. Mus. bronze room p. 38, n. 14). Gewiss haben wir auch hier an Personificationen bestimmter Localitäten zu denken. In der Nähe von Koliae springt eine andere felsige Akra halbinselförmig in das Meer vor: Munichia, hinter welcher sich der durch Themistokles zu überwiegender Bedeutung erhobene Hafen des Peiraeus versteckte: das wäre die bisherige Leukothea mit dem halb hinter ihr verborgenen Knaben Palaemon.

Ist durch diese beiden Gruppen eine bestimmte Richtung gegeben, so lassen sich daraus bereits weitere Schlüsse ziehen. Der Theil Attika's, der sich bis zum Cap Sunion ins Meer erstreckte, hiess Paralia. Paralos als Personenname, den z. B. ein Sohn des Perikles trug, rechtfertigt eine Localpersonification männlichen Geschlechts. Wir erkennen ihn in dem angeblichen Ilissos, der gewissermassen im Wasser kniet, wie die Landspitze, die sich in das Meer, das myrtoische Meer erstreckt. Nach der Angabe euböischer Alterthumsforscher (Paus. VIII, 14,2) sollte dasselbe seinen Namen von einem Weibe Myrto erhalten haben: das ist

die Frauengestalt, die in der Ecke lagerte, auf unebenem Grunde, der aber ganz von den Falten des Gewandes bedeckt wird (Mich. T. 8, W), wie felsiger Grund von den Wellen des Meeres überspült. — Zwischen Paralos und Kolia findet sich noch eine sitzende Frauengestalt. An der Küste Attika's aber tritt zwischen diesen Orten ein Punkt besonders hervor, das Vorgebirge Zoster, der „Gürtel.“ Dort soll Leto, ehe sie Delos erreichte, schon in Kindesnöthen ihren Gürtel gelöst haben, weshalb auch später noch ihr und ihren Kindern dort geopfert wurde (Paus. I, 31,1; vgl. Steph. Byz. v. Ζωστήρη).

Den Flussgott in der NW. Ecke nannte man Kephisos, indem man an den bekannten Bach in der Nähe Athens dachte. Der Zufall will es, dass es gegen die Grenze von Megaris hin einen zweiten Kephisos gab „mit einer heftigeren Strömung als der andere“ (Paus. I, 38,5). In zwei Hauptarmen (Bursian Geogr. I, 257), deren zweiter durch die jetzt fehlende Figur etwa einer Quellnymphe symbolisirt sein mochte, kommt er aus der nordwestlichsten Ecke Attikas von den Höhen des Kithaeron herab, welcher hier die Grenze gegen Bötien bildet. Für den Gott eines mächtigen Waldgebirges ist gewiss die kräftige, auf ihrem Sitz sich steil erhebende bärtige Gestalt neben dem Flussgotte besonders geeignet; und auch die in letzter Zeit vielbesprochene Schlange, auf der er sitzen soll, bedarf bei einem solchen Dämon keiner weiteren Begründung (vgl. z. B. den früher auf Philoktet gedeuteten Berggott bei Zoega bass. t. 52). An den Kithäron aber lehnt sich als die östliche Fortsetzung desselben ein anderes bedeutendes Gebirge: die Parnes, wie es von den Alten häufiger als im männlichen Geschlecht bezeichnet wird. Kann dieses Verhältniss sprechender bezeichnet werden, als in der Gruppe des Giebels?

Noch bleiben drei Figuren übrig, in denen wir, nach-

dem die Meeresküste und die Landesgränze bereits hinlänglich charakterisirt sind, wohl eine Hinweisung auf das innere Land und die Umgebung von Athen erwarten dürfen. Landschaftlich wird Attika von zwei Hauptgebirgen beherrscht, dem Pentelikon und dem Hymettos. Ist auch der erstere bei den Alten bekannter unter dem Namen Briessos, so knüpfte sich doch der Name seines berühmtesten Productes, des Marmors, an den Flecken Pentele, was genügenden Anlass bieten mochte, den Berg mit seinen der Ebene zugewandten weissen Marmorbrüchen durch eine weibliche Gestalt zu charakterisiren. Ihr Sitzen in voller Vorderansicht, während das Vorbeugen der rechten Seite des Kithaeron und das Zurückweichen des linken Schenkels der Parnes uns diese Gruppe wie in einer Art perspectivischer Verkürzung zeigen, entspricht den Verhältnissen der örtlichen Lage. Schwieriger erscheint es, in der andern weiblichen Gestalt den Hymettos nachzuweisen, nicht sowohl, weil er sich auf der Ostseite von Athen nach Süden hin erstreckt. Denn nehmen wir für die Betrachtung des Gesamtbildes einen idealen Standpunkt an gerade im Westen von Athen etwa am Cap Amphiale oder der diesem gegenüberliegenden Küste von Salamis, so müsste ein Theil des Hymettos noch links von Athen oder der Akropolis sichtbar sein. Damit stimmt recht wohl, dass die weibliche Gestalt gewissermassen hinter der Nike, welche ideell die Grenze der Stadt oder Akropolis bezeichnet, hervorkommt und sich nach links hinneigt, nach welcher Richtung der Berg auch in Wirklichkeit abfällt. Auffällig ist vielmehr das weibliche Geschlecht. Sollen wir etwa im Hinblick auf die Berühmtheit des hymettischen Honigs annehmen, dass die Personification der Bienen als Nymphen, *Melissae*, für die es in verschiedenen Sagen nicht an Belegen fehlt, den Anlass zur Wahl weiblicher Bildung geboten habe? Lassen wir diese Frage unentschieden, so möchte ausserdem noch die Gruppierung

mit den zunächst benachbarten Figuren in Betracht zu ziehen sein. Gerade vor dem Thal, welches den Pentelikon vom Hymettos scheidet, springt ganz nahe bei Athen aus der Ebene ein nicht sehr hoher, aber durch seine Gestalt auffallender, steiler und nackter Felskegel empor, der Lykabettos, der eben desshalb in einem Bilde des attischen Landes und besonders, weil er zum Bilde der Stadt gehörte, nicht wohl fehlen durfte. Im Giebel nimmt den Platz zwischen oder richtiger vor den beiden weiblichen Figuren die Jünglingsgestalt ein, für deren eigenthümlich bewegtes Motiv bisher eine Deutung kaum versucht worden ist, während Jugend, Nacktheit, kühnes Emporstreben sich jetzt aus der eigenthümlichen Gestaltung des Berges wie von selbst erklären.

Es mag, wie gesagt, zweifelhaft bleiben, ob die einzelnen Namen überall richtig gewählt sind. Wenigstens wird man zugeben müssen, dass bei der vorgeschlagenen Deutung die Grundidee, die Darstellung des Landes in seinen hervorragendsten Erscheinungen, in erschöpfender Weise zur Anschauung gelangt. Auch das Centrum, die Mittelgruppe die wir uns natürlich auf der Akropolis zu denken haben, fügt sich jetzt in das Ganze vortrefflich ein: Poseidon weicht zurück; sein Gespann wird sich wenden und angesichts der attischen Küste vom Peiraeus bis Sunion wieder in sein Element, das weite, seiner Herrschaft unterworfenen Meer zurückkehren. Athene aber wendet sich nach der entgegengesetzten Seite, nach dem Lande, das sie in dauernden Besitz nimmt.

Das Naturgemälde, welches Phidias in der vorderen Giebelgruppe vor unsern Augen entrollt, zeigt ihn uns als einen Künstler, der mit gewaltiger Schöpfungskraft die sichtbare Welt in vergeistigte Menschengestalt zu übersetzen verstand. Dort war es der weite Himmelsraum, der Olymp als Sitz der Götter, den er durch seine Gestalten lebendig

machte. Das Gegenbild zeigt uns der Westgiebel, die Gestaltung der Erde, speciell des attischen Landes. Athene wird im Olymp für die ganze Welt geboren; ihr bevorzugter Sitz auf Erden ist Attika. Die vordere Gruppe ist die Ouverture, die hintere das Finale: wir wissen jetzt unter welchem Rechtstitel Athene das Land erworben hat, und aus welchem Grunde ihr auf der Höhe der Akropolis eine glänzende Behausung errichtet ist, von welcher aus sie ihr Besitzthum beherrscht.

So wohl sich hier alles zum Ganzen fügt, so soll doch nicht in Abrede gestellt werden, dass unsere modernen Anschauungen sich durch die vorgeschlagene Deutung des Westgiebels einigermassen fremdartig berührt fühlen werden. Es wird daher keineswegs überflüssig sein, auf die Erörterung einiger allgemeinen Gesichtspunkte etwas ausführlicher einzugehen, um die Grundauffassung von künstlerischer und poetischer Seite fester, als es bisher möglich war, zu begründen.

Der Gedanke, den Streit der Götter im Angesicht des Landes darzustellen, um das gestritten wird, ist an und für sich betrachtet gewiss poetisch. In der Ausführung gliedert er sich klar und deutlich: die eigentliche Handlung tritt uns bestimmt abgeschlossen entgegen; das Land aber bildet gegenüber der Bewegung der Mitte einen durchaus ruhigen, fast zu ruhigen Hintergrund, und mancher dürfte vielleicht daran Anstoss nehmen, hier eine Reihe einzelner, von einander unabhängiger Gestalten und Gruppen ohne engere poetische oder künstlerische Verbindung nebeneinander gestellt zu sehen. Hier dürfen wir jedoch nicht vergessen, dass das Werk, abgesehen von den zahlreichen Verstümmelungen im Einzelnen, uns fast allein und nur in dürftigster Weise durch die Zeichnungen Carrey's und des Anonymus bekannt geworden ist, durch Skizzen, die uns kaum den Hauptgedanken errathen lassen, aber alle feineren

Motivirungen verwischen, in denen für die sinnliche Anschauung der Hauptreiz der künstlerischen Composition liegen musste. Selbst jetzt aber müssen wir anerkennen, dass der Künstler sprechend und anschaulich schildert, wie die niedrige Koliass, der Sitz der Aphrodite, am Ufer gelagert ist, wie die Höhe von Munychia gerade hervortritt, wie durch die Wendung des Paralos die Ecke des Landes bei Sunion angedeutet, wie endlich in den Gebirgen der andern Seite die geographische Lage anschaulich gemacht wird. Wie viele feinere, aber darum nicht weniger bedeutende und charakteristische Motive mögen uns in der flüchtigen Zeichnung und bei der schon damals weit fortgeschrittenen Verstümmelung der Köpfe und Extremitäten verloren gegangen sein. Betrachten wir nur die erhaltenen Figuren: da hat der gebogene Lauf des Kephisos in der Wendung seiner Statue vollendeten künstlerischen Ausdruck gefunden; da ist der natürliche Zusammenhang zwischen Kithaeron und Parnes in der Gruppe des Giebels in einem rein menschlichen Verhältniss, wie zwischen Vater und Tochter zur Anschauung gebracht. Nach diesem Maassstab müssen wir versuchen, uns die dürftigen Linien der Zeichnung in vollendete plastische Gestalten zu übersetzen, und wir dürfen wohl überzeugt sein, dass, was in der Zeichnung unruhig und zerrissen erscheint, durch künstlerische Mittel zu voller Harmonie verschmolzen gewesen sein und, zunächst abgesehen vom Inhalt, durch den vollen Zauber künstlerischer Gestaltung gewirkt haben wird.

Aber auch nach ihrer Bedeutung als Localpersonificationen werden uns die einzelnen Gestalten und Gruppen jetzt bereits in einem andern Lichte erscheinen. Wir sind nur zu leicht geneigt, unser Urtheil über derartige Gestalten durch die Arbeiten einer späteren Kunst, z. B. die römischen Sarcophage beeinflussen zu lassen. Dort haben sie meist einen kalten schematischen Charakter, der sie oft als

ein bloss äusserliches Füllwerk erscheinen lässt. Schon etwas anders verhält es sich mit den Aktae, Skopieae und ähnlichen Figuren auf pompeianischen und andern Wandgemälden. Stehen sie auch mit dem Inhalte der Darstellungen meist in sehr losem Zusammenhange, so spricht sich doch in ihnen ein lebendigeres Naturgefühl von der Art aus, wie es den idyllischen Anschauungen der alexandrinischen Zeit eigen war. Wesentlich verschieden davon ist der Character so mancher Gestalten in den philostratischen Gemälden, die in ihrer Erfindung vielfach auf die besseren Zeiten der griechischen Kunst zurückgehen. Es wurde bereits des Isthmos von Korinth mit seinen Häfen, so wie des Peneios und Titaesios gedacht, denen sich in demselben Bilde eine wohl charakterisirte Thessalia anschliesst. Der Oropos war zwischen Meerweibern dargestellt: I, 27. Der Flussgott von Andros liegt auf einem Lager von Trauben und neben ihm wachsen Thyrsen: I, 25. In jugendlicher Schönheit und poetischer Verklärung zeigt sich der Meles: II, 8. Der Phasis liegt in tiefem Rohr und von seinem ganzen Körper strömt Wasser aus: iun. 8. Die Insel Skyros in bläulichem Gewande, mit Binsen gekrönt, hält Reb- und Oelzweig: iun. 1. Der Olymp freut sich über die Diebereien des Hermes: I, 26. Der Alpheios springt aus seinem Ufer, um Pelops einen Kranz zu reichen: I, 17. Lydia sammelt das Blut der Panthia in einer Urne: II, 9; der Kithaeron wehklagt und Megara pflanzt eine Tanne, die später verhängnissvoll werden soll: I, 14. Am ausführlichsten ist die Schilderung der gesammten Natur im Bilde des Phaëthon (I, 11), das auch für den Ostgiebel des Parthenon manche Vergleichenungen bietet. Sollten auch etwa Nyx und Hemera nicht wirklich dargestellt sein, so fliehen doch die Horen von ihren Thoren nach dem Dunkel, Ge hebt verzweiflungsvoll die Hände empor, es klagt der Eridanos, indem er sich aus dem Ufer erhebt und den Phaëthon in seinen Schoss

aufzunehmen sich bereitet. Ueberall zeigt sich hier das Streben nach persönlicher, individueller Gestaltung und nach einer engeren Verknüpfung dieser Gestalten mit der Handlung selbst. Nirgends haben wir es mit kalten Abstractionen zu thun, sondern die Gestalten wachsen aus dem poetischen Gefühl heraus, welches in den besten Zeiten die Natur überall als mit Leben und Geist erfüllt, überall das Leben in der Natur in lebendiger menschlicher Persönlichkeit anschaut. — Nähern wir uns der Zeit des Phidias, so finden wir als statuarische Gruppe Battos von Libya gekrönt und seinen Wagen von Kyrene gelenkt (Paus. X, 15, 6); in Gemälden Alkibiades von Olympias und Pythias gekrönt oder auf den Knien der Nemea ruhend (Athen. XII, 534 D); wir finden im vorderen Giebel des Zeustempels zu Olympia den Alpheios und Kladeos und unter den Gemälden am Throne Hellas und Salamis (Paus. V, 10, 7; 11, 5). Ja schon bei Aeschylos in den Persern 186 erscheinen Europa und Asia in voller poetisch-künstlerischer Gestaltung. Niemand endlich hat bezweifelt, dass am Parthenon selbst die Eckfigur des Westgiebels einen Flussgott darstelle.

Nicht also die einzelne Localpersonification an sich kann in einem Werke des Phidias Anstoss erregen, sondern nur ihre Häufung, ihre Vereinigung zum Ausdruck eines wesentlichen, für sich selbständigen, nicht nebensächlichen Gedankens der Composition. Es fragt sich daher nur, ob eine Auffassung der Natur, wie wir sie bei der Erklärung des Westgiebels vorausgesetzt haben: die Uebersetzung einer Landschaft in eine Reihe von plastischen Persönlichkeiten, sich mit dem Geiste der Zeit des Phidias verträgt. Diese Frage aus dem spärlichen Material der erhaltenen Denkmäler zu beantworten, dürfen wir freilich nicht erwarten. Aber die bildende Kunst stand in engster Wechselbeziehung zu demjenigen Zweige der Poesie, der damals in glänzendster Entwicklung begriffen sich der Herrschaft bemächtigt hatte,

zum Drama. Wir haben oben zur Erläuterung des Ostgiebels auf die jüngeren Zeitgenossen des Phidias, auf Euripides und Aristophanes verwiesen; für den Westgiebel wenden wir uns an den älteren, an Aeschylos. Seit dem Aufschwunge der Tragödie durch Aeschylos zeigt sich in dem Verhältnisse des Menschen gegenüber der Natur ein bestimmter Wechsel der Anschauung oder vielleicht richtiger eine grossartige Erweiterung (vgl. Wörmann über den landschaftl. Natursinn S. 33 ff.). Die lebendigen, vor den Augen des Zuschauers auftretenden Gestalten der Bühne verlangen einen localen, landschaftlichen Hintergrund, und die Handlung selbst verlangt ferner, dass sich dieser Hintergrund in der Phantasie auch über die Grenzen der Bühne hinaus erweitere. Zu dem Bilde des Prometheus gehört als untrennbarer Bestandtheil die grossartige Scenerie, wie sie Aeschylos zuerst in einzelnen meisterhaften Zügen malt, um sie uns dann am Schlusse nochmals im gewaltigen Sturme der Elemente vor Augen zu führen. Noch wichtiger ist es, dass bei Aeschylos nicht bloss ein offener Sinn für die Erscheinungen der Natur hervortritt, sondern dass sich gerade bei ihm eine Vorliebe für weite geographische Bilder bemerkbar macht. So werden uns im Anfange der Perser die Streitkräfte Asiens vorgeführt nicht etwa nur nach der Ordnung ihrer Führer, sondern nach den Städten und Ländern, die sie gesendet: Susa und Ekbatana, Aegypten aus Memphis und Theben, Lydien und Sardes, der Tmolos und Babylon; so v. 864 ff. die griechischen Länder, die des Dareios Macht sich unterworfen: Thracien, der Bosphorus, die Propontis und die lange Reihe der Inseln, die namentlich aufgezählt werden. Nicht vergessen dürfen wir die anschauliche Schilderung der Schlacht bei Salamis nebst dem Rückzuge des flüchtigen Landheeres durch Boeotien, Phocis, Thessalien, Macedonien, Thracien. In den Supplices (540 ff.) lässt sodann der Dichter die lange Reihe der Länder vor

unsern Augen vorüberziehen, welche Io auf ihrer Flucht durchheilt. Vor allem aber muss hier auf die Schilderung der Feuerzeichen im Agamemnon (281 ff.) hingewiesen werden, durch welche der König die Einnahme Troias nach Mykenae meldet: sie leuchten vom Ida nach dem Vorgebirge Hermaeon auf Lemnos, von dort nach der Höhe des Athos, der Warte des Makistos, nach dem Berge Messapion am euböischen Euripos, über die Ebene des Asopos nach dem felsigen Kithäron, über den See Gorgopis nach dem Berge Aegiplancton, über den saronischen Meerbusen nach der letzten Warte, der Höhe Arachnaeon.

Es zeigt sich in solchen Schilderungen offenbar der Einfluss der Perserkriege, die den Blick plötzlich erweitert, nach aussen und in weite Fernen gelenkt hatten. Aeschylos spricht also gewiss nur aus, was seine ganze Zeit bewegte; um so grösser aber müssen wir uns die Wirkung vorstellen, die seine Worte auf seine Zeitgenossen ausübten. Welche Wirkung aber musste nicht eine Schilderung wie die letzte auf den Geist eines Phidias äussern, einen Geist, der auch das Unbelebte nur in plastischen Bildern zu denken vermochte? Musste ihn nicht die Aufgabe locken, Athen, das attische Land, das so oft von den Dichtern gefeierte, nun auch durch die Mittel seiner Kunst zu verherrlichen? Und in aeschyleischem Geist entfaltet er ein Bild der Landschaft in ihren am meisten charakteristischen und hervorragenden Punkten und Erscheinungen, denen seine Phantasie nicht blos menschliche, sondern individuelle Gestaltung verleiht.

Uns freilich mag die Idee der Gruppe des Ostgiebels poetischer erscheinen. Allein dort befinden wir uns im Himmel, hier auf der Erde. Die stetig, ja ewig wiederkehrenden Erscheinungen am Firmament gewinnen in der Phantasie eine feste und typische, durchaus allgemein gültige Gestalt, die unabhängig von einem besonderen Ort, einer

besonderen Zeit sich in jeder Phantasie wieder erzeugen und daher von jedem mit Phantasie begabten Beschauer verstanden werden kann. Die Darstellung einer bestimmten Landschaft verhält sich dazu wie das Portrait zum Ideal; und so sehr auch das Portrait idealisirt sein mag, es bleibt doch immer Portrait, welches seinen Reiz im vollsten Umfange stets nur auf den ausüben wird, welcher der dargestellten Persönlichkeit entweder im Leben nahe gestanden oder wenigstens, wie bei historischen Personen, sich von ihr im Geiste eine lebendige Vorstellung gebildet hat. Der Fremde wird nur das Kunstwerk bewundern, der Freund sich zugleich an der Person des Freundes erfreuen. Phidias aber entfaltete sein Landschaftsbild vor den Augen der Athener, und mit den Augen der Athener müssen auch wir uns bestreben es zu betrachten. Gewiss werden wir dann nicht mehr die Wärme vermissen; unsere Phantasie wird es mit Empfindungen beleben, denen verwandt, mit denen bei Sophokles Aias in Erinnerung an den heimathlichen Strand von Salamis und Athen vom Leben Abschied nimmt. Mancher Greis aber mochte damals, als das Werk zuerst den Blicken der Athener enthüllt wurde, der Zeiten gedenken, wo er bei Salamis die Schiffe der Perser vernichten half, deren Trümmer der Wind nach Cap Kolia trieb, wo der Rest der persischen Flotte sich unerwartet von Phaleron zurückzog, wo die erschreckte Phantasie ihrer Mannschaft in den niedrigen Klippen am Cap Zoster die Schiffe der Hellenen zu erkennen vermeinte (Herod. VIII, 107) und in verwirrter Flucht um Cap Sunion herum das Weite suchte, wo Athene und die Athener von neuem das Land in Besitz nahmen, um die Stadt und die Akropolis aus dem Schutte der Zerstörung zu neuem Glanze und neuer Herrlichkeit wieder auferstehen zu lassen.

Der Fries.

Durch die neuesten Untersuchungen über den Fries hat sich nach Abweisung verschiedener unhaltbarer Erklärungsversuche im Allgemeinen die Ansicht herausgebildet, dass den Inhalt der Darstellung der Panathenäenzug bilde, allerdings nicht in realistischer Durchführung, sondern, wie schon die Gegenwart der als unsichtbare Zuschauer zu denkenden Götter andeutet, in künstlerisch idealer Auffassung. Um die Berechtigung dieser Ansicht zu prüfen, überblicken wir die Composition in ihren Hauptgliederungen, wobei wir nicht von der Mitte ausgehen, sondern bei der Spitze des Zuges beginnen. Zunächst dem Eros rechts vom Beschauer finden wir Gruppen von Männern in ruhigem Gespräche. Ihnen nahen in feierlicher Procession Frauen und Mädchen. Die ersten Paare scheinen flache Gefässe oder Körbe auf den Köpfen getragen zu haben, welche die vordersten der Männer ihnen abzunehmen im Begriff sind. Es folgen andere, zwei die ein Thymiaterion tragen, die übrigen mit Schalen und Kannen. Hieran schliessen sich unmittelbar auf der Nordseite der Cella vier Opferrinder und mehrere Schafe von Jünglingen geleitet, drei Träger mit Mulden, drei mit Hydrien auf den Schultern. Ein vierter ist noch beschäftigt, die seinige vom Boden zu erheben und bezeichnet dadurch, dass er sich eben erst in Bewegung setzen will, einen bestimmten Abschnitt in der Composition. Nun folgt unter Vorantritt von vier Flötenbläsern und vier Leierspielern eine dichter gedrängte Gruppe von bärtigen Männern, sodann eine Reihe von wahrscheinlich zehn Viergespannen mit ihren Lenkern und jugendlichen, mit Helm und Schild, ausnahmsweise auch dem Panzer gerüsteten Kriegerern. Die andere Hälfte der ganzen Seite nimmt der glänzende Zug der Reiterei ein, welcher sich auch auf der Westseite mit der Modification fortsetzt, dass

hier die Vorbereitungen zum Abmarsch noch nicht überall vollendet sind. Zugordner sind je nach Bedürfniss in der ganzen Ausdehnung der Composition vertheilt. Die zweite Hälfte, welche auf der Ostseite vor Hermes beginnt, entspricht im Wesentlichen der ersten; die Abweichungen im Einzelnen, sowie die feineren künstlerischen Motivirungen in der Ausführung kommen hier nicht in Betracht.

Gewiss ist es richtig, dass wir von Phidias nicht eine realistische Darstellung des Festzuges erwarten dürfen, die in allen Einzelheiten der Wirklichkeit entspräche, und das Fehlen so mancher uns durch schriftliche Nachrichten überlieferten Züge würde demnach noch keinen Beweis gegen die Richtigkeit der vorgeschlagenen Deutung abgeben. Dagegen dürfen wir verlangen, dass der Künstler, sofern er den Panathenäenzug darstellen wollte, ihn auch wirklich durch bestimmte Kennzeichen als solchen charakterisirte. Ist dies geschehen? Körbe, Schalen, Kannen, Leuchter, Opferthiere, Mulden und Hydrien gehören zu jedem grossen Opfer, nicht bloss zum panathenäischen. Männer zu Fuss, zu Wagen, zu Ross repräsentiren das Volk, aber eben so wenig ausschliesslich das Volk im Panathenäenzuge. Genug, in der ganzen Darstellung, so weit wir sie bis jetzt betrachten, findet sich nicht eine einzige speciell und ausschliesslich für den letztern charakteristische Gestalt.

Es bleibt noch die Mittelgruppe zwischen den Göttern übrig, die wir uns im Innern des Heiligthums zu denken haben, über dessen Thür sie dargestellt ist. Zwei Mädchen tragen jede einen Stuhl ohne Lehne auf ihrem Kopfe. Eine Frau ist noch mit der einen beschäftigt, während die andere wartet. Was diese Gruppe an dieser Stelle mit den Panathenäen zu thun habe, hat noch niemand mit einiger Zuversicht zu bestimmen gewagt. Hinter der Frau steht ein Mann, der von einem halberwachsenen Knaben ein grosses, mehrfach zusammengefaltetes Stück Zeug in Empfang nimmt.

Das soll der berühmte Peplos sein, der als das am meisten charakteristische Stück im Festzuge an dem Maste eines Schiffes aufgeführt und dann der Athene geweiht wurde. Diese Weihung bildete offenbar einen der wesentlichsten Theile der Festfeier; und einen solchen solennen Act sollte der Künstler darstellen, indem er den Peplos durch einen Knaben (wären es doch wenigstens die beiden bei seiner Anfertigung beteiligten Arrephoren!) gewissermassen heimlich und hinter dem Rücken der Götter in das Innere des Tempels bringen und dort dem Priester übergeben liesse? dem Priester, welcher im einfachen Chiton, γυμνός nach griechischer Ausdrucksweise, ihn in Empfang nehmen soll?

Es ist erklärlich, dass man angesichts eines glänzenden Festzuges am Tempel der Göttin diesen zunächst auf das berühmteste Fest derselben bezog. Auch ist es begreiflich, dass die neueren Theorien, denen zufolge der Tempel selbst ein Schatzhaus und ausserdem fast ausschliesslich ein zur Feier dieses Festes errichteter Tempel sein sollte, auch bei denen noch nachwirkte, welche diese Theorien als gänzlich oder theilweise unbegründet verwarfen. Dazu kam, dass, wie man sich bei der Deutung der übrigen Bildwerke von religiös dogmatischen Rücksichten leiten liess, man nun auch in den Darstellungen des Frieses ein Vorwiegen der ritualen Elemente des Cultus fast mit Nothwendigkeit voraussetzen musste. Wenn es uns indessen gelungen ist, in den Giebeln dieser Grundanschauung gegenüber die poetisch-künstlerische Idee, allerdings auf der Basis religiöser, aber mythologischer Anschauungen wieder in ihr Recht einzusetzen, so werden wir fast genöthigt, auch in der Deutung des Frieses uns auf denselben Boden zu stellen und (auch hier den einfach poetischen Gedanken ohne Rücksicht auf die besonderen und einzelnen Gestaltungen bestimmter Culte aufzusuchen.

Kehren wir also nochmals zu den Bildwerken selbst

zurück. Die Männer zunächst den Göttern sind nicht, wie man gemeint hat, Theilnehmer des Zuges, die bereits am Ziele angelangt sind. Als solche würden sie nicht nur einen Stillstand in die äussere Handlung bringen, sondern auch einen Stillstand in der Phantasie des Beschauers bewirken. Denn was soll geschehen, wenn die andern Theile des Zuges herankommen? Alles stände erwartungsvoll vor der Versammlung der Götter ohne Führung und Leitung. Mag jedes besondere Zeichen fehlen, um in diesen Männern Archonten, Priester, Schatzmeister oder sonst welche Magistrate zu erkennen, ihre allgemeine Bedeutung kann nicht zweifelhaft sein. Die einfache Thatsache, dass die vordersten von ihnen die ersten Jungfrauen des Zuges empfangen und diesen, was sie bringen, abnehmen, genügt zum deutlichen Ausdrucke des Gedankens, dass sie bereits vor Ankunft des Zuges an Ort und Stelle versammelt waren, dort das Nöthige für den Empfang desselben vorbereitet haben und die weitere Leitung der folgenden feierlichen Handlungen übernehmen werden. In dem ihnen gegenüberstehenden ersten Theile des Zuges übersehen wir nun die ganze Zurüstung von Opferthieren und Geräthen und gewinnen dadurch einen Begriff von dem Reichthum der Gaben, von der Solennität der Feier, welche vor sich gehen soll. Aber bringt hier jeder, was er bringt, als seine persönliche Gabe? Der einzelne ist nur ein Vertreter, ein Beauftragter einer grösseren Gesamtheit: des Volkes. Für dieses soll das Opfer verrichtet werden, in Gegenwart und unter Betheiligung des Volkes, welches in geordnetem Zuge folgt, geordnet freilich mehr nach künstlerischen, als nach streng politischen und religiösen Rücksichten in Abtheilungen zu Fuss, zu Wagen und zu Ross. Diese Gliederung erinnert an militärische Ordnungen; aber nirgends zeigt sich eine Scheidung zwischen Heer und Volk. Unter den Reitern tragen einzelne Helm und Panzer und die Jünglinge zu Wagen sind alle mehr

oder weniger gerüstet; aber niemand im ganzen Zuge führt eine Angriffswaffe. Jeder Gedanke an eine etwa bevorstehende kriegerische Unternehmung soll ferngehalten werden: wir sollen ein Volk erkennen, das sich zu friedlicher Festfeier vereinigt, und uns nur daran erinnern, dass dieses selbe Volk auch im Stande ist, zu Fuss, zu Wagen und zu Ross die Heiligthümer des Landes zu vertheidigen und zu schützen.

Dennoch könnte es scheinen, als ob an der Spitze des Zuges ein Stillstand eingetreten wäre. Stehen nicht dort die Männer zum Theil unthätig in sorglosem Gespräch untereinander begriffen? Allein wo eben erst die Spitze des Zuges am Ziel anlangt, ist für sie der Moment zu einer näheren Betheiligung an der Handlung noch nicht gekommen. Blicken wir jetzt nach der Mitte auf die Gruppe im inneren Raume des Heiligthums. Dort empfängt ein würdiger Mann aus den Händen eines dienenden Knaben ein zusammengelegtes Stück Zeug, den angeblichen Peplos der Göttin: zu welchem Zwecke? Die Antwort ist die einfachste, welche sich denken lässt, sobald wir, unbeirrt durch alle bisherigen gelehrten Erörterungen, uns einfach an das halten, was der Künstler in klarer und sprechender Motivirung wirklich dargestellt hat. Wir bemerkten, dass der Mann nur mit einem langen Chiton, also nur halb bekleidet ist. Was der Knabe bringt, kann also füglich nichts anderes sein, als der weite Mantel, das Festgewand, welches der Mann zur Vervollständigung seines Anzuges jetzt anlegen soll. Bedürfte diese Deutung noch einer Bestätigung, so würde sie in der augenfälligsten Weise dadurch gegeben, dass die letzte Figur des gesammten Frieses, der Jüngling an der Südecke der Westseite, in derselben Handlung begriffen ist, nemlich wie er die Chlamys über die Schulter wirft: unverkennbar ist hier die Absicht, durch Wiederholung desselben Gedankens das äusserste Ende und das Centrum der

Composition in eine feste, unauf lösliche Verbindung zu setzen. Unterdessen wird die neben ihm stehende Frau die beiden Mädchen mit den Stühlen besorgt haben, und auch die Bedeutung dieser letzteren ergibt sich jetzt als selbstverständlich, wie sie bereits von Friederichs (Bausteine S. 173) vermuthet worden war: die Stühle sollen vor den Tempel getragen werden und der Mann und die Frau auf ihnen Platz nehmen, als die mit dem Vorsitz geehrten. Beachten wir jetzt, dass, von der scheinbaren Ausnahme der Kitharöden abgesehen, niemand im ganzen Zuge ein ähnliches langes Untergewand trägt, wie der Mann der Mittelgruppe, dass aber dieses Gewand in Verbindung mit dem Mantel im antiken Kunstgebrauch zur Bezeichnung der Königswürde dient, so liegt es nahe, in dieser Gestalt den Archon Basileus zu vermuthen, auf welchen die priesterlichen Functionen des älteren Königthums übergegangen waren, und welcher gemeinschaftlich mit seiner Gemahlin, der Basilinna, die öffentlichen Opfer vollzog (Demosth. c. Neaer. 74.) — Während dieser Vorbereitungen im Innern wird der gesammte Zug sich seinem Ziele nähern, und dort unter der Leitung der ihn erwartenden Männer jeder seinen bestimmten Platz einnehmen und die ihm angewiesenen Functionen antreten. Ehe aber noch die letzten Festgenossen, deren einer sich eben erst die Sandalen anlegt, der andere die Chlamys umwirft, zur Stelle sein können, werden auch Priester und Priesterin mit ihrem Festornat sich vollständig ausgerüstet haben, so dass bei ihrem Erscheinen vor dem Tempel und unter ihrem Vorsitz die eigentliche Solennität des Opfers beginnen kann. So schliesst sich sachlich und künstlerisch das Ganze zur schönsten Einheit zusammen. Wir sehen noch alles in Bewegung und Vorbereitung: aber in der Vorbereitung erkennen wir deutlich das Ziel und das Ende.

Wenn sonach jede directe Verbindung des Frieses mit

dem Panathenäenzuge und dem Peplos abgewiesen werden muss, so lässt sich doch vielleicht in den Bildwerken des Parthenon überhaupt eine anderweitige, wenn auch durchaus ideale Beziehung auf diese Festfeier nachweisen. Der Peplos war mit bildlichen Darstellungen geschmückt. Neben einem Viergespanne, das entweder für die Göttin selbst bestimmt war oder sich auf die bei der ersten Feier der Panathenäen durch Erichthonios eingeführten Wagenrennen beziehen mochte, bildete das typische Hauptthema dieser Darstellungen die Gigantomachie (Michaelis Anhang II, n. 4; 140; 149; 154 ff.). Diese Idee des Peplos scheint Phidias von dem Gewande auf die Wohnung der Göttin, den schmuckreichen Saum ihres Tempels, d. h. auf den Fries der Metopen übertragen zu haben. Es darf nemlich als das Hauptresultat der neueren Forschungen über diesen Theil der Parthenonsculpturen betrachtet werden, dass in ihnen gerade an der Vorderseite des Tempels die Gigantomachie in einer Reihe von einzelnen Scenen dargestellt war. An sie schliessen sich auf den übrigen Seiten noch andere Scenen, in denen allerdings Athene nicht selbst handelnd auftritt: die Kämpfe der Lapithen gegen die Kentauren, vielleicht troische Scenen u. a.; auf der Rückseite endlich entweder Amazonen- oder Perserkämpfe, aber sofern letztere, jedenfalls fern von realistischer Auffassung, sondern übertragen in die Anschauungsweise der Heroenzeit als allgemeine Darstellungen eines Kampfes gegen Barbaren, in demselben Sinne wie die Kentaurenkämpfe, in denen nicht einmal der attische Hauptheld Theseus individuell charakterisirt war, den Kampf gegen halbthierische Rohheit repräsentiren. Wir dürfen wohl annehmen, dass in diesen Scenen die Göttin indirect gefeiert wurde als die Beschützerin der Helden und Geschlechter, die gleich ihr den Kampf gegen wilde, den gesetzlichen Ordnungen feindliche Mächte gewagt hatten; und täuschen nicht einige, freilich nicht

völlig deutliche Angaben, so werden auch die Darstellungen der Gigantomachie am Peplos eine Erweiterung und Ergänzung in verwandter Richtung gefunden haben.

Trifft die hier vermuthete Analogie in der Idee des Peplos und des Metopenfrieses das Richtige, so haben wir dadurch ein Mittelglied gewonnen, um dem Zusammenhange der verschiedenen Bildwerke am Tempel weiter nachzuforschen und wo möglich auch die Bedeutung der Götterversammlung am Fries der Cella genau zu bestimmen.

Es ist auffällig, dass in den Nachrichten über die Panathenäen eigentlich nirgends eine Andeutung über die besondere religiöse Absicht, den Zweck der Feier gegeben wird. Bei andern Festen der Göttin, wie den Plynterien, den Skirophorien, pflegt eine einzelne Seite ihres Wesens oder ihres Cultus hervorzutreten und in bestimmten Gebräuchen Ausdruck zu finden. Es soll nicht geleugnet werden, dass ursprünglich, d. h. etwa bei der auf Erichthonios zurückgeführten ersten Gründung der Athenäen solche engere Beziehungen zum Cultus obgewaltet haben mögen. Aber schon in den Erzählungen von der Erweiterung des Festes zu den Panathenäen durch Theseus tritt ein anderer Gedanke hervor: es wird ein Fest der zu einem Staate vereinigten attischen Landschaften. Verwandte politische Gesichtspunkte wirkten gewiss auch bei ihrer reicheren Ausstattung durch Peisistratos, auf den ja auch mit Wahrscheinlichkeit die Gründung des bei der persischen Eroberung noch nicht vollendeten älteren Parthenon zurückgeführt wird. Nicht um ein neues Heiligthum handelte es sich dabei, sondern nur um eine Erweiterung innerhalb des alten *ἱερόν*, indem der alte Poliastempel den erweiterten Zwecken des Cultus nicht mehr genügte. Was Peisistratos beabsichtigt haben mochte, erfüllte sich in noch wesentlich erhöhtem Maasse unter Perikles. Athen hatte sich schnell zu ungeahnter Macht und zu entscheidendem Ansehen unter

den hellenischen Bundesgenossen erhoben. Wie aber Athen sich zur Schutzmacht von ganz Hellas emporschwang, so musste auch die attische Landesgottheit sich zur Idee einer Nationalgottheit erweitern: ein Verhältniss, welches seinen äusserlichen Ausdruck darin fand, dass der nach Athen übertragene Bundesschatz dem Schutze der Göttin in ihrem neuen Tempel anvertraut wurde. Im Wesen einer solchen Nationalgottheit aber konnten die gewissermassen particularistischen Seiten und Züge ihres Cultus keinen Platz mehr finden, sondern nur die allgemeinste und höchste Idee ihrer Göttlichkeit. Diese Idee aber findet ihren Ausdruck im Begriffe der Athene Nike. *Νίκη τ' Ἀθάνα Πολιάς, ἣ σώζει μ' ἀεί*, lässt Sophokles (Phil. 134) den Odysseus, aber offenbar aus athenischer Anschauung heraus sagen. Bei Euripides im Ion (457) ruft der Chor die Athene als die aus dem Haupte des Zeus geborene und zugleich als *πότνια Νίκα* an. Und bei Aristophanes beten die Ritter (581): *ὦ πολιοῦχε Παλλάς . . . λαβοῦσα . . . ξυνεργὸν Νίκην*. Zu vergleichen ist auch der letzte Theil der Eumeniden des Aeschylos, in dem uns besonders deutlich der Wandel vor Augen tritt, durch den die Göttin jungen Stammes über die alten Urmächte sich ein siegreiches Uebergewicht erkämpft. Das sind vollwichtige Zeugen für die Anschauungen der perikleischen Zeit. Der mit Athene aufs engste verbundenen, aber doch von ihr auch wieder abgelösten Nike wird bei den Panathenäen ihr gesondertes Opfer zu Theil. Das Tempelbild der Parthenos aber trug gleich Zeus das Bild der Nike auf der Hand. Diese siegreiche Macht der Göttin hatte sich zuerst offenbart in dem Kampfe der Götter gegen die Giganten, in dem sie den Preis der Tapferkeit davon getragen haben soll. In der Gigantomachie gewinnt die Herrschaft der Olympier den dunklen Mächten gegenüber ihre Begründung, und wie hier Athene die hervorragendste Mitwirklerin ist, so bleibt sie es auch bei der Erhaltung der damals gegründeten göttlichen Ordnungen, sei es dass

sie selbst als Streiterin, sei es dass sie als Schützerin derjenigen Helden auftritt, die für das gleiche Ziel auf Erden kämpfen. So entwickelt sich an dem Begriffe der Nike immer mehr das ethische Element der Göttin, durch das sie ihre hervorragende Stellung neben Zeus begründet und mehr als die andern Götter sich zu nationaler Bedeutung zu erheben vermochte.

Dieser Erweiterung ihres Wesens aus der perikleischen Staatsidee heraus war eben die ganze Anlage des Parthenon gewidmet. Dabei durfte aber der Ausdruck des Gedankens nicht fehlen, dass Athene nächst Zeus die übrigen Götter eben so überrage, wie Athen die übrigen Staaten von Hellas. Wie aber liess sich dieser Gedanke im Bilde deutlich und fassbar darstellen? Auch die glänzendste Entwicklung der panathenäischen Feier hätte zwar die Göttin als eine hochgeehrte, aber nicht als die höchstgeehrte erkennen lassen. Letzteres war nur möglich durch Vergleichung, indem wir die Göttin im Kreise der andern Götter und unter diesen als die höchstgeehrte erblicken. So finden wir sie in der Götterversammlung des Frieses. Neben Zeus, dem nie und nirgends die erste Stelle versagt werden kann, erscheint sie so gut wie gleichberechtigt; denn wir haben hier nicht wie im vorderen Giebel nur einen, sondern zwei Ehrenplätze an den Spitzen der beiden Hälften, deren einen sie, wie Zeus den andern einnimmt. Wir haben jetzt nicht mehr nöthig an den Panathenäenzug, überhaupt nicht mehr an dogmatische und sacrale Beziehungen zu denken. Um die Verehrung der Göttin nach ihrem allgemeinsten, aber zugleich höchsten geistigen Wesen handelt es sich hier; und wie ihre Ehren dadurch nicht geschmälert werden, dass rings um ihren Wohnsitz, den athenischen Burgfelsen herum, andere Götter ihre Tempel haben, so erleidet auch hier ihre Würde keine Einbusse: die Bedeutung ihrer Festfeier wird vielmehr erhöht, indem die übrigen

Götter zu derselben geladen sind, um Zeuge der Verehrung zu sein, die ein ganzes Volk ihr darbringt.

Blicken wir jetzt auf die Gesammtheit der Bildwerke des Parthenon zurück, so ist in der vorderen Giebelgruppe die erste Erscheinung der Göttin im Kreise der Olympier zwar nicht wirklich dargestellt, aber so vorbereitet, dass sie durch die Statue im Tempel selbst zu vollständigster Wirkung gelangt. In der Gruppe des hinteren Giebels ergreift sie vom attischen Lande Besitz. In den Metopen bethätigt sie ihre Göttlichkeit im Kampfe gegen die Giganten oder im Schutze der Kämpfer für sittliche Weltordnung zum Wohle der Menschheit. Im Frieze bringt die Menschheit, vertreten durch das auserwählteste der Völker, die Athener, der Göttin den Dank für diese ihre Wohlthaten durch Opfer und Festversammlung. Diese Grundgedanken sind so einfach, dass sie gewiss von jedem Athener ohne Mühe verstanden wurden. Sie sind in ihrer Einfachheit so grossartig und zugleich so umfassend, dass sie die mannigfachsten Einblicke in das geistige Wesen der Göttin, in ihre Beziehungen zum attischen Lande und zum athenischen Volke gestatten. Sie sind aber endlich so fruchtbar an künstlerischen Motiven, dass sie dem Künstler Gelegenheit zur Schaffung von Werken darboten, die in allen Zeiten unübertroffen dastehen.

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: 1874

Band/Volume: [1874-2](#)

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

Artikel/Article: [Die Bildwerke des Parthenon 3-50](#)