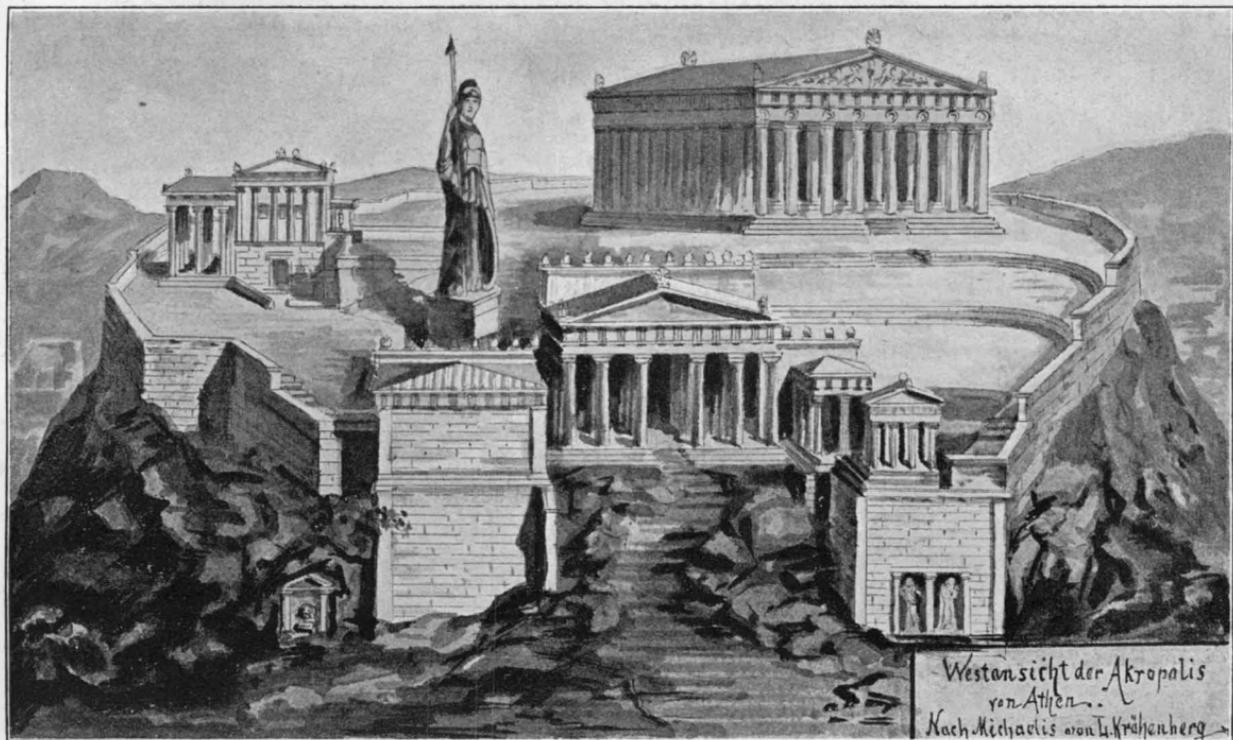


Bibliothèque Maison de l'Orient



143456



Westansicht der Akropolis
von Athen.
Nach Michaelis von L. Krügerberg

5872

AG 96 188 p



Die
Akropolis von Athen

im
Zeitalter des Perikles.

Von
Prof. Dr. Karl Hachtmann,
Direktor des Herzoglichen Karls-Gymnasiums in Verburg.



*Ἔπερ ἐν ὀφθαλμῶν κόρη, τοῦτ' ἐν Ἑλλάδι
Ἀθῆναι.*
„Was im Auge der Sehstern, das ist in
Hellas Athen.“ Philo.

Mit 42 Abbildungen.



Gütersloh.
Druck und Verlag von G. Bertelsmann.
1903.

Dorwort.

„Der kurze Zeitraum von 450 bis zum Anfange des peloponnesischen Krieges,“ bemerkt Collignon treffend in seiner „Geschichte der griechischen Plastik“, „stellt einen der seltenen Augenblicke in der Geschichte der menschlichen Geseftung dar, wo alle Kräfte, alle schöpferischen Fähigkeiten einer überlegenen Rasse sich wie in einen Brennpunkt vereinigen.“ Mit dieser bedeutungsvollen Periode aus dem klassischen Altertume die heranwachsende Jugend auf unseren höheren Lehranstalten näher bekannt zu machen, ist deshalb eine Aufgabe, deren volle Berechtigung keiner weiteren Begründung bedarf. Um aber dieses Ziel zu erreichen, dazu genügt es nicht, die Geschichte dieses Zeitraums und die hervorragendsten literarischen Werke auf dem Gebiete der Poesie und Prosa kennen zu lernen; es würde bei diesem so einzig gearteten Volke gerade das Beste zum Verständnis desselben fehlen, wenn nicht auch eine Einführung in die bildende Kunst ergänzend hinzuträte. Aus eben diesem Grunde wenden die Lehrbücher der Geschichte bei der Behandlung des perikleischen Zeitalters auch dieser Betätigung des hellenischen Geistes ihre Aufmerksamkeit zu, und zwar heutzutage mehr, als es früher der Fall zu sein pflegte. Ein längeres Verweilen aber bei diesem Thema wird dem Lehrer der Geschichte, selbst wenn er die Wichtigkeit desselben in vollem Umfange anerkennt und das lebhafteste Interesse für die Sache mitbringt, schon dadurch erschwert, daß er außerdem einen nicht geringen Stoff in verhältnismäßig kurzer Zeit zu behandeln hat. Und wenn auch der Unterricht in den klassischen Sprachen mannigfache Gelegenheit bietet, auf das Gebiet der antiken Kunst hinüberzugreifen, so wird es doch von großem Nutzen sein, daß der Schüler auf Grund der verschiedenen Anregungen, die er empfängt, durch eigenen Fleiß ein tieferes Verständnis zu gewinnen versucht. Freilich ist auch hier eine maßvolle Beschränkung am Platze; es gilt, nur das Wichtigste aus dem reichen Material herauszugreifen, damit ein möglichst deutliches Bild des geschilderten Zeitraums entstehe. Aus diesem Grunde habe ich mich in der vorliegenden Schrift auf die Bauten und plastischen Kunstwerke der Akropolis beschränkt: hier ist einerseits der hellenische Geist in der edelsten Form zum

Ausdruck gekommen; andererseits sind trotz aller widrigen Schicksale, die diese denkwürdige Stätte heimgesucht haben, noch so viele und so hervorragende Überreste erhalten, daß es möglich ist, einen Gesamteindruck von der ehemaligen Pracht und Größe zu gewinnen. Die Literatur, die über diese Periode der griechischen Kunst handelt, ist ja sehr reichhaltig, aber die Darstellungen sind teils mit einer systematischen Behandlung der antiken Kunst in enge Verbindung gebracht, teils gehen sie über das Ziel der Schule weit hinaus. Daß ich allen diesen Schriften bei der vorliegenden Bearbeitung viel zu danken habe, bedarf keiner weiteren Ausführung. Soll dieselbe ihren Zweck erfüllen, so darf eine Erläuterung des Textes durch zahlreiche Abbildungen nicht fehlen, wenn auch von vornherein zugestanden werden muß, daß dieselben die Schönheit der Originale nur in unvollkommener Weise wiedergeben. Eine nicht unwesentliche Ergänzung bilden die vortrefflichen Anschauungsmittel, die in letzter Zeit erschienen und leicht zugänglich sind; ich erwähne unter diesen ganz besonders die im Verlage von Bruckmann in München von Furtwängler und Ulrichs herausgegebenen „Denkmäler griechischer und römischer Skulptur“ und die bei C. A. Seemann in Leipzig erschienenen „Wandbilder“. In einem kurzen Anhang habe ich auf diese Abbildungen hingewiesen.

Liegt es auch außerhalb des Zieles, welches unsere höheren Lehranstalten zu verfolgen haben, die Geschichte der Kunst bei den Griechen und Römern in ihrem ganzen Verlaufe kennen zu lernen, so ist es doch wohl eine berechtigte Forderung, daß die heranwachsende Jugend mit den bedeutendsten Erscheinungen der antiken Kunst bekannt gemacht wird; es dürfte sich dabei empfehlen, diese Belehrungen an die Stätten anzuknüpfen, in denen das künstlerische Streben der Hellenen ganz besonders zu reicher Entfaltung gekommen ist.

Von diesem Gesichtspunkte aus habe ich früher in der „Gymnasialbibliothek“ Olympia und Pergamon behandelt; wenn ich nunmehr eine Darstellung der Akropolis im Zeitalter des Perikles folgen lasse, so geschieht es mit dem gleichen Wunsche, daß auch diese Schrift an ihrem bescheidenen Teile dazu beitragen möge, das Kunstinteresse bei der Jugend zu fördern.

Inhalt.

Vorwort	S V
Erstes Kapitel. Kurzer Überblick über die Geschichte der Akropolis bis zur Zeit des Perikles	S. 1—12
Die Lage des Burgberges (S. 1). — Die Akropolis zur Zeit der Könige (S. 2). — Ihre Bedeutung zur Zeit der Adels Herrschaft (S. 2). — Die Tyrannis des Kylon und die Herrschaft des Pisistratus (S. 3). — Die Entwicklung des Athenekultus (S. 4). — Die Zeit der Perserkriege (S. 5). — Athens Machstellung nach den Perserkriegen (S. 6). — Das Emporkommen des Perikles und seine Bedeutung für Athen (S. 9).	
Zweites Kapitel. Die Akropolis zur Zeit des Perikles	S. 12—94
Die Beseitigung der Ruinen (S. 13). — Gemeinsame Tätigkeit des Perikles und Phidias (S. 13). — Nachrichten über das Leben des Phidias (S. 14). — Die Bauten auf der Akropolis: 1. Die Propyläen (S. 15). — 2. Der Niketempel (S. 20). — 3. Die Standbilder der Athene Promachos und der Lemnischen Athene (S. 24—27). — 4. Das Erechtheion: a) Das Heiligtum der Athene Polias (S. 31). — b) Das eigentliche Erechtheion (S. 31). — c) Die Karyatidenhalle (S. 31). — d) Die Nordhalle (S. 36). — 3. Der Parthenon: a) Die einzelnen Teile des Baus (S. 39). — b) Die Schicksale der Akropolis und des Parthenon (S. 44). — c) Die Metopen (S. 54). — d) Die Giebelfelder: α) Der Ostgiebel (S. 59). — β) Der Westgiebel (S. 65). — e) Der Fries des Parthenon mit dem panathenäischen Festzuge: α) Szenen aus dem Festzuge (S. 74). — β) Die Versammlung der Götter (S. 78). — γ) Die Übergabe des Peplos (S. 87). — f) Das Standbild der Athene Parthenos (S. 88).	
Drittes Kapitel. Einwirkung des Phidias auf das Kunsthandwerk in Athen	S. 95—106
1. Das Triptolemos-Relief (S. 96). — 2. Orpheus und Eurydice (S. 98). — 3. Das Grabmal der Hegejo (S. 101). — Schlusswort (S. 103).	

Verzeichnis von Abbildungen aus größeren Bildwerken

(in alphabetischer Ordnung).

- Akropolis von Athen:** 1. von der Launitz und Trendelenburg, Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst. Leipzig, Hornig. Nr. 18: Akropolis von Athen (Südseite); Nr. 19: Plan der Akropolis. 2. Akropolis von Athen und ihre Bauten von Dr. Durm. München und Leipzig, Oldenbourg. 3. Neu-Athen mit Akropolis von Südosten aus gesehen in: Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums I, Taf. II zu S. 146; Plan der Akropolis: ebendasselbst zu S. 200. München u. Leipzig, Oldenbourg. 4. Akropolis von Athen (Rekonstruktion nebst Erläuterungstafel), herausgegeben von der „Vereinigung der Kunstfreunde“ in Berlin. Nachbildung des von H. Gärtner für die Aula des Gymnasiums in Elbing gemalten Freskobildes. 5. W. Barth, *Ellás*, Sammlung von Bildern aus Griechenland in Heften. Athen 1902. Heft I, 1. Die Akropolis mit dem Theseion; 2. Die Akropolis mit dem Olympieion; Heft II, 1: Die Akropolis vom Mufenhügel.
- Athena Lemnia des Phidias:** Furtwängler und Ulrichs, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. München, Bruckmann. Schulausgabe Nr. 22.
- Athena Parthenos vom Parbation:** 1. Bender, Anthes und Forbach, Klassische Bildermappe. Darmstadt, Zedler u. Vogel. Heft IV, Nr. 3. 2. F. Hoppe, Bilder zur Mythologie und Geschichte der Griechen und Römer Nr. 29. Wien, Gräfer. 3. Barth, *Ellás*, Heft 2, 21. 4. Furtwängler und Ulrichs, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Schulausgabe Nr. 1.
- Erktheion (Rekonstruktion):** 1. Seemanns Wandbilder Nr. 31. Leipzig, G. A. Seemann. 2. Barth, *Ellás*, Heft I, 5; Karyatidenhalle: ebendasselbst, Heft II, 4.
- Grabmal der Hegeso:** 1. Drei Wandtafeln für den Gebrauch der Gymnasien, herausgegeben vom Kaiserl. Deutschen Archäologischen Institut. Nr. 1. München, Bruckmann.
- Niketempel:** Barth, *Ellás*, Heft I, 3; Figur von der Balustrade: ebendasselbst, Heft I, 21.
- Orpheus, Eurydice und Hermes (Relief):** 1. Bender, Anthes und Forbach, Klassische Bildermappe, Heft IV, 4. 2. Hoppe, Bilder zur Mythologie der Griechen und Römer, Nr. 4. 3. Furtwängler und Ulrichs, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, Nr. 11.
- Parthenon:** 1. nach dem Modell von Prof. G. Niemann in Seemanns Wandbildern, Nr. 55. 2. Parthenon von der Nordwestseite: Barth, *Ellás*, Heft I, 4. 3. Parthenon von der Nordostseite, ebendasselbst, Heft II, 3. Skulpturen aus dem Ostgiebel: a) Liegende männliche Figur: Furtwängler und Ulrichs, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Schulausgabe Nr. 15. b) Gruppe dreier weiblicher Statuen, ebendasselbst, Schulausgabe Nr. 12. Reliefs aus dem Parthenonfries: a) Weitergruppe, b) Göttergruppe: Furtwängler und Ulrichs, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, Schulausgabe Nr. 31.
- Perikles (Marmorbüste):** 1. Furtwängler und Ulrichs, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, Schulausgabe Nr. 2. Hoppe, Bilder zur Mythologie und Geschichte der Griechen und Römer, Nr. 5.
- Triptolemosrelief:** 1. Bender, Anthes und Forbach, Klassische Bildermappe. Heft IV, 1. 2. Furtwängler und Ulrichs, Denkmäler griech. und röm. Skulptur, Schulausgabe Nr. 23. 3. Barth, *Ellás*, Heft I, 20.

Erstes Kapitel.

Kurzer Überblick über die Geschichte der Akropolis von den ältesten Zeiten bis zum Zeitalter des Perikles.

In dem von den Flüssen Cephissus (*Κηφισσός*) und Ilissus (*Ιλισσός*) durchflossenen attischen Lande bildet die steile und langgestreckte Höhe, welche nachmals als die Akropolis von Athen so hohe Berühmtheit erlangt hat, eine von der Natur selbst geschaffene treffliche Schutzwehr gegen andringende Feinde. Kein Wunder, daß dieser die Umgegend weithin beherrschende tafelförmige Felsen schon frühzeitig besiedelt und zu einer Festung umgestaltet wurde, in der in grauer Vorzeit die Herrscher des Landes ihre Residenz aufschlugen. Die eigentümliche Gestalt des Berges machte ihn dazu ganz besonders geeignet. Die für sich gelegene Höhe, die nach dem, wie die Sage meldet, aus Saïs in Ägypten eingewanderten König Sekrops (*Κέκροψ*) ursprünglich Sekropia genannt wurde, erhebt sich ungefähr 150 m über dem Meeresspiegel und überragt die nächste Umgebung um 60—70 m. Der Rand derselben fällt nach Osten, Norden und Süden in steilen Felsen ab; nur nach Westen hin ist eine allmähliche Abdachung. Wurde schon durch diesen Umstand die Abwehr feindlicher Angriffe erleichtert, so kam noch als ein überaus günstiges Moment hinzu, daß der Bergücken, der eine Länge von 300 m und eine Breite von ungefähr 130 m hat, die Anlage von größeren Baulichkeiten mit Leichtigkeit gestattete. Es kam nur darauf an, die verschiedenen Unebenheiten so viel als möglich zu beseitigen, damit das nötige Terrain für heilige und profane Bauten gewonnen werden konnte. So schlugen denn auf dieser lustigen Höhe, die einen weiten Blick in das um-

liegende Land gestattete, die Könige, von denen Sage und Geschichte melden, ihre Residenz auf, indem sie den Felsrand mit schützenden Mauern umgaben und auf dem nunmehr gesicherten Platze ihren Palaß aufführten. Dieser hat ohne Zweifel dieselbe Anlage gehabt wie die Königsburgen in Orchomenos, Tiryns und an andern der ältesten Geschichte Griechenlands angehörigen Orten, deren ehrwürdige Ruinen noch heute die Bewunderung der Reisenden erregen. Nur schwache Überreste dieses Königsbaus haben sich auf der Nordseite und zwar östlich von dem Erechtheion nachweisen lassen; sie gestatten nicht, den ursprünglichen Bau in der Phantasie zu rekonstruieren. Es ist übrigens von vornherein als sicher anzunehmen, daß innerhalb dieser Palaßbauten sich auch eine Kultusstätte befunden hat. Noch in historischer Zeit stand auf der Höhe ein Altar des Zeus Herkeios (*Ζεύς Ἡρακείος*), und es ist sehr wohl möglich, daß es derselbe Altar war, auf dem schon zur Zeit der Könige dem höchsten der Götter Opfer dargebracht wurden. Daß die Bauten in roher Form aufgeführt waren und jedes künstlerischen Schmuckes entbehrten, ist selbstverständlich: es kam nur darauf an, die Festung, welche die Natur bot, durch künstliche Anlagen noch zu verstärken und sich dadurch eine Stätte zu schaffen, die in den Stunden der Gefahr hinreichenden Schutz bot. Namentlich war es auch erforderlich, eine am westlichen Abhange befindliche Quelle, die sogenannte Klepsydra (*Κλεψύδρα*), in die Befestigung miteinzuschließen, um bei einer Belagerung nicht vom Wasser abgeschnitten zu sein. Überreste der Befestigungsmauern haben sich an verschiedenen Stellen noch gefunden; sie bestanden aus mehr oder weniger roh behauenen großen Blöcken und hatten denselben Charakter wie die sonstigen Bauten der damaligen Zeit, die unter dem Namen cyklopische Mauern bekannt sind, auch wohl als pelasgische Bauten bezeichnet werden.

Als das Königtum mit Kodrus (*Κόδρος*), welcher der Sage nach freiwillig für sein Vaterland in den Tod ging, erloschen war und die Adelsgeschlechter die Macht im attischen Lande an sich rissen, verlor die Akropolis ihre Wichtigkeit als Festung nicht, wenn sie auch aufhörte, der eigentliche Mittelpunkt der Herrschaft zu sein. Ihre hohe Bedeutung trat erst wieder in die Erscheinung, als ehrgeizige Männer danach trachteten, das Adelsregiment zu stürzen und an der Stelle desselben eine

Tyrannis aufzurichten, wie dies auch an andern Orten Griechenlands geglückt war. Bekannt ist aus der Geschichte, daß im siebenten Jahrhundert v. Chr. ein Athener aus hochadligem Geschlecht namens Kylon (*Κύλων*) im Vertrauen auf das Volk, welches die Adels Herrschaft schon lange mit Unwillen ertrug, sich durch einen Handstreich der Akropolis bemächtigte, um hier seine Herrschaft aufzurichten. Er hatte die Tochter des Tyrannen Theagenes von Megara geheiratet und war durch diese Verbindung zu ehrgeizigen Plänen aufgestachelt worden. Sein Unternehmen aber nahm einen kläglichen Ausgang: von dem Volke, in Bezug auf dessen Beihülfe er sich gründlich verrechnet hatte, auf der Burg belagert, gab er sein kühnes Unternehmen auf und rettete sich durch schmachliche Flucht; seine Anhänger suchten Schutz an dem Altar der Athene, wurden aber, obgleich ihnen freier Abzug zugesichert war, auf Anstiften der adligen Familie der Alkmaoniden niedergemacht. Wenn auch durch die Verfassung, die bald darauf der weise Solon (*Σόλων*) seiner Vaterstadt gab, der weiteren Ausbildung der Demokratie der Weg geebnet wurde, so wurde doch durch die Bestrebungen der aufeinander eifersüchtigen Adelsgeschlechter eine ruhige Entwicklung für die erste Zeit noch gehemmt. Athen mußte es um 560 v. Chr. erleben, daß ein ehrgeiziger Mann, Pisistratus (*Πεισίστρατος*), mit Hülfe der im innern Gebirgsland wohnenden Bauern sich der Akropolis bemächtigte und abermals eine Tyrannis aufrichtete. Zweimal vertrieben, wußte er immer wieder durch schlaue Benützung der Verhältnisse die Rückkehr nach Athen zu erzwingen und sich schließlich bis zu seinem im Jahre 527 v. Chr. erfolgten Tode im Besitz der Macht zu behaupten. Er trat, als er sich in seiner Stellung sicher fühlte, nicht mehr als Gewaltherrscher auf, sondern suchte durch heilsame Maßregeln die Parteien mehr und mehr zu versöhnen und durch nützliche Einrichtungen sich die Gunst des athenischen Volkes zu verschaffen. Ganz besonders aber bemühte er sich, seine Vaterstadt dadurch zu heben, daß er Kunst und Wissenschaft förderte und im Volke geistiges Leben zu erwecken sich bestrebte. Es ist bekannt, wie er die homerischen Gesänge unter seinen Mitbürgern zu verbreiten sich angelegen sein ließ; berühmte Dichter, wie Simonides von Keos und Anacreon von Teos, weilten an seinem Hofe; Handel und Gewerbe nahmen einen erfreulichen Aufschwung, indem mit den Bewohnern der Inseln und Küstenländer Be-

ziehungen angeknüpft wurden. Besonders aber war er bemüht, den Kultus der Göttin Athene, der er seine zweimalige Rückkehr nach der Stadt zu verdanken vorgab, zu heben und zu fördern. Das uralte, in den Sommer fallende Fest der Panathenäen (*τὰ Παναθήναια*), das von dem mythischen Könige Erichthonios gestiftet und von Theseus erneuert sein soll, stellte er wieder her, indem er zugleich bestimmte, daß alle fünf Jahre dasselbe mit großem Glanze gefeiert werden sollte. Nicht nur ritterliche und gymnastische Wettkämpfe sollten die Festlichkeit verschönen, sondern auch dichterische Vorträge von Rhapsoden dabei eine Stelle finden. Auf der Akropolis aber, wo er seine Residenz aufgeschlagen hatte, führte er zu Ehren der Göttin Athene in dorischem Stil ein Gebäude auf, das wegen seiner einhundert Fuß betragenden Länge das *Ἑκατόμπεδον* (*τὸ Ἑκατόμπεδον*) genannt wurde. Es sollte vermutlich nur dem Zwecke dienen, den Tempelschatz der Stadtgöttin in sich aufzunehmen. Überreste dieses aus der Pisistratidenzeit stammenden Gebäudes haben sich südlich vom Erechtheion vorgefunden, das wir später genauer betrachten werden.

Der Kultus der Göttin Athene ist übrigens sicherlich schon sehr früh zur Einführung gelangt; durch Pisistratus aber wurde sie die eigentliche Landesgöttin, die dem athenischen Volke im Kriege beistand, die es die Künste des Friedens lehrte und auf geistigem und ethischem Gebiete förderte. Wir dürfen wohl annehmen, daß sie schon frühzeitig auch auf der Akropolis verehrt worden ist. Die Sage brachte sie in Verbindung mit dem mythischen Könige Attika's Erechtheus (*Ἐρεχθεύς*) und meldete, daß die Göttin diesen Sohn der Erde (*Γῆ*) in ihre mütterliche Pflege nahm, der wunderbar gestaltet war, indem sein Körper in den Schwanz einer Schlange endete.¹⁾ Als sich derselbe der Königsherrschaft bemächtigte, habe er, wie weiter berichtet wird, den Dienst der Göttin eingesetzt und ihr als der eigentlichen Stadtgöttin (*Πολιάς*) einen Tempel auf der Burg erbaut, den er nach sich das Erechtheion (*τὸ Ἐρεχθεῖον*) benannte.

Der Sage nach war sie übrigens nicht ohne Kampf in den Besitz der Burg gelangt, sondern hatte um denselben mit dem

¹⁾ Durch die schlangenartige Bildung sollte zum Ausdruck gebracht werden, daß er aus dem Lande selbst hervorgegangen, ein sogenannter Autochthone war.

Beherrscher des Meeres, Poseidon, streiten müssen. Nach der Entscheidung des obersten der Götter, Zeus, sollte diejenige von beiden Gottheiten die Herrschaft in Attika bekommen, welche das Land durch das nützlichste Geschenk erfreute. Poseidon ließ eine Quelle hervorsprudeln, Athene aber gewann den Sieg dadurch, daß sie einen Ölbaum aus dem Lande aussproießen ließ. Noch in späterer Zeit wurde in dem Erechtheion dieser Erstlingsbaum gezeigt, und als die Perser die Burg zerstörten und dabei auch den heiligen Baum verbrannten, schlug er, wie die Sage meldet, von neuem aus und bewies dadurch seinen göttlichen Ursprung. Die ältesten Priesterinnen der Göttin waren nach der mythologischen Überlieferung Aglauros (*Ἀγλαυρός*), Pandrosos (*Πάνδροσος*) und Herse (*Ἑρση*), Personifikationen der heiteren Luft, durch die Attika ausgezeichnet ist, und des Taues und Regens, wodurch Wachstum und Gedeihen der Pflanzen befördert wird. Kein Wunder, daß Athene als segenspendende Göttin in der Verehrung des athenischen Volkes immer mehr in den Vordergrund trat und schließlich die Gottheit wurde, mit der die Bewohner des Landes auf das innigste verwachsen waren, der sie am meisten huldigten.

So segensreich die Regierung des Pisistratus für Athen gewesen war, so unheilvoll wurde die Herrschaft seiner Söhne Hipparch und Hippias. Mit Gewalt sprengte das Volk die Fesseln der Knechtschaft und stellte die Freiheit wieder her. Nur wenige Jahre später sollte es durch die That beweisen, daß es die sittliche Kraft besaß, für die Verteidigung des Landes die schwersten Opfer zu bringen und dadurch ganz Griechenland zu retten.

Niemals hat den Hellenen und ihrer Kultur eine größere Gefahr gedroht als im Beginn des fünften Jahrhunderts vor Christi Geburt, in der denkwürdigen Zeit, in welcher der erste große Zusammenstoß zwischen Orient und Occident erfolgte. Durch die Hülfe, die Athen in Gemeinschaft mit der kleinen Stadt Eretria den ionischen Städten bei ihrem Aufstande gegen die persische Herrschaft geleistet hatte, zum Zorne gereizt, beschloß der König Darius, einen Rachezug nach dem Westen zu unternehmen, um beide Städte die Überlegenheit seiner Macht fühlen zu lassen. Man hätte glauben sollen, daß die Furcht, von einem fremden Despoten geknechtet zu werden, eine nationale Begeisterung unter allen griechischen Staaten hervorgerufen und sie zu gemeinsamer Abwehr der Barbaren fest zusammengefettet hätte.

Allein die Eifersucht, die zwischen den verschiedenen Staaten von alters her bestand, ferner die Parteistreitigkeiten, welche die Bürger in den einzelnen Gemeinwesen voneinander trennten, und schließlich die Rivalität, die schon seit langem zwischen den beiden bedeutendsten Staaten, Athen und Sparta, herrschte — alle diese widrigen Umstände vereinigten sich, um ein gemeinsames Handeln, einen einmütigen Kampf für die höchsten nationalen Güter zu verhindern. Mit Recht sagt daher Plato,¹⁾ daß in jenen gefeierten Kriegen vieles vorgekommen sei, was den Griechen sehr wenig Ehre mache. Am wenigsten dürfe man von einem nationalen Erfolge der Hellenen reden, denn nur die Vereinigung der beiden Großstaaten habe zuletzt die drohende Knechtschaft von Hellas abgewendet. Unter so ungünstigen Verhältnissen wäre der Untergang der griechischen Freiheit wohl besiegelt gewesen, wenn nicht von Anfang an ein Staat mit bewunderungswürdiger Ausdauer und einem Opfermut ohnegleichen den Kampf gegen den übermächtigen Feind aufgenommen und siegreich durchgeföhrt hätte. Dies war der athenische Staat, der erst vor kurzem die Fesseln einer drückenden Tyrannenherrschaft gesprengt und der bürgerlichen Tüchtigkeit eine Stätte freier Entwicklung bereitet hatte. In diesem Gemeinwesen erstanden Männer, wie eine große Zeit sie erforderte. Miltiades war es, der in der Ebene von Marathon im Jahre 490 das aus zehntausend Mann bestehende athenische Heer, dem sich nur ein kleines Hülfskorps von 1000 Plataënsern angeschlossen hatte, gegen eine vielfach überlegene feindliche Macht führte und den Befehlshabern derselben, Datis und Artaphernes, eine so schwere Niederlage bereitete, daß die Perser von jedem weiteren Versuche, gegen die Griechen anzukämpfen, abstanden. Noch Größeres leistete Themistokles, als Xerxes, der Sohn des Darius, den Plan seines Vaters wieder aufnahm, und sogar dahin erweiterte, daß er nicht nur ein Strafgericht vollziehen, sondern sich zum Herrn von Griechenland machen wollte. Er war es, der zuerst seine Mitbürger darauf hinwies, das Vaterland stark zur See zu machen und zu diesem Zwecke eine Flotte zu bauen, die dem Feinde auf dem Meere erfolgreichen Widerstand zu leisten vermöge. Seinem Räte war es ferner zu danken, daß die Athener, als die Perser durch schänden Verrat

¹⁾ Plato de legibus S. 692.

den Zugang zu Mittelgriechenland gewonnen und in den Thermopylen Leonidas und seine kleine Schar niedergemetzelt hatten, ihre Vaterstadt und die Burg der Zerstörung preisgaben und ihr Heil auf der Flotte suchten. Seine klugen Maßnahmen haben es schließlich bewirkt, daß die wankelmütigen Bundesgenossen, die in kurzfristiger Politik sich auf die Verteidigung des Peloponnes beschränken wollten, mit ihren Schiffen bei Salamis aushielten und bei dieser Insel dem Perserkönig eine so empfindliche Niederlage bereiteten, daß er schleunig in sein Land zurückzukehren beschloß und sich damit begnügte, ein Besatzungskorps unter Mardonius in Griechenland zurückzulassen, damit dieser bei gelegener Zeit die Operationspläne wieder aufnehme. Die Stunde der Gefahr hatte auch die Versöhnung zwischen Themistokles und seinem politischen Gegner Aristides herbeigeführt, der wenige Jahre zuvor, durch das Scherengericht verbannt, seine Vaterstadt hatte verlassen müssen. Uneingedenk der schweren Kränkung, die ihm von seinen undankbaren Mitbürgern zugefügt worden war, stellte er sich wieder in den Dienst des Vaterlands und nahm an dem Ehrentag von Salamis persönlich in hervorragender Weise Anteil. Daß in einem Staate, in welchem die Wogen patriotischer Begeisterung so hoch gingen, jeder Versuch, durch die Kunst der Überredung die Bürger zum Abfall von der nationalen Sache zu bewegen, vergeblich war, kann uns nicht wunder nehmen. Wir begreifen es, daß sie dem Könige Alexander von Macedonien, als dieser im Winter 480/479 sie auf die Seite der Perser zu ziehen sich bemühte, eine runde Absage erteilten. Sie gaben ihm in der Volksversammlung eine Antwort, die, um mit Ernst Curtius zu reden, „ewig denkwürdig bleiben wird, solange das Gedächtnis der Geschichte auf Erden fortlebt.“ „Melde,“ so sagten sie, „dem Mardonius, daß die Athener folgendes erklären: Solange die Sonne dieselbe Bahn geht, wie bisher, werden wir niemals dem Perser ein Zugeständnis machen, sondern wir werden uns verteidigen und ihn bekämpfen im Vertrauen auf die Bundesgenossenschaft der Götter und der Heroen, auf die er keine Rücksicht genommen und deren Wohnstätten und Bildsäulen er in Asche gelegt hat.“¹⁾ Mußten auch die Athener, die erst

¹⁾ Herod. VIII, 143: *νῦν δὲ ἀπάγγελλε Μαρδονίῳ, ὡς Ἀθηναῖοι λέγουσι, ἔστ' αὖν ὁ ἥλιος τὴν αὐτὴν ὁδὸν ἴη, τῆ καὶ νῦν ἐρχεται, μήποτε*

vor kurzem in die Heimat zurückgekehrt waren und angefangen hatten, die Schäden der barbarischen Verwüstung zu beseitigen, dadurch schwer büßen, daß Mardonius im Frühjahr 479 abermals in Attika einzog und die von ihren Bewohnern wiederum verlassene Stadt Athen zum zweiten Male mit Feuer und Schwert zerstörte, so ließen sie doch die Hoffnung auf den endlichen Sieg ihrer gerechten Sache nicht sinken. Und als endlich das Heer der Spartaner und Peloponnesier, die sich nur mühsam zu der Ansicht durchgerungen hatten, daß der Untergang Attikas auch für den Peloponnes verhängnisvoll sein werde, unter Führung des lacedämonischen Königs Pausanias in Mittelgriechenland erschien, wurde bei Plataä im Jahre 479 eine Schlacht geschlagen, die mit einer völligen Niederlage der Perser endete und ihrem Anführer Mardonius den Tod brachte. Mit diesem Siege der Griechen fanden die Kämpfe der Perser auf griechischem Boden ihren Abschluß; hatten sich bisher die Hellenen in der Defensive befunden, so konnten sie nunmehr zur Offensive übergehen, um für die Zukunft sich vor Angriffen der Perser zu sichern. Die schwersten Opfer in dem Freiheitskampfe hatte unstreitig Athen gebracht: es war natürlich, daß es aus demselben auch die reichsten Früchte erntete. Je mehr die Athener mit Hilfe ihrer mächtigen Flotte, die Aristides und Cimon, des Miltiades Sohn, befehligten, den Einfluß der Perser auf dem ägäischen Meere beschränkten und je mehr gleichzeitig das Ansehn Spartas durch die hochverrätherischen Pläne des Pausanias, der mit dem Perserkönig in Verbindung trat, in den Augen der übrigen Hellenen sank, um so klarer erkannten diese, daß nur in Anlehnung an Athen das Heil zu suchen sei. So vollzieht sich ein Umschwung der bisherigen Verhältnisse: Sparta tritt vom Offensivkriege gegen die Perser zurück, und Athen, das die nationale Sache auch weiterhin fördert, schließt mit den von den Persern am meisten bedrohten Inseln und Küstenstädten einen Bund (*συνμαχία*), um mit vereinten Streitkräften und gemeinsamen Geldmitteln den Kampf gegen die Perser weiterzuführen. In dem Heiligtum des Apollo auf der Insel Delos wird der Bundesschatz niedergelegt; Athen wird der Borort unter den Bundesstaaten und Aristides der erste Schatz-

ὁμολογήσειν ἡμέας Ξέρῳ· ἀλλὰ θεοῖσι τε συμμαχοῖσι πίσυνοί μιν ἐπέξιμεν ἀμυνόμενοι καὶ τοῖσι ἥρωσι, τῶν ἐκεῖνος οὐδεμίαν ὄβριον ἔχων ἐνέπρησε τοὺς τε οἴκους καὶ τὰ ἀγάλματα.

meister (*Ἐλληνοταμίαις*). Gleichzeitig setzt Themistokles trotz des lebhaften Widerspruchs der Lacedämonier es durch, daß Athen durch Mauern befestigt wird und auch die Häfen in die Befestigung hineingezogen werden. Im Innern aber wird die republikanische Verfassung weiter ausgebaut: als ein Zeichen des Dankes für die dem Vaterland in schwerer Zeit geleisteten Dienste wird auf den Antrag des Aristides auch den Bürgern der vierten Vermögensklasse, den Theten (*θητες*), volles Bürgerrecht und der Zutritt zu allen Ämtern gewährt. So waren die Bedingungen zu einer reichen Entwicklung der athenischen Macht gegeben. Nur der Gegensatz zu Sparta stand als ein drohendes Unwetter am Horizont, das über kurz oder lang sich unheilvoll entladen mußte. Zudem konnten die Verschiedenheiten in den politischen Ansichten der leitenden Persönlichkeiten im Staate leicht einen hemmenden Einfluß ausüben, wie dies auch früher wiederholt der Fall gewesen war.

Ehe aber diese für den athenischen Staat schwere und verhängnisvolle Zeit eintrat, nahm derselbe dank seiner politischen Machtstellung und dank dem Umstande, daß es auch in dieser Periode an großen Männern nicht fehlte, einen außerordentlichen Aufschwung. Die bedeutenden Staatsmänner, deren Namen mit den denkwürdigen Perserkriegen auf das innigste verknüpft ist, treten zwar nacheinander von der politischen Schaubühne ab. Themistokles findet, nachdem sein politischer Gegner bereits gestorben ist, fern von der Heimat zu Magnesia in Kleinasien sein Ende, und Cimon, der einem freundlichen Einvernehmen mit Sparta das Wort redet und die alten Grundlagen des athenischen Staates nicht erschüttert wissen will, muß schließlich einem Manne weichen, der durch seine hervorragenden geistigen Eigenschaften dazu berufen war, eine herrliche Blütezeit für sein Vaterland herbeizuführen. Diese außergewöhnliche Persönlichkeit, die einem ganzen Zeitalter den Namen gegeben hat, war Perikles (*Περικλῆς*). Sein Streben ging nicht nur darauf, Athen zur führenden Macht in Griechenland zu erheben und ein immer festeres Band um die vielen Staaten des gemeinsamen Vaterlandes zu schlingen, sondern war auch darauf gerichtet, seine Heimat zu einem Sitze der Künste und Wissenschaften umzugestalten, der seinesgleichen in der Welt nicht hätte. „Wenn heute noch,“ sagt treffend Herz-

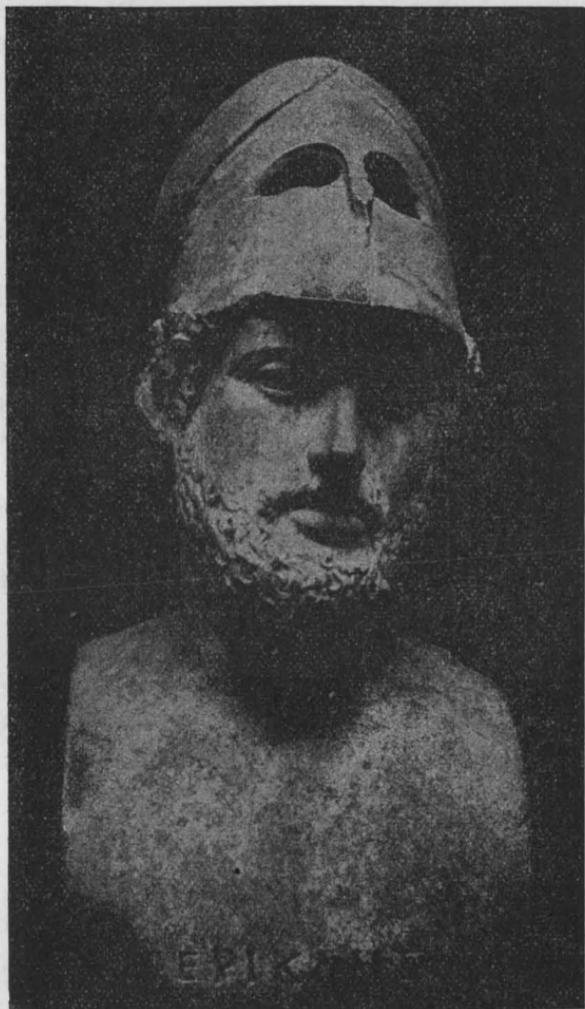
berg,¹⁾ „der Name Athen einen zauberischen Klang hat für die gebildete Welt aller Kulturvölker, so gebührt dabei ein glänzendes Verdienst der Staatsleitung des Perikles.“ Bei seiner außerordentlichen Beredsamkeit verstand er es, sich in seinem Volke eine Stellung zu gewinnen, die mit der demokratischen Verfassung kaum vereinbar erschien, und mit Recht sagt der große Geschichtsschreiber Thucydides,²⁾ dessen Werk wir einen tiefen Einblick in das Wesen dieses einzigartigen Staatsmannes verdanken, „daß dem Wortlaute nach zwar die Volksherrschaft bestand, daß aber in der That die Herrschaft in den Händen des ersten Mannes lag.“

Über die Gesichtszüge dieses hochbedeutenden Mannes geben uns drei Büsten, die uns durch einen glücklichen Zufall erhalten sind, eine genügende Vorstellung. Diese Büsten befinden sich in London, in München und im Vatikan; als die schönste von ihnen gilt die des britischen Museums. Sie wurde 1781 bei Tivoli gefunden; man hält sie für eine gute Kopie, die der römischen Kaiserzeit angehört. Die Inschrift befindet sich auf der untern Hälfte des Kunstwerks (vgl. die Abbildung). Das Haupt ist mit einem korinthischen, nach hinten zurückgeschlagenen Helm bedeckt. Ob der Künstler, der das Original schuf, absichtlich den obersten Teil des Kopfes den Blicken entzog, weil, wie Plutarch erzählt, der Schädel des Perikles außergewöhnlich spitz geformt war und von den Komödiendichtern mit einer Zwiebel verglichen wurde — der Dichter Kratinos nannte ihn „Zwiebelkopf“ (*σχινοκέφαλος*), — wird von verschiedenen Seiten in Zweifel gezogen. Vielleicht sollte er durch die Hinzufügung des Helmes als Feldherr (*στρατηγός*) gekennzeichnet und damit auf die Bedeutung, die er in diesem von ihm wiederholt bekleideten Amte gehabt hat, hingewiesen werden. Das Gesicht des ein wenig geneigten Hauptes zeigt nicht gerade individuelle Züge; diese Eigentümlichkeit erklärt sich aber aus der Richtung der damaligen Kunst: auch auf dem Gebiete des Porträts hielt man sich von allem Realismus fern. Wird es uns auch nicht leicht, aus dem von einem kurzgeschorenen Vollbart umrahmten Gesichte mit den glatten Wangen und der ungefurchten Stirn alle die Eigenschaften herauszulesen, die ihm

¹⁾ Geschichte der Griechen im Altertum, S. 215.

²⁾ Thucyd. II, 65: *ἐγγίνετό τε λόγῳ μὲν δημοκρατία, ἔργῳ δὲ ὑπὸ τοῦ πρώτου ἀνδρός ἀρχή.*

von den antiken Schriftstellern beigelegt werden, so werden wir doch eine edele, mit Wohlwollen verknüpfte Gefinnung in der Büste erkennen. „Höheit und Kraft,“ sagt Urlichs, „ruhiger und klarer Verstand, Milde und heiterer Friede sind in wunderbarer Harmonie auf den Gesichtszügen ausgebreitet.“



Büste des Perikles.

Es wird uns berichtet, daß ein Künstler Kresilas, der in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr. lebte, eine Bronzestatue des Perikles schuf, und eine Inschrift an einer auf der Akropolis gefundenen Basis weist mit Bestimmtheit darauf

hin: nicht unwahrscheinlich ist es also, daß die erhaltenen Büsten auf dieses Original zurückzuführen sind.

Begeistert für alle edeln Bestrebungen und ganz besonders auch für die bildende Kunst, sammelte Perikles um sich eine Schar von Künstlern, die ihm dazu behülflich war, seine großartigen Pläne zur Ausführung zu bringen. Die nötigen Mittel, um die Stadt Athen zur ersten und schönsten in ganz Griechenland zu erheben und ihr dadurch einen unvergänglichen Glanz zu verleihen, gewährten die nicht geringen Steuern, die von den Bundesgenossen aufgebracht und nicht mehr nach Delos, sondern nach Athen gezahlt und von Perikles verwaltet wurden. Die vornehmste Stätte aber, um sich zu einer herrlichen Blüte zu entfalten, fanden die bildenden Künste auf der Akropolis. Seitdem Athen zur See stark geworden war und in seine Flotte den Schwerpunkt seiner politischen Macht gelegt hatte, bedurfte es nicht mehr in gleichem Grade einer befestigten Höhe, die in den Zeiten der Gefahr Schutz gewähren konnte: die Mauern, welche die Stadt und die Häfen sicherten, erschienen als ein genügend starkes Bollwerk gegen etwaige feindliche Angriffe. Und so wurde der eine fröhlich aufblühende Stadt überragende Burgberg mit Bauwerken und Skulpturen geschmückt, die weithin den Ruhm und die Größe Athens verkündeten, die in beredtester Weise Zeugnis ablegten von dem idealen Sinne, der die gesamte Bürgerschaft beseelte. „Alles wirkte,“ so äußert sich ein Gelehrter,¹⁾ „der attischen Kunst der Zeit nach den Perserkriegen eine innere Höhe und zugleich eine äußere Pracht zu verleihen, wie sie sich niemals vorher und kaum jemals nachher vermählt haben.“

Zweites Kapitel.

Die Akropolis im Zeitalter des Perikles.

Die Zerstörung, die das Barbarenheer bei seinem zweimaligen Einzug in Athen sowohl in der Stadt wie auf der Burg angerichtet hatte, war eine so vollständige gewesen, daß es der Anspannung aller Kräfte bedurfte, um die Spuren dieser trüben Zeit wieder zu verwischen. Während Themistokles darauf

¹⁾ Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker I, S. 273.

bedacht war, seine Vaterstadt zu befestigen und für die Zukunft gegen feindliche Überfälle zu sichern, machte Cimon den Anfang damit, Athen zu verschönern. Was er begonnen hatte, das setzte in weiterem Umfange und mit reicheren Mitteln Perikles fort; er wurde der eigentliche Begründer des neuen Athens, und am lautesten verkündeten seinen Ruhm die herrlichen Bauten, die auf der Akropolis entstanden. Ehe sie aber aufgeführt werden konnten, war es erforderlich, die Spuren der Zerstörung auszutilgen und die Ruinen, die von der tiefen Erniedrigung zeugten, abzutragen. Es mußte auf der Höhe das nötige Terrain geschaffen und die Unebenheiten des Bergrückens so viel als möglich beseitigt werden. Hörte doch jetzt die Akropolis mehr oder weniger auf, Festung zu sein; sie wurde „ein heiliger Berg, ein Piedestal für die Tempel und Statuen, welche als Weihgeschenke für die Götter und ganz besonders für Athene, die Namensgöttin der Stadt, sich auf ihr erhoben.“ Das Material, das die Trümmer der ehemaligen Bauten boten, wurde dazu verwendet, die Mauern wiederherzustellen und Vertiefungen auszufüllen. In unsern Tagen hat man den zu diesem Zweck benutzten Schutt, den sogenannten „Perserschutt“ sorgfältig durchsucht: manche wertvolle Überreste, die der Zeit vor den Freiheitskriegen angehören, sind dadurch ans Tageslicht gefördert worden.

Nachdem auf diese Weise der Baugrund bereitet war, begann Perikles in Gemeinschaft mit Phidias und andern Künstlern die Pläne zu verwirklichen, die der Verherrlichung seiner Vaterstadt dienen sollten. Es war ein besonderer Glücksumstand für Athen, daß der geniale Staatsmann, der es sich zur Aufgabe gesetzt hatte, sein Volk zur politischen Freiheit zu erziehen und auf eine hohe Stufe der Bildung zu erheben, und der Künstler, der die Kraft besaß, Werke von unvergänglicher Schönheit zu schaffen, miteinander in so enge freundschaftliche Beziehungen traten. Treffend sagt darüber Stauffer: ¹⁾ „Das sichtbare Ergebnis der Freundschaft des Perikles und des Phidias war die ewig denkwürdige Tätigkeit, welche Athen durch den Adel höchster Kunst weihte und für die Jahrtausende der Kulturentwicklung zum Vorbilde des reinsten und erhabensten künstlerischen Strebens aufstellte.“

¹⁾ Stauffer, Zwölf Gestalten der Glanzzeit Athens S. 147.

Während wir über das Leben des Perikles durch die Berichte der antiken Schriftsteller, ganz besonders des Thucydides, genaue Kenntniss haben, fließen die Nachrichten über den Lebensgang seines künstlerischen Freundes leider nur sehr dürftig, so daß wir ein klares Bild von ihm nicht gewinnen können. Geboren um 490 v. Chr. in Athen, hatte Pheidias seine Unterweisung durch Ageladas (*Αγελάδας*) erhalten, der als Erzbildner sich eines hohen Ruhms erfreute und in Argos tätig war. Nachdem er sich vielseitig ausgebildet hatte, kehrte er in seine Heimat zurück und fand hier durch die Bestrebungen des Perikles ein reiches Feld, sein hohes künstlerisches Talent zu bekunden. Später siedelte er nach Olympia über, um dort für den Zeustempel die aus Gold und Elfenbein bestehende Kolossalstatue des obersten der Götter zu schaffen, die seinem Namen unvergängliches Lob erwarb. Als er im Jahre 432 nach Athen zurückkehrte, wurde er in Folge von Intriguen, die gegen Perikles von seinen Gegnern angeponnen wurden, in widrige Prozesse verwickelt. Zuerst wurde ihm schuldig gegeben, daß er von dem Golde, welches er vom Staate erhalten hatte, um daraus das Gewand für die Statue der Athene im Parthenon zu verfertigen, einen Teil unterschlagen habe. Als er sich von diesem schimpflichen Verdachte dadurch gereinigt hatte, daß er das Gewand, das zum Abnehmen eingerichtet war, wägen ließ, erfannen die Gegner des Perikles einen neuen Vorwand, ihn zu stürzen: sie klagten ihn der Gotteslästerung an, weil er gewagt habe, in dem Schilde der Göttin sein und des Perikles Bild anzubringen. Schuldig befunden, soll er in das Gefängnis geworfen und dort bald darauf an einer Krankheit gestorben sein. Es wirft einen dunklen Schatten in die sonst so glanzvolle Zeit, daß ein Mann, dem Athen so viel zu danken hatte, das Opfer schmachvoller Nachstellungen wurde. Wie sehr aber auch die Feinde das Leben des großen Künstlers verbittert haben, seinen Ruhm zu verkleinern ist ihnen nicht gelungen: die Trümmer der von ihm geschaffenen Kunstwerke legen bis auf den heutigen Tag ein beredtes Zeugnis ab von der außerordentlichen Tätigkeit dieses hervorragenden Mannes. Seine unvergängliche Bedeutung stellt Woermann in das richtige Licht, indem er sagt:¹⁾ „Ihre erste Vollblüte erreichte die Kunst der Menschheit in den Schöpfungen

¹⁾ Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker Bd. I, S. 309.

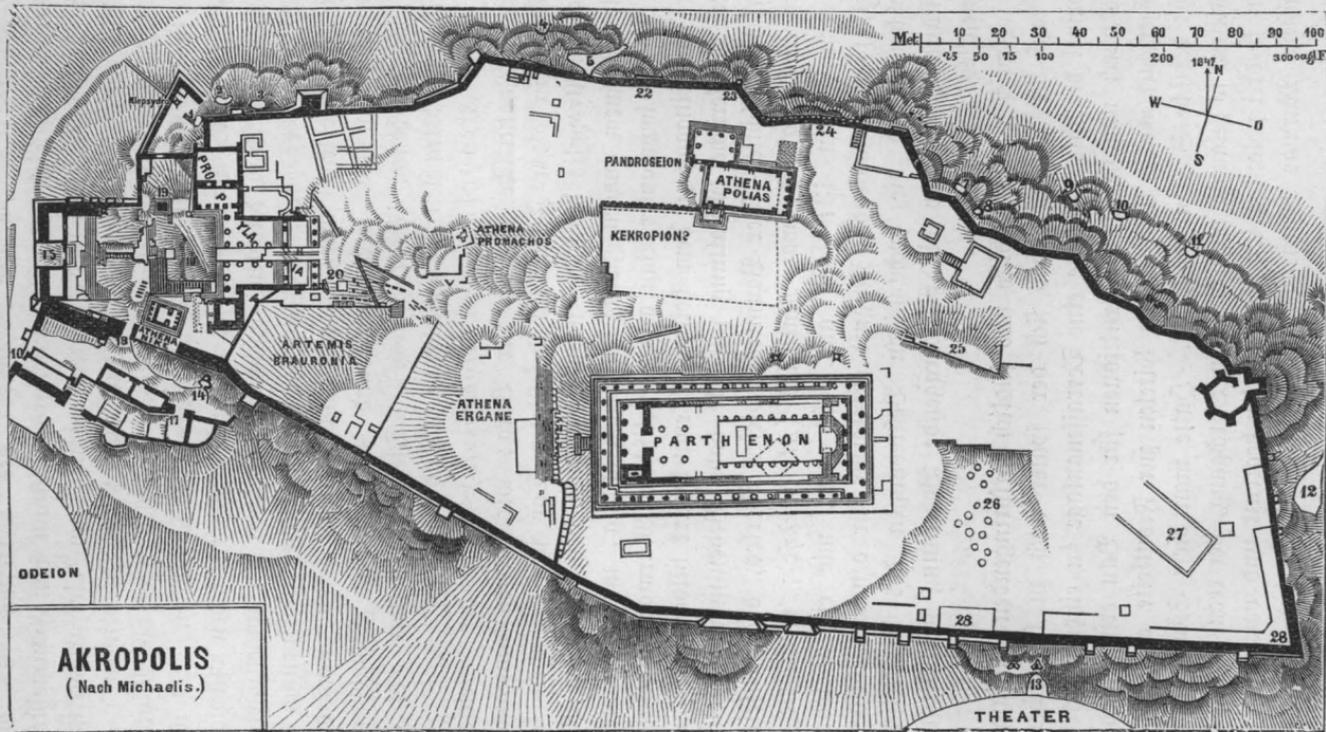
des Phidias, des großen Freundes des Perikles.“ Es war natürlich, daß dieser Künstler eine große Anzahl von Baumeistern und Bildhauern um sich scharen mußte, um die großartigen Pläne seines Freundes Perikles zur Ausführung zu bringen.

Geben wir zuerst einen flüchtigen Überblick über die Bauten, die in der Blütezeit Athens die Akropolis schmückten. Es sind folgende: 1. die Propyläen, die auf der Westseite den würdigen Eingang zur Burg bildeten, 2. das Tempelchen der ungeflügelten Nike (*Νίκη ἄπτερος*), das auf dem südwestlichen Vorsprung des Burgfelsens gelegen war; 3. auf dem Plateau selbst, nach dem Nordrande zu das Erechtheion und 4. nach dem Südrande zu der Parthenon (*ὁ Παρθενών*). Diese wollen wir jetzt der Reihe nach betrachten (s. umstehende Abbildung).

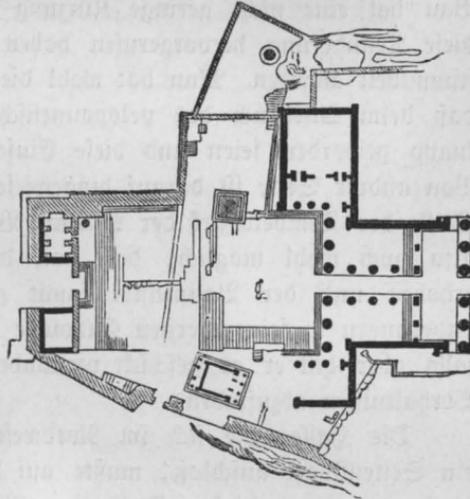
Die Propyläen (*τὰ Προπύλαια*). Auf der Westseite war der natürliche Zugang zur Burg: wir dürfen annehmen, daß hier in alten Zeiten ein besetztes Tor sich befunden hat. Als die Akropolis durch die neue Gestaltung der politischen Verhältnisse einem andern Zwecke zu dienen anfing, wurde an dieser Stelle ein imposanter Bau aus pentelischem Marmor aufgeführt, der den Eingang zu dem heiligen Tempelbezirk bilden und durch seine künstlerische Gestaltung auf die hohe Bedeutung der Burg vorbereiten sollte. Der Baumeister dieses Werkes, das in seiner Art einzig dastand, war Mnesikles (*Μνησικλῆς*); er führte es in den Jahren 437—432 aus. Es war, wie ein Gelehrter sagt,¹⁾ „ein glänzendes Zeugnis ebensosehr für den ausgebildeten Geschmack und die hochsinnigen Bestrebungen des Perikleischen Zeitalters, wie für die hervorragende Bedeutung des Meisters Mnesikles.“

Zwischen zwei nördlich und südlich vorspringenden Felskuppen — auf der letzteren erhob sich der später noch zu besprechende Tempel der Nike — führte eine Terrassenanlage zu einem Plateau, das durch umfassende Substruktionen für den Bau erst besonders hergerichtet war. Vier Stufen leiteten zur Frontseite empor, die sechs dorische Säulen schmückten. Hatte man diese Säulen durchschritten, so gelangte man in einen Durchgang, der rechts und links von je drei schlanken ionischen Säulen begrenzt und von einer aus weißem Marmor bestehenden Felderdecke überspannt war. Die

¹⁾ Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums II, S. 1416.



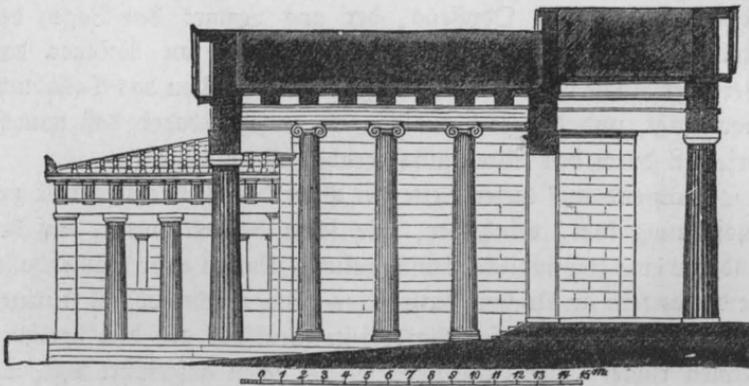
Abschlußwand, zu der man auf fünf Stufen gelangte, war durch fünf Tore unterbrochen, von denen das mittlere geräumig war, während die je zwei Eingänge, die rechts und links davon gelegen waren, eine viel geringere Breite aufwiesen. Ehe man den Burgfelsen selbst erreichte, mußte man noch eine Säulenhalle durchschreiten, die wiederum mit sechs Säulen geschmückt war (s. Plan). Hatte man auch diesen Raum durchgemessen, so genoß man einen herrlichen Blick auf die wichtigsten Gebäude der Burg. Vor dem Auge des Beschauers erhob sich das von Phidias geschaffene Kolossalbild der Athene



Propyläen (Plan).

Promachos (*Προμαχος*); nach links hatte man die Aussicht auf das Erechtheion, nach rechts auf die Westfront des Parthenontempels.

Der Bau des Tors wirkte durch sich selbst: alles Beiwerk durch plastischen Schmuck fehlte. Die Propyläen sollten „durch einfache Großartigkeit nur vorbereiten auf die Kunstwerke der Burg“. Die Wirkung der westlichen Front wurde aber noch dadurch gehoben, daß rechts und links zwei Gebäude sich angeschlossen, die von der Säulenhalle aus zugänglich waren (s. den Plan). Nach dem



Propyläen (Durchschnitt).

ursprünglichen Plane des Mnesikles sollten beide Räume die gleiche Ausdehnung haben; diese Absicht des Baumeisters ist indessen nicht verwirklicht worden, sondern der nach Süden zu gelegene Bau hat eine nicht geringe Kürzung erfahren. Welche Gründe diese Abänderung hervorgerufen haben, läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben. Man hat wohl die Vermutung ausgesprochen, daß beim Ausbruch des peloponnesischen Krieges die Geldmittel knapp geworden seien und diese Einschränkung veranlaßt hätten. Von anderer Seite ist darauf hingewiesen worden, daß an dieser Stelle der Tempelbezirk der Artemis Brauronia angrenzte; es sei also auch wohl möglich, daß von der Priesterschaft Einspruch erhoben und der Baumeister somit genötigt worden sei, Abänderungen in seinem ersten Entwurfe eintreten zu lassen. Jedenfalls aber hat er es geschickt verstanden, sich mit den gegebenen Verhältnissen abzufinden.

Die Halle, die sich im Nordwesten an die Propyläen wie ein Seitenflügel angeschlossen, mußte auf hohen Unterbauten errichtet werden, da an dieser Stelle der Burgfelsen steil abfällt. Sie bestand aus zwei Teilen: 1. einer Vorhalle, die auf der Vorderseite auf drei dorischen Säulen ruhte, und 2. einem dahinter gelegenen abgeschlossenen Raum, in welchem ein größerer Mitteleingang und zwei kleinere Seitentüren führten. Der Innenraum war ungefähr 9 m tief und 11 m breit; er diente zur Aufnahme von Gemälden und führte deshalb den Namen Pinakothek (*Πινακοθήκη*). Verschiedene Gemälde des berühmten Malers Polygnotus waren hier aufgestellt. Pausanias, der im zweiten Jahrhundert nach Christi Geburt die Stätte besuchte, sah dort noch verschiedene Gemälde, so einen Odysseus, der aus Lemnos den Bogen des Philoktet holt, Drestes und Pylades, welche an Agisthos das Werk der Rache ausüben, Diomedes, der aus Iliion das Palladium davonträgt, und andere Gemälde. Er erwähnt dabei, daß manche derselben durch das Alter nicht wenig gelitten hätten.

Während auf dieser Seite der Plan des Baumeisters voll zur Ausführung kam, erfuhr er, wie schon bemerkt wurde, auf der Südseite eine empfindliche Einschränkung. Anstatt einer Säulenhalle, die der andern an Umfang entsprochen hätte, wurde ein viel kleinerer Flügel aufgeführt, dessen Vorderseite gleichfalls auf drei dorischen Säulen ruhte. Der Eckpfeiler, welcher schon aufgeführt war, als die Abänderung des ursprünglichen Bauplans durch die Ver-

hältnisse herbeigeführt wurde, blieb stehen, obgleich er nunmehr überflüssig geworden war, und wurde durch eine eigentümliche Konstruktion des Daches in den übrigen Bau miteinbezogen. Die Ungleichheit in der Anlage der Baulichkeiten, die sich nun einmal nicht weglegnen ließ, wurde dadurch etwas gemildert, daß derjenige, der nach den Propyläen hinaufging, durch die Ähnlichkeit der Fassade mehr oder weniger darüber hinweggetäuscht wurde, daß der Bau der rechts gelegenen Halle stark beeinträchtigt war. Daß beide Anbauten im Vergleich zu den Propyläen etwas zurücktreten sollten, bekundete schon das Material. Während letztere aus pentelischem Marmor aufgeführt waren, wurden zum Bau jener Seitenhallen Steine verwendet, die im Piräus gebrochen waren.

Noch in anderer Beziehung sind die Absichten des Baumeisters nicht zur Ausführung gekommen: rechts und links von der auf ionischen Säulen ruhenden Vorhalle der Propyläen sollten sich noch geräumige Hallen anschließen, die, nach der Akropolis zu offen, einen freien Blick auf den Burgfelsen gewährten. Wodurch die Ausführung des Planes vereitelt worden ist, wissen wir nicht; vielleicht hat auch hier der Ausbruch des peloponnesischen Krieges nachteilig eingewirkt. „Aber auch in dieser beschränkten Gestalt,“ sagt ein Gelehrter, „sind Mnesikles' Propyläen so großartig und reizvoll, daß die Athener mit gerechtem Stolze darauf blicken und verweisen konnten.“

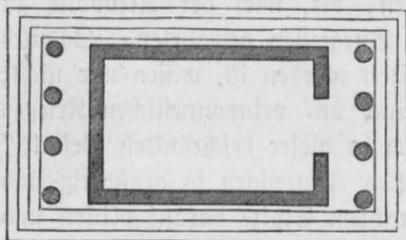
Der Zugang zu den Propyläen hat im Laufe der Zeit eine Veränderung erfahren: während er ursprünglich auf der Südseite lag und die Anhöhe auf einem Wege erstiegen wurde, der westlich vom Niketempel in nordöstlicher und alsdann in südöstlicher Richtung hinaufführte, wurde in römischer Zeit eine große Marmortreppe aufgeführt, die von Westen her den Zugang zu den Propyläen bildete. Damals stand ohne Zweifel schon das Denkmal, welches zu Ehren des M. Vipsanius Agrippa, des berühmten Feldherrn zur Zeit des Kaisers Augustus, errichtet wurde; denn die Basis desselben liegt nicht in der Richtung der Marmorstufen. In jener Zeit aber sind jedenfalls die turmähnlichen Bauten entstanden, die den Eingang rechts und links flankierten und nach der Ostseite hin offen waren. Das zwischen diesen beiden Vorbauten gelegene Beulé'sche Tor, benannt nach dem berühmten französischen Archäologen Charles Erneste Beulé († 1874), der

um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Ausgrabungen auf der Akropolis leitete, rührt erst aus der fränkischen Zeit her: es wurde aus Steinen hergestellt, die man alten Bauten entnommen hatte.

Ehe wir nunmehr den Weg durch die Propyläen weiter verfolgen und die Akropolis selbst betreten, wenden wir uns dem auf dem südwestlichsten Vorsprunge des Burgfelsens gelegenen

Niketempel

zu. Er liegt auf einer hohen, mit Porosstein bekleideten Bastion, rechts von dem Südflügel der Propyläen. Man konnte die Plattform, die mit Marmorpflaster belegt war, entweder vom Südflügel der Propyläen aus erreichen oder dieselbe auf einer in die Bastion (πύργος) eingeschnittenen Treppe ersteigen. Es war ein Heiligtum von kleinen Dimensionen, das hier auf lustiger Höhe emporragte, und bestand nur aus der Cella, dem eigentlichen Tempelraum, dem auf der Vorder- und Rückseite eine von je vier ionischen Säulen getragene Halle vorlag; mithin



Niketempel. Grundriss.

gehörte es zu der Gattung von Tempeln, die man als Amphiprostyloi zu bezeichnen pflegte (s. Grundriss). Das Tempelchen ist erst in der Zeit erbaut worden, in der die Propyläen aufgeführt wurden; in früheren Zeiten hat dieser Vorsprung jedenfalls zu Befestigungszwecken

gedient; ob dort schon in uralten Zeiten eine Kultusstätte bestanden hat, bleibt zweifelhaft.

Nike, die Siegesgöttin, ist mit Athene auf das innigste verknüpft, und in dem Kult der Athene-Nike sind beide Gottheiten zu einer verschmolzen; es war also auch dieses Heiligtum der Stadtgöttin geweiht. In der Cella war die Göttin in der Weise dargestellt, daß sie in der Linken einen Helm trug, während die Rechte eine Granatfrucht hielt. Im Volksmunde galt dieses Standbild als das einer „ungeflügelten Nike“ (Νίκη ἄπτερος); man glaubte, es sei dadurch symbolisch dargestellt, daß sie treu zu den Athenern halte und ihnen stets wohlgesinnt sei. Das Heiligtum hat ein eigentümliches Schicksal gehabt: 1687 wurde es von den Türken abgerissen, und die einzelnen Teile fanden zum Bau einer Batterie Verwendung; im Jahre 1835 wurden

von dem Archäologen Ludwig Roß und seinen Mitarbeitern dieselben wieder ans Tageslicht gefördert, und zwar in solcher Vollständigkeit, daß der Tempel aufs neue aufgeführt werden konnte (s. Abbild.).

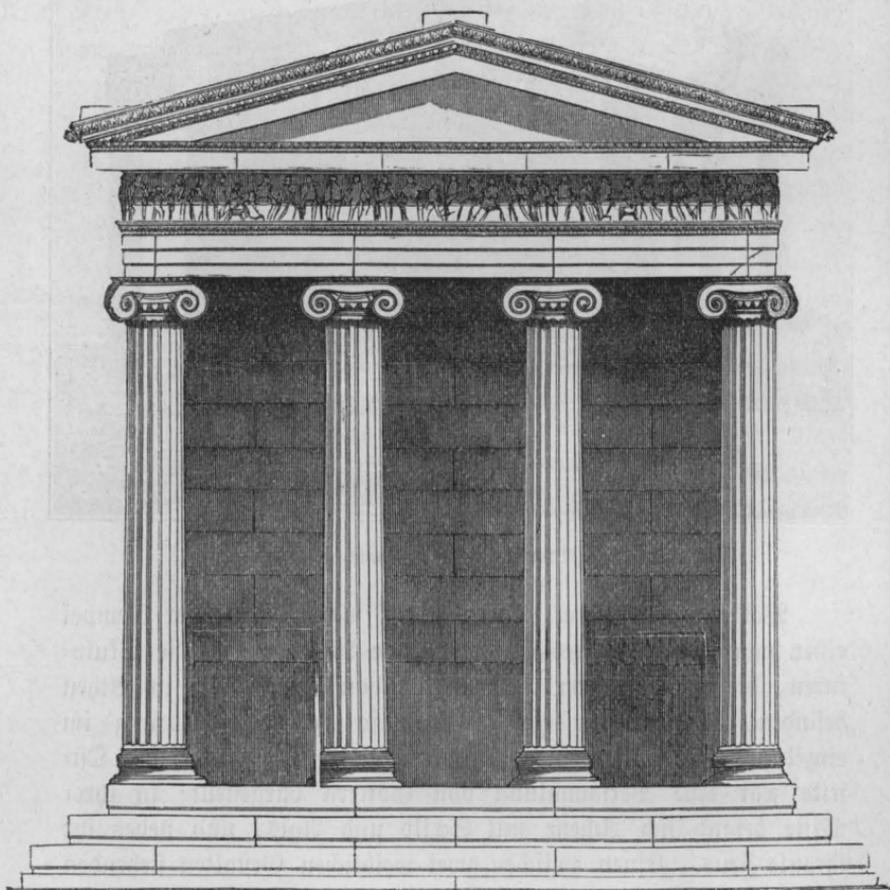


Niketempel, jetziger Zustand.

Während die Giebel ohne Schmuck waren, hatte der Tempel einen figurenreichen Fries (s. umstehende Abbildung). Die Skulpturen, die sich jetzt zum Teil in London, zum Teil in Athen befinden, haben leider sehr gelitten, so daß die Deutung im einzelnen auf nicht geringe Schwierigkeiten stößt. Auf der Ostseite war eine Versammlung von Göttern dargestellt; in ihrer Mitte befand sich Athene mit Schild und Ägis, und neben ihr thronte Zeus. Einen zwischen zwei weiblichen Gestalten stehenden geflügelten Knaben hat man mit Recht als Eros gedeutet.

Die Skulpturen der drei andern Seiten haben einen historischen Charakter: sie enthalten auf der Nord- und Südseite Kämpfe zwischen Griechen und Persern und auf der Westseite Kämpfe zwischen Griechen und Griechen. Auch diese Darstellungen haben durch die Ungunst des Schicksals schwer gelitten, so daß die einzelnen Kampfeszenen nicht mehr klar zu erkennen sind. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als die vorhandenen Über-

reste noch deutlich erkennen lassen, daß die Arbeiten von kunstfertiger Hand ausgeführt waren: in der Versammlung der Götter ist in der Nebeneinanderstellung der Figuren jede Einförmigkeit in geschickter Weise vermieden, und die Mannigfaltigkeit in den Handlungen der Kämpfer, die heftige Bewegung, die durch die ganze Komposition sich hindurchzieht — alles legt Zeugnis dafür



Niketempel (restauriert).

ab, daß der Künstler reich an Ideen war und die Mittel besaß, dieselben auch zur Darstellung zu bringen. Da in der Schlacht bei Plataä im Jahre 479 v. Chr. Griechen gegen Perser, aber gleichzeitig auch Griechen gegen Griechen kämpften, so hat man mit gutem Grunde vermutet, daß der Fries des Niketempelschens die Erinnerung an diese bedeutungsvolle Schlacht bei den Athenern wach erhalten sollte.

Noch einen andern Schmuck hat dieses auf einem vorspringenden Felsen liegende Heiligtum erhalten: um Unglücksfälle zu verhüten, hatte man es auf der Nord-, West- und Südseite mit einer Marmorbalustrade versehen, die auf der Außenseite mit Reliefs geziert war. Der Inhalt dieser Darstellungen ist eine Verherrlichung der Göttin Athene: Siegesgöttinnen in langen Gewändern sind damit beschäftigt, in Gegenwart der Göttin, deren Figur mehrfach wiederkehrt, die Vorbereitungen zu einem Opfer zu treffen oder Siegeszeichen aufzurichten. Wir sehen auf der einen Platte zwei solcher Göttinnen einen Stier zum Opfer herbeiführen, während auf einer andern eine Nike ein Siegeszeichen (*τρόπαιον*) aufstellt. Besondere Berühmtheit hat die sogenannte „Sandalenbinderin“ erlangt, eine Nike, die damit beschäftigt ist, die Sandale an ihrem auf eine Anhöhe sich stützenden rechten Fuß in Ordnung zu bringen. Die Darstellung hat einen genrehaften Charakter; mit ganz besonderer Feinheit ist das faltenreiche Gewand gebildet, das die jugendlichen Körperformen deutlich hervortreten läßt (s. umstehende Abbildung). Auf welche für die Athener siegreiche Schlacht durch die Darstellung hingewiesen werden sollte, muß unentschieden bleiben; da Athene an der einen Stelle auf einem Schiffe sitzend uns entgegentritt, so liegt die Vermutung nahe, daß an einen zur See erfochtenen Sieg zu denken ist. Und wenn wir uns vergegenwärtigen, daß in dem für Athen so verhängnisvollen peloponnesischen Kriege die Seemacht Athens noch einmal zur Blüte gelangte, als Alcibiades das an seiner Vaterstadt begangene Unrecht wieder gut machte und durch glänzende Siege am Hellespont, bei Rynosema und Cyzikos ihr tief gesunkenes Ansehen für kurze Zeit wiederherstellte, so erscheint es durchaus nicht unwahrscheinlich, daß in der Zeit, wo Alcibiades als Sieger heimkehrte (im Jahre 408 v. Chr.) und mit Begeisterung empfangen wurde, die Balustrade ihren Schmuck empfing. Ist diese Annahme richtig, so haben wir in den Fragmenten zugleich die Reste eines historischen Monuments vor uns. Die Feinheit in der Ausführung der Skulpturen, namentlich die virtuose Behandlung des Faltenwurfs würde mit dieser Zeit sehr wohl übereinstimmen.

Ein Vergleich zwischen den Figuren des Frieses und denen der Balustrade läßt deutlich erkennen, daß letztere einer jüngeren Periode angehören, während jene in ihrer ganzen Ausführung

den später zu betrachtenden Parthenonskulpturen näher stehen. Es ist immerhin möglich, daß ursprünglich eine einfache Ummauerung die abschüssigen Seiten vor dem Tempel umgab, und daß an



Sandalenbinderin.

die Stelle derselben erst später die mit Marmorfiguren geschmückte Balustrade trat.

Kehren wir vom Niketempel zu den Propyläen zurück und durchschreiten wir dieselben, so stoßen wir zuerst auf die Stelle, wo einstmals das Kolossalbild der Athene Promachos (*πρόμαχος*), ein berühmtes Werk des Phidias, in majestätischer Hoheit thronte. Auf Staatskosten war es errichtet worden als ein dauerndes Zeichen der Erinnerung an die glorreichen Siege, welche die Athener über die Perser

davongetragen hatten. Es war ein Wahrzeichen der Stadt, das von den Seeleuten schon aus weiter Ferne mit Freude begrüßt wurde. Wenn Pausanias ¹⁾ erzählt, daß die nach Athen heimkehrenden Schiffer den Helmbusch und die Spitze der Lanze schon erblickten, wenn sie vom Kap Sunion (*Σούριον*) heransagelten,

¹⁾ I, 28, 2.

so dürfen wir den Ausdruck nicht allzu genau nehmen. Denn zwischen diesem Kap und der Akropolis ragt der Berg Hymettos empor, der von Süden her die Aussicht nach Norden behindert; erst wenn das Schiff weiter nach Athen zu fuhr, öffnete sich der Blick auf die in der Ferne liegende Burg und damit zugleich auf das hoch emporragende Standbild der Göttin.

Über die Größenverhältnisse der Statue sowie über die Art der Darstellung haben wir keine Kunde, und die dürftigen Abbildungen auf athenischen Münzen geben uns keinen Aufschluß. Daß aber die Höhe der Figur etwas Imponierendes hatte,¹⁾ dürfen wir von vornherein annehmen; von Prof. Michaelis wird dieselbe auf 9 m berechnet. Als Schutzgöttin der Burg und des athenischen Volkes trug die Figur aller Wahrscheinlichkeit nach in der Rechten eine Lanze, die auf dem Boden ruhte, und in der Linken einen Schild; ob dieser aber erhoben war oder am Boden ruhte, muß dahingestellt bleiben. Einer Nachricht zufolge wurden ein Menschenalter nach Phidias von einem Künstler namens Mys (Μῦς) nach Zeichnungen, die der berühmte um 400 v. Chr. zu Athen lebende Maler Parrhasius (Παρθάσιος) gefertigt hatte, auf demselben eine Kentaurenschlacht und andere Darstellungen in Eiselerarbeit angebracht. Dieser Umstand macht es allerdings wahrscheinlich, daß der Schild am Boden geruht hat, da sonst die Details der Arbeit kaum recht erkenntlich gewesen wären. Wann dieses Erzbild aufgestellt worden ist, auch darüber haben wir keine zuverlässige Nachricht. Von antiken Autoren, Pausanias und andern, wird uns gemeldet, daß es aus dem Zehnten der Beute, die der Sieg bei Marathon brachte, errichtet worden sei. Wenn diese Notiz auch als zweifelhaft bezeichnet worden ist, so spricht doch vieles dafür, daß das Standbild noch in der Zeit vollendet wurde, in der Simon im Besitz seiner Machtstellung war; es würde demnach dieses Kunstwerk zu den früheren Arbeiten des Phidias gehören.

Man hat in neuerer Zeit die Überreste der Basis zu finden geglaubt, doch läßt sich ein sicherer Beweis dafür nicht erbringen; soviel dürfen wir aber als sicher annehmen, daß die Vorderseite der Figur den Propyläen zugewandt war.

¹⁾ Demosth. de falsa legatione p. 428, § 272 bezeichnet die Statue als „die Große“ (τὴν μεγάλην).

Es scheint uns hier der passende Ort zu sein, noch eines andern Erzstandbildes der Athene zu gedenken, das ebenfalls von Phidias geschaffen und auf der Akropolis aufgestellt war. Wir wissen aus antiken Schriftstellern, daß athenische Kolonisten, als sie nach der Insel Lemnos (*Λήμνος*) auswanderten — vermutlich ist dies in den Jahren zwischen 450 und 447 geschehn —, eine von der Hand des genannten Künstlers gefertigte Erzstatue der Göttin Athene als ein Weihgeschenk in ihrer Heimat aufrichten ließen. Sie erlangte unter der Bezeichnung „Lemnische Athene“ bald hohe Berühmtheit; antike Schriftsteller haben deshalb ihre Schönheit wiederholt gepriesen. Lucian¹⁾ rühmt „den feinen Gesichtsumriß, die Zartheit der Wangen und das Ebenmaß der Nase“; und wenn Plinius²⁾ berichtet, Phidias habe aus Erz eine Athene von so großer Schönheit geschaffen, daß sie davon den Beinamen „die Schöne“ erhielt, so liegt es wohl nahe, auch diese Bemerkung auf unser Standbild zu beziehen. Dürfen wir eine Notiz eines dem vierten Jahrhundert nach Christi Geburt angehörigen griechischen Sophisten, namens Himerios (*Ήμέριος*), auf unser Standbild beziehen, so war die Göttin ohne Helm dargestellt, also von dem Künstler als Göttin des Friedens aufgefaßt, und bildete somit einen scharfen Gegensatz zu der Athene Promachos.

Daß ein einstmals so hochgepriesenes Kunstwerk uns nicht in Nachbildungen erhalten sei, wurde lebhaft bedauert. Erst in neuester Zeit ist es gelungen, es wahrscheinlich zu machen, daß wir in zwei Marmorfiguren, die sich in der königlichen Antikensammlung zu Dresden befinden und mit denen ein Standbild in Kassel im wesentlichen übereinstimmt, Nachbildungen von dem berühmten Werke des Phidias zu erblicken haben. Die Vermutung ist um so ansprechender, als im Museum zu Bologna sich ein auffallend schöner Marmorkopf befindet, der nach seinem Stil, nach der Größe und der Bewegung des Hauptes zu den genannten Statuen in auffallender Weise paßt. Ist die Vermutung richtig, so ist uns die Möglichkeit gegeben, uns die Schöpfung des Phidias zu vergegenwärtigen. Die Göttin ist in folgender Weise dargestellt: sie steht fest auf dem rechten Beine,

1) Imagines 6: τὴν τοῦ παντὸς προσώπου περιγραφήν καὶ παρειῶν τὸ ἀπαλὸν καὶ ἕνα σύμμετρον.

2) Plinius 34, 54: Phidias fecit ex aere Minervam tam eximia pulchritudinis, ut formae cognomen acceperit.

während das linke ein wenig zur Seite gesetzt ist. Ein langes Gewand, welches mit einem Überschlag versehen ist, fällt in langen Falten herab und verhüllt die ganze Gestalt von dem Hals bis zu den Füßen. Um die Mitte des Leibes schlingt sich ein Gurt, der von zwei Schlangen gebildet ist. Die Aegis läuft von der rechten Schulter nach der linken Hüfte und ist mit dem Gürtel verbunden. Das Haupt, dessen Haar auf das feinste ciselirt ist und von einem breiten Bande zusammengehalten wird, ist etwas nach vorn geneigt und ein wenig nach rechts gewendet. Die Augen, die ursprünglich eingesezt waren, sind jetzt hohl. Über die Haltung der Arme, die moderne Zutat ist, läßt sich etwas Bestimmtes leider nicht sagen; nur so viel ist sicher, daß der linke erhoben, der rechte gesenkt war. Vermutlich also stützte sich die Göttin mit der rechten Hand auf eine Lanze; in der linken hielt sie vielleicht den Helm (s. die Abbild.).



Athene Lemnia des Phidias.

An dem in Bologna befindlichen Kopfe treten die Merkmale, die Lucian an dem Kunstwerke rühmt, deutlich hervor; auch dieser

Umstand macht es höchst wahrscheinlich, daß wir eine Nachbildung des vielgerühmten Werkes vor uns haben. In welcher Zeit Phidias dasselbe geschaffen hat, darüber läßt sich freilich etwas Bestimmtes nicht sagen; wir dürfen aber wohl annehmen, daß es seinem reiferen Mannesalter angehört.

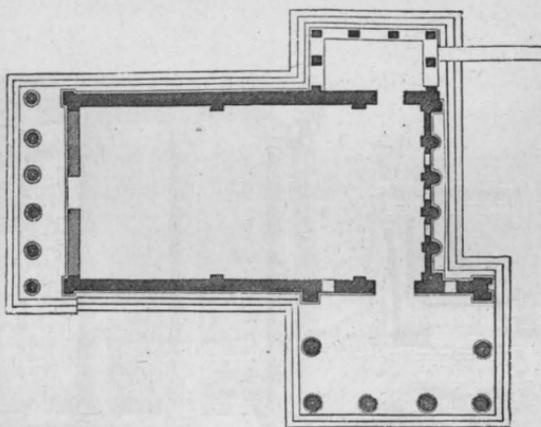
Wir wenden uns nunmehr dem

Erechtheion

zu, welches nach dem Nordrande der Burg zu gelegen ist; es erhebt sich auf drei Stufen und ist 20,3 m lang und 11,21 m breit. An dieser Stelle hatte sich schon vor der Perserzeit ein uraltes Heiligtum der Athene befunden, das eine ganz besondere Verehrung genoß, ja als die Hauptstätte ihres Kultus angesehen wurde. Hier befanden sich das uralte Holzbild (*ξύλον*) der Göttin, welches der Sage nach vom Himmel gefallen sein sollte, außerdem die Bilder der alten Heroen des Landes, des Erechtheus (*Ἐρεχθεύς*), Butes (*Βούτης*) und Cefrops (*Κέκροψ*); hier wurden ferner gezeigt der erste Ölbaum, den Athene selbst gepflanzt haben sollte, sowie die heilige Quelle, die nach alter Überlieferung Poseidon mit seinem Dreizack geöffnet hatte. Die Eroberung der Stadt und der Burg durch die Perser legte den ehrwürdigen Tempel in Trümmer, und als die Spuren der Zerstörung wieder beseitigt wurden, stellte man ihn nur notdürftig wieder her. Erst nach der Vollendung des Parthenon ging man daran, den herrlichen Bau aufzuführen, der auch in seinen Ruinen noch die Bewunderung des Beschauers erregt. Der Name Erechtheion, der eigentlich nur einem Teile des aus mehreren Räumen bestehenden Baus zukommt, ist für das Ganze üblich geworden; ursprünglich war die Bezeichnung dafür: „der alte Tempel der Athene“ (*ὁ παλαιὸς τῆς Ἀθηνᾶς νεώς*). Das Bauwerk, das in ionischem Stil in glanzvoller Weise aufgeführt wurde, gehört, streng genommen, der perikleischen Zeit nicht mehr an; man hat sogar die Vermutung ausgesprochen, daß dasselbe von der gegen die Pläne des Perikles sich auflehrenden Partei errichtet wurde, an deren Spitze Nicias stand. Die unruhigen Zeiten, die über Athen mit dem Beginne des peloponnesischen Krieges hereinbrachen, haben die Vollendung immer wieder hinausgeschoben. Gefördert wurde die Arbeit in den wenigen Jahren der Ruhe, die nach dem Frieden des Nicias (im Jahre 421) der Stadt beschieden waren. Bald darauf aber riefen die unglückliche Expedition nach

Sizilien (415—413), die so schwere Verluste für Athen im Gefolge hatte, und der Wiederbeginn des Krieges eine neue Unterbrechung hervor. Zu diesen ungünstigen Verhältnissen kam noch im Jahre 406 eine Feuersbrunst, die einen Teil des noch unvollendeten Gebäudes wieder zerstörte. Dann brach die Zeit an, in der Athen, nachdem es die Schlacht bei Argospotamoi verloren hatte, von Xysander belagert wurde und schließlich kapituliert. So können wir uns nicht wundern, daß der Bau noch jahrelang seiner Vollendung harren mußte; erst im Jahre 395 wurden die durch die Feuersbrunst angerichteten Schäden wieder beseitigt und die Arbeiten alsdann zum Abschluß geführt.

In seiner ganzen Anlage steht dieses Heiligtum einzig in seiner Art da; der eigentümliche Plan, der dem Ganzen zu Grunde liegt, hat den Forschern manche schwierige Frage gestellt und verschiedene Beantwortungserfahren. In die vielfach sich widersprechenden Ansichten der Gelehrten

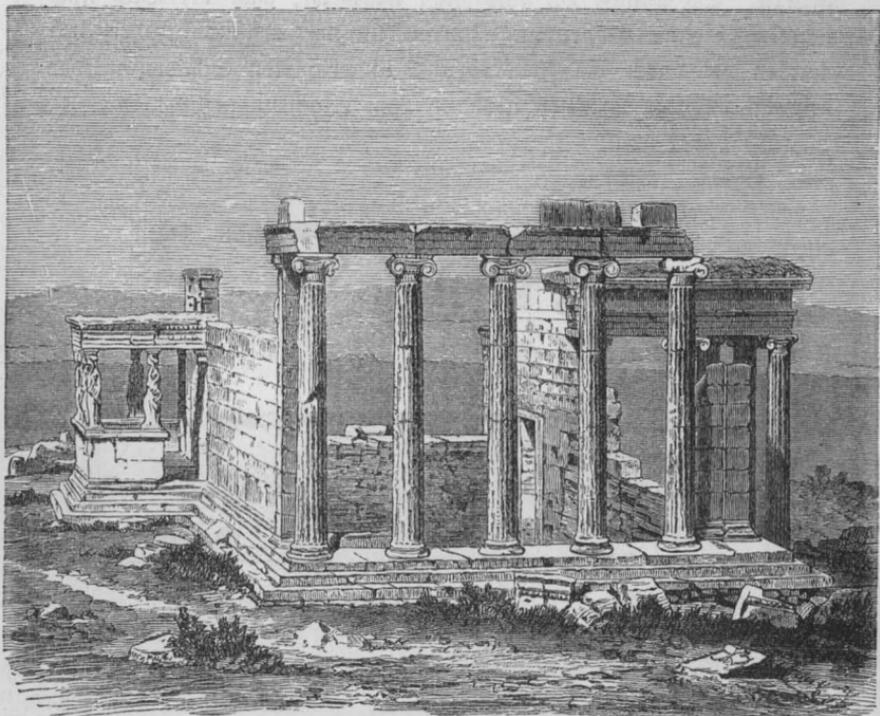


Erechtheion (Plan).

ist aber allmählich doch Klarheit gekommen (s. den Plan). Ganz besonders springt bei dem Tempelbau — das Niveau der Ost- und Südfront ist ungefähr um 3 m höher als das der West- und Nordfront — die Unebenheit des Terrains in die Augen, die Veranlassung zu verschiedenen Stufenanlagen gegeben hat; außerdem sind eine besondere Eigentümlichkeit dieses Heiligtums die drei Hallen (*προστώσεις*), die im Osten, Norden und Süden vorgelagert und mit dem Bau in enge Verbindung gebracht sind.

Betreten wir das Heiligtum von der Ostseite, so gelangen wir zuerst in eine Vorhalle, deren Front von sechs ionischen, fast 7 m hohen Säulen gebildet wird (s. die umstehende Abbildung). Fünf davon stehen noch aufrecht an ihrem Platze, während die

sechste, die nördlichste, von Lord Elgin, von dem weiter unten noch ausführlicher die Rede sein wird, leider weggenommen und nach England gebracht worden ist. Auf einer Basis, die aus einem doppelten Wulst besteht, erhebt sich der schlanke Schaft der Säule, der von 24 Kannelüren durchfurcht ist. Ganz besonders reich geschmückt ist das Kapitell, das in kräftig ausladenden Voluten endet. Eine schmale, mit sogenanntem Eierstab gezierte Deckplatte (Abakus)



Erechtheion (Ostseite).

vermittelt den Übergang zu dem darauf ruhenden steinernen Gebälk, dem sogenannten Epistyl (*ἐπιστύλιον*), das, wie bei den ionischen Bauten überhaupt, dreiteilig ist und nach oben hin in einer Ausladung, einem sogenannten Kymation, seinen Abschluß findet. Darüber befand sich der Fries, von dem aber nur noch wenige Überreste an Ort und Stelle erhalten sind. Ursprünglich war er mit Skulpturen geschmückt, aber auch diese sind bis auf wenige Reste zu Grunde gegangen. Sie waren um so mehr der Vernichtung preisgegeben, als sie nicht aus dem Stein des Frieses

selbst herausgearbeitet, sondern für sich fertig gestellt und alsdann an ihm befestigt waren.

Der Raum, in den man von dieser Vorhalle zuerst gelangte, war der Athene Polias geweiht; hier hatte das uralte Standbild der Göttin aus Olivenholz Aufstellung gefunden; hier stand auch der kunstvoll gearbeitete goldene Leuchter, welcher von dem in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. blühenden Künstler Kallimachos gefertigt war. Der Raum war nach Westen hin durch eine Wand abgeschlossen. Die Decke dieser Cella wurde vielleicht von vier Säulen gestützt, und um das nötige Licht in den Raum hineinzulassen, haben sich vermutlich rechts und links von der Eingangstür Fensteröffnungen befunden. An dem Südeude der nach Westen den heiligen Raum abschließenden Wand befand sich eine Tür, von der aus eine Holzterappe in die tiefer gelegene Westcella, das eigentliche Erechtheion, hinabführte. An diesen Raum schloß sich nach Westen zu eine schmalere Halle an, von der man in südlicher Richtung zu dem Teile des Gebäudes gelangte, das dem ganzen Bauwerke eine besondere Berühmtheit verschafft hat, der sogenannten Karyatiden- oder Korenhalle (*κόραι* = Mädchen). In einer überaus ansprechenden Weise sind hier die Säulen durch weibliche Figuren ersetzt. Nicht viele Beispiele von dieser Verwendung der menschlichen Gestalt als Trägerin des Gebälks sind uns aus dem Altertum erhalten.

Woher der Name Karyatide herkommt, den wir bei Vitruv, einem Zeitgenossen des Kaisers Augustus, finden, ist in Dunkel gehüllt. Der lateinische Schriftsteller, der griechische Quellen benutzt hat, erzählt uns darüber eine Geschichte, die wenig glaublich klingt. Die Einwohner der Stadt Karyä (*Καρυαί*) im Peloponnes, so berichtet derselbe, hätten zur Zeit der Perserkriege mit den Barbaren gemeinsame Sache gemacht und wären von den Griechen grausam gezüchtigt worden; die Frauen aber habe man in die Sklaverei abgeführt. Um diese Schande auch für die kommenden Zeiten im Gedächtnis zu erhalten, „brachten,“ so fährt der Schriftsteller fort, „die Architekten dieser Epoche die Bilder dieser Frauen an den öffentlichen Gebäuden an und ließen sie Lasten tragen; sie wollten, daß die Erinnerung an die Missetat und die Bestrafung der Karyaten auf die Nachwelt sich fortpflanze.“ Wahrscheinlicher ist die Erklärung, daß die Bezeichnung hergenommen ist von den jungen Lakonierinnen, die in Karyä

im oberen Eurotastale an den Festen der Artemis Karyatis altertümliche und zierliche Tänze aufführten, bei denen sie vermutlich auch eine Stellung einnahmen, die von den Künstlern als Motiv für architektonische Zwecke benutzt wurde. Eine andere Benennung, die verständlicher erscheint, ist „Kanephoren“ (κανηφόροι); entlehnt ist sie von den athenischen edlen Jungfrauen, die bei festlichen Gelegenheiten, ganz besonders bei dem Panathenäenzug feierlich einherschritten und in Körben heilige Geräte auf dem Kopfe trugen. Beide Ausdrücke sind offenbar erst später üblich geworden; denn in den gleichzeitigen Dokumenten, wie sie uns in den Bauzeichnungen des Erechtheions vorliegen, werden die Figuren einfach als „die Mädchen“ (αι κόραι) bezeichnet.

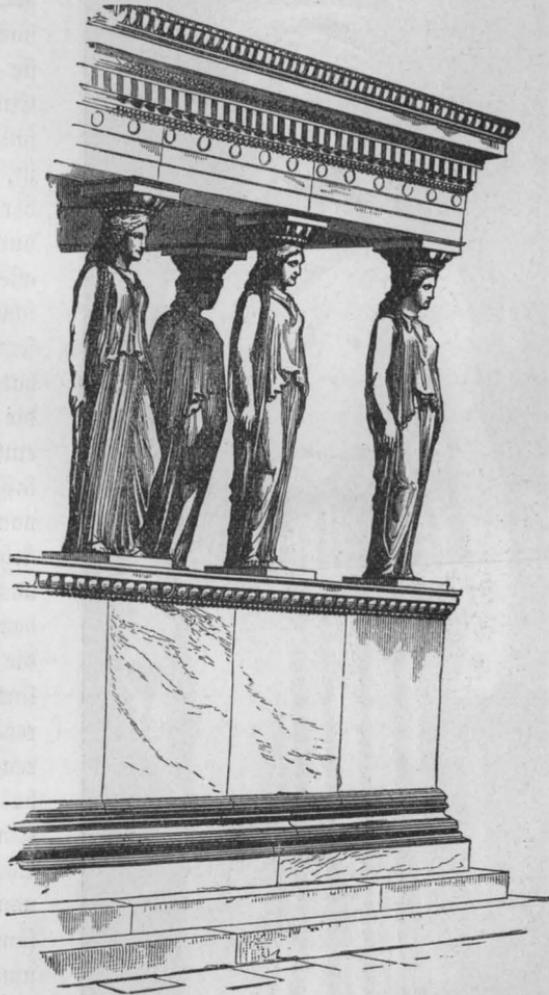
Ob bei dem Bau auf der Akropolis zum ersten Male die menschliche Figur als Trägerin des Gebälks verwendet und damit etwas ganz Neues in die Baukunst eingeführt worden ist, erscheint zweifelhaft, seitdem man bei den Ausgrabungen in Delphi Bruchstücke von überlebensgroßen Figuren gefunden hat, die in altertümlichem Stile gehalten sind und deren Köpfe in Ausdruck und Behandlung des Haupthaars an die Karyatiden des Erechtheions erinnern. Eine Art von Korb (κάλαθος), der auf dem Kopfe ruht und mit einem Relief geziert ist, weist deutlich darauf hin, daß auch diese Gestalten als Stützen für das Gebälk Verwendung gefunden haben.

Mag aber auch die Erfindung dieses architektonischen Schmuckes einem athenischen Künstler abgesprochen werden, so viel steht doch fest, daß niemals dieses Motiv in edlerer und vollendeterer Weise zur Ausführung gekommen ist als in unserer Halle.

Ehe wir auf eine nähere Betrachtung derselben eingehen, werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf den gegenwärtigen Zustand derselben. Auch dieses Bauwerk hat durch die Ungunst des Schicksals schwer zu leiden gehabt, namentlich bei dem Bombardement im Jahre 1687, von dem noch weiter unten die Rede sein wird. Als die Engländer Stuart und Revett im 18. Jahrhundert eine Zeichnung davon entwarfen, waren noch fünf Figuren am Platze, nur die sechste war zerbrochen. Der Rumpf derselben hat sich im Jahre 1837 wiedergefunden und ist, als das Erechtheion auf Kosten der französischen Regierung restauriert wurde, ergänzt und wieder an den ursprünglichen Platz gestellt worden.

In demselben Jahre wurde auch von London eine Kopie in Terrakotta an Stelle der von Lord Elgin dorthin entführten Karyatide geschickt.

Auf einer Brüstung, die ungefähr $2\frac{1}{2}$ m hoch ist, stehen als Stützen des Gebälks sechs überlebensgroße weibliche Gestalten, die bis auf die eben erwähnte Nachbildung aus pentelischem Marmor gearbeitet sind; vier befinden sich auf der Vorderseite, je eine auf den beiden anderen Seiten. Die Figuren haben sich, wenn man von den fehlenden Armen absieht, gut erhalten, so daß es nicht schwer ist, sich eine Vorstellung davon zu machen, welche hohen ästhetischen Genuß diese Halle, als sie noch unverfehrt dastand, gewährt haben muß (s. die Abbildung).



Erechtheion (nordwestliche Seite).

Es war keine leichte Aufgabe, die, sich der Künstler gestellt hatte: „galt es doch,“ um mit den Worten eines Archäologen zu reden,¹⁾ „einerseits der Stütze materielle Haltbarkeit zu verleihen und die Vorstellung von Kraft und Widerstandsfähigkeit

¹⁾ Collignon, Geschichte der griechischen Plastik, übersetzt von Baumgarten. Bd. II, S. 97.

durch sie zu erwecken; andererseits aber lag die gebieterische Nötigung vor, die Eleganz und so zu sagen Weichheit zu wahren, welche der weiblichen Gestalt eigen ist.“ Vortrefflich hat der



Künstler seine Aufgabe gelöst: die Figuren sind stark und kräftig, aber sie machen nicht den Eindruck der Schwerefülligkeit. Die Stellung ist, wie es in der Natur der Sache liegt, eine durchaus ruhige, aber alle Steifheit ist geschickt vermieden. In sehr geschickter Weise hat der Künstler, um die Trägerinnen nicht einformig erscheinen zu lassen, die drei rechts von dem Beschauer stehenden Caryatiden das rechte Knie etwas beugen lassen, so daß die Hauptlast auf das linke Bein fällt, während bei den drei anderen Figuren das Verhältnis umgekehrt ist. Ein langer dorischer Chiton ($\chiιτῶν$), der von einem Gürtel zusammengehalten wird, umhüllt die ganze Figur; die langen, gleichmäßig an dem sogenannten Standbein herabfallenden Falten erinnern noch leise an die Rinnellüren einer

Caryatide vom Erechtheion. 1

*Cost. alle
in Vatican
(Braccio nuovo) -*

Säule, die sonst dem gleichen Zwecke dient. Eine ganz besondere Behandlung erforderte das Haupt dieser Figuren: um die Tragfähigkeit derselben zu steigern, mußte der Künstler nicht nur den Hals stark und kräftig herausarbeiten, sondern auch das Haupthaar in üppiger Fülle darstellen und in breiter Masse in den Nacken herabfallen lassen. Demselben Zwecke dienen auch die Locken, die über die Schultern sich herabsenken. Ganz besonders kunstreich ist das Kapitell gearbeitet. Auf einem fissenartigen Wulst, der den Druck der Last zu mildern scheint, erhebt sich eine kreisförmiger, ringsum hervorspringender Leisten (*ἐχίνοσ*), der mit dem Eierstabmuster geziert ist (s. die nebenstehende Abbildung). Auf diesem ruht alsdann das dreiteilige Gebälk (*ἐπιστύλιον*), das in einem Kranzgesims mit Zahnschnittornament seinen Abschluß findet. Das flache Dach setzte sich aus vier ungleich breiten Platten zusammen; drei derselben liegen noch an ihrem Platze. Im Innern war die Decke mit Kassetten verziert. Welchem Zwecke diese Loggia gedient hat, bleibt in Dunkel gehüllt.



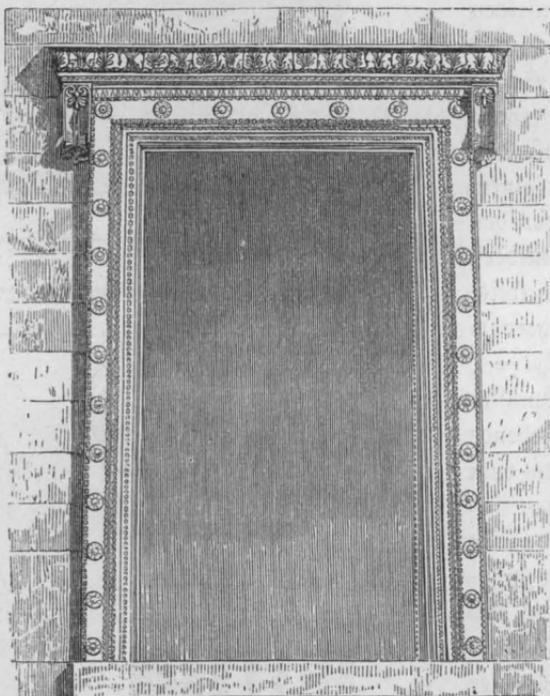
Erechtheion, Nordhalle.

Collignon¹⁾ meint, daß von hier aus die mit dem Kult der Athene betrauten Frauen und Mädchen die Festzüge, die als Endpunkt den Parthenontempel hatten, sich ansahen; allein mit

¹⁾ a. a. D. S. 95.

Recht ist dagegen eingewendet worden, daß einmal der Raum dafür nicht ausreichend war und außerdem die hohe Brüstung einen Ausblick unmöglich machte.

Wir werfen zum Schluß noch einen Blick auf die Halle, die im Nordwesten dem Erechtheion vorgelagert ist und zu der von der Osthalle eine Freitreppe von zwölf Stufen einstmals hinabführte. Sechs ionische Säulen, vier in der Front, je eine auf der Seite, tragen das Gebälk der Halle, die sich

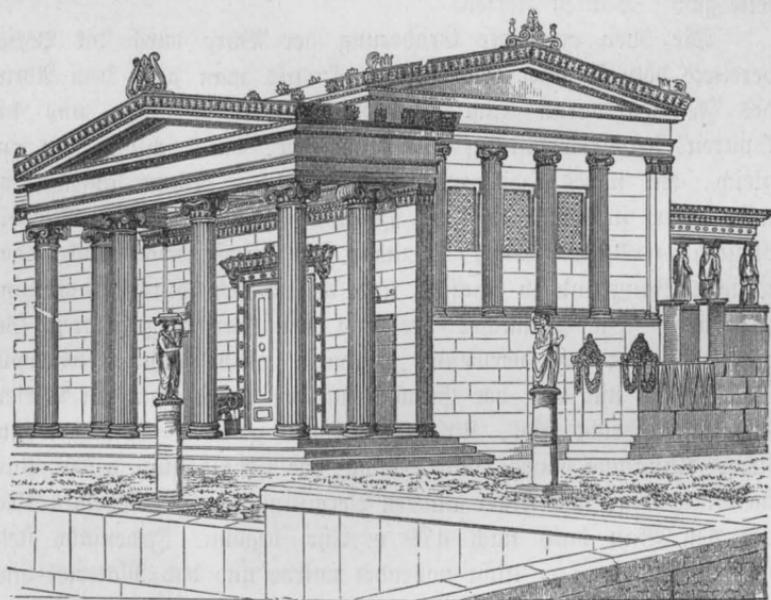


Erechtheion, Thür.

an das Erechtheion anlehnt und mit demselben in enger Verbindung steht. Die Säulen, von denen die westlichen erst 1838 wieder aufgerichtet worden sind, zeichnen sich durch eine reiche Ornamentik aus; ganz besonders tritt dies an der Basis hervor, die aus einem doppelten, durch eine Hohlkehle (τροχιλος) getrennten Wulst (torus) besteht; der obere zeigt ein überaus zierliches Bandornament (s. umstehende

Abbildung). Die Decke der Halle hat im Jahre 1825 bei der Belagerung durch die Türken schwer gelitten; der Rest, der noch an seiner ursprünglichen Stelle sich befindet, zeigt uns, daß das Ganze mit Kassetten verziert war; die Löcher, die in denselben sichtbar sind, weisen darauf hin, daß die Decke ursprünglich mit Metallornamenten geschmückt war. Gut erhalten ist die kunstreiche Thür, die von diesem Vorraum in die Westhalle führt; sie hat für spätere Zeiten oft als Muster gedient. Die Halle sprang über die Westecke des Hauptgebäudes etwas vor, und eine Seiten-

tür führte von hier zu der Westfront des Heiligtums. Nach den schon oben erwähnten Zeichnungen Stuarts und Revetts war der Bau dieser Seite in der Weise aufgeführt, daß sich auf hoher Brüstung vier Halbsäulen erhoben, zwischen denen sich drei fensterartige Öffnungen zeigten. Da von der Westseite eine kleine Tür ins Freie führt, so vermutet man, daß an dieser Stelle der von



Erechtheion, Westfront.

Pausanias erwähnte Tempel sich anschloß, der nach der Tochter des Kekrops, Pandrosos, den Namen Pandroseion erhalten hatte. Die ursprüngliche Gestalt dieser Westfront erkennen wir aus der vorstehenden Abbildung.

Wir wenden uns nunmehr dem Tempel zu, der den Glanz und die Bedeutung des perikleischen Zeitalters uns am deutlichsten vergegenwärtigt, der dem Burgberge von Athen durch die Jahrhunderte hindurch bis auf den heutigen Tag seine Berühmtheit verschafft hat, dem

Parthenon.

Daß schon in früherer Zeit ein der Athene geweihtes Heiligtum auf der Akropolis bestanden hat, ist unzweifelhaft: durch die Ausgrabungen vom Jahre 1888 ist seine Lage südlich vom Erechtheion nachgewiesen. Wegen seiner Länge von 100 Fuß führte

es den Namen Hekatompedon (*τὸ Ἑκατόμπεδον*); vermutlich ist es in der Zeit des Pisistratus erbaut worden. Es diente der Verehrung der Athene und des Erechtheus und bestand aus einer doppelten Cella; Herodot¹⁾ bezeichnet es als den Tempel des erdgeborenen Erechtheus. Es war ein Bauwerk in dorischem Stil, das auf der Ost- und Westseite sechs, auf der Nord- und Südseite zwölf Säulen zierten.

Die oben erwähnte Eroberung der Burg durch die Perser bereitete dem Tempel den Untergang; als man nach dem Abzug des Feindes daran ging, die Ruinen zu beseitigen und die Spuren der Verwüstung zu verwischen, da beschloß man zugleich, ein neues Heiligtum zu Ehren der Athene aufzuführen und zwar südlich von dem Hekatompedon. Da das Terrain vielfach zerklüftet war, so war es zuerst erforderlich, den nötigen Baugrund zu schaffen und den Boden durch Ausfüllung zu ebnen. Die Trümmer der von den Persern zerstörten Gebäude wurden dazu verwendet; dadurch wurde manches wertvolle Stück, was uns von der Entwicklung der Kunst vor den Perserkriegen Nachricht gibt, für die Nachwelt gerettet. Nach gewöhnlicher Annahme wurde von Cimon der Grund zum neuen Parthenon gelegt; nach einer andern Vermutung war es Themistokles, der den Bau bald nach 479 v. Chr. begann. Jedenfalls steht so viel fest, daß er nicht vollendet wurde und das Material eine anderweitige Verwendung fand, indem es für die Verstärkung der Burgmauer benutzt wurde. Perikles nahm um die Mitte des 5. Jahrhunderts den ursprünglichen Plan wieder auf, veränderte ihn aber insofern, als er die Grundmauern etwas verrückte, wodurch eine weniger langgestreckte Form erzielt wurde. Die Größe der Cella glich der des alten Tempels, und danach wurde auch dieses Heiligtum das „einhundert Fuß lange“ (*ὁ νεὼς ὁ ἑκατόμπεδος*) genannt. Wie viel Jahre vergingen, ehe das großartige Werk zum Abschluß gebracht wurde, wissen wir nicht; es ist aber wahrscheinlich, daß dies erst kurz vor dem Ausbruche des peloponnesischen Krieges geschehen ist. Wir haben den Grund für diese lange Bauzeit nicht etwa darin zu suchen, daß die Geldmittel ausgingen oder kriegerische Verwicklungen unliebsame Unterbrechungen hervorriefen; sie wurde vielmehr durch die gewaltige Aufgabe veranlaßt, die den Künstlern gestellt wurde.

¹⁾ VIII, 55: ἔστι ἐν τῇ ἀκροπόλει ταύτῃ Ἐρεχθέος τοῦ γηγενέος λεγομένου εἶναι νεὼς.

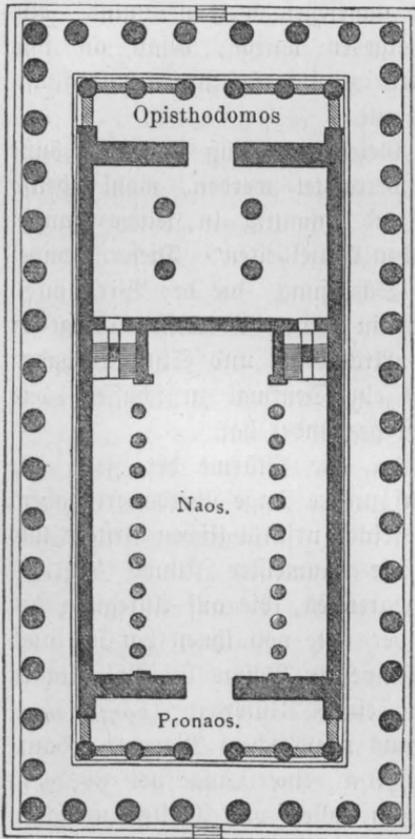
Wenn wir erwägen, daß 62 große und 36 kleine Säulen aufzustellen, daß ungefähr 50 lebensgroße Statuen für die beiden Giebelfelder auszuarbeiten waren, daß 92 Metopen einen plastischen Schmuck erhielten und daß schließlich ein Fries von ungefähr 160 m Länge das Gebäude schmückte, so werden wir es begreiflich finden, daß ein Zeitraum von mehr als zehn Jahren verfloß, ehe das Heiligtum als vollendet angesehen werden konnte. Als es aber seiner Bestimmung übergeben wurde, besaß an ihm Athen ein Bauwerk, mit dem kein zweites an Pracht und künstlerischer Vollendung wetteifern konnte.

„Der Parthenon,“ sagt ein Gelehrter, „muß als der schönste Bau des attisch-dorischen Stils betrachtet werden, wohl ebenso großartig und edel, wie fein und anmutig in seiner ganzen Erscheinung und den architektonischen Einzelheiten“. Dieser Tempel ist ohne Zweifel die bedeutendste Schöpfung, die der Wirksamkeit des Perikles zu danken ist; auch in seinen Überresten erregt er noch die höchste Bewunderung. Architektur und Skulptur haben sich hier die Hand gereicht, um ein Denkmal zu schaffen, das Athens Ruhm für alle Zeiten fest gegründet hat.

Auf Grund der Ruinen, die alle Stürme der Zeit, alle gewaltsamen Zerstörungen bis auf unsere Tage überdauert haben, wollen wir zuerst den Tempel in seiner ursprünglichen Gestalt uns wieder vor die Augen führen. Die Baumeister Iktinos (*Ικτινος*) und Kallikrates (*Καλλικράτης*) waren es, die auf Anregung des Perikles den Bau ausführten; der erste von ihnen hat sich auch durch den vielgepriesenen Apollotempel zu Bassae bei Phigalia in Arkadien berühmt gemacht. Auf einem Unterbau (*κορηπίδιωμα*) von drei Stufen erhob sich das aus pentelischem Marmor erbaute Heiligtum in einer Breite von 30,89 m, einer Länge von 69,54 m und einer Höhe von 19,8 m. Auf allen vier Seiten umgaben dorische Säulen von 10,43 m Höhe das eigentliche Heiligtum, von denen auf den Giebelseiten je 8, auf den Langseiten mit Einrechnung der Ecksäulen je 17 standen. Der Bau gehört wegen dieses Säulenumgangs zu der Gattung, die man als Peripteros (*περίπτερος*) bezeichnet (s. den umstehenden Plan). Nach oben zu verzüngen sich die Säulen: während der untere Durchmesser 1,9 m beträgt, ist derselbe am oberen Ende nur 1,5 m. Meist sind dieselben aus zwölf Trommeln zusammengesetzt; zu bemerken ist, daß die Säulen nach der Mitte zu eine leise Anschwellung

(έντασις) aufweisen. Zwanzig scharfkantige Kannelüren, die nach oben an Breite aber nicht an Tiefe abnehmen und dadurch eine kräftige Schattenwirkung hervorbringen, gliedern die hochragenden Säulen. Vier eingeschnittene Ringe leiten zum Kapitell über, das sich zusammensetzt aus einem wohl ursprünglich mit überfallenden Blättern verzierten Wulste (έχώνος) und einem darauf

ruhenden, viereckigen Steine (πλίνθος oder abacus). Der Zwischenraum zwischen den Säulen, das sogenannte Interkolumnium, betrug an den Frontseiten 2,25 m, an den Langseiten 2,47—2,51 m. Sämtliche Säulen waren etwas nach innen geneigt; damit haben die Baumeister gewiß einen bestimmten Zweck verfolgt. „Alle diese Mittel,“ sagt ein Gelehrter, „machen den Gesamteindruck des Tempels, seinen großen Massen entsprechend, fester und gedrungener, während doch die freie Ausbildung aller einzelnen Formen, der leuchtende Glanz des Marmors und das bei der hohen freien Lage reichlich einflutende Licht jeden Gedanken an Schwere verbannen.“ Auf der Plinthe ruht der ungegliederte Architrav oder das Epistyl (τὸ ἐπιστύλιον); da sich viereckige Löcher auf der



Parthenon, Grundriß.

Außenseite befinden, so dürfen wir wohl vermuten, daß ein Schmuck aus Metall, vielleicht Kränze aus Erz hier angebracht waren. Wenn wir aus einem alten Schriftsteller erfahren, daß Alexander der Große nach der Schlacht am Granikus im Jahre 334 v. Chr. dreihundert erbeutete persische Rüstungen nach Athen schickte mit der Aufschrift: „Alexander und die Hellenen außer den Lacedämoniern von den Barbaren, die Asien bewohnen,“ so liegt die

Vermutung nahe, daß man eine Anzahl von Schilden auslas, um sie als Schmuck am Epistylon anzuhängen. Über dem Epistylon befand sich eine Deckplatte mit sogenannten Tropfen (guttae oder regulae), die wir uns mit Farbe überzogen zu denken haben. Über jeder Säule und in der Mitte des Intercolumniums bemerken wir eine sogenannte Triglyphe (*ἡ τρίγλυφος* = der Dreischliß), die an die Balkenköpfe der ältesten Bauten aus Holz erinnert, und zwischen denselben viereckige Räume, die den Namen Metopen (*μετόπη*) führen. Während dieselben in früheren Zeiten leer gelassen wurden, sind sie an unserm Bauwerk mit einem plastischen Schmuck geziert, auf den wir noch weiter unten zurückkommen werden. Auch bei diesen Teilen des Baus hat sicherlich die Farbe dazu beigetragen, die einzelnen Teile schärfer hervorzuheben; wir dürfen vermuten, daß die Kannelüren der Triglyphe blau gehalten waren, während der Grund der Metopen wohl mit roter Farbe gestrichen war: dadurch traten die darauf befestigten plastischen Gruppen natürlich viel schärfer und klarer hervor. Eine Perlschnur (*ἀστράγαλος*) verband den Triglyphenfries mit dem vorspringenden Kranzgesims (*τὸ γείσον*), auf dessen unterer Seite über jeder Triglyphe und Metope sich eine viereckige Platte mit Hängetropfen (guttae) befand. Auch hier hat die Farbe dazu mitgewirkt, die einzelnen Teile schärfer zu kennzeichnen; vielleicht war das Gesims in rot, die Platte in blau gehalten, während die Tropfen vermutlich vergoldet waren. Eine vorspringende Kranzleiste (*κρῦάτιον*), die gewiß auch farbig war, leitete zu dem Giebel über.

Das dreieckige Giebelfeld, das eine Länge von 28,35 m, eine Höhe von 3,46 m und eine Tiefe von 91 cm hatte, war auf seiner vorderen Fläche (*τὸ τῦμπανον*) mit roter Farbe bemalt und bot so einen trefflichen Hintergrund für plastische Kunstwerke. Während es an den Propyläen leer geblieben war, hatte es hier, und zwar auf der Ost- und Westseite, einen Schmuck durch eine große Anzahl von Figuren erhalten; wir werden darauf noch weiter unten ausführlich zu sprechen kommen. Weit ausgebauchte Ränder (simae) über den Giebelbalken (*γείσα*) verhinderten, daß das Wasser nach der Frontseite hin abfloß. Architektonische Blumen- und Blätterverzierungen, sogenannte Anthemien, krönten die drei Spitzen des Dreiecks und gaben dem Ganzen einen künstlerischen Abschluß. Das Dach ruhte teils auf steinernem, teils auf hölzernem

Gerüste; 3 cm starke Platten aus pentelischem Marmor bildeten die Decke; sie endeten nach unten in zierliche Stirnziegel, zwischen denen das Wasser durchlief. An den Ecken der Langseiten waren Löwenköpfe angebracht, die aber nur einen ornamentalen Zweck hatten¹⁾ (s. die nebenstehende Abbildung).

Betreten wir nun das Heiligtum selbst, dessen eigentlicher Eingang nach Osten gelegen und um zwei Stufen höher war als der Säulenumgang, um uns mit den einzelnen Teilen desselben näher bekannt zu machen. Hier verschiedene Räume sind dabei zu unterscheiden: erstens eine auf sechs dorischen Säulen ruhende Vorhalle (*πρόναος*), die den Zugang zu dem Hauptraum, dem Hekatompedon, bildete. Dieser war ungefähr 30 m = 100 attische Fuß lang und wurde durch neun dorische Säulen, über denen sich eine zweite, ein Obergeschoß bildende dorische Säulenreihe erhob, in drei Schiffe geteilt. Hier hatte das berühmte Goldelfenbeinbild der Athene Parthenos, das Phidias geschaffen hatte, Aufstellung gefunden. Woher dieser Raum sein Licht empfing, läßt sich nicht mit Bestimmtheit beantworten; vielleicht befand sich in der Mitte der mit Kassetten reich geschmückten Decke eine Öffnung (*ὀψαῖον*); wie sie aber eingerichtet war, und ob sie gegen Witterungseinsflüsse durch einen Verschuß gesichert werden konnte, läßt sich nicht bestimmen.

Von dem Hauptraum war durch eine Mauer völlig geschieden der dritte Teil des Gebäudes, der Parthenon im engeren Sinne, ein beinahe quadratischer Raum, der ursprünglich für den Kultus der Töchter des Kekrops und Erechtheus bestimmt war und später als Aufbewahrungsort der Kultgeräte und des Tempelschatzes der Athene diente. In dem Raume standen vier ionische Säulen, die dazu dienten, die Decke zu tragen. Eine Tür verband den Parthenon mit dem vierten und letzten, dem Pronaos entsprechenden Raume, welcher als Opisthodom (*ὀπισθόδομος*) bezeichnet wurde. Er diente, nachdem die Tribute der Bundesgenossen nicht mehr nach Delos, sondern nach Athen gezahlt wurden, als Schatzkammer. Dieser Raum war ebenso wie der im Osten gelegene Pronaos durch Bronzegitter, die zwischen den sechs Säulen herliefen, nach außen hin abgeschlossen.

¹⁾ Eine klare Anschauung von dem Aufriß des Giebels bietet die Abbildung nach Prof. Niemanns Modell in Seemanns Wandbildern Nr. 55.



Parthenon, restauriert.

Trugen schon die Skulpturen, die sich in den Giebelfeldern und in den Metopen befanden, dazu bei, den künstlerischen Eindruck des imposanten Baues zu erhöhen, so gab der plastische Schmuck, der an der Außenseite der Cellamauern angebracht war, dem Heiligtum ein ganz eigenartiges Gepräge. An dem oberen Ende der Wände und oberhalb der sechs Säulen des Pronaos und des Opisthodom lief ein ununterbrochener, fast 160 m langer Fries von 1 m Höhe hin, auf dem in Flachrelief der panathenäische Festzug dargestellt war, jener vielgepriesene Festzug, bei dem das athenische Volk in freudiger Stimmung sich seiner hohen Stellung in Griechenland immer von neuem bewußt wurde. Wir werden weiter unten noch auf diesen mit Recht hochberühmten Fries, von dem uns viele Überreste erhalten sind, zurückkommen.

Ist es auch möglich gewesen, auf Grund der schriftlichen Überlieferungen und der erhaltenen Überreste den Plan des Tempels im ganzen und großen festzustellen, so bleiben doch im einzelnen viele Punkte übrig, die unter den Gelehrten verschiedene Beantwortungen gefunden haben oder überhaupt noch nicht aufgeklärt worden sind. Wir werden uns darüber nicht wundern, wenn wir uns in aller Kürze vergegenwärtigen, welche mannigfachen und schweren Schicksale mit der Akropolis auch der Parthenon zu erfahren gehabt hat. Wir beschränken uns darauf, nur das Wichtigste hervorzuheben.

Der Untergang der griechischen Freiheit in der Schlacht von Chäronea (338 v. Chr.) hat die Bauwerke und Schätze auf der Akropolis nicht weiter berührt, und daß Alexander der Große auf seinem Siegeszuge in das ferne Asien der Stadt Athen gedachte und eine große Anzahl erbeuteter Rüstungen dorthin sandte, wurde schon oben erwähnt. Schlimmere Zeiten kamen nach dem Tode des großen Macedonierkönigs über den ehemals so berühmten Ort, der als Kunststätte immer noch ein hohes Ansehen genoß. Sakhares, der Gegner des Demetrius Poliorketes, plünderte die Heiligtümer der Akropolis und zog der Athene Parthenos die goldene Hülle ab. Ein schwerer Schicksalsschlag traf die Stadt und die Burg, als Sulla im Jahre 86 v. Chr. als Sieger einzog; auch damals wurde eine reiche Beute an Gold und Silber fortgeführt. Günstiger gestalteten sich für Athen und seine Kunstwerke die Verhältnisse, als die römische Republik im Jahre 30 v. Chr. in ein Kaisertum verwandelt

wurde. Dem ruhmreichen Feldherrn des Kaisers Augustus, M. Vipsanias Agrippa, wurde, wie schon oben bemerkt ist, von den dankbaren Athenern an dem Aufgange zu den Propyläen ein Reiterstandbild errichtet; der Rundtempel des Augustus und der Roma im östlichen Teile der Akropolis wird in eben dieser Zeit aufgeführt sein. Wir dürfen ferner wohl annehmen, daß damals auch die Marmortreppe angelegt wurde, die zu den Propyläen hinaufführte. Eine Nachblüte war der Stadt unter der Regierung des Kaisers Hadrian (117—138) beschieden: damals erbaute der mit Reichtümern gesegnete Philosoph Herodes Attikus zu Ehren seiner verstorbenen Gattin im Südwesten der Burg das für musikalische Aufführungen bestimmte Odeion, das in seinen Trümmern noch erhalten ist. Dann aber trat eine Zeit des allmählichen Verfalls ein; das Heidentum mußte dem vordringenden Christentum weichen, und davon wurden ganz besonders auch die antiken Heiligtümer berührt. In der Mitte des fünften Jahrhunderts nach Christi Geburt wurde der Parthenon in eine Kirche verwandelt und zuerst der „heiligen Weisheit“ (Hagia Sophia), späterhin der „Mutter Gottes“ (Θεοτόκος) geweiht. Infolgedessen wurden aber nicht unwesentliche Veränderungen in dem Bau vorgenommen: der Eingang wurde von der Ostseite nach der Westseite verlegt, und der Altar mit dem, was dazu gehörte, in dem östlichen Teile aufgestellt. Alles, was an die ursprüngliche Bestimmung des Bauwerks erinnerte, wurde beseitigt; der ganze Umgang von Säule zu Säule durch eine starke Mauer geschlossen.

Im Jahre 1204, als das lateinische Kaisertum gegründet wurde, kam Athen mit der Akropolis unter fränkische Herrschaft. Der Burgberg, der schon seit längerer Zeit wieder stark besetzt war, erhielt eine Besatzung; in jener Periode ist vermutlich die Mauer, die vom Westfuße der Propyläen nach Norden sich hinzog, sowie das sogenannte Beulé'sche Tor angelegt worden. Daß auch diese neue Herrschaft für den Parthenon, welcher nunmehr der „Mutter Gottes von Athen“ geweiht wurde, manche baulichen Veränderungen gebracht hat, ist als sicher anzunehmen. Der fränkischen Herrschaft wurde im Beginne des 14. Jahrhunderts ein Ende gemacht: aus Sicilien kamen Eroberer nach Griechenland herüber, bemächtigten sich der Stadt Athen und der Burg und behaupteten sich in deren Besitz bis 1387. Dann mußten sie einem

Florentiner Nerio Acciajuolo weichen; dessen Familie behauptete die Herrschaft, bis die Türken sich des Landes bemächtigten. In jener Zeit wurden die Propyläen die Residenz der Herrscherfamilie; damals wurde auch der ungefähr 26 m hohe Turm aufgeführt, der jahrhundertlang ein Wahrzeichen der Akropolis geblieben ist. Als Sultan Mohammed II im Jahre 1459 die Stadt Athen zum ersten Male besuchte, ließ er den Parthenon als christliche Kirche noch eine kurze Zeit bestehen, dann aber verwandelte er, durch eine Verschwörung gereizt, dieselbe in eine Moschee. Dadurch wurden natürlich im Gebäude wieder mancherlei Veränderungen vorgenommen; an der Südwestecke wurde ein Minaret angelegt. Mehr als ein Jahrhundert vergeht, ohne daß wir etwas von dem Schicksal der Akropolis erfahren. Im Jahre 1656 aber trifft ein schwerer Schicksalschlag die Propyläen: in einer Halle derselben hatten die Türken ein Pulvermagazin angelegt, und in dieses schlug bei Nacht der Blitz ein. Ein großer Teil des Prachtbaus wurde bei der dadurch bewirkten Explosion in Trümmer gelegt, sämtliche Architrave wurden zerschmettert. Nicht lange sollte es währen, bis ein ähnliches Verhängnis auch den Parthenon traf und unerseßlichen Schaden anrichtete. Es war unter solchen Umständen ein glücklicher Zufall, daß einige Zeit vorher (im Jahre 1674) der Marquis v. Nointel, welcher als Gesandter des Königs Ludwigs XIV. in Konstantinopel weilte, nach Athen gekommen war und einen jungen Maler, Jacques Carrey, damit beauftragt hatte, die Skulpturen des Parthenon zu zeichnen. Durch Bestechung wußte sich dieser die Erlaubnis zu verschaffen. Unter den schwierigsten Verhältnissen, ohne Gerüste und in blendendem Sonnenlichte hat er in einem Zeitraum von ungefähr 20 Tagen seine Aufgabe gelöst; und wenn an seinen Zeichnungen auch manches zu tadeln ist, so bilden sie doch wertvolle Urkunden, da sie uns die Skulpturen des Parthenon in einer Gestalt zeigen, die sie bald darauf nicht mehr haben sollten.

Hatten auch die Jahrhunderte manches von der ehemaligen Pracht und Schönheit des Parthenon vernichtet, waren auch die Kunstschätze habgierigen Händen zum Opfer gefallen, — nichts ist so verhängnisvoll für das herrlichste Denkmal aus der Blütezeit Athens geworden als der 26. September des Jahres 1687. Nachdem dem siegreichen Vordringen der Türken nach dem Westen durch die Befreiung Wiens im Jahre 1683 Halt geboten war,

hatten sich Deutschland und Polen mit der Republik Venedig verbunden, um die Osmanen aus Europa zurückzudrängen. Der Führer der Verbündeten war der Italiener Francesco Morosini, ein Mann, der sich durch seine Waffentaten im Peloponnes einen Namen gemacht hatte und als „der Peloponnesier“ allgemein gefürchtet wurde. Nachdem er Korinth und Agina genommen hatte, rückte er gegen Athen heran, um auch dieses in seine Gewalt zu bringen. Das Landheer stand unter dem Befehl des westfälischen Grafen Otto Wilhelm von Königsmark; unter seinem Kommando dienten meist Deutsche, die aus den kleineren Staaten sich zusammengefunden hatten. Als Königsmark in die Stadt einzog, suchten die Türken auf der Akropolis Schutz zu finden. So wurde zur Belagerung der Burg geschritten; die Beschießung derselben führte anfänglich zu keinem Erfolg; auch der Versuch, durch Minen eine Breche zu legen, erschien aussichtslos. Da meldete ein Überläufer, der türkische Befehlshaber habe den gesamten Vorrat an Pulver in den Parthenon bringen lassen. Auf diese Nachricht hin wurde das Gebäude von der Ostseite her mit Bomben beworfen, und am Abend des 26. September fiel ein Geschloß in den Pulvervorrat der Türken, sprengte den Tempel in die Luft und legte das Werk des Aktinos in Trümmer. Hören wir darüber den Bericht eines Augenzeugen, des hessischen Majors Sobiewolsky, der als Leutnant bei diesem Unternehmen beteiligt war. Er schreibt darüber: „Den 22. September sind die Lauffgraben nebst Batterien zu verfertigen angefangen. Vom Regiment wurde dazu mit kommandieret der Herr Obrister Lieutenant Du Mont; der Major von des Obristen Kletters regiment wurde bei öffnung der Lauffgraben tod geschossen. Und weilien keine Hoffnung war, einige Breche an dem Kastell zu bekommen, hat man in den harten steinfelsen, am fuse des berges vom Castell, zu Miniren angefangen. Diese Arbeit wäre aber woll vergeblich gewesen; in deme aber dieses geschah, kame ein überläuffer aus dem Castell, welcher diese nachricht mitbrachte, daß der Commandant der vestung allen vorraht von Pulver nebst anderer besten Sachen in den Tempell, der Minervae Tempell genannt, hätte einbringen lassen, auch das die vornehmste Personen sich darin befinden, indem sie glaubeten, die Christen würden dem Tempell keinen schaden zufügen. Hierauf sind unterschiedliche Mörzell auff den Tempell gerichtet, keine bombe hat aber schaden können, sonderlich weilien

das Oberdach am Tempell etwas abhängig mit Marmor bedeckt, und wohl verwahrt war. Ein lüneburgischer lieutenant aber, derselbe erbot sich, in den Tempell Bomben einzuwerfen, welches auch geschah, indem eine davon durch den Tempell gefallen, und eben in der Türken Vorrath von Pulver; da dann die Mitte des Tempels auffgangen, und alles, was darinnen gewesen, mit steinen bedeckt ward, mit großer Bestürzung der Türcken. Sie haben unterschiedliche feuerzeichen ihrer Armee gegeben, welche zu dieser Zeit bey Thebe stunde.“ So weit der Bericht des Augenzeugen. Trozdem das Feuer auf der Burg wütete, hielten sich die Türken noch zwei Tage; dann kapitulierten sie und zogen ab. Morosini erkannte bald, daß die Behauptung der Stadt für ihn mit großen Schwierigkeiten verbunden sei, und beschloß deshalb, bald wieder abzuziehen; um aber eine Siegestrophäe nach Haus zu schicken, die sich mit den vier ehernen nach der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1204 von den Venetianern erbeuteten Kössen messen konnte, faßte er den unseligen Entschluß, die Kasse der Athene und die Figur des Poseidon aus dem Westgiebel mit sich zu nehmen. Ohne die nötigen Vorsichtsmaßregeln wurde das Werk begonnen: der Erfolg war, daß die Kunstwerke zu Boden stürzten und in tausend Stücke zersprangen. „Sie zerbrachen nicht nur, sondern zerbröckelten in Staub,“ berichtet ein Augenzeuge. Im April 1688 verließen die Truppen die Stadt, nachdem sie ein nicht wieder gut zu machendes Unheil angerichtet hatten. Seit dieser Zeit war der herrliche Tempel in eine Ruine verwandelt: die Macht der Explosion hatte das Heiligtum zum großen Teil zu Boden geworfen, und eine tiefe Lücke war zwischen den beiden Giebeln entstanden. Ganz besonders hatten die Mauern der Cella gelitten; sie hatten beim Umstürzen viele Säulen umgeworfen und zugleich den Zusammensturz des Daches veranlaßt (s. die Abbildung). Nach dem Abzug der Feinde nahmen die Türken die Akropolis wieder in Besitz, und mitten in den Ruinen des Parthenon wurde eine kleine Moschee aufgebaut, die alsdann bis 1843 bestanden hat.

Wochte auch das Schicksal, das der Parthenon erfahren hatte, hier und da einen Ausdruck des Bedauerns hervorrufen, bald war das traurige Ereignis vergessen. Erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts regte sich wieder das Interesse für diese ehemalige Pflegestätte der hellenischen Kunst. Der Maler James Stuart kam mit einem römischen Studiengenossen, Nikolas Revett,

nach Athen, um die Stadt und den Burgberg wissenschaftlich zu erforschen. Ihre Untersuchungen übten eine anregende Wirkung aus, und bald folgten andere Freunde des Altertums, um an Ort und Stelle zu zeichnen und die Resultate zu veröffentlichen. Leider fing man seit dieser Zeit an, auch manches von den Kunstwerken zu verschleppen, und die Türken, die in dem Verkaufe derselben eine Einnahmequelle erblickten, waren nur zu sehr geneigt, diesen



Parthenon, Ruine.

Räubereien Vorschub zu leisten. So entführte z. B. der Zeichner Fauvel, der im Dienste des französischen Gesandten Ludwigs XVI. bei der Pforte stand, mehrere Skulpturen des Parthenon. Was er aber nur in bescheidenen Grenzen begann, das führte in ausgedehntem Maße der Engländer Lord Earl of Elgin aus, der im Jahre 1799 als Gesandter nach Konstantinopel kam. Von einem Architekten Harrison war er darauf aufmerksam gemacht worden, welchen Gefahren die Kunstwerke der Akropolis in dem

Besitze der Türken ausgesetzt seien; er ließ sich dadurch bewegen, dieser Angelegenheit seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Nachdem er eine Anzahl von geeigneten Künstlern um sich gesammelt hatte, leitete er, da er von seiten seiner Regierung nicht unterstützt wurde, auf eigene Hand die Sache in die Wege. Wurde ihm auch zuerst durch einen Fermân nur gestattet, Zeichnungen anfertigen zu lassen, so glückte es ihm doch bald, durch geschickte Verhandlungen und Anwendung von Geldmitteln die Erlaubnis zu erhalten, daß er Gipsabgüsse nehmen, schließlich auch Ausgrabungen veranstalten und Kunstwerke mit sich nehmen durfte. Mit Hülfe von Geschenken wurde die Gunst der maßgebenden Persönlichkeiten in Athen und auf der Burg leicht gewonnen, und nun entfalteten Lord Elgin und seine Begleitung eine fieberhafte Tätigkeit, um möglichst viele der Kunstwerke fortzuschaffen. Bei diesen Arbeiten schreckte man auch nicht davor zurück, einige Metopen auf der Südseite, die noch an ihrem ursprünglichen Standorte sich befanden, loszubrechen und dabei dem noch unversehrten Teil des Gebäudes Schaden zuzufügen. So wurden denn Figuren aus den Giebelfeldern, ein großer Teil des Frieses und der Metopen verpackt und in weite Ferne entführt.

Es ist über das Verfahren Lord Elgins in damaliger Zeit sehr hart geurteilt worden: die Franzosen waren erbost, daß ihnen die wertvolle Beute entgangen war, und die Engländer, die Athen besuchten, gaben ihrem Unwillen darüber Ausdruck, daß einer ihrer Landsleute den vielgepriesenen Parthenon eines großen Teils seiner Kunstwerke beraubt hatte. Der schärfste Gegner erstand ihm in dem berühmten Dichter Lord Byron; dieser scheute sich nicht, ihn als Räuber, Bandalen, Tempelschänder, Steinhändler zu bezeichnen. Eine am Poliastempel mit großen Buchstaben eingegrabene Inschrift: „Quod non fecerunt Goti (d. h. die Schweden im dreißigjährigen Kriege), hoc fecerunt Scoti“ brandmarkte das Verfahren des Mannes und gab ihn selbst der Verachtung preis. Die Zeit hat das Urteil über sein Vorgehen geklärt, und eine ruhigere Erwägung, die den damaligen Verhältnissen Rechnung trägt, läßt seine Handlungsweise in einem ganz anderen Lichte erscheinen. „Erwägt man,“ sagt Professor Michaelis,¹⁾ „unbefangen alle Verhältnisse, die Gleichgültigkeit

¹⁾ Der Parthenon, S. 78 ff.

und rohe Zerstörungslust der Türken, — von den Griechen kann keine Rede sein, da sie seit viertelhalb Jahrhunderten an der Burg durchaus keinen Anteil mehr hatten, — die egoistische Habgier der Reisenden, die offenkundigen Pläne Fauvels, den trostlosen Zustand raschen Verfalls, in den der Tempel von Jahr zu Jahr tiefer sank, — erwägt man dies alles ohne Vorurteil, so wird man Elgins Vorgehen im ganzen genommen durchaus gerechtfertigt finden: es war wirklich eine Rettung des nun in einer Hand Vereinigten vor Untergang und Verschleuderung.“ Lord Elgin hat viele Widerwärtigkeiten erdulden müssen: von den Franzosen wurde er wider das Völkerrecht gefangen genommen und jahrelang in Frankreich zurückgehalten; als er im Jahre 1806 nach England zurückkehrte, fand er dort nicht den Dank, den er erwarten durfte. Sein Anerbieten, die Kunstschätze dem Staate verkaufen zu wollen, wozu er durch finanzielle Noth gedrängt wurde, nahm die Regierung anfänglich sehr kühl auf. Erst als bedeutende Kunstkenner durch Wort und Schrift auf den unvergleichlichen Wert der erworbenen Kunstschätze aufmerksam machten, schlug allmählich die Stimmung um, und im Jahre 1816 am 7. Juni wurde von dem Parlament trotz manches heftigen Widerspruchs der Ankauf der Sammlung mit 82 gegen 30 Stimmen für den Preis von 35 000 Pfd. Sterl. (= 700 000 M.) beschlossen. Ganz besonderen Einfluß hatten dabei ausgeübt die sachmännischen Urtheile des hervorragenden Archäologen Visconti und des berühmten italienischen Bildhauers Antonio Canova (1757—1822). Letzterer, welcher die Parthenon-Skulpturen im Jahre 1815 in London persönlich gesehen hatte, schrieb voll Begeisterung: „Ich glaube sie nie oft genug sehen zu können, und obgleich mein Aufenthalt in dieser großen Hauptstadt nur sehr kurz sein kann, so verwende ich doch jeden Augenblick, den ich gewinnen kann, auf die Betrachtung dieser berühmten Denkmäler der alten Kunst. Ich bewundere an ihnen die Wahrheit der Natur, die mit der Wahl der schönsten Formen verbunden ist. Alle Stücke atmen Leben mit einer Wahrheit und ungemeinen Kenntniss der Kunst, die aber nie im geringsten zur Schau gestellt, sondern vielmehr durch vollendete meisterhafte Kunst versteckt wird. Die nackten Teile sind vollkommenes Fleisch und das Schönste in seiner Art. Ich preise mich glücklich, diese ausgezeichneten Werke haben sehen zu können, und wäre ich ganz allein um ihretwillen hierher ge-

kommen, ich würde vollkommen befriedigt sein.“ Diese Skulpturen, die „Elgin Marbles“ genannt, bilden den kostbarsten Besitz des britischen Museums; es ist dankbar anzuerkennen, daß die dortige Regierung von Anfang an alles getan hat, um die einzigartigen Erwerbungen durch Nachbildungen und Gipsabgüsse bei allen gebildeten Völkern bekannt zu machen, sowie Künstlern und Gelehrten das Studium der Kunstwerke an Ort und Stelle in jeder Weise zu erleichtern. Durch die vielen kunstverständigen Reisenden aber, die sich nach London begaben, um die Parthenon-Skulpturen zu sehen und sich in ihr Studium zu vertiefen, verbreitete sich die Kunde von diesen Schätzen, die einen ungeahnten Einblick in die Blütezeit Athens gewährten, durch alle zivilisierten Länder. Es sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß Goethe sich glücklich pries, diese Zeit erlebt zu haben, und in seiner Begeisterung für das Hellenentum den Vorschlag machte, jeder deutsche Bildhauer solle in den Stand gesetzt werden, in London zu studieren und wenn auch kein Phidias zu werden, so doch bei Phidias in die Schule zu gehen. Der berühmte Bildhauer Dannecker, der nur einzelnes in Gipsabgüssen kannte, schrieb über die Skulpturen voll Enthusiasmus: „Für mich ist es das Höchste, was ich je in der ganzen Kunst gesehen habe; sie sind wie auf Natur geformt, und doch habe ich nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen.“

Daß Lord Elgin gut daran getan hatte, die kostbaren Überreste vor weiteren Beschädigungen und Beraubungen zu schützen, sollte nur zu bald bewiesen werden. Als im Jahre 1821 der Freiheitskampf der Griechen begann, wurden naturgemäß auch Athen und die Akropolis wieder in Mitleidenschaft gezogen. Am 21. Juli 1822 fiel die Burg durch Kapitulation in die Hände der Griechen. Aber wenige Jahre später (1826) nimmt Reschid Pascha Athen ein, belagert die Akropolis und sucht durch ein von Westen aus eröffnetes Bombardement sich ihrer zu bemächtigen. Die vielfachen Beschädigungen an den Säulen der Westseite des Parthenon zeugen bis auf den heutigen Tag dafür, welchen Gefahren der Tempel damals von neuem ausgesetzt war. Da alle Versuche, die Griechen zu entsetzen, scheiterten, mußte am 5. Juni 1827 die Burg kapitulieren. Damit aber findet die Leidenszeit für die ehrwürdigen Trümmer aus einer großen Vergangenheit ihren Abschluß: durch das Eingreifen der Großmächte wird Griechenlands Unabhängigkeit herbeigeführt; Prinz

Otto von Bayern wird 1832 zum König von Griechenland ernannt. Im Jahre 1833 betrat dieser den griechischen Boden und schlug zuerst seine Residenz in Nauplia auf; im Jahre 1835 aber verlegte er sie nach Athen. Die Türken, die bis dahin noch in dem Besitz der Akropolis gewesen waren, zogen ab. Von da ab begann für die Burg eine glücklichere Zeit: mit lebhaftem Interesse ging man daran, auf derselben aufzuräumen und gleichzeitig Nachgrabungen zu veranstalten, die noch manches wertvolle Stück zu Tage förderten. Ganz besonders waren es der Archäologe Ludwig Ross und der Architekt Schaubert, die sich große Verdienste erwarben; ihnen glückte es auch, die einzelnen Teile des kleinen Niketempels, die, wie schon oben erwähnt wurde, als Material für eine Festungsmauer verwendet worden waren, wieder aufzufinden. Die Gefahr, die eine Zeitlang dem Parthenon dadurch drohte, daß der durch seine Bauten in München hochberühmte Baumeister Klenze den wunderlichen Plan faßte, den Tempel zu restaurieren, wurde glücklicherweise noch rechtzeitig abgewendet. Hat auch Griechenland in der Folgezeit noch manche Umwälzung durchzumachen gehabt, mußte auch die bayrische Dynastie im Jahre 1863 weichen und dem Prinzen Georg von Dänemark, der von den Schutzmächten als König empfohlen worden war, Platz machen, so wurde doch durch diese Wirren die Akropolis nicht weiter gefährdet. Bedauerlich war es nur, daß Jahrzehnte hindurch kein passender Raum vorhanden war, in dem die aufgefundenen Überreste Aufstellung finden konnten. Aber auch diesem Übelstande ist endlich abgeholfen worden. Seit dem Jahre 1878 birgt ein in der Südostecke der Akropolis aufgeführtes Museum alle Altertümer, die auf der Burg gefunden worden sind, darunter auch viele wertvolle Überreste aus dem Parthenon. Auch das deutsche Reich hat das Seinige dazu beigetragen, das Interesse für die Bauwerke Athens und seine hochberühmte Burg zu beleben: das Kaiserliche deutsche archäologische Institut, das in Athen im Jahre 1874 begründet wurde, kann auf eine überaus segensreiche Wirksamkeit zurückblicken. Wer die heutigen günstigen Verhältnisse in Betracht zieht, der wird sich eines lebhaften Bedauerns nicht erwehren können, daß ein großer Teil der bedeutendsten Kunstwerke von dem heimatischen Boden weggebracht, von dem sonnigen Süden nach dem kalten Norden verpflanzt worden ist; aber er wird für diesen Übelstand nicht Lord Elgin verantwortlich machen, der dem Unter-

gang der Kunstschätze Einhalt gebieten wollte, sondern die Ungunst der Zeiten, die diese einst so hochberühmte Stätte in gleicher Weise heimgesucht hat, wie Olympia und Pergamon. Und dankbar müssen wir trotz alledem dafür sein, daß uns von der Blüte der hellenischen Kunst so viele Überreste erhalten sind, die es uns ermöglichen, diese unvergleichliche Zeit in vollem Umfange schätzen und bewundern zu können. —

Nachdem wir uns mit den Schicksalen bekannt gemacht haben, die mit der Akropolis der Parthenon im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat, wollen wir nunmehr der Betrachtung der Skulpturen dieses Tempels näher treten. Wie das Gebäude selbst, so dienten auch diese der Verherrlichung der Göttin, deren Kultus den Athenern ganz besonders am Herzen lag. Wir unterscheiden dabei a) die Metopen, b) die Skulpturen der Giebelfelder, c) den Fries an der Außenseite der Cella.

Während bei dem Zeustempel in Olympia nur die Metopen der Vorder- und Rückseite mit Skulpturen verziert waren, war bei dem Parthenon auf allen vier Seiten plastischer Schmuck angebracht. Da auf jeder Front vierzehn, auf jeder Langseite sich zweiunddreißig Metopen befanden, so waren es ursprünglich zweiundneunzig Felder, die mit Bildwerken zu versehen waren. Der Raum, der dem Künstler zur Verfügung stand, war nicht groß. Die aus pentelischem Marmor bestehende Platte hatte eine Höhe von 1,34 m, wovon aber an der oberen Seite noch 14 cm für den hervorspringenden Rand abgingen; die Breite betrug durchschnittlich 1,27 m. Auf diesem mäßigen, fast quadratischen Raume ließen sich nur wenige Figuren anbringen. Eine Nachricht über den Inhalt der Darstellungen ist uns aus dem Altertum leider nicht überkommen, und der gegenwärtige Zustand der Metopen ist in sehr vielen Fällen derartig, daß sich ein Urteil darüber gar nicht fällen läßt. An nicht wenigen Stellen sind die Figuren, vermutlich durch die Türken, abgeschlagen, so daß nur noch schwache Umrisse vorhanden sind, die für eine Deutung nicht mehr die genügende Unterlage bieten. Schon vor 1687 waren die Reliefs stark beschädigt; am genauesten sind wir über die Metopen der Südseite orientiert, da diese der oben erwähnte Carrey seinerzeit abgezeichnet hat.

Man sollte meinen, daß auf jeder der vier Seiten zwischen den Darstellungen der Metopen ein Zusammenhang bestünde;

indessen die Untersuchungen haben ergeben, daß man von der sonst beobachteten Sitte bei diesem Bau abgewichen ist, wenigstens auf den beiden Langseiten. Für die Ost- und Westseite scheint ein Zusammenhang in Bezug auf den Inhalt stattgefunden zu haben. Die Ostseite hat aller Wahrscheinlichkeit nach Szenen aus dem Gigantenkampfe, die Westseite solche aus der Amazonenschlacht enthalten; auf der Nord- und Südseite aber finden sich neben Darstellungen aus dem Kampfe der Lapithen und Centauren wieder andere, die auf den trojanischen Krieg und die Zerstörung Ilioms hinweisen. Welche Gründe dafür maßgebend gewesen sind, den Zusammenhang zu unterbrechen, darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Prof. Michaelis hält es für wahrscheinlich, „daß der Künstler absichtlich die allzulange Folge — je 32 Metopen — ziemlich gleichförmiger Darstellungen durch eine Anzahl ganz verschiedenartiger Szenen unterbrach, eben um Eintönigkeit zu vermeiden.“ Jedenfalls läßt sich aus den erhaltenen Überresten so viel erkennen, daß der eigentliche Zweck dieser Darstellungen darin bestand, dem Auge des Beschauers Kämpfe vorzuführen, in denen das Griechentum unter tätiger Beihülfe der Athene über das rohe Barbarentum den Sieg davongetragen hatte.

Es waren diese sagenhaften Kämpfe beliebte Themata für die Bildhauer, wie wir aus nicht wenigen Beispielen ersehen, die uns erhalten sind; boten sie doch dem Künstler Gelegenheit, seine Phantasie frei walten zu lassen; zudem war es mit Leichtigkeit durchzuführen, den Kampf zwischen zwei streitenden Parteien in eine ganze Anzahl von Einzelkämpfen zu zerlegen.

Daß bei einer so umfangreichen Arbeit viele Künstler herangezogen werden mußten, liegt in der Natur der Sache; und daß diese in ihrer Leistungsfähigkeit verschieden gewesen sind, ist selbstverständlich. Wir können uns deshalb auch nicht darüber wundern, daß die Arbeiten in ihrem Werte ungleich sind, daß einige einen hohen Grad der Vollendung erkennen lassen, während andere wieder beweisen, daß der Künstler Mühe gehabt hat, seiner Aufgabe gerecht zu werden. Inwieweit Phidias selbst auf den Entwurf der verschiedenen Kompositionen eingewirkt hat, bleibt völlig zweifelhaft; bei dem gewaltigen Umfange der Arbeiten ist wohl anzunehmen, daß er die leitende Idee im ganzen und großen angegeben, die weitere Ausführung aber seinen Mitarbeitern über-

lassen hat. War aber diese oder jene Gruppe auch weniger gelungen, so wird dies doch den Eindruck, den das Ganze hervorbrachte, nur wenig gestört haben; wir dürfen nicht vergessen, daß diese an und für sich nicht sehr großen plastischen Kunstwerke, die wir jetzt in unmittelbarer Nähe betrachten, einstmals in einer nicht unbedeutenden Höhe angebracht waren, so daß die Mängel weniger in die Augen fielen.

Die Figuren, die aus dem Marmorblock herausgemeißelt waren, waren nicht flach gehalten, sondern ragten bis 25 cm aus dem Hintergrunde hervor, so daß ein kräftiges Schattenspiel erzielt wurde. Daß die Verwendung von Farben dazu beigetragen hat, die plastischen Kunstwerke noch mehr hervortreten zu lassen, ist gewiß; irgend etwas Bestimmteres darüber anzugeben sind wir freilich nicht imstande: die Spuren von Farben, die einige Forscher noch entdeckt haben wollen, sind von andern nicht erkannt worden. Ganz besonders die hin und wieder flüchtige Behandlung des Haupthaars weist deutlich darauf hin, daß das Mittel, den Eindruck eines plastischen Kunstwerks durch Farbe zu verstärken, auch bei den Metopen des Parthenon ebenso zur Anwendung gekommen ist, wie an den Triglyphen und sonstigen Ornamenten.



Parthenon, Metope.

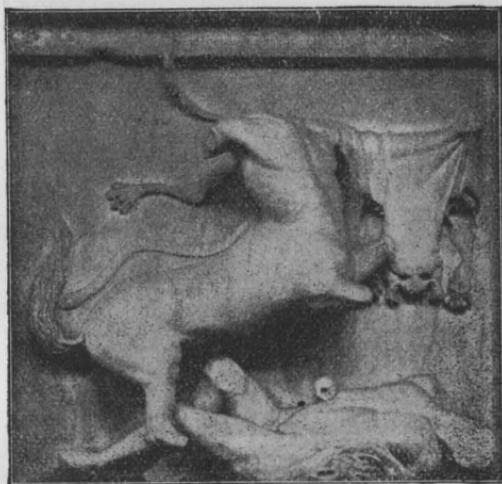
[Aus Wörmann, Gesch. d. Kunst aller Zeiten. Leipzig, Bibl. Institut.]

Wir beschränken uns darauf, nur einige Beispiele anzuführen; wenn wir diese aus den Metopen der Südseite wählen, so geschieht dies aus dem Grunde, weil dieselben verhältnismäßig am besten erhalten sind. Die Darstellungen beziehen sich auf den Kampf der Lapithen und Centauren, behandeln also denselben mythologischen Vorgang, den wir auf dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia wiederfinden.

Einen etwas altertümlichen und steifen Eindruck macht die Metope, die wir zuerst betrachten wollen (s. die Abbildung). Der

Lapithe ist auf das linke Knie gesunken und stützt sich mit dem linken Arme auf einen Felsstein; vielleicht will er diesen ergreifen, um ihn als Waffe in dem verzweifeltsten Kampfe zu gebrauchen. Ein langhärtiger Centaur, der auf ihn lossprengt und mit dem rechten Arme zu einem Schläge ausholt, drückt mit dem ausgestreckten linken Arme den unterliegenden Gegner nieder. Dieser macht noch einen vergeblichen Versuch, durch den rechten Arm das Ungetüm von sich abzuwehren.

Einen bei weitem vollendeteren Eindruck macht die zweite Metope, der wir uns nunmehr zuwenden (s. die Abbildung). War dort der Kampf noch nicht völlig zum Abschluß gekommen, so triumphiert hier bereits der Centaur über den Lapithen, der vor ihm am Boden lang ausgestreckt liegt und schon eine Beute des Todes geworden ist. Das erhobene rechte Knie



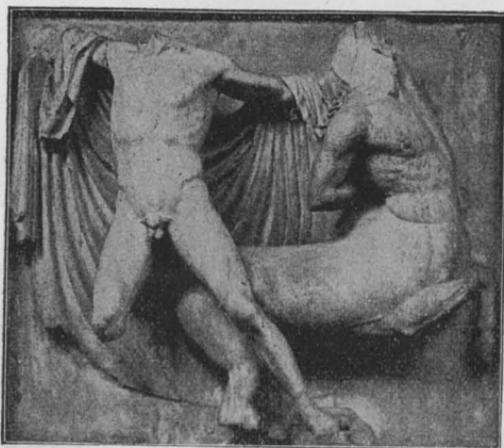
Parthenon, Metope.

[Aus Wörmann, Gesch. d. Kunst aller Zeiten. Leipzig, Bibl. Institut.]

und der gebogene rechte Arm deuten darauf hin, daß der Kampf erst unmittelbar vorher durch die tödliche Wunde des Jünglings beendet worden ist. Hier haben wir einen Künstler vor uns, der seiner Aufgabe völlig gewachsen war und dem Marmor wahres Leben einzuhauchen verstand. Welch scharfer und ergreifender Gegensatz zwischen der im Tode erblaßten Jünglingsgestalt, die in blühender Kraft noch kurz zuvor in den Kampf gezogen ist, und dem im Galopp über sie hinwegsprenghenden Centauren, der durch den erhobenen Schweif die Freude des Triumphes bekundet, seinen mit einem Löwenfell bedeckten linken Arm weit ausstreckt und vorwärts strebt, um einen neuen Gegner anzugreifen.

Wieder einen anderen Charakter zeigt eine dritte Metope; hier hat der Künstler sich dazu verleiten lassen, auf Kosten der Natürlichkeit einen malerischen Effekt zu erzielen (s. die umstehende

Abbildung). Der jugendliche, kräftig gebildete Lapithe, der mit seiner ganzen Figur dem Beschauer zugewendet ist, hat in dem Kampfe den Sieg gewonnen: er hat den Centauren mit der linken Hand in die Haare gepackt, nachdem er ihm zuvor eine Wunde im Rücken beigebracht hat; das linke Bein stemmt er gegen den Boden, um seinen Gegner desto sicherer festzuhalten. Dieser hat den linken Arm erhoben, während er die Rechte auf den Rücken gelegt hat, wo ihm die Wunde heftige Schmerzen bereitet.



Parthenon. Metope.

[Aus Wörmann, Gesch. d. Kunst aller Zeiten. Leipzig, Bibl. Institut.]

Ein langer und weiter Mantel ist hinter dem Lapithen sichtbar; derselbe hängt über den beiden weitausgestreckten Armen in reichem Faltenwurf herab und bildet so einen malerischen Hintergrund, auf dem sich die Figur um so deutlicher abhebt. Ob er seinem Gegner mit einer Waffe in der Rechten einen neuen Schlag oder Stoß versetzen, oder ob er die Lanze aus dem Rücken des Feindes wieder herausziehen will, läßt sich nach den erhaltenen Überresten nicht entscheiden. Als Carrey seine Zeichnungen anfertigte, waren die beiden Köpfe, das rechte Bein des Lapithen und der linke Arm des Centauren noch erhalten.

Wir sehen aus diesen wenigen Beispielen, wie die Künstler bemüht gewesen sind, die Einförmigkeit in ihren Darstellungen zu vermeiden: sie führen verschiedene Momente des Kampfes vor, stellen den Centauren bald auf die rechte, bald auf die linke Seite, lassen hier den Lapithen siegen und dort dem Centauren unterliegen.

Ist es schon bei diesen Bildwerken, die an dem Bau doch immerhin eine etwas untergeordnete Stellung einnahmen, in hohem Grade bedauerlich, daß so viel davon zu Grunde gegangen ist, so gilt dies noch mehr von den Figuren, die einst die

Giebelfelder schmückten, und bei denen die künstlerische Hand des Phidias ohne Zweifel in hervorragender Weise tätig gewesen ist. Es ist in der Tat nicht leicht, aus den zum Teil recht dürftigen Überresten sich die einstige Schönheit und Größe dieser Kunstwerke wieder zu vergegenwärtigen; wir müssen uns damit begnügen, an einzelnen wenigen Beispielen zu zeigen, zu welcher Höhe die plastische Kunst in jener Blütezeit sich emporgeschwungen hatte.

Welche mythologischen Vorgänge sich die Künstler zum Vorwurf genommen hatten, ist uns aus dem Altertum selbst überliefert. Pausanias, ein Schriftsteller des zweiten Jahrhunderts nach Christi Geburt, welcher auf seinen weiten Reisen auch Attika durchwandert und dabei die Kunstwerke Athens besichtigt hat, spricht von den Darstellungen in den Giebelfeldern, leider aber nur in sehr flüchtiger Weise; er gibt gewissermaßen nur die Überschriften an, ohne auf die Einzelheiten in der Komposition einzugehn. Im ersten Buch seiner Reisebeschreibung berichtet er uns folgendes:¹⁾ „Wenn man in den Parthenon eintritt, so bezieht sich alles, was man in den sogenannten Giebeln findet, auf die Geburt der Athene, auf der Rückseite ist der Streit Poseidons mit der Athene um den Besitz des Landes dargestellt.“

Wir wenden uns zuerst dem Ostgiebel zu, der über dem Eingang zum Heiligtum gelegen war. Dieser war schon in der Zeit, in welcher Carrey seine Zeichnungen entwarf, sehr beschädigt; es fehlte die Mitte des Giebelfeldes, mithin der Teil, in welchem die Hauptpersonen aufgestellt waren (s. die Abbildung). Vermutlich ist hier

¹⁾ I, 24. 5: Ἐς δὲ τὸν ναόν, ὃν Παρθενῶνα ὀνομάζουσιν, ἐς τοῦτον ἐσιούσιν, ὅποσα ἐν τοῖς καλουμένοις ἀετοῖς κεῖται, πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν, τὰ δὲ ὀπισθεν ἢ Ποσειδάωνος πρὸς Ἀθηνᾶν ἐστὶν ἔρις ὑπὲρ τῆς γῆς.



Parthenon, Ostgiebel.



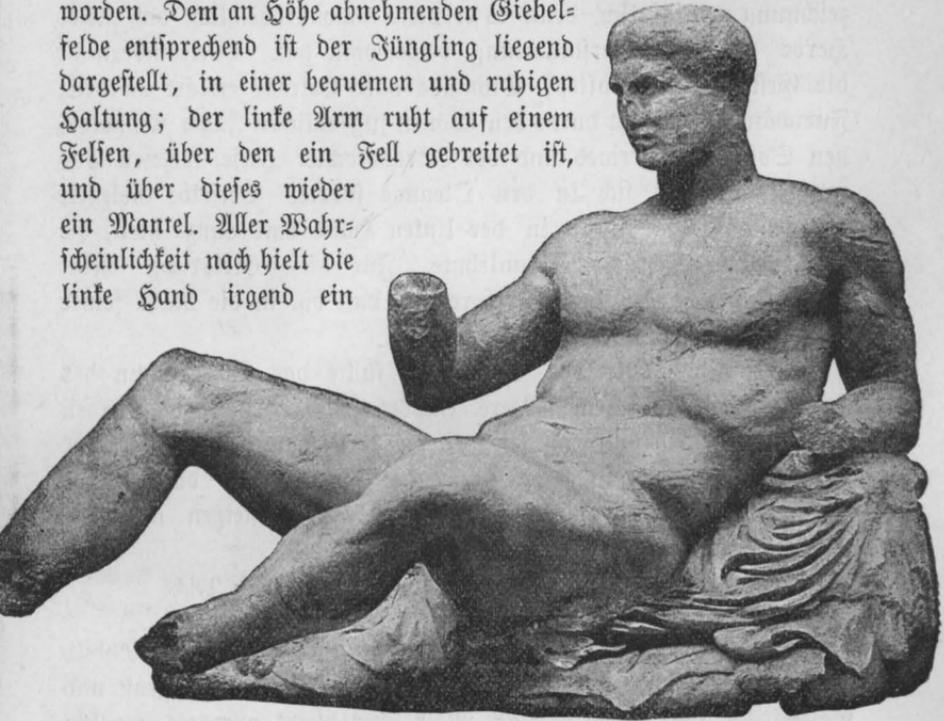
in der byzantinischen Zeit ein Fenster gebrochen worden, um der Apfs das nötige Licht zuzuführen.

Der Sage nach entspringt Pallas Athene, die Göttin des reinen, lichten Athers, in voller Rüstung aus dem Haupte des Zeus, nachdem Hephästos durch ein Beil dasselbe gespalten hat. Das Ereignis ist von einem Aufruhr in der Natur begleitet: unter einem Erdbeben und dem Aufbrausen des Meeres tritt die Göttin zum ersten Male in die Erscheinung. „In der Regel,“ sagt Preller,¹⁾ „deutet man diesen Mythos auf den schweren Gewitterhimmel, der unter Stürmen und Blitzen die jungfräuliche Göttin des lichten Himmels gebiert, die Göttin des strahlenden Athers und seiner leuchtenden und blitzenden Allgewalt.“ Diesen für den Kultus des athenischen Volkes so wichtigen Vorgang hatte der Künstler zur Darstellung gebracht. In der Mitte müssen wir uns also Zeus und Athene denken, diese vermutlich in voller Rüstung. Aus einer sorgfältigen Untersuchung der Standspuren hat sich ergeben, daß der thronende Zeus nicht streng im Mittelpunkt des Giebels sich befand, sondern etwas nach links gerückt war; Athene stand ihm auf der rechten Seite gegenüber. In der Nähe war ohne Zweifel Hephästos dargestellt, der mit seiner Art den folgenreichen Schlag ausgeführt hat. Der Torso dieser Figur hat sich gefunden und wird in Athen aufbewahrt; vermutlich hatte der Künstler den Gott mit erhobenen Armen und geschwungener Art dargestellt.

Auf der (vom Beschauer gerechnet) linken Seite des Giebelfeldes bemerken wir eine nach links schreitende weibliche Gestalt, die das Haupt nach Zeus zu gewendet hält. Man hat darin Iris, die Götterbotin, vermutet, welche die Nachricht von der Geburt der Göttin zu verkünden im Begriff ist; der aufgeblähte Mantel deutet darauf hin, daß sie sich in schneller Bewegung befindet. Weiter schließen sich nach links zwei weibliche sitzende Figuren an, von denen die eine sich an die andere anlehnt. Beide sind mit einem langen Untergewande bekleidet, über welches ein Mantel geworfen ist. Man hat diese beiden Gestalten verschiedenartig gedeutet: die einen sehen darin Demeter und Kore, die andern die Horen. Der linke Arm der rechts sitzenden Figur ist erhoben; vielleicht stützte er sich auf ein Zepter. Mit besonderer

¹⁾ Griechische Mythologie S. 190.

Kunst ist der Faltenwurf an beiden Figuren ausgeführt; man sieht unter der Gewandung deutlich die Körperformen hervortreten. Eine ganz besondere Beachtung verdient die männliche Figur, die sich nach links hin anschließt und verhältnismäßig gut erhalten ist; an ihr können wir ermessen, welche Höhe die Kunst in der Darstellung der menschlichen Gestalt in jener Zeit erreicht hat (s. die Abbildung). Von jeher ist dieses plastische Werk von Künstlern und Kunstverständigen im höchsten Grade bewundert worden. Dem an Höhe abnehmenden Giebel entsprechend ist der Jüngling liegend dargestellt, in einer bequemen und ruhigen Haltung; der linke Arm ruht auf einem Felsen, über den ein Fell gebreitet ist, und über dieses wieder ein Mantel. Aller Wahrscheinlichkeit nach hielt die linke Hand irgend ein



Parthenon, Ostgiebel. Männliche Figur.

Attribut aus Bronze. Der rechte Unterarm ist erhoben; ob auch in der Rechten irgend ein Gegenstand sich befunden hat, muß dahingestellt bleiben; das Haupthaar ist kurz geschoren. Ohne sich um den Vorgang, der rechts von ihm dargestellt ist, zu kümmern, hält der Gott den Blick nach links gewendet; das Gesicht ist bedauerlicherweise stark beschädigt; die Beine sind etwas in die Höhe gezogen; die Füße sind leider nicht erhalten. Ein Bohrloch am linken Knöchel weist darauf hin, daß einst eine bronzene Fußbekleidung angefügt gewesen ist. Mit wunderbarer

Feinheit ist die Muskulatur des Körpers ausgearbeitet; die Gestalt ist kraftvoll, aber in allen ihren Teilen maßvoll gehalten; die Haltung ist durchaus natürlich, und die Biegung des Oberkörpers macht einen äußerst wohlgefälligen Eindruck. Wir müssen uns damit begnügen, uns an den edeln Formen, die sich hier unserm Auge bieten, zu erfreuen, müssen aber darauf verzichten, der Figur einen bestimmten Namen zuweisen zu wollen. Sie ist unter dem Namen Theseus am bekanntesten, doch ist diese Bezeichnung wohl falsch, denn es erscheint unwahrscheinlich, daß dieser Heros der Götterversammlung beigewohnt hat. Von andern ist die Gestalt als Herakles, Dionysos oder Sekrops erklärt worden; Furtwängler erblickt darin den schönen jugendlichen Jäger Kephalos, den Sohn des Hermes und der Sekropstochter Herse, welchen Eos raubte und mit sich in den Okeanos führte. Derselbe Gelehrte meint, daß die Figur in der linken Hand eine Lanze hielt, die an die linke Schulter sich anlehnte. Für diese Erklärung scheint namentlich der Umstand zu sprechen, daß bis in die Nähe seiner Füße die Wellen des Okeanos spielen.

Die linke Ecke des Giebelfelds füllte das Biergespann des Helios, das aus dem Meere emportauchte. Von den Pferden waren nur die Köpfe zu sehen, von dem Sonnengotte nur das Haupt und die nach vorn gestreckten und durch das feurige Gespann stark angespannten Arme. Sein Aufsteigen aus den Fluten erinnert an die Worte Homers: ¹⁾

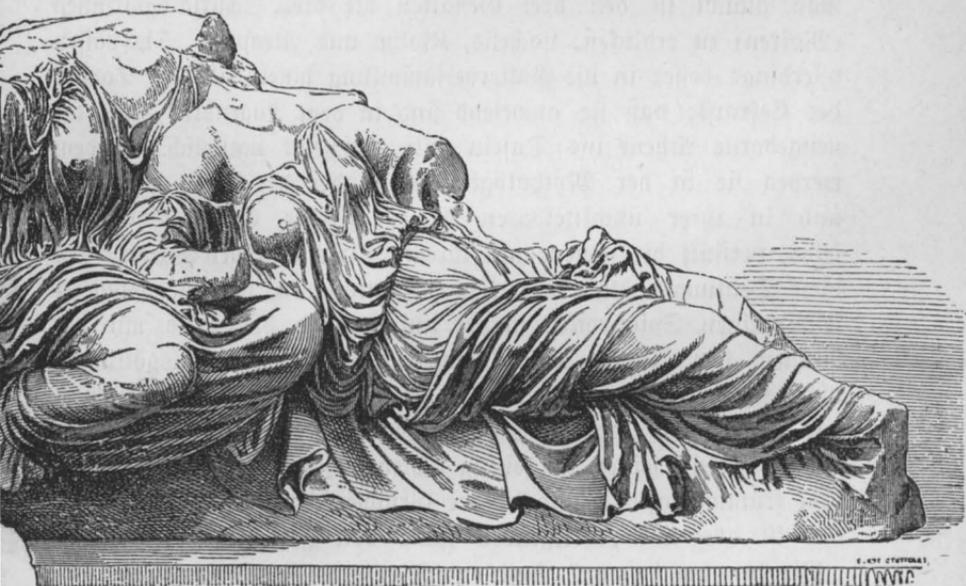
„Jetzt erhob sich die Sonn' aus ihrem strahlenden Teiche
Auf zum ewigen Himmel zu leuchten den ewigen Göttern.“

Treffend sagt Michaelis über die Darstellung: „Es ist ein Abbild des ruhigen Meeres, über dem die Sonne still und groß und majestätisch sich erhebt. Das Meer aber bleibt unerregt, weithin glänzend in leisem Zittern.“ Ganz besonders gut ist der Kopf des rechten Pferdes erhalten, der von Lord Elgin seinerzeit nach London gebracht ist. Das Roß, das sich dem Zügel nicht fügen will, wirft sein Haupt so weit zur Rechten, daß es über den Rand des Gesimses hervorragt. Von den Köpfen der übrigen Rosse ist wenig erhalten.

Die rechte Seite des Giebelfeldes zeigt uns gleichfalls die Merkmale einer argen Verwüstung, aber auch hier sind uns durch

¹⁾ Hom. Od. III, 1: Ἥλιος δ' ἀνόρουσε, λιπὼν περικαλλέα λίμνην,
οὐρανὸν ἐς πολέχαλκον, ὃν ἀθανάτοισι φαείνοι.

einen glücklichen Zufall Fragmente erhalten, die uns die Höhe der damaligen Kunst deutlich vor Augen führen und deshalb auch hier Erwähnung verdienen. Wir meinen in erster Linie die drei weiblichen Gestalten, die nicht weit von der rechten Giebel-ecke Aufstellung gefunden hatten und den beiden weiblichen und der einen männlichen Figur auf der linken Seite entsprechen. Die Köpfe, die zu Carreys Zeiten noch vorhanden waren, sind abgebrochen, desgleichen die Arme. Die eine Figur sitzt allein; ihr Kopf war nach Carreys Zeichnung nach links gewendet. Die



Parthenon, Ostgiebel. Weibliche Figur.

beiden andern Gestalten sind eng miteinander verbunden: während die eine auf einem niedrigen Sessel sitzt, lehnt die andere, die ihren Körper in behaglicher Ruhe ausgestreckt hat, sich an ihre Nachbarin an und stützt sich mit dem rechten Arm auf den Schoß ihrer Gefährtin (s. die Abbildung). Was diesen drei Figuren einen so wunderbaren Reiz gibt, ist die künstlerisch vollendete Behandlung der Gewänder: der aus feinem Stoff gewebte Chiton umhüllt in mannigfachem Faltenspiel die schlanken Körper und läßt die einzelnen Teile derselben klar und deutlich hervortreten. Der Marmor scheint seine Sprödigkeit völlig verloren zu haben: in naturgetreuer und doch ideal schöner Form schmiegt die Gewandung sich den

Gliedmaßen an. Auch hier hat die Deutung den Archäologen nicht geringe Schwierigkeiten bereitet und verschiedene Erklärungen hervorgerufen. Lange Zeit ging die meisterhafte Gruppe unter dem Namen „die drei Tauschwester“: man glaubte, daß die drei Töchter des Kekrops: Herse, Aglauros und Pandrosos von dem Künstler dargestellt seien. Wir übergehen die anderen Auslegungen, da ja die Bezeichnung der Gruppe für ihren künstlerischen Wert schließlich nicht von Belang ist. Nur die eine Erklärung, die ja viel für sich hat, möge noch erwähnt werden: man glaubt in den drei Gestalten die drei Schicksalsgöttinnen (Moiren) zu erblicken, Lachesis, Klotho und Atropos. Sie passen allerdings besser in die Götterversammlung hinein als die Töchter des Kekrops; daß sie anwesend sind in dem Augenblick, wo die neugeborne Athene ins Dasein tritt, erscheint natürlich. Zudem werden sie in der Mythologie als Kinder der Nacht bezeichnet, und in ihrer unmittelbaren Nähe, in der Ecke des Giebelfelds, verfinstet die Selene mit ihrem Gespann in den Ozean. Ist diese Deutung richtig, so dürfen wir annehmen, daß die gelagerte Figur einen Spinrocken in der linken Hand hielt und mit der Rechten den Faden weiterspann. Daß die Schicksalsgöttinnen nicht als alte und häßliche Frauen aufgefaßt wurden, erfahren wir an anderen Stellen; hier würden wir ein Beispiel vor uns haben, das in seiner Art einzig dasteht. Zweifelhaft wird ja bei dem trümmerhaften Zustande der Gruppe jede Auslegung bleiben, das ist aber im vorliegenden Falle von geringerer Bedeutung. „Wir tun am besten,“ sagt ein Kunsthistoriker,¹⁾ „uns an den noch in ihrem Verfall mächtigen und reinen Formen dieser überirdischen Gestalten, an der einzig idealen und doch natürlichen Modellierung ihrer nackten Teile, an dem schmiegsamen, reichen und doch einfachen Flusse ihrer Gewandung, an der ruhigen Würde ihrer Zusammenfügung zu mächtigen Gruppen zu erfreuen, ohne nach ihrem Namen zu fragen.“

Die letzte Gruppe in diesem Teile des Giebels bildet Selene mit ihrem Gespann. Die Pferde, von denen, wie bei dem Gespann des Sonnengottes, nur die Köpfe sichtbar gewesen sind, zeigen durch die Haltung derselben, daß sie sich in ruhiger Gangart befinden. In sehr geschickter Weise ist das Versinken in den

¹⁾ Wörmann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker.

Dzean dadurch gekennzeichnet, daß das eine Roß sein Maul über das Gesims herüber hängen läßt. Mehr als zwei Pferde anzunehmen, gestatten die erhaltenen Überreste nicht. Von dem einen Kopfe sind nur formlose Fragmente vorhanden; der andere aber hat sich gut erhalten und läßt die hohe Kunstfertigkeit seines Schöpfers erkennen. Er ist von jeher der Gegenstand hoher Bewunderung gewesen; ganz besonders erregte er auch Goethes¹⁾ Entzücken, der sich darüber in folgenden Worten äußerte: „Der Künstler hat eigentlich ein Urpferd geschaffen, mag er solches mit Augen gesehen oder im Geiste verfaßt haben; uns wenigstens scheint es im Sinne der höchsten Poesie und Wirklichkeit dargestellt zu sein.“ Ein englischer Maler schrieb eine eigene Schrift, um den Nachweis zu liefern, daß gegen diesen Kopf die Bronzepferde an der Markuskirche in Venedig weit zurückträten.

Werfen wir einen Rückblick auf die Komposition des Ganzen, so müssen wir, auch wenn wir nur nach Überresten unser Urteil abgeben können, doch gestehen, daß die Anordnung auf einen genial durchdachten Plan zurückzuführen ist. Die Symmetrie, wie sie der Raum eines Giebelfeldes mit sich bringt, ist gewahrt, aber der Künstler hat sich keine Fesseln angelegt; es ist alle Steifheit und Unbeholfenheit, wie sie uns z. B. noch auf dem Ostgiebel des Zeustempels in Olympia entgegentritt, siegreich überwunden. Zu bemerken ist außerdem, daß die Bewegung in der Haltung der Figuren nach den Ecken zu stetig abnimmt: die sitzenden und lagernden Gestalten bekunden eine unnachahmliche Ruhe und Gelassenheit, wie sie für eine Götterversammlung sich ziemt.

Müssen wir schmerzlich bedauern, daß uns von den Figuren des Ostgiebels verhältnismäßig so wenig erhalten ist, so müssen wir vollends auf das tiefste beklagen, daß die Statuen des Westgiebels bis auf geringe Überreste vernichtet sind: das barbarische Vorgehen Morosinis, der ohne Verständnis für die wertvollen Kunstwerke nur von seiner Ruhmbegierde sich leiten ließ, hat dieser Seite des Tempels einen unsäglichen Schaden gebracht. Einen geringen Ersatz bietet wieder die Zeichnung Carreys, der das Glück hatte, das Giebelfeld noch mehr oder weniger unverletzt zu sehen. Nur nach dieser können wir uns eine Vorstellung davon machen, welcher imposanten Eindruck die Darstellung einst gemacht haben muß (s. die umstehende Abbildung). Über

¹⁾ Werke I. S. 109.

Parthenon, Metopes (nach Garruch)



den Vorwurf der auf diesem Giebelfelde befindlichen Gruppe werden wir durch Pausanias' Angabe belehrt.¹⁾ Es war eine alte Sage des attischen Landes, die hier zur Darstellung gelangte, eine Sage, die so recht dazu diente, die Bedeutung der Göttin Athene für Attika in ein glänzendes Licht zu stellen. Poseidon, der Beherrscher des Meeres, hatte mit Athene auf der Akropolis einen Streit ausgefochten, in dem es sich um den Besitz des Landes handelte. Jener hatte, um seine Macht zu beweisen, durch seinen in den kahlen Felsen gestoßenen Dreizack eine salzige Quelle hervorsprudeln lassen, diese aber den Sieg dadurch davongetragen, daß sie auf derselben Höhe den ersten Ölbaum emporsprießen ließ und damit die Kultur eines Baumes begründete, der nachmals für das Land und seine Bewohner reichen Segen stiftete. Durch diese Tat war sie als die vornehmste Gottheit Attikas anerkannt worden. Poseidon hatte ihr das Feld geräumt; er gab aber seinem Groll dadurch Ausdruck, daß er seine Fluten von Zeit zu Zeit gegen die Küste des Landes heranbrausen ließ und auf diese Weise auch weiterhin seine Macht bekundete. Den Göttern aber gelang es, die beiden feindlichen Gottheiten zu versöhnen; die Folge davon war, daß Poseidon neben Athene verehrt wurde, und, indem er mit dem mythischen König Erechtheus identifiziert wurde, unter dem Namen Poseidon-Erechtheus im Kultus der Athener seine Stätte fand. Als Merkmale der Erinnerung an diesen Kampf zeigte man in historischer Zeit noch die Spuren, die der Dreizack in dem Felsen zurückgelassen, und die salzige

¹⁾ Siehe S. 59.

Quelle, die durch den Stoß entstanden war. Von dem durch die Hand der Athene gepflanzten Ölbaume erzählte man aber, daß er bei der Eroberung der Burg durch die Perser in Flammen aufgegangen sei, indessen bald darauf neue Schößlinge getrieben und dadurch seinen göttlichen Ursprung bewiesen habe. — Es spiegeln sich in dieser Sage Einflüsse wieder, die auf religiösem Gebiete in den verschiedenen Teilen der Bevölkerung sich geltend machten, die Gegensätze, die zwischen den Ackerbau treibenden und den die Schifffahrt bevorzugenden Bewohnern des Landes hervortraten und erst allmählich eine Ausgleichung sowie eine beide Teile befriedigende Lösung fanden.

Die Darstellung auf der Westseite hat daher eine auf das Land Attika beschränkte Bedeutung, während der im Ostgiebel behandelte Vorgang ein weitergehendes Interesse hat. „Der Ostgiebel,“ sagt Michaelis,¹⁾ „geht die ganze Welt an; der Westgiebel dagegen ist rein attisch. Er führt uns auf die Akropolis selbst und zeigt uns den großen Moment, wie Athene die älteren Ansprüche des Meerbeherrschers auf das attische Land durch ein Wunder zurückschlägt: durch die Schöpfung des ersten attischen Ölbaums; attische Gottheiten bilden ihr Gefolge. Die Zeustochter bewährt ihre Macht zunächst und zumeist zu Gunsten Attikas und der nach ihr benannten Stadt; der Glanz davon strahlt auf diese selbst herab.“

Wir müssen uns darauf beschränken, nur in allgemeinen Zügen darzulegen, wie vermutlich die Komposition dieses mythologischen Vorgangs gewesen ist. Den Mittelpunkt des Giebelfeldes nahm aller Wahrscheinlichkeit nach der von Athene geschaffene Ölbaum ein; schwache Überreste eines Baumes sind tatsächlich gefunden worden. Auf beiden Seiten des Baumstamms müssen wir uns Poseidon und Athene gruppiert denken, und zwar auf Grund der Carreyschen Zeichnung rechts (vom Beschauer gerechnet) Poseidon, der, durch das Wunderzeichen der Rivalin in Erstaunen versetzt, erschreckt zurückweicht und damit Athene den Sieg zugesteht. Nur wenige Bruchstücke von der Figur des Gottes sind uns erhalten: der Rücken, der von Lord Elgin mit nach London entführt ist, und ein Bruststück, das im Akropolismuseum zu Athen aufbewahrt wird. Die Vollendung in der Arbeit, ganz besonders die in Spannung versetzten Muskeln rufen die Be-

¹⁾ Parthenon S. 152.

wunderung aller Sachverständigen hervor; dieser Umstand läßt es um so mehr beklagen, daß durch eine Barbarei ohnegleichen ein so hervorragendes Kunstwerk vernichtet ist. Auch die Göttin Athene, die soeben durch einen Stoß ihrer Lanze das Wunder vor den Augen ihres Gegners hat erstehen lassen, war jedenfalls noch in lebhafter Bewegung und hielt vermutlich in der erhobenen Rechten ihre Waffe. Unmittelbar hinter ihr stand ihr feuriges Zweigespann, das vielleicht von Nike, ihrer stetigen Begleiterin, gelenkt wurde. Hinter dem Wagen stand nach Carreys Zeichnung eine männliche Figur, in der Hermes vermutet wird; ein Torso derselben, der schlanke, jugendliche Formen aufweist, ist in London erhalten.

Entsprechend der linken Hälfte ist auch hinter Poseidon ein feuriges Zweigespann, das von einer weiblichen Gottheit gezügelt wird; in dieser glaubt man Amphitrite zu erkennen. Über die übrigen Figuren, die den Raum rechts und links von den beiden Wagen bis zu den Giebelecken ausfüllten, sind so viele verschiedene Vermutungen aufgestellt worden, daß wir lieber von vornherein darauf verzichten, auf diese Frage näher einzugehen: die dürftigen Fragmente lassen der Phantasie hier freien Raum. Einige der Gelehrten sind geneigt, in den sitzenden und liegenden Figuren Persönlichkeiten zu erblicken, die zu dem Lande Attika in engen Beziehungen stehen, so daß durch dieselben nur der Schauplatz näher bestimmt werde; andere wieder sehen darin göttliche oder halb-göttliche Wesen, die zu dem Gefolge der Athene und des Poseidon gehören, mithin auch ein besonderes Interesse an dem Ausgange des Kampfes haben.

Auch über die an den Enden des Giebels gelagerten Figuren gehen die Meinungen auseinander. Gewöhnlich hält man die in der linken Ecke befindliche jugendliche Gestalt für eine Darstellung des vom Hymettos kommenden Flusses Ilissus (*Ιλισσός*) und die damit korrespondierende Figur für den Kephissus (*Κηφισσός*); aber auch diese Erklärung hat Widerspruch erfahren, da kein Attribut darauf hinweist, daß wir Flußgötter vor uns haben. Wenn geltend gemacht worden ist, daß auch im Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia in den Ecken die beiden Flüsse des heiligen Festplatzes, der Alphäus und Kladeus, angebracht sind, so hat man die Heranziehung dieses Beispiels als nicht stichhaltig bezeichnet, da auch die zuletzt genannten Figuren eine andere

Deutung zulassen. Lassen wir diese Fragen, die uns vom Wege abführen, auf sich beruhen.

Nur einen schwachen Abglanz der ehemaligen Schönheit geben diese nach verschiedenen Orten hin zerstreuten Fragmente. Mit Recht sagt Collignon über diese Figuren:¹⁾ „Wenn wir sie in Gedanken würden herzustellen versuchen, wieviel Wesentliches entgeht uns da! Man müßte ihnen den farbigen Hintergrund wiedergeben, den einfarbigen, blauen oder roten Grundton, von dem sie sich abhoben, die Zusätze in vergoldeter Bronze, als Stäbe, Waffen, Zügel der Pferde; man müßte vor allem diese gefeierten Marmorgebilde von der dunklen, sie verunzierenden Patina befreien und ihnen den zarten Goldschimmer wiedergeben, der sie mit warmer Klarheit umfloß; man müßte sie zurückversetzen in die strahlende Fassung, mit der die feinen Umrisse der attischen Berge den Parthenon umschließen.“

Führten die Darstellungen in den Metopen und auf den Giebelfeldern dem athenischen Volke die Macht und Größe der Göttin vor Augen, welcher Stadt und Land ihre gedeihliche Entwicklung in erster Linie verdankten, so fand dasselbe in dem Fries, der das Heiligtum an den vier Außenwänden der Cella schmückte, sich selbst verherrlicht. Es war ein genialer Gedanke des Künstlers, d. h. des Phidias, der ohne Zweifel die Komposition in ihren Grundzügen entwarf, daß er als Vorwurf derselben die Darstellung des Festes wählte, in dem das Volk sich seiner hervorragenden Stellung in Griechenland ganz besonders bewußt wurde, der sogenannten Panathenäen (*τὰ Παναθήναια*): es war ein Schmuck, der das Auge der Athener erfreute und zugleich das Lob ihrer Lieblingsgöttheit in beredter Weise verkündete. Denn „alles, was Verstand und Weisheit bewirken“, sagt Schömann,²⁾ „alle Wissenschaft und Kunst des Krieges wie des Friedens stammt von ihr und steht unter ihrer Obhut, und die Athener, das geistreichste Volk der Erde, von denen es zweifelhaft erscheinen kann, ob sie in den Werken des Friedens oder des Krieges größer gewesen, waren deswegen vor anderen berechtigt, diese Göttin der Weisheit vorzugsweise als die ihrige zu betrachten und die Siege, deren sie sich nicht bloß im Kriege gegen ihre Feinde, sondern in jedem geistigen Streben über ihre Nebenbuhler zu rühmen hatten, ihrer Sieges-Athene zuzuschreiben.

¹⁾ Geschichte der griechischen Plastik II, 53.

²⁾ Griechische Altertümer II, 484.

In diesem Sinne feierten sie in den blühendsten Zeiten des Staates das Hauptfest der Panathenäen.“

Die Stiftung des Festes wurde in die graue Vorzeit verlegt: schon Erichthonios, die mit Erechtheus identifizierte und als Gründer Athens angesehene mythische Persönlichkeit, soll es eingeführt haben. Weiter berichtet die Sage, daß das Fest, das ursprünglich nur „Athenäen“ genannt sei, die Bezeichnung „Panathenäen“ in der Zeit erhalten habe, in der Theseus die verschiedenen Gemeinden Attikas zu einem Gesamtstaate vereinigte und dadurch den Grund zu einer segensreichen Entwicklung des Landes legte. Große Verdienste um die weitere Ausbildung dieses nationalen Festes erwarb sich der Überlieferung nach der Tyrann Pisistratus; seit seiner Regierungszeit unterschied man zwischen den kleinen Panathenäen, welche alljährlich in der zweiten Hälfte des Monats Hekatombäon (*Ἐκατομβαιών*),¹⁾ d. h. mitten in der Sommerszeit begangen wurden, und den großen Panathenäen, die von vier zu vier Jahren und zwar in jedem dritten Olympiadenjahre mit ganz besonderem Glanze stattfanden. Es lag tief in dem Charakter der Griechen begründet, bei derartigen Festen, die dem religiösen Kultus dienten, in edlem Wettstreit auch Proben körperlicher Gewandtheit und Stärke zu Ehren der Gottheit an den Tag zu legen. Zuerst beschränkte man sich darauf, diese Eigenschaften bei Wettfahrten und Wettrennen zu bekunden; bald aber traten die andern gymnischen Kampfarten hinzu, in denen sich auch in Olympia die Griechen miteinander maßen. Diese weitere Ausdehnung der Festspiele wurde gleichfalls den Einwirkungen der Pisistratiden zugeschrieben. In derselben Zeit gewann die Festfeier auch an geistigem Gehalt: das eben genannte Herrschergeschlecht traf die Einrichtung, daß in den Tagen fröhlichen Zusammenseins die homerischen Gedichte durch Rhapsoden (*ῥαψωδοί*) öffentlich vorgetragen wurden. Eine abermalige Erweiterung erfuhr das Fest dadurch, daß Perikles auch musikalische Wettkämpfe einführt, die an dem ersten Tage der Feier in dem von ihm errichteten Konzerthause, dem sogenannten Odeum (*Ὀδεῖον*), veranstaltet wurden. Nehmen wir dazu, daß auch Reigentänze, Wettläufe von Fackelträgern und Wettfahrten mit Trieren veranstaltet wurden, so müssen wir die Überzeugung gewinnen, daß

¹⁾ Derselbe entspricht der letzten Hälfte des Juli und der ersten des August.

die festlichen Tage eine Mannigfaltigkeit von Genüssen boten, die auf alle Teilnehmer anregend wirken und das Herz des Zuschauers mit Stolz und Freude erfüllen mußten.

Um die erforderlichen Vorbereitungen zu treffen und für die Einübung der verschiedenen Kämpfe zu sorgen, war eine besondere Behörde eingesetzt, die sogenannten Athlotheten (*ἀθλοθέται*), d. i. Kampfmeister; sie wurden von dem Volke gewählt und führten ihr Amt von dem einen Panathenäenfest bis zum andern. Die Preise, die nach Beendigung der Wettspiele verteilt wurden, waren nach der Art des Kampfes verschieden: die Sieger in den musischen Wettkämpfen erhielten goldene Kränze, während diejenigen, die bei den gymnischen Spielen den Preis davontrugen, Olivenkränze von den heiligen Ölbäumen der Göttin und einen großen und schönengeschmückten Tonkrug mit Öl von denselben Bäumen zum Lohn erhielten. Nicht wenige Exemplare dieser panathenäischen Vasen, welche die Gestalt einer Amphora haben, sind uns erhalten geblieben: es war den Siegern erlaubt, dieses Öl ins Ausland zu verkaufen; daraus erklärt es sich auch, daß sie an so verschiedenen Orten gefunden worden sind. Diese Gefäße zeigen auf der einen Seite das meist altertümlich gehaltene Bild der Athene, die mit Helm, Lanze und Schild bewaffnet ist, während auf der andern Seite eine Szene aus den verschiedenen Wettkämpfen dargestellt ist; vielfach weisen sie auch Inschriften auf. Sie sind mit schwarzen Figuren auf rotem Grunde bemalt (s. die Abbildung).



Panathenäische Preisamphora.

Herrschte an den ersten Tagen der Panathenäen, vom 25.—27. des Hekatombaion, schon ein reges Leben und festliches Gepränge in der Stadt, so entfaltete sich der größte Glanz doch erst am Schlusse (am 28. Tage des genannten Monats) bei dem feierlichen Zuge, der das neue, von athenischen Jungfrauen gearbeitete

Gewand (*πέπλος*) auf die Akropolis hinaufbrachte, damit es dort dem uralten, im Erechtheion befindlichen Holzbilde der Gottheit geweiht werde. Auf dem äußeren Kerameikos (*Κεραμεικός*), einem Platze, der nordwestlich von der Burg vor der eigentlichen Stadt gelegen war, sammelten sich die Teilnehmer, um dort von besonders Beamten nach einem bestimmten Zeremoniell geordnet zu werden. Aus den verschiedenartigsten Kreisen der Bevölkerung setzte sich der Zug zusammen, an dessen Spitze die Musiker, Zitherspieler und Flötenbläser, marschierten. Es beteiligten sich daran alle offiziellen Persönlichkeiten der Stadt: Priester, Wahrsager, die Schatzmeister der Göttin, die Archonten, Strategen und Taxiarchen. Einen besonderen Platz erhielten in dem Festzuge die athenischen Jungfrauen, unter denen die Ergastinnen (*Εργαστίνας*), d. h. die jungen Mädchen, welche die Wolle für den Peplos gesponnen hatten, besondere Erwähnung verdienen. Andere junge Mädchen trugen auf dem Haupte Körbe für die Opfergeräte; man nannte sie die „Korbträgerinnen“ oder „Kanephoren“ (*κανηφόροι*). Ferner stellten sich die Metöken (*μέτοικοι*), d. h. die in Athen angefahrenen Fremden ein, die der Gottheit ihre Gaben darbrachten. Aus den Kolonien erschienen Festgesandtschaften, die das für das Opfer bestimmte Vieh im Zuge aufführten. Auch die Greise der Stadt bildeten eine Gruppe für sich; sie schritten feierlich mit Ölweigen (als *θαλλοφόροι*) einher. Schließlich folgten Kriegswagen, vierspännige Karossen (*ζεύγη πομπικά*) und Reitergeschwader, die sich aus der waffenfähigen Mannschaft des athenischen Volkes zusammensetzten und dem Zuge einen ganz besonderen Glanz verliehen. Den eigentlichen Mittelpunkt des Ganzen aber bildete ein auf Rollen liegendes Schiff, das von Menschen gezogen wurde; an seinem Mast hing wie ein Segel das heilige Gewand, das der jungfräulichen Athene dargebracht werden sollte.

Nachdem der Festzug geordnet war und sich in Bewegung gesetzt hatte, trat er durch das „Dipylon“ (*τὸ δίπυλον*) genannte Tor in den inneren Kerameikos ein und zog dann zwischen dem für die Volksversammlungen bestimmten Platz (*πνύξ*) und dem Akreshügel (*Ἄρειος πάγος*) hindurch nach dem Markte (*ἀγορά*). Von dort ging es nicht sogleich zur Burg hinauf, sondern der Zug bewegte sich zuerst südlich von derselben, schwenkte dann südöstlich von ihr nach Norden, zog darauf in westlicher Richtung

im Norden von der Akropolis weiter und wendete sich nun erst dem Eingange zu, der sich im perikleischen Zeitalter im Südwesten befand. Hier wurde das für die Göttin bestimmte Gewand abgenommen und in feierlicher Prozession auf die Höhe hinaufgetragen. Sobald der Zug durch die Propyläen gezogen und auf dem Plateau angelangt war, teilte er sich, um sich auf der Ostseite des Parthenon wieder zu vereinigen. Dort wurden Hymnen zu Ehren der Gottheit angestimmt, Brandopfer (die „Sekatombe“) dargebracht und im Heiligtum die Weihgeschenke aufgestellt: damit erreichte der Festzug seinen Abschluß.

Eine in so verschiedener Weise ausgestattete Prozession bot jedem Beschauer eine Reihe von reizvollen Bildern; welche reiche Fülle von herrlichen Motiven mußte sie vollends einem künstlerischen Auge gewähren! Die athenischen Jünglinge hoch zu Ross in ihrer Kraft und körperlichen Gewandtheit, die Jungfrauen der Stadt in ihren malerischen Haltungen, die ehrwürdigen Greise mit ihrem Schmuck, — wohin der Blick sich wendete, überall wurde er gefesselt. Und welches Leben brachten in das Ganze die feurigen Rosse, die von ihren jugendlichen Reitern nur mit Mühe gebändigt wurden! Diesen so mannigfaltigen Vorgang in Marmor darzustellen, war ohne Zweifel eine schwierige Aufgabe; wurde sie aber in künstlerischer Form gelöst, so war damit auch ein einzig schönes Werk geschaffen, das für alle Zeiten seinen Reiz behielt, ein Werk, das immer von neuem das Nationalgefühl anregte und kräftigte. Es war ein äußerst glücklicher und fruchtbarer Gedanke, daß der Künstler nicht den völlig geordneten Zug zur Anschauung brachte, sondern auch die dazu nötigen Vorbereitungen in den Kreis der Darstellung hineinzog: dadurch wurde eine Abwechslung gegeben, die auf das Auge wohlthuend wirken mußte und jede Einförmigkeit von vornherein ausschloß. Diese Gefahr lag an und für sich nicht fern, da der Fries fast 160 m lang war: bei einem Kunstwerk von solcher Ausdehnung mußte dem Künstler jedes neue Motiv, das er verwenden konnte, hoch willkommen sein.

Hat es schon seinen hohen Reiz, daß wir durch die Darstellungen in das fröhliche Leben, das sich bei diesem Festzuge entwickelte, unwillkürlich hineingezogen werden, so wird dieser ästhetische Genuß noch dadurch gesteigert, daß wir die olympischen Götter mit dem athenischen Volke bei dieser Festfeier vereinigt

sehen: sie sind gewissermaßen Zuschauer, die in behaglicher Ruhe sich des Gepränges freuen, das sich vor ihren Augen entwickelt. Als Anfangspunkt des Zuges ist die Südwestecke des Heiligtums anzusehen: von hier bewegen sich zwei parallele Züge auf der Nord- und Südseite; der eigentliche Schluß des Ganzen befindet sich auf der Ostseite, wo ja auch, wie schon oben gesagt wurde, der Eingang zum Heiligtum lag; hier finden wir auch die eben erwähnte Göttergruppe. Der Zug endet mit der Übergabe des Peplos, und die Götter wohnen dieser feierlichen Handlung als Zuschauer bei.

Auch dieses in seiner Art einzig dastehende Kunstwerk hat durch die Schicksalsschläge, die den Parthenon getroffen, schwer gelitten, aber immerhin ist uns doch ein beträchtlicher Bruchteil davon erhalten. Die größte Zahl der Platten von der Ost-, Nord- und Südseite befindet sich im britischen Museum in London; einige Bruchstücke werden in dem Museum auf der Akropolis aufbewahrt. Die Skulpturen der Westseite sind zum Teil noch am Parthenon selbst. Manches, was für immer zu Grunde gegangen ist, läßt sich aus den schon öfter erwähnten Zeichnungen Carreys ergänzen. — Es kann nicht unsere Aufgabe sein, eine genaue Beschreibung aller Fragmente zu geben; wir müssen uns vielmehr darauf beschränken, nur an einzelnen Gruppen, die besonders gut erhalten sind, zu zeigen, wie das Werk gestaltet war. Vorher sei noch bemerkt, daß die Figuren alle in Flachrelief dargestellt sind, mithin in anderer Weise wie in den oben betrachteten Metopen; das Flachrelief nähert sich der Malerei und ist auch vermutlich aus derselben hervorgegangen.

Wir betrachten zuerst eine Gruppe, die uns in die Vorbereitung zum Festzuge einführt und der Westseite angehört (s. die nebenstehende Abbildung). Zwei Pferde, eine schwere Rasse mit kurzer Mähne und auffallend dickem Halse, sind in ruhiger Haltung hintereinander gestellt; das zweite steht etwas zurück. Mit dem auf der linken Seite befindlichen Rosse ist ein mit einem Mantel versehener Jüngling beschäftigt, der an Größe daselbe noch ein wenig überragt; er ist augenscheinlich eben im Begriff, sein Pferd aufzuzäumen. Rechts davon ist ein zweiter Jüngling dargestellt, der sein linkes Bein auf einen Stein gestützt hat, um sich die Sandale anzulegen. Wieder rechts von ihm steht ein dritter Jüngling, der sich ein Gewand, das in langen

Falten über seinen linken Arm herabhängt, umlegen will; vielleicht gehört er zu der Zahl der Festordner. Das Ganze atmet



Parthenonfries, erste Reitergruppe.

eine gewisse Ruhe; namentlich tritt dies in den beiden Pferden hervor, die in ihrer ganzen Stellung nichts von Wildheit oder Erregung erkennen lassen.

Einen scharfen Gegensatz dazu bildet eine Gruppe, die der Nordseite angehört: hier ist alles Leben, alles Bewegung; wir erkennen aus ihr, welche Lust es für einen athenischen Jüngling war, sich auf dem Rosse zu tummeln und seine Fertigkeit im Reiten zu zeigen (s. die umstehende Abbildung). In Attika blühte die Rosszucht, und das Land ward wegen dieses Vorzugs vielfach gepriesen; Sophokles nennt es das „rossereiche Land“ (εὐίππος χώρα):¹⁾ kein Wunder, daß die Jugend ihr besonderes Vergnügen daran fand, diesen ritterlichen Sport zu üben. Mutig springen die Rosse im Galopp einher, aber gelenkt von Reitern, die ihre Kunst meisterhaft verstehen und das Feuer ihrer Tiere zu zügeln wissen. Ganz besonders zieht der eine Jüngling im Vordergrund unsere Aufmerksamkeit auf sich: er hat offenbar seine helle Freude an dem feurigen Temperament seines Rosses und sucht dessen an und für sich schon schnelle Gangart noch dadurch zu steigern, daß er den rechten Arm erhebt und durch

¹⁾ Oed. Kol. v. 668: εὐίππου, ξένο, τὰσδε χώρας ἔχου τὰ κράτιστα γὰς ἑπαιλα: „Freund, zur Stätte der schönsten Flur kamst du hier in dem rosseseegneten Lande.“

einen schälzenden Ton, den er mit Daumen und Zeigefinger hervorbringt, auf sein Pferd noch ermunternd einzuwirken sucht. Man hat diesen Reiter mit Recht als die Perle dieser

Gruppe bezeichnet: wir sehen es ihm an, daß er sich sicher fühlt und die Kraft hat, das Ungestüm des Rosses zu zügeln. Besonders meisterhaft ist der Rücken des Jünglings gearbeitet: ein tüchtiger Künstler hat diese Figur geschaffen. Auch in dieser Gruppe ist alle Eintönigkeit vermieden: die Haltung der Köpfe bei den Pferden und die Stellung ihrer in heftiger Bewegung begriffenen Beine, die einzelnen Handlungen der Reiter, die Art ihrer Bekleidung — alles dieses bringt Wechsel und Mannigfaltigkeit in das Relief. Während z. B. der Reiter, dessen meisterhafte Bildung oben hervorgehoben wurde, nur mit einem kurzen Mantel



Parthenontes, zweite Reitergruppe.

(χλαμύς) dargestellt ist, der bei der heftigen Bewegung des Pferdes vom Oberkörper herabgesunken ist und nur noch vom linken Arm festgehalten wird, so daß der jugendliche Körper in seiner vollen Schönheit dem Beschauer sichtbar ist, ist der neben ihm befindliche Reiter mit einem Mantel umhüllt und trägt eine Lederkappe; der Reiter aber, der vor ihnen hersprengt und mit beiden Händen sein Roß zu zügeln sich müht, ist außer der Chlamys noch mit einem Panzer bekleidet und hat auf dem Haupte einen mit einem Busch verzierten Helm. Die Reiter gehorchen nicht einem einheitlichen Kommando, sondern jeder von ihnen hat innerhalb des Zuges volle Freiheit der Bewegung.

In einen andern Vorstellungskreis führt uns eine Anzahl Reliefs auf der Nordseite. Wir haben hier einen Opferzug vor



Parthenonfries, Opfertiere.

uns: Kindern, die geführt werden und zum Teil ruhig einhergehen, zum Teil aber sich nur widerwillig fügen (s. die Abbildung), folgen Schafe, die gleichfalls ihre besonderen Begleiter haben. An diese Gruppe schließen sich Jünglinge an, die eigenartige muldenförmige Geräte auf der linken Schulter tragen; hinter ihnen erblicken wir vier mit langen Mänteln bekleidete Jünglinge, die große, mit Henkeln versehene Gefäße an derselben Stelle tragen und den rechten Arm über das Haupt gelegt haben, um mit der den Henkel umfassenden Hand die offenbar nicht leichte Last zu halten (s. die umstehende Abbildung). Wir dürfen wohl vermuten, daß diese großen Krüge, sogenannte Hydrien, den Wein enthalten haben, der für die Opferhandlung gebraucht wurde. Daß es ein mühsames Geschäft war, diese Gefäße im Zuge einherzutragen, zeigt uns der vierte, von der nächsten Figur zum

größten Teil verdeckte Jüngling, der sich niedergebückt und seinen Krug auf den Boden gesetzt hat, um sich eine kurze Erholung zu gönnen und alsdann seine Bürde wieder auf sich zu nehmen. Schon durch diese Figur ist die Einförmigkeit unterbrochen; wir sehen aber zugleich auch, wie der Künstler durch die verschiedene Haltung der Arme und die dadurch bedingte abweichende Anordnung der Gewandfalten jeder Gleichmäßigkeit absichtlich aus dem Wege gegangen ist. Hinter diesen Krugträgern schreiten vier Flötenbläser einher, die mit einem langen bis auf die Füße herabreichenden Gewand (*χιτών ποδήρης*) bekleidet sind und darüber einen Mantel mit gefältetem Saume tragen. Auch hier ist wieder



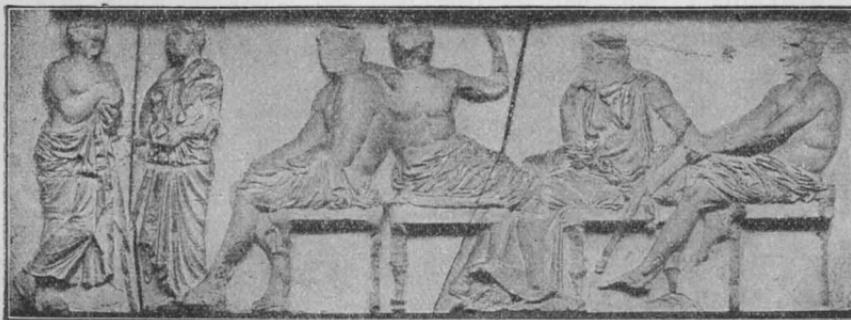
Parthenonfries. Amphoren tragende Jünglinge.

ein wohlthuender Wechsel in der Anordnung der Gewandfalten sowie in der Haltung der Hände und Füße bemerkbar.

Wir müssen es uns versagen, auch von den Gespannen, die im Festzuge aufgeführt wurden, ein Beispiel zu bringen, und

begnügen uns damit, noch auf die Darstellungen der Ostseite einen Blick zu werfen, auf welcher, wie schon bemerkt wurde, der Schluß der Prozession zur Anschauung gebracht war. Es verlieh diesem letzten Teile des feierlichen Zuges einen ganz besonderen Reiz, daß als Zuschauer der herannahenden Prozession die olympischen Götter mithineingezogen waren. In naiver, an die homerische Zeit anklingender Weise bekunden sie ihre Teilnahme, nachdem sie von ihren himmlischen Sitzen zu den Wohnstätten der Sterblichen herabgestiegen sind. Alles ist fern gehalten, wodurch die Gottheiten als überirdische Wesen in einen schroffen Gegensatz zu den Menschen gebracht würden; nur der Umstand, daß sie, trotzdem sie sitzen, dieselbe Größe haben, wie die stehenden

sich ihnen nähernden Sterblichen, läßt uns vermuten, daß sie einer andern Welt angehören. Der Künstler will offenbar die Vorstellung erwecken, daß sie unsichtbar der heiligen Handlung beiwohnen: dadurch, daß die zunächst befindlichen Personen ihnen den Rücken zuwenden, wird deutlich darauf hingewiesen. — Wir betrachten zuerst die linke Gruppe (s. die Abbildung). Da die sonst üblichen Attribute bei nicht wenigen Figuren fehlen, so ist die Erklärung hin und wieder unsicher. Am weitesten nach links sitzt Hermes, und zwar in lässiger Haltung, indem er seinen Blick dem Festzuge zuwendet. Kennlich ist er durch seinen Reisehut (*πέτασος*), der auf dem Knie ruht, sowie durch die hohen Stiefel (*εὐβάται*), die ihn als Götterboten charakterisieren. Das rechte Bein hat er nach den Stuhlbeinen zu etwas zurückgezogen;



Bürger.

Hermes. Apollon. [?]

Artemis. [?]

Ares. [?]

Parthenonfries, erste Göttergruppe.

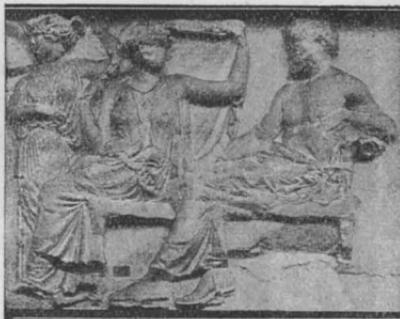
die linke Hand hat er in seinen Schoß gelegt, während die rechte Hand auf die linke Kniescheibe sich stützt. Das leichte Gewand, die Chlamys, ist von den Schultern herabgesunken, so daß die Formen des jugendlichen, kräftigen Oberkörpers in ihrer ganzen Schönheit hervortreten. Ob Hermes in der rechten Hand den Heroldstab, das sogenannte *κηρυκεῖον*, gehalten hat, muß dahingestellt bleiben. Unmittelbar neben ihm sitzt eine andere männliche Gottheit; es macht den Eindruck, als ob diese kurz zuvor noch mit einer rechts von ihr befindlichen weiblichen Figur im Gespräch gewesen ist und plötzlich ihre Aufmerksamkeit nach der andern Seite hin gelenkt hat. Dieser Gott hat den Oberkörper nach links gewendet; sein Blick ist gespannt ebendahin gerichtet, und mit seinem rechten Arm stützt er sich in vertraulicher Weise auf die Schulter des neben ihm sitzenden Hermes. Jedes Attribut

fehlt; wir dürfen uns deshalb nicht wundern, daß die Erklärungen voneinander abweichen. Während die einen in dieser Figur Apollo erblicken, halten sie andere für Dionysos. Der linke Arm ist rechtwinklig erhoben: wahrscheinlich befand sich in der Hand ein Stab, auf den sie sich stützte. Auch hier ist das Gewand herabgeglitten; die Muskulatur ist aber eine kräftigere als bei der soeben betrachteten Gestalt. Der Sitz des Gottes ist durch ein untergelegtes Polster etwas erhöht, wodurch das Anlehnen an die ihm benachbarte Figur leichter und ungezwungener ist.

Welche Göttin wir in der rechts von ihm sitzenden weiblichen Figur zu erblicken haben, erscheint zweifelhaft. Hält man jene für Apollo, so liegt es nahe, diese als seine Schwester Artemis zu erklären; läßt man aber diese Deutung fallen, so hat die Vermutung, daß wir Demeter vor uns haben, auch ihre volle Berechtigung: durch die in ihrem linken Arme ruhende lange Fackel, die allerdings nur zum Teil erhalten ist, würde sie genügend charakterisiert sein. Auch die Haltung dieser Gestalt bekundet ruhige Beschaulichkeit: das rechte Bein ist über das linke geschlagen; in anmutiger Weise ist der rechte Unterarm nach dem Halse zu gebogen, um dem Haupte eine Stütze zu geben. Ein langer, ärmelloser Chiton, über den noch ein Mäntelchen geschlagen ist, umhüllt die Göttin; der Blick ist gleichfalls in gespannter Erwartung nach links gewendet. Ganz besonders in die Augen fallend ist die rechts davon sitzende männliche Figur, die diese aus vier Personen bestehende Gruppe abschließt. Das linke Bein schwebt frei in der Luft, das rechte ist emporgezogen und wird von beiden Armen am Kniegelenk umschlossen: es macht den Eindruck, als ob die jugendlich kräftige Gestalt sich auf dem Stuhle schaukeln wolle; nichts weist darauf hin, daß hier eine Gottheit dargestellt ist. Das Gewand ist auch hier wieder herabgesunken: die Formen des Oberkörpers sind in ihrer ganzen Schönheit sichtbar. Da jedes Attribut fehlt, so ist die Deutung nicht leicht. Einige halten die Figur für den Kriegsgott Ares, dem eine so ungezwungene Stellung wohl zukommen würde; auch würde zu dieser Erklärung passen, daß der Überrest eines Stabes, der an dem ausgestreckten linken Fuße sichtbar ist, vielleicht zu einer Lanze gehört hat. Auf der andern Seite wird aber geltend gemacht, daß die ganze Gestalt einen zu jugendlichen Charakter trage; und so hat man vermutet, daß Triptolemos,

dessen Kultus ja mit dem der Demeter in engster Beziehung steht, in dieser Figur zur Anschauung gebracht sei.

Die folgende Gruppe rechts davon besteht aus drei Personen; die Deutung ist hier wieder leichter (s. die Abbildung). Unverkennbar haben wir in der am weitesten nach rechts sitzenden kräftigen Männergestalt den obersten der Götter, Zeus, vor uns: schon der mit Armlehnen versehene Sessel, der sich von allen übrigen Sitzen unterscheidet, weist deutlich darauf hin, daß diese Figur eine hervorragende Stellung in der Götterversammlung einnimmt. In behaglicher Ruhe hat Zeus auf seinem Throne Platz genommen: das rechte Bein ist etwas zurückgezogen, so daß der Fuß sich hinter dem linken befindet; der rechte Arm ist nach dem Knie hin ausgestreckt; die Hand umschloß einst das Zepter, das in seinem unteren Teil in Marmor, in seinem oberen in Erz gebildet war. In gemüthlicher Weise hat er seinen linken Arm auf die Rückenlehne gelegt und läßt die Hand herabhängen. Die kräftige Muskulatur des Oberkörpers tritt unverhüllt hervor, da das Gewand herabgesunken ist und nur den unteren Teil der Figur verdeckt. Das härtige Antlitz ist nach links gewendet; mit Ruhe und Gelassenheit schaut der Götterkönig dem herannahenden Zuge entgegen.



Iris. (?) Hera.

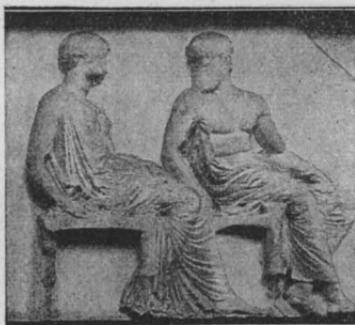
Zeus.

Parthenonfries, zweite Göttergruppe.

Links von dem Götterkönig sitzt eine mit ärmellosen Chiton bekleidete weibliche Gestalt, in der wir ohne Zweifel die Gattin des Zeus, Hera, zu erkennen haben. Sie fällt dadurch auf, daß sie ihr Gesicht nicht wie die andern Gottheiten dem Zuge, sondern ihrem Gemahl zugehrt; es macht den Eindruck, als ob sie mit demselben in eifrigem Gespräch begriffen sei oder ihn auf etwas aufmerksam mache. Anmutig hält sie mit ihrem linken Arm ein schleierartiges Gewand; während derselbe zu diesem Zwecke bis zur Kopfhöhe emporgehoben ist, ist ungefähr in gleicher Linie mit der Schulter die rechte Hand mit dem Gewande beschäftigt. Ganz besonders schön ist der Faltenwurf des lang herabwallenden Chitons gebildet. Die links von der

Götterkönigin stehende weibliche Figur — es ist die einzige stehende Gestalt in der Versammlung der Götter — nimmt offenbar eine untergeordnete Stellung ein: einige halten sie für Iris, die Götterbotin, andere für Nike; die Überreste von Flügeln, die sich erhalten haben, würden für beide der genannten Göttinnen passen. Der Kopf dieser Figur wurde erst im Jahre 1889 bei den Aufräumungsarbeiten auf der Akropolis gefunden.

Zwischen dieser Gruppe und den übrigen Gottheiten findet die Übergabe des Peplos statt, auf die wir noch weiter unten zu sprechen kommen werden; wir ziehen zunächst auch die andere Göttergruppe in den Kreis unserer Betrachtung. Die Haltung der Gesichter und die Art und Weise, wie die einzelnen Figuren auf den Sesseln Platz genommen haben, — alles deutet darauf



Athene. Hephaistos.

Parthenonfries, dritte Göttergruppe.

hin, daß sie mit ihrer Aufmerksamkeit dem Teile des Zuges zugewendet sind, welcher von Norden kommt (s. die Abbildung). Die erste Figur, von links begonnen, ist ohne Zweifel Athene; als die Hauptgöttin des Landes nimmt sie hier denselben Platz ein, wie auf der andern Seite Zeus. Sie ist von dem Künstler als die Friedensgöttin aufgefaßt: kein Helm bedeckt ihr Haupt, und auch die Aegis fehlt auf ihrer Brust; nur durch die Lanze

scheint sie charakterisiert gewesen zu sein: Bohrlöcher, die sich an der Figur finden, deuten darauf hin, daß sie einen Gegenstand in der Hand gehalten hat. Den rechten Arm, der allein sichtbar ist, stützt sie auf ihren Sessel. Auch diese Göttin ist mit einem langen, ärmellosen Chiton bekleidet; das Gewand ist aus feinem Stoff gefertigt und läßt die Formen des Körpers deutlich hervortreten. Den rechten Fuß hat sie etwas zurückgezogen und hinter den linken gestellt, wodurch eine anmutige Mannigfaltigkeit im Faltenwurf hervorgerufen wird. Sie ist offenbar mit der männlichen Figur im Gespräch begriffen, die rechts von ihr sitzt und das härtige Gesicht ihr zugewendet hält. Da dieser Gott seine rechte Achsel auf einen Stab stützt, so haben wir in ihm Hephaistos zu erblicken, der ja schon bei Homer als der lahme

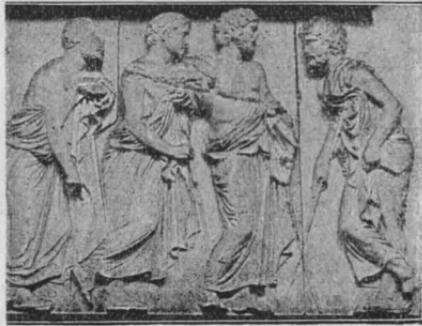
Gott (*κυλλοποδίων*,¹⁾ *χολός*) bezeichnet wird. Zu dieser Erklärung passen auch die kräftigen Formen des Körpers und die starke Muskulatur. Die Haltung des Gottes ist die der behaglichen Ruhe: das linke Bein ist etwas zurückgezogen und hinter das rechte gestellt; die linke Hand ruht auf dem Knie. Auch hier umhüllt das Gewand nur den unteren Teil des Körpers.

Es schließt sich wie auf der gegenüberstehenden Seite wieder eine größere Gruppe an; sie besteht aus fünf Personen (s. die Abbild.).



Poseidon. Dionysos. [?] Peitho? Aphrodite. Eros
Parthenonfries, vierte Göttergruppe.

Die männliche Gestalt, die Athene und Hephästos den Rücken zuwendet, ist der Beherrscher des Meeres, Poseidon, der einst mit Athene um den Vorrang im attischen Lande gekämpft hat und der Göttin den Sieg hat lassen müssen. Ob der Künstler die Rivalität der beiden Gottheiten auch dadurch hat zum Ausdruck bringen wollen, daß er Poseidon von Athene sich abwenden läßt, mag unentschieden bleiben. Diese Figur macht übrigens den am wenigsten gefälligen Eindruck: der schlaff herabhängende rechte Arm, sowie die kerzengrade Haltung des Oberkörpers geben der ganzen Gestalt eine gewisse Steifheit; auch der erhobene linke Unterarm wirkt auffallend feierlich. Ob der Gott einen Gegenstand — vielleicht einen Dreizack — in der linken Hand ge-



Bürgergruppe.

¹⁾ Hom. II. 18, 369 ff.:

*Ἥραιστου δ' ἴκανε δόμον Θέτις ἀργυρόπεζα
χάλκεον, ὃν ἔ' αὐτὸς ποίησατο κυλλοποδίωv.*

halten hat, läßt sich nicht mehr nachweisen. Das Steife in der Haltung tritt um so mehr hervor, als die neben ihm sitzende jugendliche Männergestalt, die den Blick ihm zuwendet, ganz besonders grazios erscheint. Der jugendliche Oberkörper, der nur teilweise vom Mantel bedeckt wird, zeigt etwas weiche Formen; das Haupt ist in anmutiger Weise nach links gerichtet; der rechte Arm ruht auf dem Schoße des Poseidon. In der erhobenen Linken hat sich wahrscheinlich ein Gegenstand befunden; und aus den zahlreichen Bohrlöchern, die sich am Haupte befinden, können wir ferner schließen, daß einst ein metallener Kranz dasselbe geschmückt hat. Treffend sagt über diesen Gott der Archäologe Ulrichs: „er ist ein Bild kräftiger, schwellender Gesundheit und wird in seiner vornehmen, leichten Bewegung, den üppigen, fast weichen Zügen des schön gelockten Kopfes als die Zierde des Göttervereins am Parthenonfries bewundert.“ Das Fehlen eines Attributs macht die Erklärung dieser Figur freilich schwierig. Daß man bei der jugendlich-schönen Gestalt an Apollo gedacht hat, liegt nahe; andere entscheiden sich, indem sie dem Nachbar des Hermes diesen Namen beilegen, für Dionysos und vermuten, daß er in der erhobenen Linken einen Thyrsusstab gehalten hat.

In gleicher Unsicherheit befinden wir uns bei der zunächst sitzenden weiblichen Gestalt, die erwartungsvoll nach rechts schaut. Sie ist mit einem langen Chiton bekleidet, über den sie ein Mäntelchen geworfen hat; dieses ist nach dem Schoße zu herabgeglitten. In anmutiger Weise hält sie mit der Hand des grazios gebogenen rechten Armes den Chiton, der von der rechten Schulter herabsinken will. Auffallend ist die Haube, die das Haupt umschließt und nur einen kleinen Teil des Haares unbedeckt läßt. Diese eigentümliche Tracht scheint für die Göttin Artemis, die einige in dieser Figur vermuten, nicht recht zu passen; andere haben sich deshalb dahin ausgesprochen, daß es eine Gottheit sei, die zu der ihr zunächst sitzenden Göttin Aphrodite in nahen Beziehungen stehe, und haben sie Peitho (*Πειθο*) genannt; das Kopftuch würde für diese Gottheit, die der Aphrodite gegenüber eine mehr dienende Stellung einnimmt, durchaus angemessen sein. Nur bleibt es dabei unaufgeklärt, daß dieser untergeordneten Gottheit ein so hervorragender Platz eingeräumt ist; ferner ist auch der Umstand nicht zu übersehen, daß die Nachbarschaft des

Apollo, wenn diese Deutung richtig ist, eher auf Artemis hinweist. — In engster Verbindung mit dieser Figur steht die nächstfolgende, die wir schon oben als Aphrodite bezeichnet haben. Auf einem mit einem Teppich bedeckten Sessel sitzend, hat die Göttin ihren rechten Arm auf den Schoß ihrer Nachbarin gelegt; der linke ist über die Schulter eines vor ihr stehenden Knaben ausgestreckt, und mit der Hand weist sie deutlich auf den heranahenden Festzug hin. Das Haupt, das mit einem Schleier geschmückt ist, folgt der Richtung des Armes. Die nahe Beziehung zu dem vor ihr stehenden Knaben macht die Deutung leicht: Gros und Aphrodite, die in der bildenden Kunst so oft vereinigt erscheinen, sind auch hier nebeneinander gestellt und in enge Verbindung miteinander gebracht. Gros lehnt sich in anmutiger Weise an die Göttin und stützt sich mit dem rechten Arm auf ihr Knie. Im linken Arm hält er einen mit langem Stiel versehenen Sonnenschirm, der seinen unbekleideten Körper gegen die glühenden Strahlen schützen soll. Der Schirm, der vermutlich durch Anwendung von Farben noch schärfer und deutlicher hervorgetreten ist, füllt die Lücke, die über dem Kopfe der knabenhaften Gestalt sonst entstanden sein würde, in geschickter Weise aus.¹⁾ Mit dieser lieblichen Figur finden die Göttergruppen ihren Abschluß. Die Symmetrie ist insofern beobachtet, als auch auf dieser Seite sieben Figuren Platz genommen haben, von denen sechs auf Sesseln sitzen und nur eine aufrecht steht. Jede Eintönigkeit aber ist glücklich vermieden: links haben wir eine Gruppe zu vier und eine zu drei Personen, während auf der andern Seite die Teilung zwei und fünf ist. Ist auch die Aufmerksamkeit der auf der linken Seite sitzenden Götter nach links, und die der andern Seite nach rechts gerichtet, so ist doch, wie wir gesehen haben, eine wohlthuende Abwechslung dadurch erzielt, daß verschiedene Gottheiten miteinander im Gespräch begriffen sind.

Daß die Gruppe, welche die beiden Teile der Götterversammlung voneinander trennt, von ganz besonderer Bedeutung gewesen sein muß, leuchtet von selbst ein. Zwei Momente sind dabei besonders zu beachten: einmal ist die aus fünf Personen bestehende Gruppe von dem übrigen Festzug ganz abgelöst, und

¹⁾ Diese Gruppe ist nur noch zum Teil erhalten; sie ist ergänzt nach Carreys Zeichnungen, sowie nach einem Abguss, der 1787 nach dem später verloren gegangenen Original angefertigt wurde.

zweitens nehmen die rechts und links davon befindlichen Gottheiten von dem dargestellten Vorgang nicht die geringste Notiz. Es ist deshalb die Vermutung begründet, daß wir die Handlung als im Innern des Heiligtums vor sich gehend uns denken müssen (s. die Abbildung). Die Mitte der Gruppe und damit des ganzen Frieses auf dieser Seite nimmt eine weibliche Gestalt ein, die mit einem faltenreichen Chiton und einem Mantel bekleidet ist; es ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß diese Figur, der ein so hervorragender Platz zugewiesen ist, die Priesterin der Athene Polias vorstellt. Sie ist damit beschäftigt, einem ihr zugewendeten jugendlichen und kleiner gestalteten Mädchen einen Gegenstand abzunehmen, den es auf dem Haupte trägt. Daß dieser nicht



Stuhlträgerinnen.

Priesterin.

Tempel-
beamter.

Peplos. Knabe.

Parthenonfries.

leicht von Gewicht ist, wird durch das kleine Rissen deutlich gekennzeichnet, das auf den Kopf gelegt ist und den Druck der Last mildern soll.

Was es aber für ein Gegenstand gewesen ist, welchen sowohl

dieses Mädchen wie die noch etwas kleinere links von ihr stehende weibliche Figur trägt, läßt sich aus den erhaltenen Überresten nicht mehr erkennen. Die größte Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß es Sessel sein sollen, die mit einem Polster bedeckt sind; dafür läßt sich auch der Umstand geltend machen, daß die eine weibliche Figur, die in Profil steht, den linken Arm, die andere, die von vorn gesehen dargestellt ist, den rechten Arm an die Last gelegt hat, um sie in der Schweben zu halten. Ist diese Deutung richtig, so dürfen wir wohl weiter vermuten, daß in dem schwer erkennbaren Gegenstand, den die am weitesten links stehende Figur im linken Arme hält, ein Fußschemel zu erblicken ist. Vielleicht dienten diese Sessel (*δίποροι*) dazu, beim Darbringen der Opfer mit den dafür erforderlichen Geräten belegt zu werden; sie gehörten also wohl zum Inventar des Heiligtums und wurden

am Schluß der Handlung in den Tempel zurückgebracht. Daß junge Mädchen dazu verwendet wurden, diesen Dienst der Göttin zu leisten, erscheint durchaus natürlich. — Rechts von der Priesterin steht ein härtiger, mit langem Gewande bekleideter älterer Mann, der ein mantelartiges Tuch zusammenlegt und einem rechts von ihm stehenden Knaben übergibt. Müssen wir auch darauf verzichten, diesem ehrwürdigen Tempelbeamten einen bestimmten Namen zu geben, so dürfen wir doch wohl so viel für gewiß halten, daß das erwähnte Tuch den heiligen Peplos darstellt, der bei dem Festzuge der Athene als Gabe der Jungfrauen Athens für das uralte Holzbild der Göttin im Erechtheion dargebracht wurde. Es ist nicht der Moment dargestellt, in welchem die feierliche Übergabe erfolgt; diese ist vielmehr bereits vorüber, und das Gewand wird nunmehr zusammengelegt, um an heiliger Stätte zu seinem Zwecke verwendet zu werden. Der ehrwürdige Alte und die knabenhafte Gestalt bilden in dieser Gruppe einen reizvollen Gegensatz.

Wir müssen uns mit diesen wenigen Proben aus dem Fries begnügen; sie haben uns so viel gezeigt, daß eine große Mannigfaltigkeit in den dargestellten Gruppen herrscht und das Kunstwerk, welches in seiner Ausdehnung einzig in seiner Art dasteht, durch einen bunten Wechsel der Bilder immer von neuem das Auge des Beschauers fesselt und seinen Sinn mit Bewunderung erfüllt. Daß die Arbeit nicht überall gleich ist, hier die Hand eines vollendeten Meisters sich bekundet, dort die Ausführung hinter dem Willen mehr oder weniger zurückbleibt, kann nicht weiter auffallen: eine große Anzahl von Künstlern muß tätig gewesen sein, um eine solche umfangreiche Komposition in Marmor auszuarbeiten. Jedenfalls ist aber unbestreitbar, daß die Unterschiede in der Arbeit nicht so groß sind wie bei den oben betrachteten Metopen und die ganze Ausführung auch vollendeter ist als bei jenen Kunstwerken. Die Wahrscheinlichkeit spricht also dafür, daß der Fries etwas später geschaffen worden ist als die Metopen; vielleicht wurde er erst ausgeführt, als der Tempel im übrigen fertig gestellt war. Es kam somit diesem Werke zu gute, was man in rühriger Arbeit auf dem Gebiete der Plastik bereits gelernt hatte. „So viel aber“, sagt Michaelis,¹⁾

¹⁾ Parthenon S. 228.

„steht ganz fest: mögen auch noch so viele Hände daran gearbeitet haben, erfunden hat diese Komposition nur ein einziger: so reich und wunderbar gleichmäßig strömt der Fluß der Erfindung, so prachtwoll sind alle die Einzelheiten zur Einheit verbunden oder vielmehr aus dieser erwachsen. Dieser eine endlich — es kann niemand sein als Phidias selbst, dessen Schöpferkraft sich in keinem anderen Teil des Baues glänzender bewährt als eben im Fries.“ —

Stimmten diese Skulpturen, die den Tempel auf den Außenseiten in reicher Fülle schmückten, die Athener zur Andacht, wenn sie zu diesem Heiligtum wallfahrteten, so empfanden sie doch erst dann die Macht und Größe ihrer segenspendenden Schutzgöttheit, wenn sie das Kolossalstandbild derselben erblickten, das, von der Hand des Phidias geschaffen, im Innern des Parthenon aufgestellt war und als ein Kunstwerk ersten Ranges galt. In ruhiger Majestät stand die Gottheit in der Mitte der Cella, die durch zwei Reihen dorischer Säulen in drei Schiffe geschieden wurde; sie war nicht als die Göttin aufgefaßt, die den Krieger zum Kampfe begeistert und ihm in der Gefahr ihren wirksamen Schutz verleiht, sondern als die segensreiche Gottheit, welche die Werke des Friedens fördert, Kunst und Wissenschaft fröhlich gedeihen läßt. Es wird uns nicht leicht, uns von diesem Wunderwerk, das der Goldelfenbeinkunst, der sogenannten Chryselephantinen Kunst angehörte, eine Vorstellung zu machen und zugleich zu begreifen, welcher tiefen Eindruck es auf den Beschauer ausübte; denn Kunstschöpfungen dieser Art sind uns völlig fremd. Diese Werke bilden gewissermaßen den Übergang von den Holzfiguren, die man in den ältesten Zeiten als Götterbilder verehrte, zu den Marmorfiguren, in denen man später die Himmelsbewohner zur Anschauung brachte. Um einen kunstreich zusammengesetzten, aus Holz bestehenden Kern wurden die geschickt geschnittenen und gebogenen Elfenbeinplatten gelegt und an demselben befestigt; dieses Material kam zur Verwendung, so weit der Körper dem Auge sichtbar war. Die Gewandung dagegen sowie der Schmuck der Figur wurden aus dem edelsten Metalle, dem Golde, gebildet und in kunstreicher Weise mit den aus Elfenbein hergestellten Theilen verbunden. Phidias muß auf diesem Gebiete eine ganz besondere Kunstfertigkeit besessen haben; außer der Statue der Athene Parthenos schuf er bekanntlich in dem Tempel zu

Olympia¹⁾ das Kolossalbild des Zeus, das vielleicht einer noch größeren Berühmtheit sich erfreut hat und von Schriftstellern und Dichtern in den verschiedenen Jahrhunderten auf das höchste gepriesen worden ist. Daß ein Kunstwerk, das aus solchem Material kunstreich zusammengefügt ist und aus vielen Teilen besteht, nicht die Dauerhaftigkeit eines Marmorbildes besitzt, ist selbstverständlich; es liegen uns verschiedene Nachrichten aus dem Altertum vor, die darauf hinweisen, daß an der Athenestatue wiederholt Reparaturen erforderlich waren. Dazu kommt noch, daß das zu diesem Zwecke verwendete kostbare Metall in einer Zeit, in der das religiöse Gefühl im Sinken begriffen war, leicht die Habgier rege machte; daß dieser Gefahr auch die Athenestatue ausgesetzt gewesen ist, kann kaum bezweifelt werden. Wie lange die Kolossalfigur an ihrem Platze gestanden hat, darüber fehlt uns jede bestimmte Nachricht. Verhängnisvoll ist ihr jedenfalls das Eindringen des Christentums geworden; es ist aus diesem Grunde wahrscheinlich, daß Gegner des Heidentums sie in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts aus dem Heiligtum entfernt haben. Um die Mitte des genannten Jahrhunderts wird dieses Kunstwerk, das noch immer von der einstigen Größe Athens zeugte, zu Grunde gegangen sein. Es konnte aber nicht ausbleiben, daß eine Schöpfung, die so hoch gefeiert wurde, anderen Künstlern als Vorbild diente; solche Nachahmungen finden sich auf Münzen, Gemmen und Reliefs. Diese unvollkommenen Nachbildungen würden jedoch nicht hinreichen, in uns eine Vorstellung von der Form und Haltung, die Phidias seiner Athenestatue gegeben hat, hervorzurufen; glücklicherweise aber sind in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei Statuetten gefunden worden, die diesem Übelstande einigermaßen abhelfen. Im Jahre 1859 wurde in Athen durch den französischen Archäologen Lenormant eine Marmorstatuette entdeckt, die augenscheinlich nach dem Original des Phidias gearbeitet ist. Diese Statuette, die nach dem Namen ihres Entdeckers genannt zu werden pflegt, ist mit der Basis 42 cm hoch; die Figur selbst mißt nur 34 cm (s. die umstehende Abbildung). Die Arbeit verrät keinen hervorragenden Künstler; zudem ist sie garnicht vollendet worden: die Rückseite ist völlig roh gelassen, und am

¹⁾ Vgl. meine Schrift: Olympia und seine Festspiele. Gütersloh, C. Bertelsmann.

rechten Bein ist der Marmor bis unter die vorgestreckte Hand stehen geblieben. Trotz dieser nicht geringen Mängel ist die Figur für uns sehr lehrreich. Wir erblicken rechts von der mit einem langen Gewande und dem Helm bekleideten Gestalt den am Boden ruhenden Schild, welcher von der nach unten gestreckten Linken am Rande gehalten wird. Zwischen dem Schilde und der Göttin erhebt sich die Burgschlange, die Schlange des Erichthonios, in der wir ein Symbol des autochthonen, d. h. des im Lande selbst



Athene Lenormant.

geborenen attischen Volkes zu erblicken haben. Während die Figur im ganzen ziemlich Flüchtigkeits befundet, zeigt sie doch auch wieder Spuren von größerer Sorgfalt: so wird z. B. auf der Außenseite des Schildes durch eine reliefartige Zeichnung an die Amazonenschlacht erinnert, die Phidias auf derselben dargestellt hatte.

Eine äußerst wertvolle Ergänzung bietet die aus pentelischem Marmor gefertigte Athenestatuette, die am 30. Dezember 1880 gleichfalls in Athen gefunden wurde, und zwar in den Überresten eines römischen Hauses. Da sie unter einer Art von Ziegelgewölbe gelegen hat, ist sie im ganzen gut erhalten, so daß sich das Fehlende nicht schwer ergänzen läßt. Sie wurde in der Nähe des Barvakeion, eines

nach dem Stifter Barbakes (*Βαρβάκης*) genannten Gymnasiums, entdeckt und wird nach diesem Fundort bezeichnet. Gegenwärtig befindet sie sich in dem archäologischen National-Museum (*Εθνικὸν ἀρχαιολογικὸν μουσεῖον*) in Athen; der Raum, in dem sie aufgestellt gefunden hat, ist nach ihr „Halle der Athene“ (*αἶθουσα Ἀθηνᾶς*) benannt (s. die nebenstehende Abbildung). Die Statuette ist erheblich größer als die, welche wir eben betrachtet haben: sie mißt mit der Plinthe 1,035 m. Außerdem ist sie weit sorgfältiger gearbeitet: die Oberfläche ist, von der Rückseite abgesehen, poliert; zudem haben sich zahlreiche Farbenspuren nachweisen lassen, die darauf hin-

deuten, daß die Figur einst bemalt gewesen ist. Die Darstellung erinnert in manchen Beziehungen an die Lenormantsche Statuette, bietet aber eine viel genauere Ausführung in den einzelnen Teilen und rückt uns dadurch das Original des Phidias näher vor Augen; sie stimmt auch mit der Beschreibung überein, die Pausanias gibt.

Die Göttin stützt sich auf das rechte Bein; das linke ist ein wenig zurückgestellt. Die linke Hand ruht auf dem Rande des danebenstehenden und durch eine Unterlage ein wenig erhöhten Schildes. Dieser selbst ist ohne Reliefkomposition; nur ein geflügeltes Gorgonenhaupt, das auf der Außenseite in der Mitte angebracht ist, ziert denselben. Hinter der Innenseite schlängelt sich die Burgschlange em-



Athene vom Parthenon.

por; der Kopf derselben ist dem Beschauer zugewendet. Bekleidet ist die Göttin mit einem langen, bis auf die Füße in steilen

¹⁾ Paus. I, 24, 5—7.

Falten herabfallenden, ärmellosen Gewande (*χιτῶν ποδήρης*); darüber ist ein bis auf die Schenkel reichendes mantelartiges Kleidungsstück, die sogenannte *διπλοῖς*, gelegt, die durch einen in zwei Schlangenköpfen endenden Gürtel zusammengehalten wird. Die Brust bedeckt wie ein Kragen die Aegis; in der Mitte erblicken wir das altertümlich gehaltene und frazenartig gebildete Medusenhaupt, das wie eine Agraffe den Überwurf zusammenhält; dasselbe ist von geringelten Schlangen umgeben. Das Haupt ist bedeckt von einem eng anschließenden, mit Stirn- und Nackenschild versehenen Helm, dessen Schmuck zum großen Teil wohl erhalten ist. In der Mitte der Helmhaube lagert eine Sphinx; auf dem Kopfe derselben und einem dahinter befindlichen pfeilerartigen Gliede ruht der Bügel mit dem Helmbusch, der bis zum Nacken herabwallt. Die Helmbüsche rechts und links davon ruhen auf Flügelperden, die nur teilweise erhalten sind. Schließlich bemerken wir auf beiden Seiten schräg in die Höhe geschlagene Backenklappen, die auf der Außenseite mit Greifen verziert sind. Auch der Helmkranz über der Stirn, die sogenannte *σιεφάνη*, weist einen Schmuck auf: Köpfe von Tieren, in denen man Pferde, Greife und Rehe zu erblicken glaubt. Die Haare, die unter dem Helme hervorquellen, fallen in langen Locken auf die Schultern und den Rücken herab. Die Arme schmücken Spangen, die geringelte Schlangen darstellen; die Füße ruhen auf hohen Doppelsohlen, die keinerlei Verzierungen aufweisen. Auch die Plinthe, auf der die Figur steht, ist einfach und schlicht gehalten: während wir auf der Lenormantschen Statuette Andeutungen eines auf die Geburt der Pandora bezüglichen Reliefs finden, wird hier die Basis nur durch leistenartige Vorsprünge architektonisch gegliedert. Als besondere Eigentümlichkeit unserer Statuette verdient noch die Nise hervorgehoben zu werden, die auf der rechten, durch eine Säule gestützten Hand der Göttin Athene steht. Wir werden dadurch an die Statue des Zeus in Olympia erinnert: auch hier hielt der auf dem Sessel thronende Götterkönig eine Siegesgöttin in der rechten Hand. Bei dieser Figur des Phidias bildete aber die Lehne einen natürlichen Stützpunkt; dort war derselbe Künstler aus technischen Gründen genötigt, eine künstliche Unterlage zu schaffen: er gab sie — allerdings auf die Gefahr hin, dadurch die Schönheit des Kunstwerks zu beeinträchtigen — durch einen Pfeiler, den er wie

eine Säule bildete. Diese ist glatt gehalten; sie verjüngt sich nach oben und hat nach der Mitte zu eine deutlich hervortretende Anschwellung (*ἐντασις*). Nach oben hin endet sie in ein korinthisches Kapitell, das aus zwei übereinanderliegenden Blätterreihen besteht; die Blätter waren jedenfalls ursprünglich durch Farbe deutlich hervorgehoben. Auf der Hand des nach vorn ausgestreckten Armes der Athene steht die 14 cm hohe Siegesgöttin, deren Kopf uns leider nicht erhalten ist. Die Flügel hat sie gesenkt; der Körper ist etwas nach vorwärts geneigt und schräg nach rechts hin gewendet; in den Händen hielt sie ursprünglich einen Kranz oder eine Binde. Da die beiden Hände der Athene durch die von ihnen gehaltenen Gegenstände in Anspruch genommen werden, so erscheint es an und für sich fraglich, ob Phidias seinem Kunstwerk eine Lanze, dieses charakteristische Merkmal der Göttin, überhaupt beigefügt hat; hat er es nicht verabsäumt, so müssen wir annehmen, daß diese Waffe an der linken Schulter lehnte; vielleicht wurde sie von einer der die Aegis umgebenden Schlangen festgehalten. Eine Nachbildung auf einem Goldmedaillon, das zu einem Frauenschmuck gehört hat und 1830 in der Nähe von Kertsch auf der Krim gefunden wurde, scheint diese Vermutung zu bestätigen.

Ist auch die Parvaseionstatuette kein hervorragendes Kunstwerk und gehört die Arbeit erst der römischen Zeit an, so erleichtert diese Figur es doch, das Originalwerk des Phidias uns in Gedanken zu rekonstruieren. Jedenfalls dürfen wir auf Grund dieser Nachbildung es als gewiß annehmen, daß seine Schöpfung die Göttin in majestätischer Ruhe darstellte, wie dies dem Zwecke, dem das Kultusbild diente, allein angemessen war. „Den Ausdruck höchster Erhabenheit und Majestät,“ sagt Professor R. Kekulé,¹⁾ „vermag die bildende Kunst niemals durch Hefigkeit und Steigerung der Bewegung zu erreichen, sondern nur durch Vereinfachung und Milde rung. Dies Gesetz wird um so folgenreicher, je größer die Figur ist. Bei einer kleinen Statuette überfieht man, was bei einem Koloss unerträglich wird. Aber dafür ist die Kolossalität an sich einer überwältigenden Wirkung sicher, sobald sie uns nur in richtig gezeichneten, mäßig und einfach bewegten Formen entgegentritt. Die Einfachheit ist

¹⁾ Zur Geschichte der griechischen Kunst in Vädeters „Griechenland“, S. LXXXIV.

um so unerläßlicher, wenn der Koloß inmitten der strengsten und gefestmässigsten Gliederung einer dorischen Tempelcella steht, das Zentrum aller dieser tragenden senkrechten, getragenen horizontalen Linien bildet, wie die Parthenos des Phidias.“



Porträt des Phidias.

Was uns die Nachbildungen gar nicht oder doch nur in mangelhafter Weise bieten, das müssen wir uns in der Phantasie ergänzen oder vervollkommen. War auch der Schmuck an der Statue der Athene nicht in so verschwenderischem Maße angebracht, wie an der Gestalt des Zeus in Olympia, so zeigte er doch immer eine Fülle von plastischen Darstellungen, die den Wert des Kunstwerks erhöhten. So war auf der Basis die Geburt der Pandora (*Πανδώρα*), deren schon oben Erwähnung getan wurde, zur Anschauung gebracht. Ganz besonders bot der zur Seite der Göttin stehende Schild dem Künstler eine günstige Gelegenheit, Reliefs anzubringen. Auf der Innenseite waren, wie uns berichtet wird, die Kämpfe der Götter mit den Giganten dargestellt; die Außenseite aber zierte ein um das Gorgonenhaupt herumlaufendes Relief, das Kämpfe gegen die Amazonen zum Vorwurf hatte. Auf dem sogenannten Strangford'schen Schilde, einem Fragmente von weißem Marmor, das von Lord Strangford in Athen erworben und später dem britischen Museum einverleibt wurde, ist uns eine Nachbildung dieses Kampfes erhalten. Bekanntlich wurde es dem Phidias als Religionsfrevler vorgeworfen, daß er es gewagt hatte, unter den Figuren sich selbst in Porträtähnlichkeit darzustellen: in einem kahlköpfigen, nur mit einer Chlamys bekleideten Greis, der mit wuchtigen Armen ausholt, um einen Schlag mit der Doppelart gegen eine Amazone auszuführen, glaubt man dieses Porträt wiedergefunden zu haben. Conze, der zuerst auf dieses Relief aufmerksam machte, hebt hervor, daß dieser Kopf „so individuell ist, wie kein anderer auf dem Relief“ (s. die Abbildung).



Phidias,
vom Schilde der Athene Parthenos.

Drittes Kapitel.

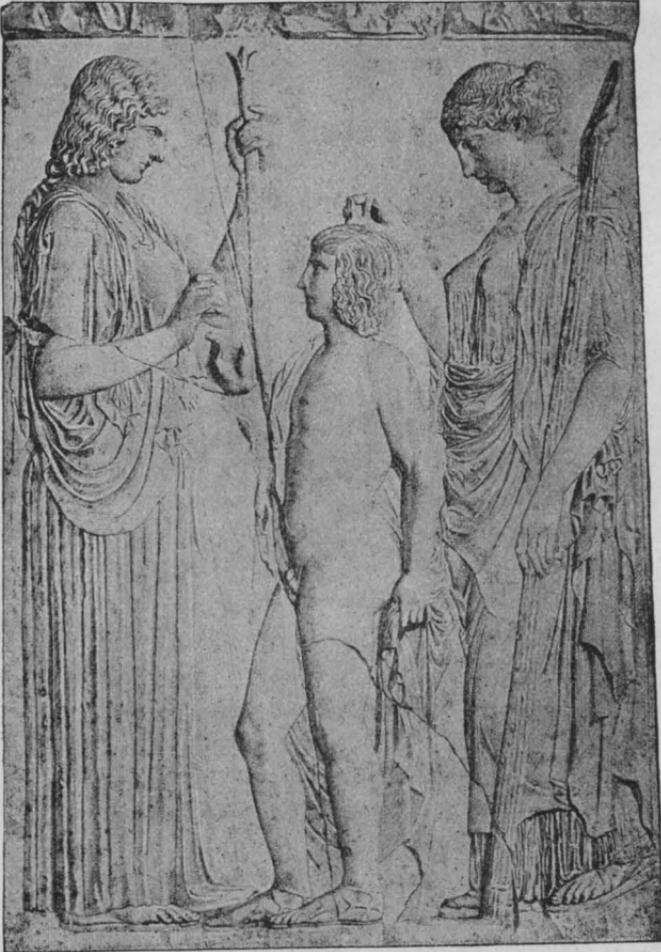
Einwirkung des Phidias auf das Kunsthandwerk in Athen.

Daß ein so hoch beanlagter Meister, der eine große Schar von Künstlern um sich sammelte, um die Werke, die er erfunden, auszuführen, auf die Richtung der Kunst nicht nur bei seinen Lebzeiten, sondern auch nach seinem Tode eine machtvolle Wirkung ausübte, so zu sagen eine Schule bildete, bedarf keiner weiteren Ausführung. Wohl werden uns verschiedene Namen von Künstlern genannt, die in jener Blütezeit Athens tätig waren, z. B. Kolotes (*Κολώτης*), Agorakritos (*Αγοράκριτος*) und Alkamenes (*Αλκαμένης*). Die Nachrichten über dieselben sind aber ziemlich dürftig, und ob von erhaltenen Nachbildungen die Originale einem der genannten Männer angehören, bleibt mehr oder weniger zweifelhaft. Aus diesem Grunde müssen wir es uns versagen, den Einfluß, den Phidias auf seine Zeitgenossen und seine Nachfolger im Bereiche der Kunst ausgeübt hat, weiter zu verfolgen. Aber auf ein Gebiet wollen wir noch mit wenigen Worten hinweisen, auf das die Tätigkeit des großen Meisters befruchtend und belebend eingewirkt hat: das ist das Gebiet des Kunsthandwerks. „Ein charakteristischer Zug,“ sagt Collignon,¹⁾ „für die griechische Kunst ist die Leichtigkeit, mit der die Schöpfungen der großen Meister auf die weitesten Kreise Einfluß gewinnen. Der Unterschied, den wir Modernen zwischen der eigentlichen Kunst und dem Kunstgewerbe zu machen gezwungen sind, existiert für die Griechen nicht.“ Wie die Vasenmaler in der Wahl ihrer Motive sich an Männer angeschlossen, deren Namen auf dem Gebiet der Malerei einen guten Klang hatten, so folgten Handwerker, die in Marmor arbeiteten, in ihren Leistungen großen plastischen Künstlern. In einer Zeit, wo Phidias durch seine hervorragenden Leistungen alle anderen Künstler weit überstrahlte, wurde er naturgemäß das Vorbild für diese Männer, die ihre Kunst mehr oder weniger in handwerksmäßiger Weise trieben. Diese Nachwirkungen zeigen sich in den Reliefs, wie wir sie auf Botivtafeln und auf Steinen finden, in die öffentliche Urkunden eingegraben worden sind. Nur einige wenige Beispiele, die

¹⁾ Geschichte der griechischen Plastik. II, 149.

das Gesagte erläutern sollen, mögen hier angeführt sein. Wir erwähnen zuerst das sogenannte Triptolemosrelief, das im Jahre 1859 gefunden ist und gegenwärtig im Zentralmuseum in Athen aufbewahrt wird. Die Platte ist 2,20 m hoch und hat eine Breite von 1,52 m. Der Inhalt der Darstellung weist deutlich auf den Kultus der eleusinischen Mysterien hin: Triptolemos (*Τριπτόλεμος*), der Liebling der Demeter (*Δημήτηρ*), wird von dieser Göttin ausgesandt, um die Menschen den Ackerbau zu lehren und sie dadurch zu höherer Gesittung zu führen. Anwesend ist bei diesem feierlichen Akte Kore (*Κόρη*), die Tochter der genannten Gottheit. Die Mitte nimmt Triptolemos ein, der zu der links von ihm stehenden weiblichen Figur aufschaut, während er der andern Frauengestalt den Rücken zuwendet (s. die nebenstehende Abbildung). Man kann zweifelhaft sein, welche von den beiden Frauen Demeter und welche Kore vorstellen soll; indessen der Umstand, daß die von dem Knaben links (vom Beschauer aus gerechnet) stehende Figur mehr den Eindruck einer Matrone macht, daß sie ferner in der linken Hand ein Zepter trägt und schließlich ihre ganze Haltung darauf hindeutet, daß sie dem zum Jüngling heranreisenden Knaben einen Auftrag erteilt und ihm mit der etwas erhobenen Rechten eine Gabe, vermutlich einen Büschel Ähren, überreicht — alle diese Momente scheinen dafür zu sprechen, daß wir in ihr die Göttin des Getreidebaus, Demeter, zu erblicken haben. Auch die andere Figur greift in die Handlung mit ein: während sie mit der Hand des linken am Körper herabhängenden und leise gebogenen Armes eine auf dem Erdboden stehende Fackel umschlossen hält, hat sie die Rechte auf das Haupt des vor ihr stehenden Epheben gelegt; wahrscheinlich hat sie das Haupt desselben mit einem Kranze geschmückt. Der etwas gesenkte Kopf der Figur, der von kurzem, lockigem Haar bedeckt ist, zeigt einen ernsten, fast traurigen Ausdruck, wie er gleichfalls für eine Mutter wohl passen würde, der die Tochter dereinst vom Gotte der Unterwelt geraubt ist. Die Behandlung des Haupthaars klingt noch leise an die archaische Zeit an, aber die Anordnung der faltenreichen Gewänder und die Modellierung der unbedeckten Körperteile lassen uns erkennen, daß der Schöpfer dieses Monumentes nach großen Vorbildern gearbeitet und ihnen mit Erfolg nachgestrebt hat.

Daß die Augen der Figuren zu weit seitwärts gerückt sind, kann uns nicht weiter auffallen: wir finden diese Eigentümlichkeit auch am Fries des Parthenon wieder. Alle die erwähnten charakteristischen Merkmale weisen somit darauf hin, daß dieses



Erechtheionrelief.

Relief in der Zeit um 440 v. Chr. gearbeitet worden ist; welchem Zwecke es dereinst gedient hat, darüber läßt sich freilich nichts Bestimmtes sagen.

Den Einfluß, den Phidias und seine Kunst ausgeübt haben, lernen wir ferner in dem Orpheusrelief kennen. Das Original

muß sich einer großen Beliebtheit erfreut haben, da drei Nachbildungen davon uns erhalten sind; sie befinden sich im Museum zu Neapel, im Louvre und in der Villa Albani zu Rom. Auch hier treten uns drei Figuren entgegen: in der Mitte steht Eury-



Orpheusrelief.

dice in einem langen Chiton mit Überschlag und in einem Schleier, der vom Hinterkopf lang herabwallt. Ihr Blick ist dem rechts von ihr stehenden Gatten zugewendet, und ihre linke Hand ruht auf seiner rechten Schulter (s. die Abbildung). Hermes, der links von ihr steht, ist mit einem kurzen ärmellosen Chiton und einem



gleichfalls kurzen Mantel (*χλαμύς*) bekleidet; besonders kenntlich ist er als der Götterbote durch den Hut (*πέτασος*), der auf dem Rücken herabhängt. Orpheus schließlich, der rechts von Eurydice steht, ist durch die in der linken Hand ruhende Leier genügend gekennzeichnet; als Thraker charakterisiert ihn ein kappenartiger, mit einer Spitze versehener Helm.

Nach der geläufigen Annahme ist von dem Künstler der Moment dargestellt, in welchem Orpheus, als er seine ihm durch den Tod geraubte Gattin mit Erlaubnis des durch seine Klagen gerührten Hades wieder der Oberwelt zuführt, die daran geknüpfte Bedingung, sich nicht nach Eurydice umzusehen, übertritt und dadurch ihre Rückkehr in die Unterwelt durch eigene Schuld veranlaßt. Hermes als der Seelengeleiter (*ψυχοπομπός*) legt seine linke Hand leise an ihren rechten Arm, um seine traurige Mission zu erfüllen. Ob aber diese Deutung richtig ist, steht nicht außer allem Zweifel; auch gehen über den Zweck, den dieses Relief gehabt hat, die Ansichten auseinander. Während auf der einen Seite behauptet wird, daß dasselbe ein Weihgeschenk gewesen sei, das ein Chorege darbrachte, nachdem er mit seiner aus der Sage von Orpheus und Eurydice geschöpften Tragödie den Sieg davongetragen hatte, rechnen andere es unter die Grabmonumente und meinen, daß unter diesen mythologischen Figuren der Abschied zweier sich liebender Gatten dargestellt sei. Eine noch andere Auffassung hat Ernst Curtius. Indem er hervorhebt, daß der Akt des Abschiedes in der Kunst immer durch eine weggehende Figur gekennzeichnet werde, fährt er fort: „Orpheus hat durch die Leier, welche er nach dem Spiel hat heruntersinken lassen, die Gattin zurückgeholt; sie ist auf dem Todeswege, welchen sie an Hermes' Hand angetreten hatte, umgekehrt, dem Gatten zugekehrt und hebt gleichsam als Neuvermählte in bräutlicher Scham den Schleier empor; er blickt ihr tief in die Augen und faßt sie zärtlich, aber noch zaghaft an, weil er des wiedergewonnenen Besitzes noch nicht vollkommen sicher ist; denn noch steht sie in der Mitte zwischen Ober- und Unterwelt, noch hat auch Hermes sie angefaßt; aber er steht so bescheiden zur Seite und hält sie so lose, daß man sieht, er ist im Begriff, sein Anrecht aufzugeben und sie dem Gatten zu lassen. Fassen wir die Gruppe so auf, dann steht der milde und friedliche Ton des Ganzen damit im schönsten Einklang. Dann war sie vollkommen

geeignet, als trostreiches Bild der Palingenese attische Gräber zu schmücken; dann erklärt sich auch die mehrfache Wiederholung des Reliefs, welches sich den plastischen Denkmälern des Unsterblichkeitsglaubens als ein auserwähltes Kleinod anreihet.“

Mögen wir dieser oder jener Auslegung zuneigen, die Schönheit des Reliefs bleibt davon unberührt. Die ideale Auffassung des Ganzen, die feine Durchbildung der Gesichtszüge, die künstlerische Behandlung der Gewandstücke, die „edle Einfalt und stille Größe“ der Komposition — alles erinnert uns an die Skulpturen des Parthenon.

Unleugbar ist es übrigens, daß die Kunst des Phidias und seiner Schüler auf die Herstellung der Grabmonumente, der sogenannten Grabstelen, einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat. Während man in früheren Zeiten eine schmale und flache, oben mit einer Palmette, d. h. einer palmenblattähnlichen Verzierung geschmückte Säule als Zeichen der Erinnerung an den Verstorbenen aufgestellt hatte, fing man später an, diese Monumente in rechteckiger Form herzustellen und sie nach oben hin durch einen Giebel mit Akroterien abzuschließen. Einen weiteren Fortschritt bezeichnete es, daß an den Seiten Pfeiler angebracht wurden, so daß das Ganze den Eindruck eines kleinen Tempels machte. Eine große Anzahl solcher Grabsteine ist bei der Aufdeckung eines athenischen Friedhofes am Dipylon, dem bereits früher erwähnten, nordwestlich von der Akropolis gelegenen Thor der Stadt, aufgefunden worden; viele derselben weisen in den darauf angebrachten Skulpturen auf die Zeit des Phidias hin. Eigentümlich ist übrigens diesen Bildwerken, daß nirgends der Tod in seiner schrecklichen Gestalt uns vor Augen tritt. Wohl prägt sich ein großer Ernst in den meisten Darstellungen aus, aber niemals macht sich die Empfindung eines untröstlichen Schmerzes geltend: ein tiefer Frieden ist vielmehr über die ganze Komposition ausgebreitet; nichts erinnert an die grausame Trennung, die der allbezwingende Tod hervorruft. Die Verfertiger solcher Grabsteine liebten es vielmehr, den Verstorbenen in der Beschäftigung darzustellen, die ihm im Leben lieb und wert gewesen war; dabei kam es ihnen nicht darauf an, Porträtähnlichkeit anzustreben; sie suchten vielmehr ihren Gebilden ein ideales Gepräge zu geben. In der Zahl der Personen sowie in der Wahl des Vorwurfs herrscht keine Gleichheit: während hier nur eine Gestalt uns entgegentritt, erblicken wir dort zwei oder mehrere Personen, die zueinander in Be-

ziehungen gesetzt sind. Man hat wohl in den zuletzt genannten Darstellungen Abschiedsszenen gesehen, indessen wird von anderer Seite dieser Auffassung widersprochen: nicht auf die durch den Tod bewirkte Trennung, sondern auf die einstige Wiedervereinigung, so sagt man, weisen dieselben hin. Es würde also in diesen schlichten und doch so stimmungsvollen Bildern der Gedanke an ein Fortleben nach dem Tode in einer in hohem Grade ansprechenden Form zum Ausdruck kommen. „Die Bilder der Überlebenden,“ sagt Furtwängler, „sind die der künftigen Toten. Der Tag wird kommen, wo die eine oder andere von diesen Personen, welche den Verstorbenen jetzt umringen, ihrerseits eingeht ins Familienbegräbnis, wo eine Inschrift, frisch gemeißelt neben einer anderen älteren, sie als einen neuen Bewohner der unterirdischen Welt bezeichnet und wo der Tod diese Wiedervereinigung bewirkt, auf welche die vom Künstler dargestellte liebevolle Handbewegung gleichsam die Verheißung enthält.“

Die Mehrzahl dieser in Athen aufgefundenen Grabsteine gehört erst dem vierten Jahrhundert vor Christi Geburt an; unter denen aber, die nach dem ganzen Stil aus der Zeit des Phidias herrühren, nimmt eine hervorragende Stelle das Grabmal der Hegeso ein. Das ungefähr 1 1/2 m hohe Grabmonument aus weißem Marmor, das gleichfalls am Kerameikos vor dem Dipylontore zu Athen und zwar im Jahre 1870¹⁾ gefunden wurde, ähnelt in seinem architektonischen Aufbau einem kleinen Tempel: rechts und links wird das Relief von einem Pfeiler, einer sogenannten Ante, eingefasst; auf denselben ruht ein einfach gehaltener Giebel, der an der Spitze und an den Ecken mit Palmetten geschmückt ist (s. die umstehende Abbildung). Auf dem die beiden Pfeiler belastenden Balken ist die Inschrift *ΗΗΣΩΝ ΗΠΟΞΕΝΟ*²⁾ eingegraben. Auf der rechten Seite vom Beschauer sitzt auf einem Stuhl mit schön geschweiften Füßen eine mit einem doppelten Chiton und einem Mantel bekleidete edle Frauengestalt, deren Haupt ein wenig nach vorn geneigt ist. Das Haar, das von einer Binde zusammengehalten wird, bedeckt ein Kopftuch; die mit Sandalen bekleideten Füße ruhen auf einem Schemel. Die Frau betrachtet einen Gegenstand, den sie mit der anmutig gebogenen rechten Hand umschlossen hält. Was ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen; wir

¹⁾ Es ist an seinem ursprünglichen Standorte stehen geblieben.

²⁾ d. i. *Ηγοξέρου* = Hegeso, die Tochter des Progenos.

dürfen aber vermuten, daß es ein Schmuckgegenstand, ein Geschmeide oder ein Halsband, gewesen ist, den der Künstler ursprünglich durch Farbe deutlicher hervorgehoben hatte. Auch im übrigen ist aller Wahrscheinlichkeit nach sowohl das Relief wie



Grabmal der Hegeso.

auch die Einfassung desselben bemalt gewesen. Links von ihr steht in einem langen Gewande, einem gegürteten Chiton, der mit Ärmeln versehen ist, eine jugendliche Sklavin; ihr Haupthaar wird von einer Haube umschlossen. Sie ist damit beschäftigt, ihrer Gebieterin mit beiden Händen ein geöffnetes Kästchen zu überreichen. Stille Behmut durchzieht die ganze Darstellung: die junge Frau scheint traumversunken an das verfloßene Leben und die von ihm gebotenen Freuden zu-

rückzudenken und ein gewisses Heimweh in ihrem Herzen zu empfinden. Mit wunderbarer Feinheit sind die Gewänder der beiden weiblichen Figuren gearbeitet; die Bildung der Gesichtszüge, der Hände und der Gestalten, — alles weist darauf hin, daß es ein nicht gewöhnlicher Künstler war, der dieses Werk erdachte und ausführte. Der Stil des Reliefs sowie der Charakter der Schrift sprechen dafür, daß dieser Grabstein der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts vor Christi Geburt angehört. Auch aus diesem Monument erkennen wir, zu welcher idealer Höhe sich die Kunst in dem perikleischen Zeitalter aufschwang und wie befruchtend Phidias auf seine Umgebung wirkte.



Schlusswort.

Wohl brachen im peloponnesischen Kriege die Niederlagen im Kampfe mit den äußeren Feinden und die Parteikämpfe im Innern die politische Macht Athens, aber das rührige künstlerische Streben, das sich unter und durch Perikles zu so herrlicher Blüte entfaltet und in dem hochbeanlagten Volke einen so lebhaften Widerhall gefunden hatte, blieb erhalten; „auch in der folgenden Zeit,“ sagt Collignon, „kommt der griechische Geist am vollkommensten in Athen zum Ausdruck.“ Das gilt auch für das Gebiet der Skulptur: es sei nur an die Namen Kephisodot, Skopas und Praxiteles erinnert. Aber die Zeitverhältnisse blieben auf die Richtung der Kunst nicht ohne Einfluß; ganz besonders machten auch die veränderten religiösen Anschauungen ihre Einwirkung geltend. Die Künstler verließen die hohe ideale Richtung, die Phidias und seine Zeitgenossen eingeschlagen hatten; sie näherten die Göttergestalten dem Menschlichen. Die Leidenschaft, die den Sterblichen bewegt, das „Pathos“ kam mehr und mehr in ihren Schöpfungen zum Ausdruck und gab der Kunst eine andere Richtung, eröffnete aber auch zugleich neue Gebiete, auf der sie ihre Kraft betätigen konnte. Auch die Kunst ist dem Wechsel unterworfen: sie muß dem Geschmacke der Zeit, dem Empfinden der Mitmenschen Rechnung tragen. Wie viel Schönes und Unvergängliches aber auch in der nachfolgenden Zeit Hellas auf diesem Gebiete geschaffen hat, der Ruhm des perikleischen Zeitalters ist dadurch nicht verdunkelt worden; und auch jetzt noch schauen wir mit Bewunderung zurück auf die Werke, die damals auf Anregung eines hoherleuchteten Staatsmannes unter begeisterter Teilnahme des ganzen athenischen Volkes geschaffen wurden. Alle Reisenden, denen das Glück zu teil geworden ist, den Boden der Akropolis zu betreten und die ehrwürdigen Überreste einer längst verschwundenen Vergangenheit aus persönlicher Anschauung kennen zu lernen, sprechen mit Begeisterung von den tiefen Eindrücken,

die sie auf dieser für alle Zeiten geweihten Stätte menschlicher Kultur empfangen haben. Nicht nur die einzig schöne Aussicht auf die Umgebung, auf die malerischen Berge, die dem Bilde einen so reichen Wechsel verleihen, und auf das blaue Meer, dem Athen einstmals seine Größe und seine Blüte verdankte, versetzt das Herz in eine höhere Stimmung; auch die als Zeugen einer fernen Vergangenheit zum Himmel strebenden Ruinen üben noch immer einen mächtigen Eindruck auf das Gemüt des Beschauers aus, ganz besonders, wenn die scheidende Sonne die Säulen mit einem goldenen Schimmer umgibt, oder wenn bei sternenheller Nacht der Mond mit seinem Scheine die altehrwürdigen Ruinen übergießt. „Die Akropolis von Athen,“ so schreibt ein Archäologe in Begeisterung, „ist der Ort, wo Natur und Kunst sich zu dem schönsten harmonischen Ganzen vereinigen, das ich gesehen habe.“ Schmerzlich wird freilich jeder Beschauer empfinden, daß so viel Schönes durch rohe Barbarei vernichtet wurde, daß ein großer Teil der erhabenen Kunstwerke nach dem fernen Norden verschleppt wurde, aber trogaledem wird das Gefühl der Dankbarkeit die Oberhand gewinnen, der Dankbarkeit darüber, daß uns durch ein gütiges Geschick doch noch genug erhalten geblieben ist, um uns die einstige Pracht und Größe jener Kunstperiode vor die Augen zu führen. Die Zeiten sind glücklicherweise besser geworden: das heutige Griechenland schützt und hütet das teure Erbe, das ihm von seinen Vorfahren überkommen ist. An der Aufgabe aber, die Denkmäler jener großen Vergangenheit zu erforschen, nimmt auch das Kaiserliche deutsche archäologische Institut in Athen zum Segen unseres Vaterlandes regen Anteil. So dürfen wir denn hoffen, daß die Akropolis von Athen auch für die Zukunft eine geweihte Stätte bleiben wird, zu der sich der Blick in aufrichtiger Bewunderung und Verehrung immer wieder wendet.

