



⊗ DIE ⊗

⊗ KUNST ⊗

HERAUSGEGEBEN VON

⊗ RICHARD MÜLLER ⊗



PHIDIAS



1875

1875



EX LIBRIS

79

-85w

1. 29/64



DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIRTER
MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON
· RICHARD MUTHER ·

· EINUNDDREISSIGSTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

- Band I: LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.
Band II: DIE LUTHERSTADT WITTENBERG
von CORNELIUS GURLITT.
Band III: BURNE-JONES von MALCOLM BELL.
Band IV: MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.
Band V: AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.
Band VI: VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von
ALBERT ZACHER.
Band VII: EDOUARD MANET UND SEIN KREIS
von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band VIII: DIE RENAISSANCE DER ANTIKE
von RICHARD MUTHER.
Band IX: LEONARDO DA VINCI von RICHARD
MUTHER.
Band X: AUGUSTERODIN von RAINER MARIA RILKE.
Band XI: DER MODERNE IMPRESSIONISMUS
von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band XII: WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.
Band XIII: DER JAPANISCHE FARBENHOLZ-
SCHNITT, Seine Geschichte — sein Einfluss
von FRIEDR. PERZYŃSKI.
Band XIV: PRAXITELES von HERMANN UBELL.
Band XV: DIE MALER VON MONTMARTRE
[Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre]
von ERICH KLOSSOWSKI.

Fortsetzung auf nächster Seite.

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

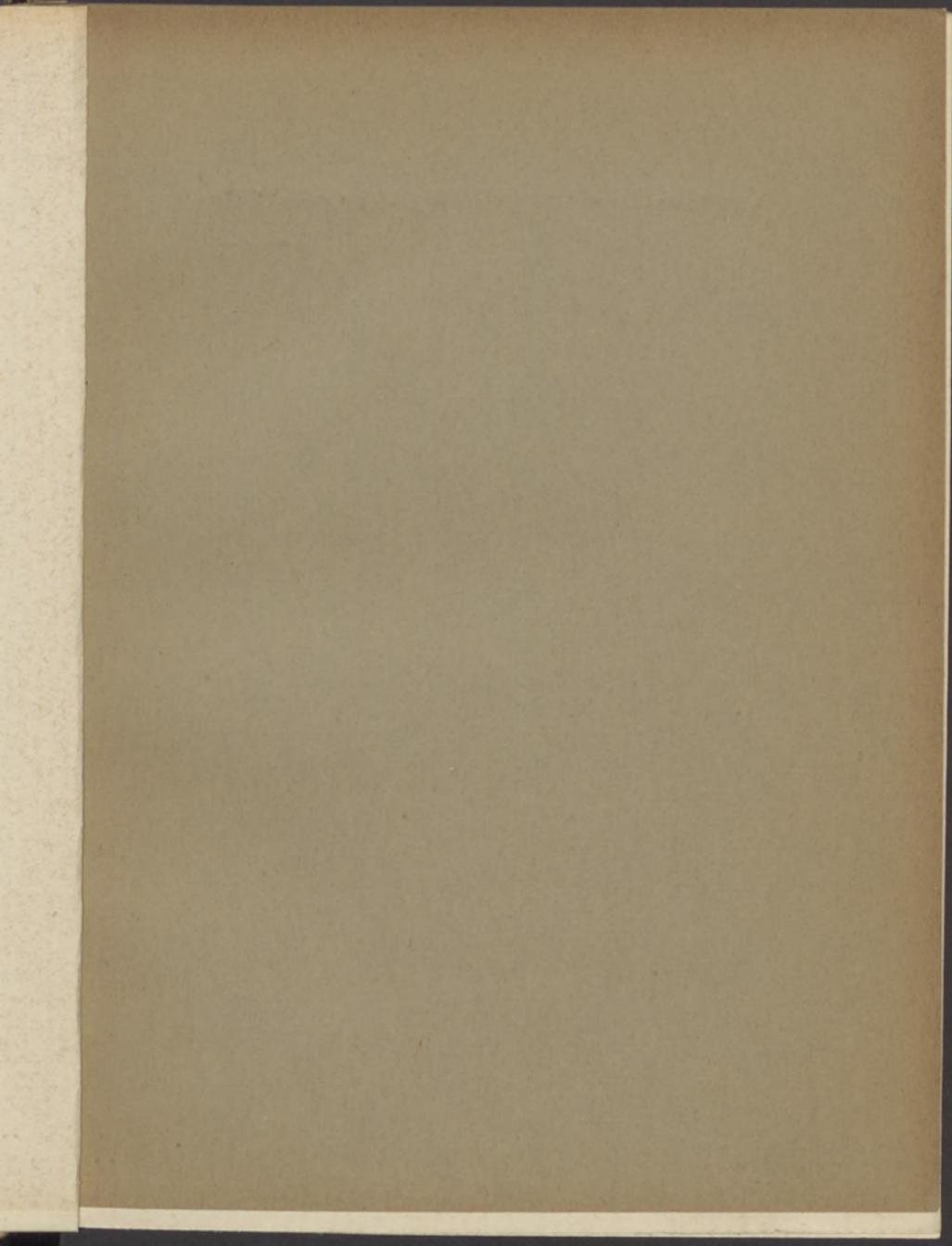
Bisher erschienen ferner:

- Band XVI: BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER.
Band XVII: JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER.
Band XVIII: ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.
Band XIX: JAMES M^c. N. WHISTLER von HANS W. SINGER.
Band XX: GIORGIONE von PAUL LANDAU.
Band XXI: GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG.
Band XXII: DIE WAND UND IHRE KUNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE.
Band XXIII: VELASQUEZ von RICHARD MUTHER.
Band XXIV: NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS.
Band XXV: CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER.
Band XXVI: ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT
Bd. XXVII: HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM.
Bd. XXVIII: PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED.

Weitere Bände in Vorbereitung.

*Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden à Mk. 2.50.
Liebhaber-Ausgabe, ganz in Leder gebunden à Mk. 10.—.*

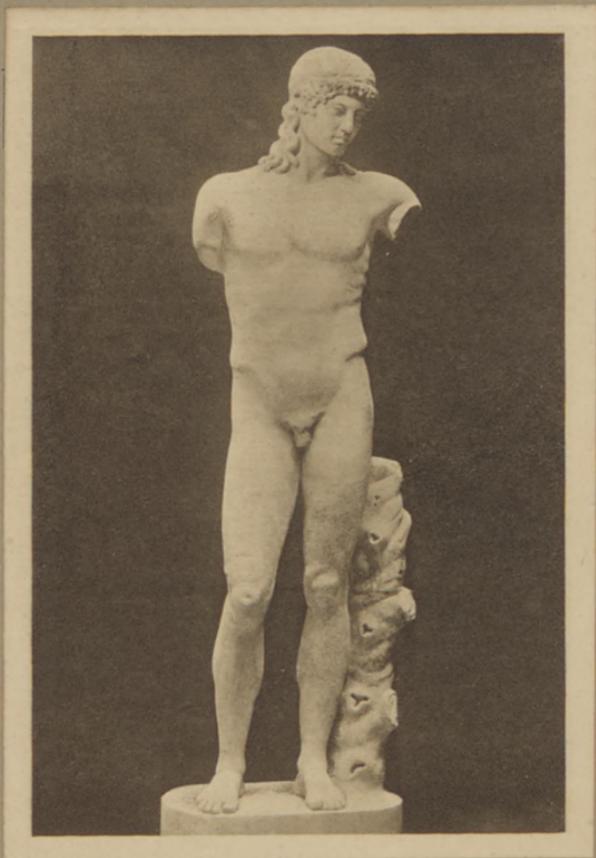
BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.



DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE
DIESES BANDES WURDEN AUF MIT
DER HAND GESCHÖPFTEM BÜTTEN-
PAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF
KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN — AB-
GEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN,
KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND
GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER
LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1
BIS 50 EINZELN MIT DER HAND
NUMERIERT. DER PREIS EINES
SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT
ZEHN MARK.

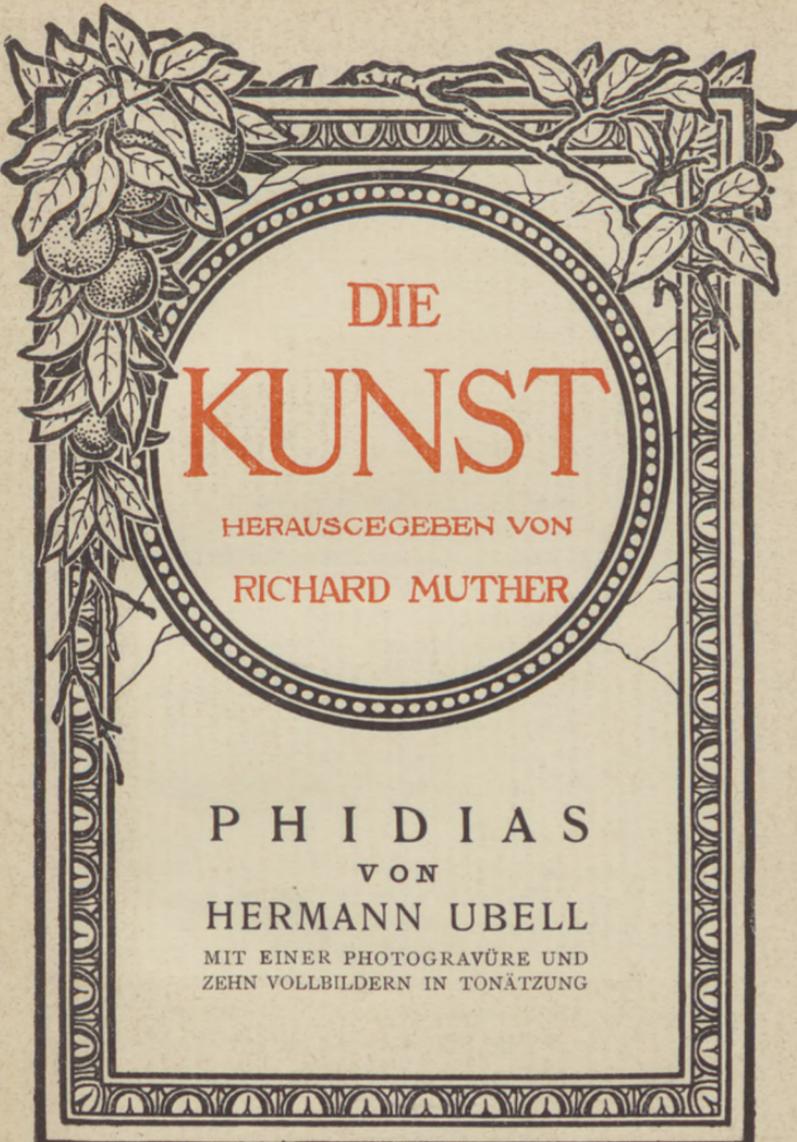
AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE
DER „KUNST“ KANN DURCH JEDE
BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN





APOLLON

Rom, Thermenmuseum



DIE
KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

P H I D I A S

V O N

HERMANN UBELL

MIT EINER PHOTOGRAVÜRE UND
ZEHN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG

■ BARD. MARQUARDT & CO ■

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN

1480322

D. 185/22



WENN wir uns die Bedingungen vergegenwärtigen, unter denen der griechische Künstler der guten Zeit schuf, so müssen wir gestehen, dass es nicht bloss die angeborene Begabung war, der eine so lange Reihe schlechthin vollkommener Werke ihr Dasein verdankt. Viele glückliche Umstände mussten zusammentreffen, um die Entstehung von Werken zu ermöglichen, von deren Antlitz die Vollendung wie ein Lächeln strahlt.

Bei uns steht die Kunst ausserhalb des Lebens sozusagen. Sie gilt als ein entbehrlicher Schmuck, dessen völliges Verschwinden aus unserem Dasein nur von einer verschwindend geringen Minderzahl von Menschen bemerkt und betrauert werden würde. Ja die Künstler selbst, und gerade die besten, empfinden ihr Schaffen als etwas, das im letzten Grunde zwecklos, spielerisch und überflüssig ist, weil es nicht aufs Ganze zielen darf. Es kann ihnen keine Freude machen, für ein geschmackloses Zimmer ein Bild zu malen oder, wenn's höher kommt, in einem unserer gewöhnlichen Zinshäuser ein paar Räume künstlerisch einzurichten, oder selbst in eine unsrer trostlosen Strassen ein ganzes Haus hin-

zustellen; immer ist es die von allen guten Geistern der Kunst verlassene Nachbarschaft, die ihnen die Genugtuung über das eigene Werk verderben muss.

Kommt ein solcher Künstler nach Pompeji, wo uns durch die sonderbarste Fügung des Geschicks die äusseren Formen des antiken Lebens in ihrer Ganzheit erhalten sind, so muss ihn die tiefste Trauer ergreifen. Denn schon hier, in der wundervoll bunten, heimlichen, kleinen römischen Provinzstadt sieht er seinen Traum verwirklicht, sieht hier, wie die Kunst das Leben ihrer Bewohner erfüllte, belebte, durchdrang wie Blut die Adern unseres Körpers. Wie aber müsste ihm erst zu Mute werden, wenn ihm ein Spaziergang durch das Athen des fünften oder vierten Jahrhunderts vergönnt wäre!

Hier würde ihm eine Wirklichkeit entgegentreten, die er kaum als Möglichkeit zu ahnen gewagt hatte. War ihm die Kunst in Pompeji als eine freundliche und anmutige Begleiterin des einzelnen Menschen erschienen, so würde er hier die erhabene Gefährtin der höchsten Augenblicke im Leben des ganzen Volkes in ihr erkennen, die jene Augenblicke zu Ewigkeiten umschafft, indem sie ihnen Denkmäler setzt und diese mit ihrem unendlichen Schimmer umgiesst. Mit anderen Worten, er würde erkennen, dass hier der Kunst das Unmögliche deshalb gelang, weil sie seit Jahrhunderten fast ausschliesslich zur Lösung der höchsten Aufgaben berufen worden war.

Sie musste den Göttern ihre Häuser bauen und diese festlich schmücken. Sie hatte die grenzenlose Aufgabe, den Gottesgedanken mit einem Leib zu umkleiden, dem man seine Göttlichkeit glaubte. Sie musste die Geschenke herstellen, die das gesamte Volk oder der einzelne Mensch den Göttern darbrachte und im

Tempel oder in dessen heiligem Umkreis aufstellte, Dankgeschenke meistens, Wahrzeichen errungener Siege. Sie schmückte die Gräber, verherrlichte die Toten und fröstete die Hinterbliebenen durch den traulichen Schein des Lebens.

Sie war Gelegenheitskunst, und wenn Goethe gesagt hat, jedes gute Gedicht sei eigentlich ein Gelegenheitsgedicht, so hat er eine Wahrheit ausgesprochen, die auch für die Werke der bildenden Kunst gilt.

Blindlings ins Blaue hinein schafft der moderne Künstler, malt oder meisselt, was ihm seine Laune eingiebt, ohne Gedanken an bestimmte Bedürfnisse, denen sein Werk genügen soll. Dann schickt er es auf den Markt, wo es unter hunderten seinesgleichen des Käufers harrt, den ihm die Laune des Zufalls sendet oder vorenthält. Wie selten tritt der ersehnte Fall ein, dass ein Vernünftiger beim Künstler ein Bildwerk bestellt, ihm die Umgebung zeigt, in der es wirken, die Bedürfnisse, denen es dienen soll. Wie gut hatte es da doch die Künstlerschaft jener alten Tage! Da alle Kunst bestellte Kunst war, Kunst auf Vorrat sozusagen es nicht gab, war es in jedem einzelnen Fall möglich, die Bedingungen, die der jeweilige Zweck, Ort, Lichteinfall usw. schuf, bis ins Kleinste zum Vorteil des Werks auszunützen.

Also eine Kunst, die mit dem Dienste der Götter aufs innigste verquickt und daher mit dem Leben des Menschen untrennbar verbunden, die eine Gelegenheitskunst im höchsten Sinne des Wortes und dem Menschen nötig ist wie das Wasser und das Brot: dies war die griechische Kunst in ihrer guten Zeit.

Und sie war einheitlich. Sie war eine grosse einheitliche Raumkunst, von der wir Heutigen wenigstens den Begriff wieder zurückerobert haben, die Sache

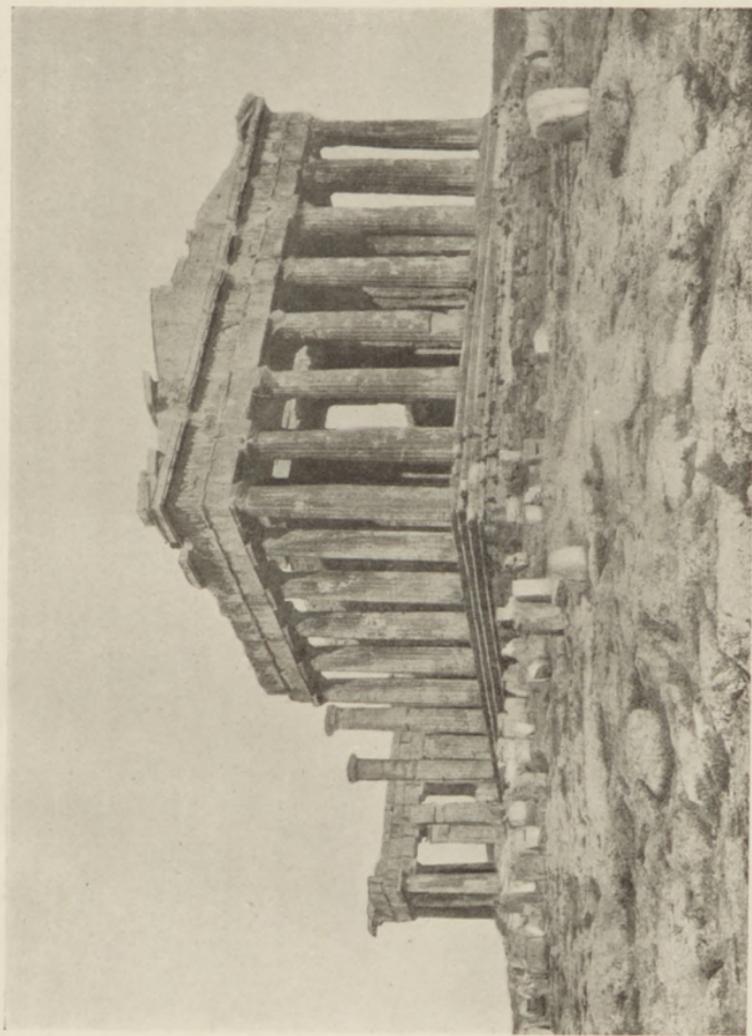
freilich noch nicht. Wir haben ja vor lauter Künsten beinahe die Kunst selbst verloren; damals aber vereinigten sich Baukunst, Bildhauerei und Malerei zu Wirkungen, die jede von ihnen einzeln vergebens angestrebt hätte. In reichem farbigen Schmuck erhob sich das Haus des Gottes, die Bemalung verdeutlichte und verstärkte die Sprache seiner Bauglieder, die Skulpturen des Giebels und des Frieses erfüllten denselben Zweck, während die der Metopen die Ruhe der umgebenden Architektur durch lebhaftere Bewegung unterbrachen und belebten. Im Innern des Hauses aber erhob sich das Bild des bewohnenden Gottes selbst, sicherlich auch es mit dem umgebenden Raum zu einer grossen Wirkung zusammengefasst, auch es mit dem Aufgebot aller Künste verherrlicht. Nur die altchristliche Basilika mit dem geheimnisvoll erglänzenden Bilderbuch ihrer Mosaiken und der gotische Dom mit seinen Skulpturen, die in ihrer architektonischen Aufgabe aufzugehen scheinen und deren jede doch ein reiches und beseeltes Leben lebt, haben diese geschlossene und lebendige Einheit der Kunstwirkung wieder erreicht.

Gewiss musste, um sich einer solchen Gesamtheit als dienendes Glied einzufügen, das einzelne Kunstwerk sich in seinen Wirkungsansprüchen in etwas herabstimmen, es musste, wie man bis vor kurzem noch mit einem leisen verächtlichen Beiton sagte, „dekorativ“ sein. Wir aber wissen seit Fechner, der dieses ästhetische Gesetz mit mathematischer Exaktheit nachgewiesen hat, dass nur durch die Verringerung der Multiplikatoren eine Multiplikation künstlerischer Wirkungsfaktoren entstehen kann, dass aber dann diese an sich geschwächten Faktoren in ihrer Multiplikation unendlich wirksamer sind als jeder einzeln.

Dieser grossen und planvollen Organisation der künstlerischen Wirkungen stand wie der Vater dem Kinde eine gleich grosse und planvolle Organisation der künstlerischen Kräfte gegenüber. Nur durch den Werkstättenbetrieb wird die Entstehung von Raumkunstwerken wie die oben genannten ermöglicht. Die Werkstatt war die künstlerische Gesamtpersönlichkeit, der sich die einzelnen Individualitäten unterordnen mussten. Wer waren die Künstler, die unter der Leitung des Phidias die Skulpturen des Parthenon gearbeitet haben? Wir wissen nichts von ihnen, sie waren keine „Persönlichkeiten“, und sie selbst würden wohl am herzlichsten gelacht haben, wenn man ihnen gesagt hätte, dass man sich jemals für ihre „Individualität“ interessieren könnte. Nein, sie gaben sich an ihr Werk hin, sie verloren sich an ihr Werk, wie eine echte Mutter all ihre Lebenskraft ihren Kindern giebt, zur Ausbildung einer „harmonischen Persönlichkeit“ hatten sie keine Zeit, kümmerliche, arme Arbeitsmenschen, die sie wohl waren. Aber ihr Werk steht da, riesengross noch in seiner Zertrümmerung, ein Gipfel des Menschentums.

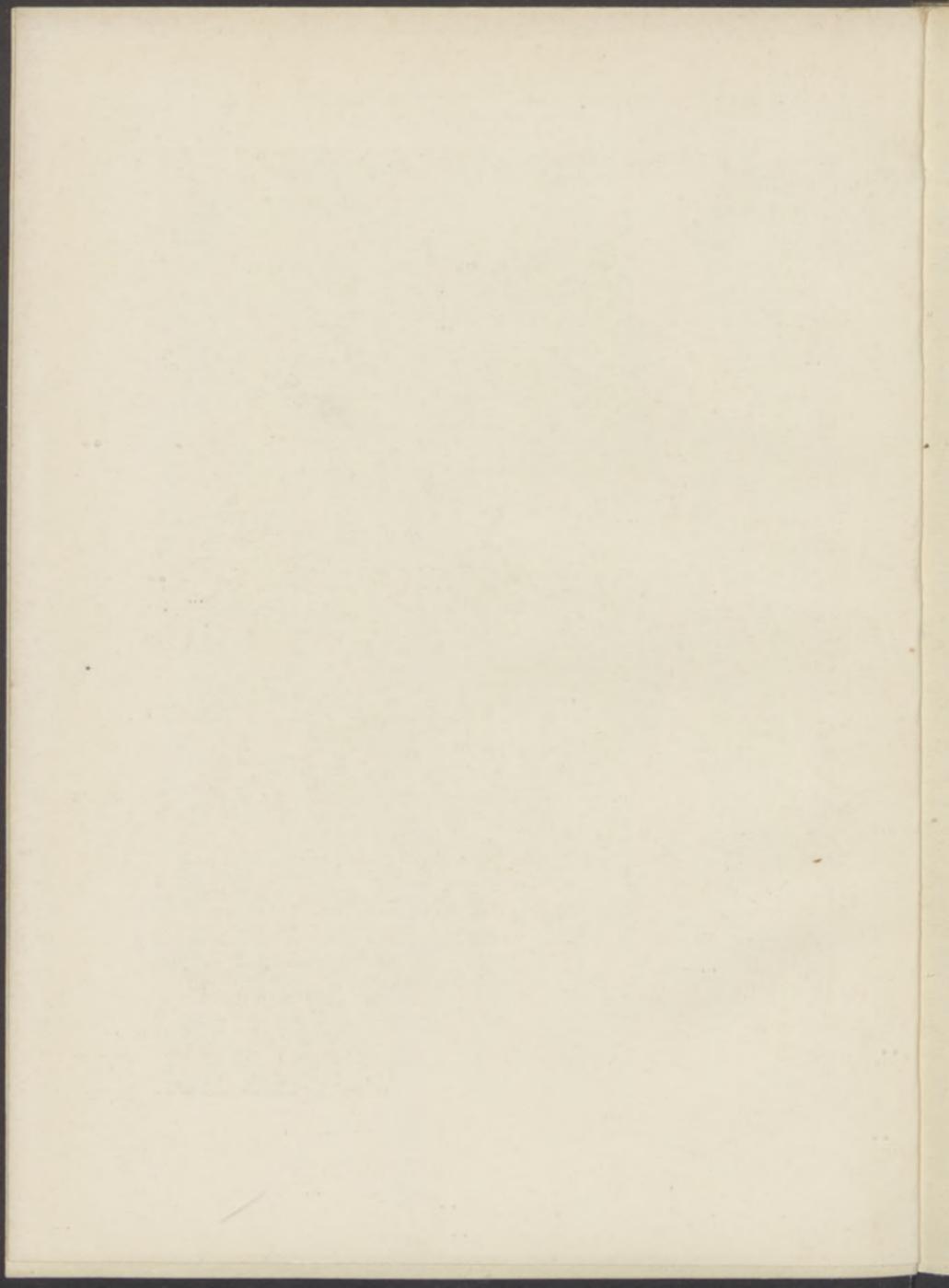
Ach wie gerne möchte mancher moderne Künstler in den Schatten der Namenlosigkeit untertauchen, wie gerne ein gutes Teil seiner vielgepriesenen „Individualität“, dieser fragwürdigen Erfindung künstlerisch armer Zeiten, dahingeben, um an der Entstehung eines solchen Werks mitarbeiten zu können, bescheiden und treu! War der gotische Kunsthandwerker, wenn er abends aus seiner Bauhütte heraustrat und zum Dom emporblickte, der wie ein vielstimmiger steinerner Hymnus in den farbigen Himmel der Dämmerung empordrang, war er nicht glücklicher als der zeitungspapierumrauschte Klinger?

Nichts giebt uns heute eine sichrere Gewähr der Wendung zum Bessern in der Zukunft unsrer Kunst als das Wiederaufleben des Kunstwerkstättenwesens, die Verdrängung des Künstlers durch den Kunsthandwerker. Rodin hat einmal gesagt: „Die Unterdrückung der Zünfte hat den wahren Künstlerhandwerker getötet, der wenig danach fragte, sein Werk mit seinem Namen zu zeichnen oder reich und berühmt zu sein; es genügte ihm vollkommen, von seiner Zunft geschätzt zu werden.“ Dieselbe Ueberzeugung, dieselbe Sehnsucht nach den gesunderen Zuständen früherer Zeiten lebt in allen unseren besten Künstlern. Freilich, noch vor ganz kurzer Zeit hatte man über diese Dinge völlig andere Anschauungen, die ich vielleicht am besten charakterisiere, wenn ich einen Satz aus der noch immer vielverbreiteten „Geschichte der griechischen Plastik“ von Johannes Overbeck, weiland Professor der Archäologie in Leipzig, hier anführe. Dieser Kunstverständige bespricht nämlich die uns aus dem Altertum zugekommene Kunde über die kunsthandwerkliche Thätigkeit des Phidias mit folgenden Worten: „Ganz und gar verdächtig (!) sind auch die Nachrichten, welche Phidias als Ciseleur oder Goldschmied hinstellen und ihm Dinge wie sehr naturwahr in Gold getriebene Fische u. dgl. beilegen; man wird gut thun, einen derartigen Zug aus dem Bilde des Phidias, das er nicht bereichert, sondern trübt, zu streichen!“



Athen, Akropolis

DER PARTHENON
(Nordwestansicht)





WEIER wichtigen Dinge muss noch gedacht werden, wenn von dem, was man „das Glück der griechischen Kunst“ nennen könnte, die Sprache ist. Die griechische Kunst konnte das Höchste erreichen, weil sie das Höchste, was der Mensch besitzt, seine religiösen Ideen, ausdrücken durfte. Unsere in diesem Punkte oft recht flach denkende Zeit hat kaum eine Ahnung davon, was der Kunst verloren geht, wenn sie vom religiösen Bewusstsein ihrer Zeit abgetrennt ist wie heutzutage. Sie verliert das, was ihr den höchsten Schwung, die unendliche Tiefe, die süsseste Innigkeit und Zartheit, den stillsten Frieden giebt, wenn sie nicht von einem Glauben, einer Andacht erfüllt ist wie das Volk, aus dessen Mitte sie geboren wird. Aus der Glut der religiösen Begeisterung sind die ewigen Kunstwerke der Menschheit hervorgegangen, der olympische Zeus des Phidias wie die „heiligen Gespräche“ des Giovanni Bellini, der Parthenon wie das Marienleben Dürers. Wie lange wohl die Produkte unsrer glaubenslosen Zeit am Leben bleiben werden, die den höchsten Stoff, die Gebundenheit unsres Daseins an die ewigen Mächte, nicht ergreifen konnten?

Ein anderer nicht hoch genug anzuschlagender Vorteil, den der griechische Bildhauer vor seinem heutigen Berufsgenossen voraus hatte, war die Gewöhnung des griechischen Menschen, das Nackte zu sehen. Nicht nur, dass er nicht davon abgestossen wurde, es trat ihm vielmehr gerade dort entgegen, wo sich zur freudigen Genugthuung der ganzen Nation die versammelte Volkskraft in glänzenden Wettkämpfen zur Schau stellte, an den grossen Götterfesten und Spielen. Durch diese Gewöhnung seines Publikums nun, die wir Heutigen nicht haben, wurde für den Bildhauer und Maler sein wichtigstes Ausdrucksmittel, der nackte menschliche Körper, sozusagen freigegeben. (Das Nackte ist nach der Definition eines feinen französischen Kunstschriftstellers „eine endlose Kombination von Bewegungen, mit denen man alles auszudrücken vermag.“) Das moderne Publikum dagegen begegnet dem Akt nur im Kunstwerk und hat dadurch von vornherein ein falsches Verhältnis zu ihm, ganz abgesehen davon, dass ihm die Fähigkeit zu seiner Würdigung, wohl auch die reine Freude daran abgeht. Das „Nackte in der Kunst“ hat heute noch immer einen Beigeschmack, den es im Alterthum nie hatte. Was aber den antiken Künstler selbst angeht, so ist zu sagen, dass auch er zum Nackten ein reineres und freieres Verhältnis hatte als sein moderner Kollege, der es lediglich an den „Modellen“ und ihren „Stellungen“ studieren muss, während es jenem in seiner blühendsten Schönheit und in der vollsten Natürlichkeit der mannigfaltigsten Bewegung auf der Palästra, in den öffentlichen Bädern und bei den Festspielen lebendig entgegentrat. Dass er daneben auch das Akt- und Modellstudium im modernen Sinn betrieben hat, wissen wir.



AHT man der athenischen Akropolis von der Äolusstrasse, die so lebhaft an einen türkischen Bazar erinnert, so enthüllt sie noch nichts von ihrer einzigartigen Herrlichkeit. Ein steil emporsteigender, an wenigen Stellen seiner Abhänge mit spärlichem Grün bekleideter, rötlich-grauer Kalksteinfels mit dunklen Grotten und der zinnenartigen Bekrönung seiner Burgmauer. Balkengerüste verdecken gegenwärtig die nördliche Vorhalle des Erechtheion. So sieht ihr Bild aus, wie es das nördliche Ende jener hallenden, bunten und engen Gasse abschliesst, die vom Mittelpunkte Athens fast bis an den Fuss der Burg führt. Kaum aber ist man hier gelangt und um die Nordwestecke des Burgfelsens herum, am ungeheuren Felsblock des Areopags vorbei und das Wäldchen von Aleppokiefern und hochragenden Blütenstauden der Agaven hingegangen, so leuchtet einem die Akropolis des Perikles und Phidias entgegen.

Golden schimmern die Marmorverkleidungen der Pinakothek links oben, ihr gegenüber ragt der schräggestellte Tempel der Athena Nike, dazwischen die

schneeweiss glänzenden Säulen des Thorbaues des Mnesikles, dessen Thüröffnungen das herrlichste Himmelsblau füllt. Träge weisse Wolken stehen darüber. Wir durchschreiten das untere Thor aus römischer Zeit und sind sofort abgeschlossen, allein mit den unvergleichlichen Bauten. Nun entfalten sich majestätisch die dorischen Säulenstellungen des Thores und seiner Flügelbauten, majestätisch noch immer, trotzdem den meisten Säulen die oberen Trommeln und das Gebälk fehlen, nun schwebt das zierliche Nike-Tempelchen wie ein kecker Vogel am äussersten Rand der Bastion weiss-schimmernd im griechischen Aetherblau.

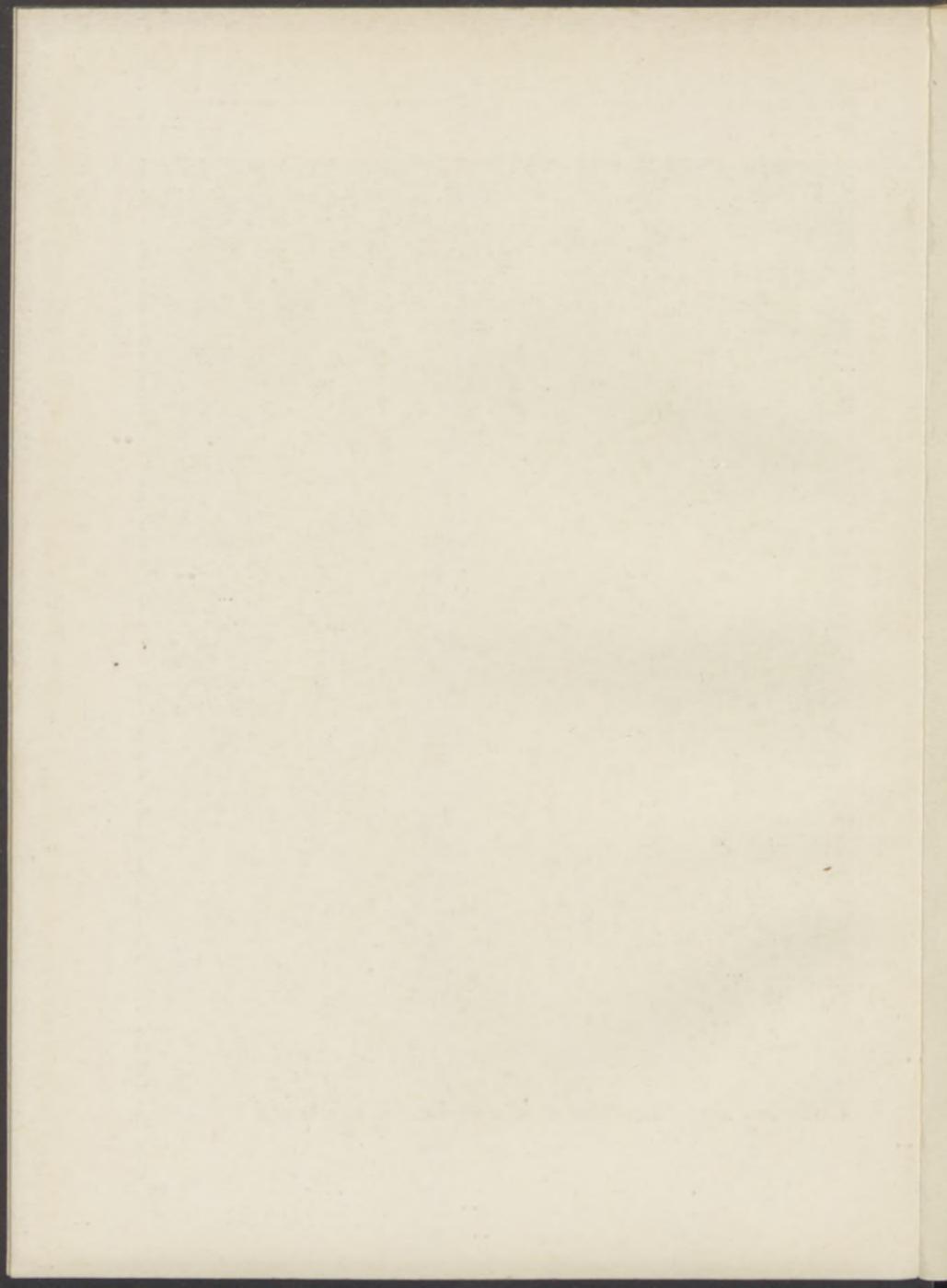
Wir steigen zur Höhe des Thores hinan, bald über späte Marmorstufen-Anlagen, bald über den gewachsenen Fels, und wenden uns oben nach rechts, zwischen den Säulen des rechten Flügelbaues hindurch zur Nike-Bastion.

Immer wieder von neuem steht man hier überwältigt. Links ragt von der höchsten Stelle des Burgplateaus, über der pelasgischen Mauer des nächsten Vordergrundes, der Parthenon auf, der von hier aus kaum eine Spur der Zerstörung zeigt, und rechtshin in der Tiefe, weithin über Land und Meer, entfaltet sich die berühmteste Aussicht. Unmittelbar zu unseren Füßen steigen die mächtigen fensterreichen Hinterwände des Odeion empor, dahinter der flache Musenhügel mit dem Philopappos-Denkmal, und dann, unbeschreiblich schön, vom Rande der roten attischen Ebene gesäumt, das üppig-blaue Meer mit seinen kleinen weissen Segeln und dem begrenzenden lichten Dunststreif, mit den duftigen, zarten Umrissen der Inseln und der peloponnesischen Küste am Horizont: Hydra und Poros, Methana und Trözen, weiter im Vordergrund Ägina mit seinem „Oros“, rechts Salamis und Akrokorinth.



Athen, Akropolismuseum

PLATTE VOM CELLAFRIES DES PARTHENON
(Marmor)



Man sollte meinen, dass über diese Schönheit hinaus keine Steigerung mehr möglich sei; man braucht aber nur die Propyläen zu durchschreiten und zwischen den Säulen ihrer östlichen Vorhalle hervorzutreten, um eines besseren belehrt zu werden. Der Anblick, der sich hier an heiteren Sommertagen bietet, hat auf Erden wohl kaum seinesgleichen. Bewundernd haftet der Blick auf der weiten, nackten Felsoberfläche des Burgbergs, die herrlich erschimmert wie von frischgefallenem Reif, silbergrau mit zartvioletten und rosa Tönen; sie steigt langsam zur höchsten Terrasse empor, die auf gewaltigem Unterbau den Parthenon trägt.

Dieser selbst aber, in der tiefen Stille und dem südlich hellen Licht der ersten Nachmittagstunden, ist von einer völlig geisterhaften Schönheit. Immer von neuem, so oft ich zum Bau des Iktinos zurückkehrte, erschien er mir als etwas visionär Geschautes, wie ein Traum oder eine Fata Morgana. Ich hatte die erhabenen grauen Tempelruinen von Olympia im Schatten des Kronoshügels den Jahrtausenden trotzen gesehen, während der Sturm lange Reihen von Staubwolken das Alpheiosbett entlang jagte und die Föhren des Ruinenfelds beugte; ich hatte hoch oben in arkadischer Berg-einsamkeit den silberfarbenen Apollon-Tempel von silberfarbenem Fels in den bleichen, weissen Frühjahrsimmel ragen gesehen, von wallenden Nebeln umwandert; ich hatte hoch von ihren Küstenfelsen die Tempel von Sunion und Ägina das Meer grüssen, andere in grüner Wald-wildnis träumen gesehen: aber niemals auf meinen griechischen Wanderungen hatte mich das Heimweh nach der Akropolis und dem Parthenon verlassen.

Worte können die wunschlose, harmonische Stimmung nicht hervorrufen, mit der die Musik seiner

edlen Verhältnisse die Seele füllt. Diese Musik — man weiss, auf welchen feinen und vielverzweigten Berechnungen sie beruht — kann man im Angesichte der westlichen Tempelfront noch heute voll geniessen; denn nicht nur ihre acht Säulen, auch das dazugehörige Gebälk und der Giebel stehen noch da. Freilich, die ehemalige Vielfarbigkeit hat die Zeit von dem Wunder griechischer Baukunst hinweggenommen; sie hat aber den Verlust selbst wieder ersetzt. Denn den herrlichen hymettischen Marmor, dessen Bruchstücke, ein glänzend weisses, zuckeriges Korn zeigend, hier überall umherliegen, hat sie mit einem wundervollen, warmen, goldigen Ton überzogen, der mit dem Himmelsblau und den weissen Wolken darin zu einem reichen Farbenklang zusammenspielt.

Wir steigen weiter hinan auf dem durch Rillen bezeichneten Weg der panathenäischen Prozession, der zur Rechten und zur Linken von den zahlreichen Eintiefungen für Weihgeschenke gesäumt ist. Er zog sich einst die Nordseite des Tempels entlang vor die Ostfront hin; wir verlassen ihn jedoch unmittelbar vor der westlichen Stirnseite des Parthenon. Die Terrasse des heiligen Bezirkes der Artemis Brauronia haben wir zur Rechten gelassen, und ein Blick links hinüber zum Erechtheion hat uns gezeigt, dass der grösste Teil des zierlichen jonischen Baues hinter Gerüsten versteckt ist, nur die schöne östliche Vorhalle mit ihren hohen schlanken Säulen und die Korenhalle, dieses Kleinod jonisch-attischer Baukunst, stehen frei.

Hier nun, auf der Höhe des Burgfelsens, entfaltet sich der Blick über attisches Land und Meer noch viel freier und grossartiger, freilich nicht so bildmässig geschlossen, als von der Terrasse des Nike-Tempels aus.

Rechts vom Parthenon dehnt sich die nackte Bergwand des Hymettos, wie ein Edelstein in durchsichtigen Farben prangend, wie von innen heraus leuchtend, wechselnd mit den Stunden des Tages vom tiefsten Dunkelblau bis zu den hellsten Silbertönen. Im Hintergrunde links ragt der giebelförmige Pentelikon auf, weiss blinken seine aufgerissenen edlen Flanken: die antiken Marmorbrüche, die den prachtvollen Stein geliefert haben, der uns hier überall umglänzt. Davor Athens neuer Stadtberg, der Lykabettos, dessen reizvoll kühner Umriss in so viele athenische Strassen und Plätze hereingrünt, mit der triumphierenden weissen Kapelle des hl. Georg hoch oben auf seiner schwindelnden Spitze. Weiter links baut sich der Parnes auf mit der halbmondförmigen Einsenkung des Dekeleia-Passes, und von ihm entsandt zieht sich das Ágaleos-Gebirge, die attische Ebene nach Nordwesten begrenzend, bis ans Meer der Insel Salamis gegenüber. Und wie ein breiter grüner Strom, den Lauf des Kephisos bezeichnend, zieht sich zu seinen Füßen der alte Ölwald durch Attikas rötlich schimmernde Feldflur bis zur Piräus-Halbinsel hinüber. Blinkende Strassen durchziehen das Land, unter ihnen die vielgewundene „heilige“ nach Eleusis.

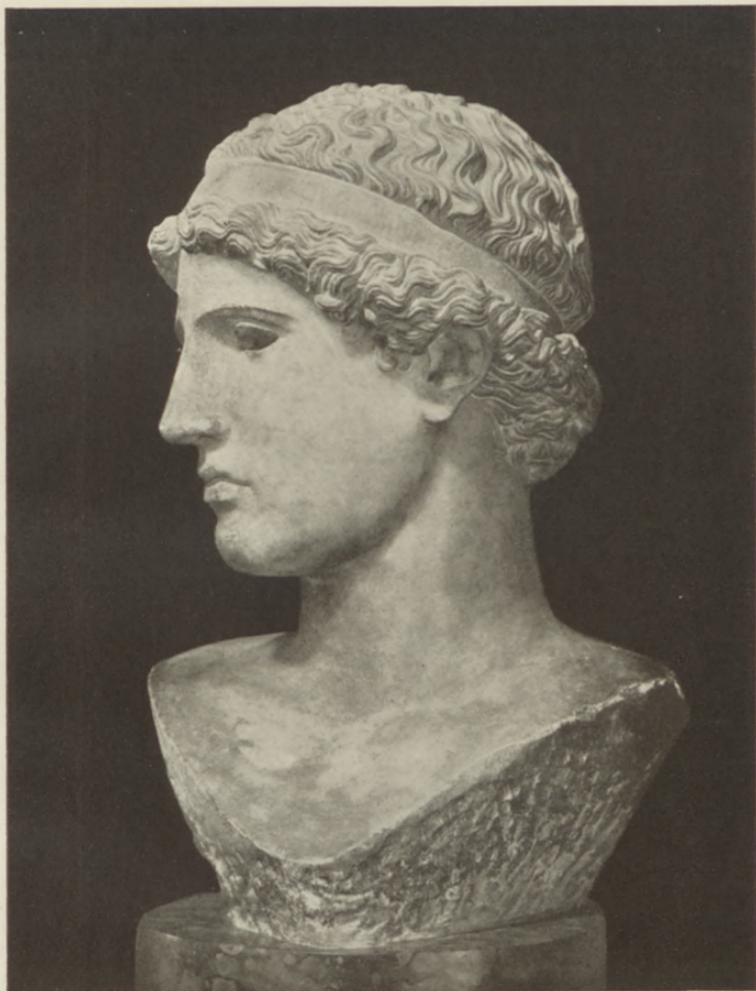
Wieder der westlichen Tempelfront, vor der wir stehen, uns zuwendend, werden wir nun freilich auch hier der Zerstörung inne: der hellglänzenden Wunden, die griechische Kanonenkugeln den Säulen geschlagen haben, der zerstörten Metopenreliefs, des fast leeren Giebels. Er erzählte einst, wie Poseidon und Athena in ihrem Verlangen nach diesem köstlichen Fleck Erde auf der Akropolis mit ihren Viergespannen zusammentrafen, von Hermes und Nike geleitet, und wie Athena den heiligen Ölbaum, Poseidon den salzigen Quell aus

dem felsigen Grunde entspringen liess zum Wahrzeichen der Besitzergreifung, alles vor den staunenden Augen der vorzeitlichen Insassen der Burg, der mythischen Gründer der attischen Nation, Kekrops und Erechtheus mit den Ihrigen. Von all der Herrlichkeit ist nur in der linken Giebelhälfte der Torso eines Mannes noch an Ort und Stelle, der nach links sitzt, den (fehlenden) Kopf augenscheinlich nach rechts zurückdreht, die nackte breite Heldenbrust aber dem Beschauer zuwendet. An ihn schmiegt sich in leichtem, fließendem Gewande ein junges Mädchen, den erschreckten Blick wohl gleichfalls nach der Mitte zurückgeworfen, wo das Wunderbare vor sich geht.

In den Metopen darunter die wildbewegten Kampfszenen sind zum Teil stark fragmentiert, zum Teil völlig verschwunden.

Um so besser ist die westliche Seite des Frieses erhalten, der einst die Cella wie ein schmückender Stirnreif umzog. Um diesen Teil des Bildwerks mit den schamhaft-bescheidenen Gestalten der jugendlichen attischen Reiter, mantelumflattert auf ihren kleinen feurigen Pferden, recht geniessen zu können, muss man dicht unter die Säulen des äusseren Umgangs herantreten.

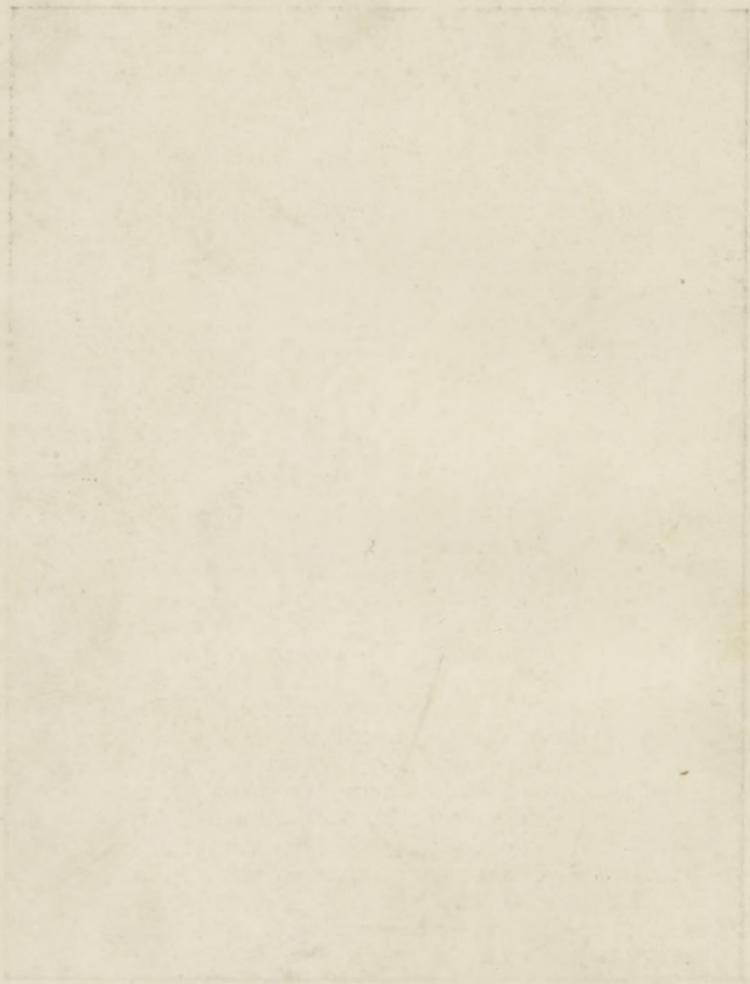
Klimmt man aber auf den riesigen, freilich nicht für die Schritte der Menschen angelegten Tempelstufen empor, so überrascht einen wieder ein wunderbarer Anblick: durch das westliche (nicht antike) Thor der Cella eröffnet sich ein grosser Blick auf die Säulen der östlichen Hauptfront, zwischen denen die mächtige dunkle Masse des Hymettos sich hinzieht, ein Bild von eigentümlichem Reiz. Eintretend aber ins Tempel-Innere, kann man zurückblickend wieder die herrlichste Sicht



Aufnahme Allnari

Bologna, Museo civico

KOPF DER LEMNISCHEN ATHENA
(Marmorkopie eines Bronzeoriginals)



1875

1875

AMERICAN UNIVERSITY LIBRARY
WASHINGTON, D. C.

auf Meere und Inseln geniessen, höchst wirkungsvoll von den gigantischen Säulen eingerahmt. Die vielen reizvollen Durchblicke aus den Bauten und durch die Bauten sind einer der Vorteile des jetzigen trümmerhaften Bauzustandes, desgleichen das reiche Hereinsprechen des blauen Äthers. Ueberhaupt ist zu sagen, dass die Akropolis auch in ihrem heutigen Zustand noch immer so unbeschreiblich schön ist, dass sie ihren Besuchern gar nicht die Stimmung aufkommen lässt, um trüben Gedanken an vergangene Pracht nachzuhängen. Und wer weiss, ob sich die Schönheit der Perikleischen Bauten einst auf dem von heiligen Gebäuden und Weihgeschenken überfüllten Plateau so frei entwickeln konnte wie heute, wo sie, unmittelbar aus dem farbigen Fels in die funkelnde Luft aufsteigend, „gewachsen, nicht gemacht erscheinen?“ Haben uns nicht Dörpfelds jüngste Akropolisforschungen gelehrt, dass der alte Polias-Tempel neben dem Erechtheion das ganze Altertum hindurch stehen geblieben ist, obwohl die Korenhalle von seiner Nordseite aufs grausamste verdeckt wurde?

An den Wänden der Tempelcella rechts und links vom Eingang erinnern erlöschende altchristliche Fresken, Madonnen und Heigenmedaillons in hellroten und goldgelben Farben auch den Laien an die wechselnden Geschehnisse des Hauses, das nacheinander dem heidnischen, byzantinischen, katholischen und mohammedanischen Gottesdienste geweiht war; an den Islam gemahnte noch bis vor kurzem sehr nachdrücklich das Minaret, an die Zeit, wo der Parthenon eine Moschee und das Erechtheion gegenüber die Haremswohnung eines Pascha war. Nur jenes kleine Stück steht noch von der Cellawand, und von den 34 Säulen der Langseiten ragen im Süden noch elf, im Norden zehn in die Luft, alles andere hat die

Pulverexplosion von 1687 zerrissen. Wie sie damals fielen, liegen die Säulentrommeln, deren Umfang vier Männer umspannen, noch da; der Gedanke einer Wiederherstellung, der seit den ersten Jahren des jungen griechischen Königreichs immer wieder aufgetaucht ist, drängt sich an Ort und Stelle unabweislich auf. Auf dem internationalen archäologischen Kongresse, der übers andere Jahr in Athen tagt, wird die Frage auf dem Programm stehen, ob man den Parthenon vollständig oder bloss so weit es das vorhandene antike Trümmersmaterial gestattet, wieder aufbauen solle. Hoffen wir, dass man sich fürs zweite entscheiden werde.

Von den Skulpturen des Ostgiebels sind nur noch ein paar Pferdeköpfe an ihrem alten Ort; zwei mutig schraubende, emporstrebende in der linken, ein nieder-tauchender in der rechten Ecke. Sie gehörten den Viergespannen von Helios und Selene an: die aufgehende Morgensonne und der erbleichende Mond, Tag und Nacht, umrahmten hier einst die Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus in der Gegenwart der Olympier, „und es jauchzte ringsum die Erde.“ Das vierte Werk des Phidiasischen Ateliers aber, die riesige Goldelfenbeinstatue der Göttin, hat an Ort und Stelle nur eine Spur hinterlassen, eine Lage grauer Porosquadern, die den Marmorestrich der Cella unterbricht. Auf diesem Fundament erhob sich das Bildwerk, nicht gleissend trotz des gleissenden Materials, sondern geheimnisvoll erglänzend in dem dunklen Tempel-Innern, in seiner feierlichen Ruhe eins mit der ruhigen architektonischen Umrahmung; der Gesamteindruck wird dem byzantinischer Apsismosaiken, dieser unvergleichlichen Wunderwerke dekorativer Kunst, am verwandtesten gewesen sein.

Umherwandelnd unter den Säulen des äusseren Umgangs und ins Land hinausblickend, kann man nicht bloss von der gegenwärtigen Schönheit, sondern von der Fülle andringender Erinnerung trunken werden. Dort, in den schattigen Gängen der Akademie, wandelte und lehrte Platon, im Hain am Kolonos daneben dichtete Sophokles und hatte Ödipus, der gottverfolgte König, Rast und Ruhe gefunden. Jenen glänzenden Weg entlang zog einst der Drachewagen Triptolems, ausgesandt von der eleusischen Demeter, um den Menschen die blonde Ähre zu schenken. Dort vor Salamis und Psyttaleia, den abendverklärten Inseln, „blühte“ einst das Meer „von Perserblut und bunten Schiffstrümmern“ (Äschylos), und vom hohen Ufer dem Untergang Asias zusehend, zerriss sich der persische Sultan den reichgestickten Kaftan; drüben, wo die Küste Trözens in der Ferne blaut, brachte die Liebe Phädras und der meerentstiegene Stier Poseidons dem reinen Sohne des Theseus jammervollen Untergang, und vom Felsen, auf dem du selber stehst, stürzt sich verzweifelnd der greise König Ägeus hinab, als das schwarzbesegelte Schiff von Kreta heranschwamm — aber es giebt kein Ende der schönen und heiligen Geschichten, die kühle Meeresluft, die die Akropolis auch an den heissesten Sommertagen umweht, blüht davon, die Berge und die Ufer ringsum, die alten Grotten und die alten Bäume, die flüsternden Wellen des Kephisos und Ilissos erzählen sie einander in nachtigalldurchsungenen Mondnächten. . .

Nicht bloss ein archäologisches Problem ist die Akropolis, sondern ein Heiligtum gegenwärtiger Schönheit; und heute noch wie zu Plutarchs Zeiten erfüllt und umschwebt ihre Bauten „ein immerblühender Hauch und eine unalternde Seele.“





LÜCKLICHERWEISE ist unsre Kenntnis der Parthenonskulpturen nicht auf die Reste allein angewiesen, die sich heute noch am Tempel selbst befinden. Sowohl für die Metopen und den Fries, als auch für die beiden Giebelkompositionen treten in Fällen, wo unser heutiger Bestand des Erhaltenen im Stich lässt, ergänzend die Zeichnungen ein, die der französische Maler Jaques Carrey dreizehn Jahre vor der venezianischen Beschießung des Parthenon für den Gesandten Ludwigs XIV. bei der Pforte angefertigt hat. Aber auch seine Aufnahmen weisen beträchtliche Lücken auf, die empfindlichsten jene des Ostgiebels. Was Carrey hier sah und skizzierte, besitzen wir noch alles, ja noch ein bißchen mehr, aber es ist wenig genug.

Wenig, und doch unendlich viel, wenn wir uns des Gedankens an das Verlorene entschlagen und den absoluten Wert des Geretteten allein ins Auge fassen. Denn unter diesen Stücken befinden sich einige, deren Schönheit der Mensch anstaunen wird bis ans Ende der Tage, deren unerreichliche Vollendung gebieterisch zur Annahme drängt, dass, wenn irgendwo am plastischen



London, Britisches Museum

DIE MOIREN

Schmuck des Partenon, hier Phidias selbst den Meissel geführt habe.

Ruhig auf einem Pantherfell gelagert, blickt mit einer ganz leisen, wie grüssenden Neigung des Hauptes ein schöner nackter Jüngling der aufgehenden Sonne entgegen. Er hat den linken aufgestützten Arm etwas zurückgenommen, so dass uns die volle Breite seiner mächtigen Brust zugekehrt ist, in der linken leicht erhobenen Hand scheint er einen Wurfspeer gehalten zu haben. Ruhende Kraft ist das Wesen dieser Gestalt, die man verschiedentlich benannt hat. Am schönsten entsprach ihrer Erscheinung die Deutung Brunns, der in dem Jüngling den Gott des Berges Olympos erblickte, auf dessen Gipfeln der in der Mitte des Giebels geschilderte Vorgang sich abspielt, und der als erster den Gruss des neu erwachten Lichtes empfängt und erwidert. Mehr Wahrscheinlichkeit hat es freilich, mit Furtwängler in ihm den schönen rüstigen Jäger Kephalos, den Geliebten der Morgenröte, zu erkennen. Endgültig wird man über die Deutungsfrage wohl nie ins Klare kommen und sich gerne bei dem unendlichen formalen Reiz dieser Erfindung bescheiden.

Ein herrliches Gegenstück zu ihr ist die Dreifrauen-
gruppe aus der anderen (rechten) Ecke des Ostgiebels. Es scheinen die drei Moiren zu sein, die Töchter der Nacht, daher der untergehenden Mondgöttin gesellt, die Schicksalsgöttinnen, die den Faden des neubeginnenden Lebens spinnen. Die Hochsitzende links ist mit voller Figur dem Beschauer zugewandt, während sie den Kopf nach dem Vorgang in der Mitte umwendet; Arme und Hände, die einen Spinnrocken gehandhabt haben dürften, fehlen fast völlig. Sie trägt wie ihre Schwestern einen dünnen Armelchiton, der ein wenig von der

rechten Schulter herabgeglitten ist und einen Theil der männlich breiten Brust frei lässt, während über den Schoss ein Mantel herabfällt. Ihre Gefährtin zur Rechten hockt mit eingezogenen Beinen auf einem niedrigeren Sitz und nimmt, ein wenig nach rechts gewendet, in ihrem Schoss die dritte auf, die, lang hingestreckt, lässig und behaglich auf dem felsigen Boden lagert.

Wie diese Gruppe der Ruhenden und der Stützen in eins zusammengetüft ist, das ist von allerhöchster Schönheit. In einer weichen, langausgezogenen Kurve bewegt sich die Komposition der Lagernden, bis ihr die zusammengedrückte Gestalt der Kauernden einen starken Halt und Abschluss giebt. War bei dem Jüngling drüben die ruhende, verhaltene Kraft geschildert, so haben wir hier ein Bild der völligen, süßen Auflösung in der Ruhe.

Die Gewandbehandlung ist an diesen drei Figuren so geistvoll und erfindungsreich, dass die an den Gestalten des Frieses damit verglichen ärmlich und phantasielos erscheint. Dort begnügten sich die ausführenden Künstler fast in allen Fällen mit der gedankenlosen Wiederholung des jeweilig ergriffenen Motives; hier gleicht auch nicht eine Falte in ihrer Führung der anderen. Hier giebt es Feinheiten, die nur Künstler wiedererkennen und würdigen können; wie z. B. über den Beckenpartien der Liegenden gewisse Faltenzüge, die nicht durch den Wurf und Fall des Gewandes bedingt sind, absichtvoll angelegt wurden, um die organische Struktur des Körpers darunter zu zeigen. Ein eminentes Naturstudium liegt dieser Arbeit zu Grunde, und doch wird wieder vom Natureindruck abstrahiert, um den statischen Bau des Körpers in seinen Generalpunkten aufs deutlichste zu betonen. So erscheinen die Brüste und Kniee fast nackt, diese gar durch Chiton

und Himation hindurch, was auch bei nass aufgelegten Gewändern eine bare Unmöglichkeit ist. Dass übrigens das hier verarbeitete Beobachtungsmaterial sich nicht lediglich aus Erinnerungsbildern herleitete, der Künstler vielmehr diese (genässten und, um steif zu werden, appretierten) Gewänder mit unendlicher Berechnung und Sorgfalt an (wahrscheinlich lebensgrossen) Thonmodellen anordnete und dann sie erst, wenn auch nicht sklavisch, in Marmor abbildete, glaube ich mit voller Gewissheit aussprechen zu dürfen.

Aber die eigentliche Anziehung dieser Mädchen und jenes Jünglings lässt sich mit Worten nicht schildern; die Musik käme hier eher nach. Sie allein könnte die nämliche harmonische, wunschlose Stimmung wachrufen, in der sie wie in einer idealen Lebensluft atmen, sie allein den seelischen Rhythmus finden, dem diese Körper und ihre Bewegungen wie einem göttlichen Gesetze unterthan sind.

Die besprochenen Stücke überragen an Bedeutung alle anderen erhaltenen Reste des Giebelschmuckes. Von den Überbleibseln des Ostgiebels verdienen eine Erwähnung noch der vorderste Pferdekopf aus dem Gespann des Sonnengotts, der durch einen Ruck des Zügels herungerissen wird, die auf Kephalos folgende trauliche Gruppe zweier göttlichen Mädchen, deren eine, uns zugekehrt, ruhig dasitzt, den linken Arm leicht auf die Schulter der Freundin gelehnt, die sich mit auffahrenden Armen lebhaft nach ihr umwendet; man hat bei ihnen an die „glanzthronenden“ Horen gedacht, die Beschliesserinnen des Olympos, die nach ewigen Gesetzen den kreisenden Umschwung der Zeiten herbeiführen. Die Gewandbehandlung an den beiden Figuren bewegt sich in schlichteren und grösseren Motiven als bei den

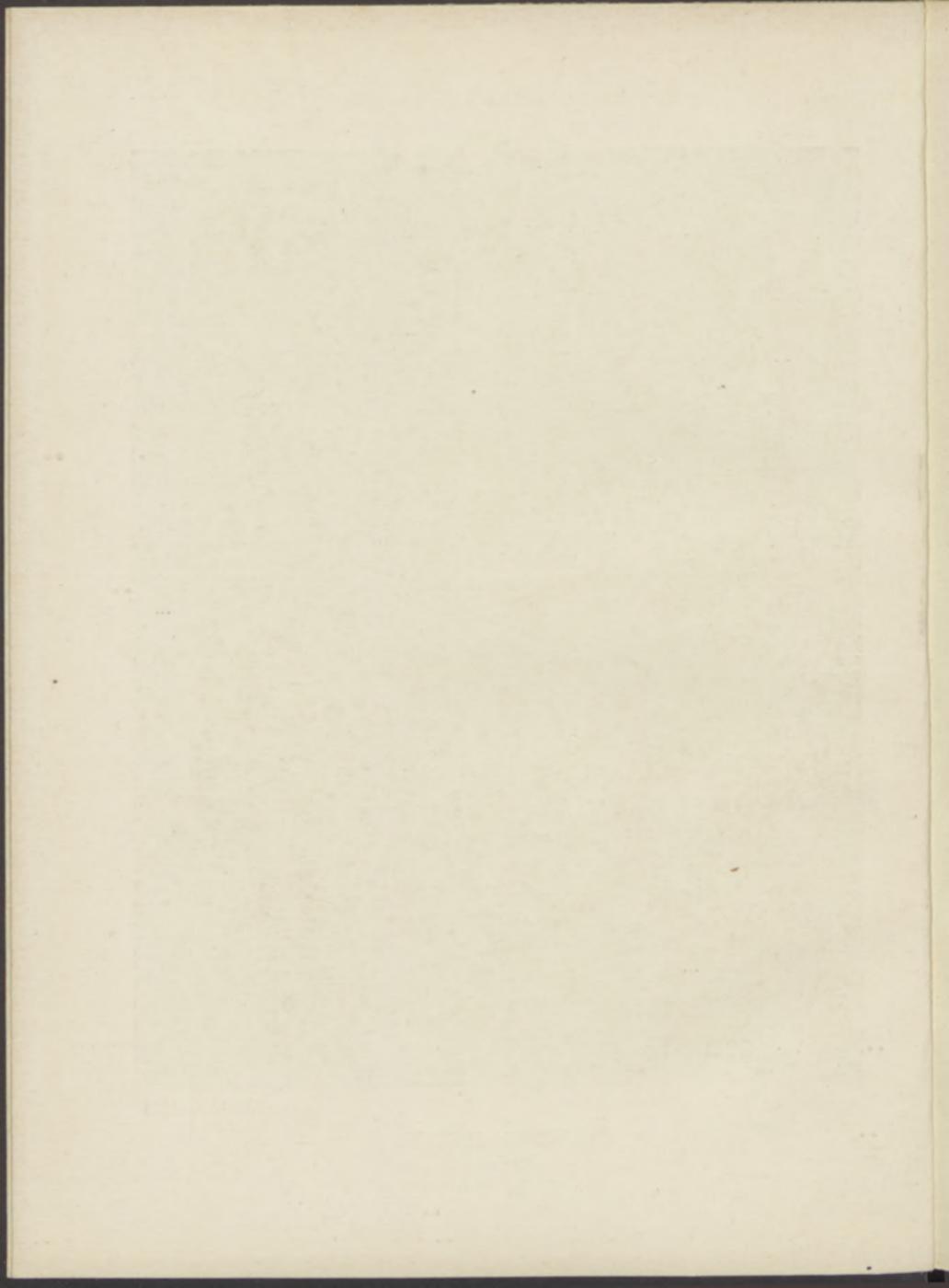
dreien auf der rechten Giebelseite, die Zusammenführung zur Gruppe hat den gleichen reinen Einklang wie dort. Dann folgt eine nach links hin Enteilende, den Kopf zurückgewendet, mit der erhobenen Linken den Saum des windgeblähten Mantels ergreifend. Hier hat die Gewandbehandlung etwas wundervoll Impressionistisches, Visionäres; kein Schwelgen in einem erschöpflichen Reichtum von Einzelmotiven wie es bei jenen ruhenden Figuren am Platz war, sondern nur wenige starke Züge, die den Eindruck des schnellen Laufes markieren. Hier sollte das Auge eben nicht zum lang verweilenden Geniessen eingeladen werden, sondern die visionäre Impression einer vorüberrauschenden Bewegung erhalten; so, meine ich, wird die grosse Verschiedenheit der Gewandbehandlung hier und dort verständlich. Von den Torsi der rechten Seite ist der einer Göttin zu nennen, die in weit ausgreifendem Laufschrift, mit hocherhobenem linken Arm, auf die Mitte zueilt; sie war geflügelt, so dass wir in ihr Nike erkennen müssen, die Göttin des Sieges, die in Athena sofort ihre Herrin erkennt, der sie fortan treu bleibt und unzertrennlich zugehört, und der sie jetzt jubelnd zueilt; eine wunderschöne Erfindung ohne Zweifel. Endlich ein Pferdekopf aus dem Gespann der Selene, so gross gesehen und breit behandelt, dass man lieber von einem „Haupt“ sprechen möchte, wie man bei Böcklin lieber von einem „Hain“ als „Wald“ reden wird. Aber durch die Hülle der starken Stilisierung schimmert auch hier die intimste Naturbeobachtung hindurch; von hier bis zum Manierismus ist noch ein weiter Schritt.

Die angeführten Bruchstücke befinden sich sämtlich im Britischen Museum; hierzu kommen der nackte Rumpf eines mit erhobenen Armen erstaunt zurückweichenden



Rom, Vatikan

DEMETER (HERA?)
(Marmor)



Gottes und der Oberkörper der Selene in Athen. Über den wichtigsten Bestandteil des Giebels, die Mittelgruppe, wissen wir nichts unbedingt Sicheres, das Wahrscheinlichste ist, dass in der Mitte Zeus thronte, zu seiner Rechten die aus seinem Haupt geborene waffenprangende Athena davonstürmte, zu seiner Linken Hephästos, der als Geburtshelfer mit seinem Beile den erlösenden Schlag geführt, entsetzt zurückprallte. Dann wäre der Kompositionsgedanke, der den Künstler leitete, der gewesen, dass die aus den beiden Giebelecken sich erhebenden, allmählich anschwellenden Bewegungen an der durch die ruhig sitzende Zeusfigur betonten statischen Mitte abprallen und wieder in sich selbst zurückfließen; eine für das Auge ewig sich erneuernde, ewig in sich zurückkehrende Bewegung, die den von Jakob Burckhardt schön erkannten architektonischen Gedanken des Giebels aufs sinnvollste illustriert. Nach ihm ist „der stumpfe Winkel des Giebels das Schlussergebnis der ganzen idealen Rechnung zwischen Kräften und Lasten; er deutet genau an, wie viel von strebender Kraft am Ende übrig ist“. So prallen auch im Westgiebel des Parthenon Poseidon und Athena und mit ihnen die ganze Bewegung der „übriggebliebenen strebenden Kraft“ vor der hier wahrscheinlich durch den bronzenen Ölbaum bezeichneten Mittellinie des Giebels wie vor dem personifizierten Prinzip der Schwere zurück. Die Einzelkomposition der Figur ist sehr stark auf die Silhouette angelegt, was dem ungeübten Auge an der entzückenden Silhouette des Kephalos am deutlichsten wird. Der Wirkung dieser Umrisse kam eine energische Bemalung der Giebelhinterwand ausserordentlich zu gute. Natürlich waren auch die Figuren selbst bemalt, worüber wir aber leider nichts Genaues wissen.

Staunen hat es von jeher erregt, dass an diesen sämtlichen Gestalten die Rückseiten, die doch nie gesehen werden konnten, eben so sorgfältig bearbeitet sind als die Vorderseiten. Ist dies nicht nutzlos vergebende Kraft und Kunst, und wie stimmt es zu dem Gesetz, das erwiesenermassen die ganze Natur durchwaltet, das aber auch, wie mir scheint, die griechische Kunst der guten Zeit beherrscht, dass nämlich mit dem geringsten möglichen Aufwand von Kräften die grösste mögliche Wirkung zu erzielen sei? Denn hier ist ein Plus aufgewendeter Kräfte, dem gar keine Wirkung entspricht!

Ernst Rietschel, der berühmte Berliner Bildhauer, hat diese merkwürdige Erscheinung zu erklären versucht. Er sagt: „Es hat mich immer mit einer Art Rührung und Bewunderung erfüllt, dass die parthenonschen Giebelfiguren an der Rückseite ebenso vollendet sind als vorn. Der Künstler wusste, dass, wenn dies Werk aus seiner Hand und seiner Werkstatt war, nie ein menschliches Auge dahin blicken könne, wo seine Liebe, Mühe und Sorge das Reizendste geschaffen und gepflegt hatte. Jetzt nach über zweitausend Jahren ist es uns, mehr durch glücklichen Zufall als durch geschichtliche Notwendigkeit, vergönnt, diese treuen Liebesopfer einer echten Künstlerseele zu entdecken. Warum that dies der Künstler, da so viel Zeit und Mühe verloren schien? Er that es aus wahrhaft göttlichem Schaffensdrange, das, was da werden sollte, vollkommen und seiner selbst wegen werden zu lassen, wie die Blume auf einsamem Abhange in menschen- und tierlosen Einöden blüht; sie nutzt nichts als Nahrungsmittel für Tiere, sie erfreut kein menschliches Auge und doch ist sie so vollkommen entwickelt, wie die prachtvollste Blume des Ziergartens.

Da ist kein Nebenzweck, nur harmonisch vollkommene Entwicklung, um ihren göttlichen Schöpfer zu preisen.“ Diese Erklärung ist schön, aber gewiss unrichtig; von der „erhabenen Zwecklosigkeit der Kunst“, auf die hier im Zusammenhang mit den kunstphilosophischen Überzeugungen jener Tage angespielt wird, hat die mitten im Leben stehende griechische Kunst niemals etwas gewusst, ich möchte sagen, Gott sei dank nie etwas zu zu wissen gebraucht . . .

Richtiger wäre es schon, wenn man sagte, das hochgesteigerte Gefühl des griechischen Bildhauers für das Organische habe sein Verfahren auch in diesem Falle bestimmt. Aber der wahre Grund scheint mir tiefer zu liegen.

Man vergisst immer wieder, dass der griechische Tempel nicht für die Menschen da war, dass er ein Weihgeschenk an die Gottheit war, ein ausschliesslich für die Gottheit hergestelltes Prunkhaus für ihr Bild, das heisst also nach dem Glauben der älteren Zeit für die Gottheit selbst. In diesen Gedanken war auch der ganze Skulpturenschmuck mit einbezogen, er war in erster Linie nicht für den Anblick der Menschen sondern dem Gotte zum Geschenk bestimmt. Nur zur Hälfte fertige Figuren aber dem Gotte zu schenken und zu weihen, wäre dem frommen griechischen Gefühl wie eine Verhöhnung der Gottheit, wie der Versuch eines frevelhaften Betrages an ihr erschienen.

Steht man unter dem Säulenumgang des Parthenon und versucht, mit den Augen zu den Figuren des Cellafrieses emporzudringen, so wird man diesen Versuch bald enttäuscht aufgeben. Sie sind von dem durch die Tempelarchitektur aufgezwungenen Standpunkt aus einfach unsichtbar, wenigstens nicht geniessbar. Ehedem

mochte ja die Bemalung dem entziffernden Auge nachgeholfen haben, dieser Vorteil aber wurde durch die Verdunkelung infolge der Deckplatten, die einst Peristyl und Cella verbanden und die heute fehlen, mehr als wettgemacht. Der herrliche Fries, dieses Wunder der Kunst, wurde einfach nicht gesehen, so wird er denn auch in der gesamten antiken Litteratur nicht ein einzigesmal erwähnt. Er war eben auch nicht für die Augen der Menschen, sondern für die glänzenden der lieben Göttin bestimmt, deren Haus er wie ein schmückendes Band, wie ein teppichartiger Behang umschlang; und ich gestehe, dass mir nichts von der tiefen Herzensfrömmigkeit des attischen Menschen des 5. Jahrhunderts eine stärkere Empfindung giebt als eben diese Tatsache. —

Von den Figuren des Westgiebels ist nur ein Torso so weit erhalten, um dem Geniessen des modernen Betrachters sozusagen einige Angriffspunkte darzubieten. Es ist ein nach links hin sitzender nackter Mann, dessen Stelle in der linken Giebelecke war, der sich, die linke Hand auf den Boden gestemmt, in den Hüften nach rechts umwendet, so dass er uns die Brust in der Vorderansicht, den Kopf im Profil zeigt. Über den linken Arm fällt ein leichter Mantel. Die allmähliche Drehung des Körpers um die eigene Achse ist so überzeugend durchgeführt, dass man an Myrons Kunst im Diskobol erinnert wird, wie denn auch die Komposition der Mittelgruppe an eine bekannte z. T. erhaltene Komposition (Marsyas und Athena) jenes Meisters gemahnt. Was die Benennung dieser Figur betrifft, so ging sie bis vor kurzem von der Annahme aus, dass Pausanias mit seiner Bezeichnung analoger Eckfiguren im Ostgiebel des olympischen Zeustempels als Flussgötter recht hat;

giebt man das zu, so hat es um so mehr Wahrscheinlichkeit, dass auch unsre Gestalt einen Flussgott und zwar den Kephisos darstelle, als ihr Motiv — das langhingestreckte, bequeme Lagern — für die Charakteristik eines Flussgottes gar nicht besser erfunden werden könnte als es hier geschildert ist. In dem hockenden Jüngling und lagernden Mädchen in der rechten Giebelecke hätten wir dann entsprechend einen Flussgott mit einer Quellnymphe anzunehmen, wofür sich die Namen Ilissos und Kallirrhoe wie von selbst anbieten, da die wirkliche Lage der genannten Gewässer in Beziehung zum Giebel genau ihrer Darstellung im Giebel entsprechen würde. Furtwängler hat diese Deutung angefochten und erkennt auch in den Eckfiguren, wie in den übrigen hier versammelten Zuschauern, mythische Urbewohner der Akropolis; sicherlich hat seine Erklärung den Vorzug der Einheitlichkeit vor der anderen voraus.

Die übrigen Reste dieser Giebelkomposition sind so stark fragmentiert, dass sie die Schönheit von einst kaum von ferne noch ahnen lassen. Hier hat das Unglück von 1687 mit am stärksten gewütet, denn noch Carrey sah an dieser Stelle sehr viel mehr und besser Erhaltenes als wir heute besitzen. Seine Zeichnung lehrt, dass die beiden Gottheiten, die in der Giebelmitte auseinanderfuhren, ihre Gespanne bei sich hatten, die von Frauen gelenkt wurden, dass ihnen ausserdem noch je eine Geleitfigur beigegeben war und die Zuschauer zum grössten Teil aus sitzenden weiblichen Figuren bestanden.

Die Idee, die die Kultbehörde leitete, als sie der Phidiasischen Werkstatt gerade diese Darstellungen für die beiden Giebel vorschrieb, ist klar. Im Ostgiebel,

über dem Eingang in den Tempel, sollte die unmittelbare Abstammung der Stadtgöttin aus Zeus, dem obersten Herrn des Himmels und der Erde, verherrlicht, im Westgiebel ein Stück aus der heiligen Geschichte des Burgfelsens, auf dem sich der neue Tempel erhob, erzählt werden, eben die Legende von der Besitzergreifung der Akropolis durch die beiden auf ihr verehrten Hauptgötter und der Entstehung ihrer Wahrzeichen und Geschenke, des heiligen Ölbaums und des wunderbaren Salzquells, die nebenan im Poliastempel noch immer gezeigt wurden. Der Westgiebel galt ebenso der Verherrlichung des Poseidon als der Athena.

Etwas vager ist die Beziehung der Metopenreliefs zur tempelbewohnenden Göttin. Den Kentauren-, Giganten-, Amazonen- und trojanischen Kämpfen, die sie erzählen, liegt nur der eine gemeinsame Gedanke zu Grunde, dass in ihnen einen höhere Gesittung über urweltliche Wildheit, Griechentum über Barbarentum triumphierte; am Kriege gegen die Giganten hatte Athena selbst teilgenommen, für die übrigen Kämpfe durfte sie wenigstens als Patronin gelten, wenn sie auch keinem so eng verbunden ist wie etwa denen des Herakles. Dass fast ausschliesslich Kampfszenen zur Darstellung gewählt wurden, erklärt sich einfach aus dem oben schon berührten architektonischen Zweck der Metopen; jene gaben Gelegenheit zur Entfaltung heftigster Bewegung, wie sie die Metope braucht.

Eine stattliche Reihe wohlhaltener Platten von der Südseite, mit Darstellungen von Kentaurenkämpfen, befindet sich im Britischen Museum, viel Schlechterhaltenes ist noch an Ort und Stelle, von vielem hat Carrey die Umriss gerettet, andres ist gänzlich zerstört und für immer verloren.

Betrachten wir die Londoner Reliefs, so drängt sich uns zunächst Bewunderung der Leistung auf, die in der reichen Variation des einen einförmigen Stoffes, Kampf eines Rossmenschen mit einem Griechenjüngling, dargestellt auf einer fast quadratischen Platte, unzweifelhaft beschlossen liegt. Mit eigentümlich griechischer Freiheit wurde den Künstlern zunächst allerdings gestattet, auch siegende Kentauren darzustellen, obwohl dies jener religiösen Grundidee wenigstens für den Augenschein widersprach; aber die Aufgabe blieb noch immer schwierig genug, und die Erfindungsgabe des Künstlers, der die Zeichnungen lieferte, muss hoch gerühmt werden.

Einige Prachtstücke seien in aller Kürze bezeichnet. Da ist ein Grieche, der mit seinem linken Knie dem Kentauren so scharf in den Bug getreten ist, dass das Ungetüm in den Vorderbeinen eingeknickt ist; mit der Linken reißt der Jüngling das Haupt seines Gegners am wilden Bart herum, mit der Rechten holt er zum tödlichen Stoss aus.

Ein anderer hat den davoneilenden Pferdemenchen im Haupthaar gepackt, vergebens sucht sich dieser loszumachen, und schon schwingt der Grieche, mit einer prachtvoll weiten Gebärde, die von einem breit über Rücken und Arm herunterfallenden Mantel, zwar auf Kosten der Naturwahrheit aber höchst eindrucksvoll umrahmt wird, die lange Lanze gegen den Mädchenräuber.

Dann wieder sprengt der Kentaure jauchzend, ein Löwenfell wie einen Schild vor sich herhaltend, wild mit dem Schweife peitschend, über die Leiche eines besiegten Griechenjünglings hinweg. Oder er würgt ihn am Halse in eherner Umklammerung, presst den

Schenkel des Feinds mit den Vorderbeinen zusammen und bearbeitet seinen Rücken mit einem Baumast. Und so weiter, in reichem Wechsel.

Der Wechsel erstreckt sich aber auch auf den Stil dieser Hochreliefs. Es kann mit Sicherheit hier eine altertümliche, härtere Weise von einer jüngeren, freieren unterschieden werden, was zu Verwunderung weiter keinen Anlass giebt, wenn man bedenkt, dass Phidias, um die Bildwerke am Parthenon in verhältnismässig kurzer Frist herstellen zu können, auch Künstler älterer Richtung in seine Werkstatt auf der Akropolis mit aufnehmen musste.



Athen, Akropolismuseum

POSEIDON, ARES UND DEMETER
(Marmorplatte vom Cellariefries des Parthenon)

DIE bei weitem am besten erhaltenen Reste der Parthenonskulpturen sind die des Frieses, von dem ungefähr drei Viertel gerettet sind; der gegenwärtige Bestand verteilt sich auf das Britische Museum und Athen, hier wieder auf den Parthenon selbst und das Akropolismuseum. Auch hier haben wir von manchem nur durch Carreys (hier besonders schönen) Zeichnungen Kunde.

Während die Giebelkompositionen mit ihren zwei gegenwirkenden Bewegungen dem Wesen des Dramas, das im Konflikt beruht, verwandt sind, während ferner die Metopen mit ihrer knappen, lebhaften, figurenarmen Erzählung an die Ballade erinnern, hat der Fries sehr deutlich einen ruhig-epischen Zug; ja sogar die retardierenden Elemente, deren das richtige Epos nicht entbehren kann, fehlen ihm nicht.

Der Gegenstand dieser Erzählung ist längst erkannt als der Festzug der sogenannten „grossen Panathenäen“, die alle vier Jahre gefeiert wurden, an denen das ganze Volk sich beteiligte und die in der Überbringung eines grossen, von erlesenen athenischen Mädchen und Frauen

reich gestickten Peplos für das alte Kultbild der Athena im Poliastempel und in der Darbringung eines Hekatombenopfers auf der Akropolis gipfelten. Jenen alten Athenatempel sollte, wie die neueste Forschung gezeigt hat, das neue prächtigere Haus ersetzen, in dieses auch das alte hochheilige Standbild der Göttin versetzt werden; Pläne des Perikleischen Anhangs, die später an dem Widerstand der konservativen Priesterpartei scheiterten. Von ihrem Vorhandensein zeugt aber mit in erster Linie die Anordnung und die Erzählung des Frieses. Dieser lässt nämlich den Zug an der Westseite des Tempels beginnen, führt ihn dann um die beiden Langseiten herum und lässt ihn an der Ostseite, also vor dem Parthenon selbst, ankommen; hier auch sitzen, unsichtbar den Augen der Menschen, die versammelten Götter, den Zug erwartend, und hier ist endlich auch, als im Innern des Tempels geschehend gedacht, die Empfangnahme des Prunkgewandes für das Athenabild geschildert.

Der Westfries zeigt teils noch die Vorbereitungen des Zuges, teils diesen selbst in voller Bewegung. Jünglinge, die sich erst noch die Sandalen festbinden oder den Mantel umlegen, andere, die ihr Ross zäumen oder es am Halfter führen oder das scheu gewordenen bändigen, andere, die schon aufgesessen sind und wohlgenut davongaloppieren. Die meisten völlig nackt, nur mit dem über der Brust zusammengehefteten kurzen Mäntelchen bekleidet, während andere ausserdem den leichten, hochgeschürzten Leibrock tragen, wieder andere mit Helm und Panzer kriegerisch gerüstet sind. Eine besondere Zierde einiger unter ihnen bildet der grosse, flache, breitrandige Hut, wie ihn auch Hermes, der junge Gott, gerne trägt. Ihre Pferde sind klein, starkhalsig, mit

langen Schweifen und gestutzten Mähnen, voll mutigen Feuers. Wie die jungen Edelleute — denn im alten Athen war das Reiten ausschliesslich ein Sport der Aristokratie — alle zu Pferde sitzen, leicht, sicher und elegant, das ist eine Freude mit anzusehen, und man spürt bei dieser Schilderung den freudigen Stolz Athens auf seine berittene junge Aristokratie deutlich durch.

In langen Reihen galoppieren sie nun den Nordfries entlang, nicht gerade parademässig strenggeordnet, sondern fröhlich durcheinander, oft wenden sie sich nach den Hintermännern um und schon werden Ordner in langen Mänteln sichtbar, mit heftigen Gebärden und lauten Rufen den Zug hemmend. Zahlreicher treten sie neben den Viergespannen auf, die nun folgen. Auf erst ruhig stehenden, dann immer wilder einherfahrenden zweirädrigen homerischen Streitwagen steht je ein Wagenlenker in dem lang herabfallenden, hart unter der Brust gegürteten Gewand, das jetzt durch die berühmte delphische Bronzefigur aller Welt vertraut ist, und daneben ein vollgerüsteter Krieger, der das Parade-Kunststück zeigt, wie man auf den in voller Fahrt befindlichen Wagen aufspringt und wieder von ihm abspringt. Vor den Kriegswagen zieht eine Gruppe bärtiger Männer in Mänteln einher, mit heiligen Ölzweigen in den Händen, vor diesen je ein Kitharspieler und Flötenspieler, dann wieder Jünglinge, die Amphoren mit dem Opferwein auf den Schultern tragen, Knaben mit flachen Körben, darin die Opferkuchen liegen, und endlich die Reihe der Opfertiere, dichtwellige Widder und breitgehörnte Rinder.

Wir biegen um die nordöstliche Ecke und sind vor der Hauptfront des Tempels angelangt: dort, wo die Götter warten. Mit einem Schlage ist alles verändert, auf die laute Bewegung dort ist hier die stillste Ruhe

gefolgt. Ergreifend geradezu, wie das feierliche und nachdrucksvoll wiederholte Anschlagen desselben Akkordes, wirken die dreizehn ganz stillen, einander fast völlig gleichen herrlichen Mädchengestalten der Ecke zunächst, die, Opferkannen, -schalen und Räuchergefässe bringend, den Zug eröffnen. Mit kleinen Schritten, dicht verhüllt, das scheue, langlockige Köpfchen gesenkt, so schreiten sie einher; sie, ungewohnt aus der züchtigen Hut des Hauses hervorzutreten und den Blicken der Menge sich zu zeigen. Sie werden von den schon Angekommenen erwartet, Männern, die in ruhigem Gespräch beisammen stehen, auf ihre langen Stäbe gestützt. Und nun, den grössten Teil der Mitte dieses Frieses einnehmend, in grösserem Massstab als die Menschen gebildet, die mit Athena vor ihrem Tempel versammelten zwölf Götter, bereit, die Huldigung des frommen Volkes freundlich entgegenzunehmen. Sie sind natürlich alle in Vorderansicht sitzend zu denken, was der flache Reliefstil des Frieses nicht bilden konnte, und die fünf Personen, die die Reihe der Götter in der Mitte unterbrechen, sind einem bekannten Gesetze des Bas-Reliefstils gemäss als hinter den Göttern befindlich zu denken, nämlich im Innern des Tempels.

So gesehen sitzt Athena neben Zeus in der Mitte der Olympischen, zu ihrer Rechten (wie sich hier gebührt) Poseidon, zur Rechten von Zeus Hera mit einer himmlischen Dienerin. Dann folgen nach rechts Ares, Demeter, Dionysos, Hermes, nach links Hephästos, Apollon, Artemis, Aphrodite mit Eros.

Hier nun hat der Künstler mit Anspannung seiner höchsten Kraft auch wirklich ein Höchstes gegeben. An diesen Gestalten werden sich die Augen der Menschen nie satt sehen. Novalis sagt einmal von einer Figur

seines Romans, bei der er augenscheinlich an Goethe gedacht hat: „Und wo er stand, schien er für alle Ewigkeit stehen zu wollen.“ So sind auch die scheinbar so zwanglosen und doch so edlen und grossen Gebärden, Stellungen, Bewegungen dieser sitzenden Göttergestalten wie von einem Hauch von Ewigkeit unwittert. Wie gross und ruhig sitzt der Götterkönig da, und doch wie schlicht und natürlich! Mit was für einer machtvollen und doch gehaltenen Gebärde entschleiert sich, ihm sich zuwendend, seine hehre Schwester und Gemahlin! Und wie innig hat dieser grösste Künstler seine liebe Göttin Athena angeschaut, wie unendlich liebenswürdig sitzt sie da, ganz still und mädchenhaft; es ist, als ob der Meister mit seinen leisen Mitteln ihre verhaltene Rührung beim Anblick ihres treuen Volkes hätte schildern wollen. Und wieder die schlichte Würde Poseidons, und drüben in lebhafteren Gebärden und Stellungen, die aber alle von einem immanenten höchsten Adel beherrscht sind, die kecke Götterjugend, zu der sich die freundliche Demeter gesellt hat . . .

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,

Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

So, wie Hölderlin die Götter Griechenlands in seinem sehnennden Herzen gehegt, sind sie hier leibhaft vor unseren Blicken versammelt.

Im Tempel empfängt der Oberpriester den schweren Peplos aus den Händen eines dienenden Knaben, es ist, als ob er die reichen Stickereien bewundernd betrachte. Neben ihm die hohe Priesterin ist im Begriff, herankommenden Mädchen Polsterstühle abzunehmen, die nach Furtwänglers einleuchtender Vermutung für die Götter bereit gestellt werden, die am hohen Festtag ihrer Tochter und Schwester diese und ihr schönes neues Haus besuchen.

Die Schilderung des Zuges auf der linken Seite der Ostfront und an der südlichen Langseite des Tempels fügt der besprochenen Hälfte des Frieses keine wesentlichen neuen Momente der Erzählung hinzu, darf es auch gar nicht, da die beiden fürs Auge getrennten Züge als dicht nebeneinander hingehend gedacht sind, als ein und derselbe Zug, hier von der einen, dort von der entgegengesetzten Seite gesehen. Völlig ungrisch wäre es nun freilich gewesen, diesen Gedanken pedantisch durchzuführen und den Nordfries Motiv für Motiv auf der Südseite zu kopieren.

Überblicken wir nun die gesamte Leistung, so werden wir zunächst der Grundidee unsere Bewunderung nicht versagen. Es war keine kleine Neuerung und kein kleines Wagnis, bei der Schmückung eines Tempels von dem für diesen Fall bereiten Typenrepertoire einmal gänzlich abzusehen und statt nach den üblichen mythologischen

oder historischen Erzählungen nach einer Darstellung aus dem gegenwärtigen, wirklichen Leben zu greifen. Und es war ein schöner Gedanke, der Stadtgöttin, um sie zu ehren, das Herrlichste und Grösste zu zeigen, das man hatte: eine glänzende Exhibition der ganzen Volkskraft. Alles, die reisige adelige Jugend, die schamvolle Schönheit der Jungfrauen, die Würde der Männer und Greise, wurde zur Schau für die Göttin aufgerufen, es ist, wie wenn man Monarchen durch Truppenparaden ehrt. Dieser grosse Gedanke, der dem Panathenäenfestzug zu Grunde lag, ist im Phidiasischen Fries für alle Ewigkeit monumentalisiert worden. Auch hier hat die griechische Kunst ihren hohen Beruf erfüllt, den höchsten und seligsten Momenten des Lebens festliche, dauernde Denkmäler zu setzen.

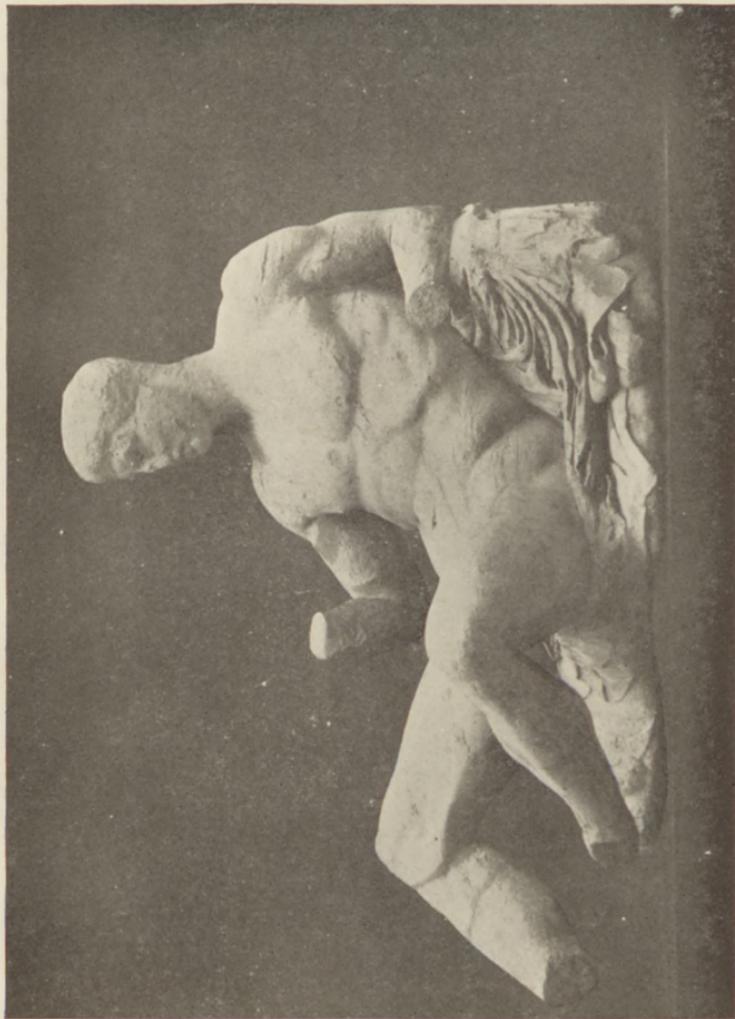
Über die Komposition des Frieses, ihren epischen Charakter, die retardierenden Momente, das Musikalisch-Symphonische in der Ablösung heftiger Bewegung durch feierliche Ruhe ist das Wesentliche schon gesagt. Die Behandlung im einzelnen hat in grossen Zügen dem Maler vorgearbeitet, daher dürfen wir die höchste Kunst der oben beschriebenen Giebelskulpturen hier nicht suchen wollen. Dass Phidias selbst nicht nur die Anlage im ganzen und grossen bestimmt, sondern auch einzelnes (die Götterversammlung und etwa die Mittelgruppe) selbst gezeichnet habe, sollte nicht bezweifelt werden. So hat in vielbeschäftigten Renaissance-Ateliers der Meister selbst in bestellten Porträts z. B. nur den Kopf, in Altarbildern die wichtigsten Figuren gemalt, und konnte es ruhig thun, weil die Einheitlichkeit des Werkstättenstils so gross war, dass die Unterschiede der Arbeit kaum merkbar wurden.

Dagegen ist der Anteil des Phidias an den Metopen,

nach dem Erhaltenen zu schliessen, sicherlich gleich Null gewesen, während wir schon von den wenigen zufällig geretteten Giebelfiguren mindestens drei (Kephalos, zwei der Moiren), die zum Allerhöchsten der griechischen Kunst gehören, nur seiner Hand zutrauen durften. Daraus müssen wir den Schluss ziehen, dass auch manches, wenn nicht vieles, von dem Verlorenen seiner Urheberchaft sich rühmen durfte. Höchst verwunderlich ist es, dass darüber in der antiken Überlieferung nichts gewisses gesagt ist. Um so fester ist schon in ihr sein Name mit dem goldelfenbeinernen Tempelbild der Athena Parthenos verbunden; neben seiner Pracht und mystischen Wirkung schien offenbar den Besuchern der übrige plastische Tempelschmuck kaum der Rede wert.

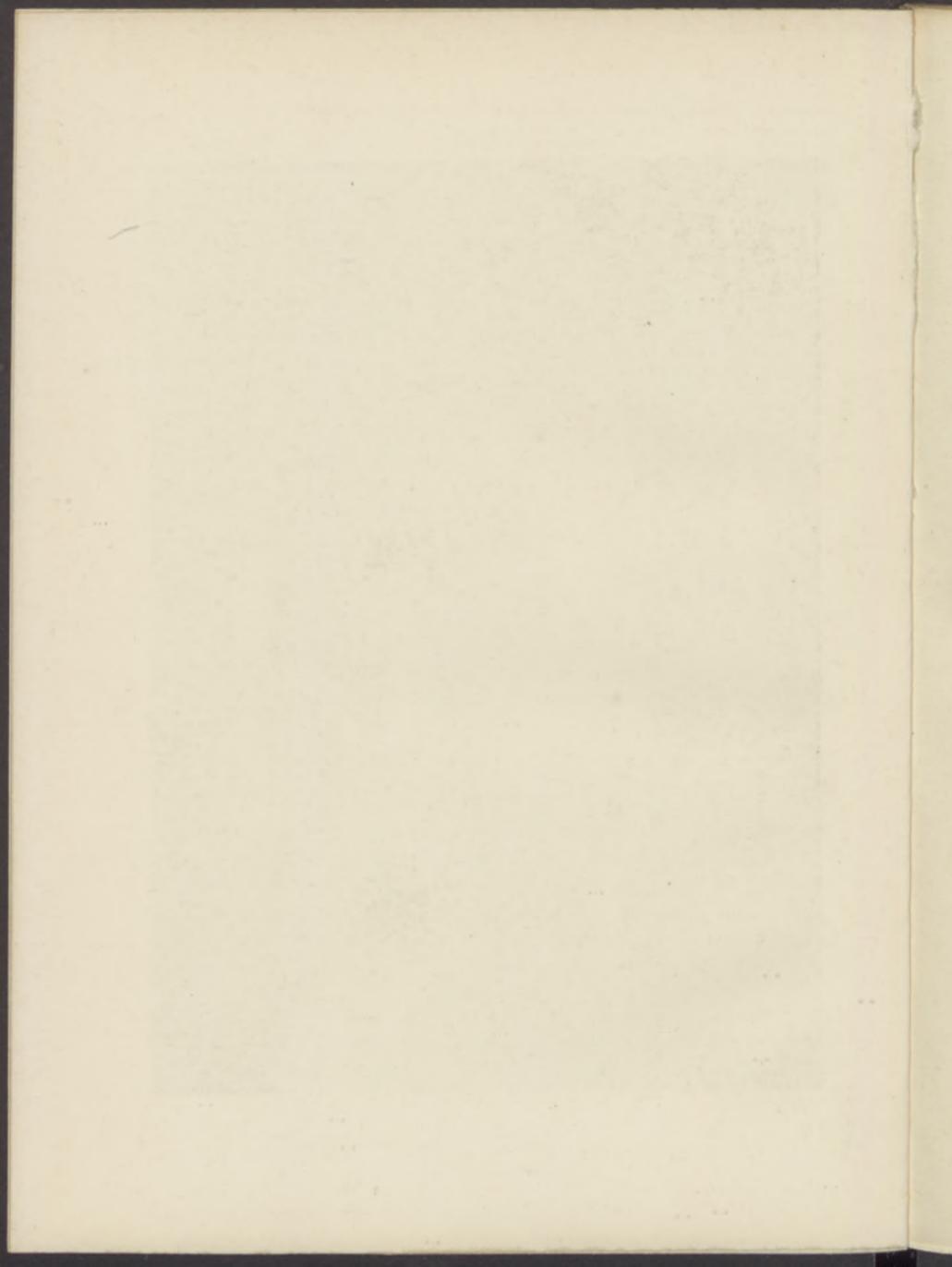
An Nachbildungen dieses etwa zwölf Meter hohen Tempelbildes nun leiden wir keinen Mangel, vor allem hat die griechisch-römische Kleinplastik zahlreiche Erinnerungen daran aufbewahrt. Unter den hier in Betracht kommenden Denkmälern nimmt noch immer die am Varvakeion in Athen gefundene, aus römischer Zeit stammende Statuette den ersten Rang ein.

Ruhig und aufrecht steht die Göttin auf rechtem Standbein da, das linke Spielbein ein wenig seitwärts gesetzt. In der rechten Hand, deren Rücken auf einer Säule aufruhet, trägt sie eine geflügelte Nike, mit der Linken hält sie den Rand des auf den Boden gestellten runden Schildes gefasst, der aussen in der Mitte mit einem geflügelten Medusenhaupt verziert ist. Sie trägt Sandalen, Chiton, Ägis und Helm. Der Chiton ist der dorische, ärmellose, so dass die vollen, kräftigen Arme nackt sind; er ist über dem Überschlag gegürtet und der Stoff ist unter der Gürtung etwas heraufgezogen, so dass Bausche entstehen; von den beiden Enden des



London, Britisches Museum

KEPHALOS



Überschlags an der rechten Seite der Göttin fallen Troddeln herab. Die Brust ist mit einer Schlangenschuppen-Ägis bedeckt, die in der Mitte von einer Agraffe, die ein Medusenhaupt darstellt, zusammengehalten wird; vom Saum der Ägis ringeln sich Schlangen empor. Auch sonst spielt die Schlange an diesem Bildwerk eine grosse Rolle: sie ziert in schlichter, aber geschmackvoller, ornamentaler Verwertung als Armband die Unterarme der Göttin, die Gürtung wird durch zwei verknotete Schlangen hergestellt, deren Köpfe sich wie züngelnd gegeneinander wenden, und eine mächtige Schlange stellt sich im Bauche des Schildes auf, mit dem Kopfe gegen den Beschauer andringend. Diese letztgenannte ist das Sinnbild des erdgeborenen attischen Volkes, das in der sicheren Hut Athenas seine Feinde bedrät.

Der Chiton fällt in Falten, deren Begrenzung grosse Wellenlinien bildet, an der rechten Seite der Göttin herab, vorn aber, über dem Standbein, in steilen Falten mit breiten Stegen; dagegen tritt der linke Oberschenkel glatt aus dem Gewände hervor und von seinem Knie geht eine Steifalte mit breitem Steg herab, die den unangenehmen Eindruck eines Invalidenstelfusses macht. Diese Falten sind sämtlich tief unterhöhlt und erzeugen starke Schattenwirkungen.

Und nun zum Kopf. Das Gesicht ist breit und voll, mit breitem Kinn und Nasenrücken, vollen Lippen und voller Wange: diese grossen Formen waren nötig, um den Kopf nicht vom Helm mit seinem schweren Zierrat erdrückt werden zu lassen. Geringelte Locken quellen an der rechten und linken Schläfe unter dem Helm hervor, vom Hinterhaupt kommend legen sich rechts und links je zwei lange dicke Flechten über die

Ägis, während hinten das Haar der Göttin in einer breiten, plastisch nur ganz wenig gegliederten Masse herunterfällt. Die Backenlaschen des runden, die Schädelform knapp umschliessenden Helmes sind seitwärts aufgeklappt, eine oben am Helm angebrachte geflügelte Sphinx mit je einem Flügelpferd an beiden Seiten trägt die drohenden Helmbüschel.

Die Nike, die Athena auf der vorgestreckten rechten Hand wiegt, ist hier dem Beschauer zugewendet, wenn dieser rechts unter der Göttin steht und diese im Dreiviertelprofil sieht. Auch sie trägt einen Chiton mit Überschlag und um die Hüften shawlartig einen Mantel geschlungen, dessen Ende über dem linken Unterarm herunterfällt. In den Händen hielt sie wahrscheinlich eine Siegerbinde bereit, nicht für die Göttin, die sich keine Tanie um die Stirne legen kann, sondern für die attische Nation, deren Sinnbild, der Schlange im Schildbauch, sie sich zukehrt. Damit ist Athena als die Verleiherin des Sieges an ihr Volk geschildert.

So viel erzählt die Statuette vom Varvakeion, die übrigens an Augen und Brauen noch heute schwache rötliche Farbspuren zeigt. Die bei der Pnyx gefundene sogenannte Lenormantsche Statuette weist an der Basis und äussern Schildfläche Andeutungen der Reliefs (dort die Geburt der Pandora, hier einen Amazonenkampf darstellend) auf, die das Original an diesen Stellen verzierten. Im übrigen ist sie sehr viel skizzenhafter angelegt, was aber ihrer Liebenswürdigkeit keinen Abbruch thut. Im Antlitz hat sie einen frischeren, naiveren, mädchenhafteren Ausdruck als ihre Schwester, der zumal im Profil sehr reizvoll wirkt.

Von weiteren Einzelheiten des Schmuckes erfahren wir aus anderen, litterarischen und monumentalen

Quellen. Greife im Relief prangten an den Backenklappen, Tierköpfe am Vorderrand des Helms, mächtige Ohrgehänge und ein dreifaches Halsband betonten den weiblichen Charakter der Göttin, im Innern des Schildes war eine Gigantenschlacht, an den hohen Sohlen ein Kampf der Lapithen mit den Kentauren gebildet. So giebt sich schon hier die noch reicher beim olympischen Zeus ausgebildete Tendenz zu erkennen, um die Göttin herum eine Art von Bilderbibel zu entfalten, deren Lesung den Gläubigen zur Andacht stimmen sollte.

Wir kehren zur Varvakeionstatuette zurück, um das Ganze der Komposition ins Auge zu fassen. Da fällt denn zunächst ins Auge, dass sie auf ein Minimum von Bewegung beschränkt ist. Mit Absicht, wie längst erkannt ist; galt es doch das Kolossalbild mit der grossen Ruhe der umgebenden dorischen Tempelarchitektur in Einklang zu halten. Nur wenige schräge Linien bringen ein bisschen Bewegung ins Bild: der untere Saum des Überschlags, der Bausch über dem Gürtel rechts, das seitwärts weggesetzte Spielbein und der linke Unterarm; sonst herrschen durchaus die geraden und parallelen Linienführungen vor.

Den Eindruck der farbigen Komposition in der Einbildung hervorzurufen, fällt uns schwer, da unsrer sinnlichen Erfahrung nichts Ähnliches vorliegt. Wir wissen, dass die nackten Teile des hölzernen Kerns der Statue, in dem ein eisernes Gerüst stak, mit dünnen Elfenbeinplatten umkleidet, die Gewandteile, die Waffen und Attribute aus Gold gebildet, die Augensterne aus Edelsteinen waren; wie aber das Gold bearbeitet, ob es emailliert und ob das Elfenbein teilweise (Lippen usw.) farbig behandelt war, wie alles zusammengestimmt gewesen sein mag, entzieht sich unsrer Kenntnis. Doch ahnen wir

das Überwältigende des Gesamteindrucks, das mystische Erglänzen des Goldes, das warme weisse Leuchten des Elfenbeins im geheimnisvollen Dämmer des Tempelinnern, das durch das geöffnete Thor sein einziges Licht empfang, den bannenden Blick der Augen, die ungeheure Ruhe, die das Bild umströmte. Von fern verwandt mag die Empfindung dessen sein, auf den aus der goldenen Apsis einer Basilika eine ungeheure starre Madonna mit grossen fremden Augen herabblickt wie im stillen Dom auf Torcello.

Dass das Schicksal eines aus so kostbaren Stoffen zusammengesetzten Werkes von dem Tage an besiegelt war, wo ihm die Andacht und der Glaube nicht mehr schützend zur Seite standen, ist klar. Damit ist die obere Grenze für das zeitliche Dasein der Statue gegeben; die untere, das Jahr der Aufstellung und Weihung, kennen wir auch, es ist das dritte der 85. Olympiade, 438 v. Chr. So hat sie fast ein Jahrtausend auf Erden gestanden und das „innige Volk“, dessen eigenstes Wesen sie verkörperte, um viele Jahrhunderte überlebt.



ILHELMDÖRPFELDS exakte Beobachtungen und Vergleichenungen der am Standplatz der Athena Parthenos verwendeten Maasse und Gesteinsarten mit den entsprechenden am Standplatz des olympischen Zeusbildes von Phidias haben ihn zu dem auch für uns zwingenden Schlusse geführt, dass jener antiken litterarischen Überlieferung zu glauben sei, die das Goldelfenbild in Olympia nach jenem in Athen entstanden sein lässt.

Über dieses nun existiert eine reichlich strömende litterarische Überlieferung, während die monumentale viel spärlicher fliesst als bei der Athena Parthenos, da sie im Grunde auf ein paar unter dem Kaiser Hadrian geprägte elische Münzen beschränkt ist, die das Allgemeinste der Anordnung und den Kopf der Statue wie es scheint mit ziemlicher Treue wiedergeben.

Danach sass der König der Götter und Menschen auf hohem Thron gerade vor sich hinblickend, mit einem Mantel bekleidet, in der vorgestreckten Rechten die ihm zugewandte Nike tragend und mit der Linken das gewaltige, von einem Adler bekrönte Skeptron hoch

fassend, die Füße auf einem Schemel. Im schlichten Haupthaar trug er den olympischen Siegespreis, den heiligen Ölkranz, als dessen Verleiher ihm die Sieger dankten. Auf die Stimmung dieser feierlichen Begehung scheint überhaupt die Stimmung des ganzen Bildwerks berechnet gewesen zu sein; denn huldvolle Milde drückte nach der einstimmigen schriftlichen Überlieferung der Alten das Wesen dieser Gestalt aus, und huldvolle Milde ist auch der Ausdruck des Kopfs auf der elischen Münze; was am deutlichsten wird, wenn wir ihn z. B. mit der bekannten vatikanischen Zeusbüste von Otricoli vergleichen, worin ein späterer Künstler aufs großartigste eine andre Wesensseite des Gottes beschrieben hat, Zeus den Weltregierer, dem die Sorgen um das All die mächtige, in tiefem Sinnen geneigte Stirn durchfurchen. So hat man denn auch, unter dem Eindruck jener beherrschenden Stimmung des olympischen Bildes, seine Entstehung mit den berühmten drei Versen im ersten Gesang der Ilias in Zusammenhang gebracht, die Zeus gegenüber den inständigen Bitten der Thetis als den Gewährenden, gütig Verleihenden schildern:

„Sprach's und winkte ihr zu mit den schwärzlichen Brauen
Kronion,
Und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt: es erbebten die Höh'n des
Olympos.“

Im Gegensatz zu diesem, auf die ganz bestimmte Situation der dankend vor den Gott hintretenden und ihm ihren Siegerkranz Weihenden Olympioniken geprägten, von Phidias geschaffenen Zeustypus existierte in Olympia in vielen Exemplaren ein anderer schrecklich aussehender und drohender, die „Kranes“, vor denen

die Teilnehmer an den Spielen schwören mussten, die Spielregeln nicht zu übertreten.

Von dem prangenden Bildwerk, mit dem die den Thron umgebenden Schranken, die Basis des Bildes, Füße und Rand des Schemels, Füße, Säulen, Querbalken, Arm- und Rückenlehnen des Thrones in Malerei, Rundplastik und Relief überreich geschmückt waren, hat uns Pausanias eine Beschreibung hinterlassen, die aber leider nur die Gegenstände der Darstellungen nennt. Deren Auswahl, Zusammenhänge und Beziehungen aber dem „Tiefsinn“ und der „Weisheit“ des Phidias zuzuschreiben, wie man immer thut, ist ebenso grundfalsch, wie wenn man etwa Raffael für die theologischen und humanistischen Ideen seiner „Disputa“ und „Schule von Athen“ verantwortlich machen wollte; die olympischen Zeuspriester würden es für einen sehr schlechten Scherz gehalten haben, wenn man ihnen zugemutet hätte, diese Dinge dem Banausen Phidias zu überlassen. Vielmehr dürfen wir annehmen, dass in jedem einzelnen Bildwerk jede einzelne Figur dem Künstler vorgeschrieben war. Gerade dort aber, wo das selbständige künstlerische Verdienst des Phidias begann, lässt uns unsere Überlieferung im Stich.

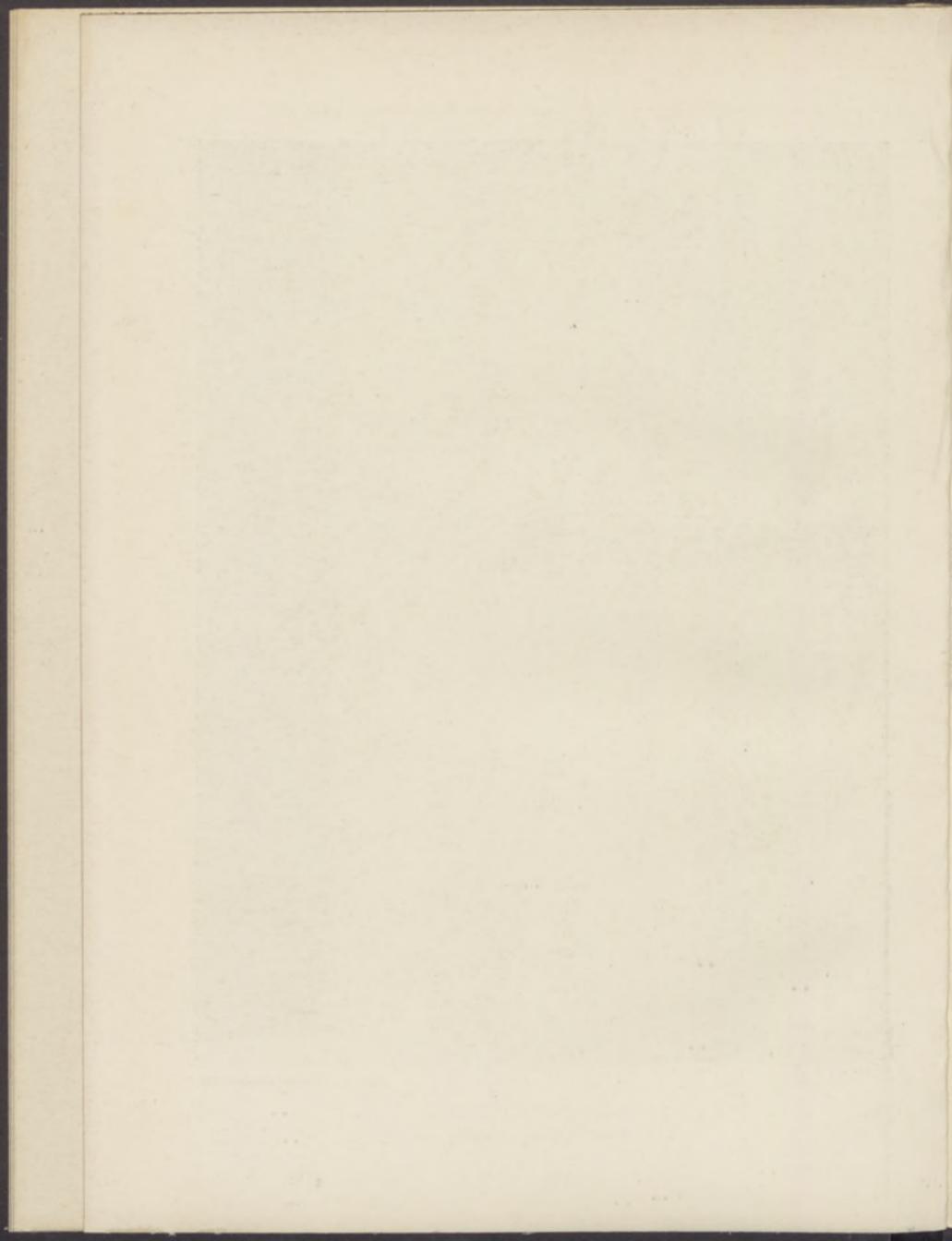
Auch über den Eindruck des Bildes auf die Zeitgenossen fehlt uns jede Kunde. Sie, die in der Kunst an das Allerbeste wie an das tägliche Brot gewöhnt waren, werden auch diese höchste Leistung ihres grössten Künstlers als etwas, das sich von selbst versteht, hingenommen haben. Dagegen sprechen Stimmen aus dem späten Altertum mit einer merkwürdigen Ergriffenheit von dem Werk, der man es anmerkt, dass es für jene Nachgeborenen als ein herrliches Sinnbild entschwundener goldener Zeiten auftrug, der Zeiten

des einigen, freien und blühenden Hellas, und dass sein tiefer Friede in den Seelen der Friedlosen schmerzliche Sehnsucht aufregte. Epiktet erachtete es geradezu für ein Unglück, den Zeus des Phidias nicht gesehen zu haben, und Dion aus Prusa mit dem Beinamen der „Goldmund“ schildert seinen Eindruck so: „Wer von den Menschen ganz mühselig und beladen ist, nach vielen Unglücksfällen und Trauer im Leben, und er kennt nicht mehr den süßen Schlaf, der soll vor das Bild hintreten, und siehe, er wird alles vergessen, was es im menschlichen Leben Herbes und Furchtbares zu leiden gibt; so hast du, o Phidias, dein Werk eronnen und ausgeführt, solches Licht und solche Anmut ist in dieser Kunst.“



Athen, Nationalmuseum

ATHENA PARTHENOS
(Kleine Marmorkopie)





VON dem dritten Goldelfenbeinbild des Phidias, einer für Elis gearbeiteten Aphrodite Urania, ist uns nichts Näheres bekannt. Dagegen können wir uns, dank einiger glücklichen Entdeckungen der jüngsten Zeit, von dem Stil seiner Erzwerke eine ziemlich genaue Vorstellung machen.

Es ist eins der grössten Verdienste Adolf Furtwänglers, dass er uns eine dieser Bronzen, und zwar jene, die Kenner der späten Zeit am höchsten geschätzt zu haben scheinen, in einer guten Marmorkopie wiedergeschickt hat. Es handelt sich um die im Statuenwald der Akropolis aufgestellt gewesene sogenannte Athena Lemnia, die nach der Insel Lemnos auswandernde Athener der Heimatgöttin als Abschiedsgeschenk gestiftet hatten (um die Mitte des fünften Jahrhunderts herum). Die beste Wiederholung des Torsos, dem der grösste Teil der Arme fehlt, bewahrt das Dresdener Museum, die beste des Kopfes das von Bologna.

Die Statue erinnert auf den ersten Blick zunächst an die Athena Parthenos. Im ärmellosen dorischen Chiton mit gürtetem Überschlag wie dort steht die

Göttin auf rechtem Stand- und linkem Spielbein ruhig und aufrecht da wie dort, wie dort fallen vorn die senkrechten Steilfalten, an der rechten Seite die Gewandsäume in grossen Wellen.

Aber die Unterschiede sind nicht weniger charakteristisch, sowohl für das andre Material als für die andre Stimmung des Werks. Ruhig fiel dort der linke Arm der Göttin herab, hier läßt er weit aus, was die Bronzetechnik bequem gestattet, und hält, sie hoch greifend, die aufgestellte Lanze. Nicht panzergleich, sondern eher zu maidlichem Schmuck dient ihr hier die malerisch quer über Brust und rechte Hüfte gezogene Ägis, die wie dort schlagenschuppig, von Schlangen umringelt und mit dem Kopf der Meduse gebildet ist. Das Wichtigste aber ist, dass dem vom überschwereren Helm fast erdrückten Haupte dort ein helmloses hier gegenübersteht, und dem entsprechend die vollen breiten Formen des Kopfes dort hier ins Hohe und Schmale gezogen sind; auch sieht der Kopf nicht gradaus vor sich hin, wie dort, sondern ist ein wenig geneigt und nach der rechten Schulter gewendet. In der Rechten trug die Göttin den Helm.

Man sieht, die Komposition der Bronze ist im Vergleiche zum Goldelfenbeinbild lebhafter, freier, die Charakteristik individueller. Den Hauptanteil daran trägt der Kopf mit seiner wie unwillkürlichen Bewegung und einem ganz persönlichen Reiz, der schon im späteren Altertum auffiel. Er erinnert in seiner Intimität an den (gleichfalls helmlosen) Kopf der Athena im Ostfries des Parthenon, die ja auch sozusagen eine mehr private als offizielle Auffassung der Göttin zur Schau trägt. Was sich der Erinnerung am tiefsten einprägt, ist die vielbewunderte Art, wie der Kopf und Hals auf dem Rumpfe

aufsitzen und wie die breite Kopfbinde so tief in das gescheitelte und gewellte Haar einschneidet, dass es wie ein schattiger Blätterkranz in entzückendem Umriss die Stirn umrahmt.

Das Motiv der leisen Neigung und Wendung des Kopfes scheint mir das eines wehmütigen Nachsehens zu sein. In friedlichen Zeiten, darauf deutet das unbehelmte Haupt und andres, hat die Stadtgöttin von ihren ausziehenden Kindern Abschied genommen; fest und aufrecht steht die Burghüterin da, aber mit einer Wendung und innigen Neigung des Hauptes, die wie von einer leisen Wehmut umflort ist, sieht das schöne Mädchen den Entschwindenden nach . . .

Also auch hier wieder ein „Gelegenheitsgedicht“ im höchsten Sinne des Wortes, ein grosser Moment im Leben jener attischen Kolonisten, die Stunde des Abschieds von der geliebten Vaterstadt, für ewig festgehalten im Denkmal.



INE hervorragend gute Marmorkopie einer anderen Phidiasischen Bronze ist bei den römischen Tiberregulierungsarbeiten im Bette des „weltschuttführenden“ Stromes vor wenig Jahren gefunden; es ist der Torso eines nackten Apollon mit verhältnismässig wohl-erhaltenem Kopf.

Manches an dem herrlichen Werk, dessen spröde Schönheit sich erst der wiederholten Betrachtung voll erschliesst, mutet noch archaisch an und gemahnt an die peloponnesische Schule, aus der Phidias nach dem Zeugnis der Alten hervorgegangen ist. Scharf setzen die Muskelpartien gegen einander ab, breit ist die Brust herausgenommen, „wohlgeöffnet“ (Goethe) blicken die lichtfangenden Augen zwischen scharfen Lidrändern hervor. Auch die Gliederung der Haare in dreierlei streng von einander gesonderten Partien hat noch etwas Schematisches: vor der schmalen Binde quellen Ringel- löckchen über die Stirn herab, hinter ihr bedeckt den Schädel die übliche gewellte Zeichnung, unter ihr fallen einzelne lange Locken über die Schulter. Doch ist die Ähnlichkeit des runden breiten Kopfes mit dem der

Parthenos unverkennbar, andres wie die Intensität des Ausdrucks, der in der huldvollen Wendung und Neigung des süssten lockenumhangenen Hauptes liegt, hat wieder seine nächsten Analogien in der Athena Lemnia.

Huld drückt die ganze Gestalt und Bewegung unverkennbar aus, und so ist es nicht unwahrscheinlich, dass, wie vermutet worden ist, das Urbild dieser Statue jener Bronze-Gruppe angehörte, die die Athener aus dem Zehnten der marathonischen Beute nach Delphi, dem Sitze des Gottes, stifteten. Sicherlich war in dieser Gruppe, der ausser Apollon und Athena auch Miltiades, der Sieger von Marathon sowie zwölf Ahnherren des athenischen Volkes angehörten, der delphische Gott als Siegverleiher geschildert. Über die Attribute, die er hielt, lässt sich nichts Sicheres mehr sagen.

An die haubentragende Aphrodite im Ostfriesen des Parthenon lässt ein auch sonst in Wiederholungen vorhandener schöner marmorner Aphroditkopf im Kasino Borghese denken, dessen Urbild man ohne Bedenken Phidias zuweisen darf. Der Kopf, dessen feines Oval an die Lemnierin erinnert, ist, von vorn gesehen, etwas nach rechts und emporgewandt. Melodisch wie bei der Lemnierin verfließen die Wellenlinien der Lippenzeichnung, aber hier ist der Mund leise geöffnet, sehnsuchtmend; und sehnsüchtig blicken die aphrodisisch schmalen Augen. Trotzdem ist der Gesamteindruck des Kopfes in der Vorderansicht hehr und keusch; milder und freundlicher im Profil. Hier auch kommt erst die kunstvolle und reiche Frisur und der eigentümliche reizvolle Kopfputz voll zur Geltung, die zusammen die charakteristische Hauptanziehung dieser Arbeit ausmachen. Die Binden, die das Haar dreimal kreuzen, schneiden tief, wie bei der Lemnierin,

in seine darüber hinausquellenden Wellen ein, und verbreitern sich unten am Hinterkopf zu einer Halbhaube, die das hier in einen dicken runden Schopf zusammengenommene Haar trägt. Vor dem Ohrläppchen ringeln sich je zwei flach anliegende Löckchen herab und rechts und links über den äusseren Augenwinkeln je zwei sichelförmig über die Binde empor.

Längst auch ist mit dem Atelier des Phidias in Zusammenhang gebracht jene berühmte weibliche Kolossalstatue der vatikanischen Rotunde, die mit der erhobenen Linken wahrscheinlich ein Skeptron hochfasste und in der Rechten ein Attribut hielt, dessen Verlust uns über die Benennung der Göttin im Unklaren lässt. Die Behandlung des dorischen Chitons mit gegürtetem Überschlag, vor allem der schöne Gegensatz zwischen den tiefschattigen Steilfalten mit den glatten Massen des linken Beines, und der Kopf mit den mütterlich breiten Formen und dem grossoffenen Auge der Parthenos erinnern an das Goldelfenbeinbild. Das Antlitz hat etwas strahlend Jugendliches, ja Heiteres.



NDLICH ist zweier Reliefs zu gedenken, deren Zusammenhang mit der Kunst des Phidias ausser allen Zweifel gesetzt ist; auch sie gehören zu den meistbewunderten Denkmälern der Kunst.

Das eine von ihnen steht im athenischen Nationalmuseum, eine hohe Platte mit flachem Relief, das oben und unten durch eine Randleiste rahmenartig begrenzt ist; der malerische warmgelbe Ton des Steines mit seinen grauen Flecken ersetzt beinahe die einstige Polychromie.

Es ist ein Dreifigurenbild, in der Mitte steht nach links gewendet ein Knabe, der aus der rechten Hand der vor ihm stehenden Frau etwas empfängt, während ihm das Mädchen hinter ihm einen Kranz um den Scheitel legt, der nicht plastisch gebildet, sondern aufgemalt war und heute geschwunden ist. Die Darstellung ist seit langem auf den Knaben Triptolemos, den Liebling der Demeter, gedeutet, den sie von Eleusis aus über die Erde entsendet, um die Menschen den Anbau des Getreides zu lehren. In Eleusis, dem wichtigsten Kultort Demeters und der Kore ihrer Tochter,

ist denn auch unser Relief gefunden. Kore ist hier in der Fackelträgerin hinter Triptolemos dargestellt.

Wieder im ärmellosen dorischen, hier unter dem Überschlag gegürteten Chiton, auf rechtem Stand-, linkem Spielbein, mit der Linken das palmettenbekrönte Skeptron hochfassend, in der Rechten die (einst gemalte, jetzt geschwundene) Ähre haltend, steht Demeter vor uns. Der Kopf mit dem gewellten Haar, das bis in den Nacken fällt, ist freundlich geneigt. Wieder erinnert der Gegensatz zwischen den Steilfalten des Gewands am Standbein und dem plastisch heraustretenden Spielbein an die Parthenos. Während aber die Faltengebung hier sich in grossen und einfachen Motiven bewegt, ist sie oben am Überschlag flüssig und mannigfaltig belebt; aber auch hier spricht der Gegensatz zwischen Falten und plastisch heraustretenden Körperformen, zwischen Gewand und nackten Teilen.

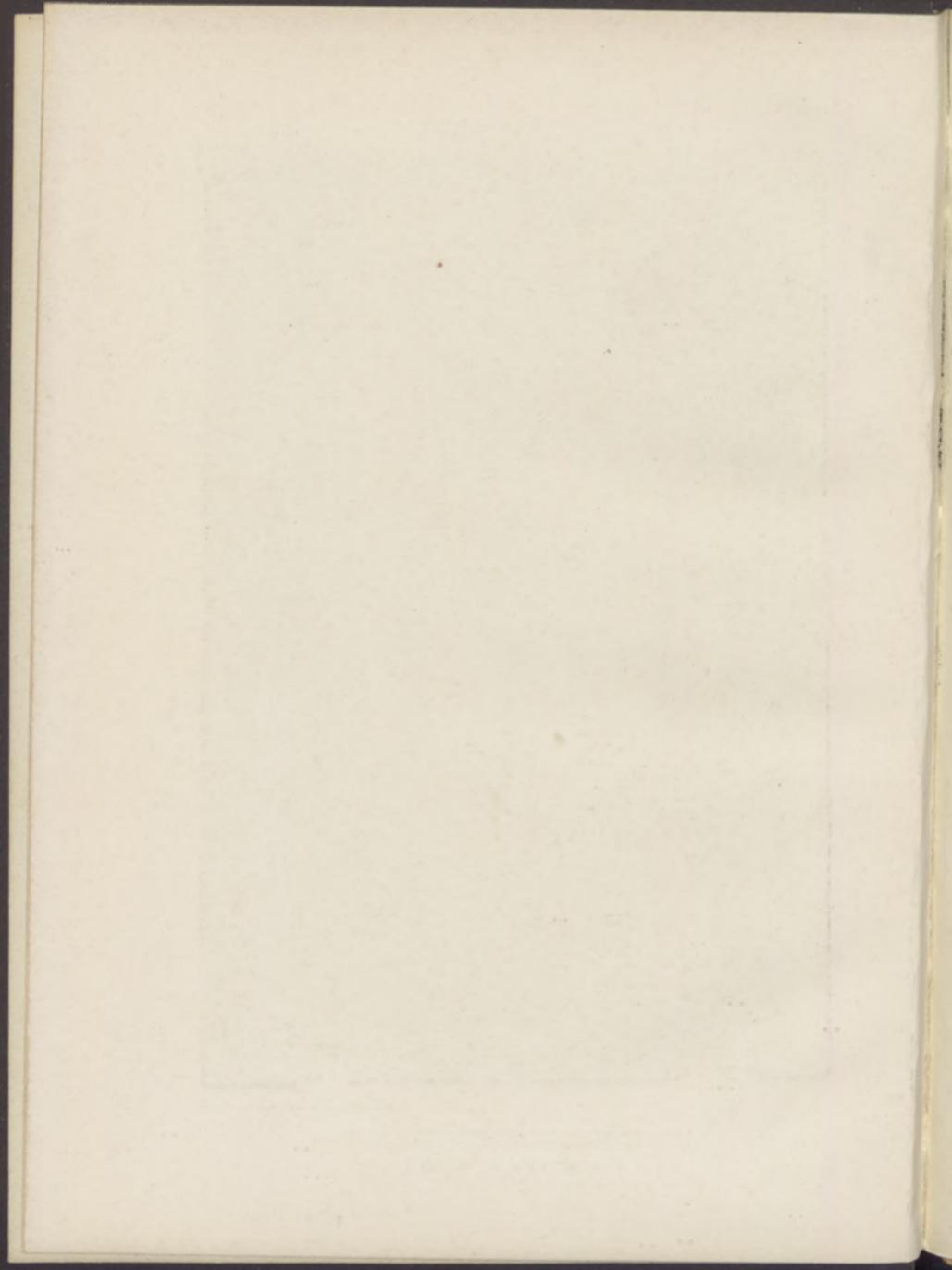
Triptolemos, dem das rechts gescheitelte Haar auch bis in den Nacken reicht, steht auf vollen Füßen mit herausgenommener Brust und herausgedrückten Glutäen fest da; und fest fasst er die Ähre ins Auge, die ihm die Göttin darreicht, während er mit der Linken zierlich den Mantel aufnimmt, der über seine linke Schulter fällt. Die ruhige Fläche seines nackten Körpers ist vom reichen Faltenspiel dieses Mantels gleichsam umrahmt: ein Gegensatz, der auch farbig ausgedrückt war. In dieser Figur steckt noch viel Archaisches, so dass unser Relief, wie jener Apoll im Thermenmuseum, der frühen Jugend unsres Meisters zugeteilt werden muss.

Kore trägt gleichfalls den dorischen Chiton, aber ohne Überschlag, und einen Mantel, der von der linken Hüfte über die rechte Schulter gezogen ist und mit dem Zipfel über die linke Schulter vortfällt. Sie ist zierlich



Athen, Nationalmuseum

AUSSENDUNG DES TRIPTOLEMOS
(Marmorrelief aus Eleusis)



frisiert, das gewellte Haar, um das sich ein Kopfband schlingt, ist seitlich und hinten zu einem Knoten emporgenommen, so dass das Ohr frei bleibt. Der dicke Mantelstoff ist von dem dünnen des Chitons deutlich geschieden, dessen Behandlung, besonders über der Brust, durchaus an jene bei der lagernden Moira im Ostgiebel des Parthenon erinnert.

Der Kompositionsgedanke ist der, dass eine niedere Mittelfigur von den beiden mächtigen säulenhaften Gestalten rechts und links eingerahmt und der Blick des Beschauers durch die Bewegungen der Hände und Richtungen der Köpfe und Blicke dieser beiden Gestalten unvermeidlich wieder auf die Mittelfigur zurückgeleitet wird.

Dass wir Demeter in der Figur links, Kore in der Fackelträgerin zu erkennen haben, wird seltsamerweise immer wieder angezweifelt. Dadurch, dass sie das Skeptron hat und dem Knaben die Ähre überreicht, ist doch die Göttin links als die ehrwürdigere bezeichnet. Sie steht auch schon da, Kore kommt erst heran, um Triptolemos zu schmücken. Dass heute das offene Haar für das Mädchen Kore charakteristisch wäre, verschlägt natürlich nichts für jene Zeit; vielmehr dürfte dem Künstler das schlichte offene Haar ehrwürdiger und matronaler erschienen sein als die kokettere Frisur Kores. Kore neigt den Kopf stärker als ihre Mutter: das Mädchen braucht nicht so zurückhaltend zu sein. Endlich ist die Bildung der prallen jungen Brüste Kores im Gegensatz zu den flachen und mütterlich breiten Demeters bei der Deutung nicht zu übersehen.

Über dem eleusinischen Relief liegt eine religiöse Weihe wie über einem Altarbild. Tiefe, verhaltene Empfindung webt in dem anderen Dreifigurenrelief, das

mehrfach wiederholt ist und daher auf ein berühmtes Original zurückgehen muss, dem sogenannten Orpheusrelief, dessen Original wahrscheinlich (nach einer Vermutung von Reisch) auf Anlass der siegreichen Aufführung einer Tragödie, die den Mythos von Orpheus und Eurydike darstellte, dem Dionysos zum Dank geweiht worden ist.

Ergriffen ist der verhängnisvolle Augenblick des letzten kurzen Zusammenseins. Dem thrakischen (hier durch die thrakische Mütze und Stiefel, sowie durch die Lyra bezeichneten) Dichter und Sänger war es gelungen, von den durch sein Lied bewegten Göttern der Unterwelt die Erlaubnis zu erwirken, die gestorbene Gattin, seine innig geliebte Eurydike, wieder ans Licht der Erde zurückzuführen; doch war daran die Bedingung geknüpft, dass Orpheus sich während der Rückkehr bezingen müsse und nicht nach der Gattin umsehen dürfe. Jene Dichtung nun scheint dies so dargestellt zu haben, dass Eurydike von diesem Befehl nichts gewusst, und, von der ungewohnten Kälte des Geliebten befremdet, leise und fragend seine Schulter berührt habe, worauf sich Orpheus blitzschnell nach ihr umwandte, nun auch seinerseits ihre Hand ergreifend und seinen Blick tief in den ihren tauchend. Dann mochten sie auf der Bühne traute Worte gewechselt haben, bis Hermes, widerwillig und selbst gerührt, aber entschieden dazwischentrat und nach der kurzen Wonne des Wiedersehens der herzerreissende Schmerz des Abschieds auf ewig mit seinem Jammer die Bühne erfüllte.

Die Entwicklung dieser Szene hat der Künstler in einem Bild zusammengedrängt. Kaum dass sich die Gatten wiedergefunden, tritt auch schon Hermes, der verkörperte Götterbefehl, dazwischen, um sie für

immer zu trennen. Nicht gerne, wie die krampfhaft ins Gewand greifende Rechte zeigt.

Die starken und vielerlei Anklänge an den Stil des Phidias, die dieses Relief zeigt, lassen keinen Gedanken an einen anderen Meister aufkommen. Und wieder ist es ein Höchstes, das der Meister hier geboten hat. Gebändigte Empfindung, verhaltene Leidenschaft, gedämpfter Schmerz; aber welche Wehmut zittert in dieser Ruhe! Und wieder ist die höchste Wirkung mit dem geringsten möglichen Aufwand von Mitteln erreicht; die Köpfe an und für sich betrachtet sind völlig ausdrucksleer, aber die sich innig gegeneinander neigenden Linien der Komposition, die stillen Gebärden und leisen Bewegungen wirken so stark, dass sie für unser Auge den Ausdruck der tiefsten Empfindung in die Gesichter projizieren.

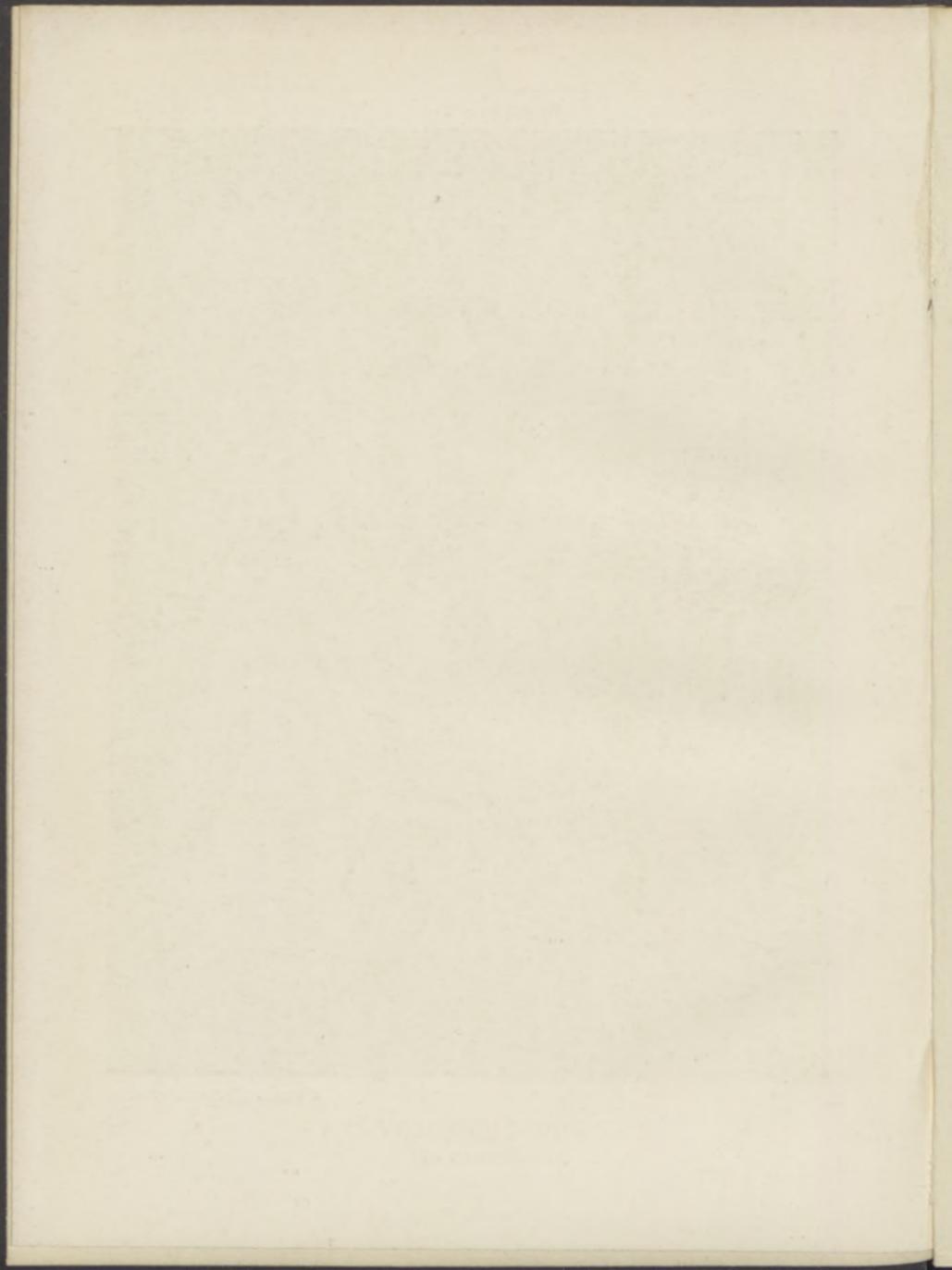


AS wir vom äusseren Leben des Phidias wissen ist wenig, und dies wenige ist zum Teil unerfreulich genug. Er war ein Athener, des Charmides Sohn; wann er geboren ist, wissen wir nicht, argivische Künstler waren seine Lehrer. Der scharfe Blick des Perikles erkannte seinen vollen Wert und stellte ihn an die Spitze der glänzenden Bauunternehmungen auf der Akropolis. Aber mit dem Sterne des Perikles ging auch der seine nieder; er wurde der Veruntreuung an dem kostbaren Material der Athena Parthenos bezichtigt und in den Kerker geworfen. Es gelang ihm, vielleicht noch mit der Hilfe des Perikles, nach Elis zu entinnen, wo man den überwiesenen Dieb und grossen Künstler mit offenen Armen aufnahm, wie man ja auch sonst den innerhalb einer fremden Polis geübten Verrat niemandem zum Vorwurf machte. Auch durfte man sich nun mit der Hoffnung schmeicheln, für Olympia und seinen neuen Tempel ein ähnliches goldelfenbeinernes Prachtstück zu bekommen, wie es das beneidete reiche Athen seit kurzer Zeit besass. Richtig erhielt Phidias den neuen grossen Auftrag, der ihn jahrelang beschäftigte; die Reste seiner Werkstatt sind noch



Neapel, Nationalmuseum

ORPHEUS UND EURYDIKE
(Marmorrelief)



heute im Ruinenplan der Festspielstadt zu sehen. Aber auch hier erlag er seiner krankhaften Neigung zum Diebstahl an ihm anvertrauten Edelmateriale, wurde überführt und ins Gefängnis gelegt, wo er starb.

Und doch ist dieser Mensch glücklich gewesen, weil ihm die heisseste Künstlersehnsucht in reicherem Maasse erfüllt wurde, als je einem andren: auswirken zu können die Welt, die in ihm lebte, die glänzende, reiche Gestaltenwelt, die nun auch in uns weiterlebt und weiterleben wird, solange auf Erden die Sprache der Linien und Formen verstanden wird.

VERZEICHNIS DER IM TEXT BE-
SPROCHENEN HAUPTWERKE DES
PHIDIAS ODER SEINES KREISES:

- ATHEN, *Parthenon.*
 Reste des Skulpturenschmucks.
- „ *Akropolismuseum.*
 Reste der Parthenonskulpturen.
- „ *Nationalmuseum.*
 Relief aus Eleusis.
 Marmorkopie d. Athena Parthenos.
- BOLOGNA, *Museo civico.*
 Kopf der Athena Lemnia.
- DRESDEN, *Kgl. Skulpturensammlung.*
 Torso der Athena Lemnia.
- LONDON, *Britisches Museum.*
 Reste der Parthenonskulpturen.
- NEAPEL, *Nationalmuseum.*
 Orpheusrelief.
- ROM, *Thermenmuseum.*
 Apollon.
- „ *Vatikan, Rotunde.*
 Matronale Göttin.
- „ *Casino Borghese.*
 Aphroditekopf mit Haube.

Von HERMANN UBELL erschienen ferner:

Stundenreigen. Gedichte. Wien, 1903.

Vier Kapitel vom Thanatos. Über die Darstellung
des Todes in der griechischen Kunst.*) Wien, 1903.

Praxiteles. Mit zwei Photogravüren und sieben Voll-
bildern in Tonätzung. Berlin 1903.

*) Als erstes Stück der „Abhandlungen des archäologisch-
epigraphischen Seminars der k. k. Franzens-Universität, Graz.“

~~03269~~



DIE MUSIK

SAMMLUNG ILLUSTR. EINZELDARSTELLUNGEN

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS.

Unter diesem Titel sollen im Sinne der Kunstanschauung unserer Zeit und in allgemein verständlicher Form. Charakteristiken grosser Meister der Tonkunst, Monographien über berühmte Musikstätten, sowie Erörterungen allgemein musikästhetischer Fragen vermittelt werden. Der Name des Herausgebers, wohl des bedeutendsten deutschen Komponisten der Gegenwart, des Hofkapellmeisters an der Königl. Hofoper zu Berlin, Dr. Richard Strauss verbürgt, dass „Die Musik“ in fesselnder interessanter Form, weniger den äusseren Lebensgang, als die musikalische und menschliche Besonderheit der Künstlererscheinung, die Persönlichkeit der Meister zum Gegenstand ihrer Darstellung hat. Für das Unternehmen sind u. a. folgende Mitarbeiter gewonnen: Prof. PH. WOLFRUM-Heidelberg, Direktor ALFRED BRUNEAU-Paris, Prof. H. KRETZSCHMAR-Leipzig, SIGM. v. HAUSEGGER-München, Direktor A. GÖLLERICH-Linz, Prof. OSCAR BIE-Berlin, HANS v. WOLZOGEN-Bayreuth, Dr. PAUL MARSOP-Rom, KAPPELLMEISTER RÖSCH-Berlin, A. KALISCH-London, Dr. MAX GRAF-Wien, Dr. ERNST DECSEY-Graz, Dr. WILHELM KLATTE-Berlin, RICHARD BATKA-Prag. Die Ausstattung und der Umfang der Bände schliesst sich der im selben Verlage erscheinenden Sammlung DIE KUNST, herausgegeben von RICHARD MUTHER an.

Bisher erschienen:

- Band I: BEETHOVEN von A. GÖLLERICH.
Band II: INTIME MUSIK von OSCAR BIE.
Band III: WAGNER-BREVIER herausgegeben von HANS von WOLZOGEN.
Band IV: GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN MUSIK von ALFRED BRUNEAU.

Unter der Presse:

FRANZ LISZT von A. GÖLLERICH.
WIEN ALS MUSIKSTADT von ERNST DECSEY.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden à Mk. 2.50.

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

PAUL NEFF VERLAG (CARL BÜCHLE)
STUTT GART

Die neuesten Forschungen berücksichtigt
der in fünf je für sich durchaus selbständigen Bänden soeben
neu erschienene

GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE

Von WILHELM LÜBKE

Zwölfte Auflage. Vollständig neu bearbeitet von
Professor Dr. MAX SEMRAU, Breslau.

I.

DIE KUNST DES ALTERTUMS

Mit 5 farb. Tafeln u. 411 Abbild. im Text, Lex. 8°, X u. 381 Seiten.

In eleg. Ganzleinenband M. 7.—

„ . . . Die Beherrschung des Stoffes, die sichere Kritik, der
Takt, mit dem Wesentliches und Unwesentliches geschieden werden,
die Klarheit und Präzision der Darstellung sind sehr hoch an-
zuschlagen.“

DEUTSCHE LITERATURZEITUNG

II.

DIE KUNST DES MITTELALTERS

Mit 5 farbigen Tafeln u. 436 Abbild. im Text, Lex. 8°, 450 Seiten

In eleg. Ganzleinenband M. 8.—

III.

DIE KUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN UND IM NORDEN

Mit 5 farbigen Tafeln, 3 Heliogravüren und 489 Abbildungen im Text
Lexikon 8°, VIII und 558 Seiten. In eleg. Ganzleinenband M. 12.—

IV.

DIE KUNST DER BAROCKZEIT UND DES ROKOKO M. 7.—

V.

DIE KUNST DES XIX. JAHRHUNDERTS

M. 6.—

Ausführliche Prospekte gern zu Diensten.

Im Verlage von BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN
erscheint ferner:

SAMMLUNG MERKWÜRDIGER BÜCHER DER WELTLITTERATUR

I. THOMAS DE QUINCEY:

Bekenntnisse eines Opiumessers. Aus dem Englischen
übersetzt von Hedda u. Arthur Moeller-Bruck. Mit
reichem Buchschmuck und originellem Einband. Mk. 3.—

„*Neue Freie Presse*“ vom 15. 11. 1902: Th. de Quinceys Buch ist von
höchstem kulturhistorischen Werte; der es schrieb, war einer der feinsten
Geister Englands in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und zugleich
ein bedeutender Charakter. Die Geschichte, wie er dazu kam, sich dem
Opium hinzugeben, ist voll rührender Episoden, man könnte sie für Dichtung
halten, wenn es nicht erwiesen wäre, dass sie Wahrheit ist . . . Die Aus-
stattung des Buches verdient ein besonderes Lob; es wird die Zierde jeder
Bibliothek werden, in der es als hochbedeutsames Litteraturwerk nicht
fehlen darf.

II. BARBEY D'AUREVILLY:

Finsternis. Übersetzt von Hedda und Arthur Moeller-
Bruck. Buchschmuck und Einband entworfen von Georg
Tippel. Mk. 3.—

„*Breslauer Zeitung*“ vom 5. 2. 1902: Den Deutschen, die in Konrad
Ferdinand Meyer einen verwandten Dichter lieben, wird auch dieser franzö-
sische Künstler teuer sein. Mit kraftvoller Phantasie, blühender Erfindung,
mit einer sinnlichen Macht und Energie der Darstellung vereinigt er die
klassische Reinheit des Stils, die subtilste Psychologie und wahrhaften Adel
der Empfindung. Seine Novellen und Romane, deren feinsten wohl hier ge-
geben wird, sind erzählt mit der Kunst, die wir in der alten italienischen
Erzählung bewundern, und zugleich sind sie erhellt, vertieft durch die Em-
pfindung des Künstlers, der ein Dichter unserer Zeit war.

Eine germanische Seele in der romanischen Kunst.

III. GEORGES RODENBACH:

Das tote Brügge. Einzig autorisierte Übersetzung aus
dem Französischen von Friedrich von Oppeln-Broni-
kowski. Mit zweifarbigem Buchschmuck und elegantem
Einband entworfen von Fritz Arbeit. Mk. 3.50

„*National-Zeitung*“ Berlin vom 10. 4. 1903: So ausserordentlich reich
die Litteraturen der neueren Zeit an guten, ja vortrefflichen Romanen sind,
so ist doch die Zahl jener Erzählungswerke, die eine tiefergehendere Bedeu-
tung haben, nur eine geringe. Man denke an alle die grossen Namen aus
die Mitte des XIX. Jahrhunderts und frage sich, welche der einst so ge-
priesenen Schöpfungen jetzt noch Leben und Kraft haben, zu erschüttern,
fortzureissen, ja selbst nur das Interesse wach zu erhalten. Zu diesen seltenen
Büchern gehört der Roman von Georges Rodenbach „Bruges-la-Morte“, der
jetzt in einer deutschen Übersetzung bei Julius Bard in Berlin erschienen ist.
. . . Bruges-la-Morte ist ein ganz einziger Roman und einer von den wenigen,
die in der Weltliteratur von bleibender Bedeutung sind.

LERNE ZU REISEN OHNE ZU RASEN!

EINE EMPFINDSAME REISE IM AUTOMOBIL

VON BERLIN NACH SORRENT
UND ZURÜCK AN DEN RHEIN
IN BRIEFEN AN FREUNDE
GESCHILDERT

VON

OTTO JULIUS BIERBAUM

Ein Reisetagebuch

*Mit über vierzig Vollbildern
in Tonätzung nach Original-
Aufnahmen des Verfassers. In
eleg. Einband. Preis 6 Mark*

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

Urteile der Presse über

DIE KUNST

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Die Kunst (München, Bruckmann), Heft 16, 1903.

Unter demselben Titel, wie diese Zeitschrift „Die Kunst“ das ganze Universum des künstlerischen Schaffens also bezeichnend, gibt Richard Muther neue künstlerische Monographien heraus. Temperamentvoll wollen die Bändchen einzelne Künstler und Kunstgebiete begreifen machen. Die zünftigen Historiker werden schon deshalb daran viel zu nörgeln haben, ein freies und leichtbewegliches Völkchen aber von Kunstfreunden, von solchen, die nicht durch vergilbte Folianten zu künstlerischem Mitgenießen, sondern durch Freunde der Künstler sich führen lassen wollen, wird sich freuen über diese reizvoll ausgestatteten Bändchen und freudig wird es seinen wort- und seelbegabten Führern folgen, wie einst die Jugend hinter der verlockenden Pfeife des Rattenjägers zu Hameln

Neue Freie Presse, Wien, v. 10. 8. 1903:

Es ist nun ein wahres Verdienst, in einem kleinen wohlthätigen Buche alles zu sagen, was von einem bedeutenden Kunstinterpreten den weitesten Kreisen über Leonardo gesagt werden kann, mit vielen Andeutungen für solche, die auch tiefer gründen wollen, ein weiteres Verdienst, diesem Buche eine so ebenmäßige Ausstattung zu geben, wie wir sie hier finden. Die Auswahl der Reproduktionen ist so instruktiv, dass, wer nur sie durchsieht, schon den Gedankengang des Textes errät. Dieses kleine Buch mag eine Art Leonardo-Brevier sein, darin man immer wieder blättern und lesen kann, nie ohne neue Erbauung.

Hamburger Fremdenblatt v. 21. 2. 1903:

Richard Muther, der bekannte Kunsthistoriker, hat mit der Schaffung dieser Bibliothek die deutsche kunsthistorische Litteratur um ein Werk bereichert, das namentlich denjenigen willkommen sein wird, die einen Schrecken vor dickleibigen Kompendien der Kunstgeschichte haben und doch gern von kundiger Hand in die neuesten Forschungen und Ansichten eingeführt werden möchten. In sehr hübsch und modern ausgestatteten kartonierten mit Kunstbeilagen versehenen Bändchen, die um den geringen Preis von 1.25 M. zu kaufen sind, geben kunstverständige Verfasser, an der Spitze natürlich der Herausgeber selbst, Monographien und Charakteristiken einzelner Kunstepochen und bedeutender Künstler, die, populär geschrieben, schnell in den Geist der verschiedenen Kunstepochen einführen. In demjenigen, der sich den geistigen Inhalt dieser Bände aneignet, wird sicher die Lust gesteigert werden, sich immer eindringlicher mit der Geschichte der Kunst zu beschäftigen.

J. V. Widmann schreibt im Berner „Bund“ vom 21. 12. 1902

Kunstabdrucke in wunderzierlicher Art sind die von Richard Muther im Verlage von Julius Bard herausgegebenen Bändchen.

Vossische Zeitung vom 18. 12. 1902:

... Die beste Aussicht auf Erfolg hat eine im Verlage von Julius Bard in Berlin erscheinende Folge, die sich unter dem weiten Titel: „Die Kunst“ und mit Richard Muther als Herausgeber einführt . . . Die Ausstattung der kleinen Büchlein ist eine gefällige und solide; Papier und Satz sind gut und klar, die Abbildungen sind fast durchweg gelungen; kurz: äusserlich unterscheidet sich das Unternehmen in vorteilhafter Weise von dem Gros der „Künstler-Monographien“ . . .

Frankfurter Zeitung v. 9. 10. 1903:

Albert Zacher: Venedig als Kunststätte. Das schmucke Büchlein, das den 6. Band der von Richard Muther unter dem Titel „Die Kunst“ herausgegebenen illustrierten Monographien bildet, kann allen Besuchern der einzigen Lagunenstadt als Führer durch die dortigen Kunstschatze aufs beste empfohlen werden. Es ordnet mit vielem Geschick den Stoff nach den Bedürfnissen und der Bequemlichkeit des durch die „calli“ (Gassen), über Plätze und Kanäle hinspazierenden Reisenden, in dessen Rocktasche es, dank seinem angenehmen Format, leicht Platz findet, zugleich ermöglicht ein genaues Sachregister alle etwa gewünschte Aufklärung und Belehrung jederzeit rasch zu finden. Und die Mitteilung dessen, was an ästhetischen und historischen Kenntnissen zu einem verständnisvollen Genuße erforderlich scheint, geschieht überall in einem flotten, leichten Plauderton. Auch denen, die Venedig wieder einmal in der Erinnerung geniessen wollen, wird das Buch mit seinen vorzüglichen Photographien und Heliogravüren dabei ausgezeichnete Dienste tun.

Münchener Neueste Nachrichten v. 22. 12. 1902:

Wir wüssten zum Lobe der ersten, inhaltlich und in der äusseren Erscheinung höchst anziehenden Bändchen nichts Besseres zu sagen als dies, dass sie vollauf das Versprechen erfüllen, das die Herausgeber in dem dem ersten Bande vorausgeschickten kurzen Programm geben. Wenn auch die folgenden Bändchen diesem Versprechen so treulich und glücklich nachkommen wie die ersten, dann darf der ganzen Sammlung der schönste Erfolg gewünscht und mit Sicherheit vorausgesagt werden.

Wiener Montagszeitung v. 5. 1. 1903:

... Die Hauptbedingungen für das Gedeihen dieses Unternehmens Gedeiegenheit bei Billigkeit, sind erfüllt . . . Bei der Beschränktheit des Raumes, eine Reihe von künstlerisch wertvollen Essays zu bieten, das ward überhaupt nur dadurch möglich, dass von Muther ausschliesslich die hervorragendsten Kunstgelehrten zur Mitarbeit herangezogen wurden

Kunst für Alle, Heft 10, 1903:

Was noch weit mehr als die Vielseitigkeit der besprochenen Themata die Mutherschen Monographien von all den anderen unterscheidet, ist die Art, wie die einzelnen Verfasser das Thema behandeln. Mit der Masse der populären Monographien zur Kunstgeschichte nimmt ja leider die Zahl derer zu, die wohl ein gewisses Mass kunstgeschichtlicher Kenntnisse besitzen, aber die weder Liebe zur Kunst und noch viel weniger eine Ahnung vom Schaffen und Wollen des Künstlers, von der Seele der Kunst haben. Die bisherigen Mitarbeiter der Mutherschen Kunst sind wirkliche Freunde und Kenner der Kunst und der Künstler, die wir durch sie kennen lernen sollen.

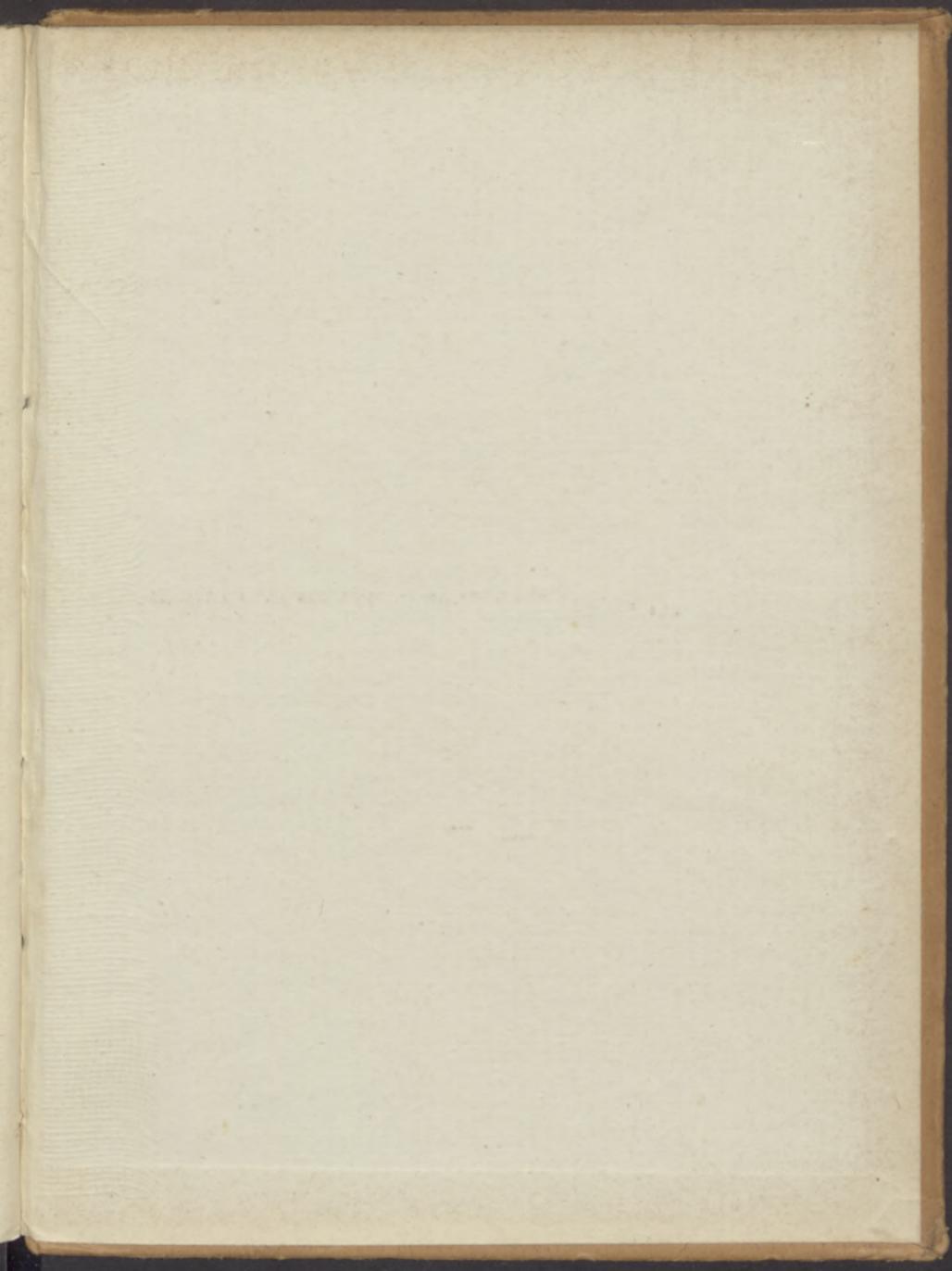
10, -

Biblioteka Główna UMK



300052352330

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSE & ZIEMSEN



Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1480322

Biblioteka Główna UMK



300052352330

BARD, MARQUARDT & CO
G.M.B.H.
VERLAG · BERLIN

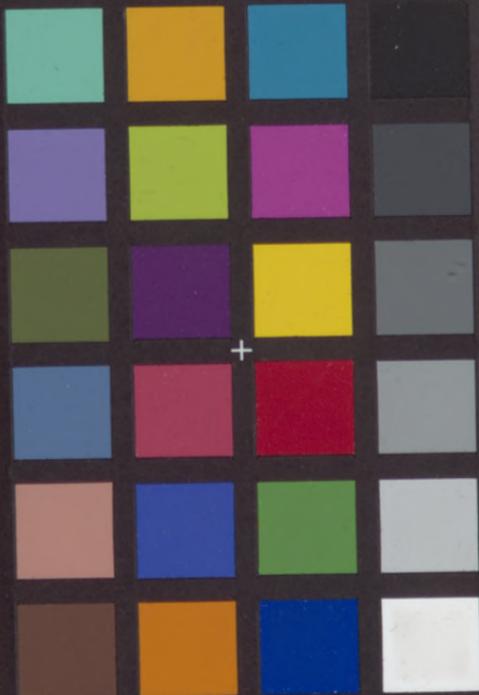


Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1480322

x-rite

colorchecker CLASSIC



mm

BARD,

VE