

J A H R B U C H

DES

KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

B A N D V

1890

MIT DEM BEIBLATT ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

B E R L I N

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1891

DIE PARTHENONSCULPTUREN

I. PHIDIAS

1. Seit E. Q. Viscontis Abhandlung über die in der Sammlung des Lord Elgin befindlichen Parthenonsculpturen¹ gilt es fast allgemein als sicher, daß man für die Erkenntnis des Stiles, der Phidias eigentümlich war, die Giebel und den Cellafries, in geringerem Grade auch die Metopen, zu benutzen hat. Und doch sind die Gründe, die Visconti dazu bestimmten diese Sculpturen für Werke des Phidias und seiner Schule zu halten, meines Erachtens nicht so beweiskräftig, daß man sich ihnen auch heute noch unbedingt fügen müßte.

Visconti beruft sich vor allem auf den ersten unmittelbaren Eindruck, den die Originale auf ihn gemacht haben; er sagt nach den ersten Worten seiner Abhandlung: *en visitant les marbres sculptés que mylord comte d'Elgin a fait transporter d'Athènes à Londres, le connaisseur est certain d'avoir sous les yeux plusieurs de ces ouvrages précieux qui conçus et dirigés par Phidias, et exécutés en partie par son ciseau, ont fait pendant plus de sept cents ans l'admiration du monde ancien* — und diese einer Offenbarung gleichkommende Wirkung der Sculpturen sei gerade ein Kennzeichen der Werke des Phidias; das bezeuge Cicero durch seinen bekannten Ausspruch *Phidiae signum simul adspectum et probatum est*². Außerdem entspreche dem anderen Urteil Ciceros *Phidiae simulacris nihil perfectius*³ vollständig der Charakter der Giebelfiguren (und des Frieses), denn *la grace et la noblesse des poses, la richesse des draperies, l'art de leurs jets et de leurs agencements, égalent ou surpassent tout ce qui nous reste de plus accompli dans ce genre*.

Gegen diese beiden aus einem subjectiven Eindruck und einer nicht für jedermann verbindlichen Aesthetik abgeleiteten Gründe ist schwer zu kämpfen. Aber wenn außerdem Visconti meint, daß Pausanias an der Stelle I, 24, 5, wo er die Giebelgruppen des Parthenon und das Goldelfenbeinbild der Athena Parthenos unmittelbar hinter einander aufzählt, bei beiden Werken den Namen des

¹) Visconti sah die Parthenonsculpturen zum ersten Mal in London im Herbst 1814; seine Ansicht über den Künstler hatte er zunächst in einem Briefe an W. Hamilton d. d. Paris 25. Nov. 1814 (gedruckt in der 2. Auflage von W. H. *Memoirandum on the subject of the Earl of Elgins pursuits in Greece*. London 1815 = Denkschrift über Lord Elgins Erwerbungen in Griechenland. Mit einer Vorrede von G. A. Böttiger und Bemerkungen der Weimarischen Kunstfreunde. Leipzig 1817 S. 45) ausgesprochen, dann in den

im Institut de France am 21. Oct. und 10. Nov. 1815 gehaltenen Vorlesungen begründet. Diese Vorlesungen erschienen unter dem Titel *Lettre du Chev. Ant. Canova et deux Mémoires lus à l'Institut Royal de France sur les ouvrages de sculpture dans la collection de Mylord Comte d'Elgin par le Chev. E. Q. Visconti*. London 1816 (eine zweite Ausgabe Paris 1818). Die Mémoires sind in den *Opere varie* III, 84ff. wieder abgedruckt. Vgl. Michaelis, *Der Parthenon* 82.

²) Brut. 64, 223 = Overbeck, *Schriftquellen* 793.

³) Orator 2, 8 = SQ 717.

Künstlers nur deswegen verschweigt, weil er ihn als allgemein bekannt voraussetzt, so wird man jetzt bei dem übereinstimmenden Urteil über den Charakter der Attika des Pausanias⁴ dies Schweigen gewiß nicht mehr in demselben Sinne aufzufassen genötigt sein. Mehr Gewicht hat dagegen ein anderer Grund, den Visconti für seine Überzeugung anführt, daß nemlich nach Plutarchs Bericht über die Rolle, die Phidias bei den unter Perikles ausgeführten Kunstwerken gespielt hat, kein Zweifel betreffs des Urhebers der Parthenonsculpturen möglich sei. Dieser Punkt muß sorgfältiger untersucht werden als es Visconti gethan hat.

Nachdem Plutarch im Leben des Perikles c. 12 und 13 die außerordentlichen Anstrengungen in damaliger Zeit auf allen Gebieten der Kunst und des Gewerbes geschildert und namentlich hervorgehoben hat, wie diese in einen kurzen Abschnitt zusammengedrückte Tätigkeit für die ganze Folgezeit dauernden Wert behalten habe, äußert er sich über Phidias' Stellung zu den künstlerischen Bestrebungen des Perikles dem Sinne nach etwa so: »obwohl jedes Werk seinen eigenen Architekten und Künstler hatte, und dies hervorragende Leute waren — wie Kallikrates⁵ und Iktinos, die Baumeister des Parthenon (der erstere außerdem auch der Erbauer der langen Mauern), ferner die eleusinischen Architekten Koroebos, Metagenes und Xenokles, der (nicht genannte) Erbauer des Odeion, endlich Mnesikles, der Architekt der Propyläen, so erteilte doch eigentlich Phidias alle Anweisungen (πάντα διεῖπε) und von ihm hing fast alles ab (πάντα ἦν σχεδὸν ἐπ' αὐτῷ); als Freund des Perikles hatte er die Aufsicht über alle Werke und alle Künstler (πάντων ἐπισκοπος ἦν, πᾶσιν ἐπεσάταί τοις τεχνίταις διὰ φιλίαν Περικλέους); er selbst aber stellte das Goldelfenbeinbild der Athena Parthenos her und als dessen Verfertiger ist er ausdrücklich in der Urkunde über die Statue genannt.«

In dieser Schilderung unterscheidet Plutarch sorgfältig zwischen dem was Phidias selbst gearbeitet hat, und dem was unter seiner Aufsicht und nach seinen Angaben und Ratschlägen Perikles durch andere große Künstler herstellen ließ. War trotzdem Visconti zu der Annahme berechtigt, daß Phidias auch bei den zu der letzteren Art gehörigen Unternehmungen seines Freundes selbst die Hand mit angelegt oder eigene Entwürfe und Modelle geliefert und diese in seiner Werkstatt habe ausführen lassen? Es wird allerdings immer mißlich bleiben, nach den allgemeinen Ausdrücken Plutarchs für einen einzelnen Fall auch nur im Umriss zu bestimmen, wie weit Phidias' Aufsicht und Beratung oder was sonst unter dem διεῖπειν zu verstehen ist, zugleich den individuellen Stil des ausführenden Künstlers beeinflusst haben mag, aber Viscontis Interpretation, die auch dazu zwingen würde Phidias unter die Baumeister einzureihen und ihn für den architektonischen Stil jener perikleischen Bauten verantwortlich zu machen, geht meines Erachtens viel zu weit; sie könnte nur dann als möglich gelten, wenn sich mit anderen Mitteln zwischen den nur beaufsichtigten und den eigenhändigen Werken des Künstlers mindestens

⁴) Vgl. zuletzt W. Gurlitt, Über Pausanias 2 f. 69, 14.

(Δελτίον 1889 S. 255) bemerkt hat, der in dem athenischen Decret Bull. de corr. hell. XIV 1890,

⁵) Mit diesem Kallikrates ist gewiß, wie Lolling

177 genannte Architekt Kallikrates identisch.

eine derartige Übereinstimmung nachweisen liefse, wie sie zwischen Meister- und Werkstattarbeiten zu bestehen pflegt. Einen solchen Beweis hat Visconti zu Anfang dieses Jahrhunderts noch nicht unternehmen können — vielleicht kann er auch mit den heute zu Gebote stehenden Mitteln archäologischer Forschung nicht durchgeführt werden.

Leider besitzen wir aufer den Parthenonsculpturen keine anderen während der Staatsleitung des Perikles, also unter Aufsicht des Phidias, ausgeführten Kunstwerke, die geeignet wären eine solche Untersuchung zu fördern. Bei allen Bauten, die Plutarch aufzählt, ist es überhaupt ungewifs, ob sie ähnlich wie der Parthenon mit Bildwerk geschmückt waren. Nur ein Weihgeschenk wird von Plutarch erwähnt, das Perikles beim Bau der Propyläen zum Dank für die Heilung eines sehr tüchtigen Arbeiters, der vom Dache heruntergestürzt war, aufstellen liefse, die Athena Hygieia, und durch andere Quellen erfahren wir, dafs aus demselben Anlafs auch die Statue des Arbeiters selbst, angeblich eines Sklaven des Perikles, geweiht worden war. Wir wissen sogar, dafs die eine von diesen beiden Statuen der Künstler Pyrrhos⁶, die andere Styppax⁷ gearbeitet hatte, aber selbst wenn uns ihre Werke erhalten wären und sich einer bestimmten Schule, entweder der des Phidias oder eines anderen großen Meisters, zuweisen liefsen, würden wir kein Recht haben, uns darnach eine Meinung über die Art von Phidias' Aufsicht zu bilden; denn jene Werke sind erst nach 437 v. Chr. hergestellt, also zu einer Zeit, als Phidias nicht mehr in Athen thätig war, sei es dafs er 438 gestorben oder dafs er nach Elis gegangen ist, um die Ausführung der Zeusstatue für den Tempel in Olympia zu übernehmen⁸. Wenn Plutarch trotzdem die Propyläen zu den von Phidias abhängigen Bauten

⁶) SQ 904 – 906. C. I. A. I 335. Brunn, Geschichte der griech. Künstler I 264. Vgl. unten Anm. 29.

⁷) SQ 868. 869. W. Gurlitt, Über Pausanias 309. Brunn I 265 fafst Styppax als einen Schüler des Myron, nicht des Phidias, auf. Vgl. zu Pyrrhos und Styppax auch Pausaniae descr. arc. Athen. ² 6, 24.

⁸) Die Nachrichten über Phidias' Procefs und Tod hat zuletzt R. Schöll in den Sitzungsber. der philosoph.-philol. und histor. Classe der k. bayerischen Akademie d. Wiss. 1888 Heft I ausführlich und gründlich behandelt. Ich kann Schöll in einem Punkte nicht beistimmen. Er giebt zu, dafs bereits Ephoros erzählte, Phidias wäre im Kerker zu Athen gestorben, aber nach seiner Meinung hat Ephoros für diese Angabe keine andere Quelle gehabt als die aus den bekannten Worten des Aristophanes *Φειδίας πράξας κακῶς* gezogenen Schlüsse und Einfälle, denn »grade Ephoros habe von den Versen des Aristophanes nachweisbar einen ebenso gründlichen als grundverkehrten Gebrauch für die Geschichtsschreibung

gemacht«. Dies Urtheil über Ephoros scheint mir in diesem Falle nicht gerechtfertigt zu sein. Da Plutarchs Abschnitt über die Ursachen des peloponnesischen Krieges, wie Schöll nochmals überzeugend dargelegt hat, in der Hauptsache auf Ephoros zurückgeht, wird doch auch die Kritik, die Plutarch an Aristophanes mit den Worten ausübt: *ἡ δὲ χειρίστη μὲν αἰτία πασῶν, ἔχουσα δὲ πλείστους μάρτυρας, οὕτω πως λέγεται* und am Schlufs der ganzen auch den Procefs des Anaxagoras und der Aspasia erwähnenden Darstellung: *αἱ μὲν οὖν αἰτίαι, δι' ἃς οὐκ εἴασεν ἐνδοῦναι Λακεδαιμονίους τὸν δῆμον* (betreffs der Aufhebung des megarischen Psephisma), *αὗται λέγονται, τὸ δ' ἀληθὲς ἄδηλον* — wird auch diese Kritik aus Ephoros entlehnt sein, nicht von Plutarch selbst herrühren. Hatte folglich Ephoros ebenso wie der Scholiast die Worte des Komikers richtig aufgefaßt, so ist kein Anlafs vorhanden gerade ihm einen grundverkehrten Gebrauch davon vorzuwerfen und deshalb seine Angabe über Phidias' Tod zu verdächtigen.

rechnet, hat er angenommen, daß Perikles bereits vor 438 unter Mitwirkung seines Freundes den Bauplan hatte feststellen lassen.

Wegen der für die Tätigkeit des Phidias überlieferten Grenze scheint es mir endlich auch geboten zu sein, von den Sculpturen am Theseion und am Niketempel, zwei gewiß perikleischen Bauten, bei der vorliegenden Untersuchung abzusehen. Denn ich bin überzeugt, daß das Tempelchen der Nike Apteros⁹ frühestens gleichzeitig mit den Propyläen errichtet worden ist, und für das Theseion hat namentlich Dörpfeld mit sehr triftigen Gründen gezeigt¹⁰, daß es erst nach dem Parthenon, d. h. vermutlich nach 438, entstanden sein kann. Ja, seitdem es U. Köhler im Anschluß an A. Kirchhoff für möglich erklärt, daß gewisse Bruchstücke einer Bauurkunde von Ol. 86, 3 = 434/3 v. Chr., in denen über die Beschaffung von pentelischem Marmor für Giebelgruppen Rechnung gelegt wird, sich auf den Parthenon beziehen¹¹, könnte man sogar glauben, daß allein hierdurch die Frage nach dem eigenhändigen Anteil des Phidias an den erhaltenen Giebelgruppen zu Ungunsten Viscontis gelöst wäre und gerade in der auffälligen Verschiedenheit des Stiles der Metopen und der anderen Sculpturen der 438 erfolgte Wechsel in der Oberleitung des Baues deutlich hervorträte. Aber abgesehen davon, daß Köhler selbst nur von einer Möglichkeit spricht¹², würde aus der kurzen Erwähnung der Giebelgruppen nicht mit Gewißheit zu folgern sein, ob es sich in der Inschrift um die beiden Giebel oder um einen oder gar nur um einen kleinen Teil der etwa im wesentlichen noch unter Phidias vollendeten Giebel handelte. Es bleibt also für unsere Untersuchung kein anderes Mittel übrig als den Stil der Parthenonsculpturen mit den bezeugten Werken des Phidias zu vergleichen.

2. Da die Originale der in unserer Überlieferung Phidias zugeschriebenen Werke sämtlich untergegangen sind, können wir uns leider nur nach antiken Kopien, soweit es eben auf solcher Grundlage möglich ist, von den Formen und Darstellungsmitteln, die der Künstler selbst anwandte, eine Vorstellung bilden. Und auch diese Hülfe steht uns in einer für unseren Zweck genügenden Weise nur bei der Athena Parthenos zu gebote, da die kleinen Nachbildungen des olympischen Zeus auf Münzen von Elis eine sichere Beurteilung des Stiles, in dem das Original gearbeitet war, nicht ermöglichen und bisher weder von diesem noch von einem anderen Werke des Phidias Kopien nachgewiesen sind¹³. Unter den erhaltenen Nachbildungen der

⁹) Vgl. Puchstein, Das ion. Capitell 14. Wolters in den Bonner Studien Kekulé gewidmet, Berlin 1890, 92 ff.

¹⁰) Athenische Mittheilungen IX 1884, 336. Vgl. W. Gurlitt, Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sog. Theseion 70 ff. Über Pausanias 335, 36.

¹¹) Athen. Mitth. IV 1879, 31. Kirchhoff im C. I. A. I 300—311. IV fasc. I 297 a. b; fasc. II 311 a.

¹²) Für die Richtigkeit von Köhlers Vermutung ist

G. Löschcke in den Historischen Untersuchungen A. Schäfer gewidmet, Bonn 1882, 41 mit weiteren Gründen eingetreten.

¹³) Zur Promachos vgl. unten S. 90 und Michaelis in Athen. Mittheil. II 1887, 87. Studniczka, Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte 10. Schreiber, Die Athena Parthenos 634 Anm. Löschcke a. a. O. 45, 1. Zur Lemnia Studniczka a. a. O. 5—17. Löschcke a. a. O. 43. Unten Anm. 36. Zur Amazone Michaelis im Arch. Jahrb. I 1886, 42 f. Robert, Archäol. Märchen

Parthenos nimmt den ersten Rang die Marmorstatuette (Abb. 1) ein, die vor einem Jahrzehnt in Athen beim Varvakion gefunden wurde (Friederichs-Wolters 467): ein zwar kleines, aber wie allgemein anerkannt wird sorgfältig und so zu sagen ohne Interpolation gearbeitetes Figürchen, das besser als die noch kleinere bereits länger bekannte Lenormantsche Statuette (Fr.-W. 466) sowohl das Gesamtbild als auch die meisten Einzelformen des Originals veranschaulicht; namentlich hat es aber durch seine gute Erhaltung die Möglichkeit gewährt, unter den zahlreichen in grösserem Mafstabe ausgeführten Kopien der Parthenos die zuverlässigen von den minder brauchbaren, einem jüngeren Geschmacke angepaßten Exemplaren zu scheiden. Was sich infolge dessen für die Gesamthaltung der Göttin, für den Zierat ihres Helmes, die Bewegung der Nike auf ihrer rechten Hand und für andere Einzelheiten des Originals ergeben hat, kann ich füglich nach den Untersuchungen von Lange, Schreiber, Kieseritzky¹⁴ u. a. übergehen, zumal da ich aus diesen Dingen für den Vergleich mit den Parthenonsculpturen keinen besonderen Vorteil zu ziehen weiß. Auch den Kopf der Parthenos muß man wohl da, wo es sich um Stilfragen handelt, so lange aufser acht lassen, bis uns das Geschick eine grössere Nachbildung als den der Varvakionstatuette und der südrussischen Goldmedaillons (Fr.-W. 468. 469) beschert¹⁵. Es kommt mir hier hauptsächlich darauf an, zu ermitteln, wie die Formen des fast den ganzen Körper der Göttin verhüllenden Gewandes beschaffen waren; erst späterhin werde ich Anlaß nehmen von den Compositionen des Phidias zu sprechen.

Inbezug auf die Auswahl der Kopien, die als zuverlässig zu betrachten sind und daher im folgenden benutzt werden dürfen, stimme ich mit Th. Schreiber überein; da ich bei einigen von ihnen gezwungen bin mich allein auf die von ihm dankenswerter Weise veröffentlichten Abbildungen zu stützen, kann ich den Leser auf seine Angaben über die verschiedenen Exemplare verweisen und mich darauf beschränken, sie in der Anmerkung kurz aufzuzählen¹⁶. Von den Originalen habe

109. Wegen der Bronzefigur Fr.-W. 1753 (Arch. Zeitung XL 1882, 27) vgl. Schreiber a. a. O. 631 ff. und unten Anm. 29.

¹⁴) K. Lange in den Athen. Mittheil. V 1880, 370 ff. VI 1881, 56 ff. Archäolog. Zeitung XLII 1884, 129 ff. Th. Schreiber, Die Athena Parthenos des Phidias und ihre Nachbildungen. Leipzig 1883 (aus dem VIII. Bande der Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften). Archäol. Zeitung XLI 1883, 193 ff. 277 ff. G. Kieseritzky in den Athen. Mittheil. VIII 1883, 291 ff. Vgl. Friederichs-Wolters 468—470.

¹⁵) Auch die neuerdings aufgetauchte Kopie des Parthenoskopfes (im Berliner Museum Nr. 76a) ist für die Gesichtszüge nicht treu genug, vgl. Antike Denkmäler I Taf. 3. Deutsche Literaturzeitung VIII 1887, 1313 (Furtwängler).

¹⁶) Die Lenormantsche Statuette in Athen. Fr.-W. 466. Michaelis, Parthenon Taf. 15, 1.

Die beim Varvakion gefundene Statuette in Athen. Fr.-W. 467. Athen. Mittheil. VI 1881, Taf. 1. 2. Schreiber Taf. I. Vgl. die Skizze und die Querschnitte S. 84.

Die Statue von Antiochos in der Villa Ludovisi. *Monum. dell' Instit.* III, 27. Schreiber Taf. II, B; vgl. Die antiken Bildw. d. Villa Ludovisi Nr. 114.

Die Statuette in Madrid. Clarac 474A, 902A. Schreiber Taf. II, C. Museo Español de Antiguedades VI 353.

Die Statue in Villa Wolkonski zu Rom. Schreiber, Taf. III, D.

Ein Torso im Capitolinischen Museum. Schreiber Taf. III, E.

Die sog. *Minerve au collier* im Louvre. Clarac

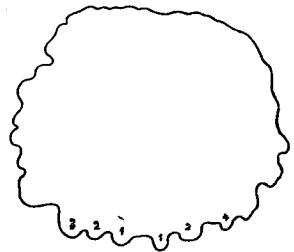
ich keines untersucht, aber es standen mir doch Abgüsse der Lenormantschen (Fr.-W. 466), der Varvakionstatuette (Fr.-W. 467) und des von Schreiber u. a. meines Erachtens zu gering geschätzten Torsos im Akropolismuseum (Fr.-W. 472, vgl. Abb. 2) zur Verfügung. Trotz dieses Mangels an eigener Anschauung hoffe ich, mich in der Beurteilung der für meinen Zweck wesentlichen Punkte nicht geirrt zu haben.

Phidias hatte die Parthenos nur mit einem an der rechten Seite offenen Peplos bekleidet, der einen langen Überschlag hat und darüber tief gegürtet ist¹⁷. Wie die besseren Kopien bezeugen, besteht der Gurt aus zwei Schlangenleibern, die vorn geknotet sind und in symmetrischen Windungen einander ihre Köpfe zuwenden. Dies Motiv hatte auch der große athenische Torso richtig wiedergegeben; denn die Ansatzspuren der jetzt abgebrochenen Schlangenhälse sind an dem Gipsabguss noch deutlich zu erkennen. Es ist wichtig, diesen Umstand besonders anzuführen, da Schreiber in der Meinung, daß der Kopist den Schlangengurt in eine einfache Schnur verwandelt hätte, hieraus einen Grund gegen die Zuverlässigkeit des Torsos entnommen hat¹⁸.

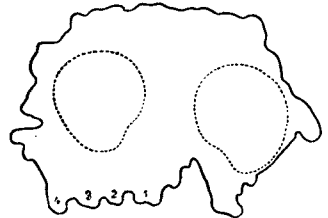
Den oberen Teil der flach und jungfräulich gebildeten Brust der Göttin bedeckt eine Aegis von eckiger Form und aus einem dicken, schwer beweglichen Stoff, der auf den Schultern wahrscheinlich mehr durch den Zug der Gorgonenagraffe als durch die Armhaltung zu unmerklichen Falten zusammengeschoben wird. Der äußere Rand der Aegis war vielleicht nach alter Weise durch segmentförmige Ausschnitte zackig gemacht und jeder dieser Ausschnitte derart mit einer Schlange besetzt, daß Kopf und Schwanz sich über die Zacken freivorringelten und sich mit den nebenan sitzenden Leibern



1. Die beim Varvakion gefundene Kopie der Parthenos.



1a. Querschnitt durch die Hüften von 1.



1b. Querschnitt durch die Unterschenkel von 1.

319, 846. Bouillon, *Mus. des ant.* I 27. Schreiber Taf. III, F. Fröhner, *Notice* Nr. 112.

Eine von Pighius gezeichnete Statue. Schreiber Taf. III, G.

Ein Torso in Villa Borghese. Schreiber Taf. IV, H.

Der Torso im Akropolismuseum zu Athen. Fr.-W. 472. Michaelis Taf. 15, 2. Schreiber

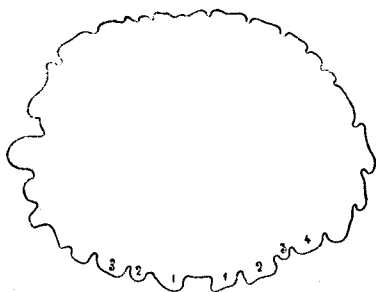
Taf. IV, J. Vgl. die Skizze und die Querschnitte S. 85.

¹⁷⁾ Zu dieser Tracht vgl. Studniczka, *Studien zur Geschichte der griech. Tracht* 141; zur Tiefgürtung Petersen in den *Archäol.-epigr. Mitth. aus Österreich* V 1881, 3 ff.

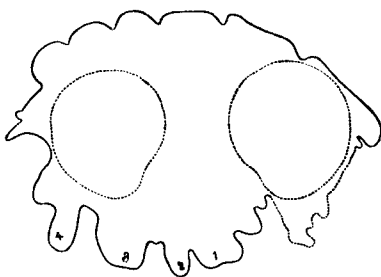
¹⁸⁾ Schreiber, *Athena Parth.* 574 und *Arch. Zeitung* XLI 1883, 211.



2. Kopie der Parthenos im Akropolismuseum.



2 a. Querschnitt durch die Hüften von 2.



2 b. Querschnitt durch die Unterschenkel von 2.

verschlungen, ein Motiv, das vor Phidias nicht üblich gewesen zu sein scheint¹⁹. Über die Linienführung der Schlangenwindungen ist mit Hilfe der bisherigen Kopien wohl kaum etwas sicheres zu ermitteln. Man mag einstweilen an der mit kreuzförmiger Aegis versehenen Athena aus der pergamenischen Bibliothek (s. die Abbildung 6 S. 95) und an der Pallas von Velletri²⁰ vergleichen, wie jüngere Zeitgenossen des Phidias die Schlangen am Saum behandelten: bei

¹⁹ An der *Minerve au collier* hat die Aegis nicht segmentförmige Ausschnitte, sondern einen Rand in Wellenlinien, die sehr gut zu den Bewegungen der lebendig gedachten Schlangen passen würden. Derselbe Rand scheint auch bei der Varvakionstatuette gemeint zu sein. Die Statuette Fr.-W. 474 enthält dies Motiv in sehr freier Bildung. Der kolossale (sehr frei kopierte) Torso aus der pergamenischen Bibliothek (Alterth. von Pergamon II, S. 59) zeigt auf der Vorderseite eine ganz unzuverlässige Aegisform; hinten ist die Aegis mit sehr flachen Ausschnitten versehen und vielleicht darin richtig kopiert, dafs sie in der Mitte deutlich geteilt ist, also bei Phidias im Ganzen aus zwei Teilen bestand. Die Bewegung der beiden Schlangen über der Gorgonenagraffe ist von keinem Kopisten verstanden worden.

²⁰ Fr.-W. 1434. Man pflegt die Pallas von Velletri ins vierte Jahrhundert zu setzen; mir scheint sie namentlich wegen der tiefen Gürtung und der Chitonfalten noch ins fünfte Jahrhundert zu gehören und nur wenig jünger zu sein als die Parthenos; für die Manteltracht läfst sich die Athena-

figur auf dem Urkundenrelief Fr.-W. 1158 (= Röm. Mitth. 1889, 65. *Δελτιόν ἀρχ.* 1888, 124 vom Jahre 403; vgl. dazu Lehner, Über die athen. Schatzverzeichnisse, Strafsburg 1890, 121 ff.) vergleichen. Ob das Original in Athen stand, ist wohl nach Wolters' Beobachtung, dafs der Athenakopf vom Monument des Eubulides eine Replik desselben Werkes ist, nicht sicher zu entscheiden. Das älteste Beispiel einer attischen Athena mit korinthischem Helm bietet jetzt das Relief *Δελτιόν* 1888, 123 vgl. Graef in Athen. Mitth. XV 1890, 23, vgl. auch Schreiber 578; sonst findet sich der kor. Helm in Athen bereits vor 430 auf dem Parthenonfries (Michaelis Taf. 12, XXII) und beim Porträt des Perikles Fr.-W. 481 (von Kresilas? Bei Plutarch Per. 3 ist über die Helmform, mit der Perikles dargestellt wurde, nichts gesagt).

Die Aegis der Pallas von Velletri ist auch am inneren Rande mit Schlangen besetzt und daher dieser Rand oben am Halse umgebogen. Dasselbe Motiv findet sich an der athenischen Statuette Fr.-W. 473, die für eine freiere Kopie der Parthenos gilt (s.

Schreiber 577 f.)

letzterer ringeln sie sich zu vollständigen Kreisen zusammen (vgl. die Varvakionstatuette), während sie bei ersterer, nur flach aufliegend, in ruhigen, sehr schönen Wellenlinien über das Gewand laufen.

Von dem Peplos auf der Brust der Parthenos bleibt unterhalb der Aegis nur ein kleiner, aber sehr charakteristischer Teil sichtbar. Er ist nicht wie es bei der Darstellung von üppigeren Figuren beliebt ist über den Gurt in die Höhe gezogen, so daß er locker und bauschig überhinge, sondern schlicht und ohne Koketterie auf dem Körper angeordnet. Nur an den Seiten fällt der Stoff wegen des bekannten Zuschnittes eines solchen Peplos über den Gurt herab. Die Lage der einzelnen Falten steht mit der Anordnung des unter den Gurt hinabreichenden Teils des Überschlages in so enger Verbindung, daß man die obere Hälfte nicht ohne die untere betrachten kann. Da der weite Peplos durch die Gürtung zusammengerafft und eng an den Körper gepreßt wird, bilden sich notwendig mehrere Faltenzüge, deren jeder auf der Brust beginnt, am Gurt, fest geschnürt, etwas seitwärts fällt und sich aufbläht, unter dem Gurt aber wieder schwer und straff herabhängt. Diese einfache und natürliche, aber künstlerisch noch ein wenig gebundene Anordnung der Falten ist an der Varvakionstatuette nur wie in einer flüchtigen Skizze angedeutet, dagegen an der Kopie in Madrid und namentlich an dem athenischen Torso mit gutem Verständniß des dem Original eigenen Charakters ausgeführt. Wie weit hierin auch die Statue des Antiochos in der Villa Ludovisi zuverlässig sei, vermag ich nicht darzulegen, da in der von Schreiber veröffentlichten Abbildung die Einzelheiten nicht so deutlich sind wie es wünschenswert wäre; das Gesamtbild der Kopie macht den Eindruck, als hätten sowohl der Künstler wie der Ergänzter diese Partie, besonders über dem Gurt, zu effectvollerer Wirkung umgearbeitet. Nach einer Photographie der *Minerve au collier* im Louvre sind hier die Falten auf der Brust nicht genau genug behandelt, während unter dem Gurt eine oder zwei Falten jederseits mehr vorhanden sein mögen, die in Form und Zeichnung die an dem athenischen Torso dargestellten Eigenschaften treu bewahren. Ich glaube daher in diesem Punkte dem Torso trauen zu dürfen.

Deutlich ist in der Mittellinie des Körpers auch die Mitte des Gewandes bezeichnet und darauf das Faltenarrangement rechts und links mit augenscheinlicher Symmetrie berechnet. Nach dem Gürtelknoten, also der Stelle, an der der stärkste Zug auf den Stoff ausgeübt wird, laufen von oben her zwei kleinere Faltenwülste, die das flache zwischen den Brüsten und dem Knoten liegende Dreieck einrahmen; unter dem Knoten setzt sich das dreieckige Mittelfeld in einem tiefen senkrechten Streifen fort, in dessen oberer Hälfte jene beiden Wülste allmählich verschwinden (die Varvakionstatuette hat dies Motiv sehr roh dargestellt). Jederseits davon hat Phidias bis zu den Achseln hin, wo der Stoff reichlicher und daher seine Bewegung notwendig freier und mannigfaltiger wird, über dem Gurt drei einander mit deutlicher, allerdings nicht lebloser Regelmäßigkeit entsprechende Faltenwülste angelegt; hiervon sind die seitlichen breiter und in der Nähe des Gurtes ungekünstelt in einander geschoben, mit einander verschränkt. Je eine kleinere nach oben sich ver-

breiternde Falte liegt in den Zwischenräumen der größeren. Indem sich wiederum die Hauptfalten von der Brust bis unter den Gurt fortsetzen, fallen sie durch den freihängenden Teil des Überschlags in ruhigen, geraden und so weit es die Körper- rundung gestattet parallelen Zügen (vgl. Abb. 1 a. 2 a). Besonders reizvoll ist das Motiv der dritten Falte r. von der Mitte (Abb. 2 a): man muß voraussetzen, daß auch sie wie die anderen ursprünglich eine bandartige Form hatte, aber durch die Bewegung des l. Oberschenkels ist sie unten aufgelöst und verdrängt worden, so daß sie jetzt, oben breit ansetzend, spitz verläuft. Die auffällig steife von links nach rechts gesenkte Linie, in der der untere Saum des Überschlags endigt, wurde an der kolossalen Originalfigur selbst gewiß durch die stärkere Modellirung der Falten gemildert. Die Art wie der seitliche Peplossaum längs des r. Oberarmes hing scheinen nur die größeren Kopien treu nachgeahmt zu haben. Als charakteristisch für die Behandlung der Faltenwülste sei noch darauf hingewiesen, wie namentlich die mittleren ober- und unterhalb des Gurtes eben infolge der Schnürung regelmäsig auf eine kurze Strecke eingedrückt, geknickt sind, ein sog. Auge bilden. Diese Einsenkungen oder Augen sind an ihrem Ende abgerundet und durch eine sanfte Anschwellung des Stoffes begrenzt; darunter pflegen sich die Falten meistens in rundlicher Form emporzuwölben, nur selten in der Mitte cannelurenartig einzusinken. Letztere Art der Modellirung (vgl. besonders Abb. 2 a, r. Falte 1 und 2) sollen die beiden Querschnitte²¹ durch die Hüften der Figur veranschaulichen. Sie zeigen außerdem auch, daß in den Kopien — und diese werden darin gewiß einer Eigentümlichkeit des Originals Rechnung tragen — die Falten flach und sehr wenig unterschritten, unterhöhlt sind, so daß häufig die Grundfläche, über der sich ihre Wülste erheben, breit frei liegt und sichtbar bleibt. Die Unterhöhung ist auch über dem Gurt an den seitlichen Falten nicht weiter getrieben, als es die Natur heischt.

Ein genaueres Studium der Linienführung und Modellirung in dem bisher beschriebenen Teil des Gewandes der Parthenos — zwei Eigenschaften, die mit Worten nicht völlig zu erschöpfen sind — wird das Auge noch mehr mit ihrem einfachen, klaren und folgerechten Stile vertraut machen. Man könnte sich etwa vorstellen, daß ein solcher Stil namentlich dadurch sein Gepräge erhalten hat, daß ein dicker und schwerer, lederartiger Stoff, der noch nicht durch Gebrauch mürbe und krumpelig geworden ist, als Modell benutzt, sorgfältig zurechtgelegt und dann mit einer gewissen Schüchternheit und Zurückhaltung nachgeahmt wurde. Jedenfalls muß er im Original den Eindruck einer edlen und erhabenen Natürlichkeit hervorgerufen haben.

²¹) Die sämtlichen hier veröffentlichten Querschnitte sind von den Herren Freres und Possenti nach genauen Messungen sorgfältig gezeichnet. Die Höhe, in der sie genommen sind, ist bei den zugehörigen Figuren durch ein Kreuz angegeben; abgesehen von 1 a und 2 a trifft sie

regelmäsig die Mitte der Wade. Wenn in dieser Gegend einzelne Falten abgebrochen waren, sind sie in den Zeichnungen nach Maßgabe der darüber und darunter erhaltenen Partien sorgfältig ergänzt worden; das ist übrigens hauptsächlich nur bei der Karyatide 4 nötig gewesen.

In erhöhtem Maße tritt dieser Charakter der Gewandbehandlung an den Falten des Peplos um den Unterkörper hervor. Ihre Anordnung ist diesmal keinem Zweifel unterworfen, da die Varvakionstatuette, die Kopie des Antiochos und die *Minerve au collier*²² in den Hauptzügen sehr genau mit einander übereinstimmen. Anders als in dem Überschlag ist die Mittellinie der Figur durch eine breite zwischen den Beinen senkrecht herunterhängende Falte (1 in Abb. 1b. 2b) kräftig betont; links davon bezeichnen zwei ähnliche etwas zurückweichende Steilfalten, eine schmalere (2) und eine breitere (3), die Stelle des Standbeines und eine dritte wieder etwas vortretende seine äußere Grenze (4). An der Seitenwand dieser letzten bildet sich außerdem vor dem ohne Künstelei umgebogenen Saum des Peplos noch eine kleinere rundliche Falte, die der Künstler der Varvakionstatuette unterdrückt hat. Eine verwickeltere Faltenlage wird an der anderen Seite durch die Haltung des weit seitwärts gesetzten, im Knie vorgebeugten Beines verursacht. Am charakteristischsten ist dabei die schwere vom Knie herabhängende Falte, die wie ein Nachhall der vor der Bewegung des Beines hier einst gleichfalls vorhandenen Steilfalten wirkt und den meisten Kopisten anstößig gewesen ist. Zwischen dieser Kniefalte, deren starker Zug sich in den flachen Rippen auf dem voll durchscheinenden Oberschenkel verrät, und der breiten Mittelfalte (1) hat der Peplos noch zwei kleine runde Fältchen geworfen, während außen an der Beuge reichere Formen entstanden sind und auf der Wade eine gleichsam aus ihrer ursprünglichen Lage verschobene Steilfalte aufliegt. Sehr eigentümlich ist endlich die Faltenbildung um das linke Fußgelenk (s. Abb. 1); sie scheint hier darauf zu beruhen, daß durch das plötzliche Seitwärtsstellen des Fußes am äußeren Knöchel eine starke Spannung erzeugt ist, die das Gewicht des Stoffes in der Kniefalte entgegenwirkt; dazu übt auch der unter dem Gewand hervorgeschobene Fuß einen gewissen Einfluß aus. Dies ganze wahrscheinlich zuerst von Phidias beobachtete Faltenmotiv ist wohl am treuesten von der Varvakionstatuette wiedergegeben; sehr stilvoll zeigt es übrigens auch die kleine Figur in Athen Friederichs-Wolters 473, die sonst die Parthenos etwa im Geschmack des 4. Jahrh. v. Chr. kopiert.

Die Frage, wie im Original die Endigung des Peplos auf dem rechten Fuß beschaffen war, ist nach den erhaltenen Kopien nicht ganz klar zu beantworten. Die Varvakionstatuette, die Kopie des Antiochos, die in Villa Wolkonski und die von Pighius gezeichnete scheinen darin übereinzustimmen, daß sie über dem Fuß keine durch sein Vortreten verursachten Falten aufweisen, obwohl doch Mittel- und Kniefalte bis zum oberen Sandalenrand hinabreichen und daher der Peplos auf dem Fußrücken sich stauen mußte; nur bei der Varvakionstatuette und der Madrider Kopie ist der Saum leise umgebogen, während an der *Minerve au collier* sowohl die Steilfalten sanft eingeknickt sind als auch der Saum auf dem Fußrücken zierlich gefältelt ist. Ich halte diese freiere Bildung für unzuverlässig und nehme an, daß Phidias am Original der Parthenos eine Stauung der Falten über dem r. Fuß nicht

²²) Den Rythmus der Steilfalten des Originals hat der Kopist verkannt.

dargestellt hatte, vielleicht deshalb nicht, weil im Modell das Gewand oben am Gurt etwas hochgezogen war.

An dem Torso im Akropolismuseum Abb. 2 fehlt der Unterkörper von den Knien abwärts und dazu ist an dem Spielbein auch der Oberschenkel zerschlagen. Wir können daher für die Reconstruction der unteren Gewandmotive aus dieser Kopie nicht den Vorteil ziehen, den sie uns für den Überschlag dargeboten hat. Trotz der Verstümmelung ist jedoch deutlich geblieben, daß an dem Torso sowohl die Anzahl der Steilfalten als auch das gegenseitige Verhältniß ihrer Breite von dem Künstler richtig ausgeführt war. Daher dürfen wir uns wohl durch das eine Versehen, das er bei der Anordnung der Steilfalten begangen hat — sie sind aus ihrer natürlichen Lage fälschlich zu weit nach rechts verschoben worden, nicht dazu verleiten lassen, auch alle die von den anderen Kopien abweichenden Züge in der Behandlung der Faltenformen als ungenau und unbrauchbar zu verwerfen. Der Torso giebt nemlich der großen Mittelfalte (1) und besonders der breiteren Steilfalte vor dem r. Bein (3) in der oberen Hälfte eine lange tiefe Einsenkung, die wie man annehmen muß durch die Gürtung verursacht ist; dieselbe Eigentümlichkeit hat auch die von Pighius gezeichnete Kopie enthalten. Da wir bereits an den kleinen Überschlagfalten unterhalb des Gurtes sehr ähnliche Knicke vorgefunden haben, würde es doch wohl kaum gestattet sein bei den großen Steilfalten von vornhinein dies Motiv deshalb dem Original abzusprechen, weil es nur ein geringer Teil der Kopien aufweist. Für den Knick in der breiteren Beinfalte (3) muß man sogar auch das Zeugniß der Varvakionstatuette anerkennen, da er hier tatsächlich angedeutet ist, wegen des kleinen Maßstabes der Figur freilich in wenig bemerkbarer Weise. Bei den anderen Kopien scheint die Faltenmitte von oben bis unten gleichmäßig eingesunken zu sein, so daß ihre Form einer von zwei Stegen eingefassten Cannelure ähnelt. Diese Art der Modellirung wird dem Original nicht gänzlich fremd gewesen sein, da wahrscheinlich die Kniefalte so ausgeführt war und auch die Überschlagfalten unter dem Gurt z. T. zu gleichartiger Bildung neigen. Aber keinesfalls konnte das am Original so stark übertrieben sein, wie es der Borghesische Torso zeigt; denn diese Kopie muß in jeder Hinsicht mehr zu den umgearbeiteten als zu den guten und zuverlässigen gerechnet werden. Ich bin folglich der Meinung, daß die breitere Steilfalte vor dem r. Bein der Parthenos so wie es der athenische Torso darstellt oben eingesunken, geknickt war, daß unter dem Auge dieses Knickes der Stoff sich etwas emporwölbte und dann vielleicht auf der unteren (an dem Torso fehlenden) Hälfte eine mächtig tiefe Cannelure bildete. Ebenso wird für die große Mittelfalte der von dem athenischen Torso und der Kopie des Pighius bezeugte kleinere Knick sicher anzunehmen sein²³. Da auch sonst an dem Torso die Behandlung der Faltenwände formenreicher und lebensvoller als an den anderen Kopien ist, glaube ich durch seine Wertschätzung dem Original des Phidias kein Unrecht zu thun. Die beiden Durchschnitte Abb. 1 b und 2 b, an deren größerem die

²³) Diesen Knick in der Steilfalte haben übrigens auch die Statuetten Fr.-W. 473 und 474, die

meistens auf die Parthenos zurückgeführt werden (vgl. oben Anm. 20).

oben gerügte Verschiebung der Steilfalten zu corrigiren wäre, wird auch für diese Partie des Gewandes die Charakteristik zutreffend erscheinen lassen, die S. 87 von der Modellirung der Überschlafalten gegeben war.

3. Bevor wir von dieser Betrachtung der Parthenos zu den Parthenonsculpturen zurückkehren, wird es zum besseren Verständniß der Originalschöpfung des Phidias dienlich sein, wenn wir unter den sonstigen Antiken nach Werken von ähnlicher Stilrichtung Umschau halten.

Schon oft hat man auf den berühmten in Paris befindlichen Torso aus der Villa Medici (Fr.-W. 476) hingedeutet und gemeint, daß gerade dieser geeignet wäre uns eine lebendigere Anschauung von dem wahren Stil der Parthenos zu geben. Erst kürzlich ist sogar der Versuch gemacht worden nachzuweisen, daß wir in dieser Statue eine Kopie eines anderen Werkes von Phidias, der sog. Promachos, besäßen²⁴. Allerdings halte ich es für völlig sicher, daß der Pariser Torso kein Originalwerk, sondern nur eine Kopie von vielfach äußerlicher, derber Arbeit ist, und da gerade in Athen mehrere Wiederholungen derselben Figur zu Tage gekommen sind, wird auch wohl das Original in Athen selbst, vermutlich ebenfalls auf der Akropolis, seinen Platz gehabt haben. Aber durch eine genauere Untersuchung der Athena Medici wird man sich leicht überzeugen, daß ihr Vorbild in einem Stile gearbeitet war, der sich wesentlich von dem der Parthenos unterscheidet und daher gewiß nicht auf denselben Künstler zurückgeführt werden kann. Man beobachte an ihr namentlich die ganz abweichende Art die Steilfalten um das Standbein darzustellen. Wenn auch der Peplos in der Gesamtanordnung ähnlich wie bei der Parthenos eine breitere Mittelfalte, zwei Falten vor dem Bein und endlich aufsen neben ihm eine wiederum etwas breitere wirft, so hat doch keine den Knick vom Gürtel abwärts oder die rundliche Wölbung, sondern alle sind von oben bis unten gleichmäÙig stark cannelirt und, wie es notwendig mit solcher Modellirung zusammenhängt, tief unterschritten; außerdem wechseln sie regelmäÙig mit einer kleinen Falte ab, die in dem weiten durch die Unterschneidung gebildeten Hohlraum versteckt genug liegt (vgl. den Durchschnitt 3a S. 91). Das scheint eine dem natürlichen Faltenwurf eines Stoffes so sehr widerstrebende Anordnung zu sein, daß man sie fast für eine Erfindung des römischen Kopisten halten könnte, aber da sie ebenso an einer älteren sehr sorgfältigen Kopie eines anderen Werkes (Abb. 3) vorkommt, kann man nicht umhin, darin eine echte im allgemeinen, treu wiedergegebene Eigentümlichkeit einer bestimmten Schule, vielleicht gar eines einzigen Künstlers zu erkennen. Jene hier zum ersten Male veröffentlichte Kopie, 1880 in der attalischen Bibliothek in Pergamon gefunden und ins Berliner Museum gebracht, könnte etwa eine Hera darstellen, die, mit gleichem Standbein wie die Athena Medici, einen geschlossenen, untergürteten Peplos mit kurzem Überschlaf, außerdem ein

²⁴) K. Lange in der Arch. Zeitung 1881, 197, dem u. a. Schreiber, Die Athena Parthenos 635 widersprochen hat; vgl. auch Michaelis, Parthe-

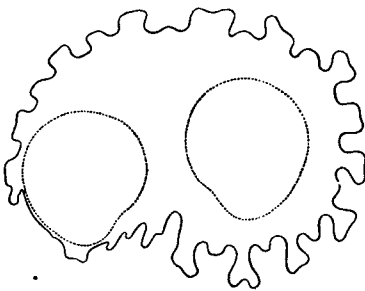
non 170 f. Die Repliken in Athen s. Athen. Mittheil. V 1880, 102 ff. Eine gute Abbildung neuerdings in der *Gazette des beaux-arts* 1890, 281.



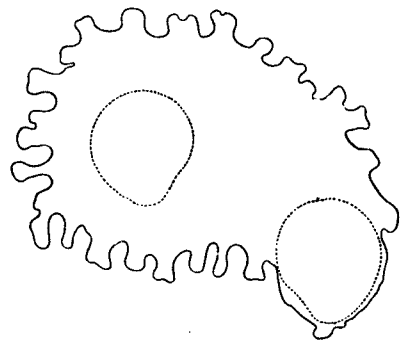
3. »Hera« aus der Bibliothek zu Pergamon.

kleines Mäntelchen trägt, das über der l. Schulter hängt und von der r. mit der rechten Hand gehoben war²⁵.

Nicht nur wegen der Tracht sondern auch wegen des Stiles erinnert sie lebhaft an die Koren vom Erechtheion (Fr.-W. 810. 811); ähnlich ist wiederum namentlich die Behandlung der Steifalten (vgl. den Durchschnitt Abb. 4). Aber sie zeigt den Stil der Koren auf einer älteren, strengeren Stufe, da sie noch nicht die sehr reichen Motive des überall anklebenden nassen und dünnstoffigen Gewandes, sondern einen schlichten, lockeren, man könnte sogar sagen natürlicheren Faltenwurf hat. Dazu stimmt die gröfsere Schwere der Proportionen. Das Vorbild der pergamenischen Statue wird daher mindestens vor den Koren entstanden sein, man muß aber wohl die Datirung bis zur Zeit des kleinen Niketempels hinauf-rücken, da bereits die am Ostfries (Fr.-W. 747—749) dargestellten Figuren mit gleicher Tracht, soviel man bei ihrer Zerstörung und Corrosion erkennen kann, eine sehr ähnliche Auffassung zeigen. Wenn demnach die Tätigkeit des Meisters der Athena Medici



3a. Querschnitt durch die Unterschenkel von 3.



4. Querschnitt durch die Unterschenkel der Karyatide Fr.-W. 811.

wahrscheinlich ins vierte Decennium des 5. Jahrhunderts zu setzen ist, so erklärt sich sowohl der in der Gesamtanordnung der Steifalten wahrgenommene Anklang an die Parthenos, als auch der Fortschritt in ihrer Detailmodellirung. Um diesen richtig zu beurteilen, muß man von dem Pariser Torso und seinen leeren, fast

²⁵) Die Statue ist von Conze in den Athen. Mitth. XIV 1889, 204 zum Vergleich mit der sog. Venus genitrix kurz erwähnt worden. Eine Replik kenne ich nicht. Sehr nahe steht ihr die Hera auf dem Urkundenrelief Fr.-W. 1162 vom Jahre

362 (abgeb. Arch. Ztg. XXXV 1877 Taf. 15, 1) und Fr.-W. 1161 vom Jahre 375 (abgeb. ebenda 15, 2); auf letzterem ist aber das Mäntelchen wie ein Schleier über den Kopf gezogen. Man kann auch Fr.-W. 1868. 1875. 1074 vergleichen.

architektonisch regelmäfsig cannelirten Steilfalten absehen und sich mehr auf die pergamenische Kopie verlassen; an ihr ist deutlicher zum Ausdruck gekommen, wie **der eigentümliche** Faltenwurf durch die Gürtung verursacht ist, also im Grunde doch noch auf natürliche, lebenswahre Motive zurückgeht. Aber die Wirkung, die eine schlichte, einfach nachgeahmte Natur hervorbringen würde, ist überall durch gröfseres Relief, tiefere Unterschneidung, künstlichere und mannigfaltigere Bewegung der Formen und Linien verdrängt. Dasselbe Überbieten des naiveren Stiles der Parthenos läfst sich — um von anderen Zügen zu schweigen — an den Überschlagentalten der Athena Medici beobachten. Sie im einzelnen zu beschreiben würde fast unmöglich sein; über dem Gurt sind sie ungebläht, streifig und übereinander geschichtet, unter ihm tief unterhöhlt und z. T. sehr merklich auf die Rundung des Bauches berechnet.

Als attisch und der perikleischen Zeit angehörig hat ferner, wie ich nur kurz erwähnen will, Th. Schreiber S. 636 die Athena-Herme in der Villa Ludovisi (Ant. Bildw. Nr. 60; abgebildet *M. d. I.* X, 56, 3) namhaft gemacht. Auch auf die kolossale Hera (bez. Demeter oder Ceres) in der Rotunde des Vatican sei hier mit wenigen Worten hingewiesen²⁶. Soweit ich nach einer Photographie ihre strenge Körperhaltung und einfache Gewandanordnung zu beurteilen vermag, scheint sie von einem Künstler derselben Richtung, der auch Phidias huldigte, gearbeitet zu sein. Ihr stilistischer Charakter kann daher m. E. nicht wie E. Petersen²⁷ meint auf einer in augusteischer Zeit vollzogenen Umbildung des Heratypus beruhen, den er auf Alkamenos zurückgeführt hat, sondern ist ein Beweis dafür, daß das Original in der Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. entstanden ist. Wie viel der Kopist zu gunsten eines moderneren Geschmacks daran geändert haben mag, wage ich im einzelnen nicht zu bestimmen; gewisse Faltenmotive erinnern bereits mehr an den Stil der Athena Medici als an den der Parthenos. Dagegen offenbart sich der künstlerische Geist, in dem die Parthenos geschaffen ist, in keiner einzigen der mir bekannten Antiken, die auf Werke des fünften Jahrhunderts zurückzugehen scheinen, so deutlich wie in dem der Casseler Athena (Fr.-W. 477) zu grunde liegenden Original. Wir würden hierdurch für den Entwicklungsgang der Kunst in den dreifsigern Jahren einen wichtigen Anhaltspunkt gewonnen haben, wenn sich Michaelis' Vermutung²⁸, daß die Casseler Statue eine Kopie der beim Bau der Propyläen errichteten erzenen Athena Hygieia des Pyrrhos wäre, aufrecht erhalten ließe. Aber das ist nicht möglich, da nach Bohns Aufnahme der Standspuren auf der noch an Ort und Stelle befindlichen Basis die Figur des Pyrrhos eine ähnliche Stellung hatte

²⁶) Clarac 427, 764. Overbeck, *Kunstmyth.* III, 462, 12 vgl. 464; Atlas XIV, 22.

²⁷) *Röm. Mittheil.* IV 1889, 65 Anm. 2 (vgl. Lehner, *Die athen. Schatzverzeichnisse* 124 ff.). Die wesentlich verschiedene Tracht der vaticanischen und der capitolinischen (vgl. Overbeck, Atlas XIV, 21) Statue hindert doch wohl daran beide auf

ein Original zurückzuführen. Ausserdem scheint die capitol. Hera, die man etwa als eine Weiterbildung der oben beschriebenen pergamenischen Statue betrachten könnte, aus jüngerer Zeit zu sein; man wird sie stilistisch und zeitlich nicht von den Karyatiden trennen dürfen.

²⁸) *Athen. Mitth.* I 1876, 287.

wie die polykletischen Figuren²⁹, während die Casseler Athena in Übereinstimmung mit der Parthenos das Spielbein weit seitwärts, aber nur sehr wenig zurückgesetzt hat.

Was die Beurteilung des Stiles betrifft, in dem die einzelnen Formen des Originals gearbeitet waren, so muß man hierfür die Casseler Kopie ganz außer acht lassen und von den beiden mit größerer Genauigkeit kopierten Dresdener Exemplaren (das eine Fr.-W. 478, vgl. die Ansicht Abb. 5³⁰) ausgehen. Denn wie bereits Schreiber³¹ richtig bemerkt hat, ist die erstere zu frei behandelt und in einen etwa hellenistischem Geschmacke zusagenden Stil übersetzt, den man sehr gut an der in Beirut gefundenen tyche-artigen Figur mit dem kleinen Harpocrates³² studiren kann. Als ein besonders charakteristisches Kennzeichen der Umbildung sei nur angeführt, daß der Kopist die freihängende, Phidias noch nicht anstößige Kniefalte an den Unterschenkel des Spielbeins anzukleben versucht hat. Die Zuverlässigkeit der Dresdener Kopie wird übrigens durch die Karyatide des Kriton und Nikolaos Fr.-W. 1555 bestätigt, die, wie Wolters (zu Nr. 478) gesehen hat, nichts anderes als jene Athena im Gegensinne ist, freilich von plumper, ungeschickter Arbeit³³.

Das Original dieser Kopie war ebenso wie die Parthenos mit dem einfachen über den kurzen Überschlag gegürteten Peplos bekleidet und stand in derselben ruhigen, feierlichen Haltung, mit linkem Spielbein, den Kopf jedoch, wie eine der Dresdener Kopien lehrt, nach der Rechten abwärts geneigt³⁴. Die Aegis war quer über die Brust gelegt, auf der r. Schulter (durch einen Schlangenknoten?) geheftet und zusammen mit dem Peplos gegürtet. Ihre Ausschnitte enthielten noch nicht den von Phidias bei der Parthenos angewendeten Schlangensatz, sondern die einzelnen Zacken liefen archaischer Sitte gemäß unmittelbar in Schlangenköpfe aus; doch waren auch diese in lebendiger Bewegung dargestellt: eine Schlange vorn auf

²⁹) Ebenda V, 1880, 331. Mit den Standspuren liefse sich wohl das Original der Athena auf der Kandelaberbasis Fr.-W. 2127 (abgeb. *Museo Pio-Clement.* IV, 6) vereinigen, in der Löschcke eine Kopie der Athena Hygieia vermutet hat (Roscher I 699). Diese Figur trägt einen attischen Helm, aber einen an der Seite offenen, untergürteten Chiton mit kurzem Überschlag; sie stimmt in dieser Tracht mit der herculanischen Bronze Arch. Zeitung XL 1882 Taf. 2 (vgl. Schreiber, Die Athena Parth. 631. Fr.-W. 1753) und abgesehen vom Kopf mit einer Statue im Museo Torlonia (Visconti, *I Monumenti del Mus. Torl.* CXXVII 494; Clarac 469, 889) überein. Das Original stilistisch sicher zu beurteilen ist bei der Kleinheit des Reliefs auf der Kandelaberbasis wohl nicht möglich.

³⁰) Die Abbildung ist mit Hilfe einer Photographie des zweiten Dresdener Exemplars hergestellt, an dem die Brust besser erhalten ist.

³¹) Die Athena Parth. 583f. Ebenso urteilt Furt-

wängler bei Roscher I 699.

³²) Athen. Mith. X 1885, 27ff. Taf. I. Dümmler hat nach einer Photogr. der Statue den Knaben für Eros und deshalb die Figur für Aphrodite gehalten; aber der Knabe legte einen Finger der r. Hand an den Mund und hält in der Linken einen Mohnkopf; dazu ist er schlafend dargestellt. Die weibl. Figur trug im linken Arm wahrscheinlich ein Füllhorn und in der rechten Hand eine Schlange, die sich um den Unterarm wand. Eine Replik (ohne den Knaben) im *Braccio nuovo* Clarac 571, 1220; eine andere (mit dem Knaben und dem Füllhorn) nach F. Winter im Hof des Palazzo Sciarra. Stilistisch gehört die Statue sehr eng mit dem Artemistypus Clarac 569, 1214 A (vgl. Roscher I, 606, 2) zusammen; die Falten am Unterkörper stimmen bei beiden Figuren Zug für Zug genau überein, nur das Standbein ist vertauscht.

³³) Clarac 444, 814 A.

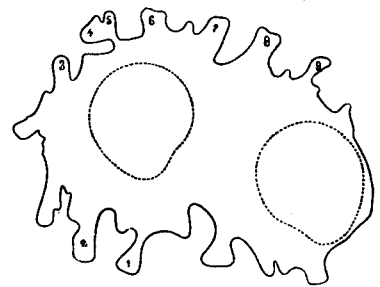
³⁴) Siehe Anm. 36.

der Brust und eine hinten auf dem Schulterblatt ringelten sich so heftig empor, daß der Aegisrand sich umbog³⁵. Der Gurt bestand ebenfalls aus zwei Schlangen, da man hinten den Knoten der beiden Schwanzenden bemerkt. Von dem Überschlag des Peplos liefs die breite Aegis hauptsächlich nur die Partie unter dem Gurt frei: hier war inmitten eine breitere und daher in der Mitte etwas eingesunkene Falte angelegt und jederseits hingen in lockerer Symmetrie schmalere Falten schlicht und glatt herab. Um die Beine hatte der Peplos einen merkwürdigen Faltenwurf von energischem, fast derbem Naturalismus, der die Wirklichkeit sehr ernst nimmt und dennoch durch große Linien eine edle Wirkung zu erreichen versteht. Das Gewand war zwischen den Beinen sowohl vorn als auch hinten eingesunken (vgl. den Querschnitt 5a) und bildete seitlich zwar naturwahre aber gewissermaßen regellose unrythmische Falten: am Spielbein zwei größere, die unten, wo sich der Saum spannt, zusammenhängen, ferner die schon erwähnte sehr strenge doppelte Kniefalte, endlich am Knöchel einfachere Motive als sie die Parthenos hat, am Standbein abgesehen von dem Saum nur zwei breitere Falten (1 und 2) und dazwischen in der Tiefe einen kleinen Wulst. Hier findet sich also in einfachster Form und ohne Ziererei jene Anordnung der Steilfalten, die der Meister der Athena Medici so reichlich verwendet hat; Ansätze dazu enthält übrigens auch die sorgfältig vollendete Rückseite der Figur, außerdem schüchterne Anfänge von Cannelirung der Faltenzüge. Im Vergleich zu der Modellirung des Gewandes der Parthenos springt die große Tiefe der sehr dünnwulstigen Falten in die Augen; sogar ein ansehnliches Maß von Unterschneidung muß man anerkennen, doch ist sie in einfacherer und natürlicherer Art ausgeführt als an der Athena Medici und der pergamenischen »Hera«. Inwiefern sich aus diesen Eigenschaften das Material errathen läßt, aus dem das Original bestand, werde ich weiter unten darlegen.

Bei der Betrachtung dieser Figur sind bereits die einzelnen Züge hervorgehoben worden, die darauf hinweisen, daß sie vor der Parthenos entstanden sein



5. Athena in Dresden.

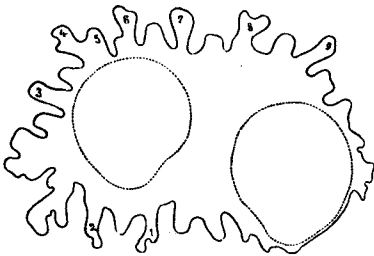


5a. Querschnitt durch die Unterschenkel von 5.

³⁵⁾ Ein ganz ähnlicher Zug ist es, daß Phidias bei der Parthenos die eine Aegisschlange sich um die Lanze ringeln liefs und die Eule auf die Wangenklappe des Helmes setzte, vgl. Studniczka, Arch. Zeitung XLII 1884, 162 ff.



6. Athena aus der Bibliothek zu Pergamon.



6a. Querschnitt durch die Unterschenkel von 6.

wird. Da jedoch der zeitliche Abstand zwischen beiden Schöpfungen nicht bedeutend sein kann, halte ich es für möglich, daß auch jene nach einem Werk des Phidias kopirt sei. Es würde uns den großen Meister auf einer Entwicklungsstufe zeigen, wo sein Streben besonders darauf gerichtet war, schlichte Naturformen treu nachzuahmen; er stand dabei mit den letzten Ausläufern der archaischen Kunst noch in so naher Berührung, daß sein Naturalismus einen sehr strengen und herben Charakter behielt. Davon hatte er sich auch bei der Athena Parthenos noch nicht frei gemacht, aber, die seinem Zeitalter angemessenen Formen völlig beherrschend, konnte er hier in schöner Linienführung, rythmischer Composition und vollendeter Modellirung seine höchste künstlerische Kraft offenbaren.

Doch mag es auch vorläufig noch sehr zweifelhaft sein, ob der Versuch die an der Dresdener Athena und der Parthenos sichtbare Entwicklung der Kunst auf einen einzigen Meister zurückzuführen gerechtfertigt ist, so sprechen die erhaltenen Kopien des älteren Werkes immerhin deutlich dafür, daß es im Altertum seit den Zeiten gelehrter Kunstforschung in Ansehen stand. Aber noch mehr: an einem anderen ebenfalls noch dem fünften Jahrhundert angehörigen und in Pergamon geschätzten Werke läßt sich zeigen, daß das Vorbild der Dresdener Athena ein Künstler von maßgebendem Einfluß gearbeitet hatte. Da jenes Werk (Abb. 6) nicht sehr viel jünger ist als die Parthenos, scheint es mir besonders dazu geeignet zu sein, eine Anschauung von der Entwicklung, die eine bestimmte, Phidias wenigstens

nahestehende Schule etwa in den Jahren von 450—430 durchgemacht hat, zu erwecken und dadurch die uns beschäftigende Frage nach dem Anteil des Phidias an den Parthenonsculpturen sehr zu fördern.

Es ist die schon oben (S. 85 im Text) erwähnte überlebensgroße Athenastatue, die zusammen mit der »Hera« in der attalischen Bibliothek gefunden wurde und scheinbar mit dieser zu gleicher Zeit und von demselben Künstler kopirt worden ist. Sie hat im wesentlichen die gleiche Fufsstellung wie die Dresdener Athena und die Parthenos, aber sonst eine bewegtere, der fortgeschrittenen Zeit angemessene Haltung: dadurch, daß die Figur die Körperlast entschieden auf dem Standbein ruhen läßt, ist das l. Bein mehr eingeknickt und der Oberschenkel weiter vorgeschoben,

außerdem die r. Schulter gesenkt und die l. hochgezogen und zugleich ein wenig vorgewegt. Den unbedeckten, wahrscheinlich nur bekränzten Kopf neigt sie nach ihrer Rechten abwärts³⁶. Die Aegis ist quer gelegt; ihre altertümliche schwere Form ist jedoch auf eine schmale Schärpe reducirt und diese verdoppelt, so daß sie wie Kreuzbänder die Brust umschnürt. Der Schlangenbesatz hat die jüngere seit der Parthenos übliche Form und der Gurt besteht aus zwei vorn und hinten verknüpften Schlangen (vgl. oben). In der Anordnung des langen Überschlags ist für die Geschmacksveränderung die streifige, schichtartige Faltenlage auf der Brust, die Bildung eines Bausches über dem Gurt, endlich die Art, wie die Falten unter dem Gurt auf die Körperform berechnet sind, besonders charakteristisch. Am Spielbein fehlt die Kniefalte, aber die lange außen über die Wade hängende Falte ist von der Parthenos entlehnt. Dagegen hat sich der Künstler in der Faltenlage um das Standbein und auf dem Rücken der Figur in auffälligster Weise durch das ältere Vorbild beeinflussen lassen; wie ein Vergleich der Querschnitte 5a und 6a lehrt, stimmt hier — abgesehen von der Stelle, wo die Säume des Peplos zusammentreffen — Falte für Falte genau mit der Dresdener Athena überein, und hauptsächlich nur darin ist der jüngere Künstler abgewichen, daß er vorn zwischen den Beinen der Figur das tiefe Einsinken des Peplos vermied und hinten an der entsprechenden Stelle einen Faltenwulst (zwischen 7 und 8) einfügte. Ein wichtiges Kennzeichen modernerer Behandlungsweise ist endlich die Cannelirung der breiten Falten; namentlich bei den Steilfalten vor dem r. Bein (1 und 2), wo sie sehr geschickt nicht an die Front, sondern in die Seitenwände verlegt ist, tritt diese Manier offen hervor. Ich glaube aus allen diesen Übereinstimmungen und Abweichungen richtig zu schließen, daß die pergamenische Athena von einem berühmten Schüler des attischen Meisters herrührt, auf den die Dresdener und Casseler Athena zurückgeht, und daß die Parthenos ihrer Entstehungszeit nach zwischen diese beiden hervorragenden Werke fällt.

4. Unzweifelhaft wird es denen, die in unserem Antikenvorrath besser bewandert sind, unschwer gelingen, den wenigen von mir in betracht gezogenen Beispielen andere Werke hinzuzufügen, die ungefähr den Stil der Parthenos zeigen oder aus der unmittelbaren Umgebung des Phidias stammen. Es ist aber klar, daß ein noch helleres Licht auf seine Kunstart fallen würde, wenn wir Werke der gleichzeitigen,

³⁶ Die Köpfe der beiden Dresdener Exemplare Hettner⁴ S. 72 Nr. 69 und S. 73 Nr. 72 (= Fr.-W. 478, Abb. 5) sind nicht zugehörig, aber wie mir Treu mitteilt, geht aus dem Halsansatz bei der erstgenannten Statue hervor, daß der Kopf ebenso wie bei der pergamenischen Athena nach ihrer Rechten abwärts gerichtet war. Ich möchte aus dieser Übereinstimmung den Schluß ziehen, daß auch das Original der Dresdener Statuen einen unbehelmten Kopf hatte. So war auch die Lemnierin von Phidias dargestellt. Da nun

Michaelis, Athen. Mitth. I 1886, 287 gerade die Aegistracht der Casseler Statue für ein Kennzeichen einer friedlichen Athena — wie es auch die Lemnierin war — erklärt hat, scheint es mir wegen des Motivs und wegen des Stiles nicht unmöglich zu sein, daß wir in den Dresdener Exemplaren gute Kopien der Lemnierin besitzen. Die von Studniczka (s. oben Anm. 13) auf die Lemnierin bezogenen Relieffiguren machen auf mich den Eindruck einer Erfindung aus der Zeit nach Phidias.

nach dem Urteil des Altertums von ihm übertroffenen Meister mit seiner Schöpfung vergleichen könnten. Dazu haben wir tatsächlich durch die unschätzbaren Funde von Olympia wenigstens in einem Falle ausgiebige Gelegenheit erhalten. Nach Pausanias unwiderlegbarem Zeugniß hat ein Zeitgenosse und Nebenbuhler des großen attischen Künstlers, der berühmte Alkamenes³⁷, die Westgiebelgruppe des Zeustempels gearbeitet. Meines Erachtens dürfen wir aber auch den Ostgiebel unbedenklich als ein Werk desselben Meisters betrachten, da wir uns einerseits den Irrtum, der Pausanias dazu verführt hat diesen vielmehr Paionios zuzuschreiben, genügend erklären können und andererseits selbst ein so feinfühliges Beurteiler stilistischer Unterschiede wie H. Brunn die Übereinstimmung der beiden Giebel in allen wesentlichen Dingen ausdrücklich anerkannt hat³⁸. Der von ihm dargelegte mehr technische als stilistische Fortschritt des Westgiebels gegenüber dem Ostgiebel wird gerade dadurch verständlich, daß dieser die frühere, jener die spätere Arbeit desselben Künstlers, Alkamenes, sein mag. Neben ihm für die Metopen noch einen zweiten Künstler von eigener Stilart anzunehmen liegt kein besonderer Anlaß vor.

Von dem was Brunn über den Stil der Giebelsculpturen gesagt hat³⁹, will ich namentlich folgendes wiederholen: »Im Ostgiebel sind die Falten rundlich und weichlich, wie von einem etwas dicken, wenn auch nicht gerade schweren Stoffe, der nicht in zahlreichen Falten bricht; im Westgiebel ist die einzelne Falte feiner schärfer, nach dem griechischen Ausdrucke εἰς λεπτότερον ἐξειργασμένη.« — »Nicht wie sie (die Gewandung) fallen sollte, sondern wie der Zufall sie geworfen hat, so liegt sie regellos da: keineswegs unnatürlich, kein einziges Stück, keine Falte ist so gebildet, daß sie sich nicht gerade so in Wirklichkeit finden könnte: im Gegenteil, es würde nicht schwer sein, jedes Detail gerade so an einem Modell zurechtzulegen.« — »Es soll nun durchaus nicht behauptet werden, daß Paionios (d. h. der Künstler des Ostgiebels) seine Figuren nach der Natur unter Benutzung des lebenden Modells ausgeführt habe. Aber in der besondern Art ihrer von verschiedenen Seiten betonten »Natürlichkeit« machen sie einen Eindruck wie Arbeiten eines Künstlers, der ohne viele Wahl aus der Menge ein Modell herausgreift, dieses auch in seiner allgemeinen Erscheinung äußerlich nachbildet, nicht aber es plastisch zu stilisieren d. h. die materiellen Formen nicht in die dem künstlerischen Stoffe adäquaten Kunstformen zu übersetzen versteht.« — »Richten wir jetzt den Blick von den einzelnen Formen auf die Erfindung der ganzen Gestalten, so überrascht uns die »Natürlichkeit« der Stellungen und Motive; eine Natürlichkeit, für die es schwer ist, unter der Masse der uns geläufigen Monumente Analogien zu finden.« — »Alles

³⁷) Über Alkamenes vgl. neuerdings namentlich Robert, Archäol. Märchen 41 ff. Löschcke, Die westl. Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia, Dorpat 1887, 7. Petersen in den Röm. Mittheil. IV 1889, 65 ff. Six im *Journal of Hell. stud.* X 1889, 111 ff. Ich bemerke hierzu nur, daß man sich meines Erachtens mit Curtius, Arch. Zeitung XLI 1883, 359 gegenwärtig halten muß, daß

Thrasylbul nach Pausanias IX 11, 6 Werke des Alkamenes geweiht hat, woraus nicht notwendig hervorgeht, daß diese Werke neu angefertigt, nicht etwa aus einem Heiligtum genommen waren.

³⁸) Sitzungsber. der bayer. Akademie 1878, 443; vgl. Six a. a. O. 110.

³⁹) A. a. O. 1877, 4.

athmet eine große Unbefangenheit der Auffassung, aber eben so auch — eine große Nonchalance. Die Motive sind aus der Natur herübergenommen, wie sie der Zufall bot, ohne daß viel gefragt wurde, ob sie gewöhnlich, gemein oder edel. — Die Natürlichkeit, die uns hier entgegentritt, ist also nicht eine künstlerisch geläuterte, ideale, sondern ein Abbild der ungeschminkten Wirklichkeit.«

Hierzu will ich noch folgende Worte von Flasch⁴⁰ citiren: »Wir sind weit entfernt Brunn's Beobachtungen als nicht richtig anzuerkennen; aber wir behaupten, die stilistischen Eigenschaften der olympischen Werke bedeuten eine ganze Phase in der Entwicklung der griechischen Plastik, ohne deren Voraugang die Sculpturen des Parthenon und des sog. Theseion einfach undenkbar sind. Ihr Grundzug ist ein ernster, zum Teil derber und harter Naturalismus, der die physische Action seiner Typen noch nicht ruhig, ihre Ruhe noch nicht lebendig genug darstellt, sondern so, wie sie die gesunde, schlichte, noch auf keine Schönheitsgesetze bedachte Natur zur Darstellung bringt.«

In dieser Charakteristik, die ich für zutreffend halte, ist an den Werken des Alkámenes, wie man sofort erkennen wird, gerade diejenige Eigenschaft stark betont, auf die wir bei der Analyse der Parthenos und der Dresdener Athena immer wieder zurückkommen mußten — die einfache Natürlichkeit aller Motive, der schlichte, ernste Naturalismus. Das bestätigt gewissermaßen sowohl die Zuverlässigkeit der Nachricht des Pausanias als auch die Treue der von Schreiber ausgewählten Parthenoskopien. Wenn demnach feststeht, daß jene beiden großen Meister gleichmäßig von entschiedenem Streben nach einem gewissen aufrichtigen und wahrhaften Naturalismus beseelt waren, so ist es doch zweifelhaft, ob wir zu der gelegentlich von Flasch geäußerten Ansicht berechtigt sind, daß dieser Naturalismus von Phidias ausgegangen sei — er wird vielmehr wie eine Opposition gegen den durchaus conventionellen Archaismus⁴¹ in allen Künstlern der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts lebendig gewesen sein und den allgemeinen Charakter dieser Zeit ausgemacht haben⁴². Bei unserer Untersuchung kommt es daher darauf an, die individuellen Eigentümlichkeiten jener ersten echten Naturalisten zu ermitteln und dafür scheinen mir über Alkámenes Brunn und Flasch genug gesagt zu haben. Nur das muß noch bemerkt werden, daß das Urwüchsige und Bäurische seines Naturalismus zum Teil auf Rechnung des hohen Alters dieser seiner Schöpfungen zu setzen sein mag. Was das Urteil über Phidias betrifft, so können wir dies allerdings nur auf Kopien begründen, aber selbst daran scheint mir noch deutlich sichtbar zu sein, daß sein Naturalismus namentlich gegen Ende seiner künstlerischen Tätigkeit wirklich durch ein edleres Schönheitsgefühl und reichere Formentwicklung den des Alkámenes übertraf.

⁴⁰) Bei Baumeister I 104 LL.

⁴¹) Gerade durch den Vergleich mit den archaischen Aegineten hat Brunn an mehreren Stellen die Eigentümlichkeiten der Olympiasculpturen ins rechte Licht gesetzt.

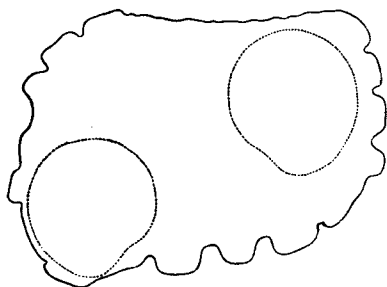
⁴²) So bereits Studniczka in den Röm. Mittheil. II

1887, 53. Als ältestes Beispiel der neuen realistischen Kunstrichtung kann man die (im Perserschutt gefundene?) Athena *Ephem. arch.* 1887 Taf. 8 betrachten. Es wäre wichtig zu wissen, ob bereits Hagelaidas (vgl. Robert, Arch. Märch. 39. 92 ff.) in einem derartigen Stile arbeitete.

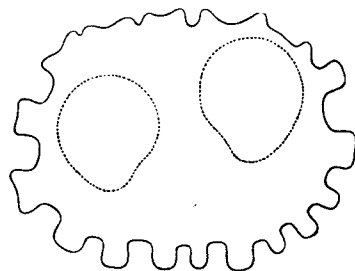


7. Sterope aus dem Ostgiebel des Olympischen Zeustempels.

An wenigen Einzelheiten will ich schliesslich noch zeigen, wie sehr sich die Parthenos und diejenigen Figuren vom Zeustempel, die ähnliche Tracht und ähnliche Haltung haben, als Werke von gleichstrebenden Künstlern einer und derselben Epoche zu erkennen geben. Abgesehen von dem höheren Relief, durch das sich bereits Phidias auszeichnet, könnte man namentlich in der Beinstellung einen Unterschied, wenn nicht vielmehr einen Fortschritt der Parthenos im Vergleich zu den ruhig stehenden Figuren des Ostgiebels und der Metopen von Olympia bemerken wollen, aber wenn man sich an die polykletische Stellung erinnert, springt doch gerade die nahe Verwandtschaft von Phidias und Alkamenes in die Augen. Mit der Beinstellung hängt es zusammen, daß Alkamenes den Peplos am Gelenk des einen etwas vorgesetzten Fusses sich nicht spannen läßt; fast regelmäfsig ist jedoch bei seinen Figuren am Spielbein der Ansatz zu jener vom Knie herabhängenden Falte und in ebenso schüchterner Form die lange aufsen über die Wade fallende Falte vorhanden. Grofse Übereinstimmung zeigt ferner die Anlage und Modellirung der Steilfalten, besonders an der Sterope⁴³ (vgl. Abb. 7 mit dem Querschnitt 7a) und der



7a. Querschnitt durch die Unterschenkel von 7.



8. Querschnitt durch die Unterschenkel der Hestia.

Athena auf der Augiasmetope. Auch hier bilden sich vor dem Standbein zwei grofse glatte Falten, daneben an der Aufsenseite und zwischen den Beinen je eine ähnliche; von der letzten löst sich genau wie bei der Parthenos eine kleinere Falte ab, die sich längs des Spielbeines hinzieht. Alle diese Falten sind flach und wenig rundlich und zeigen selten und in geringem Grade die cannelurenartige Aushöhlung. Niemals fehlen an ihnen die Einknickungen unter dem Gurt, die uns für die Parthenos der

⁴³) Nach der Benennung Studniczkas, Arch. Zeitung XLII 1884, 281 ff.

athenische Torso bezeugte; sie reichen bisweilen ebenfalls weit herab, sind jedoch ungeschickt angelegt und durch spitze Augen abgeschlossen, während an anderen Stellen der Gewandung die Augen eine gute und breite Rundung haben. Für die Brustpartie bietet keine der olympischen Figuren eine Gelegenheit zum Vergleich mit der Parthenos dar, da sich die attische Tracht des sog. dorischen Peplos⁴⁴ an ihnen nicht findet; doch kann man z. B. an der Rückenpartie des knienden Mädchens im Ostgiebel prüfen, wie sehr die Behandlung der Falten über und unter dem Gurt mit dem Stil des Phidias verwandt ist. Endlich sei noch kurz auf die berühmte Hestia Giustiniani hingewiesen (Fr.-W. 212), die man jetzt allgemein in die Nähe der olympischen Sculpturen gerückt hat. Ihre Steilfalten (vgl. Abb. 8) stimmen in der ründlichen, uncannelirten Form und den Einknickungen unter dem Gürtel am genauesten mit denen der Parthenos überein.

5. Vor einigen Decennien, als die Zusammenstellung der Parthenos mit Werken eines bestimmten kunsthistorischen Charakters nicht so leicht war wie heute nach den zahlreichen neuen Funden und man dennoch die Einfachheit und Strenge dieser Schöpfung des Phidias vor der Lenormantschen Stätuette und der *Minerve au collier* richtig empfand, hat man dafür in dem Standort der Parthenos eine Erklärung gesucht⁴⁵. Wenn es auch nicht möglich ist jenes Maß von naturalistischem Formensinne, das wir als eigentümliches Zeichen von Phidias Kunstart anerkennen mußten, aus den Gesetzen der dorischen Architectur, in deren Mittelpunkt die Parthenos stand, oder aus gewissen religiösen, von einem Tempelbilde zu befriedigenden Bedürfnissen abzuleiten, so muß doch wirklich zugegeben werden, daß diese beiden Umstände hier wie sonst in der Kunst anderer Zeiten und anderer Völker einen sichtbaren Einfluß auf die Composition und den Rythmus der Formen ausgeübt und dadurch der Parthenos einen ganz besonderen Reiz verschafft haben. Damit dieser Zug auch in der gegenwärtigen allzusehr auf das Kleinliche angewiesenen Untersuchung deutlich hervortrete, erlaube ich mir das zu wiederholen, was Conze hierüber gesagt hat⁴⁶: »Die Anordnung der Massen in der (Lenormantschen) Stätuette mit auffallend regelmässiger Verteilung auf beiden Seiten in der grade fallenden Gewandung, in der gleichgeteilten Aegis, im gradeaus blickenden Kopfe, in den in gleichen Linien sich beiderseits herabsenkenden Armen stimmt voll zu der feierlichen Regelmässigkeit, wie wir sie in einem Tempelbilde voraussetzen müssen, das gleichzeitig mit dem ganzen Bau erdacht, von vorn herein darauf angelegt sein mußte, den Mittel- und Gipfelpunkt im Innern des Parthenon auszumachen: denn man kann doch nicht anders als annehmen, daß das Gesetz, welches mit unerbittlicher architektonischer Strenge die Bauglieder des Parthenon im Großen und Kleinen durchweg symmetrisch verteilte, daß dieses Gesetz der Ruhe, der

⁴⁴) Vgl. Studniczka, Beiträge zur Geschichte der altgriech. Tracht 9.

⁴⁵) Vgl. u. a. Michaelis, Parthenon 33. Petersen, Die Kunst des Pheidias 339. Schreiber, Athena

Parth. 606. 637.

⁴⁶) A. Conze, Die Athenastatue des Pheidias im Parthenon. Berlin 1865, 9; vgl. *Annali dell' Instit.* XXXIII 1861, 339, wo namentlich an Perugino erinnert wird.

Festigkeit, des symmetrischen Gleichmaßes auch das gewaltige Götterbild im Innern des Tempels bis zu einem gewissen Grade gefesselt gehalten haben wird, um so mehr, da Symmetrie und Einfachheit der Linien stets besonders gern dem Ausdrucke der Erhabenheit und Feierlichkeit dient.«

Bei der Beurteilung der Parthenos pflegt man endlich auch die Ansicht zu äußern, daß wir an den Marmorkopien gewisse durch die Goldelfenbeintechnik verursachte Stileigentümlichkeiten noch wahrnehmen könnten. Ich will nur kurz andeuten, was meines Erachtens bei der Lösung dieser äußerst schwierigen Frage berücksichtigt werden muß.

»Die chryselephantinen Statuen«, sagt Michaelis, Parthenon S. 33, »bestanden aus einem hölzernen Kern oder Gerüste, um welches das Elfenbein in dünnen Platten und das ebenfalls zu einem feinen Blech getriebene Gold gelegt ward. Das Holz war durch eiserne Klammern verbunden und durch eiserne Stangen, wo es nötig war, gestützt. Nichtdestoweniger legt diese Technik dem erfindenden Künstler mannigfache Beschränkungen auf, indem sie im geraden Gegensatz zum Erzguß möglichst wenig solche Vorsprünge erlaubt, welche vermöge ihrer Schwere das Holz aus seinen Fugen drücken würden, sofern es nicht gelingt diesen vorspringenden Teilen in ungezwungener Weise eine Unterstützung zu verschaffen. Die Technik führte also auf eine möglichst einfache, in sich geschlossene Gesamtcomposition.«

Zu dieser letzten Folgerung von Michaelis sei bemerkt, daß vielleicht auch ohne einen technischen Zwang bei allen älteren Tempelbildern schon der Gegenstand selbst eine ruhige Haltung, eine geschlossene Gesamtcomposition erforderte; man könnte also hierin ebensowohl eine notwendige Übereinstimmung zwischen dem Gegenstand und der gewählten Technik als eine durch die Technik verursachte Beschränkung erkennen. Da ich überzeugt bin, daß sich unter der rechten Hand der Parthenos eine Stütze befand, muß ich sogar urteilen, daß sich Phidias in der Composition sehr wenig durch die Mängel des Materials behindern liefs, sondern mit größter Energie seine Idee einer die Nike tragenden Göttin zur Darstellung brachte; ob er die hierbei unentbehrliche Unterstützung des Armes vielleicht doch in eine sinnvollere Hülle als die kahle Säule der Varvakionstatuette gekleidet hat, werde ich später in einem anderen Zusammenhange besprechen.

Was aber die Einzelformen der Goldelfenbeinstatuen betrifft, so scheint mir Michaelis richtig den Einfluß angedeutet zu haben, den die Eigenschaften des Holzkernes auf sie ausüben konnten. Die chryselephantinen Kolosse stehen nemlich in so enger Beziehung zu den ξάνα ἐπίχρυσσα, vergoldeten Holzstatuen, daß man gewiss ein Recht dazu hat sie nur als eine Abart der letzteren zu betrachten⁴⁷ und bei Beurteilung ihrer stilistischen Eigenschaften auf das Wesen der Holzschnitzerei Rücksicht zu nehmen. Gab es doch von Phidias selbst außer seinen berühmten Goldelfenbeinwerken auch ein ξάνον ἐπίχρυσσον, die Athena Arcia in Plataia⁴⁸. Wahrscheinlich bestand der augenfälligste Unterschied zwischen den beiden BildwerkGattungen nur darin, daß die

⁴⁷) Vgl. Brunn, Geschichte der griech. Künstler I Schubart im Rheinischen Museum XV 1860, 98.
193. Über die ξάνα ἐπίχρυσσα bei Pausanias vgl. ⁴⁸) Pausanias IX, 4, 1. Overbeck SQ 635.

nackten Teile, besonders das Gesicht, die Hände und die Füße, an den chryselephantinen aus Elfenbein, an den ξόανα ἐπίχρῳσα aus Marmor gearbeitet waren. Inwiefern außerdem auch die Art der Vergoldung einen Unterschied bedingte, hat man leider nicht feststellen können. Man darf aber wohl beides für sehr unwahrscheinlich halten: sowohl daß beim Zeus in Olympia, bei der Hera in Argos u. a. das Gold ebenso wie bei der Parthenos abnehmbar gewesen wäre, als auch, daß man die Vergoldung der ξόανα ἐπίχρῳσα nur in der billigen, bei mittelalterlichen Holzsculpturen angewendeten Art, mit Goldschaum oder Blattgold, das fast wie eine Farbe aufgeklebt wird, ausgeführt hätte. Sie wird vielmehr in der Regel durch Goldblech hergestellt worden sein, das mehr oder minder dünn getrieben und daher zu schwach um ohne Unterlage seine Form zu behalten auf den festen Holzkern geheftet war. Dann mochte es aber unvermeidlich sein, daß dieser Kern da, wo er vergoldet werden sollte, mehr als da, wo er mit Elfenbeinplatten belegt war, sorgfältig modellirt und zu einer vollständigen Holzstatue ausgearbeitet wurde: die einzelnen Teile, aus denen die kolossalen Tempelbilder notwendig bestanden, konnten sogar ohne weiteres Mitglied als Modell für den Toreuten dienen, der direct über der Holzpatrone oder doch mit ihrer Hülfe das Goldblech hämmerte und trieb⁴⁹. Eine ähnliche Technik ist bekanntlich an kleinen kunstgewerblichen Gegenständen aus den mykenischen Gräbern und sonst beobachtet worden, namentlich an großen Holzknöpfen, die durch Schnitzerei verziert und mit dünnem in die Verzierungen getriebenem Goldblech überzogen sind⁵⁰. Es war wohl überhaupt die Regel, daß solche kostbaren und

⁴⁹) Über die Technik des Treibens s. Blümner, *Technologie und Terminologie* IV 235 ff. Cellini, *Due trattati* (Florenz 1568) 37 f. unterscheidet zwei Arten, Figuren zu treiben: nach dem fertigen Modell werden die einzelnen Blechstücke entweder aus freier Hand auf dem Ambos gehämmert und getrieben, wo es sich um zartere Modellirungen handelt, mit Kitt unterfüllt und auf der Vorderseite ciselirt, oder sie werden in eine über dem Modell gegossene Bronzematrize hineingetrieben. Für beide Arten wird von Cellini ein vollständiges Modell in der Größe der auszuführenden Figur vorausgesetzt. Solche Modelle aus Holz anzufertigen war in der Renaissancezeit, namentlich bei deutschen Künstlern, allgemein üblich; z. B. Melchior Bair liefs nach seiner Skizze für den Krakauer Silberaltar Patronen aus Holz herstellen, davon Messingabgüsse nehmen und über diese trieb er die Silberplatten (vgl. Jos. Heller, *Beiträge zur Kunstgeschichte* I 80). Auch für die Pferde vor dem Wagen der Victoria auf dem Brandenburger Thor zu Berlin wurde zunächst nach Schadows Skizze ein Modell in Holz geschnitzt, das den Kupferschmieden als Vorlage dienen sollte. Schadow erzählt (*Kunstwerke und Kunstansichten*

11), daß man auf das Holzmodell Bleistreifen preßte und mit deren Hülfe die Form der gehämmerten Blechstücke (4' lang und 3 1/2' breit nach Quatremère de Quincy, *Le Sup. Olymp.* 158) controlirte. Die Victoria selbst scheint ohne Modell nach der Skizze getrieben zu sein. So ist in neuester Zeit auch die Germania in Leipzig nach dem halbgroßen Modell Siemerings von Howaldt in Braunschweig aus freier Hand getrieben worden (abgesehen von kleinen Partien, wie den Händen, die man gegossen hat). Wenn der Schmiede ein Modell in der wirklich auszuführenden Größe geliefert worden ist, pflegt man es zu zerschneiden und die Teile genau so wie die Bleistreifen zur Controlle der einzelnen Werkstücke zu verwenden, indem man sie in das gehämmerte Blech hineinpafst. Nicht anders wird Phidias bei der Herstellung der Parthenos verfahren sein. Die einzelnen Teile größerer Statuen in Holz zu modelliren und unmittelbar über Holz zu treiben und zu ziehen ist heute wohl nicht mehr üblich.

⁵⁰) Schliemann, *Mykenae* 298 f. = Schuchhardt, *Schliemanns Ausgrabungen* 269. Vgl. dazu Blümner a. a. O. 237 f.

In derselben Technik waren vermutlich fol-

dünnen Bleche eine feste Unterlage hatten; freilich wird das getriebene Ornament nicht immer darauf genau ausgearbeitet gewesen sein, sondern meistens der sogenannte Treibekitt an den erhabenen Stellen der Metallplatte als Stütze gedient haben⁵¹. Bei den großen Tempelstatuen konnte man den Kitt unter Umständen entbehren: hier boten die Körperformen und Gewandfalten überall große und verhältnismäßig glatte, in Holz leicht auszuführende Flächen dar, auf die das Goldblech ohne Unterfüllung gelegt und mit den anstößenden Platten vernietet oder verlötet werden konnte. Dafs übrigens die Herrichtung der einzelnen Teile des Holzmodelles zu den wichtigsten und wertvollsten Arbeiten des Künstlers gehörte, sieht man daran, dafs in Megara die für ein Goldelfenbeinbild des Zeus bestimmten Werkstücke aus Holz, die Theokosmos wegen des peloponnesischen Krieges halbfertig, d. h. unvollständig und ohne den Überzug von Gold oder Elfenbein, hatte liegen lassen, noch zu Pausanias Zeit aufbewahrt wurden; nur den Kopf der Statue hatte Theokosmos vollendet und auf einen Körper von Thon und Gips, zwei dem Holz weit nachstehenden Materialien, gesetzt⁵².

Auf dem Holzkern der Parthenos safs die Goldhülse nicht wie vermutlich bei den anderen Goldelfenbeinwerken unlösbar fest, sondern da sie als ein Teil des athenischen Staatsschatzes betrachtet wurde, hatte ihr Phidias eine solche Stärke geben müssen, dafs sie ohne Gefahr für die Form abgenommen, gewogen und wieder aufgelegt werden konnte. Ihre Dicke hat Quatremère de Quincy für das Gewand der Athena auf $\frac{1}{8}$, Linie = 1,13 mm, für das der Nike auf $\frac{1}{8}$ — $\frac{1}{6}$, Linie = 0,38 mm berechnet⁵³, indem er meinte, dafs das von Thukydides angegebene Gewicht des Goldes, 40 Talente, allein auf diese beiden Teile der Statue verwendet sein mochte⁵⁴. Er war dabei der Ansicht, dafs nur das Gewand der Nike, um die Hand der Kolossalfigur möglichst zu entlasten, getrieben, das Gewand der Athena aber gegossen war. Letzteres ist jedoch sehr unwahrscheinlich. Denn um beim Goldgufs die für ein so kostbares Material angemessene Sparsamkeit zu beobachten hätte der Künstler

gende in den athenischen Schatzverzeichnissen genannte Gegenstände hergestellt: ζεύγε ὑπόξυλα καταχερσωμένα — μήλω ὑποξύλω καταχερσωμένα — κανῶ ὑποξύλω καταχρῶσω — θυμιατήριον ὑπόξ. κατάχρ. — κανοῦν ὑπόξ. κατάχρ. ἵνα τὰ ἐλεφάντινα ζῶια (vgl. Lehner a. a. O. 44) —, das von Archias geweihte παλλάδιον ἐλεφάντινον περίχρυσον (ἐπίχρυσον) καὶ ἡ ἀσπίς ἐπίχρυσος u. a.

Das Berliner Museum besitzt eine armenisch-assyrische Statuette eines sog. Eunuchen, an der der in Bronze gegossene und sorgfältig modellirte Körper mit einem sehr dünnen Goldblech überzogen war, das wie die Reste davon zeigen, in alle Vertiefungen der Gewandmusterung getrieben war und die Formen der Bronze vollkommen wiedergab. Das Gesicht der Statuette besteht aus weissem Stein (Verzeichnis der vorder-

asiatischen Altertümer, Berlin 1889, 99 Nr. 774).

⁵¹) Bei den mit getriebenen Figuren verzierten Silbergefäfsen besteht die Wandung meistens aus zwei Platten, einer inneren stärkeren und einer äufseren sehr dünnen, aus der der erhabene Schmuck getrieben ist; letztere pflegt mit dem sog. Treibekitt unterfüllt zu sein, dafs die Figuren nicht eingedrückt werden können. Vgl. Michaelis, Das corsinische Silbergefäfs 3. Auch die Gefäfs des Hildesheimer Silberfundes sind so hergestellt.

⁵²) Pausanias I 40, 4. Overbeck SQ 855.

⁵³) Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien* 149. 232.

⁵⁴) Über Gold am Bathron vgl. Köhler in den Athen. Mittheil. V 1880, 97, über Vergoldung am Schild 96; zum Kranz der Nike Lehner,

die größte Mühe auf sorgfältige, beiderseits gleich scharfe Formen verwenden und sich hinterher doch noch ebenso wie beim Treiben der Arbeit des Ciselirens unterziehen müssen. In neuerer Zeit pflegt man der Materialersparnis zuliebe und weil es sehr schwierig ist, umfangreiche Formen herzustellen und den Guß sicher auszuführen, kolossale Bronzefiguren lieber zu treiben als zu gießen: so könnte auch im Altertum bei Werken wie der Parthenos gerade die gewünschte Kolossalität das Treiben des Metalls veranlaßt haben. Trotzdem werden viele Teile des figurlichen Schmuckes an der Basis, am Schild, am Helm, vielleicht auch an den Haaren und am Gewande so klein und zierlich gewesen sein, daß sie der größeren Sicherheit wegen gegossen werden mußten.

Aus den Controlurkunden, die Köhler kürzlich nachgewiesen hat⁵⁵, läßt sich über diesen Punct nichts entnehmen, da die erhaltenen Bruchstücke zu geringfügig sind; ebenso ist die von den einzelnen Teilen der Parthenos handelnde Inschrift C. I. A. I 176 fast bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt, so daß wir einstweilen auf allgemeine Schätzungen des Zustandes des abnehmbaren Goldes angewiesen sind. Angenommen die beiden großen Gewänder waren in der Hauptsache aus einem ca. 1 mm starken (nirgends mit Kitt unterfüllten) Bleche getrieben und aus Stücken zusammengesetzt, die wie in der heutigen Praxis eine sehr verschiedene Größe, etwa von 15 bis 100 cm im Quadrat⁵⁶, hatten, so bleibt es immerhin fraglich,

⁵⁵) Athen. Mittheil. V 1880, 89 ff. Vgl. C. I. A. II 667. Lehner a. a. O. 42.

⁵⁶) In der Inschrift C. I. A. I 176 (vgl. Köhler in den Athenischen Mittheil. V 1880 S. 95) ist von den Teilen der Parthenos nur ἀ[ρ]ρω[τή]ρια, ὀπίσθ[ι]α, σκέ[λε]ρος [δεξι]όν und σκέ[λε]ρος [ἀριστε]ρόν deutlich und die Gewichtsangabe nicht erhalten. Wegen der ἀρρωτήρια muß sich dieser Passus der Inschrift auf die Nike, nicht auf die Figur der Parthenos beziehen. Aus dem Wortlaut folgt nicht notwendig, daß beispielsweise ein ganzes Bein der ca. 1,70 hohen vollständig bekleideten Nike aus einem Stück gearbeitet war und deshalb besonders gewogen wurde. Denn bei der Übergabe der goldenen Niken, die im Hekatompedos standen, werden niemals die einzelnen Werkstücke für sich, sondern immer mehrere zusammen gewogen (nach ῥυμοί, die sehr regellos zusammengesetzt sind). Man kennt jetzt vier solche Niken (vgl. H. Lehner, Die athenischen Schatzverzeichnisse, Straßburg 1890, 24 f.):

1) die des Künstlers . . chides C. I. A. II 642. 652. 660. 667. 677. IV fasc. II 331 e Z. 9—12. Vgl. Foucart im *Bull. de corr. hell.* XII 1888, 283. Gesamtgewicht 1^t 5964^d 3^o.

2) die des Künstlers Timodemos, Foucart a. a. O. 289 Z. 13—16.

3) C. I. A. IV fasc. II 331 e Z. 2—6 = Foucart a. a. O. Z. 5—9. Gesamtgewicht 1^t 5987^d.

4) Foucart a. a. O. Z. 1—4. Gesamtgewicht 2^t 300^d.

Die erste wird in fünf ῥυμοί gewogen, die nach der ausführlichsten Beschreibung C. I. A. II 677 folgende Teile enthalten

I. κεφαλή, στεφάνη, ἐνφιδίω, ἕρμος, ὑποδερίς, ἦλω δύο χρυσά, χεῖρ ἀριστερά, ἀμφιδέα, χρυσία μικρά 2, Gewicht 2044^d 3^o.

II. θώραξ, στρόφιον περιτραχηλίδιον, στολίδη δύο, χρυσία μικρά, Gewicht 2010^d.

III. ἀπόπτωμα, περόναι δύο, πόδε δύο, χρυσία μικρά, Gewicht 1939^d 3^o [1937^d Lehner S. 25].

IV. χεῖρ δεξιά, ἀμφιδέα, στέφανος, κατωρίδη δύο, χρυσία μικρά, Gewicht 1968^d.

V. ἀρρωτήριον, χρυσίον ὀπίσθιον, σκέλη δύο, Gewicht 4002^d 3^o.

Bei V. ist C. I. A. II 667 und vielleicht 677 χρυσίον ausgelassen. Die Nike wurde hiernach in folgende Hauptteile zerlegt: 1) Kopf, 2) linker Arm, 3) Brust (daran zwei lose Falten), 4) der unter dem Gurt hängende Teil des Überschlages (ἀπόπτωμα vgl. J. Böhlau, *Quaestiones de re vestiarum Graecorum*, Weimar 1884, 17 ff.), 5. 6) die beiden Füße, 7) der rechte Arm mit dem Kranz, 8) die Flügelpartie, 9) die Rückseite und 10. 11) die beiden Beine. Die ῥυμοί I—IV (= 1—7) enthalten ungefähr je $\frac{1}{6}$, der letzte ῥυμός $\frac{2}{6}$ des ganzen Gewichtes. Sehr auffällig ist die Schwere des rechten Arms mit

ob diese Technik jene oben von mir sonst vorausgesetzte sorgfältige Modellierung des Holzkernes überflüssig machte. Man könnte glauben, daß überall da, wo die Nachahmung der Natur auf Unterschneidungen führte, der Kern stumpf und roh war, damit eine darüber gestreckte Goldplatte abnehmbar blieb. Aber abgesehen davon, daß die Falten der Parthenos allem Anscheine nach nur mäfsig unterhöhlt waren, so konnte selbst bei den tiefsten Unterschneidungen das Holz genau den Biegungen des Goldes folgen, wofern der Künstler die Fugen der einzelnen Platten geschickt angeordnet hatte. Es ließe sich ferner hervorheben, daß ein so starkes Blech auch ohne durchgängiges Auflager genug Halt und Steifheit besitzt. Aber daß sich die Athener zu der unbequemen Mafsregel entschlossen, in jedem vierten Jahre das aus vielen kleinen Teilen zusammengesetzte Blechgewand einer 12 m hohen Figur aus einander zu nehmen, wird doch nur dann begreiflich, wenn es nicht allzu schwierig war, ein jedes Stück wieder an die rechte Stelle zu versetzen. Meines Erachtens würde Phidias diese Arbeit gerade dadurch sehr erleichtert haben, daß er das Holzgerüst wie ein Modell herrichtete, dem sich die getriebenen Goldbleche genau anpassen ließen. So würde die Statue sogar dann noch sein Werk geblieben sein, wenn der athenische Staat einmal dazu gezwungen worden wäre, den goldenen Peplos der Athena einzuschmelzen, und ihn nachher über dem Holzkern schlecht und recht wiederherzustellen⁵⁷.

Bei dieser Sachlage scheint es mir nun ganz vergebliche Mühe zu sein, an den kleinen Kopien der Parthenos, die im günstigsten Falle (bei der Statue des Antiochos) höchstens ein Fünftel des Originals betragen, zu untersuchen, ob der stilistische Charakter der Falten, soweit er überhaupt vom Materiale abhängig sein kann, mehr durch das in Holz geschnittene Modell oder mehr durch die getriebene Goldhülle bestimmt worden ist. Was Schreiber hierfür an den Falten der ludovisischen Kopie beobachtet haben will⁵⁸, beruht fast auf denselben Anschauungen, die Brunn von den Eigentümlichkeiten des Bronzegusses dargelegt hat⁵⁹: diese werden sich doch aber kaum mit den Gesetzen decken, die ein in dem andersfarbigen Golde und in der vom Guß so verschiedenen Treibtechnik arbeitender Künstler befolgt.

dem Kranz ($\frac{1}{8}$), so daß man auch von dem Gewicht des ersten Teils die größte Masse auf den I. Arm beziehen muß. Man könnte hieraus schließen, daß die Arme voll oder doch sehr dickwandig gegossen waren, während alle anderen Teile wahrscheinlich getrieben und auf einem Kern befestigt waren. Dazu werden die Nägel und kleinen Goldstückchen gedient haben. Wegen des allem Anscheine nach sehr kleinen Mafsstabes dieser Nike — man könnte sie nach dem Goldgewicht von etwa einem Centner auf 70 cm Höhe schätzen — braucht man nicht anzunehmen, daß der Kern vollständig modelliert war und die einzelnen Goldplatten genau darauf

passten. Wenn der Kopf mit dem Hals wie es doch wahrscheinlich ist ein einziges untrennbares Stück bildete, konnte er höchstens auf einen Zapfen gesteckt werden.

⁵⁷⁾ Über Lachares vgl. Michaelis 43f. Man muß doch wohl die Möglichkeit zugeben, daß Lachares wirklich das abnehmbare Gold der Parthenos, also namentlich das Gewand, gestohlen und eingeschmolzen hat und daß es nachträglich durch eine einfache Vergoldung des Holzkernes ersetzt worden ist.

⁵⁸⁾ Die Athena Parthenos 560. 563. 590. 607.

⁵⁹⁾ Über die sog. Leukothea 22, Anm. Verhandlungen der 26. Philologenversammlung zu Würzburg 92. 96.

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß Studniczka gerade vor den Olympiasculpturen, die ich als Werke eines Nebenbuhlers des Phidias oben mit den Kopien der Parthenos zusammenstellte, den Eindruck gehabt hat, daß ihre Falten wie aus Blech geschlagen, wie für Treibtechnik erfunden und concipirt, aussähen⁶⁰ — diesen Eindruck hat gewiß die flache an ebene, mühsam gebogene Blechplatten erinnernde Arbeit, das Vermeiden krauser Faltenbrüche u. a. bewirkt. Aber wie ich glaube lassen sich diese Eigenschaften der Werke des Alkamenes ebenso gut aus dem Stil der Zeit, der infolge seines schlichten Formensinnes große Flächen bevorzugt und eine kleinliche Modellirung vermeidet, als auch aus dem damaligen noch etwas beschränkten Zustande der Marmortechnik erklären, der es noch schwer fiel eine reiche Zeichnung, kräftige Tiefen und Unterschnidungen auszuarbeiten. Wenn man zugiebt, daß die Goldelfenbeinkünstler auch geschickte Holzschnitzer sein mußten und daß im allgemeinen gerade die Marmortechnik viele Berührungen mit der Holzschnitzerei aufweist, wird man geneigt sein eine gute Marmorkopie als ein hinlänglich getreues Abbild der Schöpfung des Phidias anzuerkennen, und um so mehr Gewicht auf gewisse Übereinstimmungen mit den Marmorfiguren des Alkamenes legen.

Ich habe oben darauf aufmerksam gemacht, daß sich an der Dresdener Athena, deren Original sicher in die Zeit des Phidias und Alkamenes gehört, wahrscheinlich von Phidias selbst gearbeitet war, eine viel vollkommenere und freiere Technik beobachten läßt als an der Parthenos und den Olympiasculpturen. Man kann hieraus den Schluß ziehen, daß das Original weder in Marmor noch in Goldelfenbein, also wohl in Bronze ausgeführt war. Über allen Beschränkungen aber, die eine bestimmte Technik und das verschiedene Material dem Künstler auferlegen mag, steht seine in Zeichnung und Naturgefühl sich offenbarende Formensprache — hauptsächlich nach dieser müssen wir den Stil des Phidias beurteilen.

6. Wie verhält sich nun der Stil der Parthenonsculpturen zu der Gewandbehandlung, die wir an den Kopien der Parthenos kennen gelernt haben? Ich will die Beantwortung dieser Frage, soweit sie zunächst die Rundbildwerke in den beiden Tempelgiebeln betrifft, zwei einwandfreien Sachverständigen überlassen.

Nachdem Benndorf in seiner lehrreichen Studie über die Entwicklung der antiken Gewanddarstellung gezeigt hat⁶¹, daß der Künstler der Parthenonsculpturen »mehr mit impulsivem Instinct als unter der Controle directer Einzelstudien« gearbeitet und dem Gewand die Eigenschaft verliehen hat »wie ein geschmeidiges Instrument zu dienen für die Darstellung der menschlichen Gestalt«, sagt er: »Die ideale Trennung von Körper und Gewand, mit der die griechische Sculptur begann, ist umgeschlagen in eine ideale Einheit von Körper und Gewand, die in ihrer Art nicht minder absteht von aller Wirklichkeit, aber ein Organisches ist über der Natur, wie in Vision gefunden« und weiter unten: »Die imposante Wirkung der Parthenongewänder ist überall erzielt durch ein Zusammenhalten starker Massen, innerhalb

⁶⁰) Röm. Mittheil. II 1887, 54. ⁶¹) Conze Hauser Benndorf, Archäolog. Untersuchungen auf Samothrake II 72 f.

deren sich zahlreiche Einzelbewegungen im Wesentlichen ähnlich, gleichartig, selbst parallel stellenweise vollziehen, und durch ein nachdrückliches Betonen der Zuglinie der Falten im Gegensatz zu dem individuellen Ausbau in Breite und Tiefe; den sie in Wirklichkeit durch unendlich wechselnde Störungen erfahren. Die charakteristischen Gewandaugen spielen eine untergeordnete Rolle, die secundären Flächenbildungen des Stoffes zwischen den Faltenhöhen sind unterdrückt, die textile Bewegung des Gewandes geht ohne Rest auf in die energische Grundform, die ihm die Willensäußerung des Trägers nach Absicht des Künstlers gibt. Ausschnittsweise, in der Nähe betrachtet, haben die mitunter scharfkantig gebrochenen und geknickten Falten der Untergewänder selbst bei den herrlichsten Figuren, bei der Nike und der gelagerten Frau des Ostgiebels, wenn man den Eindruck mit Übertreibung aussprechen darf, eine gewisse Wildheit des Aussehens, als ob sie mit innerstem Aufgebote von Intuition in der Erregung einer athemlos raschen Arbeit vollendet wären.«

Vor Benndorf hatte bereits Michaelis über die Gewänder der Giebelfiguren u. a. folgendes geäußert⁶²: » . . so bedeutend der Fortschritt gegen die ältere Zeit, so tadellos die Verteilung und Anordnung der Hauptmassen ist, ebenso unverkennbar ist (worauf mich Launitz hingewiesen hat) ein Mangel, der aus dem ersten durchgreifenden Versuch der Natur selbst die Vorbilder zu entnehmen hervorgegangen ist. Der Stoff, namentlich in den Untergewändern, bricht in allzu vielen, feinen, oft etwas knitterigen Falten; wo wenige Andeutungen genügt und die beabsichtigte Wirkung rein hervorgebracht hätten, da erscheint jetzt die ganze Fläche unruhig bewegt wie ein in unzähligen kleinen Wellen gekräuselttes Meer; die Überfülle der Falten macht sogar mehrfach die Scheidung der Hauptmassen undeutlich. Die Brüche des Stoffes in den kleinen Falten und deren Biegungen sind leicht etwas hart, die einzelnen Falten und Fältchen stehen nicht immer in gehörigem Zusammenhang und in richtiger Wechselwirkung auf einander, weil die Art wie ein weiches Gewebe sich biegt aufser Acht gelassen ist. Jedoch fehlt es auch nicht an Stellen, wo dieser Mangel sich weniger fühlbar macht. Das Tuch z. B., auf welchem M (die sog. Thauschwester) im Ostgiebel liegt, ist untadelig in seinem weichen großen Faltenwurf, und ähnlich weich und der Natur des Stoffes angemessen ist die Behandlung an einem Fragment des Westgiebels (Tafel 8, 5). Die Iris vertritt das entgegengesetzte Extrem, indem hier die Falten im einzelnen eher etwas zu leer und hart gearbeitet sind, so daß die Ausführung durch eine andere Hand klar zu Tage liegt.«

Man erschrickt, wenn man Auge und Gefühl an die ruhige und natürliche Formensprache einer Schöpfung des Phidias gewöhnt hat und dann solche, gewifs zutreffende Urteile über Werke hört, die man mit Visconti als Erzeugnisse desselben Geistes zu betrachten pflegte. Es lassen sich in der Tat weder die Worte von Benndorf und Michaelis auf das Gewand der Parthenos beziehen noch umgekehrt das, was ich von dieser festgestellt habe, auf die Parthenongiebel, und der Unterschied in der Behandlungsweise dieser beiden Werke ist so groß, daß man sie

⁶²) Parthenon 159.

schlechterdings nicht auf einen einzigen Meister, mochte er auch noch so beweglich und schöpferisch sein, zurückführen kann. Mir wenigstens scheint es unmöglich zu sein, daß sich Phidias zu einer und derselben Zeit bald in keuschem Ernst und in stiller Ehrfurcht den Naturgesetzen unterwarf und das Göttliche durch lautere und wahre Formen darzustellen strebte, bald verzückt sein Auge von der Wirklichkeit abwandte und in ruhelosem Schaffensdrang seinen Gestalten etwas Unwahres, Übernatürliches verlieh. Der Umstand, daß er hier die Aufgabe hatte das Äußere des Tempels mit decorativem Schmuck zu versehen, dort ein heiliges Bild für das Innere zu schaffen, genügt nicht um die vollständige Änderung des Stiles, die grundsätzliche Verschiedenheit der Formenauffassung zu erklären. Denn das Wesen der Decoration steht doch nicht in notwendigem Zusammenhang mit überreichen knitterigen, unruhigen Falten oder mit dem was Benndorf impulsiven Instinct und Vision genannt hat; dies Letztere möchte vielleicht mancher gerade in der Darstellung eines Cultbildes erwartet haben. Sowie es aber unglaublich ist, daß Phidias, der als bejahrter Mann die Parthenos schuf, an sich selbst noch jene Stilwandlung erfahren habe, sind wir auch nicht zu der Annahme gezwungen, daß er sie in seiner Werkstatt geduldet oder gar in ihrer Ausbildung gefördert hätte. Schule eines Meisters läßt sich nur dann constatiren, wenn seine wesentlichen Eigentümlichkeiten in irgend einer Weise an jüngeren Werken auftreten, und gerade die engere Schule des Phidias hatte sich, wofern wir den Kunsturteilen der Alten Glauben schenken dürfen, so treu den Geist ihres Meisters bewahrt, daß gewisse Arbeiten bald den Schülern bald Phidias selbst zugeschrieben wurden. Vor den Parthenongiebeln gelangt man nicht zu solchem Schwanken: da sie in ihren Gewändern kaum etwas vom Stile des Schöpfers der Parthenos erhalten haben, müssen sie aus der Werkstatt eines anderen großen in der Kunst eine neue Richtung verfolgenden Meisters hervorgegangen sein.

An meine ausführliche Analyse des Peplos der Goldelfenbeinstatue anknüpfend will ich noch auf einige in Benndorfs und Michaelis Charakteristik nicht so deutlich hervortretende Eigenschaften der Giebelgewänder hinweisen; andere werde ich im zweiten Teil dieser Studie ausführlich besprechen. Ein genauer Vergleich wird leider dadurch erschwert, daß sich unter den noch vorhandenen Giebelfiguren keine einzige wie die Parthenos ruhig stehende befindet. Außerdem hat der unbekannte Künstler zum Modell der Chitone und Mäntel — ein für seinen Geschmack gewifs sehr bezeichnender Umstand — äußerst dünne Stoffe gewählt, die seinem Darstellungstalent besonders Vorschub leisteten. Nur die sog. Iris im Ostgiebel ist mit einem dickeren nicht so mürben und brüchigen Stoffe bekleidet, aber auch dieser wirft überall unruhige, krause Faltenwülste. Immerhin fehlt es trotz der abweichenden Gesamttendenz nicht ganz und gar an einzelnen Zügen, die auf die Parthenos zurückweisen könnten. Die Selene im Ostgiebel trug, soweit der erhaltene Torso erkennen läßt, einen einfachen Chiton ohne Apoptygma und war schlicht gegürtet; um Brust und Schultern hat sie Kreuzbänder gelegt, die von der Büste etwa ebenso viel abgränzen wie bei der Parthenos durch die Aegis bedeckt wird. Die hier sich

bildenden Falten erinnern lebhaft an die entsprechende Partie der Parthenos: auch an der Giebelfigur ein dreieckiges Mittelfeld unter der Brust und jederseits davon wenige, ruhigere Faltenzüge, die nach dem Gurtknoten convergiren und unten die charakteristische Einknickung haben. Aber die untere Spitze des Dreiecks ist von dem Knoten etwas seitwärts verschoben, das Dreieck selbst durch eine Falte an der l. Seite erweitert und die Gliederung der anderen Faltenwülste rechts und links ohne strenge Symmetrie; gar die Fortsetzung der Falten unter dem Gurt ist fast ganz aufgehoben und hier ein zwangloses Arrangement gewählt, das dem folgerechten Stil der Parthenos widerspricht. Etwas ähnliches kann man auf dem Rücken der Selene beobachten: bei der flacheren Arbeit entsprechen zwar manche Einzelheiten der Art des Parthenosgewandes, aber das Ganze ist ungebundener und willkürlicher. Sehr lehrreich ist der Vergleich von Vorder- und Rückseite der sog. Demeter im Ostgiebel; während man von den Mantelfalten auf dem Rücken, was die Einzelmodellirung und Gesamtanordnung betrifft, dasselbe sagen muß wie von der Selene, ist auf der sorgfältiger ausgearbeiteten Vorderseite beides, sowohl das Einzelne als das Ganze, völlig in dem neuen, Phidias fremden Stil entworfen.

Sattsam bekannt ist endlich, wie sehr das Bruchstück der großen Athena im Westgiebel von der Parthenos abweicht. Hier ist die Göttin mit üppigeren, kaum noch jungfräulichen Formen dargestellt, ihr Peplos, wie Carreys Zeichnung lehrt, über dem Gurt zu einem Kolpos heraufgezogen und mit der koketten, schärpenartigen Aegis bedeckt. Ähnliche Neuerungen fanden sich an der Athena aus der attalischen Bibliothek (oben S. 95).

Der Fries an der Cellamauer des Parthenon enthält an der Ostseite wenigstens eine Figur, die neuerdings so glücklich vervollständigte Iris⁶³, die bis auf den Kopf und die Arme in Tracht und Haltung genauer mit der Parthenos übereinstimmt. Leider ist sie sehr klein, stark bestofsen und durch die vor ihr sitzende Hera halb verdeckt. So viel man trotzdem sieht, erinnert der Charakter der Falten auf der Brust ähnlich wie bei der Selene in manchen Einzelheiten an den Stil der Parthenos, während der Gesamteindruck davon sehr verschieden ist. Das zeigt sich noch deutlicher an der Anordnung der Überschlagfalten unter dem Gurt, die ebenso wie bei der Athena Medici und der pergamenischen Athena mehr auf einen bestimmten Effect berechnet ist als schlicht die Natur nachahmt. Im übrigen ist von der Gewandung der Friesfiguren noch hervorzuheben, daß man die so eigentümliche Steilfalte, welche bei der Parthenos vom Knie des Spielbeins herabfällt und manchen Kopisten der späteren Zeit anstößig gewesen ist, überall wo Gelegenheit war sie anzuwenden, vermied. An den Steilfalten der schreitenden Jungfrauen im Ostfries ist die Tendenz, sie durchweg cannelürenartig auszuhöhlen, schon sehr bemerkbar und nur vereinzelt trifft man noch die für den Akropolistorso charakteristischen Längsknicke; bisweilen sind die auf den Fuß stofsenden Falten, wie bei der Parthenos, nicht gestaut, obwohl die unmittelbar daneben befindlichen Wülste tiefer herabhängen.

⁶³) Der neugefundene Kopf abgebildet *American Journal of archaeology* V 1889 Taf. II vgl. S. 1 ff.

Aber ich brauche gewifs nicht des längeren auseinanderzusetzen, wie nahe trotz kleiner Unterschiede, die mit dem Wesen der Rundsculptur und des Reliefs zusammenhängen, im allgemeinen der Stil des Frieses mit den Giebelgruppen verwandt ist. Wenn man also bisher kein Bedenken getragen hat Fries und Giebel dem Phidias oder doch seiner Schule zuzuschreiben, so darf ich mich mit demselben Recht dafür entscheiden wie diese so auch jenen ihm abzusprechen und auf eine jüngere, von seinen Bestrebungen sich abwendende Kunstrichtung zurückzuführen. Auf die Fragen, ob Phidias zu dem Friesrelief und den Giebeln wenigstens noch die Composition geliefert haben kann, werde ich sofort eingehen.

Hier habe ich endlich noch die Metopen am Parthenon zu erwähnen und ihre Beziehung zum Stil der Parthenos zu untersuchen. Ich muß sogleich vorausschicken, daß sich ein äußeres, technisches Kennzeichen, das ich im zweiten Abschnitt dieser Studie erläutern werde (die Anwendung des Bohrers), dafür beibringen läßt, daß es tatsächlich richtig war, abgesehen von den minder wichtigen Ungleichheiten in der Ausführung der einzelnen Metopen einen allgemeinen stilistischen Unterschied zwischen ihnen und den anderen Parthenonsculpturen festzustellen. Man ist meistens geneigt gewesen, diesen Umstand dadurch zu erklären, daß Phidias bei Beginn seiner Tätigkeit in Athen gezwungen war Gehilfen heranzuziehen, die von anderen Meistern, z. B. von Myron oder von Kritios⁶⁴, ausgebildet waren und sich daher nur mühselig mit seinem Stil vertraut machten. Wenn ich aber die Gewandung der mir in Abgüssen zugänglichen Metopen — es sind hauptsächlich die Londoner und Pariser⁶⁵ — mit der Parthenos vergleiche, kann ich mich nicht der Beobachtung verschließen, daß hier derselbe ernste und natürliche, aller künstlichen Effecte bare Faltenwurf mit rundlichen, breiten Wülsten vorherrscht, der die Parthenos auszeichnete und wegen seiner schlichten Wahrheit schon von den gleichzeitigen Künstlern, die am Fries und an den Giebeln tätig waren, verachtet wurde. Leider ist uns keine einzige von denjenigen Metopen in gutem Zustande erhalten, die ruhig stehende weibliche Figuren enthielten: wir kennen sie meist nur durch Carreys Skizzen und diese sind ebensowenig wie die mir bekannten Zeichnungen der noch am Parthenon befindlichen Platten für die Beurteilung einzelner stilistisch wichtiger Faltenmotive geeignet⁶⁶. Es würde aber zu kühn sein, wenn man nach den sonstigen Metopen den Grad der Übereinstimmung mit dem Stil des Phidias genauer bestimmen und entscheiden wollte, ob sie aus seiner Werkstatt hervorgegangen oder von einem Künstler gearbeitet sind, der ohne gerade sein Schüler zu sein ihm nahe stand und seine künstlerischen Principien teilte.

7. In der bisherigen Beurteilung von Phidias' Stil ist man immer wieder darauf zurückgekommen, daß er zwar nicht jedes einzelne Stück der Giebelgruppen und des Frieses mit eigener Hand vollendet, aber jedenfalls die Compositionen zu dem Ganzen, sei es in kleinen Skizzen oder in fertigen Modellen, entworfen und ihre

⁶⁴) Vgl. besonders Michaelis, Parthenon 129.

XII. XXVII. XXVIII. 4, XXIX. XXX.

⁶⁵) Michaelis, Parthenon Taf. 3, II. III. VI. VII—X. ⁶⁶) S. Michaelis Taf. 3 und 4.

Ausführung einer Anzahl von Gehilfen, die unter seinen Augen arbeiteten, überlassen hätte⁶⁷. Ich bezweifle es, daß man diese Annahme mit stichhaltigen Gründen verteidigen kann, und ich bin schon wegen des von Phidias' Stil so abweichenden Charakters der Einzelformen zu der Ansicht geneigt, daß ihm auch derartige Gruppierungen, wie sie die Giebel und der Ostfries des Parthenon aufweisen, fremd gewesen sind. Es ist gewiß sehr schwierig, gerade für das Compositionstalent eines Künstlers oder einer ganzen Kunstrichtung die natürliche Grenze zu bestimmen, aber in diesem Falle zwingt doch der zwischen der Parthenos und den Giebelfiguren unläugbar vorhandene Gegensatz in der Formauffassung dazu, auch in geringfügigen Änderungen, die die Haltung und Handlung der dargestellten Personen erfahren haben, ein neues Zeugniß für die Verschiedenheit der beiden Kunstrichtungen zu erkennen.

Von den Compositionen, die sicher auf Phidias zurückgehen, kann ich hier den Schild der Parthenos⁶⁸ übergehen, da der Amazonenkampf zu wenig Berührungspunkte mit den Giebelgruppen darbietet; außerdem sind die uns erhaltenen Auszüge der Kampfdarstellung so ungenügend, daß sich das Phidias Eigentümliche daraus nicht ermitteln läßt, selbst wenn man dazu die wenigen Vasen heranziehen wollte, bei denen man directe Benutzung der Schildcomposition angenommen hat⁶⁹. Da man ferner Bedenken trägt, in der rohen Skizze am Sockel der Lenormantschen Statuette eine abgekürzte Kopie der Pandorageburt, die Phidias an der Basis der Parthenos dargestellt hatte, wiederzuerkennen⁷⁰, so will ich zunächst versuchen nach Pausanias' Beschreibung der Aphroditegeburt an der Basis des Zeus in Olympia eine Vorstellung von einer figurenreichen Composition des Phidias zu gewinnen⁷¹. V, II, 8: ἐπὶ τούτου τοῦ βᾶθρου χρυσᾶ ποιήματα ἀναβεβηκώς ἐπὶ ἄρμα Ἥλιος καὶ Ζεὺς τέ ἐστι καὶ Ἥρα, *παρὰ δὲ αὐτὸν Χάρις, ταύτης δὲ Ἑρμῆς ἔχεται, τοῦ Ἑρμοῦ δὲ Ἑστία, μετὰ δὲ τὴν Ἑστίαν Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιούσαν ὑποδεχόμενος, τὴν δὲ Ἀφροδίτην στεφανοῖ Πειθῶ. Ἐπείρασται δὲ καὶ Ἀπόλλων σὺν Ἀρτέμιδι, Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἡρακλῆς καὶ ἦδη τοῦ βᾶθρου πρὸς τῷ πέρατι Ἀμφιτρίτη καὶ Ποσειδῶν Σελήνη τε ἵππον ἐμοὶ δοκεῖν ἐλαύνουσα. An der durch * bezeichneten Stelle hat Welcker das grammatisch unrichtige παρὰ δὲ αὐτὸν in παρὰ δὲ αὐτὴν verändern wollen, während Brunn mit größerer Glaubwürdigkeit annimmt, daß im Texte nach Ἥρα ein Göttername, etwa καὶ Ἥφαιστος ausgefallen sei. Giebt man dies zu, so war in dem Relief ein so strenger Parallelismus aller Compositionsglieder beobachtet (links Helios, rechts Selene, in der Mitte Aphrodite von Eros und Peitho begleitet, dazwischen jederseits drei Götterpaare), daß man wohl den Schluß daraus ziehen darf, daß wenigstens die zuschauenden Götter in ruhiger Haltung, vielleicht sämtlich in lockerer Reihe, ohne gegenseitige Verbindung, stehend und nach der Mitte gewandt dargestellt waren. Auch Selenes

⁶⁷) So bereits in den *Specimens of ancient sculpture* I London 1809 pag. XXXIX; vgl. Michaelis 11 ff. Brunn, Geschichte der griech. Künstler I 166. 189. 191.

⁶⁸) Vgl. zuletzt Schreiber, Die Athena Parthenos 599 ff.

⁶⁹) Vgl. Robert in den *Annali dell' inst.* LIV 1882, Jahrbuch des archäologischen Instituts V.

285. F. Winter, Die jüngeren attischen Vasen 36 f.

⁷⁰) Vgl. Conze in den *Annali dell' inst.* XXXIII 1861, 337. Petersen, Die Kunst des Phidias 153. Fr.-W. 466.

⁷¹) Vgl. Brunn I 174 f. Petersen 323. 372 ff. Furtwängler in *Fleckeisens Jahrb.* 1875, 588 ff. Vgl. die Reconstruction bei Gerhard, Ges. Abh. Taf. 17.

Reittier wird die Richtung nach der Mitte zu eingehalten haben. Als Kopie von einem Teile der Mittelgruppe hat jüngst de Witte ein kleines Silberplättchen aus Galaxidi bezeichnet, auf dem Eros sich bückend die aus den Wellen auftauchende Aphrodite unter den Armen faßt und emporzieht⁷². Aber da das Plättchen aus der Zeit um 400 v. Chr. stammt, gehört auch die Composition der Darstellung zunächst in diese Zeit und darf nicht ohne triftige Gründe um eine oder zwei Generationen älter angesetzt werden⁷³. Die schwunghafte Bewegung der Aphrodite scheint mir tatsächlich wenig zu der oben angenommenen Haltung der anderen Götter zu passen, und für das ὑποδέχσθαι des Eros liefse sich wohl eine zartere Ausdrucksweise ersinnen. Ich bin vielmehr überzeugt, daß sich auch auf die Mittelgruppe des Basisreliefs der strenge Parallelismus erstreckte und die drei Figuren in loser Verknüpfung und ruhiger Bewegung neben einander gestellt waren. Eine solche Composition braucht nicht steif und langweilig gewesen zu sein. Mit wie geringem Aufwand von Bewegung der einzelnen Figuren die Kunst des fünften Jahrhunderts einen Vorgang seelenvoll darstellen und dabei ästhetisch den edelsten und tiefsten Eindruck erreichen konnte, sehen wir stets mit neuem Entzücken an solchen wunderbaren Werken wie dem eleusinischen Relief (Fr.-W. 1182) oder dem noch ausdrucksvolleren Orpheusrelief (Fr.-W. 1198); eine strengere Form desselben Darstellungsprincips zeigt das schöne Bild einer attischen Schale⁷⁴, auf dem Anesidora (= Pandora), von vorn gesehen, in der Mitte steht und Athena, die von links herantreten ist, der Neugeborenen das Gewand auf den Schultern befestigt, während ihr Hephästos von rechts kommend die Stephane aufsetzt. Diesen Beispielen ist der Zug gemeinsam, daß zwei Figuren eine dritte umschließen und sich an ihr in gemäßigter, leiser Bewegung nur zart mit den Händen zu schaffen machen. Dieselbe Auffassung lassen Pausanias Worte von den Geberden des Eros und der Peitho zu. Wenn aber Phidias im stande war die Hauptgruppe des Reliefs mit so feinsinnigem, vollendetem Geschmack zu componiren, wird er auch ohne erregte Bewegungen und effectvolle Verschränkungen den Gestalten der vierzehn zuschauenden Götter Leben und Schönheit haben verleihen können. Sein Werk war eine echt künstlerische Illustration der epischen Schilderung von Aphrodites Geburt: wie sie ans Land steigt und indem sie so geboren wird in den Kreis der Götter tritt und Eros und Himeros sich zu ihr gesellen⁷⁵.

Wenn man übrigens den Versuch machen wollte dem am Mittelfelde der Zeusbasis beobachteten Compositionsprincip eine historische Stellung anzuweisen, könnte man sich daran erinnern, daß von den Werken des Alkamenes die Atlasmetope⁷⁶ und die Mittelgruppe des Ostgiebels den Eindruck einer einfacheren, noch mehr gebundenen Kunstweise machen, dagegen in dem Medearelf (Fr.-W.

⁷²) *Gazette archéol.* V 1879, 171 ff. Taf. 19, 2. Vgl. Preller-Robert, *Griech. Myth.* I 353. Roscher I 1356.

⁷⁴) Gerhard, *Festgedanken an Winckelmann*, Berlin 1841 Taf. I. *Elite céramogr.* III 44.

⁷⁵) Theog. 188 ff.

⁷³) So urteilt auch Kalkmann im *Archäol. Jahrb.* I 1886, 254 f.

⁷⁶) *Abgebildet Athen. Mittheil.* I 1876 Taf. XI. Etwas gleichzeitig aber ungeschickter ist das

1200), dem Peirithoosrelief (Fr.-W. 1201), dem Votivrelief von Bakchios' Sohn (Fr.-W. 1131) u. a. wenigstens nach meiner Empfindung bereits die Strenge und Feierlichkeit des Phidias aufgegeben ist⁷⁷.

Die aus Pausanias' Beschreibung der Aphroditegeburt gezogenen Folgerungen glaube ich durch das bestätigen zu können, was sich über die Geburt der Pandora ermitteln läßt. Zu der Anm. 19 erwähnten kolossalen Kopie der Parthenos aus der pergamenischen Bibliothek hat sich auch der Sockel gefunden und dieser enthält auf der Vorderseite eine Reliefdarstellung, die nach meiner Ansicht von der Basis der Parthenos entlehnt ist, sich also auf die Geburt der Pandora bezieht. Es ist mir gestattet worden das Relief schon jetzt abzubilden und dadurch auch denen zugänglich zu machen, die nicht in der Lage sind das seit 1882 im Ostsaaie des Alten Museums ausgestellte Original zu besichtigen (Abb. 9).

Leider ist das Geschick mit dem interessanten Sockel⁷⁸ so unbarmherzig verfahren, daß nur der mittlere Streifen der linken Reliefseite mit den Resten von sechs ruhig stehenden Figuren erhalten geblieben ist. Der Raum, den jede einnimmt, beträgt durchschnittlich 13 cm; da an der linken Ecke der Basis 11 cm, an der rechten gar 35½ cm gänzlich abgestoßen sind, so werden hier drei Figuren, dort eine fehlen. Die Composition bestand also ursprünglich aus 10 Figuren; dementsprechend trifft die Mitte des ganzen Feldes auf den Reliefgrund zwischen der fünften und sechsten Figur.

Die an erster oder in der vollständigen Reihe an zweiter Stelle von links befindliche Figur ist eine Frau (Hera?), die nach rechts, d. i. nach der Mitte zu, gewandt und aus der Vorderansicht nur sehr wenig in die der Wendung entsprechende Profilansicht gedreht ist. Der Kopf, die Schultern und die Unterschenkel

⁷⁷) Vgl. zu solchen Compositionen E. Reisch, Griechische Weihgeschenke, Wien 1890, 134. Der Stil des Orpheusreliefs unterscheidet sich m. E. immerhin so sehr von dem Stil des Medeaereliefs, daß zwei verschiedene Künstler anzunehmen sind. Das Medeaerelief stimmt im Gewand fast genau mit dem Parthenonfries überein; vom Orpheusrelief läßt sich das aber nicht behaupten.

Es sei noch daran erinnert, daß auch das große Jugendwerk des Phidias, das in Delphi stand, als Mittelgruppe eine Composition von drei eng zusammengehörenden Figuren enthielt, nemlich Miltiades zwischen Athena und Apollon (Paus. X, 10, 1 vgl. Sauer, Die Anfänge der statuarischen Gruppe, Leipzig 1887, 18 ff.). Nicht anders war es an der Basis der Nemesis zu Rhamnus (Paus. I 33, 8), nemlich in der Mitte Helena von Leda der Nemesis zugeführt, dann

1. Agamemnon
2. Menelaos

1. Tyndareos
2. Kastor

3. Pyrrhos	3. Polydeukes'
4. Epochos	4. Hippeus mit
5. ein Jüngling (Lokal-heros vgl. Michaelis Parth. 275).	5. seinem Pferde (Lokal-heros).

⁷⁸) H. 0,405; br. ohne Profil 1,185; t. ohne das Relief 0,69. Die Seitenflächen sind glatt. Die Rückseite ist als Anschlußfläche bearbeitet, da sie an eine Wand stieß (vgl. Altertümer von Pergamon II S. 59). Von dem Profil, das oben an den drei Seiten herumliel, ist nur an der linken ein kleiner Rest erhalten; daß der Sockel auch unten ein Profil hatte, ist nicht mehr kenntlich, da die Kanten überall abgestoßen sind. Für eine Säule unter der linken Hand der Göttin bot der Sockel keinen Platz. Nahe der rechten vorderen Ecke befindet sich ein großes rundes Dübelloch mit Eisenzapfen im Grunde, wahrscheinlich zur Befestigung der Lanze oder des Schildes und der Schlange bestimmt.

fehlen. Sie hat linkes Standbein und ist mit dem geschlossenen, untergürteten Peplos bekleidet; über den Rücken, wahrscheinlich vom Kopfe herab, fällt ein langer Schleier, den sie mit der rechten Hand rafft (vgl. z. B. die Eurydike auf dem Orpheusrelief). Der linke Oberarm liegt eng am Körper an und scheint fast mit dem Ellbogen auf die Hüfte des Standbeins gestützt zu sein; die (sehr verriebene) linke Hand ist erhoben und etwas einwärts gekrümmt, die Finger waren gestreckt, als wenn sie einen kleinen Gegenstand hielten. Den Schleier können sie nicht gefaßt haben, da auf dem glatten Reliefgrunde keine Spur einer Falte neben der Hand sichtbar ist.



9. Relief am Sockel einer pergamenischen Kopie der Parthenos.

Ebenso muß auch die dritte Figur (der Kopf und die Beine fehlen) in der ganz abgeschweerten rechten Hand vor der Brust einen kleinen Gegenstand getragen haben, während sie die Linke ungezwungen herabhängen läßt. Sie ist in derselben Wendung nach der Mitte zu dargestellt und hatte vermutlich rechtes Standbein. Ihre Tracht ist der bei der Athena übliche an der rechten Seite offene Peplos, der über dem langen Überschlag gegürtet ist; über die Schultern sind nach vorn die Zipfel eines hinten herabfallenden Mantels gezogen.

Ein neues, sehr anmutiges Motiv bietet die vierte wiederum weibliche Figur (der Kopf und die Beine fehlen): verschleiert und mit dem geschlossenen, wahrscheinlich ohne Kolpos gegürteten Peplos bekleidet, hat sie mit der linken Hand dessen langen Überschlag an dem einen Ende aufgehoben, während sie mit der Rechten das andere Ende unten faßt und leise spannt — offenbar trug sie wie eine Hore Blumen, Früchte oder dergleichen in dem Bausch.

Die letzte Gestalt der linken Reliefhälfte, ohne Kopf, Brust und Beine und daher schwer verständlich, war zweifellos wie ihre Genossinnen nach der rechten Seite gewendet. Gleich der vierten scheint sie außer dem Kopftuch einen Peplos mit sehr langem, ungegürteten Überschlag zu tragen und indem die r. Hand glatt hinunterhing, in der halb erhobenen linken einen Gegenstand gehalten zu haben, zu dem der auf der Brust sichtbare Rest gehörte: ich kann ihn mit nichts anderem vergleichen als dem unteren Ende eines Füllhorns (der Ge?).

Von der ersten Figur der rechten Hälfte, der sechsten von links, ist leider nur die Bruchfläche des Torso und der r. Arm vorhanden. Namentlich der Arm, der dieselbe Haltung wie der l. Arm der dritten jungfräulichen Gestalt hat, läßt deutlich erkennen, daß sie sich nach links, also den Figuren der linken Hälfte entgegen wendete, vielleicht mit r. Standbein. Ob ihr Oberkörper bekleidet war, ist sehr unsicher, aber wegen des glatten Umrisses der Bruchfläche an der r. Körperseite unwahrscheinlich; sicherer wird der zu dem linken Bein gehörige Rest von einer Falte herrühren. Die rechte Hand trägt einen ringförmigen, wulstigen Gegenstand (Kranz, Halsband von einer Charis oder der Peitho?); es ist auffallend, daß der Reliefgrund unter ihm tiefer liegt als über ihm zwischen dem Arm und dem Körper, man könnte daher glauben, daß hier ein Kleidungsstück hing, und daß die Hand es gefaßt hatte. Aber abgesehen davon, daß außen neben dem Arm keine Spur davon vorhanden ist, würde ich die Art, wie dann der Gewandzipfel von der Hand gehalten sein müßte, nicht verstehen.

Auch an der siebenten Figur ist die Wendung nach links durch das erhaltene Stück des Torso außer Zweifel gestellt. Unter dem Mantel, der von der Linken an der Hüfte festgehalten nur den Unterkörper verhüllte, trug sie einen dünnen Chiton, dessen Ärmel auf den r. Arm bis zum Ellbogen herabfällt (vgl. die Myrrine auf der Lekythos Fr.-W. 1081). Die gesenkte rechte Hand (abgebrochen) hielt wahrscheinlich aufrecht einen hohen und breiten Gegenstand, von dem geringfügige Reste oben und unten herrühren.

Von den drei folgenden, gänzlich verlorenen Figuren muß man wohl annehmen, daß sie in unveränderter Weise die Reihe fortsetzten und abschlossen. Das ganze Relief würde demnach auf jeder Hälfte fünf Figuren enthalten haben, die je einen handlichen Gegenstand tragend ruhig nach der Mitte zu hinter einander schritten.

Wenn diese Darstellung auf das Relief an der Basis der Athena Parthenos zurückgeht, kann sie, da sich hierauf außer der Pandora zwanzig Gottheiten befanden⁷⁹, nur ein auf zehn Figuren beschränkter Auszug sein. Da nun die Gebärde der sechs auf dem Sockel noch vorhandenen Gottheiten nichts anderes bedeuten kann als das, was nach der antiken schon bei Hesiod vorgebildeten Auffassung die sämtlichen Götter bei der Erschaffung der Pandora taten — daß sie ihr Geschenke darbringen⁸⁰, so kann meines Erachtens kein Zweifel daran sein, daß der pergamenische Künstler wirklich die Pandorageburt des Phidias nachgebildet hat, indem er von den zwanzig

⁷⁹) Plin. 36, 18. Overbeck SQ 661. Vgl. Michaelis, Parthenon 268, 23.

⁸⁰) Bei Hygin *Fab.* 142 und *Astrol.* II 15 (von Robert *Eratosth. catasterism.* 223 auf einen alexandrinischen Dichter — Hermippos? — zurückgeführt, vgl. Preller-Robert, Griech. Mythologie 97, 2) hat Pandora ihren Namen davon, daß sie von allen Göttern beschenkt wird, während

bei Hesiod W. T. 81 Pandora ein Geschenk aller Götter ist. Aber darin, daß bei Hesiod außer Athena und Hephaistos mehrere andere Götter, die Chariten, Peitho, die Horen, endlich Hermes, der Pandora Schmuck und Fähigkeiten verleihen, scheint doch bereits der Kern zu der von Hygin überlieferten und von Phidias befolgten Auffassung zu stecken. — Vgl. Michaelis, Parthenon 34 und 275.

Gottheiten des Originals zehn auswählte, die mit ihrem Geschenk in der Hand zur Pandora hinschreiten. Die Pandora selbst hat er dabei, so auffallend das auch klingen mag, nicht kopirt. Denn weder die fünfte noch die sechste Figur des Reliefs unterscheidet sich in ihrem Gestus von den anderen, noch ist überhaupt bei einer so symmetrischen Anordnung die gerade Zahl der Personen geeignet eine besonders hervorzuheben. Dazu kommt, daß bei den mittleren Figuren nichts von der Vertrautheit des Phidias mit den Schilderungen des jüngeren Epos zu bemerken ist, die doch einen unverkennbaren Einfluß auf die Darstellung der Aphroditegeburt ausgeübt haben⁸¹. Man muß daher zu den Figuren des pergamenischen Reliefs eine Mittelgruppe ergänzen, die außer der Pandora die beiden Götter enthält, welchen sie nach Hesiod ihre Erschaffung und erste Ausstattung verdankt — Hephaestos und Athena⁸². Eine solche in engstem Anschluß an Hesiod entworfene Gruppe bietet das S. 112 erwähnte Vasenbild, und zwar gerade in der Compositionsweise, die zur Zeit des Phidias herrschte und seinem Geschmack entsprach. Mag nun auch der für Pergamon arbeitende Kopist die Schönheit einer solchen Composition nicht gewürdigt haben, so sind wir ihm doch den größten Dank dafür schuldig, daß er uns wenigstens veranschaulicht hat, wie Phidias eine Versammlung von Göttern entwarf, deren gemeinsames Interesse einem in der Mitte des Bildes dargestellten Vorgange zugewendet ist. Still und feierlich, wie es einer so erhabenen Gesellschaft ziemt, stehen oder schreiten sie hinter einander, in Gestalt und Haltung von edler Schönheit und zu einem einheitlichen Bilde durch den strengen Parallelismus und den leisen Rythmus zusammengeschlossen, den der Künstler in der großen Figurenreihe noch mehr als in dem Auszug durch den Wechsel der Stellungen und geschickte Gruppierung der verschiedenen Charaktere hergestellt haben wird.

Vergleicht man hiermit die rohe Skizze auf der Basis der Lenormantschen Statuette⁸³, so wird man zugeben, daß auch diese auf Phidias' Composition zurückgehen kann: in den drei mittleren Figuren, deren Stellung und Gewandung sich im einzelnen gewiß nicht aufklären läßt, ist wenigstens im allgemeinen der ruhige Charakter des Originals richtig angedeutet, und da Pausanias für die Aphroditegeburt Helios auf einem Wagen und Selene zu Pferde ausdrücklich bezeugt, dürfen wir das Relief der Statuette als ebenso unverdächtiges Zeugniß dafür betrachten, daß Phidias diese Umrahmung des Götterkreises an der Basis der Parthenos wiederholt hat. Freilich wird man daran zweifeln müssen, ob Phidias wirklich das Gespann des Helios sich bäumend und von einem Hippokomen geführt dargestellt hat, aber daß Selenes Reittier nach der Mitte zu gewendet war und bei ruhiger Gangart den Kopf etwas neigte, ist ebenso sehr wegen des Charakters der Composition als wegen der Andeutungen der Reliefskizze über allen Zweifel erhaben⁸⁴.

⁸¹) Über die Ablehnung homerischer Vorstellungen beim Zeus von Olympia vgl. Petersen 380 ff.

⁸²) Zur Beurteilung der verschiedenen hesiodeischen Versionen über die Geburt der Pandora vgl. zuletzt A. Kirchhoff, Hesiodos Mahnlieder an Perses 44 ff.

⁸³) Fr.-W. 466. Michaelis, Parthenon Taf. 15, 1, vgl. den Text S. 277.

⁸⁴) Denselben Eindruck von der Reliefskizze hat auch Michaelis a. a. O., freilich entscheidet er sich in der Erklärung der Figuren ebenso wie Lösckke Arch. Zeitung XLII 1884, 96 Anm. für

Wer auf grund dieser Untersuchungen meinem Urtheil über Phidias' Compositionsweise zustimmt, wird schon erkannt haben, wie sehr davon die Parthenongiebel und die Götterversammlung im Ostfries abweichen, und wird meine Zweifel, daß derartige Compositionen von demselben Künstler herrühren könnten, billigen. Ich will nur die hauptsächlichsten Unterschiede hervorheben. Wie wir zuletzt gesehen haben, pflegte Phidias seine Göttervereine mit dem Gott Helios und der Göttin Selene einzurahmen, aber nur schüchtern durch ihre Stellung am südlichen und nördlichen Ende der Reihe auf ihre physikalische Natur anzuspielen — in der Composition der Athenageburt im Ostgiebel des Parthenon sollen Helios und Selene in erster Linie nichts anderes als den Auf- und den Untergang der großen Gestirne plastisch zur Darstellung bringen. Allerdings waren die beiden spitzen Winkel des Giebels hierzu vortrefflich geeignet, und wir müssen den Künstler im höchsten Grade bewundern, daß er eine so vollkommene Harmonie zwischen dem gegebenen Raume und dem von ihm gewählten Gegenstande herzustellen wußte, aber ist es glaublich, daß Phidias selbst in der kurzen Zeit, die zwischen der Ausführung der Pandorageburt und der Giebel anzusetzen ist, und dazu nur dem Raumzwange zuliebe, so sehr seine ernste und tiefreligiöse Anschauung von dem Wesen der Götter geändert haben sollte?

Die Mittelgruppen der beiden Basiscompositionen zeichneten sich durch feierliche Stille, gemäßigte Bewegungen, Innigkeit der Gebärden und durch eine gewisse glaubenstreue Auffassung der Göttersage aus. Dagegen waren die beiden Götter in der Mitte des Westgiebels am Parthenon in lebhaftester Bewegung und größter Erregung dargestellt, so daß sie weniger hoheitsvolle überirdische Wesen als leidenschaftliche, reizbare Menschen zu sein scheinen. Und so sind auch die zuschauenden Götter in den Giebelfügeln charakterisirt, ohne daß doch der enge Rahmen des Dreiecks gerade zu dieser Auffassung zwänge. Die Art wie gewissen Giebelfiguren hastige, momentane Bewegungen gegeben sind, oder die Eleganz und Ungezwungenheit, die das Benehmen der Götter im Ostfries auszeichnet⁸⁵, sticht doch sehr gegen den Ernst, die weihevollte Ruhe und gedämpfte Stimmung in den echten Compositionen des Phidias' ab. Mir persönlich ist es daher nicht möglich in diesen Eigentümlichkeiten der Parthenonsculpturen eine spätere Entwicklung seiner Kunst zu sehen⁸⁶ — sie scheinen mir ebenso deutlich wie die Behandlung der Einzelformen Kennzeichen eines grundsätzlich verschiedenen Geistes zu sein, der in wesentlichen Stücken Phidias' Tendenzen verläßt und wie in Opposition gegen den großen Meister neue Wege einschlägt. Ob diese Richtung von Phidias gebilligt oder von ihm verworfen und daher erst nach 438 am Parthenon zugelassen wurde, wage ich nicht zu entscheiden.

Berlin.

O. Puchstein.

die Wendung der Selene nach rechts, d. h. nach außen von der Mittelgruppe fort.

⁸⁵) Vgl. dazu namentlich Petersen 396 ff. und Flasch, Zum Parthenonfries; zur Composition des Ostgiebels Petersen 155 f.

⁸⁶) Ich will nicht unterlassen darauf hinzuweisen, daß bereits K. Lange zu einer ähnlichen Auffassung von Phidias' Stil, wie der von mir oben vertretenen, hinneigte, s. Athen. Mittheil. VI 1881, 88—94.