

Sitzungsberichte

der

königl. bayer. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1867. Band I.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1867.

In Commission bei G. Franz.

Sitzungsberichte
der
königl. bayer. Akademie der Wissenschaften.

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 4. Mai 1867.

(Abgehalten in der Glyptothek.)

Herr Brunn hielt einen Vortrag:

„Ueber das Alter der aeginetischen Bildwerke“.

Als eine der ersten wissenschaftlichen Aufgaben, die sich mir als Archäologen hier in München darboten, musste ich es nothwendig betrachten, mir über den Werth und die Bedeutung der in der Glyptothek Sr. Maj. König Ludwigs I. vereinigten antiken Kunstdenkmäler ein selbständiges Urtheil zu bilden und namentlich zu fragen, bis zu welchem Grade der Nutzen, den die Wissenschaft aus ihrer Betrachtung zu ziehen vermöge, durch die bisherigen Untersuchungen bereits erschöpft sei. Ein flüchtiger Blick auf das, was seit Gründung der Glyptothek über dieselbe von einzelnen Arbeiten veröffentlicht worden ist, musste die Vermuthung erregen, dass hier noch Manches zu thun übrig bleibe; und

diese Vermuthung erwies sich mir im Angesichte der Monumente bald als nur zu begründet: es zeigte sich, dass gerade die bedeutendsten unter ihnen fast durchgängig einer erneuten Prüfung bedurften. Beginnen wir bei denjenigen Werken, auf deren Besitz stolz zu sein München vorzugsweise Ursache hat, den äginetischen Giebelgruppen, und stellen die einfachste Frage: welcher Zeit dieselben angehören, so müssen wir gestehen, dass dieselbe noch keine allseitig befriedigende und überzeugende Beantwortung gefunden hat. Ebenso wenig darf die Frage nach dem Verhältniss dieser äginetischen Sculpturen zu denen anderer altgriechischer Kunstschulen als hinlänglich ergründet betrachtet werden. Andere Fragen knüpfen sich an die Aufstellung und Anordnung wenigstens der einen minder gut erhaltenen unter den beiden Giebelgruppen. Sie sehen also, dass die Aegineten allein mehr Stoff zur Erörterung darbieten, als sich in der einem kurzen Vortrage zugemessenen Zeit erschöpfen lässt, und ich werde mich daher für heute auf die erste der oben berührten Fragen, nemlich die nach dem Alter dieser Bildwerke, beschränken.

Unberücksichtigt werden wir die extremsten Ansichten lassen dürfen. Denn Niemand wird mit Ross (Königsreisen I, S. 147) über Pisander und die dreissiger Olympiaden, ja noch weiter zurück gehen wollen. Selbst die Ansicht Meyers (Gesch. d. Kunst II, S. 36), der diese Sculpturen etwas früher als um Ol. 65 setzte, findet heutzutage schwerlich noch einen Vertheidiger. Anderer Seits wird Niemand mit Hirt (in Wolfs lit. Anal. II, 191), obwohl dieser einen wichtigen Punkt richtiger und schärfer als andere betont hat, bis in die achtziger Olympiaden herabsteigen mögen, indem der Verlust der Selbständigkeit Aeginas, Ol. 80, $\frac{3}{4}$, auch für die Ausführung der Giebelgruppen einen positiven terminus ante quem darbietet. Trotzdem bleibt immer noch ein Schwanken zwischen zwei Ansichten, von denen die eine

sich etwa für die Mitte der sechziger Olympiaden entscheidet, die andere für die unmittelbar auf die Perserkriege oder die Schlachten von Salamis und Plataeae folgende Zeit: also ein Schwanken von 40—50 Jahren. Wir werden zunächst fragen, welche Gründe von beiden Seiten ins Feld geführt werden, und zwar nach Anleitung der letzten eingehenderen Besprechung der Frage von Overbeck in der Zeitschrift für Altwiss. 1856, S. 409 ff.

Overbeck, der für die ältere Zeit stimmt, möchte zuerst die Architectur des Tempels geltend machen, die nach Cockerell, Brøndsted und Klenze älterer dorischer Art sei und den pästaner Tempeln näher stehe als z. B. dem sogenannten Theseion. Allein, sofern dies auch wirklich der Fall sein sollte, so bleibt doch immer noch die Frage, ob nicht unmittelbar vor der Entwicklung des specifisch attischen Dorismus am Theseion die ältere Weise dieses Stils in Aegina noch in voller Geltung bestehen konnte. Ausserdem aber ist bis heute die Chronologie der Architektur noch weit schwankender, als die der Plastik, und es mag hier genügen, auf das Urtheil Sempers (der Stil II, S. 432) hinzuweisen, welcher an dem Tempel zu Aegina eigenthümliche Uebergangsformen aus keineswegs früher Zeit bemerkt. Jedenfalls müssen wir bekennen, dass die Zeit der Architektur durchaus noch nicht so sicher festgestellt ist, um aus ihr für das Alter der Sculptur bestimmte Folgerungen ziehen zu können.

Aber der Tempel soll nach Herodot 3, 59 schon Ol. 64, 2 vorhanden gewesen sein, indem die Schiffsschnäbel der Kydonier damals an demselben aufgehängt worden seien. Die Worte lauten: *τὰς πλώρας ἠκρωτηρίασαν καὶ ἀνέθεσαν ἐς τὸ ἱερόν τῆς Ἀθηναίης ἐν Αἰγίνῃ.* Auch dieser Wortlaut bietet wiederum für die aufgestellte Behauptung keinen hinlänglichen Beweis. Das *ἱερόν* bedingt nicht nothwendig die Existenz des noch jetzt in seinen Ruinen vor-

handenen Tempels: zahlreiche Beispiele lehren uns, dass an alten Göttersitzen und Cultusstätten häufig erst später grössere säulengeschmückte Tempel errichtet wurden. — Aber selbst angenommen, dass der Tempel Ol. 64, 2 im Architectonischen vollendet dastand, so, gesteht Overbeck selbst ein, „ist damit allerdings noch nicht gesagt, dass er zu derselben Zeit bereits in seinem vollen plastischen Kosmos geprangt habe; denn es liegen Thatsachen vor, dass Tempel erst geraume Zeit nach ihrer architectonischen Vollendung ihren plastischen Schmuck erhielten und namentlich die Giebelgruppen, welche nicht integrierende Theile des Bau's als solches ausmachten“ (S. 405). Freilich fügt er sofort hinzu: „Es ist aber gegen alle Geschichte anzunehmen, dass ein Tempel seinen plastischen Schmuck erst 12 Olympiaden, in runder Summe 50 Jahre nach der Vollendung seines Bau's unter völlig veränderten Verhältnissen erhalten habe, falls nicht bestimmte und besondere Thatsachen vorliegen, welche dies für einen Ausnahmefall wahrscheinlich machen“. Dagegen bemerke ich, dass der Neubau des delphischen Tempels um Ol. 60 begann; ob die Architectur bald vollendet wurde, wissen wir freilich nicht, wohl aber, dass er seinen plastischen Schmuck erst gegen Ol. 90 erhielt. Der Tempel des Zeus zu Olympia wurde aus der Beute eines Ol. 52 erfochtenen Sieges erbaut; ob sofort, ist freilich auch hier ungewiss: der Giebelschmuck aber fällt in die Zeit der Anwesenheit des Phidias um Ol. 86 (vgl. meine Kstlgesch. II, 369 und 380). Angesichts dieser Langsamkeit bei den beiden berühmtesten nationalen Heiligtümern der Hellenen wäre also an den 12 Olympiaden in Aegina kein besonderer Anstoss zu nehmen, und auch in der allgemeinen politischen Lage, auf welche Overbeck hinweist, vermag ich einen solchen keineswegs zu finden. Mag immerhin die höchste Blüthe Aegina's zwischen Ol. 60—70 oder 72 fallen: bei Salamis ist die Zahl der äginetischen Schiffe

allerdings nur 30 neben 180 athenischen, aber mit dieser Zahl übertrafen sie nächst den Korinthern alle einzelnen Contingente der übrigen Bundesgenossen und hatten ausserdem noch andere gerüstet zum Schutze ihrer Insel zurückgelassen (Herod. VIII, 46). In der Schlacht selbst aber ward ihnen der Preis der Tapferkeit zu Theil (ib. 93): es fehlte ihnen also nicht einmal ein äusserer Anlass, in dieser Zeit an reichere Ausschmückung eines Tempels zu denken. Ja, durch einen solchen Zusammenhang würde sich erst recht begründet erweisen, worauf Overbeck für seine Ansicht grossen Werth legt, dass „in beiden Gruppen die Absicht äginetisches Heldenthum zu feiern, so augenfällig wie irgend Etwas in antiker Kunstcomposition“ sei. Die Beziehung auf die Perserkriege, welche namentlich O. Müller in dem persischen Costüm des Paris hat finden wollen, können wir allerdings gern preisgeben. Aber denken wir uns die Aufgabe so gestellt, dass die Aristeia der Aegineten bei Salamis durch eine mythische Parallele illustriert werden sollte, so gab es gewiss keine bessere, als ihre hervorragendsten auch von der Poesie bei ähnlichen Anlässen hochgefeierten Thaten in den troischen Kämpfen. Zum Mindesten aber liefern die in den Gruppen dargestellten Gegenstände für eine frühere Ausführung durchaus keinen Beweis.

Um aber noch einmal auf die politische Seite der Frage zurückzukommen, so scheint der starke Widerstand, den die Aegineten schliesslich noch den Athenern leisteten, darauf hinzudeuten, dass der Verlust ihrer Selbständigkeit nicht sowohl durch inneren Verfall, als durch das gewaltige Anwachsen der rivalisirenden athenischen Macht herbeigeführt wurde. — Ueberhaupt aber glaube ich, dass man hier wie in andern Fällen aus allgemeinen politischen Verhältnissen zu viel für die Entstehungszeit einzelner Kunstwerke hat folgern wollen. Der ganze Tempel zu Aegina war 94' lang und 45' breit, also etwa noch einmal so gross als der Saal, in

dem jetzt die Statuen aufgestellt sind. Weshalb müssen wir annehmen, dass ein Bau von solchen gar nicht bedeutenden Dimensionen nur in der Zeit der höchsten politischen Blüthe ausgeführt werden konnte? weshalb, frage ich, wenn wir namentlich bedenken, dass es sich nicht etwa um einen Luxusbau, wie bei einem Museum handelte, sondern um einen gottgeweihten Tempel? Verursachte denn ein solcher Tempel mehr Kosten als eine mässige romanische oder gothische Kirche, wie sie im Mittelalter zu Hunderten in mittleren, ja in kleineren Städten errichtet wurden?

In den bisher erörterten Punkten ist also für die Entstehung der Gruppen in der Mitte der sechziger Olympiaden kein entscheidender Grund gegeben, allerdings aber auch noch nicht für die siebziger.

Werfen wir jetzt einen Blick auf die äginetische Kunstgeschichte! Overbeck zieht hier eigentlich nur zwei Künstler in Betracht: Kallon und Onatas, deren Blüthe er ohne Weiteres in die sechziger Olympiaden setzt. Mag nun auch der erstere schon vor Ol. 70 gearbeitet haben, so zeigt doch, abgesehen von der schwierigen Streitfrage über die amykläischen Dreifüsse, die Parallelisirung mit Kanachos und Hegesias und indirect mit Kritios und Nesiotes, dass seine Thätigkeit sicher in die siebziger Olympiaden hineinreicht. Das eine positive Datum über Onatas, welches auf Ol. 78, 2 — 3 führt, vermag Overbeck allerdings nicht zu bestreiten; aber indem er andere wahrscheinliche, wenn auch nicht ganz so positive Angaben ignorirt, die nahe an diese Zeit heranrücken, soll jenes Datum in das höhere Alter des Künstlers, seine Blüthe aber doch eigentlich in die sechziger Olympiaden fallen: ich meine, wo für diese frühe Zeit gar kein Zeugniß vorliegt, seine Schulzeit vielleicht, seine Blüthe aber sicher nicht. Betrachten wir dazu auch noch die andern äginetischen Künstler, von dem älteren Smilis abgesehen: Glaukias, Anaxagoras, Simon, Ptolichos gehören ganz sicher, Synnoon

wahrscheinlich in die siebziger Olympiaden; und wir kennen also keinen einzigen äginetischen Künstler, dessen Blüthe mit positiver Gewissheit in die sechziger gesetzt werden könnte. Wollen wir also hieraus eine allgemeinere Folgerung ziehen, so kann sie nur dahin lauten, dass die höchste politische Blüthe Aegina's zwischen Ol. 60 und 70 fallen mag, dass aber die Blüthe der äginetischen Kunst erst eine Folge der politischen ist und den siebziger Olympiaden angehört.

Die Frage, ob die ganze Natur der künstlerischen Aufgabe in den Giebelgruppen uns durchaus auf Onatas als Urheber derselben hinweisen muss, verliert daher für die Zeitbestimmung zunächst ihre Bedeutung. Denn auch bei ihrer Bejahung würden die Vertheidiger der älteren Zeit nichts gewinnen, wie auf der andern Seite sich eben so wenig behaupten lässt, dass nur Onatas und erst nach Ol. 75 solche Werke erfunden haben könnte.

Das Resultat aller dieser Erörterungen ist also rein negativ, dass wir auf diesem Wege nicht zum Ziele gelangen können. Bleiben uns denn aber gar keine weiteren Mittel zu einer positiveren Entscheidung? Ich antworte: allerdings, wir besitzen ja die Werke selbst. Aber, werden Sie fragen, ist denn die Betrachtung der Werke so vernachlässigt worden, dass aus ihr jetzt noch ganz neue Resultate zu hoffen wären? Beruhen die verschiedenen Ansichten über die Zeit nicht im Grunde doch auf bestimmten Ansichten über die stylistischen Eigenthümlichkeiten dieser Werke, wie z. B. auf der Beobachtung des scheinbaren Widerspruchs in der Behandlung der Köpfe und der Körper? Haben endlich die Aegineten nicht das Glück gehabt, dass sie bald nach ihrer Entdeckung von Martin Wagner mit scharfem Blicke gemustert und in ihren künstlerischen Eigenthümlichkeiten analysirt worden sind, wie wenig andere Sculpturen? Ich leugne das in keiner Weise. Die Beobachtungen, welche

Wagner angesichts der Monumente aufgezeichnet hat, sind allgemein als vortrefflich anerkannt, und sie verdienen es, dass sie überall, wo von den Aegineten in eingehender Weise die Rede gewesen ist, stets mehr oder minder ausführlich wiederholt worden sind. Gerade dieses Glück aber einer, ich möchte sagen, kanonischen Feststellung einer Reihe von Thatsachen noch vor dem allgemeinen Bekanntwerden der Monumente selbst hat wieder den Nachtheil gehabt, dass man auf eine solche Autorität hin die formell-stylistische Untersuchung als abgeschlossen zu betrachten sich berechtigt glaubte. Aber bedenken wir nur, dass Wagner seine Bemerkungen niederschrieb vor und während der Restauration, den vielfach fragmentirten Werken gegenüber, die wohl eine Prüfung des Einzelnen gestatteten, aber diejenige klare Uebersicht, welche zur Beurtheilung allgemeinerer Fragen erforderlich ist, wesentlich erschweren mussten. Bedenken wir ferner, dass die einzelne noch so vortreffliche Beobachtung einer Thatsache doch nur ein Element abgibt zur Feststellung eines historischen Urtheils und dass der Grund der einzelnen Thatsache häufig erst aus dem allgemeineren Princip erkannt zu werden vermag. Bedenken wir endlich, wie wenig damals bei dem Mangel anderer zur Vergleichung geeigneter archaischer Werke das Auge für eine historische Beurtheilung archaischer Formeigenthümlichkeiten und Unterschiede vorgebildet sein konnte. Würde es da nicht ein Armuthszeugniss für die heutige Wissenschaft sein, wenn sie nach Verlauf eines halben Jahrhunderts nicht im Stande sein sollte, sowohl im Einzelnen Manches näher und schärfer zu bestimmen, als auch unter veränderten und erweiterten Gesichtspunkten aus der Betrachtung des Einzelnen andere und bestimmtere Folgerungen zu ziehen? Wir werden den Versuch schon wagen dürfen, auf der Basis der Wagnerschen Beobachtungen über dieselben hinaus zu gehen, um dadurch für die Bestimmung der Zeit eine neue Grundlage zu gewinnen.

Soll ich aber sofort den entscheidenden Punkt bezeichnen, auf den wir vorzugsweise unsere Aufmerksamkeit zu lenken haben, so ist es der: dass die Wagner'schen Bestimmungen der Styleigenthümlichkeiten fast durchgängig nur auf die eine vollständiger erhaltene westliche oder hintere Gruppe Anwendung finden, während die minder erhaltene östliche vielfach abweichende Erscheinungen darbietet. Eine gewisse Verschiedenheit der Hand in einzelnen Figuren erkannte bereits Wagener selbst an. Aber der noch nicht hinlänglich geordneten Masse der fragmentirten Werke gegenüber konnte der Umfang und die Bedeutung dieser Erscheinung noch nicht hinlänglich gewürdigt werden. Andere, und unter ihnen namentlich Hirt (S. 191), betonten das Verhältniss schon schärfer, aber gelangten nicht dazu, die richtigen Consequenzen daraus zu ziehen.

Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung des Einzelnen und beginnen wir nicht mit den organischen Formen der Menschengestalt, sondern mit den Gewändern, so ist es vollkommen richtig, wenn Wagner (S. 91) offenbar im Hinblick auf die Minerva und den Chiton des Teukros die Behandlung derselben als ganz conventionell bezeichnet. Sie sind entweder eng und „sehr knapp anliegend, besonders an den Schenkeln und Beinen“, zuweilen auch, besonders auf der Rückseite der Figuren, straff angezogen, oder in künstliche, fast gepresste Falten gelegt, die steif herabfallen. Von der Gewandung der Minerva des vorderen Giebels ist leider nur ein kleines mit dem linken Fusse zusammenhängendes Fragment erhalten; aber selbst daran sehen wir, dass der Stoff nicht wie an der anderen Figur, durch das Vortreten des Fusses flach gespannt ist, sondern in Falten herabfällt, die gewissermassen flache Kanellirungen bilden. Ueber das Untergewand aber, welches der Herakles des vorderen Giebels unter dem Harnisch trägt, bemerkt Wagner selbst bei der Einzelbeschreibung der Figur (S. 51), dass es „nicht in

dem conventionellen altgriechischen Styl gefaltet ist, sondern beinahe ohne alle Falten“; d. h. auch hier liegt es nicht eng und straff an, sondern es ist in leichten Wellenlinien über das Nackte gelegt und nur an der Seite zieht es sich einmal zu schärferen Falten zusammen. Lehrreich sind auch die wenigen Zipfel, die an der rechten Schulter über und unter dem Arme zum Vorschein kommen: während beim Teukros das Untergewand knapp am Harnisch ganz gerade abgeschnitten ist, erscheint hier die conventionelle Behandlung recht absichtlich aufgegeben und es tritt dafür, wenn auch mit einer gewissen Bescheidenheit, doch deutlich das Streben hervor, die Natur des Stoffes sowohl als die darunter liegende Körperform zur Geltung kommen zu lassen und mit Rücksicht auf diese beiden Factoren das Einzelne durchzubilden. — Wie hoch oder wie gering wir nun jede dieser Verschiedenheiten für sich anschlagen mögen: so viel werden wir immer zugestehen müssen, dass das frühere Princip des Conventionellen in seiner Strenge und Allgemeingültigkeit gebrochen ist, wenn wir auch bei dem Mangel grösserer Gewandmassen nicht genau zu bestimmen vermögen, bis zu welchem Grade ein neues Princip bereits überall Geltung erlangt hat und consequent durchgeführt worden ist.

Vorzugsweise lange pflegt sich das Conventionelle in der Behandlung des Haars zu erhalten. Und betrachten wir dasselbe in der vorgebeugten nackten Gestalt des Ostgiebels, so wüsste ich kaum anzugeben, wodurch es sich von dem der Figuren der anderen Gruppe unterscheidet. Denn dass es nicht lang auf den Rücken herabfällt, sondern in einer zierlichen Flechte um das Hinterhaupt gelegt ist, kann doch nicht als ein principieller Gegensatz im Styl geltend gemacht werden. Am Kopf des Herakles aber und des Sterbenden (wie ich diese Figur zur Unterscheidung von der rücklings niedergestürzten bezeichnen will), sowie an einem dritten isolirten

Köpfe dieses Giebels ist vom Haupthaar gar nichts sichtbar; an der Minerva war es besonders angesetzt und ist verloren gegangen. So würden wir auf eine weitere Vergleichung verzichten müssen, wenn uns nicht der Bart des Sterbenden dazu Gelegenheit böte, der mit dem einzigen am andern Giebel erhaltenen Barte des Aeneas (Hector) in einem scharfen Gegensatze steht. Dieser letztere hat etwas Dürftiges und ich möchte sagen Unselbständiges, indem er sich höchstens an der Kante des Kinnbackens und des Kinns etwas schärfer markirt, sonst aber, soweit sich bei der Corrosion der Oberfläche urtheilen lässt, nicht einmal in der Ausführung des Einzelnen zu einer bestimmten Formgebung gelangt ist. Der Bart des Sterbenden dagegen hat in der ganzen Anlage etwas Breites, Volles, Massiges und im Wuchs Energisches; und wenn auch mit Ausnahme des Schnurbartes, der sich in bestimmter Weise loslöst, die übrige Masse nicht weiter im Einzelnen gegliedert ist, so gewährt doch die Modellirung der Flächen und deren Begrenzung einen deutlichen Begriff von dem ganzen Wachsthum. Die Angabe der Haare auf der Oberfläche aber, wenn sie auch noch etwas gleichmässig und schüchtern erscheint, deutet doch die etwas straffe Textur derselben nicht ohne Geschick an und hat die maccaroni- und schneckenartige Bildung der Haare in der westlichen Gruppe schon völlig überwunden. Wir dürfen wohl behaupten, dass ein solcher Bart an einer der Figuren jenes Giebels uns durchaus disharmonisch erscheinen müsste; denn um zu voller Freiheit zu gelangen, würde es nicht mehr eines völlig veränderten Principes bedürfen, sondern sie würde sich schon durch nicht sehr bedeutende Modificationen in der Ausführung erreichen lassen. — Nicht übersehen wollen wir auch die wenigen Andeutungen der Löwenmähne auf dem Haupte des Herakles. Je länger sich gerade bei den Mähnen verschiedener Thiere eine conventionelle oder architectonische Stylisirung in der Kunst er-

hielt, um so mehr Werth werden wir darauf legen dürfen, dass hier eine naturgemässere Bildung erstrebt und wenigstens theilweise erreicht ist.

Wir wenden uns sofort zu den Formen der Köpfe und hören zunächst, was Wagner (S. 93) zu ihrer Charakteristik sagt: „Die Augen sind sehr hervorliegend, ein wenig in die Länge gezogen, mitunter etwas chinesisch gestellt. — Der Mund hat starke hervorspringende Lippen mit scharfen Rändern; auch sind bei einigen die Mundwinkel etwas in die Höhe gezogen, welches ihnen einen Anschein von lächelnder oder grinzender Miene giebt. — Die Nasen und Ohren haben in ihrer Form nichts ausgezeichnetes, letztere aber sind mit der grössten Wahrheit und ganz besonderem Fleisse ausgeführt und bearbeitet. Das Kinn ist etwas stark und voll, so dass der Theil von der Nase bis zum Ende des Kinns in dem Verhältnisse zu den übrigen Gesichtstheilen um ein Beträchtliches zu gross ist“. — Alle diese Bemerkungen haben ihre volle Richtigkeit bei dem westlichen Giebel und zum Theil auch noch bei dem vorgebeugten Jünglinge des östlichen. Aber ganz anders stellt sich das Verhältniss beim Kopfe des Herakles und des Sterbenden und dem schon einmal erwähnten isolirten Kopfe. Die Verschiedenheit tritt uns sofort bei den für das Ganze unwesentlichsten Theilen, nemlich bei den Ohren, in sehr eigenthümlicher Weise entgegen. Am westlichen Giebel sind sie von mässiger Grösse, richtig gebildet, aber etwas leblos und wie äusserlich angeheftet; am östlichen erscheinen sie fast etwas verkümmert, im Einzelnen mehrfach unregelmässig; aber die schärfere Berücksichtigung der knorpeligen Substanz, aus der das Ohr hauptsächlich besteht, verleiht den Ausdruck grösseren, mehr organischen Lebens. — In dem Gesamtverhältniss der Gesichter lässt sich eine gewisse Kräftigkeit der unteren Partien auch in den Köpfen des Ostgiebels nicht leugnen; doch darf dieselbe wohl als ein ziemlich allge-

meines Kennzeichen der älteren einigermaßen strengen Kunstrichtung auch ausserhalb der Schule von Aegina, z. B. in manchen der grossartigsten Vasenbilder gelten. In den Köpfen des Ostgiebels ist aber das von Wagner bemerkte Missverhältniss dadurch gemildert, dass die „etwas kleinlichte“ Nase hier wieder mehr in ihre natürlichen Rechte eingesetzt erscheint, theils an sich, theils durch eine andere Stellung der sie umgebenden Theile. Die „etwas chinesisch gestellten Augen“ sind nemlich in die durch den Stirnknochen und das Nasenbein gebildeten Ecken schärfer hinein- und mit ihren innern Winkeln etwas mehr nach oben gerückt. Dadurch erscheint die Nase nicht nur kräftiger, sondern sie verlängert sich auch nach oben, indem der Stirnknochen sich nicht mehr von beiden Seiten nach der Nase zu herabsenkt, sondern beide Augen in einem mehr einheitlichen flachen Bogen überspannt. Wenn nun aber die chinesische Stellung der Augen dadurch aufgegeben war, dass die durch beide Augen laufende Querachse nicht einen gesenkten Bogenabschnitt, sondern eine gerade Horizontale beschreibt, so konnte natürlich auch der Mund nicht seine mit den Winkeln nach den Ohren gerichtete Stellung behaupten, sondern musste ebenfalls zu der naturgemässeren Horizontale zurückkehren. So ist es namentlich beim Herakles der Fall, während beim Sterbenden, wie wir bald sehen werden, bestimmte Verhältnisse gewisse Modificationen nöthig machten. Das ganze System der Formen ist also von Grund aus verändert. Wollen wir uns aber den Erfolg dieser Veränderungen klar machen, so denken wir uns einmal den Kopf des Herakles losgelöst nicht nur von seinem Körper, sondern aus dem ganzen Zusammenhange der äginetischen Gruppen, so dass wir von seiner Herkunft keine Kunde hätten: ich möchte alsdann behaupten, dass ohne den Anhalt äusserer Gründe wohl kaum Jemand wagen würde, ihn wieder in den Zusammenhang derselben

einfügen zu wollen. Man würde eine gewisse Strenge der Behandlung anerkennen; aber die für die Westgruppe in gewissem Sinne berechtigte Behauptung, dass die Köpfe hinter der Vortrefflichkeit der Körper zurückstehen, würde man im Angesicht dieses Kopfes nicht wiederholen dürfen.

Nicht minder lehrreich ist der Kopf des Sterbenden, indem er uns von der Form auf das Gebiet des Ausdrucks hinlenkt. Darüber bemerkt Wagner im Allgemeinen (S. 94): „Von der Minerva an bis zum letzten der Krieger sehen sich alle ähnlich und scheinen insgesamt leibliche Brüder und Schwestern zu sein, ohne den geringsten Ausdruck von Leidenschaft; zwischen Siegern und Besiegten, zwischen Gottheit und Menschheit ist nicht der geringste Unterschied zu bemerken“. Dieses Urtheil vermag ich allerdings nicht einmal für den Westgiebel als völlig zutreffend anzuerkennen. Denn man vergleiche nur den Anflug von Weichlichkeit im Kopfe des Paris und den schmerzhaft verzogenen Mund des Gefallenen in der Ecke links vom Beschauer, und man wird zugeben müssen, dass sich zwar nicht bewegte Leidenschaft, aber doch eine Verschiedenheit des Ausdrucks bestimmt erkennen lässt, allerdings nur in leisen Andeutungen, die erst ein in dem allgemeinen alterthümlichen Typus heimisch gewordenen Auge zu unterscheiden lernen wird. Immerhin indess mag hier eine gewisse Gemeinsamkeit des Grundtypus selbst hinsichtlich des Ausdrucks zugegeben werden. Gerade diese gemeinsamen Züge fehlen aber bei dem Sterbenden des Ostgiebels. Die Mundwinkel sind allerdings etwas verzogen: aber etwa zu dem sogenannten aeginetischen Lächeln? Wahrlich nicht; vielmehr ist es der Schmerz, durch den jeder Zug bedingt erscheint. Wie wir bei durchdringendem Schmerze weniger durch die Mitte des Mundes athmen, als dass wir die Zähne schliessen und zu beiden Seiten die Luft einziehen und austossen, so ist es auch hier: die Spitzen der Lippen sind leise auseinander nach oben und

und unten-, die Lippen selbst aber scharf nach den Seiten zu angezogen, so dass in der Oeffnung die Zähne sichtbar werden, ausserdem aber die Falte, welche von den Nasenflügeln aus den Mund umzieht, scharf markirt hervortritt. Im Auge ferner ist die Thränendrüse grösser und schärfer ausgebildet, als an irgend einem der übrigen Köpfe, und der ebenfalls zusammengezogene Blick scheint gewissermassen erstarren zu wollen. In allen diesen Zügen tritt uns also bereits eine breite Entfaltung psychologischen Ausdrucks entgegen, die auf ein wesentlich anderes Bildungsprincip hinweist, als wir in den leisen Anklängen des andern Giebels wahrzunehmen vermochten.

Unser Auge wird sich nun allmählich schon geschärft haben, so dass wir jetzt auch in den Körpern, ihrer Proportion, Bildung und Form leicht bedeutende Unterschiede wahrnehmen werden. Wir beginnen wieder mit den Wagner'schen Beobachtungen: „In Hinsicht auf Proportion sind diese Figuren im Allgemeinen schlank, etwas schmal von Hüften, die Beine eher etwas zu lang als zu kurz . . . Die Stellungen sind natürlich, oft ganz eigen, manchmal auch etwas gezwungen oder verdreht. . . . Indessen herrscht durchgängig sehr viel Leben in den Bewegungen, obschon ich sie nicht ganz frei von einem gewissen Anschein von Steifheit sprechen kann“ (S. 90). „Die Leiber sind etwas schmal über den Hüften, und die Anzeige der Rippen und der gesägten Muskel (*dentati*) ein wenig mager und kleinlicht, sonst aber ganz von der gewöhnlichen Form, einige wenige Sonderbarkeiten und Eigenthümlichkeiten abgerechnet . . . Die Arme haben nichts ausgezeichnetes oder von der gewöhnlichen Form abweichendes, als dass sie vielleicht eher etwas zu kurz als zu lang scheinen . . . Die Beine sind schlank und wohlgestaltet . . .“ (S. 96—98). — Auch hier werden wir wieder die Richtigkeit dieser Bemerkungen für den westlichen Giebel vollkommen zugeben. Aber

vergleichen wir nur einmal den Telamonier Ajax mit dem Hauptkämpfer des östlichen Giebels, namentlich an der weniger von der Zeit angegriffenen Rückseite, vergleichen wir auch den Teukros mit dem Herakles, so werden wir sofort an den Figuren der Ostseite eine grössere Breite und Kräftigkeit anerkennen müssen und auch in den Proportionen besonders der Oberarme und Schenkel manchen Wechsel und Fortschritt zu grösserer Richtigkeit wahrnehmen. Vor allen wird uns aber die Gestalt des Sterbenden wieder den bedeutendsten Eindruck machen. Wo ist hier von Schlankheit, Schmalheit, von Magerkeit, Kleinlichkeit die Rede? Die ganze Gestalt hat allen andern gegenüber etwas Wuchtiges und Massiges: die Anlage ist breiter und kräftiger; die Muskeln sind voller und schwellender, und bei aller Vortrefflichkeit in der Ausführung des andern Giebels werden wir doch hier zuerst an den Begriff lebendigen, saftigen Fleisches erinnert. Von sehr wesentlicher Bedeutung ist hierbei endlich die ganze Behandlung der Oberfläche des Körpers in ihren Einzelheiten. Allerdings ist auch an den Körpern der Westseite hin und wieder eine Ader sichtbar, aber doch nur ausnahmsweise; und wenn dies an dem rechten Arme des gefallenen Achilles in viel reicherm Maasse der Fall ist, so möchte vielleicht die Vermuthung gestattet sein, dass derselbe von der entsprechenden Figur des Ostgiebels herstamme und nur wegen seiner gleichen Haltung hier zur Ergänzung benutzt worden sei. An dem Gefallenen des Ostgiebels tritt uns dagegen ein vollständiges System der Adern entgegen, das einen Fortschritt zur Voraussetzung haben musste, wie er von Plinius (34, 59) dem Pythagoras von Rhegium, einem Zeitgenossen des Myron, beigelegt wird: hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius. Endlich aber ist der Charakter der Haut als einer in seiner Textur von den Muskeln und Adern verschiedenen Substanz an einigen Stellen

in bestimmter Weise hervorgehoben: an der rechten Achsel erscheint sie durch die mechanische Zusammendrückung der darunter liegenden Muskeln scharf gebrochen; am Bauch aber zur Seite des Nabels ist sie durch die besondere Lage des Körpers zu einigen sehr naturalistischen Falten gewissermassen übereinandergeschoben.

So liessen sich bei genauerer Untersuchung vielleicht noch weitere Unterschiede im Einzelnen feststellen, z. B. dass an den Füßen im östlichen Giebel die zweite und dritte Zehe nicht mehr, wie im westlichen, von gleicher Länge gebildet sind; wodurch indessen nicht ausgeschlossen wird, dass in manchen Besonderheiten beide Giebel recht wohl mit einander übereintreffen dürfen, indem innerhalb einer und derselben Kunstschule gewisse typische Styleigentümlichkeiten mehr oder minder lange festgehalten zu werden pflegen. Es ist aber für jetzt nicht mein Zweck, eine vollständige Analyse aller Einzelheiten zu geben, sondern zunächst nur den Beweis zu liefern, dass sich zwischen beiden Gruppen Unterschiede finden, die sich nicht einfach als Unterschiede der Hand in der Ausführung bezeichnen lassen, sondern die auf einer Verschiedenheit im Princip der ganzen Auffassung der Form beruhen. Wenn ich also im Allgemeinen nur noch darauf hinweise, dass auch der „gewisse Anschein von Steifheit“ oder sagen wir, die streng metrische Schärfe in den Stellungen der Figuren der Westgruppe in dem östlichen Giebel mehrfach einem etwas mehr rhythmischen Flusse der Bewegungen gewichen ist, so werden für den bezeichneten Zweck die bisherigen Ausführungen wohl hinreichen.

Was beweisen uns aber dieselben für die Hauptfrage, die uns hier beschäftigen sollte, für die Frage nach der Entstehungszeit dieser Bildwerke? Etwa gar, dass beide Gruppen aus verschiedenen Zeiten stammen sollen? Das hat noch niemand behauptet und würde von vorn herein

als eine sehr unwahrscheinliche Annahme bezeichnet werden müssen. So lange nicht sehr gewichtige Gründe dagegen geltend gemacht werden können, werden wir an der Gleichzeitigkeit nicht zweifeln dürfen. Fragen wir also zunächst, zu welchen Folgerungen die schon von andern bemerkten, aber nicht so scharf betonten Unterschiede Anlass gegeben haben. Da hören wir denn, dass die Einen dem westlichen mehr erhaltenen Giebel als in sich vollendeter den Vorzug geben, die andern dagegen sich zu Gunsten des östlichen entscheiden, und wir werden sogar zugeben dürfen, dass sich unter gewissen Gesichtspunkten für beide Ansichten gewisse nicht verächtliche Gründe anführen lassen. Wenn freilich die Einen den westlichen Giebel dem Lehrer, den östlichen dem Schüler beilegen, die Andern oder wenigstens der eine Cockerell (S. 337) dieses Verhältniss geradezu umkehren will, so wird ein solcher Widerspruch nicht bestehen bleiben dürfen, sondern er wird nothwendig gelöst werden müssen; und er wird sich lösen lassen, wenn wir nur von den einzelnen Erscheinungen auf die sie bestimmenden Ursachen zurückgehen und uns aus ihnen ein lebendiges Bild von der Individualität der an den beiden Giebeln beschäftigten Künstler zu entwerfen versuchen.

Ein Punkt wird nach den bisherigen Erörterungen wohl keines Beweises mehr bedürfen: dass nemlich die am östlichen Giebel hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten principielle Fortschritte bezeichnen, die sich erst nach der im westlichen Giebel herrschenden Stylweise entwickeln konnten. Dagegen will ich Wagner nicht widersprechen, wenn er z. B. (S. 41) von dem Hauptkämpfer der Ostseite sagt: „Die Sculptur ist an diesem Körper nicht die vorzüglichste, wenigstens wie mir scheint, geringer als die der übrigen“. Selbst an dem Sterbenden, den wir nach seiner Stylenwicklung nebst dem Herakles als am weitesten vorgeschritten bezeichnen müssen, werden wir in der Ausführung einzelner

Formen nicht überall volle Harmonie anzuerkennen vermögen: das reichere Detail ist nicht immer den grösseren Formen genügend untergeordnet; hie und da zeigt sich eine gewisse Unsicherheit, ein gewisses Suchen, und der dem Willen nicht ganz entsprechende Erfolg äussert sich z. B. am rechten Handgelenk als eine gewisse Härte und Trockenheit. Ueberhaupt aber darf der Umstand, dass wir in den meisten unserer Beobachtungen uns ziemlich ausschliesslich an zwei der erhaltenen fünf Figuren halten mussten, schon als ein indirecter Beweis dafür gelten, dass wir nicht überall die gleiche Vortrefflichkeit anzuerkennen vermochten, sondern dass in den verschiedenen Figuren eine gewisse Ungleichartigkeit herrscht. Von diesen besonderen hier angedeuteten Mängeln ist dagegen der westliche Giebel frei. Hier ist alles mit sicherer und fester Hand in den Marmor gehauen; nirgends zeigt sich ein Zaudern und Schwanken; die Hand folgt willig dem Gedanken. Wir haben es mit einer Kunst zu thun, die in sich zu einem festen Abschluss gelangt ist. Wie musste nun der Künstler geartet sein, der so arbeitete? Ich antworte: sicher war er kein Jüngling, sondern ein gereifter, wahrscheinlich sogar ein älterer Mann, der in seiner Jugend eine tüchtige Schule durchgemacht hatte, ein tüchtiger, ausgezeichneter Praktiker geworden, aber in den Principien seiner Schule ergraut war, von den Neuerungen dagegen, die sich nach seiner Bildungsperiode entwickelt haben mochten, wenig Notiz genommen haben wird. Achten wir ferner auf die Schlankheit und Magerkeit seiner Verhältnisse und Formen, auf die Schärfe in ihrer Ausführung und denken wir daran, dass die Aegineten besonders in der Erzarbeit ausgezeichnet waren, so möchte man vermuthen, dass der Künstler dieser Gruppe den grössten Theil seines Lebens ebenfalls in Bronze gearbeitet und sich nun bei der veränderten Aufgabe dieser Marmorwerke von manchen berechtigten Eigenthümlichkeiten

des Bronzestyls, wie die obigen sind, nicht habe frei machen können. Der Künstler der Ostgruppe dagegen gehört einer jüngeren Entwicklungsstufe an: er durchbricht überall die Schranken der älteren Zeit, um neue Principien zur Geltung zu bringen, den Formen mehr inneres Leben einzuhauchen; er nimmt auch offenbar in der Ausführung auf die Eigenthümlichkeit des Materials, des Marmors, mehr Rücksicht; aber dieser neue Styl ist noch nicht so durchgearbeitet und durchgebildet wie der ältere; es fehlt ihm vor allem diejenige Sicherheit, die erst durch lange Uebung gewonnen werden kann. Wir erkennen also hier einen auch seinen Lebensjahren nach jüngeren Künstler, der geistig seinen Vorgängern bereits voraneilend noch der Zeit bedarf, um sie auch in allen andern Beziehungen zu übertreffen. Es ist immer bedenklich, bei der Dürftigkeit unserer historischen Nachrichten erhaltene Werke bestimmten Künstlern beizulegen, die uns vielleicht nur zufällig mehr als manche andere kaum minder bedeutende bekannt geworden sind; und es geschieht also nur zu ungefährrer Verdeutlichung des Grundverhältnisses, wenn ich sage, dass die Westgruppe etwa dem Bilde entsprechen möge, welches wir uns von der Kunst des Kallon zu machen gewöhnt haben, während uns die Ostgruppe an die höheren Lobsprüche erinnert, mit denen Pausanias die Kunst des Onatas feiert.

So gelangen wir zu einem eigenthümlichen Resultat: einer Seits vermögen wir den Vertheidigern einer früheren Datirung eine gewisse Berechtigung zu einem solchen Urtheile nicht geradezu abzusprechen, insoferne ja die streng abgeschlossene Styleigenthümlichkeit der fast vollständig erhaltenen Westgruppe, welche das Urtheil des Beschauers zunächst und fast nothwendig bestimmen und ich möchte sagen, gefangen nehmen musste, allerdings in ihren Ursprüngen und Grundlagen wirklich auf eine frühere Zeit zurückweist. Auf der andern Seite haben wir dagegen den

grössten Nachdruck darauf legen müssen, dass die am östlichen Giebel wahrnehmbare Stylrichtung durchaus nur einer entschieden jüngeren Zeit angehören kann. Da jedoch der hintere, westliche Giebel seinen Figurenschmuck gewiss nicht früher erhielt, als der vordere, so kann für die Ausführung desselben nur der letztere maassgebend sein, und es ergibt sich also als positive Schlussfolgerung, dass die Ausführung beider Gruppen in die durch den Styl der Ostgruppe angezeigte jüngere Epoche zu setzen ist.

Damit haben wir allerdings immer erst eine relative Zeitbestimmung gewonnen, während wir doch, wenn auch nicht das Jahr, wenigstens ungefähr das Jahrzehent, in dem diese Werke entstanden, bestimmt sehen möchten. Dass uns positive äussere Zeugnisse fehlen, ist in dem ersten Theile dieses Vortrages dargelegt worden. Wir sind also auf Vergleichen angewiesen, die ebenfalls nur eine relative Geltung haben können, zumal wir überhaupt aus der archaischen Periode der griechischen Kunst wohl nichts besitzen, was sich auf ein Jahr oder eine Olympiade mit voller Bestimmtheit datiren liesse.

Ganz allgemein gesprochen finden wir uns in der Zeit zwischen den Anfängen der statuarischen Kunst und ihrer Höhe unter Phidias. Werke wie der Apollo von Tenea, die zu den ältesten frei statuarischen Bildungen gehören, werden ziemlich übereinstimmend eher nach als vor Ol. 50 gesetzt, und in der That sind die aus den vierziger Olympiaden stammenden ältesten Selinuntischen Metopen um ein gutes Theil roher. Wir haben also vom Apollo von Tenea bis zur beginnenden Blüthe des Phidias (gegen Ol. 80) nur 30 Olympiaden oder 120 Jahre. Sicher aber war im Anfange dieses Zeitraumes die Entwicklung eine schrittweise und sehr langsame, gegen das Ende dagegen eine sehr schnelle, fast kann man sagen, gewaltsame. Von dem Apollo bis zu den Grundlagen des Styls, in dem sich der Künstler der

Westgruppe ausbildete, ist aber ein ziemlich weiter Weg, der im Verlauf eines einzigen Menschenalters gewiss nicht zurückzulegen war, wie wir uns überzeugen können, wenn wir z. B. die von Kirchhoff nach ihren Inschriften etwa in die sechzigste Olympiade gesetzten Statuen von der heiligen Strasse des Branchidentempels bei Milet vergleichen wollen. Wir werden also keineswegs für eine chronologische Aufstellung stimmen können, welche nach dem Apollo um Ol. 50 die Stylentwicklung der Westgruppe gegen Ol. 60, die Ausführung derselben und nothwendiger Weise auch die der Ostgruppe um Ol. 65—68 ansetzen möchte.

Auf der andern Seite erscheint dagegen die Zeit von der Mitte der sechziger Olympiaden bis gegen Ol. 80, die beginnende Blüthe des Phidias, also 50—60 Jahre, als ein zu grosser Zwischenraum zwischen dem Styl der Ostgruppe und dem des Phidias, den wir zudem nur aus den Werken seines gereiften Alters kennen: denn ein anderes Werk, wenn auch nicht des Phidias, doch der attischen Schule, die Sculpturen vom Theseion, wage ich nicht zur Vergleichung heranzuziehen, da sie mir in stylistischer und chronologischer Beziehung eine völlig neue und gründliche Prüfung zu bedürfen scheinen. — Bedenken wir nur, dass wir uns unmittelbar nach den Perserkriegen in einer Zeit der ungewöhnlichsten Art befinden, für die sich in Hinsicht auf Kunst höchstens nur einmal in der Geschichte, in den Zuständen der italienischen Malerei um 1500 eine Parallele aufstellen lässt. Vergleichen wir einmal die Jahre 1460 oder 70 mit 1510, oder 1580 mit 1530, einen Verocchio mit Leonardo da Vinci, einen Ghirlandajo mit Michel Angelo, einen Alunno und Perugino mit Raphael, einen Bellini mit Tizian, so werden wir Unterschiede und Gegensätze finden, die gewiss weit bedeutender sind, als die zwischen der äginetischen Ostgruppe und den Werken des Phidias. — Bedenken müssen wir aber noch ferner, dass wir hier die

Werke zweier Schulen vergleichen, die in vieler Beziehung einen Vergleich gar nicht zulassen. Man hat wohl, um es scharf auszudrücken, an den Aegineten jeden Zug von „Genialität“ vermisst. Wir mögen diess in der Hauptsache zugeben. Denn „Genialität“ war eben eine specielle Mitgift des attischen Geistes, die früher schlummernd sich mit den Perserkriegen plötzlich zu höchster Grossartigkeit und Anmuth entfaltete. Im Gegensatz zu Phidias fehlt sie selbst einem Polyklet, ja der gesamten peloponnesischen oder wenn wir wollen, dorischen Kunst. Ihr Fehlen kann also kein chronologisches Unterscheidungszeichen abgeben. Vergleichen dürfen wir nur, was künstlerische Arbeit im weitesten Sinne des Wortes ist. Diese erweist sich aber bereits an der Westgruppe so vorzüglich, dass auf der Basis solcher technisch-formellen Vor- oder Ausbildung ein schneller Anlauf selbst zur Leistung des Höchsten sehr wohl möglich erscheint. In der Ostgruppe aber ist der grösste Theil des Weges bereits zurückgelegt; denn die conventionellen Schranken der früheren Zeit sind eigentlich schon völlig gebrochen und es handelt sich fast nur darum, die principiell bereits erworbene Freiheit richtig gebrauchen zu lernen. Wie viele Jahre sind es, welche die von Raphael in Perugino's Schule gemalten Erstlingswerke von seiner Grablegung, der Disputa, der Schule von Athen trennen?

Wollen wir aber unser Urtheil noch weiter durch Vergleichung antiker Werke prüfen, so mögen wir einmal auf die mit Phidias gleichzeitigen, aber wahrscheinlich von peloponnesischen Händen ausgeführten Metopen des olympischen Zeustempels einen Blick werfen: ihrer Schlichtheit gegenüber wird sich uns die Ueberzeugung aufdrängen, dass der Abstand des Archaismus in der aeginetischen Ostgruppe von der freien Entwicklung der Kunst ein weit geringerer ist, als er im Angesicht der Parthenonsculpturen empfunden zu werden pflegt. Aber selbst diese scheue ich mich nicht,

noch einmal zum Beweise heranzuziehen: nur müssen wir einen Augenblick von dem allgemeinen Bilde ihrer Vortrefflichkeit absehen und vielmehr einige Metopen schärfer ins Auge fassen, in denen man schon längst die Hand einer dem Phidias nicht völlig ebenbürtigen, sondern etwas älteren Schule erkannt hat. Wenn wir hier deutlich wahrnehmen, dass noch gegen vierzig Jahre nach der Schlacht bei Salamis und im Angesicht der vollendetsten Werke des Phidias sich entschiedene Spuren archaischer Kunstübung zu erhalten vermochten, so werden wir umgekehrt nicht anstehen dürfen zu behaupten, dass ein Zeitraum von wenigen Olympiaden genügt haben wird, um von dem Styl der äginetischen Ostgruppe zu voller Freiheit fortzuschreiten.

Wir gelangen zum Schluss: wenn auch der Styl der Westgruppe in seinen Wurzeln uns bis hinter Ol. 70 zurückweist, so nöthigt uns doch die vorgeschrittenere Entwicklung der Ostgruppe, die Ausführung beider Giebel nicht wohl vor die Mitte der siebziger Olympiaden anzusetzen. Dass dieselbe in künstlerischer Beziehung auch wohl unmittelbar vor der Schlacht bei Salamis möglich gewesen sein würde, soll nicht gerade geleugnet werden; aber da für eine solche Annahme keineswegs ein zwingender Grund vorliegt, so werden wir lieber an die Zeit unmittelbar nachher denken, in welcher die Befreiung von der Gefahr der Fremdherrschaft und die Aristeia der Aegineten den reichsten Anlass bot, für den Schutz der Götter durch die Verherrlichung ihrer Heiligthümer sich dankbar zu erweisen.
