

Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und
historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

J a h r g a n g 1876.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1876.

In Commission bei G. Franz.

11
4X

30-1876,7

Sitzung vom 6. Mai 1876.

Philosophisch-philologische Classe.

Herr Brunn trug vor:

„Paeonios und die nordgriechische Kunst“.

Die glänzenden Erfolge der Ausgrabungen in Olympia haben mit Recht allgemeines Aufsehen erregt, und mit Spannung folgt man den Berichten, die nach jedem wichtigeren Funde ungesäumt veröffentlicht werden. Mit dem Abdrucke der Inschriften, die sich leicht abschreiben und mit Hülfe von Papierabdrücken sogar facsimiliren lassen, ist bereits der Anfang gemacht worden. Schwieriger ist es, in weiteren Kreisen die Neugier hinsichtlich der Sculpturen zu befriedigen. Bei meiner Anwesenheit in Berlin vor wenigen Wochen besass man dort nur einige mehr skizzierte als stylistisch durchgeführte Zeichnungen und einige kleine matte Photographien. Sie genügten ungefähr, um erkennen zu lassen, dass die Sculpturen des Paeonios in einem andern Styl gearbeitet waren, als man wohl allgemein erwartet hatte und erwarten musste, solange man Paeonios zu den Schülern des Phidias zählte; sie waren dadurch eher geeignet das Urtheil zu verwirren als zu klären. Aber auch durch die Betrachtung der Originale für sich allein dürfte es schwerlich so bald gelingen, die stylistischen Eigenthüm-

lichkeiten dieser Sculpturen in ihrer kunstgeschichtlichen Stellung und Bedeutung richtig zu erfassen und zu definiren. Wohl aber ist dies möglich im grösseren Zusammenhange umfassender kunstgeschichtlicher Studien, und ihnen verdanke ich es, dass ich durch die neuen Entdeckungen nicht überrascht worden bin. Da ich im Stande zu sein glaube, den Weg zu zeigen, auf dem wir schneller zu einem vollen Verständniss zu gelangen vermögen, so mag es mir gestattet sein, was ich über die Kunst des Paeonios schon vor zwei Jahren in meinen Vorlesungen vorgetragen und im vorigen Jahre schriftlich ausgearbeitet habe, hier unverändert mitzutheilen und durch Auszüge aus einigen andern Kapiteln der Kunstgeschichte zu ergänzen. Wenn dadurch die Darstellung einen etwas fragmentarischen Charakter erhält, so ist es doch vielleicht auch von einigem Interesse zu sehen, bis zu welchem Punkte die Forschung vor den neuesten Entdeckungen vorzuschreiten vermochte.

„Im Tempel des Zeus zu Olympia war das Bild des Gottes von Phidias gearbeitet; die Statue für den hinteren Giebel führte Alkamenes aus, die für den vorderen Paeonios aus Mende, einer Stadt der makedonisch-chalkidischen Halbinsel Pallene (Paus. V, 10, 6). Diesen Paeonios hatte man früher für einen Künstler aus der Genossenschaft des Phidias gehalten. Mit Recht aber fragte Ulrichs (in den Verhandlungen der 25. Philologenversammlung zu Halle 1867, S. 76), warum Phidias, wenn ihm die Vertheilung der Arbeiten zugefallen wäre, nicht dem besten seiner Schüler, dem Alkamenes, den ehrenvolleren Platz an der Vorderseite des Tempels eingeräumt hätte. Die einfachste Antwort war natürlich die, dass zur Zeit der Ankunft des Phidias die vordere Gruppe wahrscheinlich schon vollendet war; ja es erscheint keineswegs unmöglich, dass die Berufung des Phidias überhaupt erst etwa in Folge des Todes des Paeonios stattfand. Diese Vermuthung wird durch den Umstand nahe

gelegt, dass nach der Berechnung von Ulrichs (a. a. O.) das einzige sonst noch bekannte Werk dieses Künstlers, eine Nike, welche die Messenier wegen eines Sieges über die Akarnanen und die Stadt Oeniadae nach Olympia weihten, schon in der 81. Ol., also etwa 20 Jahre vor der Ankunft des Phidias gearbeitet sein musste. Jedenfalls liegt hinfänglicher Grund vor, den Paeonios von der Verbindung mit Phidias loszulösen.

In der von Paeonios ausgeführten vorderen Giebelgruppe war das Wettfahren des Pelops und des Oenomaos noch in der Vorbereitung dargestellt. Die Mitte nahm das Bild des Zeus ein als ein unbewegtes, fast mathematisches Centrum, um welches sich als Hauptpersonen rechts vom Zeus Oenomaos und seine Gemahlin Sterope, links Pelops und Hippodamia gruppirt. Es folgten hinter Oenomaos sein Wagenlenker Myrtilos, vor den Rossen des Viergespannes sitzend, mit dem ausserdem noch zwei Knechte beschäftigt waren, hinter Pelops gleichfalls dessen Wagenlenker Sphaeros oder Killas mit dem Gespann und zwei Knechten. Den Schluss bildeten r. der liegende Flussgott Kladeos, l. der Alpheios. Indem über die geistigen Beziehungen der gewählten Scene zum Tempel an einer andern Stelle zu handeln ist, mag hier zunächst bemerkt werden, dass die Ruhe und Gemessenheit der Handlung in einem bestimmten Gegensatze steht zu der lebendigen Bewegung des Kampfes der Lapithen und Kentauren, der in dem hinteren Giebelfelde dargestellt war. Dennoch muss neben der Ruhe die strenge Regelmässigkeit der Composition auffallen: es entspricht sich durchaus Figur für Figur und höchstens könnte in der Motivirung der einzelnen sich entsprechenden Gestalten eine äusserst beschränkte Abwechslung erstrebt worden sein. Ein Schüler des Phidias würde angesichts der Giebelgruppen des Parthenon sich freier bewegt haben, und so dient der Charakter der Composition zur Bestätigung der obigen Annahme, dass Paeonios noch

unabhängig von Phidias in dem Geiste einer etwas älteren und befangeneren Kunst gearbeitet habe.

Ausser den Giebelgruppen hatte der Tempel einen weiteren plastischen Schmuck an den Metopenreliefs der vorderen und hinteren Seite des Cellenbaues, von denen zahlreiche, aber nur wenige grössere Bruchstücke durch die französische Expedition im Jahre 1829 ausgegraben und in das Museum des Louvre versetzt worden sind (Clarac Mus. de sculpt. II, pl. 195^{bis}). Die Architektur verlangt sechs Metopen auf jeder Seite, und da Pausanias als Gegenstände der Darstellung nur elf Thaten des Herakles anführt, so ist schwer zu entscheiden, ob wir eine Flüchtigkeit in der Aufzählung oder eine Lücke im Text des Pausanias annehmen sollen. Nach seiner Beschreibung war die Reihenfolge der Thaten an der Vorderseite die folgende: 1) Eber; 2) Diomedes; 3) Geryon; 4) Atlas; 5) Augiasstall;

an der Rückseite:

- 1) Amazone; 2) Hindin; 3) Stier; 4) Vögel; 5) Hydra;
- 6) Löwe.

Da sich demnach die Kämpfe, welche gewöhnlich als die frühesten gelten, auffälliger Weise auf der Rückseite fanden, so scheint der Künstler von der Ansicht ausgegangen zu sein, dass der Beschauer von der Betrachtung der vorderen Giebelgruppe sich sofort zur hinteren wenden und erst hiernach zur Betrachtung der Metopen übergehen sollte, die ihn dann in natürlicher Folge nach einmaligem Umgange des Tempels wieder zum Eingange desselben zurückführten. Die Reihe beginnt also an der Rückseite zunächst der Ecke rechts vom Beschauer mit dem Löwen. Nach einem erhaltenen grösseren Bruchstücke lag derselbe todt am Boden, und Herakles, nach links, also der Mitte zugewendet setzte den rechten Fuss auf seinen Körper, während er die Keule in der Linken auf den Boden stützte. In strenger Entsprechung scheint am anderen Ende die Amazone am Boden

gelegen und Herakles den Fuss auf sie gesetzt zu haben, etwa wie auf einem pariser Sarkophage (Clarac 196, 212). Sehr wohl lassen sich sodann Hydra und Hirschkuh als Gegenstücke denken, schwerer dagegen die Vögel und der Stier. Letztere Gruppe, die am besten erhaltene, zeigt uns den gewaltigen Stier nach der Mitte stürmend und Herakles, wie er, mit der Wucht seines Körpers nach der entgegengesetzten Seite zurückgelehnt, den Kopf des Thieres mit seiner Linken rückwärts beugt und ihn mit einem Schlage bedroht: eine Composition von höchster Energie, die ausserdem den gegebenen Raum in besonders günstiger Weise ausfüllt. Herakles allein mit den Vögeln vermochte hierzu kein genügendes Gegengewicht zu bilden, wenn auch der bewegten Gestalt des Stierbändigers die nicht minder bewegte des Bogenschützen entsprochen haben mag. Hier scheint also durch die glücklich erhaltene Figur der auf einem Felsen sitzenden Ortsnymphe eine wenigstens materielle Ausgleichung versucht worden zu sein, die auch künstlerisch durch die Wendung des Oberkörpers nach rückwärts, entsprechend dem zurückgebogenen Kopfe und Nacken des Stieres noch weiter unterstützt wurde. — An der Vorderseite bilden in der Mitte die bewegten Kampfszenen mit Diomedes und Geryon passende Seitenstücke. Atlas, der hier das Hesperidenabenteuer vertritt, scheint in Herakles, sofern er den Eber auf der Schulter trug, sein Gegenstück gefunden zu haben; und so würde endlich die wohl auf eine Figur beschränkte Scene im Lande des Augias durch die von Pausanias nicht erwähnte Heraufführung des Kerberos ihre passende Ergänzung finden. An der Vorder-, wie an der Rückseite scheinen demnach die mittleren Scenen die reichsten und bewegtesten, die an den Ecken die einfachsten und ruhigsten gewesen zu sein.

Ueber den Styl dieser Bildwerke, wie wir ihn aus den erhaltenen Resten kennen lernen, ist bisher kaum ein

entschiedenes Urtheil ausgesprochen worden. Nur darin war man zuletzt einig, dass von einem Zusammenhange mit der attischen Schule des Phidias nicht wohl die Rede sein könne. Ebenso wenig finden sich bestimmte Berührungspunkte mit der peloponnesischen Kunst, [über welche ich einige Bemerkungen im nächsten Hefte der archäologischen Zeitung mittheilen werde]. Wenn nun Paeonios die vordere Giebelgruppe ausführte, warum soll er nicht direct oder indirect an den wahrscheinlich noch etwas früheren Arbeiten der Metopen theilhaftig gewesen sein? Die Sculpturen selbst werden die sicherste Antwort auf diese Frage geben.

Die am vollständigsten erhaltene Nymphe sitzt auf einem knappen Felsenabhange, so dass sie den Unterkörper seitwärts nach links wenden muss und auch so noch nicht einen sicheren Stand für ihre Füße zu finden vermag. Der Oberkörper aber, indem er im linken Arm eine Stütze sucht, wendet sich nach der entgegengesetzten Seite, wohin auch der etwas abwärts gerichtete Blick folgt, ebenso wie die Bewegung des rechten Armes, der wohl ursprünglich einen Zweig hielt. Es ist eine zufällige, momentane, der Wirklichkeit mit Glück abgelauschte Stellung, die sich recht wohl auch als statuarisches Motiv und nicht weniger in einem Gemälde verwerthen liesse. Ist sie aber auch ebenso geeignet für das Relief? Scheinen nicht manche Motive nur gewählt, damit die Figur wenigstens äusserlich in dem Rahmen des Reliefs Platz finde, während nach strengerer griechischer Auffassung die Figur von vornherein ganz als Relief gedacht wird und jeder einzelne Theil von der Abstraction des Stylgesetzes durchdrungen erscheint? Nicht ganz so stark tritt eine verwandte Auffassung in der Metope mit dem Stierkampfe hervor. Vom Stier ist der grösste Theil des Körpers ganz geschickt gleichsam als Hintergrund benutzt, so dass sich der Kampf gewissermassen nur zwischen Herakles und dem stark hervortretenden und zurück-

gewendeten Haupte des Stieres bewegt, dessen Beugung allein dem Gegner genügt, um selbst eine so gewaltige Masse, wie der Körper des Stiers ist, sich wehrlos zu unterwerfen. Das ist vortrefflich gedacht, aber dem Relief ist auch hier wieder mehr durch ein sachliches Motiv, als durch einen stylistischen Gedanken genügt. Weiter lassen wir uns ebenso von der gewaltigen Energie in der Bewegung des Herakles fesseln. Aber auch diese Gestalt in Vorderansicht, mit zurückgezogenem Leibe und vortretenden Schultern und Beinen ist mehr materiell in das Relief hineingepasst, als stylistisch in dasselbe hineincomponirt. Bei dem Fragment einer dritten Metope, dem todten Löwen, braucht nur darauf hingewiesen zu werden, wie der Kopf für den Beschauer in einer eigenthümlichen Verkürzung erscheint und wie im Grunde keine Fläche des Körpers in der oberen Fläche des Reliefs liegt. — Diese Nichtachtung der Forderungen des strengeren griechischen Reliefstils, welcher die Figuren weniger auf die Grundfläche aufsetzt, als dass er sie der ideellen Oberfläche unterordnet, scheint aber durchaus nicht auf künstlerischem Unvermögen zu beruhen, sondern in engem Zusammenhange mit der ganzen geistigen Auffassung zu stehen. Der Löwe liegt am Boden, wie eben der Künstler einmal ein todttes Thier am Boden liegend erblickt haben mochte. Die Nymphe sitzt da, ledig jeden Zwanges, wie ihn etwa städtische Sitte auferlegt, ganz wie ein Hirtenmädchen im Freien, das seine Heerde weidet. Herakles bekämpft den Stier nicht mit Hülfe einer kunstmässig geübten Athletik, sondern der Gewalt des Stiers wirft er das Gewicht seines eigenen wuchtigen Körpers entgegen. Ueberall hat die Composition etwas Anspruchsloses, Schlichtes, Naturwüchsiges; nicht den absolut schönsten, sondern den einfachsten, sprechendsten Ausdruck des Gedankens sucht der Künstler. Nicht minder schlicht ist die formale Behandlung. Der Vortrag hat, ohne an

Ueberfülle zu leiden, doch etwas Breites und Massiges. Am Herakles ist es nicht etwa, wie beim Discobol des Myron, die Spannung der einzelnen Muskeln, auf der die Entfaltung heldenmässiger Kraft beruht, sondern ihr von Natur volles und gesundes Wachsthum, so dass an ihnen trotz lebhafter Bewegung doch keine Anstrengung sichtbar wird und der Künstler auf die Andeutung schwellender Adern u. a. verzichtet hat. Auch im Stier befreiligt sich der Künstler, die Formen des grossartig angelegten Thieres in den Umrissen, wie in den Flächen einfach zu behandeln. Die Nymphe bewahrt, wie in der Haltung so auch in den Formen und in ihrer Gestalt den Charakter eines nicht zarten, sondern gesunden und kräftigen Landmädchens. Ihr Oberkörper hat durch den aegisartigen Ueberwurf sogar ein etwas schweres Ansehen erhalten. Am Unterkörper folgt zwar das Gewand der Bewegung und den Formen des Körpers, aber nur in den allgemeinen Motiven; es kommt weder das Detail der Körperformen in seinen feineren Begrenzungen zur Geltung, noch ist den Linien der Falten, ihrer Durchbildung und Brechung an sich eine besondere Bedeutung beigelegt. — Haar und Bart sind fast nur in ihren gesammten Massen angelegt und bedurften weiterer Ausführung durch die Farbe. Wo sie plastisch mehr ausgeführt sind, wie theilweise an einem fragmentirten weiblichen Kopfe, verrathen sich noch deutliche Spuren archaischer Behandlung, die sich an der Mähne eines Pferdes zu hart architektonischer Schematisirung steigert. An den Köpfen selbst endlich offenbart sich allerdings in der Bildung der Augen der Fortschritt der neueren Zeit; sonst aber gipfelt gerade in ihnen die gesammte Auffassung des Künstlers, wie wir sie bisher erkannt haben: sie zeigen einen gesunden kräftigen Organismus, aber weder besondere Feinheit in den Formen, noch ein Bestreben, dieselben durch geistigen Ausdruck höherer Art zu beleben. Der beobachtende Blick der Nymphe hält sich innerhalb

des naiven unbefangenen Wesens, das sich in der ganzen Gestalt aussprach, und in dem Kopfe des stierbändigenden Herakles äussert sich kaum die materielle Anstrengung des Kampfes.

Ziehen wir jetzt das Resultat, so leuchtet ein, dass die Strenge schulmässiger Durchbildung, wie wir sie als das Grundwesen peloponnesischer Kunst zu erkennen haben, hier durchaus fehlt. Eben so fehlt aber auch jenes feinere Empfinden des attischen Geistes, das in den Formen zu Feinheit und Anmuth, auf dem geistigen Gebiete zu idealer Auffassung führte. Wir haben es hier mit einer dritten, specifisch verschiedenen Kunstrichtung zu thun, der ihr Verdienst keineswegs abgesprochen werden soll. Wir werden uns jetzt der früheren Betrachtungen über die Kunst Nordgriechenlands . . . erinnern“.

Zum Verständniss der aus denselben abgeleiteten Folgerungen wird es nöthig sein, aus einem früheren Kapitel der Kunstgeschichte die wichtigsten Abschnitte hier mitzutheilen:

„In den nördlich vom eigentlichen Hellas gelegenen Ländern, Macedonien und Thracien, sind erst in neuerer Zeit einige Marmorsculpturen entdeckt worden, die wohl geeignet sind, diesen Gegenden in der kunstgeschichtlichen Forschung eine erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden. Wir werden uns ihrem Verständnisse auf einem kleinen Umwege durch Herbeiziehung einer andern Denkmälerklasse zu nähern suchen, nemlich der alterthümlichen Silbermünzen von Thasos und den diesen Inseln gegenüberliegenden Gebieten der Letäer, Orreskier und Bisalter, denen sich die der ersten makedonischen Könige sowie einiger chalkidischer Städte, besonders Akanthos anschliessen. Die ältesten Typen zeigen uns einen Satyr mit Thierhuf, der eine fliehende Nymphe erfasst oder in seinen Armen davonträgt, einen Kentauren gleichfalls als Frauenräuber, oder auf den kleineren Stücken

einen kauernenden oder knieenden Satyr (Mionnet Suppl. III, pl. VI; VIII). Man hat in ihnen barbarische Nachahmung griechischer Fabrik sehen wollen; allein mit dem barbarischen Charakter, den die späteren Nachahmungen der Münzen Philipps von Makedonien und der Tetradrachmen von Thasos tragen, haben sie nicht das Mindeste gemein. Allerdings sind die Figuren in ihren Umrissen von einer aussergewöhnlichen Breite und Massivität, welche die der ältesten selinuntischen Metopen noch weit übertrifft, und auch in der Modellirung des starken Reliefs treten die Formen in grosser Fülle und Massenhaftigkeit auf. Aber es fehlt diesen Figuren innerhalb solcher Schwere und Plumpheit keineswegs an dem richtigen inneren Zusammenhange, sowie an einem ziemlich richtigen Verständniss der Hauptformen, ja hie und da sogar nicht an einem Eingehen auf charakteristische Details. In den Köpfen der Satyrn, wie der Kentauren ist der derb thierische Charakter schon ziemlich bestimmt typisch entwickelt. Endlich aber verräth sich in der Technik keine Unbeholfenheit, sondern bewusste Handhabung der in so alter Zeit überhaupt verfügbaren Mittel, eine materielle Routine, welche durch mancherlei Detail, wie das perlenartige Haar, die Andeutung von Knöchel und Kniescheibe den Eindruck der Schwere zu mildern, zu verfeinern strebt. Für die Ursprünglichkeit dieser besonderen stylistischen Behandlung spricht der Fortschritt, der sich innerhalb der verwandten Typen verfolgen lässt, an den thasischen Nymphenräubern z. B. sogar bis zu freier und schöner Durchführung im Einzelnen neben dem Festhalten am Typischen in Haltung und Bewegung (Mionnet Suppl. II, p. 545, 2—4 der Tafel). In dem, wie es scheint, etwas jüngeren Typus eines speertragenden Mannes, der zwei Stiere führt (Mionn. S. III, pl. VIII, 2), in dem knieenden und zurückschauenden Ziegenbock (ib. IX, 4—6), sowie den Rossen (V, 6—7; X, 1) können wir nicht umhin, den Sinn für scharfe Charakte-

ristik der Thierformen anzuerkennen. Der bogenschiessende Herakles auf thasischen Münzen (II, pl. VIII, 4 u. 6) braucht den Vergleich mit dem Herakles im aeginetischen Ostgiebel nicht zu scheuen. In den Münzen von Akanthos aber mit dem mehrfach variirten Typus eines Löwen, der einen Stier zerfleischt (III, pl. III u. IV), überrascht uns ein zu hoher Vollendung durchgebildeter decorativer Styl. Die übermässige Breite und Massenhaftigkeit ist gemildert; aber es bleibt immer eine breite Fülle der Anlage, die schon äusserlich das Feld der Münze fast vollständig zudeckt, sowie ein pastoser Auftrag des Reliefs. Es erhält sich ebenso neben den vollen und gerundeten Hauptformen die scharfe Betonung gewisser Details namentlich an den Extremitäten, an den starken Halsfalten des Stieres, die feine decorative Durchbildung der Löwenmähne.

So im Zusammenhange betrachtet liefern diese Münzen den Beweis, dass jene thrakisch-makedonischen Gegenden eine kunstgeschichtliche Provinz für sich bilden, welcher einheitliche künstlerische Grundanschauungen eigen sind, ein besonderer Styl, der in seinen derben Anfängen ziemlich weit in das sechste Jahrhundert zurückgehen mag und sich mindestens bis an die Grenze der archaischen Kunst, also gegen die Mitte des fünften verfolgen lässt, ja in manchen Eigenthümlichkeiten wohl bis in die Blüthezeit der Kunst nachwirkt, wie z. B. die volle und breite Behandlung der Köpfe auf Münzen von Aenos zeigt (Mionn. S. II, pl. V, 4). Bei aller Selbständigkeit dieses Styles weist indessen schon der Umstand, dass die ältesten jener Münzen in asiatischer Währung geprägt sind, auf Verbindungen mit den älteren Culturländern Asiens hin, die gewiss auch auf die Ausübung der Kunst nicht ohne Einfluss waren. An Asien erinnert die Anfangs überschüssige Breite, an Asien die decorative Betonung nicht nur des Haares, der Mähnen, sondern auch gewisser Detailformen, besonders der

Beine, an Asien endlich die routinirte Technik, wenn auch natürlich alles durch den besonderen Volkscharakter wieder sein besonderes Gepräge erhielt.

Die materielle Grundlage, auf der diese Entwicklung der Münzprägung beruhte, ist in augenfälligster Weise durch den Metallreichthum dieser Gegenden und den lebhaft betriebenen Bergbau gegeben, der in Verbindung mit andern günstigen Naturverhältnissen von früh an den Wohlstand fördern musste. In politischer Beziehung aber nahm offenbar die Insel Thasos die erste Stelle ein, sowohl durch eigene Fruchtbarkeit und Metallreichthum sowie die Besitzungen auf dem Festlande, als durch die Gunst der Lage, die es zur Vermittlerin des Handelsverkehrs machte. Um von andern Nachrichten zu schweigen, sei hier nur der Schilderung Herodots (VII, 118—120) über die Bewirthung des Xerxes bei seinem Vorbeimarsch auf dem Festlande gedacht. Alles athmet hier asiatische Ueppigkeit, bei der auch der Luxus reichen goldenen und silbernen Tafelgeschirres nicht fehlt. Wollen wir aber einen Beweis, dass auch der Kunst als solcher die Pflege nicht fehlte, so liefert ihn uns der Name des Aglaophon, eines der ältesten namhaften Maler, und der noch berühmtere seines Sohnes, des durch Kimon für Athen gewonnenen Polygnot; und mit diesem ziemlich gleichzeitig ist Neseus von Thasos der Lehrer des eine neue Richtung der Malerei begründenden Zeuxis. So stehen wir hier plötzlich nicht etwa einigen vereinzeltten Künstlern, sondern einer Kunstschule von der tiefgreifendsten Bedeutung gegenüber. Aber Thasos besass noch einen Reichthum anderer Art, den es mit Paros, von wo aus es früh colonisirt wurde, gemein hatte, nemlich seinen Marmor. Die Förderung, welche dadurch in erster Linie die Marmorsculptur erfuhr, wird auch auf die übrigen Zweige der Plastik nicht ohne Einfluss geblieben sein, und so gewinnt hier die Thatsache erhöhte Bedeutung,

dass Polygnot, wenn auch ungleich berühmter als Maler, doch zugleich als Bildhauer mit Ehren genannt wird.

Unter den hier dargelegten Voraussetzungen wird Allem, was von Resten der Sculptur aus Thasos und seiner Umgebung erst in den letzten Zeiten bekannt geworden ist, erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden sein.“

[Das bedeutendste Monument aus diesen Gegenden ist offenbar das grosse Relief aus Thasos mit der Darstellung des Apollo, des Hermes, der Nymphen und Chariten: *Revue arch.* 1865, II, pl. 24—25; *Arch. Zeit.* 1867, T. 217. Da es jedoch eine Ausnahmsstellung einnimmt, indem die einheimische Kunst hier durch besondere fremde Einflüsse bedingt erscheint, eine Darlegung dieser Verhältnisse auf Grund der bisherigen völlig ungenügenden Abbildungen aber nicht wohl möglich ist, so wird es besser an dieser Stelle übergangen.]

„Aus der Umgebung von Abdera ist kürzlich das Fragment einer Grabstele nach Athen gelangt, leider nur ein Jünglingskopf mit leicht gewelltem, an den Spitzen ringeltem Haar (Schöne griech. Rel. T. 29, 123). In mässig hohem, nach der Mitte etwas gerundetem Relief gearbeitet, zeichnet er sich vor allen älteren archaischen Werken durch breite, pastose Behandlung aus. Allerdings steht er, obwohl er dem schon vorgeschrittenen Archaismus angehört, hinsichtlich des innerlichen Lebens selbst den älteren attischen Arbeiten nach und strebt ebensowenig nach der scharfen und herben Correctheit aeginetischer Formen. Dagegen hat er vor ihnen, selbst in dem noch schematischen Haar, eine weiche Fülle und eine künstlerische Abrundung voraus, wie sie nur das Resultat einer langen Uebung zu sein pflegt, welche ein ruhiges Fortschreiten nicht ausschliesst, aber von energischen Neuerungen wenig beunruhigt wird. Suchen wir eine Parallele für diesen Styl, so finden wir sie in einem der älteren Hermesköpfe auf Münzen von Aenos

(Imhoof-Blumer *Choix de monn.* I, 4), an dem nur das Haar in Folge der Metalltechnik eine etwas grössere Schärfe zeigt, während die Breite der Anlage, die Weichheit der Formen, ja die ganze Art der Reliefbildung die grösste Verwandtschaft mit dem Marmor verräth.

Erst eine weitere Durchforschung von Nordgriechenland wird die Mittel zur Beantwortung der Frage bieten, in welcher localen Ausdehnung die allgemeinen Kunstanschauungen jener Gegenden sich geltend gemacht haben mögen. Für jetzt darf wenigstens auf eine Thatsache hingewiesen werden, nämlich dass selbst Thessalien in künstlerischer Beziehung jenem Nordgebiet in damaliger Zeit angehört haben muss. Denn nur im Anschluss an die Monumente Nordgriechenlands lässt sich ein Relief aus der Gegend von Pharsalos behandeln, welches vor wenigen Jahren durch Heuzey in das Museum des Louvre gelangt ist (Heuzey *Mission scientif. en Macedoine* pl. 23; *Journal des Savans* 1868, p. 380). Zwei nur bis zur Höhe des Ellenbogens erhaltene Mädchengestalten stehen einander gegenüber mit Blumen in den Händen, wie um sich dieselben gegenseitig zu zeigen. Eine eigenthümliche Würde und stille Ruhe ist über dem Ganzen verbreitet. Es lässt sich nicht wohl entscheiden, ob in der Darstellung ein tieferer symbolischer Sinn verborgen liegt; allein schon das blosse Halten und Zeigen der Blumen, die Aufmerksamkeit des gegenseitigen Anschauens zieht uns an. Eine feine, noch etwas befangene Empfindung macht sich nicht nur in der leisen Neigung der Köpfe, sondern auch in der Bewegung und Anordnung der Hände geltend, auf welche der Künstler eine besondere Sorgfalt verwendet hat. Wenn ferner unter den Fortschritten der Malerei des Polygnot angeführt wird, dass er die Köpfe der Frauen mit buntfarbigen Binden schmückte, so sehen wir an diesem Relief, was auch die Plastik nach dieser Richtung zu leisten ver-

mochte. Nehmen wir dazu die grosse Breite der Formen im Einzelnen, wie in der Anlage des Ganzen, welches die Grundfläche des Reliefs fast vollständig bedeckt, so möchte man sich fast in eine Zeit vollkommen freier und grossartiger Entwicklung versetzt glauben, wenn nicht einige Spuren von schematischer Behandlung in den Falten der Gewänder und Binden, in der Anlage des übrigen in der Ausführung fein empfundenen Haares, namentlich aber das noch etwas starre Lächeln des Mundes und die von richtiger Profilbildung noch durchaus entfernte Auffassung des Auges uns fast wider unsern Willen auf die Schranken des Archaismus zurückwiese. Setzen wir aber die kritische Betrachtung noch weiter fort, so nehmen wir zu unserer Ueberraschung wahr, in welcher Weise der Künstler unser Auge zuerst geblendet hat. An der Figur rechts kann die stark ange deutete Brust doch nur die rechte sein: wo aber befindet sich die linke? Der Daumen der erhobenen Hand hat eine unmögliche, die Rechte der gegenüberstehenden Figur eine gezwungene Haltung, in welcher sie sofort ermüden müsste. Wie haben wir uns die Formen ihres Körpers unter der Gewandung in der Höhe des Ellnboogens, wie die rechte Schulter und die Rückenlinie zu denken? Wie verhält es sich mit der Durchbildung der einzelnen Formen an den Armen? Unterliegt nicht auch die Art, wie die Umrisse der Oberarme vom Gewande verdeckt sind, von künstlerischer Seite einem gewissen Tadel? Und dennoch: wenn wir uns aller dieser Mängel bewusst geworden sind, so wird trotzdem unser Gefühl dagegen protestiren, dass wir hier überall wirkliche Fehler anerkennen sollen: wir werden gefangen bleiben durch den Eindruck des Ganzen. Angesichts dieser Widersprüche werden wir uns der früher aufgestellten Scheidung zwischen decorativem und monumentalem Relief erinnern müssen. Indem das erstere wenigstens in seinen Anfängen als eine Art Bilderschrift bezeichnet werden

konnte, machte sich in ihm als eine der ersten Forderungen ein klarer, nicht selten bis zum Schematischen gesteigerter Ausdruck in den künstlerischen Motiven der Bewegung und Handlung geltend. In formeller Beziehung aber musste das gewissermassen als erhabene Zeichnung behandelte Relief sich durchaus den tektonischen Forderungen decorativer Raumfüllung und Gliederung unterordnen und in dieser relativen künstlerischen Unselbständigkeit durfte es eine vollkommen plastische Durchbildung, wie wir sie vom monumentalen Relief verlangen, nicht einmal erstreben. Offenbar ist das schöne Fragment von Pharsalos auf den gleichen Grundlagen erwachsen und erfüllt alle Forderungen eines decorativen Reliefs in vollendetem Maasse. Um aber ganz zu verstehen, wie es zu dieser Stufe der Vollendung gelangte, dürfen wir nicht vergessen, dass gerade die decorative Kunst in ihren Ursprüngen auf Asien hinweist, dass sie von früh an in Kleinasien in ausgebreiteter Uebung war und dass die künstlerischen Beziehungen Nordgriechenlands uns ebenfalls nach Kleinasien weisen. Während sich nun im eigentlichen Griechenland der Entwicklungsprocess der Kunst bis zu voller Freiheit in die kurze Zeit von kaum mehr als einem Jahrhundert zusammendrängte, in welcher sie überall durch energische Arbeit vorwärts strebt und sich der noch hemmenden Bande zu entledigen trachtet, spüren wir an den nordgriechischen Arbeiten und besonders in dem Relief von Pharsalos nichts von solchem Ringen und Kämpfen, sondern empfinden, dass wir es mit einer Kunst zu thun haben, die seit lange sich im Besitze gewisser Mittel befindet, aber mehr danach strebt, sich dieser Mittel mit Geschick zu bedienen und dieselben auch innerhalb gewisser Grenzen weiter zu entwickeln, als dass sie darauf bedacht wäre, diesen Besitz durch strenge Arbeit auf neuen, bisher nicht betretenen Gebieten zu vermehren. Daher jene Ruhe, man möchte sagen: Stille, welche über dem Relief von

Pharsalos verbreitet ist: dem Künstler genügt es zu geben, was er ohne Mühe zu geben vermag, und wir begnügen uns, nicht mehr von ihm zu fordern.

Als A. Dürer im J. 1505 Venedig besuchte, da hatte die Kunst Italiens die längere Uebung, die an das Alterthum anknüpfende Tradition voraus, während seine eigenen Werke die Spuren sauerer, persönlicher Arbeit nicht ganz verläugnen konnten. Ihm mochten die Arbeiten der Italiener erscheinen etwa wie uns jene Arbeiten aus Nordgriechenland, ihnen die seinigen etwa wie uns die Statuen der Giebel von Aegina. Aber keiner achtete den andern gering. Freilich übte bald nachher die grössere Freiheit der Italiener auf die Eigenartigkeit der deutschen Kunst eine fast erdrückende Wirkung. Glücklicher lagen die Verhältnisse in Griechenland. Das durch die Kämpfe mit den Persern erstarkte eigentliche Hellas assimiliert sich, wie wir sehen werden, den Besitz seiner nördlichen Stammesgenossen, aber erfüllt ihn durch eigene Arbeit mit einem neuen noch höheren Geiste.“

Nach Betrachtung dieser Werke, welche der archaischen Kunst angehören, lenken wir unsere Aufmerksamkeit noch auf einige Denkmäler, die den Metopen von Olympia etwa gleichzeitig, wenn nicht sogar etwas jünger als dieselben sein mögen.

„Aus Thessalonike, also aus der Nähe der Heimath des Paeonios, stammt eine jetzt im Museum zu Konstantinopel aufbewahrte Grabstele, von welcher durch die Vermittelung der wiener Akademie Gypsabgüsse in einige Sammlungen Deutschlands gelangt sind. Das Relief stellt einen jugendlichen Krieger dar: nackt bis auf eine leichte über die linke Schulter geworfene Chlamys, mit einem hutartigen Helm und mit dem Schwerte an der Seite steht er ruhig nach links gewendet da. Der Speer lehnt an seinem linken Arme; die Rechte ruht auf dem Rande des am

Boden stehenden Schildes. Das Wehrgehenk und der obere Theil des Speeres waren wahrscheinlich durch Malerei ergänzt. Eigentlich archaische Reste sind in der künstlerischen Behandlung nicht mehr vorhanden; nur zeigt das Auge noch nicht die reine Profilbildung und einige Falten am Rande der Chlamys sind noch ziemlich regelmässig gelegt. Sollte daher auch die Arbeit etwas jünger sein, als an den Metopen von Olympia, so berührt sie sich doch mit diesen trotz der sehr flachen Behandlung des Reliefs in den wesentlichsten Eigenschaften: so vor Allem in dem Vollen und Breiten der Anlage, in der sich ein malerisches Element nicht verkennen lässt. Auch hier geht der Künstler weniger von der Abstraction des strengen Reliefstyls aus, als von der Darstellung der Figur auf der Fläche. Trotz der Profilstellung des Kopfes und der Beine erscheint der Körper fast in der Vorderansicht, in breiten, möglichst unverkürzten Flächen. In der Ausführung aber begegnen wir wiederum dem Mangel schulmässiger Durchbildung und plastischer Durcharbeitung der Form. Die Beine sind offenbar zu kurz und zu schwer gerathen, und dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass überhaupt die einzelnen Formen ohne Schärfe und Präcision in der Zeichnung und in weicher, flacher und oberflächlicher Modellirung wiedergegeben sind. Fast nachlässig muss die Behandlung der Chlamys genannt werden, und nicht einmal in der äussern Umrahmung des Ganzen ist Regelmässigkeit erstrebt. Und doch entbehrt wiederum dieses Ganze des Reizes nicht. Wie in der Stellung und Haltung der Gestalt ungezwungene Freiheit herrscht, so erscheint auch die ganze Arbeit mühe- und anspruchslos und lässt uns eben dadurch strengere Ansprüche an die Durchbildung des Einzelnen vergessen und an der Gesamtwirkung unser Genüge finden.

Von verwandtem Charakter ist ein jetzt im Louvre befindliches Grabrelief aus Thasos, abgebildet in den Ann.

d. Inst. 1872, tav. L, wo jedoch die Gesamtwirkung verfehlt ist. Eine Frau sitzt nach rechts gewendet ruhig auf einem Stuhle und hält auf der Linken ein Kästchen, aus dem sie eine Bandrolle zu nehmen im Begriff ist. Die Bekleidung besteht aus einem Untergewande mit geknöpften Halbärmeln, über das ein Mantel geworfen ist. Das Haar ist zum grössten Theile von einer Haube bedeckt, wobei besonders hervorgehoben zu werden verdient, dass der Zipfel des Bandes, welches sie umschlingt, dieselbe eigenthümliche Anordnung zeigt, der wir schon in dem Relief von Pharsalos begegneten. Die Inschrift $\Phi\Lambda\iota\epsilon\ \kappa\lambda\epsilon\omicron\mu\eta\delta\epsilon\omicron\varsigma$ bietet für eine bestimmte Datirung keinen genügenden Anhalt, hindert aber nicht bis gegen Ol. 80 zurückzugehen. Wäre indessen der Kopf nicht erhalten, so würden wir nach dem ersten allgemeinen Eindrücke kaum an eine so frühe Zeit zu denken wagen. Am Kopfe finden wir jedoch in den harten und trockenen spiralförmigen Löckchen, in dem aus der Haube heraushängenden Zopfe, in der Stellung des Ohres und der noch nicht völlig gelungenen Profilbildung des Auges bestimmte Hindeutungen auf die Zeit des Ueberganges zur vollen Freiheit. Die gesammte Anlage zeigt auffallend breite und weiche Formen. In dem jeden Zwanges ledigen Faltenwurfe tritt aber etwas stylistisch Unentwickeltes hervor; und bei genauer Betrachtung machen sich sogar in den verschiedenen Theilen des Reliefs bestimmte Widersprüche oder, vielleicht richtiger gesagt, es macht sich geradezu eine Zwiespältigkeit der stylistischen Behandlung geltend. Die ganze, dem Auge gerade (en face) gegenüberstehende Seite der Figur liegt in der fast ebenen oberen Fläche des Reliefs; die Falten sind wenig vertieft und nur oberflächlich gewissermassen herausgeschält. Auf der Fläche des Aermels verschwinden sie fast ganz, so dass man vermuthen möchte, sie seien durch Malerei, d. h. nicht durch einfache Farbe, sondern durch Farbe mit Licht und Schatten weiter ausgeführt

gewesen, und es sei überhaupt das Ganze nicht ein eigentliches Relief, sondern ein plastisch präparirter Untergrund für ein auf demselben auszuführendes Gemälde. Selbst der obere Theil des Kopfes und die Seiten der Wangen theilen noch diesen flachen Charakter; und erst wo am Gesicht, an der Brust, an den Beinen sich die Formen dem Beschauer in entschiedener Profilstellung zeigen, tritt ein völliger Wechsel der Behandlung ein. Die Grundfläche, von der sich der Kopf abhebt, liegt hier bedeutend tiefer und die Profiltheile, die beim Flachrelief in der Verkürzung fast verschwinden müssten, erscheinen in durchaus plastisch gerundeter Modellirung. Dadurch wird allerdings das Auge nach der Mitte auf die für den geistigen Eindruck wichtigsten Theile der Composition hingeführt. Aber das Princip, hier durch das stärkere Relief eine bestimmte Licht- und Schattenwirkung hervorzurufen und den Rest durch die flache Behandlung gewissermassen abzudämpfen, ist gewiss mehr malerisch als plastisch, ja man möchte das ganze Empfinden, aus dem diese Composition hervorgegangen ist, ein malerisches nennen. Nicht die Form, sondern ihre Erscheinung ist es, die wirkt. Wie bei den beiden Mädchen von Pharsalos vergessen wir fast die Form über der Stimmung, welche das Ganze beherrscht. Wenn darin vom Standpunkte plastischer Stylistik ein leiser Tadel liegt, so wird doch dadurch das sonstige künstlerische Verdienst nicht geschmälert. Oft genug musste bei der Kunst des eigentlichen Hellas darauf hingewiesen werden, wie dort alle Kräfte in Anspruch genommen waren, um sich die Form völlig zu unterwerfen, so dass das geistige Empfinden vorläufig zurücktreten musste. Die nordgriechische Kunst zeigt hiervon die Gegenseite: sie wendet sich, so zu sagen, mehr an unser Empfinden, als an unsern Verstand. So hat sie das Verdienst ein neues Element in die Plastik eingeführt zu haben . . .“

Nach dieser längeren Abschweifung kehren wir wieder zu den Metopen von Olympia zurück und knüpfen den Faden der Erörterungen in demselben Satze wieder an, in welchem wir ihn S. 323 abgerissen haben:

„Wir werden uns jetzt der früheren Betrachtungen über die Kunst Nordgriechenlands, besonders der Schlussbemerkungen über das Relief von Pharsalos erinnern. Freilich mag es zuerst gewagt erscheinen, dieses ganz flache decorative Relief mit den stark erhobenen Sculpturen von Olympia zusammen zu stellen, während wir uns früher an andern Metopen, nemlich den ältesten von Selinunt, gerade den Gegensatz monumentaler und decorativer Sculptur klar zu machen suchten. Monumental aber wurden diese letzteren nicht durch den Zweck, der ja bei allen Metopen in gewissem Sinne ein decorativer bleibt, sondern durch die Art der künstlerischen Behandlung. Es ist nun bei den Sculpturen von Olympia in Betracht zu ziehen, dass sie nicht wie die ältesten selinuntischen an der Aussenseite des Peristyls, sondern an der Cellenwand unter der Säulenhalle angebracht waren, und dass mit Rücksicht auf die schwache Beleuchtung, um nicht das Auge durch Einzelheiten zu verwirren, eine einfachere, etwas massige Behandlung durchaus berechtigt war. So nähert sich das Relief trotz seiner Höhe wieder der decorativen Art und diesem Charakter entspricht es, dass auf einen einfachen, klaren Ausdruck des Gedankens in den künstlerischen Motiven in erster Linie Werth gelegt wurde, wogegen die besonderen und selbstständigeren Anforderungen an formal künstlerische Durchbildung im Einzelnen mehr in den Hintergrund traten. Die Erfindung macht dadurch den Eindruck der Frische und Unbefangenheit, die auf den Beschauer unmittelbar wirkt und, indem sie an ihn keine anstrengenden Zumuthungen stellt, auch verhindert, dass vom Beschauer wieder Ansprüche gemacht werden, deren Erfüllung nicht beabsichtigt wird.

Diese Unbefangenheit kann aber nur das Resultat der Sicherheit im Gebrauche der für den Zweck verwendeten Mittel sein, wobei indessen kein Nachdruck darauf zu legen ist, dass in den Sculpturen von Olympia der in dem Relief von Pharsalos noch erkennbare Archaismus bis auf geringe Aeusserlichkeiten vollständig überwunden ist. Es handelt sich hier vielmehr um den beiden Werken gemeinsamen freieren oder wohl richtiger: laxeren Charakter, welcher der auf asiatischer Grundlage erwachsenen nordgriechischen Kunst eigen ist. Während die archaische Kunst des eigentlichen Hellas sich durch strenge Zucht und Schule Schritt für Schritt zum Gebrauche der Freiheit im höchsten und edelsten Sinne vorbereitet, haben wir es hier mit einer Kunst zu thun, die unter Verwerthung eines alten ererbten Besizes an äusseren Mitteln sich nach und nach ohne besondere Anstrengung entwickelt, mehr auf dem Wege praktischer Uebung und Routine, als durch bewusste Anwendung und Ausbildung neuer Principien. Das zeigt sich auch darin, dass sie selbst auf derjenigen Stufe der Freiheit, auf welcher wir sie jetzt finden, ihren Ausgangspunkt nicht verleugnet. Während die Kunst von Hellas seit dem ersten Auftreten bestimmter Schulen um Ol. 50 überall an der Ausbildung specifisch plastischer Principien arbeitet, können wir diese auf Asien zurückweisende Kunst zwar nicht geradezu eine malerische nennen, aber sie geht aus von der Darstellung der Figur auf der Fläche. Sie übersetzt zuerst den gewebten Teppich in das mehr gezeichnete als modellirte Flachrelief. Aber auch jetzt, wo das letztere eine grössere Höhe annimmt, strebt es mehr, die gesammte Erscheinung wiederzugeben, als die einzelnen Formen nach allen Seiten den strengen Forderungen plastischer Durcharbeitung unterzuordnen. Damit hängt denn auch die Breite und volle Kräftigkeit, das Pastose des Vortrags zusammen, indem eben darin die Gesammtheit der Erscheinung zur Geltung kommt im Gegen-

satz zu der durch sorgsames Ab- und Verarbeiten erzeugten Sauberkeit und Feinheit, zu der etwa gleichzeitig die Kunst eines Kalamis vorgeschritten war.

Dass die Metopen von Olympia, wenn nicht Werke von der Hand des Paeonios, doch unter seinem unmittelbaren Einflusse entstanden waren, wird demnach nicht länger zweifelhaft sein können. Auch die Frage, weshalb die Eleer einem Künstler aus Nordgriechenland die Arbeiten am Zeustempel übertrugen, lässt sich jetzt leicht beantworten. Peloponnesier und Aegineten hatten sich vorzugsweise der Ausbildung der statuarischen Einzelgestalt und hier wieder der Athletenbildung in der Technik der Bronze zugewandt. In den aeginetischen Giebelstatuen tritt diese Tendenz noch deutlich hervor und lässt uns in der Gesamtcomposition ein malerisches Element vermissen, dessen Berechtigung innerhalb gewisser Grenzen gerade in dem decorativen Charakter architektonischer Sculpturen begründet ist. Was hier fehlte, das leistete die nordgriechische Kunst; und diese Eigenschaft ist es offenbar, der sie ihre Beschäftigung in Olympia verdankte. Dass auch Athen von diesen Einflüssen nicht frei blieb, ist an einer andern Stelle zu erörtern.“

Hiemit beschliesse ich für jetzt meine Bemerkungen über Paeonios und die nordgriechische Kunst, indem ich nur noch zum Verständniss des letzten Satzes, der für manchen ein Räthsel enthalten mag, den Schlüssel mit einem einzigen Worte hinzufüge; es lautet: Polygnot. Wenn aber die Veröffentlichung dieser Fragmente im gegenwärtigen Augenblicke noch einer Rechtfertigung bedürfen sollte, so finde ich dieselbe in einem Artikel der Zeitschrift „The Academy“ (N. 208 vom 29. April), der mir durch die Freundlichkeit der Redaction eben jetzt vor dem Abschlusse meiner Arbeit zugeht. Der Verfasser Sidney Colvin, der in Begleitung C. T. Newtons kürzlich Olympia besuchte, unterzieht in demselben die neuen Funde

mit feinsinnigem Verständniss einer analytischen Betrachtung, und es gereicht mir zu grosser Genugthuung, dass er (und ich darf hinzufügen: auch Newton) zu dem Ergebniss gelangt: die Metopen und die Fragmente des Ostgiebels seien Werke eines und desselben Künstlers. Die Frage jedoch, welcher Schule dieser Künstler angehöre, wagt er nicht zu beantworten, obwohl das Schlussresultat meiner Untersuchung, die Beziehung auf die nordgriechische Kunst, bereits zu seiner Kenntniss gelangt war. Die vorstehenden Fragmente werden wenigstens zu einer vorläufigen Beantwortung genügen und hoffentlich eine Grundlage darbieten, auf welcher weitere Studien sich mit ziemlicher Sicherheit zu bewegen vermögen.

Auf eine Prüfung der neugefundenen Sculpturen muss ich natürlich so lange verzichten, bis mir Photographieen oder Abgüsse derselben zu Gebote stehen. Wohl aber darf schon jetzt die Frage aufgeworfen werden, wie sich zu den von mir aufgestellten Ansichten die von Curtius in der Arch. Zeit. 1875, S. 178 bereits publicirte Inschrift der Nike des Paeonios verhält, die auch seiner Arbeiten an den Sculpturen des Tempels gedenkt. Sie lautet:

*Μεσσάνιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ
Ὀλυμπίῳ δεκάταν ἀπὸ τῶν πολεμίων.*

*Παιώνιος ἐποίησε Μενδαῖος
καὶ τὰ κρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἐνέκα.*

Wie sie uns vorliegt, bedarf sie fast mehr der Erklärung, als dass sie uns Aufklärung gewährte. Wer die Feinde gewesen, über welche Messenier und Naupaktier gesiegt, war schon im Alterthum bestritten. Nach Pausanias (V, 26, 1) wollten die Messenier behaupten, es seien die auf Sphakteria unter ihrer Beihülfe gefangenen Lakedämonier gemeint; er selbst bezieht die Worte auf einen Krieg gegen Oeniadae und die Akarnanen. Hätten wir unter diesen die

Kämpfe im Anfange der 88. Ol. zu verstehen, die der Niederlage der Spartaner auf Sphakteria nur um drei Jahre vorausgingen, so wäre diese Differenz für die an Paeonios geknüpften kunstgeschichtlichen Fragen ohne Belang. Denn die Inschrift wie die Ausführung der Nike fielen dann mehr als 10 Jahre später, als die Vollendung der Parthenos (Ol. 85, 3), nach welcher Phidias Athen verliess, also in eine Zeit, in welcher der Tempel in Olympia mit seinem statuarischen Schmucke gewiss fertig dastand, selbst wenn die Nachricht, dass er Ol. 87, 1 gestorben sei, falsch sein sollte. Mit Recht aber hat Urlichs in dem oben citirten Vortrage darauf hingewiesen, dass in jenen Kämpfen die Akarnanen auf Seiten der Athener und Messenier standen und gegen sie also die letzteren keinen Sieg erfechten konnten; und Curtius selbst muss zugeben, dass Ol. 88, 1 gerade der Angriff der Akarnanen und Athener gegen Oeniadae misslang. „Es ist vielmehr der Sieg“, sagt Urlichs, „welchen das tapfere Volk der Messenier in der 81. Ol. erfocht, als es sich ausbreitend von Naupaktos hinüberging, Oeniadae mit stürmender Hand nahm, hartnäckig vertheidigte und erst nach anderthalb Jahren unter blutigen Kämpfen unbesiegt verliess (Paus. IV, 25; von Ol. 81, 3—82, 1). Die Einnahme von Oeniadae war eine wirkliche Kriegsthat der Messenier, nicht die Eroberung von Sphakteria, die nur in sehr geringem Grade ein Werk der Messenier war...“ Des Pausanias Zeugniss aber werden wir in diesem Falle nicht gering achten dürfen, da er ja gerade der Geschichte der Messenier sich mit Vorliebe zugewandt hatte und also gewiss nicht ohne bestimmte Gründe sich mit ihren Traditionen in Widerspruch setzte. Dass der Name der Feinde in der Inschrift nicht genannt wurde, konnte verschiedene Ursachen haben, sei es weil vor Weihung der Inschrift der Haupterfolg des Sieges, der Besitz von Oeniadae, wieder verloren gegangen war, sei es, weil in der Zwischenzeit sich ein freundschaft-

lieheres Verhältniss zwischen Akarnanen und Messeniern hergestellt haben mochte.

Verträgt sich aber diese frühere Datirung mit dem zweiten Theile der Inschrift, und wie ist namentlich die letzte Zeile derselben zu verstehen? Dass der Ausdruck *ἀκρωτήρια* nicht in dem engsten Sinne für die auf den Ecken und der Spitze des Giebeldaches aufgestellten Bildwerke gebraucht sein könne, hat schon Curtius unter Hinweisung auf eine Stelle bei Plut. Caes. 63 bemerkt, in welcher *ἀκρωτήριον* durchaus dem fastigium bei Suet. Caes. 81 entspricht. Lehrreich und der Zeit des Paeonios noch näher stehend ist auch eine Stelle in Platons Kritias 116 d, in welcher ein Phantasie-Tempel des Poseidon geschildert wird: *πάντα δὲ ἔξωθεν περιήλειψαν τὸν νεῶν ἀγούρῳ πλὴν τῶν ἀκρωτηρίων, τὰ δὲ ἀκρωτήρια χρυσῷ*, indem hier doch wohl die *ἀκρωτήρια* am einfachsten im Gegensatz zu den Architekturtheilen als der bildnerische Schmuck sowohl in als über dem Giebelfelde verstanden werden.

In welcher Weise aber errang Paeonios durch Anfertigung der Akroterien einen oder den Sieg? Curtius meint zuerst, „man könnte annehmen, dass erst auf Grund von Concurrenzentwürfen dem Paeonios die Ausführung der Giebelgruppe übertragen worden sei.“ Er gibt aber diese Annahme auf, indem er noch an der Voraussetzung festhält, dass Paeonios Schüler des Phidias gewesen sei und dieser ihm nicht den Vorzug vor Alkamenes eingeräumt haben würde: eine Voraussetzung, die, wie bemerkt, nicht mehr haltbar ist. „Es bleibt also nur die Annahme übrig, dass nach Vollendung beider Giebelfelder eine Preisertheilung stattgefunden habe, und was wir von Wettkämpfen auf diesem Gebiete hören, bezieht sich auch nur auf eine Concurrenz zwischen fertigen Werken.“ Würde man aber der Inschrift die Fassung, in der sie uns vorliegt, gegeben haben, wenn Paeonios durch die Ausführung der einen Hälfte der

Akroterien (der vorderen Giebelgruppe) den Sieg davon getragen hätte über den Verfertiger der andern Hälfte? Mir scheint dies nicht wohl möglich. Hiezu kommt, dass die Inschrift noch ausserdem einige sprachliche Eigenthümlichkeiten darbietet. Von dem Weihgeschenk, der Nike, heisst es: *Π. ἐποίησε* im Aorist; bei der Erwähnung der Akroterien wird *ἐνίκα* im Imperfectum neben dem Präsens *ποιῶν* gebraucht; und mindestens ungewöhnlich erscheint der Accusativ *ἐπὶ τὸν ναόν*. Es darf hier wohl darauf hingewiesen werden, dass in der chronologischen Aufzählung der Olympiaden bei Dionys von Halikarnass der Name des Siegers stets mit dem Verbum im Imperfectum: *ἦν ἐνίκα* und ebenso bei Diodor mit *καθ' ἣν ἐνίκα* hinzugefügt wird. Weniger consequent zeigt sich Pausanias. Lehrreich ist dagegen wieder eine athenische Inschrift, die mir zufällig in die Hände fällt, in den Nachrichten der göttinger Ges. 1867, S. 146. In ihrem ersten Theile handelt es sich um die Einführung der verschiedenen Kampfweisen in Olympia: in der und der Ol. ward eingesetzt (*ἐτέθη*)... und es siegte: *καὶ ἐνίκα*.... Der zweite Theil enthielt nach Sauppe's Restitution ein Verzeichniss von Athenern, die überhaupt zu Olympia oder die zuerst in einer Kampfarm dort gesiegt hatten: von der und der Ol. an haben gesiegt, *οἷδε νενικήκασι*. Ich wage in einer rein grammatischen Frage kein entscheidendes Urtheil auszusprechen; aber es scheint, dass in dem Imperfectum *ἐνίκα* eine Hinweisung auf einen bestimmten Zeitpunkt oder auf einen bestimmten Kampf ausgesprochen werden soll, und die Inschrift des Paeonios sich etwa in folgender Weise deuten liesse: und er blieb Sieger damals (bei der Concurrenz), als es sich darum handelte, die Akroterien auf den Tempel (die auf den Tempel gestellt werden sollten) zu machen. Der Termin der Vollendung dieser Arbeiten wäre demnach bei Abfassung dieser Inschrift noch nicht in Betracht gekommen, der

zufolge ihm nicht nur eine Giebelgruppe, sondern *ἄνω-
τήρια*, der gesammte Skulpturenschmuck übertragen worden
wäre. Wenn nun trotzdem Pausanias berichtet, dass die
Gruppe im hinteren Giebelfelde ein Werk des Alkamenes
war, so scheint daraus zu folgen, dass die Nike des Paeonios
vollendet und geweiht sein musste, noch ehe dieser im
Stande gewesen war, jene in Angriff zu nehmen; und so
würde sich die schon vor Entdeckung der Inschrift aufge-
stellte Vermuthung bestätigen, dass die Arbeit vor der
Vollendung des ganzen Sculpturenschmuckes vielleicht durch
den Tod des Paeonios unterbrochen und dann erst Phidias
mit seinen Schülern zur Vollendung berufen worden sei.
Ob und wie sich mit diesen Voraussetzungen der Styl der
Nike verträgt, deren Verdienst hoch über das der Giebel-
sculpturen und der Metopen erhoben wird, muss späteren
Erörterungen vorbehalten bleiben.

  8
Herr Brunn trug ferner vor:

„Der Poseidon-Fries in der Glyptothek zu
München“.

Zu den Werken unserer Glyptothek, die mehr als an-
dere zu wiederholter Betrachtung auffordern, gehört der
grosse Fries mit der Darstellung der Hochzeit des Poseidon
und der Amphitrite (N. 115). Selbst wenn wir glauben,
dass unser Auge alle Einzelheiten beherrscht, werden wir
die Erfahrung machen, dass, sobald sich uns irgend ein
neuer Gesichtspunkt für die Beurtheilung des Ganzen dar-
bietet, auch die Prüfung des Einzelnen von Neuem beginnen
muss und dass erst dann das Auge auf manche Dinge auf-
merksam wird, die es vorher ganz übersehen oder als un-