

Sitzungsberichte

der

**philosophisch-philologischen und
historischen Classe**

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1888.

Zweiter Band.

München

**Verlag der K. Akademie
1889.**

In Commission bei G. Franz.

Sitzungsberichte

der
königl. bayer. Akademie der Wissenschaften.

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 7. Juli 1888.

Herr v. Brunn hielt einen Vortrag;
„Ueber Giebelgruppen“.

Die Masse neuen Stoffes, welcher der Archäologie in den letzten zwei Jahrzehnten zugeführt worden ist, macht es dem Einzelnen unmöglich, allen durch diese Vermehrung angeregten Fragen die gleiche Sorgfalt zuzuwenden. Umstände verschiedener Art können hier eine Beschränkung sogar zur Pflicht machen. So glaubte ich darauf verzichten zu dürfen, mich in den Streit über die Anordnung der olympischen Giebelgruppen einzumischen. Aber meine guten Vorsätze sind wieder einmal zu Schanden geworden, indem zu meiner freudigen Ueberraschung in der diesjährigen Januarsitzung der archäologischen Gesellschaft zu Berlin G. Treu eine Umstellung der beiden, der Mittelfigur zunächst benachbarten Gruppen des Westgiebels in Vorschlag brachte, die, wie es scheint, allgemeine Zustimmung erfahren hat: eine

Umstellung, die ich schon seit längerer Zeit im Verkehr mit Freunden und Schülern als wahrscheinlich, wenn nicht als nothwendig bezeichnet hatte. Nur hatte ich Anstand genommen, mich öffentlich darüber auszusprechen, weil ich mich, ohne die Mittel einer äusserlichen oder thatsächlichen Beweisführung zur Verfügung zu haben, nur auf innere, künstlerische Gründe zu stützen vermochte, die als zu „subjectiv“ sich bei vielen der Fachgenossen eines geringen, um nicht zu sagen, eines Misscredits erfreuen. Nachdem man sich jetzt der Autorität thatsächlicher Beobachtungen gefügt hat, wird man vielleicht eher geneigt sein, auch künstlerischen Erwägungen ihr Recht angedeihen zu lassen, um so mehr wenn es gelingen sollte, die gerade vorliegenden Fragen aus ihrer Vereinzelung zu befreien und allgemeineren Gesichtspunkten unterzuordnen.

Schon ein früherer Vortrag über die Composition der aeginetischen Giebelgruppen (in den Sitzungsberichten vom November 1868) bot mir die Gelegenheit, über die Composition der Figuren im Aëtos, dem Adlerfelde des Giebels, nachzudenken. Der weitere Verlauf meiner kunstgeschichtlichen Studien führte mich bei Gelegenheit der Parthenonsgiebel zum zweiten Male auf dasselbe Thema unter etwas veränderten Gesichtspunkten. Es scheint mir an der Stelle, hier mitzutheilen, was ich damals niedergeschrieben habe, und zwar vor der Zeit der olympischen Entdeckungen, aber nach meinem Vortrage über die Bildwerke des Parthenon (Sitzungsber. vom Juli 1874). Ich thue es auf die doppelte Gefahr hin, theils dass ich da und dort mich wiederholen, theils dass ich diese *δεύτεραι προτιδές* in meiner jetzigen dritten, an die olympischen Gruppen anknüpfenden Betrachtung in mehreren Punkten sogleich selbst wieder berichtigen muss. Ich glaube dadurch den besten Beweis zu liefern, dass es sich bei diesen Darlegungen nicht um subjective Ansichten handelt, sondern um Anschauungen, die von der

Betrachtung bestimmter Thatsachen ausgehen, aber naturgemäss mannigfachen Berichtigungen und schärferen Begrenzungen unterworfen werden müssen, sobald das Gebiet der Thatsachen durch neue Entdeckungen wesentliche Erweiterungen erfährt.

Das langgestreckte, in sehr spitze Winkel auslaufende Dreieck eines niedrigen Giebels bildet im Grunde ein sehr ungünstiges Feld für Ausschmückung mit statuarischen Gruppen, und um dem Zwange des Raumes zu begegnen, bedurften die Künstler verschiedenartiger Auskunftsmittel, welche aufzufinden bei steigender Grösse des Tempels immer schwieriger wurde.

Schon an den Gruppen von Aegina begegnen wir dem glücklichen Gedanken, die spitzen Ecken gewissermassen abzuschneiden und dadurch das mittlere Feld zu verengen und günstiger zu gestalten: die Verwundeten liegen ausserhalb des Kampfplatzes, nicht mehr theilhaftig an der Handlung. In dem erhöhten Centrum durfte man der Göttin ihrem Range nach ein bedeutenderes Körpermaass verleihen, als den sterblichen Helden, um so mehr als sie durch ihre Stellung in der Vorderansicht auch künstlerisch in einer gewissen Absonderung von ihnen erschien. Daneben genügte der sehr geschickt erfundene Wechsel in den Stellungen der stehenden Vorkämpfer und der knieenden Helfer und Bogenschützen, um der weiteren Bedingungen des Raumes Herr zu werden. In der Gruppe des Paeonios an dem doppelt so breiten Tempel zu Olympia sind zunächst wieder die Ecken durch die Flussgötter beseitigt, die sich ausserhalb der eigentlichen Handlung befinden. Das Centrum aber, im eigentlichsten Sinne nur das Bild des Zeus, ist hier verstärkt oder verbreitert durch die unmittelbar vor demselben beschäftigte Doppelgruppe des Oenomaos mit seiner Gattin und des Pelops mit der Hippodamia. Die Einheitlichkeit dieses erweiterten Centrums

ist ausdrücklich dadurch hervorgehoben, dass die nächsten Figuren, die beiden Wagenlenker, vor den Rossen sitzen, also einen bestimmten Abschnitt bezeichnen. In den Rossen selbst sind dann allerdings tüchtige Seitenflügel gegeben, während der niedriger werdende Raum durch den Wagen und die zwei knieenden oder sonst gebückten Knechte räumlich sehr gut ausgefüllt zu werden vermochte. Doch fehlt hier der schöne Abschluss, den bei den Aegineten die Bogenschützen gewähren, welche, wenn auch vom Hintertreffen aus, noch bestimmt in die Haupthandlung eingreifen. In Olympia nimmt das Interesse nach den Seiten zu stark ab, und es fehlt die scharfe Scheidung und der Gegensatz zwischen Ecken und Flügelgruppen.

Am Parthenon wenden wir uns zunächst zur Gruppe des Westgiebels, deren Composition uns, wenn auch nur in unvollkommenen Skizzen, doch in den Hauptmassen vollständig erhalten ist. Auch hier sind die Ecken abgeschnitten, aber erst im Rücken der beiden Wagenlenkerinnen, und messen wir auf der Grundfläche nicht der inneren Breite des Giebels, sondern seiner weitesten Ausladung, so finden wir, dass auf die Seiten nahezu je ein Drittel der Breite fällt, und auch der mittlere Theil der Composition kaum mehr als ein Drittel füllt, welches freilich durch seine Höhenentwicklung die beiden spitz verlaufenden Ecken weitaus überragt. Diese Wirkung wird aber noch bedeutend verstärkt durch die Grössenverhältnisse der Figuren, die von der Mitte nach den Seiten in verschiedenen Abstufungen abnehmen. Und doch, so stark dieselben mit den wirklichen Maassen gemessen sind, so verschwinden sie fast vor dem geistigen Auge, so dass wir nur mit dem rechnenden Verstande uns das Verhältniss völlig klar zu machen im Stande sind. Der Künstler hat die beiden gewaltigen Hauptfiguren, das eigentliche Centrum, Athene und Poseidon, von allen andern isolirt, indem er sie zwischen die Rosse der beiden Gespanne stellte, die wir nicht

nach ihren natürlichen Verhältnissen zur menschlichen Gestalt messen. Die Rosse aber bäumen sich, und so werden wir durch die mit dem Abfalle des Giebeldaches parallele Neigung ihrer Körper nach rückwärts von der hohen Mitte des Giebelfeldes nach dem mittleren Seitendurchschnitt hingeführt. Dort begegnen wir zunächst je einer nach dem Centrum eilenden, etwas nach vorn geneigten Figur und darauf den beiden Wagenlenkerinnen, die stark nach rückwärts gelehnt und mit stark eingebogenen Knien und Hüftgelenk, an der Stelle, wo sie sich befinden, gerade aufgerichtet bedeutend über den Rand des Giebelfeldes hervorragen müssten. Gerade dadurch aber vermochte sie der Künstler in das richtige Verhältniss zu den Rossen zu setzen und, indem er sie im Profil, mit dem Rücken sich nach den Seiten des Giebels wenden liess, bestimmt von den noch übrigen Figuren abzusondern. Diese letzteren bilden nun eine dritte Kategorie, die der zweiten ihrer Grösse nach etwa so weit untergeordnet ist, wie die zweite der ersten, d. h. den beiden Centralfiguren. Hier, innerhalb des so beschränkten Eckabschnittes des Giebels, war es jetzt möglich, so ziemlich die gleichen Grössenverhältnisse für alle Figuren festzuhalten und doch durch höheres oder niedrigeres Sitzen, Knien oder Liegen sich mit den Bedingungen des immer mehr sich verengenden Raumes abzufinden.

Wir dürfen das Princip der gesammten Anordnung ein *malerisches* nennen. Die beiden Hauptfiguren nehmen die Mitte, den Vordergrund ein; die thätig assistirenden mit ihrer Begleitung die Mitte der Flügel, den Mittelgrund; die Ausläufer der Flügel bilden den Hintergrund. Im Vordergrunde umfasst unser Auge nur wenige Gegenstände, diese aber in grösseren Verhältnissen, im Hintergrunde eine grössere Zahl, aber in vermindelter Grösse. So treten uns in der Mitte nur zwei auseinanderstreichende Figuren entgegen; aber auch im nächsten Gliede herrscht noch Einfachheit und Klarheit,

namentlich dadurch, dass wir die Doppelzahl der Rosse doch immer als einheitliches Gespann fassen. Erst hinter den Wagenlenkerinnen wächst die Mannigfaltigkeit und fast beabsichtigt erscheint hier ein gewisser Mangel scharfer Gliederung, ein blosses Nebeneinanderstellen von Figuren und kleineren Gruppen, um den streng geschlossenen Kern der von den Flügeln eingerahmten Mittelglieder nur um so bestimmter hervortreten zu lassen.

Ueber den Ostgiebel haben wir wegen der frühen Zerstörung seiner Mitte geringere Kunde. Dass aber eine verwandte Abstufung der Hauptgliederungen auch hier geherrscht habe, scheinen die erhaltenen Seitenflügel zu bestätigen. Sie bilden, von der einen bewegten Mädchengestalt abgesehen, eine Einrahmung, einen Kranz von nicht direct an der Haupthandlung theilnehmenden, ruhig beobachtenden Zuschauern. Sehen wir nun, wie nach den mehr als halb unter dem Horizont verborgenen Gespannen des Helios und der Selene je eine liegende, dann zwei sitzende Gestalten folgen, weiter die einzelne lebhaft nach der Seite vorschreitende, der eine ähnliche auf dem entgegengesetzten Flügel entsprochen haben muss, so ist es kaum möglich, sich der Analogie des Westgiebels zu entziehen und nach diesen Figuren etwas anderes als einen bestimmten Abschnitt der Composition anzunehmen. Wie dort die Wagenlenkerinnen das mittlere Feld zusammen- und von den Seitenflügeln abschliessen, so erwarten wir auch hier zunächst je eine bedeutendere im Profil sichtbare, etwa thronende Gestalt, die mit dem Rücken nach den Flügeln gewendet die Aufmerksamkeit nach der Mitte hinlenkt. Ein gewisser Unterschied würde sich dann zunächst darin zeigen, dass die Seitenflügel weniger stark angefüllt, überhaupt klarer und ruhiger erscheinen. Aber gerade dieser Umstand scheint wieder im engsten Zusammenhange mit der Haupthandlung oder vielmehr aus dieser heraus sich zu entwickeln. Dem Streite der Athene und des Poseidon, den bewegten Gespannen

des Westgiebels gegenüber würde eine Composition der Seitenflügel wie die des Ostgiebels künstlerisch zu wenig bewegt erscheinen. Im Ostgiebel dagegen verlangt umgekehrt diese künstlerische Ruhe eine grössere Einfachheit und Ruhe auch im Centrum. Wir gewinnen sie, wenn wir, wie in Olympia das Bild des Zeus, so hier den Gott selbst erwartungsvoll, aber künstlerisch ruhig, sei es allein als Kolossalfigur, sei es zwischen zwei ebenfalls ruhigen, ihm assistirenden Frauen thronend, voraussetzen und die Bewegung auf den Raum zwischen ihm und den seitwärts thronenden Gestalten beschränken.¹⁾

1) Meine Ansicht, dass der Moment vor der Geburt der Athene dargestellt sei, ist nicht hervorgerufen, gründet sich auch nicht ausschliesslich oder auch nur vorzugsweise auf den Ausdruck des Pausanias (I, 24, 5): *πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν*, sondern ich benütze ihn nur, um meine auf inneren Erwägungen beruhende Ueberzeugung zu unterstützen, und beharre dabei trotz des von L. Schwabe (Jenaer Litzeit. 1875, Art. 168) erhobenen Widerspruchs, der bei Pausanias nur einen Wechsel des Ausdrucks aus stilistischen Gründen anerkennen will. *Ἐχει ἐς* kehrt wieder II, 17, 3 bei Erwähnung des Figurenschmuckes am argivischen Heraeon: *τὰ μὲν ἐς τὴν Διὸς γένεσιν καὶ θεῶν καὶ Γιγάντων μάχην ἔχει, τὰ δὲ ἐς τὸν πρὸς Τροίαν πόλεμον καὶ Ἰλίου τὴν ἄλωσιν*. Der Ausdruck bezeichnet sehr wohl, dass gewiss nicht der Geburtsact des Zeus dargestellt war, auch nicht die Gigantomachie, die Einnahme von Troia, sondern verschiedene auf diese Sagen bezügliche Scenen. Dagegen gebraucht Pausanias consequent *ἐστὶ* bei dem Streit der Athene und des Poseidon, bei den Giebelgruppen von Olympia V, 10, 6 u. 8, von Delphi X, 19, 8, von Tegea VIII, 45, 6 u. 7, eben so bei den delphischen Gemälden des Polygnot X, 25, 2: *Ἰλίδος τέ ἐστιν ἐλαωκυῖα καὶ ἀπάλλους ὁ Ἑλλήνων* und 28, 1: *ἔστιν Ὀδυσσεὺς καταβεβηκὼς ἐς τὸν Αἴδη*. Man sieht also, dass Pausanias hier, wie auch sonst bei seinen Beschreibungen z. B. des Kypeloskastens, des amykläischen Thrones, keineswegs einen Wechsel des Ausdrucks nur aus stilistischen Gründen erstrebt, sondern dass das vom Gewöhnlichen abweichende *ἔχει* mit besonderer Absicht gewählt sein muss. — Da sich gerade die Gelegenheit bietet, so möchte ich hinzufügen, dass meine Auffassung des Momentes eine

Obwohl es nicht dieses Ortes sein kann, auf die Deutung der einzelnen Figuren in den Gruppen einzugehen, so ist schon hier wohl die Frage gestattet, ob denn diese äussere Gliederung des Raumes, die doch offenbar keine zufällige, sondern vom Künstler mit klarer und bewusster Absicht gewählt ist, als etwas von dem Inhalte der Darstellung ganz Unabhängiges gedacht werden darf, ob nicht beides, Raum und Inhalt, sich gegenseitig bedingen und harmonisch in einander greifen muss. Klar liegt im Westgiebel eine der der räumlichen durchaus entsprechende geistige Abstufung vor in den beiden handelnden, der höchsten Sphäre angehörigen Hauptgottheiten der Mitte als Protagonisten und den die Gespanne begleitenden dienenden und helfenden göttlichen Wesen als Deuteragonisten. Wir verlangen jetzt eine gleiche Abstufung von den letzteren zu den als Zeugen oder Zuschauer anwesenden Gestalten des Hintergrundes. Wir erwarten hier Tritagonisten, also gewiss nicht Wesen der höchsten Art, welche die Aufmerksamkeit zu sehr von der Mitte, von der Haupthandlung ablenken würden. Nur Gestalten von weniger stark ausgeprägter Individualität, die weniger persönliches Interesse in Anspruch nehmen, eignen sich für den Hintergrund; und einen Fingerzeig für die Kreise, in denen wir sie zu suchen haben, liefert uns zunächst der unverkennbare in der Ecke gelagerte Flussgott. — Solche Erwägungen haben mich schon früher bei meiner Deutung der Bildwerke des Parthenon geleitet (vgl. besonders S. 27), wenn mir auch damals die principielle Bedeutung der

weitere schöne Unterstützung durch den Torso H bei Michaelis Parthenon Taf. 6 findet. Blosses Staunen durch das hohe Erheben beider Arme auszudrücken, scheint mir der ruhigen Würde der Kunst des Phidias wenig angemessen. Ist es aber das Nächstliegende, in dem Torso den Hephaestos zu erkennen, wie er die Art mit beiden Händen erhebt, so kann derselbe in dieser Haltung nur erscheinen, ehe er den Schlag auf das Haupt geführt hat, nicht nachher.

Raumgliederung noch nicht zu vollem Bewusstsein gekommen war. Die Kritik hat sich begnügt, gegen die einzelnen von mir vorgeschlagenen Benennungen Stellung zu nehmen. Aber selbst wenn sie dabei überall in vollem Rechte gewesen sein sollte, so ist damit noch immer nicht meine Grundanschauung widerlegt, die vielmehr durch die Erörterungen über die Gliederung des Raumes eine neue, nicht zu verachtende Stütze gewonnen hat.

Mit der Entwicklung der Raumgliederung im Ganzen hält die der Composition im Einzelnen gleichen Schritt. In Aegina entspricht sich streng Figur für Figur; in Olympia werden zwar schon Figuren zu Gruppen verbunden, aber so dass innerhalb derselben noch strenge Entsprechung der beiden Theile waltet. Das letzere Princip ist auch am Parthenon noch keineswegs aufgegeben, aber vom Künstler mit grösserer Freiheit behandelt, insofern er sich innerhalb der kleineren Gruppen einen grösseren Wechsel gestattet. So entsprechen im Ostgiebel links eine männliche und zwei weibliche Gestalten den drei weiblichen auf der anderen Seite als Gesamtgruppen; aber innerhalb derselben sind hier die zweite und dritte, dort die erste und zweite Figur enger mit einander verbunden. Im Westgiebel begnügt sich der Künstler in den Seitenflügeln sogar nur mit einer Gegenüberstellung der Gesamtmassen innerhalb des festen Rahmens der in den Ecken liegenden Figuren und der die Mitte streng abschliessenden Wagenlenkerinnen.

Für die künstlerische Wirkung einer Giebelcomposition ist aber nicht ausschliesslich die Nebeneinanderstellung der Figuren maassgebend: sie sollen auch nach der Tiefe des Feldes den Raum in einer dem Hochrelief entsprechenden Weise füllen. Bei den Aegineten ist daher mit Ausnahme der Göttin und des Gefallenen in der Mitte und der Verwundeten in den Ecken die Profilstellung möglichst streng festgehalten. Im Ostgiebel von Olympia ordnen sich wenigstens die Hauptmassen der

Seiten, die Gespanne, dem gleichen Princip unter. Die malerische Disposition der Parthenonsgruppen verlangt auch hier bestimmte Modificationen. Am Westgiebel kommt das Reliefprincip in den Gespannen und ihren Lenkerinnen zu voller Geltung und wird ausserdem in den langgestreckten Eckfiguren nur in soweit wieder aufgenommen, als durch sie die ideell hinter das Mittelfeld zurückweichenden Seitenflügel doch zum Schluss wieder in die strengerer Grenzen des Raumes zurückgeführt werden. Im Centrum dagegen ist der Conflict der beiden sich von einander abwendenden Hauptfiguren auch stylistisch durch ihre schräge Stellung im Reliefelde ausgesprochen, während der Oelbaum nicht nur als ideelle Mittellinie für das Gleichgewicht der beiden Seiten, sondern auch durch seine mehr in den Hintergrund gerückte Stellung als für den Eindruck der Tiefe des Feldes maassgebend erscheinen mochte.

Im Ostgiebel fehlen die breiten Flügelgruppen der Gespanne und ihrer Lenkerinnen, und so stark auch in den das Mittelfeld begrenzenden sitzenden Gestalten das Reliefprincip betont sein mochte, so musste doch für den quantitativen Abgang eben jener Gespanne ein Ersatz gesucht werden. Wir finden ihn einestheils in den Ecken, wo die gelagerten Gestalten durch das Hinzutreten des Helios und der Selene mehr nach innen gerückt werden, andernteils vermuthen wir ihn im Centrum. Dort kann allerdings die Gestalt des Zeus nicht im Profil, sondern nur in der Vorderansicht erscheinen, aber gerade dadurch tritt sie uns deutlich und sichtbar als Centrum entgegen, das unabhängig von den Seitengruppen diese wie ein Schlussstein auseinander und im Gleichgewicht hält, um so mehr, wenn diese Bedeutung durch zwei ihm zur Seite stehende und im Profil sichtbare Eileithyen noch stärker hervorgehoben wurde.

So haben sich, während am Tempel zu Aegina die Composition beider Giebelgruppen in der Hauptsache identisch

war, am Parthenon bestimmte Gegensätze entwickelt, der Gegensatz der Ruhe und der Bewegung in formal künstlerischer, wie in geistiger Beziehung: im ersteren rein mechanischen Sinne am Ostgiebel ruhiges Abwägen auf der Grundlinie des Dreiecks; die Last der Seiten durch das gewichtige Centrum im Gleichgewicht gehalten; am Westgiebel durch die ansprengenden Gespanne die ansteigenden Seiten des Giebeldaches symbolisirt und der Conflict der mit einander kämpfenden Seiten durch die nach rechts und nach links auseinanderstrebenden Gestalten der Athene und des Poseidon gehoben. In geistiger Beziehung an der Vorderseite erwartungsvolle Ruhe, welche den Blick nach der Mitte lenkt; auf der Rückseite lebendige Handlung, die aber nach entschiedenem Streit die Spannung löst und uns zu uns selbst zurückführt.

Sind diese Gegensätze etwas Zufälliges, nur dem Belieben des Künstlers oder der durch andere Rücksichten bestimmten Wahl der Gegenstände Entsprungenes?

Ich will hier nicht wiederholen, was ich schon in meinem Aufsätze über die Composition der aeginetischen Giebelgruppen (S. 460) über die Wiederkehr der gleichen Gegensätze in anderen Giebelgruppen bemerkt habe. Aber ist es Zufall, dass wir denselben auch in unseren Tagen an den Giebelgruppen der Walhalla wiederfinden? Deutschlands Stämme, die im Festaufzuge nach der Schlacht bei Leipzig der Germania huldigen an der Vorderseite; hinten der bewegte Kampf der Hermannschlacht. Gewisse Ideen sind unvergänglich, ja sie wiederholen sich in verschiedenen Künsten. Sonate und Symphonie beginnen in einem gemässigten Tempo und schliessen in einem bewegteren; zwischen beiden in der Mitte liegt das ruhige Adagio. Vor dem Eintritt in die geweihten Räume eines Tempels soll sich unser Gemüth sammeln; erwartungsvoll sollen wir nahen. Innen empfängt uns majestätische Ruhe und Stille, wir schauen bewunderungsvoll.

Erst beim Verlassen des Tempels treten wir wieder in das bewegte Leben, den Kampf des Daseins zurück.

Erst nachdem die hier mitgetheilten Erörterungen bereits niedergeschrieben waren, sind die olympischen Giebelgruppen durch die deutschen Ausgrabungen näher bekannt geworden, freilich nur in fragmentirtem Zustande, so dass sie selbst erst wieder einer vorbereitenden Untersuchung bedürfen, um für die Entscheidung allgemeiner Fragen verwendbar zu werden. Beginnen wir wieder mit der Betrachtung der Ecken, in denen wir am Tempel von Aegina nur je einen Verwundeten fanden. Bei dem um das Doppelte vergösserten Maasse des Tempels von Olympia konnte eine einzelne Figur zur Füllung des Eckabschnittes nicht mehr genügen. Der Künstler des Westgiebels sucht sich sehr unbefangen zu helfen durch eine zweite etwas höher, aber in gleicher Richtung gelagerte Figur. Doch bleibt dieses Auskunftsmittel ein sehr äusserliches. Dagegen scheint der Künstler des Ostgiebels den oben (S. 174) ausgesprochenen Tadel, dass die scharfe Scheidung und der Gegensatz zwischen Ecken und Giebelgruppen fehle, nicht zu verdienen, wenn wir der Anordnung von Flasch (bei Baumeister, Denkmäler des classischen Alterthums, S. 1104 nn) folgen, der ohne irgendwelche theoretische Nebenabsicht mit den Flussgöttern die unmittelbar sich anschliessenden Figuren als Lokalgottheiten (Ossa und Olympos) verbindet. Bei dieser Anordnung wendet sich das knieende Mädchen (Taf. 27, O nach Treu) von der Mitte ab dem Alpheios zu, und auch auf der entgegengesetzten Seite scheidet sich der hockende, dem Kladeos halb zugewendete Jüngling E noch hinlänglich von der dritten Figur, dem Pferdewärter, ab, so dass wir also das schönste Uebergangsstadium von den isolirten Eckfiguren zu den erweiterten, aber von den Flügelgruppen abgeschiedenen Eck-

gruppen, von den Aegineten zu der reicheren Entwicklung der Parthenongiebel gewinnen.

Die Seitenflügel sind durch die Gespanne, die knieenden Wärter und die sitzenden Wagenlenker sicher gegeben, und die Unsicherheit, welche noch hinsichtlich der Vertheilung der einen oder der andern Figur walten mag, kommt wenigstens principiell nicht in Betracht.

Dagegen dürfte wohl die Frage gerechtfertigt sein, ob die bisherige Anordnung der Mittelgruppe als eine endgültige zu betrachten ist. Dass sie einen künstlerisch befriedigenden Eindruck gewähre, hat wohl noch niemand behaupten wollen. Bei den Aegineten genügt die Gestalt der Athene, um durch sie, wie durch das Zünglein an der Waage die ganze Composition im Gleichgewicht erscheinen zu lassen. In dem Giebel von Olympia hat die Gestalt des Zeus durch ihre Umgebung nicht die gleiche Bedeutung. Bei den weit bedeutenderen Maassverhältnissen des Tempels erzeugt die einfache Nebeneinanderstellung von fünf Figuren den Eindruck einer gewissen statischen Unsicherheit. Das eigentliche Centrum entbehrt des nothwendigen Gewichts; wir verlangen dort mehr Masse. Es ist wohl nicht zu leugnen, dass dieses Gefühl der Schwäche vorzugsweise durch die unhekleideten und darum künstlerisch zu nackt und kahl erscheinenden Beine des Pelops und Oenomaos hervorgerufen wird, welche die Grundfläche des Giebels zu schwach belasten, und dass der Eindruck ein wesentlich anderer sein würde, wenn die beiden Männer ihre Plätze mit denen der beiden Frauen vertauschen könnten, deren lange Gewänder sich mit dem Mantel des Zeus künstlerisch mehr einheitlich wie zu einer grösseren Masse zusammenschliessen würden. Ich sehe voraus, welche Gegenstände man gegen diese Umstellung vorbringen wird, darf aber wohl die Frage stellen, welches Gewicht denselben beizulegen sei.

Man wird sich zunächst auf die Worte des Pausanias

berufen, der ja die Reihenfolge der Figuren klar und deutlich bezeichne. Der arme Pausanias muss es sich freilich gefallen lassen, dass man das eine Mal sein Zeugniß als null und nichtig einfach bei Seite wirft, das andere Mal auf seine Worte drückt, als habe man an seine Beschreibungen dieselben Anforderungen zu stellen, wie an einen der pedantisch nüchternsten Museumskataloge neuesten Datums. Prüfen wir vielmehr uns selbst und fragen wir uns, wie wir selbst verfahren, wenn wir nicht peinlich eine Figurenreihe bei Namen aufzählen, sondern uns dieselben in ihrem Zusammensein vorstellen wollen. In der Pelopssage sind Pelops und Oenomaos die Hauptpersonen; Hippodamia und Sterope stehen in zweiter Reihe, und so haben wir uns gewöhnt, von Pelops und Hippodamia, von Oenomaos und Sterope zu reden, nicht umgekehrt von Hippodamia und Pelops, von Sterope und Oenomaos. Allerdings sagt Pausanias: *Οἰνόμαος ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς . . . παρὰ δὲ αὐτὸν γυνὴ Στερόπη*. Aber durch *ἐν δεξιᾷ* soll zunächst im Allgemeinen die rechte Giebelhälfte bezeichnet werden, durch *παρὰ* die Zugehörigkeit der Frau zum Manne. Eine Verwechselung von Frau und Mann war ja für den Beschauer nicht möglich, und vor der Erwähnung des Mannes von der Frau und ihrer Genealogie zu sprechen, war mindestens unbequemer und umständlicher als das Umgekehrte. Weiter aber ist wenigstens nicht ausdrücklich gesagt, dass neben (etwa *παρὰ*) der Sterope Myrtilos folge, sondern mit starker Caesur heisst es: *Μύρτιλος δὲ . . . καθίσταται πρὸ τῶν ἵππων*. Nach der rechten Seite folgt dann wieder zuerst die Bezeichnung der linken Giebelseite: *τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς*, dann *ὁ Πέλοψ καὶ Ἴπποδάμεια | καὶ ὅ, τε ἡνίοχος ἐστὶ τοῦ Πέλοπος καὶ ἵπποι, | δύο τε ἄνδρες . . . καὶ αὐδεις . . .*, wo durch das einfache *καὶ* Pelops und Hippodamia als Paar zu einer engeren Einheit verbunden erscheinen, als die durch *τέ* — *καὶ* verknüpften Glieder. Man wird also nicht behaupten können, dass durch die Umstellung

der männlichen und weiblichen Figuren den Worten des Pausanias Zwang angethan werde, während in denselben nichts als eine gewisse Bequemlichkeit der Rede anzuerkennen sein dürfte.

Einen weiteren Einwand wird man aus den Grössenverhältnissen der Figuren herleiten und behaupten, dass sich die männlichen Figuren nicht an dritter, sondern nur an zweiter Stelle vom Mittelpunkte aus in das absteigende Feld des Giebels einfügen lassen. Dabei ist jedoch nicht ein, sondern sind mehrere Umstände in Betracht zu ziehen. In den meisten Abbildungen sind ausser bei Zeus nur noch bei Pelops und Oenomaos die Plinthen sichtbar, bei den übrigen Figuren nicht. Ein Grund für diese Unterscheidung ist nicht einzusehen, und wir dürfen daher die Höhe dieser Plinthen getrost in Abzug bringen. Weiter aber sind von den beiden männlichen Gestalten die unteren Körperhälften uns nicht erhalten, in der Restauration aber zu lang gerathen. Das ist namentlich an der Figur des Pelops augenfällig, an dem ausserdem noch der Oberkörper einen gar zu schwächtigen Eindruck macht, selbst neben der schlankeren, in neuerer Zeit mit Recht ihm beigeordneten, früher Sterope, jetzt Hippodamia genannten weiblichen Gestalt. Auch dieses ungünstige Verhältniss würde wesentlich gemildert erscheinen, wenn die Figur in grösserer Entfernung vom Centrum in dem abfallenden Raum ihre Aufstellung fände.

Endlich gereicht es der Composition keineswegs zum Vortheil, dass man die fünf Figuren der Mitte jede für sich isolirt zu breit neben einander gestellt hat. Sie lassen sich weit näher aneinanderrücken, und namentlich scheint eine engere Verbindung zwischen Pelops und Hippodamia, sowie zwischen Oenomaos und Gattin fast mit Nothwendigkeit geboten; wir erwarten eine, wenn auch nur theilweise Ueberschneidung der Umrisse auf ihren einander zugewendeten Seiten. Jedenfalls würden dadurch die Aussenfiguren um

eine halbe Figurenbreite näher an den Mittelpunkt des ansteigenden Giebelraumes gerückt werden können, womit wiederum die Schwierigkeiten einer Umstellung um ein bestimmtes Maass verringert werden.

Ist aber erst einmal die Möglichkeit derselben gegeben, so treten uns die Vorzüge derselben für die künstlerische Gruppierung ganz ungesucht entgegen. Es wirkt wahrlich nicht angenehm, dass nach der jetzigen Ordnung die fünf Figuren der Mittelgruppe wie Orgelpfeifen an einander gereiht mit ihren Köpfen ganz gleichmässig die obere Begrenzung des Giebelfeldes fast berühren. Eine Abwechselung von Hebungen und Senkungen, wie sie sich für die Aegineten ergeben hat, entspricht sicherlich weit mehr dem künstlerischen Gefühle; und gerade dieselbe Abfolge gewinnen wir, wenn neben dem Zeus die weit kleineren Frauen und neben diese die an sich kaum höheren, nur durch die Helmbüschel etwas erhöhten Männer treten. Ebenso ergibt sich aber auch eine principielle Uebereinstimmung mit dem Ostgiebel des Parthenon, sofern wir richtig vermuthet, dass dort neben dem Zeus zunächst die weiblichen Gestalten der zwei Eileithyien treten und erst auf diese zwei Männer, wahrscheinlich Hephaestos und Hermes folgten. Endlich gewähren die nach aussen gewendeten Speere des Pelops und Oenomaos der ganzen Mittelgruppe einen festen und entschiedenen Abschluss, der sich künstlerisch um so wirksamer gestaltet, als die nun folgenden sitzenden Wagenlenker eine kräftige Cäsar in der Gesamtcomposition bezeichnen.

Durch die bisherigen Erörterungen soll eine gegen jeden Zweifel gesicherte Entscheidung über die vorgeschlagene Umstellung noch keineswegs gegeben sein. Sie bedürfen durchaus der Bestätigung durch das Experiment am Marmor oder den Abgüssen, welches in erster Linie die Höhenverhältnisse genau zu prüfen hat. Gestatten dieselben die Umstellung, so wird die Untersuchung allerdings noch auf andere Gesichts-

punkte auszudehnen sein. Es fragt sich z. B., ob und wie weit die einzelnen Figuren in ihrer Axe mehr nach rechts oder nach links zu drehen, in welchem Maasse sie enger an einander zu schieben sind, wie weit die eine Figur gegen den Hintergrund des Giebels, die andere gegen den vorderen Rand zu rücken ist. Erst durch solche Versuche sind wir im Stande zu beurtheilen, in welchem Maasse die ihrer Natur nach etwas einförmige Strenge und Härte rein metrischer Entsprechung die für ein vorgeschrittenes Kunstgefühl nothwendige Milderung und Veredelung durch ein rhythmisches Element erfahren hat, welches seinen Ausdruck findet theils in einer fließenden Führung und Verbindung der Linien, theils in einem reicheren Wechsel und feinerem Abwägen in der Vertheilung der Massen. Vermuthe ich richtig, so dürfte sich als Schlussresultat ergeben, dass auch in diesem Theile der Composition der olympische Giebel eine Vor- oder Uebergangsstufe zu der noch mehr gereinigten und abgeklärten Vollendung bilde, die wir in den Giebeln des Parthenon voraussetzen müssen.

Wir wenden uns jetzt zu dem Westgiebel, über dessen Ecken bereits oben gesprochen ist. Von diesen abgesehen, zerfällt die Composition zu beiden Seiten der Mittelfigur in vier grössere aus je drei, und zwei kleinere aus je zwei Figuren gebildete Gruppen. Nach der bisherigen Anordnung wendeten sich die beiden grösseren inneren Gruppen gegen die Mitte, die beiden äusseren gegen die Ecken des Giebels. Damit war eine formale Entsprechung in einer äusserlich, wie es scheint, tadellosen Weise, sogar mit einem ganz ansprechenden Wechsel der Gliederung gegeben. Ordnet sich aber dabei das Ganze einer einheitlichen geistigen Idee unter? Wir haben vielmehr entweder die grösste Regellosigkeit und Verwirrung oder ein völliges Auseinanderfallen in ver-

einzelte Gruppen. Denn wie haben wir uns den Anfang, wie das Ziel und das Ende des Kampfes zu denken? Dieses Bedenken war es, welches mich von Anfang an beunruhigte; und gerade dieses Bedenken liess sich in einfacher Weise durch einen Platzwechsel der beiden inneren Gruppen beseitigen, wie er jetzt durch die thatsächlichen Beobachtungen Treu's nachgewiesen ist. Wir sind gewiss berechtigt, in einem Giebel die Mitte den Ecken als ein Innen und Aussen gegenüberzustellen. Jetzt nach der Umstellung stürmen die Gruppen von der Mitte, von innen heraus nach beiden Seiten auseinander. Dieser Gedanke des Auseinandertretens ist aber offenbar der gleiche, der die Composition des Westgiebels am Parthenon beherrscht, und den ich schon längst auch für die Composition der hinteren Giebel von Delphi und von Tegea als gewissermassen typisch vorausgesetzt hatte. Es ist eben eine gewisse im Menschen begründete Nothwendigkeit, welche nach der Sammlung und Spannung, die bei der Betrachtung des Vorgiebels und vor dem Eintritt in den Tempel gefordert wird, bei dem Austritt und der Betrachtung der Rückseite eine Lösung dieser Spannung, eine Zerstreuung erheischt. Dieser Gedanke findet durch die Umstellung schon in den Innengruppen den entsprechendsten Ausdruck, der aber in den beiden Aussengruppen nur noch verstärkt und in seinen Consequenzen weiter entwickelt wird. Denn auch hier stürmen die Kentauren nach aussen. Aber es handelt sich hier nicht mehr um vereinzelte Kampfszenen: von dort her wird ihnen der lebendigste Widerstand entgegengesetzt, damit nicht die wilde Horde gleich einer wüthenden Heerde aus einer Umfriedigung in's freie Feld ausbreche und ihre Beute in Wäldern und Schluchten berge. Zügelloser Uebermuth wird hier recht eigentlich in die nothwendigen Schranken zurückgewiesen und so findet hier die Composition wie im Raume, so auch in der Idee ihren einheitlichen Abschluss.

Nur eine scheinbare Anomalie bieten die beiden kleineren

Zwischengruppen: wie wir sie auch ordnen, so bleibt der eine Kentaure der Mitte zugewendet. Aber die Gruppen sind nicht in ganzer Breite sichtbar, sondern in halb malerischer Auffassung fast in Vorderansicht gebildet. In künstlerischer Beziehung entsprechen sie der Caesur, die am Ostgiebel durch die beiden sitzenden Wagenlenker bezeichnet wird: sie sollen die Mitte und die Seitenflügel von einander scheiden, einen gewissen Stillstand, eine Art Pause bezeichnen, wobei die halb verdeckte Richtung der Pferdekörper von untergeordneter Bedeutung ist. Damit stimmt der poetische Gedanke: in den Innengruppen der Angriff der Lapithen auf die wegeilenden Kentauren; in den Aussengruppen der erfolgreiche Widerstand, das Zurückdrängen der Fliehenden; dazwischen ein gewaltiges Ringen, eine Art Stillstand vor der Entscheidung.

Die Analogie des Westgiebels am Parthenon, in dem Athene und Poseidon in gegensätzlicher Stellung, aber unter der Wirkung einer einheitlichen poetischen Idee einander gegenüber treten, legt die Erwägung nahe, ob das Auseinanderstreben der beiden Innengruppen in Olympia als eine scharfe gegensätzliche Scheidung zu fassen sei, oder ob sich dieselben nicht vielmehr einer gemeinsamen Idee als eine Einheit, als Mittelgruppe gegenüber den Flügelgruppen unterordnen lassen. Eine solche Vermittelung oder Verbindung, sofern sie vom Künstler erstrebt wurde, kann selbstverständlich nur in der einzigen noch übrigen Gestalt, in der zwischen den beiden Gruppen befindlichen Mittelfigur des Giebels ihren Ausdruck finden.

Pausanias bezeichnet diese Gestalt als Peirithoos. Nach ihrer Wiederauffindung hat sich die Ansicht, es sei Apollo dargestellt, fast allgemeine Zustimmung erworben. Man ist in neuester Zeit bestrebt gewesen, die früher allgemein übliche Bezeichnung des ältesten statuarischen Jünglingstypus als Apollo sehr wesentlich zu beschränken. Auch für den jüngeren Typus des „Apollo auf dem Omphalos“ ist, nachdem die Zu-

gehörigkeit des Omphalos zu dem athenischen Exemplar abgewiesen worden, die Bezeichnung als Apollo keineswegs überall unbestritten. Um so grössere Vorsicht scheint geboten, auf eine durch ein antikes Zeugniß dem Kreise der Heroen zugewiesene Gestalt von apollinischem Charakter ohne Weiteres den Namen des Gottes selbst zu übertragen. Nun widerspricht zwar das aufgebundene Haar nicht gerade der Deutung auf Apollo, aber ebenso wenig gewährt es eine Bestätigung für dieselbe. Auch an dem Fehlen des Köchers und des Köcherbandes würde man kaum Anstand nehmen, sofern wenigstens das Attribut des Bogens in der Linken sicher stände. Aber gerade der Ergänzung durch den Bogen widerspricht die Haltung des Armes, der durch ein etwas schwereres Attribut belastet erscheint, widerspricht die wagrechte Haltung der Hand, aus der die eine Hälfte des Bogens in unangenehmer Spitze weit hervorragen müsste, widersprechen das grosse Zapfen- und die beiden kleineren Bohrlöcher. Eine Ergänzung aber, wie sie von Grüttners versucht ist, in der sich der Bogen nach oben an den Arm anlehnt, ist geradezu unmöglich. Es fehlt also durchaus ein äusseres Zeichen, durch welches der Gott unzweifelhaft kenntlich gemacht würde. So bleibt zunächst das Grössenverhältniss der Figur und des Kopfes. Aber wir haben es hier nicht zu thun weder mit der streng metrischen Gesetzmässigkeit der Aegineten, noch mit den fein abgewogenen Abstufungen der Parthenonsgiebel. Die schweren Schädel der Kentauren, deren Köpfe durch ihre Bärtigkeit nur um so massenhafter wirken, machen uns unempfindlicher gegen die mässigeren Grössenunterschiede in den Lapithenköpfen. Eben so berechnen wir weniger verstandesmässig die Unterschiede zwischen der gerade aufgerichteten Mittelfigur und den danebenstehenden, wenn auch keineswegs gebückten, doch durch ihre Bewegung niedriger erscheinenden Jünglingsgestalten. Wir tragen unwillkürlich der Bedeutung der Mittelfigur Rechnung, die

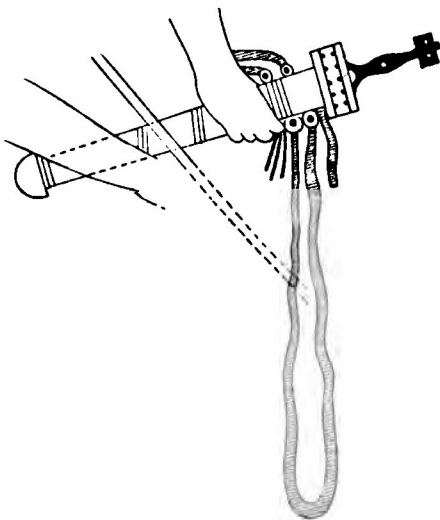
allerdings als Hauptfigur, darum aber noch keineswegs als Gottheit hervorgehoben werden soll. Wir empfinden, dass der Künstler selbst nicht mit dem Maassstabe eines strengen Systems und Principis gemessen werden will, und begnügen uns daher, wenn er in der Durchführung den gegebenen Verhältnissen mehr äusserlich sich anbequemt.

Weiter darf man wohl fragen, wodurch sich bei Apollo das Motiv des ausgestreckten rechten Armes rechtfertigen lässt. Für ein wirkliches Eingreifen des Gottes in die Handlung selbst besagt es zu wenig; für die Rolle eines rein geistigen Leiters und Lenkers, in welcher Athene in Aegina, Zeus im Ostgiebel zu Olympia erscheint, eigentlich schon zu viel. Endlich aber: welche Beziehung hat Apollo zum Kentaurenkampf an sich und weiter zur Darstellung desselben in Olympia? Die Erzählungen der Sage verweigern jede Auskunft. Man vermag sich nur auf ein einziges Kunstwerk zu berufen: im Fries zu Phigalia erscheint Apollo beim Kentaurenkampfe bogenschiessend auf einem von seiner Schwester gelenkten Hirschgespanne; weshalb? bleibt auch hier dunkel. Aber wir befinden uns wenigstens im Tempel des Gottes selbst; und wenn man z. B. am tegeatischen Athenetempel zum Schmucke des vorderen Giebels die Darstellung der kalydonischen Eberjagd, wie es scheint, blos deshalb wählte, weil im Tempel die Haut des Ebers als Reliquie aufbewahrt wurde, so konnte auch in Phigalia die Verbindung des Gottes mit den Kentauren auf einem ganz besonderen localen Anlasse beruhen. Dadurch aber sind wir keineswegs berechtigt, ihn an dem Tempel eines andern Gottes mitten in das eine Giebelfeld zu stellen. Und warum in Olympia, wo zwar auch Apollo neben so vielen andern Göttern Verehrung fand, wo aber seine Beziehungen zu den dortigen Hauptculten in keiner irgendwie nennenswerthen Weise besonders hervortreten. Und das Alles gegen das ausdrückliche, durchaus nüchterne Zeugniß des Pausanias!

Da fragt es sich denn doch, ob der Wortlaut desselben sich nicht in Einklang bringen lässt mit dem Befunde der neueren Ausgrabungen.

Gegenstand der Darstellung ist der Kampf der Lapithen gegen die Kentauren. Soll es sich aber nicht um einen Kentaurenkampf ganz allgemeiner Art handeln, sondern soll der Gedanke zum Ausdruck gelangen, dass der Streit bei der Hochzeit des Peirithoos ausbricht, so darf Peirithoos nicht einer unter verschiedenen gleichberechtigten Kämpfern sein. Die beiden Kämpfer der Innengruppen sind aber unter einander gleichberechtigt, und es giebt wohl keine passenderen Namen für sie als die von Pausanias bezeugten: Kaeneus und Theseus, die namhaftesten und hervorragendsten unter den Gästen. Denn welcher von ihnen dürfte vor dem andern den Namen des Peirithoos in Anspruch nehmen? Dem Peirithoos gebührt der erste Platz, der des Vorkämpfers, oder — der letzte. Machen wir uns die ganze Lage klar! Alle Lapithen sind nicht nur ohne Schutzwaffen; sie tragen auch kein Wehrgehenk. Einige sind in gewaltigem Ringen nur auf die Kraft ihrer Arme angewiesen; einer führt im Kampfe ein nacktes Schwert; Theseus endlich nicht eine Streitaxt, sondern, wie nach Völkels Vorgang Welcker (*Ant. Denkm.* I, S. 186) bemerkt, nicht ohne gute Absicht ein Beil, wie es als Werkzeug zum Opfer und zum Mahle zur Hand sein musste, und wie es Theseus schon als siebenjähriger Knabe einmal bei einem Gastmahl ergriffen haben sollte, um gegen die für den Löwen selbst angesehene Löwenhaut des Herakles beherzt anzugehen (*Paus.* I, 27, 8). Das Alles dient nur, um auszudrücken, dass wir es mit einer Ueberraschung, einer Ueberrumpelung zu thun haben. Wir dürfen vermuthen, dass Eurytion, der gewalthätigste der Kentauren, als Gelegenheit zum Raube einen Augenblick wählte, in dem Peirithoos nicht unmittelbar zur Stelle war. Erst als der Kampf bereits entbrannt, eilt dieser wieder her-

bei, zu welchem Beginnen? Darüber würde uns wahrscheinlich das Attribut der Linken aufklären, wenn es erhalten wäre. Bedenken wir jedoch, dass gewiss auch Peirithoos vor dem Beginn des Streites nicht zum Kampfe gerüstet war, so ist wohl das Natürlichste vorauszusetzen, dass er beim ersten Lärm eiligst nach einer Waffe griff, und zwar nach seinem eigenen, beim Mahle abgelegten, in der Scheide steckenden Schwerte. Blicken wir jetzt zur Vergleichung auf die Amazonenvase des Hysis in der hiesigen Vasensammlung (N. 4), auf welcher die vorderste Figur ein solches in



der Rechten hält, so würde sich nach Analogie derselben in das Zapfenloch der Statue das Schwert so einfügen lassen, dass nach aussen der Griff sichtbar hervorträte, während die beiden Bohrlöcher sehr wohl zur Anfügung der Riemen und Schnüre des Wehrgehänges dienen könnten. Dieser Ergänzung entspricht auch die Haltung des Armes, der durch das Schwert mässig, aber doch etwas mehr als durch den zu leichten Bogen belastet würde. So tritt Peirithoos aus dem

Innern hervor. Unter dem Eindruck der Ueberraschung hemmt er den Schritt; er bedarf eines Augenblicks der Orientirung. Das Erste ist ein Zuruf, begleitet von einer lebhaften Bewegung des rechten Armes nach der Seite, wo er die gefährdete Braut erblickt. Erst wenn er die Lage klar erkannt, wird auch er selbst das Schwert aus der Scheide ziehen, um den Kampf zur letzten Entscheidung zu führen. So nimmt er seine Stellung ein, nicht als ein *deus ex machina*, sondern als ein Feldherr und Lenker, als die Hauptperson, um deren Wohl oder Wehe der ganze Kampf entbrannt ist und zu einem glücklichen Ende geführt werden wird.

Lassen sich aber schliesslich die Bedenken, welche ich gegen die bevorzugte Stellung des Apollo im Giebel eines Zeustempels erhoben, nicht in noch verstärktem Maasse gegenüber dem Peirithoos geltend machen? Ich habe den Nachweis zu führen gesucht, dass die Composition des Giebels erst durch die Gestalt des Peirithoos nach Form und Inhalt ihren künstlerisch vollendeten Abschluss erhält. Aber selbst wenn dieser Versuch nicht gelungen sein sollte, so lässt sich doch die Thatsache nicht aus der Welt schaffen, dass in dem Giebel der Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos unzweifelhaft dargestellt war. Also nicht dass, sondern weshalb der Künstler diesen Gegenstand wählte, kann in Frage kommen. Diese Frage hat aber offenbar schon dem Pausanias einiges Kopfbrechen verursacht: nach seiner Ansicht (*ἐμοὶ δοξεῖν*) habe der Künstler diesen Stoff gewählt, weil er aus Homer erfahren, dass Peirithoos der Sohn des Zeus war, und weil er wusste, dass Theseus in vierter Linie von Pelops abstamme. Diese Begründung hat wohl schwerlich bei irgend einem seiner Leser Beifall gefunden. Wenn aber Pausanias trotz seiner Altgläubigkeit aus einer reichen Kenntniss der Religion, der Mythologie, des Cultus nichts Besseres beizubringen und offenbar auch in Olympia nichts Sicheres zu erfahren vermochte, so wird wohl die Frage gestattet

sein, ob wir überhaupt auf diesem Gebiete eine Erklärung suchen sollen.

Im vorderen Giebel handelt es sich um die Werbung des Pelops um Hippodamia, im hinteren Giebel um die Hochzeit des Peirithoos und — einer anderen Hippodamia: denn so, nicht Deidamia, heisst nicht nur bei Homer (Il. II, 742), sondern überhaupt in den älteren Quellen die Braut des Peirithoos (vgl. Pauly Realenc. unter Peirithoos). In einer mittleren Zeit, auf einem schönen unteritalischen Vasengemälde (Ann d. Inst. 1854, t. 16) begegnen wir einmal dem Namen der Laodamia. Deidamia findet sich zuerst bei Plutarch Thes. c. 30. Wichtiger jedoch als diese Namensübereinstimmung erscheint die innere Verwandtschaft in den Lagen und Geschicken der beiden Bräute. Nach der Ansicht der Griechen frevelte Oenomaos gegen ein höheres Gesetz, indem er der Tochter den Gatten vorzuenthalten trachtete: Pelops muss sich die Hippodamia erkämpfen. Wider höheres Recht wollen die Kentauren dem Peirithoos die neuvermählte Gattin entreissen: in heissem Kampfe muss er sie gegen frechen Uebermuth vertheidigen. In solchen Ideenverbindungen glaubte schon Petersen (Kunst des Pheidias S. 348) den ideellen Zusammenhang der beiden olympischen Giebelgruppen zu erkennen. Noch früher als er hatte ich das poetische Band zwischen den Bildern der Vorder- und Rückseite einer unteritalischen Vase (Mon. d. Inst. V, 22—23) in dem Charakter des gegen seine Tochter frevelnden Oenomaos und des gegen seine Familie rasenden thrakischen Lykurgos gesucht, obwohl ich mich dabei nur auf das Zeugniß eines sehr späten Dichters, des Nonnos, zu berufen vermochte. Und so würde ich mich auch für den oben ange deuteten poetischen Zusammenhang der beiden Giebelgruppen mit voller Entschiedenheit aussprechen, sofern wir es nicht mit Giebelgruppen, sondern mit Vasenbildern zu thun hätten. Hier aber stehen wir plötzlich vor einem Pro-

blem von grosser Tragweite: ist es gestattet, das Gesetz der poetischen Analogie, welches zwei sonst von einander unabhängige Mythen unter einer gemeinsamen poetischen Idee mit einander verbindet, auf die beiden Giebel eines Tempels, des geheiligsten Tempels in Griechenland zu übertragen? Die Frage lässt sich sicher nicht beiläufig und sofort erledigen. Aber wir haben das Recht, sie aufzuwerfen. Und so erinnere ich zunächst an Perseus und die Medusa, an Herakles und die Kerkopen in den Metopen des einen selinuntischen Tempels, an Herakles und die Amazone, an Aktäon, Zeus und Hera, Athene im Gigantenkampf in den Metopen des andern. Noch näher auf unser Ziel weist uns das Tempelbild des Zeus in Olympia selbst. Ich sehe ab von den Niken an den Füßen, den Horen und Chariten an der Rücklehne, den mordenden Sphinxen an den Armlehnen des Thrones. Aber da finden wir weiter die Geburt der Aphrodite an der Basis, Amazonenkämpfe am Schemel, am Throne selbst ausser den Kampffarten nochmals eine Amazonenschlacht, den Tod der Niobiden, endlich an den gemalten Schranken neun Szenen aus verschiedenen Heroensagen, und sogar durch die Gestalten der Hellas und Salamis eine Beziehung auf die unmittelbare Gegenwart. Ist es glaublich, dass bei der Wahl dieses reichen Bilderschmuckes die Rücksicht auf Religion und Cultus ausschliesslich oder auch nur in hervorragender Weise maassgebend gewesen sei? Poetische Beziehungen treten dagegen vielfach und fast ungesucht hervor, wenn wir auch bisher noch nicht im Stande gewesen sind, alles Einzelne in der Weise zu einem Ganzen zu fügen, wie es uns das Vorbild des Pindar in den vielverschlungenen Gängen seiner Siegeslieder lehren kann. Wäre es da nicht sogar möglich, dass auch den Künstlern der Giebelgruppen die Poesie vorangegangen, ihnen den Weg gezeigt hätte? Hippodamia spielte in Olympia keine untergeordnete Rolle: sie hatte, wie Pelops, ihren eigenen Temenos und ihre be-

sonderen Opfer; durch die Einsetzung der Heräen, des Wettlaufes der Jungfrauen, hatte sie die engste Beziehung zu den Festspielen. Nehmen wir nun einmal an, dass bei der Festfeier in Olympia in einem Hymnus, in einem der Chorlieder ihr Ruhm poetisch verherrlicht, dass die gefährvolle Bewerbung des Pelops um sie dem altberühmten Kampf des Peirithoos um seine Braut an die Seite gestellt und schliesslich etwa das Walten der Gottheit hochgepriesen wurde, welches hier wie dort der gerechten Sache zum Siege verholfen, so hatte der Künstler wenigstens nicht zu befürchten, in dem, was er anschaulich, aber in der knappen Sprache der Kunst vor Augen führte, von der Festgemeinde nicht verstanden zu werden.

Die Verkettung der Gedanken hat mich über mein ursprüngliches Ziel hinaus, von der tektonisch-formalen Betrachtung der Gruppen auf ihren geistigen Inhalt geführt. In letzter Instanz freilich lässt sich das Geistige vom Formalen nicht trennen, und einmal muss doch mit der Vereinigung beider Betrachtungsweisen begonnen werden. Mögen also die hierauf bezüglichen Erörterungen noch manchen Zweifeln begegnen oder überhaupt verfrüht erscheinen, — ohne solche Versuche wird das letzte Ziel sich nicht erreichen lassen.

Die letzten Worte mögen es entschuldigen, wenn ich es wage, einen Gedanken auszusprechen, der sich mir erst im letzten Momente während des Druckes dieses Aufsatzes aufgedrängt hat.

Trotz der Umstellung der beiden Figurenpaare im Ostgiebel von Olympia lässt sich die Ordnung der fünf mittleren Gestalten neben einander von dem Tadel der Einförmigkeit immer noch nicht freisprechen. Eine Milderung könnte dieselbe wohl nur im Centrum erfahren. Betrachten wir darauf

hin die Figur des Zeus: ihre obere Hälfte ist kräftig, breit und voll entwickelt; in der unteren Hälfte entbehrt die Stellung der Beine der rechten Freiheit, der Majestät, wie wir sie einem Zeus wünschen möchten; sie erscheint, möchte man sagen, etwas befangen, und der Breite der Vorderansicht entspricht nicht die gleiche Tiefe des Profils. Die Betrachtung der Rückseite zeigt durch die starke Abarbeitung der mittleren Partien und durch zwei grosse Zapfenlöcher, dass die Figur mit dem Rücken möglichst nahe an die Giebelwand gerückt sein musste und also die Grundfläche des Feldes vor den Füßen des Gottes wenig und, warum sollen wir nicht sagen: ungenügend ausgefüllt war.

In der Sage wird ein besonderer Nachdruck auf den feierlichen Vertrag gelegt, welcher dem Rennen vorhergeht. Die Künstler halten daran fest, indem sie in den betreffenden Szenen entweder ein Opfer darstellen oder wenigstens die Figuren um einen Altar gruppieren (vgl. Ann. d. Inst. 1858, p. 163). Sollte daher nicht auch in der Giebelgruppe ein Altar vor den Füßen des Zeus haben Platz finden können?

Aber spricht nicht dagegen das Schweigen des Pausanias? Pausanias beschreibt nicht ausführlich; er begnügt sich, Zahl und Namen der Figuren zu bezeichnen und höchstens zu bemerken, ob sie stehen, sitzen oder liegen. Er schweigt auch von den Wägen, obwohl Flasch (S. 1104AA) ihr einstiges Vorhandensein, wie mir scheint, mit Recht annimmt. Erklärt sich aber ihr Verschwinden leicht daraus, dass sie aus Bronze gebildet sein mochten, so dürfte man den Altar nicht gefunden haben, weil man ihn nicht gesucht oder vielleicht auch, weil man wegen der Nichterwähnung bei Pausanias etwa vorhandene Reste unter andern Marmortrümmern nicht erkannt hat.

Genügt aber ferner der vorhandene Raum für einen Altar? In durchaus analoger Weise musste im Westgiebel von Aegina der Raum genügen, um vor die in ihrer Be-

wegung beengten Füße der Athene den gefallenen Achilleus zu legen. Zudem sind wir keineswegs genöthigt, uns den Altar etwa als einen vollen Würfel vorzustellen. Es würde vielmehr dem nach vielen Seiten malerischen Styl dieser Giebelgruppen entsprechen, wenn wir uns den Altar, wie auf dem in den *Annali* (l. l. tav. K) behandelten Relief, über Eck gestellt und nach Art der fast an die Giebelwand geklebten hinteren Rosse in flacher Behandlung ausgeführt denken.

Ist hiernach das einstige Vorhandensein des Altars, wenn auch noch nicht als Thatsache, so doch als möglich und wahrscheinlich nachgewiesen, so bedarf es nur eines kurzen Hinweises darauf, wie durch diese Zuthat die ganze Darstellung in einem neuen Lichte erscheint. Die Composition erhält durch den Altar erst ihren künstlerischen und geistigen Abschluss: die Einförmigkeit der neben einander gestellten Figuren ist unterbrochen; das Centrum gewinnt das nöthige Gewicht; die Gestalt des Zeus sondert sich weit schärfer und bestimmter ab als bisher und gewinnt dadurch erst recht ihre Bedeutung als geistiger Mittelpunkt. Zugleich aber scheiden sich dadurch die beiden Figurenpaare zur Seite von der Mitte ab und wirken als zwei Gruppen, die durch den Altar getrennt, aber in ihren gegensätzlichen Beziehungen wieder verbunden und einer einheitlichen poetischen und künstlerischen Idee untergeordnet werden.

Auch die Figur des Peirithoos im Westgiebel zeigt in der Stellung der Beine eine ähnliche Befangenheit, wie die des Zeus; und auch an ihr hat man beobachtet, dass die Rückseite ganz flach behandelt ist und die Figur, ganz eng an die Hinterwand gerückt, fast mehr wie ein Relief, nicht wie eine Rundfigur aus derselben hervorragen musste (Voss. *Ztg.* 1888, Nr. 19). Wir haben hier keinen Grund, uns vor ihr einen gesonderten Gegenstand aufgestellt zu denken. Dagegen dürfen wir uns wohl an den Westgiebel des Par-

thenon erinnern lassen, und zwar so, dass die Beine des Theseus und Kaineus sich allerdings vor denen des Peirithoos nicht gerade kreuzten, wie die des Poseidon und der Athene vor dem Oelbaum, aber doch vor dieselben traten und sie theilweise deckten. Auch hier würde dadurch die Figur des Peirithoos aus ihrer bisherigen Isolirung befreit werden und in ihrer Bedeutung, die auseinanderstrebenden Gruppen künstlerisch zu verknüpfen, nur noch klarer und bestimmter hervortreten.

Also hier die Analogie des Parthenon, dort die der Aegineten: damit mag eine gewisse Gewähr geboten sein, dass die letzten Vorschläge nicht reine Phantasiegebilde sind, sondern herausgewachsen aus einer durch Thatsachen unterstützten Anschauung von einer streng gesetzmässigen Entwicklung des Principes der Giebelcomposition, in welcher Olympia die naturgemässe mittlere Stellung zwischen Aegina und Parthenon einnimmt.
