

Sitzungsberichte

der

königl. bayer. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1868. Band II.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1868.

In Commission bei G. Franz.

480
144 D

Herr Brunn trägt vor:

„Ueber die Composition der aeginetischen Giebelgruppen“.

(Mit einer Tafel.)

Nachdem die Anordnung der Statuengruppe des aeginetischen Westgiebels, wie sie von einem der Entdecker, Cockerell, vorgeschlagen worden war, lange Zeit und unangefochten als die richtige gegolten hatte, ist erst im vorigen Jahre von Friederichs (Bausteine S. 50 ff.) die Vermuthung aufgestellt worden, dass in dieser Gruppe die Bogenschützen nicht die dritte, sondern die zweite Stelle von der Ecke an gerechnet einzunehmen und daher ihre Plätze mit den ihnen benachbarten knieenden Lanzenkämpfern zu tauschen hätten. „Zunächst deswegen, weil sie in dem correspondirenden Ostgiebel bestimmt diese Stelle einnahmen, sodann weil die Bogenschützen ihrer Waffe wegen nicht nöthig haben, in den vorderen Reihen zu kämpfen, vielmehr, da sie keinen Schild tragen konnten, sich im Handgemenge mehr rückwärts zu halten hatten, und endlich darum, weil dann die knieenden Lanzenträger, die jetzt eigentlich müssig sind, lebendig in die Action eingreifen und überhaupt erst verständlich werden“ Die materielle Möglichkeit dieser Umstellung wurde namentlich durch die Bemerkung begründet, dass der Kopf des griechischen Bogenschützen fälschlich mit einem hohen Helmbusch ergänzt worden sei und dass nach Wegfall desselben (und, fügen wie gleich hinzu, der ebenfalls restaurirten hohen Spitze der Mütze des Paris) die Höhendifferenz zwischen diesen Figuren und den benachbarten Lanzenkämpfern verschwinde.

In meiner Beschreibung der Glyptothek (S. 75) begnügte ich mich, die von Friederichs aufgestellte Vermuthung als wahrscheinlich zu bezeichnen und durch einige weitere

Bemerkungen über die Maasse und Restaurationen der betreffenden Figuren zu unterstützen. Aber ebensowenig wie Friederichs dachte ich daran, aus dieser Umstellung weitere Consequenzen für die Beurtheilung des künstlerischen Charakters der Composition zu ziehen.

Bald darauf erhob indessen Overbeck (in den Berichten d. sächs. Ges. 1868, S. 86 ff.) gegen die vorgeschlagene Umstellung bestimmten Widerspruch und betonte, von anderen Nebenpunkten abgesehen, besonders die Linien der Composition. Ziehe man nemlich durch die Hauptdimensionen der einzelnen Körper eine Achse, so ergäben diese, die Neigung der Figuren im Verhältniss zur Grundlinie des Giebels repräsentirenden Linien bei den drei Figuren des Gefallenen in der Ecke, des Knieenden und des Bogenschützen eine regelmässige Steigerung, rechts von 20, 40, 90, links von 25, 60, 90 Grad, die dem Steigen des Giebelfeldes entspreche, während sich bei der Umstellung ein unmotivirter Wechsel von 20, 90, 40 und 25, 90, 60 Grad zeige. Ich will hier die allgemeine Frage nicht erörtern, ob nicht häufig gerade ein Wechsel den Vorzug verdienen mag vor einem einförmigen, ich möchte sagen: Uebereinanderschichten der Figuren. Jedenfalls aber hätte Overbeck sich die Frage stellen sollen, ob das für die drei Eckfiguren angenommene Princip auch den Rest der Composition, die Centralgruppe, beherrscht oder zu derselben wenigstens in einem rationellen Verhältniss steht. Es würde sich dadurch klar herausgestellt haben, dass der in den Ecken vermiedene Wechsel gegen die Mitte zu nun doch und vielleicht in noch weniger motivirter Weise eintritt. Kann ich also dem Beweise Overbecks in seiner Anwendung nicht beipflichten, so erkenne ich es doch gern als ein wirkliches Verdienst an, dass er auf die Bedeutung der künstlerischen Linien als ein wichtiges Mittel der Beweisführung zuerst in bestimmter Weise hingewiesen hat. Denn nur dadurch wurde ich ver-

anlasst, das nachzuholen, womit die ganze Untersuchung naturgemäss hätte beginnen sollen, nemlich wenigstens in Zeichnung die Probe anzustellen, welche Wirkung durch die projectirte Umstellung für ein künstlerisch gebildetes Auge erzielt wird.

Diese Probe liegt jetzt in der beigegebenen Tafel vor, für welche die Zeichnung in Müllers D. a. K. I, T. 6 und 7 als Grundlage benützt ist. Von der Umstellung abgesehen, ist an der Figur des Bogenschützen nur der Helmbusch weggelassen und der Kopf, wie bei den andern Bogenschützen Paris und Herakles, etwas mehr zwischen die Schultern eingezogen. Eben so fällt beim Paris die aufgesetzte Spitze der Mütze weg. Sonst ist nur die Entsprechung in den Abständen der Hauptpunkte vom Centrum etwas strenger durchgeführt, resp. die Seite der Troer dem Mittelpunkte um ein Unbedeutendes näher gerückt; endlich das Stylistische mit Benützung von Photographien sorgfältig revidirt ¹⁾.

1) Durch diese Revision hat die Zeichnung allerdings sehr wesentlich an Treue gewonnen. Doch erhebt sie keineswegs den Anspruch, allen Anforderungen gerecht zu werden; vielmehr hat sich gerade bei ihrer Anfertigung das Bedürfniss einer ganz neuen Aufnahme erst recht fühlbar gemacht. Es leuchtet namentlich ein, wie wesentlich es sowohl für den Eindruck der einzelnen Gestalt, wie für den Zusammenhang des Ganzen ist, ob eine Figur etwas mehr rechts oder links gewendet, ob ihr rechter oder linker Fuss näher an den vorderen Rand des Giebelfeldes oder an dessen Rückwand gerückt wird und ob die eine Figur die andere theilweise deckt oder von ihr gedeckt wird. Nur sorgfältige Experimente innerhalb eines den Maassen des Giebelfeldes entsprechenden Rahmens, die zunächst mit Hülfe von Gypsabgüssen anzustellen wären, sowie die genaue Beobachtung des Grades der Verwitterung und ähnlicher Umstände an den Originalen werden im Stande sein, über derartige Detailfragen eine bestimmtere Entscheidung herbeizuführen. Für diese Untersuchungen fehlte es indessen augenblicklich an Zeit und den nöthigen Hilfsmitteln. Doch schien es nicht überflüssig, hier daran

Ich denke, das Resultat dieser Probe wird wohl so ziemlich für jeden eben so überraschend sein, wie es mir selbst war und, ich darf es wohl hinzufügen, auch für Overbeck gewesen ist, der mir bereits nach Vorlegung einer flüchtigen Skizze seine Zustimmung zu der früher von ihm bekämpften Umstellung ausgesprochen hat.

Es war bisher die allgemeine Ansicht, dass die aeginetischen Statuen allerdings in formeller Beziehung einen für ihre Zeit überraschenden Grad von Durchbildung zeigen; wie aber schon in den Bewegungen der einzelnen Figuren das rhythmische Element sich wenig entwickelt zeige, so trete dieser Mangel in noch höherem Grade bei der Composition des Ganzen hervor; ja man dürfe eigentlich kaum von einer freien künstlerischen Composition sprechen, sondern der Künstler habe unter dem Zwange eines schwer zu bewältigenden Raumes die einzelnen Figuren nach dem Gesetze einer starren äusserlichen Symmetrie ohne ein höheres künstlerisches Princip eine hinter die andere geordnet. — Diese Ansicht erweist sich bei einem Blicke auf die neue Anordnung als völlig unhaltbar. Selbst die Theile der Gruppe, welche durch die Umstellung nicht direct berührt werden, erscheinen durch die veränderte Nachbarschaft in einem durchaus neuen Lichte, und das Ganze entwickelt sich unter den verschiedensten Gesichtspunkten nicht nur befriedigend, sondern zu unerwarteter Schönheit.

Zuerst bestätigt sich die Bemerkung von Friederichs, dass die knieenden Lanzenträger jetzt lebendiger in die Action eingreifen und überhaupt erst verständlich werden. Mag immerhin zugestanden werden, dass der gegebene Raum für die Wahl der Stellung bedingend war, so empfinden

zu erinnern, dass gewisse Härten und Mängel im Rhythmus der Linien zum Theil mehr der jetzigen mangelhaften Zeichnung, als der ursprünglichen Composition zur Last fallen mögen.

wir doch diese Bedingung nicht mehr als eine hemmende Fessel. So lange die beiden Vorkämpfer sich mit ihren Speeren bedrohen, knieen ihre Genossen im zweiten Gliede, ihrer eigenen Deckung wegen, nemlich damit die etwa von den Schilden ihrer Vormänner abgleitenden Speere nicht ihnen selbst verderblich werden, sondern unschädlich über ihren Häuptern wegfliegen. Erst wenn dieser Moment vorüber, ist es Zeit für sie, sich zu erheben, um, sei es zur Unterstützung des Angriffes, sei es zur Vertheidigung des Vordermannes, in den Kampf selbstthätig einzutreten. Die Bogenschützen ferner nehmen jetzt den ihrer Waffe entsprechenden Platz im Hintertreffen wirklich ein und schliessen den Kampf in bestimmtester Weise ab, so dass die beiden ausser Kampf gesetzten Gefallenen in den beiden Ecken sich auch räumlich ausserhalb des eigentlichen Kampfplatzes befinden.

Aber nicht bloss sachlich gliedert sich die Composition in durchaus neuer Weise, sondern auch künstlerisch erhält jede einzelne Figur eine veränderte Geltung. Betrachten wir sie nach ihren Höheverhältnissen, so bemerken wir ein wellenförmiges Auf- und Absteigen, eine regelmässige Folge von Thesen und Arsen, die von den Ecken beginnend im räumlichen Centrum gipfeln und sich einheitlich zusammenfassen. Dass die Figuren, welche wir als Träger der Arsen bezeichnen können, mit ihren Häuptern den Rand des Giebels berühren, empfinden wir jetzt nicht mehr als einen äusseren Zwang, sondern als eine streng gesetzmässige Gliederung sowohl der mit höchster Präcision und Energie entwickelten Handlung als des in architektonischer Regelmässigkeit gegebenen Raumes. Es ist gewiss nicht Zufall, dass in der vom Scheitel des Giebels nach der Ecke abfallenden Linie die Entfernung vom Scheitel bis zu der erhobenen Hand der Vorkämpfer, welche der eigentliche Sitz der Action ist, ein Viertel, von da bis zum Nacken der Bogenschützen, welcher gewissermassen die Basis für die Spannung der

Arme bildet, wiederum ein Viertel, von da bis zum Ende die Hälfte der gesammten Linie beträgt, die aber durch die Figur des Gefallenen wiederum in zwei ganz gleiche Hälften getheilt wird. Eben so erkennen wir in den Thesen, namentlich in den jetzt nicht mehr die Giebeldecke berührenden knieenden Lanzenträgern, dass der Künstler diese Figuren nicht, wie es bei der früheren Anordnung schien, aus einem äussern Zwange in den engen Raum presste, sondern dass er aus freier Wahl oder sagen wir: in freier Erfüllung der Gesetze künstlerischer Raumbenutzung sich für die gewählte Stellung entschied.

Die so gegebenen festen Punkte vereinigen sich aber bei weiterer Betrachtung zu einem eben so gesetzmässigen und schönen System von Linien. Ich habe in einem Vortrage über die Composition der Wandgemälde Raphaels im Vatican (bei H. Grimm: Ueber Künstler und Kunstwerke II, S. 182) den Versuch gemacht, die Linien der Composition des Parnasses in ein Arabeskenschema gewissermassen zu übersetzen: einen Versuch, der hie und da ein Achselzucken oder ein mitleidiges Lächeln hervorgerufen zu haben scheint. Trotzdem wage ich, dasselbe Princip auch auf die Composition der Aegineten anzuwenden. In der Minerva haben wir den centralen, gradaufspriessenden Blumenkelch. Zu ihren Füßen aber entwickeln sich in dem gefallenen Griechen und in dem sich nach ihm niederbeugenden Troer die seitwärts hervorspriessenden Ranken, die bis zu den Häuption der Vorkämpfer empor-, dann in der Neigung ihrer knieenden Genossen wieder herabsteigen, um in der streng aufrechten Haltung der Bogenschützen nochmals emporzustreben und in deren Armen sich einwärts zu verzweigen, während rückwärts in den Gefallenen sich eine gesonderte Ranke ablöst, um den sich verengenden Raum, so weit es nöthig ist, auszufüllen. Es ist diese Parallele keineswegs ein leeres Spiel der Phantasie: wo es sich um die

künstlerische Ausschmückung eines gegebenen architektonischen Raumes handelt, da ist jeder Künstler durch das Gesetz dieses Raumes gebunden, mag er ihn nun durch die architektonische Linie der Arabeske oder durch den Rhythmus menschlicher Gestalten auszufüllen haben. Noch mehr: wo die menschliche Gestalt dem architektonischen Gesetz dient, da darf sogar der Künstler zuweilen einen Theil der Freiheit im Einzelnen opfern. Wie schon bemerkt fand man, und bisher mit einem gewissen Rechte, dass in den einzelnen Figuren der Aegineten das rhythmische Element sich wenig entwickelt zeige. Zu unserer Ueberraschung werden wir jetzt bekennen müssen, dass bei der neuen Anordnung der Composition diese Mängel zum Theil verschwinden oder sich wenigstens in weit geringerem Maasse fühlbar machen, indem die einzelne Härte oder Disharmonie in dem allgemeinen Rhythmus, in der Harmonie der streng architektonischen Linienführung des Ganzen ihre Auflösung findet.

Wer trotzdem an der gezogenen Parallele noch Anstoss nehmen sollte, der wird sich vielleicht einer andern Betrachtungsweise nicht entziehen können. Das Gesetz, welches jede architektonische Composition beherrschen soll, ist das statische Gesetz des Gleichgewichts und der in ihm wirkenden Kräfte. Unter diesem Gesichtspunkte erscheint die Minerva in der aeginetischen Giebelgruppe als das Zünglein an der Waage, die Gruppen zur Seite als die auf den Hebelarmen abzuwägenden Gewichte. Wie die Göttin nicht selbstthätig in die Handlung eingreift, aber doch den geistigen Mittelpunkt bildet, auf dem die Entscheidung beruht, so symbolisirt sich auch künstlerisch in ihr die Idee des Abwägens der auf beiden Seiten wirkenden oder lastenden Kräfte. Diese selbst aber stellen sich uns im vollsten und ruhigsten Gleichgewichte dar; denn während bei der bisherigen Anordnung die Figuren, wenn auch in strenger Entsprechung der beiden Seiten, doch einzeln ohne künstlerischen Zusammenhang

hintereinander geordnet waren, und eben so jede für sich auf der den Armen des Hebels entsprechenden Basis lasteten, werden jetzt diese früher vereinzeltten Kräfte durch die von mir bezeichnete Arabeskenlinie nicht nur einheitlich zusammengeschlossen, sondern auch in rationeller Weise scharf gegliedert, indem sich die für die Führung dieser Linie entscheidenden, oben als Arsen bezeichneten Punkte bereits als mathematisch fest bestimmte ergeben haben. Wenn nun bei vorzugsweiser Belastung des Endpunktes der Hebelarme das Gleichgewicht leicht einer Störung unterworfen, bei einem Uebertragen der Last auf die unmittelbare Nähe des centralen Unterstützungspunktes dagegen die Empfindlichkeit der Waage wesentlich verringert erscheint, so zeigt sich jetzt, dass die Vertheilung der Kräfte in dem Giebelfelde die glücklichste Mitte hält. Allerdings ruht materiell die Hauptlast auf den inneren Hälften der Hebelarme; allein bei der lebendigen Bewegung je der drei betreffenden Figuren wirken künstlerisch nicht die Grundlinien, sondern die sie verbindenden Bogenlinien, und zwar so, dass das Gewicht der gewaltig kämpfenden Kräfte in ihren Scheiteln sich nach den beiden Endpunkten, im Centrum des Ganzen und nach der Mitte der Hebelarme zu, gleichmässig zu entlasten scheint. Erst an den letztern tritt uns in den knieenden Bogenschützen eine senkrecht wirkende Belastung in schärfster Abwägung des Gegensatzes entgegen, so dass hierher eigentlich der für das Gleichgewicht entscheidende Punkt gelegt ist. Die noch übrig bleibenden Figuren der Gefallenen vermögen jetzt kaum noch einen bestimmenden Einfluss auszuüben; aber sie mildern die Schärfe des Abschlusses, indem geistig wie materiell die wirkenden Kräfte in ihnen allmählich nachlassen, um endlich ganz zu verschwinden.

Endlich kann ich nicht umhin, hier noch an einen symbolischen Ausdruck der Alten zu erinnern. Pindar (Ol. XIII, 21) preist unter andern Erfindungen der Korinther

auch die, dass sie auf die Tempel der Götter den doppelten Adler gesetzt; und später, z. B. bei Pausanias, ist „Adler“, *ἄετός*, geradezu die technische Bezeichnung des Giebels oder Giebelfeldes. Dass der Ausdruck nicht auf der Vergleichung des in zwei Flügel gebrochenen Daches beruhe, hat schon Welcker in der Einleitung zum I. Bande seiner alten Denkmäler betont. Nicht das Giebeldach, sondern das Giebelfeld, und nicht dieses für sich, sondern das künstlerisch geschmückte Giebelfeld ist die preiswürdige Erfindung der Korinther, und „aus der Anschauung ist der Name zu erklären und nur in dem stumpfen Winkel des Giebels liegt für die Flügel der Kopf“. Für diese Worte Welckers bietet jetzt die aeginetische Giebelgruppe eine bisher nicht geahnte Bestätigung. Denn die ganze Composition in ihren künstlerischen Hauptlinien, wie wir sie uns zergliedert haben, was ist sie anders, als ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln: *ἀετοῦ σχῆμα, ἀποτετακότος τὰ πτερά?* (Bekker anecd. p. 348.) Sie ist so sehr der augenfällige Commentar des Wortes *ἄετός*, dass wir versucht sein müssen anzunehmen, die Bezeichnung sei überhaupt nur gewählt worden, weil mit der Erfindung des Giebelschmuckes die „Adler“-Composition als mit Nothwendigkeit aus dem gegebenen Raume hervorgehend wenigstens in ihrem Keime typisch festgestellt worden war.

Es würde zu gewagt sein, diesen Satz auf die Beobachtung der aeginetischen Gruppe allein begründen zu wollen. Aber es verlohnt sich gewiss der Mühe, zu untersuchen, wie weit er durch anderweitige Beobachtungen bestätigt oder widerlegt wird. Freilich fehlt uns für die den Aegineten vorangehende Zeit alles Material, und auch was wir über die spätere Zeit erfahren, ist durchaus fragmentarisch; doch wird es zur Beleuchtung einiger Hauptpunkte immerhin genügen. Der Kürze wegen werden dabei die Untersuchungen Welckers über die Giebelgruppen (A. D. I) als bekannt vorausgesetzt.

Am vollständigsten kennen wir aus den Angaben des Pausanias (V, 10, 6) die Anlage des vorderen Giebels am Tempel des Zeus zu Olympia: das Wettrennen des Pelops und Oenomaus noch in der Vorbereitung. Die Mitte nimmt ein Götterbild des Zeus ein, also eine sogar noch weniger als in Aegina in die eigentliche Handlung eingreifende Gestalt, als rein ideeller Mittelpunkt. Anstatt zehn aber finden wir um dieses Centrum zwölf Figuren und ausserdem noch zwei Viergespanne vereinigt. Schon diese grosse Zahl von Figuren und ihr materielles Gewicht bedingen es, dass das Verhältniss der Seiten zum Mittelpunkte einer Modification bedarf. Und in der That stehen dem Mittelpunkte zunächst zwei ruhige Gruppen von je zwei Figuren: Oenomaus mit seiner Gemahlin und Pelops mit Hippodamia. Sie dienen offenbar zur Verstärkung des Centrums. Wie aber im aeginetischen Giebel zwischen Athene und den Vorkämpfern ein starker Einschnitt in der Composition gegeben ist, so wird auch hier von der Statue des Zeus das Auge über die beiden Seitengruppen weg nach unten geführt, wo die Wagenlenker vor den Gespannen sitzen, und erst von ihnen wird der Blick wieder nach oben zu den Köpfen der Rosse gelenkt. In diesen aber und den beiden Rosselenkern ist nun wieder die breite Masse der Flügel gegeben, während endlich in den beiden Flussgöttern, ähnlich wie in den Gefallenen des aeginetischen Giebels, das Gleichgewicht beider Seiten leicht und harmonisch ausschwingt. So haben wir hier in der Hauptsache dieselbe Massenvertheilung wie bei den Aegineten; nur ist mit Rücksicht auf die grösseren Dimensionen zum Kopf des Adlers so zu sagen noch der Körper gefügt, während das Gewicht der Schwingen in den Massen der Rosse ruht. Immer aber ist auch hier die Grundidee der Composition der „Adler“.

Ueber den Vordergiebel des Parthenon sind wir leider sehr unvollständig unterrichtet. Aber sicher dürfen wir im

Mittelpunkte die Gestalt des Zeus, ruhig, gewissermassen passiv, voraussetzen, ihm zur Seite die neugeborene Göttin Athene und einen geburtshelfenden Gott, sei es Hephaestos, sei es Prometheus: also auch hier wie in Olympia ein verstärktes Centrum. Wie dasselbe mit den Flügeln verbunden war, vermögen wir nicht zu bestimmen, wohl aber dürfen wir vermuthen, dass die genannten Figuren von dem Kreise der Zuschauer, dass das Centrum von den Flügeln sich in sichtbarer Weise gesondert habe. Von dem Gewicht der Flügel aber legen die noch erhaltenen Gruppen sitzender und liegender Figuren wenigstens ein theilweises Zeugniß ab.

Auch in Delphi (Paus. X, 19, 4) sondern sich Apollo mit seiner Mutter und Schwester als Kopf und Körper bestimmt von den Flügeln, den Musen, ab, welche gewiss nicht, wie in römischen Sarkophagen, reihenweise aufgestellt, sondern stehend, sitzend, liegend zu schönen Gruppen zusammengefasst waren.

Vom Tempel des Zeus in Agrigent (Diodor XIII, 82) können wir höchstens sagen, dass Zeus als Bekämpfer der Giganten, vielleicht auf einem Viergespanne, ein vortreffliches Centrum abgab. — Das Heraeon bei Argos übergehe ich wegen der von Overbeck (Ber. d. sächs. Ges. 1866, 229 ff.) angeregten Zweifel; und auch über die Heraklethaten in den Giebeln eines Heraklestempels in Theben (Paus. IX, 11, 6) vermögen wir uns kein Urtheil zu bilden.

Dagegen wird es bei dem von Skopas gebauten Tempel der Athene Alea in Tegea (Paus. VIII, 44, 6) trotz einiger Schwierigkeiten vielleicht möglich sein, mit Hülfe der bereits gewonnenen Gesichtspunkte aus den dürftigen Worten des Pausanias die Grundlinien der Composition noch etwas schärfer zu bestimmen, als es von Ulrichs (Skopas S. 21 ff.) geschehen ist, obwohl seine Auffassung gegen früher bereits einen wesentlichen Fortschritt bezeichnet. Wir werden hier

statt vom Centrum von den Seiten ausgehen müssen. Wenn wir nun auf der einen Seite nach Kometes, Prothoos und Iolaos an vierter Stelle von der Ecke aus den Polydeukes, auf der andern nach Peirithoos, Hippothoos und Amphiaraios den Kastor finden, so leuchtet ein, dass die beiden Dioskuren sich streng entsprachen und dadurch feste Punkte in der Composition bildeten. Um aber als solche sichtbar hervortreten, werden sie wahrscheinlich auch äusserlich vor den andern Helden besonders ausgezeichnet gewesen sein, d. h. sie waren vermuthlich zwar nicht auf ihren Rossen, aber doch, vielleicht ähnlich wie in den Colossen von Monte Cavallo, von ihnen begleitet dargestellt. Nun folgte gegen die Mitte zu nach Kastor die Gestalt des Epochos, welcher den verwundeten Ankaeos emporhebt, also eine geschlossene Gruppe, nach Polydeukes Telamon, wie Urlichs vermuthet, ebenfalls gestürzt und wohl von Peleus aufgehoben. In diesen beiden gefallen Figuren hätten wir somit wiederum den Einschnitt, welcher das Centrum von den Flügeln scheidet, die durch diese Gruppen und die Dioskuren ihr gehöriges Gewicht erhielten; und es bliebe jetzt nur noch dieses Centrum selbst übrig. *Κατὰ μέσον μάλιστα* ist der Eber, d. h. etwa in der Mitte mochte sich der Kopf befinden, der Körper dagegen und vielleicht die Höhle, aus der das Thier hervorbricht, schon etwas auf der einen Seite, während dieser Masse auf der andern die beiden (wohl neben einander gruppirten) Vorkämpfer Meleager und Theseus entsprachen. So bleibt nur eine Figur übrig, die einzige weibliche, welche als solche in der ganzen Composition keine Entsprechung hatte, nemlich die arkadische Jägerin Atalante, die zuerst den Eber verwundete: ihr gebührte die bevorzugte Stellung gerade unter der Spitze des Giebels und etwa über dem Kopfe des Ebers. Mag nun auch die ganze Mittelgruppe hier etwas freier als anderwärts behandelt erscheinen, so ist doch selbst

hier das Grundprincip der „Adler“-Composition in der Hauptsache immer noch hinlänglich gewahrt²⁾).

Wir haben demnach in einer Reihe der bedeutendsten uns bekannten Giebelcompositionen denselben Grundgedanken wieder gefunden, jedoch mit Ausnahme der aeginetischen Gruppe bis jetzt nur in den Vordergiebeln. In Aegina allerdings scheinen sich, so weit wir urtheilen können, auf der Vorder- und Rückseite noch Figur für Figur entsprochen zu haben. Aber bald nachher, mit dem vollen Siege der Freiheit in der Kunst, mag sich das Bedürfniss geltend gemacht haben, zur Vermeidung zu grosser Einförmigkeit einen bestimmten Wechsel oder Gegensatz auch hier eintreten zu lassen. Beim Eintritt in das Heiligthum eines Gottes sollen die Leidenschaften schweigen, und darum verlangt die Vorderseite des Tempels eine gewisse Ruhe. In der älteren Kunst, wie noch in Aegina, mochte die strenge Abgemessenheit und Gebundenheit des künstlerischen Gesetzes zur Erreichung dieser Absicht genügend erscheinen. In Olympia aber ist das Wettrennen des Pelops und Oenomaos noch in der Vorbereitung, also noch in voller Ruhe dargestellt. Am Parthenon finden wir nicht sowohl eine lebendige Handlung, als die glänzende Erscheinung der Göttin und eine Versammlung von Göttern als blosse Beobachter dieser Erscheinung. In Delphi mochten die Musen chormässig sich bewegen, aber gewiss geschah es in ruhigster Harmonie. In Agrigent war

2) Ob die berühmte Gruppe von Meergöttern des Skopas (Plin. 36, 28) ursprünglich für einen Tempelgiebel bestimmt war, lässt sich nicht mit Sicherheit ausmachen. Wie leicht sie sich aber dem bisher behandelten Princip der Giebelcomposition anbequemt, leuchtet schon daraus hervor, dass trotz der Verschiedenheit in der Auffassung des poetischen Grundgedankens Welcker (A. D. I, 205) und Ulrichs (Skopas 150) in der künstlerischen Gliederung, dem Hervorheben der Mittelgruppe des Neptun, Achilles und der Thetis gegenüber den beiden Flügeln der Nereiden und Tritonen, durchaus miteinander übereinstimmen.

vielleicht weniger der Kampf als der Sieg des Zeus über die Giganten dargestellt, der Triumph seiner Majestät, vor welcher aller Widerstand in den Staub sinkt. Und selbst in Tegea bei dem Kampfe gegen den Eber bewirkt der streng geregelte Aufmarsch der Helden auf beiden Seiten eine gewisse künstlerische Ruhe. Im Gegensatz zu solcher Ruhe scheint man nun in den Compositionen der Rückseiten eine grössere Bewegung erstrebt zu haben. Allerdings stand in Olympia *κατὰ τοῦ ἀετοῦ τὸ μέσον* Peirithoos, ihm zur Seite Eurytion mit dessen geraubter Gattin und Kaineus, auf der andern Seite Theseus gegen eine andere Gruppe eines räuberischen Kentauren gewendet. Aber kaum scheint Peirithoos die eigentlichste Mitte eingenommen zu haben; er musste naturgemäss sich gegen den Räuber seiner Frau wenden (etwa wie in dem Vasenbilde Ann. d. Inst. 1855, t. 16, wo Theseus die Stelle des Kaineus vertritt), gerade so wie auf der andern Seite Theseus gegen einen andern Frauenräuber angeht. Ganz eben so aber finden wir an der Rückseite des Parthenon Poseidon und Athene, zwar mit den Gesichtern gegeneinander gewendet, aber mit ihren Körpern auseinander strebend gegen ihre lebendig bewegten Gespanne. Wie sich in Delphi der Untergang des Helios, Dionysos und die Thyiaden gliederten, wissen wir leider nicht. Jedenfalls herrschte auch hier grössere Bewegung als im Vorgiebel, und wiederum scheint auch in dieser Composition nicht eine einzelne Hauptfigur, sondern deren zwei: Helios und Dionysos angenommen werden zu müssen. Noch weniger erfahren wir über die „Einnahme Troja's“ in Agrigent: wenigstens aber wird sie ein bewegtes Bild des Kampfes geboten haben. Eine Schlacht finden wir endlich an dem hinteren Giebel zu Tegea: des Telephos Schlacht gegen Achilles im Gefilde des Kaikos, die wir uns gleichfalls nicht wohl mit einer einzelnen Figur im Centrum, sondern, wenn der Ausdruck erlaubt ist, nur mit dem

Doppelcentrum der beiden Hauptkämpfer vorzustellen vermögen; und ich darf es gewiss als ein günstiges Zeichen für meine Auffassung anführen, wenn Urlichs (Skopas S. 35) auf ganz andern Wegen der Untersuchung dahin gelangt, ihre Stellung und Bedeutung für die Composition durch die Analogie mit der Athene und dem Poseidon im hinteren Giebel des Parthenon zu erläutern.

Bei der Dürftigkeit des Materials müssen wir uns an diesen wenigen Andeutungen genügen lassen; aber selbst in ihrer Allgemeinheit weisen sie mit hinlänglicher Deutlichkeit auf eine gewisse Gleichartigkeit in der Composition der hinteren Giebelgruppen hin, für die vielleicht oder sogar wahrscheinlich der Parthenon den Grundton angegeben hatte: es ist nicht mehr der „Adler“, das ruhige Abwägen der auf der Grundlinie gleichmässig aufgebauten Massen, deren Gleichgewicht im Centrum seinen sichtbaren Ausdruck erhält, sondern ein neues Princip, welches das Gleichgewicht allerdings keineswegs aufopfert, aber uns dasselbe nicht in der Ruhe, sondern in dem Kampfe der wirkenden Kräfte zeigt. Suchen wir dafür eine architektonische Formel, so werden wir dabei nicht von der Grundlinie, sondern von den schrägen Flächen des Giebeldaches ausgehen müssen. Es ist gewissermassen der Kampf und der Conflict der von beiden Seiten gegen die Mitte drückenden Massen des Giebeldaches, der durch die in der Mitte auseinander weichenden Figuren zum Ausdruck gelangt, aber zugleich durch ihr energisches Gegenstreben seine Lösung findet: ein Kampf, der auch künstlerisch in der bewegteren Handlung naturgemäss einen bestimmten Ausdruck erhalten muss.

Doch genug! Es handelte sich zunächst darum, zu beweisen, dass meine Auffassung der Composition der aeginetischen Giebelgruppe keine subjective, sondern eine in der Erkenntniss der inneren künstlerischen Gesetze objectiv begründete war. Allerdings zeigt sich in diesem Beispiele

der noch nicht zu vollster Freiheit entwickelten Kunst das Gesetz noch als ein strenges, fast rein mathematisches, aber innerhalb der gegebenen Grenzen erscheint es bereits als in sich so vollkommen durchgebildet, dass wir voraussetzen müssen, die Grundidee sei nicht von dem aeginetischen Künstler zuerst erfunden, sondern nur auf der Basis früherer Versuche bis zu dieser Vollendung weiter entwickelt worden. Noch in dem Vordergiebel des Zeus-tempels in Olympia ist dieselbe bis auf die Modification des Centrums unverändert und in grosser Strenge festgehalten, und wir gewinnen dadurch eine innere Bestätigung für das von Urlichs (über den Tempel des Zeus in Olympia: Philologenversammlung in Halle) auf anderem Wege erlangte Resultat, dass Paeonios diese Gruppe vor der Ankunft des Phidias in Olympia und also noch von seinem Einflusse unabhängig gearbeitet habe. Bei Phidias und den Späteren macht sich allerdings der allgemeine Fortschritt der Kunst zu voller Freiheit in der mehr rhythmischen Durchführung des Einzelnen und in der mehrfachen Verknüpfung einzelner Figuren zu kleineren Gruppen innerhalb der Hauptgliederungen des Ganzen geltend (vergl. Jahrb. f. class. Philol. Suppl. Bd. IV, 254); — aber diese selbst bleiben wenigstens in den Vordergiebeln dieselben wie bisher; und wenn in der Composition der hinteren Giebel ein Wechsel eintritt, so erscheint derselbe keineswegs als willkürlicher Einfall eines Einzelnen, sondern wir erkennen sofort, dass auch hier das Gesetz nicht aufhört zu walten, sondern fortfährt, sich für neue Bedürfnisse neu, aber stets auf analogen Grundlagen zu entwickeln und umzubilden. Selbst in dem Giebelschmucke eines römischen Tempels, dem des capitolinischen Juppiter (Mon. d. Inst. V, 36), dessen Erfindung freilich älter als seine letzte Wiederherstellung in der Kaiserzeit sein mag, lassen sich trotz der durch die Höhe des Giebels

veränderten Raumbedingungen die Spuren der Adler-Composition unschwer erkennen, und erst in der einfach symmetrischen Nebeneinanderstellung der Figuren an einem Kaisertempel des zweiten Jahrhunderts (ib. 40) zeigt es sich, dass das Bewusstsein des in der griechischen Kunst als typisch festgehaltenen Grundgedankens völlig verschwunden ist.

Herr Haug trägt vor:

„Ueber das XVIII. Capitel des Vendidâds.“

Erscheint im nächsten Hefte.

Herr Hofmann spricht:

„Ueber die Cronica rimada del Cid.“

Erscheint später.
