

Copyright information

**Hirschfeld, Gustav, 1847-1895.**

Die Sculpturen von Pergamon.

1881.

### ICLASS Tract Volumes T.13.20

For the Stavros Niarchos Digital Library Euclid collection, [click here](#).



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](#).

This book has been made available as part of the Stavros Niarchos Foundation Digital Library collection. It was digitised by UCL Creative Media Services and is copyright UCL. It has been kindly provided by the [Institute of Classical Studies Library and Joint Library of the Hellenic and Roman Societies](#), where it may be consulted.

Higher quality archival images of this book may be available. For permission to reuse this material, for further information about these items and UCL's Special Collections, and for requests to access books, manuscripts and archives held by UCL Special Collections, please contact [UCL Library Services Special Collections](#).

Further information on photographic orders and image reproduction is available [here](#).



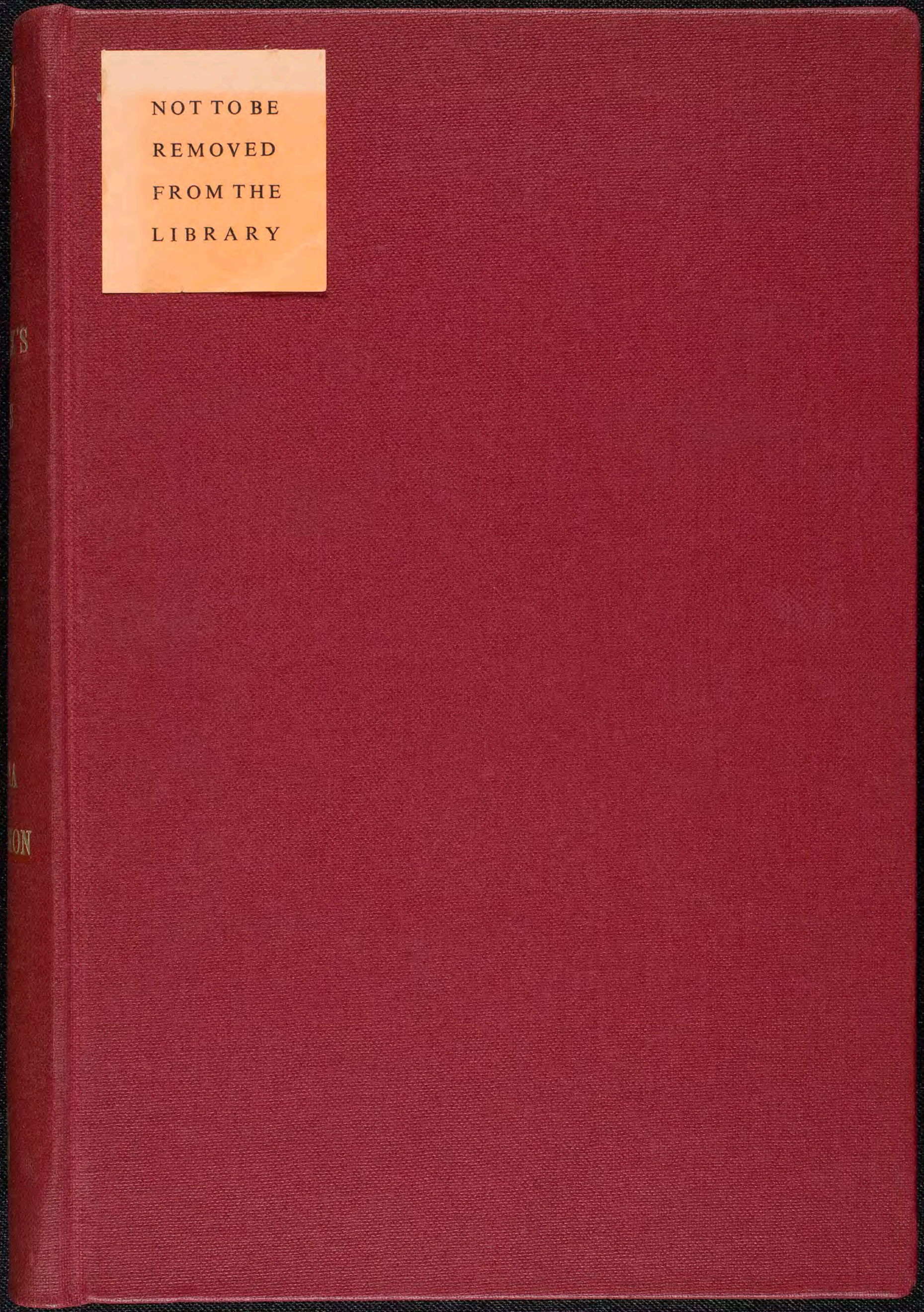
With thanks to the Stavros Niarchos Foundation.



UCL Library Services  
Gower Street, London WC1E 6BT  
Tel: +44 (0) 20 7679 2000  
[ucl.ac.uk/niarchoslibrary](http://ucl.ac.uk/niarchoslibrary)



NOT TO BE  
REMOVED  
FROM THE  
LIBRARY





G. Livyus.

bei Neelystium von Purgamou.

=

δης;  
v,  
ης.  
diatribe κατὰ  
aufmerksam ge-  
ossage fährt der  
\* ρείθροις,  
ὄν ἔμαρπτεν,  
s (fr. 24 Mein.)  
ετο Κύδνυ  
ι  
τι  
falls vor augen,  
s zu seiner zeit  
üngern Nonnos  
tik des Nonnos,  
griech. roman  
ors beschäftigt,  
dichter finden;  
gen. dringend  
n litterarischen  
vird es kosten,  
mehr dazu be-  
des patriarchen  
n texte sorgsam  
chen dienst er-  
hrsamkeit nicht  
drinische poesie  
wird noch man-  
en und zur auf-  
machos, dessen  
m von Ludwig  
programm von  
G KNAACK.



7









## Die Sculpturen von Pergamon.

Von

Gustav Hirschfeld.

*Μνημα καὶ ἐσοομένοισιν ἀοίδιμον.*

**D**ie pergamenischen Alterthümer, welche seit Jahresfrist etwa in das Berliner Museum gekommen sind und dort die staunende Bewunderung aller Betrachter erregen, sind, wie natürlich, sogleich der Gegenstand lebhaftester Theilnahme und Besprechung geworden. Es könnte daher auf den ersten Blick spät erscheinen, eine Bekanntschaft mit denselben erst jetzt vermitteln zu wollen; aber wenn auch der Aufschub zunächst in äußeren Umständen zu suchen ist, so hofft man doch, daß durch denselben die Sache eher gewonnen als verloren hat. Auch sind erst jetzt die glücklichen Vollführer des Unternehmens, die Herren Conze, Humann und Genossen, mit einem vorläufigen Berichte hervorgetreten, dessen Motto ich mir übrigens aus vollem Herzen zu eigen mache. Erst jetzt, obgleich wir immer noch im Eingang der Kenntniß und des Genusses stehen, dringt allmählig mehr Klarheit in das große wunderbare Werk; und schließlich mag eine eingehendere Rücksicht auf das Thatsächliche, wie sie in Folgendem genommen ist, für das

spätere Erscheinen entschädigen. Mit Absicht ist dabei die Behandlung ausschließlich auf pergamenische Sculpturen beschränkt worden, ohne Vergleiche mit anderen Werken anzustellen, die zunächst nur verwirren und in eine falsche Bahn leiten könnten. Ich habe mich aber der Arbeit um so lieber unterzogen, als von den Verfassern des officiellen Berichtes eine Betheiligung auch Anderer am Bearbeiten des Stoffes ausdrücklich gehofft und gewünscht wird.

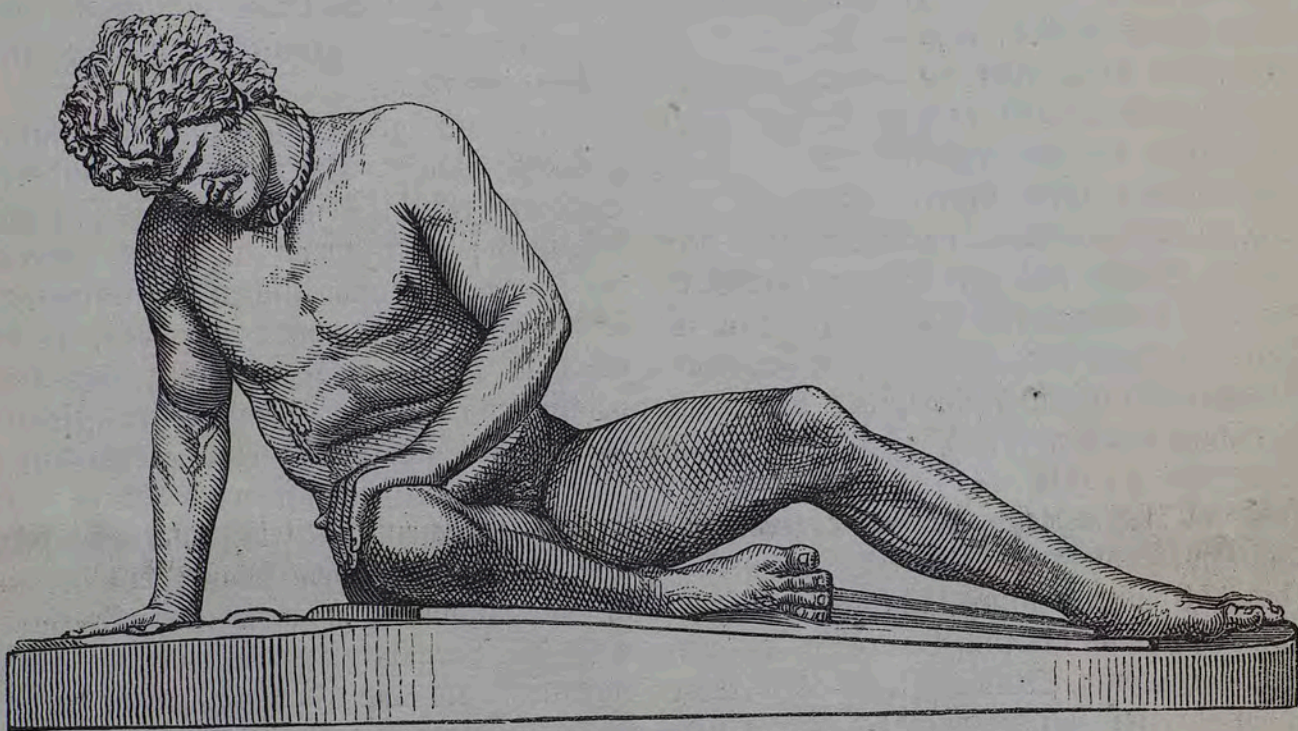
Infolge unserer ersten mit Ernst Curtius und Anderen unternommenen kleinasiatischen Reise im Herbst des Jahres 1871 schaffte der Ingenieur Carl Humann, mit dem wir in freundschaftliche Beziehung getreten waren, zwei Fragmente von Hochreliefs nach Berlin, welche er, seit längerer Zeit in Pergamon ansässig, auf der Burg der Stadt in einer nicht antiken Mauer bemerkt hatte. Es waren in kolossalem Maßstabe die Obertheile von zwei im Kampfe fallenden Männern, einem jüngeren und einem älteren, die durch ihr Pathos, ihren großartigen und lebensvollen Ausdruck die Aufmerksamkeit Aller auf sich



zogen, die überhaupt Verständniß für antike Kunst hatten. Und mit Recht: denn abgesehen von dem absoluten Werthe dieser Werke war man auch erst einige Jahre vorher wieder nachdrücklich auf die pergamenische Kunstschule hingewiesen worden, nachdem H. Brunn im sterbenden Fechter des Capitols, in der „Arria und Paetus“ genannten Gruppe der Villa Ludovisi und in sieben bis acht anderen Statuen in Venedig, im Vatican, in Neapel und in Frankreich Werke der pergamenischen Zeit und zwar Bestandtheile umfangreicher, von pergamenischen Königen

zeichnen dürfen. Mit dem allgemeinen Begriff, den wir mit dem Wort „Antike“ zu verbinden pflegen, war da so wenig auszukommen wie etwa beim Laokoon, dem zeitlich so lange räthselhaften, beim farnesischen Stier und so vielen anderen äußerlich pathetischen und doch noch lebendig und innerlich entwickelten Werken, für welche das Auge erst allmählig anfing sich zu schärfen.

So empfing ich für meine größere kleinasiatische Reise im Jahre 1874 von der Generaldirection des Berliner Museums den Auftrag, mich auch in Pergamon um-



Sterbender Gallier. (Rom, Capitol.)

geweihter Kampfgruppen nachgewiesen hatte.\* In Pergamon, so fühlte man seitdem, ist neben anderen Eigenthümlichkeiten ein neues Moment in die Plastik gedrungen und entwickelt worden, das wir kurz als rhetorisches Pathos\*\* be-

\* Vergleiche Annali dell' instituto di corrispondenza archeolog. 1870, S. 292 ff.; f. auch J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik II, Fig. 95. Der sterbende Gallier und der andere, welcher, verfolgt, erst sein Weib getödtet hat und nun Hand an sich selber legt, sind hier abgebildet (S. 29 u. 31), einmal, um mehrere der Haupterzeugnisse der pergamenischen Kunstpoche im Zusammenhange vorzuführen, und dann, weil dieselben auf einen Schlag zeigen werden, welchen leidenschaftlichen und naturwahren Charakter die betreffenden Gruppen gehabt haben.

\*\* Ich nenne dies Pathos rhetorisch, nicht in schlechtem Sinne; pathetisch, was zugleich eine größere oder geringere Leidenschaftlichkeit in sich begreift, ist

zusehen, und im Juli desselben Jahres habe ich den Auftrag erfüllt.

Drei Stunden östlich von der äolischen Küste,\* oberhalb des gesegneten Thales des Raikos, des nördlichsten der Parallelflüsse an der kleinasiatischen Westküste, steigt ein oblonger Felsen, ein ὄρος στροβιλοειδὲς εἰς ὄξειαν κορυφὴν ἀπολήγον, wie Strabo sagt, fast 1000 Fuß hoch empor, nur nach Süden fällt er gelinder ab, im Osten und Westen wird er durch

auch z. B. schon die so viel frühere Niobe. Ich habe hier die Bezeichnung hauptsächlich deshalb gewählt, weil sich das Pathos der pergamenischen Werke, zumal der neu gefundenen, ausdrücklich an die Außenwelt wendet und auf sie berechnet ist. Etwas Mißliches behält ja freilich jedes Schlagwort.

\* Vergl. die Kartenskizze S. 33, nach der Karte Carl Humann's zu Dr. C. v. Scherzer's „Smyna“, Wien 1873.



zwei kleine Flüsse, den Selinus und Ketios, isolirt, im Norden stürzt er zunächst jäh und felsig ab und wird dann durch einen Sattel mit der Gebirgsmasse verbunden, welche man wohl als einen Ausläufer des alten Temnosgebirges betrachten kann. Das ist die lustige Burg von Pergamon, ein Ayl landflüchtiger Griechen unter den Persern (Xenophon, Anab. VII, 8, 8), die Schatzwacht, das *γαζοφυλάκιον* des Pythimachos, der dort dem Pontier Philetairos die Bewachung von 9000 Talenten anvertraut hatte.\* Von dem gealterten mißtrauischen König fällt Philetairos ab; durch kluge Benutzung der Umstände und bei der ausgezeichneten Lage seines Sitzes, dem es in der Bucht von Gläa auch nicht an einem trefflichen Hafen fehlte, wird er zum Stifter einer Dynastie, die ihre allmälige Ausbreitung und Blüthe ihrer inneren Einigkeit und eigenen Besonnenheit, vor Allem aber dem treuen Bunde mit den Römern verdankt, welchen alsdann auch das ganze Reich im Jahre 133 v. Chr. zufällt. In den etwa hundertundfünfzig Jahren des Bestehens herrschen zuerst zwei Neffen des Philetairos, Eumenes I. (bis 241) und Attalos I. (bis 197), zugleich der erste „König“; dann zwei Söhne des Letzteren, Eumenes II. (bis 158) und Attalos II. (bis 137), dem zuletzt für vier bis fünf Jahre des zweiten Eumenes Sohn, Attalos III., folgte. Unter ihnen breitet sich die Stadt allmälig südlich unterhalb der Burg über beide Ufer des Selinus aus und reicht wohl im Südosten bis an das alte Heiligthum des Asklepios. („Dorische Ruine“; vergl. den beifolgenden Plan S. 39 nach der Aufnahme Carl Humann's in den „Abhandlungen der Berliner Akademie“ 1872.) Die Stadt wird ummauert, der Selinus auf längere Strecke überbrückt und an und über ihm, freilich wohl erst in früh-römischer Zeit, ein Bezirk mit einem großen Bau hergestellt, die sogenannte Basilica, welche später in eine christliche Kirche umgewandelt ward.\*\*

\* Die begleitende Ansicht S. 37 ist vom Thale des Amphitheaters aus aufgenommen; vgl. auch den Plan S. 39.

\*\* Diesem Umstande verdankt sie, wie so viele andere Bauten des Alterthums, ihr Bestehen; als die weitaus am besten erhaltene Ruine Pergamons ist sie hier S. 41 abgebildet nach einer von Süden

Nach uralter Landesweise lassen die pergamenischen Fürsten, die auch ihren angeblichen mythischen Zusammenhang mit Pergamons Vorzeit besonders gern betonten, unter mächtigen Erdhügeln, tumuli, sich begraben, von denen mehrere im Süden der Stadt — zum Theil jetzt mit mythischer Benennung — erhalten sind. Mit Tempeln und anderen Bauten schmückt vor Allem Eumenes II. seine Stadt, und nicht bloß Bücherschätze werden im Wett-eifer mit Alexandrien zusammengebracht, Gelehrte aller Art nach Pergamon und an den Hof der Könige gezogen, sondern auch Werke alter und athenischer Künstler in der neuen Hauptstadt aufgestellt und die zeitgenössische Kunst durch hohe Aufgaben gefördert.

Griechisch gebildete Dynastien haben während dieser Zeit auch in anderen Ländern geblüht, besonders in Syrien und Aegypten; aber wenn auch das letztere in seinen wissenschaftlichen Bestrebungen und Erfolgen Pergamon übertraf, so ist es doch in seiner Kunst ganz den einheimischen ägyptischen Traditionen gefolgt; und so hat überhaupt eine gleichmäßige Pflege von Wissenschaft und Kunst, wie sie in Griechenland selbst stattgefunden, nirgends mehr in dem Maße geblüht wie in Pergamon. In diesem Sinne kann man die pergamenische Periode so recht eigentlich als die Fortsetzung der hellenischen Cultur bezeichnen und — neben Griechenland selbst — bei der fortwährenden Berührung mit Rom als eines der hauptsächlichsten Bindeglieder und Vermittler zwischen der hellenischen und römischen Bildung; das ist es, was den Hervorbringungen der pergamenischen Zeit ihren hohen relativen Werth neben ihrem absoluten giebt. Von dieser Zeit sagt der unselbständige Plinius: „cessavit deinde ars“; wir mögen daraus nur schließen, daß die Tradition die Kunst von Pergamon ebenso stiefmütterlich behandelte wie seine Geschichte. Daß wir darüber jetzt

her genommenen Photographie; links erscheinen die Sonnengewölbe der Selinusüberbrückung, rechts ein westliches Stück der Burg. Die Hütten neben den gewaltigen Backsteinresten zeigen auf einen Schlag die typische Thatsache, wie hier überall das Moderne fast nur ein Parasitenwesen fristet und winzig und unvermittelt neben den großen Ueberbleibseln des classischen Alterthums liegt.



richtiger urtheilen, daß wir die stetige Entwicklung der griechischen Kunst vom Anfang an bis zu ihren römischen Ausläufern jetzt endlich in ihrem wahren Zusammenhange vor uns sehen, gehört

dritte kleinasiatisch-hellenistische fügen. Wenn auch nach dieser, wie eigentlich zu erwarten, kein Verfall eintrat, sondern noch eine lange und vielfach erfreuliche, wenn auch nicht ori-



Gallier und sein Weib. (Rom, Villa Ludovisi.)

nicht zu den kleinen Verdiensten der pergamenischen Funde.

Zu den zwei bisher angeführten Perioden der Blüthe hellenischer Plastik, welche sich an den Namen des Phidias, dann an diejenigen des Praxiteles und Skopas knüpfen, mag man nun eine

ginalen Kunstübung, so kommt das zumeist daher, daß nun die römische Cultur eine ungeheure Nachfrage mit sich brachte, eine Nachfrage, die zum Theil in der Richtung gerade dieser dritten Periode sich bewegte, gegen die denn aber auch die Reaction nicht gefehlt hat, welche der



Leidenschaftlichkeit der Auffassung wieder die alte Ruhe, ja Gebundenheit der Werke entgegengesetzte.

Nur selten finden wir antike Werke so wieder, wie sie ursprünglich hingestellt waren; ein fortwährender Umbau auch in alter Zeit — ein Gesichtspunkt, der besonders in Olympia jetzt scharf zu Tage tritt —, dann eine weitgehende Benutzung des antiken Materials nach dem Falle der alten Welt hat den ursprünglichen Zusammenhang gestört, auch da, wo Menschenhände und die größere Zerstörerin Natur noch ansehnliche Reste des ehemaligen Bestandes übrig gelassen. Auf der Burg von Pergamon folgt ansteigend Quermauer auf Quermauer, Verschanzungen für übriggebliebene Bewohner, errichtet in Zeiten der Gefahr aus bereitliegendem Material. Wo etwa inmitten des 1000 m langen bebauten Burgraumes unmittelbar unter der höchsten Burgkrone (*ὄψεια κορυφή*) die Höhe von 272 m erreicht ist, da zieht sich in mehrfach gebrochener Linie eine 4 bis 6 m starke, durch harten Mörtel gebundene Mauer entlang. (Plan b.) Aus dieser stammten die zwei ersten Reliefs, aus ihr eine Platte mit einem See- pferde, die zwischen 1871 und 1874 durch Humann bloßgelegt worden, an ihr endlich habe ich selber vierzehn bulgarische Arbeiter im Juli des Jahres 1874 demoliren lassen und aus dem festen Mauerverbande außer einem großen Relieftstück noch einige Fragmente gelöst, die offenbar zu dem gleichen Werke wie die ersten gehörten und durch Humann ebenfalls ins Berliner Museum gelangten.

An der Wichtigkeit der pergamenischen Funde hatten Einsichtige schon früher nicht zweifeln können; jetzt schien mir auch die Reichhaltigkeit der Mauer und damit der Erfolg eines auf sie gerichteten Unternehmens sichergestellt, und deshalb ist von da an Jahre lang unablässig versucht worden, die Erlaubniß zur Ausbeutung der pergamenischen Burg von der türkischen Regierung zu erhalten. Ich selber blieb einzig deswegen sechs weitere Monate in Kleinasien und habe auch später in und über Olympia Pergamon nie vergessen, sondern alle meine Mittel erschöpft, um das so hoff-

ungsvolle Unternehmen ins Werk zu setzen.\* Aus welchen mannigfachen äußeren

\* Ich würde das hier gar nicht erwähnen, wenn nicht auch im officiellen Bericht in Bezug auf diese Periode einige Irrthümer untergelaufen wären, welche nach meiner über drei Jahre (Sommer 1874 bis Sommer 1877) ausgebreiteten bezüglichen Correspondenz berichtigt werden können, und wenn man so ohne Weiteres den Schein auf sich sitzen lassen dürfte, die Sachlage in Pergamon und den Werth der Sculpturen verkannt zu haben. Nicht um die Beendigung der Verhandlungen wegen Olympia abzuwarten, die bereits am 25. April 1874 stattfand, bin ich vom August 1874 bis Januar 1875 in Kleinasien geblieben, sondern Pergamons wegen. Damals wurde mit Hülfe Dr. Schröder's in Konstantinopel jener Anlauf gemacht, von welchem im officiellen Bericht allein die Rede ist. Damals suchte ich Dr. Déthier, welcher gerade Director des Antiken-Museums in Konstantinopel und im Ministerium angestellt war, für den Plan zu gewinnen und durch einen Freund auf den Minister Schem-Pascha zu wirken. Damals begab ich mich zum Wali (Statthalter) von Smyrna, ihn zu bitten, doch den weiteren Zerstörungen auf der Burg von Pergamon Einhalt zu thun; aber da kam ich schon an: der Wali fand es höchst vergnüglich, daß in Kleinasien so viele marmorne Antiken seien, um sogar Kalk daraus brennen zu können. Humann kennt diese zum Theil sehr merkwürdigen Wendungen nicht, weil er sich gerade damals in Deutschland befand. — Aber es blieb nicht bei jenem Anlauf; im Gegentheil, es wurde weiter gearbeitet: schon im November 1875 schrieb mir Herr von Derenthall, damals Botschaftsrath in Konstantinopel, dem ich die pergamenische Angelegenheit im Februar in Athen besonders ans Herz gelegt hatte, nach Olympia: „Der Ferman für Pergamum ist uns noch im Laufe dieser Woche in Aussicht gestellt.“ Unter dem 13. December 1875 heißt es: „Der Ferman für Pergamum ist heraus und bereits am 9. d. M. nach Berlin abgegangen“; und am 7. Februar 1876: „Der Ferman ist auf Ihren Namen ausgestellt.“ Auch von Berlin aus schrieb man mir Ende December 1875 nach Olympia: „In Pergamon wartet Ihrer dann die Sommerernte“; aber am 1. März 1876 hieß es von Berlin aus: „Mit dem Ferman für Pergamon ist so nichts zu machen (er gab zu wenig Rechte). K. will jetzt einen Plan hinschicken mit Bezeichnung der Mauer, wo die Steine sind. Er hofft so etwas zu erreichen.“ Und man hielt sogar für nöthig — in Beziehung auf mein fortwährendes Drängen wegen Pergamon von Olympia aus —, hinzuzufügen: „Schreiben Sie nicht zu viel von Pergamon, sonst glauben die Anderen, welche Ihre Briefe lesen, Sie wären nicht mehr mit ganzer Seele bei den Schätzen von Olympia.“ Ich ließ mich dadurch nicht abschrecken; aber die günstige Gelegenheit war für den Augenblick vorüber, und darauf bezieht sich, was mir Herr v. Derenthall, der mittlerweile an die Botschaft nach Rom versetzt war, im Juli 1877 schrieb: „Daß ich, wenn ich Ihnen für Pergamum hätte nützlich sein können, alle Hindernisse überwunden und Zeit gefunden haben würde, ist selbstverständlich. Indessen sind uns durch die Zeitverhältnisse die Hände gebunden“ u. s. f. Aber trotzdem hoffte



Gründen damals alle Bemühungen scheiterten, gehört wohl nicht hierher; genug, unabhängig von meinen Bestrebungen,

das Berliner Museum berufenen Professor M. Conze, im Verein mit dem jetzigen Generaldirector Geheimrath Schöne, im



wenn auch angeregt durch meinen Freund Humann, gelang es endlich dem an

und wünschte ich immer noch die pergamenischen Schätze zu heben; da es durch Verknüpfung von Umständen einmal nicht hat sein können, so konnte

Jahre 1878 die gewünschte Erlaubniß zu erlangen.

ich es freilich Niemandem lieber gönnen als dem ebenfalls unablässig um Pergamon besorgten Humann, dem damit nur ein verdienter Lohn zu Theil ge-



Mittlerweile war in der übrigens elenden Compilation eines Scribenten des zweiten christlichen Jahrhunderts, im *liber memorialis* des Ampelius, eine Beziehung zu den bisher gemachten Funden glücklich entdeckt worden; dieser nennt unter den Weltwundern einen großen, vierzig Fuß hohen Marmoraltar zu Pergamon cum maximis sculpturis, continet autem gigantomachiam. Also unterliegende Giganten stellen die Reliefs dar, die offenbar zu diesem Altar gehört hatten, und so konnte man Humann gleich bestimmt anweisen, was er zu suchen habe.

Am 9. September 1878 begann die Arbeit; vier Tage darauf war etwas nördlich oberhalb der betreffenden Mauer neben dem westlichen Burgrande der Altar gefunden (Plan c), und wenig über ein Jahr später lagen zwei große Räume des Berliner Museums angefüllt mit einer fast unübersehbaren Reihe von Reliefs und Fragmenten der Gigantomachie, mit kleineren Platten, welche den Telephosmythos behandeln, während in den Magazine Röpfe und Torsen von Menschen und Thieren verschiedenen, auch attischen Stiles, Basen, Architekturstücke und Inschriften sich häuften. Diese Fülle übertraf die kühnsten Erwartungen; der Schnelligkeit des Erfolges gab aber die Schnelligkeit in der Anordnung und einer wenigstens vorläufigen Bearbeitung der Schätze nichts nach; und wenn auch in der überaus mühsamen Zusammenreihung des Vorhandenen trotz unermüdlicher Ausdauer noch nicht einmal das Mögliche ganz erreicht werden konnte, so sind wir doch glücklicher Weise schon im Stande, uns von dem Aufbau des Ganzen ein der Wahrheit nahes Bild zu entwerfen.\*

worden ist und auf den ja auch schließlich meine Anregung zurückging. Wie freundschaftlich auch er seinerseits bei dem pergamenischen Unternehmen immer an mich gedacht hatte, geht noch aus einem Schreiben vom März 1877 hervor, wo es in Bezug auf einen unserer Aufseher, einen sehr braven und tüchtigen, des Orients kundigen Mann, der in Olympia gestorben war, heißt: „Sollten Sie mal in Pergamos graben, so wird er Ihnen sehr abgehen.“ — So viel zur Lebensgeschichte des pergamenischen Unternehmens, die übrigens noch außerdem manches für den Orient interessante und charakteristische Detail enthält.

\* Ich entlehne die Zahlen und Angaben über den architektonischen Aufbau, aber nur diese, dem im Anfang erwähnten Berichte.

Umhegt von einem Peribolos, der 67 m im Geviert hatte, stieg ein viereckiger, im Kern erhaltener Unterbau etwa 5,50 m hoch empor, der von West nach Ost 34,60, von Nord nach Süd 37,70 m an seiner Grundfläche mißt. Dieser Unterbau zerfiel in zwei Theile: der untere, ein glatter, mit Ablauf und Gesims versehener Sockel, erhob sich auf drei marmornen Stufen, über ihm dann — 2,60 m über dem Boden — zog als oberer Theil das 2,30 m hohe Reliefband mit der Gigantomachie sich hin, nach oben und unten hin ebenfalls mit Ablauf und Gesims abgeschlossen, die fein gegliedert, aber, wie auch die anderen, ohne Sculpturarbeit sind. Auf diesem Unterbau erst erhoben sich zierliche Säulenhallen ionischer Ordnung, zwischen sich ließen sie einen unbedeckten Raum von mehr als 20 m im Geviert frei, und hier stand der Altar, anscheinend unter freiem Himmel, sub divo, geweiht, wie sich aus anathematischen Inschriften wohl mit Sicherheit ergeben hat, der Stadtgöttin, der Athena, welche zugleich Polias und Nikophoros benannt ward. Von diesem Altarbau aus, der, ein decorativer Prachtbau, bezeichnend genug nicht auf altheiliger Stelle, sondern über einem älteren Profanbau sich erhob, überschaute man im Süden die blühende Stadt am Selinus bis zur geehrten Heilstätte des Asklepios (Plan „Dorische Ruine“) und die Festanlagen, Theater und Stadium; im Norden darüber stieg später auf höchster Höhe, wo früher der Palaß der Könige, vielleicht auch ein Heiligthum gelegen haben mochte, der reich gebildete korinthische Tempel des Augustus auf. (Plan a; durch ein Versehen ist auch die Terrasse im Süden der Burg, der Platz des Gymnasiums, mit a statt mit d bezeichnet.)

Umsäulte Räume auf hohem Unterbau sind ganz im Stile anderer kleinasiatischer Anlagen, des Nereidenmonumentes von Xanthos und mehrerer Grabdenkmäler in Lycien und Carien. Doch ein Altar mußte zugänglich sein: eine eingeschnittene Treppe führte, wie die Architekten des Unternehmens voraussetzen, wohl im Süden, bestimmt nicht im Osten, empor; das Reliefband, das aus einzelnen, eng an einander gefügten Marmortafeln von verschiedener Breite (bis 1,10 m) besteht,



folgte auch der Treppe, den Stufen sich anschließend und dabei immer mehr sich verkleinernd. Von den zwei so entstandenen Treppenwangen ist die eine ziemlich vollständig erhalten, dadurch ist zugleich die Steigung des Aufganges gegeben und die ganze Höhe des Unterbaues einfach zu berechnen. Wir haben hier also einen jener seltenen Fälle vor uns, in denen wir außer dem ursprünglichen Orte auch noch den außerordentlich wichtigen Factor der Art und Höhe der Aufstellung kennen; dann aber ist ja auch der Inhalt des Kunstwerkes unzweifelhaft, und endlich kommt zu diesen günstigen Umständen als der bedeutendste noch hinzu, daß wir auch die Zeit der Schöpfung wenigstens annähernd anzugeben vermögen. Nur den oder die Künstler hat ein tragischer Zufall ihres verdienten Nachruhmes beraubt. In Bezug auf die oben (S. 29) erwähnten Weihgeschenke sagt Plinius (Histor. nat. 34, 81): „Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus“ — „Mehrere Künstler bildeten des Attalos und Eumenes Schlachten gegen die Gallier (das sind die Galater im Inneren Kleinasiens), Isigonus“ u. s. w. Aber diese Künstler bildeten noch mehr als die Galaterkämpfe, denn offenbar Nachbildungen ihrer Bronzegruppen sind es, von welchen Pausanias (I, 25, 2) schreibt: „Auf der Akropolis von Athen an der Südmauer steht der Gigantenkampf . . ., dann die Schlacht der Athener gegen die Amazonen, ferner die Schlacht von Marathon gegen die Meder und die Niederlage der Galater in Mysien; diese sind Geschenke des Attalos. Jede Figur ist zwei (griechische) Ellen hoch“, das sind etwa 93 cm. Die Originale aller dieser Gruppen, nicht bloß der Galater, werden sich aber auch zu Pergamon befunden haben, und Copien dieser werden im sterbenden Gallier sowie in der Gruppe der Villa Ludovisi zu erkennen sein. Die von den Pergamenern nach Athen gestifteten Nachbildungen mögen in Marmor gewesen sein, und von ihnen sind wohl zum Theil jene im Anfang (S. 29) erwähnten, weit verstreuten Statuen von etwa drei Fuß Höhe übrig geblieben (kämpfende und fallende Perser und Galater, eine getödtete Amazone und ein gefallener Gigant), welche

von Brunn nach Größe, Stil und Arbeit als zusammengehörig erkannt worden sind. Ein kämpfender und ein gefallener Perser mögen hier eine Anschauung von diesen Statuen geben. (S. 43 u. 45.) Diese bieten neben gewissen Härten, welche ihren Grund vielleicht wirklich in der Uebertragung aus Bronze haben, eine lebensvolle, naturwahre und doch noch ideale Auffassung der Körperformen und Bewegungen, wenn wir auch Brunn nun nicht mehr darin Recht geben können, daß die pergamenische Kunst zu Attalos' Zeit vollständig entwickelt war. Die pergamenischen Fürsten fundamentirten also nach alter griechischer Weise ihre eigenen Thaten im Mythos und in der Vorgeschichte; es ist echt hellenisch und mehr als einmal beliebt worden, den Sieg über Barbaren symbolisch durch Giganten- und Amazonenkämpfe auszudrücken.

Die Feindschaft zwischen einem Theile der Galater und den Pergamenern war freilich beinahe erblich, aber namhafte Siege haben über sie nur Attalos I. um 229 und Eumenes II. zwischen 168 und 166 erfochten. Diesen zwei Perioden also verdankten die bei Plinius genannten Bronzegruppen ihre Entstehung, und in der That sind jetzt auf der Burg von Pergamon Stücke von Inschriften gefunden worden, welche zu jenen Erzwerken gehörten und demnach auch einen zwiefachen Schriftcharakter, einen älteren und einen jüngeren, zeigen. Andererseits sind aber auch zum Altar gehörige Beischriften erhalten: am Gesims über dem Relief Namen der Götter, am Ablauf darunter die der Giganten und — beklagenswerth genug — nur ein Fragment des Künstlernamens *A. . .*. Die hier gebrauchten Schriftzüge aber stimmen mit jenen jüngeren sowie mit einer anderen Inschrift überein, welche ebenfalls Eumenes II. angeht. In die Regierungszeit dieses ausgezeichneten Fürsten, also zwischen 197 und 159 v. Chr., fällt die Erbauung des Altars, und so hätten wir denn in den übrig gebliebenen Schöpfungen der pergamenischen Kunst die Mittelglieder zwischen dem Moment, da im eigentlichen Griechenland die großen Aufgaben der Kunst und damit ihre lebendige Entwicklung aufhörten, und dem, in welchem die griechische Kunst nach Rom hinüberzog. Nebenbei bemerkt,



veranschaulichen schon die Fundstätten von Künstlerinschriften deutlich genug diese Wanderung der Kunstübung nach Kleinasien im dritten und zweiten vorchristlichen Jahrhundert.

Doch die Zeit des Altarbaues scheint mir noch genauer bestimmbar: es liegt ja nach dem oben Erwähnten nahe, auch hier die entscheidende Besiegung der Galater als Veranlassung zu denken; aber erstens hat Eumenes ja diese in bedrängter Zeit und vielleicht eben deshalb, der Tradition des ersten Attalos folgend, in Bronzen andeutend verewigt, wie Plinius erwähnt, und dann scheint mir die ruhigste Periode von Eumenes' Regierung, zwischen 180 und 170, überhaupt ein viel wahrscheinlicherer Zeitpunkt für einen so großen und kostbaren Bau. Damals hatte Eumenes nach den Kriegen gegen Antiochos, gegen die Galater und gegen Prusias I. Frieden im Lande, sein Reich war größer und mächtiger als je zuvor; seine Freundschaft mit Rom, die ihn gegen alle Eventualitäten des Schicksals sicher zu stellen schien, war gerade damals, und nur damals, in voller Blüthe; eine solche Zeit ist nicht wiedergekehrt, und dem Fürsten, dessen Bau- und Verschönerungslust hinlänglich bekannt ist, konnte es wohl nahe liegen, die überstandenen, oft sehr drohenden Fährnisse durch den Sieg der Götter über die Giganten zu verkörpern. Lag doch darin neben der Huldigung an die Athena zugleich ein Dank gegen die Götter alle. Denn wahrlich, kaum einer der Unsterblichen scheint bei dieser Darstellung des Göttersieges gefehlt zu haben. Wie in einer späteren dichterischen Gigantomachie die Götter der Erde, des Meeres und der Unterwelt verbündet sich in den furchtbaren Kampf stürzen, den letzten, der ihre Herrschaft entschied, so ist auch hier, neben den großen bekannten olympischen Göttern und dem Halbgott Herakles, von dem das Orakel den endlichen Sieg abhängig machte, eine Fülle anderer größerer und geringerer Gottheiten, wie Poseidon und Okeanos, Eos und Selene, Triton und Enyo, Dione und Leto, Themis und Asterie, durch die gebliebenen Reste oder durch Inschriften als betheiligte gesichert. Es galt ja auch einen sieben Fuß hohen Fries, wenn man so sagen darf, von mehr

als 100 m Länge mit den Kämpfen zu schmücken, wenn man die abgekehrte, dem Mauerrande nahe Westseite der Ara hinzurechnet (s. S. 46), sogar über 130, und freilich ist selbst von so viel mehr als die Hälfte in über neunzig großen Platten und Tausenden von Splintern und Fragmenten erhalten. Auf dem abfallenden Terrain im Süden des Altars bis zur späten Mauer lagen die Stücke zerstreut unter einer allmählig gewordenen Erdlage, mehr als dreißig große Stücke enthielt die Mauer, glücklicherweise mit den Bildflächen nach innen gefehrt; vor der Ostseite des Altars wurden besonders vier je zusammengehörige Gruppen bis hinauf zur Nordostecke gefunden; viele kleine Fragmente lagen im Norden, so gut wie nichts an der Westseite, wo das Terrain überhaupt am meisten einen abgenutzten Charakter trug.

Das Relief der Bildwerke ist ein sehr hohes, bei welchem Köpfe und Extremitäten der Gestalten nicht selten ganz frei hervortreten; diese sind daher gewiß hier und da schon verhältnißmäßig früh und absichtlich abgebrochen und nur theilweise wiedergefunden worden. Im Allgemeinen ist die Oberfläche der frei unter Erde gelagert gewesenen Stücke stark corrodirt, bisweilen auch so, als wäre man lange darüber hinweggegangen; die Oberfläche der verbauten ist sehr viel besser, nicht selten untadelhaft erhalten und braucht nur vom harten Mörtel gereinigt zu werden, um wieder im alten Glanze hervorzutreten.

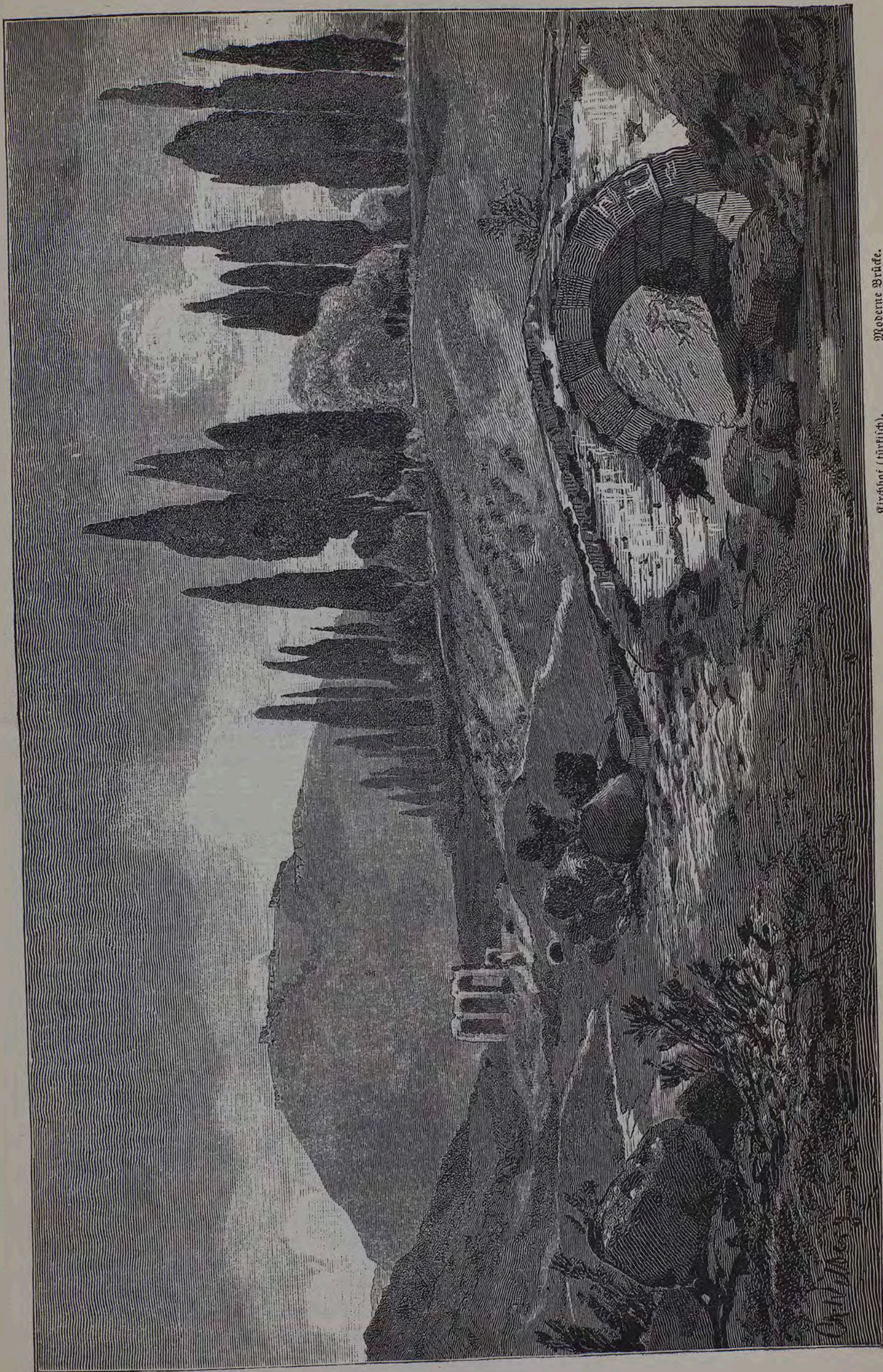
Innerhalb des Hautreliefs findet die größte, oft bis zum Malerischen getriebene Mannigfaltigkeit statt im Hervortreten, Zurücktreten, im Verkürzen und theilweisen Verschwinden der Gestalten und ihrer Gliedmaßen.

Erst allmählig wird das Gesamtbild der Darstellung klarer; auch das ist als eine Gunst des Zufalls zu preisen — wenn es nicht mehr und etwas Anderes ist (s. S. 45) —, daß von den Resten doch so viele zunächst zu kleineren Gruppen zusammengefügt werden können.

Ich will versuchen, den ersten allgemeinen Eindruck der gewaltigen Decoration in Worte zu fassen, obgleich ich mir wohl bewußt bin, daß es auch dann noch zur richtigen Vorstellung einer Phantasie be-



kmpfen zu  
 hrte, dem  
 Ara hin-  
 130, und  
 hr als die  
 n Platten  
 und Frag-  
 bsallenden  
 s bis zur  
 zerstreut  
 n Erdlage,  
 e enthielt  
 den Bild-  
 der Ost-  
 anders vier  
 bis hinauf  
 ele kleine  
 o gut wie  
 s Terrain  
 bgenutzten  
  
 t ein sehr  
 Extremi-  
 ganz frei  
 gewiß hier  
 früh und  
 theilweise  
 llgemeinen  
 Erde ge-  
 corrodirt,  
 man lange  
 Oberfläche  
 ffer, nicht  
 d braucht  
 reinigt zu  
 lanze her-  
  
 findet die  
 en getrie-  
 n Hervor-  
 ürzen und  
 Gestalten  
  
 esammtbild  
 das ist als  
 reisen —  
 s Anderes  
 den Resten  
 n Gruppen  
  
 in allgemei-  
 Decoration  
 mir wohl  
 n noch zur  
 antasie be-



Moderne Brücke.

Kirchhof (türkisch).

**Acropolis von Pergamon.**

Ara.

Acropolis.  
Amphitheater.

G. v. ...  
 1851



darf, welche dem hier schaffenden Genius adäquat ist. Wenn es mir nur gelingen möchte, einen Begriff von dem Leben zu geben, das diese Schöpfung durchrauscht wie ein ungeheurer Accord; jede Beschreibung, welche dem Werke zu folgen sucht, nimmt daher wie von selbst einen mehr dithyrambischen Charakter an.

Wie die orientalischen Märchen uns deshalb ganz gefangen nehmen, weil über sie hinaus auch die geschäftigste und reichste Phantasie Befriedigenderes, Vollkommeneres nicht schaffen könnte, so ist hier der Kampf der Götter und der erdgeborenen Giganten auf so vollkommene Weise gegeben, daß unserer Vorstellung noch Größeres und Kunstreicheres sich auszumalen unmöglich ist. Hätte je zwischen Wesen dieser Art ein Kampf stattgefunden, dann müßte er, denken wir uns, so ausgefallen haben, wenn er schön und groß zugleich und würdig des Siegers wie des Besiegten gekämpft worden wäre.\*

Die ganze Kraft der Künstler ist auf die Darstellung des Kampfes gerichtet; keine Nebendinge sollen beirren, und so ist nur hier und da eine Andeutung des Schlachtfeldes, des Bodens gegeben, obgleich die Sage Vieles und Staunenswerthes auch von ihm zu singen wußte. Aber wie gewaltig wogt der Kampf! Schon die großen Dimensionen der Gestalten steigern diesen über alle früheren Kampfdarstellungen auf Friesen hinaus. Mag man nun auf die Hoheit der göttlichen Wesen, ihre Kampfart und Siegesgewißheit, mag man auf die bunte Mannigfaltigkeit ihrer Gegner blicken, die bald jugendlich, bald gereiften Alters, hier geflügelt, dort ohne Schwingen, zu einem Theile menschlich gebildet sind, zum anderen in Schlangenleiber ausgehen, welche in Schlangenköpfe endigen — immer erscheint die großartige Einbildung und künstlerische Einsicht völlig gedeckt durch ein ebenso großes Können. Wunderbar genug, an diesem ganzen ausgedehnten Werke, an welchem doch zahlreiche Hände betheilt gewesen sein müssen und offenbar auch betheilt waren, giebt es nur

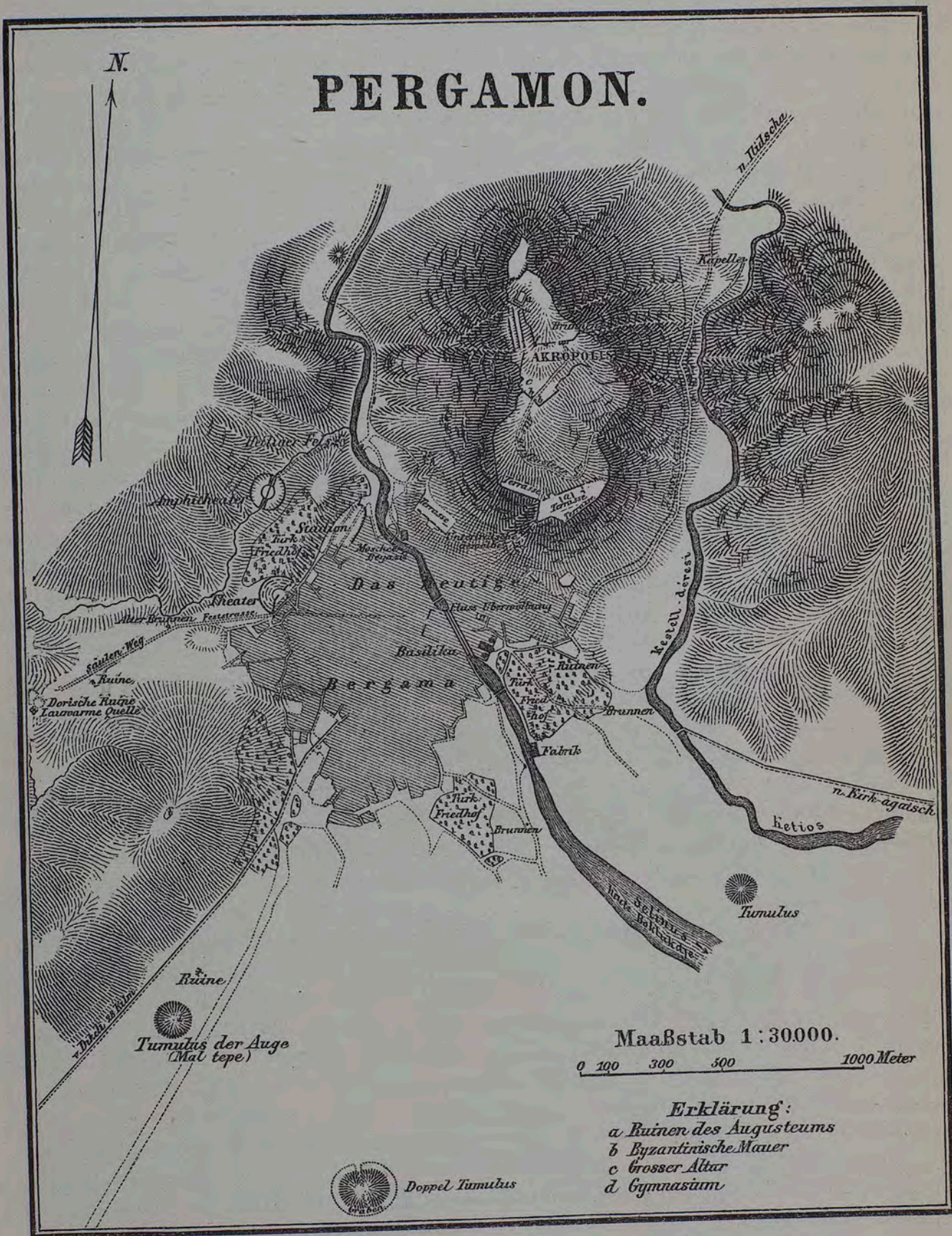
\* Ob das so hier zum ersten Male geschah, ist freilich eine ganz andere Frage (s. S. 45, Anm.); den Charakter der Originalität im engeren Sinne sichert dem pergamenischen Werke allerdings schon von vornherein die Art seiner Ausführung.

wenige einzelne Stellen, an welchen die Ausführung nachläßt, so verschiedenartig sie im Uebrigen ist. Sehen wir auf die nackten Leiber, die idealeren der Götter, die mehr irdischen muskulösen und naturalistischen (vergl. die Hautfalten und die Behaarung) der Giganten, die weichen vollen Formen der göttlichen Weiber; sehen wir auf die hoheitsvollen mächtigen Bewegungen der kämpfenden Götter, auf die behutsameren oder rascheren der Frauen, auf die drohenden, schleudernden, zum Tode getroffenen und hingefunkenen Giganten — überall die gleiche, oft hinreißende Meisterschaft in der Form, die gleiche Beherrschung auch der kühnsten leidenschaftlichen und augenblicklichen Bewegungen, ebenso viele Beweise, daß die Künstler Triumph und Sieg, aber auch Kampf und Sterben mit eigenen Augen geschaut hatten. Fragt man sich, wie es nur komme, daß Körper und Gewand so voll von warmem Leben und Natur sind, so ist nicht der kleinste Grund technischer Art, daß nämlich überall die Spur der letzten Feile stehen geblieben; das ist es, was den Marmorgestalten ihre wunderbare unmittelbare Frische verleiht. Und wir erkennen wieder einmal, wie außer anderen Gründen die glatte, todte Politur es ist, welche die Sculpturwerke unserer Zeit oft so leblos und puppenartig erscheinen läßt, wobei freilich zu bemerken, daß ja die Behandlung von Galeriewerken von solchen verschieden sein muß, welche zur Aufstellung im Freien bestimmt sind.

Wie fein sind hier die Gegner gegen einander abgewogen: wohl ruht der Nachdruck durchgehends auf dem Siege der Götter; da erscheint kaum einer der Unholde auch nur vorübergehend im Vortheil, wie das bei früheren Kämpfen geschah, z. B. im Westgiebel zu Olympia, weil die Künstler noch nicht vermochten, auch ohne diesen Behelf die Ebenbürtigkeit der Gegner auszudrücken. Wie ist auch hier die Würde der Unterliegenden gewahrt: nur zweimal ist ihre Kraft als eine thierische bezeichnet, der Eine hat Kopf und Fagen eines Löwen, ein Anderer den Nacken und die vorwärts stoßende Kopfbewegung eines Stieres; und in Uebereinstimmung mit ihrer Bildung vergreift eine Schlange des Einen, die Fagen des Anderen sich selbst an den



Göttern; aber im Uebrigen treten unter ihnen die edelsten Jünglingsgestalten auf, gewappnet und behelmt wie hellenische Krieger, so daß man fast zweifeln kann, das oft an Schildes Statt um den linken Arm gewickelt ist, Beigaben, mit denen sie schon die dramatische Poesie ausgestattet, während das frühere Epos wie



ob man Giganten vor sich habe. Und auch die schlangenfüßigen Jünglinge und Männer unter ihnen verrathen ihre Wildheit beinahe nur durch ihre Waffen, Felsblöcke und Baumstämme, und durch das rauhe Thierfell, ihre einzige Bekleidung,

die frühe Kunst sie nur als gerüstete Krieger kennt. Ihnen aber als Söhnen der Erde Schlangenfüße, dieses stehende Symbol der Autochthonie, zu geben, lag nahe genug, und es mag nur zufällig sein, daß wir dieselben vor dem perga-



menischen Werke nur ganz vereinzelt nachweisen können, da wir doch die Spuren dieser Bildung schon bis in die alexandrinische Poesie zu verfolgen vermögen.

Wäre es nicht das wirre ungeordnete Haupt- und Barthaar der Giganten, so würden ihre Köpfe von denen der Götter nur im Ausdruck verschieden sein;\* diesem aber geben zumeist die Augen, welche tief eingeschnitten und daher tief beschattet und zugleich oft etwas schräg gegen einander gestellt sind, einen schmerzlich melancholischen Charakter — wie es unsere Sagen bei den ebenfalls an ihr Element gefesselten Wassergottheiten kennen. Das bittere Weh über ein unvermeidliches Schicksal, das man im sterbenden Gallier des Capitols so eindrucksvoll gefunden hat, hier spricht es, zumal in den Unterlegenen, mit tief ergreifender Kraft und Wahrheit.

Ruhig schauen die Götter darein, wenigstens die älteren bärtigen, die freilich gering an Zahl sind und weniger bedeutenden Gottheiten anzugehören scheinen; das einzig erhaltene jugendliche Antlitz des Helios, der eben den emporrollenden Wagen besteigt, blickt starr und zürnend. Die Köpfe der Göttinnen mit ihren weit geöffneten Augen und weichen Umrissen belebt ein Ausdruck ruhiger siegesgewisser Heiterkeit, während in dem leicht geöffneten Munde die Spannung des Kampfes sich ausspricht. Schwerte, Speere und Pfeile sind die göttlichen Waffen, doch auch der Blitz und Fackeln, selbst ein Gefäß.

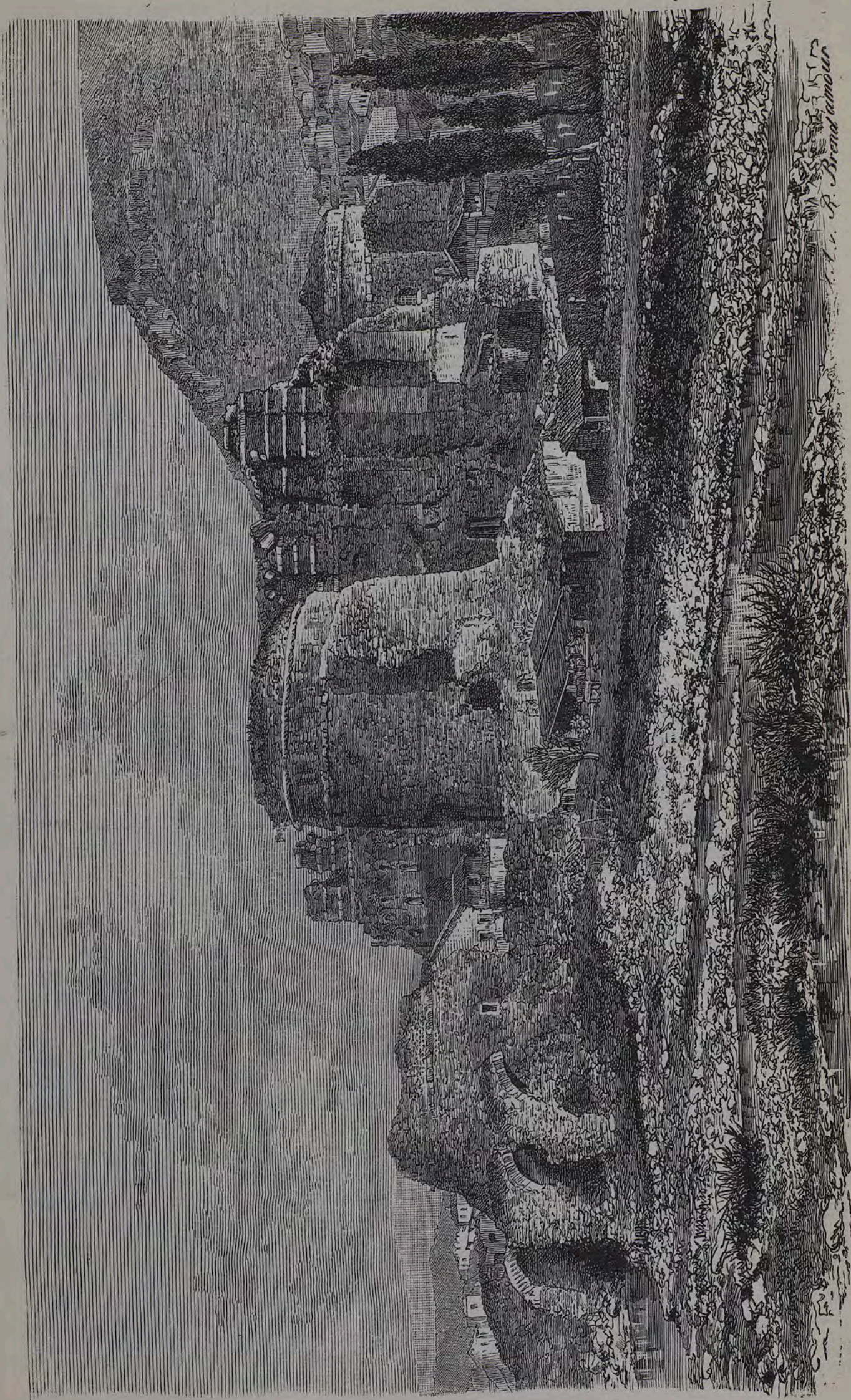
Wie die griechische Kunst sich wandelt, wird zumal an den Köpfen erkennbar; in einer früheren Zeit giebt ihnen die Bewegung des Körpers erst ihr Leben, isolirt erscheinen sie leblos und allgemein; dann dringt der Ausdruck auch in sie, lange bleibt er einfach und typisch, endlich differenzirt er sich, das ferne und hohe Ziel ist erreicht, das Haupt ist nun nicht bloß der Träger des Gedankens, sondern wird jeglicher Stimmung gerecht. Das ist hier der Fall, und doch nicht so, daß die Leiber darüber vernachlässigt werden oder verlieren. Klein erscheinen auf den ersten

\* Lange galt in Berlin ein Gigantenkopf, der erst später seinen sicheren Platz fand, für den des Gottes Poseidon.

Blick die Götter; das Gewand, das ihnen absichtlich gegeben ist, weil es keinem von ihnen fehlt, und das sie breiter erscheinen lassen könnte, umschließt eben nur selten einen größeren Theil ihrer Körper, die, meist wenig verhüllt, in ihrer strahlenden, idealen jugendlichen oder männlichen Schönheit hervortreten; überdem ist ja auch ihre Ueberlegenheit keine körperliche, irdische. Größer erscheinen die Frauen, nicht bloß weil sie den Männern an Wuchs gleichstehen, sondern auch weil sie von weiten, wallenden Gewändern umhüllt sind, die meist nur kleine Theile der Schultern, die vollen Arme und die zierlich beschuhten Füße frei lassen. Ueber einem fein sich kräuselnden Unterkleide, als dessen Stoff vielleicht rohe Seide gedacht ist und das, eng sich anschmiegend, am Körper hinfließt, liegt oft erst das weite obere Gewandstück in tiefen schweren Falten; auch in diesem ist durch die eigenthümlichen Kniffe, die vom Zusammenlegen herrühren, ein bestimmter starker Stoff angedeutet.\* Hier nun offenbart sich das Wollen und Können der Künstler aufs Neue; wohl umhüllt auch hier noch das Gewand die Körper, ohne sie zu verhüllen, denn voll und deutlich treten ihre Formen und Contouren darunter hervor, aber daneben hat die Bekleidung ihr eigenes Leben, ohne doch — bis auf einige wenige Fälle — in ein barockes Ueberwuchern selbständiger Motive auszuarten, fällt in unzähligen, immer tieferen Falten herab, gleich als könnten die Künstler sich gar nicht genug thun in der Erfüllung der schwierigsten und mühevollsten Aufgaben; und die Unterhöhlungen, die nach menschlicher Berechnung nie ein sterbliches Auge hätte prüfen können, sind gerade so sorgsam und vollendet wie die Oberflächen der Kleider. Da ist kein Stück nachlässiger gearbeitet, weil etwa die Glieder einer anderen Figur es verdeckten; Helios' unteres Gewand ist, wo es der davorstehende Wagenstuhl auf immer unsichtbar machte, ausgeführt, als wäre es bestimmt, am vollen Tage zu liegen; unter und hinter dem einen Pferdekopfe seines Zweigespannes war eine geschickte Hand Tage lang geschäft-

\* Bei einzelnen, so bei dem umgeschlagenen Gewandbausch über dem nicht sichtbaren Gürtel der Hekate, glaubt man noch im Marmor die Fingereindrücke an einem danach voranzuziehenden Thonmodell zu erkennen.





Basilica am Sclimus.

das ihnen  
 einem von  
 erscheinen  
 nur selten  
 rper, die,  
 rahlenden,  
 hen Schön-  
 n auch ihre  
 , irdische.  
 nicht bloß  
 chs gleich-  
 on weiten,  
 sind, die  
 ultern, die  
 beschuhten  
 n sein sich  
 essen Stoff  
 t und das,  
 r hinfließt,  
 ewandstück  
 in diesem  
 nisse, die  
 t, ein be-  
 tet.\* Hier  
 nd Können  
 nhüllt auch  
 per, ohne  
 d deutlich  
 n darunter  
 Bekleidung  
 — bis auf  
 n barockes  
 otive aus-  
 ner tieferen  
 ie Künstler  
 Erfüllung  
 lsten Auf-  
 a, die nach  
 sterbliches  
 gerade so  
 oberflächen  
 nachlässiger  
 eder einer  
 delios' un-  
 orstehende  
 ar machte,  
 inmt, am  
 und hinter  
 ige spannes  
 ng geschäf-

Blagenen Ge-  
 Gürtel der  
 die Finger-  
 enden Thon-



zig, zu höhlen und zu glätten, was nie gesehen werden, kaum wirken konnte. Dieser selbstlose Fleiß kehrt im Kleinsten wieder: die Verzierungen von Schilden und Schuhen, die Schwerter und Köcher, die Flügel und Schlangen, die rauhe Außenseite und die glatte Innenfläche der Thierfelle, die elastischen Gürtelschnüre der Frauen, die Anschirrung der Gespanne — Alles ist mit gleicher Liebe, mit gleicher Sorgfalt, mit gleicher technischer Vollendung und Gewissenhaftigkeit gearbeitet; überall eine selbstbefriedigte Freude am eigenen Schaffen, wie nur die Natur und von größeren Kunstschöpfungen nur noch die Werke des Parthenon sie zeigen. Von den pergamenischen Künstlern bringen sie uns den höchsten Begriff bei; sie erscheinen in gewisser Beziehung auf dem Höhepunkte künstlerischen Vollbringens: glückliche Erben jeder Art von Technik und Vortragsweise, konnten sie Alles und dies Alles wiederum auf sehr verschiedene Weise, wie das z. B. in der Haarbehandlung, aber auch bei der Gewandung ohne Weiteres hervortritt. Aber trotzdem ist da nichts von Manier, von bloßer Maché, sondern ein Jedes ebenso direct und frisch empfunden wie zur Ausführung gebracht. Und zeigt ein Vergleich mit Werken, wie der sterbende Gallier — dessen Original wir nun einmal der Zeit des Attalos zuschreiben wollen —, daß wir es hier noch mit einer lebendigen, aufwärts strebenden Entwicklung zu thun haben,\* die wir eben als hellenistisch-kleinasiatische Kunst bezeichnen können, so werden wir zugleich mit Staunen gewahr, wie eine Zeit, die wir schon als wesentlich reproductiv anzusehen pflegten, in einer bestimmten Sphäre nach längerem bewußten Streben gerade erst das Höchste erreicht hat, und zwar in einer Sphäre, die unseren künstlerischen Anschauungen und Anforderungen — vielleicht leider — im Ganzen doch näher liegt als das, was wir bisher mit dem unzureichenden Worte „der Antike“ ganz allgemein zu bezeichnen gewohnt waren. Das ist, wie schon im Eingang bezeichnet, die Sphäre des rhetorischen Pathos, als deren Ausläufer und Endpunkt im Alterthum wir wohl die Gruppe des Laokoon anzusehen

\* Man vergleiche z. B. die immerhin steife Lage der linken Hand des Galliers mit der Fingerbewegung fallender Giganten.

haben, deren freie, originale und naturwahrste Bethätigung wir jedoch von nun an stets in den Pergamenern bewundern werden. Und selbst dieser Zeit sind die Göttergestalten noch nicht zur Phrase geworden, wenn auch durchaus nicht alle gleich inhaltsvoll sind. Damit ist uns ein ganz neues Licht erstanden, dessen Beleuchtungsgebiet noch gar nicht einmal abgegrenzt werden kann. Unter wie neuem Gesichtspunkte erscheint uns dadurch jetzt schon die ältere Kunstübung Kleinasiens; möglich selbst, daß diese Werke mehr als alle seit der Renaissance gefundenen bestimmt sind, praktisch und treibend auf unsere eigene Kunstentwicklung zu wirken.\*

Für die gesammte Erscheinung darf man nicht vergessen, daß Farben an Geräthen und Gewändern, ein warmer Ton auch am Nackten, Zusätze von Schwertern, Binden, Gehängen, Schuhknöpfen in Bronze zum Theil wahrscheinlich, zum Theil gewiß auch an den pergamenischen Werken verwendet waren. Was beim praxitelischen Hermes, den wir im Mai des Jahres 1877 zu Olympia fanden, noch auffallen mußte, nämlich die Anstückung des Gewandes aus kleinen Marmorstücken, erscheint hier als Regel: Arme und Hände, Finger und Locken, Bauch- und Kopfstücke, Schlangenzähne und Gewandfalten, genug Alles, wozu der Marmorblock gerade nicht ausreichte, ist ohne Scheu in besonderen Stücken angefügt. Was dem Alterthum unwesentlich schien, darin war es frei von Pedanterie oder Rigorosität; und wie es z. B. kein Bedenken darin fand, die nächste Umgebung des Parthenon als einen rauhen, unebenen Felsen zu belassen, so nahm es auch keinen Anstoß an der Stückung seiner bedeutendsten Werke.

Blickt man endlich auf das Ganze der Composition, so muß man freilich sagen, ihr werden wir erst dann gerecht werden,

\* Ich weiß, daß ich damit in Gegensatz zu Mehreren trete, deren Urtheil ich schätze; auch können wohl meine Worte nicht so verstanden werden, als ob ich für Nachahmung der pergamenischen Werke plaidirte. Aber wie frisch Empfundenes unmittelbar in Plastik überseht sich ausnehmen muß, das kann man allerdings von ihnen lernen. Wer das auf einen Schlag sehen will, dem ist zu rathen, sich von den Pergamenern einmal direct in die Nationalgalerie zur Prometheusgruppe zu begeben, für die übrigens hierin gar kein besonderer Vorwurf liegen soll.



die rechte Freude, weil den rechten Einblick werden wir erst dann haben, wenn der Zusammenhang und die Folge der Bilderreihe näher wird erkannt werden können, wie das auf viel beschränkterem Gebiete und in etwas anderer Weise bei der Balustrade des athenischen Niketempels der Fall gewesen ist. Aber schon jetzt darf man für das Aeußerliche so viel sagen, daß durch eine weise Benutzung nicht allzu vieler Mittel auch hier eine wundervolle Mannigfaltigkeit ohne Uebermaß, ein völlig

der Giganten eine unversiegbare Quelle: ihre großen Fittiche — bisweilen Fledermausflügel wie bei unseren Dämonen — füllen in schönen Linien den Raum, ihre vielfach und wie empört geringelten Schlangenbeine, welche sich dem Körper bald einfach schuppig, bald unter überfallenden flossenartigen Blättern ansetzen, bäumen sich empor, schießen in gieriger Schwungung auf die Gegner und greifen mit scharfem Biß thätig ein in den Kampf; freilich scheinen sie mit ganz vereinzelt



Kämpfender Perser. (Vatican.)

selbstbewegtes leidenschaftliches Leben ohne Unruhe erreicht worden ist. Die Kampfart des Alterthums gab auch für dieses Werk wie für so viele andere die einfachen, aber malerischen Vorbilder her: Mann kämpft gegen Mann, oder der Streit erhebt sich um und über einem Gefallenen — ein besonders bevorzugtes Motiv —, mehrere Götter erlegen den Feind aus größerer Ferne mit Pfeilen, andere ergreifen den sich wendenden Gegner am Kopf, ihn zurückzureißen, oder sie treten zu neuem Kampf auf Haufen Erschlagener. Unererschöpflich sind die Stadien solcher Kämpfe. Um aber der Composition äußerlich Abwechslung und Fülle zugleich geben zu können, bot zuerst die Gestaltenbuntheit

Ausnahmen sich nur an die Gewänder und Waffen der Götter wagen zu dürfen. Aber ein Gleiches fehlt nicht auf Seiten der Götter; nicht bloß ihre Gespanne tragen sie saugend zum Kampf, Zeus' Adler durchfliegen das Schlachtfeld, tragen Blitze und krallen sich fest an ihren Erbfeinden, den Schlangen, neben Bacchus springt sein Panther in den Kampf, ihre Hunde folgen der Hekate, Löwen, diese Freunde der Götter, werfen sich auf die Unterliegenden, Eos reitet hinein und Selene, und auf herrlichem, weit ausgreifendem Löwen stürmt eine pfeilbewehrte Göttin zu Kampf und Sieg. So sind denn in Wahrheit alle Elemente entfesselt; Götter und Giganten streiten den letzten,



aber schwersten Kampf um die Herrschaft der Welt, beide mit gleicher Leidenschaft und die Sieger ohne Erbarmen. Man kann es allerdings wohl zum Theil als ein Zeichen der Zeit betrachten, daß Züge so rührender gegenseitiger Theilnahme — wie z. B. auf dem Frieſe von Phigalia — hier bis jetzt wenigstens nicht vorkommen.

Auch von den Titanen und ihrer Besiegung durch die Götter wußten die Sagen zu melden, aber diese haben nie plastische Gestalt erhalten, und nur die Gigantomachie war ein gleich beliebter Gegenstand der Poesie und Kunst. In dessen so zahlreiche Darstellungen derselben auf uns gekommen sind, so ist doch kaum eine im Stande, uns bei der Anordnung des pergamenischen Bildwerkes auch nur einen Schritt vorwärts zu bringen, wenige weisen eine nähere Verwandtschaft mit demselben auf. Das kann freilich zunächst deshalb nicht überraschen, weil die meisten derselben Vasenmalereien — theilweise von ausgezeichnete Schönheit — sind, welche einer früheren Zeit angehören. Ihnen mögen denn wohl auch größere Darstellungen des Gigantenkampfes, der aus nahe liegenden Gründen besonders von der religiösen Kunst vielfach verwendet wurde, hier und da zu Grunde liegen; das Vorhandensein bedeutender Darstellungen der Art kann man jedenfalls aus ihnen folgern, und es ist gut, das hier zu betonen. Aber im Ganzen darf man doch überhaupt fast niemals an directe Entlehnung denken. Die Werke der großen Kunst übten nur anregende Kraft, im Uebrigen kann man sich die eigene schöpferische Fähigkeit selbst griechischer Kunsthandwerker gar nicht groß genug vorstellen; da will jedes Werk zuerst für sich allein genommen und individuell beurtheilt sein. Die Sage gab im vorliegenden Falle, wie in vielen anderen, nur das allgemeine Thema und daher gewisse einzelne wiederkehrende Züge: die Gaa zürnt den Göttern, bringt die Giganten zur Welt und reizt sie gegen die Olympischen zum Kampf, in dem sie unterliegen. Von der den Mythos weiter entwickelnden und ausbildenden Kraft der griechischen Kunst und dann wiederum von ihrer Rückwirkung auf die Poesie darf man nicht zu gering denken. Dieses selbständige Leben der Kunst und ihrer Werke ist es auch, was uns anrath, jedes mög-

lichst aus sich selbst zu erklären und Schlüssen aus Analogien zu mißtrauen. Wenn wir uns also schließlich fragen, ob es nicht möglich sei, wenigstens einen Begriff von der Anordnung des großartigen Werkes im Einzelnen zu geben, so sind wir zur Beantwortung fast lediglich auf das Werk selbst angewiesen.

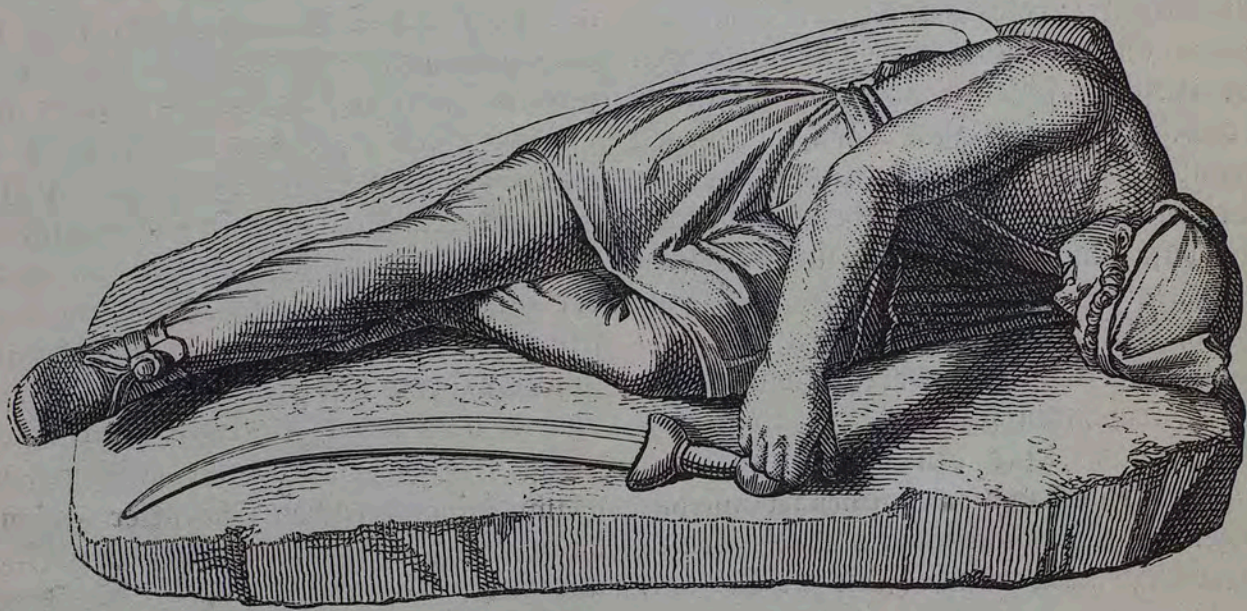
Die Kampfschemata bringen eine Auflösung in einzelne Gruppen mit sich, was sie daher in älterer Zeit besonders zum Schmuck von Metopen geeignet erscheinen ließ, und ihnen scheinen sich die Vasenzeichnungen des strengen sowie des schönen Stiles (fünftes und viertes Jahrh. vor Chr.) anzuschließen, welche immer nur Paare von Kämpfern zeigen, während noch ältere Vasenbilder einen selbständigeren Charakter tragen. Aber auf mehreren Vasen des reichen Stiles (vom dritten Jahrhundert an) ist die Gigantomachie als große zusammenhängende Composition dargestellt, und zwar, wenn nicht Alles täuscht, mehr durch Gemälde beeinflusst, von denen wir freilich gar nichts wissen, als durch die Plastik. Wenn wir nun wahrnehmen, daß das Werk der Pergamener — abgesehen von seinem gesammten malerischen Charakter — mit diesen Bildern manche, zunächst äußerliche Berührungen hat, so erscheint die Frage berechtigt: zerfiel auch die so freie, ohne architektonische Trennung sich entwickelnde Schöpfung der pergamenischen Künstler durchgehends in einzelne selbständige Scenen, wie bei der älteren Kunst, oder vereinigte sie ein gemeinsames Band? Oder, da schon jetzt bestimmt einzelne Scenen sich erkennen lassen, haben wir nur eine epische Aneinanderreihung von Kampfmomenten vor uns, zugleich nicht ohne Beachtung des uralten Gesetzes der Symmetrie, oder herrschte daneben und gleichsam darüber — vielleicht an jeder Seite — eine der Tragödie ähnliche Auffassung, deren Handlung erst leiser anhebt, dann wächst und erregter wird, bis sie zur lösenden Katastrophe führt? Dies anzunehmen, ist verführerisch genug, nicht bloß weil es mehr dem Charakter dieser Kunst zu entsprechen scheint, sondern auch weil doch schon hier und da eine so erstrebte Einheit durch die Verschiedenheit der Stadien ersichtlich ist. Denn so gewiß ein großer Zug es ist, der durch den



ganzen Bildercyclus geht, so gewiß eine schöpferische, aufs höchste gesteigerte Phantasie hier kaum an einer Stelle erlahmt scheint,\* so gewiß ist doch auf der anderen Seite, daß wir hier und da, z. B. am Ende der Treppenwangen, ein Abnehmen, ein Verebben der Handlung bemerken können, gleichsam ein weniger lautes Kampfgeräusch zu vernehmen meinen; doch da ist das so natürlich und geboten.

Aber gehen wir mit Vorsicht nur den Andeutungen des Werkes selber nach; schon eine einfache Erwägung legt den Schluß nahe, daß viele Züge des gesammten Bildes nicht gesichert sein können.

Fragmente sich als zusammengehörig erweisen, daß selbst ein größerer Theil der Götternamen an den Gesimsen den gefundenen Gestalten zu entsprechen scheint; aber bei näherer Untersuchung dürfte das vielmehr bloß bezeugen, daß zur Zeit der letzten Zerstörung überhaupt nur noch einige bestimmte Theile des Gebäudes vorhanden waren. Nichts darf uns zu dem Glauben verleiten, ein Ganzes oder auch nur den größten Theil desselben vor uns zu haben. Denn eine Gigantomachie, in welcher nach Inschriften und Resten eine ganze Reihe geringerer und fast unbekannter Gottheiten auftrat und



Gefallener Perjer. (Neapel.)

Wohl ist es auf den ersten Blick überraschend, daß so viele der gefundenen

in der wir doch bisher mehrere der größten Olympier, wie z. B. Hera und

\* Ich sage das — zugleich unter Berufung auf die Num. S. 38 — trotz aller Anerkennung, daß es sich in der Gigantomachie um einen vielfach durchgearbeiteten Gegenstand handelt, und ich sage es, obgleich ich wenigstens fest überzeugt bin, daß die pergamenischen Künstler sogar sehr wesentliche Motive — die klagende Gaa, die Gespanne der Götter und zwar vielleicht auch ihre Verwendung als Mittelpunkte u. a. — in früheren Gigantenkämpfen vorfanden. Auch stand die verschiedene Ausrüstung der Giganten schon ebenso fest wie die dichte Bekleidung der Göttinnen, die geringere der Götter, ja sogar die sorgfältige Behandlung und Verzierung der Schilde. (Auf die sich natürlich ergebenden Kampfmotive behne ich die Bemerkung nicht aus.) Aber die Alten stellten an ihre Künstler auch gar nicht die heängstige Forderung absoluter Originalität und Neuheit aller Elemente, konnten sie bei der je nach Perioden feststehenden Auffassung der meisten göttlichen oder halbgöttlichen Gestalten auch gar nicht stellen. Kennen wir die vorausgehenden Darstellungen der Gigantenkämpfe

— wohl zum Theil Malereien, von denen wir freilich in der gesammten Wandmalerei keine Spur mehr finden —, so glaube ich allerdings, daß in unseren modernen Augen die Pergamener wesentlich verlieren würden, weil sie an Originalität eingebüßt und nicht mehr wie eine plötzliche Erscheinung überraschend und unvermittelt vor uns ständen. Ich deute dies hier nur an, weil, wie die Sache nun einmal liegt, es sich da zunächst mehr um eine interne Angelegenheit der Archäologie handelt. Indessen will ich doch im Vorübergehen die Frage aufwerfen, ob es nicht am Ende doch möglich wäre, daß die oben erwähnten Vasenbilder reichen Stiles, besonders eines im Louvre, vielleicht erst nach dem pergamenischen Werke entstanden wären? Die Beflügelung und Schlangensüßigkeit der Giganten müßte dann auf den Vasen absichtlich vermieden worden sein und ist es wohl auch, denn es giebt unzweideutige Beweise, daß die Vasenmaler jenes Stiles beide Motive kannten. Dieselben sind wohl mit Bewußtsein und Absicht auf Reliefs beschränkt geblieben.



Demeter, Poseidon und Ares, Persephone und Hades, Asklepios und Hygieia — zwei ganz besonders pergamenische Gottheiten — nicht nachweisen können, kann nicht vollständig sein. Deshalb halte ich auch weiter für durchaus wahrscheinlich, daß das Reliefband alle vier Seiten des Altarbaues umzogen hat trotz dem Fehlen von Funden und Fragmenten an der Westseite.

Allerdings lege ich im Uebrigen auf Fundorte und Fundthatsachen auch bei der Anordnung dieses Bildwerkes ein großes Gewicht. Bei der letzten Zerstörung desselben, welche wohl zum Behufe des Mauerbaues stattfand, wurden die Reliefs der Südseite unmittelbar nach Süden herabgestürzt; die Platten der westlichen Hälfte an der Nordseite und diejenigen der Westseite schleifte man zum Weststücke der Mauer, wo sie zum Theil noch neben einander, zum Theil aber auch mit den übrigen gemischt lagen, doch bisweilen so, daß man ihren Weg in einzelnen Fragmenten verfolgen kann. Nur eine Anzahl kleinerer, vielleicht schon früh losgesplitteter Stückchen verräth dann noch öfter durch ihren Fundort den ursprünglichen Stand, für den endlich auch oft eine unverkennbare Analogie in der Ausführung ins Gewicht fällt; doch mahnen in dieser Beziehung manche Fälle zur Vorsicht.

Zu diesen rein äußerlichen Kriterien kommen für die Anordnung noch zwei andere hinzu: das alte selbst gegebene und recht eigentlich griechische Gesetz der Symmetrie hat auch hier — wohl je an den einzelnen Seiten — gewaltet, und dann ist gewiß, daß der Abstammung oder auch nur dem Sinne nach verwandte Gottheiten öfter auch räumlich einander nahe standen.

Hiernach gebe ich einige der Hauptzüge des Bildes, wie sie mir theils als wahrscheinlich, theils auch nur als möglich sich ergeben haben. Ich greife dabei nur einiges Wesentliche heraus, wie es sich für einen Moment ziemt, in dem wir doch erst am Eingang der Kenntniß uns befinden. Fest stehen bisher nur zwei Ecken — eine des Altars und eine der Treppen — sowie die Thatsache, daß zwei Platten sicher an Ecken gehören und zwar rechts von ihnen.\*

\* Es wäre undankbar, an dieser Stelle nicht zu erwähnen, daß die Zusammensetzung ganzer Gruppen und einzelner Figuren zum Theil aus ganz kleinen Stücken besonders der unermüdblichen Ausdauer und

Nicht die südliche Seite des Baues, in welcher wohl aus besonderen räumlichen Gründen die Treppe angelegt worden, war die feierlichste, sondern auch hier war das die östliche, an welcher vorüber wie jetzt so im Alterthum der Weg den Besucher zur Burgkrone hinführte. Hier war — merkwürdig genug — vielleicht schon in der Nähe der Nordostecke, wohin auch die ganz kleinen Fragmente weisen, der Höhepunkt des ganzen Kampfes dargestellt — sollte ihn der vorübergehende Beschauer erst am Ende seiner Wanderung als Abschluß finden? — Athena mit gewaltigem Schritt nach rechts eilend, ohne Waffe, nur noch den Schild am Arm, faßt mit der Rechten einen geflügelten, vor ihr gestürzten Jüngling hinten am Kopfe; ihre Schlange hat ihm das rechte Bein zusammengeschnürt und gebrochen und ringelt sich nun empor, ihm in die Brust zu beißen. Vergebens sucht er die Hand der Göttin wie mit unwillkürlichem Griff seiner Rechten zu entfernen; der schmerzliche Ausdruck des herrlichen, von wirren Locken umwallten Antlitzes würde den völligen Sieg der Göttin verrathen, auch wenn nicht der Künstler Alles gethan hätte, um zu zeigen, daß an dieser Stelle, und zwar nur an dieser, der Sieg endgültig entschieden sei. Denn schon fliegt die beschwingte Nike von der anderen Seite hinzu, die Göttin zu kränzen, und vor ihr steigt die Gestalt der Gigantennutter, der Gaa, aus dem Boden empor, die klagenden Augen aufwärts gerichtet, die Hände erhoben, die siegende Göttin um Gnade anzusehen. (S. Illustr. S. 47.) Freilich hatte die Sage diesen Zug insofern vorbereitet, als die Gaa für die eigentliche Anstifterin des Kampfes galt, und es ist vielleicht erst der rückwirkende Einfluß der Kunst, wenn römische Dichter auch die Gestalt der Klagenden kennen; denn schon auf einem schönen Vasenbilde steigt sie so vor dem siegenden Poseidon auf. Aber es ist menschlich und gewiß mit Bedacht, daß hier das Weib sich auch an

dem geübten Auge des Italiensers Herrn Freres (im Berliner Museum) verdankt wird. Auch ist es eine Pflicht der Dankbarkeit, nicht zu verschweigen, wie bereitwillig und entgegenkommend Herr Conze ein eingehendes Studium der Bildwerke und Fundthatsachen gestattet, erleichtert und gefördert hat.



ein Weib unter den Gottheiten wendet, | beiden Seiten der vier Platten umfassend  
die allerdings als Inhaberin des Altars | den Scene sieht man noch Fragmente er-



Athena im Gigantenkampfe. (Pergamon.)

schon von vornherein an dem entscheidend- | schlagener Giganten, denn die größeren  
sten Punkte dargestellt sein mußte. Zu | olympischen Götter zeigen ihre besondere

des Baues,  
eren räum-  
gelegt wor-  
ndern auch  
an welcher  
erthum der  
krone hin-  
rdig genug  
Nähe der  
anz kleinen  
epunkt des  
sollte ihn  
er erst am  
Abjchluß  
gewaltigem  
hne Waffe,  
s, faßt mit  
vor ihr ge-  
Kopfe; ihre  
Bein zu-  
und ringelt  
Brust zu  
die Hand  
ichem Griff  
er schmerz-  
von wirren  
würde den  
thnen, auch  
les gethan  
ieser Stelle,  
Sieg end-  
schon fliegt  
er anderen  
ränzen, und  
Giganten-  
den empor,  
s gerichtet,  
e Göttin um  
tr. S. 47.)  
Bog insofern  
e eigentliche  
und es ist  
de Einfluß  
dichter auch  
ennen; denn  
mbilde steigt  
seidon auf.  
gewiß mit  
sich auch an

Herrn Heres  
ird. Auch ist  
u verichweigen,  
nd Herr Conze  
erte und Fund-  
sörbert hat.



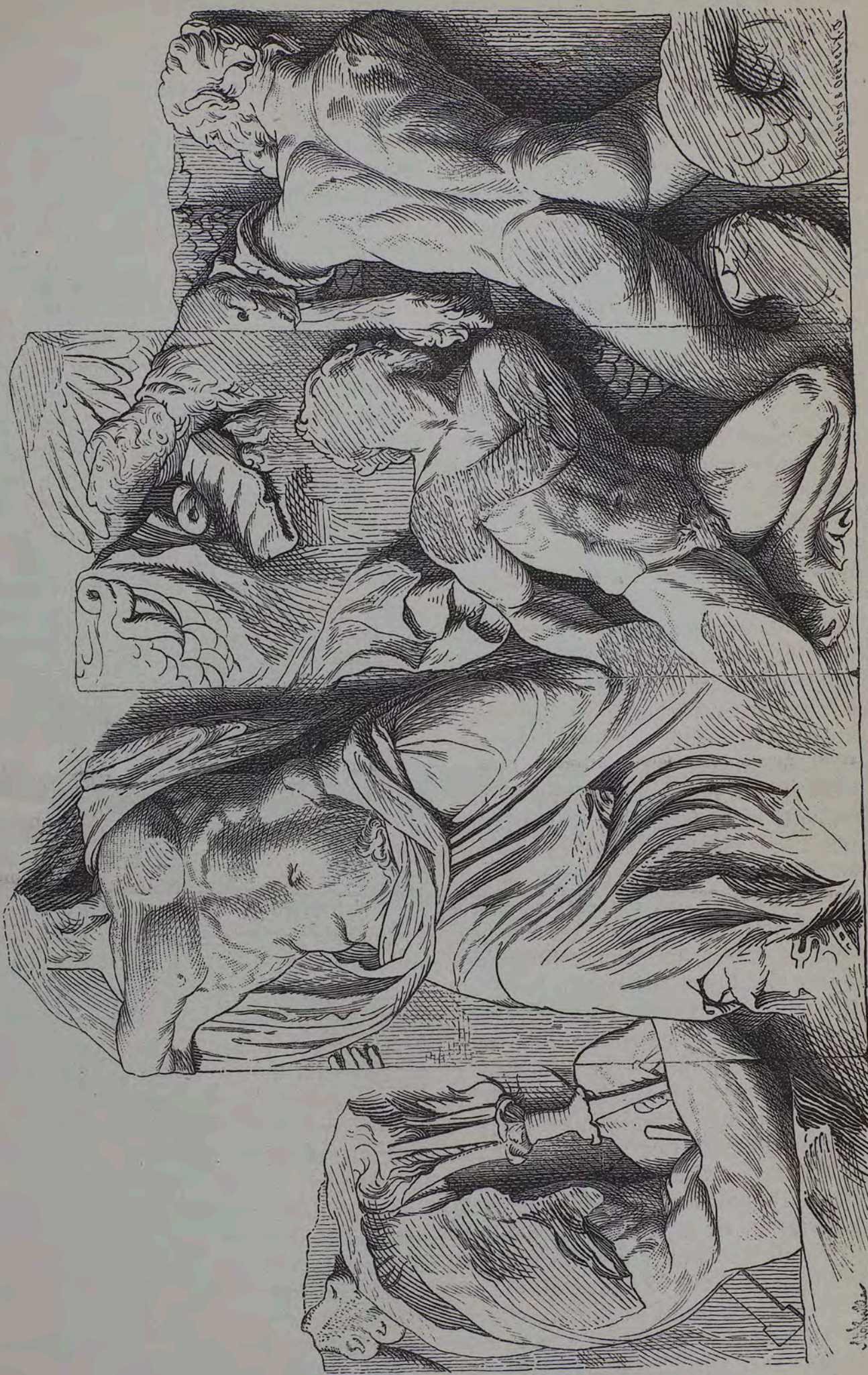
Macht auch darin, daß sie mit mehreren der gewaltigen Unholde zugleich fertig werden. So vor Allem Zeus, dessen Kampf auf vier Platten fast ganz erhalten geblieben durch eine der wunderbaren Fügungen, an welchen das Unternehmen so reich gewesen ist. (S. Illustr. S. 49.) Diese Gruppe mit fast entschiedenem Siege hat gewiß der Athena nicht fern gestanden — der Vater nahe der Tochter —, auch der Fundort weist darauf hin, wenn auch schon der inneren Verschiedenheit wegen aus der Entsprechung mehrerer Hauptlinien nicht gefolgert werden darf, daß Athena und Zeus als Gegenstücke gebildet waren. Mit stürmischer Bewegung schreitet der Gott, dessen mächtige Brust frei bleibt vom wallenden Mantel, nach links; seine erhobene Rechte schleudert den Blitz; der flammt nieder, und mit durchbohrtem Oberschenkel sinkt ein menschlich gebildeter, gewaffneter Gigant zusammen; die Linke des Donnerers schüttelt die Megis, und vor ihm stürzt ein zweiter Gigant wie getroffen oder auch in Krämpfen zu Boden, während ein schlangenfüßiger Genosse, der uns den herrlichen Rücken zeigt, noch drohend den linken, vom Fell umhüllten Arm gegen den Gott erhebt, dem ein Adler zusliegt. Diesem Gegner scheint noch ein vierter auf der anderen Seite des Zeus entsprochen zu haben. Wohl an der gleichen Ostfacade brauste ein Biergespann geflügelter Krosse über gefallene Giganten hinweg; krampfhaft greift noch die Hand des einen Todten in die Harnischfransen seines Genossen, der noch erstarrt den Schild wie schützend über der Brust hält. Es scheint nach Analogie anderer Gigantomachien wohl annehmbar — doch nicht mehr! —, daß dieses Gespann, etwa von Iris gelenkt, dem siegenden Zeus zueilte, um nach vollbrachtem Kampf den Gott wieder aufzunehmen; denn „sie selber, sie bleiben in ewigen Festen.“\*

Anzweifelhaft gehört der Ostseite, und zwar ihrem südlichen Ende, eine Reihe von Platten an, welche in Handlung und

\* Sollten wir einen Rest der Iris in dem wunderschönen Obertheile einer weiblichen Figur besitzen, bei welcher der halb erhaltene, seitwärts gewendete Kopf mit unvergleichlicher Anmuth dem Körper sich anfügt? — Uebrigens bemerke ich, daß nach den Anschauungen des Alterthums auch der Athena das Flügelgespann gehören könnte.

Ausführung den zwei Hauptgöttern nichts nachgeben. Hier ist Alles Kampf, Spannung und Erregung. Der Eke zunächst streitet die dreigestaltige Hekate gegen einen gewaltigen Schlangengiganten, ihre linken Hände tragen Schild und Schwertscheide, von ihren rechten führt die eine das Schwert, die zweite zückt eine Lanze, die dritte hoch erhobene fährt mit brennender Fackel dem Giganten entgegen; dieser, ein bärtiger Mann mit etwas geneigtem Haupt von trübem Ausdruck, erhebt in der Rechten einen Stein gegen die Göttin, seine linke Schlange ringelt sich mit gewaltigem Reif empor und zischt mit gierig geöffnetem Rachen der Göttin entgegen, die rechte aber faßt mit wüthendem Biß in den Rand ihres Schildes; aber auch der Göttin sind ihre Thiere, die Hunde, gefolgt, und schon greift der eine mit scharfen Zähnen und Klauen tief in den Oberschenkel des Giganten. Hinter dieser Gruppe eilt ein jugendlicher gewappneter Krieger von vollkommener menschlicher Schönheit mit Schild und Speer einer anderen Göttin entgegen; der Kampf entbrennt über einem älteren Schlangengiganten, den ein zweiter Hund der Hekate ungerissen und im Genick gepackt hält; dahin greift der Geworfene angstvollen Ausdrucks mit der Rechten; der schwere Oberkörper ist auf den linken Arm gefallen, dessen Ellenbogen in malerischer Weise im Hintergrunde verschwindet und der durch die Belastung gleichsam außer Dienst gestellt ist; bewundernswerth erscheint, wie das die gelösten und nur noch willenlos bewegten Finger ausdrücken. Aber noch leben die Schlangen; rückwärts zur Hekate ringelt sich die eine in mehrfachen Bogen und faßt ihr Gewand, am herbeieilenden Jüngling gleitet sie unschädlich vorüber, und das würde ihn als Genossen der Giganten auch dann kennzeichnen, wenn seine Gegnerin fehlte. Diese ist Artemis, kenntlich an ihrer typischen, anmuthig jugendlichen Erscheinung, am kurz geschürzten Gewande und der Bewegung des Bogenspannens; ihr nacktes rechtes Bein von vollendeter Wahrheit und Schönheit tritt mit energischem Schritt weit vor auf einen gefallenem Körper. Hinter ihr erscheint in ähnlichen Linien, nur nach der anderen Richtung gewendet, eine dritte weibliche Gottheit.





Zeus im Gigantenkampf. (Pergamon.)

Welche Gestalten hier etwa den weiteren Raum von der Ostseite bis zum Flügelgespann eingenommen, ist unmöglich zu sagen; nur waren es gewiß mehrere der großen und bedeutenden Götter, ja man könnte nach dem Stile



der Arbeit vermuthen, daß das Gespann von Hippokampen — und mit ihm dann Poseidon oder Okeanos — hier Gegenstücke zum Zeus gebildet. Aber unzweifelhaft ist die Fortsetzung des Hekatekampfes nach der anderen Seite; hier bildete er die südöstliche Ecke, die einzige bisher gesicherte des Altars mit einer Gruppe auf vier Platten, mit welcher somit die südliche, die Treppenseite, beginnt. Da greift der dritte Hund der Hekate thätig ein in den Zweikampf einer Göttin und eines Giganten; dann dringt mit erhobener Fackel ein diademgeschmücktes Weib auf einen geflügelten härtigen Giganten ein, welchen Tritonsöhren und Hörner auszeichnen; hinter ihm sinkt mit unendlich schmerzbelegtem Ausdruck ein jugendlicher Schlangengigant zusammen, welchem ein tödtlicher Pfeil oben in die Brust gedrungen, den er wohl frampfhaft faßte und vergebens herauszuziehen gesucht hat. Hier enden die Platten, aber dieses letzten Motivs wegen muß man, denke ich, als seinen Gegner eine mit Pfeilen bewehrte Gottheit annehmen, unter den vorhandenen die Löwenreiterin oder Apollon, den „fernhin treffenden“, eine herrlich bewegte ideale Jünglingsgestalt, die nicht zu ihrem Nachtheil mit der belvederischen Statue verglichen wird; seine Rechte griff in den Köcher, wie um aufs Neue zu schießen; die Linke, von der das Gewand herab sinkt, richtet sich, weit vorgestreckt, einem mächtigen Feinde entgegen, der mit hoch erhobener Rechten, unbekümmert um einen vor ihm Gefallenen, sich gegen den Gott heranwälzt. Läßt man diese ausgezeichneten Platten — denen vielleicht noch andere sich anschließen — den Eckgruppen folgen, so rundet sich Alles aufs schönste ab. Apollon und Artemis fassen die Eckgruppen beiderseits ein; dann aber ist die erste Göttin der Südseite, die auf Hekate gerichtet ist und der noch ein Hund beisteht, keine andere als der Hekate Mutter, Asterie, deren Name auf einem Gesimsstück erhalten ist; und die matronale Göttin mit Diadem und Fackel ist ihre Schwester, Leto, des Apollon und der Artemis Mutter. So hätten wir hier eine ganze Götterfamilie bei einander, ein zusammengehöriges Stück innerhalb des Ganzen; deshalb springen auch die Hunde bald hier bald da bei. Dadurch, daß man gerade eine

Familie, die also ein antiker Mensch auch vereinigt sich dachte und suchte, um die Ecke herum vertheilte, mochte man glauben, die Ununterbrochenheit der Bilderreihe da noch am besten gewahrt zu haben.

Vielleicht ist auch in der Nähe des Apollon, der gelockte jugendliche und nur geschürzte Gott zu suchen, welcher wie Herakles den nemeischen Löwen, so den löwenköpfigen Giganten in engster Umarmung zu erwürgen sucht; der hat die Takten in Leib und Arm des Gottes geschlagen, während die Wuth und der grimmig geöffnete Rachen seinem Haupte einen über dem Thiere stehenden bewußten Ausdruck verleihen. Oder wir haben unmittelbar nach dem Apollon vielleicht auch den Kampf des Dionysos zu suchen, der, auf einer Eckplatte allein erhalten, im kurzen Gewande mit Kebris weit zum Schlage ausholt; hinter ihm stehen ängstlich zwei klein und mehr realistisch gebildete Satyrn, während neben dem Gotte sein Panther in den Kampf springt. Mag nun Dionysos hierher gehören oder die rechte Seite der Nordwestecke des Altarbaues bilden, immer bleibt wahrscheinlich, daß an jeder Seite des Treppeneinschnittes die Bilderreihe eine Länge von etwa 12 m hatte (= 34 philetairische Fuß, wie er in Pergamon gebräuchlich war), wenigstens gewiß nicht mehr. Dann bliebe für die Treppe eine Breite von etwa 6 m, und in der That betragen auch die Reliefs der Treppenwangen genau so viel. Von der rechten derselben ist nur ein sehr wohl-erhaltener, mit Thierfell bekleideter Gigant übrig, gegen dessen eine Schlange ein Adler in der innersten Ecke mit Krallen und Schnabel streitet. Die linke Treppenwange ist zum großen Theil erhalten: zwei Seegottheiten, Mann und Weib, durch eigenthümliche Tracht und Schuhe charakterisirt, machen einem jugendlichen Schlangengiganten den Garaus; ein zweites Götterpaar bekämpft zwei in die äußerste Ecke wie in die Enge getriebene Gegner — der räumliche Zwang wird da zu einer neuen Quelle von lebensvollen Motiven —, wo am Ende wiederum Adler und Schlange im Kampf sind — der deutlichste Hinweis, daß auch in diesem so durchaus freien Werke das ordnende Gesetz der Entsprechung gewaltet hat, wenn auch nicht überall so streng, wie hier gefordert war. Die



äußere Treppenecke, dem vorausgesetzten Dionysos drüben entsprechend und unmittelbar anstoßend an die Seegottheiten, nahm hier der Kampf einer Göttin ein, anscheinend der Amphitrite — ein neuer Beweis dafür, daß verwandte Gottheiten zusammengedrückt waren, ein Princip, das den Unholden gegenüber zugleich einen innerlichen und gemüthlichen Sinn haben kann, obgleich auch sie im Kampfe sich einander beistehen. Auch ein Seecentaure, ein Helfer der Götter (Triton?) scheint hierher gestellt werden zu müssen; dieser kämpft über einem Gefallenen, dessen großartiger Ausdruck an die Alexanderköpfe gemahnt. Ob in dieselbe Folge auch die Auffahrt des Meergottes mit dem Hippokampengespann (s. oben) gehört, ist ganz ungewiß; und ich wende mich gleich zur Nordseite der Ara, nahe welcher so viele Platten gefunden worden sind und wohin durch kleine Fragmente so viele andere gewiesen werden, daß mir wenigstens zweierlei sicher erscheint, daß wir dort nämlich weder die Athenagruppe noch auch die Treppenanlage zu suchen haben. Nahe der Nordostecke und der Athena scheint da eine Folge von neun Platten gestanden zu haben, die zum großen Theile etwas ostnordöstlich von ihrem ursprünglichen Standort gefunden wurden. Göttinnen — unter ihnen eine mit Schild und Speer — treten auf Gefallene und theilen Todesstrieche aus, Götter kämpfen mit Schwert und Schild, einen umringelt und umarmt ein gewaltiger Schlangenmann und hält ihm den beschildeten Arm mit den Zähnen fest, bisher die einzige Stelle, an der ein Gott vorübergehend in Noth ist. Dann tritt ein gewaltiger Recke auf, nur zum geringen Theile erhalten, der mit beiden Händen als Waffe eine Keule zu schwingen scheint. Wenn Einige mit Recht Spuren des Löwenfelles an seinem Kopfe sehen und dieser Held danach Herakles ist, so erscheint seine räumliche Nähe bei den zwei Hauptgottheiten des Kampfes, Athene und Zeus, zunächst doppelt gerechtfertigt: denn einmal knüpfte ein altes Orakel an ihn den Sieg in der Gigantomachie, dann aber galt er als Vater des pergamenischen Heros Telephos und damit zugleich als Stammvater der pergamenischen Fürsten. Ja, erwägt man dies und erinnert sich dabei noch, wie nahe dem Zeus und der Athena der Heros in

den meisten anderen Darstellungen der Gigantomachie erscheint, so kann man wohl fragen, ob er nicht auch hier vielmehr auf der Ostseite gesucht werden müßte. An die Nordseite gehört auch ein feuriges Zweigespann — bildeten Gespanne etwa den Mittelpunkt jeder Seite? —, dahin auch, nach den kleinen Fundstücken, eine Gruppe, die ich auf Kriegs- oder Rache-götter beziehen möchte: eine geflügelte Göttin (Nemesis?), die mit schnellem Schritt einem fliehenden Giganten gefolgt ist, reißt ihn am Kopfe zurück, und ihre erhobene Rechte treibt mit starkem und sicherem Stoß ihm von oben her einen Speer in die Brust; dann folgt ein Zweikampf Bewaffneter, im Harnisch der Gigant, im leichten kurzen Gewande der weit ausholende Gott, Schild klirrt auf Schild, zum Tode getroffen bricht zwischen Beiden ein jugendlicher Körper zusammen in Linien von ergreifender Schönheit. Eine lang bekleidete Göttin, das schöne Haupt hinten umschleiert, schreitet mit hastigem Schritt vor, sucht dem vor ihr Gestürzten den deckenden Schild wegzureißen, während sie mit erhobener Rechten ein schlangenumwundenes Gefäß auf ihn zu schleudern im Begriff ist. Dann stößt ein halb gefallener Gott dem stiernackigen Kolosß sein Schwert in die Brust. An die Nordseite scheint endlich noch die etwas schwächere Gruppe eines Zweikampfes zwischen einer Göttin und einem Schlangengiganten zu gehören, und die auch in der Arbeit verwandte Göttin, die einen Speer gegen einen Schlangenmann erhebt, während vor ihr ein gewaltiger Löwe sich auf einen menschlichen Giganten geworfen und hinter ihr ein anderer Gigant — wohl auch als Monstrum gebildet — im Kampfe begriffen ist. Nicht nur des Löwen wegen rücke ich diese Gruppe nahe an die Ecke im Nordwesten und lasse jenseits derselben an der Westseite die Göttin im fließenden Gewande folgen, welche auf mächtigem Löwen über einen Gefallenen hinweg in den Kampf hineinreitet. Gleich als hätte sie eben abgeschossen, hebt sie einen neuen Pfeil aus dem Köcher, und während der so entstehenden Pause hält eine vor ihr hereilende Göttin\* einen andringenden

\* Das im Bogen über ihrem Haupte flatternde Gewand ruft eine große Reihe ähnlicher Gestalten



Gegner auf. Der blitztragende Adler hinter der Löwenreiterin scheint das Eintreten einer anderen Richtung anzudeuten und kann hier zugleich die Führung um eine Ecke vermittelt haben. An diese westliche Seite mag man auch die erhabene Auffahrt vom Zweigespann des Helios stellen, das ein jugendlicher Gigant mit erhobenem Fesseln zu machen sucht; vor dem Sonnengotte ritt Gös — man vergleiche ihren Gürtel mit dem der Löwenreiterin —, an derselben Seite ist die Schwester Selene zu suchen, die vielleicht mit Recht in einer seitwärts reitenden, vom Rücken gesehenen Göttin erkannt wird. Nur muß man diese drei Gottheiten nicht einfach hinter einander aufgereiht denken; das würde dem Charakter dieser Kunst nicht entsprechen.

Nicht weiter will ich ausdehnen, was doch im besten Falle zunächst nur die Wahrscheinlichkeit einer Vermuthung für sich haben kann; auch werden diese Andeutungen genügen, um von der möglichen Entwicklung der Bilderreihe wenigstens einen Begriff zu erwecken. Die Fülle künstlerischer, kunstmythologischer, historischer und technischer Gesichtspunkte ist im Augenblick noch unübersehbar. Wahrlich prophetisch waren die Worte Brunn's, wenn auch in etwas anderem Sinne gemeint, daß die pergamenische Kunstschule nicht verfehlen würde, uns noch in Zukunft und in verschiedenem Sinne zu beschäftigen.

So groß in jeder Beziehung sind die Reste der Gigantomachie, daß wir zunächst für die anderen Funde, so viel sagend auch diese sind, so sehr sie uns unter anderen Umständen fesseln würden, kaum einen Blick übrig haben. Die Frauenstatuen stellen wohl zum Theil Priesterinnen dar,

auf römischen Sarkophagen ins Gedächtniß. — Man vergleiche übrigens die Verschiedenheit der Gewandbearbeitung bei ihr und der reitenden, also zwei unmittelbar neben einander befindlichen Figuren.

eine Richtung, in welcher wir die Kunst dieser Periode auch in Rhodos vielfach thätig finden. Die kleineren (1,58 m hohen) Reliefs gehen die Telephosage und wohl noch einen Theil der mythischen Vorgeschichte Pergamons an; diese scheinen oben, innerhalb der Säulenhallen des Altarbaues, angebracht gewesen zu sein. In ihnen steckt noch viel von der „antiken Ruhe und Einfachheit“, ein neuer Beweis von der theilweise effektischen Vielseitigkeit dieser Zeit und Schule. Hier, wenn irgendwo, haben wir die Vorbilder für das gute römische Relief, z. B. an den älteren Triumphbogen, vor uns. Aber sie will ich diesmal nur erwähnt haben wie die schon im Eingang genannte Fülle anderer Funde.

Wieder sind die Arbeiten aufgenommen; es liegt im Plane, das Bild der alten Stadt im Zusammenhange herauszuarbeiten, wie es uns in Olympia mit einem antiken Festplatze gelungen ist.

Man neide uns diese Erfolge nicht: wir haben gegen andere große und früher gesicherte Culturnationen Europa's auch auf diesem Gebiete noch so viel nachzuholen; mögen auch sie nicht bloß an dem Unserigen Antheil nehmen, sondern auf gleichem Felde zu wetteifern, uns zu überbieten suchen. Auch das werden wir als eine willkommene und köstliche Frucht unserer Unternehmungen begrüßen, wie es seinerseits nicht verfehlen kann, den Sinn für das Ideale bei Stumpferen zu erwecken, bei Anderen wach zu erhalten.

Wir aber wollen es als ein gutes und verheißungsvolles Zeichen begrüßen, daß gleich nach der Zeit, in welcher unser Vaterland aus harten Kämpfen erneut hervorgegangen ist, uns ein Bildwerk geschenkt ward, das den endgiltigen Sieg wenigstens über irdische Feinde in der eindringlichen und erhabenen Sprache der Kunst verewigt.





die Kunst  
odos viel-  
en (1,58 m  
elephosjage  
mythijchen  
ese scheinen  
hallen des  
en zu sein.  
er „antiken  
ter Beweis  
Bielseitig-  
hier, wenn  
der für das  
den älteren  
er sie will  
n wie die  
lle anderer

aufgenom-  
Bild der  
ge heraus-  
lympia mit  
en ist.

nicht: wir  
früher ge-  
s auch auf  
schzubolen;  
Unserigen  
chem Felde  
ten suchen.  
ne willkom-  
rer Unter-  
seinerseits  
n für das  
wecken, bei

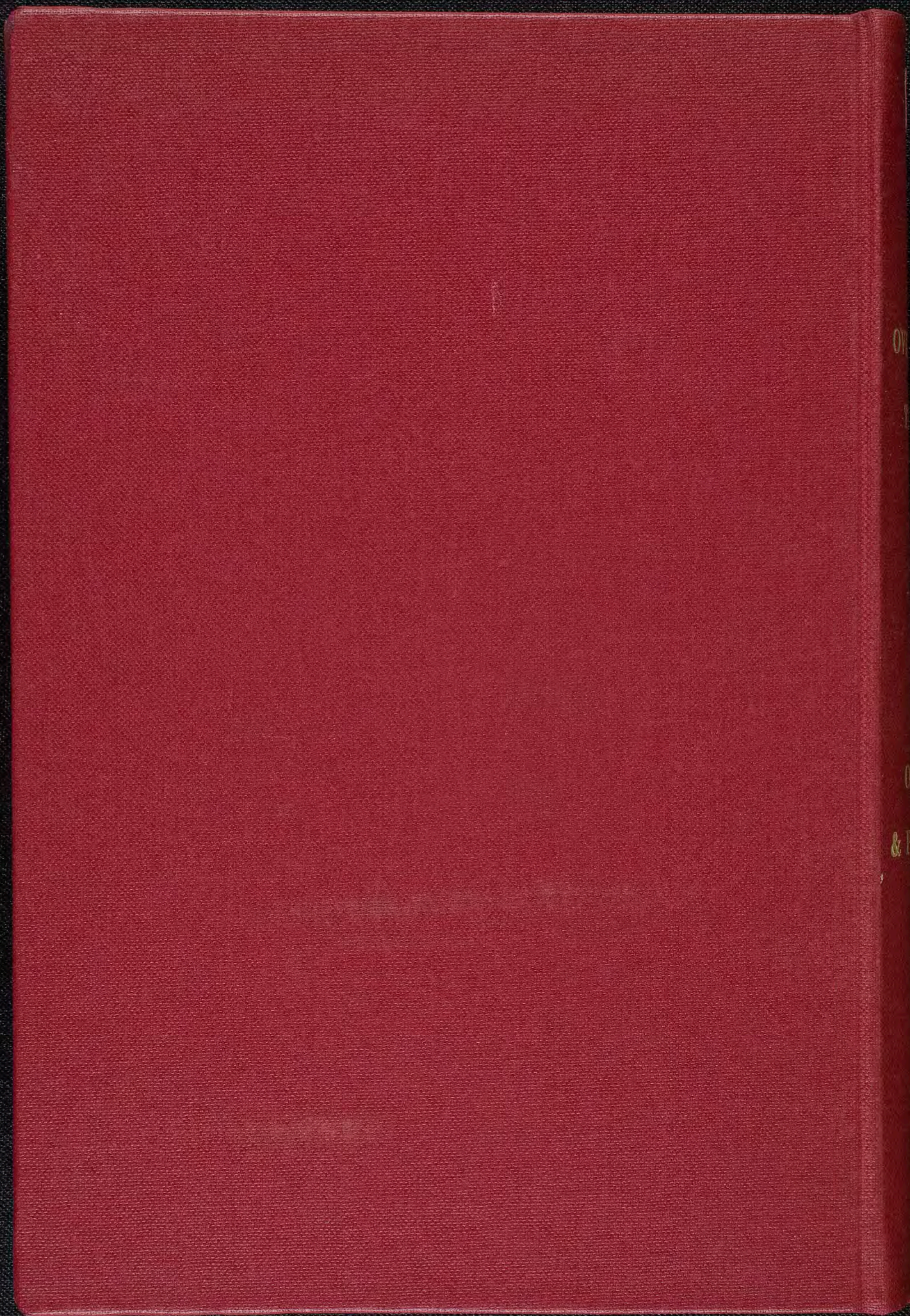
gutes und  
ußen, daß  
cher unser  
sen erneut  
ildwerk ge-  
tigen Sieg  
de in der  
sprache der



2

11







XST.30

OVERBECK'S  
TRACTS

13

OLYMPIA  
& PERGAMON





# Digital ColorChecker® SG



**gmb**  
GRETAGMACBETH

0 1 2 3 4 5 6 mm