Walz.

Abhandlung über die Erklärung der Eckfiguren am Ostgiebel des Olymphischen Zeustempels und am Westgiebel des Parthenon / von Professor Dr. Walz

Tübingen : L. Fr. Fues'sche Buchdruckerei, 1887.

ICLASS Tract Volumes T.31.2

2

PROGRAMM

DES

KÖNIGLICH WÜRTTEMBERGISCHEN EVANGELISCH-THEOLOGISCHEN SEMINARS

MAULBRONN

ZUM

SCHLUSS DES ZWEIJÄHRIGEN KURSES 1885—87.

INHALT:

TÜBINGEN

L. FR. FUES'SCHE BUCHDRUCKEREI

— FRANZ FUES —

1887.

Über die Erklärung der Eckfiguren am Ostgiebel des olympischen Zeustempels und am Westgiebel des Parthenon.

Dass die Giebelskulpturen des Parthenon trotz der viele Jahrzehnte umfassenden und fast unausgesetzten Bemühung der Gelehrten noch keine allseitig befriedigende Erklärung gefunden haben, darf bei der grossen Mangelhaftigkeit der schriftlichen und monumentalen Überlieferung viel weniger wundernehmen, als die Thatsache, dass selbst der Bilderschmuck an den Giebeln des olympischen Zeustempels, oder wenigstens am Ostgiebel, bis jetzt noch einer über jeden Zweifel erhabenen Deutung harrt; denn man sollte denken, dass die zehnmal kürzere Frist, in welcher die archäologische Forschung an diesem Problem arbeitete, durch die viel grössere Vollständigkeit der monumentalen Überreste und litterarischen Zeugnisse reichlich aufgewogen würde. Besitzen wir ja doch, mehr oder weniger vollständig, sämmtliche 21 Figuren im Original, welche wir aus der immerhin ziemlich ausführlichen Beschreibung des Pausanias erschliessen mussten. Während aber am Parthenon die Standstellen der im Original oder in Zeichnung erhaltenen Überreste und damit die Komposition der ganzen Westgiebelgruppe bis auf wenige Einzelheiten fest gesichert sind und die Schwierigkeit der Erklärung vor allem auf dem fast gänzlichen Schweigen der schriftlichen Überlieferung beruht, bildet am olympischen Ostgiebel eben die Unsicherheit hinsichtlich der Komposition den Hauptgrund, warum auch die Erklärung, einer absolut sicheren Grundlage entbehrend, noch zu keinen allgemein giltigen Resultaten gelangt ist, wie diese Unsicherheit andererseits von vornherein einen entschiedenen Mangel in der Komposition dieser Gruppe, im Gegensatz zu den drei andern Giebeln, andeutet, nemlich das Fehlen eines innerlich notwendigen, unlöslichen Zusammenhangs der Figuren unter einander. So lange man sich aber nicht einmal über die methodischen Grundsätze geeinigt hat, welche für die Anordnung der Figuren speziell des Ostgiebels massgebend sein sollen, wird die archäologische Welt in dieser Hinsicht in zwei Lager gespalten bleiben. Jene Einigung aber ist bis jetzt nicht erzielt. Denn die einen verteilen die unsicheren 6 Figuren [1]) nemlich (nach Treus Bezeichnung) BCELNO nach dem Kriterium möglichst strenger

1) Von den beiden Frauengestalten der Mittelgruppe ist dabei abgesehen; ihre Umstellung wird on Studniczka (archäol. Ztg. 1884 S. 281 ff.) aus triftigen antiquarischen Gründen vorgeschlagen, on Löschcke (in der gleich zu nennenden Schrift) aus ästhetischen Rücksichten empfohlen.

Symmetrie [2]). Die andern glauben, dass der Fundort der Statuen für ihre Aufstellung massgebend sei und dass sich im Ostgiebel vielmehr ein Streben nach Freiheit und Mannigfaltigkeit als nach streng gebundener Symmetrie geltend mache [3]). Die Verbindung der beiden Gesichtspunkte des Fundorts und der Symmetrie endlich hat eine neue, dritte Anordnung, die Vereinigung der Frage nach der Anordnung mit derjenigen nach der Erklärung eine neue Deutung der fraglichen Figuren hervorgerufen [4]). Den äusserlich blendendsten Erfolg hat unstreitig die letztgenannte, durch G. Löschcke vertretene Methode erzielt, indem ihr Vertreter, die Analogie des westlichen Parthenongiebels zu Hilfe nehmend, zu einer höchst überraschenden, überaus fein und geistvoll durchgeführten Erklärung bisher namenloser Gestalten gelangt ist, wenn auch freilich bei näherem Zusehen die Kühnheit Bedenken erregen muss, mit welcher unbewiesene Voraussetzungen zur Grundlage weiterer Schlüsse gemacht werden. Denn unbewiesene Voraussetzungen wird man bis auf weitere Aufschlüsse noch die Anordnung der Figuren des Ostgiebels nach Curtius, sowie die Erklärung des Westgiebels des Parthenon, die Löschcke selbst gegeben hat, nennen müssen [5]).

Wie nun hier in Betreff der Grundsätze der Anordnung vorerst noch verschiedene Richtungen in unvereinbarem Gegensatz sich bekämpfen, so ist dies, und in noch höherem Grad, beim westlichen Parthenongiebel hinsichtlich der Methode der Erklärung der Fall. Schon in seinem 1871 erschienenen Werke „Der Parthenon“ hat A. Michaëlis eine wahre Musterkarte der bis dahin aufgestellten Erklärungen gegeben, welche eine wahrhaft verblüffende Reichhaltigkeit zeigt, und heute könnte dieselbe noch erheblich bereichert werden, ohne dass von den einzelnen Deutungen etwas anderes gesagt werden könnte, als dass sie die Zahl der vorhandenen Hypothesen vermehrt, das Problem selbst aber nicht gelöst haben. Ob dies überhaupt möglich ist, wer kann es sagen? Der immer erneuten, unverdrossenen Bemühung ist dasselbe jedenfalls wert, nur sie kann allmählich zur Klarheit führen, selbst auf die Gefahr hin, dass durch sie zunächst die Reihe der Unmöglichkeiten vergrössert würde.

Es ist nicht meine Absicht, die grosse Masse der Forschungen über diese Fragen einer kritischen Betrachtung zu unterziehen. Die vorliegende Abhandlung beschäftigt sich vielmehr mit einem speziellen Punkt, der in den bisherigen Erörterungen, so viel ich sehe, in auffallender Weise vernachlässigt wurde, nem-

2) Treu, arch. Z. 1882, S. 215 ff. Overbeck in seiner Gesch. d. gr. Pl. Bötticher Olympia² 260 ff.

3) Curtius Funde von Ol. 1882. S. 11 ff. Löschcke die östl. Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia Dorpat 1884.

4) Ersteres durch Kekulé Rhein. Mus. XXXIX S. 481 ff. und XL 308 ff. Ihm stimmt bei Wolters in Friederichs-Wolters Bausteine S. 124. Letzteres durch Löschcke a. a. O., dem Weizsäcker N. philol. Rundsch. 1886 S. 266 zustimmt.

5) Vermutungen zur griech. Kunstgesch. und zur Topographie Athens. Dorpat 1884.

lich mit der Frage nach der Stellung und Bedeutung der Eckfiguren der beiden genannten Giebelgruppen. Dass diese Statuen bis jetzt die ihnen gebührende Beachtung nicht gefunden haben, kommt ohne Zweifel daher, dass ihr Standort über allen Zweifel erhaben ist, ihre Deutung mindestens durch den consensus doctorum gesichert schien. Denn von nahezu sämmtlichen Gelehrten werden sie jetzt als Lokalpersonifikationen, als Flussgötter aufgefasst, und es ist mir in der ganzen neueren archäologischen Litteratur nur eine einzige Äusserung des Zweifels an dieser Erklärung bekannt, nemlich von R. Kekulé, der am Schluss seiner Abhandlung über die Anordnung des olympischen Ostgiebels bemerkt (Rhein. Mus. XXXIX S. 490): „Auch die Eckfiguren mögen vielleicht als Alpheios und Kladeos zu verstehen sein, obgleich ich es nicht für wahrscheinlich halte". Eine Begründung dieses Satzes steht leider noch aus. In der That drängen sich bei näherer Betrachtung dieser Figuren so viele Fragen und Zweifel auf, dass eine erneute Prüfung der landläufigen Deutung nicht überflüssig erscheint.

Fassen wir daher dieselben, indem wir sie vorerst als Flussgötter betrachten, im Verhältnis zu früheren und späteren Darstellungen dieser Gottheiten, und hinsichtlich ihrer Stellung im Ganzen der Giebelkompositionen näher ins Auge. Es wird sich dabei da und dort Gelegenheit finden, auch die allgemeinen Fragen der Komposition und Erklärung der gesamten Giebelgruppen zu berühren und vielleicht von einer neuen Seite aus zu beleuchten.

I.

Nur wenige Notizen sind uns aus dem Altertum über die bildliche Darstellung der Flüsse erhalten. Wir können nach denselben nicht mehr als drei Künstlernamen bestimmt mit Flussgott-Darstellungen in Verbindung setzen, nemlich zwei aus der ältesten Kunstperiode, Bathykles von Magnesia, den Künstler des amykläischen Throns, unter dessen Darstellungen Pausanias (III, 18, 16) auch folgende erwähnt: „πεποίηται καὶ ἡ πρὸς Ἀχελῷον Ἡρακλέους πάλη", ferner den Dontas [6]) von Lakedaimon, den Schüler des Dipoinos und Skyllis, der für das Schatzhaus der Megarer in Olympia ebenfalls „τὴν πρὸς Ἀχελῷον Ἡρακλέους μάχην" in kleinen Figuren aus Cedernholz mit Gold eingelegt als Weihgeschenk von Megara [7]) arbeitete, endlich Lysipps Schüler, den Sikyonier Eutychides, der eine

6) Nach Brunns (Künstlergesch. I 47) evidenter Verbesserung μὲν Δόντα für Μέδοντος, an welcher ich trotz der von C. Robert (archäol. Märchen aus alter und neuer Zeit, S. 111 f.) vorgebrachten Bedenken festhalten möchte, weil es mir nicht möglich scheint, Paus. VI 19, 14 statt des hdschr. überlieferten Δόντας einfach Μέδων zu setzen.

7) Über den Zusammenhang des dargestellten Gegenstandes mit der Ursache der Stiftung durch die Megarer vermutet A. Bötticher Olympia S. 212 sehr ansprechend, der Acheloos habe mit dem Vordringen der korinthischen Macht an der Südküste von Hellas, in Ätolien, gleichsam Bürgerrecht in Korinth erhalten. Seine Demütigung durch den argivischen Heros sei also eine Kränkung der Korinthier, eine Anspielung auf ihre Niederlage gewesen.

Statue des Eurotas bildete (Plinius n. h. XXXIV, 78). Wenn Pausanias (V 10, 7) den Ostgiebel des olympischen Zeustempels und damit die Statuen des „Alpheios“ und „Kladeos“ dem Paionios von Mende zuschreibt, so ist diese Verbindung zweifelhaft, da die Urheberschaft des Paionios für diesen Giebel bekanntlich mit sehr triftigen Gründen von der neueren Kritik angezweifelt wird. Der Angabe über Zeit und Künstler entbehrt die Notiz des Pausanias (V 22, 6) über eine Darstellung des Asopos in einem Weihgeschenk der Phliasier, welches den Zeus die Aigina fassend, daneben stehend die Harpina, Kerkyra, Thebe und schliesslich deren Vater Asopos selbst zum Gegenstand hatte. Hier war, wie der Zusammenhang der Gruppe lehrt, Asopos wahrscheinlich ohne spezielle Charakteristik als Flussgott gebildet, so wie ihn die vatikanische Vase [8]), welche denselben Gegenstand aufweist, zeigt. Ebenso verhält es sich mit dem Alpheios, den die knidischen Cherronesier neben Zeus und Pelops in Olympia weihten (Paus. V 24, 7).

Über den Typus jener hochalten Acheloos-Darstellungen können wir kaum im Zweifel sein. Acheloos war sicherlich als Stiermensch dargestellt: darauf weist schon die sehr bezeichnende Zusammenstellung am Thron zu Amyklae hin: einerseits war nemlich dargestellt der Kampf des Herakles mit dem Kentauren Oreios, andererseits der des Theseus mit dem Minotauros, also Kämpfe von Heroen mit tier- oder halbtiergestaltigen Wesen. Aber auch aus einer ganzen Reihe von Vasen älteren und späteren Stils lässt sich auf den Typus dieser ältesten Darstellungen ein sicherer Schluss ziehen [9]). Der Typus des Acheloos ist hier nicht bis in alle Einzelheiten der gleiche, gemeinsam aber ist allen Darstellungen, dass er mit Stierleib und menschlichem Antlitz erscheint. Im übrigen ist er entweder nach Analogie des späteren Kentaurentypus gebildet, als Acheloos jedoch durch Stierohren und Hörner deutlich charakterisiert [10]); oder er erscheint ganz als Stier, nur mit männlichem, bärtigem Gesicht und zwei über den Vorderbeinen an den tierischen Körper angesetzten Armen, eine ganz irrationale Bildung, welche eine organische Verschmelzung der verschiedenartigen Gliedmassen gar nicht versucht [11]); die dritte, jüngste Form endlich, welche nur auf rotfigurigen Vasen vorkommt, ist die, dass Acheloos mit ganzem Stierleib und nur mit bärtigem, männlichem Gesicht erscheint [12]). Ganz vereinzelt steht eine vierte

8) Overbeck, Atl. d. K.-M. I Taf. VI, 1.

9) Dieselben sind zusammengestellt und behandelt von Gerhard auserl. Vasenb. II p. 106 ff. O. Jahn arch. Z. 1862, S. 313 ff., vollständiger von Stephani im Compte rendu de la comm. Imp. archéol. 1867 S. 18 ff. Lehnerdt arch. Ztg. 1885 S. 106 ff., wo auch die bisher nicht publizierte Vase des britischen Mus. Nro. 536 abgebildet ist (T. 6).

10) Die Vasenb. mit diesem Typus bei Stephani S. 19. Anm.

11) Zwei Vasen aus Neapel in S. Petersb., von denen eine, die schwarzf. Amphora, bei Stephani S. 5 abgebildet ist.

12) Zwei Vasenbilder geben diesen Typus, abg. Ann. d. inst. XI, tav. d'agg. Q. und bei O. Jahn a. a. O. T. 168, 1.

Bildung auf einer rotfigurigen Vase des britischen Museums da: an den Oberkörper eines bärtigen Mannes schliesst sich unterwärts ein schuppiger mit Flossen bedeckter Fischleib an, Stierhorn und -Ohren bezeichnen den Acheloos, der überdies durch Inschrift bezeugt ist [13]). Es liegt hier offenbar eine auf der Willkür des Malers beruhende Vermischung des Acheloos mit einem andern halbtierischen Gegner des Herakles, dem Triton [14]), vor [15]). Eine Anzahl kleiner etruskischer Bronzewerke zeigt ebenfalls den Typus des Stiers mit Mannesantlitz [16]). Dem Minotaurus-Typus nähert er sich auf einer Münze von Metapont und einer Gemme, welche ihn ganz als Mann, aber mit Stierhörnern und Stierohren zeigen, während er auf einer andern Münze derselben Stadt ganz in jenem Typus erscheint (als Mann mit Stierkopf) [17]).

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß dieser Typus ursprünglich nur für Acheloos geschaffen wurde [18]), nicht für den akarnanischen Flussgott, sondern für den Gott des fliessenden binnenländischen Gewässers überhaupt. Denn diese Bedeutung hat Acheloos nach einer grossen Anzahl von Zeugnissen in der ältesten Zeit offenbar gehabt. Die Stelle Φ 193 f., von Pausanias (VIII 38, 10) mit Unrecht auf den akarnanischen Fluss bezogen, in welcher Acheloos mit Okeanos auf einer Stufe dem Zeus gegenübersteht, zeigt allein schon klar die alte, umfassende Geltung dieses Gottes, zumal wenn die Athetese von v. 195 durch Zenodot auf alter Überlieferung beruhen würde. Wann der Typus des Stiermenschen erfunden wurde, läßt sich nicht sagen. Im 6. Jahrhundert muss er bereits ein fester Bestandteil des Formenschatzes der Plastik gewesen sein. Für ein hohes Alter spricht schon die Darstellung an und für sich, in die Zeit der archaischen Kunst weisen uns auch die meisten der oben erwähnten Denkmäler. Auch der Ursprung

---

13) Abgebildet bei Gerhard T. 115.

14) Über die Darstellungen dieses Kampfs auf schw. fig. Vasen s. Stephani a. a. O. S. 21—22.

15) Neuerdings hat C. Robert auf einem Vasenbild späten Stils aus Ruvo, jetzt in Neapel (Heydemann 3252) den Kampf des Herakles und Ach. zu erkennen geglaubt (Arch. Ztg. 1883, S. 261 f.) im Gegensatz zu K. Purgold, der dasselbe auf Jasons Stierbezwingung gedeutet hatte (ebenda S. 166 mit T. XI). Letztere Erklärung wird die richtige sein. Wenn auch nicht zu leugnen ist, dass das Bild mit der Schilderung des Kampfs in Soph. Trach. 506 ff. im allgemeinen im Einklang steht, so ist bei einem so geringen und späten Machwerk eine bewusste Anlehnung an die Tragödie doch unwahrscheinlich. Die Darstellung des Ach. als ganzen Stiers wäre ferner ein unicum in der ganzen Vasenmalerei und Numismatik. Keinenfalls kann die Schlange proleptisch die spätere Schlangengestalt des Gottes andeuten. Die Zuschauerin, die von Eros beruhigt wird, möchte allerdings wohl eher Medea, als Aphrodite zu benennen sein.

16) a) Etruskischer Dreifuss in S. Petersburg, Roulez Ann. d. inst. 1862 S. 191 ff. Monum. VI T. 69, 2d. b) Kleine Bronzegruppe in Florenz, Gall. d. Fir. IV 25. c) Abschlüsse an zwei goldenen Kränzen, Micali mon. ined. tav. 21, 2. d) etr. Spiegel, Gerhard, etr. Spiegel T. 340.

17) Abg. bei O. Jahn a. a. O. T. 168, 3. 4. 13.

18) Ähnlich Lehnerdt in Roscher's Lex. d. Myth. Sp. 1489.

des Typus ist noch nicht aufgehellt, wahrscheinlich geht derselbe auf orientalische Einflüsse zurück [19]). Von Acheloos wurde dann diese Darstellungsweise auf die andern Flüsse übertragen (Aelian var. hist. II 33), und diese Vorstellung von stiergestaltigen Flussgöttern prägte sich dem Volksbewußtsein so tief ein, daß sie besonders bei den Dichtern von den Zeiten des fünften Jahrhunderts bis auf Claudian und Nonnos erscheint, also noch in einer Periode, in welcher die bildende Kunst von dieser Darstellung längst abgekommen war. Unter den Denkmälern erscheint die Stierbildung auch auf andere Flüsse als Acheloos angewandt nur auf zahlreichen Münzen von Sicilien und Grossgriechenland. Übrigens konkurriert auf denselben mit den Flussgöttern der gleichfalls stiergestaltige Dionysos. Auf die vielbestrittene Frage näher einzugehen, ist hier nicht der Ort. Die Darstellung des Dionysos auf diesen Münzbildern ganz in Abrede zu stellen, wie jetzt meist geschieht, scheint mir eine Verkennung sehr triftiger Argumente zu sein, welche entschieden gegen die Flussgötter sprechen. Wahrscheinlich wurde in älterer Zeit derselbe Typus des Stiermenschen zugleich für Acheloos und Dionysos verwendet. Die Entscheidung hängt im einzelnen Fall von den Attributen ab. Später, d. h. etwa seit dem J. 400 v. Chr. [20]) wurde dann allmählich auf diesen Münzen die Darstellung der Flussgötter als gehörnter Jünglinge zur herrschenden. An gehörnte Jünglinge wird man auch zu denken haben bei der Schilderung des Pausanias (VI 6, 11) von einem Gemälde, das er in Temesa in Unteritalien gesehen haben will.

Schon die Alten haben sich bemüht, die Gründe dieser eigentümlichen Darstellung der Flüsse ausfindig zu machen, ohne dass sie jedoch zu andern als äußerlichen und unzulänglichen gelangt wären. Einige Beispiele mögen dies zeigen: Strabo X p. 458: ταύρῳ ἐοικότα λέγεσθαι (bei Soph.) τὸν Ἀχελῷόν φασι, καθάπερ καὶ τοὺς ἄλλους ποταμούς, ἀπό τε τῶν ἤχων καὶ τῶν κατὰ τὰ ῥεῖθρα καμπῶν, ἃς καλοῦσι κέρατα. Festus p. 363 M.: taurorum specie simulacra fluminum id est cum cornibus formantur, quod sunt atrocia ut tauri. Cornutus d. nat. deor. 22: ὡσανεὶ βίαιόν τι τῆς φορᾶς αὐτῶν καὶ μυκητικὸν ἐχούσης [21]). Die Gründe liegen tiefer. Nicht die äusserliche Ähnlichkeit, sondern die Wesensverwandtschaft zwischen Stier und Fluss hat zu dieser Symbolisierung geführt. Das *tertium comparationis* ist die befruchtende, zeugende Kraft. In ihr fanden die Alten das Wesen der Flüsse ausgedrückt. Schon in der Ilias erscheint das feuchte Element als Urelement. Okeanos und Tethys

---

19) Dies vermuten E. Curtius (Abh. der Berl. Ak. 1876, S. 144) und A. Furtwängler, die Sammlung Sabouroff, Text zu T. XXVII und XXVIII Anm. 21, der auf die Möglichkeit hinweist, dass diese Bildung in Beziehung steht „mit der in Assyrien erscheinenden ganz übereinstimmenden Bildungsweise eines mächtigen Wasserdämons“.

20) Nach A. v. Sallet bei Lehnerdt, arch. Z. 1885 S. 110.

21) Dass es schon Il. Φ 237 von Skamandros heisst: μεμυκὼς ἠΰτε ταῦρος, beweist natürlich nicht, dass schon hier die Vorstellung des Stiers anzunehmen ist.

haben die Götter und die Welt geschaffen (Ξ 201. 246). Die zeugende Kraft hat sich von ihnen auf ihre Söhne, die Flüsse, vererbt. Als solche erscheinen sie Il. Φ 196. Hesiod. theog. 337, Aeschyl. sept. 311. Darum haben die Flüsse selbst ein zahlreiches Geschlecht von Quellen, Bächen, aber auch von Landesheroen erzeugt. Mit Apollon und den Nymphen zusammen sind sie die Pfleger der männlichen Jugend des Landes (Hes. th. 346 ff.), κουροτρόφοι, die Jünglinge scheren ihnen zum Dank für verliehenes Wachstum das Haar, cf. Eustathios zur Ilias p. 1403 ed. Bas.: ὅτι ἔθος ἦν τρέφειν κόμην τοὺς νέους μέχρι τῆς ἀκμῆς, εἶτα κείρειν αὐτὴν ἐγχωρίοις ποταμοῖς. ἐποίουν δὲ οὕτω τιμῶντες τὸ καλὸν ὕδωρ· τρόφιμον γάρ φασι καὶ συστατικὸν εἶναι τοῦ ζῆν καὶ μάλιστα τὸ γλυκύ. — — κουροτρόφοι οὖν ἐνομίζοντο οἱ ποταμοὶ διὰ τὴν ὑγρότητα, καθὰ καὶ ἥλιος Ἀπόλλων διὰ θερμότητα. In derselben Vorstellung hat auch die Sitte der λουτρὰ νυμφικά am Hochzeittage ihren Ursprung: Eust. a. a. O. τὸ λουτρὸν ἐκ ποταμοῦ τοῖς νυμφίοις ἐκομίζετο οἰωνιζομένοις τὸ γόνιμον. (Vgl. Becker Char. III 364). Auch die Opfer [22]), die ihnen dargebracht wurden, besonders Widder und Stiere, bezeugen dieselbe Vorstellung, insofern derartige Opfer „Symbole der Gottheit selbst sind und Vorgänge in dieser in mythischer Auffassung vergegenwärtigen“ [23]). Der Stier aber ist unzweifelhaft das eigentliche Symbol der befruchtenden Kraft. Deshalb erscheint auch Dionysos, „der Repräsentant von Saft und Kraft des Erdelebens“ (Preller gr. Myth. I³ S. 545) in Stiergestalt, wie er denn überhaupt mit den Flussgöttern, speziell mit Acheloos, eine unverkennbare Verwandtschaft zeigt, die sich nicht nur auf die zeugende, sondern auch auf die reinigende Kraft beider Wesen erstreckt [24]). Und wie sich zum Stier-Dionysos eine Parallele auf dem Boden der indischen Religion finden lässt, der als Stier angerufene Soma [25]), so darf man wohl hinsichtlich der Flüsse auf die bei den Indern herrschende Vorstellung der Flüsse unter dem Sinnbild milchgebender Kühe verweisen [26]).

Aus dem Bisherigen geht hervor, dass die Darstellungen von Flussgöttern in der bildenden Kunst der vorklassischen Periode in unserem Denkmälervorrat ein sehr bescheidene Stelle einnehmen: sie beschränken sich auf jene Acheloos-Bildungen, sowie auf die verschiedenen Flüsse auf den sicilischen und unteritalischen Münzen. So innig die Vorstellung von der Göttlichkeit der Flüsse selbst mit dem alltäglichen Leben verwachsen war, so wenig empfand die gestaltende Phantasie den Drang, sie zu einzelnen Individualitäten zu verkörpern. Die ge-

---

22) Vgl. P. Stengel, die Opfer der Fluss- und Quellgottheiten in Griechenland. N. Jahrbb. f. Philol. 1882 S. 733 f.

23) Mannhardt, Mythol. Forschungen S. 163.

24) Beide sind καθάρσιοι Preller gr. Myth. I³ S. 587.

25) S. A. Rapp, Beziehungen des Dionysoskultus zu Thrakien und Kleinasien. S. 24.

26) Duncker, Gesch. d. A. V⁵ S. 119.

ringfügige Rolle aber, welche sie in der bildenden Kunst spielen, entspricht genau der Stellung, in der sie uns in der Litteratur begegnen.

Allerdings finden wir die Flüsse in der griechischen Litteratur schon der ältesten Zeit zu mythologischen Persönlichkeiten verkörpert. Schon bei Homer treten sie auf als Stammväter von Geschlechtern und als Erzeuger einzelner Helden; Odysseus betet vor seiner Landung in Scheria zu dem unbekannten Stromgott, der ihm gefahrlose Landung gewähren möge (ε 445 ff.); die Flüsse kommen zur Götterversammlung in den Olymp (Υ 7); Skamander warnt ἀνέρι εἰσάμενος (Φ 213) den Achill und kämpft dann mit ihm; Tyro, die Tochter des Salmoneus, ist von Liebe zu dem Flusse Enipeus entbrannt (λ 235 ff.). Aber zu eigentlich lebensvoller Gestaltung sind an allen diesen Stellen die Flüsse doch nicht gekommen, und so ist bei dem, der in der Sage am meisten hervortritt, bei Skamander, ein fortwährendes Schwanken zwischen Personifikation und natürlichem Element zu beobachten (besonders Φ 234 ff.). Eben dieser Zug ist aber überhaupt charakteristisch für die Vorstellung der Griechen über die Flussgötter. Es hängt damit die Spärlichkeit und Eigenart der Sagenbildung zusammen. Von dem lebensfähigsten Acheloos-Mythus abgesehen, lassen sich höchstens noch 9 oder 10 Sagen anführen, welche meist entschieden späten Ursprungs sind und dasselbe Schwanken zwischen freier göttlicher Persönlichkeit und Element verraten. Dies zeigt sich z. B. bei dem Mythus von Alpheios und Artemis bezw. Arethusa, einem ziemlich durchsichtigen ätiologischen Kolonisationsmythus. Alpheios liebt die Artemis, in Arkadien und Elis eine Göttin „der nährenden Feuchte“ [27]), er verfolgt sie bis nach Ortygia (Syrakus) durch's Meer, und bildet dort die Quelle Arethusa (schol. Pind. Nem. I, 1), so dass Artemis auch an ihrem neuen Wohnsitz mit dem Flussgott verbunden ist, mit dem sie in Olympia als ποταμία, Ἀλφειαία oder Ἀλφείουσα einen gemeinsamen Altar hatte (Paus. V 14, 5). Später vergass man die alte Sage von Alpheios und Artemis, es entstand ein neuer Mythus, in dem Arethusa zur selbstständigen Hauptfigur wurde, und nun selbst als die Verfolgte erschien. Die Nymphe und der Flussgott, bezw. nach der elischen Lokaltradition die Jägerin und der Jäger (Paus. V 7, 2), verwandeln sich am Ziel ihrer Irrfahrt, auf Ortygia, in ihr natürliches Element. Diese jüngere Version der Sage ist uns zuerst bei Ovid Met. V 752 ff. bezeugt. Wahrscheinlich wurde sie in der hellenistischen Epoche zuerst schriftlich fixiert, in welcher solche Liebesgeschichten, die mit Metamorphosen endigen, mit besonderer Vorliebe ausgebildet wurden [28]). Lehrreich ist dieses Beispiel eben insofern, als es zeigt, dass der Flussgott weder in der älteren noch in der jüngeren Wendung der Sage sich von seinem Element loszumachen vermochte. Die meisten dieser Sagen sind übrigens

27) Stoll in Roscher's Lex. der Myth. 257.

28) Vgl. E. Rohde, der griech. Roman, S. 91 f.

über lokale Beschränkung nicht hinausgekommen, so die in Patrae heimische Sage von dem schönen Schäfer Selemnos, der von der Nymphe Argyra verlassen aus Mitleid von Aphrodite in einen Fluss verwandelt wird, dessen Wasser Verliebte ihre Liebe vergessen machte (Paus. VII, 23, 1—3), so auch die cilicische Sage von Pyramus und Thisbe, dem unglücklichen Liebespaar, das seinem Leben freiwillig ein Ende macht und von den Göttern in Fluss und Quelle verwandelt wird (Nikol. progymn. II, 9. Westerm. p. 384, 21). Die Metamorphose ist überhaupt ein sehr bezeichnender Zug in den meisten Flussgöttersagen.

Wenn aber die Flüsse nicht einmal, wenn sie in der Sage auftreten, bestimmt gekennzeichnete Persönlichkeiten sind, so ist dies sicherlich noch viel weniger dann der Fall, wenn sie in der Litteratur als Teile der Landschaft genannt werden. In dieser Beziehung gilt es, sich von einem Irrtum frei zu halten, der vielfach verbreitet ist und das Urteil über die Naturanschauung der Griechen getrübt hat, von dem Irrtum, als hätten die Griechen die elementaren Erscheinungen der Natur nicht als solche, in ihrer realen Gestalt, betrachtet und gewürdigt, sondern als wäre in ihrem Bewusstsein beim Anblick der realen Erscheinungen der Natur sofort die Vorstellung von idealen, anthropomorphen Verkörperungen derselben wachgerufen worden. Dieser Anschauung hat besonders K. Woermann in seinem Werk „die Landschaft in der Kunst der alten Völker“ Ausdruck verliehen. Er hat den Gedanken ausgeführt, den vor ihm am schärfsten Schnaase (Gesch. der bild. Künste II S. 128) ausgesprochen hatte, dass die Griechen infolge ihrer hervorragend plastischen Begabung eine anthropomorphische Naturanschauung gehabt haben, welche sich in ihrer Götterwelt mit aller Klarheit wiederspiegle. In den Göttern treten ursprüngliche Naturerscheinungen in menschlicher Gestalt auf. Die ursprüngliche Naturbedeutung aber trete viel klarer und unmittelbarer, als bei den zu vorwiegend ethischen Wesen gewordenen Hauptgöttern, in den Nebengöttern zu Tage. Wenn nun auch dieser Satz in seinen Grundzügen nicht anzufechten ist, so muss man sich doch sehr vor einer Übertreibung desselben hüten und namentlich ist hier eine genaue Scheidung der eizelnen Perioden notwendig. So kann es leicht zu Misverständnissen führen, wenn Woermann (S. 94) mit Bezug auf die Flussgötter schlechthin bemerkt: „Am allerdeutlichsten tritt die anthropomorphische Naturanschauung bei den verschiedenen Quell- und Stromgottheiten hervor. Das Bild des Gottes ist hier in der Regel an das örtlich bestimmte Gewässer gebunden, und wenn der Dichter seinen Namen nennt, so sind wir nicht immer klar, ob er sich den Fluss in seiner natürlichen landschaftlichen Gestalt oder in seiner mythischen Personifikation vorgestellt hat. In vielen Fällen bedarf es der bildenden Kunst, um uns zum Bewusstsein zu bringen, dass von einem menschlich gestalteten Wesen die Rede ist.“

Dieser letzte Grundsatz aber ist bedenklich. Denn die Erklärung einer Dichterstelle muss ohne Beiziehung der Werke der bildenden Kunst möglich sein, weil

deren Erklärung selbst oft genug zweifelhaft ist; mindestens dürften nur gleichzeitige Werke der bildenden Kunst befragt werden. Im allgemeinen aber wird eher der Grundsatz gelten, dass die Gesamtheit der Dichterstellen, wo es sich um so schwierige Fragen wie diejenige der Naturanschauung handelt, die solide Grundlage für die Erklärung der bildlichen Darstellungen abgeben muss. So wenigstens im Bereich der griechischen Poësie, wo der Dichter der unbefangene Interpret der volkstümlichen Anschauungen ist: etwas anderes ist, dass man für die Erklärung später, besonders römischer Dichter, deren Phantasie vielfach durch den Anblick von Kunstwerken angeregt war, diese auch wirklich heranzieht, wie es vielfach bei Properz, auch Vergil möglich ist, und wie es z. B. für Apollinaris Sidonius und Claudian in der That geschehen ist [29]). So gewiss die Ansicht Woermanns insofern zutrifft, als den Griechen allerdings die Welt von einer grossen Masse personifizierter göttlicher Mächte belebt war, so gewiss ist die Annahme falsch, als ob — abgesehen von den zu allen Zeiten üblichen rein dichterischen Personifikationen — diese personifizierende Belebung der Natur sich nun auch auf alle einzelnen Erscheinungen derselben ausgedehnt hätte, mit andern Worten, als ob die Naturanschauung in der besten Zeit der griechischen Kunst schon ebenso unnatürlich und reflektiert gewesen wäre, wie sie uns aus den landschaftlichen Versteinerungen der römischen Sarkophage oder den unwahren Schilderungen der Sophisten des zweiten und dritten Jahrhunderts n. Chr. anspricht. Was nun die Flüsse betrifft, so berechtigt in der That die griechische Litteratur der klassischen Zeit in keiner Weise zu der Behauptung, dass die Griechen in diesem Punkt in einer anthropomorphischen Betrachtungsweise befangen gewesen seien, dass mit dem Bild eines Flusses in seiner natürlichen Gestalt die Vorstellung eines in oder über seinem Element waltenden Gottes unlöslich verknüpft gewesen sei [30]). Dass im homerischen Epos, in dem uns der aufgeschlossene Natursinn und die treffende Beobachtung landschaftlicher Erscheinungen, sowie die durchaus anschauliche Schilderung derselben fort und fort mit neuer Bewunderung erfüllt, die Flüsse als Teile der Landschaft, stets in ihrer natürlichen Gestalt gedacht sind, braucht wohl kaum gesagt zu werden. Bei Hesiod zeigt sich durchaus dieselbe Anschauung. Bei Pindar, der so oft Gelegenheit hatte, von personifizierten Flüssen zu sprechen, da, wo er die Heimat der Sieger schildert und die Götter, die daselbst besonders verehrt werden, der sogar Städtepersonifikationen kennt, wird man vergeblich nach einer Spur von landschaftlicher Personifikation der Flüsse suchen. Bei den Tragikern sind besonders diejenigen Stellen bezeichnend und beweisend, wo der Dichter eine Person in lebhafter Erregung sich an die landschaftliche

---

29) K. Purgold, archäologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius. Gotha 1878.

30) In dieser Beziehung stimme ich mit A. Gerber überein: Naturpersonifikation in Poësie und Kunst der Alten. Jahrbb. f. Philol. Suppl. XIII (1883) S. 241—318.

Umgebung wenden lässt. Wenn irgendwo, so würden wir hier eine Bezeichnung persönlich waltender Flussgötter statt der wirklichen Flüsse erwarten. Nirgends finden wir diese Erwartung erfüllt. Und wenn den Flüssen da und dort menschliche Thätigkeiten und Gefühle beigelegt werden, z. B. das Sehen dem Skamander (Soph. Ai. 418 ff.), oder klagereiches Stöhnen den Quellen der heiligflutenden Ströme (Aesch. Prom. 436), so ist dies selbstverständlich nichts anderes, als rein poëtische Beseelung des Unbelebten, dichterische Metapher. In dem berühmten Preislied auf Kolonos (Oed. Col. 668 ff.), das als Hauptbeleg für die anthropomorphische Naturanschauung angeführt zu werden pflegt, erscheint mitten unter den anthropomorphen Göttergestalten der Kephisos in seiner natürlichen Gestalt.

Als Resultat ist also festzuhalten, dass die Flüsse in der Sagenbildung zwar als mythologische Persönlichkeiten auftreten, aber selbst als solche starke Beziehungen zu ihrem Element aufweisen, sich gleichsam nicht auf die Höhe freiwaltender Gottheiten erhoben haben und stets geneigt sind, in ihr Element überzugehen. Dagegen zeigt die Poësie der klassischen Periode kein Beispiel, in welchem ein Fluss reine Lokalpersonifikation wäre.

II.

Dontas und Bathykles sind, wie wir sahen, die ältesten Künstler, von denen Pausanias die Darstellung eines Flussgottes bezeugt. Der Dritte ist Paionios [31]) (Paus. V 10, 7). Wir treten damit der Betrachtung der Eckfiguren des olympischen Ostgiebels näher. Eine kurze Beschreibung dieser Statuen mag nicht überflüssig sein.

Der „Alpheios“ links ist dargestellt als kräftige Mannesgestalt in der Vollreife der Jahre. Lang ausgestreckt ist er auf die linke Seite gelagert. Der Oberkörper erhebt sich vom Anfang der Rippen ein wenig vom Boden und wird in dieser Haltung gestützt durch den aufgestemmten linken Ellbogen. Es entsteht durch diese gefällige, leichte Beugung des Oberkörpers ein belebender Gegensatz zwischen der linken, straff angespannten Seite und den gelösten Muskeln der rechten. Auf die linke Hand, die verloren ist, war ohne Zweifel das Kinn gestützt. Dass dasselbe unbärtig war, haben die Restaurationsarbeiten wider Erwarten ergeben [32]). Die Rechte fasste wohl — ein „Verlegenheitsmotiv“ — spielend das Gewand, welches nur die Beine bis zum Knie bedeckt. Das rechte Bein ist über das linke geschlagen, so dass es dasselbe fast ganz bedeckt.

---

31) Eine Erörterung über die Streitfrage, ob Paionios der Künstler dieses Giebels sei, liegt dieser Untersuchung, welche sich nur eine hermeneutische Aufgabe stellt, ferne.

32) Curtius, Studien über die Tempelgiebel von Olympia. Sitzungsber. der Berl. Akad. 1883 S. 777. Bötticher, Olympia. 2. Aufl. 272.

Charakteristischer ist der „Kladeos“ aufgefasst. Ein derb-kräftiger Jüngling liegt auch er völlig ausgestreckt am Boden. Die ganze Lage zeigt die grösste Bequemlichkeit, ja eine gewisse Nonchalance. Das Motiv dieser Gestalt ist so zu erklären, dass man annimmt, dieselbe habe sich zunächst auf die rechte Seite niedergelassen und nun eine halbe Wendung nach links gemacht, um die Last des etwas aufgerichteten Oberkörpers auf beide aufgestemmte Ellbogen stützen zu können. Dadurch hat sich auch die Lage des Unterkörpers etwas verschoben: durch die halbe Bauchlage musste das linke Bein fast ganz über das rechte vorgeschlagen werden, so dass von letzterem nur ein schmaler Streifen des Oberschenkels sichtbar wird. Ein Gewandstück ist um die Beine geschlagen. Der Körper ist rüstig, muskulös, gedrungen, fast mager. Am meisten interessiert uns der vollkommen erhaltene Kopf, der aufmerksam nach der Mitte gerichtet ist. Er erscheint etwas klein für den stattlichen, kräftigen Körper. Bei der Vorderansicht fällt ins Auge das starke Kinn, die vortretende Unterlippe, überhaupt das Prononcierte der ganzen untern Gesichtspartie, im Gegensatz zu der sehr niederen Stirn. Diese Züge verleihen dem Gesicht einen gewissen sinnlichen, geistig beschränkten Ausdruck. Der Kopf ist, von vorn gesehen, ziemlich schmal, in der Profilansicht macht er einen fast quadraten Eindruck. Die Höhe und Tiefe (von der Nasenspitze bis zum Hinterkopf) ist ganz gleich (= 0,30 m.) [33]). Der geistige Ausdruck ist, wie gesagt, gering; doch drückt sich das Interesse an der Haupthandlung im Gesicht aus, wodurch aber der indifferente Gesamtcharakter nicht geändert wird [34]). Attribute sind bei keiner der beiden Figuren vorhanden.

Es ist unumgänglich notwendig, die wichtige Frage der Anordnung der Giebelfiguren hier kurz zu berühren, weil sie auch für die Bedeutung der Eckfiguren von grösster Wichtigkeit ist.

Nach der Anordnung von E. Curtius, welche infolge ihrer vielen, unleugbaren Vorzüge, wie es scheint, die Mehrzahl der Gelehrten für sich gewonnen hat, müsste bekanntlich das hockende Mädchen (O bei Treu) neben den in der linken Ecke lagernden „Alpheios“ gestellt werden, diesem zugekehrt. Curtius selbst erklärt die Figur als Arethusa oder Pisa, wie er auch den hockenden Knaben (E) zunächst dem „Kladeos“ für eine Quellpersonifikation hält. Löschcke erklärt das Mädchen als Artemis (Ἀλφειαία und Ἐλαφία zugleich), indem er zugleich zwischen beiden Figuren ein Reh ergänzen will, mit dem die Göttin spielen soll. Furtwängler denkt an eine blumenlesende Nymphe der olympischen Landschaft [35]). Nach Treu (Overbeck, Bötticher) a. a. O. gehört dieses Mädchen vielmehr zu Kla-

33) S. Ausgrabungen in Olympia IV S. 10.

34) Wie etwa beim kapitolinischen Dornauszieher: Vgl. Welcker, Kunstmus. z. Bonn [2] S. 45: „es giebt keinen neutraleren Ausdruck für das menschliche Gesicht, als den der Aufmerksamkeit: die Gesichtszüge erscheinen da ohne jede Beimischung von Empfindungen“.

35) Sammlung Sabouroff zu t. XCII.

deos, ist gleich den übrigen Figuren der Mitte zugewandt, und stellt eine Dienerin aus dem Gefolge der Sterope dar, die Pausanias irrtümlich für einen Hippokomen hielt. Die Stellung dieses Mädchens ist der Angelpunkt der ganzen Anordnungsfrage. Gelänge es, die Unmöglichkeit der Curtius'schen Aufstellung in diesem einen Fall nachzuweisen, so würde dieselbe überhaupt hinfällig.

Der nächstliegende Einwand ist natürlich der, dass die Symmetrie in empfindlicher Weise gestört würde [36]), besonders empfindlich bei einem Werk, das noch solche Anklänge an archaische Kunstweise zeigt. Curtius erkennt freilich eben darin eine Feinheit, „ein Streben nach Freiheit und Mannigfaltigkeit, das die strenge Gesetzmässigkeit mildert“ (Berl. Sitz.-B. 781). An Löschckes „symmetrische Asymmetrie“, durch welche die beiden Giebelhälften verklammert werden sollen, werden wohl nicht viele glauben mögen, und wenn er sagt, der Gesichtspunkt der Symmetrie könne nicht Ausgangspunkt für Anordnung und Erklärung werden, weil sich nicht bestimmen lasse, in wie weit die symmetrische Kompositionsweise in der Kunstschule, der die Skulpturen entstammen, Gesetz war, so darf dem gegenüber doch wohl auf die nächstliegende Analogie, die peinlich genaue Responsion der entsprechenden Glieder am Westgiebel hingewiesen werden. Eine Entscheidung wird von diesem Gesichtspunkt aus, der subjektiv ist und bleibt, nicht gewonnen werden können. Schwereres Bedenken erregt der Umstand, dass dann eine besondere Gruppe entstünde, die in gar keinem Zusammenhang mit der Haupthandlung stünde und deren Motiv ohne gewagte Hypothesen nicht verständlich wäre. Nichts berechtigt uns dazu, dem Künstler die starke Ungeschicklichkeit zuzutrauen, dass er die Einheit der dargestellten Handlung in so unmotivierter Weise aufgelöst und das Streben aller Flügelfiguren nach der Mitte hin so auffällig unterbrochen haben soll. Denn auch die Bewegung des „Alpheios“ lässt sich dann nicht mehr als Ausdruck gespannter Aufmerksamkeit auf den Vorgang in der Mitte auffassen, sondern sie müsste allein der knieenden Nachbarin gelten. Auch die vorgeschlagene Erklärung stösst auf grosse Schwierigkeiten. Arethusa, die von Alpheios verfolgte, soll in so intimer Vereinigung mit ihrem Verfolger erscheinen? Dieses Bedenken führt auch Bötticher an. Überdies ist die Sage, wie wir oben gesehen haben, ohne Zweifel späteren Datums. Auch wenn man die pisatische Quelle Arethusa oder Pisa selbst in dem Mädchen sehen wollte, würde das Motiv dieser Sondergruppe nicht verständlicher. Eine Artemis aber wird man in diesem unbedeutenden Mädchen schwerlich erkennen mögen. Die Ergänzung eines Rehs ist wahrlich nicht leicht zu nehmen, da sonst keinerlei Attribute im Giebel vorhanden sind und der genrehafte Charakter dieser Gruppe dadurch noch gesteigert würde, ein Fehler, an dem die Annahme einer blumenlesenden Nymphe in gleicher Weise leidet. Die Fundthatsachen, die dieser An-

36) Treu, arch. Z. 1882, 229.

nahme gleichfalls widersprechen würden, können allerdings nach den Ausführungen von Treu und Bötticher wohl keinen Ausschlag geben. Dagegen scheint mir folgende Erwägung die vorgebrachten Bedenken wesentlich zu stützen. Pausanias setzt in seiner Schilderung des Giebels bekanntlich zwischen die Pferde und die Flussgötter je zwei Hippokomen. Die ganze Beschreibung macht gewiss auf jeden Leser den Eindruck, dass sie mit einer gewissen Sorgfalt und Ausführlichkeit gemacht ist. Freilich ist dabei, was bei allen Anordnungen in gleichem Mass zutrifft, der Irrtum mit unterlaufen, dass er das Mädchen für einen Hippokomen genommen hat. Aber doch ist ein grosser Unterschied. Denn man mag in der immer brennender werdenden Pausaniasfrage einen Standpunkt einnehmen, welchen man will, in keinem Fall wird man dem Periegeten oder seinem mutmasslichen Gewährsmann zutrauen dürfen, dass er eine gänzlich von der Mittelgruppe und von den Pferden abgewandte Gestalt für einen Rossknecht gehalten habe. Denn auch dem alleroberflächlichsten Betrachter musste sofort klar sein, dass dieselbe nicht in so naher Beziehung zur Haupthandlung und speziell zum Gespann stehen könne. Von diesem Gesichtspunkt aus scheint mir Löschckes Meinung ganz unmöglich zu sein.

Von einer andern Seite wird sich ein weiteres Bedenken gegen diese Anordnung und Erklärung erheben. Die bisherige Erörterung ist von der Figur des Mädchens ausgegangen, im folgenden haben wir uns mit der Eckfigur bezw. den Eckfiguren zu beschäftigen. Es muss vor allem die für die Würdigung derselben wichtige Frage aufgestellt werden, welche Bedeutung die Flussgötter in unserer Giebelgruppe haben, welche Stellung der Künstler ihnen in der Gesamtkomposition angewiesen hat. Die Antwort ist keineswegs selbstverständlich. Entweder nemlich wollte der Künstler durch sie die Örtlichkeit bezeichnen, innerhalb welcher die dargestellte Sage sich abspielt, oder er hat die Flussgötter als freie, volle mythologische Persönlichkeiten aufgefasst, welche als Schutzgötter des pisatischen Landes, als Zeugen des über die Herrschaft des Landes entscheidenden Kampfes anwesend sind.

In den meisten neueren Besprechungen findet man, wenn überhaupt diese Fragen berührt sind und nicht die Anwesenheit der Flussgötter als gegebene und historisch beglaubigte Thatsache hingenommen wird, das erste Motiv betont. Die Eckfiguren werden als Lokalpersonifikationen aufgefasst und als Hauptbeweis dafür wird geltend gemacht, dass die Lage im Giebel den wirklichen geographischen Verhältnissen entspreche. So lesen wir z. B. bei Overbeck (Gesch. der griech. Plast. I³ S. 426): „Nicht die geringste Schwierigkeit endlich machen die beiden Flussgötter in den Ecken, der würdigere und älter gehaltene, dem Anscheine nach den Vorgang in der Mitte gelassen betrachtende Alpheios in der südlichen auf der Pelopsseite, und der jugendlichere, mit gespanntester Aufmerksamkeit nach der Mitte schauende Kladeos in der nördlichen auf der Seite des

Oinomaos, so dass diese beiden Gestalten, der Lage der realen Flüsse entsprechend, den idealen Schauplatz der Giebelgruppe, die Altis von Olympia so einfassten, wie Kephisos und Ilissos den Schauplatz der westlichen Parthenon-Giebelgruppe, die Stadt Athen und die Akropolis". Ähnlich bemerkt Bötticher (Olympia [2] S. 267): „die Örtlichkeit der Handlung ist durch die beiden Flussgötter deutlich bezeichnet, es ist die von beiden Gewässern eingeschlossene Ebene von Olympia, von der aus der Wettkampf angetreten werden soll". Und doch müssen gegen diese Auffassung erhebliche Bedenken geltend gemacht werden. Wir haben es bei der Besprechung der allgemeinen Anschauungen über die Flussgötter, wie sie sich in der Litteratur abspiegeln, im Anschluss an die Ausführungen von A. Gerber, als Grundsatz ausgesprochen, dass sich aus keiner Stelle der poëtischen Litteratur, welche vor der Zeit unserer Skulpturen liegt, oder gleichzeitig mit denselben ist, erweisen lässt, dass an Stelle des natürlichen Flusses zur Bezeichnung des Lokals ein persönlicher Vertreter desselben erscheint. Diese Thatsache ist es vor allem, welche hier die Erklärung der Flussgötter als Lokalpersonifikationen unwahrscheinlich macht. Man wird sofort einwenden, dass die Darstellungsmittel des bildenden Künstlers andere seien als die des Dichters. Immerhin, aber auch der bildende Künstler wird sich, um nicht Gefahr zu laufen, seiner Zeit unverständlich zu werden, nicht von der Naturanschauung derselben entfernen dürfen. Das Schaffen aus dem Geist des Volkes heraus, ohne Hervordrängen subjektiver künstlerischer Willkür, das ist die Signatur der klassischen Epoche der Kunst, darauf beruht der ungeheure Erfolg der Schöpfungen des Pheidias. Auch der Einwand, dass wir aus den Werken der Dichter die herrschende Anschauung über die Flüsse nicht genügend beurteilen können, würde wenig stichhaltig sein. Denn man wird behaupten dürfen, dass bei der grossen Häufigkeit der Fälle, in denen besonders bei den Tragikern Flüsse genannt werden, und in denen eine Lokalpersonifikation möglich wäre, ja sogar nahe läge, diese doch das eine- oder das anderemal vorkommen müsste, so gut als sie bei römischen Dichtern vorkommt. Von andern als von dichterischen Quellen kann aber wohl bei dieser Frage nicht die Rede sein.

Eine vorurteilsfreie Betrachtung unserer Statuen wird uns, die wir die ganze Entwicklung der alten Kunst überblicken und leicht geneigt sind, von Späterem ohne weiteres auf Früheres zu schliessen und das Spätere zur Erklärung des Früheren beizuziehen, allerdings erschwert. Und doch, welch' gewaltigem Wandel ist gerade die Naturanschauung im Lauf der Jahrhunderte unterworfen! Und nun frage man sich, ob nicht unwillkürlich die Erinnerung an die Lokalpersonifikationen der späteren, reflektierenden Kunst das Urteil beeinflusst. Nun aber beruhen diese, wie wir unten zu zeigen versuchen werden, auf ganz anderen Vorbildern und veränderten Anschauungen. Alle die zahlreichen Lokalpersonifika-

tionen, die Wind- Berg- Flussgötter, die Himmelserscheinungen, Tageszeiten u. s. w., die wir in der Periode der verfallenden Kunst so reichlich, besonders auf Sarkophagen, antreffen, haben etwas Frostiges, Äusserliches, Gekünsteltes, was allerdings zum Teil auf Rechnung des schematischen Charakters der Darstellung zu setzen ist, zum weitaus grösseren Teil aber in dem eigentümlichen Wesen dieser Gestalten seinen Grund hat. Diese Gestalten sind nicht aus dem schöpferischen, lebendigen Volksglauben geboren, sondern aus der Abstraktion des Verstandes herausgewachsen. Berg und Thal, Fluss und Meer u. dgl. das alles sind Naturerscheinungen, welche als solche Bewunderung und Verehrung erweckten, denen aber der Grieche doch nicht innerlich so nahe trat, dass er sie unter menschlichem Bild seinem eigenen Wesen angeglichen hätte. Belebung der Natur mit göttlichen Wesen, welche in ihr walten und ihr Wesen treiben, und Erfüllung der einzelnen Erscheinungen der unbelebten Natur mit Geist und Leben, das sind zwei Vorgänge, die wohl zu unterscheiden sind. Das erstere soll selbstverständlich für die Griechen nicht geleugnet werden, das letztere aber müsste man doch wohl als eine unnatürliche Naturanschauung bezeichnen, die man den Griechen der guten Zeit nicht zutrauen darf.

Bekanntlich ist es H. Brunn, der für den westlichen Parthenongiebel die Lokalpersonifikation in weitestem Umfang in Anspruch nimmt [37]). Es ist notwendig, auf seine Darlegungen gleich hier einzugehen. Man mag immerhin rückhaltslos zugeben, dass noch niemand den Bilderschmuck jenes einzigen Bauwerks so genial von einer Grundidee aus gedeutet hat, als Brunn. Gleichwohl haben sich, so viel ich sehe, sehr Wenige entschliessen können, seiner Deutung, die man ein Kunstwerk neben dem Kunstwerk nennen könnte, im einzelnen beizustimmen, nicht nur weil die einzelnen Benennungen oft zu gewagt sind — ich erinnere nur an Hymettos und Pentelikon als Frauen, an Paralia als Mann, an die Vermischung von Gottheit und Kultort bei Kolias (Aphrodite) und Zoster (Leto) — sondern gewiss hauptsächlich, weil den Meisten die Grundlage, auf denen sich das Ganze aufbaut, bedenklich und die Stützen, welche dem Gebäude durch analoge Erscheinungen in Kunst und Litteratur (S. 34—38) gegeben werden, zu haltlos erschienen sind.

Brunn beruft sich vor allem auf die zahlreichen Fälle von Lokalpersonifikationen in den Philostratischen Gemäldebeschreibungen. Er erinnert an den Flussgott Titaresios, der auf dem Peneios liegend dargestellt ist, „als der leichtere, dessen Wasser in Wirklichkeit nach seiner Ausmündung über dem des Peneios hinwegfliesst, ohne sich mit ihm zu mischen“ (S. 28) [38]), oder an den Isthmos

---

37) „Die Bildwerke des Parthenon“. Berichte der k. bayr. Akad. der W. 1874. phil. hist. Kl. S. 23—39.

38) Vgl. Bursian, Geographie von Griechenl. I 58, Anm. 2.

von Korinth, dem ein Knabe und Mädchen als Bezeichnung der Häfen Lechaion und Kenchreai beigegeben sind (S. 29), an Oropos zwischen Meerweibern, an den Phasis, von dessen ganzem Körper Wasser ausströmt, an Eridanos, der sich bereitet, den Phaëthon in seinen Schoss aufzunehmen u. dgl. Es ist nun hier nicht der Ort, in die Kontroverse über die archäologische Verwertbarkeit der Philostratischen Bilder einzutreten: so viel ist sicher, dass dieselbe durchaus nicht schlechthin stattfindet, sondern durch rhetorische und poëtische Zuthaten und ein fortwährendes Überspringen von Schilderung in Erzählung und umgekehrt sehr beeinträchtigt wird. Aber selbst angenommen, dass in den genannten Fällen — von welchen übrigens diejenigen auszunehmen sind, wo die betreffende Personifikation mithandelnd, also als wirkliche mythologische Persönlichkeit, auftritt — der Schriftsteller künstlerische Vorlagen vor Augen hatte, so ist doch nicht ersichtlich, wodurch diese Personifikationen verraten, dass sie „in ihrer Erfindung vielfach auf die besseren Zeiten der griechischen Kunst zurückgehen“ (S. 35). Denn in der Litteratur wird man für den Satz (S. 36), dass das poëtische Gefühl „in den besten Zeiten die Natur überall als mit Leben und Geist erfüllt anschaut“ vergeblich nach einem Anhalt suchen, und ebensowenig bietet die bildende Kunst dieser Zeit irgend welche sichere Analogien dar. Für den Phasis z. B. könnte man höchstens etwa auf den sog. Juppiter Pluvius der Mark Aurels-Säule, für Eridanos auf späte Sarkophage verweisen, und was die Gruppe des Titaresios-Peneios betrifft, so kann ich nur Friederichs beistimmen, wenn er (die Philostrat. Bilder S. 167) dieselbe für eine Absurdität erklärt, weil die schon bei Homer (B 752 ff.) geschilderte Naturmerkwürdigkeit durch eine solche Personifikation gänzlich unverständlich würde. Überhaupt vermag ich in allen diesen Personifikationen nichts anderes zu erkennen, als verstandesmässig ausgeklügelte Allegorien, welche im Kopf des nach Gelehrsamkeit duftenden und von poëtischen Reminiscenzen schillernden Sophisten gewachsen, nicht aber vom lebendigen, naiven Volksglauben geschaffen sind. Es scheint daher sehr misslich zu sein, aus dieser trüben Quelle Beweise für Darstellungen des fünften Jahrhunderts zu entnehmen. Wie sehr man aber geneigt ist, sich bei der Beurteilung von so alten Werken von dieser späten Schriftstellerei beeinflussen zu lassen, zeigt z. B. der Umstand, dass Löschcke (östl. Giebelgr.) auch nur an die Möglichkeit denken konnte, dass seine sog. Artemis sich im Fluss bespiegelnd gedacht sei. Diese Annahme enthielte einen Anachronismus schlimmster Art.

In zweiter Linie beruft sich Brunn, der Zeit des fünften Jahrhunderts näher rückend, auf die statuarische Gruppe des Battos, der von Libya gekrönt und dessen Wagen von Kyrene gelenkt wird (Paus. X 15, 6), auf den Alkibiades der von Olympias und Pythias gekrönt wird oder auf den Knien der Nemea ruht (Athen. XII 534 D), auf die von Panainos gemalte Hellas und Salamis am Thron des olympischen Zeus (Paus. V 10, 7; 11, 5), endlich auf unsere Eckfiguren. Indes

der Alpheios und Kladeos gehören nicht auf eine Stufe mit den anderen Personifikationen. Denn die Hellas und Salamis sollen ja nicht den Ort irgendwelcher Handlung bezeichnen, wie nach Brunn und andern der Alpheios und Kladeos, sondern sie treten als allegorische Vertreterinnen von Land und Volk selbständig auf, vermutlich ohne individuelle Charakteristik des dargestellten Lokals, in der Weise der Hellas und Asia auf der Dariusvase [39]). Daher waren sie wahrscheinlich inschriftlich bezeichnet. Zu jener Annahme stimmt, dass sie gleich den andern Gruppen am Thron des Zeus ohne Zweifel stehend abgebildet waren [40]). Ähnlich verhält es sich mit Libya und Kyrene, mit Olympias, Pythias, Nemea. Hier war ja nicht der Sieg des Battos oder Alkibiades selbst dargestellt, und nicht waren jene Gestalten zur Bezeichnung des Lokals, an dem der in effigie dargestellte Sieg errungen wurde, nebensächlich beigefügt, vielmehr bezeichnen und verherrlichen diese Lokalpersonifikationen durch ihre Handlung in allegorischer Weise die vollendete Thatsache des Siegs. Von den Giebelfiguren des Parthenon und den als Lokalbezeichnungen gefassten Flüssen sind diese ihrem ganzen Wesen nach verschieden. Überdies waren auch jene Werke sicherlich, um verständlich zu sein, inschriftlich erklärt. Gerade deshalb aber, weil sie als Hauptpersonen handelnd auftreten, haben sie nicht den erdigen Beigeschmack, und den — sit venia verbo — mineralogischen Charakter, der den Parthenonskulpturen, wenn Brunn's Deutung richtig wäre, anhaften würde, und so vielen Lokalpersonifikationen der Philostrate und der späteren Kunst anhaftet. Diese Art von rein allegorischer Personifikation, welche von den geographischen Eigentümlichkeiten der dargestellten Örtlickeit ganz absieht und für letztere nur einen metaphorischen Ausdruck sucht, ist auch bei den Dichtern zu Hause. Hieher gehört die Europa und Asia, die Brunn (S. 36) aus Aeschylos (Perser 186) anführt, hieher gehören auch die verschiedenen Landespersonifikationen Pindars. Es zeigt sich auch hier wieder die enge Verwandtschaft zwischen den Anschauungen der Dichter und bildenden Künstler. Es ist wohl zu beachten, dass von den Analogien, die Brunn beizieht, nur die Flussgötter unserer Giebel übrig bleiben.

Brunn verweist schliesslich (S. 37) auf die grossartige Erweiterung der Naturanschauung, welche mit dem Aufschwung der Tragödie und den Perserkriegen zusammenhieng. Die dramatischen Gestalten und Handlungen verlangten einen weiten landschaftlichen Hintergrund und gewöhnten das Auge an grossartige Scenerien. Die Perserkriege hatten den geographischen Horizont und den landschaftlichen Sinn erweitert. Angeregt durch die grandiosen landschaftlichen Bilder, die Aeschylos entrollte, konnte nun leicht ein Pheidias auf den Gedanken kommen, „das attische Land, das so oft von den Dichtern gefeierte, nun auch durch die

39) Vgl. Purgold, Bem. z. Claud. n. Sid. S. 13.
40) Gerber a. a. O. S. 251.

Mittel seiner Kunst zu verherrlichen". So schön dieser Gedanke uns anmutet, so vermögen wir ihn doch nicht für richtig zu halten. In den grossartigen Schilderungen des Aeschylos vom Zusammenströmen des persischen Heers, von der Schlacht bei Salamis, von der Flucht der Io, von der Feuerpost nach Troias Fall offenbart sich ein offener Sinn eben nur für die Erscheinungen der Natur in ihrer realen Wirklichkeit. Daraus lässt sich auf die Naturanschauung der Zeitgenossen des Dichters ein Schluss ziehen, und es ist doch überaus unwahrscheinlich, dass Pheidias dem — von Brunn postulierten — plastischen Verkörperungstrieb an einem so grossen Werk gefolgt sein soll, dass er bei der Ausschmückung des erhabensten athenischen Bauwerks eine rein persönliche Neigung zum Ausdruck gebracht haben soll, da er doch zu riskieren hatte, wenn er von dem Bewusstsein seiner Zeitgenossen sich zu weit entfernte, gar nicht verstanden zu werden.

Es ergiebt sich aus dieser Erörterung, dass es nach der Anschauung des fünften Jahrhunderts schwerlich angeht, die Setzung eines Flussgotts an Stelle des Flusses zur Bezeichnung des Lokals für möglich zu halten. Die Denkmäler bestätigen unsere Meinung vollkommen. Wenn die Eckfiguren lokalbezeichnende Flussgötter wären, so müssten wir doch erwarten, auch auf andern Gebieten der bildenden Kunst, als auf dem der Tempelplastik solche zu finden. Aber dies ist nicht der Fall. Schon Gerber (S. 277) hat darauf hingewiesen, dass sie in den Gemälden Polygnots fehlten, ein nicht unwichtiges Moment, wenn man sich erinnert, dass Polygnot zuerst gelehrt hat „in grossem Stil Zusammengehöriges zu komponieren" [41]): müsste da nicht ein so wichtiges Element grösserer Kompositionen bei ihm vorgebildet sein? Es scheint nur eine unmittelbare Konsequenz davon zu sein, dass ebensowenig die Vasenmalerei, weder die schwarz- noch die rotfigurige derartige Figuren kennt, da sie doch mit der Plastik unserer Giebel mannigfache Berührungspunkte hat, die wohl eben auf die Megalographie als gemeinsame Quelle zurückgehen [42]), und obgleich niemand leugnen wird, dass sie solche Flussgötter gewiss als bequemes Auskunftsmittel zur landschaftlichen Charakteristik oder auch nur zur Raumausfüllung sich nicht hätte entgehen lassen, wenn diese Verwendung nach den Anschauungen der Zeit verständlich gewesen wäre. Petersen [43]), der überhaupt sich am angelegentlichsten bemüht hat, die Anwesenheit der Flussgötter im Parthenongiebel zu motivieren, hält es für möglich, dass eine Figur auf einem rotfigurigen Vasenbild aus Vulci [44]), den Drachenkampf des Kadmos darstellend, der Flussgott Ismenos und sogar vielleicht eine Kopie des „Kephisos" sei. Aber die Haltung derselben, welche viel aufrechter

41) S. hierüber E. Curtius, Sitz.-Ber. der Berl. Ak. 1883 S. 777 ff.
42) Curtius a. a. O. und archäol. Z. 1883 S. 347 ff.
43) Kunst des Pheidias S. 195. Anm. 1.
44) Abgeb. Welcker A. D. III T. XXIII, 1.

ist, weicht vom „Kephisos“ zu sehr ab, als dass an eine Entlehnung zu denken wäre. Übrigens gehört die Vase auch in eine sehr viel spätere Zeit als die Parthenonskulpturen.

Ich glaube, dass dieses argumentum ex silentio gleichzeitiger Denkmäler weit beweiskräftiger gegen die Flussgötter ist, als der Hinweis auf die viel späteren Monumente für dieselben. Derselbe könnte ja nur dann ins Gewicht fallen, wenn sich eine Kontinuität zwischen unsern Giebelskulpturen und dem bekannten späteren Typus der Flussgötter herstellen liesse, und Petersen glaubt dies auch wirklich thun zu können, indem er sagt (S. 195): an den späteren Darstellungen der Flussgötter erkenne man die Nachwirkung des Pheidiassischen Vorbilds, das sich zuerst im Ostgiebel von Olympia geltend gemacht habe. Selbstverständlich hebt sich letzteres durch die Ausgrabungen von Olympia von selbst auf. Ehe das chronologische Verhältnis des Zeustempels und des Parthenon bekannt war, lag diese Auffassung allerdings nahe, da man gern dem Pheidias die Erfindung eines neuen und angeblich so lange nachwirkenden Typus zutrauen mochte. Jetzt aber müsste man Paionios oder den grossen Unbekannten für den Neuerer, Pheidias für den Nachahmer halten. Aber ebenso verfehlt ist der erste Teil jener Deduktion. Denn die Darstellungen in der römischen Kunst gehen sicherlich auf ein hellenistisches Vorbild zurück, und dieses ist zeitlich zu weit von den Giebeln getrennt und beruht auf einem zu verschiedenen Princip, als dass es auf diese Quelle zurückgeführt werden könnte. Dieser spätere Typus ist eine völlige Neuschöpfung. Nur so erklärt sich die weite Kluft, die ihn von den Giebelskulpturen trennt.

Zum Schluss muss aber auch noch darauf hingewiesen werden, dass die lokalbezeichnenden Flüsse in den Giebelfeldern nicht die Bedeutung hätten, die ihnen auf Sarkophagen und sonstigen späten Gruppendarstellungen innewohnt. Denn während sie hier oft für die Erklärung der Situation dienlich sein können, war in Olympia und auf der Akropolis eine solche Lokalbezeichnung überhaupt völlig überflüssig, eine reine Tautologie. Dass das Wettrennen zwischen Pelops und Oinomaos eben in Olympia, der Wettstreit der beiden Götter auf der Burg stattfand, brauchte doch wahrhaftig der Künstler dem Beschauer nicht erst zu sagen.

Aus allen diesen Gründen drängt sich der Schluss auf, dass die Eckfiguren an unserem Giebel keine lokalbezeichnenden Flussgötter sein können. Also haben sie vielleicht eine andere Bedeutung? Vielleicht sind sie vom Künstler gemeint als freiwaltende göttliche Individuen, als Schutzgötter des Landes?

Diesen Ausweg schlägt in der That, um die Erklärung als Flussgötter zu halten, Gerber ein, wie bei seiner ganzen Auffassung von den Lokalpersonifikationen nicht anders zu erwarten ist (S. 277). So urteilte schon früher Purgold (a. a. O. S. 39), sowie auch über Kephisos Friederichs, nach seinen Ausführungen

(Philostr. Bilder S. 246 ff.) zu schliessen, dieselbe Meinung gehabt haben muss, wenn er sie auch nicht ausdrücklich ausspricht. Neuestens hat Lehnerdt (Roschers Lex. 1488) dieselbe Deutung gegeben, sie übrigens mit der ersten vermischend. Gerber schliesst aus den Worten des Pausanias: „ἔχει δὲ (Κλάδεος) καὶ ἐς τὰ ἄλλα παρ' Ἠλείων τιμὰς ποταμῶν μάλιστα μετά γε Ἀλφειόν", dass schon dieser den Kladeos als mythologischen Flussgott und nicht als eine blosse Lokalpersonifikation aufgefasst habe. Ich glaube, dass die Worte anders zu erklären sind. Pausanias dachte nicht so weit.

Auch dieser Ausweg hat seine unleugbaren Schwierigkeiten. Allerdings genossen beide Flüsse göttliche Ehre in Olympia, aber es war nur ein Altarkultus ohne Götterbild. Der Kultus bot also dem Meister des Giebels keinen Anhalt für die Darstellung. Dagegen spielen sie in keiner Version der Pelopssage eine Rolle, und dass sie, die altverehrten Landesgötter, in so unmittelbare Beziehung zu Sterblichen, ja zu reinen Figuranten, Leuten vom Gefolge der Fürsten gesetzt sein sollen, ist sehr auffallend [45]). Die Götterwelt ist in majestätischer Weise durch Zeus vertreten, er hat entscheidende Bedeutung für die ganze Komposition, die Flussgötter haben gar keine.

Es kommt aber dazu, dass sie durch nichts als Götter charakterisiert sind. Weder nach ihrer Thätigkeit, noch nach ihrer Körperbildung, Kleidung, oder äusseren Attributen nehmen sie irgendwie eine besondere Stellung ein. Man wird füglich behaupten dürfen: hätten wir von Pausanias gar keine Notiz erhalten, wir würden diese Eckfiguren kaum für Götter halten. Alpheios war sicher unbärtig; er wäre also als Jüngling dargestellt gewesen. Aber wer den Alpheios bei Olympia seine mächtigen Fluten in breitem Bett hat dahin wälzen sehen, wird sich gegen diese Annahme sträuben. Die Entschuldigung Löschckes: „Ist es nicht unmittelbar verständlich, den in jedem Augenblick aus der Quelle neugeborenen Fluss in ewiger Jugend prangen zu lassen?" scheint mir eher die Schwäche der bisherigen Erklärung zu verraten. Der Kladeos hat sogar etwas entschieden ungöttliches, ländlich-derbes, prosaisch-realistisches. Es ist eine der am meisten charakteristisch aufgefassten Figuren des ganzen Giebels, aber charakteristisch für alles, nur nicht für einen Gott. Hören wir die Beurteilungen dieser Statue durch neuere Erklärer. Overbeck (I³ S. 436) sagt: „Besser als die Zusammenstellung des Ganzen sind die einzelnen Figuren, oder wenigstens manche derselben in der Charakteristik ihres Wesens und der Situation geraten. So besonders Oinomaos in seiner trotzigen Kraft, Sterope und der Greis N in dem

45) Wie oben bemerkt, scheint mir die Anordnung von Curtius zunächst wegen der Stellung des knienden Mädchens unwahrscheinlich. Damit löst sich aber diese Anordnung überhaupt auf. Da mir ferner die Aufstellung Kekulés (Rhein. Mus. XXXIX 481) durch die in der arch. Z. 1884 S. 220 vorgebrachten Gegengründe widerlegt zu sein scheint, so sehe ich keine andere Möglichkeit, als an der Anordnung Treus festzuhalten.

trüben, Unheil ahnenden Sinnen, der freilich etwas stark naturalistisch etwa wie ein Hirtenbube gelagerte Kladeos in seiner gespannten Aufmerksamkeit, endlich der Zeus in seiner imposanten Würde". G. Treu (arch. Z. 1879 S. 118) bemerkt: „Es giebt uns der Flussgott eben selbst den unverfälschten und unverfeinerten Typus jener griechischen Jünglinge der guten alten Zeit wieder, die an seinen Ufern im berühmtesten Gymnasium der Welt vor allem Kraft und Gewandtheit ihrer Glieder auszubilden strebten". Besonders der überaus realistisch gebildete Kopf mit seinen porträtartigen Zügen scheint die Deutung als Flussgott zu verbieten, ebenso wie dieselbe individualisierende Charakteristik hindert, die Erklärung des sinnenden Greises als Kronos, welche Löschcke aufgestellt hat, anzunehmen [46]), und wie die saloppe Haltung des hockenden Knaben verbietet, diesen für Sosipolis zu halten. Der Realismus dieses Kopfes tritt am schärfsten hervor, wenn man ihn mit dem hoheitsvollen Adel des Apollonkopfs vom Westgiebel vergleicht.

Als charakteristisch für das Wesen der Flussgötter bliebe nur noch das Liegen. Für die Flussgötter, sagt man, die gleichsam noch an ihr Element gebunden sind, ist dies die bezeichnendste Stellung. Dieses Moment, das von den Meisten am stärksten betont wird, hat in der That die geringste Beweiskraft. Denn es ist klar, dass nur bei einem freien statuarischen Werk die liegende Stellung als charakteristisch für die dargestellte Gottheit empfunden würde. Sind ja doch diese Figuren nicht desshalb liegend dargestellt, weil sie Flussgötter bedeuten sollen, sondern lediglich weil die Raumverhältnisse dies gebieterisch verlangten. Ob der Künstler aber aus der Not eine Tugend, mit andern Worten die äusserlich gegebene Stellung zu einem Mittel der Charakteristik gemacht habe, ist eine andere Frage. Es ist sehr zweifelhaft, ob das Liegen überhaupt in jener alten Zeit als eine für die Flussgötter bezeichnende Situation gefühlt wurde. Oder sollte in der That jene urwüchsige Anschauung von der zeugenden Kraft der Flüsse, welche zum Symbol des Stiers führte, damals schon so verblasst gewesen sein, dass man den mächtigen Bergstrom Alpheios, den König der peloponnesischen Flüsse, und den stürmischen „Rauscher" Kladeos als behaglich gelagerte Männer bezw. Jünglinge charakterisieren zu können glaubte? Spricht doch noch Euripides (Iph. Aul. 275) von einem σῆμα ταυρόπουν des Alpheios, ein Zeugnis, das der Nachricht des Aelian (v. h. II 33) gegenüber, dass der Alpheios als Mann mit Hörnern dargestellt worden sei, seine volle Bedeutung behält, da wir nicht wissen, von welcher Zeit Aelian spricht. Man muss um Jahrhunderte herabgehen, wenn man in der bildenden Kunst eine Statue finden will, in welcher das Liegen

46) Über „Kronos" urteilt so auch A. Flasch in der Recension von Löschckes Schrift, Wochenschrift für kl. Phil. 1887. Ich bemerke, dass mir leider die Recensionen der Löschckeschen Schrift von Bötticher, Berl. phil. Wochenschr. VI S. 469 Treu, deutsche Litt.-Zeitung 1886 p. 1054 und von Urlichs, philol. Anz. XVI 462 nicht zugänglich gewesen sind.

als bezeichnend für den Flussgott betrachtet werden kann, und es wird nicht Zufall sein, dass man überhaupt in griechischen Museen vergeblich nach Werken dieser Art suchen wird, welche in Italien bis zum Überdruss fast in jedem Museum begegnen und auf den Beschauer stets den Eindruck einer gähnenden Langeweile hervorbringen.

Da nun diese Eckfiguren weder lokalbezeichnende noch rein mythologisch personifizierte Flussgötter sein können, so bleibt kein anderer Ausweg, als sie aus der Reihe der Flussgötter zu streichen. Aber das ausdrückliche Zeugnis des Pausanias? In Fragen der archäologischen Interpretation ist man gegen ihn längst misstrauisch [47]). Sein Pferdeknecht statt des knienden Mädchens ist doch ein starkes Stück, noch mehr aber sein „Peirithoos“ im Westgiebel. Dass dieser den dem Zeus im Ostgiebel entsprechenden Platz einnehmen soll, fiel ihm auf und darum bringt er die abgeschmackte Motivierung vor (V 10, 8): „ἐποίησε δέ, ἐμοὶ δοκεῖν, ταῦτα ὁ Ἀλκαμένης Πειρίθουν τε εἶναι Διὸς ἐν ἔπεσι τοῖς Ὁμήρου δεδιδαγμένος καὶ Θησέα ἐπιστάμενος ὡς ἀπόγονος εἴη τέταρτος Πέλοπος“. So maskiert vielleicht auch die Motivierung des Kladeos „ἔχει δὲ καὶ ἐς τὰ ἄλλα“ κτλ. einen Versuch, die Eckfiguren selbständig zu erklären. Wie der Perieget zu dieser Erklärung kam, liesse sich wohl durch die Annahme erklären, dass er durch die in seiner Zeit ganz gewöhnliche Art der Verwendung der Flussgötter als Lokalpersonifikationen und ihrer Darstellung als liegender Männer verführt wurde, diesen späten Gebrauch auf ein Werk der alten Zeit zu übertragen.

Wir werden demnach in den Eckfiguren Personen zu erkennen haben, welche in unmittelbarem Zusammenhang mit den ihnen zunächst stehenden und mit der ganzen Handlung sich befinden, Leute aus dem Gefolge des Pelops und Oinomaos, die ebensowenig näher zu benennen sind, wie vier andere Statuen des Giebels. Nur so findet die ganze Erscheinung des Kladeos eine befriedigende Erklärung. Dass die „Flussgötter“ plötzlich zu namenlosen Sterblichen degradiert werden sollen, ist freilich nicht leicht zu nehmen, und der Verfasser bekennt offen, dass er sich nur widerstrebend, aber durch immer wiederholte Überlegung der Gegengründe gezwungen zu dieser Anschauung entschliessen konnte. Doch ist zuzugeben, dass die Figuren auch so ihren hohen künstlerischen, allerdings mehr formalen Beruf behalten. Denn in der gespannten Aufmerksamkeit, mit welcher sie dem Vorgang in der Mitte zusehen, schildert der Künstler das ungemein Bedeutungsvolle und Entscheidungsreiche der in Vorbereitung begriffenen Handlung sicherlich ebenso treffend, als wenn diese aufmerksamen Beobachter Flussgötter

---

47) Auch Löschcke (Ostgiebel von Ol.) urteilt S. 1: „Bei der Erklärung ist nicht von Pausanias auszugehen“ und S. 8: „Sicher scheint die Deutung der in den Ecken gelagerten Jünglinge als A. und Kl., nicht weil P. sie schon vorträgt, sondern“ etc.

wären. Wir haben also hier einfach die Schilderung durch die Wirkung, welche in der bildenden Kunst keine geringere Stelle hat als in der Poësie [48]).

Nicht ganz zwei Jahrzehnte trennen die olympischen Giebelskulpturen von denen des Parthenon. Wenn wir auch hier die Eckfiguren in's Auge fassen, so werden wir zwar mehrfach auf früher vorgebrachte Argumente zu verweisen haben. Gleichwohl forderten dieselben eine besondere Besprechung, weil sich an sie wieder andere Fragen anknüpfen.

Wärend über die Deutung der andern Figuren des Westgiebels die Akten noch nicht geschlossen sind, scheint wenigstens in Betreff der linken Eckfigur unter den Erklärern jetzt die übereinstimmende Ansicht zu herrschen, dass in derselben ein Flussgott dargestellt sei. Die älteren Erklärer dachten an Ilissos, in neuerer Zeit einigte man sich auf Kephisos, natürlich den attischen, nur Brunn denkt seinem ganzen System zufolge an den böotischen. Nicht gleich allgemeinen Beifalls erfreut sich die Erklärung der entsprechenden Figuren der Südecke, des knienden Jünglings und liegenden Mädchens als Ilissos und Kallirrhoë, welche von Lloyd (1847) zuerst aufgestellt, von Michaëlis und Petersen verteidigt, neuerdings auch von C. Robert (Hermes XVI 86) und Löschcke angenommen wurde [49]). Die angebliche Analogie dieser Gestalten und ihrer Verwendung am Ostgiebel in Olympia hat dieser Erklärung gewissermassen die historische Beglaubigung verliehen [50]), ja Löschcke geht so weit, die Sache umzudrehen und aus dem Kephisos des Pheidias als dem Sicheren die Anwesenheit des Alpheios und Kladeos zu motivieren [51]).

Der Hauptgrund, der von allen neueren Erklärern für die Flussgötter gel-

---

48) So sagt Friederichs (Phil. Bild. S. 247) gegen die übertriebene Annahme von Lokalpersonifikationen gewandt: „zu einem mythischen Vorgang werden generelle Figuren hinzugefügt, damit sich in ihnen die Stimmung darstelle, die der Künstler dem Betrachtenden mitzuteilen wünscht, es ist mit einem Wort die Schilderung durch die Wirkung“.

49) Die letztere Erklärung verdankt ihren Ursprung lediglich der Benennung der l. Eckfigur und der Beziehung „auf die wirklichen geographischen Verhältnisse (Michaelis S. 187), letzteres ein Gesichtspunkt, den zuerst Lloyd aufgestellt hat. Ohne dies wäre sicherlich niemand auf den Gedanken verfallen, in dem Knienden einen Ilissos zu erkennen.

50) Vgl. Michaelis S. 187. Petersen, Kunst d. Ph. S. 195.

51) Die Betonung der „notorischen Abhängigkeit“ der Parthenongruppe von der olympischen ist von Löschcke (die östl. Giebelgr.) entschieden übertrieben worden. Bei dem trümmerhaften Bestand von Überresten antiker Kunst sehen wir vielfach Analogien, wo selbständige Erfindung verschiedener Künstler mindestens ebenso wahrscheinlich ist. Ebenso gut als zwei Dichter gänzlich unabhängig von einander unter ähnlichen äusseren Bedingungen auf den gleichen Gedanken kommen und diesen ähnlich ausdrücken können, ist dies auch bei zwei Künstlern möglich, zumal wenn sie den gleichen räumlichen Bedingungen, z. B. denen eines Tempelgiebels, unterworfen sind. Und zwar wird die Ähnlichkeit ihrer Schöpfungen in dem Verhältnis zunehmen, als die Beschränkung, welche der sich verengende Giebel ihnen auferlegt, zunimmt. Die Eckfiguren also und die denselben zunächst stehenden werden immer am ähnlichsten ausfallen. Bei liegenden Gestalten ist in der That kein grosser Wechsel denkbar.

tend gemacht wird, ist die weiche, flüssige Bildung des Körpers, bei welcher die Anschauung der realen Flüsse nachgewirkt haben soll, so besonders beim Kephisos. So sagt Overbeck (I 309), diesen Gesichtspunkt bis in's Détail ausnützend: „In überaus vortrefflicher Weise ist hier ein Flussgott, der wie sein leise rinnendes Gewässer ewig an sein Bette und an den Boden gebannt ist, charakterisiert; alle seine Formen, besonders diejenigen der Beine zeigen eine sanfte Weichheit, die jeden Gedanken an rasche und kräftige Bewegung von vornherein ausschliesst. — Die gleichmässig geschwungene Linie des ganzen Körpers erinnert an diejenige einer abfliessenden und in sich zusammensinkenden Welle“ etc. Auch Petersen (S. 195) spricht von dem weichen geschmeidigen Fleisch und dem wellenförmigen Gefält des Gewandes beim Kephisos und glaubt sogar die Stellung der beiden Götter auf die natürliche Beschaffenheit der Flüsse, oder richtiger Bäche, zurückführen zu dürfen: „Sollte nicht die eigentümlich gewundene Haltung zugleich den Ilissos charakterisieren, als den ihn sein Name ja kennzeichnet, so wie den geraden Lauf des Kephisos sein lang gestrecktes Lagern in der Giebelecke in Erinnerung bringt“ (S. 198).

Allerdings wird man in dem unvergleichlich schönen Körper des „Kephisos“ eine gewisse Weichheit nicht verkennen mögen, wenn dieselbe auch nicht gar zu sehr premiert werden darf. Bei aller Kräftigkeit und Elastizität sind die Gliedmassen doch wie gelöst, die Muskeln nirgends angestrengt, „alle Formen sind durch das Gewicht des unter der eigenen Last hangenden weichen Fleisches und den Druck äusseren Widerstands bestimmt und bedingt“ (Overbeck). Aber es muss auch hervorgehoben werden, dass alle diese Eigentümlichkeiten nicht gesucht oder um ihrer selbst willen vom Künstler angebracht sind, auch sich nirgends hervordrängen, wie es für den späteren Flussgöttertypus wesentlich ist, sondern dass sie mindestens zu einem grossen Teil durch die vom Künstler gewählte Situation bedingt sind. Die einfachsten Proben werden es jedem einleuchtend machen, dass in dieser Lage des Körpers eine Schwellung und straffe Spannung der Muskeln unnatürlich wäre; denn das ganze Gewicht des Körpers ruht auf der Hüfte und dem linken Arm, die Beine sind völlig entlastet. So ist das Einzelne mit dem Ganzen mit unerreichter Feinheit und Wahrheit in Harmonie gebracht. Gerade durch diese absolute Harmonie der Erscheinung kommt jene von Dissonanzen und Zufälligkeiten freie, höchste Naturwahrheit zu stande, welche, durch keine Schranken mangelhafter Technik oder akademischer Schultradition mehr gebunden, immer wieder unsere gerechte Bewunderung erregt. Es ist also gewagt, die weichen Körperformen dieser Eckfigur ohne weiteres für die Deutung derselben zu verwenden, anstatt sie in erster Linie aus der Situation heraus zu erklären. Diese aber ist wiederum nicht an sich bezeichnend, sondern zunächst lediglich äusserlich bedingt durch die räumlichen Verhältnisse des Giebelfeldes. Es müsste also auch hier erst bewiesen sein, dass diese Situation als

solche für den Flussgott charakteristisch ist. Und dies ist die stillschweigende oder ausgesprochene Voraussetzung derjenigen, welche in dieser Gestalt einen Flussgott erkennen. Aber wir haben gesehen, dass dieselbe für die Zeit des fünften Jahrhunderts weder nach den litterarischen Quellen, noch nach der parallel gehenden Kunst- und Dekorationsmalerei sich als begründet erweisen lässt. Man könnte sogar den Vers des Euripides (Ion 1261)

ὦ ταυρόμορφον ὄμμα Κηφισοῦ πατρός

als Beweis anführen, dass im fünften Jahrhundert noch die alte Anschauung über die Flussgötter herrschte.

Dieselben Merkmale der Körperbildung sind auch für den Ilissos angeführt worden. Michaëlis nennt ihn einen „recht kräftigen, jedoch mehr fleischigen als muskulösen Mann“, noch bestimmter weist Overbeck auf „die charakteristische Weichheit der Körperformen“ und auf die ebenso charakteristische Stellung hin, welche „die Mühe der Erhebung vom Boden ausdrückt, von dem doch keine Anstrengung auch diesen Jüngling jemals lösen wird“ (S. 313). Ich muß gestehen, daß ich an dieser überaus kräftigen Jünglingsgestalt in ihrer strotzenden Lebensfülle alles eher charakteristisch finde, als die Weichheit der Körperformen.

Gewichtiger scheinen die äußerlichen Indizien zu sein, welche Michaëlis anführt. Er sagt (S. 193): „das linke Bein (des Kephisos) liegt nicht auf dem Felsen, sondern ist fast wie gerade abgeschnitten und auf der Rückseite erkennt man deutlich die Wellenbewegung des Wassers, welches den Uferfelsen umspült, und in welches die Beine des Gottes noch hineinreichen“. Auch Petersen erkennt (S. 196) in diesen Beobachtungen einen „positiven Beweis“ für die Flußgötter, und betont besonders, daß unter dem „Kephisos“ deutlich zweierlei verschiedene Flächen sich unterscheiden, nemlich eine flach erhobene, unebene, die in scharf abgeschnittenem Rande endet, und an diesen Rand anstoßend die tiefere ganz ebene Fläche des Giebelbodens. Letztere stelle selbstverständlich den Wasserspiegel dar, jener Rand das Ufer, an dem sich der Gott gelagert hat. Was zunächst die Wellenbewegung auf der Rückseite betrifft, so scheint mir deren Vorhandensein doch nicht ganz erwiesen zu sein. Ich glaube vielmehr, daß hier das sich dem Körper entlang ziehende, Falten werfende Gewand zu erkennen ist [52]). Eine derartige Charakteristik wäre auch an sich sehr unwahrscheinlich, weil sie für den Beschauer nicht erkennbar, also unnütz wäre. Denn bei aller Bewunderung, die man der Sorgfalt zollt, mit welcher auch die hinteren Partien der Giebelstatuen behandelt sind, wird man doch anerkennen müssen, daß die Verwendung eines für die Erklärung wesentlichen Merkmals an einer voraussichtlich nie sichtbaren Stelle sehr befremdlich wäre. Wenn aber das Gewand und nicht Wellen den Hintergrund bilden, so folgt daraus, daß die Gestalt nicht als auf

52) Vgl. auch Overbeck I³ S. 310.

einem flachen Uferfelsen liegend aufzufassen ist. Und wer wird ferner Petersen glauben mögen, daß die glatte Fläche des Giebelbodens den Wasserspiegel darstellen soll? Sollte sie etwa bei den zwei Flußgöttern allein Wasser bedeuten, bei den andern Gestalten nicht? Überhaupt, wenn Kephisos an seinem Element gelagert, an ihm haftend, so daß keine Anstrengung ihn davon lösen kann, gedacht wäre, wie käme er dann samt seinem Gewässer auf die Akropolis, den Schauplatz des Wettstreits? Es löst sich bei dieser Annahme die ganze Einheit des Orts und der Handlung auf. Dadurch erledigt sich aber die Meinung, als ob das l. Bein unten glatt abgeschnitten und zum Teil unter der Fläche verborgen wäre, von selbst. In der That ist das l. Bein voll ausgebildet; der Schenkel erscheint aber nach unten glatt und geradlinig, weil dies bei dieser Lage des Körpers gar nicht anders möglich ist. Nach Carrey's Zeichnung allerdings könnte es scheinen, als ob die Figur zum Teil unter der Oberfläche, etwa in Wasser steckte. Denselben Eindruck machen aber auch die nächstfolgende Gruppe und die rechte Eckgruppe, und zwar fälschlicherweise. Die linke Ecke ist überhaupt von Carrey schlecht gezeichnet: er war genötigt am Kephisos unten so viel wegfallen zu lassen, weil er diese Figur zuweit in die Ecke geschoben hat, während sie in Wirklichkeit, wie die in situ befindlichen Überreste von *W* beweisen, weiter nach innen, über der zweiten Metope und dritten Triglyphe, lag [53]), so daß für die fehlende Figur genau der Raum über der dritten Metope übrig ist, und daran sich die in situ befindliche Gruppe *BC* über der vierten Triglyphe und vierten Metope anschließt. Auch diese Gruppe ist wie gesagt von Carrey, weil zu nah an die Giebelecke gerückt, zu tief in die Erde hinabgedrückt, während sich noch jetzt jedermann an Ort und Stelle überzeugen kann, daß diese Gestalten ganz sichtbar waren, ebenso wie dasselbe wenigstens für *W* durch die Überreste bewiesen wird. Die bisherige Betrachtung der einzelnen Figuren hat also keinen Anhalt gegeben, der zur Deutung derselben als Flußgötter nötigte.

Es muß noch in Kürze die Frage in's Auge gefasst werden, welche Stellung dieselben als Flußgottheiten im Ganzen der Komposition einnehmen würden. Da wir hiebei auf ganz ähnliche Anstände stoßen, wie bei dem „Alpheios“ und „Kladeos“ so wird bei den einzelnen Punkten ein Hinweis auf die frühere Erörterung genügen.

Fast einstimmig fassen die neueren Erklärer auch hier die Flußgötter als Lokalpersonifikationen auf. So sagt Overbeck deutlich genug (S. 297): „Von der Bedeutung als Parteien der streitenden Götter sind nur die Eckfiguren auszunehmen, welche in der That Lokalpersonifikationen sind, Flußgötter in unver-

---

53) S. hierüber Blümner, zum westlichen Giebelfeld des Parthenon, in „Festgabe für A. Springer“ (1885) S. 240 ff.

kennbarer Charakteristik, und zwar der wirklichen Lage der Akropolis, des Kampfschauplatzes, entsprechend, links (nördlich) Kephisos, dem eine verloren gegangene Nymphe gesellt gewesen sein mag, rechts (südlich) Ilissos mit der Kallirrhoë [54]). Aber wir müssen abermals gegen diese Auffassung Protest erheben, weil wir sie mit der Vorstellungsweise der Pheidias'schen Zeit nicht für vereinbar halten. Petersen weiß denn auch (S. 195), um diese Art ihrer Verwendung aus der Kunst zu belegen, auf nichts anderes zu verweisen, als auf „spätere Darstellungen", wir dürfen wohl hinzufügen „sehr viel spätere". Als mythologische Persönlichkeiten aber spielen sie in der Sage vom Wettstreit der Götter keine Rolle. Wenn etwa nach der Analogie der argivischen Lokalsage vom Streit der Hera und des Poseidon um Argolis (Paus. II 15, 4) auch die attische Sage den Zug kennen würde, daß die Flüsse als ursprüngliche Väter und Herren des Landes als Schiedsrichter walteten, so wäre ihre Anwesenheit in der Giebelgruppe erklärlich. So aber haben sie weder in der Sage eine Stelle, nicht einmal als Urväter des Landes, noch treten sie im attischen Kultus irgendwie hervor. Sie wären nichts als bedeutungslose Lückenbüßer. Michaëlis fühlt selbst, daß ihre Anwesenheit der Erklärung bedarf und weist deshalb darauf hin, daß der Kephisos von Dichtern viel besungen, der Ilissos aber mit der Boreassage verwoben und von den Musen geliebt sei. Aber immer sind eben hier die Flüsse in ihrer natürlichen Gestalt gemeint. Die Quelle Kallirrhoe endlich tritt nicht einmal in der Sage als Nymphe auf und diese Deutung wird nicht anders, denn als Notbehelf zu bezeichnen sein, wie in noch höherem Grad die Benennung der beim Kephisos fehlenden Nymphe als Pedias, Atthis oder gar Moria (Michaëlis).

Die Unwahrscheinlichkeit der bisherigen Erklärung könnte freilich erst dann zur völligen Evidenz gebracht werden, wenn wir eine neue, befriedigendere Deutung vorzubringen hätten. Eine solche ist aber nur möglich bei gleichzeitiger umfassender Betrachtung nicht nur der ganzen Komposition des Westgiebels, sondern der gesamten Tempelskulpturen überhaupt. Da dieser Abhandlung aber engere Grenzen gezogen sind, so beschränke ich mich darauf, im allgemeinen die Richtung anzugeben, in welcher meines Erachtens die Lösung zu suchen ist.

Man mag die Erklärung der Mittelscene durch C. Robert (Hermes XVI 60 ff.), wornach der Moment der entbrennenden ἔρις dargestellt wäre, für richtig halten oder nicht, jedenfalls muß als völlig sichere Grundlage für die Deutung der beiden Flügel festgehalten werden, daß hier weder die Schiedsrichter noch die Gefolgschaften beider Götter dargestellt sind, sondern Gottheiten, bezw. Heroen, die, in Attika von altersher ansäßig, das attische Land, den

54) Ähnlich Michaelis, Parth. 187. Friederichs, Bausteine [1] S. 151. Brunn (a. a. O. S. 36) führt den Kephisos als Lokalpersonifikation sogar zur Begründung seiner Hypothese an.

Kampfpreis, repräsentieren. Mit vollem Recht hat zuerst Brunn diese Forderung aufgestellt. Daraus folgt, daß die Giebelfiguren nicht von der Mitte in zwei Gruppen zerschnitten werden dürfen, — an dieser Einteilung scheiterten alle früheren Erklärungen des rechten Flügels — sondern daß sie in der Weise in zwei Gruppen zerfallen, daß die eine das Centrum mit den zwei Hauptgöttern, den zwei Wagenlenkerinnen mit den Gespannen, und je einer begleitenden, links männlichen, rechts weiblichen Gestalt bildet, während die andere die beiden Flügel zusammen umfaßt, welche beiderseits von der Mittelgruppe durch die sich abwendenden Wagenlenkerinnen auf's deutlichste getrennt sind. Durch diese Einteilung wird der Kreis der Möglichkeiten, besonders für die rechte Seite, sehr verengt. Die Erklärung der letzteren ist in neuester Zeit hauptsächlich durch G. Löschcke (Vermutungen zur griech. Kunstgesch.) gefördert worden, der in wohl unwiderleglicher Weise gezeigt hat, daß die Figur *S* männlich ist. Damit wird die gezwungene Deutung Aphrodite im Schoß der Dione oder gar der Thalassa, letzteres eine ganz Philostratische Abstraktion, beseitigt, die Beziehung des kleinen Knaben *R* zu *Q* hergestellt und damit das Rätsel der für die Pheidias'sche Zeit höchst verwunderlichen Bildung der Aphrodite und des Eros auf eine sehr einfache Weise gelöst. Daß deshalb auch der positive Teil von Löschckes Untersuchung zu billigen sei, soll damit nicht gesagt sein. Im Gegenteil halte ich die Erklärung, Herakles im Schoß der Melite sitzend, für unglücklich. Die Keule und Löwentatze, die er auf der Zeichnung des Nointelschen Anonymus entdecken will, sind doch sehr fraglich, überdies scheint mir die nackte Figur für Herakles zu klein und zart gebildet. Wenn ferner Löschcke zur Begründung seiner Erklärung sagt: der Familie des Kekrops entspreche die des Herakles, „ein Familienbild noch intimer, als sie die attischen Grabsteine zeigen: der Vater sitzt auf den Knieen der Mutter (!) und das jüngste Kind drängt lebhaft aus dem Arme der Wärterin zu ihm hin“ etc. so werden doch die Meisten diese Scene gar zu intim und familiär und eines so monumentalen Werkes gänzlich unwürdig finden. Die Analogie des Alkibiades im Schoß der Nemea, jenes Gemäldes des Aristophon, einer reinen Allegorie, kann für diese mythologische Scene nichts beweisen. Auch bezweifle ich, ob die Athener zu Pheidias Zeit den Gegensatz zwischen Akropolis und Melite, der allerdings aus den Kultverhältnissen für eine vorgeschichtliche Zeit von uns erschlossen werden kann, noch so lebhaft empfanden, daß ihnen diese etwas gelehrte Parallele verständlich gewesen wäre. Sicher scheint mir bis jetzt nur, daß die sitzende Frau mit den zwei Knäblein die Ge κουροτρόφος ist [55]), welche an der Akropolis einen uralten Kult zusammen mit Demeter Chloe

55) Diese Vermutung hat Robert a. a. O. ausgesprochen und Drexler in Roscher's Lex. der Myth. 1577 näher begründet.

hatte, und auch sonst mit zwei Kindern an der Seite oder auf dem Arm dargestellt wurde. So erscheint sie schon auf schwarzfigurigen attischen Vasen, einmal zwischen zwei Säulen stehend, auf deren jeder eine Eule sitzt; es ist eine wahrscheinliche Vermutung von Drexler (a. a. O.), daß auch der Typus mehrerer mit unserer Statue nahe übereinstimmenden Reliefs in Attika erfunden wurde. Bei dieser Erklärung begreift man auch die völlige Ruhe dieser Gestalt trotz der unmittelbaren Nähe des aufregenden Vorgangs in der Mitte: der allnährenden, altverehrten Erdmutter geziemte ein lebhaftes Staunen oder Erschrecken nicht. Die Gruppe mutet allein unter allen fast wie ein Kultbild an.

Nächst dieser Gruppe, deren Erklärung wohl nicht mehr bestritten werden wird, scheinen mir die Eckfiguren *UVW*, also die bisher meist sog. Nereide (oder Ge) Ilissos und Kallirrhoë eine wenigstens wahrscheinliche Deutung zuzulassen. Die Zeichnung Carrey's zeigt zwischen *U* und *V* eine Lücke, nicht kleiner als zwischen *A* und *B*. Während letztere aber, wie es scheint, noch zu klein angegeben ist, hat erstere, wie der Nointelsche Anonymus, der keine Lücke hat, die Zahl der Figuren und die Maße des Tempels lehren, gar keine Berechtigung. Rücken wir nun die Figur *U* näher zu dem knienden Jüngling, so erhalten wir sofort eine überaus lebensvolle Gruppe, deren Zusammengehörigkeit durch die künstlerischen Motive der einzelnen Figuren unwiderleglich bewiesen wird. Während sich *U* in lebhafter Wendung des Körpers dem Jüngling zuneigt, hat auch diesen bereits das Wunder ergriffen, zu dessen Betrachtung er mit kräftiger Armbewegung seine Nachbarin auffordert, und auch sie bethätigt ihre Teilnahme durch eine Geberde des Staunens mit der l. Hand. Sehen wir uns aber nach einem solchen Dreiverein unter den athenischen Kulten um, so liegt es nahe, an die Chariten zu denken, mit denen gewöhnlich Hermes verbunden wurde. Denn während in Orchomenos, dem Hauptkultort der Chariten, der Dreiverein derselben zu Hause ist, verehrte man in Athen (wie auch in Sparta) ursprünglich nur zwei, die Auxo und Hegemone. Dies geht aus der allerdings konfusen und sich widersprechenden Stelle des Pausanias IX 35, 2 deutlich hervor: τιμῶσι γὰρ ἐκ παλαιοῦ καὶ Ἀθηναῖοι Χάριτας Αὐξὼ καὶ Ἡγεμόνην . τὸ γὰρ τῆς Καρποῦς ἐστιν οὐ Χάριτος ἀλλὰ Ὥρας ὄνομα . τῇ δὲ ἑτέρᾳ τῶν Ὡρῶν νέμουσιν ὁμοῦ τῇ Πανδρόσῳ τιμὰς οἱ Ἀθηναῖοι, Θαλλὼ τὴν θεὸν ὀνομάζοντες. Daß er wenige Zeilen später schreibt: καὶ Ἀθήνῃσι πρὸ τῆς ἐς τὴν Ἀκρόπολιν ἐσόδου Χαριτές εἰσι καὶ αὗται τρεῖς . παρὰ δὲ αὐταῖς τελετὴν ἄγουσιν ἐς τοὺς πολλοὺς ἀπόῤῥητον, geniert den Schriftsteller wenig. Wie sich der frühere Zweiverein zu dem späteren Dreiverein verhält und wann letzterer jenen ablöste, ist ungewiß. Daß aber Auxo und Hegemone, Mehrerin und Führerin „der wachsenden Pflanze zu Licht, zu

---

56) Wachsmuth, Stadt Athen im Altertum 389. Preller, griech. Myth. I³ S. 525.

Blüte und Frucht“ [57]), einerseits als Chariten, Thallo und Karpo, Blüte und Frucht, andererseits als Horen ursprünglich zusammengehörten, scheinen auch die Namen anzudeuten. Daß Pheidias selbst am Zeusthron in Olympia drei Chariten und drei Horen darstellte, würde für den Zweiverein hier kein Hindernis bilden, da der Künstler dort der gewöhnlichen, auch durch die Dichter vertretenen und popularisierten Anschauung folgen mußte, während die andere Version spezifisch altattisch war und sich daher für eine Darstellung aus den Uranfängen attischer Geschichte wohl eignete. Dass Hermes zwischen beiden Chariten angeordnet ist, würde dem künstlerischen Bedürfnis der Abwechslung entsprechen. Es ist klar, dass diese Gottheiten hier in ihrer ursprünglichen agrarischen Bedeutung, als befruchtende und segenspendende Mächte zu verstehen sind.

Für die Gruppe *ST* möchte ich die Deutung Demeter-Triptolemos (Buzyges) vorschlagen. Die Anwesenheit der Aphrodite und des Eros, an die K. Lange [58]) dachte, scheint mir nicht genügend motiviert. Das so auffallende Sitzen des Jünglings auf den Schoss von *T* würde bei dieser Annahme durch das intime Verhältnis beider Gottheiten wohl zur Genüge erklärt. Die Göttin wäre dann als θεσμοφόρος dargestellt, als Begründerin und Trägerin höherer Sitte, die in Triptolemos, bezw. dem im attischen Kult mit ihm verschmolzenen Buzyges [59]), den Erfindern des Ackerbaus verkörpert wäre. Wir hätten dann auf dem rechten Flügel lauter spezifisch attische, seit alter Zeit an oder auf der Burg ansässige Gottheiten ländlichen Segens, und welche sollten besser hieher passen, als diese, da es sich um den Sieg der Athena als Schöpferin des Ölbaums handelt? Dass dabei die Gottheiten der Fruchtbarkeit als die nächst beteiligten den neuen Pflegling, der zum Stolz und edelsten Besitz des Landes werden soll, gewissermassen in ihre Obhut übernehmen, scheint mir ein naheliegender und schöner Gedanke zu sein. Mögen auch die Deutungen im einzelnen noch nicht das Richtige getroffen haben — bei der Eckgruppe wäre z. B. auch der Gedanke an Dionysos, der ja auch mit Demeter eng verbunden ist, mit den attischen Horen Thallo und Karpo nicht ausgeschlossen — so meine ich doch, dass dieser Gesichtspunkt am ehesten den Erklärungen den Charakter der Willkürlichkeit und Zufälligkeit benehmen könnte, welche bis jetzt allen Erklärungsversuchen anzuhaften scheint. Dass in der That der obige Versuch eine Gruppe von Gottheiten zusammengestellt hat, welche im lebendigen Glauben des fünften Jahrhunderts als zusammengehörig empfunden wurde, die also von dem Vorwurf eines gelehrten

---

57) Furtwängler in Roscher's Lex. der Myth. 878.

58) Wie ich aus Löschcke, östl. Giebelgruppe, entnehme. Die Recension Lange's selbst (philol. Anz. 1885 S. 440) war mir nicht zugänglich.

59) Die näheren Nachweise bei Stoll in Roscher's Lex. der Myth. 839.

Beigeschmacks nicht getroffen werden kann, lehrt Aristophanes (thesmoph. 295: εὔχεσθε ταῖν Θεσμοφόροιν, τῇ Δήμητρι καὶ τῇ Κόρῃ καὶ τῷ Πλούτῳ καὶ τῇ Καλλιγενείᾳ, καὶ τῇ Κουροτρόφῳ καὶ τῷ Ἑρμῇ καὶ Χάρισιν.

Wie sich nun auf der einen Seite die Götter, die dem Lande bisher Gedeihen geschenkt, versammelt haben, so sind auf der andern die Einwohner des Landes, repräsentiert durch das autochthone Fürstengeschlecht, bereit, die kostbare Gabe und die gütige Göttin selbst in Empfang zu nehmen. Für die Eckfigur *A* und die fehlende Figur vermag ich bis jetzt keine Erklärung aufzustellen: dass aber in der Gruppe *B—F* Kekrops und seine Familie dargestellt ist, scheint mir über allen Zweifel erhaben.

III.

Wir haben zu Anfang die Bildung der Flussgötter, von unsern Giebelskulpturen rückwärts schauend, bis in die ältesten Zeiten verfolgt. Es erübrigt jetzt noch, vorwärts in die spätere Zeit einen kurzen Blick zu werfen und das Neue, was diese Zeit in Hinsicht auf die Flussgötter-Darstellung geleistet hat, zu erkennen.

Um's Jahr 300 v. Chr. lebt der jüngste Künstler, von dem uns die schriftliche Überlieferung berichtet, dass er Flussgötter darstellte, Eutychides von Sikyon der Schüler Lysipps [60]), der erste und einzige, von dem die Darstellung eines Flussgotts als Einzelstatue bezeugt ist. Plinius (34, 78) berichtet: *Eutychides fecit Eurotam, in quo artem ipso amne liquidiorem plurimi dixere.* Dieses Urteil enthält eine epigrammatische Pointe, die in der That in einem Epigramm des Philippos auf dieselbe Eurotasstatue verwertet ist [61]). Nach der übereinstimmenden Überlieferung dieser beiden Zeugnisse war die Statue ein Erzwerk. Brunn glaubt daher, die Weichheit und Flüssigkeit sei nicht sowohl in der Behandlung der Oberfläche des Körpers hervorgetreten, als vielmehr „in dem Hinfliessen der ganzen, wahrscheinlich liegenden Gestalt, in dem Gelösten, aller Spannung Entbehrenden jeder Bewegung", weil zu der ersteren Art der Charakteristik das Erz weniger als der Marmor geeignet sei, eine Bemerkung, die wohl mit Recht von Overbeck (II³ S. 136) bestritten wird. Keinenfalls dürfen wir aus jenen Stellen schliessen, dass der Flussgott liegend gebildet war. Im Gegenteil möchte man glauben, dass das Erz das besonders geeignete Material war für eine stehende Figur in leichter, graziöser, gelöster Haltung und dass sich der Künstler dieses

60) Overbeck, Schriftquellen 1530—36. Brunn, Gesch. der gr. Künstl. I 411—15.

61) Anthol. Pal. IX 709. Vgl. O. Jahn, Ber. der sächs. G. d. W. 1850 S. 123. O. Benndorf, de epigr. Anth. Gr. p. 54.

Vorteils nicht begeben haben wird. Man denke an den Narziss aus Pompeji. Sehr charakteristisch ist die ganze Art der Darstellung: der Versuch, die landschaftliche Erscheinung des Flusses in einem plastischen Werk wiederzugeben, stimmt vortrefflich zu dem veränderten, vorwiegend reflektierten, nach geistreicher und effektvoller Darstellung strebenden Charakter der Kunst im hellenistischen Zeitalter, wenigstens auf dem Gebiet der Götterbildung. Es scheint geradezu eine Spezialität dieses Künstlers gewesen zu sein, landschaftliche Eindrücke und Bilder gleichsam in plastische Werke umzusetzen. In ganz hervorragendem Masse zeigt dieses Streben ein anderes Werk desselben Künstlers, die Tyche von Antiocheia am Orontes. Wir können uns von demselben eine Vorstellung machen aus einer Kopie im Vatikan, sowie aus Münzen von Antiocheia, zu dessen Sinnbild und Wappen diese Statue geworden zu sein scheint [62]). Wir verweisen auf die treffliche Analyse des Werks durch H. Brunn (a. a. O. I 412). Für uns hat dasselbe besonderes Interesse, weil es uns statuarisch einen Flussgott-Typus wiedergiebt, der äusserst selten begegnet. Der Orontes ist nemlich dargestellt, wie er sich, ein Jüngling mit lang herabfallendem, feuchtem Haar, mit dem Oberkörper aus seinem Element erhebt, beide Arme mit einer Geberde der Verwunderung ausbreitend und das Gesicht nach der ausserordentlich anmutig über ihm auf einem Felsen sitzenden Stadtgöttin erhebend. Es ist immerhin bemerkenswert, dass wir hier noch nicht den später üblichen Typus haben, obwohl derselbe hier ganz wohl seine Stelle haben könnte. Man fühlt sich versucht, daraus den Schluss zu ziehen, dass derselbe damals noch nicht erfunden, mindestens nicht allgemein acceptiert war. Auch dies könnte gegen einen gelagerten Eurotas sprechen.

Auf die spätere Entwicklung des Flussgöttertypus haben diese Schöpfungen offenbar keinen Einfluss ausgeübt. Dieselbe hat ihren letzten Grund in den veränderten Anschauungen einer neuen Zeit. Es sind im hellenistischen Zeitalter deutlich zwei Strömungen der Naturbetrachtung zu unterscheiden. Durch die Untersuchungen K. Wörmanns und W. Helbigs [63]) ist klargelegt worden, dass sehr verschiedene Faktoren, die universelle Bildung, die Verbreitung pantheistischer Weltanschauung, die rationalistische Auflösung des alten Glaubens, die Erweiterung des geographischen Horizontes, die komplizierte Civilisation in den hellenistischen Grossstädten, welche den Gegensatz zwischen Stadt und Land zum Bewusstsein brachte und die Sehnsucht nach dem Landleben hervorrief, mitwirkten, um den Blick für die wirkliche Natur zu schärfen und eine wirklich land-

---

62) Denkm. d. a. K. I 49, 220. Über die Münzen Eckhel, doctr. numm. III p. 272.

63) Wörmaun, über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer S. 65 ff. Die Landschaft in der Kunst der alten Völker S. 201 ff. Helbig, Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei S. 269 ff.

schaftliche Naturauffassung, von fast moderner Sentimentalität angehaucht, hervorzubringen. Diese Richtung ist am deutlichsten bezeugt durch die Bukolik. Auf der andern Seite aber finden wir, dass in derjenigen Poësie, die von den Reminiscenzen der früheren Zeit zehrt, der anthropomorphisierende Götterglaube fortlebt, ja dass die Zahl speziell der Naturpersonifikationen erheblich gesteigert wird (Woermann, Landsch. 230 ff.) und zwar in Poësie und Kunst zugleich. Haben wir dort in dem Hervorbrechen eines zarten landschaftlichen Natursinns in der Poësie die natürliche und originelle Äusserung einer neuen Zeitanschauung zu erkennen, so sind hier Reflexion, Gelehrsamkeit, Streben nach Neuheit und Effekt die treibenden Ursachen. In der That treten nun in der Poësie auch wirkliche landschaftliche Personifikationen auf, wie sie in früherer Zeit unmöglich gewesen wären. Die bukolische Dichtung ist noch frei davon, dagegen finden wir bei Kallimachos (hymn. in Del. 75 ff., vgl. Gerber a. a. O. S. 272) „mythologische Fluss- und Quellpersonifikationen an Stelle der wirklichen Flüsse und Quellen gesetzt". Die römischen Dichter übernahmen diese Anschauung und bildeten sie noch weiter aus.

Auf diesem Boden ist der später herrschend gewordene Typus der Flussgötter als gelagerter Männer erwachsen. Denselben auf einen bestimmten Künstler zurückzuführen ist leider nicht möglich. Wir werden wohl keinem Widerspruch begegnen, wenn wir als den frühesten und vollkommensten Repräsentanten desselben den Nil im Braccio nuovo des Vatikan betrachten. Eine Analyse dieses berühmten Werkes wird den fundamentalen Gegensatz, in welchem die diesem Werk zu Grund liegende Anschauung zur früheren steht, aufdecken.

In breiten, mächtigen Formen gebildet ist der Gott bequem nach rechts gelagert, auf einem Gewandstück, dessen eines Ende über den rechten etwas gehobenen Schenkel geschlagen ist. Das Haupt ist leicht nach der linken Seite hin geneigt. Der linke Arm, die Last des gewaltigen Oberkörpers tragend, stützt sich auf eine Sphinx, die Rechte hält ein Ährenbüschel, auf dem linken Arm ruht, an seiner Spitze von der linken Hand gehalten, ein reiches Füllhorn. Unten an demselben strömt unter dem von einem Knaben etwas gelüfteten Gewand hervor reichliches Wasser, das sich über die ganze Basis verbreitet. Zu den Füssen des Gottes sind Krokodil und Ichneumon angebracht. Die ganze Gestalt ist umspielt von einer munteren Schar von 16 Knäblein [64]), die in reizender Gruppierung sich in verschiedenster Weise um den Gott und seine Attribute zu schaffen machen. Diese stellen bekanntlich die 16 πήχεις vor, um welche der Nil steigen muss, wenn es ein vollkommen fruchtbares Jahr geben soll [65]).

---

64) Die Oberkörper derselben sind durchaus neu (von Canova ergänzt), doch waren Spuren von allen vorhanden, so dass die Motive in ihrer Grundlage gegeben waren.

65) Lucian rhet. praec. 6. Philostr. im. I 5. Plin. n. h. V, 58 XXXVI, 58. Münzen von Ale-

Wenn wir die künstlerische Eigentümlichkeit dieses Werkes zu würdigen versuchen, so fällt vor allem der starke Realismus in der Behandlung des Nackten auf, der ganze Leib ist mit einer starken Fettschicht bedeckt, welche bei der Beugung naturgemäss dicke Falten gibt. Diese sind nun vom Künstler mit grösster Deutlichkeit hervorgehoben, so über dem linken Schenkel, in der Nabelgegend, an der rechten Seite herunter. Das Weiche, ja Schwammige des fast silenenhaften Körpers ist aufs stärkste betont. Diese üppige Fülle der Gliedmassen, diese muskellose Weichheit scheint ein Aufraffen, eine Erhebung auszuschliessen. Dieselbe bewirkt aber auch zugleich, dass der Körper trotz seiner kolossalen Formen einen mehr kraftlos-greisenhaften als rüstig-mannhaften Eindruck macht, und dass unter der sich hervordrängenden Massenhaftigkeit, die Grossartigkeit, die imponierende Hoheit leidet. Dieser Grundzug energieloser Passivität drückt sich ebenso im Kopf aus. Müde, lässig neigt sich derselbe zur Seite. Das Gesicht, umrahmt von reichlich wallendem Haupthaar und Bart, welche in feuchten Flechten herabfallen, erhält durch diese Neigung sowie durch das leichte Hinauf- und Zusammenziehen der Augenbrauen, den gleichsam verschleierten Blick und das kaum merkliche Herabsenken der Mundwinkel einen leidenden, träumerischen, fast schwermütigen Charakter. Unverkennbar ist der Typus des Kopfs abgeleitet aus dem späteren Zeus-Typus, aber aus dem Pathetisch-Machtvollen in's Weiche, Milde Sentimentale übertragen [66]).

Fragen wir endlich: was ist die Idee dieser Darstellung des Flusses, so erkennen wir sogleich die ungeheure Wandlung, welche sich in der Naturanschauung vollzogen hat. Der göttlichen Verehrung der Flüsse lag in der alten Zeit zu einem wesentlichen Teil die Vorstellung von ihrer zeugenden Kraft zu Grunde. Die alte Kunst suchte dieselbe durch das Symbol des Stiers auszudrücken. Hier sind die Wirkungen des Flusses, üppiges Wachstum und Gedeihen auf den Flussgott selbst übertragen, und was die alte Zeit durch eine kraftvolle Symbolik ausgedrückt hatte, ist jetzt in äusserlicher Weise durch Attribute wie Füllhorn und Ährenbüschel bezeichnet. So ist auch der träumerische Charakter des Kopfs zu erklären. Der Gott ist bei seinem Element lagernd gedacht, wie die über die ganze Basis hinströmenden Wellen beweisen. Die unmittelbare Nähe des in stets gleichem Tempo und Tonfall dahingleitenden Elements mag leicht jenes träumerische Sinnen hervorbringen. Auch diese Wirkung des natürlichen Flusses ist auf den Gott selbst übertragen. Man empfindet, dass dieser landschaft-

---

xandreia aus der Kaiserzeit, auf denen der Nil ebenfalls als liegender, bärtiger Mann dargestellt ist mit Schilf und Füllhorn, zeigen als Attribute Krokodil, Nilpferd, ein oder zwei Knaben mit dem Zahlzeichen Iς. Eckhel IV S. 36.

66) Vgl. über den sentimentalen Zug in Köpfen hellenistischen Ursprungs Helbig, Untersuchungen S. 247.

liche Eindruck, der so ganz der für den Hellenismus charakteristischen stimmungsvollen Hingabe an die Natur entspricht, in der Statue wiedergegeben werden sollte, und er ist in der That mit einem gewissen reflektierenden Behagen wiedergegeben. Die Reflexion des Künstlers war bei der Neuschöpfung dieses Göttertypus in erster Linie thätig, wie wir dies bereits beim Eurotas des Eutychides wahrgenommen haben, nicht die allgemein giltige Vorstellungsweise des Volks. Dasselbe findet in noch höherem Grad bei den Knaben statt. Der Künstler hat durch die Beifügung derselben in formaler Hinsicht einen ungeheuren Vorteil gewonnen. Erst dadurch, dass diese Putti zu dem träge gelagerten Gott in Gegensatz gebracht worden sind, gewinnt das Werk eine reizvolle Abwechslung, eine anmutige Lebendigkeit, die den andern Statuen dieser Art so ganz abgeht. Die Idee selbst aber hat, mag man immerhin die Symbolik mit J. Burckhardt (Cicerone [2] S. 420) eine beneidenswerte nennen, doch einen gelehrten Beigeschmack. Ohne die Nachrichten alter Schriftsteller würden wir mit der Deutung sehr in Verlegenheit sein. Die Knaben stehen eben in keinem inneren Zusammenhang mit der Hauptperson, die ihnen gegenüber vollständig teilnahmlos bleibt. Das geistige Band fehlt, und deshalb sind die Knaben ebenso äusserliches Beiwerk, wie die übrigen Attribute. Wir können A. Conze nicht Unrecht geben, wenn er (Götter und Heroen I S. 17) sagt, sie zeugen von einem etwas künstlichen, alexandrinischen Witz. Ebenso ist auch darüber zu urteilen, dass der Künstler durch die unter dem Gewand hervorströmenden Wellen auf die verborgenen Nilquellen anspielt — wie Friederichs (S. 435) richtig bemerkt — worauf sich wohl auch die Sphinx als Stütze, an Stelle der bei andern Flussgöttern die Quelle bezeichnenden Urne, bezieht.

Es ist also ein Hauptgesichtspunkt für das richtige Verständnis unserer Gruppe, dass man sie auffasst als eine reflektierte Allegorie und zwar, da nicht nur ein einzelner Begriff, sondern ein Gedanke zur Anschauung gebracht werden soll, als eine zusammengesetzte Allegorie [67]). Allegorien aber erfordern sowie sie etwas komplizierter sind, Attribute, Fingerzeige zum Verständnis und diese hat denn auch der Künstler in reichstem Masse angewandt.

Ein anderer Gesichtspunkt erweist sich nicht minder fruchtbar. Da die Gruppe keine Kultbedeutung gehabt haben kann, so fragt sich, für welchen Zweck denn ein so kolossales Werk komponiert wurde. Da uns hierüber nichts überliefert ist, so sind wir auf Vermutungen angewiesen, welche uns dahin führen, dass das Werk zur Aufstellung in der freien Natur, in einem Garten, an einer Quelle, am Fluss bestimmt war. Sobald wir davon ausgehen, dass es dekorativen Charakter hat, nehmen wir an dem Mangel geistiger Vertiefung und innerer Einheit weniger Anstoss. Wenn sich in dem Flussgott eine landschaft-

---

67) Die Terminologie nach H. Blümner, über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten (Laokoonstudien I) 1881 S. 5.

liche Stimmung ausdrückt, so kann diese nur da recht zur Geltung kommen, wo sie erweckt wird. Nun ist es aber bekannt, dass in der alexandrinischen Periode vielfach die Kunst in den Dienst der Prachtliebe der Grossen sich begab. Die Gärtnerei, die damals anfing, kunstgerecht im heutigen Sinn betrieben zu werden [68]), brauchte auch den Schmuck von Statuen. Nicht wenige Kunstwerke erhalten durch die Annahme, dass sie für gärtnerische Anlagen bestimmt waren, erst ihre volle Erklärung [69]). Ganz besonders aber ist das Motiv der ruhig und behaglich gelagerten Gestalten für die Aufstellung an einem Gewässer komponiert [70]).

Von diesem Typus zehrt die ganze römische Kunst, die auch hier, wie in andern Beziehungen, ihre Abhängigkeit vom Hellenismus bekundet. Dass der allegorisch-dekorative Charakter die Typen beider Kunstperioden verbindet, lehrt ein Blick. Freilich ist er in der römischen Kunst ganz zur geistlosen Schablone geworden. Diese, und nur diese Darstellungen hat Dio Chrysostomus im Auge, wenn er (IV, 167 R.) die Flussgötter schildert als κατακειμένους γυμνοὺς τὸ πλέον, γένειον πολὺ καθεικότας, μυρίκην ἢ κάλαμον ἐστεφανωμένους, oder der ältere Philostratos, wenn er (II, 14) als charakteristisch für die Flussgötter bezeichnet: ποταμῷ ὀρθοῦσθαι οὐ σύνηθες.

Ich bin am Ziel der Untersuchung angelangt. Bisher wurden die Eckfiguren der beiden besprochenen Giebelgruppen und die späteren gelagerten Flussgötter als Glieder einer Entwicklungskette betrachtet. Ich habe zu zeigen versucht, dass keine Zwischenglieder vorhanden sind, welche diese Verbindung rechtfertigen könnten, und dass jene Werke der klassischen Zeit nach Form und Inhalt von denen der hellenistisch-römischen zu isolieren sind. Sollte diese Untersuchung auch nur die Anregung geben, dass jemand auf Grund umfassenderer Monumentenkunde, als ich sie besitze, die Frage aufs neue behandelt, so wäre ihr Zweck schon erreicht, auch wenn das Resultat ein anderes wäre.

---

68) Helbig, Untersuchungen S. 280 ff.

69) Vgl. Overbeck, Plastik II³ S. 311.

70) E. Curtius, die Plastik der Hellenen an Quellen und Brunnen. Abh. der Berl. Ak. der W. 1876, besonders S. 160 ff. E. Kuhnert, Statue und Ort in ihrem Verhältnis bei den Griechen. Jahrbb. f. Philol. Suppl. XIV (1884) S. 284 ff.

Die

Prot
des Kurses
Höchster
Bitte um
sistorium
verwesers
Amtsverwe
Höchster

Verm
Dr. Seyb
die Erlaubn
Brasilien e
Repetent b

Die i

Augu
Friedrich D
von Aburi
Wilhelm G
von Mötzing
Knapp vo

2. Nachrichten über das Seminar.

I.

Die Lehrer der Anstalt waren bei Beginn des zweijährigen Kurses am 14. Oktober 1885:

Ephorus Lic. Dr. Grill.
Professor Wilhelm Paulus I.
Professor Wilhelm Paulus II.
Repetent Dr. Christian Seybold.
Repetent Theodor Müller.
Musik-, Turn- und Zeichenlehrer Weitbrecht.

Professor Paulus I wurde leider durch ein schweres Augenleiden genötigt, im Verlauf des Kurses seine Versetzung in den Ruhestand zu erbitten. Dieselbe wurde ihm vermöge Höchster Entschließung Seiner Majestät vom 11. August 1886 gnädigst gewährt. Auf seine Bitte um Verwendung im Kirchendienst wurde ihm auf 28. September 1886 vom K. Konsistorium die Versehung der Pfarrei Isingen Dekanats Sulz in der Eigenschaft eines Pfarrverwesers übertragen. Für ihn trat am 1. Oktober 1886 — als zweiter Professor — der Amtsverweser Professoratskandidat Dr. Arnold Walz ein, dem die erledigte Stelle vermöge Höchster Entschließung vom 14. September übertragen worden war.

Vermöge Höchster Entschließung vom 31. August 1886 wurde dem Repetenten Dr. Seybold auf zwei Jahre vom 1. Oktober 1886 ab unter Fortdauer des Seminarverbands die Erlaubnis zur Versehung des Dienstes eines Privatsekretärs Seiner Majestät des Kaisers von Brasilien erteilt. Für ihn wurde der Vikar Dr. Theodor Elsenhans in Wangen als Repetent berufen; derselbe trat am 13. Oktober 1886 seine Stelle an.

II.

Die im Herbst 1885 eingetretenen Zöglinge sind folgende:

1) 32 Seminaristen.

August Aldinger von Burgholzhof, OA. Cannstatt. Hermann Braun von Crailsheim. Friedrich Dinkelaker von Böblingen. Eugen Eisele von Heilbronn. Paul Eisenschmid von Aburi (Westafrika). Viktor Ernst von Marbach. Ernst Fromm von Öthlingen. Wilhelm Göhrum von Stuttgart. Wilhelm Gössler von Neuenstadt. Karl Grunsky von Mötzingen. Rudolf Herzog von Tübingen. Eugen Huber von Brackenheim. Gustav Knapp von Stuttgart. Alfred Krockenberger von Stuttgart. Richard Lebküchner

von Niederstetten. Otto Lehner von Lauffen a. N. Emil Mändlen von Stuttgart. Richard Preiser von Biberach. Viktor Rauscher von Iptingen. Emil Riecke von Oppenweiler. Paul Rösler von Dürrenzimmern. Eugen Schopf von Winterbach. Hermann Storz von Heilbronn. Paul Volz von Steinenbronn. Christian Waßer von Schömberg. Gotthold Weiß von Freudenstadt. Otto Werner von Ulm. Albert Westermayer von Klein-Bottwar. Wilhelm Wille von Heimsheim. Karl Wolpert von Stuttgart. Felix Wurst von Winnenden. Jonathan Zenneck von Satteldorf.

2) 6 Staatshospites.

Oskar Hintrager von Reutlingen. Moriz Krauß von Dörzbach. Wilhelm Müller von Genkingen. Jakob Schmoll von Hausen a. Z. Albert Schöttle von Ebhausen. Theodor Stockmayer von Göppingen.

3) 10 Privathospites.

Walther Dinkelmann von Heilbronn. Karl Essig von Weiler, OA. Schorndorf. Otto Fischer von Aalen. Adolf Klett von Ludwigsburg. Friedrich Kohler von Urach. Hermann Kohler von Reutlingen. Karl Kommerell von Tübingen. Immanuel Marstaller von Eschenbach. Edwin Sauberschwarz von Heubach. Otto Wunderlich von Leonberg.

4) 2 Auskultanten.

Eduard Conz von Blaubeuren. Alfred Grill von Maulbronn.

Die Privathospites Dinkelmann und Friedrich Kohler traten nach Ablauf des ersten Studienjahrs aus dem Seminar aus.

III.

Der Unterricht des zweijährigen Kurses behandelte folgende Gegenstände:

Latein. Prosaiker (4 Stunden wöchentlich): 1. Semester: Livius praef. III, 33. II, 1—61. 2. Sem.: Livius V. 3. Sem.: Sallust bell. Jugurth. 4. Sem.: Cicero Catil. I, III. pro Milone. (Paulus I, Müller, Walz).

Dichter (2 St.): 1. Sem.: Ovid Trist. IV, 10. V, 2. ex Ponto I, 3. Fast. II, 83—119. Amor. I, 15. III, 9. Metam. I, 80—fin. VI, 146—305. 2. Sem.: Vergil Aeneis I, 1—560. 3. Sem.: Verg. Aen. II, IV, 1—424. (III kursor.). 4. Sem.: Elegiker (nach Benders Anthologie): Ennius, Lucilius, Catull, Tibull 1—4. Vergil Aen. IV, 450—fin. Überblick über Buch VI. (Paulus I, Seybold, Walz).

Hebdomadar wöchentlich 1 St. Zensur (je die dritte Arbeit eine Exposition). Mündliche Komposition (nach Nägelsbach) 1 St. (Paulus I, Müller, Walz).

Griechisch. Prosaiker (3 St. wöchentl.). 1. Sem.: Xenophon Hellen. I, 1—4. 7. VI, 1—3. 2. Sem.: Herodot I, 1—5. 59—68. V, 55—68. 3. Sem.: Herod. V,

69—119. Lys. or. 33, Fragm. 1, or. 24, or. 12, 1—58. 4. Sem.: Lys. or. 12, Schl. or. 16. Xenophon memor. I, 1. II, 1. III, 6. IV, 4. (Paulus II).

Dichter (2 St.). 1. Sem.: Homer Od. I, 1—112. V, 43—115. 262—fin. XI, 568—600. 2. Sem.: Odyss. VI. VII. VIII, 1—234. 499—586. IX, 1—104. 3. Sem.: Odyss. IX, 105—566. XIII. XIV, 1—190. 409—533. XVI, 1—320. XVII, 182—327. (XII, 142—260 kursor.). 4. Sem.: nach Stoll, Anthologie: Kallinos bis Theognis. Theokrit Id. 1. 15. (Paulus II, Walz).

Komposition: schriftlich mit Zensur jede zweite Woche 1 St.; mündlich (1 St. wöchentl.) nach Bauer, Übungsbuch (3. Teil) mit Repetition der Grammatik und Exzeptionen. (Paulus II).

Hebräisch (in den ersten Wochen 5, dann 3 Wochenstunden). 1. Sem.: Grammatik nach Gesenius-Kautzsch und Kautzsch, Übungsbuch. Übungen 1—32. Genes. C. 1—4, 16. 2. Sem.: Kautzsch, Übungen 33—55. Genes. C. 6, 9—8, 22. 9, 1—19. 11, 1—9. C. 12—15. 18. 3. Sem.: Kautzsch, Übungen 56—69. 78—80. Genes. C. 19, 1—29. C. 37—50. C. 27, 1—37. 4. Sem.: Genes. C. 27, 37—28, 22. C. 32. Exod. C. 1—20. Richterbuch.

Schriftliche Übersetzungen mit Zensur je in zweiter Woche 1 St. (Grill).

Französisch (2 St. wöchentl. vom Dezember 1885 an). 1. Sem.: Grammatik nach d'Hargues, Lehrbuch, Lekt. 1—43. Sonnenburg, Übungsbuch C. 1, §. 1. 2. Erckmann-Chatrian, histoire d'un conscrit de 1813 I—III. 2. Sem.: d'Hargues, Lekt. 44—59. Sonnenburg C. 1, §. 1—5. Histoire d'un conscr. III—IX. 3. Sem.: d'Hargues, 2. Teil, Lekt. 1—21. Sonnenburg C. 2. 3. Histoire d'un conscr. Schluß. 4. Sem.: d'Hargues, Lekt. 22 bis Schluß. Sonnenburg C. 4—8. Feuillet, le village. Toepffer, nouvelles Genevoises.

Schriftliche Arbeiten alle 14 Tage 1 St. mit Zensur. (Seybold, Elsenhans).

Deutsch (in den 3 ersten Semestern 1, im vierten 2 Std.). 1. Sem.: neuhochdeutsche Grammatik und Erklärung von Musterstücken. 2. Sem.: Fortsetzung, mittelhochdeutsche Grammatik und Erklärung des Nibelungenlieds (Zarncke) I—IV, 190. 3. Sem.: Nibelungenlied IV, 191—XXXVIII, ausgenommen X. XXI. XXII. XXVI. XXXIV. XXXVII. 4. Sem.: Litteraturgeschichte bis 1500.

Deklamation 1 St. (nebst Disponierübungen). In jedem Semester 4—5 Aufsätze. (Müller).

Religion (4 St.). Geschichte des A. und N. Bundes (mit Anlehnung an den Leitfaden von Kurtz) 2 St. 1. Sem.: Kurtz §. 1—57. 2. Sem.: Kurtz §. 58—87. 3. Sem.: Kurtz §. 88—124. 4. Sem.: Kurtz §. 125—184.

Erklärung des N. Testaments (2 St.). 1. Sem.: Matth. C. 1—24. 2. Sem.: Matth. C. 25—28; Marcus, Lucas kursorisch. Acta C. 1. 2. 3. Sem.: Acta C. 3—28. 4. Sem.: Galaterbrief. Jakobusbrief. Petribriefe. (Grill).

Geschichte 2 Std. (im vierten Semester 3 St.). 1. Sem.: Geographie von Alt-Griechenland. Griechische Geschichte (an der Hand von Egelhaaf, Grundzüge der Gesch.). Egelhaaf 1. C. 1—16. 2. Sem.: Schluß der griech. Geschichte und Anfang der römischen. Egelhaaf 1. C. 16—34. 3. Sem.: Fortsetzung der römischen Geschichte. Egelhaaf 1. C. 35—45. 4. Sem.: Schluß der römischen Geschichte und Geschichte des Mittelalters bis zum Interregnum. Egelh. 1. C. 46. 2. C. 1—16. (Paulus II).

Geographie (in den 3 ersten Semestern; 2 Std.). 1. Sem.: Klein, Lehrbuch §. 1—21. 2. Sem.: Klein §. 21—47. 3. Sem.: Klein §. 47—73. 74. 81. 98. (Seybold, Elsenhans).

Mathematik (3 St.; im zweiten Jahr eine Nachhilfsstunde). 1. Sem.: Arithmetik Bardey Abschn. 1—10. Geometrie Spieker §. 1—57. 2. Sem.: Bardey Abschn. 11 und Anfang von 12, mit Lösung fast aller Aufgaben. Spieker §. 57—94. 3. Sem.: Bardey Abschn. 20. 22, erste Stufe. Spieker § 95—129. 4. Sem.: Bardey Abschn. 22, zweite und dritte Stufe. 23. 24. Spieker §. 130—197. (Paulus II).

Gesang ($1^1/_2$ St.). 1. Jahr: Elementarmusiklehre (nach Davin). 2. Jahr: Geschichte der Musik (nach Köstlin und Frank). Gesangsübungen nach der Chorgesangsschule von Faißt, Chorgesänge (nach den Sammlungen von Heim und Weeber). (Weitbrecht).

Instrumentalmusik (fakultativ): Violine, Viola, Cello, Kontrabaß, Flöte, Klavier (Weitbrecht).

Zeichnen (2 St., fakultativ): nach Vorlagen von Herdtle, Jullien, Ducollet, Carot, Calame, sowie nach Gipsmodellen (Weitbrecht).

Turnen (4 St.): Stab- und Geräteturnen (Weitbrecht).

Für das Turnen trat je und je im Winter das Schlittschuhlaufen, im Sommer das Baden ein. Mehrmals wurde abends eine Badexkursion nach Mühlacker gestattet.

Im Sommer 1886 wurde von den Zöglingen in Begleitung der Repetenten eine viertägige Exkursion (29. Juni—2. Juli) in die Vogesen, im Sommer 1887 (27. Juni—2. Juli) eine sechstägige Exkursion an den Rhein (bis Köln) ausgeführt.

IV.

Eine Visitation des Musikunterrichts wurde im Auftrag der K. Kultministerial-Abteilung für Gelehrten- und Realschulen von Herrn Universitätsmusikdirektor Dr. E. Kauffmann am 10. August 1886 vorgenommen.

Am 16. Juni 1887 wurden die Räumlichkeiten und Einrichtungen des Seminars durch den visitierenden Kreismedizinalrat Herrn Dr. Rembold besichtigt.

Vom 19.—23. Juli 1887 fand eine Visitation des Seminars durch eine Kommission der K. Kultministerial-Abteilung, die Herren Oberstudienrat Dr. von Dorn, Oberkonsistorialrat Dr. von Wittich, Direktor von Müller statt.

V.

Festlichkeiten mit Reden von Zöglingen und musikalischer Aufführung wurden in der herkömmlichen Weise je am Geburtsfest Seiner Majestät des Königs und am Nationalgedenktag (2. September) veranstaltet. Außerdem ist am 22. März 1887 das 90. Geburtsfest des Deutschen Kaisers und am 12. Mai 1887 die Säkularerinnerung an Ludwig Uhland von den Zöglingen festlich begangen worden.

VI.

Dem Seminar sind während der letzten zwei Jahre als Geschenke zugekommen:

von der K. Zentralstelle für Gewerbe und Handel ein Freiexemplar des Gewerbeblatts,

vom Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs das christliche Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, Jahrgang 1885—87,

vom K. Ministerium des Kirchen- und Schulwesens: von dem Borne, die Fischereiverhältnisse des Deutschen Reichs, Östreich-Ungarns, der Schweiz und Luxemburgs,

von den Hinterbliebenen des Verfassers: K. G. Keller, deutscher Antibarbarus. 2. Aufl. von G. Hauff,

vom Kirchenbauverein in Weil d. St.: Hartmann, Denkwürdigkeiten der ehemaligen schwäbischen Reichsstadt Weil; außerdem

von den Verlagshandlungen G. Freytag und Ferdinand Hirt in Leipzig, Oehmigke (Appelius) und Springer in Berlin, Vieweg u. S. und Westermann in Braunschweig, Karl Krabbe in Stuttgart eine größere Anzahl von Verlagswerken (Lehrbüchern).

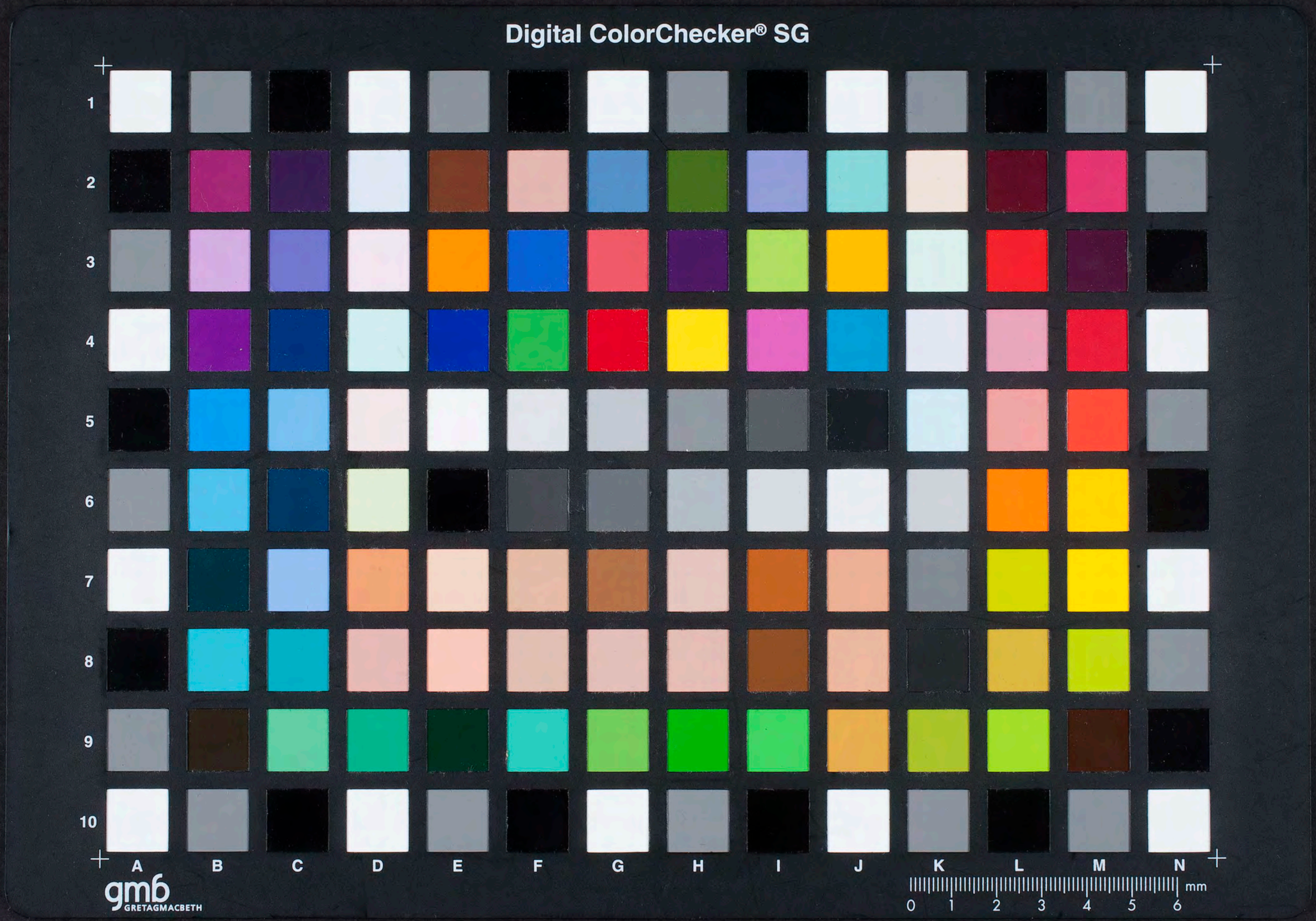
Maulbronn, im August 1887.

OVERBECK'S TRACTS

31

OLYMPIA

PERGAMON


Digital ColorChecker® SG
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
A B C D E F G H I J K L M N
gmb
GRETAGMACBETH
mm
0 1 2 3 4 5 6