



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



Sculp



UEBER DEN
AMAZONEN-MYTHUS

IN DER
ANTIKEN PLASTIK

VON
DR. MAXIMILIAN STEINER.

MIT 5 TAFELN.

LEIPZIG,
T. O. W E I G E L.
1857.

172. h. 72 24.

100

KUNST UND MYTHUS.

Wenn es unternommen wird, in den Ruinen der antiken Kunst die auf einen bestimmten Mythos bezüglichen Fragmente aufzusuchen und aneinanderzureihen, so darf man nicht hoffen, ihre organische Einheit wiederherzustellen, den Lebensodem wieder anzufachen, der die Gebilde des künstlerischen Ganzen ehemals durchdrungen. Demungeachtet ist eine solche Zusammenstellung nicht ohne Werth für die richtige Erkenntniss der Kunst; fehlen auch Mittelglieder und Verbindungen, so lässt sich aus dem Vereinzelten, Trümmerhaften doch auf die Natur des Ganzen schliessen, und manche reiche Blüthe findet sich, wo freilich der Kranz, dem sie angehört hat, längst zerrissen ist.

Die Behandlung der Mythen war die Basis alles antiken Kunstlebens. Soll dieses wahrhaft begriffen werden, so muss man über die Natur und Entstehung der Mythen, über deren Stellung im Schaffen der Kunst, Klarheit zu gewinnen trachten. Dem kann nicht besser entsprochen werden, als wenn man die einzelnen Mythen in ihrer Entwicklung beobachtet, wie sie in der Tradition sich gestalten, wie sie in der bildenden Kunst in die Erscheinung treten. Wenige Parthien der reichen Sagenwelt der Griechen eignen sich für eine derartige Behandlung besser, als der Mythos der Amazonen. Die grössten Künstler der Blüthezeit hellenischer Cultur haben mit besonderer Vorliebe sich dieses Gegenstandes bemächtigt, und ein götliches Geschick hat herrliche Trümmer ihrer Werke bis zu unsern Tagen aufbewahrt. Kein anderer Mythos fand so häufige Bearbeitung und Anwendung in allen Fächern, in allen Stadien der Kunst, und von keinem andern sind uns so zahlreiche Denkmale erhalten.

Diese intensive, freudige Behandlung desselben Gegenstandes durch die verschiedensten Kräfte kann nicht bloss Zufall gewesen sein. Die Natur des Mythos, die Benutzung der edlern thierischen Form, namentlich die

Contrastirung der männlichen und weiblichen Gestalt gaben die unmittelbare, äusserliche Veranlassung. Dazu musste aber die in griechischen Kunstwerken niemals mangelnde Motivirung treten und den Gegenstand auf die Höhe der Kunst erheben; nur in der Form des Mythos konnte der Gegenstand die Weihe künstlerischer Gestaltung erlangen. Aber mit vollkommener Freiheit ergriff der Künstler die Bilder der mythischen Welt, — er entriß sie ihrer nebelhaften Unbestimmtheit und fixirte sie deutlich in concreter Form. Daher kommt es, dass die Mythen meist erst dann in festen Umrissen erschienen, als die Kunst ihre selbstständige Entwicklung erreicht hatte. So wurde namentlich der Amazonen-Mythos mit Bewusstsein und Energie von der bildenden Kunst ergriffen, mit ganz eigenthümlicher Liebe und unermüdlicher Consequenz durchbildet, und hier mehr als irgend anderwärts entstand ein ächt plastischer Mythos.

Um die Beziehung der Mythen zur Kunst richtig zu erfassen, muss jede symbolische Deutung derselben unterbleiben. Die Erscheinung als solche, in ihrer wesenvollen Bedeutung und Wahrheit, jedes symbolischen Rückhaltes ledig, belebt und erfüllt von der Kraft der eigenen Existenz und abgeschlossen in sich selbst, bildet das Wesen künstlerischer Darstellung, und niemals wurde dieser Begriff strenger erfüllt, als eben in der Blüthezeit griechischer Kunst. Es hängt damit zusammen, dass die erste Phase derselben sich mit dem Epos beschäftigte, wo die Darstellung in ganzer Fülle das Wesen des Kunstwerks ausmacht und wo die Form allein den an sich realistischen Inhalt über die Sphäre des realen Lebens erhebt. Im Fortschreiten der Kunst lag es, dass sie sich allmähig zur plastischen Einfachheit des Drama's entwickelte. Hier, wo jede Symbolisirung und Allegorie in Nichts zerfällt und sich die Bilder zur Wirklichkeit des Ideals gestalten, konnte vollkommen Analoges und Ebenbürtiges mit den gleichzeitigen Werken der Plastik geleistet werden. Es ist das Zeichen abnehmender Kraft, wenn die Kunst die Selbstständigkeit ihrer Erscheinung nicht mehr ertragen kann und eine andere, nur scheinbar tiefere, absichtlich gesuchte Bedeutung für ihre Werke zu gewinnen strebt. Die Kunst der spätern Zeiten ist es, die der ursprünglichen Gewalt des Mythos nicht mehr gewachsen, unermögend ihre eigenen Gestalten mit der Lebenskraft der Wahrheit zu durchdringen, ihre wesenlose Erscheinung durch eine hineingelegte Bedeutung zu verhüllen sucht.

Eine in sich willkürliche Interpretation versucht es, die Mythen, wie sie in der Kunst erscheinen, symbolisch zu deuten — man hat sie ihrer höchsten künstlerischen Würde entkleidet, indem man eine höhere philoso-

phische hineinlegen wollte. Wer Sinn und Geschmack hat für die kindlich reinen Schöpfungen eines naiven Volkes, dem werden diese Deutungen als unhaltbar, als widerwärtig und störend erscheinen. Ohne von jenen abenteuerlichen Ansichten zu sprechen, nach welchen alle Mythen allegorische Ausdrücke eines complicirten physikalischen Systems gewesen, sind selbst einfachere, ethische Auslegungen nicht zu billigen. Es hiesse den lichten Schimmer der Poesie zerstören, wenn man im Prometheus, im Oedipus, im Orest die Tugenden und Laster der Menschen allegorisch dargestellt glaubte. Das Factum, welches das Thema der Tragödie bildet, in seiner poetischen Wirklichkeit, mit seiner unmittelbaren Wirkung hinzustellen, die künstlerische Gestaltung auf den Beschauer wirken zu lassen, in all der unendlichen Kraft, die das höchste Leiden und der gewaltigste Affect zu erzeugen im Stande sind — diess war die Aufgabe der Tragödie. Religiöse und politische Allegorie sind die Geburten einer spätern Zeit, allein Mode und verderbter Geschmack dürfen nicht das Gesamtbild der Kunst beeinträchtigen.

Eben so wenig als bei poetischen, darf bei Werken der plastischen Kunst an Allegorie gedacht werden, da auch hier Alles auf die unmittelbare Wirklichkeit berechnet war. Wohl erkannte der Künstler in der Wahl seines Gegenstandes ein bedeutsames Moment, allein der Inhalt durfte kein fremder, kein gewaltsam untergeschobener sein; das Kunstwerk musste in unzertrennlichem Zusammenhange mit dem Gegenstande stehen, den es darstellte, und namentlich ist von einer Symbolisirung von Begriffen nie die Rede. In vollster Persönlichkeit treten uns die Götter entgegen, und ihre Idealität verliert nichts durch die künstlerische Gestaltung.

Darum aber ist für uns auch nur ein Theil der Wirkung übrig geblieben, und die Wunderwerke griechischer Kunst vermögen eben nur Bewunderung und künstlerischen Genuss zu erregen, der gläubige Enthusiasmus, die innige Liebe zu denselben ist entschwunden. Es fehlt auch daher die so nothwendige Ergänzung und die vollendetsten Sculpturen machen uns den Eindruck des Fragmentarischen, Mangelhaften. Der einzige Ersatz für jene seelenvolle Innigkeit ist eine gewisse Pietät gegen alles Ruinenhafte und wir müssen das Gefühl der Sehnsucht und Trauer um eine schöne Vergangenheit walten lassen, wo die Fülle des Genusses und die lebenskräftige Macht der Gegenwart erloschen ist. Wir können der Statue, die in Mienen und Bewegung sich zum Beschauen neigt, keinen Platz in unserer Seele gönnen, — denn Herakles, vom schwer errungenen Sieg ermattet, hat nicht für uns gekämpft, Bakchus und Demeter haben nicht für uns gelitten, nicht uns begeistert, und Apoll, dessen Pfeile uns nicht bedrohen,

bringt uns auch nicht Licht und Leben. Dem Griechen war diess ein Wirkliches, kein Gedachtes; die Gottheit lebte mit ihm, über ihm — darum konnte von Allegorie nie die Rede sein. Ihm war Laokoon und Niobe kein Bild bestraften Hochmuthes und keine Allegorie der Hybris und Asebeia, sondern das tragische Factum selbst in seiner ganzen Furchtbarkeit; er bebte scheu vor dem silbernen Bogen des Gottes, dem kein Heldenmuth trotzen konnte, aber es galt auch ihm der milde Blick des Alexikakos, und segnend breitete sich über ihn die siegbringende Hand des olympischen Zeus.

Während so der volle Glaube an die unmittelbare Wirklichkeit des künstlerisch Dargestellten jede Spur von willkürlicher Symbolik fernhielt, tritt doch die Bedeutung des Inhaltes neben der Form entschieden hervor. Damit der bezeichnete Eindruck auf das Gemüth, der, wenn er überhaupt angeregt werden darf, ein eben so grosser Factor der künstlerischen Wirkung ist als das ästhetische Urtheil, ein vollkommner sei, muss das Gemüth mit dem Gegenstand vollkommen vertraut sein; es muss dieser den Begriffen des Beschauers, dem Kreise seines eignen, innerlichen oder äusserlichen Lebens entnommen sein. In dieser Beziehung dürfen wir allerdings dem griechischen Volke einen viel umfassenderen Kreis zuschreiben als den, in dem sich das geistige Leben unsers Publicums bewegt. Die beständige Aufregung des politischen Lebens, die öffentliche Theilnahme an den Gerichten, an der Administration des Staates und der äussern Angelegenheiten, welche das ganze Schauspiel der Welt auf die practischste und populärste Weise dem Einzelnen verständlich machten, brachten eine entschieden höhere Bildung der Geister zu Stande. Wirkte diess mehr auf die allgemeine Bildungsfähigkeit, so erhob die Theilnahme an Volksfesten und Mysterien, die Verbreitung homerischer Epopöen und Hymnen, so wie die Gesänge der Orphiker den künstlerischen Sinn auf jene Stufe, die eben zum vollen Genusse der Kunst erforderlich war. In den Festaufzügen und Kampfspielen macht jeder Einzelne einen integrirenden Theil eines Kunstganzen aus, und Jeder war sich dessen bewusst. Von einem absichtlichen Komödienspielen war keine Rede; mit Herz und Seele, mit angeborenem ästhetischen Sinne füllte man die Stelle aus, die dem Einzelnen in dem grossen Bilde harmonisch angewiesen war. Die oft erzählte Anekdote von der Phryne, die vor dem versammelten Volke ins Meer stieg und als Aphrodite begrüsst ward, ist ein solches Bild, wo das Bewusstsein der eigenen künstlerischen Bedeutung klar ans Licht tritt. Das innere Verständniss der Mythen — die Grundlage der Kunstdarstellungen — ward auf die verschiedenste Weise gefördert und nach jener Richtung ausgebildet, welche

die plastische Kunst stets als die ihre erfasste. Wesentlich gehört zu jenen Elementen künstlerischer Vorbildung das Drama in allen seinen Gestalten, als Tragödie und Komödie wie als Satyrspiel — eben so das populäre Epos, das durch den Mund der Aöden einer Verbreitung genoss, die in der neuern Zeit ohne Beispiel ist.

Die Kunst, wo sie ihre volle Wirkung ausüben soll, muss mitten im Leben stehen, als Vollendung und Gipfel desselben, nicht als Gegensatz und Gegenbild und daher niemals in symbolischen Beziehungen. Nie darf sie auf gesondertem und getrenntem Felde, scheinbar unabhängig, aber darum auch leblos und seelenlos ein zweckverfehlendes Dasein führen. Wo und wann die Kunst eine Stellung in der Geschichte und Bedeutung im Leben der Völker errungen, dort war sie innig verknüpft mit dem realen Leben, wie mit den Bedürfnissen des subjectiven Gemüthes. In Griechenland, wo die Kunst sich in der Jugend des Volkes zugleich mit Staat und Religion entwickelte, war jene Verbindung eine vollkommnere und würdigere, als in andern Ländern und ihre Wirkung daher eine höhere. Während der Künstler des Mittelalters sich in der Welt eines idealen Glaubens bewegte, wo die Forderung der Aeusserlichkeit nie gleiche Berechtigung mit denen des Gemüthes erlangen konnte, war es dem Griechen gegönnt, die idealsten Gebilde der Phantasie in den irdischen Körper zu bannen, ohne ihre Idealität zu zerstören, dem Bedürfnisse der Kunst gerecht zu werden, ohne die des Gemüthes zu verletzen. Das Götterbild stand stets in unmittelbarer Relation zum irdischen Beschauer, und jenes „Hinneigen zur Wirklichkeit,“ wie es Feuerbach so sinnig nennt, ist von grösster Bedeutung für das richtige Verständniss der griechischen Götterbilder. Beinahe niemals ist die Statue vollkommen in sich abgeschlossen; sie erfordert stets ein Zweites, ein Anderes, und man irrt nur zu häufig, wenn man die fragmentarische Erhaltung zu Grunde legt, und ein fehlendes Gegenstück in Gedanken zu ersetzen sucht. Der Geist des Beschauers, sein Glauben und Fühlen, sein künstlerischer Sinn ist die Ergänzung der Statue, und nur wer die in sich trägt, vermag dieselbe so zu geniessen, wie sie die Söhne Hellas einst genossen haben. Bei solcher unmittelbaren Wirkung kann aber an Symbol und Allegorie nicht gedacht werden.

Dieser Umstand, der sich auf deutliche Weise in Werken ersten Ranges äussert, thut in der Plastik allerdings dem monumentalen Charakter im modernen Sinne Eintrag, ist aber durchaus dem Wesen der Kunst entsprechend. Wenn das Bild aus seiner todtten Ruhe heraustritt und selbstthätig — wenn man so sagen dürfte — ins Leben eingreift, so baut sich

eine Brücke zwischen dem Leben und der Kunst, und das Verständniss wird ein besseres, innigeres. Stellt der Künstler seine Werke in Relation zum Beschauer, so fühlt auch dieser sich nah verwandt, und Stimmung wie Reflexion werden geeignet, den vollen Eindruck aufzunehmen. Nur in einem Falle ist diese Beziehung zum Beschauer gänzlich aufgehoben: es ist diess bei der Gruppe. Hier erscheint die Handlung als solche in künstlerischer Darstellung, das Leben selbst findet sein Spiegelbild, soweit es der Kunst entsprechend und würdig ist. Der Beschauer kann es nur von Aussen betrachten wie man die Tragödie vernimmt, nicht selbst theilnehmend, mitschaffend und mitgeniessend wie beim lyrischen Gesange. Die Gruppe trägt ihren Abschluss in sich. Die Venus von Melos, der Vaticanische Apoll bedürfen eines geistigen Auges im Beschauer, der die Situation erfasst und vollendet — die Niobiden-Gruppe, wenn wir sie vereinigt denken, der Laokoon und die Giebelfiguren des Parthenon bilden ihre Welt für sich, abgeschlossen und vollendet in sich selbst.

Wenn sich die Darstellung zur Gruppe gestaltet, die ihr volles Wesen in sich trägt, so muss diess der Höhepunkt einer Scene sein, die eine dramatische Stellung im Mythos hat. Dass dieser Höhepunkt nicht der Gipfel des Affectes sein darf, hat Lessing gegen die sprechenden Beweise so vieler Meisterwerke beweisen wollen. Allein er hat den Gipfel des Affectes mit dessen Grenze verwechselt. Wenn sich Leiden oder Leidenschaft auf den höchsten Grad gesteigert hat, so tritt jene eigenthümliche Ruhe ein, die das Gefühl alles Aeussersten, das nicht mehr gesteigert werden kann, mit sich bringt, und solche Momente sind es, deren der plastische Künstler bedarf. Die plastische Ruhe, von der so oft und viel gesprochen wird, darf nicht auf eine Ruhe des Gemüthes gedeutet werden, da gerade die volle Gewalt des Pathos der künstlerischen Darstellung angemessen ist. Dass mitten im Drang höchster Leidenschaft die Grenzen der künstlerischen Form nicht überschritten wurden, — dass naturalistische Wahrheit nie die ideale Schönheit beeinträchtigte und somit der künstlerische Geist niemals von dem behandelten Gegenstande überwunden wurde — darin liegt jener eigenthümliche ruhevolle Eindruck, welchen jene Meisterwerke hervorrufen. Diese Ruhe aber kann nur mitten aus dem Sturm der Leidenschaften entspringen, nur wenn die Menschennatur bis in ihre Tiefen erschüttert ist. Die reine Befriedigung, die wir bei Betrachtung jener Werke empfinden, hat eben in jenem Gefühle des Sieges über das Aeusserliche seinen Grund, das der menschliche Geist, mitten im Drang glühendsten Affectes, zur schönen Form zu gestalten weiss. Wir fühlen uns selbst über die Gewalt des Leidens

und der Leidenschaft gehoben, und mit stolzer Freude erblicken wir mitten durch Kampf und Zerstörung das milde Licht harmonischer Gestaltung.

Eine solche plastische, in sich abgeschlossene Selbstständigkeit findet sich in der Poesie, namentlich in der Tragödie des Aeschylos. Jede einzelne Scene besitzt hier eine den Zusammenhang durchaus nicht beeinträchtigende Selbstständigkeit und ein genügendes Maass tragischen Inhaltes, um sich in sich selbst abrunden zu können. Jede Scene bildet daher durch ihr eigenes Pathos einen wesentlicheren und viel bedeutungsvolleren Factor in der Oeconomie der Tragödie, als diess in andern Dramen der Fall sein kann.

Auf diese Weise gestaltet sich die Darstellung der Scene zur Gruppe und der dramatische Höhepunkt wird zum plastischen. Daher kommt denn auch die ganz eigenthümliche Symmetrie, die in den einzelnen Scenen des Aeschylos erscheint. Ueberall bemerkt man das vollkommen regelmässige Convergiere gegen einen Gipfel- und Mittelpunkt, und aus dieser freien Entwicklung der Motive, die selbstständig die Theilnahme zu erregen im Stande sind, entspringt der plastische Charakter der Aeschylischen Tragödie.

Die Gruppe bildete den Uebergang zur häufigeren Anwendung des Reliefs. Das Aufhören jener unmittelbaren Beziehungen zum Beschauer führte allmählig zu einseitigem Streben nach Illusion und in unmittelbarer Folge zur Ausbildung des malerischen Elementes auf Kosten des plastischen. Die Plastik strebt dem wesentlichen realen Gegenstande die ideale Form zu verleihen; die Malerei sucht das Bild der Idee in die Form der Wirklichkeit zu kleiden. Das Relief soll zwischen beiden die Mitte halten. Allein eine rechte Mitte ist nicht möglich, wo generische Verschiedenheit herrscht — ein Mittelding muss hinter beiden Contrasten zurückstehen. Das Relief fehlt gegen die Grundgesetze der Plastik, indem es die Linearperspective anwenden muss, es fehlt gegen die Forderungen der Malerei, weil ihm die Tiefe des Hintergrundes mangelt. Mit echt künstlerischem Sinn erkannten die Meister der griechischen Plastik diesen Zwiespalt und vermieden ihn so weit als möglich, wenn sie, durch äusserliche Gründe gezwungen, das Relief anwenden mussten. Sie verzichteten auf den malerischen Effect und stellten die scheinbar nothwendige Wahrheit unter die Forderungen idealer Form. Sie gaben alle Perspective auf, weil sie fühlten, dass ein Verfehlen der Realität lange nicht so ungerechtfertigt sei, als eine Vernachlässigung der höhern Forderungen ihrer Kunst. Es war spätern Zeiten und Künstlern, die nicht der Kunst sondern ihrem Gegenstande dienten, vorbehalten, durch die Beifützung fremder Mittel eine mehr äusserliche Befriedigung zu erzeugen, und — freilich auf Kosten der künstlerischen

Wahrheit — eine vollkommnere äusserliche Wahrheit zu erzielen. War die künstlerische Berechtigung dieser Gattung an sich geringer, so tritt der Inhalt des dargestellten Gegenstandes um so selbstständiger gegen die Form hervor, und die alten Künstler wählten dieselbe, wo es sich um eine Hervorhebung des Inhaltes handelte. In Werken, wo es galt einem bestimmten Zweck gerecht zu werden: an Tempeln, Triumphbögen, Grabmälern und Sarkophagen, wo das Kunstwerk nicht um seiner selbst willen da ist, sondern um durch künstlerische Darstellung entweder den Gegenstand in die Erinnerung des Beschauers zurückzurufen oder denselben mit aller Weihe der Religion gleichsam vor dessen Augen werden und sich entwickeln zu lassen — an solchen Denkmälern nahmen die Plastiker stets zum Relief ihre Zuflucht. Dass übrigens auch hierin Vortreffliches geleistet wurde, ist bekannt, aber immer ist es das Interesse am Gegenstand, das vorzüglich wirksam erscheint. Wenn wir die Pompa der Panathenäen, wenn wir die Kämpfe der Amazonen und Kentauren, die Thaten des Herakles in zahlreichen und herrlichen Reliefs beschauen, so ist das sachliche Interesse von mächtigem Einfluss und unsere Theilnahme eine ganz verschiedene von jener, welche die Giebelstatuen des Parthenon in uns erregen. Doch bemerkt man auch hierin den weisen Sinn der alten Meister, die überall Maass und Grenze zu halten wussten und die Freiheit stets mit Mässigung benutzten. Höchste Einfachheit der Composition, Klarheit der Formen, äusserste Ruhe und Sicherheit in der Anwendung der complicirtesten Gegenstände, die daher nie verwirrt und unverständlich erscheinen, sondern sich frei und offen dem Blicke biethen, endlich Anerkennung der architectonischen Forderung, ohne irgendwie die Selbstständigkeit des eigenen Schaffens zu beeinträchtigen — diess sind die Eigenschaften der antiken Reliefs, von denen manche unter die höchsten Werke griechischer Kunst gehören. —

Die vorstehenden Betrachtungen, theilweise dem Gegenstande dieser Blätter ferne liegend, hängen in so fern mit demselben zusammen, als der allgemeine Gesichtspunkt darin bezeichnet ist, unter welchem die einzelnen hier anzuführenden Werke antiker Kunst betrachtet werden sollen. Bei der Natur der erhaltenen Fragmente ist es nicht möglich, jedem einzelnen Werke seine Stelle im künstlerischen Entwicklungsgange des Mythos anzuweisen; darum ist es nothwendig, diese Entwicklung in ihren allgemein bestimmenden Elementen zu begreifen und nach einem richtigen Verständniss der Stellung zu streben, in welcher die Welt der Mythen zu dem Wunderbau der griechischen Kunst gestanden hat.

AMAZONEN-MYTHUS.

1.

Die meisten Mythen der Hellenen tragen mehr oder weniger sichere Kennzeichen eines bestimmten Locales an sich, in welchem sie ihren Ursprung gefunden und von welchem ausgehend sie sich nach andern Gegenden verbreitet haben. Nicht so ist diess bei dem Mythos, der in diesen Blättern abgehandelt wird. Bald sind es die Abhänge des Kaukasus und die sarmatischen Niederungen, bald die kleinasiatischen Ufer des Thermodon und Iris, die Küsten des schwarzen und mittelländischen Meeres oder die Sandwüsten Libyens, in welche die Sage das Reich der Amazonen verlegte. Die sicherste, meist untrügliche Methode zur Kritik griechischer Mythen, das genaue Studium der localen Entwicklung derselben wird somit unmöglich, und da hier wie überall, ein deutendes, rationalistisches Verfahren fruchtlos wäre, so bleibt nichts übrig, als aus der Natur der Quellen, welche uns die betreffenden Nachrichten aufbewahren, auf den Geist und guten Glauben zu schliessen, in dem sie abgefasst wurden. — Die Mehrheit der Quellen bezeichnet die Ufer des Thermodon im Norden Kleinasiens als den Mittelpunkt des Amazonen-Mythus oder weisen doch wenigstens diesem Local eine Stelle im Mythos an. So gibt selbst der skeptische Strabon¹⁾ die Ebenen am Thermodon als den Wohnplatz der Amazonen, und kann diess auch nicht als historische Notiz angesehen werden, so kommt doch der Umstand in Betracht, dass eine grosse Zahl dortgelegener Städte in ihren Gründungsmythen den Amazonen eine hervorragende Rolle zuschreiben. Das geographische System der alten Welt hängt mit der volksthümlichen Tradition aufs Innigste zusammen, und bei aller Bereitwilligkeit fremde Culte aufzunehmen und mit den eigenen zu assimiliren, liegt doch gerade in Gründungsmythen der Städte

1) Strabon XI p. 504 ed. Siebenkees: τὴν δὲ Θερμίσκυραν καὶ τὰ περὶ τὸν Θερμωδοντα πεδία καὶ τὰ ὑπερχείμενα ὄρη ἅπαντες Ἀμαζόνων καλοῦσι.

ein autochthones Element, das sich meist unverseht durch lange Zeit erhält. So spricht auch die traditionelle Gründung der betreffenden Städte durch Amazonen für den echt asiatischen Ursprung dieses Mythos, der selbst durch hellenische Cultur weiter entwickelt, jenes asiatische Element noch nicht gänzlich eingebüsst hatte. Die Gründungsmythen jener Städte sind allerdings nicht in geschlossener Form, oft nur als einzelne Andeutung, manchmal auch augenscheinlich erst nach einem bereits bestehenden andern Mythos²⁾ überliefert worden. Dem ungeachtet dürfte es zu viel gesagt sein, wenn Welcker ihre ganze Ursprünglichkeit läugnet³⁾ und sie aus der spätern Dichtung amazonischer Epen und dem Wohlgefallen an diesen herleitet. Es ist nicht anzunehmen, dass Mythen, die Jahrhunderte lang an so vielen Orten geglaubt und überliefert wurden, erst in Folge specieller Dichtungen entstanden wären; um so weniger, als hier nicht von Dichtungen ersten Ranges, von der Popularität der homerischen Gesänge die Rede sein kann. Den Dichtern kann man ein Bearbeiten und Ausschmücken der Tradition zuschreiben, nicht aber die Entstehung der Sage aus concreten Dichtungen herleiten. Lässt sich auch der Mythos nicht weiter zurück als bis zu jenen Gedichten verfolgen, so beweist diess noch nicht die Priorität derselben, da uns auch sonst die meisten älteren Mythen in solchem Gewande erhalten sind. Die Zahl der angeblich von den Amazonen gegründeten Städte ist sehr gross⁴⁾. Als mythisch festgestellt können folgende betrachtet werden: Themiskyra⁵⁾, Ephesus⁶⁾, Kymae⁷⁾, Smyrna⁸⁾, Sinope⁹⁾, Myrina¹⁰⁾.

An Themiskyra knüpfen beinahe alle Sagen an — es ist diess die Amazonen-Stadt κατ' ἐξοχήν — während die andern Städte nur in entferntere Berührung mit der Sage gebracht werden. Die älteste Mittheilung über Ephesus befindet sich in Kallimachus¹¹⁾, der die Gründung des dortigen Dianen-Tempels und Cultus den vom Thermodon kommenden Amazonen

2) e. g. Steph. Byz. s. v. Ἐφεσος, Σμύρνη.

3) Welcker, der epische Cyklus Bd. II p. 203.

4) Eustath. ad Il. III, 266. Strabon XI p. 505.

5) Strabon XII p. 547. Diod. II, 45.

6) Kallimach. hymn. Dian. v. 237. Steph. Byz. s. v. Ἐφεσος. Plin. h. n. V, 29. Justin. II, 4. Oros. I, 15.

7) Hecat. ap. Steph. B. s. v. Ἀμαζονείον.

8) Steph. B. s. v. Σμύρνη.

9) Schol. Apoll. Rh. II, 948 nach Hecataeus über die Gründung der Stadt durch eine berauschte Amazone.

10) Strab. XII, 550. Eustath. ad Il. III p. 304.

11) Kallimach. hymn. Dian. v. 237.

zuschreibt. Hiermit stimmt auch die im Heraklides¹²⁾ erhaltene Nachricht überein, dass die Amazonen nach der Eroberung von Themiskyra durch Herakles, von diesem die Erlaubniss erhielten, sich anderwärts eine Stadt zu gründen, die deshalb (a v. *ἐφεῖναι*) Ephesis hiess. Andere Ueberlieferungen nehmen das Heiligthum der Artemis als früher bestehend an, und nennen eine Priesterin dieser Gottheit als Gründerin der Stadt und Stammutter der Amazonen¹³⁾. Eine andere Nachricht, die aber absichtlicher Erdichtung sehr ähnlich sieht, erzählt¹⁴⁾, dass die Amazone Lampedo ihre Genossinnen verliess und eine selbstständige Niederlassung unter dem Namen Ephesos gründete.

Die verschiedenen Namen, unter welchen Ephesus in alten Nachrichten erscheint, sind nicht, wie Salmasius¹⁵⁾ meint, für Theile oder Regionen der Stadt zu halten, so dass Tracheia ein Berg bei Ephesus, Samorna der Hafen, Ptelea¹⁶⁾ jener Stadttheil gewesen wäre, in welchem der Artemis Tempel gestanden. Unter diesen mannigfaltigen Benennungen haben verschiedene Zeiten und Autoren dasselbe Ephesus bezeichnet. Plinius erwähnt diess ausdrücklich¹⁷⁾ und der uns als homerisch überlieferte Vers¹⁸⁾

ἐλθόντ' ἐξ Ἀλόπης ὅτ' Ἀμαζονίδων γένος ἔστι

versteht wohl auch unter diesem Namen nur Ephesus, da Homer nicht gut ein Stadtviertel als den Stammsitz einer Nation im Auge haben konnte.

Ephesus galt als Mittelpunkt des asiatisch umgeformten Artemisdienstes oder vielmehr jenes asiatischen Cultus, für den in Griechenland aus oberflächlicher Analogie der Name der Artemis gewählt wurde. Die Gründung des Tempels¹⁹⁾, dessen nachmalige Pracht die Welt in Erstaunen

12) Heraclid. Pont. de polit. fragm. 34 ed. Müller.

13) Paus. VII, 2, 4: *ἔθυσαν τῇ Ἐφεσίᾳ θεῇ, ἅτε ἐπιστάμεναι τε ἐκ παλαιοῦ τὸ ἱερὸν καὶ ἡνίκα Ἡρακλῆα ἔφηνον, αἰθε καὶ Διώνυσον τὰ ἔτι ἀρχαιότερα ἰκέτιδες ἔνταυθα ἐλθοῦσαι.* Steph. Byz. v. *Ἐφεσος*, womit auch desselben Nachricht in Einklang zu bringen ist, dass Smyrna diesen Namen *ἀπὸ Σμύρνης καταγωγῆς τὴν Ἐφεσον* erhielt.

14) Justin. II, 4.

15) Salmas. Plinian. exert. 1.

16) *Πτέλειαν* ist auch wohl statt *Ζέλειαν* zu lesen bei Strab. XII p. 552.

17) Plin. h. n. V, 29.

18) Steph. Byz. v. *Ἀλόπη*. Auch Eustath. ad Il. II, 856 gedenkt desselben als homerisch. Vergl. Ephor. ap. Strab. XII p. 550 und Themistag. ap. Cramer anecd. I p. 80. Vielleicht eine der von Aristarch ausgelassenen Zeilen. — Dass übrigens grosse Verwirrung in den Städte-Namen herrscht, ist sicher. So dürfte Tracheia, eine jener Specialbezeichnungen von Ephesos, identisch mit Aracheia sein, einem Beinamen Smyrna's, vergl. Steph. Byz. v. *Εφ.* u. Eustath. ad Dionys. v. 827.

19) Die letzten Ueberreste eines spätern Tempelbaues glaubt man in einer grossen

setzte und Xerxes auf seinem Zuge gegen Europa Bewunderung und Ehrfurcht abtrotzte, wird den Amazonen zugeschrieben²⁰⁾, während andererseits, wie oben erwähnt, der Amazonen-Staat erst als aus dem Artemis-Dienst hervorgegangen bezeichnet wird. Natürlich ist hier nur von der Gründung des Cultus die Rede, nicht von der Erbauung des vielbesprochenen Tempelgebäudes²¹⁾. Der ursprüngliche Tempel war von höchster Einfachheit und soll anfänglich im ausgehöhlten Stamm einer Ulme bestanden haben: denn so sind vermuthlich die Verse des Dionysios²²⁾ zu verstehen, wobei die Bezeichnung „Tempel“ im eigentlichen Sinne als Wohnsitz des Götterbildes zu nehmen ist. Passender hat daher Kallimachus²³⁾ *βρέτας* statt *νήον* an ähnlicher Stelle.

Die Abstammung der Amazonen von Ares²⁴⁾ findet in den meisten Erzählungen ihres Mythos eine Stelle, und wo einer speciellen Amazone Erwähnung gethan wird, heisst sie Tochter des Ares. Nur der späte Lycophront²⁵⁾ nennt sie *παρθένοι Νεπτιονίδες*, doch steht diese Bezeichnung ganz vereinzelt da, und mag wohl aus der vielfach erwähnten Beziehung der Amazonen zu den Flüssen Iris und Thermodon erklärt werden. Als Töchter des Ares bilden die Amazonen den unmittelbarsten Ausdruck des kriegerischen Elementes, und es ist bezeichnend, dass sich dieses an das weibliche Geschlecht knüpft, wo es nicht durch Eroberungslust und äusserlich berechtigte Leidenschaft getragen, sondern nur um seiner selbst willen vorhanden ist. Eine Beziehung des Amazonen-Mythos zur Kriegsgöttin Enyo oder Belona wird unten zu erwähnen sein.

Treppe am Hafen bei Aiasaluk, eine Meile nordöstlich vom Berge Prion, gefunden zu haben. Hamilton, Reise in Klein-Asien II p. 24.

20) Mela I, 15. Solin. 43. Paus. I, 15, 2. IV, 31, 6. VII, 2, 4. Doch erscheinen sie auch als Feinde des ephes. Artemis-Dienstes und zwar angeblich in historischer Zeit; Syncellus p. 178 a. Euseb. Chr. a. 4060.

21) Dessen ausführliche Beschreibung bei Plin. h. n. XXXVI, 16, 19.

22) Dionys. Perieg. v. 681 ed. Wells:

Παρθάλιην Ἐφεσον μεγάλην πόλιν Ἰοχαιίρης

Ἐνθα θεῇ ποτε νήον Ἀμαζονίδες τεύκοντο

Πρέμνῳ ἐνι πτελέης περιώσιον ἀνδράσι θαῦμα.

23) Kallim. hymn. Dian. v. 237. ed. Spanh.

Σοὶ καὶ Ἀμαζονίδες πόλεμον ἐπιθυμήτιραι

Ἐν ποτε παρθάλιῃ Ἐφέσῳ βρέτας ἰδρύσαντο

Φηγῶ ἀπὸ πρέμνῳ · κ. τ. λ.

24) Isokr. Panegy. 18. Aristid. Panath. 77. Eustath. ad II. III p. 304. 325. Apoll. Rhod. Argon. II v. 966. Pherekyd. ap. Schol. Apoll. Rh. II, 992. Philostr. heroic. p. 750. Diod. II, 45. Serv. ad Virg. II, 661. Valer. Flacc. IV, 5.

25) Lycophr. Alexandra v. 1332 vielleicht in Beziehung auf den libyschen Sagenkreis, wo die Amazonen mit den Nachkommen des Okeanos in Berührung kommen.

Unter solchem Bilde erscheinen überall die Amazonen: wild, leidenschaftlich und gesetzlos. Demzufolge sind auch die Epitheta gewählt, die ihnen zukommen: *Αἰόρπατα*²⁶⁾, *στυγάνορες*²⁷⁾ und *ἀνδρολεϊῖρα*²⁸⁾. *Οὐ γοῦν Ἀμαζονίδες μάλ' ἐπητέες, οὐδὲ θέμιστας τίονσαι*, sagt Apollonius von ihnen²⁹⁾, und auch die spätern Schriftsteller Diodor, Qu. Smyrnäus und Justin schildern sie mit ähnlichen Farben. In allen Modificationen des Mythos, wie verschieden auch Local und Zeit einwirkten, findet sich überall als Kern der Sage ein kriegerisches Weibervolk, das sich männlicher Berührung entzieht, und diese nur flüchtig und vorübergehend gestattet, um ihr eigenes Geschlecht nicht untergehen zu lassen³⁰⁾. Ihre Vereinigung hat nur die Umrisse staatlicher Form, sie besorgen die Geschäfte des Krieges und der Jagd³¹⁾, sie sind kräftiger und stärker als gewöhnliche Weiber, nach Ephoros³²⁾ sogar als Männer. Nur wenn sie drei Männer im Kampfe getödtet, darf die Jungfrau sich vermählen, und die Zusammenkunft mit Männern geschieht zu bestimmten Zeiten auf eigenthümliche, verstohlene Weise³³⁾. Die männlichen Kinder werden getödtet oder gelähmt³⁴⁾, damit sie den Sitten und Gebräuchen des Staates keinen Schaden thun können; die Mädchen werden im Geiste der Mütter erzogen und frühzeitig in Waffen geübt. In früher Kindheit ward ihnen die rechte Brust ausgebrannt³⁵⁾. Die Ursache dieses Verfahrens wird verschieden angegeben. Bald geschah es, um ein Hinderniss im Gebrauch des Bogens wegzuschaffen³⁶⁾, bald um die Lebenskraft des amputirten Theiles dem rechten Arme zuzuwenden³⁷⁾.

Auf diesen Umstand, der dem Mythos specifisch angehört und der, obwohl die bildende Kunst ihn stets verschmähte, sich in allen schrift-

26) Herod. IV, 110.

27) Aeschyl. Prometh. v. 723.

28) Schol. Pind. Nem. III, 64.

29) Apoll. Rhod. Argon. II v. 987.

30) Strab. XI p. 504. Philostr. heroic. p. 750.

31) Themistag. ap. Cramer anecd. I p. 80.

32) Eph. ap. Steph. Byz. v. Ἀμαζ.

33) Plut. Pomp. 35. Appian. bell. mithrid. 78. 103.

34) Apollod. bibl. II, 5. 9. Steph. Byz. v. Ἀμαζ. Sext. Empir. Pyrrh. Hypotyp. III, 217, der in dieser Sitte den asiatischen Cult der Cybele durch Eunuchen zu erkennen glaubt.

35) Strab. XI p. 504. Hippokrat. de aëre et locis VI, 90 p. 85. ed. Coray. Arrian. de bello Alex. VII p. 291 erzählt, dass die Brust nicht ausgebrannt, sondern im Wachsthum gehindert wird. Galen. de remed. fac. II, 15 gibt das Kraut Kotys als das hierzu verwendete Mittel an. Noch Cardanus reflectirt über das für diese Operation passendste Alter und beruft sich auf Vesalius, der die Gefährlosigkeit derselben behauptet.

36) Apollod. l. c. Isid. orig. IX, 2. Etymolog. magn. v. Ἀμαζ.

37) Hippokr. l. c.

lichen Darstellungen erhalten hat, wird sehr oft die Etymologie des Wortes Amazone bezogen³⁸⁾. Im Gegentheil glaubt Fréret³⁹⁾ in asiatischen Sprachen die Wurzel des Wortes wiederzufinden. „Aeme“ bedeutet im Kalmukischen Weib; „Tzame“ entspricht im Mandschu-Dialect dem griechischen ἀγαθός tapfer, trefflich. Doch ist diese Herleitung vollkommen unhaltbar. Sprengel⁴⁰⁾ leitet die Bezeichnung „Amazonen“ vom tscherkessischen „Maza“ Mond her, mit dessen Cultus die Amazonen in Verbindung gebracht werden. Göttling⁴¹⁾ erklärt das Wort von ἀ und μάσσειν, sich der Berührung mit Männern enthalten.

Dem männlichen Sinn der Amazonen entsprach auch die männliche Kleidung, wie sie ihnen zugeschrieben wurde: die Bekleidung der Beine nach Art der phrygischen und skythischen Völker, das kurze männliche Himation und die phrygische Mütze. Auf dieses Costüm beziehen sich viele Vorstellungen, welche in spätern Zeiten über die Möglichkeit und Wirklichkeit der Sage in Umlauf waren. So erklärte Palaephatos⁴²⁾ die Amazonen für thrakische Jünglinge, die ihres jugendlichen Aussehens halber für Weiber gehalten wurden; eine Ansicht, die bis in die späteste Zeit Geltung behielt, wie denn noch Becanus⁴³⁾ den ganzen Mythos dahin zurückführen will, dass die Sauromaten ihre Weiber und jungen Söhne mit in die Schlacht genommen hätten.

Die charakteristischen Beigaben ihres Costüms bilden die Waffen; Schild, Bogen und zweischneidige Axt sind mit dem Bilde der Amazonen untrennbar verbunden. Der Schild von eigenthümlicher Gestalt, Pelta genannt⁴⁴⁾, galt als vorzügliches Abzeichen, daher denn auch die Soldaten des Pompejus in der Schlacht am Flusse Abas⁴⁵⁾ von Schrecken ergriffen wurden, als sie unter den Waffen der gefallenen Feinde Pelten erblickten und

38) Etymol. magn.: Ἀμμα, ἡ τροφὸς καὶ ἡ μήτηρ. Eustath. ad Dionys. Per. v. 828; ad Il. III p. 402. Isid. orig. IX, 7. Die auf jenen Mangel der Mutterbrust bezügliche Aufziehung der Kinder mit Fleisch oder Pferd milch darf nicht auf die Stelle in Aeschyl. Suppl. v. 287 bezogen werden, wie es oft geschieht, da κρεοβόρους τ' Ἀμαζόνους menschentödtende Amazonen heisst und nicht fleischfressende, was βρώτους geschrieben werden müsste.

39) Fréret, mém. de l'acad. des inscr. 1762 Tom. XXI p. 110.

40) Sprengel, Apol. des Hippokr. II p. 597.

41) Göttling, de Amazonibus diss. p. 5. Nicht besser sind die andern alten Etymologien: Steph. Byz. v. Μύσταντα. Themistag. l. c.

42) Palaeph. de incredib. 23.

43) Petit de Amazonibus V p. 26.

44) Jul. Poll. onomast. ed. Hemsterh. I, 10. 134. Hesych. lexic. v. Πέλτα. Virg. Aen. I v. 494. Quint. Smyrn. I v. 147.

45) Plut. Pomp. 35.

somit Amazonen in den feindlichen Reihen vermutheten. Die Form dieses Schildes ist auf den Denkmälern bald eigenthümlich halbmondähnlich ausgeschnitten, bald rhomboidisch gestaltet⁴⁶⁾. Die Streitaxt hat ebenfalls eine ganz bestimmte Form, und es wird die Erfindung derselben, als Opferheil, den Amazonen zugeschrieben⁴⁷⁾. Der Bogen, die Waffe der Artemis, entsprach ihren Beziehungen zu dieser Göttin. Erst in späterer Zeit ward diesem Costüm das Sistrum beigelegt⁴⁸⁾, ebenso die damit in Verbindung stehenden Beziehungen auf Isis und Osiris. Als unmittelbar charakteristisch und höchst bedeutend für die bildende Kunst, ist noch das Reiten der Amazonen anzuführen, dessen Entdeckung ihnen angehört, und dessen Anwendung ihnen und den Lapithen allein im griechischen Alterthume zukommt⁴⁹⁾. Dieser Umstand bildet den Ausgangspunkt für die künstlerische Gestaltung des Amazonen-Mythus und namentlich war es die Sculptur, welche ihn zu einem der Typen für die Zusammenstellung menschlicher und thierischer Formen benutzte.

II.

Die Sage der Amazonen ist mit den wichtigsten Mythen des griechischen Heroenkreises eng verknüpft. Bellerophon, Herakles, Theseus und Achill stehen zu derselben in unmittelbaren Beziehungen, aus denen sich vielfache poetische Behandlungen entwickelten. Es scheint, dass die alten Dichter in diesem Anknüpfen an die Amazonen-Sage eine Erhöhung des Wunderbaren für ihre Erzählungen suchten. Alles Seltsame, Zauberhafte, Ungewohnte fand sich dort vereint und das Element des Abenteuerlichen, das in den Fahrten der Helden stets gesucht ward, erreichte in jenem Mythus seinen Gipfelpunkt.

Die älteste uns erhaltene Tradition bezieht sich auf den Kreis des Dionysos, mit dem die Amazonen in Kampf gerathen waren¹⁾. Sie erlitten eine gänzliche Niederlage, wovon das blutgetränkte Schlachtfeld den Namen

46) Hierauf scheint sich die Stelle *ὅπου τὸ ῥομβοειδές* Plut. Thes. 27 zu beziehen.

47) Plin. h. n. VII, 56.

48) Isid. orig. II, 21. XVIII, 4.

49) *Ἀμαζόνων εὐπνοῦς* Pind. Ol. VIII, 62. Lys. Epith. 28. Hippokr. de aëre VI, 42. Eurip. Heracl. fur. v. 408.

1) Plut. quæst. gr. 56.

Panäma erhielt²⁾. Auch in Kleinasien gerieth der Gott der Lust und Freude mit dem wilden Volk der Weiber in Kampf; allein die Amazonen, seine Uebermacht erkennend, flohen in den Tempel zu Ephesus, und Dionysos schonte ihrer³⁾. Mit ihm versöhnt folgten sie ihm auf seinem Zuge nach Indien; ihre Lanzen mit Epheu umwunden, wurden zu Thyrsusstäben⁴⁾. Die Verwandtschaft der kriegerischen Jungfrauen mit den begeisterten Weibern des Thyasos ist auch sonst naheliegend. Der Sage von der Männerseue der Amazonen stand nämlich die gerade entgegengesetzte von ihrer geschlechtlichen Leidenschaft gegenüber, und gewissermaassen damit in natürlichem Zusammenhange. Dadurch erklärt sich manches in den oftmaligen Beziehungen der kleinasiatischen orgiastischen Culte und der Amazonensage. Auch Bion⁵⁾ sagt: *φύσει γὰρ οὐσας τὰς Ἀμαζόννας φιλάνδρους*. Auch die oft gepriesene Schönheit der Amazonen schliesst sich hier an.

Ueber die Verknüpfung der Amazonensage mit Bellerophon ist wenig bekannt. Vorübergehend berührt Pindar⁶⁾ ihre Besiegung durch den Heros, der die Chimäre überwunden. Auch Apollodor erwähnt dieses Sieges mit wenig Worten⁷⁾.

In der Ilias wird der Amazonen wiederholt Erwähnung gethan⁸⁾, und zwar geschieht diess hier bereits als eines Gegenstandes, welcher der Tradition angehört — ein deutlicher Beweis für das hohe Alter der Sage, die selbst der homerischen Zeit lange vorangeht. Die bloss andeutende Weise, in welcher hier von Amazonen die Rede ist, zeigt, dass dieser Mythos dem Volke ganz geläufig sein musste. Es ist sichtlich kein Hindeuten auf Unbekanntes, sondern Erwähnung von Thatsachen, deren wunderbare und zauberhafte Beziehungen durch die blosser Nennung jenes Namens genügend bezeichnet sein mussten.

2) Nicht blos der Gott selbst, sondern auch seine Anhänger erscheinen in Feindschaft mit den Amazonen. So griff der Thrakier Mopsus, den der sich gegen Bakchos auflehrende Lykurg vertrieben hatte, die Amazonen in Samothrake an und tödtete ihr ganzes Heer. Diod. III, 55.

3) Tacit. annal. III, 61.

4) Es sind wohl auch Amazonen, die im Gefolge des Bakchos von den Inseln des ägeischen Meeres kommen und von den Argivern besiegt, am Schlachtfeld begraben werden. Paus. II, 20. 22. Auch bildlich finden sich Amazonen sowohl im bakchischen Gefolge dargestellt, als auch mit bakchischen Emblemen versehen.

5) Plut. Thes. 26.

6) Pind. Ol. XIII, 84.

7) Apollod. bibl. III, 2, 2; nur setzt er den Kampf mit der Chimära vor den mit den Amazonen, nicht wie Pind. l. c. nach demselben.

8) Iliad. II v. 811. III v. 189. VI v. 186.

Ueber den Ursprung des Staates der Amazonen liefert die Tradition keine bestimmten Angaben. Nach Diodor⁹⁾ stand an den Ufern des Thermodon eine Stadt, deren Einwohner eigenthümlichen Sitten huldigten. Die Hausgeschäfte wurden von Männern, der Krieg und die Herrschaft von Weibern geführt. Durch die Tapferkeit der Bewohnerinnen ward dieses Reich von Themiskyra sehr mächtig und die dort gefeierten Feste des Ares und der Artemis wurden weit berühmt. Von dort aus unternahmen sie Kriegszüge, die sich bis zum Tanaïs erstreckten. Herakles war der Erste, der sie überwand.

Aehnliches berichtet der noch weit weniger verlässliche Justin¹⁰⁾. Er erzählt, dass aus hohem Norden die Kimmerier nach Kleinasien gekommen seien¹¹⁾, sich in der Gegend von Sinope niedergelassen hätten, aber im Kampfe gegen die Lyder unterlegen seien. Die zurückgebliebenen Weiber ergriffen nun die Zügel der Herrschaft, und stifteten ein Amazonenreich. Um Nachkommenschaft zu erzielen, kamen sie mit Gränzernachbarn zusammen, liessen jedoch von den mit diesen erzeugten Kindern nur die weiblichen am Leben. Eine ihrer Fürstinnen, Lampedo, zog von dort mit Genossinnen fort und gründete Ephesus. Ueber die in der Heimath gebliebenen herrschten Orithyia und Antiope. Einen ähnlichen Zug unternahmen sie auch nach Syrien, wo sie aber von Bellerophon besiegt wurden, demungeachtet aber dort Spuren ihrer Sitten und Gebräuche der Tradition nach zurückliessen¹²⁾.

Einen andern Gang nimmt Herodot¹³⁾ an. Bei ihm stehen die Ereignisse von Themiskyra, der Kampf mit Herakles und Theseus und somit die Existenz des Amazonenreichs voran. Als die siegenden Hellenen drei Schiffe voll gefangener Amazonen mit sich führten, tödteten diese ihre Sieger, überliessen sich in ihren Schiffen dem Treiben des Meeres und landeten endlich bei Kremnoi am Mäotischen See. Hier stiegen sie ans Land, bemächtigten sich einer weidenden Rossheerde und plünderten die Gegend. Die Skythen, welche dieselbe bewohnten, lieferten ihnen ein Treffen; als jene aber in den gefallen Feinden Weiber erkannten, sandten sie eine Schaar von jungen Männern, die in der Nähe des Amazonenlagers campiren

9) Diod. II, 56. IV, 1. 6.

10) Justin. II, 4.

11) Anderwärts erscheinen die Kimerier als Bundesgenossen der Amazonen, mit denen vereint sie den Tempel zu Ephesos bedrohen, vgl. Syncellus p. 178 a.

12) Stob. floril. XLIV, 40: *Λύκιοι τὰς γυναῖκας μᾶλλον ἢ τοῖς ἀνδράσι τιμῶσι*. x. τ. λ. Plut. de mul. virt. p. 270.

13) Herod. IV, 110.

mussten. Bald entstand der freundschaftlichste Verkehr und die Amazonen zogen mit den jungen Skythen über den Tanaïs gegen Nordost. Die Frauen der neugegründeten Niederlassung behielten ihre bisherigen Sitten und Gewohnheiten, sie begleiteten ihre Männer ins Feld und auf die Jagd, trugen männliche Kleidung, und keine Jungfrau durfte zur Ehe schreiten, bevor sie einen Feind getödtet.

Aus dieser Erzählung erhellt allerdings absichtliche Verbindung der Amazonensage mit den historischen Gebräuchen der Sauromaten¹⁴⁾. Fréret's Einwendung¹⁵⁾, dass Herodot diesen Angaben an einer andern Stelle widerspricht, indem er die Niederlassung der Skythen in jenen Ländern erst 6 Jahrhunderte nach Theseus stattfinden lässt, beruht auf einem Irrthum, indem sich diese letzte Angabe allein auf die Eroberung Kleinasiens durch die Skythen bezieht.

Der Name der Sauromaten wird auch anderwärts mit den Amazonen in Verbindung gebracht. Nach Ephorus¹⁶⁾ wären die Männer dieses Volkes auf einem Zuge nach Europa umgekommen, die Weiber hätten sich selbstständig gemacht. Die zurückgebliebenen Jünglinge unterlagen im Kampfe gegen ihre Mütter, welche nun, um sich zu sichern, alle männlichen Kinder verstümmelten. Die Etymologie des Namens Sauromaten, die sich an die ser Stelle findet: *παρὰ τὸ σαύρας πατεῖν καὶ ἐσθίειν* ist nicht haltbar. Auch die bei Herodot¹⁷⁾ angegebene Wortverwandtschaft mit *Ἀλόγ-πατα* von dem skythischen „Aeor“ Mann und „pata“ tödten, kann nicht genügen¹⁸⁾.

Aeschylos¹⁹⁾ bezeichnet den Kaukasus als Stammsitz der Amazonen, woselbst sie schon vierzehn Generationen vor Herakles als kriegerische Macht erscheinen. Erst von dort aus ziehen sie an die Ufer des Thermodon. Strabon²⁰⁾ berichtet nach Theophaues, der unter Pompejus in jenen Gegenden kämpfte, dass die Amazonen daselbst als Nachbarn der Geten und

14) Plat. legg. p. 804. Auch Ephor. frgm. 78 ed. Müller nimmt eine Vermischung der Amazonen und Sauromaten an. *Γυναικοκρατούμενοι οἱ Σαυρομάται*, Scymn. Chius v. 847 etc. ed. Letronne

15) Mém. de l'acad. des inscr. 1762, tom. XXI; vgl. Herod. I, 103. IV, 1.

16) Ephor. l. c. et seq. ap. Steph. Byz. v. Ἀμύζ.

17) Herod. IV, 110.

18) Fréret sucht auch hier ähnliche Wurzeln in asiat. Mundarten und zwar das türkische „Ere“ und kalmuckische „Are“ Mann und „pata“ im westtatarischen oder Mandschudialect, Feind, — also Männerfeinde, was mit dem *στυγνίρορες* des Aeschylos übereinstimmen würde.

19) Aesch. Prom. v. 720.

20) Strab. XI p. 504.

Leleger wohnten, und mit diesen flüchtigen Verkehr behufs der Kinderzeugung hielten. Ebenso erzählen Hypsikrates und Metrodor von Skepsis²¹⁾. Diodor²²⁾ berichtet von einer in Sitten und Gebräuchen ganz ähnlichen Völkerschaft im Westen Libyens, an der Gränze der bewohnten Erde, die von den Griechen Amazonen genannt wurden, weil sie sich der rechten Brust heraubten. Sie bewohnten eine Insel im Tritonischen See²³⁾, der vom Flusse Triton, am Abhange des Atlas, seinen Namen hat. Dasselbst gründeten sie eine Stadt, Chersones genannt. Myrina, ihre Königin, eroberte die Stadt der benachbarten Atlantiden und beherrschte mit Milde das unterworfen Land. Dann zog sie gegen die Gorgonen in den Kampf und besiegte dieselben. Später zog Myrina nach Aegypten, wo sie mit Horus, dem Sohne der Isis, Freundschaft schloss. Sodann eroberte sie Syrien; die Araber und Kilikier unterwarfen sich freiwillig, wodurch diese den Namen Eleutherokilikier erhielten. Von dort setzte sie ihren Siegeslauf nach Tauris bis zum Flusse Caicus fort. Sie gründete in jenen Gegenden viele Städte, darunter Myrina, Kyme, Priene, eroberte Lesbos, woselbst sie Mitylene erbaute. Einem Gelübde zufolge stiftete sie den mystischen Dienst zu Samothrake, in welchem ihre Söhne, die Korybanten, als Priester der grossen Mutter erscheinen. Von welchem Vater diese Söhne gezeugt worden, ward in den Mysterien erzählt. Mopsus, ein thrakischer Fürst, und Sipylus besiegten endlich die berühmte Amazone, die für immer nach Lybien zurückkehrte.

So knüpft Diodor alles Wunderbare und Mystische an die Sage der Amazonen, und wenn auch hierdurch für den Pragmatismus der Mythen-Geschichte nichts gethan ist, so liefert es doch einen Beweis von der hohen Bedeutung dieser Sage im Kreise hellenischer Mythen.

In zufälligem Zusammentreffen gewisser Umstände, in der Uebereinstimmung einzelner Züge der Sage mit den Ceremonien asiatischer Culte hat man Veranlassung gefunden, den Mythos der Amazonen als ein Product religiöser Anschauungen, als den Ausdruck einer mystisch-religiösen, an die eigenthümlichen kleinasiatischen Culte sich lehrenden Richtung zu betrach-

21) Strab. l. c.

22) Diod. III, 52. 55.

23) Hier steht der Mythos der Amazonen in einiger Beziehung zur Athene. Es knüpfen sich an diese Gegend des Triton-Sëes die eigenthümlichen Sagen von der Amphitrite oder Tritonis, die hier, mit Poseidon verbunden, auch als *Ἰππία* verehrt wurde und von welcher die Bewohner jener Landschaft, die Kyrenäer (vgl. O. Müller, Orchomenos p. 355 ff.), die ihnen vorzüglich zugeschriebene Rossebändigung zuerst erlernten. Steph. Byz. v. *Βάρενη*, Hesych. v. *Βαρυαίους ὄχοις*. Diese Kyrenäer sind es, die als Okeaniden oder Atlantiden von den Amazonen angegriffen werden.

ten. Es ist hier nicht der Ort, die Fehler einer Methode nachzuweisen, die in jedem Gebilde der Sagenwelt nur den allegorischen Ausdruck bestimmter religiöser Ideen oder philosophischer Combinationen erblickt. Diese Methode, welche in fortgesetztem Deuteln und Auslegen alle Freiheit des Schaffens verkennt, glaubt überall Absichtlichkeit und Berechnung zu finden, wo das reiche Leben des Mythos in selbstständiger, ungezügelter Kraft seine Bilder und Phantasien aus sich allein entfaltet. Während man einerseits die Entstehung des Mythos auf die früheste Periode der Naturreligion, und auf deren ausschweifend wilde Manifestationen bezog, hat man sich demungeachtet nicht gescheut, Theoreme der spätesten Zeiten, alexandrinische und neuplatonische Ansichten, Erscheinungen der letzten Jahrhunderte des Alterthums zu Hülfe zu nehmen, um einen Mythos zu interpretiren, der schon zu Homers Zeiten die tiefsten Wurzeln im Volksglauben geschlagen hatte.

Die mit dem Monde verknüpften Ideen, dann die mystischen Gebilde des Cultus der grossen Mutter in ihren verschiedenen Erscheinungen als Kybele oder Astarte — ein haltungsloses Gemenge griechischer Gebräuche und orientalischer Wundersagen — bilden die Basis solcher Interpretation des Amazonen-Mythos.

Das Wort Maza heisst im Tscherkessischen Mond. Hierauf wird eine Etymologie des Namens Amazonen gebaut²⁴⁾, die natürlich Dienerinnen des Mondes werden. In Zusammenhang hiermit wird die Verehrung der Göttin Ma in Kleinasien gebracht und zur Deutung des Mythos verwendet. Die Syrer in Pontus und Kappadokien²⁵⁾ an den Ufern des Thermodon und Iris verehrten eine Gottheit²⁶⁾ Komana, Ma oder Mene, unter sonderbaren Formen. Doch beziehen sich alle Nachrichten, die man von deren Cultus hat, auf weit spätere Zeiten, und wenn erzählt wird, dass jene Göttin dieselbe gewesen sei, die von den Griechen Enyo, von den Römern Bellona genannt ward, so liegt darin schon ein sicheres Zeichen, dass der Cultus geschildert wurde, wie seine Beschreiber ihn antrafen, nicht aber, wie er sich in seinem Ursprunge gestaltet hatte.

Ein orgiastischer Cultus in den Tempeln dieser Gottheit zu Komanae am Iris²⁷⁾ ward von vielen Tausenden Castraten und Hierodulen

24) Sprengel, *Apol. d. Hippokr.* II p. 597. Creuzer, *Symbol.* II p. 574, 4. Aufl. Stackelberg, *Apollo-Tempel* p. 54.

25) Herod. I, 6. 72. Xenoph. *Anab.* V, 6. Strab. XII p. 552.

26) Strab. XII p. 535. 557. 558. Die Stelle des Pindar ap. Strab. XII p. 544 steht hiermit nicht in Verbindung, da nach Welcker mit Recht *Σύριον* statt *Σύριον* gelesen wird.

27) Strab. XII p. 558. 559. 560. Diod. III, 57.

gefeiert. Sinnenlust mit zelotischer Enthaltung und Abtödtung des Fleisches grauenhaft verbunden, Verschmelzung und Verbindung der Geschlechter neben der Vernichtung des Geschlechtes selbst, — Ceremonien wilder verzweifelter Trauer, vereint mit ausschweifender Lust und bakchantischem Treiben, fanden sich hier zusammen in einem Cultus, der wie die meisten Cultformen der spätern Zeit alle Ursprünglichkeit eingebüsst und aus den verschiedensten Mythen Sitten und Gebräuche sich erborgt hatte. Die Gestalt der Artemis Tauropolos verschmolz mit der Astarte²⁸⁾, die ebenfalls mit einem Speer in der Hand auf einem Stier reitend abgebildet ward; der Dienst der kyprischen Venus, der als Emblem des Mondes geopfert wurde, während die Geschlechter gegenseitig ihre Kleider vertauschten, stimmte mit ähnlichen Gebräuchen der Aschera Astarte überein und lehnte sich an das Bild der Artemis, welcher der Mond als Symbol angehörte. Die verworrenen Figuren der grossen Mutter, wie sie als waltende Naturmacht auftritt, mit der Aschera Astarte als Geburtsgöttin, der Astarte als Mondgöttin und der todsendenden Artemis zusammentrifft, liefern den Hintergrund für dieses Chaos, in welches ein klarer Einblick nicht möglich werden kann, weil nie Klarheit und Ordnung dort geherrscht hat.

Die wilden Waffentänze jedoch und die eigenthümlichen Processionen und Aufzüge erinnern allerdings in zufälligem Zusammentreffen an die Kampfspiele der libyschen Amazonen zu Ehren der Athene Tritonis und an die Gebräuche der Amazonen zu Ephesus, welche im Kallimachus geschildert sind²⁹⁾. Die Verstümmelung des Leibes, wie sie die männlichen und weiblichen Hierodulen der Göttin vom Iris vornahmen, findet in dem Zerstören des rechten Busens bei den Amazonen ein Analogon, und das Cölibat jener Priester stimmt wohl mit dem Männerhass der Amazonen überein. Hierzu kommt noch die unmittelbare Beziehung dieser Letztern zum Dienst der ephesischen Artemis und der Artemis Tauropolos, wie auch die Sage der libyschen Amazonen, die mit Horus, dem Sonnengotte, sich versöhnten, und bei ihrem Siegeszuge durch Asien gerade Mene, die Mondesstadt geschont haben, sowie endlich das Herainspielen bakchischer Elemente in den Cult, wodurch man in den Amazonen Nichts als herumschweifende Hierodulen der Mondgöttin sehen wollte, ob diese nun als Artemis, Astarte oder die grosse Mutter gedacht wird.

28) So liegt z. B. dem Namen der Artemis Astrateia, welcher die Amazonen am Ende ihres peloponnesischen Zuges einen Tempel erbaut hatten, der Name der Astarte zu Grunde. Paus. III, 25.

29) Diod. III, 4. Kallimach. hymn. Dian. v. 237 248.

Die Willkürlichkeit solcher Schlüsse und absichtlichen Beziehungen erhellt von selbst. Dieselben finden ihren Gipfel in der Ableitung des Amazonen-Mythus aus dem Dienste des Mithras. Nachrichten spätester Zeiten vermengt mit einzelnen, oft unrichtig aufgefassten Andeutungen älterer Quellen vermögen über die Natur des Mythus eben so wenig Aufschluss zu geben, als man aus oberflächlicher Aehnlichkeit einzelner Werke der bildenden Kunst auf die Uebereinstimmung der Mythenkreise, denen sie angehören, schliessen darf.

Alle die allegorisirenden Sagen über die Kämpfe der Amazonen mit dem Sohne der Isis in Aegypten, mit den Greifen, die das Sonnengold bewahren, die Versöhnung der kämpfenden Elemente, die in der Artemis Astrateia und dem Apollon Amazonius ihren Ausdruck fanden, und ähnliche Beispiele sind Resultate einer Deutung, die ihren Ursprung im vergleichenden Scharfsinne gelehrter Forschung, nimmer aber in der naiven Dichtung eines in der Kindheit befindlichen Volkes finden.

III.

Die specielle Auffassung des Amazonen-Mythus als Gegenstand der Poesie knüpft sich vorzüglich an drei Perioden seiner Entwicklung an. Es sind diess der Zug des Herakles gegen Themiskyra, der Einfall der Amazonen in Attika und der Kampf vor Troja. Die häufige Verbindung alles Wunderbaren aus der Amazonensage mit den Namen der grössten Heroen trägt zu sehr den Stempel der Absichtlichkeit, als dass man historische Anhaltspunkte für diese Dichtungen suchen sollte. Wie die Poesie, so fanden auch die bildenden Künste in jenen drei Ereignissen Stoff zu unzähligen Darstellungen, und man kann alle Phasen künstlerischer Entwicklung, alle Richtungen der Kunstthätigkeit mit jenem Thema beschäftigt sehen, das sich wie ein rother Faden durch die ganze Kunstgeschichte zieht.

Apollodor¹⁾ erzählt, dass Euristheus, dem Herakles den Auftrag gab, den Gürtel der Hippolyte²⁾ zu erringen, welche die Amazonen am Thermodon, ἔθνος μέγα τὰ κατὰ πόλεμον, beherrschte. Der Gürtel stammte von Ares

1) Apollod. bibl. II, 5. 9.

2) Vergl. über die Bedeutung dieses Gürtels Göttling de Amazon. diss. p. 9. Stephani, der ausruhende Herakles p. 263.

her und galt als Symbol der Herrschaft. Von vielen Genossen³⁾ begleitet ging Herakles zur See und erreichte den Hafen von Themiskyra⁴⁾. Hera aber, seine unversöhnliche Feindin, fürchtete, dass Hippolyte von Liebe erfasst, ihren Gürtel freiwillig ihm überlassen würde; da bewog sie das Volk der Amazonen, sich auf die Pferde zu werfen und dem Angriffe der Hellenen zuvorzukommen. Herakles glaubte sich von Hippolyte verrathen, tödtete sie im Kampfe und erbeutete ihren Gürtel.

Apollonius Rhodius lässt Herakles zu Lande nach Asien ziehen; den Gürtel der Hippolyte erhält er als Lösung ihrer Schwester Melanippe⁵⁾.

Aehnlich berichtet die farnesinische Marmortafel⁶⁾ im Zusammenhang mit den Gründungssagen der kleinasiatischen Städte: (μετὰ τὸδ' εἰς Ἀμαζόνας ἦλθε καὶ ἐπὶ τὸν Θερμόδοντα ποταμόν, und nach einigen unlesbaren Zeilen: καὶ φονεύσας Ἴππολύταν καὶ τὰν αὐτῆς πόλιν Ἡρακλῆς ἐλὼν Ἀμαζόνας ἐξέβαλε καὶ Ἑλλήνας ἐν αὐτῇ κατέκτισε.

Ueber die Begleitung des Herakles durch Theseus lauten die Angaben verschieden. Nach Plutarch⁷⁾ lässt sich annehmen, dass die älteren Scriptoren Pherekydes, Hellanikos, Herodor nichts davon erwähnten; auch Apollodor nennt Theseus nicht. In jener eigenthümlichen Dichtung des Lykophron — freilich aus später Zeit — wird Theseus nicht allein als Gefährte des Herakles angeführt, sondern jenem auch der Raub des Gürtels der Hippolyte zugeschrieben⁸⁾. Sein Scholiast⁹⁾ meint jedoch, dass Theseus die Antiope geraubt habe, während Herakles jenen Gürtel durch Melanippe erhalten habe. Nach anderer Angabe¹⁰⁾ ward Melanippe durch Telamon getödtet. Wichtiger ist die Nachricht des Pausanias¹¹⁾, dass

3) Darunter Theseus, Peleus, Telamon. Schol. Pind. Nem. III, 64. Schol. Apoll. Rhod. I, 1289. II, 911 a. a. O.

4) Nach Heyne's trefflicher Emendation εἰς τὸν ἐν Θερμίσυρρα λιμένα, Apollod. l. c.

5) Apollon. Rhod. II v. 777. ibid. v. 965 ff. vgl. Justin. II, 4.

6) Heine ad Apollod. I p. 372. Aehnlich sagt das albanische Relief, welches die πράξεις des Herakles aufzählt, in der 8. u. 9. Zeile

Ἴππολύτης τε

[ζω]στήρα ἐξεκόμι[ζ]εν Ἀμαζονίδος....

vgl. Stephani l. c. p. 213.

7) Plut. Thes. 26.

8) ζωστηροκλέπτης. Lykophr. Alexandra v. 1327.

9) Tzetzes ad Lykophr. v. 1327 mit Beziehung auf Apoll. Rhod. II v. 965.

10) Schol. Pind. Nem. III, 64.

11) Paus. I, 2, 1. Auch an einer anderen Stelle erzählt Paus. (V, 11, 2), dass Theseus unter den Genossen des Herakles zu Olympia dargestellt war: ... ὁ λόγος ἐστὶν ὁ σὺν Ἡρακλεῖ μαχόμενος πρὸς Ἀμαζόνας. ἀριθμὸς μὲν δὴ συναμφοτέρων ἐς ἑννέα ἐστὶ καὶ εἴκοσι· τέτακται δὲ καὶ Θησεὺς ἐν τοῖς συμμάχοις τῷ Ἡρακλεῖ.

in den Gesängen des Hegias von Trözen Herakles und Theseus gemeinschaftlich gegen Themiskyra kämpften und Antiope aus Liebe zu Theseus ihre Stadt verrieth. So findet man diese Episode auf einer schönen Nolaner Vase dargestellt¹²⁾. Ebenso erklärt Philochorus ausdrücklich, dass Antiope von Theseus entführt worden sei, als dieser Herakles auf seinem Zuge gegen Themiskyra begleitete¹³⁾.

Sei es nun die Entführung der Antiope durch Theseus während jener Fahrt in Herakles Begleitung, sei es ein späterer Zug, den Theseus selbstständig unternommen — jedenfalls wurde die Beziehung der Antiope zu dem athenischem Helden als Veranlassung des vielbesungenen Amazonen-Einbruches in Attika betrachtet. Pindar¹⁴⁾, der sich ohne Zweifel hierin der ältern epischen Tradition anschloss, gab ihm den Peirithoos zum Begleiter auf jener Fahrt, während Pherekydes¹⁵⁾ Phorbas seinen Wagenlenker auch als seinen Kampfgenossen gegen die Amazonen nennt.

Es bildet dieser Einbruch der Amazonen in Hellas die zweite Episode des Mythos und zwar die für die bildende Kunst bedeutungsvollste. Die Gestalt des Theseus nimmt eine eigenthümliche Stellung in der künstlerischen Darstellung ein. Es ist dieser Charakter ein rein athenischer und besitzt eben darum entschiedenes Colorit — aus poetischer Unbestimmtheit gestaltet er sich zu vollkommen typischer Klarheit. Ist Achill das Ideal des Hellenen überhaupt, Herakles der grosse Mensch, den Heldenmuth und Kraft zu den Göttern hebt, so stellt Theseus den athenischen Helden dar, der alle glänzenden Eigenschaften der Heroen besitzt, aber in wahrhaften, in menschlichen Dimensionen. Seine Tugenden und Schwächen sind die des wirklichen Lebens, seine Thaten gehören dem Volke an, das er durch Bildung und Sitte über alle andern erhob, seine Leiden sind gross, aber er vermag sie zu überwinden. Erscheint auch hierdurch deren tragischer Gehalt gemindert, so tritt doch sein Bild in frischer Lebenskraft aus dem Kreise athenischer Mythen hervor.

Als sich die athenische Kunst zur schönsten Blüthe des griechischen Geistes entfaltet hatte, war man vor Allem bemüht, die locale Tradition an die poetische Vergangenheit des gesammten Hellas würdig anzureihen. Man benutzte hierzu nicht bloss die eigentlichen Mythen athenischer Heroen,

12) Welcker, alte Denkmäler Bd. II, taf. 22. Millingen, anc. uned. monuments t. 19.

13) Plut. Thes. 26.

14) Pind. ap. Paus. I, 2, 1.

15) Pherek. ap. Schol. Pind. Nem. V, 89.

sondern verknüpfte sie mit den verschiedensten Sagen anderer Kreise, und auf diese Art allein kann die hier herrschende Verwirrung von Namen und Thatsachen entstanden sein. Mit solch' erhöhter Bedeutung wurde auch der Amazonen-Einbruch in Attika als ein Kampf zwischen Europa und Asien dargestellt, ein Rachezug gegen ganz Hellas, dessen Herz und Haupt Athen war.

Wie tiefe Wurzeln diese Sage in der attischen Tradition geschlagen hatte, lässt sich sowohl aus den mannigfaltigen Denkmälern¹⁶⁾ schliessen, womit die spätern Zeiten ihr Gedächtniss feierten, als auch aus den zahlreichen Beziehungen, welche der religiöse Cultus enthielt¹⁷⁾ und wohin namentlich die Feier der Boedromien¹⁸⁾, sowie das am Theseusfeste zu verrichtende Horkomosion¹⁹⁾ gehört, ein Andenken des mit den Amazonen geschlossenen Friedens. Mehr noch als diess beweisen für die lebendige Existenz der Sage im Andenken des Volkes die vielen Stellen der Dichter und Redner²⁰⁾, die auf jenen Kampf stets mit stolztem Selbstgeföhle zurückkommen, und ihn als glänzenden Ruhmestitel ihrer Vaterstadt betrachten. Sie preisen die Thaten der Athener gegen die Amazonen als des höchsten Ruhmes werth und rechnen sie ihnen als Verdienst um ganz Hellas an²¹⁾. Pausanias²²⁾ röhmt jenen Kampf als die früheste Heldenthat Athens gegen Barbaren, und alle Autoren bezeichnen ihn als die erste Phase des grossen Weltkampfes zwischen Europa und Asien, den man ebenso mythologisch durch jene Sage zu begründen suchte, als er sich historisch durch den Perserkrieg unvergesslich gemacht hatte. Noch zu den Zeiten des Attalus wurde die Amazonenschlacht neben der Gigantomachie, der marathonischen Schlacht und der Niederlage der Gallier auf der Akropolis zu Athen als Denkmal geweiht²³⁾.

Mehr noch als den Historikern und Rednern, war es den Poeten darum zu thun, jenen Kampf in seiner nationalen Bedeutung zu verherrlichen. Die Fragmente der Attiden beweisen, wie sehr man bemüht war, die Stellung

16) Harpokrat. et Suid. v. Ἀμαζόνιον. Diod. IV, 28. Paus. I, 2, 1 etc.

17) Ammon. ap. Harpokr. v. Ἀμαζόνιον.

18) Etymol. magn. v. Βοηδρομιών.

19) Plut. Thes. 28.

20) Lys. Epitaph. 28. Isokr. Panegy. 19. Aristid. Panath. XIII, 189. Plat. Menex. 239 b. Die von Arrian. VIII, 13 angeführte Schrift des Kimon über die Amazonen ist wohl mit Recht in das Bild des Mikon umgedeutet worden, statt Κίμωνος ἔγραψε — Μίκωνος ἔγραψε, vgl. Visconti cab. Pourtalès p. 15.

21) Herod. IX, 27.

22) Τὸ Ἀθηναίων πρῶτον ἀνδραγάθημα ἐς οὐχ ὁμοφύλας. Paus. V, 11, 2.

23) Paus. I, 25, 2.

Athens auch literarisch zu heben, und vornehmlich war es der Amazonenkampf, der zur Erreichung jenes Zweckes tauglich erschien, da er eine selbstständige Darstellung athenischen Verdienstes und Ruhmes ohne Anlehnung an die homerische Tradition gestattete.

In solcher Beziehung ist vor allem die Atthis des Hegesinoos zu nennen, die Pausanias mit der Bemerkung anführt²⁴⁾, dass er sie nicht gelesen hatte, weil sie bereits vor seiner Zeit verloren gewesen sei — ein allerdings sehr bedenklicher Umstand, den Welcker²⁵⁾ dahin erklärt, dass die Sorge für Aufbewahrung und Abschrift von Gedichten meist nur für die des troischen Kreises verwendet wurde.

Mit grosser Wahrscheinlichkeit dürften die in der Rhetorik des Aristoteles²⁶⁾ beispielsweise als epische Anfangsverse citirten Zeilen:

*Ἦγέο μοι λόγον ἄλλον, ἔπως Ἀσίας ἀπὸ γαίης
ἦλθεν ἐς Εὐρώπην πό'εμος μέγας.....*

an den Anfang jener Atthis zu stellen sein²⁷⁾, die vermuthlich mit der von Suidas genannten Amazonis²⁸⁾ identisch ist. Vielleicht reihen sich unmittelbar hieran die in einigen Handschriften der Ilias an die Schlussworte angehängten Verse:

*[Ὡς οἱ ἀμφίτερον τάφον Ἑκτορος] ἦλθε δ' Ἀμάζων
Ἄρηος θυγάτηρ μεγαλήτορος ἀνδροφόνιοι.*

Es wäre allerdings möglich, wie Ottfr. Müller behauptet²⁹⁾, dass die Anfügung dieser Verse aus der Stellung der Ilias im epischen Cyclus herrühre. Aehnlich wie sich, plastisch gestaltet, im berühmten Capitolinischen Relief³⁰⁾ die Ankunft der Amazonen vor Troja unmittelbar an Hektors Bestattung anreihet, könnten auch diese Verse die Verbindung mit einem fortsetzenden Gedichte bilden, am Besten mit der Aethiopis des Arktinos. Bernhardy's Einwendung³¹⁾, dass die Aethiopis nicht so wenig Selbstständigkeit besessen haben könne, um sich auf solche Weise an die Ilias zu reihen, ist nicht genügend, da, wie Welcker³²⁾ zeigt, auch selbst die Odys-

24) Paus. IX, 29, 1: ... ταύτην τοῦ Ἠγησίου τὴν ποίησιν οὐκ ἐπελεξάμην· ἀλλὰ πρότερον ἄρα ἐκλεοιπύτα ἦν πρὶν ἢ ἐμὲ γενέσθαι.

25) Welcker, der epische Cyclus II p. 426.

26) Aristot. Rhet. III, 14.

27) Vergl. Welcker l. c. I p. 343.

28) Suid. v. Ὀμηρος.

29) Zimmermann's Zeitschr. f. Altthmsk. 1835. p. 1149.

30) Winckelmann, monum. ant. ined. II, 137.

31) Bernhardy, Gesch. der griech. Literatur II p. 147.

32) Welcker l. c. I p. 314.

see unzweifelhaft ihren Platz mitten im Laufe des Cyclus einnahm, was die eigentlichen Anfangsworte derselben ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες.... entscheidend beweisen. Indessen ist doch kein Grund vorhanden, selbst bei zugegebenem innigsten Zusammenhang zwischen Ilias und Aethiopis, ein Anknüpfen mitten im Vers, ohne jedes Wort der Scheidung, ohne die beständige (auch jenen Worten der Odyssee vorangehende) Eingangsform anzunehmen.

Es ist nicht ohne grosse Wahrscheinlichkeit, dass die angeführten Verse der Atthis des Hegesinoos angehören und sich vielleicht unmittelbar an die oben angeführten Zeilen anschliessen, die Aristoteles als den Anfang eines epischen Gedichtes citirt. Während bei der früher erwähnten Ansicht, die eine Verbindung mit der Ilias annimmt, das letzte Wort der Ilias ἀνδροφόνιοι weggelassen werden müsste, fügt sich hier metrisch eben so, als inhaltlich, das zweite Fragment an das erste. Die Wiederholung des Wortes ἦλθε ist eine in nachhomerischer Poesie oft gebräuchliche Redefigur, die sich auch in den letzten Gesängen der Ilias mehrmals findet.

Die Tabula Borgiaca³³⁾, die aller Wahrscheinlichkeit nach ein Inhaltsverzeichniss der Gedichte des epischen Cyclus enthielt, führt eineμαχία an, in der Welcker mit Recht eine Kentauiromachie vermuthet³⁴⁾ — sodann eine Danaïs, Oedipodee und Thebais. Hierauf folgen die Worte καὶ τὸν..... die Welcker mit Ἀμαζόνων πόλεμον ergänzt. Diess wäre auch das einzige Gedicht des Cyclus, dem ein Titel masc. generis beigelegt werden könnte, da an den Aegimios³⁵⁾ an dieser Stelle nicht zu denken ist. Der attische Amazonenkrieg würde ebenfalls der Zeitfolge nach ganz gut hierher passen, denn er wird von den Chronologen³⁶⁾ 12 oder 24 Jahre nach

33) Bei Heeren, Bibl. d. a. Lit. IV p. 33.

34) Welcker, ep. Cycl. I p. 218. Wenn es nicht anders jene Gigantomachie ist, die von Euseb. praep. evang. I, 10 p. 39 erwähnt wird. Hierauf könnte sich dann auch das ὁ τὴν Γιγαντομαχίαν ποιήσας im Schol. Apoll. Rhod. I, 544 beziehen. Dass Ulicri (Gesch. d. gr. Poesie p. 407) die Gigantomachie des Telesius von Methymnae darin sehen will, beruht auf Irrthum, da diese ausdrücklich in der tab. Borgiaca verneint wird, und dürfte sich wohl auf ein anderes Relieftäfelchen beziehen, das bei Heeren Bibl. d. a. L. IV p. 52 angeführt ist.

35) Schol. Eurip. Phoen. v. 1123. Diod. IV, 37. Heyne ad Apollod. II, 7, 7, p. 476.

36) Thrasyll. ap. Clem. Strom. I, 21, 137 vgl. Hieronym. p. 309, wo nach Welcker bellum Amazonum contra Athenas statt Thebas zu lesen ist. Auch die Inschrift v. Paros reiht den Amazonenkrieg unmittelbar an die Vereinigung der attischen Ortschaft zu einer Stadt durch Theseus und an die Gründung der Isthmien.

dem Zug der Sieben gegen Theben gesetzt. Ausdrücklich genannt findet sich ein Amazonen-Epos bei Suidas³⁷⁾. Ueber die homerischen Gedichte bemerkt er: *ἀναφέρεται δὲ εἰς αὐτὸν καὶ ἄλλα τινὰ ποιήματα Ἀμαζονία, Ἰλιάς μικρά, Νόστοι κ. τ. λ.* Dass das erstere Gedicht die Atthis des Hegesinoos gewesen, lässt sich allerdings nicht beweisen; indessen spricht nichts dafür, die Aethiopis des Arktinos darin zu sehen, da diese anderwärts ausdrücklich als Poesie des Arktinos angeführt wird. Auch ist es unberechtigt, der ganzen Aethiopis den Namen Amazonia beizulegen, weil ihr erster Gesang einen Amazonenkampf behandelt. Der damals herrschenden Tendenz, Athen eine Stelle im epischen Cyclus zu verschaffen, war es ganz angemessen, eine Atthis von zweifelhaftem Auctor unter die homerischen Gedichte zu zählen.

Ueber den Inhalt dieser Atthis lässt sich natürlich Nichts mit nur einiger Sicherheit angeben. Die Worte: *ἤγεό μοι λόγον ἄλλον κ. τ. λ.*, selbst wenn man das zweite Versfragment hinzufügen darf, lassen nicht weiter schliessen, als dass eben der attische Amazonenkampf das Thema des Gedichtes gebildet habe.

Ein im Pausanias³⁸⁾ erhaltenes Fragment bezieht sich nothwendiger Weise auf eine dem eigentlichen Gegenstande ferne liegende Episode, liefert daher keinen Anhaltspunkt. Auch das bei dem Schol. Pind. Nem. III, 64 vorkommende Fragment:

*Τελαμῶν ἀκόρητος αὐτῆς
 ἡμετέροις ἐτάροισι φάως πρῶτιστος ἔθηκεν
 κτείνας ἀνδρολέτειραν Μελανίππην
 αὐτοκασιγνήτην χρυσοζώνοιο ἀνάσσης —*

selbst wenn es, wie Welcker annimmt, in dieses Epos gehört, gibt keine Beziehung an, als etwa die, dass Athens Verdienste besonders in den Vordergrund gestellt wurden, was auch offenbar die Tendenz des Gedichtes bildete. Durch die homerische Gestaltung des Mythos suchte man die Würde des Gegenstandes noch zu erhöhen. Die Entführung einer Jungfrau aus fernen Landen, ein Kriegszug, um die That zu rächen, die siegende Macht der Schönheit, die Verherrlichung der Kraft und des Muthes, endlich der

37) Suid. v. Ὀμηρος, vgl. Lobeck Aglaoph. p. 417.

38) Paus. IX, 29, 1: καὶ Ἀσκληρὴν καὶ δὲ καὶ Ἑγησίνοους ἐπὶ τῷ θεῷ ἐν τῇ Ἀτθίδι ἐποίησαν.
*Ἀσκληρὴ δ' αὖ παρέλεκτο Ποσειδάων ἐνοσίχθων
 ἢ δὴ οἱ τέκε παῖδα περιπλομένων ἐνιαυτῶν
 Οἶστρον, ὃς πρῶτος μετ' Ἀλωέος ἐκτίσε παιδῶν
 Ἀσκληρὴν, ἣ δ' Ἐλικῶνος ἔχει πόδα πιδασκόμενα.*

Triumph der griechischen Waffen und des griechischen Geistes über Barbaren lag ganz im Plane homerischer Poesien. Die Aufnahme dieses Epos unter die dem Homer zugeschriebenen Gedichte hat wohl mehr in solcher Behandlungsweise, als in einer vorhandenen Tradition seinen Grund. Keinesfalls darf jedoch aus dem Namen Atthis auf eine wissenschaftliche Behandlung der athenischen Geschichte geschlossen und dieselbe mit den gelehrten Atthiden verwechselt werden. Ein Gründungssage Athens, wie Ulrici meint, würde in der epischen Poesie allein stehen³⁹⁾, denn die *Ἀρχαιολογία Σαμίων* von Simonides von Amorgos und die *Κτίσις Κολοφῶνος* des Xenophanes⁴⁰⁾ waren im elegischen Versmaass verfasst, und auch die Phoronis⁴¹⁾ kann nicht hierher bezogen werden.

Die Bemerkungen Welckers⁴²⁾ über eine mögliche Identität des Hegesinoos mit Hegias von Trözen, dem Sänger der Nosten, sind, wenn auch nur Vermuthungen, doch von hoher Bedeutung. Jedenfalls scheint dieser Name in irgend einer directen Beziehung zum Mythos der Amazonen zu stehen. Es ist auffallend, dass auf dem Fussgestelle des borghesischen Fechters, dessen Zusammenhang mit dem Amazonenkampf höchst wahrscheinlich ist, der Name Agasias mit dem Zusatz „von Ephesus“ zu lesen ist. Fehlen auch die Mittelglieder des Schlusses, so scheint doch sicher ein Zusammenhang der Namen Hegias, Agias, Agasias, Hegesias und Hegesinoos mit der Amazonensage vorhanden zu sein⁴³⁾.

Die Entstehungszeit jenes Epos zu bestimmen, ist nicht möglich, doch gehört es ohne Zweifel der Homerischen Zeit an. Aus der Tendenz des Gedichtes: den Ruhm Athens zu besingen, auf die Zeit Solons zu schliessen, wäre nicht begründet, da ein um jene Zeit verfasstes Werk wohl durchaus nicht mehr für Homerisch hätte angenommen werden können. Auch die Angabe des Pausanias, dass es bereits zu seiner Zeit verloren gewesen sei, lässt auf ein älteres Datum schliessen, wo die geringe Verbreitung der Schreibkunst einen solchen Verlust erklären kann.

Von andern poetischen Behandlungen dieses Amazonenzuges sind nur wenige Spuren auf uns gekommen. Von einer Theseis geschieht im

39) Welcker l. c. II p. 426.

40) Diog. Laert. IX, 20. Athenaeus XIII p. 526 A. Karsten, reliq. carm. Xenoph. p. 19.

41) Schol. Apoll. Rh. I, 1129. Heyne ad. Apollod. p. 240.

42) Welcker l. c. II p. 424.

43) Vgl. O. Müllers entgegengesetzte Ansicht: kl. Schriften II p. 355.

Plutarch Erwähnung⁴⁴⁾. In derselben wird Antiope, von Theseus ihrem Gatten treulos verlassen, als Urheberin des Rachezuges der Amazonen gegen Athen dargestellt⁴⁵⁾. Uebrigens war die Theseis nicht dieser Episode allein, sondern allen Thaten des Theseus gewidmet, und Aristoteles mochte wohl jene Theseis im Auge haben, als er die Verwechslung der Einheit der Person des Helden mit der poetischen Einheit als Grundeigenschaft des Epos tadelte.

Eine Schrift des Onasos⁴⁶⁾ über den Amazonenkrieg wird von Heyne⁴⁷⁾ für ein Epos erklärt, allein die daraus erhaltene, rein rationalistische Deutung des Hylas-Mythus lässt nur auf eine gelehrte prosaische Abhandlung schliessen⁴⁸⁾. Hierauf deutet auch die im Schol. Apoll. Rh. I, 1236 vorkommende Verbesserung von *Ἀμαζονίδων* in *Ἀμαζονικῶν*. Weniger entschieden kann der *Ἀμαζονίς* des Possis aus Magnesia der epische Character abgesprochen werden, während die Aristeia im Amazonenkampf des Lyder von Magnes aus Smyrna als Fiction erkannt worden ist⁴⁹⁾.

Spätere Dichter kamen wiederholt auf jenes Thema zurück. Dass Pindar dasselbe oft berührte, geht aus seinen eigenen Fragmenten hervor⁵⁰⁾. Aeschylus⁵¹⁾ erwähnt des Amazoneneinfalles in Attica ganz in Uebereinstimmung mit der epischen Tradition. Aristophanes⁵²⁾ berührt das zum Andenken an jenen Einbruch gemalte Bild des Mikon im Tempel des Theseus.

So viel über die poetischen Bearbeitungen des Amazonenkrieges in Attika. Die Notizen, die über denselben in Prosaikern enthalten sind, müssen ebenfalls der mythologischen Dichtung vindicirt werden. Ein Einbruch sky-

44) Plut. Thes. 28. Schol. Pind. Ol. X, 53 erwähnt eines Diphilos ὁ τὴν Θη-σηίδα ποιήσας. Ebenso Diog. Laert. II, 59 eines Pythostratos.

45) Wüllner de cyclo epico p. 55 vermuthet, dass die Theseis einen Platz im Cyclus und zwar vor der Oedipodee gefunden habe; allein weder er noch Ulrici l. c. I p. 427 geben Gründe für diese Vermuthung an. Boettiger, Vasengemälde III, 168, versetzt die oben aus Schol. Pind. Nem. III, 64 citirten Verse in diese Theseis. Vgl. Arist. poet. 8: . . . διὸ πάντες ἰοίκασιν ἀμαρτάνειν, ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακλεῖδα καὶ Θη-σηίδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν.

46) Schol. Apoll. Rh. I, 1207. Schol. Theokr. XIII, 46.

47) Heyne ad Apollod. II, 5, 9.

48) Welcker l. c. I p. 320. Grote, history of Greece I p. 286.

49) Seebode's Neues Archiv f. Philolog. 1830 p. 74.

50) Pind. fragm. 159—62. Schol. Pind. Nem. III, 52. 58. 64. Olymp. XIII, 84. Paus. I, 21. VII, 24.

51) Aeschyl. Eumen. v. 655.

52) Aristoph. Lysistr. v. 678.

thischer Völkerschaften vom Norden her, längs der Küsten des schwarzen Meeres über den zugefrorenen kimmerischen Bosporus und durch die thessalischen Gebirge, muss angenommen werden, in welchen Gegenden die Tradition eine Reihe von Amazonengräbern⁵³⁾ als Denkmäler des Widerstandes, den sie fanden, bezeichnete. Wenn auch vor Allem Athen als das Hauptziel des Zuges anzusehen ist, so trifft man doch Spuren desselben im Peloponnes⁵⁴⁾, und Plutarch bemerkt ganz richtig, dass das feindliche Heer sich unmöglich in Attica hätte lagern können, wenn es nicht bereits festen Fuss im Lande gefasst hätte.

Die Ursache des Kriegszuges wird mit der Entführung der Antiope in Zusammenhang gebracht. Die meisten Auctoren nahmen den Raub des Gürtels der Hippolyte und die Entführung der Hippolyte oder Antiope als unmittelbare Veranlassung des Zuges an; in der Theseis⁵⁵⁾ war jedoch Antiope selbst die Urheberin des Kampfes. Theseus hatte sie verlassen, um Phädra zu heirathen. Sie aber rief ihre Stammesgenossinnen zur Rache gegen Athen auf. Theseus von Herakles unterstützt, behauptete sich gegen dieselben, und Herakles tödtete alle Amazonen. Plutarch selbst hält jedoch die Erzählung für erdichtet und versetzt die Hochzeit mit Phädra nach den Tod der Antiope.

Es liegt im Geiste der attischen Tradition, die Schlacht, welche den ersten Krieg zwischen Hellenen und Barbaren entscheiden sollte, in Athen auskämpfen zu lassen. Kleidemus erzählt bei Plutarch⁵⁶⁾, dass die Schlachtordnung der Amazonen mit dem linken Flügel an den später Amazoneion genannten Platz sich lehnte, während sich der rechte bis zum Platze Chrysa gegen die Pnyx bewegte. Das Amazoneion war im Norden des Areopags gelegen, unfern vom Horkomasion, dem Denkmal des Friedens, der später diesen Kampf beendete. Die Stellung der Athener richtete sich gegen den rechten Flügel des Amazonenheeres, und diesen griffen sie vom Museion an, als endlich Theseus nach langem Zaudern einem Orakel zufolge dem

53) Plut. Thes. 26.

54) Das Amazonengrab zu Megara *ὅπου τὸ 'Ρομβοειδές* Plut. Thes. 27 vielleicht im Zusammenhang mit der manchmal rhomboidalen Form der Pelta. — Amazonengrab am Fluss Haemon bei Chäronea, der früher Thermodon geheissen haben soll, ibid. — Tempel des Ares zu Trözen als Denkmal des Amazonenkampfes Paus. II, 32, 8. Tempel der Artemis Astrateia und des Apollon Amazonius zu Pyrrhichius in Lakonien, als Endpunkt des Amazonenzuges. Die Bilder dieser Gottheiten aus Holz geschnitzt, waren der Sage nach von den Amazonen selbst geweiht. Paus. III, 35, 2.

55) Plut. Thes. 28, vgl. Ovid. Her. IV, 117.

56) Plut. l. c.

Phobos geopfert und der Kampf mit dem Rufe *ἔε* oder *ἐν παῖδαν*⁵⁷⁾ begonnen hatte. Das Gefecht ging in der zwischen dem Areopag und der Pnyx gelegenen Schlucht vor sich und die dort befindlichen Amazonengräber erhielten das Gedächtniss dieses Tages auf spätere Zeiten. Plutarch bezeichnet als Kampfplatz die Strasse, welche zum pyräischen Thor neben dem Heroon des Chalkodon führte. Der erste Angriff ward jedoch zurückgeschlagen, und die Athener wichen bis zum Tempel der Eumeniden am südlichen Ende des Areopags. Ein zweiter Angriff, der vom Palladion, Ardetos und Lykeion her unternommen wurde, hatte besseren Erfolg: der rechte Flügel der Amazonen ward zurückgedrängt und Viele wurden getödtet. Indessen dürfte der Sieg nicht so entscheidend gewesen sein, als Diodor angibt. Nach dessen Erzählung⁵⁸⁾ wäre der Rest des Amazonenheeres so gering gewesen, dass sie an ihrer Selbstständigkeit verzweifelnd nicht mehr ins Vaterland zurückkehrten, sondern sich bei den Skythen ansiedelten. Es wurde vielmehr erst nach vier Monaten ein Friede zu Stande gebracht⁵⁹⁾. Auch die Benennung Horkomosion und die Opfer, die nachmals den Amazonen am Theseusfeste gebracht wurden, deuten mehr auf einen Vertrag, als auf gänzliche Unterwerfung eines besiegten Feindes, und es war eben nur ein Ausweg, den Kleidemos suchte, wenn er die Vermittlung von Theseus Gattin als Veranlassung der mildern Behandlung der Besiegten angab.

Ueber das Schicksal der Antiope sind die Berichte nicht einig. Schon das Schwanken zwischen den Namen Antiope und Hippolyte zeigt die gänzliche Unsicherheit der Tradition in diesem Punkte. Plutarch nennt sie Hippolyte, Diodor Antiope, die älteren Auctoren scheinen den ersten Namen meist gewählt zu haben⁶⁰⁾. Als Mutter des Hippolytos⁶¹⁾ kann wohl der Name auf sie übergegangen sein. Hippolyte gehört übrigens zu den charakteristischen Amazonennamen, wie denn auch die Schwester der Penthesileia unter demselben vorkommt.

Aus den allgemeinen Umrissen erscheint die Gestalt der Antiope mit eigenthümlicher Weichheit gezeichnet. In ihr liegt auch die erste Andeutung des Conflictes zwischen der weichen weiblichen Natur und den männlichen Sitten und Gewohnheiten ihres Volkes, ein Conflict, der von der Dichtung wie von der bildenden Kunst so oft zum Gegenstande gewählt

57) Vgl. Macrob. Saturn. I, 17. Vgl. Hymn. Apoll. v. 272.

58) Diod. IV, 28. Justin. II, 4.

59) Plut. Thes. 27. Hellan. ap. Schol. Lykophr. v. 1362.

60) So auch Istros ap. Athen. XIII p. 557 A. Suid. v. *Θῆσα*. nennt sie Hippolyte.

61) Hygin. fab. 250. Serv. ad Virg. Aen. XI v. 661.

wurde. Für einen bis dahin nie gekannten sentimental Sinn spricht schon die unglückliche Liebesgeschichte des Soloon während der Heimfahrt von Themiskyra nach Athen⁶²). Antiope nicht ohne Theilnahme für dessen Liebe zeigte sich standhaft und Soloon endete seine Leidenschaft in den Wogen des Meeres. Sie verlässt ihre Heimath aus Liebe zu Theseus, dem Herrlichen, wie ihn eine Vaseninschrift⁶³) nennt; aber ihr Herz bleibt doch ihren Schwestern zugethan, und es heisst, dass sie die im attischen Krieg verwendeten Amazonen nach Chalkis sandte, wo sie gepflegt und geheilt, wo ihre Todten bestattet wurden. Nach anderen Nachrichten soll sie jedoch an Theseus Seite für ihr neues Vaterland gekämpft haben und durch die Amazone Molpadia mit dem Wurfspiess getödtet worden sein. Theseus rächte sie durch Erlegung der Molpadia, zu deren Gedächtniss ein Denkmal neben dem olympischen Heiligthume gesetzt wurde⁶⁴).

Es ist bereits oben erwähnt, dass die Theseis den Sachverhalt anders darstellt. Nach diesem Epos fiel Antiope im Kampfe gegen Herakles. Zu Megara erhielt sich eine Tradition, dass sie dahin geflohen und daselbst aus Gram gestorben sei⁶⁵). Dort zeigte man auch ihr Denkmal.

In der Nekyia der Nosten geschieht des Raubes der Antiope Erwähnung⁶⁶), wenn nämlich, wie Welcker annimmt⁶⁷), die betreffende Stelle des Hegias von Trözen in jene Parthie der Nosten einzuschalten ist.

Ohne jeden Zusammenhang mit dem Bisherigen, als ganz selbstständige Sage erscheint der Zug der Amazonen nach Troja. In den andern Amazonensagen bildet stets die im Volke lebende Tradition nach ihrer localen und religiösen Richtung den Hintergrund. Hier aber ist es eine in sich abgeschlossene, rein poetische Fiction, die ihr allmähliges Uebergehen und Verschmelzen in die historische Tradition nur der Volksthümlichkeit ihrer Dichter und der eigenthümlichen vielbedeutenden Stellung der epischen Kunst in jener Zeit verdankt. Es ist somit bei Untersuchung dieses Gegenstandes

62) Plut. Thes. 28.

63) Welcker, alte Denkmäler II taf. 22. Millingen, anc. uned. mon. tab. IX. Dio, or. XXIX p. 544: *μόρους δὲ ἂν εἶποι τις ἀνδρείους τῶν ἄγαν καλῶν Θησέα καὶ Ἀχαιΐα*. Vgl. Nake im Rhein. Mus. 1834, II p. 578.

64) Plut. Thes. 26. Paus. I, 2, 1. Nach spätern Versionen hatte Theseus in Folge eines Orakels die Antiope selbst tödten müssen, um den Sieg zu erringen, vgl. Senec. Hippol. v. 229. Hygin. fab. 241.

65) Paus. I, 41, 7.

66) Paus. I, 2, 1.

67) Welcker ep. Cycl. I p. 262. Nicht sie, sondern Penthesileia erscheint in dem die Nekyia darstellenden Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi.

nicht auf das Local und die handelnden Personen Rücksicht zu nehmen, sondern nur allein auf die Darstellungsweise, die aus den erhaltenen Fragmenten wenigstens im Allgemeinen zu erkennen ist.

Arktinos — παλαιώτατος ὧν ἡμεῖς ἴσμεν ποιητής, wie Dionys von Halikarnass⁶⁸⁾ ihn nennt — der aber ungeachtet dieser Bezeichnung nicht vor Homer gesetzt werden darf, gehört zu den glänzendsten Erscheinungen in der Geschichte griechischer Dichtung. Dass er der Schüler Homer's gewesen sei, erzählt Suidas⁶⁹⁾ nach der Angabe des Artemon von Klazomenā und versetzt ihn in die neunte Olympias⁷⁰⁾. Dass er aus Milet stammte, kann aus dem Umstande unzweifelhaft entnommen werden, dass er überall, wo ihm ein Beinamen ertheilt wird, Milesios genannt wird: so im Suidas, auf der tab. Iliaca, tab. Borgiaica und im Fragmente des Proklos.

Dasjenige seiner Werke, das ihm ohne Widerrede zugeschrieben wird, berührt eben den Gegenstand dieser Blätter: die Aethiopis. Die tabula Iliaca⁷¹⁾ nennt unmittelbar nach den homerischen Gedichten die *Αἰθιοπὶς κατὰ Ἀρκτίνον Μιλήσιον* und stellt in sieben Abtheilungen den Inhalt des Gedichtes reliefartig dar. Die beiden ersten Gruppen beziehen sich auf die Amazonensage. Die tabula Borgiaica⁷²⁾ enthält Namen und Zeilenanzahl jener Reihe von Gedichten, die uns unter dem Namen des epischen Cyklus bekannt sind. In der fünften Linie dieses höchst interessanten Denkmals wird die Zeilenanzahl von 9300 für ein Gedicht angegeben, von dem es heisst τὸν Μιλήσιον λέγουσιν ἐπῶν ὄντα ΘΡ. Da von jenen Dichtern eben nur Arktinos als milesischen Ursprungs bekannt

68) Dionys. Hal. A. R. I, 68.

69) Suid. v. Ἀρκτίνος.

70) Clem. Strom. versetzt ihn in Ol. 18, sichtlich nur wegen der Anekdote von dem Wettkampfe zwischen Arktinos und Lesches. Hieronymus schwankt zwischen Ol. 1 und 4, in welcher letzteren er mit Eumelus gleichzeitig wäre. In diese versetzt ihn auch Eusebius; vergleiche über das Ganze Welcker ep. Cycl. I p. 212.

71) Abgebildet bei Fabretti de col. traj. p. 315, Foggini Museo Capitol. IV, tav. 68, eine Tafel aus einer eigenthümlichen Art von Stucco, die als opus tectorium bei Vitruv bezeichnet ist (Vitruv. VII, 3). Die Verwendung zum Unterricht ist aus den Anfangsworten der Inschrift zu entnehmen. Sie enthält eine Inschrift, die den Inhalt der Ilias sowie die daran sich im Cyclus schliessenden Epen in kurzen Worten angibt, und kleine Bilder, den Inhalt jener Stichworte darstellend. Die ganze Anordnung ist dergestalt, dass sich Alles um die bei weitem grösste Darstellung der Iliupersis des Ste-sichoros herumreihet. Vgl. Welcker in Annali del Inst. I p. 227.

72) Eine ebenfalls aus Stucco gefertigte Tafel bei Heeren Bibl. d. alten Lit. IV p. 43. Das erhaltene Fragment bildet den Anfang eines Verzeichnisses der Gedichte des epischen Cyclus. Vgl. Expositio frgm. tabulae marm. Borg. ed. Heyne.

ist⁷³⁾, so ist die Ergänzung mit *Ἀρκτινον* nicht zweifelhaft. Schwieriger ist es zu entscheiden, ob das hier von ihm angegebene Gedicht die Aethiopis sei oder nicht. Zu dem Titel *Αἰθιοπίς* würde das Wort *ὄντα* nicht passen, und die Benennung *Μέμνων* vom Inhalte des ersten Gesanges auf das Ganze übertragen zu wollen⁷⁴⁾, geht nicht an. Welcker⁷⁵⁾ bezieht das *ὄντα* auf die Thebais der vorigen Zeile, doch ist nicht die geringste Spur vorhanden, dass dieses Gedicht je dem Arktinos zugeschrieben wurde. In dem Umstande, dass Suidas in seinem epischen Cycl. die Aethiopis nicht anführt, darf man nicht den Grund suchen, dass dieselbe auch hier ausbleiben musste. Suidas zählt nämlich nur homerische Gedichte dazu, während der Dichter der Aethiopis schon seit den frühesten Zeiten so sehr bekannt und oft genannt war, dass man sein Werk nicht einmal dort homerisch nennen konnte, wo dieses Wort eine mehr generelle Bedeutung hatte. Hieher gehört auch das Fragment eines Täfelchens⁷⁶⁾, welches ein mit entsprechenden Abbildungen versehenes kurzes Inhaltsverzeichnis enthält. Die eine Reihe derselben bezieht sich auf die Ilias, die andere auf die Aethiopis. Das erste Relief zeigt Penthesileia zu Pferde; vor ihr steht Priamos die Hände zu Zeus erhoben, mit der Inschrift: *ΠΕΝΘΕΣΙΛΕΙΑ ΑΜΑΖΟΝ [Π] ΑΠΑΓΙΝΕΤΑΙ*. Das zweite Bild stellt den Tod der Penthesileia vor, die vom Pferde sinkend in Achilles Arme fällt, mit den Worten: *ΑΧΙΛΛΕΥΣ ΠΕΝΘΕΣΙΛΕΙΑΝ ΑΠΟΚΤΕΙΝΕΙ*.

Dass sich diese Abbildungen auf die Aethiopis bezogen, dürfte wohl anzunehmen sein. Ob durch vermittelnde Verse im Vortrage der Rhapsoden an die Ilias geknüpft oder nur inhaltlich an dieselbe gereiht — jedenfalls bildete die Aethiopis ein in sich geschlossenes Ganze, das in würdevoller Selbstständigkeit den Faden der homerischen Gesänge fortsetzte.

Die Inhaltsanzeige des Proklos⁷⁷⁾ erzählt, dass Penthesileia die

73) Den Kerkops ausgenommen, dessen Accusativ aber nicht mit *ν* endigt. Ueber den Unterschied des milesischen Arktinos von dem von Korinth vgl. Heeren l. c.

74) Tychsen, Quint. Smyrn. p. 60.

75) Welcker ep. Cycl. I p. 37.

76) Abgebildet bei Maffei mus. verones. p. 468. Montfaucon, antiq. expl. I p. 84. — Die dritte und vierte Inschrift des Täfelchens bezieht sich auf die folgenden Gesänge der Aethiopis: *Μέμνων Ἀντίλοχον ἀποκτείνει* — *Ἀχιλλεύς Μέμνονα ἀποκτείνει*.

77) Prokl. ap. Phot. p. 318 Bekk.: ... Ἰλιάς Ὀμήρου μεθ' ἣν ἐστὶν Αἰθιοπίδος βιβλία ἑ Ἀρκτίνου Μιλησίου περιέχοντα τάδε· Ἀμάζων Πενθεσίλεια παραγίνεται Τρώσι συμμαχήσουσα, Ἄρεως μὲν θυγάτηρ Θρᾷσσα δὲ τὸ γένος, καὶ κτείνει αὐτὴν ἀριστεύουσαν Ἀχιλλεύς, οἱ δὲ Τρῶες αὐτὴν θάπτουσι καὶ Ἀχιλλεύς Θερσίτην ἀναιρεῖ λοιδορηθεὶς πρὸς αὐτοῦ καὶ ὀνειδισθεὶς τὸν ἐπὶ τῇ Πενθεσίλει λεγόμενον ἔρωτα· καὶ ἐκ τούτου στάσις

Amazone, des Ares Tochter aus thrakischem Geschlecht, den Troern zu Hülfe zog und im Kampfe gegen die Hellenen durch Achill getödtet wurde. Die Troer bestatteten ihre Leiche und Achill erschlug den Thersites, der die Liebe verspottete, welche die Amazone in ihrem Besieger erregt hatte. Durch diesen Mord entstand Zwietracht im Lager der Achaier, bis Achill nach Lesbos schiffte, wo er dem Apoll, der Artemis und Leto opferte und durch Odysseus von der Blutschuld gereinigt wurde.

Diess der Anfang der Aethiopis in allgemeinen Umrissen. Dass die poetische Behandlung derselben eine höchst würdevolle und entsprechende gewesen, beweist die Verehrung, welche das Alterthum dem Dichter erwiesen; er war der Einzige, der Homer unmittelbar angereicht wurde. Allein darum darf man in seinen Gesängen nicht die volksthümliche oder religiöse Tradition suchen wollen; sie sind die freie Schöpfung eines poetischen Genius, der sich nur in der Form seinem grossen Meister anschloss. An ein blosses Fortspinnen homerischer Charactere ist nicht zu denken, und sind die Amazonen auch bereits in der Ilias erwähnt, so bleibt dem Arktinos das Verdienst, den Amazonenzug zum Mittelpunkt epischer Handlung erhoben zu haben. Bei Homer erscheint die Amazonensage in den dunklen Schleier des Mythos gehüllt, hier tritt sie in vollen lebenskräftigen Farben selbstständig hervor.

Der Krieg vor Troja dürfte wohl in der Aethiopis als Nationalkampf der asiatischen Völker gegen die europäischen aufgefasst worden sein, denn nur so lässt es sich erklären, dass die Amazonen die Troer unterstützen, als deren Feinde sie früher vorkamen⁷⁸⁾. Jedenfalls scheint aber der Beistand, den sie Troja leisteten, an die Person der Penthesileia geknüpft zu sein, da nach ihrem Tode die ganze Schaar wieder vom Schauplatz abtritt, und das Gedicht auf andere Episoden übergeht. Die Tödtung der Penthesileia ist auf den oben erwähnten Denkmälern wohl der Aethiopis gemäss dargestellt. Aehnlich schildert Pausanias⁷⁹⁾ des Gemälde des Panänus im Tempel des Zeus zu Olympia. Dass die von Thersites dem Achill

γίνεται τοῖς Ἀχαιοῖς περὶ τοῦ Θερσίτου φόνου· μετὰ δὲ ταῦτα Ἀχιλλεὺς εἰς Λέσβον πλεῖ καὶ θύσας Ἀπόλλωνι καὶ Ἀρτέμιδι καὶ Ἀθητοῖ καθαίρεται τοῦ φόνου ὑπ' Ὀδυσσεύς.

78) Iliad. III v. 189.

79) Paus. V, 11, 2: *Πενθεσίλειά τε ἀφιεῖσα τὴν ψυχὴν καὶ Ἀχιλλεὺς ἀνέχων ἐστὶν αὐτήν.* Einige abweichende Sagen haben sich über diesen Gegenstand erhalten: so kam nach Dictys Phryg. c. 36 Penthesileia erst nach Achills Tode nach Troja und wurde daselbst durch Neoptolemos, der seines Vaters Waffen trug, getödtet. Nach Ptolem. Heph. c. VI besiegte Penthesileia zuerst den Achill, der durch seine Mutter ins Leben zurückgerufen ward und nun seine Siegerin tödtete.

vorgeworfene Liebe im Gedichte motivirt war, und dass eben diess Motiv der im Augenblick des Kampfes, aber zu spät erwachenden Leidenschaft einen Mittelpunkt der poetischen Behandlung gebildet hat, ist unzweifelhaft.

Der tiefe Schmerz des Achilleus, durch Thersites Hohn gereizt, ward durch die Beschimpfung der geliebten Leiche aufs Aeusserste gebracht. Diess geht aus allen spätern Auctoren hervor. So bezieht sich auch das ὀφθαλμούς τυπείς bei Lykophron⁸⁰⁾ auf Penthesileias getroffenes Auge, wie auch Tzetzes ad loc. cit. richtig bemerkt: ἐξώρυξεν αὐτῆς τοὺς ὀφθαλμούς λαθών⁸¹⁾. Rasend vor Zorn tödtete Achill seinen unwürdigen Gegner, nicht mit dem Schwerte, sondern mit der Faust διὸ δργισθεὶς ὁ Ἀχιλλεὺς κορδύλοις αὐτὸν ἀνείλεν⁸²⁾. Auch nach Lykophron ist die Beschimpfung der Leiche Veranlassung, dass der πιθηκόμορφος Αἰτωλός getödtet wurde⁸³⁾. Im Quintus Smyrnäus, sowie in Tzetzes (Posthom.) schlägt Achill den Thersites mit der Faust⁸⁴⁾. Auf der tabula Iliaca ist die Scene wesentlich eben so dargestellt, nur hält Achill einen Prügel in der Hand, während Thersites gebunden vor ihm kniet, was mit der sonderbaren Auffassungsweise der ganzen Bilderreihe wohl übereinstimmt⁸⁵⁾.

Es ist ein ganz eigenthümlicher Zug, ein bis dahin noch nie gebrauchtes Motiv, dass der Liebe Einfluss auf die Laufbahn der Helden zugeschrieben wurde. Die Neigung des Achill zur Bryseis kann hiermit nicht verglichen werden; ebensowenig steht die unendlich reizende Stelle der Odyssee⁸⁶⁾, in welcher ein tieferes Liebesleben leise angedeutet wird, in näherem Bezug auf den Verlauf der Handlung. Hier aber tritt eben im Momente des Sieges der süsse Schmerz der Liebe ans Herz des gewaltigsten aller Helden und hemmt den stolzen Geist mitten in der Bahn seines Ruhmes.

Von höchster Wirkung muss es gewesen sein, dass in jenem Momente des gewaltigsten Pathos der Typus des Verächtlichen und Gemeinen, Thersites, schmähend sich dem erschütterten Helden gegenüberstellt und

80) Lykophr. Alex. v. 999.

81) Vgl. Schol. Sophocl. Philocl. v. 445: φρονευσθήσης Πενθεσιλείας ὑπὸ Ἀχιλλέως ὁ Θερσίτης δόρατι ἐπληξε τὸν ὀφθαλμὸν αὐτῆς.

82) Schol. Sophocl. l. c.

83) Eustath. ad Iliad. II p. 206, 6 et p. 208, 2, wo erzählt wird, was die νεωτέρα ἱστορία von Thersites Tod berichtet: ἀναιρεθῆναι τὸν Θερσίτην ὑπ' Ἀχιλλέως λέγει κοινὸν δολισθέντα.

84) Quintus Smyrn. I v. 742. Tzetzes, Posthom. v. 205.

85) Vgl. Fabretti de col. traj. p. 315.

86) Odys. VIII v. 460.

prahlend und höhrend sich über ihn erheben will⁸⁷⁾. Dass aber trotzdem die Rache, die Achill an ihm nahm, Unmuth im Heere hervorrufen konnte, ist begreiflich, denn schon in der Ilias ist, aller Gemeinheit und Verworfenheit ungeachtet, die Stellung des Thersites keine bedeutungslose. Doch dürfte es nicht Agamemnon gewesen sein, wie Welcker vermuthet, der die Sache zur seinen gemacht, sondern eher Diomedes, der des Thersites Stammesverwandter war⁸⁸⁾ und somit der Pflicht der Blutrache zu genügen hatte. Ob Achill nun mehr als je auf die Achaier zürnend heimwärts schiffte, und durch Odysseus bei Lesbos eingeholt und ausgesöhnt wurde — oder ob er freiwillig nach dem heiligen Ufer von Lesbos gewallfahrtet, um die Tödtung eines Kampfgenossen zu sühnen, lässt sich kaum enträthseln. Aus den Worten des Proklos ist letztere Annahme wahrscheinlicher und schliesst sich der Form nach an die Opferfahrt im I. Buche der Ilias⁸⁹⁾. Diese Episode des Troerkrieges bildete auch den Gegenstand eines Drama's, des einzigen, welches den Amazonenkampf ausführlich behandelte. Chaeremon, der berühmte „Dichter weiblicher Charactere“ hat begreiflicher Weise diesen Conflict männlicher und weiblicher Natur als seiner Richtung höchst entsprechend benutzt, und zwar geschah diess in einem Drama: *Ἀχιλλεύς Θηρσιτοκτόνος*⁹⁰⁾.

87) Dass diess auf verletzende und gemeine Weise geschah, berichtet Tzetzes ad Lykophr. v. 999: *ὡς δῆθεν ἐρώντος συγγενέσθαι νεκρῇ τῇ Πενθεσίλει — συμπλάττων καὶ λέγων μίξεις ἀθέσμους καὶ ἐρωτας*. Auch Libanios, Prog. Ach. IV, 967 sagt: *οὗτος γάρ ἐστιν ὁ τῆς Ἀμαζόνος μετὰ τὸν φόνον ἐρῶν καὶ τῇ Πενθεσίλει κειμένη ἐπιχυθείς*. Ebenso Schol. Soph. Philoct. 445: *ἐλέγετο γὰρ, ὅτι καὶ μετὰ θάνατον ἐρασθεὶς αὐτῆς συνελήλυθεν*. Ferner Eustath. ad Il. II p. 208, 8: *ἐπὶ λαγνείᾳ σκώπτει τὸν καλὸν ἥρωα*, vgl. ad Odys. XI p. 1696, 51.

88) Quint. Smyrn. I v. 769, ebenso Tzet. Posthom. v. 208, wo Diomed über die Tödtung des Thersides ergrimmt, die noch lebende Penthesilea in den Skamander wirft. Ebenso bei Dictys Cret. III, 15.

89) Iliad. I v. 430 ff.

90) Als diesem Drama entlehnt bezeichnet Stob. ecl. phys. I, 7, 7 den Vers:

Τίχῃ τὰ θνητῶν πράγματ' οὐκ εὐβουλία

vgl. Heeren ad l. c. Ebenso den Vers:

Ὡς οὐχ ὑπάρχων, ἀλλὰ τιμωρούμενος

bei Suid. v. *ὡς οὐχ ὑπ*. Obwohl denselben Suid. anderwärts dem Menander vindicirt. Demselben Drama gehörte wohl auch der bei Stob. LXVIII, 22 ohne Titel angeführte Vers des Chäremone an:

Γυναῖκα θάπτειν χρεῖσόν ἐστιν ἢ γαρμῖν

den Meineke ohne entscheidenden Grund dem Philemon zuschreibt (poet. com. gr. IV p. 690). Der bei Poll. VII, 13, 68 angeführte Vers:

ἔχοντας εὐζώνους ἔστασαν ἱματίων ἐπιζώστρας

ist bereits von Bekker in des Sophokles *Κολχίσιν* (statt *Ζωσιῆρων*, wie es in den ältern Ausgaben des Poll. heisst) eingebracht worden.

Während aus dieser Parthie der Aethiopis auch nicht das kleinste Fragment erhalten ist, existiren spätere Behandlungen desselben Gegenstandes, die zur ursprünglichen Dichtung des Arktinos wohl in ähnlichem Verhältnisse stehen, wie die Bildwerke etruskischer Aschenkisten zu den Sculpturen und Gemälden der griechischen Kunst. Einzelne Züge sind gelegentlich verändert, Form und Arbeit sind geringer, aber bei aller Unselbstständigkeit haben sie für uns den unschätzbaren Werth, ein mattes Spiegelbild des verlorenen Originals zu erhalten.

Die bedeutendste Imitation jenes grossen Werkes bilden die Poesien des Quintus Smyrnäus. Es sind seine Gedichte unter zwei verschiedenen Namen erhalten. Der Codex Caes. I nennt sie *Παραλειπόμενα Ὀμήρου*, die meisten andern nennen sie *Τὰ μετ' Ὀμήρου*. Diese Verschiedenheit mag dadurch entstanden sein, dass Constantin Lascaris in seiner Vorrede zum Codex Matrit. II angibt, die Gedichte hätten gar keinen Titel ursprünglich gehabt, sondern diese seien von den Copisten willkürlich beigelegt worden. Diess ist um so leichter möglich, da der Verfasser wohl meist didactische Absichten verfolgte und wahrscheinlich eine unmittelbar an die Ilias anknüpfende geordnete Darstellung der Mythen zu liefern hatte.

Den Inhalt des Gedichtes bildet, wie bei Arktinos, die Belagerung Troja's nach Hektors Tode. Es ist höchst wahrscheinlich, dass Quintus viele der Gesänge des epischen Cyclus gekannt, und sie nicht bloss inhaltlich benutzt, sondern seiner Darstellung zu Grunde gelegt habe. So ist namentlich in den ersten Gesängen das Vorbild der Aethiopis anzunehmen und sowohl der Verlauf der Handlung, wie auch die Charakteristik der Helden auf jenes grosse Urbild zurückzuleiten. Die spätern Gesänge dürften sich an die Ilias mikra und Iliupersis lehnen. Geringere Abweichungen ausgenommen, ist der Stoff der Sage so geordnet, wie er oben in Beziehung auf die Aethiopis auseinander gesetzt ist. Ungeachtet einzelner Längen und Wiederholungen, die im schulmeisterlichen Geist jener Zeit ihren Grund haben, kann man dem Ganzen einen gewissen poetischen Werth nicht absprechen, und ohne entscheiden zu können, was dem Verfasser selbst und was seinen Vorbildern angehört, müssen Stellen wie z. B. I v. 37. 615. 694 ff. zu dem Besten, was die spätern Zeiten hervorgebracht, gerechnet werden. Auch die Sprache, so wie der Versbau sind mit seltenen Ausnahmen fehlerfrei. Uebrigens schliessen sich Worte und Bilder ganz an Homer an, und es wiederholen sich oft ganze Phrasen aus demselben⁹¹⁾.

91) S. z. B. Quint. Smyrn. I v. 280 aus Iliad. II v. 869 u. a.

Ueber die Zeit des Quintus sind keine sichern Nachrichten vorhanden. Der Inhalt seiner Werke führt nur zu unbestimmten Schlüssen. Aus dem Umstande, dass er die Atriden, von den Trojanern eingeeengt, mit den im Circus gehetzten Thieren vergleicht⁹²), auf das Zeitalter des Theodosius (also spätestens das 4. Jahrhundert) zu schliessen, weil später die Thiergefechte seltner wurden, oder den Dichter in die Blüthezeit Roms zu setzen, um die Prophezeihungen des Kalchas über die Nachkommen des Aeneas zu motiviren⁹³), sind zu abenteuerliche Combinationen, als dass sie irgend welchen Werth haben sollten⁹⁴).

Die einzige zulässige Vermuthung gründet sich auf folgenden Umstand. Während das ganze Werk das Gepräge des Heidenthums an sich trägt, setzt der Dichter an einer Stelle, wo auf das christliche Dogma der zeitlichen und ewigen Belohnung und Bestrafung angespielt wird⁹⁵), die Worte hinzu:

καὶ γὰρ ἔα πέλει φάτις ἀνθρώποισιν.

Es lässt sich somit vermuthen, dass zur Zeit der Abfassung das Christenthum schon ziemlich allgemeine Verbreitung gefunden hatte. Die ganze Stelle hat jene eigenthümliche neuplatonische Färbung, welche im Zeitalter Julians der Ton der Mode war. Damals wurde auch die Bearbeitung mythischer Stoffe und die Verherrlichung griechischen Alterthums von der Regierung begünstigt und vom wissenschaftlichen Publicum eifrig betrieben. Ein anderer Fingerzeig, die Entstehung jenes Gedichtes in diese kurze Zeit einer scheinbaren Nachblüthe griechischer Literatur zu versetzen, liegt auch in der Reinheit der Sprache, welche sich weit unmittelbarer an Homer anschliesst, als diess bei verwandten, aber später entstandenen Schriften des Koluthus und Tryphiodor zu finden ist.

Von spätern Bearbeitungen desselben Gegenstandes sind nur die höchst bedeutungslosen Erzählungen des Tzetzes zu erwähnen, der in seinem didactischen Gedichte *Τὰ μετ' Ὀμηρον* v. 6—211 auf allegorisirende Weise ein gelehrtes Detail über jene Begebenheiten liefert.

Auch Tryphiodor thut der Penthesileia Erwähnung, wenn auch nur vorübergehend⁹⁶), ebenso Malala von Antiochien⁹⁷). Auch in der lateini-

92) Quint. Smyrn. VI v. 531.

93) I. c. XIII v. 335.

94) Vergl. Tychsen ad Qu. Sm. p. 29.

95) Quint. Smyrn. VII v. 80—90.

96) Tryphiodor. *Ἰλίου* v. 33—39.

97) Malal. Antioch. Chronogr. V p. 127 ed. Dind.

schen Literatur trifft man Beziehungen auf die Amazonensage. So bei Servius⁹⁸⁾, welcher Penthesileia nicht getödtet, sondern mit Achill vermählt werden lässt, aus welcher Ehe Caystrus entsprang.

Von einer Amazonis des Domitius Marsus ist bei Martial⁹⁹⁾ die Rede und es liegt nahe, eine Verwandtschaft derselben mit der cyclischen darin zu suchen.

98) Serv. ad Virg. Aeneid. XI v. 661. Vgl. Eustath. ad Iliad. II, 460, p. 254, 25; ad Odyss. XII, 538 p. 1696, 51. p. 1697, 55. Strab. XIV p. 650.

99) Martial. IV, 29, dessen Fragmente in Heyne's antiq. Aufsätzen II p. 89. Von dem Verfasser einer „Penthesilea“ ist bei Festus (v. objurare p. 189 ed. Müller) der Name ausgefallen.

AMAZONEN-MYTHUS IN DER PLASTISCHEN KUNST.

Die Amazonensage bildete den Gegenstand künstlerischer Darstellung in den verschiedensten Epochen griechischer Cultur. Die bedeutendsten Kräfte, wie die geringsten, die blühende und wachsende Kunstentwicklung, wie deren Verfall haben jenes Thema mit besonderer Vorliebe verwendet. In den Ruinen der antiken Kunst sind uns Werke der verschiedensten Bedeutung bewahrt worden, welche jene Sage in mannichfachen Formen zur Darstellung bringen. Werke ersten Ranges, die unter denselben erhalten sind, liefern bedeutsame Fingerzeige über das Verhältniss des speciellen Mythos zur Kunst und über die selbstständige Gestaltung desselben im Vergleich mit vergangenen Kunstphasen; Trümmer späterer Zeit zeigen die letzten Blüthen eines noch im Untergange gewaltigen Lebens oder geben Zeugniß von dem dämonischen Walten des Aberglaubens und Unglaubens in dem einst so lichten Reiche des Mythos, in der einst so reinen Welt der Kunst.

Es liegt in der Natur der Sache, dass für eine Behandlung der hierher gehörenden Kunstwerke die chronologische Ordnung nicht die passendste ist, sondern vielmehr eine Reihenfolge welche von dem Thema in seiner höchsten künstlerischen Gestaltung ausgeht. Die Ansicht von dem gleichmässigen und regelrechten Fortschritten der Kunst, die sich in historischer Folge auf einen Höhepunkt erhebt, und dann für immer abwärts steigt, ist längst verlassen und aufgegeben worden. Die Gesetze ihrer Entwicklung liegen tiefer und entsprechen nicht immer der äussern sichtbaren Form, nicht der Folge der Zeit. Wie bei der Erforschung der Natur wird auch hier das Urtheil am meisten gefördert, wenn man von der einzelnen Erscheinung ausgeht, ohne jedoch dessen Stellung im grossen Ganzen ausser Acht zu lassen. Man tritt dem allgemeinen Gesetze näher, indem man sein Walten in der engen Sphäre des Speciellen beobachtet.

So mögen sich die Kunstwerke, mit welchen die nachfolgenden Blätter sich zu beschäftigen haben, in einer gewissen Selbstständigkeit aneinanderreihen, mehr ihrer künstlerischen Stellung und Bedeutung, als ihrer historischen Ordnung nach. Die Rücksicht auf die Totalität, der sie angehören, darf jedoch nicht unbeachtet bleiben; der organische Zusammenhang zwischen den einzelnen Gliedern muss eben das Ergebniss der Untersuchung bilden, wenn sie nicht erfolglos sein soll.

Unter allen auf die Amazonensage bezüglichen Darstellungen nehmen zwei, durch glückliche Fügung wohl erhaltene Werke den ersten Rang ein: die Amazone des Vatican und die Reliefs von Phigalia. Die ganze Reihe von Amazonenstatuen, die sich in den verschiedenen Museen befinden, schliessen sich an die erste, sowie die Reste vielfältiger Tempelsculpturen in gewissem Zusammenhang mit den letztern stehen. Daran fügt sich eine Reihe eigenthümlicher Darstellungen auf Sarkophagen und Aschenkisten späterer Zeiten. Sowie durch alle diese Sculpturen, selbst in den Arbeiten der sinkenden Kunst, die strengen Gesetze der Plastik walten, so spricht sich der uns fremdartige, aber ächte und lebenskräftige Geist der antiken Malerei in den Vasenbildern griechischen und etruskischen Ursprungs aus.

I. STATUEN.

Amazone des
Vatican.

Es ist vielfältig bezweifelt worden, ob in der Amazone des Vatican¹⁾ ein Werk des Phidias erhalten sei. Dergleichen Controversen sind häufig ebenso nutzlos als unentscheidbar; in diesem Falle aber, wo es sich darum handelt, den Schöpfer eines der bedeutendsten Kunstwerke zu ermitteln, ist eine genaue Untersuchung unerlässlich. Wo unmittelbare Nachrichten fehlen, gibt es für eine solche zwei Anhaltspunkte: die Beobachtung des künstlerischen Styls und die äusserlichen Attribute. Auf jenen ist in den diese Statuen betreffenden Streitschriften zu wenig Rücksicht genommen, und doch ist gerade dieses Moment von maassgebender Bedeutung. Die Uebereinstimmung der Attribute mit den wenigen Zügen, die uns von der Amazone des Phidias bekannt sind, ist wiederholt bezweifelt worden; indessen sind die erhobenen Einwendungen ungenügend und nicht von entscheidender Kraft. Der grosse Kenner griechischer Kunst, Ottfried Müller, dessen durchdringender Blick vor allem die innere, künstlerische Natur des Werkes prüfte, hat eben den Styl der Statue als vollkommen mit Phidias übereinstimmend erklärt²⁾. Freilich gründet sich ein solches Urtheil auf Eigenschaften, die sich nicht genügend durch Worte ausdrücken lassen. Eine hohe Uebereinstimmung zwischen den Figuren des Parthenon und dieser Statue ist jedoch leicht zu erkennen. Jene eigenthümliche von aller Starrheit entfernte Ruhe, welche noch voll der Bewegung ist, die der Situation vorausging, jene wunderbare Sicherheit und Abgeschlossenheit, welche die ganze Anordnung als nothwendig erscheinen lässt, die vollendete Stimmung

1) Tafel I. Auch abgebildet bei Clarac, musée de sculpt. V, 811. 2031. Visconti, mus. Pio Clemt. II, 38. Müller, Denkm. a. Kunst I, 31. 138 A. Winckelmanns Werke VI, 2. a. a. O.

2) Göttinger gelehrte Anzeigen 1829. p. 1249 ff.

des Ganzen wie des Einzelnen findet sich nur in Werken jenes Meisters. Ein solcher Character und Geist der Arbeit liegt in der Statue des Vatican. Der Wurf des Gewandes, gleich weit entfernt von den steifen Falten der alterthümlichen Zeit wie von naturalistischer Imitation der Stoffe, erinnert an die Manier des Faltenwurfs der beiden sitzenden Göttinnen vom Giebel des Parthenon. Alle bauchigen Falten, welche das Gewand zu selbstständig erscheinen liessen, sind vermieden; eben so aber das faltenlose Ankleben am Fleische, welches in Werken der frühern Zeit, den ägyptischen äblich, aus Mangel technischer Fertigkeit angewendet wurde. Mit eigenthümlicher Grazie fliesst die Draperie um die schönen Glieder, selbstständig genug, um nicht ihre Bedeutung zu verlieren, einfach und gemessen, dass sie die Ruhe des Bildes nicht störe. Das Haar hat allerdings noch Etwas von der ältern Einfachheit und Steifheit an sich; doch ist es bekannt, dass gerade bei der Anordnung der Haare sich am spätesten die naturalistische Richtung geltend machte. Es kann sein, dass die religiöse Weihe des Haupthaars zu der Bewahrung einer conventionellen Bildung desselben beitrug; so viel steht fest, dass erst nach der Zeit des Phidias eine freiere Behandlung desselben allgemein wurde. Auch bei der Amazone findet sich die schmucklose, schnurartige Lage der Locken, die sich in fast parallelen, wellenartigen Linien vom Scheitel aus nach beiden Seiten herabsenken; allerdings jedoch in besserem Geiste und grösserer Wahrheit gebildet, als bei früheren Werken, so dass der Anblick wohl streng, aber nicht mehr störend erscheint.

Eben so ist die Bildung des Körpers vollkommen übereinstimmend mit dem Character der Phidias'schen Figuren. Die zarten schwelenden Formen mit wunderbarer Klarheit jedes Detail andeutend, ohne dasselbe wirklich auszuführen, sind ganz in seiner Weise gearbeitet. Die Ausführung ist etwas mehr fertig und vollendet, als bei den Figuren des Parthenon, doch hat diess seinen Grund darin, dass diese Statue offenbar in der Nähe zu betrachten war, und nicht auf der Höhe eines Giebelfeldes³⁾. Die gänzliche Nacktheit der Füsse lässt ebenfalls die Zeit des Phidias vermuthen, da die spätern Künstler das traditionelle Costüm der Fussbekleidung fast ausnahmslos anwandten. Nur Phidias nahm sich in seinen Werken die Freiheit, jedes Costüm und jede Tradition den strengen Forderungen seines Styls unterzuordnen.

3) Das fleissigere, doch nirgends kleinliche Detail, die unterhöhlten Parthien des Gewandes, deuten darauf hin, dass die Statue die Copie eines Erzbildes sei. Eben so spricht die Politur der nackten Theile im Gegensatz zu der rauher gelassenen Draperie für diese Vermuthung.

Objectiv maassgebend kann allerdings nur die Uebereinstimmung der äussern Attribute mit den Nachrichten der Auctoren über die Amazone des Phidias erscheinen. Die Statue des Vatican, ehemals in der Sammlung Mattei befindlich (8 palm. 5 onc. hoch), erscheint als Jungfrau von blühenden, kräftigen Formen, das Haupt sanft nach links und vorne gebeugt, den Blick sinnend etwas nach oben gerichtet. Der Leib ruht mit leichter Biegung auf dem rechten Beine; die stark hervortretende Hüfte ist ächt weiblich geformt. Das Stück des rechten Beines vom Knie bis zum Knöchel fehlt, aber der erhaltene Fuss ruht fest und sicher auf der ebenfalls antiken Plinthe. Leicht und voll Bewegung hebt sich das linke Bein von derselben ab, nur mit den Zehen die Erde berührend, das Knie sanft gebogen. Vom rechten Arm ist nur das oberste Drittheil erhalten; die Achselhöhle dreht sich ganz nach vorne, und gestattet verschiedenartige Restaurationen. Der linke Arm fehlt und ist nebst den erwähnten mangelnden Theilen, so wie auch Nase und Kinn restaurirt. Die Kleidung der Amazone besteht in einem Chiton, der ganz an die Tracht der spartanischen Mädchen⁴⁾ erinnert, doch ist er kein *σχιστὸς χιτῶν*, welcher an den Seiten ganz offen oder doch nur an den Ecken zusammengeheftet war, daher die Spartanerinnen *φανομηρίδες*⁵⁾ genannt wurden; sondern er schliesst auf ionische Weise rund um den Leib, und trennt sich erst über den Hüften in zwei Theile. Auf der rechten Schulter sind die beiden Gewand-Enden durch eine Spange, *πύργη, περόνη*⁶⁾, zusammengeheftet; die Spange der linken Seite ist gelöst, so dass durch den herabhängenden Zipfel die linke Brust entblösst wird. Um das Gewand zieht sich ein breiter Gürtel⁷⁾, *στρόφος* oder *στρόβος*, dessen Enden vorne in einen Knoten geschlungen sind, während sich etwas tiefer, unmittelbar über den Hüften, die *περιζώστρα*⁸⁾ um den Leib schlingt, bedeckt von den darüber hängenden faltigen Bausche, *κόλπος*. Als ganz eigenthümliches, sicher nicht bedeutungsloses Motiv findet sich der Saum des Chiton über dem linken Schenkel in die Höhe gezogen und in dem obern Gürtel gesteckt, gleichsam um die Bewegung des Fusses freizulassen, — eine Veranlassung zu herrlichem Faltenwurfe. An ihrer linken Seite hängt

4) Plut. Pyrrh. 17.

5) Pollux VII, 13. 55.

6) Philostr. sen. imag. II, 5. Poll. VII, 13. 54.

7) Aeschyl. Sept. v. 871. Suppl. v. 455.

8) Poll. VII, 14. 65—68. Im Allgemeinen hiess der über den Hüften getragene Amazonengürtel *ζωστήρ* im Gegensatz zur *ζώνη* der Griechinnen, die unmittelbar unter den Brüsten getragen wurde.

ein leerer Köcher, γώρυγος⁹⁾, von ähnlicher Form, wie bei einer Amazone des phigalischen Frieses. Rechts an einen Baumtrunk gelehnt, befindet sich ein kleiner Schild mit mondformigen Ausschnitten, ἀγκύλη¹⁰⁾, die conventionelle Form der Pelta, γέλεον¹¹⁾, und das zweischneidige Beil, σάγαρις¹²⁾, deren obere Parthieen jedoch restaurirt sind. Der Helm, welcher links am Boden steht, ist die στεφάνη¹³⁾ mehr nach griechischer Form als amazonenartig, wenn nicht der Halbmond darauf in erhabener Arbeit eine solche Beziehung andeuten würde. Um den linken Fuss am Knöchel schlingt sich ein schmaler Riemen mit einer Schliesse, den Visconti¹⁴⁾ mit vieler Wahrscheinlichkeit als einen Sporn, κέντρον¹⁵⁾, bezeichnet.

Auf der Restauration der Arme beruht die Deutung, welche man der Statue beilegt. Man weiss, dass die Amazone des Phidias auf ihre Lanze gestützt war¹⁶⁾, und es handelt sich darum, ob die Anordnung der Vaticanischen Statue eine solche Stellung erlaubt. In der Haltung des obern Theiles des rechten Armes, so wie aus dem aufgefundenen rechten Arme des Trier'schen Torso¹⁷⁾, der eine Copie der Vaticanischen Amazone zu sein scheint¹⁸⁾, lässt sich schliessen, dass die rechte Hand über den Kopf gebogen emporgehalten sei. Der linke Arm nach mehreren in andern Theilen sehr ähnlichen Copien, hing senkrecht hinab, und eine Restauration, welche diesen so ergänzten Händen eine Lanze gibt, ist mit der Stellung der Figur ganz wohl vereinbar.

Ottfried Müller¹⁹⁾ hat diese Restauration auf die Aehnlichkeit einer bei Natter²⁰⁾ abgebildeten Gemme gestützt, die jedenfalls Bedenken erregen

9) Hesych. lex. v. γώρυγος.

10) Poll. I, 10. 136.

11) Quint. Smyrn. I v. 147. Virg. Aeneid. I. Poll. I, 10. 134. πέλητ' Ἀμαζονική, ὡς φησι Ξενοφῶν, παρειοικυῖα κίττου πετάλῳ. Diese epheublattartige Form lässt sich allerdings entfernt darin erkennen. Uebrigens kommen auch auf Denkmälern Epheublätter oder Kränze an Amazonen-Schildern vor, so z. B. auf einer Amphora des Cab. Durand. n. 291.

12) Strab. XI p. 796. Plin. h. n. VII, 56.

13) Iliad. VII v. 12, X v. 30.

14) Visconti opp. var. IV p. 120.

15) Poll. I, 10. 216.

16) Lukian. imag. 6. ἐπερειδομένη τῷ δορατίῳ.

17) Jahrb. d. Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinland. IX Taf. 5.

18) Vergl. Jahn in d. Verhandl. der sächs. Gesellsch. d. Wissenschft. 1850, I p. 45. Taf. 4. a.

19) Comment. qua Myrinae amazonis signum Phidiacum explicatur. Comtt. Soc. Gottg. VII p. 59.

20) Natter, traité de la méthode ant. de graver. 31.

muss, da das Original dieser Gemme gänzlich unbekannt ist. Die Anwendbarkeit jener Restauration wird jedoch durch diesen Umstand nicht geschmälert, wenn auch das Argument nicht entscheidet. Alle Gründe, welche man gegen dieselbe geltend gemacht hat, berühren weniger die Art der künstlerischen Ergänzung als eben nur die Interpretation, die sich auf dieselbe gründet.

Müller sieht nämlich in dieser Statue „eine zum Sprung sich rüstende Amazone“²¹⁾, indem er das *ἐνσπεῖσθαι τῇ δοχατῇ* der Phidias'schen Amazone so auffasst, dass die Lanze als Springstock, *ζόντος*, benutzt würde — ein Geräth, welches sehr häufig in den gymnastischen Uebungen der Griechen angewendet wurde, um damit auf Bäume zu springen²²⁾, über wilde Thiere zu setzen²³⁾ —, so wie man sich auch mittelst der Lanze aufs Pferd zu schwingen pflegte²⁴⁾. Im Begriffe, dieses zu thun, wäre nach der bezeichneten Ansicht die Vaticanische Amazone dargestellt, was noch durch den schon erwähnten Umstand bekräftigt wird, dass der linke Fuss, mit einem Sporn versehen, offenbar die Beziehung zur Reitkunst bezeichnen sollte. Dass man auf der Plinthe keine Rimanenz der Lanze findet, wird leicht erklärlich, wenn man diese aus Metall verfertigt denkt, was sie auch zweifellos war. Gegen diese Annahmen lässt sich nun allerdings Manches einwenden, ohne deshalb die Möglichkeit, dass die beiden Arme eine Lanze fassten, aufzugeben. Die Haltung des rechten Armstumpfes ist allerdings derart, dass ein festes Ergreifen einer Springstange und ein sich Fortschwingen an derselben nicht angenommen werden kann. Das Trier'sche Armfragment zeigt ebenfalls eine starke Biegung, die ein kräftiges Stützen nicht erlauben dürfte. Die Richtung des Kopfes nach der Seite, der sinnende Blick, und der Character ernster Ruhe, vor allem aber die vollkommen stehende Anordnung der Füsse erlauben nicht mit Müller an eine im Sprung begriffene Amazone zu denken.

O. Jahn, der in einem höchst interessanten Aufsätze die Müller'sche Deutung bekämpft²⁵⁾, stützt seine Opposition vorzüglich darauf, dass eine Amazone, die sich zum Sprunge rüstet, entweder in dem prägnanten Augenblicke aufgefasst werden musste, „wo alle Kräfte des Körpers in der für diese gymnastische Uebung eigenthümlichen Weise angespannt zusammen-

21) O. Müller, Archäologie der Kunst §. 112. 2. a. a. O.

22) Ovid. metam. VIII v. 366.

23) Codex Justinian. Contomonobolum.

24) Xenoph. de re equ. 7.

25) Jahn, über die ephes. Amazonenstatuen in d. Verhdl. der sächs. Gallsch. der Wissch. 1850, I p. 50 ff.

wirken, eine eigenthümliche Situation voll Energie und Schwung, würdig eines Myron, oder im Momente der Vorbereitung auf die Handlung selbst, der uns in der Haltung des geistig und körperlich aufs Aeusserste gespannten Menschen die künftige Bewegung erkennen lässt, welche in der scheinbaren Ruhe schon charakteristisch vorgezeichnet ist.“

Indem nun Jahn diese Alternative auf die Vaticanische Amazone anwendet, und keinen der beiden Fälle auf dieselbe passend findet, widerspricht er entschieden der Müller'schen Deutung, der „zum Sprung sich rüstenden Amazone“. Allein im Gegensatze zu dieser Schlussfolgerung steht der zweite Fall in vollkommener Uebereinstimmung mit der fraglichen Statue. Die Situation des Sprunges als solchen ist allerdings nicht vorhanden, aber Jahn selbst bezeichnet diese als „eines Mythos würdig“. Es war der Anfang künstlerischer Ueberbildung, wo die höchste Stufe der Kunst bereits überschritten war und man die Gewalt der Affecte und Leidenschaften zu Hülfe nahm, um das ächte Pathos zu ersetzen. Eine Stellung wie die des berühmten Discobol: distortum et elaboratum signum, wie schon Quintilian²⁶⁾ es nennt, im Momente der höchsten und äussersten Spannung aufgefasst, eine Situation gleichsam der Natur abgestohlen, aber auch herausgerissen aus dem Zusammenhang und wie jedes Bild, das einen vorübergehenden Augenblick fixiren will, ungenügend und in sich verfehlt, kann nirgends in Werken des Phidias und seiner Schüler gefunden werden.

Allein jener zweite Fall passt ganz gut auf die Amazone. Das Beispiel, das Jahn anführt²⁷⁾, ist vollkommen analog mit dieser Statue und beinahe jedes Wort über die Anordnung des dem Naukydes zugeschriebenen Discobols²⁸⁾ lässt sich für die Amazone wiederholen. Aus der ganzen Stellung lässt sich der Moment erkennen, welcher eben der Handlung vorhergegangen ist. Die Amazone, wie jener Athlet sind nicht in der Position, welche ihre gegenwärtige Bewegung erfordert, sondern in einer solchen, aus welcher sie sich unmittelbar in diese versetzen können. Beide scheinen einen richtigen Augenblick abzuwarten, — die Neigung des Kopfes deutet darauf hin. Wie der Discobol die Scheibe in der linken Hand trägt und erst mit der rechten darnach greift, um sie zu werfen, so hält auch die Amazone die Lanze nur lose in der Hand, aber so, dass der nächste Moment sie bereits fest darauf gestützt finden kann. Ausser der Stellung,

26) Quint. inst. II, 13.

27) Jahn l. c. p. 51.

28) Abgebildet bei Visconti muss. PCI. III, 26.

die ein solches Weiterschreiten in Gedanken vollkommen rechtfertigt, ist noch ein Umstand vorhanden, der in der andeutenden Weise der griechischen Kunst gerade die Situation des Sprunges begründet. Es ist diess der in die Höhe gezogene, in den Gürtel gesteckte Zipfel des Chiton²⁹⁾. Ein solches Motiv, viel zu bedeutend, um zufällig zu sein, erlaubt keine andere Erklärung, als eben den bevorstehenden Sprung³⁰⁾. Das Gewand ist in die Höhe gezogen, damit der Fuss nicht im Schwung gehemmt sei. Wie der Sporn die Beziehung auf die von der Amazonensage untrennbare Reitkunst bezeichnet, so deutet das gelüftete Gewand klar und sicher auf den bevorstehenden Sprung.

Wenn hierdurch die Hinweisung auf den Sprung³¹⁾ grosse Wahrscheinlichkeit erhält, so soll damit noch nicht gesagt sein, dass der Künstler den Act des Springens als ausschliessliches Motiv der Darstellung betrachtet habe. Die ganze Statue trägt einen entschieden monumentalen Character, was schon die Anordnung der Waffen zu beiden Seiten der Figur genügend ausdrückt. Ein Anlehnen an die Lanze, ob man nun das Folgen eines Sprunges zugibt oder bestreitet, stimmt aber hiermit jedenfalls besser zusammen, als ein Abspannen des Bogens, wie Visconti meint, ein Weglegen desselben, wie Göttling angibt, oder ein müssiges Emporhalten des Armes, wie Jahn³²⁾ unbegreiflicher Weise annimmt. Das Stützen auf die Lanze der Phidias'schen Amazone deutet auf jene erhabene Ruhe, die wir in allen Werken jenes grossen Meisters wiederfinden, und welche durchaus nicht an „Ermüdung“, mit Jahn, denken lässt. Eine Rast während des Kampfes oder die stille Schwermuth der Besiegten sind offenbar das Thema dieses Werkes gewesen, dessen Bildner wohl die von Bakchos besiegte Amazone im Sinne haben musste. Es ist durchaus gerechtfertigt, diesen Character in der Vaticanischen Statue zu finden.

Wenn es erlaubt ist, die Statue auf solche Weise restaurirt zu denken, so erscheint sie mit hoher Wahrscheinlichkeit als eine römische

29) Vgl. oben p. 50.

30) Göttling dissert. de Amazonibus p. 8 bezieht diess auf das Reiten. Allein solches Aufschürzen des Gewandes steht mit der Stellung zu Pferde nicht im Zusammenhang, allerdings aber mit der Bewegung des Sprunges.

31) Müller vermuthet in der Statue das Bild der πολυσάκροθμοιο Μυρίνης Iliad. II v. 814, was somit die vielspringende, nicht wie bisher die schnellfüssige zu übersetzen wäre.

32) Visconti opp. var. IV p. 118. Göttling, de Amaz. diss. p. 8. Jahn, Verhandl. 1850. p. 52. Mit Jahn stimmt auch Wieseler's Ansicht (Denkm. d. Kunst I p. 24) überein. Overbek (kunstarchäolog. Vorles. p. 71) glaubt die Amazone auf die Lanze gestützt, allein auf der rechten Seite der Statue eine Ergänzung, die nach der Gestalt des rechten Armstumpfes kaum ausführbar wäre.

Copie der Amazone des Phidias³³). Ein vorzüglicher Grund, das Original dieses Werkes einem grossen Meister zuzuschreiben liegt, ausser in der eigenen Trefflichkeit, darin, dass eine ganze Reihe von Statuen mehr oder weniger getreue Copien derselben sind³⁴). Die Künstler der alten Zeit hatten zu viel Tact, um sich in so häufigen Fällen einem Typus anzuschliessen, der nicht den strengen Anforderungen der Kunst entsprach. Dass aber gerade diese Amazonenstatue stets und immer wiederholt wurde, beweist den hohen und verdienten Ruhm derselben und die Achtung vor dem Meister, der sie gebildet³⁵).

Wenn auch die Erzählung von einem Wettkampfe der grössten Künstler in Darstellung von Amazonenstatuen³⁶) anecdotenhaft ist, so scheint doch so viel festzustehen, dass die grössten Meister der Blüthezeit griechischer Kunst den Tempel von Ephesus mit Amazonenstatuen schmückten. Dass aber Statuen im Ephesischen Tempel irgend welche Beziehung auf die Mythe des Locals³⁷) haben mussten, ist begreiflich.

Die in das Ephesische Heiligthum vor Bakchos sich rettenden Amazonen bildeten vermuthlich³⁸) das Thema, welches von den betreffenden Künstlern allerdings verschieden aufgefasst ward, doch eben nur eine besiegte Amazone als Gegenstand der Darstellung erscheinen liess. Phidias, Polyklet, Kresilas, Kydon und Phradmon waren die Meister jener im Ephesischen Heiligthum aufgestellten Statuen, unter welchen die Kritik des Alterthums dem Werke des Polyklet den Vorzug zugesprochen hat. Jahn bemerkt³⁹) sehr tref-

33) Die stellenweise kenntliche Spur von einer Anwendung des Bohrers lässt frühestens die Zeit der ersten römischen Kaiser annehmen.

34) Die vorzüglichsten derselben sind: a) im capitolinischen Museum, abgebildet bei Nibby, scult. del Campid. II, 22; b) in der Sammlung des Lord Egremont, abgeb. bei Clarac, mus. d. sc. V, 808. 2031 A. vgl. Boettiger, Amalthea III p. 250; c) im Vatican, abgeb. im Mus. Chiaramonti II, 18; d) ein Torso zu Trier, abgeb. in d. Jahrb. d. Alterthfr. im Rheinl. IX, 5.

35) Die von Winckelmann zuerst veröffentlichte Inschrift der Plinthe: *Translata de schola medicorum* wurde bereits von Visconti opp. var. IV p. 117 und seither auch von Andern als nicht antik bezeichnet. Doch lässt sich Nichts mit Sicherheit entscheiden, ehe die Umstände, unter denen die Statue aufgefunden wurde, ermittelt sind.

36) Plin. h. n. XXXIV, 8. 19. 53: *Venere autem in certamen laudatissimi quamquam diversis aetatibus (Müller: civitatibus) geniti, quoniam fecerunt Amazonas, quae quum in templo Dianae Ephesiae dicarentur, placuit eligi probatissimam ipsorum artificum qui praesentes erant iudicio, cum apparuit eam esse quam omnes secundum a sua quisque iudicassent: haec est Polycliti, proxima ab ea Phidiae, tertia Cresilae, quarta Cydonis, quinta Phradmonis.*

37) Vgl. oben p. 20.

38) Plut. qu aest. gr. 55. Tacit. annal. III, 61.

39) Gestützt auf die Ansichten Meineke's, delect. poet. anthol. gr. p. 236 und

fend, dass, da kein Künstler Namens Kydon bekannt ist, die Stelle des Plinius leicht in Kresilas den Kydonier zu verbessern wäre, welche Localbestimmung auch mit der Möllerschen Emendation: *diversis civitatibus geniti* statt *diversis aetatibus*, in gewissem Zusammenhang steht.

Scheint nun die Statue des Phidias auf solche Weise in der Vaticanischen Amazone vorhanden zu sein, so liegt es nahe, in der grösssen Menge der übrigen noch erhaltenen Amazonenstatuen die Typen der anderen Ephesischen Werke zu suchen. Allein nur von der Amazone des Kresilas ist ein bezeichnender Anhaltspunkt gegeben, so dass eine Reihe von ähnlichen Statuen als Copien dieses Werkes erscheinen. Plinius erzählt⁴⁰⁾ ausdrücklich, dass dieser Künstler eine verwundete Amazone gebildet habe, und es ist wohl kein Zweifel, dass diess dieselbe Statue sei, die von ihm bei Gelegenheit des Ephesischen Wettkampfes erwähnt wurde. Als das vorzüglichste Exemplar unter einer ganzen Reihe wahrscheinlich nach demselben Original gearbeiteter Copien muss eine im Capitolinischen Museum zu Rom befindliche Amazone⁴¹⁾ als die bei weitem vorzüglichste bezeichnet werden. Es ist diess eine Marmorstatue ziemlich wohl erhalten (8 palm. 4 onc. hoch), von trefflicher Arbeit. Dieselbe wurde in der Nähe des Tempels der Minerva Medica zu Rom gefunden. Auf dem Trunk zur Linken der Figur befindet sich der Name *CωCIKAI*; unter demselben (N)⁴²⁾.

Amazone des
Capitolinischen
Museums.

Letronne's expl. d. inscr. gr. p. 23. Ob an den betreffenden Stellen des Plinius, hist. n. XXXIV, 8. 19. 53. 74. 76. gleicherweise Cresilas zu lesen sei, wie Jahn annimmt, kann noch nicht als Thatsache betrachtet werden, obwohl diese Ansicht die wahrscheinlichste ist. Sillig, der gelehrte Herausgeber des Plinius, liest l. c. 53 und 73 Cresilas (nach Cod. Par. Reg. 6801 und den ähnlichen Namen Cressile in den Codd. Vossian. Riccard. Laurent. und Cresille im Cod. Monac.). Die Bamberger Handschrift hat 53 Clesilae, 74 Cresilas; Cod. Harduin. γ. hat an beiden Stellen Ctesilaus. In 76 liest Sillig Ctesilaus, ebenso O. Müller nach der Bamberger Hdschr. und vielen andern. Das Münchner Mnschr. hat hier Desilas. Das Wiener Mnschr. hat 53 Cresille, 74 Cresilas, 76 Desilaus, wobei zu bemerken, dass diess in der alphabetischen Reihe der erste Name mit D ist, daher es leicht irthümlich statt Ct stehen könnte. Jahn glaubt jedoch mit Recht, dass sich alle drei Stellen auf Einen Künstler beziehen und somit denselben Namen enthalten sollen.

40) Plin. h. n. XXXIV, 8. 19–76: Cresilas doryphoron et Amazonem volneratam.

41) Tafel II. Auch abgeb. bei Foggini mus. capit. III, 46. O. Müller, Denkmäler d. a. K. I, 31. 137. a. a. O.

42) Dass sich der Name Sosikles bloss auf den Verfertiger der Copie bezieht und nicht auf den ursprünglichen Künstler, ist keinem Zweifel unterworfen. Die Namen der Copisten finden sich auch anderwärts häufig und zwar bei weit geringeren Arbeiten als diese Statue, die selbst als Copie von hohem Kunstwerthe ist. — Das (N) hält Winckelmann (Kunstgeschichte I p. 263) für die Bezeichnung des Aufstellungsplatzes in einer Reihe von Kunstwerken, wie diess auch an andern Statuen vorkommt.

Die Statue stellt eine unterhalb der rechten Brust verwundete und schmerzlich auf ihre Wunde blickende Amazone dar. Sie ist mit einem dorischen Chiton bekleidet, die Spange der rechten Schulter hat sich geöffnet, vermuthlich hielt sie den Zipfel desselben in der linken (abgebrochenen) Hand, ihn von der Wunde entfernend. Der Kolpos, so wie ein durch grössere Falten zwischen den Beinen gebildeter Bausch sind der Anordnung einer später zu erwähnenden florentinischen Bronzefigur sehr ähnlich. Um den Hals gebunden hängt über den Rücken ein langer faltiger Mantel herab. Der Kopf biegt sich in sanfter Neigung vor, schmerzlich ernst gegen die Wunde geneigt. Die rechte Schulter zeigt die Bewegung des rechten Armes, der gänzlich fehlt, nach Oben an, sei es, dass die Hand eine Waffe hielt, oder nur, dass sie von der schmerzhaften Stelle entfernt wurde. Der linke Fuss ruht fest am Boden und auf ihm die Last des Körpers; der linke ist leise gehoben.

Ausser dem rechten Arme ist der linke Unterarm, die Spitze des rechten Fusses und der linke von der Wade bis zum Knöchel restaurirt, eben so ein Theil des über dem Gürtel hängenden Gewandes sammt der Fleischparthie mit der Wunde bis zum Busen. An der linken Seite der Figur befindet sich der erwähnte Trunk als Stütze.

Die Composition der Statue ist in jeder Beziehung vortrefflich zu nennen und stimmt auch mit dem Styl der Zeit des Kresilas ganz wohl überein. Die Anordnung des Haares ist der der Vaticanischen Amazone ähnlich, und auch in der Draperie lässt sich eine analoge Behandlung nicht verkennen. Allerdings scheint das Bild nicht so vollkommen in sich abgeschlossen und eine gewisse Unruhe spricht aus den Zügen des Gesichts wie aus der Haltung des Körpers. Die Arbeit des Nackten ist tadellos und die etwas schwächlichen Füsse leiden an diesem Mangel nur durch eine mit der Restauration gleichzeitigen Bearbeitung derselben⁴³⁾. Die Form der nackten Brust ist kräftig, beinahe üppig zu nennen, wie überhaupt die ganze Figur etwas weniger Leichtigkeit hat als die Vaticanische Statue.

Eine Reihe von Copien, theilweise, trefflich gearbeitet, schliesst sich an dieses Original.

Vollkommen ähnlich ist eine andere Amazone desselben Museums⁴⁴⁾, ein Gegenstand mehrfacher Irrthümer, da Clarac auf

Andere Amazone
des Capitolini-
schen Museums.

43) Meyer zu Winckelmann, IV p. 354.

44) Abgebildet bei Lorenzo Ré, scult. del Campid. 18. Clarac, mus. d. sc. V, 812 B, 2032 A.

deren Tronk irrthümlich die auf dem der ersten Statue befindliche Inschrift Sosikles versetzte, während sie Jahn als beim Tempel der Minerva Medica gefunden erklärt, was sich ebenfalls auf jene bezieht. Unter der Brust zeigt sich auch hier die Wunde. Am Tronk finden sich Pelta und Streitaxt, der Vaticanischen ähnlich geformt und vermuthlich nach dieser ergänzt. Wiederholungen desselben Originals sind ferner eine Amazone in der Sammlung Torlonia und eine andere im Vaticanischen Museum⁴⁵⁾, beide stark restaurirt. Diese drei Statuen haben mit unbedeutender Differenz dieselbe Grösse wie die des Sosikles. Etwas abweichend in Costüm und Stellung ist eine Marmorstatue der Coll. Giustiniani⁴⁶⁾. Der Kopf sieht gerade nach vorwärts und ist weniger geneigt. Der untere Gürtel liegt tiefer als sonst, der Mantel fehlt gänzlich. Doch stimmt die Stellung der Füsse und manches in der Drapirung, namentlich die entblösste rechte Brust, entschieden mit dem Capitolinischen Werke überein.

Diesen Typen ferner stehend und doch vielleicht nicht ohne Beziehung auf die Ephesischen Amazonenstatuen sind drei plastische Werke, aus den Gallerien von Florenz, Dresden und Wien.

Amazone von
Florenz.

Eine kleine nur neun Zoll hohe Figur aus Bronze im Pallast Pitti zu Florenz⁴⁷⁾ zeigt eine weibliche Figur von grösserer Fülle und Kraft, als die beiden früher erwähnten Amazonen. Die Gestalt hat etwas von der „quadratura“ der ältern Künstler, nur mit mehr Grazie angeordnet, als es bei diesen der Fall ist. Die Abwesenheit aller Attribute liesse das Urbild dieser Bronze in die beste Kunstepoche versetzen, da sowohl die frühere Zeit, als die der Blüthe nachfolgende gerade auf die Nebensachen Gewicht legte; allein die Entblössung beider Brüste dürfte wohl erst längere Zeit nach Phidias allgemein geworden sein. Eine Aehnlichkeit in der Anordnung der Figur, so wie die charakteristische hier sehr deutliche zweifache Gürtung des Chiton haben viele Kritiker, auffallender Weise auch Ottf. Müller⁴⁸⁾, veranlasst, sie als Copie der Phidias'schen Amazone zu betrachten. Selbst

45) Abgebildet bei Clarac, mus. d. sc. V, 812B, 2032B und 811. 2036. Bei der Ersteren ist in Clarac's Abbildung der zur Linken befindliche Tronk ausgelassen. Von einem im Schloss zu Wörlitz befindlichen hierher gehörigen Fragment gibt Jahn l. c. Taf. 3 eine genaue Zeichnung. Die von ihm ebenfalls als Copie des gleichen Originals genannte Statue der collect. Giustiniani (Clarac, m. d. sc. V, 813. 2037) gehört jedoch — abgesehen von der verfehlten Restauration — einem andern Typus an.

46) Abgeb. bei Clarac, m. d. sc. V, 809. 2029.

47) Abgeb. bei Jahn l. c. Taf. 5, verkehrt gezeichnet bei Clarac, m. d. sc. V, 809. 2030.

48) Müller, Archäologie d. Kunst §. 417. 2.

oberflächliche Anschauung lehrt jedoch, dass die Haltung der Hände ein Stützen auf die Lanze hier unmöglich gestattet hätte. Auch die üppige etwas materialistische Behandlung des Nackten liegt durchaus nicht im Geiste jenes Meisters.

Die Stellung der Figur hat Aehnlichkeit mit der der Vaticanischen Amazone. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem rechten Beine; doch ist das linke stärker gehoben und mehr nach aussen gebogen als bei jener Statue. Der rechte Arm in die Höhe gehoben und der linke lose am Körper abhängend stehen in mimischer Verbindung; vielleicht ist an eine Beziehung zum siegenden Bakchos, an ein Opfern und Weißen zu denken⁴⁹⁾. Damit würde auch die Neigung des Hauptes und der Blick nach Oben übereinstimmen. Die Kleidung ist der dorische Chiton, durch doppelten Gürtel gehalten; der Kolpos hängt symmetrisch, aber mehr steif als alterthümlich über den untern Gürtel, die Falten zwischen den Beinen sind zusammengedrängt und vortretend. Von der linken Schulter sind die Enden des Gewandes heruntergefallen; der gehobene rechte Arm drückt die mit einer Spange gehefteten Zipfel eng zusammen und lässt die rechte Brust durch die grosse Armöffnung durchschlüpfen. Eine gewisse Verwandtschaft besteht zwischen dieser Statuette und dem Vaticanischen Marmorbilde eines spartanischen Mädchens, die im Wettlauf den Preis gewannen⁵⁰⁾, obwohl deren Formen viel schlanker und jugendlicher sind.

Ueber die Entstehungszeit lässt sich natürlich nichts angeben. Derartige kleine Bronze-Arbeiten wurden wohl mehr als Decorationsstück denn als Kunstwerk gearbeitet; da man aber anerkennenswerther Weise treffliche Originale zur Nachbildung verwendete und man sich an dieselbe möglichst getreu hielt, so lässt sich nur selten ein Imitationsstyl und aus diesem die Zeit der Copie ermitteln. Dass übrigens das Original ein allgemein anerkanntes gewesen, beweist auch hier das Vorhandensein einer ganzen Reihe Copien desselben Vorbildes⁵¹⁾.

49) *Χείρα ἐπὶ κεφαλῇ* Iliad. IX v. 419.

50) Abgeb. bei Visconti, mus. PCl. III, 27.

51) So vor Allem eine Statue zu Oxford (abgeb. b. Clarac, m. d. sc. V, 808. 2038 A, marm. Oxon. I, 15), die, eine verfehlt restaurierte, mit der Florentinischen Bronze ganz identisch ist; sodann eine Amazone in London aus der Landown'schen Sammlung (abgeb. bei Clarac l. c. 833 B. 2032 C. vgl. Boettiger, *Amazonea* III p. 243). Jahn rechnet zu diesen eine Marmorstatue der coll. Pacetti zu Rom (abgeb. Clarac l. c. 128. 2034), doch scheint diese eher eine freie Copie der Vaticanischen Amazone zu sein.

Amazonen von
Dresden.

Einen andern Typus repräsentirt die in das Dresdner Museum aus der Stackelbergischen Sammlung übergegangene Amazone⁵²⁾. Dieselbe ist 2' 10'' hoch, aus parischem Marmor gebildet, und wurde auf der Insel Salamis gefunden. Die Geschichte dieser Insel verschmilzt so sehr mit der Athens, dass die Veranlassung fehlt, einen salaminischen Künstler für diese Statue zu suchen.

Das Alter derselben scheint weiter zurück als Phidias zu reichen. Die Arbeit ist unendlich einfach und beinahe schüchtern, was namentlich die Anwendung eines längs des Rückens abfallenden Mantels als Stütze der Figur beweist, gleichsam als hätte man den Füßen allein nicht genügende Kraft zugetraut, den Oberleib zu tragen. Der Character der Figur ist auch mehr jene träge Gleichgültigkeit der ältern Kunst; nicht die majestätische und doch so lebensvolle Ruhe des Phidias und seiner Schüler. Es drängt sich unwillkürlich die Vermuthung auf, dass dieser Leib einst ein Haupt getragen — das jetzige ist modern — welches ein ähnlich seelenloses Antlitz und stereotypes Lächeln zeigte, wie die Statuen des äginetischen Tempels. Auch das Costüm ist noch nicht so ausgesprochen, wie bei den Werken späterer Zeit. Dass die Statue keine Copie eines Erzgusses sei, beweist die Anordnung des als Stütze dienenden Mantels, die bei solchem überflüssig gewesen wäre.

Was die äussere Erscheinung anbelangt, so zeigt sie eine weibliche Figur auf den rechten Fuss gestützt, die Hüfte hierdurch etwas gehoben, das linke Bein nach auswärts vortretend. Das erhaltene Fragment reicht nur bis an die Mitte der Kniee, der rechte Arm bis ans Handgelenk ist antik; er liegt bis zum Ellenbogen am Leibe an, dann biegt er sich sanft nach aussen. Der linke Arm liegt ebenfalls fest am Leibe an bis zum Ellenbogen, wo er abgebrochen ist. Kopf und Hals fehlen gänzlich, nur der Ansatz des Halses, wenige Linien über dem Schlüsselbein hinauf ist vorhanden und lässt auf eine Neigung des Hauptes nach rechts schliessen. Die Kleidung besteht in einem ärmellosen Chiton, der beide Brüste deckt und nur mit einem Gürtel gebunden ist. Ueber dasselbe zieht sich von der linken Schulter unter der rechten Brust ein dünnes Thierfell um den Leib, dessen Klaue über der linken Hüfte hinabfällt. Um den Hals geknüpft und über die Schultern zurückgeschlagen hängt ein langer Mantel hinab, bloss an den vorspringenden Seiten in Falten gelegt, hinter der Figur so wie an der Rückseite unbearbeitet gelassen.

52) Vortrefflich abgebildet bei Jahn l. c. Taf. I. u. II.

Die ganze Gewandung ist somit von dem traditionellen Costüm abweichend. Schon die Länge des Chitons und die einfache Gürtung, so wie das Bedecken beider Brüste ist auffallend, doch kommt diess ähnlich in den Reliefs von Phigalia vor. Weniger leicht vereinbar mit andern Darstellungen ist das über den Chiton gehängte Thierfell. Der schmalen Klauen so wie der Weichheit halber, mit der es sich anschmiegt und die Formen des Körpers durchdringen lässt, muss es für ein Rehfell gehalten werden. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit sieht Stackelberg⁵³⁾ dieses Fell für ein bakchisches Attribut an und bringt es dadurch in nähern Zusammenhang mit der Sage von Ephesus, gleichsam als wenn die von Dionysos besiegten Amazonen die Attribute des Gottes angelegt hätte. Vielleicht dürfte auch der lange Mantel sich hierauf beziehen, wie denn die Weiber des Thiasos nie ohne lange wallende Gewänder dargestellt werden.

Die Restauration dieser Statue ist von Thorwaldson ausgeführt worden. Der Character der Muthlosigkeit, der sich in der ganzen Gestalt ausspricht, ist vortrefflich in der Ergänzung gewahrt. Der Kopf, allerdings ganz conventionell ausgeführt, hätte sich (dem grossen Meister gegenüber ganz unmaassgeblich bemerkt) etwas mehr der ältern vorphidias'schen Form anschliessen dürfen, wie ihn etwa die Dresdner Pallas repräsentirt. Die rechte Hand hält lose den Stiel der am Boden ruhenden Streitaxt, die linke Hand eine Pelta nach dem Muster der Vaticanischen Statue geformt. Die Haltung eines Schildes ist offenbar durch das feste Anstemmen des Oberarms an den Leib bedingt. Jahn bezweifelt die Richtigkeit desselben, weil hierdurch die Ansicht von der Seite gestört würde; allein die Statue war offenbar nur für die Ansicht von vorne bestimmt, wie aus der erwähnten Arbeit des Mantels augenscheinlich hervorgeht, daher der Sobild ganz wohl angeordnet ist. Auch das feste Aufrufen beider Füsse am Boden (während eine Restauration des linken Fusses mit etwas gehobener Ferse, wie bei der Vaticanischen Statue allerdings auch möglich gewesen wäre) passt sehr gut mit dem Ausdruck von Ermattung und Resignation zusammen.

Aelter als diese Statue, wie es scheint die älteste Ama-
Amazonen von
Wien.
 zonendarstellung, die erhalten ist ein Marmorfragment der Wiener Antikensammlung⁵⁴⁾. Grosse Aehnlichkeit mit den Figuren von Aegina lässt sich nicht verkennen; die strengen, fast harten Züge des Gesichts, der halbgeöffnete, starrlächelnde Mund, die langen Augen, die hochstehenden

53) Stackelberg, der Apollo-Tempel zu Bassä p. 56. 138.

54) Tafel III

Ohren, das in parallele Locken gelegte bandförmige Haar, die steifen, ganz symmetrischen Falten des Gewandes zeigen denselben Character wie die Giebelstatuen des Aeginetischen Tempels. Nur die Arbeit ist eine mehr vollendete und zarte, und selbst die alterthümliche Steifheit ist mit einer gewissen Eleganz verbunden. Dagegen sieht man in der kleinen nackten Parthie des rechten Schenkels, ganz der Muskelbildung der Aegineten entsprechend, ein ängstliches übertriebenes Anlehnen an die Natur, ein zu ausführliches und namentlich zu kräftiges Heraustreten der Muskeln⁵⁵). Auch die gewaltsam verzerrte Stellung, die starke Neigung des Hauptes, das auswärts gekehrte rechte Bein erinnern sehr an die Aeginetische Composition. Die Statue (2' 3 1/2" hoch) aus griechischem Marmor ist nur fragmentarisch erhalten; die Arme, das ganze linke Bein und das fechte vom Knie abwärts fehlen. Dass es das Bild einer Amazone ist, geht aus der Form des Helmes hervor, welcher einer phrygischen Mütze ähnlich ist und sich nur durch ein schmales Stirnschild (*στεφάνη*) von einer solchen unterscheidet. Bekleidet ist die Figur mit einem kollerartigen Lederhemde, welches den Oberloib bis zum Hals (wo der Rand etwas übergeschlagen ist) bedeckt und sich in der Mitte des rechten Schenkels in schmale Falten legt. Es liegt so ganz am Leibe an, dessen Formen vollkommen durchblicken, dass dafür kein anderer Stoff als Leder anzunehmen ist, was auch durch die eigenthümliche Falte unter der linken Brust und durch den flach übergeschlagenen Rand am Hals ersichtlich wird. Darüber trägt die Amazone einen dorischen Chiton, auf der rechten Brust mit einer Spange befestigt; über die linke Schulter hängt ein Zipfel des Chiton von rückwärts nach vorne aber der vordere Zipfel hat sich abgelöst, und lässt somit die nur vom Lederhemde bekleidete linke Brust frei. In einem höchst regelmässigen Faltenstreifen zieht sich der Saum des Chiton von der rechten Schulter unter die linke Brust. Gebunden ist derselbe mit einem einzigen Gürtel, über und unter welchem sich wenige schmale Falten anordnen. Ueber den rechten Schenkel ist der Chiton ausgeschnitten als *σχιστός χιτών*⁵⁶) und legt sich in dünne gleichförmige Falten.

Das Haupt ist übermässig stark nach links und vorne geneigt, und hat bei aller Steifheit der Züge doch einen eigenthümlichen, schmerzlich wehmüthigen Ausdruck, so dass man sichtlich eine zum Tod verwundete

55) Canachi rigidiora quam ut imitentur veritatem, Cicero, Brut. 18. 70; *τέχνη συστολή καὶ ἰσχνότης* Demetr. de eloc. 14.

56) Poll. VII, 13. 54.

Amazone vor Augen hat. Die Locken des Hauptes⁵⁷⁾ sind, wie schon erwähnt, von grösster Regelmässigkeit und lagern sich in quer über den Kopf liegenden Streifen um die Stirne, die bedeutend höher ist, als sie bei griechischen Werken der spätern Zeit zu sein pflegt.

Es ist nicht wahrscheinlich, dass auch diese Statue fürs Ephesische Heiligthum bestimmt gewesen sei, da ihre Entstehungszeit zweifelsohne um mehrere Olympiaden vor Phidias zu setzen ist. Bekanntlich wurde um Olympias 74. ein Erzbild dem Ἐμῆς ἀγοαῖος⁵⁸⁾ gesetzt, das bei aller Schönheit doch gewisse Züge aus der frühern Kunst beibehalten hatte⁵⁹⁾. Vielleicht stammt auch die Wiener Amazone aus dieser Zeit trefflicher Künstler, die trotz ihrer Gewandtheit in der Technik sich doch noch nicht von der Tradition ihrer Lehrer losmachen konnte, bis ein gewaltiger Geist wie Phidias diese Epoche abschloss und eine neue, wunderbar hohe begann.

Die in sich zusammensinkende Stellung dieser Amazone, wie Arneth bemerkt⁶⁰⁾ einer tödtlich verwundeten Amazone des phigalischen Frieses ähnlich, lässt es nicht unwahrscheinlich erscheinen, dass diese Statue mit einer oder mehreren Figuren vereint eine Gruppe bildete. Dass solche Gruppen als Gegenstand künstlerischer Leistungen vorkamen, auch wenn sie nicht wie in Giebelfeldern das Relief zu vertreten haben, beweist die Nachricht von der statuarischen Darstellung des Herakles im Kampfe mit der Antiope. Dieses Werk des Aristokles von Kydonia⁶¹⁾ in Kreta wurde durch Euagoras der sicilischen Stadt Zankle gewidmet, ehe dieselbe den Namen Messana annahm, was vor der Einnahme durch die Messenier um Ol. 71⁶²⁾ geschah.

57) Photius v. βόστρυχοι.

58) Paus. I, 15, 1.

59) Lukian. Zeus Trag. 33; vergl. Thiersch in Act. philol. Monac. III, 2 p. 273 u. O. Müller, kl. Schriften II p. 360.

60) Arneth, Beschreibung des Antiken-Cabinettes zu Wien p. 20. Vgl. Stackelberg, Apollo-Tempel Taf. VIII.

61) Paus. V, 25, 6.

62) Der sich auf die Angabe des Paus. IV, 23 stützende Irrthum Winckelmann's (Kunstgesch. p. 622), dass diese Namensänderung bereits Ol. 29 geschehen sei, wird durch die Nachrichten bei Herod. IV, 22. 23 und Thukyd. VI, 4. 5 widerlegt, nach welchen der aus Messene stammende Tyrann Anaxylas erst um Ol. 71 (495 a. C.) Zankle erobert und die Namensänderung veranlasst hatte (vgl. Larcher, Chronol. Herod. ad loc. c.). Manso (Gesch. Spartas II p. 288) sucht diese Widersprüche zu vereinigen. Otfried Müller, so wie Andere, stellen jedoch Aristokles in die spätere Zeit, um die einundsiebenzigste Olympiade.

Amazonen im
Museo Borbonico.

Aehnlich sind als Glieder einer Gruppe, aus weit späterer Zeit aber, vielleicht alten Vorbildern nachgeahmt, einige Statuen anzunehmen, welche reitende Amazonen, vermuthlich im Kampfe mit einem zu Fuss fechtenden Feinde, darstellen. Die eine derselben, aus Bronze, befindet sich im Museo Borbonico zu Neapel⁶³⁾ und datirt von einer der frühesten zu Portici vorgenommenen Ausgrabungen. Die alterthümliche Arbeit lässt vermuthen, dass sie die Copie eines griechischen Originals sei. Eine Amazone zu Pferde hält ihre Lanze hoch erhoben gegen einen Feind. Das Costüm besteht in dem gewöhnlichen Chiton, der Helm jedoch ist einer Pickelhaube ähnlicher als einer phrygischen Mütze, er hat einen Metopon genannten, Stirnaufsatz⁶⁴⁾. Der Fuss ist nackt, nur mit einigen Bändern umwunden. Das Pferd trägt eine Satteldecke mit rund ausgeschnittenem Saume, was übrigens Nichts gegen den griechischen Ursprung beweist, da sich ähnliche Pferdedecken auch auf griechischen Originalwerken finden. Die Mähne ist ganz nach der steifen Weise des Parthenon gebildet. Die ganze Gruppe trägt ein alterthümliches Gepräge, und namentlich deutet die unter dem Bauch des Pferdes befindliche, bei Broncearbeit selten vorkommende Stütze auf ein Original aus Marmor. Es ist möglich, dass bei der Imitation einzelne Veränderungen in römischem Geschmack angewendet wurden.

Farnesische
Amazonen.

Die zweite Statue⁶⁵⁾ aus der Farnesischen Sammlung ins Museum von Neapel übergegangen, ist dieselbe, von welcher Winckelmann⁶⁶⁾ bemerkte, dass sie die einzige Amazone nach Frauenart unmittelbar unter der Brust gegürtet darstellt, während alle andern den Gürtel über der Hüfte tragen. Sie sinkt verwundet nach rückwärts herab vom Pferde, das in seiner Arbeit keine Meisterhand verräth. Der Kopf der Amazone ist unbedeckt, die Haare nach römischer Art am Scheitel in einen Knoten gebunden. Der Chiton ist am Schenkel aufgetrennt. Arme und Beine sind neu angefügt. Vielleicht dürfte auch die vielbesprochene Statue des Borghesischen Fechters als Bestandtheil einer Amazonengruppe angeführt werden. Schon Heyne vermuthete, dass die Statue keinen Gladiator, sondern einen Helden im Kampfe mit einer höher als er stehenden Figur, wahrscheinlich einer reitenden Amazone vorstelle, und die meisten Gelehrten, zuerst Visconti, dann Thiersch und Welcker⁶⁷⁾ haben sich dieser

63) Abgeb. bei Clarac V, 810. 2028.

64) Poll. I, 90. 135.

65) Abgeb. bei Clarac V, 810 A. 2028 B.

66) Winckelmann, Kunstgesch. p. 403. Vgl. Poll. VII, 13. 65.

67) Visconti, Mus. PCl. IV, 21. Thiersch, Epochen der bild. Kunst 2, n. 16. Welcker, Kunstmuseum zu Bonn p. 16.

Ansicht angeschlossen. Es könnte diese Ergänzung zu einer Amazonengruppe etwa durch den Umstand unterstützt werden, dass der Künstler der Statue, Agasias, des Dositheos Sohn aus Ephesus, zu einer Zeit lebte, als sich eben daselbst die Sculptur zu hoher Blüthe entwickelte, daher es nicht ferne liegt, an eine Benützung der Gründungsmythen dieser Amazonenstadt zu plastischen Zwecken zu denken.

Entschieden ähnlich im Geiste der Composition wie in der ^{Pembroke'sche Amazone.} Arbeit ist eine durch die Restauration etwas verdorbene, an sich aber vortreffliche Marmorstatue der Collect. Pembroke⁶⁸⁾. Dieselbe stellt eine Amazone im entscheidenden Augenblicke eines Zweikampfes dar. Sie ist auf rechte Knie niedergesunken und schützt sich, sichtlich die letzte Kraft aufbietend, mit dem vom linken Arme gehaltenen Schild gegen einen seitwärts angreifenden Feind. Ihr Chiton ist von der Schulter herabgesunken und entblösst die eine Brust. Die Draperie ist in manchem Stücke der Capitulinischen Statue ähnlich, namentlich ihr Ueberhängen über den Gürtel unter der rechten Brust. Der Schild hat nicht die gewöhnliche Peltaform, sondern mehr die lange cylinderartige Gestalt eines Scutum, wie ihn die römischen Hastati trugen. Nur die obere Contur hat einen mondförmigen Ausschnitt (*ἀγκύλη*). Diese Form deutet allerdings auf römische Arbeit, ebenso die Fussbekleidung, welche nach römischer Art Sohle und Schienbein deckt und die Zehen frei lässt. Die Fleischparthien sind von trefflicher Ausführung, nur zeigt sich im Ganzen, ähnlich wie bei dem borgehischen Fechter, eine gewisse Unruhe, die das Streben nach gewaltsamen Effect stets begleitet. Eine moderne Restauration hat Kopf, Hals, rechten Arm und linker Fuss mangelhaft ersetzt.

Ebenfalls aus einer Gruppe herausgenommen scheint eine ^{Todte Amazone des Museo Borbonico.} kleine Marmorstatue aus der Farnesischen Sammlung, nun im Museo Borbonico zu Neapel⁶⁹⁾. Sie zeigt eine im Kampf getödtete Amazone, die Wunde ist über der rechten Brust ersichtlich. Sie liegt am Rücken hingestürzt, die rechte Hand über den Kopf erhoben, die linke längs des Körpers abhängend; das eine Bein gestreckt, das andere im Knie eingebogen. Unter der Figur liegt die ihr entfallene Lanze. Die reich gefaltete und vom doppelten Gürtel gehaltene Draperie lässt den rechten Busen entblösst. Die Glieder sind kräftig und von herrlicher Arbeit. Die Lage am Rücken ist allerdings nicht mit der poetischen Tradition übereinstimmend, welche die

68) Abgeb. bei Clarac, m. d. sc. V, 810 A, 2031 C.

69) Abgeb. bei Clarac, m. d. sc. V, 2035.

keuschen Jungfrauen stets aufs Antlitz fallen lässt, indess sind auch auf andern acht griechischen Werken, z. B. am Wiener Sarkophag, Amazonenleichen am Rücken liegend abgebildet. Die Schönheit der Form und das für Amazonen ungewöhnlich lange Haar lässt vielleicht an eine Penthesileia in Verbindung mit dem sie als Leiche bewundernden Achill denken.

Amazone des
Strongylion.

Während die bisher erwähnten Sculpturen einer ganzen Schaar von Amazonenstatuen angehören, von denen alle Museen Europas überfüllt sind⁷⁰⁾, findet sich über berühmtere Amazonenstatuen des Alterthums nur noch eine einzige Nachricht in den Auctoren. Strongylion⁷¹⁾, ein Zeitgenosse des Skopas und Praxiteles, hatte eine Amazone gebildet, die von der Schönheit ihrer Schenkel *εὐκνημον* genannt wurde. Unter allen erhaltenen Darstellungen ist keine, welche eine Andeutung dieses Typus bieten könnte. Es musste dieses Werk ganz im Geiste jener Künstler-Generation gedacht sein, welche in der Darstellung sinnlicher Schönheit die höchste Stufe errang, die wohl jemals erreicht werden kann. Die üppige Fülle eines noch immer kräftigen, wenn auch allmählig seine Grossartigkeit verlierenden Lebens prägte sich in den Werken dieser Zeit aus. Es war die Apotheose des irdischen Daseins mit allen seinen sinnlichen Reizen und Begierden, seinen stürmischen Affecten und dem Wogen des Gemüthes, welches damals in vollkommener Weise zur Geltung gelangte. Der Künstler der Amazone stand sicher im Bereiche seiner Zeit und die Apposition *εὐκνημον* des Plinius unterstützt vollkommen diese Ansicht.

70) Fea erzählt (Miscell. I p. 87), dass in einem Garten zu Rom deren achtzehn gefunden wurden.

71) Plin. h. n. XXXIV, 8. 19. 82. Strongylion Amazonem quam ab excellentia eucnemum appellat.

II. TEMPEL-SCULPTUREN.

Während in der Amazone des Vatican mit Wahrscheinlichkeit eine Copie nach Phidias erhalten ist, bewahren die phigalischen Reliefs ein trefflich erhaltenes Werk, das aus der Schule jenes grossen Meisters hervorgegangen. Es war der neuesten Zeit vorbehalten, die Trümmer des schon im Alterthum berühmten und bewunderten Werkes ans Licht zu fördern und das einzige Denkmal theilweise kennen zu lernen, welches dem Wunderbaue des Parthenon ebenbürtig ist.

Reliefs von
Phigalia.

Die Zeit der Erbauung des phigalischen Tempels zu Bassä in Arkadien lässt sich nicht mit Genauigkeit fixiren. Die Angabe des Pausanias¹⁾, dass die Phigalier durch Iktinos, dem Architekten des Parthenon, dem Apollon Epikurios einen Tempel erbauen liessen, weil er der Pest, die unter ihnen wüthete, Einhalt gethan hatte (gleichwie er im ähnlichen Falle bei den Athenern als Alexikakos gefeiert worden), und dass diess zur Zeit des peloponnesischen Krieges geschehen sei, lässt sich nicht in seinem ganzen Umfange anerkennen. O. Müller²⁾ hat schon darauf hingedeutet, dass an einen freien Verkehr zwischen Peloponnesos und Attika, wie ihn der Bau des phigalischen Tempels voraussetzen würde, während des Krieges nicht zu denken ist³⁾. Zudem spricht das Zeugniss des Thukydides ausdrücklich dagegen⁴⁾, dass die grosse Pest von Athen sich weiter in den Pe-

1) Paus. VIII, 41, 5.

2) O. Müller, comit. de Phidiae vita I p. 15, kleine Schriften II p. 610. Vergl. Fr. Creuzer's entgegenstehende Ansicht: allgem. Schulzeitung 1832, Nr. 1.

3) Thukyd. I, 146. II, 1. ἀκήρυκτος ἐπιμύθεια.

4) Thukyd. II, 54. Lénormant erklärt diese Worte des Thukyd. von der Pest: ἐς Πελοπόννησον οὐκ ἐπελθεῖν ὅτι ἄξιον καὶ εἰπεῖν dahin, dass die Pest gleich im Ausbruch durch einen heftigen Nordsturm vertrieben worden, und die dankerfüllten Arkader desshalb dem Apollon Hyperboräus einen Tempel erbaut hätten.

loponnesos erstreckt hätte. Es ist somit anzunehmen, dass die Zeitangabe des Pausanias nur in der zufälligen Analogie der Rettung beider Staaten von der Seuche und der darauf fussenden Verehrung des Apollon als Retter und Helfer ihren Grund hat; und da Iktinos wohl nicht das Ende des peloponnesischen Krieges erlebte, so muss die Erbauung des Tempels zu Bassä vor den Anfang des peloponnesischen Krieges gesetzt werden, also vor Ol. 87. 2 (431 a. C.), während sie nach Pausanias Vermuthung erst nach Ol. 88 stattgefunden hätte.

Die Aufgabe des Künstlers war eine höchst schwierige, denn eben der Parthenon existirte bereits. Solche Gelegenheiten sind es, welche eine weitere Entwicklung der Kunst hervorrufen. Die dorische Kunst hatte ihre Vollendung gefunden, ein Schritt vorwärts musste auf ein anderes Feld führen. Iktinos, dem grössten Meister des dorischen Styls, war es vorbehalten, diese neue Bahn zu brechen. Es ist eine conventionelle Annahme, im dorischen Styl die urwüchsige, aber noch nicht ausgebildete Jugendperiode der Baukunst zu finden. Es ist diess jedoch so wenig statthaft, als wollte man in der Einfachheit des Phidias'schen Styls die Jugend der Sculptur suchen. Darin liegt im Gegentheil der Höhepunkt, und jeder Fortschritt führte, freilich nur sehr allmählig, zur Ueberbildung und Ueberfeinerung. Ein solcher Fortschritt war die Einführung des jonischen Styls. Die scheinbar freiere Bewegung, die in demselben herrscht, hat niemals jene wunderbare Harmonie erreichen können, welche die dorische Form so mächtig wirkend machte; Grazie konnte niemals jene stolze Würde ersetzen. Es war derselbe Kampf, den Aeschylos mit Euripides in den „Fröschen“ des Aristophanes kämpft, und der Vorwurf eines Vorwaltens der Materie, des Schweren und Schwerfälligen, beantworten am Besten die Worte des sich vertheidigenden Aeschylos:

„muss ich für grosse

Gedanken, Entschlüsse nicht Worte zugleich
mir verschaffen von gleichem Gewichte?“ —

Auf die Entwicklung des jonischen Styls des Weitern einzugehen, ist hier nicht der Platz⁵⁾. Iktinos war ein besonnener Reformator. Die jonischen Elemente benutzte er mehr andeutend als ausführend; er milderte nur die Strenge des dorischen Styls, um der Aufgabe des Ortes und des speciellen Falles gerecht zu werden⁶⁾. Er wendete sie nur im Innern des

5) Vergl. Lebas in d. Expéd. scient. de la Morée II p. 12. Stackelberg, Apollo-Tempel p. 40.

6) Dem maassgebenden Einflusse des Locals, einem schmalen Plateau in einem Wald-

Tempels an als Einfassung des Hypäthron⁷⁾. Der Naos um 1' 4" höher als die umgebenden Hallen, wird von zehn Säulen eingefasst, die durch Vorsprünge mit den Mauern verbunden sind und hierdurch zu Halbsäulen werden. Es scheint fast, als hätte man der damals noch ungewohnten schlanken Dimension der jonischen Säule nicht getraut und sie darum an massives Mauerwerk gelehnt. Die Säulen selbst sind in ihren Verhältnissen den dorischen des Pronaos ziemlich ähnlich, die etwas zarter gebildet sind, als die des Peristyls. Das Capitäl besteht aus den jonischen Schnecken von sehr einfacher Arbeit und strenger Form. Dieselben konnten ziemlich flach gearbeitet sein, da durch die Hypäthralöffnung die ganze Fülle des Lichtes ungetrübt auf sie fiel und somit auch ohne starke Vertiefung genügende Schattenlinien hervorrief.

Die Basis ist vom spätern attischen Säulenfuss noch sehr verschieden und höchst einfach. In schöner Schwingung gehen die Stege der Canellirung in die Platte über. Die vierte Seite des Naos, dem Eingang gegenüber, enthielt eine einzige Säule, die ein reich ornamentirtes Capitäl trug. Man kann in demselben den Ursprung korinthischer Form erkennen, ohne jedoch an ein absichtliches Herbeiziehen eines neuen Stils zu denken. Diese eine Säule unmittelbar hinter dem Bilde der Gottheit musste auf ganz individuelle Weise gebildet werden, und ein decorativer Character ist um so eher zu erklären, wenn man ein Verhängen mit Draperien zu ihren beiden Seiten annimmt. Als eine specielle Eigenthümlichkeit dieses Tempels ist noch der Raum zu erwähnen, der sich zwischen dem Naos und dem Opisthodom befindet und mit der erstern durch die eben bezeichneten verhängten Intercolumnien, mit dem Peristyl durch eine seitwärts angebrachte Thür communicirt. Diese Thür, gegen alle Symmetrie an der Seitenwand angebracht, zeigt, wie so viele andere Fälle, mit welcher Naivität sich der antike Künstler überall bewegte und wie das positive Bedürfniss, sei es durch Zweckmässigkeit, sei es durch ein feineres Gefühl des Schönen bedingt, stets als maassgebend anerkannt wurde. Pronaos und Opisthodom in allen Theilen gleich, sind von zwei Anten und zwei dorischen Säulen begränzt, die um eine kleine Stufe (8" h.) höher stehend als die Säule des Peristyls und um Entsprechendes zarter gebildet sind. Die Hinterwände als Uebergang

thale (wie es schon der Name *Βᾶσσαί*, homerisch *βῆσσαί*, so wie die Bezeichnung des Berges *κοτύλιον* von *κοτύλη*, Schlucht, andeutet), ist auch die Richtung des Tempelgebäudes zuzuschreiben. Während die Axe der meisten Tempel von Ost nach West gerichtet ist, wendet sie sich hier nach Nord mit geringer Abweichung nach Ost.

7) Vergl. C. F. Hermann, die Hypäthraltempel p. 11. a. a. O.

zum reichgeschmückten Naos sind mit sculptirten Metopen geziert⁸⁾), während die Metopen an der Peripherie des Tempels glatt zwischen ihren Triglyphen stehen und wohl durch Malerei geschmückt waren. Das unendlich stark vortretende Kranzgesims lässt in seiner Giebelstellung die Anwendung von Statuengruppen vermuthen.

So viel über die charakteristischen Merkmale dieses Gebäudes, welches die Alten fast allen andern Tempeln des Peloponnesos an harmonischer Schönheit seiner Glieder⁹⁾ vorzogen.

Ueber die Säulen des Hypäthron zieht sich der in parischem Marmor sculptirte Fries, eines der grössten Meisterwerke antiker Kunst. Von den 24 Marmortafeln, welche den Fries zusammensetzten; sind durch ein glückliches Verhängniss drei und zwanzig erhalten und zwar beinahe unverletzt oder doch so, dass die Ergänzung durch Spuren fehlender Theile unzweifelhaft wird. Die Höhe der einzelnen Tafeln ist 2' 1½" engl.; der Länge nach sind sie verschieden und richten sich nach der Anordnung der auf ihnen sculptirten Figuren. Die Gesamtlänge aller Tafeln ist 101' 2" engl. Die Hälfte des Reliefs stellt einen Kampf zwischen Amazonen und Griechen dar, die andere Hälfte mit Einschluss der verlorne Tafel zeigt den Kampf der Kentauren und Lapithen. Die Anordnung war dergestalt, dass eine Marmortafel, welche Apoll und Artemis auf dem von Rehen gezogenen Wagen darstellt, im Fond des Naos, gerade über der Statue der Tempel-Gottheit erschien. Links schloss sich der Kentaurenkampf an, rechts der Kampf der Griechen mit den Amazonen.

Der Stellung des Reliefs in der Höhe des Hypäthron ist in jeder Beziehung vom Künstler Rechnung getragen. Hier, wo das volle Licht des Tages wirken konnte, ist das Relief entschieden und frei, ohne jedoch ein vollkommenes Loslösen einzelner Theile zu erfordern. So ward auch auf dem geringen Raum, der dem Beschauer blieb — der Naos war 37' lang und 13½' breit, während der Fries 22½' hoch gestellt war — Rücksicht genommen, und Glieder und Figuren, die in horizontaler Anschauung zu lang erscheinen, mussten von unten betrachtet, sich verkürzt und richtig ausnehmen. Die willkürliche Veränderung der Glieder in Beziehung auf die Forderung des Locals findet sich bekanntlich auch anderwärts bei den besten Werken, so bei den Figuren des Parthenon, beim Apoll des Vatican.

8) Aehnlich beim Zeus-Tempel zu Olympia, bei einem der Tempel zu Pästum und zu Girgenti.

9) Paus. VIII, 41, 5: τοῦ λίθου τε ἐς κάλλος καὶ τῆς ἁρμονίας εἵνεκα.

— Was die Anwendung von Malerei betrifft, so dürfte sich diese auf die Färbung der architectonischen Glieder beschränken, höchstens kann auch der Grund des Reliefs von einer tiefen Farbe bedeckt gewesen sein. Eine Malerei der Figuren ist hier wohl nicht anzunehmen; höchstens ein Einlassen der Marmorarbeiten mit Wachs¹⁰⁾, um den Ton des Marmors zu mildern. Namentlich ist es unrichtig, sich die im Werke fehlenden Nebensachen, z. B. Geschirr der Pferde, gemalt zu denken. Bei dem idealistischen Vorgehen des Künstlers konnte ganz gut ein ungeschirrtes Pferd vor einem Wagen stehen. Auch das Bemalen der Augensterne war hier durchaus nicht statthaft. Der scharfe Schlagschatten des Superciliarbogens und die grosse Entfernung des Objects hat gewiss solches Eingehen ins Detail vermeiden lassen. Von Anwendung von Metall für Waffen und Zügel zeigen sich jedoch sichere Spuren in den Löchern, worin diese Theile eingesetzt waren.

Was den Meister dieses Werkes betrifft, findet sich keine Angabe desselben in irgend einem Auctor. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass Alkamenes, der beiläufig um jene Zeit mit der plastischen Ausschmückung des Zeus-Tempels in Olympia beschäftigt war, auch zu diesem Werk berufen ward. Gerade ein solcher Fortschritt gegen den Styl des Phidias, wie er hier ersichtlich ist, ein Fortbilden nach dem Leichtern, Eleganteren, ein Annähern an den Naturalismus der folgenden Zeit lag im Geiste des Alkamenes, dem Schöpfer der Venus in den Gärten, und gewisse ausgesprochene Wiederholungen Phidias'scher Werke in den erhaltenen Fragmenten¹¹⁾ lassen einen Schüler des athenischen Meisters deutlich erkennen. Ob Päonius von Mende, sein Genosse in den Arbeiten des olympischen Werkes, auch hier sein Mitarbeiter war, lässt sich nicht bestimmen, wenn auch einzelne Parthien des phigalischen Reliefs entschieden schwächer in der Ausführung sind. Da übrigens die Ausarbeitung des Reliefs mit freier Hand nach einem Entwurf¹²⁾, nicht wie heutzutage, nach gleich grossen Thonmodellen geschah,

10) Vitruv. VII, 9. Plut. quaest. rom. 98: γάνωσις ἀγαμάτων.

11) Entschiedene Aehnlichkeit, beinahe Imitation findet sich hier mit einzelnen Reliefs des Tempels der Nike apteros zu Athen, z. B. die halbhingegesunkene Amazone, die sich mit erhobenen Händen gegen einen Griechen vertheidigt (Stackelberg l. c. Taf. XII), nur dass am athenischen Relief der Grieche dem Beschauer seinen Rücken zuwendet. Ebenso die Rückenfigur ibid. Taf. VIII, und der seinen verwundeten Gefährten wegschleppende Grieche ibid. Taf. X auf dem Fries des Niketempels mit geringen Veränderungen. Dass jedoch das athenische Werk eine Perserschlacht und keinen Amazonenkampf darstellt, hat Ross (Ross u. Schaubert, die Akropolis zu Athen p. 15 ff.) gegen Stuart, Lebas u. a. zur Genüge bewiesen.

12) Vergl. Clarac, m. d. sc. I. p. 144. O. Müller, Archäologie §. 310, 2.

so ist eine solche Verschiedenheit leicht erklärbar, ohne die Mitwirkung eines zweiten Künstlers für den Entwurf des Werkes anzunehmen, indem die Ausführung wohl den Schülern und Gehülfen überlassen geblieben sein mag.

Die Wahl von Amazonenkämpfen für die Ausschmückung eines von Pest und Seuche rettenden Gottes hängt mit dem Geiste des Apolloncultus innig zusammen. Apollon, ohne ihn symbolisch aufzufassen, ward als der Schutzgott griechischer Cultur im Gegensatz zu barbarischer Rohheit verehrt. Die Nacht und das Chaos mythischer Zeit mit allen ihren Unholden und Schreckgestalten mussten vor dem Licht und Leben bringenden Gotte weichen. Als solchem ward auch ihm das Orakel zu Delphi anvertraut, dessen civilisirender Einfluss auf das antike Leben von so hoher Bedeutung war. Es passt somit der siegreiche Kampf der Hellenen mit den barbarischen Weibern des Thermodon, so wie die Züchtigung der hochzeitstörenden Lapithen (also die Bestrafung von *Υβρις* und *Ἀσέβεια*) ganz gut für einen Tempel des Apoll. Andererseits war er aber auch der Leidensende, wie der heilende Gott. Sein Geschoss rief Krankheit und Seuche hervor¹³⁾, aber er war auch der *Ἀλεξικακος*, *Ἀέσιος* und *Ἐπικούριος*, der Uebelabwendende, der heilende Arzt¹⁴⁾. Daher gebührte gerade ihm die Weihung eines Tempels, um ihn zu versöhnen und das Volk vor seinen Pfeilen zu retten.

Mit dem Gegenstand des Reliefs ist auch diese Seite des Apollondienstes vollkommen im Einklang. Krankheit und Tod erschien der antiken Welt stets im Bilde des Kampfes, nicht allegorisierend, sondern im unmittelbaren Zusammenhang mit ihren Vorstellungen vom Tode, dem sie sich nicht ohne Kampf und Widerstand überlassen wollten. So erscheint auf der bei weitem grössern Zahl der Sarkophage stets die Darstellung eines Kampfes, und als eine spätere Zeit absichtliche Symbolik in die Kunst hineindrängte, erhielt die Figur der Besiegten die porträtartigen Züge des Verstorbenen. Hier aber, am Tempel des Apollon, galt es nicht das Unterliegen, sondern die Rettung vor Pest und Tod zu verherrlichen: man musste eine Darstellung wählen, in welcher das hellenische Element als Träger des Apollon-Cultus die Oberhand behauptete und siegreich aus dem Kampfe mit dem wilden, bildungsfeindlichen Volke Asiens, mit den götterverachtenden Halbmenschen hervorging.

13) Iliad. I v. 50. Euripid. ap. Macrob. Saturn. I, 17.

14) Pind. Pyth. V, 85. VI, 24. VII, 23. Hymn. Apoll. v. 272.

Während somit die Darstellung von Amazonen- und Kentaurenkämpfen mit der allgemeinen und speciellen Bedeutung des Apollon-Tempels übereinstimmt, ist es weniger leicht, die specielle Situation des Mythos anzugeben, auf welche sich der erwähnte Fries bezieht.

Stackelberg in seiner vortrefflichen Abhandlung¹⁵⁾ erklärt dieses Relief unbedingt für eine Darstellung des Amazonen-Einfalles in Attika. Seine Gründe sind von hohem Gewicht. Theseus, der Held dieses Kampfes, bildet auch die Hauptfigur der Kentaurenschlacht und vermittelt so die künstlerische Einheit beider Abtheilungen des Frieses. Apollon als seinen persönlichen Schutzgott verehrend, hatte er ihm in früher Jugend sein Haupthaar geweiht, und unter der Leitung des Gottes erfocht er seine Siege. So war es auch das Orakel von Delphi, zu dem er, von den Amazonen hart bedrängt, seine Zuflucht nahm und dessen Vorschriften ihm zum Sieg verhalfen. Durch diesen Sieg hatte er aber nicht bloss Attika, er hatte Hellas vor dem Einbruch einer barbarischen Nation gerettet, und Denkmale, durch den ganzen Peloponnes verstreut, bewahren das Andenken des besiegten Feindes. Neben Hermes und Herakles wurde bei allen Kampfspielen Theseus geopfert¹⁶⁾ und auch ausser Attika erhoben sich seine Heiligthümer¹⁷⁾. Die Verehrung des Gottes als Apollon Amazonius und die unmittelbare Beziehung derselben zur Artemis Astrateia, denen die Amazonen am Schlusse ihres Kriegszuges durch Hellas Tempel erbauten, deuten ebenfalls auf die Darstellung von Theseus Sieg.

Indessen sind diess nur begleitende Umstände. Die Hauptsache bleibt immer die Darstellung selbst, und diese ist durch den Feldzug in Attika nicht vollkommen zu erklären. Es befindet sich nämlich auf einer der Marmortafeln des Reliefs¹⁸⁾ eine vielbedeutende Gruppe, die einer solchen Auslegung geradezu widerspricht. Beiläufig in der Mitte derselben befindet sich ein Altar, den zwei Amazonen aufs lebhafteste vertheidigen. Die Eine stürmt in vollem Laufe hervor gegen einen angreifenden Hellenen, den Schild gehoben und mit geschwungener Streitaxt weit ausholend — die Gefährtin hat ihren Heldenkampf bereits ausgekämpft und ist dem stärkern Gegner unterlegen — verzweifeln sie sich gegen den mächtigen Arm, der sie bei den Haaren vom Altare wegzerzt. Dass diess ein Kampf um den Besitz des Altars ist, lässt sich nicht verkennen — von einem Flüchten

15) Stackelberg l. c. p. 48 ff.

16) Paus. IV, 32, 2.

17) Paus. II, 32, 8 a. a. O.

18) Stackelberg l. c. Taf. XVI.

besiegter Amazonen zum Altar des Apollon zu Athen, wie Stackelberg meint, kann hier keine Rede sein. Erklärlich jedoch wird die Situation, wenn man, statt an den attischen Kampf, an den Zug des Herakles gegen Themiskyra denken will. In ihrer Heimath, am Heiligthum ihrer National-Gottheit bedroht, mussten die Amazonen den Altar derselben und die nationale Unabhängigkeit schützen. Wie hätten sie, im fremden Lande, an den Altar des Apollon fliehen können, welcher der Helfer ihrer Feinde war? Es muss der Altar der Artemis, der heilige Heerd sein, für den sie mit ihrem Leben einstanden, und in voller Kraft, nicht einer Hülfe suchenden ähnlich, tritt die Amazone hinter demselben hervor. Auch die Hauptgruppe der ganzen Reihe liefert manchen Anhaltspunkt für diese Ansicht, wenn auch hier eine andere Erklärung ebenfalls genügen würde. Die 8. Marmortafel¹⁹⁾ zeigt als Mittelfigur den Helden der ganzen Darstellung, die grösste Figur des Frieses. Der Körper bei aller Kraft und Energie der Musculatur ist von edlern Verhältnissen, das bartlose Haupt mit kurzgeschornem Haare, das Löwenfell über den linken Arm geschlagen und wie als Schild gebraucht, deutet gleicherweise auf Theseus wie auf Herakles. Ihm gegenüber sprengt die Eine der drei berittenen Amazonen mit geschwungener Streitaxt einher, unter den Füßen ihres Pferdes liegt eine nackte männliche Figur mit eigenthümlich gestalteter Mütze. Zwischen den Helden und der reitenden Amazone tritt, diese unterstützend, eine Jungfrau, mächtiger, grösser und bedeutungsvoller als selbst die reitende Fürstin. Ihr Costüm ist vollständiger, feierlicher als das der andern. Sie trägt zwei sich vorne kreuzende Bänder über die Schultern, die Brüste vollkommen verhüllt, das Haupt mit der Stephane geziert, ähnlich der Artemis auf der 13. Tafel²⁰⁾. Stackelberg sieht in dieser Gruppe Theseus im Kampf mit der Hippolyte, die einen Griechen, mit dem Pilos auf dem Kopfe, unter ihr Ross geschmettert hatte, und auf Theseus eindringend von einer von rückwärts hinzueilenden Amazone unterstützt wird. — Doch erlaubt diese Situation auch eine andere Deutung. Allerdings ist die reitende Amazone eine der drei königlichen Schwestern von Themiskyra, aber an ihrer Seite steht, gewaltiger und erhabener als sie, Hera, die Göttin, die im Kleide der Amazonen den Streit schürt, um Herakles zu verderben²¹⁾. Die männliche Figur am Boden ist nicht die eines Besiegten, sie sitzt ruhig am Boden, und kann ihrer Stellung nach

19) Stackelberg l.c. Taf. XIV.

20) Stackelberg l.c. Taf. XIX.

21) Apollod. bibl. II, 5. 9.

nicht gestürzt sein. Die Züge ihres Antlitzes tragen ein ganz anderes Gepräge, als das hellenische. Die Kopfbedeckung ist allerdings der Pilos. Dieser aber, der nicht im Kampfe getragen wurde, gehört zum Costüm der Schiffer und Küstenbewohner²²⁾ und findet sich vorzüglich als Ausdruck barbarischen Costüms, wie auch auf den Sculpturen von Persepolis viele ähnliche Kopfbedeckungen vorkommen. Es erscheint hiernach diese Figur höchst wahrscheinlich als eine Personification des Flusses Thermodon, allerdings zu Füßen der herrschenden Amazone, aber nicht unter den Hufen ihres Pferdes, und sie bezeichnet in Verbindung mit dem früher erwähnten Altar Themiskyra als das Local des Kampfes.

Die Beziehung dieses Gegenstandes zu der Gottheit, welcher der Tempel geweiht war, liegt nun eben in dem Verhältniss derselben zu den Helden des dargestellten Mythos. Dieser Held war entweder Theseus oder Herakles. Es gab, wie oben erwähnt, eine attische Tradition, zufolge welcher Theseus unabhängig von Herakles einen Zug gegen Themiskyra unternommen hatte, in des Peirithoos oder Phorbas Begleitung²³⁾, und da ohne Zweifel athenische Künstler die Bildner dieses Frieses waren, so konnte wohl diese Sage als Thema gewählt worden sein, wobei die früher erwähnte nahe Beziehung des Theseus zu Apollon diese Wahl rechtfertigt.

Andererseits steht aber auch Herakles in Beziehung zu Apollon. Dieser war der Schützer aller Heroen, die sich die Vertilgung von Ungeheuern zur Aufgabe gemacht hatten. In Gemeinschaft mit Herakles bezwang er den Ephialtes²⁴⁾ — das Gytheon zu Lakedämon war das Denkmal ihrer durch Leto, Artemis und Athene bewirkten Einigung²⁵⁾. So konnte wohl auch der Amazonenzug des Herakles als passender Gegenstand zur Verherrlichung des helfenden, rettenden Gottes angewendet werden, der in der Bekämpfung des Tityus und Python dasselbe Ziel verfolgte, wie jene Heroen.

So viel über den Gegenstand der Darstellung. Die Composition trägt den Stempel hoher Meisterschaft an sich. Zu den Arbeiten des Phidias verhält sie sich ähnlich wie der phigalische Tempel zum Parthenon. Es ist

22) Sophocl. Philoct. v. 128. Plaut. Mil. IV, 4, 41.

23) Paus. I, 2, 1. Schol. Pind. Nem. V, 89.

24) Apollod. bibl. I, 6, 2.

25) Diese Versöhnung findet sich dargestellt auf einem kleinen korinthischen Relief, abgeb. bei Dodwell *alcuni bassirelievi* 2–4. Vergl. auch Paus. VIII, 31, 4. Auch die gemeinsame Verehrung von Apollon, Hermes und Herakles unter den Namen der *Spelaiten* gehört hierher. Paus. X, 32, 3.

ein Schritt weiter gethan — die strenge Erhabenheit der Form, durch Grazie und Zartheit gemildert, den Bedürfnissen des Gemüthes näher gerückt. Aber noch ist diese Verfeinerung nicht so weit gegangen, um die Form ihrer Grösse und Bedeutung zu berauben, um die äusserliche Form auf Kosten der künstlerischen zu heben. Man sieht den Schüler des Phidias in jeder Gruppe, in jedem Act. Die Grundregeln der Plastik, durch die Bildwerke des Parthenon zum Kanon erhoben, sind auch hier im Allgemeinen bewahrt. Das Relief verlässt nie seine Unterordnung unter die Forderungen der Architectur. Möglichste Gleichmässigkeit in der Vertheilung der Figuren (deren Stellung nur im Mittelpunkt gedrängt wird), ähnliche Länge und Scheidung einzelner Gruppen bei ungestörter Continuität der Handlung, harmonische Abwechslung senkrechter und schiefer Linien, eine wohlthuende, von aller Steifheit ferne Symmetrie finden sich streng bewahrt, und nirgends sieht man ein Streben, das plastische Werk selbstständig gegen die Architectur hervorzuheben. Bei aller Strenge jedoch setzen sich die Gruppen in bewundernswerther Anordnung innig verbunden fort; jede bedarf der folgenden zu ihrer Vollendung und alle gravitiren gegen den Mittelpunkt, den Höhepunkt der Darstellung. Eben darin liegt aber auch der Unterschied von den Werken des Phidias, wo jede Gruppe gleich berechtigt ist und eine Vereinigung des Interesses, eine Steigerung der Bedeutung im Mittelpunkt vermieden ist. So lässt sich auch nicht läugnen, dass sich leise Spuren eines malerischen Elementes in das Werk von Phigalia eingedrängt haben, und zwar in der Composition, wie auch in der Ausführung. Hierher gehört ausser der eben erwähnten Concentrirung der Handlung in der Mitte, noch das Hinzutreten von Figuren aus dem Hintergrund, welches das gleichmässige Fortschreiten der Handlung hemmt, ferner die häufige Anwendung von Verkürzungen, so wie das Decken und Durchschneiden von Figuren. Ueberhaupt lässt sich ein Streben nach Illusion, nach grösserer Naturwahrheit zum Schaden der ächt plastischen Form nicht verkennen. In der Musculatur, in dem Nachgeben der Fleischparthien gegen Druck und Stoss, in der Anordnung der Haare und Draperien zeigt sich diess am deutlichsten. Freilich ist auch überall Maass gehalten und kein störender Naturalismus, kein Festhalten des Zufälligen in der natürlichen Erscheinung trübt die hohe Ruhe des plastischen Werkes.

Die Mitte der Darstellung bildet die oben besprochene Gruppe²⁶⁾.

26) Abgeb. bei Stackelberg l.c. Taf. XIV. Combe, Anc. marbles of the Brit. Mus. IV pl. 29 ff.

Antiope oder Hippolyte zu Ross die Streitaxt in der Hand, ihr gegenüber Herakles oder Theseus mit Keule und Löwenfell und von rückwärts zwischen sie tretend eine hohe weibliche Gestalt in amazonenartigem, nur mehr feierlichem Costüm, wohl Hera, die unversöhnliche Feindin des Alkiden. Die sitzende Figur könnte den Thermodon darstellen, der stets im Amazonenmythus bedeutungsvoll erwähnt wird.

Ist dieser Held als Herakles bezeichnet, so dürfte in der andern Gruppe derselben Tafel Theseus gesehen werden, der ihn nach Themiskyra begleitete, und dem eigentlich der Preis des Sieges, der von Eurystheus geforderte Gürtel, zu danken war²⁷⁾. Beinahe so gross wie die Figur des erstern Helden, nur etwas zarter und schlanker, vielleicht edler, steht ein jugendlicher Grieche mit fliegender Chlamys im hitzigen Kampfe mit einer Amazone. Er hat sie beim langen fliegenden Haar ergriffen²⁸⁾ und zieht sie vom Ross zu sich hernieder; sie wehrt sich verzweifelnd mit den Händen, die ihre Waffen schon verloren haben; mit den entblössten Schenkeln klammert sie sich ans Pferd, das sich wild bäumt und dadurch den Angriff des Griechen erleichtert. Die Anordnung ist so, dass sie der frühern Gruppe gerade entsprechend, mit dieser symmetrisch die Mitte der ganzen Friesseite bildete. In jeder Beziehung nehmen beide gleichen Rang ein und es liegt eine Bezeichnung der Helden als Theseus und Herakles nahe.

Zu beiden Seiten schliessen sich Kampfszenen zwischen Amazonen und Griechen in mannigfaltiger Abwechslung an. Es sind mehr Amazonen verwundet oder getödtet, als Griechen. Alle Leidenschaften des Kampfes finden sich auf wunderbare Weise in Stellung und Anordnung, in den Zügen der Gesichter ausgedrückt. Wuth und Zorn, Rache, Verzweiflung, rührendes Mitleid und Theilnahme, Angst, Siegesfreude und Todesnoth treten lebendig entgegen und die Darstellung erhebt sich zu einem Pathos, wie ihn nur die Kampfszenen der Ilias bieten. Beinahe dramatisch könnte man die Gruppe nennen²⁹⁾, wo eine Amazone vom Anblicke eines besiegten Jünglings ergriffen, denselben gegen ihre Genossin schützt, die schon die Streitaxt erhoben hat, um den Wehrlosen zu tödten.

Im Gegensatz hierzu zeigen sich Kriegsmuth und Wildheit auf

27) Lykophr. Alexandra v. 1327.

28) Dieses Niederzerren beim langen Haar ist äusserst oft angewendet und bei spätern Werken für Amazonenkämpfe typisch geworden.

29) Stackelberg l.c. Taf. IX.

einer ändern Marmortafel³⁰⁾, wo eine Amazone mit fliegender Chlamys wie der Sturmwind einherbraust, um eine schon halb überwundene Genossin zu retten³¹⁾, so wie die früher erwähnte Amazone, die den Altar vertheidigt.

Auf der andern Seite der Mittelgruppen sind es bärtige Männer, die den Amazonen gegenüber stehen, und in jenem Kampf um den Altar erreicht die Heftigkeit des Kampfes den Gipfel. Die Gruppe der 11. und 12. Relief-Tafel in der Reihe bilden den Abschluss³²⁾. Der Kampf ist ausgekämpft, man rettet die Verwundeten, und trägt seine gefallenen Genossen fort, um sie zu bestatten. Vielleicht bedeutet die Amazone, welche mit einem hellenischen Schild die Mitte der letzten Tafel einnimmt, Hippolyte, die nach dem Kampfe mit dem siegenden Theseus nach Athen zieht.

Was die Ausführung der einzelnen Figuren betrifft, so ist die strenge Typik des Phidias vermieden und die Freiheit individueller Gestaltung wird im vollen Maasse benützt. Daher kommt es auch, dass ein viel grösserer Wechsel von Costümen, Stellungen, dass alle Affecte im Gesichtsausdruck erscheinen konnten. Die verschiedenen Altersstufen, alle Arten von Kleidern und Rüstungen, alle Varietäten des Wuchses und der Figur sind vertreten, und bewirken eine reiche, vielleicht hier und da allzu reiche Lebendigkeit, was sich in einzelnen gezwungenen Stellungen und übertriebenen Draperien zeigt. Uebrigens ist die Zeichnung edel und streng gehalten, und namentlich traf der Künstler in der Gestalt der Amazonen die richtige Mitte zwischen männlicher Kraft und jungfräulicher Zartheit. Was das Bild weiblicher Gestalt entstellen konnte, ist vermieden; demungeachtet sind die Glieder kräftig und der kriegerischen Thätigkeit wohl angemessen. Nur wo diese sich zur Höhe der Leidenschaft steigert, hat sich der Künstler ein kräftigeres Hervorheben der Muskeln erlaubt, wie er in Momenten des Pathos sich dem Zarten, Mädchenhaften genähert. So sind namentlich die Gestalten der verwundeten Amazonen von rührender Grazie, vor Allen eine Sterbende³³⁾, welche auf die Schwester gestützt sich aus dem Kampf entfernen will; aber schon fehlt ihr hierzu die Kraft, die Kniee brechen ein, das schöne Haupt sinkt auf die Brust und die ganze Gestalt bricht in sich selbst zusammen.

30) Stackelberg l.c. Taf. XI.

31) Stackelberg bezeichnet dieselbe sehr treffend mit dem Namen Aëlla (Sturmwind), nach Diod. IV, 16 die erste Amazone, die sich dem Herakles entgegenzustellen wagte.

32) Stackelberg l.c. Taf. XVII u. XVIII.

33) Stackelberg l.c. Taf. XVII.

Die Bildung der Köpfe ist der besten griechischen Zeit würdig³⁴). Die Individualisirung geht hier nur weit genug, um die Situation zu rechtfertigen, ohne die typische Reinheit einzubüssen. Zwischen den Physiognomien der Griechen und Amazonen kann kein charakteristischer Unterschied bemerkt werden; es lag im Geiste der griechischen Kunst, auch die fremde barbarische Erscheinung so weit zu hellenisiren, dass sie die Einheit des Kunstwerkes und die Forderungen der Schönheit nicht verletzte. Es sind eben die idealen Typen, die mit geringen Modificationen erscheinen. Die kurze Stirne, oft durch den Helm oder eine Binde noch verkürzt, die gewölbten Augenbogen (welche durch den scharfen Schatten, den sie werfen, die Vermuthung eingesetzter oder gefärbter Augen entkräften), die gerade am Rücken flache Nase, die scharf begränzten, durch leise Oeffnung rundlich sprechenden und lebhaften Lippen, das eckige Kinn, die geringe Breite des Antlitzes wiederholen sich in mannigfaltiger Abwechslung und ohne jemals durch Gleichmässigkeit zu ermüden.

Nur in der einen oben erwähnten männlichen Figur mit dem Pilos am Haupte trägt das Gesicht einen fremdartigen Typus, es ist flach und ausdruckslos, die Nase kürzer, die Wangen breiter als bei den andern Figuren, was in dem Streben, die asiatische Abstammung zu bezeichnen, seine Erklärung findet.

In der Bildung der Haare zeigt sich ein entschiedener Fortschritt gegen die Zeit des Phidias, welche gerade in diesem Punkte sich ältern Arbeiten anschloss. Statt der parallelen Streifen oder Ringe, welche auf den Figuren des Parthenon noch nicht ganz aufgegeben sind, zeigt sich am phigalischen Relief das Haar in freier ungezwungener Fülle. Bei den männlichen Figuren ist es meist kurz abgeschnitten, was einerseits der Jugend der Kämpfer entspricht³⁵), andererseits die gymnastische Kraft und Uebung characterisirt³⁶), also zur Kampfesform vollkommen passt. So hat namentlich Herakles das kurze etwas struppige Haar, das später in seinem Bilde typisch geworden. Nur ein verwundeter Grieche, der die Hand flehend erhebt und die Amazonen zum Mitleid rührt³⁷), hat bei seinen im Ganzen weib-

34) Adamant. Physiogn. XXIV, p. 412 ed. Franz: *πρόσωπον τετράγωνον, χεῖλη λεπτά, ῥίνα ὀρθήν· ὀφθαλμοὺς ὑγροὺς, χαροποὺς, γοργοὺς, ὥς πολὺ ἔχοντας ἐν αὐτοῖς· εὐοφθαλμοτάτον γὰρ πάντων ἔθνων τὸ Ἑλληνικόν.*

35) Das Knabenhaar ward im Ephebenalter einer Gottheit geweiht und abgeschnitten, Soph. Aj. 1179. Das kurze Haar hiess dann *σκαφίον*, vgl. Lukian. Lexiph. 5. Thukyd. II, 62. Schol. Aristoph. Av. 806.

36) Poll. IV, 10. 136.

37) Stackelberg l. c. Taf. IX.

lichen Formen auch lange wallende Locken, als wollte der Künstler mit feinem Tacte die unmännliche Stellung durch die Gestalt motiviren. Nur die Figur des Thermodon hat parallel herabhängende Streifen, welche dem orientalischen Kopfputze analog sind³⁸⁾.

Die Amazonen haben das Haar grossentheils unter den Helmen oder Hauben versteckt und zwar entweder nach Mannessitte in kurz geschnittenen Locken, oder in einem Knoten am Scheitel zusammengebunden. Einige Male ist das Haar zusammengehalten durch eine Binde, die *ταυρία*³⁹⁾, charakteristisch sowohl für den gymnastischen Sieg, als auch für priesterliche Weihe, oder auch durch einen Schleier, *κηδεμνον*⁴⁰⁾, der im Winde flatternd die Bewegung der Figur hervorhebt. Oft auch fällt das Haar ganz frei in lange Locken herab, offenbar nach Verlust des Helms, und gerade das Erfassen bei dem fliegenden Haar gibt ein bezeichnendes Motiv für Amazonenkämpfe.

Die eigentliche Kopfbedeckung ist ebenfalls wechselnd. Bald ist es der Helm ohne Federbusch, *κυνή, κατατυξ*⁴¹⁾, mit einem kurzen, diademartigen Stirnschilde, der *στεφάνη*⁴²⁾, versehen. Die Form des Helms schliesst sich durch eine Erhöhung am Scheitel an die phrygische Mütze, *μύρα*, die ebenfalls vorkommt, und hat namentlich von derselben die zu beiden Seiten herabhängenden Flattern, die jedoch öfters mehr als Wangenschirme, *παγαγαθίδες*⁴³⁾, dienen. Unter dem Namen *κερβάσια* erscheint ein ähnlicher Helm als charakteristische Kopfbedeckung der asiatischen Völker⁴⁴⁾.

Das Costüm der Amazonen schliesst sich in seinen Elementen an die traditionelle Tracht dieser kriegerischen Jungfrauen an; allein der künstlerische Sinn wusste es dem Styl des Werkes so genau anzupassen, dass die ideale Form auch hier vorwaltend ist. Die Frage über die Anwendbarkeit localen Costüms ist namentlich in der modernen Kunst oft angeregt und meist ungenügend beantwortet worden. In den antiken Werken liegt wie für alle künstlerische Zweifel, so auch für diesen die ohnfehlbare Entscheidung. Hier zeigt es sich, wie weit das fremdartige specielle Element

38) Vgl. Xenoph. Cyrop. I, 3, 2.

39) Athen. XV p. 668 D. Vgl. Welcker, Schulzeitung 1831, Nr. 84.

40) Hesych. v. *κηδ*.

41) Iliad. X v. 258.

42) Iliad. VII, 12. X, 30. Poll. VIII, 14. 158.

43) Strab. XV p. 734.

44) Poll. VII, 9, 30.

selbstständig auftreten darf und wie weit sich der Künstler befugt hielt, das fremde Costüm nach hellenischer Tracht zu gestalten. Es ist auch hier wieder die künstlerische Form, die bei aller Berechtigung des Inhaltes zur Geltung kommen muss, wenn das Werk seine wirkliche, eigentliche Bedeutung bewahren soll.

Das Costüm erscheint hier wie immer in der griechischen Kunst durchaus als dienendes tragendes Moment, um die Bedeutung des Körpers zu heben, seine Bewegungen anzudeuten. Im Relief hat es noch die besondere Aufgabe, eine Art von Verbindung zwischen den einzelnen Gestalten herzustellen und die Lücken der Composition auszufüllen. Gerade in der Darstellung eines Kampfes, wo die vorausgehenden Momente von Wichtigkeit für das Verständniss sind, wird die Bedeutung des Gewandes um so grösser, da die vorübergegangene Bewegung nur durch den Faltenwurf zum Ausdrucke kommt. Daher sind Gewänder in Reliefs und Gruppen unerlässlich und sogar die nackten Figuren der Hellenen mit Draperien in Verbindung gebracht. Der Character der Draperie hat im phigalischen Relief bereits etwas von der Einfachheit und Ruhe früherer Werke eingebüsst, und ein gewisser Schwung stört manchmal den Eindruck; indessen gehört es noch immer zum Vortrefflichsten, was in dieser Richtung geleistet wurde. Ueberall ist strenges Maass gehalten; die Körperform tritt stets hervor, nur gleichsam eingefasst und gehoben durch das Gewand.

Als charakteristisches Gewand der Amazonen erscheint der kurze dorische Chiton, ähnlich angeordnet wie bei der Vaticanischen Statue, mit doppeltem Gürtel, dem *στροφος* oder *στροφιον*, unter den Brüsten, und der *περιζώστρα* über den Hüften, wodurch der *κόλπος*, ein faltenreicher Bausch zwischen beiden, entsteht. Selten ist derselbe als *σχιστός χιτών* am Schenkel aufgetrennt, wie der eigentlich dorische Chiton. Dieser Chiton wird auf den Schultern durch Knöpfe oder Spangen, *περόνη*, *φίβλα*, zusammengehalten, oder schliesst auch ganz und lässt die Arme nur durchschlüpfen. Oefters ist die eine Spange losgerissen oder fehlt gänzlich, so dass die eine Brust entblösst wird; nie ist jedoch eine Brust weggelassen. Dieser Zug der Sage ist, wie schon oben erwähnt, von der bildenden Kunst stets als unkünstlerisch verworfen worden; im Gegentheile sind die Brüste kräftig und erhoben und von jener jugendlich zugespitzten Gestalt, wie sie den Figuren aus dem Kreise der Artemis ertheilt werden. Ausserdem tragen die Amazonen dem griechischen Gebrauch entsprechend die Chlamys⁴⁵⁾, den Reitermantel, wie die Epheben am Parthenon, oder

45) Poll. VII, 13, 54.

auch nur die Chlanis⁴⁶⁾, ein schmales langes Gewand um den linken Arm geschlagen und im Kampfe schildartig angewendet, um einen Streich aufzufangen⁴⁷⁾. Die Ecken fliegender Gewänder sind stets mit kleinen Gewichten beschwert, *θύσανοι, σίλλυβα, ῥοῖσχοι*, um ihnen Schwung geben zu können. Jene Amazone, die als Hera bezeichnet wurde, trägt ein der Amazonengöttin Artemis entsprechendes Costüm⁴⁸⁾. Namentlich deuten darauf die kreuzweisen Bänder über der Brust, wie sie sich auf mehreren Artemis-Statuen (Versailles) finden, so wie das weite hauschige Gewand. Die Füße sind stets mit Socken oder eng anliegenden Stiefeln, *συχάδαι*, bekleidet; auch kommen die speciell skythischen Anaxyriden vor und zwar an zwei Figuren, die auch sonst noch nach orientalischer Art mit einem Aermel-Chiton bekleidet sind⁴⁹⁾.

Auch die Bewaffnung entlehnt nur die Elemente aus der Sage und schliesst sich ganz an die allgemein angenommene künstlerische Form an. In den Schildern ist nur durch einen mondförmigen Einschnitt, *ἀγκύλη*, die Urform der Pelta zu erkennen. Von Angriffswaffen findet sich das zweischneidige Beil, *σάγαρις*, dessen Erfindung ihnen zugeschrieben wurde, und als Andeutung der Bewaffnung durch Bogen, ein Köcher, *γωνυτός, φαρέτρα*, an der Seite einer Amazone. Mehrere tragen die kurzen Schwerter der gefallenen Feinde.

Dass nur drei der Amazonen zu Pferde dargestellt sind, lag ganz im Geiste griechischer Kunst, der ein Helm als Andeutung der Bewaffnung, ein schmales Tuch für die Kleidung genügte. Der Contrast zwischen der menschlichen und thierischen Form sollte nur im Mittelpunkte der Composition in seiner ganzen Lebhaftigkeit hervortreten, vielleicht auch in Rücksicht auf die vielen Pferdeleiber der andern Hälfte des Frieses. Die Form der Pferde ist jene kleine eigenthümliche Gestalt, wie sie auch am Parthenon vorkommt, und die, obwohl unsern Begriffen von Naturwahrheit widersprechend, doch einen vollkommen harmonischen Eindruck hervorbringt. Namentlich die Dimension, die relativ zu klein ist, aber sich der Grösse der menschlichen Figuren vollkommen anschliesst, ist von treffender Wirkung. Die Physiognomien der Pferde sind voll seltner Kraft und Energie und einer feurigen Lebendigkeit. Zügel und Zaum fehlen gänzlich und

46) Poll. V, 18. VII, 12. 49.

47) Caesar Bell. gall. I, 75.

48) Callim. hymn. Dian. v. 11. Christod. p. 308.

49) Aermel gehörten sowohl zur jonischen, als auch zu der damit in Beziehung stehenden asiatischen Tracht. Hesych. v. *ξύστις*, vgl. unten Cap. III n. 2.

waren, wie aus den Befestigungslöchern ersichtlich ist, aus Metall angefügt.

Der Gründung des Tempels der Phigalier unmittelbar vorher- ^{Metope von Olympia.} gehend, fand der Bau des grossen Zeus-Tempels zu Olympia statt. So wie Olympia ein Mittel- und Convergenzpunkt der griechischen Bildung war, ohne dass jedoch ein neues, originales Cultus-Element von dort ausging, so trugen auch die besten künstlerischen Kräfte das ihre bei zur Verherrlichung des olympischen Heiligthums, ohne dass die Kunst selbst dadurch in ein neues Stadium gebracht wurde. Der toreutische Koloss des Zeus galt als die Spitze griechischer Kunst⁵⁰⁾, aber es war weniger das einzelne Werk des Meisters als sein fortgesetztes Wirken als Lehrer und Künstler, durch welches er der griechischen Kunst eine neue Gestalt verlieh. Auch die Architectur hatte keinen bedeutenden Fortschritt durch den Tempel zu Olympia gemacht. Der viel einfachere, schon im Entwurf erhabener, von unnützer Pracht ledige Parthenon steht viel höher, als der Zeus-Tempel, so weit er durch Restauration wieder herzustellen ist. Demungeachtet bleibt die Restauration dieses Werkes eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst-Archäologie. Trotz der Zerstörung, in der er gefunden wurde, ist es durch die Mannigfaltigkeit der erhaltenen Fragmente möglich geworden, ein nicht undeutliches Bild von demselben zu gewinnen und die tadellose Richtigkeit der Nachrichten, die uns Pausanias darüber erhalten hat, an vielen Punkten zu erkennen.

Der Tempel wurde von Libon aus Elis gebaut und um Ol. 86, 3 vollendet⁵¹⁾. Zur Ausschmückung der Giebel wurden die Schüler des Phidias, Alkamenes und Päonios von Mende, berufen⁵²⁾. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Anordnung der Figuren den unmittelbar unter Phidias Leitung gearbeiteten Gruppen des Parthenon entsprach, obwohl Alkamenes allerdings anderwärts eine gewisse Selbstständigkeit bewährte. Der Pronaos und Opisthodom, die bei diesem Tempel mehr ins Bereich geweihter Räume bezogen wurden, als es sonst zu geschehen pflegte, und welche beide durch eherne Thüren mit dem innern Heiligthume communicirten, waren durch sculptirte Metopen, die sich zwischen den Triglyphen befanden, reich geschmückt. Pausanias erzählt, dass die Arbeiten des

50) Plin. h. n. XXXIV, 8. 19. 54. Quinctil. inst. XII, 10. Suid. v. *Phidias*, Arrian. Epictet. I, 6. Dio Chrysost. or. XII p. 209.

51) Im Gegensatze zu Heyne's Ansicht (Antiquar. Abhandlg. I p. 201) entscheidend nachgewiesen durch O. Müller, comt. d. Phid. vita I p. 24 ff.

52) Paus. V, 11, 2.

Herakles den Gegenstand derselben gebildet haben. Er führt deren nur eilf an, allein bei der Freiheit, die man sich in der Vertheilung von Triglyphen auf dorischen Gebälken zu nehmen pflegte, ist es leicht möglich, dass auf der einen Seite sechs Metopen und auf der andern nur fünf ihren Platz fanden⁵³⁾.

Unter den für den Opisthodom angeführten Metopen befindet sich der Kampf des Herakles um den Schild der Amazonen⁵⁴⁾. Eines der eben an der Stelle des Pronaos gefundenen Bruchstücke lässt sich ganz gut als solcher restauriren. Es zeigt in flachem Relief einen von einem Schilde grösstentheils bedeckten Torso, der nach den Falten des gegürten Chitons mit Wahrscheinlichkeit dem Körper einer Amazone angehört. An ihrer linken Seite kann man einen Köcher erkennen; die Falten des Chitons sind symmetrisch und parallel, ähnlich denen an der Amazone von Selinus. Von der Figur des sie bekämpfenden Herakles ist nur das linke stark vortretende Bein vom Knie abwärts erhalten, aus dessen Stellung geschlossen werden muss, dass die Amazone am Boden liegend sich gegen den andrängenden Gegner wehrte.

Durch solche Deutung dieses Fragmentes⁵⁵⁾ erklärt sich vielleicht auch die Stelle des Pausanias, der auf jener Metope Herakles um den Schild der Amazone kämpfen lässt: im Widerspruch mit andern Angaben, die einstimmig den Gürtel als Preis des Sieges bezeichnen⁵⁶⁾. Vielleicht hat diese

53) Abbildung und Restauration des Tempels in *Expédit. scient. de la Morée* I pl. 75, Fig. 2. Vergl. Lenormant und Forchhammer im *Bullet. del. Institut.* 1832 p. 17 u. 37, welche die Abtheilung der einzelnen Sculpturen durch Triglyphen verwerfen und einen fortlaufenden Fries annehmen. Welcker, *alte Denkmäler* I p. 207, nimmt einen Ausfall im Text oder eine Auslassung des Pausanias an. Diesem letzteren steht jedoch die Angabe desselben Auctors über die Giebel des Herakles-Tempels zu Theben entgegen Paus. IX, 11, 4, nach welcher auch dort nur die meisten der 12 Kämpfe dargestellt waren.

54) Die Stellung des Amazonenkampfes in der Reihe der zwölf Arbeiten wird verschieden angegeben. Apollod. bibl. II, 5, 9 bezeichnet ihn als das 9. Werk des Helden. Am Schild des Eurypilos (Quint. Sm. VI v. 208) wird er als das 7. angeführt. Antholog. gr. IV, 8, 6 nennt ihn an der 6. Stelle; eben dort Auson. eclog. 9 und Hygin. fab. 30. An der Ara capitolina (Visconti mus. PCl. IV A. 6. 7) kommt er als 10. That vor, an der albanischen Schale (Zoega, *bassi relievi ant.* II tav. 63) fehlt der Amazonenkampf gänzlich.

55) Welcker, *Rhein. Mus. f. Philol.* I p. 503.

56) Am deutlichsten ist dieser Kampf um den Gürtel auf einem der beiden Reliefs der Borghesischen Sammlung (abgeb. bei Bouillon, *mus. d. antiques* III pl. 18, 2), welche die 12 Arbeiten des Herakles darstellen. Am Rande des einen steht Herakles mit einer grossen Chlamys bekleidet: er tritt mit seinem linken Fusse auf die Brust der vor ihm liegenden Amazone und zieht ihr den langen Gürtel vom Leibe ab.

Abweichung in der Composition dieser Gruppe ihren Grund, die allerdings den Schild bedeutsam hervortreten lässt, und dieser somit dem Beschreiber als Gegenstand des Kampfes erschien.

Die Uebereinstimmung der übrigen Fragmente mit den Angaben des Pausanias gibt dieser Auslegung eine erhöhte Wahrscheinlichkeit. Der Styl der Arbeit ist ein ganz eigenthümlicher, skizzenartiger, ohne dass man darin wie Raoul-Rochette annimmt⁵⁷⁾, einen Provincial-Geschmack zu sehen genöthigt ist. Aus den spärlichen Resten lässt sich der entschiedene Einfluss der Schule von Athen deutlich erkennen, und wenn stellenweise das Alterthümliche vorschlägt, wenn ein gewisser Grad von Selbstständigkeit darin sichtbar ist⁵⁸⁾, so muss eben der Umstand erwogen werden, dass eine persönliche Aufsicht des grossen Meisters, dass sein schaffender, ordnender Geist hier nicht unmittelbar walten konnte, wie bei den zu Athen selbst vollendeten Werken. So enthält das Haupt des Herakles allerdings einen fremdartigen Typus, der bei aller Tüchtigkeit uns nicht so sympathisch erscheint als die Köpfe auf athenischen Werken; aber der Pallaskopf eines andern Fragments zu Olympia trägt den Stempel Phidias'scher Schule auf der wunderbar reinen Stirne, die allein ein Bild von solcher Grossheit geschaffen haben kann. Die Lebhaftigkeit der Bewegung in den geringen Sculpturresten, die uns geblieben, der grossartige Styl, die Vermeidung alles überflüssigen Details (da selbst Bart und Haare⁵⁹⁾ nur in allgemeinen Umrissen angedeutet sind), die Naturwahrheit im hohen künstlerischen Sinn, die sich nicht slavisch an die Natur klammert, sondern diese künstlerisch gestaltet, beweisen einen so entschiedenen Fortschritt gegen ältere Werke, dass das Werk unabweislich athenischen Künstlern zugeschrieben werden muss. Dieser Fortschritt ist ein generisch verschiedener von dem, wie er sich an den beiläufig gleichzeitigen Reliefs des südlichsten Tempels zu Selinus zeigte, woselbst die Kunstentwicklung nur ihren regelmässigen, durch keine höhere Potenz beschleunigten Gang genommen. Dass diese Betrachtung nur durch die Auffindung besser erhaltener Fragmente grössere Sicherheit erhalten könnte, ist begreiflich.

57) R. Rochette, Rapport à l'Acad. im Journ. des savants 1831 févr. p. 93.

58) Vgl. O. Müller, comt. de Ph. v. I p. 39. Neque is (Alcámenes) vestigia magistri anxie pressisse, sed potius aliquantum ab illo alienatus esse videtur.

59) Es scheint nicht, dass man von der massenartigen Andeutung von Bart und Haaren auf eine detaillirte Ausführung derselben durch Malerei schliessen darf, da die Malerei sicherlich nur zur Hebung der Massen, nicht zur Ausführung des Details benutzt ward.

Ausserhalb dieser Metope befanden sich Amazonendarstellungen noch an zwei andern Stellen des olympischen Tempels, von denen uns Nachrichten, aber keine Fragmente erhalten sind. Auf dem von goldenen Löwen getragenen Schemel vor dem Throne Zeus, Thranion genannt, sah man in erhabener Arbeit den Kampf der Athener und Amazonen⁶⁰). Auf der Balustrade, die den Thron umgab, oder auf der Armlehne, befand sich eine Reihe mythischer Szenen, durch Panānos, den Freund und Mitarbeiter des Phidias⁶¹), gemalt. Die Wände waren ebenfalls mit Gemälden geziert, darunter Penthesileia in den Armen Achills den Geist aufgebend⁶²) — die erste Nachricht von der Benützung nachhomerischer Dichtungen zu Zwecken der bildenden Kunst.

Parthenon. Während die Metopen des olympischen Tempels den Zustand der Kunst in gewisser Unabhängigkeit von dem Einflusse des Phidias erscheinen lassen, sind an spärlichen Resten der Metopen der Nordseite des Parthenon Andeutungen einer Composition des Amazonenkampfes durch jenen unsterblichen Meister selbst erhalten⁶³). Leider sind die Fragmente in solchem Zustande, dass jede genauere Angabe nahezu unmöglich wird, und nur die regelmässige Abwechslung von männlichen und von weiblichen Figuren ist daraus zu entnehmen. Der Styl der Arbeit, so weit derselbe in allgemeinsten Umrissen erkannt werden kann, ist den besser erhaltenen Metopen der andern Seiten ähnlich.

Schild der Pallas. Von dem Amazonenkampfe am Schilde der Pallas Parthenos, ebenfalls von Phidias selbst gebildet, sind in Auctoren einige Nachrichten erhalten, die jedoch kein anschauliches Bild der Composition zu erzeugen im Stande sind. Die Figur der Pallas⁶⁴), ein mächtiger Akrolith, ward um Ol. 85, 3 von Phidias selbst vollendet und galt als das bedeutendste Werk griechischer Toreutik nächst dem Zeus von Olympia. Die Göttin war stehend in

60) Paus. V, 11, 2: Τὸ ὑπόθημα δὲ τὸ ὑπὸ τοῦ Διὸς τοῖς ποσὶν, ὑπὸ τῶν ἐν τῇ Ἀττικῇ καλούμενον θρανίων λέοντάς τε χρυσοῦς καὶ Θησέως ἱππευομένην ἔχει μάχην τὴν πρὸς Ἀμαζόνας τὸ Ἀθηναίων πρῶτον ἀνδραγάθημα ἐς οὐχ ὁμοφύλους.

61) Paus. l. c.: ἐπὶ δὲ τῶν κανόνων τοῖς λοιποῖς ὁ λόγος ἐστὶν ὁ σὺν Ἡρακλεῖ μαχόμενος πρὸς Ἀμαζόνας. Vgl. Strab. VIII p. 354, der Panānos ἀδελφιδοῦς, während Paus. ihn ἀδελφὸς Φειδίου nennt.

62) Paus. l. c.: Πενθεσίλειά τε ἀφίεισα τὴν ψυχὴν καὶ Ἀχιλλεὺς ἀνέχων ἐστὶν αὐτήν.

63) Vgl. Dodwell, class. and geogr. tour through Greece I p. 339. Leake, Topogr. of Athens p. 226. Stuart und Revett, Alth. v. Athen II p. 358.

64) Paus. I, 24, 5—7. 17, 2. Plin. h. n. XXXVI, 5, 4. Maxim. Tyr. diss. XIV, 1 p. 260.

langem Gewande⁶⁵⁾ dargestellt, den Helm auf dem Haupte, die Lanze in der rechten Hand, in der Linken ein Bild der sie niemals verlassenden Nike. An derselben Seite befand sich, ohne Zweifel ihren Arm unterstützend, der goldene Schild. Die concave Seite desselben⁶⁶⁾ zierte die Darstellung der Gigantomachie, die convexe äussere Seite der Amazonenkampf⁶⁷⁾, die erste Heldenthat der Athener gegen Nichthellenen. Ueber die Art dieser Composition, die ohne Zweifel friesartig sich in concentrischen Kreisen an der Contur des Schildes anschloss, lässt sich keine weitere Vermuthung aufstellen. Dass sie zu den gelungensten Arbeiten gerechnet wurde, beweisen die häufigen Wiederholungen derselben im Alterthum⁶⁸⁾.

Wie fast an jedes bedeutende Werk, so knüpften sich auch an diesen Schild eine Reihe von anectodenhaften Nachrichten, die aber zum Wenigsten das Interesse beweisen, welches diese Arbeit erregte. Plutarch⁶⁹⁾ erzählt, dass Phidias in der Darstellung der Amazonenschlacht sein eigenes und des Perikles Bild angebracht habe, eine Thatsache, die von dem auf jede Grösse eifersüchtigen athenischen Demos feindselig aufgefasst wurde⁷⁰⁾, um so mehr, als diess wirklich den *αἰδώς* vor einer Darstellung göttlicher Gestalt verletzte. Er selbst hatte sich als kahlköpfigen Greis dargestellt, der gegen eine andringende Amazone einen Feldstein mit beiden Händen erhob; Perikles erschien als gewappneter Krieger, der aber mit dem Schilde einen Theil seines Antlitzes verdeckte, um die Aehnlichkeit

65) Isocr. *περὶ ἀντιδοσ.* §. 2.

66) Es ist kaum begreiflich, warum Quatremère de Quincy Jupiter olymp. p. 240 gegen alle Angaben die innere Seite des Schildes als mit der Amazonen-Schlacht geschmückt bezeichnet.

67) Paus. I, 17, 2. Plin. XXXVI, 5, 4: ... sed scuto ejus, in quo Amazonum proelium caelavit, intumescete ambitu parmae, ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem — aus welcher Stelle Panofka das Wort parmae ausscheidet, indem er in quo auf scutum bezieht und parmae für einen Marginalbeisatz zu ejusdem hält. Nach der Wiener Handschrift fällt in quo aus, wonach parmae bleiben kann und die ganze Stelle wesentlich verbessert wird.

68) So namentlich durch die Söhne des Polykles im Tempel der Minerva Cranea Paus. X, 34, 3. 4.

69) Plut. Per. 31. Nach Cic. quaest. Tusc. I, 15 brachte er sein Bild in solcher Weise an, weil er nach athenischer Sitte seinen Namen nicht an die Statue schreiben durfte.

70) Philoch. ap. Schol. Aristophan. Pac. 604. Nachdem eine Anklage des Menon über Veruntreuung am Gewichte des Goldes durch Phidias entkräftet worden, nahm man die Klage wegen der Porträts an, und Phidias starb im Kerker Ol. 87,1 unter dem Archon Pythodorus, wie Philoch. ihn richtig nennt, während seine Angaben über des Künstlers Flucht nach Elis und seinen Tod daselbst auf Irrthum beruhen.

nicht zu auffallend zu machen⁷¹⁾. Während diess historisch feststand, fügte die Sage hinzu, dass Perikles, von dem Neide seiner Mitbürger eine Vernichtung seines Porträts fürchtend, einen geheimen Mechanismus derart anbrachte, dass eine Entfernung seines Kopfes die Zerstörung der ganzen Statue mit sich geführt hätte⁷²⁾: eine Anekdote, die Quatremère de Quincy durch eine Restauration des Gerippes der hohlen Statue zu erklären unternommen hat⁷³⁾.

Theseus-Tempel. Ausser den Bildwerken am Parthenon befanden sich zu Athen noch mehrfache Darstellungen des Amazonenkampfes, dessen local-athenische Bedeutung eben um jene Zeit besonders hervorgehoben wurde. Unter den noch vorhandenen achtzehn Metopen jenes Gebäudes, das meist unter dem Namen des Theseustempels bekannt ist⁷⁴⁾, befindet sich eine (die achte Metope, wenn man von der südlichen Ecke zu zählen beginnt), auf welcher man den Kampf des Herakles mit der Amazone zu erkennen glaubt⁷⁵⁾. Es scheint der Zweikampf in ähnlicher Weise, wie in der erwähnten Metope zu Olympia, dargestellt zu sein. Die Amazone war zu Boden geworfen und Herakles stellte den Fuss auf ihren Leib.

Im Innern des Theseustempels⁷⁶⁾ befanden sich in drei grossen Wandgemälden von der Hand des Mikon Scenen aus dem Leben des Theseus, und zwar Theseus in Kreta, sein Kampf gegen die Kentauren, und auf der einen Längenseite der gegen die Amazonen.

Pökie. Von demselben Meister war auch ein Theil der Gemälde in der Pökie ausgeführt, welche die Heldenthaten der Athener verherrlichen sollten, und zwar gegenüber der von Panānos gemalten Marathonischen Schlacht: der Kampf der Amazonen in Attika⁷⁷⁾. Dass Mikon gerade dieses Thema

71) Dio Chrysost. or. XII p. 195: *Περικλέα δὲ καὶ αὐτὸν λαθῶν ἐποίησεν*. Quatremère de Quincy vermuthet auf einem Vasengemälde Wiederholung jener beiden Figuren. Abgeb. in seinem *Jup. Olymp.* pl. 10.

72) Plut. *Per.* 31. Aristot. *de mundo* VI p. 863. Apulej. *de mundo* p. 72.

73) Qu. de Quincy, *Jupit. Olymp.* p. 242.

74) Ross, *Tempel des Ares*, vindicirt dasselbe dem Ares, während E. Curtius in Gerhard's *archäol. Zeitung* I p. 97 die mehr verbreitete Benennung des Theseions vertheidigt.

75) Leake, *Topogr. of Ath.* p. 399; Ross *l. c.* p. 6. Stuart u. Revell, *Alth. von Athen* II p. 324.

76) Paus. I, 17, 2: *γραφαὶ δὲ εἰσι πρὸς Ἀμαζόνων Ἀθηναῖοι μαχόμενοι*. Vergl. Leake, *Topogr.* p. 400. Böttiger, *Archäol. d. Malerei* I p. 254 ff.

77) Paus. I, 15, 2: *ἐν δὲ τῷ μέσῳ τῶν τοίχων Ἀθηναῖοι καὶ Θησεὺς Ἀμαζόσιν μάχονται*. Vergl. Plin. XXXV, 35. Aristoph. *Lysistr.* 677—680. Schol. Aristoph. ad *l. c.*

vielfach behandelte, hat vielleicht auch darin seinen Grund, dass er in der Darstellung von Thieren vortrefflich war und in jenem Kampfe wiederholt dazu Gelegenheit fand⁷⁸⁾.

Auch über die Darstellung der Penthesileia in der Lesche Lesche zu Delphi. zu Delphi besitzen wir nur spärliche Nachrichten⁷⁹⁾. Jene Gemälde hatten eine Nekyia aus der Heimkehr des Odysseus zum Gegenstande, und zeigten, wie es scheint, die Königin der Amazonen, den skythischen Bogen und ein Pardelfell über den Schultern, neben ihr Paris, der seinem irdischen Character treu, die jungfräuliche Heldin lüstern an sich zu locken strebt. Ueber Composition und Styl dieser Gemälde lässt sich aus alten Nachrichten der Schriftsteller wohl keine so lebhaftere Vorstellung gewinnen, als aus den wenigen Wandgemälden, die uns in den Häusern von Pompeji erhalten sind. Allerdings dürfte der Styl des Polygnot und seiner Zeitgenossen von dem der pompejanischen Maler sehr verschieden sein; demungeachtet haben diese doch viele unserer Ansichten über antike Malerei verbessert und manches Vorurtheil gegen dieselbe zerstört.

So ist auch eine Darstellung des Amazonenkampfes in höchst einfacher, aber lebendiger Composition im sog. Hause des tragischen Dichters zu Pompeji erhalten⁸⁰⁾, und weit entfernt, darin eine Copie jener grossen historischen Gemälde zu suchen, kann man doch die Benützung mancher Motive und die Manier, freilich ins Elegantere, Genrehafte übertragen, in den zierlichen Gruppen des pompejanischen Bildes vermuthen. Klarheit der Anordnung, Sicherheit der Zeichnung, einfache kräftige Farben und die innige Verbindung der Glieder des Ganzen, ungeachtet der geringen Figurenzahl auf verhältnissmässig grossem Raum, sind dessen wesentliche Eigenschaften.

Während diese Werke aus zerstreuten Nachrichten uns mühsam in der Phantasie ergänzt werden können, sind uns noch einige Sculpturfragmente erhalten, deren Entstehung wohl zweifellos in jene Zeit zu versetzen ist.

Es sind diess der weiter unten zu besprechende Marmor- Fragmente von Sparta und Athen. sarkophag der Wiener Sammlung und ein in der Citadelle von Sparta gefundenes kleines Relief, so wie ein zu Athen entdecktes Fragment aus parischem Marmor. Das lakonische Relief⁸¹⁾ gehört wohl einem Sarkophag

78) Aelian. de animal. IV, 50 p. 227: ἀγαθὸν ἄνδρα γράψαι τὸ ζῶον τοῦτο.

79) Paus. X, 31, 3. Vergl. Böttiger, Arch. d. Mal. I p. 261. Riepenhausen, Gemälde des Polygnot I.

80) Gell, Pompejana, II frontisp. Zahn, Wandgemälde v. Pomp. Taf. 9. 12. 13.

81) Abgeb. in Expéd. sc. d. l. Morée II pl. 50, 1.

an, wie der Echinus am obern Rand vermuthen lässt. Es zeigt einen Griechen in heroischer Nacktheit, der eine Amazone zu Boden geworfen hat. Sie wehrt sich mit beiden Händen gegen den ihr überlegenen Kämpfer; eine zweite Amazone eilt ihr mit erhobenem Schwerte und Schilde zu Hilfe. Die Amazonen tragen einen kurzen Chiton mit doppeltem Gürtel, den rechten Busen entblösst. Der Styl ist sehr alterthümlich und datirt sichtlich aus der Zeit vor Phidias. Die Zeichnung ist im Ganzen gut, doch verräth die eigenthümliche Anordnung der Figuren, die alle en face dargestellt sind, eine dieser Kunstgattung noch ungewohnte Hand. Sonderbar sticht von der Steifheit der Composition das edle Antlitz der zu Boden gesunkenen Amazone ab.

Einer vollendeten Kunstperiode gehört das athenische Fragment⁸²⁾. Eine Amazone zu Pferde kämpft mit einem Fussgänger, von dem nur der Schild und ein Stück der Draperie übrig ist. Kopf, Arm und die entblösste rechte Brust der Amazone sind abgebrochen, aber die Contur der abgebrochenen Theile am Grunde sichtbar. Der fehlende Arm hielt eine Streitaxt geschwungen. Sowohl die Draperie des Chitons mit doppeltem Gürtel, als das sich bäumende Ross sind von trefflicher Behandlung und scheinen der Zeit des phigalischen Reliefs anzugehören, da sich eine etwas mehr moderne Haltung erkennen lässt, als den Werken des Stadias entspräche.

Metopen von
Selinus.

Als der Zeit nach dem Baue des phigalischen Tempels nahestehend ist hier eines der Tempel von Selinus in Sicilien Erwähnung zu thun. Zu Selinus befinden sich, ausser den Tempelbauten auf der Akropolis, auch im östlichen Theile der Stadt Trümmer von drei Tempeln, von denen der mittlere und kleinste kurz nach dem Tempel von Aegina, der dem Meeresufer zunächst stehende, beiläufig zur Zeit der höchsten Ausbildung dorisches Styles erbaut wurde. Der dritte und grösste dieser Tempel war noch unvollendet, als Selinus durch die Waffen Karthagos nach langer Belagerung zerstört wurde (Ol. 92, 4).

Unter den Trümmern des zweiten dieser Tempel sind fünf sculptirte Metopen gefunden worden⁸³⁾ (durch den Duca di Serradifalco im J. 1831 nach den vorausgegangenen Arbeiten von Harris und Angell bei dem Tempeln der Akropolis. Die Fragmente befinden sich zu Palermo). Dieser Bau, nun ein chaotischer Trümmerhaufen, lässt sich durch den erhaltenen grossen

82) Abgeb. bei Clarac, m. d. sc. II, 224, 232 D.

83) Serradifalco, antichità di Sicilia II p. 67. Hittorff et Zanth, Architect. de la Sicile V pl. 30. Bullet. del Inst. 1831. p. 177.

Theil des Unterbaues, so wie durch die vorhandenen, allerdings verwirrten Fragmente, zu einer sehr annehmbaren Restauration gestalten⁸⁴⁾. Er war nach Vitruv ein hexastylos peripteros. Auf einem Suggestus von vier gewaltigen Stufen, denen an der Vorderseite mehrere kleinere eingeschaltet waren, erhoben sich die gewaltigen dorischen Säulen, funfzehn auf den Längenseiten, sechs auf den schmalen Seiten. Die Säulen waren gegen neun Moduln hoch und stark verjüngt, wenn auch bei Weitem nicht in dem Maasse, wie die der ältern Tempel. Von einer Entasis ist jedoch Nichts zu bemerken. Zwanzig starke Cannelirungen erhöhen den Eindruck des Schlanken, und die Säulenstellung erscheint für das schwere, nahe an vier Mod. hohe Gebälk fast zu weit. Die Capitäle sind leichter geformt als bei den andern Tempeln, und die Einschnittlinien unterhalb derselben verleihen ihnen eine eigenthümliche Grazie. Zwischen den Anten begrenzen je zwei Säulen Pronaos und Opisthodom, die im Gebälk die erwähnten, wiedergefundenen Metopen trugen. Zwei Stufen⁸⁵⁾ führten durch einen breiten Eingang in den Naos, ebenfalls zwei aus demselben in das Adyton, das mit dem Opisthodom nicht communicirte⁸⁶⁾. Der Carnies an der äussern Umfassung war mit einem flachen Mäander und wenigem Blätterschmuck verziert, an denen noch die Spuren greller Färbung zu erkennen sind. Wenn auch im Ganzen der Bau den Werken des Iktinos und seiner Zeitgenossen unleugbar nachsteht, so zeigt sich doch auch ein bedeutender Fortschritt gegen den Styl des Aeginetischen Tempels und der ältern Bauten von Selinus. Allerdings ist hierbei das reformirende Bestreben zu weit gegangen, denn um die ernste Schwerfälligkeit der letztern zu vermeiden, sind die Verhältnisse etwas zu leer und schwächig geworden. Indessen war doch die Säulenverjüngung auf ein richtigeres Maass zurückgeführt, das Capital stand in harmonischer Beziehung zum Durchmesser, so wie durch die Einschnitte zum Säulenschaft selbst, und der allgemeine Eindruck der Verhältnisse war ein wohlthuender und fasslicher für den Beschauer.

Während aus der architectonischen Gestaltung eine ziemlich sichere Angabe der Entstehungszeit dieses Tempels möglich wird, wäre eine solche Bestimmung höchst schwierig, sollte sie aus den Fragmenten der Metopen abgeleitet werden. Nur mit Mühe lassen sich dieselben in jene Zeit ein-

84) Hittorff et Zanthe l. c.

85) Bei Hittorff und Zanthe sind irrthümlich deren fünf angegeben.

86) Dieselbe Anordnung findet sich auch beim südlichen Tempel (nach dem Plane Hittorffs) auf der Akropolis von Selinus, so wie beim phigalischen Apollon-Tempel.

reihen, die durch so viele der herrlichsten Werke geschmückt ist. Es zeigt sich hier deutlich, dass selbst die grosse Revolution, welche Phidias in der griechischen Kunst hervorrief, nur an Ort und Stelle von augenblicklicher Wirkung war. Geraume Zeit war erforderlich, bis das Wogen und Strömen des sich gewaltig entfaltenden Geistes an die fernen Ufer griechischer Pflanzstädte drang. Es ist diess eine Erscheinung, die sich im Mittelalter wiederholte. Während Raphael zu Rom unsterbliche Werke schuf und eine Reihe ausgezeichneter Schüler in gleichem Streben wetteiferte, bewegte sich die Kunst der norditalischen Städte, und weit mehr noch die Deutschlands in hergebrachten conventionellen Formen, im besten Falle nur der natürlichen organischen Entwicklung Raum gebend, bis erst allmählig der Wellenschlag auch sie erreichte oder eingeborne grosse Künstler selbstständig eine bessere Richtung veranlassten. So zeigte sich in den Selinuntischen Reliefs des erwähnten Tempels allerdings ein Fortschritt gegen die der nebenstehenden ältern Gebäude und eine sichtliche Entwicklung gegen die Giebelfiguren von Aegina, aber es ist nur die natürliche, allmähliche Ausbildung, welche in fleissigerer Technik, in tüchtigerem Studium ihren Grund hat. Die generische Verschiedenheit, welche zwischen den nachphidias'schen Werken und den Aegineten liegt, lässt sich hier durchaus noch nicht erkennen. Diese Metopen können somit als Beispiel dienen, wie langsam selbst die griechische, an sich so lebenskräftige Kunst fortschritt, wo sie nur dem Gange eigener organischer Entwicklung folgte, wo kein Feuergeist wie Phidias sie auf seinen Schwingen zur Vollendung trug.

Fünf Metopen sind es, die unter den Trümmern gefunden wurden und zwar an solchen Stellen, dass zwei derselben mit Sicherheit dem Opisthodom, drei dem Pronaos zugeschrieben werden. Die Tafeln haben eine Höhe von 6 palm. 8 onc. Das Material ist der weissliche Tuff, der in der Umgebung von Selinus in grossen Massen bricht und dem die Ruinen jene eigenthümliche Goldfarbe danken, welche der Architectur einen Schmelz verleiht, wie ihn die antike Plastik durch die γάνωσις (das Einlassen des Marmors mit Wachs) erreichte. Nur die nackten Theile des Reliefs und zwar allein bei weiblichen Figuren, sind aus weissem Marmor angefügt.

Momente ganz verschiedener Mythen bilden die Gegenstände der fünf Tafeln, ohne dass sich ein genauerer Zusammenhang daraus erkennen und aus diesem mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf die Gottheit schliessen liesse, der der Tempel geweiht war. Aus dem Umstande, dass bei der Interpretation der Tafeln (die jetzt üblich, aber nichts weniger als entschieden ist) die Liebe ein wesentliches Moment der Darstellungen bildet, schliesst

O. Müller⁸⁷⁾, dass der Tempel der Aphrodite geweiht war. Passender erscheint es jedoch, denselben als ein gemeinsames Heiligthum des Apollon und der Artemis zu denken. In den Sagenkreis dieser Gottheiten fallen die Gegenstände aller fünf Metopen. Der Amazonenkampf, die Verwandlung des Aktäon gehören der Artemis zu. Die den Giganten besiegende Gestalt (bisher als Pallas gedeutet) kann Apoll sein, im alterthümlichen *χιτών ποδήρης*, wie er zu Amyklä dargestellt war, im Kampfe mit Tityus⁸⁸⁾. Das für Zeus und Hera gehaltene Fragment kann Zeus und Leto, die Mutter beider Götter, oder auch Apoll und Daphne vorstellen. Diese Ansicht gewinnt Wahrscheinlichkeit durch die Erhaltung einer wohl derselben Zeit entstammenden Silbermünze, welche auf der Vorderseite Apollon und Artemis gemeinsam auf einem Wagen zeigt, mit der Umschrift *ΣΕΛΙΝΟΝΤΙΟΝ*.

Die Metope, welche ihrem Gegenstande nach in diese Blätter gehört, zeigt Herakles im Kampfe mit der Amazonenkönigin, deren Gürtel zu erringen ihm auferlegt ist⁸⁹⁾. Herakles ist mit der Löwenhaut bekleidet, deren Vordertatzen um seinen Hals geschlungen sind, die Hintertatze hängt über den linken Arm, als hätte er das Fell als Schild benutzt, ein Gebrauch, der oft auch von der Chlamys gemacht wurde, um einen Hieb aufzufangen. Mit der Linken fasst er kräftig den Helm seiner Gegnerin; sein rechter Arm ist zum Streiche erhoben, aber die Hand, die vermuthlich eine Keule hielt, ist abgebrochen. An der Hüfte hängt ein kurzes breites Schwert. Der linke Fuss tritt gewaltsam auf den rechten der Amazone⁹⁰⁾; der Kopf wendet sich starr gegen sie, das Haupthaar ist nicht das kurze Ephebehaar, sondern ein kurz lockiges, stark gekräuseltes, wie Gladiatoren trugen. Die Amazone ist sichtlich im Nachtheil, heftig gedrängt, kann sie sich mit dem grossen Schilde nicht mehr decken, sie versucht mit der Streitaxt einen letzten, aber der Haltung des Armes nach kraftlosen Hieb. Ihr Haupt ist mit dem mäonischen Helm bedeckt, von dem zwei lange Flattern herabhängen. Sie trägt einen Chiton, der in symmetrischen parallelen Falten von zwei Gürteln gehalten wird und an den Schultern durch kurze Aermel kenntlich, unter dem die

87) O. Müller, kl. Schriften II p. 312.

88) Paus. IX, 36. Pherekyd. ap. Apollod. I, 4, 1. Schol. Pind. Pyth. IV 160. Artemis hatte auch an dem Kampfe Theil genommen und heisst daher im Hymn Dian. v. 40: *παρθεν/η Τιτυοκτόνη* · vielleicht stellt es den Kampf der Artemis mit Orion in Ortygia dar Odyss. V v. 123, vergl. Apollod. bibl. I, 4, 3, Hesych. v. *Ὀρτυγία*.

89) Tafel IV, auch abgeh. bei Serradifalco l. c. II tav. 34.

90) Auch am phigalischen Relief kommt wiederholt eine ähnliche Verwendung der Füsse beim Ringen vor.

Brust deckenden Harnisch hervorragt. Dieser besteht aus kleinen Metallstückchen schuppenartig zusammengesetzt, *θώραξ πολίδωτος*⁹¹⁾, welcher vorn zwischen den Brüsten von einer Metallplatte bedeckt ist, so wie gleichfalls metallene Platten die Schultern schützen. Zur Linken hängt ihr Köcher. Arme und Beine scheinen mit anliegenden Kleidern bedeckt zu sein, da nur von den Knöcheln an die nackten Gliedmaassen aus weissem Marmor angefügt sind. Die Verhältnisse der Figuren sind äusserst kurz und gedrunken. Wenn diess bei Herakles der Persönlichkeit entspricht, erscheint es bei der weiblichen Figur um so auffallender. Die Stellungen sind gewaltsam und eckig und die Anordnung durchaus nicht tadellos. Der Leib des Herakles zeigt sich in voller Breite, während Kopf und Füsse sich nach links wenden und hierdurch die Figur aller Festigkeit der Stellung berauben. Der Amazone fehlt Weiblichkeit und Grazie, welche die griechischen Reliefs stets mit der kräftigen Erscheinung zu paaren wissen. Die Brüste sind flach, der Oberleib sehr kurz und breit, die Füsse zu weit geöffnet. Der Eindruck ist allerdings ein besserer als jener, welche die Giebelfiguren von Aegina bewirken, jedoch wird diess mehr durch die entwickelte Technik, als durch eine ideale Gestaltung der Form erreicht. Ein entschiedener Fortschritt zeigt sich jedoch im Ausdruck der Gesichter. Die leblose Starrheit ist aus den Zügen verschwunden, die von der getragenen Stimmung des Gemüthes erfüllt sind. Sie heben und beleben die ganze Darstellung, deren beste Parthie sie bilden. Die vorspringende Lippe des Herakles ist voll der Energie und wilden Kampfeslust, die diesem Heros eigenthümlich sind, und sie verleiht dem nicht unschönen Profil einen fast furchtbaren Ausdruck. Das Antlitz der Amazone deutet auf düstere Verzweiflung, auf den Schmerz des besiegten Stolzes. Dass von einer Vergleichung mit dem Styl des Phidias keine Rede sein kann, ist schon erwähnt worden. Lag auch ein Beharren bei der überlieferten Form im Character der sicilischen Griechen, so ist doch der Unterschied zwischen einem freiwilligen Anhängen am Alterthümlichen, wie es auch selbst in Werken des Phidias vorkommt, und dem Unvermögen eine neue bessere Richtung einzuschlagen zu gross, als dass jenem Umstande die Qualität dieser Werke zugeschrieben werden sollte. Der Künstler der selinuntischen Metopen hat gewiss nichts von dem Fortschritte, von der totalen Umwälzung geahnt, die sich — wahrscheinlich noch zu seiner Zeit — in der hellenischen Kunst ereignete. Dennoch sind jene Fragmente von hoher Wichtigkeit für die Geschichte, weil

91) Poll. I, 10, 135.

sie als sicheres Beispiel für die Phase der griechischen Kunstentwicklung unmittelbar vor Phidias dienen können.

Besser erhalten als diese Metopen von Olympia und Selinus ^{Fries des Mausoleion.} sind die von Dalton im Schlosse zu Budrun, in der Nähe des alten Halkarnass entdeckten Marmor-Reliefs⁹²⁾, die mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Fries des Mausoleion angehört hatten.

Das Denkmal des Mausolus von seiner überlebenden Gattin, um Ol. 106, 4 gegründet, aber erst nach ihrem Tode vollendet, galt im Alterthum als eines der Weltwunder⁹³⁾, sowohl der colossalen Dimensionen als der Schönheit seiner Architectur halber, die den Künstlern Pytheus⁹⁴⁾ und Satyros zugeschrieben wird. Es lag im Geiste der Zeit, die maassvollen Verhältnisse der Phidias'schen Schule zu verlassen und durch imposante Grösse und durch erdrückende Kraft die Würde und Erhabenheit besserer Werke zu ersetzen. Die Zeit der glänzenden Bauten von Alexandria⁹⁵⁾ lässt auch für die architectonischen Reinheit des Mausoleion nicht viel erwarten. Es muss als ein reich ornamentirter tempelartiger Bau gedacht werden, welcher die Basis für eine stufenartig sich erhebende Pyramide bildete, die von einer ehernen Quadriga gekrönt war. Der Fries des von einem Säulengang umgebenen Unterbaues ward von den grössten Bildhauern der Zeit mit Sculpturen geschmückt, so zwar, dass nach der Tradition⁹⁶⁾ Skopas die Ostseite, Bryaxis die nördliche, Timotheus die südliche und Leochares die westliche Seite des Frieses zu arbeiten hatten. In den Fragmenten, die als Bausteine des Schlosses zu Budrun erhalten waren, lässt sich der Styl jener Zeit deutlich ersehen. Die Naturwahrheit als Ziel der Darstellung konnte eine so strenge Durchbildung der Form nicht gestatten, als in den Werken des Parthenon erkannt wird. Die Lebhaftigkeit der Bewegung, die Gewalt des Affectes trat zu unverhüllt hervor, als dass die hohe Ruhe früherer Sculpturen sich hier finden könnte. Es ist noch ein Schritt weiter gethan, als in den phigalischen Reliefs, wo doch die Schule des Phidias immer zu erkennen ist. Jedoch erhielt sich, ungeachtet der naturalistischen Richtung, eine imponi-

92) Dalton, views of anc. Greece, Caria. tav. 3 ff. Jonian Antiquities II append. tav. 2.

93) Philo de sept. orb. spect. p. 127. Martial. de spect. 1. vgl. Lukian. Dial. mort. XXIV, 2 p. 216.

94) Wie ohne Zweifel statt Phyteus bei Vitruv VII praef. 12 zu lesen ist.

95) Vgl. Aphthon. progymn. 12 p. 106 ed. Walz. Kallixen. ap. Athen. V p. 196.

96) Plin. h. n. XXXVI, 5, 4. Vitruv VII praef. 13 nennt Praxiteles und bezeichnet Timotheus als zweifelhaft.

rende Grösse der Auffassung und eine Fülle von Kraft in der Darstellung, die mit wunderbarem Zauber auf den Beschauer wirkt.

Zehn von den erhaltenen Reliefs⁹⁷⁾ stellen den Kampf des Herakles mit der Amazone dar; in einem eilften kann nicht mit Gewissheit dasselbe Thema erkannt werden. Die Composition des Ganzen hat unverkennbare Aehnlichkeit mit der phigalischen Darstellung. Die Zeichnung einzelner Figuren ist beinahe vollkommen derselben entlehnt; doch ist die Auffassung eine sehr verschiedene, da hier ein entschieden malerisches Element vorwaltend ist. Diess äussert sich häufig in Verkürzungen, in dem oftmaligen Hervortreten von Figuren aus dem Hintergrunde, namentlich in der vertieften Anordnung von Gruppen, die aus drei Figuren bestehen, während auf ältern Reliefs die Darstellung sich meist nach der Breite ausdehnt.

Eine der Platten zeigte Herakles, eine gewaltige, edle Figur, in voller Breite dargestellt, mit zottigem Löwenfell, die Keule schwingend. Er hat seine jungfräuliche Feindin bei den langen Locken gepackt. Sie ist auf die Kniee gesunken und wehrt sich nach rückwärts übergebogen verzweifelt gegen ihn. Ein anderes Fragment zeigt eine herrliche Rückenfigur. Ein jugendlicher Grieche mit hohem Helm und argolischen Schild (vielleicht Theseus) greift mit seinem kurzen Schwert eine daher sprengende Amazone an. Eine der lebendigsten Gruppen befindet sich auf der dritten Marmor-Tafel, wo eine Amazone ihren männlichen Gegner überwunden hat, aber ein mächtig ausschreitender Kämpfer tritt ihr mit Schild und Schwert entgegen. Grossentheils aus Motiven des phigalischen Werkes entlehnt ist eines der folgenden Stücke, welches eine Amazone und einen Griechen darstellt, gegen den eine der Heldinnen mit fliegenden Gewändern anstürmt; eine andere springt diese zu unterstützen herbei, zwei Amazonen sitzen verwundet am Boden. Den Höhepunkt erreicht die Darstellung des aufs Aeusserste gespannten Affects auf der Platte, wo eine Amazone ihre verwundete Schwester vertheidigt gegen einen gewaltig auf sie eindringenden Griechen. Neben ihr steht ein herrlicher Jüngling — vielleicht Telamon, da er allein einen Schwertriemen über die rechte Schulter und Brust trägt — er greift mit seinem kurzen Schwert die berittene Amazone an.

Ein Fragment⁹⁸⁾, das nicht mit Sicherheit in den Amazonenkampf eingereiht werden kann, zeigt die herrliche Figur eines Griechen in eigenthümlicher, gewaltsamer Stellung, etwas an den Discobol erinnernd. Die

97) Dalton, *Views Car. tav. 3 ff.*

98) Dalton *l. c. tav. V.*

Figur ist in ganzer Breite sichtbar, der Kopf und die rechte Hand, letztere stark verkürzt, sind nach rückwärts gewandt, wohin auch das in der linken Hand gehaltene Schwert zielt. Diess ist eine der Freiheiten, die sich die alte Kunst ohne Zögern nahm, wenn es galt einen Gegenstand der klaren Ansicht zugänglich zu machen. Nach ihm wendet sich in entgegengesetzter Richtung eine Frauengestalt um, die in lange faltige Kleider gehüllt, mit der linken Hand einen Jüngling fasst, der neben ihr geht und mit beiden Händen einen Stab trägt. Die Hinterbeine eines Pferdes sind am Rande kenntlich. Es kann diese Gruppe nicht leicht dem Amazonenkampf zugetheilt werden, wenn auch die weibliche Figur allerdings Aehnlichkeit mit den Amazonen der andern Tafeln hat, und scheint eher einer der andern Friesseiten und somit einem andern Künstler anzugehören. Vielleicht war dieser Skopas, der gefeierte Darsteller des Dionysos und der bakchischen Figuren⁹⁹⁾, deren Kreisen die wie halbtrunken sich dehnende Figur des Kriegers und auch der Jüngling und die Jungfrau ihrer Zeichnung und Anordnung nach verwandt scheinen. Das Costüm der Figuren unterscheidet sich ebenfalls von dem des phigalischen Kampfes durch eine reichere buntere Anordnung und eine mehr unruhige Behandlung. Die Kleidung der Amazone ist der jonische Chiton mit kurzem Aermelaufsatz¹⁰⁰⁾, weit faltiger als die nur halbjonische Tracht der Jungfrauen am Parthenon. Jedoch endet dieser Chiton schon in der Nähe der Kniee. Die Brüste sind meist bedeckt, nur bei einigen gleitet das Gewand von der rechten Schulter herab. Den Chiton hält über der Hüfte ein breiter Gürtel mit mächtigem Kolpos, der jedoch öfters von einer um den Leib geschlungenen weiten Chlamys bedeckt ist, so dass die untere Parthie des Kleides doppelt erscheint. Der Faltenwurf ist mit besonderer Vorliebe durchgebildet und eben so reich an Abwechslung als lebhaft und naturgetreu. Das Haupt der Amazonen ist entweder unbedeckt, oder trägt einen Helm, an dem die phrygische Form zu erkennen ist. Die Bildung der Haare ist nach der bei den Aphroditestatuen dieser Zeit gebräuchlichen üppig wallenden Art. Ihre Waffen bestehen in einem runden Schild, kurzen Schwert oder einer Lanze; zwei Amazonen tragen eine Streitaxt, die jedoch (wie am selinuntischen Relief) nur auf der einen Seite eine Schneide, auf der andern eine Spitze hat. Die Griechen sind meist in heroischer Nacktheit, nur von einem Helm mit Rossbusch und von mächtigem Schilde bedeckt. Ein Einziger trägt eine kurze Chlamys um den

99) Plin. h. n. XXXVI, 4, 5 u. 7. Kallistrat. 2.

100) Vergl. Aelian. v. h. I, 10. ξύστis bei Schol. Arist. Nub. 70. Lysistr. 1191.

Hals gebunden, einige andere über den linken Arm geworfen. Die Bildung der Pferde ist edel und mässig gehalten, das Grössenverhältniss mehr der Natur entsprechend, als auf den Reliefs von Phigalia und Athen. Die schönere Race, die hier in Asien zum Vorbild diente, mag auch Einfluss auf die Bildung derselben gehabt haben. Die Arbeit des Ganzen ist von hoher Trefflichkeit, jedes überflüssige Detail vermieden, und die vollen Massen der Draperien, die grossen Linien der Gruppen in weiser Anordnung bewahrt. Von einer Bemalung ist keine Spur zu entdecken, und es scheint, dass die späte Kunst, die sonst mit Farben und Metallen verschwenderisch umging, sie gerade bei Reliefs vermied. Je neuer die Werke sind, desto mehr sieht man Details und Attribute, welche die alte Kunst durch Farbe und Metall ersetzte, aus dem Stein selbst herausgearbeitet.

Fragmente aus Lykien. Weit früher als diese Werke, vermuthlich in die Zeit der Aegineten gehörend, sind die höchst eigenthümlichen Denkmäler von Xanthus in Lykien, durch Fellows in neuester Zeit entdeckt¹⁰¹⁾. Es sind diese theilweise wohl erhaltenen Trümmer in mehrfacher Beziehung höchst merkwürdig, und zeigen namentlich eine der griechischen Kunst vollkommen parallel gehende Entwicklung einer dort heimischen Kultur. Eine imponirende Grossartigkeit verbindet sich mit ächt künstlerischem Formensinn, und ein gewisses weicheres asiatisches Element ist bereits erkennbar, in einer Epoche, wo die griechische Kunst noch in den Banden alterthümlicher Steifheit befangen war.

Ein in den Felsen gehauener mächtiger Sarkophag¹⁰²⁾ bei Cadyanda in Lykien zeigt an der Nordseite einen Amazonenkampf. Die Anordnung der beinahe lebensgrossen Figuren ist höchst einfach und rubig, die Arbeit dem Materiale angemessen, das Detail vermeidend, von tüchtiger Zeichnung. Eine Amazone sprengt zu Pferde gegen einen zu Fuss kämpfenden Feind an, sie trägt einen fliegenden Mantel mit kleinen Gewichten in den Zipfeln. Der Oberleib ist von enganliegendem Gewande bedeckt, das von den Hüften an weiter wird. Zwei Reihen von Zacken dienen (dem selinuntischen Relief ähnlich) den doppelten Gürtel anzuzeigen. Am Haupte hat sie einen der phrygischen Mütze ähnlichen Helm mit hohem Aufsatz, in der Hand einen Speer. Unter dem Pferde liegt ein getödteter Feind. Gegenüber befindet sich ein Grieche mit Helm, rundem Schild und einer Lanze

101) Fellows, Journal written during an excursion in Asia minor p. 231, Account of discoveries in Lycia p. 170.

102) Fellows, account etc. p. 115. tab. 8.

bewaffnet, er scheint verwundet und ist in etwas übertriebener Stellung ins linke Knie gesunken. Sein Chiton ist nicht gegürtet und lässt die rechte Schulter bloss. Das Pferd hat zwischen den Ohren ein aufrecht in der Höhe stehendes Haarbüschel, wie es sich ähnlich in Werken von Persepolis findet ¹⁰³⁾.

In ähnlichem Styl ist ein ebenfalls lykisches Relief zu Limyra gearbeitet. Auf der rechten Seite der Grabesthür befindet sich eine stehende Amazone mit phrygischer Mütze, die Beine von faltenlosen Anaxyriden bedeckt, die rechte Hand erhoben, in der linken einen Bogen. Ihr Chiton hat nur einen Gürtel, über den sich der Kolpos faltet.

Ausser ihrem eigenen künstlerischen Werth, liefern diese Arbeiten zugleich einen Beweis von der allgemeinen Benützung der Amazonensagen zu plastischen und architectonischen Zwecken. An dem fernsten Ende hellenischer Cultur, in den jonischen Colonien Kleinasiens, in Westgriechenland, wie im Mutterlande findet sich derselbe Mythos in ähnlicher Weise aufgefasst und dargestellt, und wenn diese frühe Zeit dasselbe Thema zur Schmückung von Gräbern passend erachtete, so wendet es ebenso die spätrömische Kunst zu gleichen Zwecken wiederholt an.

Tief unter den bisher angeführten Werken stehen die zum ^{Tempelfries von Magnesia.} grossen Theil im Museum des Louvre aufbewahrten Reliefs des Artemis-Tempels von Magnesia am Mäander, eine in jeder Beziehung mittelmässige Arbeit, die jedoch mit einem der berühmtesten Bauwerke des Alterthums in Verbindung stand. Integrirende Theile des von Vitruv ¹⁰⁴⁾ so hochgestellten Artemis-Tempels bildend, können diese Basreliefs durchaus nicht als Beweis für den rapiden Verfall der Kunst angeführt werden, da sie zweifelsohne erst lange nach der Gründung des Tempels angefertigt wurden. Man würde sehr irren, wenn man sich durch die handwerksmässige Arbeit dieser Sculpturen auch nur im Geringsten bei der Bestimmung der Bauzeit des Tempels leiten liesse.

Der Tempel der Artemis Leukophryene oder Leukophryne wurde zu Magnesia am Mäander ¹⁰⁵⁾ durch Hermogenes von Alabanda, nicht vor Ol. 100 erbaut. Vitruv bezeichnet denselben, mit bei ihm nicht seltener Ungenauigkeit, als das erste Beispiel des Octastylus pseudodipteros,

103) Vergl. O. Müller, Archäol. §. 245* 1.

104) Vitruv. III, 2, 6.

105) Ueber Local und Geschichte der Entdeckung vergl. Leake, *Journal of a tour in Asia min.* p. 349. Raoul-Rochette, *Journ. des savants* 1845 p. 577. Boeckh, *Corp. Inscr.* II p. 582

einer Anordnung der Säulen, durch die der Tempel in den Hauptfacaden das Ansehen einer zweireihigen Säulenstellung hat, während die Längenseiten nur eine Säulenreihe enthalten. Im Gegensatz zu jener Angabe steht jedoch die Thatsache, dass der bedeutend ältere Zeustempel von Selinus, so wie einer der kleinern Tempel desselben Ortes, noch in ihren Trümmern als pseudodipterisch erkannt werden¹⁰⁶).

Ueber den Ursprung des Artemis-Cultus, so wie über die Benennung Leukophrys, lässt sich aus den Quellen Nichts mit Sicherheit entnehmen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Stadt Magnesia von ihrem ursprünglichen Standorte an die Stelle des uralten Städtchens *Λεύκοφρυς*¹⁰⁷) versetzt wurde und dieser Name als Apposition auf den Hauptcultus der Stadt überging. Eine Sage späterer Zeit, die wahrscheinlich aus localen Umständen entstanden war, leitet den Namen von einer Jungfrau Leukophrys her, deren *μνημα* im Bezirke des Artemis-Tempels lag¹⁰⁸). Der Dienst der Artemis von Magnesia hing ohne Zweifel mit dem zu Ephesus zusammen¹⁰⁹), und über die lebendig forterhaltene Tradition der hierauf bezüglichen Mythenkreise liefert die Amazonencomposition, die in späteren Zeiten dem Tempel der Göttin angefügt wurde, den sprechendsten Beweis. Sowohl die autonomen Münzen der Stadt, als die Kaisermünzen, die später daselbst geprägt wurden, zeigen die Artemis Leukophryne in gleicher Gestalt, wie die ephesische Göttin¹¹⁰). In ganz anderer Form wurde die Artemis Leukophryne in Griechenland selbst verehrt, wie ihre Zusammenfügung mit zwei Chariten am Apollonthron zu Amyklä andeutet¹¹¹). Und doch stand dieses Werk durch seinen Künstler Bathykles in Beziehung zu dem Cultus von Magnesia. Auch Athen besass eine Statue dieser Göttin, von den Söhnen des Themistokles geweiht¹¹²). Panofka vermuthet auf

106) Es erhellt aus Vitruv IV, 3, 1, dass Hermogenes in der ersten Entwicklungszeit des jonischen Styls gelebt habe.

107) Xenoph. Hell. III, 11, 19. Strab. XIV p. 647: ... διὰ τὸ τὴν πόλιν εἰς ἄλλον μετακίσθαι τόπον, ἐν δὲ τῇ νῦν πόλει τὸ τῆς Λευκοφρυηνῆς ἱερόν ἐστιν Ἀρτέμιδος.

108) Nikand. ap. Athen. XV p. 693. Hermesianax ap. Parthen. Erot. 5. Zenon. ap. Clem. Protrept. III p. 39. Ueber die dort gefundenen Inschriften vgl. Boeckh, Corp. inscr. II, 2914–19.

109) Heyne de sacerdot. comm. p. 114 sqq. Creuzer, Symbol. II p. 190. Buonarroti sopra alcuni medagl. VI n. 3, wo die Göttin ganz ähnlich der ephes. Artemis dargestellt ist. Zu ihren Füßen sitzen zwei Figuren, von denen die eine wohl nur eine Personification des Flusses Mäander ist.

110) Sestini descr. num. vet. p. 342. n. 13. 15. 18. a. a. O. M.

111) Paus. III, 18, 6.

112) Paus. I, 26, 4.

einer Vase des Wiener Antiken-Cabinetts eine der erstern ähnliche Composition¹¹³⁾. Strabon¹¹⁴⁾ erzählt, dass der Tempel von Magnesia an Pracht und Ausdehnung nur dem Tempel von Ephesus und dem des didymäischen Apoll nachstehe, beide aber durch seine Eurythmie, so wie durch die Kunst, mit welcher die Cella (*σηκός*) angeordnet ist, weit übertreffe. Ohne Zweifel meint Strabon hiernit die pseudodipterische Anordnung der Säulen, die der Cella eine ansehnlichere Erscheinung mit geringen Mitteln verlieh. Aus den Ruinen lässt sich keine sichere Restauration entwerfen. Die Säulen waren jonischer Ordnung und es ist wahrscheinlich, dass der Tempel ein Hypäthron enthielt¹¹⁵⁾. Seine Grösse betrug 198 engl. Fuss in der Länge und 106 in der Breite¹¹⁶⁾, an der obersten Stufe des Stylobats gemessen. Die Fassade enthielt acht Säulen, die Längenseite funfzehn, so dass durch die bezeichnete Anordnung achtundzwanzig Säulen erspart wurden. Die Säulen haben 4' 8" Durchmesser an der Basis.

Ein sculptirter Fries lief um den aus grossen Marmorblöcken erbauten Sekos, in einer Totallänge von beiläufig 600 Fuss, von dem ein Drittheil im Museum des Louvre aufbewahrt ist. Die Höhe der Relieftafeln beträgt 2' 5", sie werden oben von einem mit Schlangenzungen gezierten Echinus begrenzt. Die Figuren erheben sich in verschiedener Höhe von der Fläche des Steines, der nicht, wie es bei allen bessern Reliefs der Fall ist, als Platte der Mauer angefügt, sondern selbst als Werkstück eingesetzt ist. Die einzelnen Stücke zeigen auf ihren Lager- oder Stossfugen eingegrabene Buchstaben des griechischen Alphabets, welche beim Versetzen der Steinblöcke den Ort derselben anzugeben dienten. Die Form dieser Buchstaben trägt den Character späterer Zeiten und es scheint, dass die Vollendung des Baues erst geraume Zeit nach dem Entwurfe und der Gründung des Tempels durch Hermogenes Statt gefunden habe.

Die Arbeit des Reliefs ist eine grösstentheils mittelmässige, theilweise schlechte, im Ganzen höchst ungleichartige. Lebhaftigkeit und Unruhe der Composition neben träger Ruhe, gewaltsame Stellungen, verrenkte Positionen neben schlaffer Haltung und Unsicherheit der Glieder, Ueber-

113) Abgeb. in *Annali del Inst.* II tav. M. 3.

114) Strab. XIV p. 647.

115) Der Umstand, dass Vitruv III, 1 die Hypäthral-Construction als decastylos bezeichnet, ist bekanntlich schon längst und zwar zuerst durch ihn selbst entkräftet, da er selbst anderwärts zwei Octastyli als Beispiele jener Construction anführt, vergl. C. F. Hermann, die Hypäthral Tempel p. 1.

116) Leake *jour.* p. 349.

fülle an Figuren neben Leerheit — lassen auf Verwendung zahlreicher, meist handwerksmässiger Arbeiter schliessen. Allein nicht nur die künstlerische Seite der Arbeit, auch die technische Ausführung ist gänzlich einheitslos. Die Grösse der Figuren ist sehr verschieden, die Entwicklung der Gliedmaassen wechselt stets; das Relief ist bald ganz flach, bald so hoch, dass man genöthigt war, die Verbindung mit der Fläche als Stütze stehen zu lassen. Während einige Parthien ins minutiöseste Detail ausgeführt sind und die Spur des Bohrers und der Feile tragen, sind andere kaum aus dem Rohen herausgearbeitet, oft auch nur skizzirt. Es lässt sich diess nur dadurch erklären, dass die Reliefs erst nach dem Versetzen der Steine an Ort und Stelle gearbeitet wurden¹¹⁷⁾, und zwar zu sehr verschiedenen Zeiten. Es erscheint zweckmässig, drei Bauperioden anzunehmen: die Gründung des Tempels durch Hermogenes, die Vollendung des Baues während der Regierung der ersten römischen Kaiser¹¹⁸⁾ und die Vollendung der Sculpturen in späterer Zeit. Der zweiten Periode entspricht die Buchstabenform der Steinfugen, und wahrscheinlich wurde nach dem Versetzen der Steinlage des Gebälkes die Sculptur in Angriff genommen, aber nur theilweise ausgeführt. Die Vollendung des Frieses fand vermuthlich Statt bei Gelegenheit einer mindestens zwei Jahrhunderte später erfolgten Restauration des ganzen Baues im Geiste der angefangenen Arbeit und mit Anwendung der erst in jener Zeit allgemein gebrauchten Werkzeuge.

Der Farbenton der zu der ältern Parthie gehörenden Stücke ist ein tieferer, wärmerer, die Patina stärker, so dass es keinem Zweifel unterliegt, dass ihre bearbeitete Fläche den Wirkungen der Atmosphärien länger ausgesetzt war. Auch die weniger ausgeführte Arbeit jener Stücke lässt eine plötzliche Unterbrechung vermuthen, während die anscheinend jüngern Fragmente eine mehr detaillirte und sorgfältigere Behandlung zeigen. Die im Louvre befindlichen Reliefs enthalten eine Reihe von Darstellungen eines Amazonenkampfes, welche nur in höchst unvollständiger Verbindung aneinander geschlossen werden können. Daran ist nicht bloss der fragmentarische Zustand schuld, der ohne Zweifel manche Lücke verursacht, sondern auch der höchst oberflächliche Zusammenhang, welcher in den einzelnen Parthien der Composition herrscht. Von einer organischen Verbindung der Figuren und

117) Wie es heutzutage noch bei Häuserbauten zu Paris der Fall ist. Die Ornamente werden dort erst nach Vollendung der Mauer in die Steine gearbeitet.

119) Vielleicht durch Tiberius, der das Asylrecht dieses Tempels bestätigte. Tac. annal. III, 62.

Gruppen, von einer in sich zusammenhängenden Entwicklung derselben, wie sie bei den Reliefs in Phigalia und selbst noch bei vielen römischen Arbeiten vorkommt, ist hier keine Rede. Nur räumlich zusammengefügt folgen sich die Figuren, und es scheint fast als müssten sie auseinanderfallen, wenn das Material es erlaubte. So ist denn auch die Oeconomie der Composition eine höchst mangelhafte; in ermüdender Gleichmässigkeit reiht sich meist eine Figur zu Pferde an eine zu Fuss. Nur hier und da unterbricht diese Eintönigkeit ein Kampf zu Fusse. Während lange Tafeln von geistloser Armuth sind und der Raum spärlich durch die weitgestreckten Gestalten ausgefüllt ist, drängt sich anderwärts eine Menge von Figuren, jeder Klarheit und alles Ebenmaasses entbehrend, unförmlich auf einen Haufen zusammen. Die Zeichnung ist wie die Composition eine höchst ungleichartige. An einzelnen Stellen der sichtlich ältern Parthien erhebt sie sich etwas über die Mittelmässigkeit, nur stört ein allzukrasser Naturalismus den Eindruck, oder verleiht dem Ganzen den Character ausserordentlicher Gemeinheit. Das Beste in diesen Parthien sind die Reminiscenzen aus Werken älterer Zeit, die meist einen erquicklichen Ruhepunkt bilden. An andern Stellen entartet die Zeichnung zur Caricatur. Die Figuren werden unförmlich, klein und dick; und obwohl diese theilweise nur skizzirt sind, wäre es keinesfalls, auch bei Vollendung der Arbeit, möglich gewesen, aus diesen Conturen bessere Gestalten herauszuarbeiten. Eine charakteristische Eigenschaft der ganzen Composition ist das gewaltsame Streben nach Verkürzungen, die oft unnöthig und häufig sehr ungeschickt angebracht sind und einerseits der Deutlichkeit sehr schaden, anderseits um so beleidigender ins Auge fallen, als die Composition sich stets ins Flache, Profilartige zieht, wozu die querstehende Verkürzung durchaus nicht passt. Gegenstand der Composition ist der Kampf des Herakles mit den Amazonen, was nur aus der dem Lysippischen Typus unzweifelhaft nachgebildeten Figur dieses Heroen entnommen werden kann, da sowohl Costüm als Anordnung der andern Figuren in keinem Zusammenhang damit stehen. Jener Typus kommt zweimal vor und zwar in Parthien, die verschiedenen Arbeitsperioden angehören, also wie es scheint, die eine der andern nachgebildet. Ausser diesen finden sich noch zwei Figuren, die vermuthen lassen, dass auch andere Helden der Heroenzeit als Begleiter des Herakles dargestellt werden sollten und zwar Theseus durch einen Kranz von Oelzweigen am Schilde kenntlich, so wie Perseus mit dem Haupte der Medusa.

Ohne die Composition in ihrem ganzen Verlaufe zu verfolgen, sei hier nur einiger Fragmente Erwähnung gethan. In die Reihe der ältesten

und besten unter denselben gehört eine minder gut erhaltene Parthie, welche jene Figur des Herakles enthält¹¹⁹⁾. Der Heros, dessen Figur mit besserem Geschmacke entworfen ist, als die meisten Gestalten des magnetischen Reliefs, steht gewaltig vortretend, die Keule in der erhobenen Rechte, mit einer Amazone kämpfend, die jedoch nicht mehr erhalten ist. Herakles ist nackt, längs des Rückens und über den linken Arm hängt das Löwenfell, dessen Kopfhaut sein Haupt deckt und dessen Vordertatzen um seinen Hals geknüpft sind. Ein krauser Bart umgibt die männlichen Züge; die Musculatur, allerdings etwas hervorgehoben, ist nicht übertrieben. Neben ihm kämpft ein Grieche mit einer Amazone, die ihre Streitaxt hoch geschwungen hält. Beide sind in faltige Chitone gekleidet, welche die rechte Brust unbedeckt lassen. Sie halten Schild und Pelta so, dass die innern Seiten sichtbar und somit die Art der Riemenbefestigung an derselben deutlich wird. Dieses Fragment unterscheidet sich von den meisten andern durch eine kräftigere Patina, die einen warmen Goldton über den sonst blaugrauen, grobkörnigen Marmor verbreitet.

Weit unter diesem Fragment steht die andere Gruppe¹²⁰⁾, welche ebenfalls die ganz ähnliche Figur des Herakles enthält. Die Amazone klammert sich mit den Schenkeln an das Pferd, mit der Linken stemmt sie sich gegen die Hüfte des Helden, der sie herabreissen will, mit der Rechten sucht sie ihr Haupt von seiner mächtigen Hand zu befreien. Pelta und Streitaxt liegen unter dem Pferde. Bei den Draperien ist die Arbeit des Bohrs in den feinen Unterhöhlungen leicht kenntlich, und schon aus diesem Umstande dürfte dieses Fragment in eine weit jüngere Zeit versetzt werden¹²¹⁾.

In dieselbe Periode der Arbeit gehört ein anderes Marmorstück¹²²⁾, welches eine Amazone im Costüm der phrygischen Bogenschützen enthält. Sie trägt einen Chiton mit langen Aermeln, darunter ein ärmelloses Ober-

119) Clarac, m. d. sc. II pl. 117 I. N. 30. Claracs animose und haltlose Controverse gegen R. Rochette sucht zu beweisen, dass das verschiedene Alter der Reliefs nicht aus der Farbe oder Existenz der Patina entnommen werden kann. Allerdings wäre diese allein nicht entscheidend. Da aber Kriterien der Composition, der Arbeit und des Costüms mit dem Zustand der Patina in Uebereinstimmung steht, so lässt sich aus dem Einklang dieser Motive allerdings auf die Zeit der Entstehung schliessen.

120) Abgeb. bei Clarac l. c. pl. 117 D. N. 5.

121) Das Bohren ward allerdings bereits von Kallimachos (Sillig, Catalog. Artific. p. 127) auf Marmor angewendet, jedoch erst in weit späterer Zeit ward dessen Gebrauch allgemein.

122) Clarac l. c. pl. 117 G. N. 21.

kleid, das unter dem Busen gegürtet ist und nur wenig über die Hüften reicht. Die Beine sind von faltigen Hosen bedeckt, die an den Knöcheln gebunden sind. Am Haupte trägt sie eine phrygische Mütze, in der Linken einen Bogen, von dessen gespannter Sehne sie einen Pfeil abschneilt.

Bessere Technik, aber theilweise mangelhafte Zeichnung, besitzen zwei Tafeln, welche die Gestalten des Perseus und Theseus enthalten¹²³⁾. Sowohl durch die tiefere Farbe der Patina, als durch kräftigere und bessere Composition, zeichnen sich die vier ersten Fragmente der Clarac'schen Anordnung aus¹²⁴⁾, während das dreizehnte Fragment¹²⁵⁾ derselben Reihe als das schlechteste erscheint. Die Figuren desselben sind klein und unförmlich, die vorragenden Glieder des Reliefs sind in Verbindung mit der Grundfläche gelassen, wodurch eine verwirrende Schattirung des Ganzen, und eine die unförmlichen Glieder noch mehr entstellende Schwerfälligkeit entsteht.

Das Costüm der Figuren beweist ebenfalls die aus Zeichnung und Arbeit sich ergebende späte Zeit der Reliefs. Das Costüm der Amazonen ist nur zum Theil der conventionelle doppelt gegürtete Chiton, der die rechte Brust unbedeckt lässt; sehr häufig finden sich beide Brüste bedeckt, oder auch, was entschieden nur die späteste Zeit anwendete, beide Brüste nackt. Hierbei geht dann der Chiton in einen faltigen Kittel über, der durch ein breites Band unter den Brüsten gehalten wird. Die Füße sind mit Stiefeln bedeckt, die mit einem zackigen Saume in der Mitte der Waden enden, oft auch dort herabhängende Laschen haben. Der Kopf ist meist unbedeckt; Einige tragen jedoch Helme mit hohen Aufsätzen und einmal die früher erwähnte phrygische Mütze. Die Waffen der Amazonen bestehen meist in einer mit verschiedenen Zierrathen versehenen Pelta, in einer höchst mannigfach gestalteten ein- oder zweischneidigen Streitaxt, bei einigen in einer Lanze, und eine Amazone trägt Bogen und Pfeil.

Von gleicher Verschiedenheit ist das Costüm der Griechen. Heroische Nacktheit, wobei jedoch stets ein Riemen, welcher die Scheide hält, um die rechte Schulter hängt, wechselt mit einer leichten Bekleidung durch Chiton oder Chlamys. Bei den bekleideten Figuren findet sich jedoch sehr häufig das ächt römische Costüm des Lederkollers, welcher den Muskeln sich vollkommen anschliessend, Brust, Rücken und einen Theil des Unterleibs bedeckt. An den Hüften geht dieser in gleichsam zerschlitzte Bänder

123) Clarac l. c. pl. 117 H. N. 26 u. pl. 117 J. N. 29. Perseus ist durch das am Schilde sichtbare Haupt der Medusa kenntlich.

124) Clarac l. c. pl. 117 C. N. 1—4.

125) Clarac l. c. pl. 117 F. N. 13.

über. Darunter reicht ein faltiges Unterkleid bis an die Kniee, wo es oft mit Franzen gesäumt ist. Die Schultern sind regelmässig mit metallenen Schulterstücken bedeckt. Es ist dieses Costüm unter den römischen Kaisern des zweiten Jahrhunderts nach Christo allgemein geworden und bezeichnet genügend die Entstehungszeit dieser Sculpturen¹²⁶⁾. Ein wesentlicher Bestandtheil der Composition — die Pferde (69 der 100 Amazonenfiguren sind reitend dargestellt) unterscheiden sich ebenfalls von den Pferdefiguren der bessern Zeit durch eine rein naturalistische Auffassung. Im Ganzen jedoch stehen sie an Richtigkeit der Zeichnung und Wahrheit der Bewegung den menschlichen Figuren voran, wo sie nicht auch, sei es aus Ungeschicklichkeit, sei es um den Raum zu füllen, in maasslose Verhältnisse gerathen.

So wie die Waffen und andere Nebensachen, so sind auch die Zügel der Pferde und ihr nach römischem Muster gebildetes Geschirr und Gebiss aus Stein gearbeitet, und nicht wie es in frühern Zeiten geschah, aus Metall angefügt. Auch fanden sich bei ältern Werken nur die untern Parthien des Geschirrs ausgedrückt: die zwei Seitentheile des Gebisses, *στόμια*, lupi, woran der Zaum, *χαλινός*¹²⁷⁾, befestigt war. Erst in den spätern Arbeiten fügte man die Kopfriemen, *γενειαστήρ* und *χορυφαία*¹²⁸⁾, bei.

126) Vgl. Visconti, Ikonographie: Marc. Aurel. und dessen Zeitgenossen.

127) Xenoph. de re equ. 6.

128) Poll. I, 10, 147. Vgl. Invernizzi, de fraenis 28.

III. SARKOPHAGEN - RELIEFS.

Eine neue Reihe von Kunstwerken, die in sich ein abgeschlossenes Ganzes bildet, aber der Form nach sich entschieden an die bisher angeführten Werke lehnt, bilden die Reliefs antiker Sarkophagen und Aschenkisten. Hier tritt die architectonische Bedeutung zurück und lässt einer selbstständigen Ausbildung der Composition vollen Raum, die nun auch mit mehr oder weniger Freiheit zur Geltung kommt. Das Relief als solches, allerdings von den strengen Forderungen der Plastik sich entfernend, konnte eben in solchen Werken am Weitesten fortschreiten. Die meisten jedoch, die uns erhalten sind, gehören einer spätern Periode an, wo das malerische Element auf Kosten des plastischen zum entschiedenen Nachtheile der Kunst sich entwickelte. Mit diesem Vorwalten des Malerischen, mit dem absichtlichen Streben nach Illusion und Naturwahrheit geht ein Vorwalten des dargestellten Gegenstandes, ein Hervorheben des Inhaltes Hand in Hand. Die tendenzlose Reinheit der antiken Darstellung fängt zu schwinden an, das Werk ist nicht mehr um seiner selbst willen da; nicht das wirkliche reale Object des Bildes, sondern ein absichtlich Hineingelegtes ist der Zweck des Künstlers, die Tendenz des Werkes. Der Mythos hört auf der begeisternde Gegenstand künstlerischen Schaffens zu sein. Der poetische Hauch, der aus den Werken der frühern Zeit weht, die in naiver Unbefangenheit nur eben den Mythos darstellen wollte, ist verloren, und symbolische Beziehungen trüben und verringern den Eindruck. Die Reliefs von Phigalia und vom Parthenon hatten den einzigen Zweck, das Walten der Gottheit oder die Verehrung ihrer wohlthätigen Macht künstlerisch darzustellen. Die Werke, von denen nun zu handeln ist, kleiden religiöse Ideen über das Leben der Seele, sinnreiche Beziehungen über den Tod und das Jenseits, über die Vergänglichkeit des irdischen Daseins, über die Zukunft der Seele in die Form eines

bezüglichen Mythos, der hierdurch nunmehr als künstlerisches Symbol benützt wird.

Dass es auch hier verschiedene Stufen der Entwicklung gab, dass die schaffende Kraft des bedeutenden Künstlers auch hier Blüthen in üppiger Fülle hervorbrachte und das Symbol durch die Zaubermacht der Phantasie schmückte und verhüllte, während es andererseits von entarteter oder handwerksmässiger Kunst in greller Nacktheit hingestellt wurde, ist begreiflich. Vorzüglich in Werken dieser Gattung treten uns die Mysterien, diese poetischste Seite des hellenischen Lebens in voller plastischer Kraft entgegen. Hier war es, wo das geheimnissvollste Ahnen der Seele in poetischem und plastischem Ausdruck Befriedigung suchte, wo Traum und Phantasie nach Wirklichkeit rangen. Wie diese unbezwingbare, unerklärbare Sehnsucht nach höherem Dasein, das Hoffen und Fürchten des Gemüthes seinen Ausdruck in den Mysterien fand, so konnten auch die poetischen Bilder über das Blühen und Vergehen und Wiederblühen des Menschengeistes, über die Palingenese der Seele am Besten in den mythisch-symbolischen Darstellungen der Sarkophage ihren Platz finden. Die Darstellungen der mythischen Gebräuche selbst, die Sagenkreise der Demeter und des Bakchos, des Eros und der Psyche, die Kämpfe der Kentauren und Amazonen liefern bedeutsame Anhaltspunkte für jene Vorstellungen, die erst in neuester Zeit nach ihrer wahren Tiefe gewürdigt wurden. Andererseits bemächtigt sich der mit dem Verfall des frommen Glaubens steigende Aberglaube derselben Mittel und zerstört durch seine krasse Auffassung jede künstlerische Bedeutung des Gegenstandes. Die ganze Schaar von Dämonen und Unterweltsgöttheiten mischt sich unter die lichten Gestalten griechischer Mythologie und vernichtet jede Reinheit der Composition, bis der Ungeschmack der spätesten Zeiten zu den Bildern ägyptischer Culte und den Darstellungen des Mithrasdienstes hinabsank.

Die specielle Aufgabe dieser Blätter schliesst jede weitere mythologische Behandlung der zahllosen Sarkophagen-Reliefs aus, da nur jene, welche Darstellungen aus dem Amazonenmythus enthalten, hier Platz zu finden haben.

Die Auffassung des irdischen Lebens als Kampf gegen böse Einflüsse und feindselige Gewalten, ist namentlich der Grund der so häufigen Darstellung von Amazonen- und Kentaurenschlachten. Dass es hier ein rohes barbarisches Element ist, welches von der Macht überlegener Cultur bezwungen wird, unterstützt diese Anwendbarkeit; und die religiöse Verbindung jener Kämpfe mit Apoll und Artemis, deren Pfeile dem irdischen Leben ein Ende setzen, machen sie um so passender für den Schmuck von

Todtensärgen. Noch nabeliegender wird diese Deutung, wenn es Herakles oder Theseus selbst ist, der dem Hass der Götter oder der hohen Aufgabe seines Lebens durch den gefährlichen Kampf mit den Ares-Töchtern genügen muss.

Die erste Stelle unter den in diese Reihe gehörenden Kunst- ^{Sarkophag von Wien.} werken gebührt dem früher erwähnten Sarkophag in der Antikensammlung zu Wien¹⁾, einem der herrlichsten Denkmäler, die aus dem griechischen Alterthum erhalten sind. Der Auffindungsort wird verschieden angegeben: bald soll er in Lakonien, bald in der Nähe von Ephesus, bald in Attika gefunden worden sein. Ein Comthur des deutschen Ordens, Graf Fugger, brachte ihn nach dem Sieg von Lepanto nach Deutschland mit.

Der Sarkophag ist aus feinkörnigem, sogenanntem Cipolla-Marmor, von bedeutender Grösse (8' 4 1/2" lang, 3' 3 1/2" breit, 2' 10" hoch). Alle vier Seiten sind in Relief gearbeitet, welche beiläufig nach dem Verhältnisse des phigalischen Werkes vorspringen und sich nie gänzlich von der Fläche des Grundes lösen. Die Parthien der vom Beschauer abgewendeten Seite der Figuren sind äusserst flach gehalten, so dass eine Art perspectivischen Effectes hierdurch erzeugt wird.

Der Gegenstand des Reliefs ist ein Kampf zwischen Amazonen und Griechen, ohne dass die Anordnung der Attribute erkennen liesse, welcher Episode des Mythos derselbe angehört. Vermuthlich ist aber aus der Abwesenheit aller Attribute auf den attischen Amazonenkampf zu schliessen. Sonderbarer Weise findet sich, geringe Abweichungen ausgenommen, die Composition der einen Vorderseite und der einen schmalen Seite, auf den entsprechenden andern Flächen des Sarkophages wiederholt.

Auf der besser erhaltenen und vorzüglicher gearbeiteten Längenseite bildet der Kampf um den halbentseelten Körper eines Griechen die Mittelgruppe. Der verwundete Held hat Helm und Waffen verloren, am Boden sitzend lehnt er an dem Bein eines mächtig vortretenden Genossen, der ihn mit der Rechten an der Schulter packt, um ihn vom Orte der Gefahr zu entfernen; mit dem in der Linken erhobenen grossen Schild schützt er ihn gegen den Angriff der Amazone, die ihn verwundet hatte und sich nun gegen seinen Schützer wendet. Dieselbe trägt einen jonischen Chiton, der fast ans Knie reicht und über der Hüfte durch einen schmalen Gürtel gehalten wird, mit langen Aermeln, am Haupte eine phrygische Mütze, unter

1) Tafel V. auch abg. Bouillon, mus. des Ant. II. 93. Montfaucon, Antq. explic. IV, 7, 2.

der das reiche Haar in Locken hervorwallt; die Beine sind von faltig anliegenden Beinkleidern bedeckt, die auch die Füße verhüllen. Am linken Fusse bemerkt man einen unter dem Knöchel, über den Rücken des Fusses laufenden Riemen, der oben durch eine Schnalle gehalten wird, und vermuthlich die Befestigung des Spornes ausdrückt, ganz ähnlich wie am linken Fuss der Vaticanischen Amazone.

Wie eine Chlamys um den Hals geknüpft, flattert um den Rücken ein mantelartiger Rock mit Aermeln, an deren Rändern man ein Futter von Pelzwerk erkennen kann. Es ist diess ein Motiv, welches an keiner einzigen Amazonendarstellung anderwärts gefunden wird²⁾. In der rechten abgebrochenen Hand hielt sie eine Streitaxt geschwungen, deren zweifach schneidige Gestalt man noch in der Contur der abgebrochenen Theile erkennt. Die ebenfalls fehlende linke Hand hielt vermuthlich die Pelta. Auf der einen Seite der Gruppe liegt eine lang hingestreckte todte Amazone, auf der andern sinkt eine eben verwundete zu Boden. Zwei symmetrisch angeordnete Gruppen bilden die Ecken der Composition, rechts eine Amazone auf sich bäumendem Pferde, die ein Grieche mit der Rechten beim flatternden Haare packt und vom Pferde zu reissen sucht. Er hält in derselben Hand sein kurzes Schwert, in der Linken den argolischen Schild. Die Amazone ist gleich der früher erwähnten gekleidet; die phrygische Mütze und die oval geformte, oben mondförmig ausgeränderte Pelta sind ihr entfallen und liegen auf der Erde. Der Grieche hat den einen vortretenden Fuss auf das Bein der neben ihm stürzenden verwundeten Amazone gesetzt. Dieses letztere ist in sonderbarer Verkürzung ganz flach gearbeitet und müsste für unfertig gehalten werden, würden nicht alle übrigen Parthien des Werkes mit grösstem Fleisse ausgearbeitet sein. Links von der Mittelgruppe befindet sich ebenfalls eine zu Ross sprengende Amazone, jedoch ist es hier

2) Auf einem Marmorrelief, das zu Rom gefunden wurde, hat Medea ähnlich herabhängende Aermel (abgeb. in Böttiger's Amalthea I, Taf. 4); ein solcher Aermelrock, *κάνδυς*, war das charakteristische Abzeichen asiatischer Tracht und unterschied sich wohl von den jonischen Halbärmeln, *ξύστις*, (Hesych. v. *ξύστις*). Auf diese Aermel bezog sich die Sitte der Perser, vor Vornehmen die Arme in die Aermel zu stecken, die sonst leer herabhängen, *δείρειν τὰς χεῖρας διὰ τῆς κάνδυος*, Xenoph. Cyrop. VIII, 3, 13. vgl. I, 3, 2. Man nannte sie auch *κόραι*, Mädchen. Der Ursprung dieses Gebrauchs war die Furcht der Despoten vor Meuchelmord, die durch die Hemmung der freien Bewegung der Arme erschwert ward. Darauf bezieht sich auch die Erzählung des Xenophon Hellen. II, 1, 8, dass der jüngere Kyros die beiden Neffen des Darius tödten liess, *ὅτι αὐτῷ ἀπαντῶντες οὐ διέωσαν διὰ τῆς κόρης τὰς χεῖρας, ὃ ποιοῦσι μόνῳ τῷ βασιλεῖ· ἡ δὲ κόρη ἐστὶ μακρότερον ἢ χειρὸς ἐν ἧ τὴν χεῖρα ἔχων οὐδὲν ἂν δύναιτο ποιῆσαι*.

die Amazone, welche mit hochgeschwungener Streitaxt den neben ihr stehenden Griechen zur Flucht nöthigt. Die beiden Pferde der Amazonen tragen Satteldecken, die an den abhängenden Pfoten und der am Halse der Pferde liegenden Kopfhaut als Löwenfelle leicht erkannt werden. —

Die Rückseite, weit schlechter conservirt, enthält, wie erwähnt, dieselbe Composition mit geringen Veränderungen. So sind zwei der Griechen bekleidet, der eine mit dorischem Chiton, der andere mit ledernem Brustharnisch, unter dem ein streifartiges Panzerhemd und ein leichtes Unterkleid hervorgeht. Die schmalen Seiten zeigen, ebenfalls unter sich übereinstimmend, eine Amazonenleiche am Boden; über sie hinweg stürmt eine Amazone hoch zu Ross gegen einen bärtigen Griechen an, der dasselbe beim Zaume packt. Ihr zur Rechten eilt, sie unterstützend, eine Amazone mit fliegender Chlamys herbei. — An den Enden jeder Seite begränzen dorische Pilaster, die ein sehr einfaches Gesimse tragen, die Composition. Der Styl der Arbeit lässt dieselbe in die Zeit des phigalischen Werkes setzen, dem dieses Relief in sehr hohem Grade entspricht, in manchen Punkten sogar überlegen ist. Die Zeichnung der Köpfe und Haare, die leichte Eleganz der Glieder, die Lebhaftigkeit und das Feuer, welches in Stellung und Bewegung sich ausdrückt, gehören entschieden jener Periode an, die, noch voll von den Traditionen des grössten Meisters, einen Schritt weiter that, manchmal die stolze Ruhe und Erhabenheit einer leichtern sich mehr einschmeichelnden Form opferte und den Eindruck des Gegenstandes durch einen höhern Affect steigern wollte. Auch die Details stimmen hiermit vollkommen überein. Die asiatische Beigabe der pelzgefütterten Röcke und Aermel, die Beinkleider und die phrygische Mütze, hätten zur Zeit des Phidias der idealen Form der nackten Glieder weichen müssen. Auch das Concentriren der Composition auf eine ausgedehntere und hervorragende Mittelgruppe gehört der Zeit nach Phidias an. Dass übrigens nur an die kurz auf ihn folgende Periode gedacht werden kann, beweist ausser der hohen Vortrefflichkeit der Arbeit, noch die strenge Einfachheit und das Vermeiden alles überflüssigen Details, wo es nicht wie z. B. die Löwenköpfe und das Pelzfutter, irgend einen bestimmten Characterzug des Costüms andeuten soll. So ist der Wurf des Gewandes höchst einfach und sicher, die Behandlung der Haare von allem Naturalismus entfernt; der Zaum der Pferde nur dort ausgeführt, wo er als Motiv nothwendig der reitenden Amazone oder dem angreifenden Griechen in die Hand gegeben wird. Die Bildung der Pferde weicht allerdings sehr von der der Phidias'schen Zeit, so wie von den Pferden zu Phigalia ab und schliesst sich näher an die Form der Natur.

Eine genaue Zeitbestimmung ist jedoch nicht möglich. Vielleicht stimmt das Werk am ehesten mit der Zeit des Skopas überein, wo sich der Typus der Aphrodite zuerst vollkommen ausbildete und jene figurenreiche Gruppe des Achill und der Nereiden geschaffen wurde³⁾, wo sich die Gewalt des Affectes lieber mit der reizenden Form des schönen Körpers, als mit der Gewalt einer kräftigen und hohen Erscheinung verband.

Sarkophag von
Mazara.

Eine andere Anordnung der Figuren desselben Gegenstandes findet sich an der Längenseite eines prächtigen Marmorsarkophages zu Mazara in Sicilien⁴⁾. Theseus in heroischer Nacktheit, nur den hohen Helm am Haupte und einen mächtigen Schild, am linken Arm hängend, in der abgebrochenen Rechten vermuthlich ein kurzes Schwert, schleppt die ins Knie gesunkene widerstrebende Amazone bei den Haaren mit sich. Die grosse Kraft des Theseus äussert sich durch seine leichte Stellung und die Abwesenheit aller Anstrengung. Hinter der Amazone sieht man das schön geformte Haupt ihres verwundeten Rosses. Um sie herum tobt das Gewühl, ledige Pferde, Leichen und Verwundete zeigen, dass die Schlacht ihren Höhepunkt erreicht hat. In wirklichem Kampf befindet sich jedoch nur eine Gruppe. Ein jugendlicher Grieche, wohl Peirithoos, mit kleinem Schild und niederem Helm, die faltige Chlamys über den linken Arm geschlagen, dringt mächtig auf die berittene Amazone ein, die mit der Streitaxt gegen ihn ausholt. Der Sieg gehört sichtlich dem griechischen Helden; denn ausser der Königin liegen drei Amazonen todt oder verwundet am Boden, während nur ein Grieche verwundet erscheint.

Die Composition ist vortrefflich, eben so die Zeichnung und Behandlung des Marmors. Das Costüm schliesst sich meist an Vorbilder der besten Zeit an; der dorische Chiton, der beide Brüste verhüllt oder über die rechte Brust herabgesunken ist, bildet das Kleid der Amazonen, einige jedoch tragen ein kurzes Himation, das bis an die Hüften reicht und einen kleinen Aermelansatz hat. Haupt und Füsse sind frei; an die letztern sind Sandalen gebunden. Die Pferde sind herrlich geformt, doch lässt die Art der im Marmor gearbeiteten Zäumung eine spätere Zeit vermuthen.

Die eine schmale Seite zeigt eine Amazone nach der Schlacht. Mit der linken, die den Schild trägt, stützt sie sich auf eine Lanze, die rechte hebt sie gegen eine auf römische Weise aufgerichtete Trophäe, deren Brustkürass aber die weiblichen Formen trägt. Vor ihr am Boden sieht man den Kopf

3) Plin. h. n. XXXVI, 4.

4) Abgeb. bei Houel, voyage en Sicile I p. 24.

und Oberleib der zur längern Seite gehörenden verwundeten Amazone. Auf der zweiten schmalen Seite steht ein Grieche, den rechten Fuss auf eine hingestreckt am Boden liegende Amazone stellend, die er eben mit seinem Speere durchbohrt hat. Es ist diess einer der seltenen Fälle, wo die antike Kunst die Handlung des Tödtens selbst ausdrückt, und ist ein entscheidendes Moment, die Verfertigung dieses Werkes in die Zeit der römischen Kaiser zu versetzen.

Der Sarkophag des Louvre⁵⁾, eine entschieden römische Sarkophag des Louvre. Arbeit, wurde zu Salonichi im Jahre 1831 gefunden. Er ist sammt dem Sargdeckel vollkommen gut erhalten. Auf einem niedern Sockel, den eine Blumen- und Frucht-Guirlande begrenzt, stehen an den vier Ecken alterthümlich gestaltete langgekleidete Figuren, die kariatydenartig einen mit Eiern und Blättern verzierten Echinus tragen. Zwischen diesen vier Figuren gruppiren sich die Gestalten des vollgedrängten Reliefs. Die Länge des Sarkophages beträgt 7' 10'', die Höhe 3'. Auf dem Deckel liegen aus Stein gehauen die Figuren eines Ehepaares, dem der Sarkophag gewidmet war, in langen faltigen Gewändern. Der Mann, sich auf den linken Arm stützend, richtet den Oberleib in die Höhe, seine Hand hält eine Schriftrolle, er legt die Rechte auf die Schulter seiner Gattin, die einen Blüthenkranz, wie es bei Leichenfeierlichkeiten üblich war, in der Hand hat. Die Züge tragen ein porträtartiges Gepräge und sind auch an den Köpfen des Reliefs zu erkennen⁶⁾.

Das Relief der Vorderseite, so wie der zwei schmalen Seiten enthalten Darstellungen aus dem Amazonen-Mythus. Auf der Längenseite befinden sich vierzehn Figuren, darunter sechs Amazonen, von denen drei durch den Gebrauch von Pferden hervorgehoben sind. Die Composition weiss von den so oft dargestellten Motiven auf schöne und selbstständige Weise Ge-

5) Abgeb. bei Clarac, m. d. sc. II pl. 117 A, B.

6) Ueber die Sitte, Verstorbene unter die Götter oder Heroen zu versetzen und als solche ihre Bilder in mythologische Darstellungen zu verflechten, vgl. die sorgfältig gesammelten Beweisstellen bei R. Rochette, mon. inéd. I p. 104, zu welchen nur die eine Verbesserung erlaubt sei, dass in der Inschrift der Stelle des Lomurdios

ΛΟΜΟΥΡΔΙΟΣ ΗΡΑΚΛΗΣ ΕΤΩΝ Κ ΗΡΩΣ

der Name Herakles nicht die Vergötterung ausdrücken soll, da eben Heros als Apposition sogleich folgt, sondern vermuthlich *ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ* zu lesen ist. Nicht genügend begründet scheint auch die Behauptung, dass *Ηρώων* identisch mit Grabmal war. Die angeführten Stellen Paus. I, 11, 2; 22, 5 enthalten diesen Ausdruck nur in Fällen, wo der Verstorbene als Heros in den öffentlichen Cultus aufgenommen war, nicht aber wo derselbe, wie in obigem Falle, nur im zärtlichen Angedenken seiner Hinterbliebenen durch solchen Titel geehrt ward.

brauch zu machen. In der Hauptgruppe sieht man zur Rechten eine Amazone auf bäumendem Pferde. Mit der einen Hand fasst sie den Zügel fest am Gebiss, mit der andern hält sie die zweischneidige Axt, allein Widerstand scheint nicht mehr möglich, denn beim langen wallenden Haar hat sie Achill gepackt, dessen gewaltige Figur, im reinsten Ebenmaasse geformt, den Mittelpunkt der Darstellung bildet. Während seine Rechte die Amazone vom Pferde herabzerzt, hält er mit der Linken das noch in der Scheide befindliche kurze Schwert und am Arme hängt ein runder argolischer Schild; sein Haupt deckt ein mächtiger Helm mit Rossschweif. Zu seinen Füßen liegt eine getödtete Amazone. Neben ihm tritt ein bärtiger Krieger hervor, in dessen Zügen das Bild des am Sargdeckel liegenden Mannes erkennbar ist. Er trägt einen dorischen Chiton, der von der rechten Schulter hinabgleitet, am Haupte eine spitze Schiffermütze; das Schwert aus der Scheide ziehend, eilt er seinem kämpfenden Genossen beizustehen. Der Typus ist ganz deutlich angegeben und muss sogleich als der des Odysseus erkannt werden, der Achill in seinem Kampfe gegen Penthesilea zu Hülfe eilt⁷⁾. Am rechten Ende sitzt ein verwundeter Grieche: dieser trägt einen ledernen Panzer mit metallenen Schulterstücken, unter denen die kurzen Ärmel des Unterkleides hervorgehen, wie es in spät-römischen Zeiten gebräuchlich war. Das Pferd der zweiten Amazone ist unter der Reiterin zusammengestürzt, sie hält sich fest am Zügel an und schützt sich mit der Pelta gegen den auf sie eindringenden Griechen. Neben ihr steht eine schöne Rückenfigur — ein Grieche, der eine vom Pferde herabgestürzte Amazone mit gewaltigem Hieb bedroht. Ein getödteter Grieche sinkt neben ihm mit dem Antlitz auf die Erde; von rückwärts, der Figur des Odysseus auf der andern Seite entsprechend, tritt eine Amazone zum Kampf herzu. Die Amazonen sind mit dem dorischen doppeltgegürteten Chiton bekleidet. An den Füßen tragen sie Stiefel, die in der Mitte der Waden mit einem zackigen Saume enden.¹ Ihre Waffen sind das doppelschneidige Beil oder ein kurzes Schwert, die mondförmige ausgeränderte Pelta, und die zu Fuss Kämpfenden tragen einen phrygischen Helm mit dem Stirndache, während das Haupt der Reitenden entblösst ist.

Die eine der schmalen Seiten zeigt eine Composition ganz eigenenthümlicher Art. Nicht mitten im Kampfe, sondern entfernt von demselben, begleitet von einer einzigen Amazone, die trauernd das Antlitz in die Hand

7) Clarac l. c. II. part. 2. p. 1170 ff. deutet die Darstellung irrthümlich als den attischen Amazonenkampf.

verbirgt, liegt Penthesileia sterbend in den Armen Achills, ihre Linke um seinen Hals geschlungen, die Rechte lässt kraftlos die Streitaxt sinken. Von höchstem Schmerz ergriffen, beugt sich Achill über sie. Penthesileia ist ganz nackt, nur ein breiter Mantel fällt längs des Rückens hinab, ihr Haupt trägt eine hohe sonderbar gebildete Mauerkrone. Der Ausdruck ihres Gesichts, dem der weiblichen Deckelfigur ähnlich, ist der eines stillen, tiefen Leidens.

Diese Nacktheit der Penthesileia⁸⁾, der eigenthümlich geformte Helm des Achill, so wie der fast sentimentale Ton der Composition, lassen an die Tradition der spätern Zeit denken, nach welcher sich Achill und Penthesileia in Liebe vereinigten⁹⁾, zumal eben die Darstellung einer den tiefsten Hass überwindenden Liebe dem Sarkophag eines Ehepaares wohl entsprechen mochte.

Die dritte Seite des Sarkophages enthält ebenfalls Kampfszenen zwischen Griechen und Amazonen. Doch dürfte diess mehr als anecdotische Beigabe zur Darstellung der Hauptseite zu betrachten sein, nicht als selbstständige Darstellung des Kampfes zwischen Herakles und Hippolyte, wie Clarac meint. Diese Deutung ist durchaus nicht zulässig, da die für Herakles erklärte Figur ein ganz römisches Costüm trägt, gleich dem verwundeten Griechen der Längenseite, eine Lizenz, die bei so bekannten Typen, wie der des Herakles, gewiss nicht angenommen werden darf. Eine Eigenthümlichkeit des Costüms der Amazonen dieser schmalen Seiten ist die Faltenparthie des Chiton, die nicht aus dem Kolpos des zwischen zwei Gürteln überhängenden Chiton entstanden ist, sondern gleichsam wie ein nur bis zu den Hüften reichendes Himation, durch einen Gürtel unter dem Busen festgehalten wird und dessen fliegende Enden besser als der festgebundene Chiton die Lebhaftigkeit der Bewegungen andeuten. Die Composition zeigt im Ganzen eine bei den Werken späterer Zeit selten vorkommende Selbstständigkeit und lehnt sich nur in einzelnen Stellen an ältere Vorbilder.

Die am Sargdeckel liegenden Figuren sind ganz in etruskischem Sinne aufgefasst und schliessen sich in Styl und Form an italische Arbei-

8) Unter bessern Werken findet sich nur noch ein einziges, auf welchem die Amazonenfürstin nackt dargestellt ist und zwar eine Gemme des Mus. Victor. abgeb. im Mus. Florentin. II, tav. 33, wo Achill die vom Pferd gesunkene nackte Penthesileia in seinen Armen hält und sich mit drohendem Angesichte umwendet, vermuthlich den höhnenden Thersites mit den Blicken suchend.

9) Serv. ad Virg. Aeneid. XI v. 661 u. A.

ten. Das Panzerhemd mit leinenem Unterkleid, kurzen Aermeln und metallenen Schulterstücken gehört einer spätern Zeit an, und wurde eigentlich erst unter den Kaisern allgemein; wie denn namentlich Mark Aurel und Lucius Verus so gekleidet abgebildet wurden. Der Helm des Achill, so wie der des von Clarac Herakles genannten Griechen trägt ein Visier, das sich ganz an die Form des Gesichts anschliesst und der speciell römischen Waffentracht angehört¹⁰⁾. Die erwähnte Anspielung auf die Tradition des Servius lässt ebenfalls nur eine späte Zeit vermuthen. Die technische Ausführung, die nicht in allen Theilen vollendet ist, zeigt eine so minutiöse Ausarbeitung und so häufig die Spur des Bohrers, dass an eine griechische Arbeit gar nicht gedacht werden kann. Die Bartform der Porträtfigur erlaubt den Sarkophag jedoch nicht höher als in die Zeit Hadrians zu setzen¹¹⁾.

Relief im Louvre. Ein anderes Relief¹²⁾ desselben Museums, einer Aschenkiste angehörend, stellt den Tod der Penthesileia in den Armen des Achill, rund umgeben von kämpfenden Griechen und Amazonen, dar. Es scheint spät römische Arbeit zu sein, wenn auch nicht so neu, dass an eine Benützung oder plastische Darstellung der Scenen aus Quintus Smyrnäus und seiner Zeitgenossen gedacht werden kann. Es ist in vielen Theilen restaurirt und zwar nach einem in der Hauptsache sehr ähnlichen, nur im Detail verschiedenen Relief in der Villa des Papstes Julius II. zu Rom.

Relief aus der Villa d. P. Julius. Dasselbe gehört ebenfalls einer Aschenkiste an¹³⁾. Die Arbeit reiht sich an das Beste dieser Gattung; die Composition, lebendig und bewegt, ist dabei klar und einfach; die Durchführung eine höchst tüchtige. Nur die Zeichnung ist allerdings stellenweise mangelhaft und durch zu bedeutende Vergrößerung der Hauptfiguren verfehlt.

In der Mitte steht die edel gehaltene Figur des Achill, ganz nackt — nur eine Chlamys fliegt in starker Bewegung von der Schulter in die Höhe;

10) Clarac l. c. verwechselt diese Art des Visiers mit dem des korinthischen Helmes, *αὐλώπις*, das allerdings auch Augenlöcher hatte, aber nicht nach der Form der menschlichen Züge gearbeitet war.

11) Eine Copie desselben Sarkophages oder wahrscheinlich ein Sarkophag, für dessen Relief dasselbe Original benützt wurde, wie für die Reliefs des eben besprochenen, befindet sich zu Mantua, abgeb. bei Labus, mus. d. acad. di Mantova III tav. 4. Die Veränderungen, die sich in der Composition finden, sind der Freiheit alter Copisten entsprechend.

12) Abgeb. bei Bouillon, mus. d. antiques III pl. 20. Nr. 1. Clarac, m. d. sc. II pl. 112, 245.

13) Abgeb. bei Winckelmann, mon. ant. ined. II tav. 139. Visconti, mus. PCI V, tav. 21. Beide Abbildungen stimmen überein bis auf eine Figur, die Visconti mehr als Winckelmann angibt.

mit beiden Armen hält er die tödtlich verwundete Penthesileia, die ihre Rechte um seine Schulter schlingt; ihre Linke hält die Pelta, die durch ein Medusenhaupt¹⁴⁾ ausgezeichnet ist. Der Ausdruck ihres Gesichtes ist so schmerzlich und mild, dass man an die schönen Worte des Quintus Smyrnaeus¹⁵⁾ erinnert wird:

ἴϋτ' ἀτειρὴς
 Ἄρτεμις ὑπνώουσα, Διὸς τέκος εὔτε κάμησι
 γυῖα, κατ' οὔρεα μακρὰ θοοὺς βάλλουσα λέοντας.

Rund um sie befinden sich Amazonen und Griechen, doch nur an einer Stelle ist ein wirklich heftiger Kampf entbrannt, wo ein ebenfalls ganz nackter Grieche eine Amazone bei den Haaren vom Pferde reißt, bekanntlich eines der häufigst gebrauchten Motive. Die Andern verhalten sich mehr passiv; sichtlich um das Interesse auf die Hauptgruppe zu concentriren, den Grundsätzen eines Gemäldes mehr entsprechend als denen eines Reliefs. Zwei Amazonen liegen todt am Boden, das Gesicht nach abwärts gerichtet¹⁶⁾, wie sie der Tradition nach aus Schamhaftigkeit immer fielen. Die Amazonen sind wie gewöhnlich bedeutend in Ueberzahl, da dreizehn Amazonen¹⁷⁾ gegen fünf Griechen vorhanden sind, wohl um das Verdienst der siegenden Civilisation um so mehr hervorzuheben.

Die Züge Achills und Penthesileias tragen den Typus des Porträtartigen und gehören ohne Zweifel einem Ehepaar an, dem die Urne oder ein Sarkophag, in dem die Urne stand, geweiht war. Achills römischer Helm und sein Bart im Geschmacke Heliogabals¹⁸⁾, während Achill doch sonst stets bartlos dargestellt wurde, so wie der Haarputz der Penthesileia offenbar nach spät-römischer Mode geordnet, sprechen für eine solche späte Arbeitszeit der Reliefs. Auch das anderweitige Costüm entfernt sich in Einigem von ältern Werken. Die Amazonen tragen allerdings den dorischen Chiton, allein nur einfach gegürtet, nach Art der römischen Tunica. Die eine Brust ist stets unbedeckt und das Gewand hängt so weit herab, dass oft auch ein Theil der andern Brust frei wird. An den Füßen tragen sie Stiefel von conventioneller Form; das Haupt ist unbedeckt. Als Waffen

14) Vielleicht mit Rücksicht auf die Bekämpfung der Gorgonen durch die Amazonen Diod. III, 52 ff.

15) Qu. Smyrn. I v. 693 f.

16) Qu. Smyrn. I v. 620.

17) Dieselbe Zahl gibt Qu. Smyrn. I v. 33 an, nämlich Penthesileia und ihre 12 Genossinnen.

18) Vgl. Visconti l. c. p. 146.

kommen zwei sonderbar geformte Pelten vor, die in erhabener Arbeit ein Medusenhaupt (nach spätestem Styl)¹⁹⁾ tragen, und das gewöhnliche Doppelbeil. Die Pferde, deren eine grosse Zahl (einf, bei Visconti zwölf) vorkommt, sind von ziemlich schlechter Arbeit und unförmlich klein, der Zaum ist aus dem Stein herausgehauen, und zwar ist nach älterer Weise nur der eigentliche Zaum (*χαλινός*), nicht aber das Kopfgeschirr angegeben.

Es liegt nahe, in dieser Composition die Grundzüge von dem berühmten Gemälde des *Panānos* zu erkennen, von dem Pausanias Nachricht erhalten hat²⁰⁾. In wie weit dieses Gemälde in den zahlreichen diese Situation stets auf ähnliche Weise wiederholenden Reliefs und Vasengemälden²¹⁾ copirt oder benützt ist, lässt sich nicht bestimmen. Die ganze Anordnung, die bedeutende Vergrösserung der Hauptfiguren und die allerdings höchst unvollkommene Perspective, die sich dadurch zu helfen sucht, dass sie die Figuren des Hintergrundes in einer höhern Ebene erscheinen lässt, geben jener Vermuthung grosse Wahrscheinlichkeit.

Sarkophag Rospigliosi. Eine getreue Wiederholung derselben Gruppe befindet sich auf einem Sarkophag des Palastes Rospigliosi zu Rom²²⁾. Auch hier bildet Achill, die tödtlich getroffene Penthesileia mit beiden Armen haltend, den Mittelpunkt der Composition, beide den Bildern der Verstorbenen ähnlich, was das individuelle Gepräge ihrer Züge deutlich beweist. Achill in heroischer Nacktheit, nur eine Chlamys um den linken Arm geschlungen, und einen mächtigen Helm am Haupte, trägt einen vollen Bart und hat im Gegensatz zur Tradition alte Züge; seine Blicke sind nicht auf die verscheidende Amazone gerichtet, sondern suchen zorn erfüllt ohne Zweifel den höhnnenden Thersites. Dass diese Figur nicht auf dem Bilde vorkommt, spricht durchaus nicht gegen die Vermuthung, eine Nachbildung von Panānos Amazonenschlacht in diesen und ähnlichen Darstellungen zu suchen. Es lag ganz im Geist der antiken Kunst, die Handlung halb errathen zu lassen, ein zweites Erklärendes im Geiste des Beschauers vorauszusetzen, und namentlich war diess angemessen, wo ein das ästhetische Gefühl beleidigender Gegenstand, wie der bucklige Spötter Thersites, hätte angewendet werden müssen. Im

19) Vgl. Levezow, Entwicklung des Gorgonen-Ideals Taf. 4.

20) Paus. V, 11, 2.

21) Die Hauptgruppe findet sich mit Veränderungen der Nebensache wiederholt bei: Tischbein, *vases d'Hamilton* II, 5. Mus. florent. II, 38. Winckelmann, *Stosch'sche Sammlung* 379. Belloni, *lucerna fictilia* III, 3. 8.

22) Abgeb. bei R. Rochette, *mon. inéd.* I pl. 24.

Costüm der Penthesileia sind einige unbedeutende Veränderungen angebracht. Ihr Chiton ist ganz ohne Gürtel²³⁾, und die linke, nicht wie anderwärts die rechte Brust ist unbedeckt. Ihre Blicke sind sanft und schmerzlich nach oben gerichtet, ihr Haar nach römischer Weise geordnet. Die andern Figuren sind in verschiedenen Ebenen um die Hauptgruppe herum angeordnet. In einer Höhe mit dieser, doch etwas kleiner gehalten, befindet sich noch die schön gezeichnete Rückenfigur eines Griechen, der seinen linken Arm mit nicht verständlicher Bedeutung gegen Himmel hebt, sodann ein Anderer, der eine halbgestürzte Amazone bei den Haaren packt. Die Enden auf beiden Seiten bilden zwei symmetrisch angeordnete Amazonen, die fliehend ihre Rosse bei den Zügeln mit sich führen. Sie tragen den Chiton über den einzigen unmittelbar über der Hüfte angebrachten Gürtel hervorhängend. Zwischen den Beinen dieser Figuren sieht man Leichen von Amazonen, Griechen und Pferden in sehr kleinem Maassstabe. Den Hintergrund nehmen symmetrisch angeordnete Griechen und berittene Amazonen ein, von denen eine die bei etruskischen Grabdenkmälern so häufig vorkommende Todtenfackel schwingt. Auch hier sind ausser der Penthesileia zwölf Amazonen, denen acht Griechen im Kampfe begegnen. Die Arbeit ist im Ganzen gut, die Zeichnung besser, als man auf spätern Werken zu finden pflegt.

Ebenfalls aus spätern Zeiten stammt ein Sarkophag²⁴⁾ Sarkophag im Capitol. im Capitol, in der Vigna di Salone bei Rom 1774 gefunden. Er zeigt auf der einen Längenseite, von zwei Victorien begrenzt, die Darstellung eines Amazonenkampfes, darüber gleichsam als Fries eine Reihe von sieben besiegten Amazonen, welche, die Hände am Rücken gebunden, in verschiedenen Stellungen sitzen.

Der Gegenstand der grössern Darstellung scheint der attische Amazonenkampf zu sein, wie wenigstens eine Gruppe vermuthen lässt, in welcher ein Grieche, das Beil einer erlegten Gegnerin schwingend, eine Amazone bei den Haaren vom Ross zu reissen versucht, während ihn von der andern Seite eine hinzutretende Amazone beim Arme fasst, gleichsam als wollte sie ihn zur Schonung bewegen. Man könnte Theseus und die vom Schicksal ihrer Schwestern erweichte Antiope oder Hippolyte darin vermuthen. Das Costüm ist nur bei einer Amazone von dem gewöhnlichen verschieden. Diese

23) Diess kam allerdings auch bei griechischer, namentlich lakonischer Tracht vor. Kallimach. frg. 225 Bentl.:

ἔσχευ' ὅτ' αἰώστος χιτρώπορος ἔτι.

Vgl. Suid. v. *σωριάζω*.

24) Abgeb. bei Foggini, mus. Capitol. IV tav. 24.

trägt einen bis zum Gürtel eng anliegenden Chiton. Ihr Pferd ist mit einer viereckigen Schabracke bedeckt. An der schmalen Seite befinden sich ebenfalls Amazonenkämpfe zu Fuss und zu Pferd.

Relief Borghese. Ein dem Inhalte, wie der vortrefflichen Arbeit nach gleich interessantes Denkmal ist ein langes schmales Relief aus der Villa Borghese, zuerst (durch Winckelmann publicirt²⁵). Es knüpft der Handlung nach unmittelbar an das Ende der Ilias an und hat die Ankunft der Amazonen zu Troja nach dem Tode Hektors zum Gegenstande. An einem Ende sitzt Andromache in tiefes Leid versenkt, den kleinen Astyanax auf ihrem Schoosse; drei Frauen stehen um sie herum. Neben ihr ist eben Penthesileia vom Ross gestiegen, das sie am Zaume mit der Linken führt, während sie die Rechte dem freudig grüssenden Priamos reicht. Sie hat Helm und Pelta ab und auf die Erde gestellt, in ihrer Begleitung befindet sich eine Amazone, die sich auf ihre Lanze zusehend stützt. Hinter Priamos drängen sich die Fürsten der Trojaner, Paris unter ihnen leicht erkenntlich. Abgewendet von der Richtung dieser Männer sitzt Hecuba, die vielduldende Königin, die Aschenurne des verlorenen Sohnes klagend in den Armen, ein Weib neben ihr, vor ihr ein Knabe mit phrygischer Mütze, der sie tröstend beim Kinn fasst. Ein Stadthor bildet hier eine Art von Scheidung. Hinter diesen sieht man die angekommenen Amazonen, sich zum Kampfe rüstend. Die Eine empfängt den Schild aus den Händen ihrer Genossin, eine Dritte steht bereits gewaffnet mit Pelta und Bipennis, eine Andere sitzt auf einem Steine und legt Sporen oder Beinschienen an. Neben ihr stützt sich eine Amazone auf eine sonderbar geformte Keule²⁶). Die zwei Letzten sind beschäftigt, ein sich wild bäumendes Ross zu händigen. Das Costüm der Amazonen ist der Chiton, doch nur einfach gegürtet, so dass sie im Gegensatz zur plastischen Tradition die ζώνη statt des ζωστήρ tragen. Die Füße sind mit eigenthümlichen Stiefeln bekleidet, die mit Zaum und Laschen an den Waden enden und die Zehen freilassen. Die Troer tragen Chiton und Chlamys, lange faltige Hosen und phrygische Mützen. Die Composition ist von hoher würdiger Einfachheit und erinnert an die besten Zeiten, denen das Werk jedoch nicht angehört. Ungeachtet der stofflichen Trennung in Episoden, fühlt man keinen Mangel an Einheit, und die stellenweise grössere Entfernung der Figuren von einander ist nicht geistige Armuth, wie bei den magnetischen Reliefs, sondern bewirkt Klarheit und Ruhe. Aehnlich

25) Winckelmann, mon. ant. ined. II tav. 137. Millin, gall. myth. 161. n. 592.

26) Die Keule, hier ausnahmsweise den Amazonen verliehen, war eine den asiatischen Krieger charakteristische Waffe. Vergl. Herod. VII p. 257. Arrian. tact. 17.

der früher angedeuteten Verbindung der Gedichte des epischen Cyklus zu einem Ganzen, mochte vielleicht dieses Relief ebenfalls ein Mittelglied zwischen einer Darstellung des Kampfes Hektors mit Achill und der des Todes der Penthesileia gebildet haben.

Manches Aehnliche in Composition und Arbeit hat ein ebenfalls von Winckelmann publicirtes Relief²⁷⁾, Hekuba oder Andromache darstellend, die ausserhalb der Stadt trauernd auf einem Stein sitzt, die Aschurne Hektors auf ihrem Schoosse. Ihre Frauen umgeben sie, vor ihr steht ein Jüngling, wie am früher erwähnten Relief, der sie liebeich tröstend am Kinne fasst. Neben ihr stehen zwei Amazonen, die eine mit Pelta und Streitaxt bewaffnet, die andere erinnert durch ihre Stellung an die Deutung, welche Visconti der Vaticanischen Amazone gegeben. Sie hebt nämlich den Bogen, den sie um die Schulter hängend getragen, von derselben herab. Doch ist sie in ihrer Stellung zu sehr von jener Statue verschieden, als dass an eine Verwandtschaft ihrer Composition gedacht werden könnte. Auch bei ihr fehlt der obere Gürtel und sie ist minder reich gekleidet, als ihre Schwester, welche Sandalen nach römischer Weise gebunden trägt, deren Bänder in Löwenköpfe endigen. Am Haupte hat dieselbe einen Helm mit buschartigem Aufsatz und Ohrenklappen. Die Arbeit gehört in spät-römische Zeiten. —

Dem Gegenstande nach diesen Reliefs fernliegend, in der ^{Sarkophag von Cortona.} technischen Ausführung ebenso tadellos, als ausgezeichnet in Geist und Anordnung ist ein in der Kathedralkirche zu Cortona befindlicher Marmorsarkophag, bekannt durch die Verehrung, die der grosse Brunelleschi demselben zollte. Der Ort der Auffindung, sowie einzelne Details der Gewänder, lassen auf die Zeit der spätern Kaiser schliessen, der künstlerische Werth der Arbeit reiht sie jedoch an die besten griechischen Werke an, und es dürfte unter allen bisher angeführten, dem Wiener Sarkophage am nächsten stehen.

Die dunkelste Seite des Amazonenmythus, sein Zusammenhang mit den Mysterien, gelangt hier zur Darstellung, und wenn auch die Kenntniss durch dasselbe nicht wesentlich gefördert wird, ist es doch ein neuer Beweis, dass der Mythos vom Dionysos und den Amazonen, der die Künstler der ephesischen Statuen beschäftigte, auch anderwärts Eingang und Würdigung gefunden hat.

27) Winckelmann, mon. ant. ined. II tav. 138. Inghirami, gall. omer. II. tav. 294.

Das Relief von Cortona²⁸⁾ zeigt den siegreichen Kampf der unter dem Schutze des Dionysos kämpfenden Kentauren und Satyrn gegen eine Stadt, unter deren Vertheidigern Amazonen erscheinen. Der Gott der Lust und Freude ist es, der das barbarische Element überwindet und dem lichten hellenischen Cultus Sieg und Herrschaft erringt. Bakchos mit der Nebris bekleidet, fährt auf reich geschmücktem Wagen, den zwei Kentauren ziehen. Neben ihm steht Nike als Wagenlenkerin. Ueber seinem Haupte windet sich ein Weinstock mit vollen Trauben, nach denen ein Panther schnappt. Die ausgestreckte Rechte des Gottes pflückte entweder von den Trauben, oder hielt einen nun verlornen Thyrsusstab. Unter den Füßen der Kentauren liegt ein getödteter Lapithe. Sie selbst greifen mit Lanze, Bogen und Pfeil die schon besiegt, in die Stadt (deren Thor man sieht) zurückeilenden Feinde an. Mit erhobenem Schild widersteht ihnen ein Lapithenjüngling; eine Amazone, die Mittelfigur der Composition, hat ihr Ross schon gegen die Stadt zu gewendet. Sie holt verzweifelt mit dem kurzen Schwert gegen einen höhnend ihr entgegretenden Satyr aus; von rückwärts greift sie der an der Glatze leicht kenntliche Silen mit geschwungenem Speer an; den Hintergrund bildet Pan, einen grossen runden Schild tragend. Schon bis ins Thor zurückgedrängt sinkt ein bärtiger Lapithe, von einem spitzohrigen Satyr verwundet, vom Pferde, das sein Gegner beim Zügel fasst. Die Amazone trägt einen einfach gegürteten Chiton auf den Schultern geknüpft, so dass beide Brüste bedeckt sind, am Haupte einen spitzen Helm mit langen Flattern, an den Beinen enganliegende Hosen, die bis an die Kniee reichen und die Füsse unbekleidet lassen. Mit der linken Hand hält sie das Ross beim Zaume, hart am Gebiss, mit der rechten schwingt sie ein kurzes Schwert. Der Silen neben ihr trägt einen kurzen *χιτὼν Διονυσιακός*²⁹⁾, auch Pan hat den Unterleib bekleidet. Die hervorragende Stellung, welche die mit der Amazone kämpfende Gruppe in der Composition einnimmt, zeigt, dass der Kampf des Bakchos mit den Amazonen ein Hauptmotiv der Darstellung bildet, ohne dass jedoch gerade Ephesos der specielle Gegenstand derselben sein müsste.

Vielleicht bezieht sich der am Wagen des Gottes als Zierrath gearbeitete Genius mit ausgebreiteter Tania auf eine Lösung des Zwiespaltes durch die Gewalt der Liebe, ähnlich wie die meisten Amazonenkämpfe in

28) Abgeb. bei Gori, *inscript. etrusc.* III tav. 46; besser in Gerhard's *archäol. Zeitung* 1845. Nr. 30. Vgl. Maffei, *osserv. lett.* V, 218.

29) Poll. VII, 13. 60.

liebender Vereinigung ihr Ende fanden. Ohne in symbolisirende Deutungen einzugehen, sei doch erwähnt, dass spätere Zeiten durch solche Kämpfe zwischen Amazonen und Bakchos vielleicht die Beziehung³⁰⁾ vermitteln wollten, die schon in griechischer Zeit zwischen diesem Gotte und dem Artemisdienste vorhanden war. So galt Bakchos, der Führer des Thyasos, als Gatte der Nymphe Thyasa; und Thyasa, die Tochter des Eurotas³¹⁾, war wohl nichts als eine laconische Form der Gottheit, die von derselben Wortwurzel im lateinischen Diana genannt ist. Ein Zusammenhang des Artemis-Cultus, der eben in seinen asiatischen Formen die Jungfräulichkeit aufgibt und das mütterliche Element oft vorwalten lässt, mit dem Cult des Bakchos³²⁾ kann wohl die Beziehung desselben auf die Amazonen-Sage vermittelt haben.

Der Kampf der Amazonen mit Bakchos findet sich selten in antiken Darstellungen. Einige Male jedoch gehen die Amazonen in das Gefolge des Gottes über³³⁾. Ein solcher Uebergang zur Parthei des Siegers liegt im Geiste der Sage und wiederholt sich in den verschiedenen Episoden derselben. So kämpfen Amazonen im Gefolge des Bellerophon, so steht Antiope dem Theseus bei. Es liegt ein verwandtes Element in den freudetrunkenen Figuren der Bachantinnen und den wilden Jungfrauen vom Thermodon.

Ein Werk von trefflicher Arbeit ist ein Relief im Louvre³⁴⁾, welches nicht, wie Clarac vermuthet, den Kampf der Amazonen mit den Skythen darstellt, sondern, wie das Stadthor deutlich anzeigt, eine Beziehung zu Themiskyra oder wahrscheinlicher zu Ilium enthält. So deutet auch der griechische Helm einer Amazone auf diess Letztere, da bei Darstellungen von Themiskyra meist das unbedeckte Haupt oder die phrygische Mütze angewendet ward. Die vom Ross sinkende Amazone erinnert an die verwundete Amazone von Phigalia und ist trefflich gearbeitet. Ueber die Bedeutung der palmettenartigen Embleme auf den Schildern lässt sich Nichts bestimmen. Ein Grieche ist reitend dargestellt, eine seltene Ausnahme bei Amazonenkämpfen, wo dieser Umstand den Contrast zerstört.

30) Vgl. Panofka in annali del Inst. II. p. 344.

31) Paus. III, 18, 6.

32) Vergl. Hesych. v. *Δόμβαι*, Paus. VII, 19, 1.

33) Monumenti inediti del Inst. I tav. 50. Gerhard, Neapels antike Bildwerke p. 277, Archäolog. Zeitg. 1845, Nr. 24, namentlich das schöne Relief bei Bouillon, mus. d. ant. III, pl. 6, Nr. 1, wo mitten im Gewühl eines bakchischen Zuges nach Indien sich eine Amazone befindet, mit erhobenem Schild und kurzem Dionysischen Chiton. Ihr Helm ist ganz dem am Tronk der Vaticanischen Statue ähnlich und ebenso mit einem Halbmond geziert.

34) Abgeb. bei Bouillon, mus. d. ant. III pl. 20, 1 u. 2. Clarac, II pl. 117. 231.

Der sonderbare Halsschmuck des Pferdes macht ein Marmorfragment³⁵⁾, das aus der Villa Borghese ins Louvre übergegangen ist, interessant. Es besteht aus verschiedenen auf ein breites Band gehefteten amuletähnlichen Kleinigkeiten, die einen grössern Halbmond tragen. Es mag diess im Zusammenhang mit den orientalischen Zaubermitteln der spät-römischen Zeit stehen, die in der asiatischen Tradition der Amazonen einen passenden Anknüpfungspunkt fanden. Unter dem Pferde, offenbar von demselben herabgestürzt, liegt eine Amazone; hinter demselben sieht man den Oberleib dreier männlicher Gestalten vorragen, von denen eine nackt ist, die andere einen römischen Lederpanzer trägt. Der Kopf derselben hat einen vollen Bart und scheint Porträt zu sein. Die ganze Arbeit ist ziemlich mitelmässig.

Etruskische
Kunst.

Diese Fragmente spät-römischer Arbeit können ganz wohl als Uebergang zu den Resten etruskischer Kunst dienen, die, theilweise einer viel ältern Epoche angehörend, doch in künstlerischer Beziehung weit unter den bisher genannten stehen. Bei den römischen Werken fehlt allerdings der originelle Funke, und da von einem wirklichen Fortbilden der griechischen Kunst ebenfalls keine Rede war, so erscheint mehr das letzte Verklingen derselben, die letzten Schwingungen jener Harmonien, welche die grosse Kunstwelt der Hellenen gebildet hatte. Aber trotz dieser Mängel an Selbstständigkeit und persönlicher Bedeutung, ist es doch die Heiligkeit der Form, welche respectirt ward, sind es doch die Traditionen besserer Zeiten, die sich hier vorfinden. Auch alle Vortheile künstlerischer Technik, die weniger das Werk des Genies als der jahrhundertlangen Fortbildung ist, wussten die Künstler der römischen Zeit zu benützen, und ihre Werke machen daher meist einen wenigstens oberflächlich günstigen Eindruck. — Anders ist es bei den Werken der Etrusker. Hier gerieth die griechische Tradition in eine vollkommen selbstständige, theilweise entgegengesetzte Geistesrichtung hinein, sie ward ungewandelt und umgeformt, und wenn ihre innere Ueberlegenheit sie auch vor dem Erlöschen bewahrte, so kann doch ihr rother Faden oft nur höchst mühsam aus dem wirren Gewebe nationaler Form und Uniform herausgesucht werden. Die Frage über den Zusammenhang der griechischen und etruskischen Kunst ist trotz der geistreichen und angestrengten Forschungen der Neuzeit noch nicht erledigt. Noch sind die verschiedensten Ansichten über das Vorkommen hellenischer Elemente in etruskischen Werken gleichberechtigt und müssen meist von Fall zu Fall beur-

35) Bouillon l. c. III pl. 20, Nr. 3. Clarac l. c. II, pl. 117. 230.

theilt werden. Aber selbst in den unbestritten rein etruskischen Werken lässt sich in die Hülle nationaler Gestalten der Einfluss des griechischen Geistes nicht verkennen, der jedoch nicht wie zu Rom blinde Verehrung und unbedingten Anhang fand, sondern mitten in eine fertige Cultur eingriff, sie modificiren und erheben, aber auch nicht im Entferntesten umgestalten konnte.

In solcher Weise findet sich auch in acht etruskischen Reliefs der Amazonenmythus aufgenommen und dargestellt. Der mythische Zusammenhang, der für den griechischen Künstler in den Sagen der Amazonen und Kentauren mit den Leben und Tod sendenden Gottheiten lag, existirte für den etruskischen Künstler nicht, als ihm die fertige Kunstbildung dieses Mythus zukam. Wo daher derselbe zum Schmucke sepulcraler Gegenstände verwendet wurde, war es nöthig, diesen Zusammenhang der religiösen Tradition des Locales angemessen zu gestalten und durch Beigaben zu verdeutlichen. Die charakteristischen Figuren des nationalen Cultus: Charun und die Genien und Dämonen der Unterwelt, drängen sich mitten in die fremdländischen Sagen hinein und trüben die künstlerische Reinheit, während sie dieselben klären und erleuchten sollten. Von einer naiven Auffassung ist demungeachtet keine Spur, und wenn hie und da die Composition ein besseres Streben, oft ein tüchtiges Können zeigt, so hemmt conventioneller Zwang und die fixe Norm priesterlicher Auffassung jede Fortbildung und jede Entfaltung. Es ist diess keine Unterschätzung einer langdauernden Kunstentwicklung. Allein man darf sich weder durch die enorme Zahl der Kunstwerke, noch durch den sichtlich allgemein verbreiteten Geschmack an denselben zur Zeit ihrer Entstehung, noch weniger durch archäologisches Interesse, welches sie in höherm Maasse als bessere Werke gewähren, imponiren lassen und eine Richtung als epochemachend anerkennen, die sich durch Geschmacklosigkeit und Mangelhaftigkeit aufs Lebhafteste auszeichnet.

Zu den frühesten Werken etruskischer Kunst gehört ein bei ^{Bronze-Relief von Perugia.} Perugia gefundenes Fragment eines Reliefs aus Bronze³⁶⁾. Es bildete die eine Seite eines Amazonenkampfes und enthält eben die ansprengende Amazonenschaar. Man sieht darauf die Hinterfüsse einiger Pferde in schiefer Reihe, der Anordnung der Reiter am Parthenon nicht unähnlich. Vom vordersten Pferde erkennt man die untere Parthie des Leibes und die Vorderfüsse; ein mit verziertem anliegendem Stoffe bekleideter Fuss der reitenden

36) Abgeb. bei Inghirami, mon. etruschi III p. 239.

Figur hängt vom Pferde herab, das eine viereckige festgebundene Schabracke trug. Eine vom Pferde gestürzte Amazone liegt unter den dahinsprengenden Rossen. Sie trägt einen langen gestickten Chiton mit einfachem Gürtel über den Hüften, mit der rechten Hand stützt sie sich am Boden, die linke hält einen eckig geformten Bogen in die Höhe, die Arme sind mit reich gestickten Aermeln bedeckt. Das Gesicht steht im Profil, das Auge ist sehr gross, en face gezeichnet; Nase und Stirn liegen sehr schief in einer Linie ganz nach ägyptischem Schnitt. Die Zeichnung ist höchst mangelhaft, der Unterleib der liegenden Amazone ohne Verhältniss lang gestreckt.

Hera unter den
Amazonen.

Zu den interessantesten Werken dieser Gattung gehört das Relief³⁷⁾ einer Aschenkiste, welches den Kampf des Herakles um den Gürtel der Amazone ganz im Geiste des Apollodor³⁸⁾ darstellt. Es enthält einen heissen Kampf zwischen Amazonen und Griechen. Verwundete Griechen und Pferdeleichen füllen den ohnediess engen Raum; in der Ecke tritt Hera, das Diadem auf dem Haupte, mit fliegendem Gewande in den Kampf hinein³⁹⁾. Mitten im Gewühle steht ein Dämon mit Flügeln am Haupte, nach etruskischer Weise das unbezwingliche Geschick des Kampfes allegorisch darstellend. Ein Krieger ist vollkommen gerüstet und trägt ein medusenähnliches geflügeltes Haupt auf der Brust. Es scheint, dass seine Züge, so wie die der Hera, die Porträte der Verstorbenen enthalten.

Aschenkiste von
Volaterrä.

In der Arbeit bedeutend geringer ist das Relief einer Aschenkiste im Museum von Volaterrä⁴⁰⁾, welches den Tod der Penthesileia auf ganz eigenthümliche Weise darstellt. Mit einem spitzen breiten Messer versehen, zerrt Achill die mit langem wallenden Chiton bekleidete Penthesileia von einem Streitwagen⁴¹⁾ herab, dessen vier Pferde bäumend nach verschiedenen Richtungen auseinanderfliehen. Die Arme der Amazone sind mit Aermeln bekleidet, welche die Schultern entblösst lassen und an den Knöcheln mit Bändern gehalten werden. Zu ihren Füßen liegt ihr Bogen. Sie sucht sich in verkrümmter Stellung von ihm loszuringen. Neben Achill steht ein Grieche auf eine Lanze gestützt, ein anderer liegt todt neben ihm, eine

37) Abgeb. bei Gori, *mus. etrusc.* I tav. 135. Micali, *mon. ant.* tav. 44.

38) Apollod. *bibl.* II, 5, 9.

39) In ähnlicher Anordnung wie die vortretende weibliche Figur in der Hauptgruppe des phigalischen Reliefs, vgl. p. 77.

40) Abgeb. bei R. Rochette, *mon. inéd.* I pl. 23.

41) Auf Wagen finden sich Amazonen dargestellt, bei Millin, *peint. d. vas.* I, 56. 57. Passeri, *pict. etr.* II, 167. Tischbein, *vases d'Hamilton* II, 56. Inghirami V, tav. 45, und dem früher erwähnten Fries im Hause des tragischen Dichters zu Pompeji.

gefallene Amazone, das Gesicht zur Erde gewandt, ist unter dem Pferde sichtbar. Die Steifheit der Falten, die nicht ein alterthümliches, sondern ein handwerksmässiges Gepräge tragen, die ausdruckslose Zeichnung der Gesichter und zugleich die Lebhaftigkeit der Composition, die man bei ältern Werken niemals findet, endlich die Abweichung von der Tradition, in dem bezeichnendsten Attribute, nämlich der Reitkunst, lassen dieses Relief in die spätesten Zeiten versetzen.

Besser in Styl und Arbeit ist das Marmor-Relief einer Chiusinischen
Relief. chiusinischen Aschenurne⁴²⁾. Eine Amazone zu Pferde hat mit der Lanze einen entgegenstehenden Feind zu Boden geworfen, aber von rückwärts greift sie ein anderer Kämpfer an. Sie trägt einen kurzen Chiton, darunter einen Brustpanzer nach Art der Amazone am Relief von Selinus. Am Helme ist ein Busch sichtbar; die gewohnten Flattern fehlen. Die Beine sind von enganliegenden Beinkleidern verhüllt. Aus der Ecke tritt ein Dämon hervor, mit der Fackel des Kampfes, symbolisch die Beziehungen auf den Kampf und die bald zu erlöschende Flamme des Lebens vermittelnd.

Gegenstand höchst verwickelter allegorisirender Untersuchungen sind die auf etruskischen Werken sehr häufig vorkommenden Darstellungen des Kampfes zwischen Amazonen und Greifen⁴³⁾ geworden, und doch scheint gerade diese Zusammenstellung zweier fabelhafter Figuren durchaus keiner weitem Begründung zu bedürfen. Mit einem wahren Aufwand von combinirendem Geiste hat ein berühmter Archäolog⁴⁴⁾ verwickelte kosmologische Systeme, astronomische und philosophische Ideen, die eben so verschiedenen Zeiten als Völkern angehören, zusammengestellt und in den an sich meist sehr einfachen Bildern etruskischer Aschenkisten oder Vasen, bis ins kleinste Detail allegorisch deutend, erkennen wollen. Und doch liegt eben in den betreffenden Werken ein höchst einfaches, oft wenig künstlerisches, stets unphilosophisches Streben zu Grunde; theilweise ist der ornamentale Zweck der einzige. Die Kunst der Etrusker ist allerdings keine naive, gleich der ältern griechischen; indessen kann man doch nicht in Arbeiten, die

42) Abgeb. bei Inghirami, *etrusc. mus. chiusino* I tav. 43. Aehnliche Kämpfe finden sich *Monum. etrusc.* I tav. 64, II tav. 192. Gori, *mus. etrusc.* I tav. 136. Es ist auffallend, dass die meisten Reliefs, welche die Figur des Charun mit einem Hammer versehen enthalten, einer bereits im Verfall begriffenen Kunstperiode angehören. Es hat somit diese Gestalt nicht in den ursprünglichen Cultussagen der Etrusker ihren Grund, sondern scheint einer später allegorisirenden Zeit anzugehören.

43) Inghirami, *mon. etrusc.* I, 45. V, 45. VI, Q 2, n. 3. R 2 n. 1 a. a. O.

44) Inghirami l. c. I p. 350 ff. III p. 247 ff. a. a. O.

grossentheils dem Handwerke angehören, einen Ausdruck wissenschaftlicher Systeme suchen, die im Alterthume wenigen exklusiven Ständen angehörten.

Amazonen und
Greife.

Das künstlerisch beste Werk, welches den genannten Gegenstand enthält, ist eine sehr kleine Aschenkiste aus Volaterrā⁴⁵⁾. Auf der Längenseite befindet sich in erhabener Arbeit ein Greif in gewohnter Form, mit Löwenleib, Flügeln und Adlerkopf: er hat eine Amazone zur Erde geworfen, mit der einen Tatze schlägt er auf ihren in die Höhe gehobenen Schild, die andere setzt er auf ihren Leib. Die Amazone kniet am Boden und schützt sich mit dem kleinen runden Schild gegen das Ungethüm; ihre fehlende Rechte hielt vermuthlich ein kurzes Schwert. Sie trägt einen langen Chiton und einen einzigen breiten Gürtel unter den Brüsten, von denen die linke entblösst ist. Ihr Haar wallt in langen Locken um ihr Haupt herum, ihre verlorene physische Mütze liegt unter dem Greifen. Auf der andern Seite steht ein beflügelter Genius, theilnahmlos dem Kampfe zusehend. Er hält das Kinn mit der Hand, der eine Fuss steht auf einem Steine und stützt den Arm. Er scheint auf den Ausgang des Kampfes zu warten, um die Seele der Gefallenen mit sich in die Unterwelt zu führen.

45) Abgeb. bei Inghirami l. c. I tav. 42. Auch auf Vasenbildern kommen Amazonen mit Greifen in Verbindung. Die bedeutsamste Darstellung dieses Kampfes auf einer schönen Amphora bei Hancarville, antiq. etr. II, 54. 56, wo eine Amazone auf einer Biga sich mit kurzem Schwert gegen einen Greifen vertheidigt, während ein anderer Greif ihre Rosse bedroht.

A N H A N G.

VASENBILDER.

Es liegt ausser dem Bereiche dieser Abhandlung, die sich nur mit den plastischen Darstellungen des Amazonenmythus zu beschäftigen hat, die zahlreichen Vasenbilder zu besprechen, die denselben Mythus zum Gegenstande haben. Der grossen Verbreitung desselben nach allen Richtungen griechischer Colonisation ist es zuzuschreiben, dass auch diese Gattung von Denkmälern in vielseitigen und erschöpfenden Darstellungen jede der Episoden, jede der poetischen und traditionellen Formen des Mythus benützte, wobei denn freilich locale Umstände und Zufälligkeiten, der Styl der Kunst und vorübergehende Geschmacksrichtungen und besonders die Natur des Materials, modificirend, oft gänzlich verändernd, Einfluss übten. Es kann somit durchaus nicht mit Sicherheit, weder aus der äussern Erscheinung der Figuren, aus ihrem Costüm und ihren Waffen, noch auch aus den häufig beigeschriebenen Namen auf die Natur des Mythus oder einer speciellen Ueberlieferung desselben geschlossen werden. Jede Epoche dieser eigenthümlichen Kunstentwicklung, jede Provinz, die sich mit der Erzeugung und Bemalung von Vasen beschäftigte, hatte ihre feste typische Gestaltung, der jede Darstellung, jedes Thema unterworfen wurde, und selbst in jenen Stücken, die als selbstständige Kunstwerke über dem Geist des Handwerks und industrieller Arbeit erhaben sind, lässt sich die Rückwirkung jener Elemente nicht verkennen.

Grössere Wichtigkeit gewinnen die Vasenbilder durch den Umstand, dass in einzelnen derselben mehr oder weniger freie Copien berühmter Kunstwerke vermuthet werden können, obwohl diese Vermuthung durchaus nicht durch directe Anzeichen unterstützt wird. In der That findet sich beinahe keine Figur der plastischen Amazonendarstellungen auf Vasenbildern wieder, eine ganz allgemeine Benützung ähnlicher Motive abgerechnet, die

aber mehr in der Aehnlichkeit des Gegenstandes und der Situation ihren Grund hat.

Eher ist es möglich, dass die malerischen Darstellungen jenes Thema's, die Gemälde des Mikon und Panānos in Vasenbildern wiederzufinden sind, wie denn überhaupt die reich ornamentirten Zeichnungen der Gefässe so wie die Art der Composition mehr an farbenbunte Gemälde als an plastische Werke denken lassen.

Den Vasen archaistischen Styls ist der attische Sagenkreis, die Kämpfe des Theseus und der Amazonen, ziemlich fremd¹⁾. Oefter findet sich der Kampf des Herakles²⁾ gegen die Amazonen dargestellt, und zwar entweder im Zweikampf mit einer einzelnen Amazone oder auch in zahlreichen Gruppen. Die beigeschriebenen Namen der ihm entgegenstehenden Amazonen sind sehr verschieden; wiederholt findet sich Antiope, nächst ihr Andromache³⁾ genannt.

Auch in Vasen besserer Zeit findet sich der Kampf des Herakles um den Gürtel wiederholt dargestellt. Eines der interessantesten Bilder ist eine Apotheose des Herakles mit dem Amazonenkampfe in Verbindung gebracht⁴⁾, auf einer grossen (3' hohen) Amphora im brittischen Museum. Die Composition zerfällt in zwei übereinander stehende Reihen. In der obern Reihe sitzt Athene, reich gekleidet mit Schild und Scepter, neben ihr Artemis mit dem Jagdspieß und Apoll mit der Leier. Herakles in blühender Jünglingsgestalt mit Löwenfell und Keule tritt an sie heran, und Athene reicht ihm einen hohen Helm. Neben Artemis sieht man ein kleines Modell ihres Tempels zu Ephesus, wie sie dort verfertigt zu werden pflegten⁵⁾. Zwischen den Göttern spriessen Blüthen hervor, Perlenschnüre theilen den Raum. Diesen vier Gestalten entsprechend, sieht man in der untern Reihe den Kampf zwischen zwei berittenen Amazonen und zwei Griechen. Die Amazonen sind ganz ähnlich der über ihnen schwebenden Arte-

1) Ausnahmsweise finden sich selbe auf einem Kylix, Catal. Magnoncourt Nr. 56, und auf einer Amphora, Gerhard, Berlins ant. Bildwerke 690. 870.

2) So namentlich auf einer archaistischen Amphora, Gerhard l.c. 688. Auch eine andere aus der Lukian Bonaparte'schen Sammlung Mus. etr. 527. Im Kampfe gegen mehrere Amazonen sieht man ihn in der Sammlung Duraud, de Witte 290. 291. Spätere Vasen zeigen ihn auch im Kampfe mit reitenden Amazonen. Millin, Gall. myth. 132. 443.

3) Auf einer sehr schönen Hydria mit rothen Figuren der Münchner Sammlung sind beide Namen genannt. Ein Kylix besseren Styls aus der Durand'schen Sammlung nennt Hippolyte, Thero, Euope und Andromache.

4) Inghirami, mon. etr. V tav. 39. Millin, peint. d. vas. II, 25 - 27.

5) Act. Apostol. XIX, 24.

mis gekleidet, mit reich verzierten kurzen Chitonon, über die ein Ringelpanzer⁶⁾ liegt. Eine weite Chlamys flattert um den Rücken, sie sind mit Helm, Pelta und Speeren bewaffnet. Die Composition ist lebhaft und klar, der Styl der Zeichnung edel gehalten und der besten Zeit werth.

Einer viel spätern Zeit gehört eine Ruvesische Vase des Cav. Lamberti⁷⁾, welche eben so durch die Trefflichkeit der Zeichnung als durch die technische Ausführung ausgezeichnet ist. Sie stellt den Kampf des Bellerophon gegen die Chimära dar, in welchem Unternehmen er durch Amazonen unterstützt wird. Zwei von ihnen fliehen seitwärts, zwei stehen dem auf dem Pegasus reitenden Heros muthvoll bei. Ohne das Bild auf eine bestimmte Tradition beziehen zu können, lag es doch im Geiste des Mythos, die Amazonen als Freunde und Verbündete ihrer Sieger darzustellen. Aehnlich gestaltete es sich im Kampfe mit Bakchos und Theseus.

Die Vasen der spätern Zeit, ob sie nun aus Athen nach Italien importirt, oder von attischen Künstlern in den Städten Etruriens oder nach attischen Mustern verfertigt wurden, schliessen sich an die locale Tradition von Athen an, indem sie sich besonders mit dem Kampfe des Theseus und der Amazonen beschäftigt. Die Maler dieser Bilder scheinen sich jener Version angeschlossen zu haben, nach welcher Theseus einen Amazonenzug selbstständig und später als Herakles unternommen hatte⁸⁾, und man sieht Theseus allein oder in Begleitung seiner Getreuen Phorbas oder Peirithoos gegen die Amazonen kämpfen⁹⁾; die Gruppen sind auf den ältern Gefässen nur aus wenigen Figuren bestehend. Weitläufigere Darstellungen finden sich erst auf spätern meist unteritalischen Vasen¹⁰⁾.

Was die Namen der gegen Theseus kämpfenden Amazonen betrifft, so sind sie im Ganzen so gewählt, dass meist Hippolyte ihm in Kampfe

6) Poll. I, 10, 135.

7) Abgeb. in *Annali del Inst.* IX tav. 9.

8) Plut. Thes. 26.

9) So ein Stamnos des brittischen Museums, auf welchem jedoch der Felsgrund auf Athen deutet; auf einem andern des Gregorianischen Museums, der Peirithoos mit Spitzhut und hohen Wanderschuh zeigt. Siehe Gerhards auserlesene Vasenbilder II. Taf. 163—165, 1—3.

10) Tischbein, Vasengem. II, 1, 2. Millingen, peint. d. v. 37. Mon. del Inst. II tav. 30. Gerhard, auserl. Vasb. Taf. 3. 4. Millin, peint. d. v. pl. 55, wo die Amazone auf einer Quadriga erscheint; ibidem pl. 56, wo männliche Verbündete für sie kämpfen. Der Oelzweig auf dem Schilde eines Griechen lässt denselben für Theseus halten.

entgegensteht¹¹⁾, während Entführung und Vermählung auf Antiope bezogen wird. Die Entführung der Antiope geschieht theils durch Theseus selbst, der sie mit den Armen fasst und fortträgt¹²⁾, oder sie wird durch Phorbas oder Peirithoos auf den Kriegswagen gehoben¹³⁾. So ist es auch Antiope, die den behutsam schreitenden Theseus heimlich in die Stadt Themiskyra einlässt, um ihre Schwestern an Theseus zu verrathen¹⁴⁾.

Auch die fernern Episoden dieser Sage finden sich auf Vasenbildern dargestellt. Der festliche Vermählungszug des Theseus und der Antiope erscheint auf einer prächtigen Amphora, die in der Nähe von Rom¹⁵⁾ gefunden worden. Das Brautpaar wird von Aphrodite geleitet; auf der andern Seite erkennt man einen Amazonenkampf, und die übrigen auf der Vase befindlichen Gegenstände beziehen sich alle auf mythologische Liebesabenteuer. Man wäre versucht, die Vase für ein Hochzeitsgefäß zu halten, wenn es nicht gerade im antiken Geiste gelegen wäre, eben solche Themata zur Schmückung von Gräbern und Aschenurnen zu verwenden¹⁶⁾.

Auf einer sehr schönen Amphora des Wiener Kabinetts befindet sich ebenfalls eine Vermählungsfeier des Theseus und der Antiope¹⁷⁾. Antiope sitzt in leichter Kleidung, ohne Helm, nur die Lanze in der Hand, neben Theseus, zwei Dienerinnen stehen bei ihr, hinter Theseus zwei lebhaft agierende Männer, der eine vielleicht Aegeus, der auch auf einer andern erwähnten Vase der sich vermählenden Amazone beigesellt ist¹⁸⁾. Auf der Rückseite thront sie als Fürstin der Amazonen noch in ihrer Heimath; sie ist hier vollständiger als Amazone gekleidet, zwei Amazonen und ein Mann in thrakischer Kleidung — ein Bundesgenosse — stehen neben ihr, eine ältere Frau hält einen Sonnenschirm über ihr Haupt. Zu ihren Füßen sieht man den Waffentanz¹⁹⁾ aufführen, der den Amazonen eigenthümlich war; ein

11) So auf einer Nolaner Vase der Sammlung Durand. Millin l. c. I, 10. Panofka, Cab. Pourtalès 35, 36, wo ausser ihm noch Deinomache genannt ist.

12) Annali del Inst. V p. 249. Monum. del Inst. II pl. 55.

13) So auf einem apulischen Vasenfragment, Gerhard, apul. Vasb. E, 1 p. 33, wo nebenan Theseus noch im Kampfe mit Andromache beschäftigt ist.

14) Nolanische Vase bei Millingen, uned. monum. tab. 19. Panofka, rech. sur les vér noms pl. 8, 4. Die Inschrift dieser Vase *KALO KALLIΘΕΕΣ* liest Welcker (alte Denkmäler II Taf. 22, 1) sehr gut *KALLIΘΕΣΕΥΣ*, während Panofka *KALLIAΣ* lesen will.

15) Monum. del Inst. II tav. 31.

16) Vgl. Emil Braun in Annali del Inst. VIII p. 99.

17) Abgeb. in Monum. del Inst. IV tav. 43. Vgl. Welcker, alte Denkmäler II p. 352.

18) Vergl. Gerhard, auserl. Vasb. III. Taf. 168 A.

19) Kallimach. hymn. Dian. v. 240.

Flötenspieler begleitet den Tanz. Eros (denn nur so kann die Figur gedeutet werden) schleicht herbei, um die strenge Amazone seine Macht fühlen zu lassen²⁰⁾.

Die dritte Phase der Amazonensage, der Kampf des Achill mit Penthesileia, findet sich wiederholt auf Gefäßen des ältesten Stils²¹⁾. Die Situationen sind jedoch von der plastischen Tradition ziemlich abweichend, und die bekannten Gruppen des die sterbende Amazone in den Armen auffangenden Achilles kommen auf solche Weise nicht vor. Am nächsten steht der die Leiche der Penthesileia forttragende Achill auf einer archaischen Hydria²²⁾. Den Zweikampf der beiden zeigt eine ebenfalls sehr alte Amphora²³⁾, welcher der Künstlernamen angefügt ist: *Ἐσχέκτας ἐποίησε*. Penthesileia hat über dem kurzen Chiton ein Thierfell, das die Brust bedeckt und an den zwischen ihren Beinen herabhängenden Pfoten erkannt werden kann. Die Figuren sind schwarz auf rothem Grunde, die nackten Parthien der Amazone weiss. Während hier die Kämpfer zu Fusse erscheinen, sieht man sie beide zu Ross auf einer minder alterthümlichen Amphora der Münchner Sammlung²⁴⁾, auf welcher die Namen *ΑΧΙΛΕΟΣ, ΠΕΝΘΗΣΙΛΕΑΣ* beigefügt sind.

Die bedeutsamste Darstellung des Kampfes zwischen Theseus und den Amazonen befindet sich auf einem Lekythos aus Cumä²⁵⁾. Die Zeichnung ist vortrefflich und gehört unstreitig der Blüthezeit griechischer Kunst an. In zwei Reihen übereinander, die jedoch nicht durch Abtheilungen getrennt sind, wodurch vielmehr nach Art antiker Gemälde die Perspective ersetzt werden soll, kämpfen sieben Amazonen mit sechs Griechen. Das Costüm der Amazonen ist höchst mannigfaltig, jede derselben ist ganz verschieden von der andern gekleidet. Ihre Bewaffnung besteht in Helm, Schild und Bogen,

20) Auf die eingetretene Versöhnung deutet wohl auch die einen Griechen friedlich umstehende Gruppe von Amazonen mit der Inschrift: *KALE IIIIOLYTE KALE*, dann *[L]ΥΣΙΣ ΑΝΔΡΟΜΑΧΕ ΚΑΛΕ* bei Gerhard, Neapels ant. Bildwerke p. 349.

21) Auch auf einem etruskischen Gefässe des Baron Beugnot, Mon. del Inst. II tav. 9, findet sich eine Gruppe, die durch den mit etruskischen Namen beigeschriebenen Namen *Πεντασιλα* als hierher gehörig erkannt wird. Uebrigens ist die Situation ganz unverständlich, namentlich die Bezeichnung des Mannes durch *ΑΙΦΑΣ* (Ajas). Der zwischen die drei Figuren tretende Charon deutet vielleicht auf eine Scene im Hades mit Beziehung auf den Schwestermord der Penthesileia. Quint. Smyrn. I, 21. 35.

22) Cab. Durand n. 390. Tischbein, Vasengem. II, 1. 2.

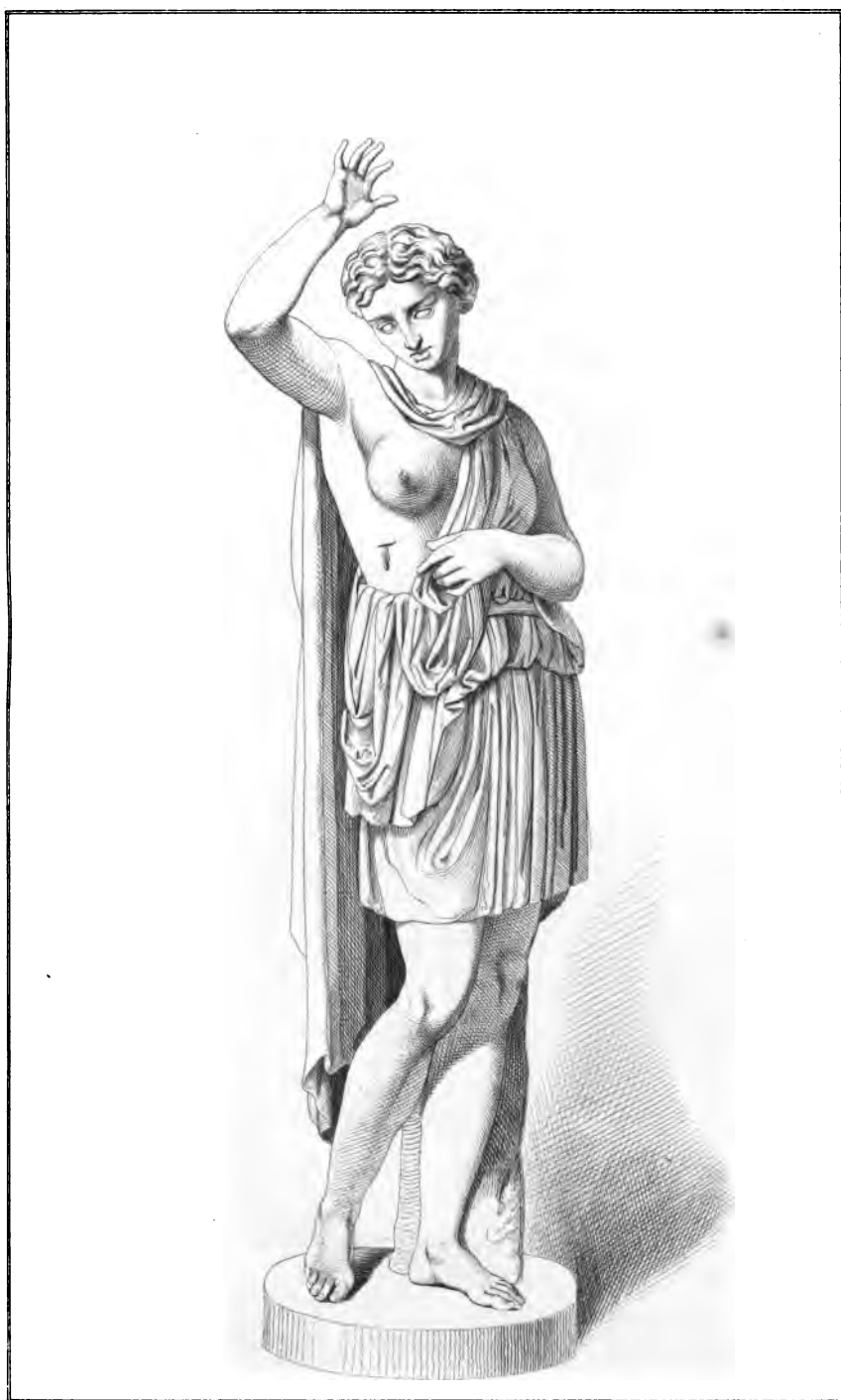
23) Gerhard, auserl. Vasb. III, Taf. 206.

24) Gerhard l. c. Taf. 205, 1 u. 2.

25) Fiorelli, Notizia dei vasi dipinti rinvenuti a Cuma 1856, tav. 8. Minervini Bullet. arch. neapol. nuova ser. IV. p. 73 tav. VIII.

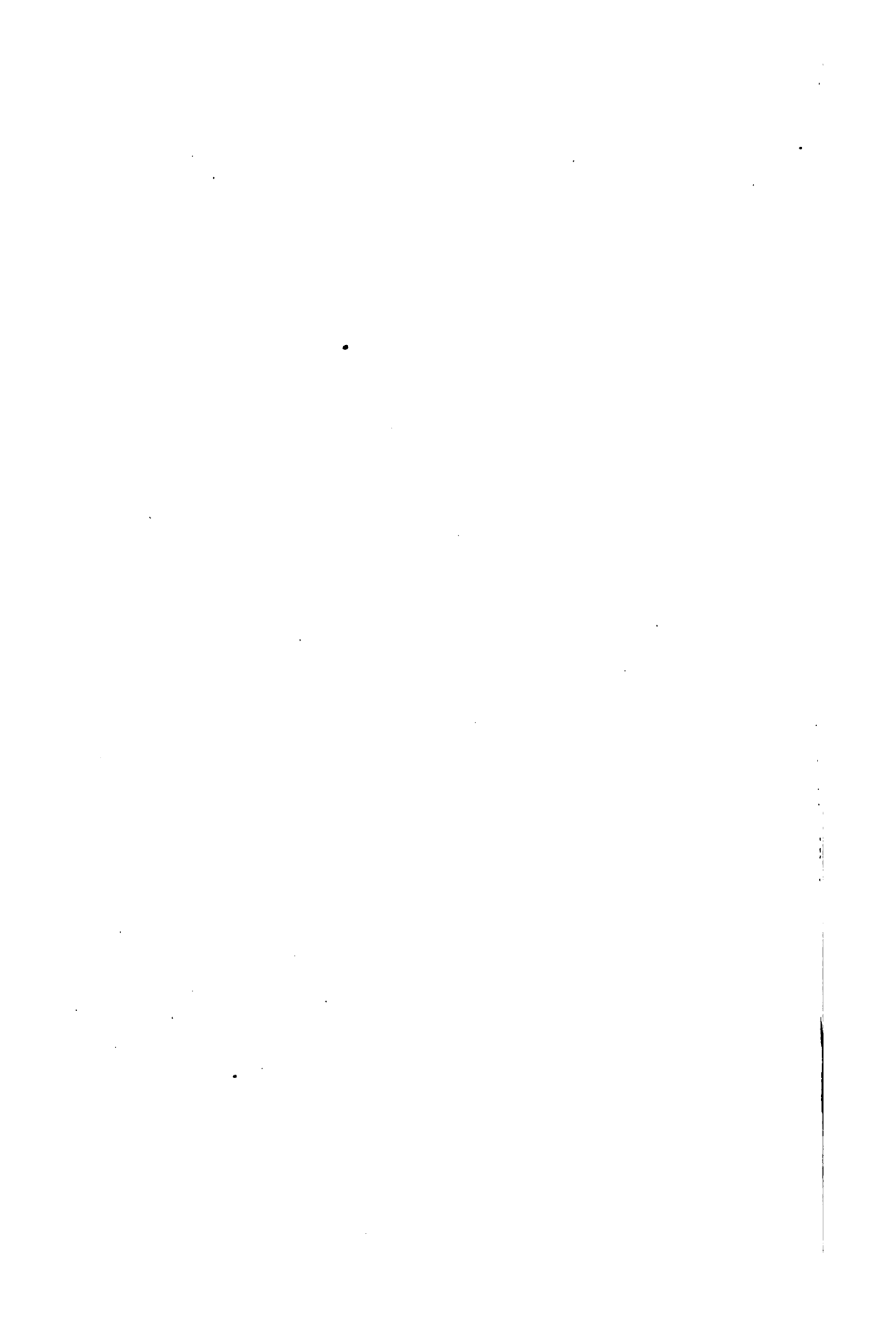
zwei von ihnen spannen den Bogen; beinahe alle tragen einen Köcher oder ein kurzes Schwert an der linken Hüfte. Jeder Figur ist der Name beigeschrieben und deutlich lesbar, oder leicht zu ergänzen, bei einer einzigen Amazone fehlt er. Jedoch sind mehrere Namen von aller bekannten Tradition abweichend. Dem *Θησεύς* entgegen steht *Μυρίνη*, *Κλυμένη* kämpft mit *Φάληρος*, *Ἐκνά(λ)η* mit *Ἀστύοχος*, *Ἀρίστομα* mit *Μόλιχος*. Der Name unter dem verwundet in der Ecke sitzenden Griechen ist wohl *Φόρβας* zu lesen, *Κρέοσα* steht der *Φύλακος* gegenüber; *Ἀλοδόκη* flieht nach rückwärts.











Taf. V.



