



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Boetticher, Ernst: Kunstgeschichtliche Ergebnisse der Ausgrabungen auf
der Akropolis von Athen

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

gefähr vierzigtausend Seelen war sie gegen Ende der Belagerung durch Krankheit, Hungersnot und Auswanderung auf die Hälfte heruntergekommen. Man könnte eine Menge rührender Züge über die Leiden aufzählen, in denen sich bei den Bewohnern die mutvolle Entfagung zu erkennen gab. Eine große Zahl von ihnen fürchtete sich nicht, vom Hunger getrieben, täglich für ein Stück Brot an den Befestigungen zu arbeiten und zwar gerade an den am meisten vorgeschobenen Stellungen unter feindlichem Feuer; Frauen und Kinder wurden bei der Arbeit getötet, aber das entmutigte die andern nicht. Il y a sûrement très peu de villes en Europe qui aient été aussi maltraitées des suites d'une guerre qui a coûté tant de maux à l'humanité."

Campredons Tagebuch ist nicht allein für Danzigs Geschichte, sondern auch für einen wichtigen Abschnitt der Befreiungskriege und insbesondere für die Geschichte des Festungskrieges von hoher Bedeutung. Zum richtigen und vollen Verständnis der Aufzeichnungen gehört allerdings eine genaue Kenntnis der örtlichen Verhältnisse. Der Herausgeber hat dies auch wohl erkannt und dem Werke daher einen Plan von Danzig und seiner Umgebung mit der Angabe aller Angriffs- und Verteidigungsarbeiten hinzugefügt.



Kunstgeschichtliche Ergebnisse der Ausgrabungen auf der Akropolis von Athen

Von Ernst Boetticher



ie jahrelang fortgesetzten Ausgrabungen auf der Akropolis von Athen sind jetzt zu Ende. Eine Musterung ihrer für die Kunstgeschichte bedeutsamsten Ergebnisse dürfte daher erwünscht sein. Im Nachstehenden sollen die bedeutenderen Funde, zuerst die Statuen und Reliefs, dann das Kleingerät, endlich die architektonisch wichtigen Entdeckungen ins Auge gefaßt und unter Vermeidung von Erörterungen, die mehr der Philologie als der Kunst dienen, besprochen werden.

Zuerst wenden wir uns natürlich zu den Bildwerken, die die hehre Göttin verherrlichen, deren Heiligtum die Fundstätte war. Eine kolossale Pallas Athene, leider zertrümmert, die auf lang herabflutendem Haar einst einen

goldnen oder bronzenen Helm trug, wie aus der oben abgeplatteten Form des Kopfes zu erkennen ist, ist eine archaische Arbeit und giebt zu Betrachtungen darüber Anlaß, ob Phidias sie in einigen Punkten als Vorbild seiner Parthenos vor Augen gehabt haben könne. Trümmer von Athenebildern sind überhaupt besonders zahlreich zu Tage gekommen, darunter auch Teile der „Burgschlange,“ die auf den ältesten Darstellungen der Göttin als ihr Attribut erscheint, eines Sinnbildes, das den Besitz übernatürlicher, dämonischer Kräfte ausdrückt und seine Verwandtschaft mit babylonisch-assyrischen und ägyptischen Vorstellungen nicht verleugnet. Diese Bildwerke sind oder waren bemalt, zuweilen ist die Bemalung noch wunderbar frisch erhalten. Ein schönes Flachrelief von 0,53 Meter Höhe verdient besondere Beachtung: „Athene, behelmt und bewaffnet, steht, den Kopf nach dem Boden geneigt, in einer noch unaufgeklärten Haltung von Schwermut und Trauer (ἐν μελαγχολία καὶ λύπῃ sagt Kabbadias); vor ihr steht eine viereckige Stele mit Spuren von Bemalung am Rande.“ Diese Arbeit, die nicht archaisch genug ist, um sie vor die Perserkriege zu setzen, wird dem Künstlergeschlecht zugeschrieben, das dem Phidias unmittelbar voranging. Die Auffassung der Göttin als trauernde ist für uns neu. Ihre annehmbarste Erklärung ist vielleicht die von einem Bonner Gelehrten, Dr. Rünzel, ausgesprochene, die Göttin trauere über die Verwüstung ihrer Stadt durch die Perser. Dagegen macht sich S. Reinach in seiner *Chronique d'Orient* über die „melancholische“ Athene lustig und meint, sie komme gerade recht für empfindsame Archäologen, die in dem Hermes von Olympia bereits den Welt Schmerz entdeckt hätten.

Wir betrachten nun eine Reihe von sehr anziehenden weiblichen Statuen. Diese zeigen eine gleichmäßig einfache Haltung. Der eine Arm ist im Ellbogen emporgehoben, als sollte die Hand etwas darbieten, der andre ist abwärts gestreckt, um das Gewand hochzuschürzen. Das Haupt ist aufgerichtet, das auf dem Scheitel gewellte Haar fällt an den Schläfen in drei oder vier Ringellocken herab, während eine Menge Schmachtklocken Nacken und Schultern umspielen; zuweilen deckt ein knappes Tuch den Kopf, meist aber ist er mit einem Diadem oder Stirnband geschmückt, das, wie die in den Befestigungslöchern verbliebenen Drahtreste beweisen, aus Bronze oder aus Gold bestand. Die Augen blicken leicht abwärts. Farbspuren zeigen, daß Iris und Pupille gemalt waren, und in einem Falle waren die Augen eingesetzt, oder vielmehr, die Augenhöhlen waren ausgekratzt und mit einem das natürliche Auge nachahmenden Schmelz ausgefüllt, wie es ägyptische Statuen der realistischen Schule von Memphis (z. B. der Schreiber im Louvre, der Dorfschulze und der Schreiber in Bulak) aufweisen. Unter- und Obergewand sind, wie es bei ältern Tempelbildwerken die Regel ist, in vielen zierlichen Parallelfalten angeordnet, und die Gewandborten tragen das auch auf Vasen aus jener Zeit erscheinende Ziermuster, gewöhnlich in Schwarz und Rot, einmal

auch in mehr Farben. Im allgemeinen erinnern diese Frauenbilder auffallend an die auf dem Harpyienmonument von Xanthos (Britisches Museum) und auf dem Relief von Thasos (Louvre) dargestellten, die opfernd vor die Gottheit treten, auch in dem lächelnden Ausdruck der Gesichter. Aber dies Lächeln ist nicht starr, wie bei jenen, sondern süß und geheimnisvoll, wenn man einem kunstfönnigen Beobachter, Herrn Henry Wallis glauben darf, der es (siehe Londoner Athenäum 1887) mit dem Ausdrucke vergleicht, den Lionardo da Vinci den Mädchen von Florenz und den Schönheiten am Hofe des Lodovico Sforza gegeben hat. Wallis findet die Ähnlichkeit der Richtung Lionardos mit der jener Künstler aus einer Zeit vor Phidias geradezu überraschend. Lionardo war für die ihm bekannten Bildwerke der Antike nicht eingenommen; ein begeisterter Verehrer der Natur, sah er mit Gleichgiltigkeit, ja mit Geringschätzung auf die oft so fade Idealisierung der Antike und suchte mit tiefer Seelenkunde jeden einzelnen Gesichtsausdruck aus dem Charakter zu entwickeln. Wir wissen, in wie hohem Grade seine weiblichen Bildnisse durch die Anmut der ganzen Erscheinung und den Zauber eines süßen, fast verführerischen Lächelns fesseln. Wallis greift nun aus jenen archaischen Statuen eine heraus und sagt, eine photographische Wiedergabe derselben in entsprechender Größe könne fast mit Photographien der bewundernswerten Kreidezeichnungen Lionardos verwechselt werden, obwohl genauere Prüfung eine nicht ganz so naturgetreue Bildung der Augen und weniger Schick in der Anordnung des Haares wahrnehmen würde; dagegen hätten gewiß auch bei Lionardo wärmstes Lob gefunden die Vollkommenheit der Formen, ihr Ebenmaß und Gleichgewicht, der edle Typus mit breiter Stirn und entschlossenem Kinn, der auf vollem Halse wohlaufergesetzte Kopf, die ausnehmende Feinheit in der Modellirung des Fleisches und namentlich das leichte, bezaubernde Lächeln, das um die wohlgeformten, nicht zu üppigen Lippen spielt. Damit will aber Wallis nicht sagen, daß diese Kunst etwa der Lionardos ebenbürtig sei; dies zeige schon die Vergleichung der Hände jener Statue mit denen der Mona Lisa. Eine andre Bildsäule erinnert ihn an Botticellis schmachtende Nymphen und Jungfrauen, aber nur im Gesichtsausdruck, den vielleicht die schwergeliderten Augen und das etwas erzwungene Lächeln der matten Lippen hervorrufen, während die Formen voll, der halb enthüllte Busen fest und rund, Hals und Schultern wundervoll geformt sind. „Das Modell muß eine sehr verführerische junge Person gewesen sein, die sich des Besizes von mehr als gewöhnlichen Reizen vollkommen bewußt war; doch liegt nichts Rohes oder Gemeines in ihren Zügen, vielmehr ein Ausdruck von Zartheit und Tiefe der Empfindung.“ Gegen solche Bildwerke stehen andre freilich weit zurück. Da ist beispielsweise ein Weib mit einem Apfel in der ausgestreckten Hand — das langgezogene Gesicht, die umgestalten Augen, die zusammengepreßten Lippen, der Mangel an Ebenmaß und die Härte der Formen, dazu nur Andeutung

des Faltenwurfes durch eingeritzte Linien, alles das deutet nach Wallis, der hier der überlieferten Anschauung folgt, auf eine vielleicht Jahrhunderte ältere Zeit. Man sieht aber nicht ein, warum. Alle diese Bildwerke sind Gaben, die infolge von Gelübden in die Tempel gelangten; wie nahe liegt es nun da, zu glauben, daß sich der eine fromme Mann an einen hervorragenden Künstler, ein anderer, minder bemittelter, an einen geringern wandte, vielleicht an ein- und demselben Tage, oder daß beide aus derselben „Werkstatt für Tempelbilder“ kauften, der eine teuer, der andre billig. Die hergebrachten Schlüsse aus der Güte der Arbeit auf die Zeit schweben sicherlich größtenteils in der Luft. Zwischen den von Wallis gekennzeichneten Gegenständen vermittelt eine lange Reihe von kunstvollen und geringwertigen Arbeiten die Übergänge, und es ist bemerkenswert, daß einige dieser „archaischen“ Werke nicht in der uns geläufigen, etwas steifen, sondern in sehr freier Behandlung der Gewandung auftreten, z. B. mit einem geschickten Wurf den einen Busen enthüllen.

Neben diesen weiblichen Statuen erscheinen nicht minder bedeutende männliche, und in den besten tritt wiederum das Streben nach „Individualisierung“ hervor. So naturgetreu des Phidias Gestalten sind, niemals hat er eine lebensvollere, niemals eine besser „individualisierte“ geschaffen, als das hier zu Tage gekommene Bronzehaupt eines Kriegers mit wohlgepflegtem Vollbart, spitzem Schnurbart und kraftvollem, gutgelauntem Gesicht, das Werk eines unbekanntem Künstlers der archaischen Zeit.

Besondere Beachtung verdienen ferner zwei Giebelbildwerke, von denen eines den Herakles im Kampfe mit dem Triton, das andre den Typhon oder vielmehr drei Typhonen darstellt, drei „blaubärtige“ Mannsgestalten, die jede in einen Schlangenleib endigen und mit ihren in einander verschlungenen Leibern die Ecke des Giebels ausfüllten. Jede äußere Figur dieser Trias hat einen Flügel. Die etwas mehr als lebensgroßen menschlichen Teile sind samt ihrer Bemalung ausgezeichnet erhalten. Die Köpfe der beiden Bildwerke sind sehr eigentümlich bemalt, die Haut rot, Bart und Haupthaar tiefblau, die Augenbrauen und die Pupille schwarz, die Iris grün. Man denkt unwillkürlich an Böcklinsche Gestalten. Diese Eigentümlichkeit ist assyrischen oder ägyptischen Ursprunges und nicht nur an assyrischen und ägyptischen, sondern auch an persischen Bildwerken angetroffen. Dieulafoy hat Beispiele aus dem Palast von Susa nach Paris gebracht (vgl. die Revue archéologique 1886). Aber nicht nur die äußere Behandlung, sondern auch der Inhalt der Darstellung weist auf assyrische Kultur. Sowohl der sogenannte Triton, wie der Typhon sind wohl nichts anderes als der babylonisch-assyrische Tiamat, das Wesen, das wir Teufel nennen. Der Triton entspricht der ältern babylonischen, auf Siegeln überlieferten, der Typhon der assyrischen Darstellung des Tiamat. In diesen Bildern sehen wir als Sieger über den drachengestaltigen Fürsten der Finsternis den „gottgesandten Marduk,“ den Urahn St. Michaels und St. Georgs, der

in der ältern Darstellung mit Pfeil und Bogen, in der spätern mit Schwert und doppeltem Dreizaß (Zeus Blitzen?) bewaffnet ist. Das wirft nun auch helles Licht auf die Gestalt des Herakles, der im Kampfe mit dem Triton-Tiamat, wohl auch im Kampfe mit der Hydra (dem dreileibigen Typhon) niemand andres ist, als der babylonisch-assyrische Marduk.

Die Kunstgeschichte bietet kaum eine schwierigere Aufgabe, als die ersten Kapitel der hellenischen Kunst zu schreiben. Bisher nahm man an, die hellenische Kunstblüte sei das Ergebnis einer sozusagen darwinistischen Entwicklung archaischer Kunst. Die Akropolisfunde, die, wie ihre Lage im Boden beweist, unzweifelhaft der Zeit vor der persischen Verwüstung angehören, sind nun Zeugnisse einer in ihrer realistischen und individualisierenden Art abgeschlossenen archaischen Kunstblüte, an deren Stelle nach einem durch die Perserkriege verursachten Niedergang die von Phidias eingeleitete idealistische Richtung trat. Diese beiden Richtungen, von denen die ältere in der asiatischen Kultur wurzelt, haben im Grunde nichts mit einander gemein, sie lösten einander ab, wie ähnliches in der Folgezeit und bis zum heutigen Tage oft geschehen ist, und es ist bemerkenswert, daß die realistische Richtung alsbald wieder aufblühte, als das Hellenentum aus seiner Abgeschlossenheit herausgebrängt und aufs neue mit ägyptischem und asiatischem Wesen in innigere Berührung gebracht wurde. Die realistische Kunst der alexandrinischen Zeit ist also die Fortsetzung oder Erneuerung der schon in archaischer Zeit geübten, und es fragt sich nur, ob nicht die idealistische Kunst vorzugsweise dem Tempel gewidmet, und ob die realistische, wenn auch aus dem Tempel verbannt, im profanen Leben jemals ganz erloschen war.

Wenn es früher noch eine Frage war, ob die Hellenen ihre Statuen bemalten, so haben die Akropolisfunde jeden Zweifel darüber gehoben, nur über die Ausdehnung der Bemalung sind wir noch unsicher, doch scheint es, als sei die volle Bemalung, als notwendige Folge farbenprächtiger Behandlung der Wände, wie in Assyrien und in Ägypten, so auch im archaischen Hellas ursprünglich allgemein üblich, später aber vorwiegend auf hieratische, kirchliche Bildwerke beschränkt gewesen. Die Bildwerke der Akropolis in Athen, von denen die archaischen aus einem tuffartigen Kalkstein, die spätern aus Marmor bestehen, sind sämtlich „polychrom,“ farbig behandelt, sämtlich aber auch hieratischer Natur, selbstverständlich, denn man darf nicht vergessen, daß eine Akropolis nicht eine Burg in dem uns geläufigen, sondern in dem Sinne einer „Heimstatt der Götter und ihrer Priester“ war, wo das Profane, das Weltliche nicht geduldet wurde. Ähnliches sehen wir am Sitze des Papsttums: Schöpfungen vollendeter Kunst, alle aber der Verherrlichung der Religion und der Kirche gewidmet. Da nun die bisher aufgefundenen bemalten Bildwerke regelmäßig Tempel- oder Gräberbilder, also hieratische sind, so scheint es immer sicherer zu werden, daß die Alten, gerade so wie wir, vorzugsweise in ihre

kirchlichen Bauten (Tempel, Hauskapellen, Gräber*) bemalte Bildwerke setzten, dagegen für die in das Haus und die Gärten bestimmten namentlich in späterer Zeit die Naturfarbe des Marmors aus ästhetischen Gründen vorzogen; die bemalten Bildwerke fertigten sie gerade deshalb, weil das Material doch nicht zur Geltung kam, vorwiegend aus geringwertigem Stein oder aus Terrakotta, selten aus Marmor. Aus der ältesten Zeit haben sich nur diese erhalten, denn die Tempelbilder überdauerten aus natürlichen Gründen überall die profanen. Mustern wir die der antiken folgende europäische Kunst, so finden wir auch dort aus ältester Zeit bis in das Mittelalter hinein nur kirchliche Bildwerke. Archaisch, altertümlich und hieratisch, kirchlich ist hier ein und dasselbe. Sollte es in der vorchristlichen Zeit anders gewesen sein? Man sieht nicht ein, warum. Die Schulgelehrsamkeit, die seit Winkelmann den Ägyptern irrigerweise nur hieratische Kunst zugeschrieben hat, läßt die griechischen Künstler in der Darstellung der Götter ganz frei gewesen sein. Wenn wir aber, wie ich glaube, in der Antike ebenfalls hieratische, kirchliche und profane, bürgerliche oder weltliche Kunst unterscheiden müssen, so werden wir auch ins Auge zu fassen haben, wieviel von dem, was archaisch, altertümlich und was archaisstisch, altertümlich genannt wird, lediglich dem hieratischen Kanon, dem priesterlichen Gesetz gefolgt ist, um erst allmählich die das künstlerische Schaffen hemmende kirchliche Symbolik nach Möglichkeit zurückzudrängen, bis beispielsweise die Maskierung der Götterbilder und der die Götter darstellenden Priester nur noch an einer gewissen Starre der Züge und an dem zu hoch sitzenden Ohre zu erkennen war.***) Mit solcher Maskierung hängt auch sicher manches eigentümliche in der Bemalung der archaischen Bildwerke, so auch die rote, blaue und grüne Färbung der Haare zusammen. Alles das ist Symbolik. So finden wir in Hellas gleiches wie überall im Orient und Occident bis hinüber zum Lande der Azteken, und wie noch heute auf Ceylon und in China. Gewisse Ideologen sollten endlich aus der Völkerkunde erkennen, daß der hellenische Genius nicht auf ihrem Isolirschemel stand. Die polychrome Behandlung der Statuen schließt natürlich eine entsprechende Herstellung der Augen ein. Diese sind entweder aus Glas und Schmelz gefertigt oder mit dem Meißel gebildet und bemalt. Letztere Wahrnehmung berichtigt die kunstgeschichtlichen Anschauungen in einem neuen Punkte. Die Schule lehrt, die Darstellung der Augen mittels Vertiefung der Iris und Pupille sei erst in der Zeit des

*) Ich erinnere hier nur an die berühmten Tanagrafiguren, bekanntlich Grabfunde und stets bemalt. Sie sind im kleinen, was gewisse bemalte Statuen der oft palastartigen Grabbauten Ägyptens und Unteritaliens im großen sind: Bilder der Abgeschiedenen, deren Seele ihrer für das Jenseits bedurfte, und zuverlässig ist ihre Mitgabe ein Nest ägyptischer Anschauungen.

**) Vgl. meine Mitteilungen „Die Kultmaske und der Hochsitz des Ohres an ägyptischen, assyrischen und griechisch-römischen Bildwerken“ im Archiv für Anthropologie Bd. XVI.

Niedergangs der griechisch-römischen Kunst entstanden. Das ist nun als irrig erwiesen, denn schon an manchen der in Rede stehenden archaisch-griechischen Bildwerke, beispielsweise an den Kolossalköpfen des Herakles und des Triton sowie des dreileibigen Typhon, sind, wiederum im Einklang mit altägyptischer und assyrischer Kunstweise, Iris und Pupille mit dem Meißel zu verschiedner Tiefe ausgehöhlt und dann bemalt. Diese auch ohne Bemalung wirkungsvolle Behandlung des Auges, die die Renaissance wieder aufgenommen hat, ist mithin uralt. Sie hebt in Anlehnung an den Bau und die Lichtstrahlung des Auges die dunkle Pupille durch einen tiefen, also stark beschatteten Kreis von dem heller beleuchteten Iriskreis ab oder läßt auch wohl umgekehrt, um das Funkeln des Auges wiederzugeben, die Pupille wie einen Stift, also hell beleuchtet, in der vertieften, dunkeln Iris stehen. Die ägyptischen Künstler gingen so weit, daß sie zu diesem Zweck einen kleinen silbernen Nagel in die Mitte der Iris schlugen, der das Licht empfing und zurückstrahlte (vgl. den Schreiber im Louvre, eine steinerne Statue). Es entsteht nun die Frage, warum solche Hilfsmittel in der Blütezeit der antiken Kunst aufgegeben wurden, deren herrlichste Bildwerke uns, sofern wir nicht im Banne angelernter Kunstanschauungen stehen, mit ihren leeren Augen so befremdlich anschauen. Es ist eitel Phrase, vom Ausdruck dieser Augen zu sprechen. Den „großen Blick“ der Suno Ludovisi mag man aus ihren weitgeöffneten Augenlidern erkennen, wer aber vom sterbenden Gallier sagt: „Todeschatten umfloreten schon seinen Blick,“ oder gar vom Apoll von Belvedere: „das leuchtende Auge scheint die Wirkung des eben abgeschossenen Pfeiles zu verfolgen,“ dem fehlt aller Blick für das Wirkliche, denn die leeren Augen zeigen nichts von alledem, und ebenso kann man auf einen Blick der Niobe, in welchem sich „tiefer Schmerz und hoher Seelenadel wunderbar mischen,“ nur aus dem Gesichtsausdruck schließen. Dieses Andichten, dieses Hineinlegen eines Ausdrucks in das leere Auge ergänzt das, was für unser Empfinden fehlt, es zeigt also, daß diese Meisterwerke wenigstens in ihrem jetzigen Zustande einen großen Mangel aufweisen, der mit dem feinen künstlerischen Sinn der antiken Künstler nicht zu vereinen ist. Wir müssen deshalb annehmen, daß die Augen jener Bildwerke gemalt waren, gemalt mit aller Meisterschaft tüchtiger Porträtmaler, wie sie die alten Schriftsteller so überschwänglich rühmen; dies ist der Grund, weshalb man in der Blütezeit hellenischer Kunst die Vertiefung der Iris und Pupille aufgab und eine glatte Fläche für die Arbeit des Pinsels vorzog. Zwar hat einmal ein Physiologe behauptet, der Ausdruck des Auges beruhe einzig und allein in Form und Stellung der Lider, etwas wie Seele habe mit dem Blicke nichts zu thun; der Arme hat wohl nie in ein liebendes Auge geschaut! Gegenüber ausdrucksvoll gemalten Augen konnte denn auch der antike Schriftsteller von der berühmten, im Original leider verlorenen Aphrodite von Knidos schreiben, daß der Blick des Auges jenen feuchten, schwimmenden Ausdruck zeigte, der,

weit entfernt von sehnsüchtigem Verlangen, doch die weiche Empfindung einer Göttin der Liebe ausspreche. Dergleichen vor den leerblickenden Torfen, die auf uns gekommen sind, nachzuschreiben, ist falsche Idealistik, eine Art Selbsttäuschung, der wir auch auf andern, mehr wissenschaftlichen Gebieten begegnen, wo sie mit klingenden Phrasen das wirkliche, also die Wahrheit, verschleiert.

Wenden wir uns nun zu den Kleinfunden. Die meisten Terrakotten und Bronzen sind offenbare Nachbildungen von Statuen. Viele von diesen Bronzen sind Kunstwerke, während die Terrakotten die Formen meist nicht besser behandeln, als es unsere Pfefferkuchenfiguren auf den Jahrmärkten thun. Wir müssen hier wieder im Auge behalten, daß dieses Kleingerät Weihgaben darstellt, woran auch der kleine Mann beteiligt war, daher die meisten ärmlich und schlecht sind. Das ist der „springende Punkt,“ den unsre Kunst- und Kulturhistoriker bei der Beurteilung von Funden stets außer acht gelassen haben. Als der reiche Mann und der arme einst zu derselben Stunde opferten, der eine eine kostbare Bronzestatuette oder ein bronzenes Opferbeil, der andre ein rohes Terrakottafigürchen oder ein Opferbeil von Stein, Knochen oder Terrakotta (nicht selten!), da ließen sie sich nicht träumen, daß diese Dinge von den Gelehrten einer spätern Nachwelt in die verschiedensten Kunst- und Kulturperioden gesetzt werden würden. Die Opfergaben, die sich rasch im Tempel sammelten, wurden von Zeit zu Zeit weggeräumt und in Gruben oder gemauerte Räume gelegt. Wie im Dianatempel am Nemisee und in Tyrinth, so hat man solche Gelasse auch auf der Akropolis von Athen aufgedeckt. Eines enthielt eine Menge bronzenener Arzte und Scheiben. Etwas oberhalb fanden sich Scherben von Vasen im Stil von Mykenä. Die bemalten Vasen geben mitunter wertvolle Aufschlüsse, da Götterstatuen als Vorbilder für Darstellungen gedient haben. Es würde zu weit führen, auf die Kleinfunde näher einzugehen, nur sei noch eine schwarzfigurige Vase erwähnt, auf der die Liebesgöttin, die bekanntlich am Gigantenkampf teilnahm, mit der Lanze dargestellt und inschriftlich bezeichnet ist. Es ist dies die älteste Darstellung der gewappneten Aphrodite.

Neben den in das Gebiet der Bildhauerei und des Kunstgewerbes fallenden Entdeckungen sind aber auch die architektonischen nicht ohne Bedeutung, so namentlich die Auffindung der Grundmauern eines großen dorischen Tempels zwischen dem Parthenon und dem Erechtheion, unmittelbar neben und zum Teil sogar unter dem letztern. Welchem Baudenkmal sie zugeschrieben werden müssen, das ist, wie zu erwarten war, zur Streitfrage geworden, in welche einzutreten hier nicht der Ort ist. Lediglich berichtend sei folgendes mitgeteilt. Die einen folgen der Meinung des durch Schliemann bekannt gewordenen Architekten Dörpfeld, jetzt ersten Sekretärs des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen, und wollen in jenen 25 bis 30 Meter vom Parthenon entfernten Resten den alten unter Peisistratos erbauten und von den Persern zerstörten

Parthenon erkennen; die andern, an der Spitze der französische Architekt de Salouy, weisen auf die Unwahrscheinlichkeit hin, daß die Baumeister der archaischen Zeit auf einer so geräumigen Hochebene den Parthenon und das Erechtheion so dicht an, ja in einander gebaut hätten, und behaupten, daß beide Tempel an demselben Orte gestanden hätten, den ihr Neubau einnimmt. Dafür wird geltend gemacht, daß die Trümmer der Kalksteingiebelarchitektur des alten Parthenon genau vor dem östlichen Giebel des neuen im Boden gefunden worden sind. Der alte Bau war, wie dies in archaischer Zeit allgemein, in Ägypten immer üblich war, aus Kalkstein errichtet, während der neue aus Marmor besteht. Das Erechtheion, ein vor den Perserkriegen von Erechtheus der Athene Pallas errichteter Tempel, wurde nach den Kriegen in verändertem Grundriß wieder aufgebaut, und die dicht daneben und zum Teil darunter aufgefundenen streitigen Fundamente sind nach Salouy die des alten, das nach Ausweis derselben ein dorischer sechsäuliger Peripterostempel mit zwölf Säulen an den Längsseiten war. Es sind auch die Grundmauern des Tempels des Augustus sowie pelasgische Baureste gefunden worden. Über die Lage der Chalkothek, der Erzbildersammlung, d. h. nicht in modernem Sinne, sondern Bewahrerin der Tempelweihgeschenke, ist man uneinig. Bisher suchte man dies Gebäude an der nördlichen Burgmauer unweit der Propyläen, jetzt will es der Architekt Dörpfeld in gewissen Grundmauern auf der sogenannten Erganeterrasse an der cimonischen Mauer erkennen. Dieser Bau, sonst für einen Tempel der Athene Ergane angesehen, soll groß genug sein, um die zahlreichen und großen Dinge, die, wie aus Inschriften bekannt ist, in der Chalkothek aufgestellt waren, aufgenommen zu haben.

Die Leitung der Ausgrabungen und die Organisation der Neugestaltungen auf der Akropolis lag in der Hand des hochverdienten General-Ephoros der Altertümer, des Herrn Kabbadias, der trotz verdeckter und öffentlicher Opposition unermülich war. Ihm verdankt man auch den Bau des Akropolismuseums, das Raum genug bietet zur Unterbringung der zahlreichen Kunstwerke und ihrer Bruchstücke. Natürlich befindet sich die Akropolis zur Zeit in einem eigentümlichen Übergangszustande. Mit gemischten Gefühlen mag wohl der Kunstfreund auf den Rehraus auf der ehemals so malerischen Götterburg schauen. Weniger der Archäologe, denn rien n'est sacré pour un sappeur — Spitzhacke und Spaten sind pietätlos. Es galt eigentlich nichts für erhaltenswert, was nicht Athens großer Zeit angehörte, aus den spätern Perioden ist so gut wie nichts erhalten worden, und das findet keineswegs allseitige Billigung. Auch in der Errichtung einer mittelalterlichen Abteilung aus byzantinischen und türkischen Architekturstücken im Nationalmuseum in Athen, dem frühern Zentralmuseum, will man nicht vollen Ersatz dafür finden, daß die Akropolis fortan nicht mehr das malerische und geschichtlich eindrucksvolle Gemisch von Denkmälern aus allen Zeiten bietet, das ehemals die Besucher entzückte.

Es scheint allerdings, daß man in dieser Beziehung zu radikal vorgegangen sei. Unfre Archäologen sind selten Künstlernaturen. Doch mag, wenn erst die von Umgestaltungen nicht zu trennende „gemachte Ordnung,“ dieser Gegensatz zu „geschichtlich Gewordenem,“ wieder beseitigt sein und die Natur geraume Zeit hier gewaltet haben wird, ein neuer Reiz, der einer geläuterten Klassizität, die Vernichtung der malerischen Schöne vergessen lassen.



Emma Förster



Wenn man den Lärm der Tageszeitungen, die gröblich zur Schau getragene Verachtung vergangener Zeiten und Lebensverhältnisse, die Selbstanbetung und Selbstberäucherung der „Modernen,“ den souveränen Dünkel, womit die Streber aller Rassen und Gebiete das Leben der Gegenwart für allein lebenswert erklären, Tag für Tag hört und sieht, so müßte man eigentlich jeden Versuch, den Blick zurückzulenken, sich in eine andre als die nüchterne und zugleich überhitzte Stimmung der Gegenwart (der gewiegte Tagesschriftsteller sagt dafür Jetztzeit) zu versetzen, von vornherein für hoffnungslos halten. Man müßte meinen, daß es eine heillosere Papierverschwendung, als den Druck von historischen Erinnerungen, von Biographien, Briefen und andern Lebenszeugnissen der Vergangenheit gar nicht geben könne. Wohl gemerkt, soweit diese Erinnerungen und Zeugnisse einer lebendigen Vorstellung und liebevollen Erinnerung und nicht einer Gelehrsamkeit dienen sollen, die mit den entschiedensten Ansprüchen auf Geist, Gründlichkeit und Methode täglich alexandrinischer, das heißt äußerlicher und unfruchtbarer wird. Nun weiß Gott, und wir fürchten, die deutschen Verleger wissen es auch, wie viele von den besten biographischen Aufzeichnungen, Briefen und Tagebüchern ganz unbeachtet, ungelesen wie ungekauft bleiben und höchstens „zitirt“ werden, aber so schlimm, wie man nach dem Gehaben und Gerede der Zeitgeister annehmen müßte, steht es denn doch nicht. Die Tagesströmung überspült wohl die guten, warmfühlenden, empfänglichen Kreise lebendiger Bildung, in denen sich ein sicherer Instinkt für Menschenwohl, für echtes Glück und wahre Natur erhalten hat, aber sie spült sie nicht hinweg. Und da man sich auf dem Markte ganz abgewöhnt hat, mit diesen Lebenskreisen zu rechnen, so steht man freilich vor einer ganzen Reihe von Erscheinungen und Erfolgen