



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Olympia und der olympische Zeustempel : (Schluß.)

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

Christentum noch nicht kennt? Hat er die Geisterhöhle des Untersberges etwa mit andern Absichten aufgesucht, als der, seine Neugierde für Dinge zu befriedigen, die er, der Vielgereiste, noch nicht kennen gelernt hat? Wann und wo ist in diesen zwei Akten Ahasvers Lebensmüdigkeit betont worden? Wort und Begriff der Erlösung kommen zum erstenmal aus dem Munde der konfessionslosen Perachta, und Ahasver versteht sie gleich, versteht auch seine Sünde, die er vom christlichen Standpunkte begangen hat. Wie ist das möglich?

Dies bleibt unklar; ebenso wie man nur schwer ergründen wird, was der Dichter mit dem tausendjährigen Schlaf seiner drei Gefellen symbolisieren wollte. Wenn wir die Vermutung aussprechen, daß der Dichter den Stillstand in der Ideenentwicklung der Menschheit andeuten wollte, daß er sagen wollte: Die Idee der Erlösung zog als Christentum in Europa ein, sie verbreitete sich, schuf Sitte und Kultur, aber sie verwirklichte sich nicht, die Menschheit wurde nicht erlöst, und diese Idee machte auch keinen Fortschritt in sich selbst durch — haben wir mit dieser Auslegung Recht? So geraten wir gleich im Beginne in das Elend aller symbolischen Poesie — in das Bedürfnis, zu kommentieren. Doch verfolgen wir die Dichtung weiter.



## Olympia und der olympische Zeustempel.

(Schluß.)



n der Lösung des Problems, wie das Verhältnis der olympischen Giebelskulpturen zu bestimmten Künstlern aufzufassen sei, war viel vermutet, aber noch keine Einigung in der gelehrten Welt erzielt worden. Die Wege, welche die wissenschaftliche Forschung bisher eingeschlagen hatte, standen unter dem Einflusse des konservativen Standpunktes, den man gegenüber der Autorität des Pausanias einnahm, die zu enthüllen insofern einen Verlust für die Geschichte der griechischen Kunst zur Folge haben mußte, als der Erkenntnis und Würdigung der künstlerischen Eigenarten zweier Meister die wichtigste Grundlage, ihre Originalwerke, entzogen wurde. Allein die Gründe, welche gegen die Glaubwürdigkeit der Angaben des Periegeten sprachen, waren so schwerwiegend, daß der Autoritätsglaube mehr und mehr ins Schwanken kam, und man sich auf Grund einer besseren Einsicht nicht scheute, das Wort, welches im Stillen vielleicht schon auf vieler Munde geschwebt hatte, offen auszusprechen: Ist unsre literarische Quelle bezüglich ihrer historischen Glaubwürdigkeit auf Treu und Glauben hinzunehmen, oder ist die Kritik berechtigt, an ihrer Zuverlässigkeit zu zweifeln? Gerade die Ausgrabungen von Olympia hatten die Wissenschaft in den Stand gesetzt, an der Hand der Thatsachen, welche die neuen Funde ergeben hatten, die Beschreibung des

Pausanias kontrollieren zu können und ihm mancherlei Irrtümer nachzuweisen. Wir müssen es uns versagen, diese im einzelnen hier aufzuzählen, bemerken aber, daß gerade die Besprechung des Zeustempels, die chronologische Bestimmung der Baugeschichte und die Beschreibung der Giebelgruppen nicht frei von irrigen Ansichten ist, wenn diese auch mild beurteilt werden können.

Wenn wir die dürftigen Nachrichten über die äußeren Lebensumstände der beiden Künstler überblicken, so ist das einzige sichere Datum aus dem Leben des Alkamenes dieses, daß er nach Vertreibung der sogenannten dreißig Tyrannen im Jahre 402 für Thrasybul und seine Anhänger Statuen der Athene und des Herakles anfertigte. Mit dieser Nachricht müssen sich die Daten über die Baugeschichte des Zeustempels ungezwungen in Zusammenhang bringen lassen. Der Tempel wurde in der siebenundsiebzigsten Olympiade, also in den Jahren 472—469, unter Leitung des einheimischen Architekten Libon begonnen und etwa fünfzehn Jahre später vollendet, da die Makedämonier für den Sieg in der Schlacht bei Tanagra im Jahre 457 einen goldnen Schild als Weihgeschenk an dem First aufhängen lassen konnten. Um diese Zeit werden also auch die Statuen der Giebelgruppen vollendet gewesen sein. Zwar ist durch Vollendung des architektonischen Aufbaues die gleichzeitige Vollendung des aus einzelnen Statuen und Gruppen bestehenden Giebelschmuckes insofern nicht bedingt, als dieser noch nach Jahr und Tag an den Ort seiner Bestimmung gebracht werden konnte, wie dies z. B. nach neuerdings bekannt gewordenen Schatzmeisterrechnungen beim Parthenon der Fall war, bei dem noch vier Jahre nach der Einweihung an den Giebeln gearbeitet wurde. Aber einen gleichen oder größern Zeitabstand zwischen dem Baue des olympischen Tempels und der Aufstellung der Giebelfiguren anzunehmen, sind wir durch kein Zeugnis berechtigt. In der Charakter der Skulpturen des Zeustempels würde aufs entschiedenste dem widersprechen. Denn wenn auch die zwölf Metopen noch etwas früher als die Giebelgruppen angefertigt werden müssen, da sie als architektonische Glieder mit dem Baue in engstem Zusammenhang stehen und fertig sein mußten, als der Triglyphenfries aufgebaut wurde, so sind doch beide, abgesehen von Einzelheiten, durchaus aus einem einheitlichen Gusse und stilistisch so verwandt, daß zwischen Vollendung beider Monumente kein großer Zeitabstand denkbar ist. Nehmen wir für die Entstehung dieser Skulpturen rund 460, als äußerste Grenze 457 an, so besteht zwischen diesem Jahre und dem einzigen sichern Datum aus dem Leben des Alkamenes eine Differenz von ungefähr achtundsünfzig oder fünfundfünfzig Jahren. Auch ohne daß man sich auf moderne Verhältnisse bezieht, kann es als eine Art logischer Forderung hingestellt werden, daß, wenn ein Staat, in dem von altersher eine rege Kunstübung geherrscht hat, einen fremden Künstler mit einem Auftrage von der Bedeutung betraut, wie es die plastische Ausschmückung des Heiligtums des panhellenischen Zeus war, dieser Künstler als solcher einen Namen, daß er Proben seiner Leistungsfähigkeit gegeben haben mußte, die seine Wahl

rechtfertigten. Nehmen wir nun an, daß Alkamenes in dem Alter von dreißig Jahren, was eher zu niedrig als zu hoch gegriffen sein dürfte, in dieser Weise sich ausgezeichnet hatte, so würde er in einem Alter von ungefähr neunzig Jahren noch künstlerisch thätig gewesen sein, eine Wirksamkeit, die mit Rücksicht auf ähnliche Erscheinungen aus der neueren Kunstgeschichte — es braucht nur an Tizian, Michelangelo, Jacopo Sansovino und andre erinnert zu werden — zwar nicht zu den Unmöglichkeiten gehört, immerhin aber doch nur eine Ausnahme bildet und für Alkamenes als eine durch nichts begründete Möglichkeit angesehen werden muß.

Derartigen zeitlichen Bedenken unterliegt die Wirksamkeit des Päonios nicht. Außer seiner Geburtsstadt kennen wir nur das Datum der Aufstellung seiner Nikestatue. In der bekannten Inschrift am Postamente derselben heißt es, daß sie von dem Zehnten feindlicher Kriegsbeute dem olympischen Zeus geweiht sei, eine Bestimmung, die jetzt mit Sicherheit auf die Beute bezogen wird, welche die Messenier im peloponnesischen Kriege nach der Niederlage der Spartaner auf der Insel Sphakteria im Jahre 424 durch Plünderung des feindlichen Gebietes gewonnen hatten. Unter dem frischen Eindrucke dieses Sieges wird man dem Künstler den Auftrag erteilt haben, und wohl spätestens im Jahre 420 wird das Siegesweihgeschenk vollendet und in Olympia aufgestellt worden sein. Zwischen dieser Zeit und Päonios' Thätigkeit am Zeustempel würde ein Zeitraum von etwa vierzig Jahren liegen, den die Kunst mit Riesenschritten und in staunenswerter Schnelligkeit bis zu ihrer höchsten Blüte durchmessen hatte. Wenn vielen der Gedanke, die Giebelgruppe und die Nike als Werk von ein- und demselben Künstler sich vorzustellen, unmöglich erschien, und dieser Zweifel, wie wir gestehen wollen, nicht ohne innere Berechtigung ist, so müssen wir anderseits bedenken, daß ein Zeitraum von mehreren Jahrzehnten, in dem ein Phidias seine Meisterwerke geschaffen hatte, in dem die Malerei, unter deren Einfluß die nach den Gesetzen der statuarischen Plastik fast unmöglich erscheinende Nikestatue steht, zu freier Entwicklung gelangt war und in Polygnot und seinen Schülern hervorragende Vertreter gefunden hatte, wohl geeignet war, der Individualität eines bildungsfähigen Künstlers seine Spuren aufzuprägen. Päonios braucht kein Schüler von Phidias gewesen zu sein, um in dem Bannkreise der attischen Kunst zu stehen.

Wenn sich die Wissenschaft berufen fühlt, eine alte Überlieferung, die sich mit klaren Worten über eine Thatsache ausspricht, in ihrer Glaubwürdigkeit anzuzweifeln und ihren eignen Weg einzuschlagen, so hängt die Berechtigung dieses Verfahrens zum guten Teile von der Beantwortung der Frage ab: Von wem kommt die angefochtene Tradition, und wo ist ihr Ursprung abzuleiten? Giebt Pausanias seine eignen Eindrücke, die er an Ort und Stelle empfangen hatte, wieder, schöpft er bei Beschreibung und Beurteilung von Kunstwerken aus seinen eignen Kenntnissen, oder berichtet er, was er von andern gehört, was er in Büchern gelesen hatte? Die Reisebeschreibung des Pausanias hat viel

verdienten und unverdienten Tadel gefunden; sogar der Vorwurf, daß er gar nicht in Olympia gewesen sei, ist ihm nicht erpart geblieben. Dieser Vorwurf, der eine, nach den Begriffen der Alten allerdings zu entschuldigende Kompilation seines Werkes in sich schließen würde, wird nun für jeden, der sehen will und sehen kann, auf Schritt und Tritt widerlegt. Pausanias war in Olympia, er hat gesehen, was er beschreibt, aber er berichtet daneben auch, was er gelesen und was man ihm erzählt hat. Bei Beschreibung der Zeusstatue sagt er: „Was über die Maße des Zeus in Bezug auf Höhe und Breite geschrieben worden ist, weiß ich, kann aber die Vermesser nicht loben.“ Er hat also offenbar eine Schrift vor sich gehabt, in der unter anderm die Maße der Statue angegeben waren; aber eben so offenbar kennt er die Statue aus eigener Anschauung. Wichtiger noch für die Kritik seines Werkes ist eine andre Thatsache. Das alte Olympia mit all seinen Sehenswürdigkeiten und Kunstschätzen, die trotz der durch die Römer im umfangreichsten Maße betriebenen Plünderungen noch im zweiten nachchristlichen Jahrhundert in einer Menge vorhanden waren, von der wir uns nur eine schwache Vorstellung machen können, hatte seine Fremdenführer, gerade so wie heutigen Tages die besuchtesten Städte Italiens, und wenn auch Parallelen aus moderner Zeit für das praktische Leben im Altertume oft wenig verbindlich sind, so dürften sich doch die heutigen italienischen Ciceroni mit ihrer erborgten Wissenschaft von den alten griechischen „Exegeten“ nur wenig unterscheiden. Wer jemals z. B. in Rom das kaum zu vermeidende Unglück gehabt hat, sich eines Cicerone zu bedienen, der wird Dinge erfahren haben, die er trotz aller Wissenschaft bisher nicht gewußt hat. Auch in Pompeji, wo die Führer staatlicher Kontrolle unterworfen sind, wird der Laie mit manchen dem Fachmanne unbekanntem Ergebnissen der Forschung überrascht. Das ist in der Natur der Sache begründet. Die Führer lieben es, sich mit einem besondern Nimbus zu umkleiden, der ihre Autorität bei den Fremden erhöhen soll; sie bleiben — weshalb nimmt man ihre Hilfe in Anspruch? — wohl in den seltensten Fällen die Antwort auf eine Frage schuldig, sie wissen auch den unbekanntesten Meister eines Kunstwerkes zu nennen. Raffael hat viel gemalt — warum nicht auch dies oder jenes Bild? Wir wollen hier nun nicht die Frage entscheiden, inwieweit Pausanias „Kunstkenner“ war; genug, auch er hat angehört, was die Exegeten ihm erzählten, wenn er auch bisweilen mit seinem Urteil über die Glaubwürdigkeit der Angaben nicht zurückhält. „Der Mann, welcher dem Pelops (im Ostgiebel) den Wagen lenkte, hieß nach der Sage der Troizenier Sphairos. Der Exeget in Olympia nannte ihn Killas“ — erzählt Pausanias. Hatte der Führer vielleicht auch gesagt: Die Namen der Künstler sind Päonios und Alkamenes? Ja, woher sollte sie denn Pausanias sonst erfahren haben? Bei den vielen Weihgeschenken, welche in den Tempeln und in der Altis aufgestellt waren, nannte die Künstlerinschrift den Meister, sie las Pausanias, ihren Inhalt schrieb er sich auf, es waren

authentische Urkunden, die Kunstwerke sprachen selbst. Anders dagegen bei den hoch im Geison des Tempels aufgestellten Giebelgruppen. Hier hatte der Künstler seinen Namen nicht kommenden Geschlechtern überliefern können, und wir begreifen es wohl, warum Pausanias die Parthenongiebel nur ganz summarisch und nur mit dürftigen Worten beschreibt und des Phidias, sei es auch nur als indirekten Urhebers, garnicht gedenkt. Die Nachrichten über Kunstwerke, die nicht um ihrer selbst willen geschaffen sind, die nur dekorative Bestimmung haben, indes den Forderungen einer architektonischen Wirkung genügen sollen, pflegen, wenn sie nicht zufällig mit anekdotenhaften Zügen untermischt sind, in erstaunlich kurzer Zeit zu verlöschen. Seit der Vollendung des Zeustempels bis zu den Tagen, wo Pausanias in Olympia weilte, waren sechs Jahrhunderte vergangen. „Welchen Wert, schreibt Bötticher, würden wir heute auf die Mitteilung eines Fremdenführers legen, der uns versicherte, dieses in einer schlesischen Kirche erhaltene Becken sei von der Hand Bernwards von Hildesheim, oder der uns den Meister der Wechselburger Reliefs namhaft machte? Und brauchen wir so weite Zeitabstände heranzuziehen? Wie viele gebildete Berliner wissen denn, von wessen Händen die herrlichen Giebelfeldkompositionen am Opernhause und am Schauspielhause herrühren, Meisterwerke, von denen das eine sechzig, das andre vierzig Jahre zählt?“

Es läßt sich übrigens leicht erklären, warum man gerade den Namen des Alkamenes mit der einen der beiden Giebelgruppen in Verbindung brachte. Daß Phidias mit den Seinen in Olympia lange Zeit gewohnt hatte, war nie vergessen worden; die Inschrift an der Zeusstatue legte davon klares Zeugnis ab, und noch Pausanias sah außerhalb der Altis ein Gebäude, welches man ihm als die Werkstatt des großen Meisters bezeichnete und in welchem ein allen Göttern gemeinsamer Altar errichtet war. Mag nun die Eitelkeit der Eleer oder der Eregeten in Olympia Schuld gewesen sein, wenn den Fremden der Name eines möglichst bedeutenden Künstlers genannt wurde, oder mag in späterer Zeit in Olympia thatsächlich der Glaube verbreitet gewesen sein, daß die Schüler und Genossen des attischen Meisters nicht ohne Einfluß auf die Ausführung der Giebelskulpturen gewesen seien, jedenfalls begreifen wir es, warum man gerade einen so bedeutenden Künstler wie Alkamenes, der in unsrer Überlieferung einmal geradezu Schüler des Phidias genannt wird und von dem Pausanias sagt, er sei „ein Mann, der zur Zeit des Phidias lebte und in Bezug auf Kunstfertigkeit in Ausarbeitung von Bildsäulen den zweiten Platz behauptete,“ als Meister der einen Giebelgruppe bezeichnete.

Während die westliche Giebelgruppe aus Gründen, wie sie im Vorstehenden entwickelt worden sind, fast allgemein jetzt aus der Reihe der Werke des Alkamenes gestrichen wird, hat man eine gleich strenge Kritik für Päonios und sein Verhältnis zu dem Ostgiebel als unerlaubt oder wenigstens als unnötig hinzustellen gesucht. Wir gehen bei der Entscheidung dieser Frage aus von der

authentischen Urkunde, die uns Páonios selbst hinterlassen hat, von der am Postamente seiner Nise befindlichen Inschrift, an deren Schluß es heißt: „Páonios machte es [das Werk], der Mendäer, der auch die Akroterien an dem Tempel machend siegte.“ Um die Streitfrage, die sich an diese Worte knüpft, zu erledigen, gilt es das Wort „Akroterien“ in seiner richtigen Bedeutung festzustellen. Die Einen waren der Meinung, die Akroterien bedeuteten den Giebelschmuck, eine Auffassung, welche die Richtigkeit von Pausanias' Angabe zur Gewißheit erheben würde; die andern behaupteten, mit den Akroterien sei nur der Firstschmuck gemeint, die zu beiden Seiten des abfallenden Tempeldaches aufgestellten goldnen Gefäße und die den First krönende bronzene und vergoldete Nise, ein Siegesweihgeschenk der Lakonier. Diese Akroteriennise, deren Anfertigung dem Páonios als Sieger in einer Konkurrenz übertragen worden war, habe die Messenier später veranlaßt, bei demselben Künstler ein dem Motiv nach ähnliches Werk zu bestellen, welches somit als eine Wiederholung der auf dem Giebel befindlichen Statue gelten müsse. Die erstere Annahme ist aus Gründen, die hier nicht dargelegt werden können, gänzlich unstatthaft: Páonios rühmt sich in der Inschrift als Meister des Firstschmuckes, der zu seiner Zeit unzweifelhaft mit dem auch bei uns noch gebräuchlichen Namen „Akroterien“ bezeichnet wurde. Allein es wäre, worauf auch hingewiesen worden ist, nicht undenkbar, daß in der spätern Zeit der Sprachgebrauch schwankend und die ursprünglich engere Bedeutung des Wortes auf den ganzen plastischen Schmuck des Giebels ausgedehnt worden sei. Auf diese Weise würde es sich erklären lassen, wie Pausanias oder der Exeget, dem er seine Mitteilung verdankte, den Namen des Páonios, auch mit den Giebelgruppen in Verbindung bringen konnte. Doch würde mit dieser Auffassung, wenn ihre Richtigkeit sich bestätigen sollte, nur die Erklärung dafür gewonnen sein, wie die Überlieferung, die wir besitzen, entstanden ist. Ein vollgiltiges Zeugnis aber gegen Páonios als den Meister der einen Giebelgruppe legt die Inschrift der Nise selbst ab; es ist freilich, wie man zu sagen pflegt, nur ein argumentum ex silentio, aber ein Zeugnis, das im vorliegenden Falle von einer Bedeutung ist, wie sie eine positive Angabe in sich schließt. Wenn Páonios wirklich den Ostgiebel gearbeitet hatte, so wäre es höchst wunderbar, wenn die Inschrift eines Bildwerkes, das ohne Zweifel die Aufmerksamkeit eines jeden aus dem Grunde auf sich lenken mußte, weil es vermöge seiner hohen Aufstellung alle übrigen Weihgeschenke der Altis überragte, wenn diese Inschrift nur der Firstbegrünungen und nicht auch des viel größern und bedeutendern Werkes gedacht haben sollte. Ein Künstler, der es nicht verschmähte, eines frühern Werkes seiner Hand zu gedenken, der den Ehrgeiz besaß, sich als den Meister der Akroterienfiguren zu rühmen, hätte gewiß auch diejenigen Skulpturen erwähnt, die eine weit hervorragendere Stellung im Bereiche seiner Wirksamkeit eingenommen, seiner Person in Olympia ein besonderes Interesse und seinem künstlerischen Rufe eine erhöhte Bedeutung verliehen hätten. Und diese Überzeugung

ist es, welche uns den Schluß aufdrängt, daß auch der Name des Pänios mit einer der beiden Giebelgruppen in keinerlei Zusammenhang zu bringen ist.

In den Erwartungen, daß mit den Giebelgruppen des Zeustempels von Olympia ein Kunstwerk ersten Ranges, ein Werk von der Bedeutung der Parthenonskulpturen, unserm Denkmälervorrat eingereiht werden würde, hat man sich getäuscht; ebensosehr in der Hoffnung, daß der Kunstcharakter des Alkmenes und des Pänios uns nun in einem klaren Bilde vor Augen treten würde. So ist es begreiflich, daß man sich nur schwer entschließen konnte, die Richtigkeit der Überlieferung in Frage zu stellen.

Es hat nicht an Versuchen gefehlt, den Skulpturen des Zeustempels durch Vergleichung anderer Monumente eine positive Stellung in der Geschichte der griechischen Kunst anzuweisen. Man glaubte Spuren gefunden zu haben, welche nach Westen deuteten, und man wies mit Nachdruck auf Sizilien und Großgriechenland hin; von dort sei der Einfluß einer eigenartigen Kunstichtung nach Olympia hinübergedrungen. In den jüngsten Metopen des Tempels von Selinunt glaubte man namentlich in Haltung und Bewegung einzelner Figuren eine Reihe von Vergleichungspunkten gefunden zu haben, die einen den Bildwerken des Zeustempels verwandten Geist atmeten, und die deshalb „entweder von der nämlichen Bildhauerschule herrührten, welche in Selinunt, also im Westen, thätig war, oder doch von einer Bildhauerschule, welche mit jener im Westen thätigen nahe verwandt war und mit ihr in lebendigster Wechselwirkung stand.“ Von anderer Seite wurde dagegen auf die Verwandtschaft mit den Parthenonskulpturen hingewiesen, und die Frage, je nach der Datirung der beiden Monumente, in verschiedenem Sinne beantwortet. Diese Verwandtschaft zeigt sich weniger in den steiffymmetrischen Figuren des Ostgiebels von Olympia, als besonders in der Kompositionsweise der westlichen Giebelgruppe, wo Anklänge an bestimmte Parthenonmetopen, namentlich in einzelnen originellen Motiven, unverkennbar sind. Gegenüber der gesteigerten und energischen, ja kühnen Bewegung empfand man bei den zum Vergleich herangezogenen Parthenonmetopen eine gewisse Flaueheit der Komposition, eine Gebundenheit und wenig energische Motivierung einzelner Kämpfergruppen, eine Erscheinung, welche den Schluß berechtigt erscheinen ließ, daß die Priorität der Erfindung den Parthenonskulpturen angehöre. Und da die technische Ausführung und die Formgebung der beiden olympischen Giebelgruppen unzweifelhaft eine gleichartige ist, so mußte man die Zeitbestimmung der einen auch auf die der andern übertragen und dem Ostgiebel ebenfalls ein jüngeres Datum, als das der Bildwerke des Parthenon ist, anweisen. Die Erklärung für die Reminiszenzen würde sich, wenn wir vorläufig den Skulpturen des Parthenon eine frühere Entstehungszeit einräumen wollen, aus den äußern Thatfachen aus Pheidias' Leben, wie sie bisher in ihrer historischen Aufeinanderfolge aufgefaßt wurden, ergeben.

Über Pheidias' Tod bestehen zwei Überlieferungen, die sich direkt wider-

sprechen. Nach der einen wurde der Meister wegen Unterschleifs angeklagt, dessen er sich bei der Anfertigung des großen Goldelfenbeinstandbildes der Athena Parthenos im Parthenon in Athen schuldig gemacht haben sollte, und zwar hätten die Feinde des mit dem Künstler eng befreundeten Perikles, um dessen Ansehen zu untergraben und ihn beim Volke zu verdächtigen, einen Mitarbeiter des Phidias zu der Aussage bestimmt, der Meister habe von dem für die Statue der Athena bestimmten Golde eine große Menge veruntreut. Die Richtigkeit dieser Anklage konnte dadurch widerlegt werden, daß man den Goldschmuck der Göttin nachwiegen konnte, wobei das Gewicht als richtig befunden wurde; aber der Haß sei gegen den Meister — und wohl auch gegen seinen Gönner, den großen Staatsmann — so geschürt gewesen, daß man nun eine Anklage wegen Gotteslästerung eingebracht habe, weil er sein und des Perikles Bild auf dem Schilde der Parthenos angebracht habe. Er sei darauf in den Kerker geworfen worden und hier entweder an einer Krankheit oder an Gift, das ihm die Feinde des Perikles beigebracht hätten, gestorben. Die andre Überlieferung erzählt, daß Phidias infolge eines Prozesses wegen Unterschlagung von Elfenbein von Athen nach Elis geflohen sei, den Zeus in Olympia gefertigt habe und dann von den Eleern wiederum wegen Veruntreuung getötet worden sei.

War Phidias nach Vollendung der Athena Parthenos und des plastischen Schmuckes ihres Heiligtums nach Olympia gegangen, so würde sich die Ähnlichkeit einer Reihe von Motiven, die sich in dem Westgiebel des Zeustempels und einzelnen Parthenonmetopen findet, aus Reminiscenzen erklären lassen, welche die attischen Künstler im Gefolge ihres großen Meisters nach Olympia übertrugen. Allein die ganze zweite Überlieferung unterliegt den gewichtigsten Bedenken. Phidias muß nach Vollendung des Zeus große Ehren bei den Eleern genossen haben. Die Werkstatt, die der Staat ihm in Olympia hatte bauen lassen, wurde, wie wir sahen, noch zu Pausanias' Zeit gezeigt, und den Nachkommen des Meisters hatte man das Amt übertragen, für die Reinigung des Zeus Sorge zu tragen. Das weist mit zwingender Notwendigkeit darauf hin, daß — was Brunn schon vor dreißig Jahren ausgesprochen hat — Phidias in Olympia mit Ehren empfangen und mit Ehren wieder entlassen worden sein muß.

Die neuesten Untersuchungen über die Baugeschichte des Parthenon haben ergeben, daß der Tempel wahrscheinlich in den Jahren 435—434 vollendet, 447—446 begonnen worden ist. Vom Jahre 446 an muß also Phidias in Athen anwesend gewesen sein und wird hier neben andern Arbeiten die Athena Parthenos (im Jahre 438) vollendet und den plastischen Schmuck für den Parthenon entworfen haben. Es ist undenkbar, daß er während dieser Zeit, in der seine Arbeitskraft im höchsten Grade in Anspruch genommen war, noch andre große Werke, wie den Zeus in Olympia, der seine Anwesenheit dort er-

forderte, gearbeitet habe. Der Zeus ist also schon vor dem Jahre 447 vollendet worden und schließt sich in seiner Entstehungszeit unmittelbar an den Bau des olympischen Tempels an. Das ist aber eine in jeder Hinsicht natürliche Aufeinanderfolge der Thatsachen. Denn die andre Annahme, daß der Zeus nach der Parthenos, also nach dem Jahre 438, gearbeitet sei, müßte für die unerklärliche Erscheinung den Beweis liefern, wie es möglich war, den Tempel, welchen man dem panhellenischen Zeus errichtet hatte, länger als zwanzig Jahre ohne die Kultusstatue zu lassen, ohne welche das Heiligtum keinen Zweck und keine Bestimmung hatte. Die Datirung der beiden Hauptwerke des Phidias wirft aber auch auf das wechselseitige Verhältnis der Skulpturen vom Parthenon und von Olympia ihr eigentümliches Licht. Die olympischen Giebelkompositionen sind vor den Bildwerken des Parthenon entstanden und zwar wahrscheinlich in einer Zeit, wo Phidias mit den Seinen schon in Olympia und an dem Zeusbilde beschäftigt war. Wir lassen die unbegründete Möglichkeit unerörtert, daß der Meister bei Aufstellung des Programms für den Giebel schmuck des Zeusstempels das entscheidende Wort gesprochen und daß der Sieger in der Konkurrenz die Arbeit in dem geistigen Bannkreise des Phidias, aber in eigenem Stile ausgeführt habe. Jedenfalls kannte Phidias die Giebelgruppen von Olympia, mag er an deren Komposition direkt oder garnicht beteiligt gewesen sein; und als ihm später der Auftrag erteilt wurde, die Bildwerke für den Parthenon in Athen zu entwerfen, und ihm teilweise die Aufgabe gestellt war, ein dem Gegenstande der Darstellung der olympischen Giebelgruppen verwandtes Thema zu behandeln, schwebten ihm Erinnerungen vor an die Kunstwerke, die er in Olympia gesehen und deren Entstehung er vielleicht mit Interesse verfolgt hatte. Was jener Künstler in Olympia — wenn es ihrer nicht mehrere gewesen sind — nicht hatte erreichen können, was ihm die Grenze seines Kunstvermögens versagt hatte, das erreichte der Genius des großen attischen Meisters in einer Vollendung und erhabenen Schönheit, die ihm für immer seinen Platz in der Kunstgeschichte angewiesen haben.

Mit diesem Hinweise müssen wir schließen. Die Ansichten in dem vielumstrittenen Problem über die kunstgeschichtliche Stellung der Skulpturen des olympischen Zeusstempels haben sich noch nicht vollkommen geklärt, und ein sicheres Ergebnis ist bisher noch nicht gewonnen. Aber mit Hilfe des regen Eifers, der sich gerade jetzt auf allen Gebieten der klassischen Archäologie entwickelt, und nach immer erneuter Prüfung der Thatsachen wird auch über die Bildwerke von Olympia und ihren Platz in der griechischen Kunstgeschichte eine klare Anschauung, ein sicheres Urteil noch erzielt werden. Kann doch der morgende Tag bringen, was Jahrzehnte lang gesucht worden ist.

