



# Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

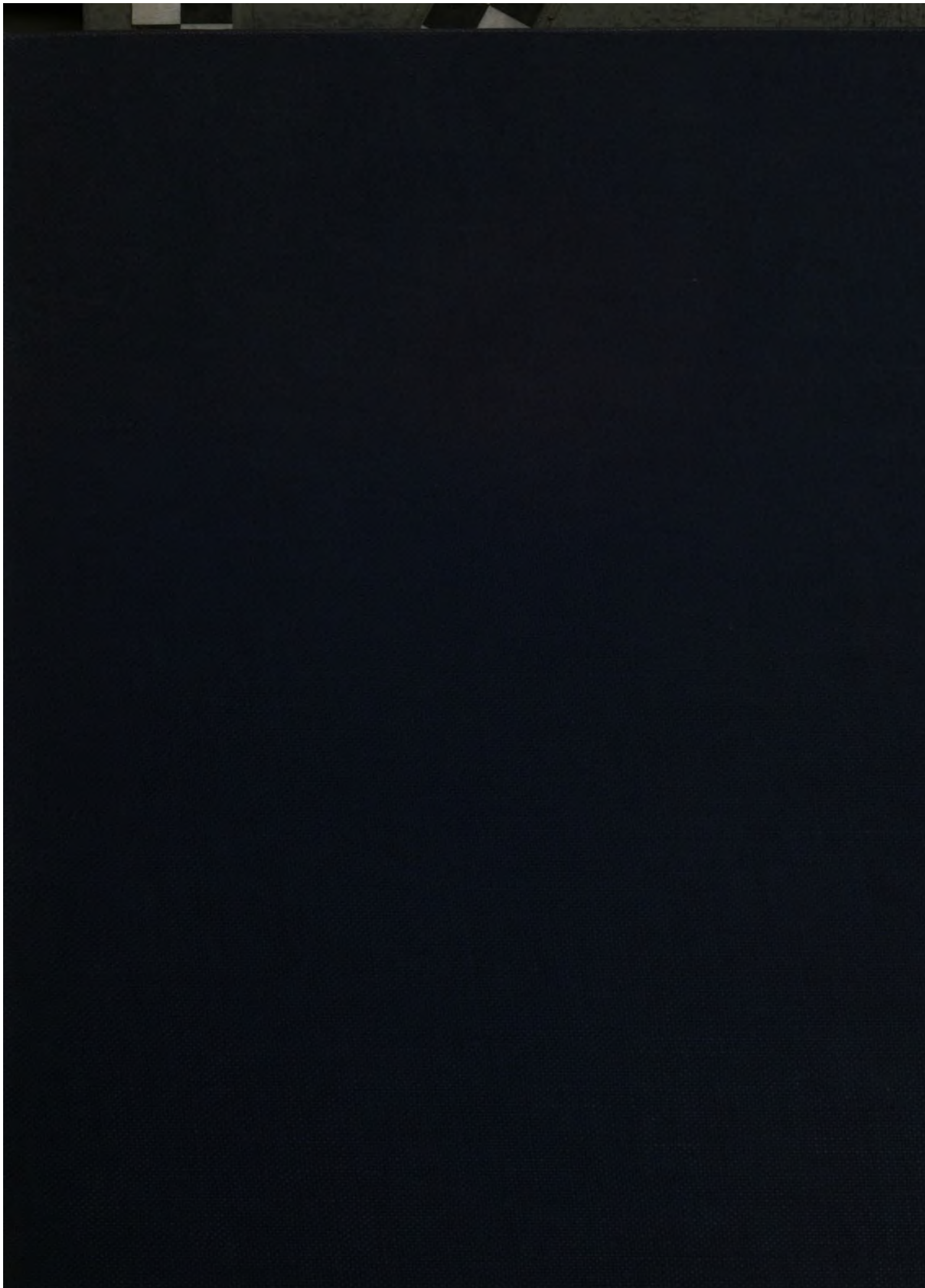
This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

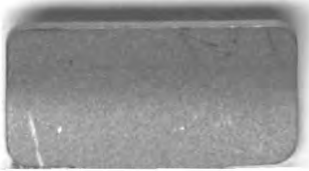
<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.



B  
i  
352





302219207Q



ABHANDLUNGEN  
DER KÖNIGLICHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU GÖTTINGEN  
PHILOLOGISCH - HISTORISCHE KLASSE.  
NEUE FOLGE. BAND XVI. Nro. 5.

---

# RHYTHMUS.

Von

**Eugen Petersen**

einst Leiter des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts  
in Athen und Rom.

---

Berlin,  
Weidmannsche Buchhandlung.  
1917.



**FEB 1939**

D. M.  
Otto Benndorf Georg Niemann  
S.



1. The first part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee.

# Rhythmus.

Von

**Eugen Petersen,**

einst Leiter des Kaiserl. deutschen Archäologischen Instituts in Athen und Rom.

---

Vorgelegt von Herrn E. Schröder in der Sitzung vom 23. Juni 1917.

---

## Vorwort.

---

Die Wiener Freunde und Arbeitsgenossen auf kleinasiatischem Boden, denen diese Abhandlung gewidmet ist, sind vor mir aus dem Leben geschieden. Nicht ihr Andenken, das durch ungewöhnlich reiches Schaffen und Wirken fest gegründet ist, zu erhalten will sie beitragen, nur Dank sagen für viel Gutes, das sie, wie andern, auch mir erwiesen haben. Fast so alt wie die Freundschaft oder wenigstens die Bekanntschaft mit ihnen sind gewisse Grundgedanken, die auf den folgenden Blättern ausgeführt werden. Haben sie einst, wie ich weiß, freundlichen Anteil daran genommen, so darf ich gewiß sein, daß sie auch an den durch reichere Erfahrung und bessere Einsicht geklärten Gedanken des am Ende eines langen Weges zu seinen Anfängen Zurücklenkenden ihre Aufmerksamkeit nicht würden versagt haben.

Dem Leser sei hier kurz Gang und Inhalt der Untersuchung angezeigt:

- I. Moderner Gebrauch des Wortes Rhythmus.
- II. Ursprung und Bedeutung des griechischen Wortes.
- III. Aristoxenus Theorie des Rhythmus.
- IV. Die Einwirkung des Rhythmus auf die Bewegung.
- V. Aristoxenus und die moderne Physiologie.
- VI. Pythagoras und Myron um Rhythmus gelobte Meister der Plastik.
- VII. Rhythmus in der Myron gleichzeitigen Malerei und Skulptur.
- VIII. Nach der rhythmischen die ethische Kunst, besonders in Olympia.
- IX. Von Olympia nach Athen, zur Vollendung in Ethos und Rhythmus.
- X. Rhythmus in vor- und nachgriechischer Kunst.

Angefügt sind \* Anmerkungen.

---

## I.

**Moderner Gebrauch des Wortes Rhythmus.**

Ein griechisches Wort wie Harmonie und Musik, ist Rhythmus ῥυθμός Gemeingut neuerer, auch der deutschen Sprache geworden. Man sollte also meinen, Sinn und Begriff des Wortes wäre allbekannt und vor Mißdeutung und falschem Gebrauch gesichert. Trifft das bei Vers- und Tonkunst, und auch da, wie wir sehen werden, nicht uneingeschränkt zu, so gilt für das Gebiet der bildenden Künste, die Architektur einbegriffen, nicht dasselbe. Hier, könnte man denken, dürfe von Rhythmus im eigentlichen Sinne überhaupt nicht die Rede sein, und für uneigentlichen oder übertragenen Gebrauch bestehe größere Freiheit. Allerdings kann es ja als feststehend angesehen werden, daß Rhythmus eine Bewegung bedeutet, und daß die Werke der bildenden Kunst, weil in toten Stoffen ausgeführt, keine wirkliche Bewegung haben. Wenn nicht wirkliche, so ist doch gewiß scheinbare dem Menschen so gut wie dem Tiere, zwei Hauptgegenständen der Malerei und Bildkunst, von je gegeben worden. Und wenn dem lebendigen Menschen sicherlich anzusehen ist, ob seine Bewegungen von Rhythmus beherrscht oder getragen werden, wie sollte es da nicht auch einem im Bilde dargestellten anzusehen sein? Doch wie stände es denn mit dem Rhythmus in der Architektur? Sie ist ja auch in Wirklichkeit unbewegt. Vielleicht wendet man ein: Unbewegtes als bewegt, Lebloses als belebt darzustellen, zu schildern sei von jeher ein Vorrecht der Phantasie und ihrer Sprache gewesen. Wer hätte noch nicht gelesen, daß von Gliederung und Gliedern gesprochen wird bei Dingen, die keine Glieder haben. Eine Truppe z. B., ein Satz, eine Kette haben z. T. schon in antikem Sprachgebrauch Glieder, warum also nicht auch ein Baukörper, da man doch auch von Satzbau spricht. Man sieht sogleich, daß eine Truppe, ein Satz Leben und Bewegung haben, eine Kette wenigstens beweglich wie in Gelenken ist, ein Baukörper, mag man nun seine Flügel, oder Säulenweiten, oder Arkaden als Glieder ansehen, auch solche Bewegung, geschweige denn Leben nicht hat. Wenn dennoch von Rhythmus und Rhythmik bei Gebäuden in dem Sinne zu sprechen üblich wäre, als ob solche Glieder ihrer Körper sich regten, so würde das als phantasievolle Anschauung gelten können. Man wird jedoch mit einiger Verwunderung gewahr werden, daß im Gebrauche des Wortes Rhythmus bei unsern Kunstschriftstellern nicht eine Uebertragung

vom Lebendigen und Bewegungsfähigen auf Unbewegtes stattgefunden hat, sondern im Gegenteil von starren unbewegten Massen auf Menschen und menschenähnliche Wesen. Solcher Ausdrucks- und Anschauungsweise nachgehend, wird man finden, daß nicht aus Phantasie und poetischem Empfinden, sondern aus nüchternster Berechnung der Sprachgebrauch entsprungen ist, groß gezogen durch einen Irrtum. Verhören wir von neueren Kunsthistorikern zuerst zwei unserer bedeutendsten, einen der älteren, einen der jüngeren Generation, Carl Justi und Heinrich Wölfflin. Um nach Art und Zeit möglichst Nahestehendes zu vergleichen, sei des Letzteren Klassische Kunst vom Jahre 1899, von Ersterem sein Michelangelo vom Jahre 1900 gewählt.

So gerne Justi die Worte Harmonie, Disharmonie, Dissonanz von nicht musischen Künsten gebraucht, so wenig kommt ihm doch das Wort Rhythmus in die Feder, obgleich es an manchen Stellen wie S. 366 bis 374 nahe läge. Nur die Gesetze der Eurhythmie werden für die Verteilung der Sibyllen zwischen den Propheten geltend gemacht. Der „Accent“ hat mit Rhythmus bei ihm nichts zu tun. Gern wird das Bildwerk als Musik gewertet. Die Züge eines Gewandmotivs sind „in eine andere Tonart umgeschrieben“. Die drei Ansichten des Moses sind die Tonfolge, aus welcher der Akkord des Gesamtbildes entspringt. Der in einer Figur angeschlagene Akkord wird in dem dritten Bilde zu einer eigenen Arie ausgesponnen. Eine „Riesensymphonie aus Menschenleibern“ heißen die Propheten und Sibyllen; eine Symphonie aus Marmor das geplante Juliusdenkmal. Die „musikalische Wirkung einer Gestalt“, die „Musik der Gewandung“, die „verklingenden Konturen“ führen uns schon näher zum Rhythmus, der, wenn auch nicht genannt, doch wahrscheinlich schon im Sinne liegt bei den Linien, die sanft, weichlich undulierend, fließend heißen, oder beim „Fluß der Gewandung“.

Was bei dem Älteren noch so sparsam und gemäßigt sich hören läßt, quillt bei dem Jüngeren, Wölfflin, bereits in reicher Fülle und mannigfacher Gestalt. Zahllos sind die Beiworte, die den Linien eine Bewegung beilegen, die dem Menschen eignet: sie heißen sanft, still, ruhig, heftig, hastig, zappelig, steigend und fallend — dies auch nicht menschlicher Bewegung zukommend — anregend, temperamentvoll, milde. Geschlossene stehen gegen zackig bewegte. Auch ihr Aufruhr und Konflikt bleibt im menschlichen Gebiet. Ins musikalische führt uns die Raummusik, Harmonie und Wohlklang wie Dissonanzen, ja, eine Kantilene der Linien, melodiöse Linienführung des Gewandes, schön verklingende Berglinie, reiche harmonische Modulierung der Farben, hier Reißender Wohllaut der Bewegung, aber auch gellende, schrille Linienbewegung. Zum Rhythmus führt uns allmählich das lebhaft gewogene — wieder der Linien, und das gewaltig wogende Lelen des Sixtinischen Gewölbes. Daß hier das Wogen zu beachten, zeigt weiter: die weich fließende Linie, ihr beruhigter Fluß, das beruhigte Stillfließende. Viel weiter als bei Justi geht auch der Gebrauch von „Accent“, und alle die genannten Charakterisierungen des Bildkünstlerischen verbinden sich nun mit dem Rhythmus, den wir daher auch in jenen Rede-

wendungen vorschwebend denken dürfen. Ihn nennt Wölfflin nun auch nicht allein da, wo Justi sich mit Eurythmie begnügte, sondern verbindet ihn auch mit all den schon erwähnten Entlehnungen aus menschlichem und natürlichem Leben und, angemessener, mit Musik und Tonkunst. Man lese nur was S. 8 Giotto ab- und den beiden Pisanern zugeprochen wird. Die Hauptsache ist, daß ihm Rhythmus nicht etwas ist, was den dargestellten Personen selbst oder ihrer Bewegung gehört, sondern eine Leistung des darstellenden Künstlers, und zwar vor allem wieder in der Linienführung bewiesen. So in der Linie, die am linken Arm der *Madonna del Cardellino* herunterzugleiten scheint, oder am Kontur des rechten Armes einer Tizianischen Venus in gleichmäßig rhythmischem Fall her-niedereilt, was er auch eine rhythmische Kadenz nennt. Scheint das „rhyth-mische Gehen und sich Tragen“ einmal von der Bewegung der Figuren selbst gesagt zu sein, so steht doch gleich davor die melodische Linienführung der Gewänder und gleich danach das schöne Wogen und Zusammenklingen der Gewänder. Der Crucifixus des Albertinelli, also ein Toter ist es, wo in dem starren Gebilde die entgegengesetzte Bewegung des Kopfes und der Beine als Rhythmus sich offenbart, „der nicht mehr verloren geht“. Wie hier vom Künstler die Glieder des leblosen Körpers zurechtgelegt sind, so wird anderswo die „rhythmische Anordnung der Figuren“ gerühmt. Eine Gruppe ist ganz frei rhythmisch entwickelt, aber so notwendig wie eine architektonische Komposition. Aus dem Rhythmus der Komposition fühlt Wölfflin die Persönlichkeit Fra Bartolommeos heraus. Er spricht von den Hebungen und Senkungen des rhythmischen Themas, auch von der Würde und Feierlichkeit des großen rhyth-mischen Themas, vom reichen rhythmischen Leben der Bilder. Nun schwillt das Altarbild zu immer mächtigeren Akkorden an, und in der Figurenfügung findet Bartolommeo immer schwungvollere Rhythmen. An Raffaels Disputa wird dargetan, „daß der eigentliche Wert dieser Bilder gar nicht im Einzelnen, sondern in der Zusammenfügung, in der rhythmischen Belebung des Raumes zu suchen ist“. Und was unter diesem Rhythmus zu verstehen ist, sagen die fol-genden Worte, in denen der Terminus selbst nicht wiederholt aber umschrieben wird: „Der Hauptaccent liegt nicht auf dem einzelnen Kopf, nicht auf dem psychologischen Zusammenhang, sondern in der Disposition der Figuren innerhalb der Fläche und in dem Verhältnis ihres räumlichen Nebeneinander“. Nicht um das Treffende dieser Urteile handelt es sich bei unserer Betrachtung, sondern nur um diese Uebertragung des „Rhythmus“ vom zeitlichen Nacheinander auf ein räumliches Nebeneinander. Das mögen schließlich noch die z. T. schon an-geführten Worte über Michelangelos Wandmalereien in der Sixtina zeigen: „das gewaltig wogende Leben des Gewölbes“ werde erst gegenüber den Quattrocento-bildern darunter seine ganze Wirkung tun, „und man wird den grandiosen Rhythmus empfinden, der hier ungeheure Massen gliedert und bindet“.

Nicht anders ein großer Bildner unserer Zeit. Im „Problem der Form, 1901, nennt Adolf Hildebrand den Rhythmus nicht, auch nicht im sechsten Kapitel: „Die Form als Funktionsausdruck“, noch in einem Aufsatz über M. Angelo in

den Süddeutschen Monatsheften 1916. In seinen gesammelten Aufsätzen 1909, S. 100, ist es der Kontur der Bauten auf *Castel S. Angelo* und ihre schöne Bogenlinie, deren Rhythmus er empfindet. Schwerer zu fassen ist der Begriff, dem S. 84 Worte geliehen werden. Bauliche Entwicklung und körperliche Bewegung werden hier miteinander verglichen, doch nicht etwa die eingangs vermißte Bewegung von Baugliedern; vielmehr soll ein „Körpergefühl“ geradezu durch eine gegebene Platzanlage „angeregt“, und angeregte Richtungsempfindungen sollen in beiden Gebieten gleichartige Abfolge gegensätzlicher Bewegung, Pendelschwingungen ähnlich, hervorrufen; „es reiht sich Einfall an Einfall, ohne Willkür dem gegebenen Rhythmus folgend“. Hier ist Rhythmus offenbar etwas ganz anderes als dort; nicht wie dort, scheinbare, sondern wirkliche Bewegung, wenn auch der Uebergang von einer baulichen Situation zu einer andern diesen Namen nicht in gleicher Weise verdient, wie der Uebergang von einer Körperhaltung zu einer andern: der Körper bleibt derselbe, die neue bauliche Situation ersetzt die alte. Sähen wir sie aber auch als gleich an: der Uebergang, nach einem sich Ducken ein Aufwärtsstreben, ein sich Ausbreiten nach einem sich Zusammenziehen ist an sich ja noch kein Rhythmus.

Ein Buch, das wirklichen Rhythmus behandelt, ist O. Bies *Tanzkunst*, aber so viel das Thema vom Rhythmus in Musik, Poesie und Tanz zu sprechen nötigt, so wuchert doch die Lust, das Wort auf die verschiedenartigsten Dinge zu übertragen, so daß die Erfassung des Begriffs überhaupt zweifelhaft wird. Wenn nicht nur vom Rhythmus des Wassers und Feuers gesprochen wird, sondern auch „der Baum seine rhythmischen Zeiten nach Jahren begrenzt“; wenn von Rhythmisierung des Verkehrs, von Rhythmik des Umgangs gesprochen wird, oder von rhythmischen Tagen mit ihrer geordneten Folge von Ereignissen, mit ihrem wohligen Gleichgewicht, oder daß wir Menschen die Zeit, alle Zeiten mit allen beweglichen Dingen rhythmisiert haben, so zeigt sich, daß je weiter man den Begriff zu fassen, je mehr Erscheinungen man ihm einzuordnen sucht, desto mehr seine klare Bestimmtheit sich verliert. Wie reimt sich auf derselben Seite 4 erst: der Rhythmus scheint das frohe und geklärte Gefühl der Zeit, wie das Tektonische das des Raumes ist, mit Folgendem: „Der Rhythmus spricht am verständlichsten, wenn seine Stoffe auch schon räumlich in schönen Maßen sich darbieten, wenn das Tektonische rhythmisch sich ordnet“? Am konsequentesten und ungeniertesten betreibt die Vertauschung von Raum- und Zeitgrößen der unlängst verstorbene Wyneken, dessen Leitfaden der Rhythmik Berlin 1912 mit wirklichem Rhythmus so gut wie nichts zu tun hat. Wohl hat er auch für die Zeit und ihre Teile, für Bewegung Sinn, doch was ist Rhythmus „für die Zahlen, deren sich das natürliche Wachstum bedient“, für die Schwingungszahlen des Dreiklangs, die doch nur mit Tönen und Harmonie, nichts mit Rhythmus zu tun haben? Die „rhythmischen Kardinalzahlen“, die „Zahlenharmonie“ haben ihm nur für Räumliches Bedeutung. „Akkordische Teilung“ ist nur ein seltener Ausdruck statt des häufigen: „rhythmische Teilung“. Am Naturgebilde wie am Werke menschlicher Kunst, an der Pflanze, am menschlichen Körper wie am

Bauwerk, sind es nur räumliche Verhältnisse, Maße, Teilungen, deren Rhythmus von ihm überall genannt wird. Wyneken ruft Goethe an, doch dieser spricht nur von Regel und Maß, und nicht allein an der citierten Stelle. Von dem modernen Sprachgebrauch, der bei Justi noch nicht, bei Wölfflin bereits völlig durchgedrungen ist, scheidet sich, soweit ich habe beobachten können, der ältere durchaus und reinlich ab. Weder bei Winckelmann, noch bei Klopstock, auch nicht bei Lessing, Herder, Goethe, Schiller fand ich solchen Mißbrauch, oder soll ich sagen, so weit gedehnten Gebrauch des Wortes Rhythmus wie bei den Neuere. Wem entginge es auch, daß, je mehr unsere neuere Schriftsteller sich an weite Kreise wenden, sie desto mehr durch Gleichnis und Uebertragung, durch Verweisung von einem Sinnesgebiet auf das andre, Verständnis oder Teilnahme zu wecken suchen, Farbenwirkungen durch musikalische, oder diese durch jene anschaulich oder begreiflich zu machen lieben — ob mit Nutzen? Unsere Klassiker bedienen sich des griechischen Wortes durchaus in griechischem Sinne, sprechen nur von poetischem oder musikalischem Rhythmus und scheinen auch von letzterem, mehr noch vom Tanze, lieber die Worte Takt und Maß zu gebrauchen. Nicht anders habe ich auch den Sprachgebrauch unserer älteren Archaeologen gefunden, Welckers, Müllers, Jahns. Wurde vorher richtig bemerkt und durch gesammelte Beispiele bestätigt, daß die Modernen den Rhythmus in bildender Kunst nicht vom Lebendigen auf Unlebendiges, vielmehr vom Unbewegten auf Bewegtes übertragen, wo er in der Komposition und Anordnung der Massen vorzugsweise anerkannt wird, dann kann man kaum zweifeln, wo der Ursprung des neuen Gebrauchs zu suchen ist. Nicht in ein paar entlegenen Aeüßerungen später Griechen, von denen besonders eine uns beschäftigen wird, sondern in dem vielbenutzten Werk des römischen Architekten Vitruvius. Aus diesem und zu seiner Erläuterung herangezogenen Aussprüchen von Heron und Philon sehen wir, seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, den neuere Begriff von Rhythmus sich herausbilden. Die Archaeologen Brunn, Kalkmann, Puchstein, Schöne haben, z. T. wiederholt, das Thema erörtert und sind, obwohl im Einzelnen abweichend, alle darauf hinausgekommen, Eurythmie — diese, nicht Rhythmus nannte ja auch Justi — für eine abgestimmte, gemilderte Symmetrie zu erklären, also Raumformen und Raummaße an die Stelle von zeitlichen zu setzen\*.

Brunn, um mit dem Frühesten zu beginnen, ging aus allerdings von einem antiken Kunsturteil über den Erzbildner Pythagoras, gebürtig aus Samos, später in Rhegion zu Hause: er habe zuerst auf Rhythmus und Symmetrie sein Augenmerk gerichtet. Um diesen Ausspruch, der, mit andern zugehörigen Urteilen, auf einen griechischen Bildhauer aus Lysipps Schule zurückgeht, also von großem Werte ist, zu erläutern, zog Brunn die Kunst der Rede heran und bestimmte den Rhythmus „als eine Aufeinanderfolge von Zeitabschnitten, von Längen und Kürzen, welche durch das Mittel der Sprache zur Erscheinung komme“. Diese Aufeinanderfolge sei nicht notwendig, bewirke aber Wohllaut; dagegen sei das Metrum „das strenge Gesetz rhythmischer Glieder in fester Verknüpfung“.

Also sei der Rhythmus das minder Gesetzmäßige, stehe daher unter dem Metrum; andererseits aber sei der Rhythmus gerade das Höhere, „indem er durch freiere Bewegung der Strenge des Gesetzes seine Härte nimmt“. Von sprachlichem, also griechisch, d. h. richtig verstandenem Rhythmus geht Brunn jedoch nur aus, um den Unterschied von Rhythmus und Metrum aufzustellen, der dann auf Räumliches übertragen wird, wie wir sehen werden.

Ungefähr dieselbe Auffassung von Rhythmus und Metrum trug lange nachher R. Schöne bei einer Diskussion in der Berliner Archaeologischen Gesellschaft am 5. Juli 1898 vor, indem er sich für die Unterscheidung von *symmetria* und *eurythmia* bei Vitruv auf Ausführungen Puchsteins berief. Er verglich die beiden, der Raumkunst gehörigen Begriffe „dem Takte, wie ihn das Ticken der Uhr, oder der Metronom angibt und wie ihn der der Empfindung des Musikstücks folgende Dirigent schlägt“. So gewiß nun aber in Schönes Vergleichung dem starren, unlebendigen Gesetz die Freiheit des lebendigen Rhythmus gegenübergestellt ist, so wenig entspricht diese Formulierung dem, was Puchstein zur Erläuterung von Vitruv beibrachte, und Kalkmann, Schöne mittels Hero, Philo und Proklos auf griechische Quelle zurückführten. „Die freiere Behandlung der aus genauer Beobachtung gewonnenen Maße“, um im Kunstwerk die gesetzmäßige Erscheinung *συμμετρία* zu einer künstlerisch wohlgefälligen (*εὐρυθμος*) zu steigern, dies ist Schönes eigenes, an klassischer und neuerer Kunst gereiftes Urteil. Aber erst in dem was er als weitere (in der Tat einzige) Schwierigkeit und ihre Ueberwindung hinstellt, finden wir das wieder, was Puchstein nach Vitruv für *eurythmia* erklärt, ein Neues (zu den gefundenen Maßen), „indem sie als das Prinzip der schönen Erscheinung und des schönen Anblicks, die Eigenschaften des Auges berücksichtigt und danach strebt, daß Ungleichheiten, die sich bei strenger Symmetrie für den Anblick ergeben, der Physiologie des Auges zu liebe durch Aenderungen und Abweichungen von der Symmetrie (vergl. Vitruv VI 2, 1–5) beseitigt werden, wie z. B. bei der Curvatur und bei der Verstärkung der Ecksäulen“. Also keineswegs eine „Steigerung“, sondern lediglich die Wiederherstellung eben derjenigen Verhältnisse, die nur durch besondere Bedingungen, unter denen das Werk gesehen werden sollte, also durch außerhalb des Werkes liegende Umstände, gestört oder verändert schienen. Was z. B. wegen zu tiefen Standpunktes des Beschauers nicht mehr symmetrisch erschien, mußte soweit abgeändert werden, daß es, obgleich nun in Wirklichkeit unsymmetrisch war, doch symmetrisch erschien. Nicht also das strenge Gesetz sollte gemildert, abgeändert werden, sondern die Abänderung, die sich herausgestellt hatte, sollte beseitigt, das Gesetz wiederhergestellt werden. Die objektive Symmetrie wurde also dem Subjekt zu liebe so abgeändert, daß sie, die nunmehr eine subjektive war, doch eine objektive scheinen sollte. Das ist nicht die Vorschrift eines Künstlers, sondern eines Optikers. Am besten zeigt das Vitruvs offenbar aus gleicher Quelle geschöpfte Behauptung, daß die Schwellung des dorischen Säulenschafts nur den Zweck habe, den Säulenkontur gradlinig erscheinen zu lassen, da er, wenn in Wirklichkeit gradlinig geformt, vielmehr



eingebogen erscheinen würde. Allbekannt ist, daß zur Zeit der Blüte des dorischen Stils die Säulenschwellung immer noch sehr erheblich und ins Auge fallend war, und selbst am Parthenon und „Theseion“ einem guten Auge noch leicht wahrnehmbar ist, und bevor sie das ward, auf die Empfindung bereits gewirkt hatte. Die grade Linie, welche jene Theorie vorschrieb, wurde von der feinsinnigen Baukunst der klassischen Zeit, eben als starre, leblose, nicht organische sondern mathematische Form gemieden. Darum verwarf wohl auch G. Semper Vitruvs Theorie von der Symmetrie, an deren Stelle er den modernen Gebrauch dieses Wortes setzt. Er faßt auch Eurythmie anders, und so, wie sie aus einem richtigen Begriff des Rhythmus abgeleitet werden kann. Freilich verführt den genialen Mann dann auch das Streben, alles zu umfassen und möglichst demselben Gesetz zu unterwerfen, zu mancher schillernden und unklaren Aufstellung. Dadurch mag er, bei seinem großen Ansehn, mehr noch als andere beigetragen haben, den angefochtenen modernen Sprachgebrauch ins Leben zu rufen.

Das wird glaublicher erscheinen, wenn wir uns nun bei Brunn und seinen Zeitgenossen und Schülern noch etwas umsehen nach ihrer Ansicht vom Rhythmus in bildender Kunst. Bei manchem kunsthistorischen Urteil Brunns mag man zweifeln, ob er mit Rhythmus nicht doch die Eigenbewegung des Dargestellten meine: zu viele stehen gegenüber, wo das Wort, wie bei Wölfflin, vielmehr den Umriß, die Anordnung der Glieder von außen her bezeichnet. Viel sagt ja auch, daß Brunn, wo er von tanzenden Figuren spricht, wie Kl. Schr. II 108, das Wort Rhythmus meidet und lieber von taktmäßiger Bewegung spricht. Gerade bei Pythagoras, dem bereits genannten Samier hebt er die „rhythmische Fügung der Glieder“ hervor, schreibt ihm „außer der Kenntnis der Formen im Einzelnen“ auch den „rechten Sinn für ihre rhythmische Verbindung zu“. Ebenda II 178 denkt Brunn den Künstler durch das Gesetz des Raumes gebunden, „mag er ihn nun durch die architektonische Linie der Arabeske oder durch den Rhythmus der menschlichen Gestalt auszufüllen haben“, wo eine „einzelne Härte oder Disharmonie in dem allgemeinen Rhythmus, in der Harmonie der streng architektonischen Linienführung des Ganzen ihre Auflösung findet“. Deutlicher noch als hier findet man die vorher besprochene Unterscheidung von Rhythmus und Metrum in seiner Vergleichung der beiden arginetischen Giebelgruppen wieder: in der westlichen „die streng metrische Schärfe der Stellungen“, in der östlichen „mehr rhythmischen Fluß der Bewegungen“. Fluß und Rhythmus wechseln wie bei Wölfflin, ebenso Bewegungen und Linien.

Von Brunn weicht Furtwängler z. B. in den Meisterwerken kaum ab. Wie jener braucht er Rhythmus ungefähr gleich Harmonie, spricht von lebhaftem, sich kreuzendem Rhythmus, sieht durch leichte Wendung des Kopfes und Verschieben der Schulter, S. 508, einen freieren, S. 427 einen milderen weicheren Rhythmus entstehen, S. 39 eine vollendet runde Harmonie, wie S. 444 „den Reiz des bewegten Rhythmus in der geschlossenen schönen Linie“. Wie bei Brunn ein Urteil über Pythagoras, so ist auch bei Furtwängler eines über diesen, andre über Myron bemerkenswert, weil dies eben die Meister sind, an denen

jener antike Kritiker den Rhythmus rühmte. Bei einer Statue, die Furtwängler dem ersteren zuschreibt, findet er einen eigentümlich freien Rhythmus in der ruhig stehenden Gestalt; bei Myrons Diskobol braucht er das Wort gar nicht, und an dessen Marsyas sieht er nur „regelloses Hopsen und Springen“. *Archaeol. Zeit.* 1880 S. 51.

Bei einem der angeführten Urteile berief sich Furtwängler auf Kekule, der in „Griechische Skulptur“ mit Vorliebe von „geschlossenem“ Rhythmus spricht, ein Wort das erst durch nähere Angaben verständlich wird. Bei zwei Hauptfiguren Polyklets tritt dazu noch das ebenso dunkle Beiwort „zusammengefaßt“. Daß der Kontur gemeint ist, wird erst bei der Amazone klar, deren „Arme nicht aus dem polykletischen geschlossenen engen Rhythmus der Figur herausgeh'n; oder wenn der Doryphoros und der Diadumenos wie „mit einem unsichtbaren Kreis umschrieben sind“. Das ist „die besondere Art rhythmischer Linienführung, in die er jedesmal die Figur hineingezwungen hat“. Einen Gegensatz dazu bildet die rhythmische Bewegung einer anderen Figur, die Kekule breit und frei bewegt nennt. P. Hartwig sieht Rhythmus hauptsächlich in Komposition und Konturen. E. Sellers, um in Kürze noch ein paar Neueste zu nennen, fand die Eirene im Rhythmus der Linien wie in der Stellung den Praxitelischen Reliefs von Mantinea verwandt. Bulle begeistert sich für einen „wunderbaren Rhythmus von fließender Fülle“, bei Wiegand fand ich Rhythmus mit Symmetrie fast gleichbedeutend. Auch Collignon spricht gerne vom *rhythme des lignes*, auch vom *rhythme de la composition*, was anderswo seine Erklärung findet in *les lignes s'assouplissent, . . . s'enfléchissent, se redressent, se balancent*, Bewegung der Linien, statt der Körper! Am greifbarsten tritt uns das moderne Spielen mit einem antiken Kunstwort von sehr praeziser Bedeutung entgegen, wenn Gurlitt von einer nach rechts bewegten aber nach links zurückblickenden Figur des Ostfrieses am Theseion sagte: sie sei der erste Ruhepunkt, „eine kunstvolle Thesis vor der nun folgenden Hauptarsis“, modern auch in der Vertauschung der beiden rhythmischen Kunstworte. Treu mußte sich gegen verschiedenartige Versuche wenden, eine „Rhythmisierung der Metopenreihe“ am Zeustempel nachzuweisen. Genug, von Justi bis Bulle — als Ausnahme wird Studniczka zu nennen sein — Rhythmus der Linien, der Massen, im Sinne einer fließenden Bewegung. Es ist offenbar, daß die Ableitung des griechischen Wortes und seine Erklärung als „Fließen“ daran beteiligt ist. Wie steht es mit ihrer Richtigkeit?

## II.

### Ableitung und Bedeutung des griechischen Wortes.

Unsere Etymologen, G. Curtius, L. Meyer, Prellwitz und unsere größeren wie kleineren Lexika sind einmütig in der Herleitung des Wortes von der Wurzel

ὄν ῥέω „ich fließe“. Auch Eislers Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Berlin 1912 II stellt der Sammlung von Definitionen und Erklärungen aus den Werken von Wundt, Jodl und anderen Philosophen die Worterklärung: „Fließen“ voran. Fluß bedeutet er auch Meumann in der unten angeführten Spezialuntersuchung. Und doch erheben sich auch von rein philologischer Erwägung die schwersten Bedenken gegen diese Ableitung.

So unverhüllt und durchsichtig die Grundform der Wurzel in dem Worte geblieben wäre, so völlig verschwunden wäre in den verschiedenen Abwandlungen seiner Bedeutung jener Grundbegriff. Die Hauptbedeutungen sind nach Stephanus Thesaurus: Takt, Art, Form, (Pulsschlag), Wortmaß; nach Meyer: gleichmäßige Bewegung, Charakter, Wohlklang, Ebenmaß, schönes Verhältnis, Gestalt; aber in keiner von ihnen blickt in irgend einer Anwendung noch irgend etwas von jener vermeintlichen Grundbedeutung durch, ausgenommen in der „gleichmäßigen Bewegung“, gerade diese ist jedoch nicht durch den antiken Gebrauch, sondern nur durch die Ableitung von ῥέω eingegeben. Worte, die wirklich von der genannten Wurzel ῥν abstammen, ῥύαξ, ῥυδόν, ῥεῦμα ῥέεθρον tragen doch ihren Ursprung auch in ihrer Bedeutung zur Schau. Ja, alle die angeführten Bedeutungen sind merkwürdiger Weise von dem Begriff des Fließens gleich weit entfernt, sodaß gar nicht auszudenken — von Anschauung nicht zu reden — wie die verschiedenen Bedeutungen sich aus einander entwickelt haben sollten. Soll die taktmäßige Bewegung am Ende oder am Anfang des Verlaufes stehn? Schon die Alten vernahmen im Tropfenfall einen gewissen Rhythmus, und Curtius war überzeugt, daß die Griechen dem Wogenprall, der ihnen freilich fast überall nahe war, den Rhythmus abgelauscht hätten. Nur schade, daß, wie L. Meyer dagegen richtig einwandte, gerade das was am Tropfenfall und Wogenprall rhythmisch ist, der Wechsel von Ton und Nicht-Ton dem Begriff des Fließens, dessen Wesen Gleichmäßigkeit ist, entgegengesetzt ist. Gleichwohl hält L. Meyer auch in seinem Handbuch der griechischen Etymologie IV 482 die Ableitung von ῥέω fest, doch nicht ohne am Schluß zu bemerken: die ganze Bedeutungsentwicklung des Wortes hat manches Auffällige und nicht ganz Verständliche. Ja, mehr als das! Schon das Wortbildungselement θμός, wovon σμός nur lautlich oder dialektisch verschieden ist, widerspricht der Verbindung mit dem Begriff „Fließen“, sofern wir die vielen Beispiele dieser Bildung fragen, die nach Herodian besonders Lobeck und Solmssen, Kuhns Zeitschrift 29, 117 gesammelt haben. Denn Worte wie ἀρθμός „Anreihung“, κλαυθμός „Geweine“, πορθμός „Ueberführung“, ἐλκηθμός „Gezerre“, κηληθμός „Bezauberung“, κνηθμός „Geknurre“ (von Hunden), μηθμός „Bedrohung“ (Jl. 16, 202), μυκηθμός „Gebrülle“, ὀρχηθμός „Tanz“, um nur Homerisches anzuführen, bezeichnen sämtlich nicht ein passives Geschehen, wie es das „Fließen“, sogar auch Tropfenfall wäre, sondern ein aktives Tun, eine in bestimmte, für Auge oder Ohr wahrnehmbare Wirkung ausgehende Tätigkeit. Meistens ist mit dieser Wirkung ein einstweiliger Abschluß gegeben, nach welchem beliebige Wiederholung möglich oder natürlich erscheint.

Von allen genannten Mängeln der gemeingültigen Ableitung ist frei, ja, allen Anforderungen, denen jene nicht genügt, wird gerecht eine andere, und merkwürdiger Weise war diese von Henricus Stephanus in der ersten Ausgabe seines Thesaurus schon aufgestellt, wurde jedoch von den späteren Herausgebern abgewiesen. Man kann nur denken, daß sie sich des eigentlichen Wesens des Rhythmus nicht bewußt waren. Henri Étienne also leitete ῥυθμός von der Wurzel (ε)ρῶ oder ρῶ „ziehen“ ab, und das hatte nach Orion S. 140, 27 auch schon der alte Grammatiker Herodian getan. Damit haben wir statt des passiven Geschehens ein Aktives, einen Energie-Begriff, wie das Suffix ihn heischt. Ja, im Rhythmus, als „Zug“ verstanden, stellt sich, wie verlangt wurde, sowohl das Tun, wie die Wirkung dem Sinne zugleich vor. Man erinnere sich nur des Gebrauches von „Zug“ und Zügen der Schrift, des Charakters, des Antlitzes, der Bewegung. Im „Zug“ stehen fast sämtliche Abwandlungen des Rhythmus-Begriffes mit einem Schlage vor uns. Herodot ist nicht der älteste Schriftsteller, der das Wort ῥυθμός (ῥυσμός) gebraucht, aber die Dichter Archilochus, Anakreon, Theognis, Aeschylus, die es schon vor ihm hatten, und der ihm gleichzeitige Philosoph Demokrit, verbinden, wie leicht zu zeigen, denselben oder naheverwandten Sinn damit. Herodot V 58 sagt, die mit Kadmos gekommenen Phoeniker hätten den Hellenen die Buchstabenschrift gebracht, und läßt die Hellenen dann im Laufe der Zeit, wie die Aussprache, auch die Form τὸν ῥυθμὸν τῶν γραμμάτων ändern. „Zug“ und „Züge“ von der Schrift sind unserer, wie andern Sprachen geläufig, so im Lateinischen, neben *ducere* und *ductus litterarum*, *tractus* anschaulich gebraucht von Properz, V 3, 5; italienisch, neben *tiro di penello* und *tirare*, *tratto di penello* ein Pinselstrich (*ritratto* Porträt); französisch *trait*; niederländisch *treck*, von Diez<sup>4</sup> S. 690 angeführt zu *tracciare*, *tracer*, die er von *tractus* herleitet; englisch *draw*, *drawing*, *draught*. Der „Zug“ des Schreibzeuges schafft fürs Auge die Lautzeichen, die ein- oder meist mehrstrichigen Schriftzüge, schafft sie durch eine Bewegung der Hand, die mit rhythmischer Bewegung das feste Maß und die geregelte Ordnung ihrer Teile gemein hat. Für diese Buchstabenformen, die Resultate der Handbewegungen, braucht der Grieche, z. B. Pausanias V 17, 6, dasselbe Wort σχήματα, das wir als Kunstaussdruck für die Ausdrucksformen rhythmisch bewegter Körper genügend kennen lernen werden. Man erinnert sich wohl auch, daß unser Schreibunterricht bei Anfängern den Rhythmus taktmäßigen Schreibens der ganzen Schülerzahl zu Hülfe nahm, wie es jetzt auch zur Schulung der linken Hand bei verstümmelten Kriegern geübt wird. Ist doch eine Reihe der einfachsten Schriftzüge, der H- und Grundstriche, sowohl beim Schreiben selbst, wie angesichts der fertigen Schrift, durchaus dem Wechsel von „Arsen“, d. i. Hebungen (des Fußes) und „Thesen“, Senkungen vergleichbar. Der fertige „Zug“ ist eine Gestalt, σχῆμα oder τρόπος, eigentlich „Wendung“, in welchem Sinne Demokrit ῥυσμός brauchte. Wirklich vor unsern Augen erhält so das Wort Rhythmus, gerade wie unser „Zug“ die Bedeutung einer unbewegten Gestalt, die durch Bewegung entstand. Merken wir uns, daß noch ein andres griechisches Wort denselben Bedeutungswechsel durch-

machte: *χαρακτήρ* „Charakter“, eigentlich das eingeritzte Schriftzeichen, bekam dann die allgemeine Bedeutung von Typ und Art. Neben dem verschiedenen Sprachen eigenen Gebrauche für Geistesart, behielt es in einzelnen auch noch die alte der Schriftzüge, eine Begriffsverwandtschaft, die in der Kunst, den Charakter eines Menschen in seiner Schrift zu lesen, praktisch wurde. Diesen Doppelsinn bekommt *ὄυσμός* schon in einem Verse des Anakreon Fr. 74, 2, wenn auch strenggenommen die Schriftzüge ihm nur Gleichnis für Charakterzüge sind in den Worten *ἐγὼ δὲ μισέω πάντα ὄσοι σκολιοῦς* (so Jakobs für *χθουλοῦς*) *ἔχουσι ὄυσμούς καὶ χαλεποῦς* „ich hasse alle, die krumme und schwierige Züge haben.“ Vielleicht auch sind die *ἀβακίζόμενοι*, von denen er das gelernt haben will, nicht, wie gewöhnlich verstanden wird, „Friedfertige“ von *ἀβακίης* hergeleitet, sondern „Schreibende“ von *ἄβαξ* (*ἄβακος*), Tafel, Reißbrett, und dann waren diese *ἀβακίζόμενοι* die ältesten „Charakterleser“. Schon nicht mehr Gleichnis, sondern bereits zu „Art“ oder „Charakter“ entwickelt scheint *ὄυθμός* bei Archilochus und Theognis. Aechylus hat es einmal noch in fast ursprünglicher Bedeutung gebraucht, einmal vielleicht schon zur klassischen taktmäßiger Bewegung entwickelt, Choephoren 783 ff., weshalb diese zwei Strophen hier ganz stehen mögen, zumal sie erst durch Berichtigung des Textes recht verständlich werden. Als Orest sich zur Tat anschickend abgegangen, betet der Chor:

Bitt' ich jetzt Dich darum, Vater Du, Zeus, der Götter im Olymp,  
laß das Glück des Hauses Herrn glücken und die Gnade Dein  
schaun, wo sie streben brav nach dem Recht. Alles Wort sagt' ich  
Dir, Zeus, Du woll' es hüten.

Wisse denn liebes Manns wackre Zucht im Gespann angeschirrt,  
den in seiner Leiden Lauf, setzt man ihm Maß und Ziel,  
während getreu den Takt, bis zum End' unentwegt gleich man  
sieht seine Schritte recken.

Des Helden Sohn wird da vorgestellt als junger Hengst, der die Rennbahn durchläuft, von Anfang bis ans Ende in gleichem Takt, dem Rhythmus, der — wohlgemerkt! — im „Schema“ der gestreckten Beine auch dem Auge wahrnehmbar ist, vielleicht sogar auch hier noch mehr als Zug, denn als Takt zu verstehen ist\*.

Aus der falschen Ableitung von *ὄυ* „fließen“ ist offenbar ein großer, der größte Teil der bei modernen Kunstschriftstellern nachgewiesenen Vorliebe, Rhythmus im Sinne von Fluß und fließender Bewegung, fließenden Linien u. s. w. zu gebrauchen entsprungen. Die richtige Ableitung und Erklärung als „Zug“ wird durch das, was antike Theoretiker vom Rhythmus lehren, Bestätigung erhaltne und ihre Theorie leichter verständlich machen.

## III.

## Aristoxenus Theorie vom Rhythmus.

Schon Plato hatte in seinem „Staat“ und zuletzt in seinen „Gesetzen“ die Bedeutung des Rhythmus für die Erziehung der Jugend erkannt und zu verwerten unternommen; nach allen drei Seiten seines Bereiches: im Tanz — das Wort soll hier, der Einfachheit halber, im weiten Sinne jeder rhythmischen Körperbewegung gebraucht werden — im poetischen und musikalischen Vortrag. Ihm war Aristoteles gefolgt, und dessen Schüler, Aristoxenus von Tarent arbeitete die Theorie des Rhythmus und der Musik aus, deren Fragmente im Folgenden hauptsächlich benutzt sind\*. Was diese Denker theoretisch ergründeten und lehrten, hatten praktisch, und sicherlich auch nicht ohne Theorie, lange vorher schon die Lehrer der Jugend in Tanzkunst, Dichtung, Kithar- und Flötenmusik geübt und in Chortänzen zur Anwendung gebracht.

Nach ihrer übereinstimmenden Lehre war Rhythmus die nach festem Zeitmaß geregelte und abgeteilte Bewegung. Solcher Bewegung fähig sind der lebendige Körper und seine Stimme, und zwar diese singend in Tönen, sprechend in Worten. Damit sind sämtliche des Rhythmus fähigen Bewegungen des ganzen Körpers im Tanz — einschließlich aller Mimik und Gebärdensprache — wie seiner Teile, der Stimm- und Sprachwerkzeuge, im Gesang und poetischem Vortrag genannt. Ausdrücklich wird ein gewisser Rhythmus *ὄρθμὸς τις* selbst in natürlichen Bewegungen außerhalb des Menschen anerkannt, und doch wieder der Rhythmus dem Menschen eigentümlich genannt. Das Wort kann also eine weitere und eine engere Bedeutung haben. Durchaus im Sinne der alten Theorie, wenn auch nicht mit ihren Worten, können wir sagen, es gebe eigentlichen und uneigentlichen Rhythmus, können diesen letzteren natürlichen, jenen künstlichen oder kunstmäßigen Rhythmus nennen. Natürliche Rhythmen können wir mit den Alten im Tropfenfall erkennen, der vom Fließen, wie schon bei Cicero zu lesen, sich eben durch die nach einem gewissen Zeitmaß abgeteilte Bewegung unterscheidet. Stärker als Tropfenfall fällt der Wogenprall ins Ohr, und leicht ließen sich noch andre Beispiele rhythmisch bewegter und doch toter Natur anführen. Wer sah noch nicht einzelne Blätter gewisser Bäume in leisem Luftzug, zu schwach, den ganzen Baum zu bewegen, regelmäßige Schwingungen rasch vollziehen; auch schlanke Wipfel vom Winde hin-, vom eigenen Widerstande zurückgetrieben werden? Am Menschen zwar, doch seinem Willen entzogen, fanden schon die Alten einen Rhythmus des Pulses, des Herzens, des Atmens. Modern dagegen ist es vom Rhythmus der Zeiten, der Jahre, Monde, Tage, Stunden zu reden, oder gar den Umschwung von Sonne, Mond und Sterne rhythmisch zu nennen, und unrichtig

ist es, weil die Bewegung zu langsam, für unser Auge, auch gleichmäßig wie ein Fließen, nicht abgeteilt, sofern nicht von Menschen gefertigte Maschinen die Bewegung abteilen und dem Ohre, dem Auge sinnfällig machen, wie Uhren mit Pendel, oder der tickende Metronom, der schon für das Metrum gegen den Rhythmus angerufen wurde. Hier aber ist es eben der Mensch, der die Natur dem Gesetz und der Regel unterworfen hat, einen Rhythmus schafft, der wirklichem nahekommt, ohne doch das Wesentliche zu erreichen.

Nur lebendigem Geschöpf, Tieren und Menschen ist das wesentliche Erfordernis, doch ebenfalls nur Vorbedingung des wahren Rhythmus, gegeben, die Eigenbewegung. Gang, Hüpfen, Springen, Lauf der Vierfüßler, der Flügelschlag größerer Vögel — bei kleineren ist er für unser Auge zu schnell — auch Flossen- und Schwanzbewegungen gewisser Fische, das alles hat einen natürlichen Rhythmus, wird richtig dem Gange des Menschen ähnlich befunden. Der Flügelschlag der Vögel wird von griechischen Dichtern gern mit einer menschlichen Tätigkeit verglichen, die ihres Rhythmus wegen noch zu erwähnen sein wird, mit dem Rudern, auch geradezu Rudern genannt. Ja, nicht allein die Gliederbewegung der Tiere ist rhythmisch für unser Auge, auch die Stimme tönt bei nicht wenigen rhythmisch, wie der Frösche Gequack, das Aristophanes, ohne sich ganz von der Wirklichkeit zu entfernen, in so köstliche Rhythmen zu bringen wußte. Auch des Kukuks Ruf erschallt rhythmisch, nicht allein nach den gleichen Abständen der einzelnen Rufe, sondern auch wegen der ungleich langen und, wie Thesis und Arsis, betonten Teile des einzelnen Rufs. Wie dieser trochäisch, ist der Wachtelschlag daktylisch, anapästisch der Hauptruf des Käuzchens, ein Kretikus der des Kibitz. Bei anderen Vögeln, die nur einen Ton zu wiederholen haben, fühlt man sich, einer bestimmten Zahl von Wiederholungen gegenüber, sogar versucht zu fragen, ob sie nicht auch einen gewissen Sinn für Zahlen haben; wie Spinnen, auch andern Tieren, ein Schätzungsvermögen auch für Raumgrößen nicht zu fehlen scheint. Sängere wie Kanarienvogel und Nachtigal haben ja sogar was man Melodie nennen möchte, größere oder kleinere Reihen von Motiven, die in mehr oder weniger bestimmter Folge wiederholt werden, wogegen der Finkenruf nur ein kurzes Motiv bildet, und Lerchensang ein langdauerndes aber motivloses Tiriliren scheint. Wer den gefiederten Sängern aufmerksam zuhört, kann kaum im Zweifel sein, daß sie am eigenen Singen Freude haben, und daß diese Freude besondere Naturanlage zur Mannigfaltigkeit der Weisen führen kann, die bei keinem andern Vogel so groß ist, wie bei der Nachtigal. Deshalb ward ja ihr Gesang von griechischen Dichtern auch so oft mit menschlichem Sange verglichen und zum Mythos ausgedichtet. Sollten diese begabteren Sängere in solcher Freude am eigenen Sang nicht auch ein angeborenes Gefühl für Rhythmus weiter ausgebildet haben? So namentlich wieder die Nachtigal, in den langgezogenen vollen Einzeltönen, die sie, wie Fragen, in gleichen Intervallen zu wiederholen liebt, und rascher in ihren schmetternden Trillern. Angeboren ist natürlich die Anlage dazu, die, wie alles was bei Tier und Mensch natürlicher Rhythmus heißen mag, in dem natürlichen

Bau der Stimmorgane, in dem Größenverhältnis der zu bewegenden Gliedmassen und der bewegenden Kraft, letzten Endes vielleicht in der Schnelle des Blutumschlages begründet sein wird. Regel und Maß solcher Tierbewegungen fürs Auge dauernd festzuhalten, hat bei laufenden, fliegenden, selbst schwimmenden Tieren besonders Marey, *le mouvement*, sich erfolgreich bemüht. Es fiel auf, daß bei der Beschreibung seiner Methoden und Beobachtungen niemals das Wort *rhythme* von der Bewegung gebraucht wird, ausgenommen — wenn ich nichts übersah — ein einziges mal, S. 3, und zwar hier vom Schall der Pferdetritte, also von Gehörtem. Gegenüber dem allzuweiten modernen Gebrauch des Wortes darf man also den seinigen vielleicht zu enge nennen.

Gleich wie bei den Tieren, wird auch beim Menschen der natürliche Rhythmus sich in Jahrtausenden aus physiologischen Bedingungen und nach ihrem Gesetz entwickelt haben, an den Bewegungen des Körpers wie der Stimme; zweifach, wie bei diesen, auch bei jenen. Denn die Körperbewegung ist entweder Fortbewegung oder Standbewegung. Zu jener dienen hauptsächlich die derberen Beine mitsamt den Füßen, während die feiner gebildeten Arme und Hände nur sekundieren. Die an Ort und Stelle ausgeführten Standbewegungen dagegen werden von Beinen und Füßen nur unterstützt, ausgeführt hauptsächlich von Armen und Händen, nicht ohne Mittun des feinsten aller Körperteile, des Kopfes, sowohl seiner Gesamtbewegungen als der Teilbewegungen von Mienen, Augen, Mund — ein Uebergang schon zu dessen eigentlichen Aeußerungen durch Stimme und Sprache. Wir brauchen uns freilich nur pantomimischer Sprünge und Tänze zu erinnern, um inne zu werden, daß die aufgestellte Scheidung der Fort- und Standbewegungen keine fundamentale ist oder sein will.

Auch die Stimmbewegungen, die aus dem Munde tönen, zerfallen in gröbere und feinere, die gröberen den Tierstimmen ähnlicher, mehr unwillkürliche Ausstoßung der Luft aus Brust und Lunge, zum Ausdruck starker Empfindungen, der Lust, des Schmerzes, des Begehrens, Zornes u. s. w.; die feineren durch Artikulation der Stimmorgane hervorgebracht. Auch sie, mehr dem feineren Kopf, als dem gröberen Rumpf eigen, haben sich nach zwei Richtungen entwickelt, die zwar eng verbunden und eine auf die andre einwirkend, doch jede ein besonderes Ziel anstreben, und jede von anderer Fähigkeit geleitet werden. Die eine ist das Vermögen, die Harmonie der Töne zu vernehmen und an ihr, wie zu ihr die eigene Stimme zu bilden; die andere das Sprachvermögen, das gleichfalls durch das Gehör geleitet, seit Urzeiten sich entwickelnd, die Stimmbewegung den Sinneseindrücken und den durch sie geweckten Regungen des Empfindens und Begehrens, dem Willen und dem allmählich mit ihm erwachsenen Denken anpaßt und ihnen Ausdruck verleiht. Ordnet beim Singen die Sprache sich dem Klange der Töne unter, so ist beim Sagen und Sprechen der Inhalt des Gesprochenen das Wichtigere. Das Singen will erfreuen, den Sänger selbst wie den Hörer: es wirbt um Gunst und Gefallen. Das Sprechen hat realere Zwecke. Wendet jenes sich an Herz und Empfinden, so dieses an



Kopf und Verstand; jenem ist Schönheit oberstes Gebot, diesem Deutlichkeit.

Zu dem von der Natur ihm verliehenen Toninstrument der Stimme erfand der Mensch sich früh andere Tongeräte, deren Töne, von geblasenen Rohren, gezupften Saiten, geschlagenen Hölzern, Fellen, Metallen, die Töne der Stimme ersetzten oder begleiteten, verstärkten oder ablösten.

Alle diese dem Ohre, oder dem Auge, oder beiden zugleich wahrnehmbaren Bewegungen des Körpers und seiner Stimme, bezw. ihres Ersatzes waren, wie gesagt, gleich denen der Tiere, von Natur an ein gewisses Zeitmaß gebunden. Dem Menschen allein, oder jedenfalls in höherem Maße als dem Tiere, und auch nicht allen Menschen in gleichem Maße, noch von Anfang an, — das Wort: „im Anfange war der Rhythmus“ faßt diesen offenbar in dem modern erweiterten Sinne — war es gegeben, dieser Naturanlage sich auch bewußt zu werden. Das war der Ausgangspunkt, den natürlichen Rhythmus zum künstlichen zu erheben. Als in der Menschheit Kinderjahren, wie uns Bücher, „Arbeit und Rhythmus“ lehrte, Arbeit und Spiel noch Hand in Hand gingen, und dabei zu Tanz und Gebärdespiel simple Wortreihen gesungen wurden, da war, wie schwach auch das Bewußtsein des eigenen Tuns entwickelt sein mochte, die Bahn zum kunstmäßigen Rhythmus bereits betreten. Aber weit war noch der Weg bis zu den kunstreichen Reigentänzen, die Alkman, Stesichorus und Pindar, Pratinas und Aeschylus, Kratinus und Aristophanes von wohl eingeübten Chören zu selbstgedichteten Liedern, nach eigenen Melodien gesungen, tanzen ließen. Dabei waren alle drei Träger des Rhythmus, die *ῥυθμιζόμενα* der Theorie: Tanz, Musik und Sprache zu kunstvoller Harmonie und Einheit verbunden. Und ohne Zweifel hatten diese Chormeister auch schon die Grundzüge rhythmischer Theorie erfunden, und verbesserten sie, ein jeder nach seinen Kräften. Musik und Sprache, als dem Ohr vernehmlich, scheinen nur in der Zeit, der „Tanz“ allein auch im Raume sich abzuspielen. Doch auch der Töne oder der Worte Meister sind im Raume gegenwärtig, und in jener primitiven, wie in der vollendeten späteren Kunst stellen die drei Bewegungen vereint sich in Raum und Zeit zugleich dar. Raum und Zeit sind die Formen, jener des äußeren, diese des inneren Sinnes genannt, aber jeglicher Form und Bewegung Bedingung und Möglichkeit, sind sie an sich doch absolut formlos, der Raum als die unendliche Weite alles Seins nebeneinander, die Zeit als ebenso unendliche Weite alles Seins und Werdens nacheinander. Ja, da der eine ohne die andre undenkbar, soweit überhaupt denkbar, ist, aller Raum nur in und mit der Zeit ist, alle Zeit nur in und mit dem Raum, alles Sein Raum und Zeit gleichermaßen erfüllt: so mögen sie auch gar nicht Zweierlei im Grunde sondern nur eines sein, wenn auch als eins zu denken schwer. Man könnte die Zeit die vierte Dimension des Raumes nennen, wenn nicht schon dessen sogenannte drei Dimensionen, von einem Würfel oder Zimmerraum hergenommen, durch Aeüßerlichkeit anstößig wären. Kann man nicht den Raum, weil grenzenlos, von beliebigem Punkt strahlenartig nach allen Richtungen sich dehnend, und diese alle als eine denken? Von allem Seienden, unbewegtem oder bewegtem erfüllt, ist diese unendliche Weite jetzt und in jedem

Augenblick, von Ewigkeit zu Ewigkeit dieselben, in Raum zugleich und Zeit. Alle Form des Seienden wird und ist doch erst durch irgend welche Abtheilung des Raumes oder der Zeit und durch einen diese Abtheilung wahrnehmbar machenden Inhalt. Ein Ton, der gleichmäßig, ohne Abtheilung, durch alle Zeit tönte, wäre so formlos wie ein Nebel, der sich gleichmäßig durch allen Raum dehnte. Das Gegenteil davon wäre eine abstrakte Ab- oder Einteilung von Raum oder Zeit ohne irgend welchen sie ausfüllenden Inhalt, wie Bewegung von Körper und Stimme. Wir werden solcher in neuerer Theorie (zu S. 19) begegnen, hören wir vorerst die antike.

Nach Aristoxenus werden alle Bewegungen *κινήσεις* oder *φοραὶ* des Körpers oder der Stimme durch Halte oder Stillstandsmomente abgeteilt. Die Bewegungen selbst seien zu rasch, um wahrnehmbar zu sein, *γνώριμοι* seien nur die Halte die *ἡρεμῆαι* oder *σχήματα*, von welchen Namen wir diesen für die Halte der Körperbewegung beibehalten, aber als „Schema“ von dem gemeinen Gebrauch dieses Lehnworts unterscheiden, oder auch durch „Akt“ ersetzen. Der „Halt“ der Stimmbewegung sei der Ton, der Sprachbewegung die Silbe. Als Grundmaß für die Zeiteilung setzte Aristoxenus die „erste Zeit“, wir dürfen sagen Grundzeit, *χρόνος πρώτος*. Man warf ihm vor, daß er nicht, wie Theoretiker vor ihm, die Silbe zum Einheitsmaß, oder wie man mit einem der Architektur geläufigen Kunstwort sagen könnte, zum *modulus*, gewählt hätte. Es hatte sich in griechischer Verskunst ja seit langem schon der Zeitwert einer kurzen Silbe gleich einer halben langen, einer Länge gleich zwei Kürzen festgesetzt, aber prinzipiell war es doch richtig zu sagen, daß in der Sprache des Lebens dies Verhältnis nicht obwalte, daß weder alle kurzen Silben gleich kurz, noch alle langen gleich lang gesprochen würden. Ebensowenig war natürlich eine Länge von Haus aus gleich zwei Kürzen, oder auch nur dasselbe Wort in der Aussprache immer gleich. Soweit in dichterischer Sprache das Verhältnis der Silben normiert worden war, war es, bewußt oder unbewußt, durch Zeitmaß geschehen, und die Zeit selbst, d. h. ein Teilchen, Aristoteles hatte für sie den Ausdruck *μόρια* gebraucht, wurde mit Recht als Maß aufgestellt. Um so mehr, als dies Zeitmaß allen drei Rhythmusgebieten, Tanz, Musik, Sprache, gleich gegenüber stand. Für jedes von ihnen bestimmte sich die kleinste Größe von selbst: für die Sprache die (kurze) Silbe, für die Musik der einzelne Ton, für den Tanz das einzelne Bewegungs-Schema, für das Aristoxenus auch den Namen *σημεῖον* (*σημα*) brauchte. Damit Rhythmus, d. h. nach Zeitmaß geordnete Bewegung entstehe, war aber noch zweierlei zu fordern, erstens eine Mehrheit von solchen Größen, und zweitens Unterordnung der einen unter die andern. Die kleinste rhythmische Größe wurde, wie herkömmlich war, Fuß oder Schritt *πούς* oder *βάσις* genannt, aus unbetonter „Hebung“ und betonter „Senkung“, besser „Tritt“, *Arsis* und *Thesis* zusammengesetzt, Namen, in denen die Schrittbewegung noch deutlich war\*. Erst ihre Verdunkelung, aus gleich anzugebender Ursache, hatte die Vertauschung der Begriffe zur Folge: von der Stimme verstanden, faßte man die Hebung nicht mehr als schlechten, die Senkung nicht mehr als guten

Takteil sondern umgekehrt. Auch wir sprechen noch von Versfüßen, von fünf- und sechsfüßigen Jamben, ohne uns etwas Rechtes dabei zu denken.

Die in dieser Theorie, deren Musterbeispiele die klassische Kunst der Griechen lieferte, anerkannte enge Verbindung der drei Gebiete: Tanz, Musik, Verskunst, ist für die griechische Rhythmuskunst so bezeichnend und bedeutsam, wie die Sonderung der einzelnen Zweige für die neuere. Wohl gab es auch schon im Altertum das Bestreben, jenes Einheitsband zu lösen, um durch Spezialisierung die technischen Leistungen der einzelnen Künste, besonders Musik und Tanz zu steigern: Plato klagt ernstlich über zunehmendes Raffinement *ποικιλία*. Von neuerer Kunst sei Rossinis Barbier genannt, als Beispiel gesteigerter Tonbewegung, der die Volubilität der italienischen Zunge noch folgen kann, Tanz und auch nur Mimik schwerlich. Freilich wäre die großartige Entwicklung der neueren Musik mit dem Grundmaß des Aristoxenus nicht möglich gewesen. Dem griechischen Chortanz, dem bekanntesten und doch so wenig bekannten Beispiel der Vereinigung der drei rhythmischen Schwestern, sicherte diese grade Einfachheit, Ernst und Würde. Hier wollen wir aber auch unseres größten Dichters rühmend gedenken. Der herkömmlichen Ableitung des Wortes Rhythmus scheint, obenhin gesehen, auch er anzuhängen, wenn ihm der Dichter

teilt die fließend immer gleiche Reihe  
belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt.

Kann man zudem verkennen, daß diese rhythmische Regung mehr noch als den blossen Verstakt bedeutet? Und könnte es jemand, so höre er Wilhelm Meister: „Mir scheint oft ein geheimer Genius etwas Rhythmisches vorzuflüstern, so daß ich mich beim Wandern jedesmal im Takt bewege und zugleich leise Töne zu vernehmen glaube, wodurch denn irgend ein Lied begleitet wird, das sich mir auf eine oder die andere Weise gefällig vergegenwärtigt“. Es ist der ganze Dreiverein.

Der im Dreiverein, d. h. der in dreifacher Betätigung zu gleicher Zeit wirkende Rhythmus durchdrang und beherrschte als aktive Kraft die Ausübenden natürlich weit stärker und lebendiger. Für uns Neuere schwächte sich aber durch die Auflösung jener Einheit und durch Isolierung der Schwestern die eigenartige Macht des Rhythmus ab. Nur so scheint es erklärlich, daß bei den neueren Theoretikern der Rhythmus mehr als passiv empfundene denn als aktiv ausgeübte Kraft sich darstellt. Man vergleiche z. B. die in Eislers schon angeführtem Wörterbuch zusammengestellten Definitionen oder Erklärungen. Voran steht, doch wohl als Summa: Rhythmus sei „die regelmäßige Wiederkehr bestimmter gleichartiger Momente, Phasen, Zustände.“ Wird noch hinzugesetzt: „jede so gegliederte Strecke ist rhythmisch gegliedert“, so greift man mit Händen, daß die Erklärung auch dem hier, im ersten Abschnitt beleuchteten Mißbrauch des Wortes gerecht werden wollte. Oder Ebbinghaus Definition als „Gliederung zeitlich einander folgender Empfindungen“ u. s. w. Besser ist Jodls „Wechsel in der Intensität; die Verschiedenheit der einzelnen Töne sowie der . . . Intervalle“, doch aktiver Rhythmus ist auch dies nicht. Wird von Wundt ge-

sagt, er bringe den Rhythmus zur ordnenden Kraft des Bewußtseins in Beziehung, welche Zeitvorstellungen zu einem leichter übersehbaren Ganzen vereinigt, so ist doch die Ordnung im Bewußtsein etwas ganz anderes als rhythmische Aktion oder aktiver Rhythmus, auch nur auf einem der drei Gebiete. Freilich sind es nicht Wundts eigene Worte, aber selbst die „Entwicklung des rhythmischen Bewußtseins in seiner Physiologischen Psychologie III“ S. 28 ff., die die Gehbewegung als Ausgangspunkt rhythmischer Wahrnehmung faßt und sie mit Bücher zu Marsch, Arbeitsrhythmen und Tanz fortschreiten läßt, zeigt daß dem Psychologen mehr an der Entwicklung des Bewußtseins als an derjenigen des Rhythmus, und an dessen Wahrnehmung mehr als an seiner Ausübung gelegen ist. So ist denn in den folgenden Abschnitten S. 79 ff. und 141 ff. ausschließlich von passivem Rhythmus die Rede und wesentlich dasselbe gilt von Meumanns besonderer Behandlung des Rhythmus\*.

Bei beiden, und nicht bei ihnen allein findet man aber noch etwas anderes, das mit der unrichtigen Wertung und Beurteilung des Rhythmus eng zusammenhängt: die vorherrschende Berufung auf Versbau zu Beweis und Beispiel. Und zwar nicht auf die antike, d. h. griechische und römische Verskunst, mit ihrer strengen Technik und dem fest geregelten Zeitmaß, sondern auf neuere, besonders deutsche Verse, deren Bau gar nicht eigentlich Zeitmaß sondern Betonung zu Grunde liegt. Wie viel mehr dem Belieben anheimgestellt deren Rhythmus ist, können leicht Beispiele zeigen, wie Goethes von Meumann S. 407 falsch betonten Verse

Mußt mir meine Erde  
doch lassen stehn,

wo mit so augenscheinlicher Absichtlichkeit in den zwei Trochäen der zweiten Zeile die *Arsen* unterdrückt sind, durchaus nach griechischem Vorbild, das sich Goethe überhaupt zum Muster nahm. Was kann die einseitige Bevorzugung der so freiem Belieben anheimgestellten neueren Verskunst bewirken, als eine allzu freie Vorstellung vom Rhythmus überhaupt?

Einer solchen konnte sogar Aristoxenus Grundzeit Vorschub leisten, von der man in alter und neuer Zeit sich abkehrte, O. Bie, ohne rechten Grund anzugeben, Riemann, System S. 4, um statt ihrer „ein effektives Zeitmaß“ zu suchen, eine Art Durchschnittsmaß der auf physiologischer Grundlage festgesetzten Geschwindigkeit des (musikalischen) Rhythmus. Gab er etwa denen Recht, die, wie uns Porphyrius bei Westphal Suppl. S. 15 lehrt, das Unbestimmte der Grundzeit, das *ἄπειρον* des *χρόνος πρώτος* tadelten? Ihnen gab ja Porphyrius, wahrscheinlich Aristoxenus selbst, die richtige Antwort: die Unbestimmtheit seiner Grundzeit reiche nur soweit, daß die *Agoge*, die Ausführung eines bestimmten rhythmischen Kunstwerks, die Dauer der Grundzeit nach Ethos und Stimmung des Werkes zu bestimmen habe. Gerade diese Freiheit, das Tempo von Fall zu Fall bestimmen zu können, war die Folge der dem *χρόνος πρώτος* gelassenen Dehnbarkeit und seiner nur relativen Bestimmtheit. Daß

auch innerhalb desselben Stückes das Tempo verlangsamt oder beschleunigt werden konnte, scheint natürliche oder logische Folge desselben Prinzips. Wie der *modulus* eines Bauwerks größer oder kleiner genommen werden konnte, so die Dauer der Grundzeit im Rhythmus.

Allerdings konnte man nun sagen, daß ein in den bekannten Länge- und Kürzezeichen, oder wie Neuere vorziehen, in Notenschrift fixiertes Schema, das lediglich die Längen und Kürzen mit Akzenten dem Auge sichtbar, lesbar macht, ohne von dem Inhalt der Worte irgend etwas zu verraten, das „starre Gesetz“ repräsentiere, der Rhythmus dagegen, die freie, lebendige, durch den Inhalt bedingte Ausführung. Und doch ist diese Unterscheidung von *Metrum* und *Rhythmus*, gerade so wie ihre Anwendung auf die bildende Kunst S. 6f. mehr modern als antik. Sie findet sich z. B. in Hegels *Aesthetik*, und von Neuere huldigen ihr Meumann, Saran, Sievers, dem Müller-Freienfels zustimmt, während Riemann Saran kräftig widerspricht\*. Von Sievers werden nicht weniger als acht Faktoren des Rhythmus aufgezählt, eine merkwürdige Gesellschaft und Ordnung: 1. Zeitaufteilung, 2. Dynamik (Ton), 3. Tempo, 4. Agogik, 5. Tonartikulation (*legato*, *staccato*), 6. tote Pausen, 7. Melodie, 8. Text und „nur das Zusammenwirken aller oder doch der meisten dieser Faktoren erzeugt den Rhythmus“. Dieser beschränkende Zusatz zeigt schon, daß die Aufstellung nicht richtig ist, daß hier als gleichmäßig zum Wesen des Rhythmus gehörig Dinge angesehen werden, die in ganz verschiedenem Verhältnis zu ihm stehn. Ja, die Bezeichnung von 8: Text verrät die unlebendige Vorstellung im Ganzen. Von Bewegung ist gar nicht die Rede, und wenn von den drei seit Plato feststehenden und in der Tat einzigen Gebieten des Rhythmus, zwei in 7 und 8 zu erkennen sind, so fehlt doch hier das immer mit Recht voranstehende Dritte, des „Tanzes“ gänzlich. Sind denn aber Melodie und Text, d. h. die Worte, *λέξις* bei Plato, und dazu der Tanz Faktoren, d. h. Schöpfer des Rhythmus, oder dessen Geschöpfe? Ist die Zeitaufteilung neben der Dynamik ein Faktor des Rhythmus? Ist nicht vielmehr die Dynamik, die *σημασία*, die Markierung durch Tonverstärkung, sei es nur der Stimme, sei es des Finger- oder Fußklopfens, des *Ictus*, sei es durch lautes oder auch nur leises Zählen *numerus* — ist dies nicht eben die Zeitmessung, die der den Rhythmus wollende und schaffende Mensch zur Regulierung seiner Einzel- oder Teilbewegungen vornimmt, und die der nur passive Rhythmus mitmacht? Also 1. Zeitaufteilung ist, ein von 2, der Dynamik an der Bewegung hervorgebrachter Teil des Rhythmus. Und 3. Tempo, was ist es andres, als eben die durch 4, die Agogik, jedesmal verfügte oder modifizierte Dauer der Grundzeit? Weiter, 5. *legato* und *staccato* sind doch nur besondere Färbungen des Rhythmus, die zunächst im Ton, also dem rein Musikalischen, sich bemerklich machen, aber zweifellos ebenso gut in der Aussprache der Worte, wie auch in zugehöriger Tanzbewegung, etwa in schleifenden oder stampfenden Schritten hör- und fühlbar werden könnten. Bleiben 6, die toten Pausen, ein durchaus, auch von antiker Theorie anerkanntes Element des Rhythmus selbst, sei es ein rein negatives, in wirkungsvollem Schweigen oder spannendem

Halt der Bewegung, sei es ein in längerem Verklingen einer Silbe oder eines Tones positiv wirkendes.

Von den Faktoren, die dem Rhythmus freiere Bewegung, gegenüber dem strengen metrischen Gesetz, verleihen sollten, blieb also nur das Eine, das unter 3 und 4 mit den zwei Worten Tempo und Agogik genannt war, oder mit Schönes Worten (S. 7) „der Takt, wie ihn der der Empfindung des Musikstückes folgende Dirigent schlägt“. Es brauchte nicht gesagt zu werden, was in dieser „Empfindung“ mitwirkend zusammenfließt: wohl aber müssen wir fragen, ob diese Empfindung ein wesentlicher Teil, ein Faktor des Rhythmus selbst ist, oder vielmehr etwas was dem Rhythmus sogar in gewissem Sinne feindlich, wenigstens widerstrebend gegenübersteht. Um es kurz zu sagen: Alles was in der Empfindung des Musikstücks oder mit anderen Worten in dem mit Tanz, Tönen, Worten rhythmisch agierenden Menschen an Empfindung, Stimmung, Leidenschaft lebt und durch Zeit und Umstände, des Jahres, der Feier, der Dichtung, der Musik, durch teilnehmende Menge ringsum angeregt, hervorgetrieben wird, gehört mit nichten zum Rhythmus, zum Gesetz, ist vielmehr nur Steigerung der Triebe und Kräfte, die dem Gesetze unterworfen, oder wenigstens ihm gefügig gemacht werden sollen, schon nach Platons Lehre. Nur ein Grieche, der zugleich ein Seelenkenner war wie er, konnte den Gedanken fassen und durchdenken, daß die in der Jugend gärenden, treibenden Kräfte nicht unterdrückt oder gefesselt, sondern nur in die rechte Bahn geleitet werden mußten. Dazu sollte der Rhythmus als Regulator dienen. Es war wesentlich derselbe Gedanke, der Aristoteles' Theorie von der Läuterung der Leidenschaften zu Grunde lag, als Erziehungsmittel der Seele für ein reiferes Alter. Kein anderer auch als ihn Goethe in Wilhelm Meisters Wanderjahren I S. 320 f. ausspricht: „Innig verschmolzen mit Musik heilt sie (die Dichtkunst — das sind, zusammen, zwei der drei rhythmischen Schwestern) alle Seelenleiden aus dem Grunde, indem sie solche gewaltig anregt, hervorruft und in auflösenden Schmerzen verflüchtigt“. Vgl. IV 32, 7.

Wie kam man denn aber dazu, den Rhythmus, wenn er doch auch nur das Gesetz darstellt oder ist, in einen Gegensatz zum Metrum zu bringen, und jenem die Freiheit beizulegen, die zu diesem in strikten Gegensatz gestellt wird? Der Grund, die Erklärung ist sehr einfach: Das Metrum, vorgestellt in Zeichen- $\cup \cup \cup$  —, oder in Notenschrift, oder in der Buchstabenschrift des zu rhythmisierenden Textes ist, wie zu S. 19 dargelegt wurde, ein abstraktes Schema, ein Räumliches mehr als Zeitliches, ohne Bewegung, diese nur latent enthaltend; Rhythmus dagegen ist das lebendige Bewegung gewordene Gesetz, das in dem Leben eben die Kraft mit sich führt, die es bändigt. Wir können also das Metrum das abstrakte Gesetz nennen, Rhythmus das konkrete, oder auch jenes das reine, dieses das angewandte Maß. Jenes stellt sich, um auf die Berufung zurück zu kommen, in Uhr und Metronom dar, hier sogar in Bewegung. Doch ist die Bewegung selbst starr und unlebendig, maschinell. Es ringen zwar in der Maschine treibende und hemmende, regulierende Kraft, aber

beide nur vom menschlichen Geist gegeneinander gesetzte Kräfte toter Materie. Anders die lebendigen Kräfte, die im Rhythmus miteinander ringen: die niedere der natürlichen Triebe und die höhere des sie am Zeitmaß regulierenden Willens. Ihn kann man dem Zügel vergleichen, der in fester Hand gehalten, dem Feuer des Rosses wohl ab und zu nachgibt, doch ohne je die Herrschaft zu verlieren, im Gegenteil sie nur desto sicherer zu behaupten.

Wir glaubten zu erkennen, oder vielleicht setzten wir auch nur voraus, daß ein natürliches, noch unbewußtes Rhythmusgefühl von jeher bei der Ausbildung menschlicher Bewegung in „Tanz“, Gesang, Sprache mitgewirkt habe. Daß die Sprache des Menschen eine unendlich lange Entwicklung durchgemacht hat, weiß jeder, und daß seinem Gehen auf zwei Füßen solches auf allen vieren voraufging, erfuhr jeder an sich selbst: es scheint also keine so ganz fern liegende Möglichkeit, daß auch dem Gehen auf allen vieren noch andere Arten der Fortbewegung vorausgingen. Das Recht, dem Rhythmus so viel erzieherische Macht zuzuschreiben, entnehmen wir der einfachen Tatsache, daß er noch heute, obgleich nicht mehr so allseitig und systematisch geübt, wie von den Hellenen, alle unsere Bewegung der Glieder, Stimme, Sprache, zu bilden und zu veredeln vermag. Darüber erst nur ein kurzes Wort zum Uebergang auf Weiteres.

Stellen wir voran die Stimme und ihren Klang. Für den Wohlklang der Töne kam noch ein Außermenschliches in Betracht, also dem Rhythmus eine Helferin an der Arbeit, die Harmonie, oft mit ihm zusammengenannt, nicht selten wohl auch mit ihm verwechselt. Ursprünglich, wie es scheint, den Anspann, die Bindung der Zugtiere ans Joch bedeutend, wird das Wort dann im Gleichnis ein Beiwort der Liebesgöttin, Aphrodite-Harma, die Mann und Weib durch das Joch ehelicher Gemeinschaft verbindet, ein Gedanke, der anmutigen künstlerischen Ausdruck gefunden hat. In weitestem Sinne faßte Aeschylus das Wort, indem er die Weltordnung die „Harmonie des Zeus“ nannte, im Gegensatz zu wild gärenden, empörten, ungebändigten Kräften einer Urzeit, den Titanen. Im engsten Sinne, der dann der eigentliche geworden und geblieben ist, bedeutet Harmonie den Einklang der Töne, sowohl in ihrer Aufeinanderfolge, wie in ihrem Zusammentönen. Mit dem Rhythmus verbindet sie sich zur Erziehung der Stimme: um Umfang des Tones, nach Höhe und Tiefe, um Kraft, Dauer, Wohlklang, Biegsamkeit und Beweglichkeit, kurz Schönheit zu gewinnen, das Ziel aller wahren Kunst. Was der Ton der Stimme gewann, kam auch dem Zweiten, der Sprache zu gut, die daneben noch andre Werkzeuge in Bewegung setzt. Deren Erziehung richtet sich auf Deutlichkeit, Klarheit; auf Schönheit auch sie, aber eine individuellere Schönheit, da die Sprachlaute nicht so allgemeingültig sind wie die reinen, abstrakten Töne, vielmehr in jeder besonderen Sprache einen eigenen Charakter haben, dem sein eigenes Ideal gesetzt ist, hier rauher, dort sanfter, hier härter dort weicher u. s. w. Das Dritte sind die Körperbewegungen, auch sie nach Volksart ungleich gehalten, doch in ihrer besonderen Haltung, wie es scheint, minder zwingend.

Wie und warum nun Maß und Regel alle diese drei Bewegungsmöglichkeiten

des Körpers und seiner besonderen Organe zu vollendeteren Leistungen erziehen können, scheint sich aus der Sache selbst zu ergeben. Da jede Bewegung einer gewissen Zeit bedarf, so nötigt ein bestimmtes Zeitmaß, mag es nun von eigenem oder fremdem Willen vorgeschrieben sein, die Bewegung nicht nur schlecht und recht, gewohnheitsmäßig auszuführen, sondern mit Selbstbeobachtung und mit dem Willen, sie nach Vorschrift zu vollenden. Der Wille wird Zweck und Mittel gegeneinander abwägen, wird die zur Ausführung erforderliche Kraft einsetzen und sie so entfalten, daß sie zwischen den gegebenen Grenzen des bestimmten Anfangs und Endes ihr Werk tue. So wird der Wille, die Kraft nach Maß und Regel gebrauchend, sie dem Gesetze und zugleich sich selber unterwerfen, und wenn jedes vernünftige Einzelgesetz nicht wohl anders als Ausfluß und Teil der allgemeinen Gesetzmäßigkeit sein kann, so ist auch die Beherrschung des Körpers und seiner Gliedmaßen, der Stimme und der Sprache nur, oder schon ein Teil der Selbstbeherrschung, die unser Ziel auch im Sittlichen sein soll. Wie solche erzieherische Kraft des Rhythmus über die Körperbewegung möglich sei, das soll hier, zwecks weiterer Folgerung, noch etwas genauer betrachtet werden, und zwar in Anschluß und Ausführung Aristoxenischer Lehre.

#### IV.

#### Die Einwirkung des Rhythmus auf die Bewegung.

Fassen wir eine menschliche Bewegung ins Auge, und zwar besserer Beobachtung halber eine periodische, die in gewisse Teile sich zerlegt, und mit diesen Abschnitten — Aristoxenus hatte ja gesagt, die Zeit schneide nicht sich selbst, sondern nur in Bewegungen (jener dreifachen Art) — sich gleichmäßig wiederholt. Je eine Kinesis also mit einer Eremia am Ende, die in einem Schema oder Akt sichtbar wird. Man stelle sich z. B. den ruhigen Schritt eines Mannes vor. Dieser Schritt ist so gleichmäßig, daß dem Auge wie dem Ohre ein „gewisser“ Rhythmus bemerklich wird. Doch dasselbe gilt vom Schritt eines Pferdes, und wir erinnern uns, daß Plato und Aristoteles dem Tiere den Rhythmus absprachen, und wir besinnen uns auch sofort, was solcher Bewegung von Mann und Pferd zum wahren Rhythmus fehlt: es ist der Wille, das Gleichmaß einzuhalten, der gewöhnlichem Schreiten fehlt, und mit dem sofort die Zählung der Zeiten und die Markierung je eines von mehreren Teilen der Bewegung einsetzt.

An derselben Schrittbewegung sei sogleich auch noch eine andere Behauptung, diese des Aristoxenus selbst, geprüft. Die Kinesis, sagte er, sei zu schnell, um wahrnehmbar zu sein. Das kann auf den ersten Blick unrichtig erscheinen,



sofern man eben nur den grade vornehmlich sich bewegenden Teil, das sich hebende Bein des Mannes ins Auge faßt. Denn diesem einzelnen Körperteil kann man selbst bei einem laufenden Manne mit dem Auge sehr gut folgen: nur wird man dann den übrigen Mann sehr undeutlich sehen. Ja auch nur beide Beine zugleich zu sehn vermag das Auge selbst in der Eremia nicht. Man versuche nur mal, bei einem ruhig Gehenden zu beobachten, ob der zurückbleibende Fuß sich bereits vom Boden löst, bevor der vorbewegte auftritt. An dieser Sehschwierigkeit ist die Einrichtung unseres Auges schuld, dessen Sehbild in demselben Maße an Deutlichkeit verliert, als es sich erweitert, also anstatt nur einen Fuß zu sehen, auf beide eingestellt ist. Aus demselben Grunde wird, je ferner der schreitende Mann unserm Auge ist, desto leichter der ganze ins Sehfeld eingehn, um nun freilich wieder durch die Entfernung undeutlich zu werden.

Für die unserm Zwecke dienlichen Beobachtungen können wir aber auch die eigene Bewegung heranziehen, da wir diese nicht allein sehen, sondern auch im Gefühl haben. Dieses Gefühl werden wir in bestimmten Fällen feiner in der Wahrnehmung finden als das Auge; in andern muß es dieses ersetzen. Statt der Schrittbewegung, auf die wir zurückkommen, wählen wir zunächst eine andre, kleinere, von uns selbst vor unsern Augen zu machende, zugleich deutlich empfundene der Hand. Man bewege den grade vorgestreckten Arm mit ausgerecktem Zeigefinger auf und nieder, als wollte man mit der Fingerspitze eine grade Linie nach oben und nach unten ziehn, vorerst nur darauf bedacht, sie immer gleich lang zu machen; hat man diese Bewegung so oft wiederholt, daß sie einem in ihrer Art und Gleichmäßigkeit eines „natürlichen“ Rhythmus“ bewußt geworden ist, so beginne man dieselbe Armbewegung, wie  $\frac{2}{4}$  taktierend, mit leichtem Takt auf der Hebung, mit schwerem auf der Senkung fortzusetzen. Dabei wird man sogleich eben das wahrnehmen, was alle ferneren Beispiele bestätigen, nur klarer noch zum Bewußtsein bringen werden: die Bewegungen (auf und nieder) werden jetzt durch Rhythmisierung rascher sein, die Haltpunkte der Eremien, auch Umkehr- oder Wendepunkte zu nennen, gewinnen, so flüchtig sie sein mögen, doch ein wenig an Dauer. Oder mit andern Worten: der Gegensatz zwischen *Kinesis* und *Eremia* prägt sich deutlicher aus, jede von beiden bringt ihr Wesen, ihre Bedeutung zu bestimmterem Ausdruck. Wir fühlen, indem wir die Bewegung machen, unmittelbar, daß jeder von beiden Teilen seine Vervollkommnung eben dem andern verdankt: die längere Dauer des Ruhemoments verstattet, die Kraft zur nachfolgenden Bewegung zu sammeln; und diese wiederum wird durch den Schwung, den ihr die Markierung verleiht, in sich selbst verändert: sie verläuft nicht mehr so gleichmäßig, wie vorher, von einem Endpunkt zum andern. Der vom Iktus ihr gegebene Schwung, der rasch seinen Höhen-, langsamer seinen Endpunkt erreicht, macht die Bewegung aus einem beliebigen Ausschnitt aus einer längeren, zu einer bestimmt begrenzten Größe. Analoge Veränderung ergreift auch die Bewegung des leichteren Taktteils. Graphisch, in Linien dargestellt, würden beide, Hebungen wie Senkungen, nicht mehr als von unten nach oben, und von

da wieder nach unten in gleichmäßigem Strich, die eine feiner, die andre dicker gezogen, sondern an- und abschwellend sich darstellen, so gewissermaßen auch in ihrer Länge begrenzt. Gerade so wie ein dorischer Säulenumriß durch die Schwellung *ἔντασις* eine bestimmte Größe erhält, während ein gradliniger Umriß nur beliebiger Teil einer unendlichen Linie ist. Das wird deutlicher, sobald man statt der nur auf und nieder gezogenen Graden, nunmehr mit dem Zeigefinger ein gleichseitiges Dreieck in die Luft zeichnet. Wieder mache man es zuerst ohne Taktierung, also nur insofern mit gleichem Zeitmaß, als die Aufgabe, drei gleiche Linien zu zeichnen, mit sich bringt; danach aber wolle man nun auch gleiches Zeitmaß einhalten. Damit wird von selbst am Anfang jeder Linie die Markierung einsetzen und beim Beginn jedes neuen Dreiecks mit verstärktem Ton. Dreifach, statt vorher nur zweifach, wird man jetzt die schärfere Ausprägung des Gegensatzes von *Kinesis* und *Eremia* in der Hand fühlen.

Ebenso mag man nun den natürlichen Rhythmus des gewöhnlichen Schrittes mit dem kunstmäßigen des durch Trommelschlag oder Musik rhythmisierten Marschierens vergleichen. Hier kommt zum Wechsel von Hebung und Senkung noch der andre des rechten und linken Beines: aus dem einfachen „Fuß“ wird ein Doppelfuß, eine *Dipodie*. Bei dem natürlichen Rhythmus des gewöhnlichen Schritts sondern sich Hebung und Senkung so wenig, daß auch genaue Beobachtung kaum gewahr wird, wie der gehobene Fuß sich nicht bloß wieder senkt, sondern auch eine schwache Rückbewegung macht. Besser als an der Fußspitze selbst sieht man es an deren Schatten. Daß es so sein muß, sagt einem freilich die Ueberlegung; die *Eremia* liegt zwischen dem Auftreten des einen und der Erhebung des andern Fußes, so flüchtig, daß, bevor noch der eine niedertritt, der andre bereits sich vom Boden zu lösen beginnt. Die Weberschen Beobachtungen\* hat Marey durch neue Methoden anschaulicher gemacht. Sobald nun der Schritt rhythmisiert wird, macht sich wieder, wie Selbstbeobachtung empfinden läßt, die Scheidung der Hebungen und Senkungen durch die Stillstandsmomente, sowie der Gegensatz der *Kinesen* und *Eremien* deutlicher bemerklich, und auch darüber hinaus vermag die Deutlichkeit noch gesteigert zu werden durch noch kräftigere Betonung oder Markierung, d. h. den Rhythmus, beim Parade-marsch, der ganz auffällig eine Steigerung des die Bewegung beherrschenden Willens ist.

Dieselbe Beobachtung kann man auch beim Rudern machen: auch der einzelne Bootsmann rudert ganz von selbst, gewohnheits-, nicht willensmäßig, mag er sitzen, mag er stehen, in gleichem Zeitmaß, im „Rudertakt“, wie Goethe dichtet: wie viel schärfer heben sich aber *Kinesis* und *Eremia* von einander ab, und wie viel bemerklicher macht sich die Markierung der ersteren im Drucke der eingetauchten Ruder beim Rudern eines Marineboots. Wie vom musikbegleiteten Marsch zum Parademarsch, so steigert sich die Macht und Wirkung des Rhythmus vom Taktrudern eines Marineboots zu demjenigen eines Wettkampfruderboots.

Besonders günstig für Selbstbeobachtung der rhythmischen Momente, in  
Abhandlungen d. K. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Phil.-hist. Kl. N. F. Band 16, s.

teressant auch durch die Aehnlichkeit mit Pendelschwingungen, ist das Schaukeln, sowohl durch die Größe der Bewegung wie durch die damit gegebene erhebliche Zeitdauer. Wieder dürfen wir einen natürlichen Rhythmus in dem durch starken Antrieb hervorgebrachten pendelartigen Hin- und Herschwingen erkennen. Ein kunstmäßiger wird es, wenn der Schaukelnde, sitzend oder stehend, durch den Druck seiner Eigenbewegung den Schwung der Schaukel in gleicher Höhe hält. Üebt er diesen Druck auf jeder Höhe aus, so zerfällt jede seiner Schwingungen in eine Senkung und eine Hebung; übt er ihn nur auf einer, immer derselben Höhe aus, so ist die ganze mit Druck versehene Schwingung die Senkung, die zurückkehrende die Hebung. Hier haben und empfinden wir im Schaukeln, ja selbst in der Vorstellung (oder Erinnerung), beide Arten des Rhythmus, natürlichen und künstlichen zu gleicher Zeit. Der Takt ist bei beiden Arten des Schaukelns ein „gleicher“, Aristoxenus *γένος ἴσον*, aber die Schnelligkeit, bei der ersten doppelt so groß wie bei der zweiten; denn bei jener zerlegt sich jede Schwingung zu gleichen Teilen in Senkung und Hebung, bei dieser ist die mit Druck versehene ganze Schwingung als Senkung, der rückkehrenden ganzen, die ohne Druck verläuft, als der Hebung, gleich. Der natürliche Rhythmus gehört der selbstschwingenden Schaukel, der kunstmäßige dem seinen Willen einsetzenden Menschen. Bei dem langsamen Takt fallen die *Eremien* der Schaukel mit denen des Schaukelnden zusammen, auf den Höhepunkten der Schwingung, wo Hebung und Senkung, von Mensch und Schaukel, sich scheiden; bei dem raschen Takt trifft nur je eine von zwei *Eremien* des Schaukelnden mit einer solchen der Schaukel zusammen, diejenige, da die Hebung in die Senkung übergeht, auf der Höhe, dem Halt der Schwingung, während seine andre *Eremia*, der Uebergang von der Senkung zur Hebung grade auf den Moment trifft, wo die Schaukel, dem schwingenden Pendel gleich, ihre größte Schnelligkeit hat.

Erwies der Rhythmus sich vorher als Zuchtmeister, der Stimme und Sprache zur Schönheit erzog, so werden wir ihn jetzt als einen solchen für den Körper und seine Gliedmaßen anerkennen, da er ihre Bewegungen nach Maß und Gesetz regelte. Und zwar war das Gesetz nicht ein von außen her genommenes, nicht eine fremde Vorschrift. Es war lediglich die Vollendung dessen, was die Natur selbst begonnen hatte: die für jede Bewegung erforderliche Kraft am rechten Punkte einzusetzen, ihr mit Willen und Bewußtsein den rechten Nachdruck zu verleihen und die Bewegung zur ganzen Höhe, zum rechten Ende zu führen. Der Zuchtmeister wurde so zum Künstler, der nicht in totem Stoff, nein besser, am lebendigen Menschen die Schönheit, wie auf den beiden anderen Gebieten, auch auf dem des Tanzes zur Erscheinung brachte. Schönheit, das Schöne in Kunst und Natur, so verschieden es für verschiedene Menschen sein mag, soll alles heißen, dem der Genießende so ganz sich hingibt, daß jede andre Seelenregung verschwindet, insbesondere jedes Begehren schweigt. Nicht das ist schön, was man sich zu eigen machen möchte, im Gegenteil, an das man sich selber ganz und gar verliert. Das mag für jeden Menschen ein andres sein: die Hingabe bleibt dieselbe, ohne „Interesse“ und besondern Zweck, wie Kant, Schiller,

Goethe verlangten! Von außen her kam bei solcher Leistung allerdings der Antrieb zu Hülfe, daß der Tanz in seinen edelsten Formen eine Darbringung an die Gottheit war, die auch an sich schon das Schönste dar bieten wollte. Gewisser noch, augenscheinlicher wenigstens als die Gottheit, schaute den Tanz ja auch die Menge der eigenen Angehörigen, durch Lob und Beifall die Tänzer anspornend. Freilich die Schönheit der Bewegung allein tat es nicht, wenn nicht auch die Körper selbst schon wohlgebildet waren. Muß aber ein von Natur wohlgebildeter Körper durch Vernachlässigung von Maß und Gesetz verrohen und verwildern, so wird, umgekehrt, ein von Natur minder begünstigter die Mängel seiner Gestalt durch stetige Uebung und durch Gewöhnung an Maß und Harmonie der Bewegung verringern und ausgleichen. Ja, fassen wir, wie es überall geboten, nicht nur das Einzelleben ins Auge, sehen wir vielmehr jeden Einzelnen als zeitweiligen Inhaber und Verwalter all der körperlichen und geistigen Eigenschaften an, die er von seinen Vorfahren erbte, für die er verantwortlich ist, sie seinen Nachkommen nicht vermindert, sondern wo möglich vermehrt zu übergeben, so begreifen wir, daß durch viele Generationen hindurch ein Volk mehr als ein andres durch Gewöhnung an Maß und Ordnung seinen Kindern Schönheit und Ebenmaß der Gestalt ebensowohl wie Schönheit der Bewegung, in Tanz, Stimme, Sprache, erteilen konnte. Als ein solches Volk kennen wir im Altertum die Hellenen. Mit éiner Ausnahme, wie wir im Schlußkapitel sehen werden, die vielleicht nicht mal eine Ausnahme ist, waren sie im Altertum das erste und einzige Volk, das dieses Ziel erreicht hat. Sie waren es ja auch, die die Begriffe erdacht und mit Namen benannt haben, die wohl in aller Zeit Geltung behalten werden: Metrum und Symmetrie, Rhythmus und Harmonie. Doch lange erst, nachdem sie den Rhythmus in der lebendigen Gestalt zur Erscheinung gebracht hatten, gelang es ihnen, auch der im toten Stoff nachgebildeten Gestalt, ihren Statuen in Erz und Stein, wie den auf Flächen gemalten und gezeichneten Symmetrie und schönes Verhältnis nicht bloß, sondern auch Rhythmus zu verleihen. Auch wir mußten dem Rhythmus der lebendigen Gestalt zuerst unsere Aufmerksamkeit zuwenden, ehe wir ihn an plastischer und gemalter verstehen konnten. Das Schema, als Ausdruck und Summe einer bis zu flüchtigem Halt der Eremia, oder — denn daß auch jede Ruhe das Ende einer Bewegung ist, versteht sich leicht — zu dauernder Ruhe geführten Bewegung, gab uns den Schlüssel. Alles Reden vom Fluß und Rhythmus der Linien war nur eine Abirrung, erwachsen aus falscher Erklärung und Ableitung des griechischen Namens. Nicht in den Umrissen der Figuren, nicht in der Bewegung ganzer Gruppen oder gar Massen, die gar keine eigentliche Bewegung ist, sondern in der Bewegung der einzelnen Körper, in ihrem Bewegungs-Schema selbst haben wir eigentlich und ursprünglich den Rhythmus zu suchen: das Schema ist der Charakter und das Grössenmaß der Bewegung.

## V.

## Aristoxenus und die moderne Physiologie.

Als ich meine aus Aristoxenus gewonnene Ansicht vom Rhythmus in bildender Kunst zum ersten mal vor 40 Jahren im Kreise von Dorpater Kollegen entwickelte, dann, einige Jahre später, vor solchen in Prag, etwas gereifter, zum zweiten mal vortrug, wies ich auf eine bestimmte Periode griechischer Kunstgeschichte hin und nannte bestimmte Meister, die sich durch Rhythmus ausgezeichnet haben sollten.

Um anschaulich zu machen, daß der Künstler jede Bewegung nur an ihrem Endpunkt im Bilde festhalten dürfe, weil selbst dann, wenn er eine dargestellte Bewegung als noch nicht ans Ende gelangt, sondern noch weitergehend verstanden wissen wollte, der Beschauer ihm nicht glauben, sondern die Bewegung als beendet ansehen würde, berief ich mich in Prag, wie ich schon in Dorpat getan hatte, auf ein der Vorstellung entnommenes und ihr anheimgegebenes Beispiel. Wenn ein Maler, sagte ich, in einem Zimmerbilde eine Pendeluhr mit sichtbarem Pendel an die Wand gemalt hätte, so würde unfehlbar und notwendig jeder Beschauer ein senkrecht herabhängendes Pendel als Nichtgehen der Uhr verstehen. Als gehend würde er die Uhr nur dann verstehen, wenn das Pendel in seitlichem Ausschlag erschienen. Ja, ich glaubte mich berechtigt, auch das noch zu behaupten, daß, wie viel oder wenig weit der Maler den Ausschlag des Pendels reichend dargestellt hätte, der Beschauer nicht anders könnte, als es auf der Höhe seiner Schwingung angekommen zu denken. Daß derselbe Beschauer ein senkrecht hängend gezeichnetes Pendel als unbewegtes ansehen würde, obgleich ja doch auch das schwingende bei jeder Schwingung diesen Punkt seiner Bewegungslinie zu durchlaufen habe, das sah ich darin begründet, daß für das bewegte Pendel, dessen Bewegung ja Maschinenrhythmus hat, an dieser Stelle keine *Eremia* gelegen sei, kein *Schema* dem Blicke sich biete, vielmehr, wie bei der Schaukel, hier grade der Augenblick größter Geschwindigkeit liege. Für eine gehende Uhr, sagte ich, sei also ein schwingendes Pendel ebenso charakteristisch, wie für eine stillstehende das senkrecht hängende; und das schwingende könne ein jeder nur auf der Höhe seiner Schwingung angelangt denken, weil für jede Bewegung ihre Größe charakteristisch sei, ihre Größe aber nur am Endpunkt erscheine.

Kurze Zeit nach meinem Prager Vortrage sagte mir ein Kollege, in der Deutschen Rundschau stehe ein Aufsatz des Physiologen Brücke, der sich mit meiner Darlegung berühre. Es wird nicht am wenigsten grade das zu ähnlicher, keineswegs ganz gleicher Folgerung benutzte Gleichnis der Pendeluhr gewesen

sein, das auffiel. Der Titel, den Brücke seiner Betrachtung gab: „Die Darstellung der Bewegung durch die bildenden Künste“, D. R. 1881 XXVI S. 39 zeigt, daß er von dem ausgeht, bei dem meine vom Rhythmus herkommende Erörterung zu Ende ging, obwohl auch mir im letzten Grunde die griechische Kunst des fünften Jahrhunderts die Anregung gegeben hatte. Die historische Betrachtung der alten Kunst hatte mich getrieben, deren Gegenstände als aus griechischem Leben genommen, mit griechischem Sinne aufgefaßt, aus griechischem Geiste geboren anzuschauen und nach griechischem Kunsturteil zu verstehen. Das hatte mich in das Gymnasium, in die Ringschule und auf die Tanzplätze zu den lebendigen Vorbildern der griechischen Meister und zum Rhythmus, als dem Künstler des griechischen Lebens geführt. Brücke faßte nicht alte, sondern alle, vorwiegend neuere Kunst ins Auge, Malerei mehr als Rundbildnerei, und er betrachtete ihre Werke als Physiologe, der die Eigenschaften des menschlichen Gesichtssinnes und die Gesetze der Optik wissenschaftlich ergründet hatte. Als solcher behauptete er, ohne sich der Uebereinstimmung bewußt zu sein, und ohne auch nur ein einziges mal den Begriff des Rhythmus zu streifen, eben dasselbe, was Aristoxenus lehrte: die Bewegungen seien zu schnell, um sie so gut sehen zu können, daß deutlichere Bilder von ihnen in der Erinnerung haften könnten. Das sei nur bei den Umkehrpunkten der Bewegung möglich. So nämlich, oder Endpunkte nennt Brücke, was Aristoxenus *Eremiai* nannte, und er braucht das Beispiel der Pendeluhr, um zu folgern, daß man eine gehende Uhr — von der stillstehenden spricht er nicht — eben deshalb mit dem Maximum der Schwingung zeichnen würde, weil nur in diesem Moment, wo „die Bewegung auf den Nullpunkt sinkt“, das Pendel dem Auge am sichtbarsten, der Eindruck am bleibendsten sei. Die Hauptsache ist, daß beide Ansichten übereinkommen, auch in der Verallgemeinerung: jede Bewegung dürfe nur an einem ihrer End- oder Halt- und Ruhepunkte im Bilde fixiert werden, dürfe nicht in ihrem Verlaufe selbst festgehalten, gleichsam wie durch Zauber gebannt werden. Verschieden ist nur die Begründung und Erklärung: nur dieses Schema, wenn wir Brücke den griechischen Terminus leihen dürfen, werde einigermaßen deutlich gesehen, sagte der eine; nur dieses lasse die Größe und Bedeutung der Bewegung ganz und voll erkennen, sagte der andre. Jener hob das Aeußere, man darf vielleicht sagen das Ursprüngliche, rein Tatsächliche hervor; dieser das Innerliche, das erst durch Nachdenken daraus Gewonnene. Diese Differenz der Auffassung würde sich auch bei dem Beispiel des senkrecht gemalten Uhrpendels herausstellen: der eine würde sagen, es müsse als nicht schwingendes verstanden werden, weil ein schwingendes an dieser Stelle am wenigsten sichtbar wäre; der andre dagegen, weil dies die tatsächliche und ständige Pendellage einer stillstehenden Uhr wäre.

Aristoxenus und die Physiologie lehren beide dasselbe: nicht die Bewegung, nur das „Schema“ ist wahrnehmbar. Für den Physiologen ist eben darum nur der Haltpunkt eine Aufgabe der bildenden Kunst, aber er denkt diesen Bewegungshalt nur so wie die Natur ihn bietet. Aristoxenus denkt, soweit seine Worte vorliegen, gar nicht an bildende Kunst (s. zu S. 7), nur an die „Schemata“

lebendiger Bewegung, diese aber durch den Rhythmus zu künstlerischer Vollendung gebracht. Es verstand sich ja aber von selbst, daß veredelte Bewegung noch ein besseres Vorbild der Kunst war als rein natürliche. Hatte doch die griechische Kunst der besten Zeit ausgesprochen das Streben, die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der Vollkommenheiten, die das Leben selbst zu zeitigen vermag, in festerem Stoff nach ihrer Weise, mit ihren Mitteln, festzuhalten zu dauernder Freude und Erhebung. Veredelte, zur Vollkommenheit erhobene Bewegung hatte für den bildenden Künstler, wenn unsere Beobachtung richtig war, ja auch noch den Vorzug, daß ihre Haltpunkte und Eremiai nicht allein reiner ausgeprägt, sondern auch an Zeitdauer die natürlichen um ein Geringes übertrafen, mithin zur Darstellung geeigneter waren.

Brücke bespricht verschiedene Arten der Bewegung: Gehen, Laufen, auch von Tieren, Tanz, Rudern; schnellere wie langsamere, und nicht allein solche, die, wie diese, periodisch sind, sondern auch „begrenzte“, und fragt, wie Marey S. 173, jedesmal, ob die Anfangs- oder der Endpunkt der Bewegung geeigneter sei, und wie der Künstler, meist neuere, die Aufgabe angefaßt haben. Wir, die wir es auf Rhythmus abgesehen haben, befragen ausschließlich die Kunst der Hellenen, als des Volkes, das dem Rhythmus, wenn auch nicht zuerst, doch nachhaltiger im Leben, in der Kunst und in der Theorie seine Aufmerksamkeit geschenkt hat.

## VI.

### Pythagoras und Myron zwei um Rhythmus gelobte Meister.

Von dem schon erwähnten sikyonischen Erzbildner und Kritiker stammte das von Laertios Diogenes erhaltene Wort über den Samier-Rheginer Meister Pythagoras „es schein(e) (d. h. man urteilte), daß er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie sein Augenmerk gerichtet habe“, *πρωτον δοκοῦντα ὁυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάζεσθαι*. Das aus derselben Quelle stammende Urteil über Myron, den viel bekannteren Meister, der im Grenzort Eleutherae geboren, sich Athener nannte, liegt nur in der lateinischen Fassung vor, die ihm Plinius 34, 58 gab *primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus et in symmetria diligentior* „dieser scheint zuerst die Wahrheit in größerer Mannigfaltigkeit erreicht zu haben, rhythmischer in seiner Kunst als Polyklet, und in der Symmetrie sorgfältiger“. Also wieder „zuerst“, und wieder „scheint“, und wieder Rhythmus, mit und vor der Symmetrie genannt. Ein Urteil freilich, das man mit demjenigen, welches man sich selber von beiden Meistern gebildet hatte, nicht in Uebereinstimmung fand, weshalb man den Wortlaut zu drehen und zu ändern sich erlaubte. Allerdings braucht Plinius das Wort *numerosus* sonst im Sinne

von „zahlreich“ und zwar mit derselben sprachlichen Freiheit, wie er es hier tun soll, von dem eigentlich zählbaren Begriff auf einen übergeordneten übertragen. So nennt Plinius 3, 138 eine *tabula numerosa* statt der darauf gemalten Figuren, so 5, 143 eine *cohors* statt der Soldaten, 7, 101 *suffragia* statt der Abstimmenden, 6, 10 gebärende Tiere statt der geborenen Jungen, 35, 130 endlich, am ähnlichsten der Stelle über Myron, den Maler Euphranor statt seiner Werke. Doch in der gedrängten Reihe von Urteilen, die Plinius dort über Myron vorbringt, lauter Urteilen, die das innerste Wesen seiner Kunst treffen, paßt ein Wort über die Zahl seiner Werke, oder selbst seiner Motive — in welchem Sinne es nur das eben vorher Gesagte wiederholen würde, — weniger gut. Das ist um so gewisser, als zur Ausdeutung des Begriffs noch *arte* hinzugefügt ist. Und da es nicht zweifelhaft ist, daß Plinius oder sein Vorgänger hier aus griechischer Quelle schöpfte, so spricht Alles dafür, daß mit der Symmetrie hier, ebenso wie in dem Urteil über den nach Zeit und Richtung nah verwandten Pythagoras, ursprünglich der Rhythmus verbunden war. Es ist nicht der Römer Plinius, der hier spricht, wie wir ihn in den andern angeführten Beispielen sprechen hören, sondern ein Grieche, für dessen *ἀριθμός* *numerus* die gewöhnliche Uebersetzung ist. Nach Roberts und Kalkmanns Auseinandersetzungen darf das als feststehend angesehen werden, und könnte noch irgend jemand ein Bedenken hegen, so dürfte es durch die hier geführte Untersuchung gehoben werden.

Dem griechischen Kritiker eigentümlich ist es, Myron in Hinsicht auf Rhythmus und Symmetrie, zu seinen Gunsten nicht mit Pythagoras sondern mit Polyklet zu vergleichen, und das war es eben was man anzuerkennen sich sträubte. Die Beziehung auf Polyklet können wir auf sich beruhen lassen: die Hauptsache ist, daß Myron, nach Xenokrates Meinung, in beiden Richtungen eine höhere Stufe als der Vorgänger erreichte. Wir werden grade bei Plinius jedoch noch auf ein Kunsturteil stoßen, in dem Myron, wie es scheint, mit Pythagoras verglichen wird, und zwar nach einer andern Seite seiner Kunst. Da wir nunmehr wissen, daß nach den alten Theoretikern der Rhythmus in den Halten oder Schemata, in den Wendepunkten der Bewegung sichtbar wurde, und daß nach der Feststellung der Physiologie der bildende Künstler eben die genannten Halt- und Wendepunkte wählen muß, so stellt sich uns die Frage, ob das was wir von Werken des Pythagoras und Myron etwa noch zu erkennen imstande sind, damit übereinstimmt. Die abirrenden Urteile von Brunn, Kalkmann, Puchstein, die den Rhythmus in der Bildkunst nur im Sinne von Eurythmie, also nicht von Bewegung, sondern von Raumverhältnissen verstanden, brauchen uns hier nicht mehr aufzuhalten, doch werden wir uns ihrer und neuerer, aus ihnen abgeleiteter, am gehörigen Orte noch erinnern.

Von Pythagoras ist bis jetzt noch kein Werk im Original oder Kopie nachgewiesen worden\*. Wenn der Kopf eines Perseus oder Hermes, in zwei Wiederholungen erhalten, ihm gehört, so kommt er für unsere Frage doch nicht in Betracht, da der Körper allein für die Bewegung Bedeutung hätte, die unter jenem Kopfe nicht einmal groß gewesen zu sein scheint. Werden uns viele Siegerbild-



nisse von Pythagoras Hand in Olympia und Delphi genannt, so sagt es uns, daß er der Darstellung tüchtigster Männlichkeit gewachsen war: Ringer, Läufer, Faustkämpfer, Waffenläufer, Pankratiasten (die Ring- und Faustkampf vereinten), auch ein Wagenlenker mit Siegesgöttin neben sich auf dem Wagen werden genannt. Leider hören wir nicht, daß diese Knaben und Männer in einem für ihre Kampfarmt charakteristischen Schema dargestellt waren. Bei seinen Darstellungen aus der Sagenwelt stößt dagegen in den kurzen Angaben darüber sogleich zweimal das Wort *Schema* auf, bei Perseus wie bei dem Wechselmord der beiden feindlichen Brüder, der Söhne des Oedipus.

Bei diesen, Eteokles und Polyneikes, war der Verlauf ihres Zweikampfes, wie die Vorliebe des alten Epos für Kampfschilderungen mit genauer Angabe der Bewegungen, der Verwundung, des Falles vermuten läßt, gewiß schon in der Thebais im Einzelnen geschildert. Denn der Hauptzug, der in einem etruskischen Grabgemälde des fünften Jahrhunderts, danach in erheblich jüngeren Reliefs ebenfalls etruskischer Graburnen, endlich auch auf einem römischen Sarkophag wiederkehrt, sticht auch aus Pausanias' allzu kurzer Beschreibung eines Bildes der Kypselos-Lade, aus der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, hervor. Da ist immer Polyneikes, der hitzigere, schwächere Jüngere, zuerst verwundet, bereits aufs Knie gesunken; doch während ihm Eteokles, aufrecht, von oben her das Schwert an tödlichster Stelle in die Brust stößt, bohrt der Knieende dem Stehenden sein Schwert von unten her in den Bauch. So rasch aufeinander folgende, vernichtende Schläge deutet auch die in ähnlich kurzen, scharfen Klageworten herausgestoßene Wechselklage der Schwestern in Aeschylus *Sieben* an. Anders Euripides, der in seinen späten Phoenizierinnen die jähe Folge seiner Bühnenwirkung zuliebe auseinander zu ziehn bemüht ist, ohne doch die Hauptsache, daß im entscheidenden Augenblick der eine kniet, der andre steht, anzutasten. Wir haben also guten Grund zu denken, daß auch die Gruppe des Pythagoras nicht wesentlich anders gefaßt war. Eine Vorliebe für enge, sogar etwas künstliche Verflechtung zweier Figuren, nicht nur in friedlichem Zusammenstoß, ist in der griechischen Kunst jener Zeit mehrfach nachzuweisen. Bei den Südmetopen des Parthenon werden wir von solchen hören: auch da der Niedergeworfene mehr als einmal noch in erbittertster Abwehr des übermächtigen Gegners. Unter dem Gesichtspunkt des Rhythmus betrachtet, stellt sich der Brudermord in allen Wiederholungen als doppeltes End-Schema dar: weder Eteokles noch Polyneikes ist noch zum Streich ausholend dargestellt. Ist das durchaus gegen die in früherer wie in späterer Zeit vorherrschende Darstellungsweise von Kämpfenden, so sollte sich darin sicherlich die wilde Leidenschaftlichkeit jenes Fürstengeschlechtes aussprechen: jeder von beiden hat sein Schwert dem Gegner tief genug, um tödlich zu sein, in den Leib gebohrt, Eteokles sogar so tief — er traf zuerst — daß von der Klinge nichts mehr zu sehen ist, was mißverstanden werden konnte.

Eine Einzelfigur war wohl des Pythagoras Perseus; denn Vorwitz scheint es, den Rhetor, der einzig und allein von einem Perseus dieses Meisters spricht,

zu beschuldigen, er habe Pythagoras statt Myron genannt, dessen Perseus doch auch nur von dem einen Pausanias erwähnt wird. Freilich sagt uns der Rhetor von dem einen Perseus nichts als was der Perieget von dem andern sagt: daß der Held geflügelt, mit den Flügelschuhen des Hermes angetan, in eiligster Flucht, nach der Köpfung Medusas, dargestellt sei. Denn alles Uebrige ist nur die Umkehr eines beliebten Epigrammwitzes; sagen diese gern: obgleich aus totem Stoff, scheine das Bild doch, oder sei gar lebendig, so sagt der Rhetor\*: wie andre mächtig ausschreitenden Figuren komme auch der Perseus, trotz seiner Flügel und seiner weitgespreizten Beine, nicht von der Stelle. Gefiel sich kritischer Eifer darin, zwei gleichnamige Werke wegen ihrer Aehnlichkeit für eines und dasselbe zu erklären, so wird bedächtige Forschung in der Begegnung der beiden Meister in einem solchen Thema eben die gleiche Richtung auf rhythmische Bewegung erwiesen finden. Immerhin können wir, bei dem Mangel genauerer Nachricht, von den zwei Werken nur als wie von einem einzigen sprechen und tun das besser bei Myron, von dem noch wenigstens ein zweites ähnliches Werk bekannt ist, das einigen Anhalt gibt.

Von Pythagoras dagegen kennen wir am besten ein Werk, das zu dem flüchtigen Perseus den größten Gegensatz bildet, den hinkenden, nur mit größter Beschwer und Vorsicht schreitenden Philoktet. In Wahrheit ist es nur eine nach der entgegengesetzten Seite liegende Lösung des rhythmischen Problems. Plinius 34, 59 nennt Philoktet nicht, aber schon Lessing sah, daß „der Hinkende, dessen von schwärender Wunde verursachter Schmerz sich dem Beschauer mitteilt“ kein anderer sein könne, als der auf der wüsten Insel Lemnos allein zurückgelassene Held, dessen Zornesleidenschaft alle drei großen Tragöden auf die attische Bühne brachten, wir aber nur in der Sophokleischen Dichtung uns erhalten sehen. Was Pythagoras darstellen wollte, war aber nicht die Leidenschaft, die ja auch bei den thebischen Brüdern nur im Tun sich aussprach, sondern das körperliche Bewegungsmotiv. Man hat sein Werk noch in einer römischen Marmorstatue wiederzuerkennen gemeint. Das war ein Irrtum, doch eine Reihe von geschnittenen Steinen, die in Furtwänglers großem Gemmenwerke I 21, 20 ff. und 31, 10 gesammelt sind, geben sich als mehr oder minder treue Nachbildungen eines Vorbilds zu erkennen, das eine Statue, ein namhaftes Werk der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, also ohne Zweifel eben der Philoktet des Pythagoras gewesen sein muß. Die Abweichungen im Besonderen, Nebensächlichen sollen offenbar die Persönlichkeit kenntlicher machen, sind Zutaten der einzelnen Steinschneider: der eine hob das Geschoß, den berühmten Bogen des Herakles, der andre die Jagdbeute über Gebühr hervor. Die Hauptsache an der ganzen Figur ist die jede Bewegung, jedes Glied des ganzen Körpers durchdringende Sorge, den wunden Fuß im Gehen zu schonen. Augenscheinlich ist dies der rechte, der, wie tastend vorbewegt, noch kaum mit den Zehen den Boden berührt, wie wenn er die Berührung scheute. Darum ist auch das Bein nicht vorgestreckt, sondern weit stärker als bei gewöhnlichem Schreiten im Knie gebeugt; und um dieser zurückhaltenden Bewegung völlig Herr zu sein, ist auch das mit

dem ganzen Körpergewicht belastete linke Bein noch stärker als das rechte im Knie gebeugt. Es schiebt nicht straff gespannt, wie bei normalem Schritt, den aufrechten Körper vorwärts, damit das unterdes rasch nach vorn bewegte andre Bein nun seinerseits die Last aufnehme; es trägt sie vielmehr längere Weile, mit federnder Kraft, ähnlich dem rechten Bein des Myronischen Scheibenwerfers. Soweit das Knie sich vorbeugt, ebensoweit hält sich der Oberschenkel zurück, und um das Gleichgewicht herzustellen, legt sich wiederum der Oberkörper nach vorn. So hat die ganze Gestalt eine merkwürdige Aehnlichkeit mit der Statue des Myron, namentlich in dem Zug, in dem man mit Recht einen starken und bewußten kunstgeschichtlichen Fortschritt grade für die Darstellung der Bewegung sieht, im Kontrapost. Der Diskobol schiebt, wie wir genauer sehen werden, den rechten Fuß vor, aber des Oberkörpers linke Seite. Dieser Kontrapost ist beim Diskobol viel stärker als bei Philoktet. Die Bewegung ist bei jenem von ebenso gewaltig treibender Energie, wie bei diesem von vorsichtigster Zurückhaltung. Und doch, sieht man nicht auf den Zweck der Bewegung, sondern lediglich auf die Vor- und Rückbewegung der Glieder, so kann man sie bei beiden ähnlich, doch beim Scheibenwerfer weiter vorgedrungen finden. Erinnern wir uns auch noch zweier Worte des Plinius, in denen, der Beachtung wert, Myron offenbar gegen Pythagoras, nicht gegen Polyklet steht: daß der Beschauer des Philoktet dessen Schmerzen mitfühle, daß dagegen Myron, im Körperlichen überaus sorgsam, Seele und Empfindung zum Ausdruck zu bringen weniger bedacht gewesen sei. Grade die genannten zwei Werke bringen diesen Gegensatz bei der rein äußerlichen Aehnlichkeit der Körperhaltung überraschend zum Bewußtsein. Gewiß war auch im Kopf des Philoktet Schmerzempfindung zu lesen, vielleicht im Munde, etwa wie bei der Eckfigur des Aeginetischen Ostgiebels; vielleicht auch in Stirn und Brauen: das Wesentlichste aber war die eben geschilderte, ängstlich abgemessene Art des Schreitens, bei dem nun auch der mit der Rechten aufgestützte Stock seine Rolle spielt. In der geringeren Berliner Gemme 21, 20 ist es ein kurzer, auf den der Arm sich fast gestreckt stützt, in der feiner ausgeführten Pariser 31, 10 bei Springer 461 b. (die Berliner c) dagegen, griechischem Brauche gemäß, ein längeres Skeptron, dessen Ende die sich stützende Hand beinah in Achselhöhe faßt, so daß der Arm in spitzem Winkel gebeugt ist. Der Stock ist dem Helden kein müßiger Begleiter, sondern notwendigste Sütze. Als solche hat er den kranken Fuß so viel wie möglich zu entlasten, mit diesem zusammen den Körper zu tragen, während des kürzeren Auftritts des kranken Fußes mit der schnellen *Arsis* oder Hebung, die den gesunden so rasch wie möglich nach vorn bringt, zur Ablösung des andern. Es ist daher, wie man heutzutage nur zu oft an unsern Verwundeten beobachten kann\*, durchaus richtig, daß der Stock sich an der Seite des kranken Fußes, in der rechten Hand befindet, wogegen ein Gesunder den Stock, nach dem natürlichen Kontrapost der Arm- und Beinbewegungen, stets mit dem entgegengesetzten Fuß aufsetzt. Richtig auch, daß der Stock früher, als der Fuß aufsetzt, und später als der Fuß den Boden verläßt; nur daran darf man Anstoß nehmen, daß der

Stützpunkt des Stockes von dem des Fußes zu weit entfernt ist, um diesem wirksam beizustehn. Stärker ist dieser Anstoß wieder bei der Berliner Gemme, geringer bei der Pariser, und vermindert sich hier noch mehr, sobald man ihre Ansicht des Hinkenden nicht als Profilbild, sondern als Dreiviertelansicht würdigt. Kurz das Schreiten des Hinkenden mit dem peinlich wunden Fuß, erfaßt und dargestellt in dem längerwährenden Halt (Schema) der Eremia, da der gesunde Fuß noch trägt, der kranke in der Arsis dem bereits aufgestemmtten Stock zu folgen sich noch scheut, doch den Schmerz schon vorausfühlt und den Beschauer mitfühlen läßt, ist klar und deutlich die Lösung eines rhythmischen Problems. Der gewöhnliche, mehr natürliche Schrittrhythmus, den die archaische Kunst unrichtig so darstellt, daß bei weitem Ausschritt, wie er Männern, im Gegensatze zu Frauen, gegeben wird, doch beide Füße mit ganzen Sohlen auftreten, die entwickelte richtiger so, daß nur der vorgesetzte ganz auftritt, der nachfolgende sich mehr oder weniger entschieden vom Boden löst, dieser nur „natürliche“ Rhythmus ist hier einem künstlicher abgemessenen, stärker betonten Rhythmus gewichen. Nicht Tonrhythmus oder Musik war es hier, die den Takt angab, das Maß strenger regelte, sondern die bittere Not. Im gewöhnlichen Schrittrhythmus ist beider Füße Hebung und Senkung (Tritt) gleichmäßig und auch jede Hebung der Senkung gleich. Bei dem Hinkenden, den auch Marey S. 77 nicht unbeachtet ließ, ist daraus ein durchaus ungleicher Takt geworden, der eben durch seine Ungleichheit dem Hinkenden selbst wie dem Beschauer weit stärker in Gehör und Gesicht fällt. Eben dieser Rhythmus war es, den Pythagoras zu erfassen und in seinem Philoktet darzustellen suchte, mit dem Erfolg, den die Kritik rühmte, und die Gemmen, besonders die Pariser wenigstens abnen lassen. Da wir Furtwängler S. 8 durch Brunns Lehre in einer irrigen Vorstellung vom „Rhythmus“ befangen sahen, begreifen wir, daß er nicht jener, sondern einer andern, 20, 26 den Vorzug gibt; deren „ruhig stehender Philoktet“ habe „von allen am meisten statuarischen Charakter und damit — wie seltsam! — am meisten Anspruch, auf Pythagoras Schöpfung zurückzugehen“. Andere aus dem irrigen Rhythmusbegriff hervorgegangene Meinungen über Pythagoras Rhythmus findet man in der Anmerkung\*.

Für die Bewohner des großgriechischen Kroton hatte Pythagoras einen Apollon, der den Drachen erschießt, geschaffen. Es ist gewiß diese Gruppe, welche die Stadt auf ihren Münzen abbilden ließ (Springer 462). In genialer Weise ist da zusammengedrängt der große Dreifuß, als Sinnbild des Orakels, zwischen der emporgeringelten Schlange rechts und dem Pfeile schießenden Gott links. Eine Komposition von großer Geschlossenheit, und es scheint, als hätte das Schützen-Schema des knieenden Gottes, trotzdem es durch die Enge des Münzbildes ein wenig beeinträchtigt ist, große Aehnlichkeit mit dem Herakles des aeginetischen Ostgiebels, dessen Rhythmik später zu rühmen sein wird.

Auch eine Europa auf dem sie entführenden Zeus-Stier hatte der samische Meister gebildet. Von drei Darstellungen des Raubes: zwei Metopenreliefs von Selinus und Delphi und einem Vasengemälde, lassen 2 und 3 bei Springer 188

und 266, der Zeit des Pythagoras nicht fern. erkennen, daß die doppelte Bewegung des tragenden Tieres und des getragenen Mädchens einem Rhythmiker Gelegenheit bot, seine Kunst zu zeigen. Pythagoras löste die Aufgabe gewiß besser.

Sicherer als über Pythagoras können wir über Myron und seine rhythmischen Verdienste urteilen; denn bei ihm sind wir nicht auf schriftliche Nachrichten und winzige Nachbildungen beschränkt. Außer solchen Werken, die nur etwa ebenso bekannt sind wie die meisten des Pythagoras, und die wir nur mit fremden Augen sehen, haben wir von zweien, einer Einzelfigur und einer Gruppe Kopien in Originalgröße, ausreichend, das worauf es hier ankommt, zu erkennen. Alles was Furtwängler Myron zuteilt, hätte, auch wenn die Zuteilungen sicher wären, doch für uns hier keine Bedeutung.

Wie Pythagoras hatte auch Myron Sieger der verschiedensten Kampfarten gebildnißt, und eine von ihnen mag der vielgenannte Diskobol sein, der hier erst zuletzt zur Sprache kommen kann, wie eine andere der durch Schnelligkeit berühmte Läufer Ladas.

Pythagoras Zweikampf der Oedipus-Söhne wäre etwa der den Eumolpus siegreich bestehende Erechtheus zu vergleichen, wenn Pausanias 1, 27 mit 9, 30 zu verbinden und beide Erechtheus-Figuren für eine und dieselbe zu halten wären. Da Pausanias beide Gegner noch stehend nennt, könnte der unterliegende Eumolpus nur in dem von Furtwängler Aegina I S. 343 ff. behandelten, allerdings durchaus rhythmischen Schema gedacht werden. Als Weiterbildung könnte eine der Südmetopen des Parthenon angesehen werden, die später auf denselben Kampf zu beziehen sein wird.

Myrons Perseus ward schon erwähnt, da wir neben ihm auch einen des Pythagoras gelten lassen wollten. Den Myronischen nennt Pausanias auf Athens Akropolis so, daß Medusa getötet, aber nicht anders gegenwärtig sein muß, als in dem im Säcklein geborgenen Kopf. Von den Flügelschuhen getragen, muß des einen wie des andern Künstlers Perseus über Land und Meer dahingeeilt sein, in mächtig weitem Ausschreiten, wie es für den des Pythagoras der Rhetor aussprach. In Erz ausgeführt, konnte der Perseus also von der Basis, trotz seiner Flügel füglich nicht mehr losgelöst sein als der berühmte windschnelle Ladas, ein Sieger im Wettlauf, ein andres Werk Myrons. Diesen, wissen wir, hatte er mit der äußersten Anspannung aller Kraft laufend dargestellt, also in einer aufs Höchste gesteigerten Bewegung. Je rascher diese, desto mehr galt es, die Eremia richtig zu erfassen, das Schema des zur größten Höhe geführten Gliederschwunges im Metall festzuhalten. Den Fußwechsel Laufender zu beobachten wird man erheblich schwerer finden als bei Schreitenden. Man sieht nur leicht einigermaßen deutlich, daß die Spreizung der Beine größer, sieht auch, und fühlt es im eigenen Lauf, daß zwischen den Aufritten der Füße kurze Flugmomente liegen. Zeichnende Kunst konnte die völlige Lösung vom Boden wiedergeben, tat es aber für Laufende verhältnismäßig selten, weil sie dies, als charakteristisch, für Fliegende vorbehielt. Für den Lauf genügte es der Flächenkunst, vor allem der Vasen-

malerei, zur Zeit etwa von Pythagoras und Myron, den einen Fuß schwebend, den andern fast schon vom Boden sich lösend darzustellen, und zwar mit Vorliebe den vorgesetzten schwebend, den mit den Zehen noch haftenden hinten, wie Springer 420. So z. B. auch ein Perseus auf eiligster Flucht von der hinsinkenden Medusa, und hinter ihm sein Beistand, Athena im gleichen Schema. Sehr ergötzlich zu sehen, wie auf der großen Florentiner Vase von Klitias und Ergotimos die Jäger des ungeheuren Ebers von beiden Seiten paarweise herbeilaufen, mit sichtlichem Bemühen, das Lauf-Schema von einem zum andern Paare, fast wie in einander folgenden Momentaufnahmen, sich entwickeln zu lassen: dem zweitvordersten Paar rechts haftet der hintere Fuß noch mit ganzer Sohle, während der vordere hoch gehoben ist; das Paar davor hat sich bereits vorgeneigt und vorn den Boden mit den Zehen erreicht, wofür hinten die Füße sich in den Fersen heben. Jenes Schema mit dem schwebenden Vorderfuß, auf der eben genannten Vase am Achill bei Springer Fig. 358, und gesteigert am Herakles 357 gesehen, ist also bereits ein aus älterer Zeit überkommenes, nur durch gradere Streckung der Kniee gebessert. Das Meisterschema späterer Zeit, das Marey S. 169 abbildet und das schönste nennt, korrigiert den dort gemachten rhythmischen Fehler, den Fuß kurz vor dem Niedertreten fixieren zu wollen; was im Parademarsch, mit schwebender *Arsis*, möglich wäre, mehr noch bei dem zögernden Philoktet, im Laufe nicht. Freilich bemerkt Marey sogleich, daß in diesem schönsten Augenblick der vordere Fuß, während der andere frei nach hinten schwingt, den Boden noch nicht erreicht habe. Sobald dieses eintrete, schwingt der andre bereits neben dem auftretenden vorüber nach vorn. Wenn nicht noch eine andre Rechtfertigung des natürlichen Vorbildes möglich wäre, müßte hier wohl das anerkannt werden, was Brücke S. 44 bemerkte: „die Darstellungen der Künstler sind eklektisch aus Stellungen, die nicht genau demselben Zeitpunkt entsprechen“. Doch wage ich aus eigener Beobachtung die Frage aufzuwerfen, ob nicht zweierlei Lauf zu unterscheiden sei, die ich nicht ohne weiters den bekannten des kurzen und des Dauerlaufs gleichsetzen möchte: ein möglichst rasch zum Ziel strebender, der den Körper mit hurtigstem Beinwechsel vorwärts treibt; ein anderer mit möglichst weit gespannten Schritten und völlig ausschwingendem Wurf der Schenkel. Dieser offenbar am meisten rhythmisch, ist auch in der herrlichen Zeichnung Michel Angelos, die Förster, Neue Jahrbücher für das klass. Altert. 1915 zu S. 676 abgebildet, wieder in Erinnerung brachte, mehreren der nach der beschildeten Herme in vollem Laufe Schießenden gegeben. Eben dies Schema hat auch Studniczka\* in einer ersten Studie über Myrons Ladas (der die zweite noch nicht gefolgt ist) S. 349 für diese Statue gefordert mit Worten, die ich auch wegen der hier endlich begegnenden richtigen Ansicht vom Rhythmus anführe: „Für den Ladas wird nur derjenige Läufer Typus in Betracht kommen, der, in echt myronischer Weise den augenfälligsten rhythmischen Ruhepunkt im Ablaufe dieser periodischen Bewegung festzuhalten scheint, und doch zugleich die statische Möglichkeit rundplastischer Gestaltung bietet. Es ist der Moment, wo der vortretende Fuß die Körperlast trägt, das andre Bein mit gebogenem

Knie rückwärts emporschwingt“. Dies „Schema“ findet sich bei Vasenmalern, die wir weiterhin als rhythmische zu benennen haben werden; dasselbe bietet uns auch das Epigramm der Anthologie auf Myrons Statue, das ich berichtige und übersetze:

Ladas, ganz wie Du warst, dem Rückenwinde entlaufend,  
 kaum in den obersten Sand drückend die Spitze des Zehs,  
 just so bildete Myron in Erz Dich und grub die Erwartung,  
 Pisas Kranz zu empfangen, ein deiner ganzen Gestalt:  
 ist sie der Hoffnung doch voll und läßt auf den Lippen erscheinen  
 tief aus den Weichen hervor keuchenden Atem gepreßt.  
 Gleich springt hin nach dem Kranze das Erz. Nicht wird Dich die Platte  
 halten Du meisterlich Werk, schneller im Lauf als der Wind.

Studniczka wies auch auf eine lateinische Umschreibung hin, welche das durch Textverderbnis verdunkelte Gleichnis mit Windrossen oder ihres Gleichen noch bewahrte, die ohne den leisesten Eindruck über alles dahin liefen, und gab dem Text damit den notwendigen Begriff des Sandes der Laufbahn zurück. Ebenda können wir allerdings nicht umhin, einen Widerspruch zwischen dem Erzbildner und seinem poetischen Lobredner aufzudecken, den der letztere sogar selber zu verraten nicht vermeidet. Ganz so leicht, wie er es schildern möchte, konnte die gewichtige Statue nicht über ihrer Standplatte schweben, daß sogar die eine Fußspitze, wörtlich der „Nagel“, hätte kaum den Boden zu berühren scheinen können. Wurde der Läufer nur von dieser einen Spitze getragen, so muß diese so gestaltet gewesen sein, daß sie ein Eisen, stark genug, der Platte eingeleit, die Statue zu tragen, umschließen konnte. Ein vergleichender Blick auf den Diskobol, der sich ebenfalls auf einem Fuße aufrecht erhalten muß, bringt uns Licht. Der Scheibenwurf heischt allerdings nicht nur nach einer, sondern nach zwei entgegengesetzten Seiten Kraftentfaltung, darum steht er auf ganzer Sohle. Aber die Zehen, vor allen der große, scheinen zusammengekrallt den Boden packen zu wollen. Aehnlich krampfhaft Kontraktion der Zehenmuskeln brachte der angestrengte Lauf zuwege, und sie deutet das Epigramm an, wie sehr auch die Sucht, das Wunder der Schnelligkeit zu preisen, das Gegenteil behaupten möchte. Die Standplatte war in jener Zeit ohne Charakterisierung des Erdbodens: den Sand bringt der Poet aus Eigenem hinzu, aus der Erinnerung an den Sand des Stadion oder der Laufbahn.

Von den Armen, meinte Studniczka, verlaute nichts, „was den Gedanken nahelegt, daß sie sich in keiner Aktion befanden, welche den so lebhaft betonten Ausdruck des „Langens“ nach dem Kranze verstärkt hätte“? Wie viel einfacher ist es doch, grade in dem vorgestreckten Arm das „Langen“ ausgedrückt zu denken, wenn doch nach Studniczka selbst die Dauerläufer, wie Ladas einer war, zuletzt „hastig mit den Armen ruderten“. Das „Springen nach dem Kranze“ ist doch nicht bloß ein Tun der Beine.

Nicht wesentlich anders können die Perseusstatuen des Pythagoras und Myron gewesen sein, sofern nicht der Flug über Land und Meer noch einen be-

sonderen Ausdruck erhalten sollte. Denn das Fliegen, zumal bei männlichen Wesen, als Lauf zu gestalten, war damals durchaus üblich. Im Osten aber, wo Pythagoras' Heimat war, hatte ionischer Witz auch ein Mittel ersonnen, selbst Rundfiguren wie frei schwebend erscheinen zu lassen. Von der Nike des Archermos von Chios stammen sicherlich die kleinen bronzenen Siegesgöttinnen wie größere von Marmor in Athen, die durch die Luft laufen oder wandeln, da das lange Gewand, auf die Standplatte herabhängend, den Körper trägt. Hohe Aufstellung auf Säulen oder Pfeilern kam hinzu. Aber auch ein Drittes, was die Nike des Paionios damit verband, der scheinbar unter den Füßen der Nike hindurchfliegende Adler, geht gleichfalls auf ostgriechische Anregung zurück. Das bezeugen die „Nereiden“ vom lykischen Xanthos, unter deren Füßen Vögel oder Fische des Meeres die Absonderung vom Boden für die Vorstellung besorgen. Nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich ganz nahe Pythagoras, und seiner zweiten Heimat, begegnen wir einem neuen Einfall desselben Witzes in den Dioskuren des epizephyrischen Lokri, deren Rosse von Meerdämonen über die Wogen getragen werden. So mochte Pythagoras ein Meertier unter die Füße seines Perseus getan haben, eine Anspielung zugleich auf seine Befreiung Andromedas. Aber wie Euphronios vermutlich von Mikon, dieser von Polygnot das Motiv des vom Wassergott auf Händen getragenen Theseus überkommen konnte, so mochte natürlich auch Myron solches Einfalls in Athen teilhaftig werden, wo jene vom Kleide getragenen Niken bereits heimisch waren.

Bei Myrons Marsyas und Athena sind wir in glücklicherer Lage. Lange Jahre erst, nachdem Brunn eine Kopie des Satyrs in einer bis auf die Unterarme und Unterbeine gut erhaltenen Marmor-Statue des Lateranischen Museums erkannt hatte, fand sich endlich auch von der zugehörigen Athena eine größtenteils erhaltene Marmorkopie, um die reichere Museen das Städelsche in Frankfurt wohl beneiden mögen. Die Untersuchung der Brüche und früherer Herstellungsversuche, besonders an Athenas rechtem Arm ergab noch einiges, ohne daß doch über die Haltung beider Arme, auch die des Satyrs, Uebereinstimmung unter den Archaeologen\* herbeigeführt wäre, von der Idee des Ganzen gar nicht zu reden. Alte mit neuer Einsicht verbunden mag sich in Folgendem behaupten. Die Bronzegruppe stand auf der Burg von Athen, ist daher auch ein paar mal auf athenischem Gelde abgebildet, zwar wenig genau, doch hinreichend kenntlich. Kurz beschrieben hat sie Pausanias 1, 24, und in dem alphabetischen Verzeichnis Myronischer Werke ohne Ortsangabe, das Plinius 34, 57 andern mit Ortsangabe versehenen Werken voranstellt, steht der Satyr mit Minerva an sechster und letzter Stelle, mit einer noch kürzeren aber treffenden Bemerkung, welche die des Pausanias ergänzt. Er sagt, ehe er noch Minerva nennt: der Satyr staune die Flöten an *Satyrum admirantem tibias et Minervam*. Also waren die Flöten weder in seiner noch in der Göttin Hand. Spricht Plinius nur vom Satyr, so Pausanias eigentlich nur von der Göttin: sie wolle, oder sie mache Miene, — daß ist der Sinn des Praesens — den Silen zu schlagen, weil er ja — das Wörtchen  $\delta\eta$  verrät, daß Pausanias dies zu sehen glaubt — die Flöten



aufhob, die doch die Göttin verworfen wissen wollte *Ἀθηνᾶ παίουσα τὸν Σειληρὸν Μαρσύαν ὅτι δὴ ἀνέλοιτο τοὺς αὐλοὺς ἐρροφθαι σφᾶς τῆς θεοῦ βουλομένης*. Daß die Göttin die Flöten geblasen hatte, sagt ausdrücklich weder der eine noch der andre; nur daß sie sie gehabt hat, folgt daraus, daß sie sie verworfen, und dann freilich auch, daß sie sie, bekanntlich ihr eigen Werk, probierte, und daß ihr Mißfallen der Grund ihrer Verwerfung war: es liegt in dem ihr zugeschriebenen Willen. Athena hielt also die Flöten nicht mehr. Daß Marsyas sie aufgehoben habe, gibt Pausanias nicht als Tatsache, nur als Gedanken Athenas, als Grund ihres Unwillens. Seine Worte würden nicht einmal verwehren, die Flöten noch in seiner Hand zu denken; ja, selbst Plinius „Anstaunen der Flöten“ wäre damit allenfalls zu vereinen, wenn er sie vor sich hielte, was sich freilich mit Athenas drohender Gebärde schlecht verträge. Der lateranische Marsyas ist mit Plinius also nicht in Widerspruch, vielmehr in bestem Einklang, wenn er die Flöten nicht gehalten haben kann: sein staunender Blick geht starr vorwärts nach unten, seine Hände dagegen waren absolut außerhalb des Bereichs seiner Augen, der linke Arm wohl abwärts gerichtet, doch nach hinten, der rechte wohl vorwärts, aber nach oben.

Wenn also weder Marsyas noch Athena die Flöten hielt, können sie nur am Boden gelegen haben, wo des Geschwänzten Blick sie weist. Es war also nur Pausanias Meinung, seine Auffassung der Gruppe, daß der Satyr die Flöten bereits aufgenommen gehabt, doch, erschreckt, wieder fallen gelassen habe. Myron freilich kann so schon deshalb nicht gedacht haben, weil der Satyr die Flöten, die er aufnahm, auch behält, zu seinem Schaden. So verstand die Gruppe auch der Maler der attischen Vase, die G. Hirschfeld herausgab; denn augenscheinlich unter dem Eindruck der Gruppe, zeichnete er die Flöten eben aus Athenas Hand zur Erde fliegend.

Wie haben wir denn nun die Bewegung des Satyrs zu verstehen? Die Lateranische Statue, meinte man, „stellt den Silen Marsyas dar, wie er die von Athena weggeworfenen Flöten gefunden hat und darüber in staunende Freude ausbricht“. Halten wir uns nicht dabei auf, daß die Göttin nach dieser Erklärung nicht gegenwärtig zu sein schiene: erklären jene Worte denn aber die Bewegung des Satyrs? Spricht sich wirklich nicht vielmehr Gier als Freude im Kopfe aus? Kommt er nicht herangesprungen? Man hat wohl gesagt, er komme auf den Zehen herangeschlichen. Geschlichen? Den ungeschickten Münzbildern gegenüber könnte das gelten, von der Marmorstatue nimmermehr. Kommt der Gierige denn von Ungefähr eben zu der Stelle wo die Flöten liegen? Ist es nicht geradezu notwendig zu denken, daß eben die Flöten, die er anstaunt, es sind, die ihn herbeigeloct haben? Unbegreiflich nur, daß die kleinen Dinger da auf dem Boden so weit gesehen wurden! Nein, es war ja offenbar der Ton der geblasenen Rohre, der sein Ohr erreichte, ehe er diese selber zu Gesichte bekam. Athena ist ja noch da, wandte sich eben erst zum Gehen: nur ein Augenblick also verstrich, seit sie die Flöten wegwarf, und weg warf sie sie, da sie sie vom Munde nahm. Ist das nicht alles ohne weiters klar? Sollte es wenigstens sein!

Vor 50 Jahren hatte ich darauf aufmerksam gemacht, daß ein ganz ähnlich bewegter, auch ähnlich gebildeter Satyr auf attischen Vasenbildern öfter erscheint. Die Zahl der Beispiele war schon damals leicht zu vermehren, und seitdem sind neue Vasen bekannt geworden, wie die von Hirschfeld erläuterte und andre, davon eine, des Brygos, uns von Nutzen sein wird. Ich erkannte darin eine Nachwirkung des Myronischen Werkes. Dagegen wandte man ein, daß diese Beispiele nichts andres bewiesen, als „daß das Motiv natürlich und der Kunst geläufig war“. Könnte man wohl ein einziges Beispiel nennen, das sicher älter wäre als die Gruppe Myrons? Hinzu aber kam, daß in mehreren der angeführten und ähnlichen Beispielen es eben Flötenmusik, und zwar eines weiblichen Flötenbläusers ist, die den Satyr zu solchen Sprüngen anregt. Diese Beobachtung bestätigt, was man billigerweise doch auch so sehen sollte, daß die Bewegung des Satyrs keineswegs bloß eiliges Herankommen, daß sie auch tanzartig, rhythmisch ist. Und eben das, anstatt, wie man meinte, ein Einwand wider die Zurückführung auf Myron zu sein, liefert uns den schlagendsten Beweis für ihre Richtigkeit. Ist es möglich, die Genialität des Künstlers zu verkennen, der sich nicht begnügte, die Flöten nur etwa so wie einen beliebigen anderen Gegenstand am Boden liegend mit darzustellen, sondern in lebendigster Erfassung des ganzen Vorgangs auch das eben vorher Geschehene in sein Bildwerk hereinzuziehen wußte? Athena blies, natürlich da, wo sie das zur Anfertigung der Flöten notwendige Rohr fand, in freier Natur. Da hörte sie der Satyr, und diese Töne üben sogleich den Zauber aus, den sie hinfort allzeit auf das lustige, leicht erregte Volk des Bacchus ansüben: sie rhythmisieren seine Bewegung, und tanzend, nicht mit wohl abgemessenem, etwa zur Kithara stimmendem Schritt, nein in bäurisch derber, wohl „heftiger“, doch keineswegs ungeschmeidiger Bewegung, vielmehr in elastischen, also auch geschmeidigen Sprüngen kommt er herbei, dahin, wo die Töne ihn lockten. Gewiß sah er noch, daß Athena das Ding, das solche Töne von sich gab, zu Boden warf; denn nicht die Göttin, sondern nur das von ihr Verworfenen starrt er mit begehrlischem Blicke an. Wie sollte nicht das den ganzen Körper treibende Verlangen ihm auch in den Fingerspitzen zucken? Hier kann uns des schon genannten Brygos köstliches Schalenbild helfen, das allem Anschein nach einer Komödienscene seinen Gegenstand entnahm, natürlich ohne die Mithandelnden in Theaterkostüme zu stecken; außer dem einen Herakles, bei dem es die komische Wirkung steigerte, die es bei den Satyrn vernichtet haben würde. Von Hermes begleitet, ist Hera unter die Silene geraten, die es gelüstete, sich an der Göttin zu vergreifen, wenn nicht Herakles mit seiner Keule drohend herbeieilte. Unter den Roßschwänzigen, in denen hier mehr die tierische, dort mehr die menschliche Natur vorwiegt, ist einer ziemlich genau in der Haltung, im Schema des Myronischen, vor dem er nur den Kontrapost der Arme und Beine voraus hat, den Myron hier gewiß absichtlich verschmähte, weil er das Rhythmische der Bewegung, wie die Figur des Brygos zeigen mag, abgeschwächt hätte: dasselbe Vorwärtseilen auf den Fußspitzen, von behutsamem, d. h. geräuschlosem Schleichen — ohne Sinn so grad vor Athenas

Augen! — durch die großen Schritte deutlich unterschieden; dasselbe Zurücklehnen des Oberkörpers und diesem entgegengesetzte Vorneigen des Kopfes; endlich dieselbe Armbewegung, der eine abwärts nach hinten, der andre aufwärts nach vorn. Diese Armhaltung konnte der moderne Ergänzter des Lateranischen Marmors nicht gänzlich verfehlen. Sicherlich aber mußte er dem Halbmenschen auch die wie zum Zugreifen sich krallenden Hände geben, wie sie Brygos seinem Vorbild entnahm, in denen eine zweite Gegenbewegung durchbricht: die Hände entgegen den zurückfahrenden Armen. Im Vasenbild ist die Göttin selbst Gegenstand der Begehrlichkeit, aber nicht sie selber tut den Lüsternen Einhalt, wie die wehrhafte Pallas. Ob der Schalenmaler dem Myron nachahmte, oder dieser jenem, möchte man ernstlich kaum fragen; wenn nicht auch die Anregung der Bühne noch in Betracht käme. Jedesfalls sind beide, oder alle drei Schöpfungen einander zeitnah, und für uns bleibt die Hauptsache, daß im Vasenbild wie in der Erzgruppe ein doppelter Trieb wirksam ist: zuerst das Verlangen, hier nach den Flöten, dort nach Hera; sodann diesem Triebe wehrend die Drohung, hier Athenas, dort des Herakles. Das eigentümlich Myronische nun ist, daß nicht jäh die eine Bewegung durch die andre gebrochen wird, sondern zwischen beiden Bewegungen: vorwärts und rückwärts, eine *Eremia*, ein Wende- und Umkehrhalt liegt, in welchem die eine Bewegung, auf ihrer Höhe angelangt, stille steht, um in die entgegengesetzte umzuschlagen, wie das Pendel oder die Schaukel auf der Höhe des Schwunges. Wie nun aber? Ist es wirklich das Vordringen, das, auf seiner Höhe angelangt, sich zurückzuziehen im Begriffe steht? Oder, im Gegenteil, ein Zurückweichen, das sogleich wieder in Vordringen übergehen wird? Wer jeden Zug der Bewegung, namentlich die nach Brygos ergänzten Hände erwägt, muß erkennen, daß der Satyr nach kurzem Zurückweichen, das nur im Zurücklehnen des Oberkörpers und der Arme zustande kommt, wieder in sein erstes Andringen zurückfallen wird.

Jetzt ist es Zeit, auch Athena ins Auge zu fassen, deren Bewegung mit derjenigen des Satyrs in abgewogenster Wechselwirkung stehen muß. Als sie die Flöten wegwarf, wandte sie sich natürlich zum Gehen — wir mögen denken, aus dem benachbarten Schilfand wieder nach ihrem Athen. Ein chronologisches Verhältnis von Flötenerfindung und Streit um Athen gibt es natürlich nicht. In demselben Augenblick kommt jener gesprungen. Sie hört ihn, mit einer halben Wendung sieht sie ihn und macht mit ihrem Spieß die von Pausanias bezeugte Drohgebärde. Erhalten ist — ein seltenes Glück — der Kopf, im Hals gebrochen; doch seine Drehung, entgegen ihrem Fortstreben, in der Hauptsache gegeben. Von einzigem Reiz, selbst noch in der Kopie, ist die Mischung von Spott und Verachtung in dem schmalen Mädchenantlitz. Myron würde sich kaum des Lächelns erwehren, hörte er, mit wie tragischem Pathos man den ganzen Vorgang fassen und schildern konnte, nicht ohne eine Dosis innerer Erregung beizumischen. „Leicht erschreckt fährt die Göttin zusammen, . . . ein vernichtender Blick trifft den Tölpel“, wie nun „die innere Hoheit, der unnahbare Stolz, die jungfräuliche Reinheit als etwas Unbegriffenes vor ihm steht u. s. w.“

schöne Worte, aber wie aus einer andern Welt, als die in Myrons Werk und dem griechischen Mythos vor uns steht.

Die Bewegung der Arme ist durch Brüche und Verlust verdunkelt. Beide Oberarme gingen abwärts, und gewiß auch der linke Unterarm: die Hand ließ wohl noch das Fortwerfen der Flöten erkennen, obgleich die Rechte in jenem Augenblick den Speer noch kaum gehalten haben kann. Gewiß war es nicht die ungeheure Lanze moderner Ergänzungen, die zu dem Idyll so gar nicht paßt, vielmehr ein leichter Wurfspeer, da auch die Jungfrau noch kaum erwachsener Bildung ist. Sie faßt ihn schlag-, nicht stoß- oder wurfbereit. Der nach oben gekehrte, gegen den Schaft gestemmte Daumen zeigt deutlich an, daß das über der Hand liegende Schaft-Ende, mit der Spitze, das zum Schlag geschwungene sein würde. Sie schwang es natürlich nach außen, um es von da in entgegengesetzter Richtung, gegen den Begehrlichen schwingen zu können. In rhythmischer Eremia also auch die Lanze. So ernstlich, wie Pausanias in seiner mißverständlichen Auffassung sich die Willensmeinung der Göttin vorstellte, war sie augenscheinlich nicht. Wer könnte denn auch denken, Pallas Athena wolle oder werde an dem Musiklustigen ihre Waffe erproben? Was liegt im Grunde der Göttin daran, ob der Silen die Rohre nimmt und seine Haut zu Markte trägt. Zufrieden, ihm Halt geboten zu haben, wird auch sie — ganz wie er — in die vorige Bewegung des Abgangs wieder einlenken.

So hat die Frankfurter Athenastatue durchaus erfüllt, was ich einst lediglich aus der Bewegung — jetzt darf ich zufügen: aus der rhythmischen Bewegung des Satyrs, entgegen den damals vorhandenen ungenügenden Nachbildungen der Gruppe auf Münzen und Relief, vermutete: „daß auch Athena, wie der Satyr in einer doppelten Bewegung, besser: im Uebergang aus einer in die entgegengesetzte begriffen war. Die Göttin hat die Flöten weggeworfen und wendet sich unwillig ab. In demselben Moment kommt der Satyr gesprungen. . . . Das war aber nicht der Wille der Göttin. . . . Rasch macht sie daher eine entgegengesetzte Bewegung, den Satyr zu schrecken . . . es greifen zwei (Bewegungen) freilich ohne alle direkte Berührung in einander, und offenbar so, daß jede Bewegung des einen mit einer entsprechenden des andern in innigstem Causalnexus steht“.

In jenen Zeilen zog ich auch noch ein andres Werk Myrons heran, das bei Plinius zwischen *Perseum* und *Satyrum* steht: *pristas*\*, über das man sich sehr verschiedene Gedanken gemacht hat. Die Nähe des Perseus, der ja als Vorläufer des heiligen Georg die schöne Andromeda vom Meerdrachen errettete, ließ an Meertiere denken, als auf eine tragende Zutat des Fliegenden, wie sie vorher vermutet wurde, noch niemand verfallen konnte. Phantastische Gebilde, wie man sie dem Skopas zuschreiben dürfte, waren zu Myrons Zeiten nicht denkbar. Auch heißt *pristas* gar nicht Meertiere sondern „Säger.“ Das hatte schon lange vor mir jemand bemerkt, der nur vergessen war. Zwei Säger aber waren, wie sich durch einen Vers des Aristophanes, Wespen 694 anschaulich machen ließ, zwei Gegner, deren Bewegungen grade so, oder noch praeziser ineinander griffen, wie

es für Athena und Marsyas schon damals vermutet, heute erwiesen ist, freilich ohne die bedeutsame Wesensverschiedenheit der edlen Göttin und des naturwüchsigen Bacchusdieners. Es wäre geradezu ein Musterbeispiel sowohl für rhythmische Darstellung an sich, wie für Myrons Lieblingsthemata im Besondern. Denn wie die Pendelschwingungen des Gehens, Laufens, Ruderns, Schaukelns, geht das Hin- und Her-, oder Auf- und Abziehen des großen Sägeblatts — es könnte auch eine Marmorsäge sein — durchaus taktmäßig vor sich. Ja mit Rudern und Schaukeln im zweizeitigen Takt, hat das Sägen, mag es ein Einzelner, mögen es, wie bei Myron, zwei ausführen, den Wechsel von Hebung und Senkung gemein: die Hebung vollzieht sich bei der Holzsäge mit gleitenden, die Senkung mit reißenden Zähnen, jene mit sanfterem, diese mit scharfem Ton, beide wie eine Art Musik den Rhythmus der Körperbewegung auch dem Ohre eindrücklich machend. Wie bei den genannten Analogien, sind auch beim Sägen die Umkehr- oder Haltpunkte, die *Eremien* der beiden *Kinesen* allein oder doch am besten dem Auge wahrnehmbar, doch mit dem seltenen Vorzug, nicht nur je eines, sondern beide entgegengesetzte Schemata, dessen „der zieht“, wie Aristophanes sagte, und dessen „der wiederhinaufgab“, zu gleicher Zeit vor Augen zu stellen.

Man hat gemeint, Säger wären ein „Genrestück“, und ein solches sei in Myrons Zeit unerhört. Dem gegenüber tat Furtwängler in einer seiner frühesten Arbeiten „der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans“, wiedergedruckt in seinen Kleinen Schriften I dar, daß verschiedene Arten des Genres, früher beliebte und spätere, wohl zu unterscheiden seien. Als die Poesie, den Anregungen des Euripides folgend, mehr und mehr grade das gemein und niedrig Menschliche hervorgezogen hatte, begann auch die bildende Kunst, zumal als sie in Alexandria noch weitere, besondere Antriebe in dieser Richtung erhalten hatte, die gemeine Wirklichkeit nach Motiven zu durchsuchen, und meist war es jetzt grade ein Streben, das Unschöne, auch Widerliche um seiner gemeinen Wahrheit willen vorzuziehen, und mit der Wirklichkeit zu wetteifern. In ganz anderem Sinne hatte aber grade die Zeit Myrons ins tägliche Leben geblickt, Mensch und Tier in seiner lebendigen Naturwahrheit zu erfassen. Nicht mehr die herkömmlichen Schemen und Typen wollte man wiederholen: jeder Vorgang, jede Handlung sollte wirkliches Leben haben, das Lebendige galt vor allem, auch wenn es selbst nicht von großer Bedeutung war. Von namhaften Meistern ließen sich solche Werke nachweisen, grade auch von einem Sohne Myrons sogar zwei, und namenlose Motive, wie sitzende Schreiber, Schatzmeister, sind uns erhalten. Vor allem grade der Kunstzweig, der uns myronische Rhythmik in reichster Fülle von Beispielen bieten wird, bewegt sich, wie wir sehen werden, auch Furtwängler sah, mit Vorliebe eben im Tagesleben, dem auch Myrons Säger angehören, die von Furtwängler deshalb durchaus glaubhaft befunden wurden. Als Weihgeschenk eines Handwerkers, wie deren auf der Akropolis aus jener Zeit bezeugt sind, ist es unanfechtbar, zumal es an mythischer Einkleidung, etwa mit den Gestalten des Daedalus und seines Neffen Perdix nicht fehlte.

Keine schönere Bestätigung könnte es geben, als wenn unter den bei der Insel Cerigo aus dem Meere aufgefischten Bronzefiguren, offenbar einer versunkenen Schiffsladung von Kunstwerken, Originalen wohl weniger als Kopien, vermutlich für Rom bestimmt, die Kopie auch nur eines der beiden Säger aufgetaucht wäre. Leider jedoch ist Rossbachs Versuch, diesen Glücksfall in der Festschrift für Blümner zu erweisen, nicht geglückt: der Hockende, dessen Myronischen Stil ich dahingestellt sein lasse, ist offenbar weder in dem einen noch in dem andern der beiden von Aristophanes beschriebenen Schemata dargestellt.

Uns bleibt aber noch das am längsten bekannte von Myrons Werken zu besprechen, der Diskobol, Springer 467 f. Zwar nur eine Einzelfigur, doch diese in einem Schema, das seines Gleichen sucht als Beispiel einer *Eremia* zwischen zwei gegensätzlichen Bewegungen, deren erste die *Arsis* vollendet und im Begriff ist, in die *Thesis* überzugehn. In ihrer Totalität ist die Statue durch die so gut wie vollständig erhaltene Kopie Massimo gesichert, die vor den vielen andern Kopien, auch der von Castel Porziano im römischen Nationalmuseum, vor allem den Kopf voraus hat. Als Werk Myrons steht sie durch Lukians treffende Beschreibung fest. Selbst wenn es ein Siegerbildnis war, dürfte wie beim Ladas die Wahl des darzustellenden Akts dem Künstler gelassen worden sein. Beide zeigen mit der Marsyas-Gruppe zu viel Uebereinstimmung, um nicht in dem Uebereinstimmenden eben die besondere Neigung und Richtung des Meisters erkennen zu lassen, die wir danach, von ihm und Pythagoras ausgehend, allerdings als die Richtung einer ganzen Periode erkennen werden. Sie ist für Myron so bezeichnend, wie für Polyklet die zum Stehen gebrachte Schrittbewegung: kam es diesem vor allem auf die Form an, so Myron vor allem auf die Bewegung, und zwar auf rhythmisch veredelte Bewegung.

Vor allen Kampfarten der Palästra: Speerwurf, Faustkampf, Lauf, Sprung und Ringen — die zwei letzten weniger rhythmisch als die andern — läßt der Scheibenwurf in der *Arsis* bereits die nachfolgende *Thesis* erkennen, weil er mehr als jene den ganzen Körper, die Beine nicht weniger als die Arme, in so ganz besonderer Weise in Anspruch nimmt. Bei allen unterscheiden wir deutlich die Hebung von der Senkung, jene das Ausholen zu Schlag, Wurf, Stoß, diese die Entladung der vorher gesammelten Kraft, und zwischen beiden den Moment der *Eremia*, den Höhepunkt der ersten Bewegung, die Summe der zusammengenommenen Kraft, in der auch die Größe und Stärke der folgenden Entladung gegeben ist. Es ist in Wahrheit, ob man es gleich bestreiten wollte, der fruchtbarste Moment, und deshalb zur Darstellung der geeignetste. Vasenmaler haben, als suchten sie diesen Moment, Scheibenwerfer in den verschiedensten Phasen des Gesamt-Akts darzustellen versucht, und ihre Versuche sind von Six, Gardner, Pernice\* gesammelt und besprochen. Suchten Brücke und Marey, vom physiologisch-optischen Gesichtspunkt aus die Darstellbarkeit der Anfangs- oder Endpunkte solcher Handlungen oder Tätigkeiten zu bestimmen, so ergab sich uns aus Aristoxenus' Theorie Aehnliches, ergibt sich grade für den Scheibenwurf

am gewissesten, daß die Eremia zwischen dem Ausholen nach hinten und dem Fortschleudern nach vorn der charakteristischste Augenblick ist; wenn auch das *contortum* die ungeweine Verdrehung der menschlichen Gestalt nicht jedem zusagen mochte.

Einen Scheibenwerfer vor dem Beginn der Aktion stellte der unbekannte Meister — man glaubte mal, ihn Alkamenes nennen zu dürfen — dar, dessen Werk in einigen Kopien sich erhielt, deren bekannteste im Vatikan mit einer des Myronischen Diskobols im selben Raum, *Sala della biga* steht, Springer 530. Etwas später als dieser entstanden, verzichtet jener auf den Reiz der angestrengten Bewegung: es ist nicht Odysseus, der seinen Bogen gegen Antinoos spannt, sondern der, welcher nach Einspannung der Sehne, die Tüchtigkeit der Waffe am Klang der Sehne prüft. Der Jüngling „wägt“, um danach zu „wagen“, nimmt seinen Stand und sammelt die Kraft in seinen Gliedern. Schon hat er den rechten Fuß vorgestellt, der während des gewaltigen Doppelschwunges der Scheibe, erst rückwärts, dann vorwärts, die Last des bewegten Körpers allein und sicher zu tragen haben wird. Um solches zu können, scheint der Fuß den Boden mit den Zehen gleichsam zu packen. Das Motiv stammt zwar sicher aus der Palästra und Wirklichkeit, aber doch wohl erst durch Vermittelung Myrons. Noch ist der Körper aufrecht, und lose liegt die Scheibe noch in der ruhig hängenden Linken. Die Rechte, die noch unbelastet ausruht, um die Kraft zu sparen, hebt sich etwas im Unterarm, was im Einklang mit der leisen Neigung des Kopfes den Eindruck eines Selbstgespräches macht, als wöge er in und mit sich die Kräfte ab, zur Herstellung ihres vollkommenen Gleichgewichts, ohne welches die Bewegung nicht rein und sicher, frei von jedem Stocken und Hemmnis ausgeführt werden kann. Auch dies ist Rhythmus, ein *Schema*, zu dem Bewegungen führten, der Arme, der Beine, des Kopfes, aber geringe Bewegungen und das *Schema* ein solches der Ruhe, von beliebiger Dauer; alle Bewegungen sind zum rechten Ende geführt, es ist die Eurythmie, zu der der Weg durch den Rhythmus ging, wie denn dieser Diskobol zweifellos nach dem Myrons entstanden ist. Zur Ausführung schreitend, wird der Jüngling, lebendig gedacht, den Stand, den er so gut vorbereitete, nicht mehr ändern. Wohl aber mochten andre anders vorgehn, mochten, falls eine bestimmte Linie beim Abwurf nicht überschritten werden durfte, behufs Anlaufs zurückgetreten sein. Denn Diskobole, die bei vorgesetztem linken Fuß die Scheibe in der Rechten hochheben, müssen notwendig noch mit dem rechten Fuß vortreten. Doch haben wohl nicht alle Vasenmaler sich die Sache so genau überlegt. Ohne also den Stand zu ändern, außer daß der linke Fuß zurücktrat, wird jener Jüngling die Scheibe in die Rechte legen; dann heben beide Hände sie gemeinsam nach vorn gestreckt hoch: es ist gleichsam die erste Pendelhöhe. Aus ihr schwingt dann, dem Pendel gleich, nur nicht von eigener Schwere allein, sondern hauptsächlich von willensbewegter Kraft getrieben, die Rechte, nunmehr alleine die Scheibe haltend, im Kreisbogen von oben vorn, an der rechten Körperseite vorbei, nach hinten oben. Und um diesen Bogen möglichst groß zu machen, um möglichst hoch nach hinten

auszuholen, neigt sich der Oberkörper vorn über, und dreht sich in völliger Gegenbewegung zum Unterkörper (Kontrapost), wie es sich nicht beim Marsyas, wohl aber, in anderer Weise, beim Ladas ergeben mußte. Der Kopf, der sich im ruhigen Stande, vorher nach seiner rechten Seite hin neigte, folgt jetzt der Gesamtbewegung des Körpers. Nicht um nach der Scheibe zu sehn, was keinen Zweck hätte; ganz passiv vielmehr, ganz durch Arm- und Schulterbewegung bestimmt, neigt auch er sich vorüber, jetzt mit einer Wendung zur linken Schulter. Ebenso schwingt die Linke, ohne eigene Tätigkeit, nur mit, eben am linken Knie vorbei; sie sucht an diesem keinen Halt. Die Verbindung, die ihr in den Marmorkopien gegeben ist, war Bedürfnis der Steintechnik, nicht des Scheibenwurfs. Ein noch so schwaches Anlehnen ans Knie würde eine Bindung, eine Hemmung der Bewegung bedeuten, in offenbarem Widerspruch mit dem freien Schwunge der ganzen Gestalt. Das entlastete linke Bein wird durch die Vorbeugung des Oberkörpers gleichfalls sich zu beugen gezwungen, und durch die Ueberneigung kippt der lose Fuß um, so daß die obere statt der Unterseite der Zehen, wie schleifend, auf dem Boden liegt, doch in diesem Augenblick noch unbewegt. Erst mit der eintretenden Gegenbewegung, der Thesis nach der Arsis, schnellt, gleich einem angezogenen Bogen, dessen Sehne losgelassen wird, die zusammengepreßte Kraft in der entgegengesetzten Richtung los: die Rechte mit der Scheibe saust, mit vollem Iktus, in demselben Kreisbogen zurück nach vorn, wo ihr die losgelassene Scheibe entfliegt. Damit hat sich der Körper aufgerichtet, und der linke Fuß wird vortreten, das Gewicht des vom gewaltigen Schwunge nach vorn gerissenen Körpers aufzunehmen. Diese ganze zweite Bewegung war in jener ersten gegeben, und auch die erste haben wir schon als Gegenbewegung einer allerersten durch andre Darstellungen des Scheibenwurfs anzusehen gelernt, so daß die eigentlich dargestellte die mittlere von dreien ist. Ebenso mußten wir in der Marsyasgruppe die augenblickliche Zurückscheuchung des Silens, durch drohende Rückwendung Athenas veranlaßt, als mittlere von drei Bewegungen verstehen: die erste in der dritten sich fortsetzend, nachdem sie für kurzen Augenblick durch die zweite in entgegengesetzte Richtung gedrängt worden war. Verschieden aber ist die Bewegung des Scheibenwerfers von den beiden Gruppenfiguren insofern, als bei diesen, wie bei den Sägern — und so mußte es auch bei den periodischen Bewegungen des Ladas und des Perseus sein — in der dargestellten sowohl die folgende wie die vorausgehende durchsichtig mitgegeben war; wogegen im Diskobol nur die eine, nachfolgende mit enthalten ist. Die Frage, die Brücke und Marey stellten: ob Anfang oder Ende einer Bewegung zur Darstellung geeigneter wäre, stellten sich offenbar schon Pythagoras und Myron mit einem gewissen Bewußtsein. Doch sind die beiden Kampfgruppen, die Oedipus-Söhne und Eumolpus-Erechtheus die einzigen, in denen wahrscheinlich oder vielleicht ein Endpunkt gewählt ward. Die übrigen sind mit einer Ausnahme alle periodische Bewegungen, deren Halte oder Schemata stets dieselbe Bewegung nach wie vor sich hatten. In der Wahl solcher Aufgaben zeigt sich eben ihre Vorliebe für Rhythmik. Die einzige Ausnahme war der Scheibenwurf, und auch



da wählte Myron nicht das Ende sondern die *Eremia* zwischen den zwei einigermaßen gleichartigen Bewegungen. War doch auch das Ende des Wurfes zur Darstellung wenig geeignet: die vorgestreckte Rechte des wieder aufgerichteten Jünglings könnte ja nicht mal die Scheibe mehr gehalten haben. Und was wäre aus der Marsyasgruppe geworden! Der Satyr würde sich zu den Flöten bücken, Athena den Rücken kehren, aber von allem was vorausging und den Reiz, die Bedeutung des Vorgangs ausmachte: der Göttin Unwille, des Satyrs Bänglichkeit, vor allem die rhythmisierende Macht des neuen Tonzeugs, wäre nichts sichtbar geworden.

Also nicht die Entspannung war es, was die beiden Meister wollten — außer wo die Sage, die sie darzustellen hatten, es geradezu forderte, wie bei dem Wechselmord der Brüder, sondern im Gegenteil der Moment größter Spannung, der auch im Drama damals kunstreich gesteigert wurde.

Was Rhythmus in bildender Kunst bedeutet, haben uns also die beiden Meister der Plastik gelehrt, die darum gelobt wurden. Daß der eine von ihnen zuerst diese Richtung einschlug, der andre ihn überholte, läßt schon erraten, daß sie nicht die Einzigsten waren. Wie sollte nicht grade auch die Malerei auf das bedacht gewesen sein, was in größeren Gruppen offenbar noch besser, kunstvoller sich gestalten ließ?

## VII.

### Rhythmus in der Myron gleichzeitigen Malerei und Skulptur.

Von eigentlicher Malerei jener Zeit, auch wenn nur kolorierte Zeichnung darunter verstanden werden muß, ist uns nichts erhalten. Um so viel mehr aber von Gefäßmalerei, die sich damals eben in einer neuen Technik das Mittel zu reicherer, man kann sogar sagen, schon auf malerische Wirkung vorbereitender Weise erwarb, indem sie, statt die Figuren schwarz auf roten Grund zu malen, den Grund schwärzte, um die Figuren im Tonrot des Gefäßes auszusparen und nur mit schwarzer Zeichnung auszuführen. Ein höheres Streben und stärkeres Bewußtsein des eigenen Könnens zeigt sich darin, daß neben den Inhabern der Töpfereien auch die von ihnen beschäftigten Maler sich häufiger nennen, und die reichen Funde, in etruskischen Gräbern besonders, haben uns zum ersten Male größere Reihen von Malereien derselben Künstler, wie wir sagen dürfen, in die Hände geliefert. Von Alexander Conze angeregt und geleitet, hat zuerst Wilhelm Klein, haben dann viele andre, von denen besonders Hartwig, Furtwängler und Hauser, jener hier als H. mit Tafelzahl citiert, diese als F. R. genannt werden mögen, sich um diese durch ihre Signaturen bekannten Meister bemüht, und

neben ihren allgemeinen Fortschritten auch ihre Künstlerpersönlichkeiten herauszuarbeiten unternommen. Eigentümlich ist schon, daß diese Maler sich mit Vorliebe eine besondere Gefäßform, die flache Henkelschale, als Trägerin ihrer Bilder wählten. In der Regel erstreckten diese sich auf der flachgewölbten Außenseite, je ein Bildstreifen, von etwa 3 bis 6 Figuren, zwischen den „Ohren“ (Henkeln) jederseits. Die Innenseite hat meist nur ein von der breiten schwarzen Wölbung eingefasstes Bildfeld, das durch seine Kreisform die Erfindungsgabe treibt, mit immer neuen Drehungen, Biegungen einer, oder mit Verknüpfung zweier Figuren das Rund zu füllen.

Bezeichnend für den neuen Geist dieser Schalenmaler ist, daß sie sich von den im größten Teil des sechsten Jahrhunderts bevorzugten Stoffen aus Götter- und Heldensage abkehren und dem eigenen Leben im Hause und draußen, auf Turn- und Tanzplätzen ihre Aufmerksamkeit, ihre Kunst zuwenden. Der große Freiheitskrieg mit seinen Wirkungen reicht hier kaum herein. Es ist vielmehr grade das Alltägliche, das Gemeinmenschliche, nicht das Besondere einzelner hervorragender Persönlichkeiten, Handlungen, Begebenheiten, was auf diesen dem Gebrauch und Bedürfnis des Alltags-, höchstens des Festtags-Lebens geweihten Gefäßen Platz findet. Hier entfaltet sich breit und reich das „Genre“, auf das bei Myrons Sägern verwiesen wurde.

Stellen wir voran die in ihrer Menge und Mannigfaltigkeit hervorragenden Bilder wirklich rhythmisierter Bewegungen. Tanzen die Männer und Jünglinge zeichneten, von Epiktet und Euthymides an, die meisten Schalenmaler, anfangs noch mehr in derben Sprüngen, wie sie schon der schwarzfigurigen Malerei, selbst früherer Zeit, geläufig waren. Erst jetzt und allmählich wird aus diesen Sprüngen mit einem hochgehobenen Knie, oder aus dem schwach, mehr feierlich bewegten Reigen mit verbundenen Händen, ein freierer, hier gemäßigterer, dort bewegterer, bis zur Ekstase sich steigender Tanz, den wir in der Regel von Flöte und Leier oder Klappern als rhythmisierenden Instrumenten begleitet sehen. Mit den Beinen und Füßen regen sich auch Arme und Hände, nicht mehr steif und eckig, sondern in freiem Schwung gehoben. Auch Einzeltänzer fehlen nicht: ein Jüngling des Euphronios, der mit den eigenen Klappern sich zu heftigen Sprüngen anregt, ein Mädchen des Brygos, das seine Tanzkunst vor dem gelagerten Jüngling zeigt, der jetzt, ganz Auge, die Flöten, die er vorher blies — können wir umhin, uns trotz Umkehr der Geschlechter der Gruppe Myrons zu erinnern? — in der Hand hält und jetzt nur mit der Hand den Takt schlägt. Auch Einzelfiguren haben wir zu beachten, die ihre Flöte blasen oder zum eignen Leierspiel singend den Mund öffnen: an ihrem schwebenden Gange, mit zurücklehndem Oberkörper und gehobenem Kopfe, sollen wir die Wirkung der Töne erkennen; auch dann noch, wenn sie auf ihrem Lager sich strecken, fehlen Andeutungen rhythmischer Bewegung nicht ganz. Nicht selten zeigen sich bei diesen Tanzkünsten die von Philoktet, Diskobol und Ladas her bekannten Drehungen des Oberkörpers gegen den Unterkörper (Kontrapost); es sind rhythmische Kunstleistungen der lebenden Tänzer, die der Künstler auch seinerseits zu bemeistern beflissen ist.

War früher das Gegenüber zweier Tänzer, zu beiden Seiten einer Mittelfigur, das Werk künstlerischen Strebens nach Symmetrie, so gestalten diese Gruppen sich jetzt freier, so daß sie mehr aus Lust und Laune der Tänzer als des Malers hervorgegangen scheinen. Die Dreiheit mag zuerst noch bleiben, doch eine vierte Figur schafft größeren Reichtum von Beziehungen: durch Drehen und Wenden kann jede eine andre zum Gegentanz sich wählen. Die Hauptsache ist, daß sie meist paarweise, einander suchend oder meidend, wie Frage und Antwort tanzen, wobei uns die enge Beziehung der rhythmischen Bewegungen der Säger, des Marsyas und der Athena einfallen müssen. Stärker noch springt uns die Ähnlichkeit namentlich mit der letzten Gruppe in die Augen, wenn wir die zahlreichen Bilder betrachten, wo nicht gewöhnliche Jünglinge oder Männer mit Mädchen oder Frauen in lustigem Tanze wetteifern, sondern die phantastische Gesellschaft von Satyrn und Bacchantinnen oder Mänaden vor uns erscheint. Mag Dionysos zugegen sein oder nicht, wir wissen, hier herrscht noch größere Freiheit und Ungebundenheit von Zwang und Sitte des bürgerlichen Lebens, herrscht Weinlaune und ausgelassene Lust; hier hat der Künstler noch freiere Hand. Noch wilder regt die rauschende Musik der Pfeifen und Klappern die Gemüter auf, zu noch tolleren, ausgelasseneren Sprüngen, und ungezügelter Begier gibt sich den weiblichen Gegentänzerinnen kund. Hier pflegen die Paare stetiger zusammengeordnet zu sein: das Gegenspiel wird von der einen Seite leicht zudringlicher Angriff, dem von der andern kräftige Abwehr mit dem mit Laub gekrönten Thyrsus-Rohr begegnet. Wie nahe sind wir bei dieser bacchischen Lanze wieder bei Athena und Marsyas. Fanden wir doch schon den Marsyas selbst in dem geistreichen Bilde des Brygos wieder, das als die Krone all dieser rhythmischen Schalenbilder gelten darf, auch durch die geschlossene Einheit der Komposition, der freilich, wie bei dem Bilde einer zweiten Schale, wo die eilige Iris von derselben lüsternen Gesellschaft bedrängt wird, von dichterischem Vorbild vorgearbeitet sein mochte. Zweimal sogar konnte in jenem ersten Bilde der Marsyas wiedergefunden werden: das eine Mal, wie in der Gruppe, im Schema des Zurückscheuens vor der Drohung, das andre Mal in dem aus der Situation der Gruppe erschlossenen früheren Moment des begehrliehen Andringens mit den wie zum Zugreifen sich krallenden Fingern. Die Rhythmik all dieser Satyrfiguren ist auch hier, wo ein Tanz nicht ausgeführt wird, unverkennbar in dem elastischen Schreiten auf den Zehen: es ist eben ihre Natur.

Wieder anders gestaltet sich das Andringen der Lüsternen, wo die Mänaden, wie es Euripides schildert, von ihren Tänzen zu Ehren ihres Gottes in Schlaf versunken sind. Da kommen sie in ganz eigenartigen Sprüngen, mit hochgehobenen Füßen, und die grotesken Springer sind hier offenbar bedacht, keinen Lärm zu machen, um die Schlafende nicht zu wecken, ein Bestreben, dem lateranischen Marsyas zur Unzeit zugeschrieben, dessen Bewegung eben auch von dieser Eigentümlichkeit nichts an sich hat. Es ist die volle Wertung dieser von griechischer Sage geschaffenen, von griechischer Dichtung ausgestalteten Wildlinge, die nur im Namen und Wesen, nicht in den Formen, wie die Pane, etwas

vom Bocke haben, die geilen Triebe und den lustigen Uebermut, dazu auch das ständige Springen und Tanzen.

Der Rhythmus und das Gleichgewicht rhythmischer Schemata, wie das des Scheibenwerfers, der wie ein Zweirad nur durch die Fahrt auf so schmaler Grundfläche aufrecht erhalten wird, führte uns schon fast zu den Equilibristen. Der Name paßt geradezu auf die Satyrn, die uns mehrere der großen Schalenmaler, Hieron, Duris und wiederum am besten Brygos, vorführen. Ganz unter sich, scheinen sie da, einzeln oder mehrere, in Kunststücken zu wetteifern. Becher und andres Trinkgeschirr sagen uns, daß auch hier Wein- und Zecherlust ihr Spiel treibt, und unschwer erraten wir, daß diese phantastischen Gaukeleien nur künstlerisch freie Ausführung und Ausdichtung dionysischer Festlust in Karnevalsvermummung bei ländlichen Bacchusfesten sind. An Askolienspäße, das Balancieren auf glattgesalbten Schläuchen, erinnern die derben Satyrgestalten, die auf mächtigen Schläuchen zu reiten oder jonglieren scheinen, doch als Satyrn gesteigerte Gewandtheit zeigen. Der beliebte Kottabos, das Fortschleudern der „Neige“ aus der Trinkschale nach bestimmtem Ziele, war natürlich nicht das einzige Spiel bei Gelagen: ein bärtiger Satyr des Chachrylion, Hartwig III, mag es beweisen, der mit sehr gebeugten Knien so stark vorgeneigt steht, daß sein Rücken eine fast wagrechte Fläche bietet, auf der ein vermutlich gefüllter Henkelbecher steht, nach dem seine Rechte über die Schulter hin langt, um ihn, den Preis seiner Mühe, unerschüttet von da herabzuholen. Die Zeichnung des Akts läßt zu wünschen übrig, aber die Rhythmik der ganzen Leistung ist trotzdem unverkennbar, nicht zum wenigsten auch in dem abwärts gestreckten linken Arm, der als Balancierstange fungiert. Ein noch schwierigeres rhythmisches Problem stellte sich derselbe Maler (H. IV), den wir, wie alle seinesgleichen, durchaus mit den lebendigen Künstlern des Rhythmus wetteifern sehen, bei zwei Satyrn, die, wie Myrons Säger oder Marsyas-Athena, in gegensätzlicher Doppelbewegung zugleich aus- und gegeneinanderstreben. Die Bewegung ist augenscheinlich eine viel raschere, vielleicht periodische, durch ihre Fremdartigkeit wohl mehr noch als durch die Mängel der Zeichnung schwer verständlich. Wie solche rhythmische Leistungen in Wirklichkeit, bei Musik, die Ausübenden kaum minder anregten und ergötzten als die Zuschauenden, führt uns Xenophons anmutige Schilderung in seinem Symposion vor Augen. Anders als der Schriftsteller, wurden die Künstler zur Wiedergabe gereizt. So strenge auch in ihren Darstellungen die beiden Welten: die phantastische der mythisch-sagenhaften Gestalten, und das buntlebendige Treiben der Wirklichkeit, geschieden wurden so wird doch gelegentlich ein reales Bild wildausgelassener Sprünge weinlustiger Jugend und die *salli mortali* der Gesellen des Weingotts gegeneinandergestellt.

Gab der kranke Fuß Philoktets dem Pythagoras Gelegenheit, den eigentümlichen Rhythmus des Hinkens — man erinnert sich des *Skazon*, des „Hinkenden“ neben dem gewöhnlichen jambischen Trimeter — zu erfassen, so bietet die Welt des Weingotts den Künstlern ein andres rhythmisches Thema: den schwan-

kenden Gang des weinseligen Zechers. Bereitet der Rausch ihm Hemmungen, so steigert, zum Ersatz, die gehobene Seelenstimmung die eingebildeten Kräfte. Auf dem Heimweg mögen wir den einzelnen Jüngling denken, der das eine Mal seinen Stock frei schwingt, das andre Mal den schwankenden Schritt damit stützt; oder den Stock in der einen, den Becher noch in der andern Hand, hier durch Beugung, dort durch Armbewegung sein Gleichgewicht erhält. Einzeln in Innenbildern der Schalen, gesellen sich mehrere in den Bildstreifen der Außenseiten. Erst sind es nur zwei, denen eine Flötenbläserin, nackt gleich ihnen, voraufschreitet: die schaukelnden Bewegungen lassen im Hinkrhythmus das Ringen ums Gleichgewicht deutlich erkennen. Meistens ist die Gesellschaft größer, den schon erwähnten Tänzen nicht unähnlich, hier aber vereint sich alles: Zecherlaune, Rausch und Sang, Musik und Tanz, in allem rhythmischer Schwung. Diese schwärmenden Züge, ob heimwärts oder ziellos, waren ein zu dankbarer Stoff, um nicht die Besten der Schalenmaler, die Euphronios, Hieron, Brygos herauszufordern. Daß diese Züge bei Nacht ihren Weg nahmen, wie uns zu denken nahe läge, fand ich nicht angedeutet, sah niemals Fackeln dabei. Es scheint durchaus, als sähen die Schwarmgenossen einander, ja, als wollten sie selbst gesehen werden. Bald sind's Männer allein, bald Männer und Weiber gemischt; Musik fehlt wohl nie, Flöten und Leiern: damit war in Wirklichkeit der Rhythmus gegeben, und diesen in den Bewegungen der frohen Gesellen zur Anschauung zu bringen, ist unverkennbar die Aufgabe, die die Maler sich stellen. Mag immerhin ein oder das andre Mal das Rundbild innen die bösen Folgen des zu reichlich genossenen Weines mit dem schon gerühmten Wirklichkeitssinn in richtigen „Genre-Stücken“ zur Schau stellen; mögen hin und wieder grade auch Störungen des Rhythmus die Maler reizen, unsicher taumelnden Schritt oder wildere Ausgelassenheit, ja sogar eine offenbar bei solchem Gelage oder dessen Nachfeier entstandene Prügelei zum Besten zu geben: selbst da findet ein Euphronios Gelegenheit, nicht allein große Mannigfaltigkeit lebendigster Bewegung zu meistern, sondern auch mit Rhythmus das Ganze zu durchsetzen. Meistens ist die Bewegung vorherrschend rhythmisch, ausgesprochen tanzartig. Auch hier das Zusammentanzen der Paare, die während des Zuges sich in beliebigem Wechsel zu lösen und neu zu verbinden scheinen, wie man es in den Straßen, auf den Plätzen der alten harmlos fröhlichen Roma vor dem Jahre 1860 an den schönen Oktober-Abenden, ebenfalls auf dem Heimwege von den Vignen her beobachten konnte. Am sprechendsten jedoch sind in den Schalenbildern die Eigenbewegungen der sämtlichen Teilnehmer solcher Umzüge. Die Körper neigen sich vor oder nach hinten, der Kopf, noch besondrem Zuge folgend, senkt sich oder wirft sich zurück. In freiem, ausdrucksvollem Spiel regen sich die Kräfte in allen Gliedern. Lose, geschmeidig und biegsam in den Gelenken, elastisch federnd, heben sich die Füße auf den Zehen, beugen sich, jede Härte, jeden Stoß vermeidend, die Kniee, wiegt sich der Oberkörper, nach vorn zusammengepreßt oder nach hinten gestreckt, in den Hüften, regen sich die Arme in mannigfachem Schwunge, weit gebreitet oder sich krümmend, die Hände der Armrichtung ent-

gegen sich bäumend, die Finger nicht mehr alle vier zusammen gleich, sondern ein jeder selbständig bewegt, sei es zum Zupfen der Saiten, sei es die Löcher der Flötenrohre zu decken, sei es zu begehrllichem Griffe sich krallend, wie bei Marsyas zu denken war. Stöcke und Trinkgefäße, in den Händen gehalten, verleihen den Bewegungen sprechenderen Ausdruck, markieren den Rhythmus, und noch reizvolleren Anteil hat daran das Gewand, das bald durch den Schwung der Bewegung sich entfaltend, dem unverhüllten Körper zum Hintergrund dient, bald von den Händen gefaßt, mit eigenem Schwingen, Flattern, Bauschen die Rhythmen des Körpers begleitet. Merken wir uns diesen augenfälligen Zug, um ihn später in Werken der Marmorkunst wiederzuerkennen!

Doch auch in ernsterem Tun fand des Künstlers Blick hinlängliche Gelegenheit ähnliche *Schemata* einzufangen. Wie vielerlei Schwebemomente zeigen uns ihre sich rüstenden, die Waffen anlegenden Jünglinge und Männer: das Aufheben des Schildes, das Darreichen des Panzers, der so eigentümliche, lang verkannte sprungbereite Antritt zum Waffenlauf, den auch die kleine Tübinger Bronze (Spr. 444) darstellt. Wie schwebend die Bewegung des Jünglings, der den Schwertriemen hoch hebt, ihn sich über die Schulter zu legen. Am meisten charakteristisch durch Rhythmus, das Anlegen der Beinschiene am frei gehobenen Bein, der vorgebeugte Oberkörper von dem andern Fuße in schwebendem Gleichgewicht gehalten. Das Schnüren oder Lösen eines Schuhs ergibt dasselbe Schema, das an der Balustrade des Niketempels fast schon wie ein nicht mehr zugehöriges Motiv wirkt, als solches vom Künstler selbst empfunden zu sein scheint, da er es nur an dem kurzen Nebenstück des Frieses, über der kleinen Treppe anbrachte. Durch die volle Bekleidung der Jungfrau und das reiche Spiel der Falten umgab er es mit neuem, dem „rhythmischen Stil“ doch so ganz zustehendem Reize. Am Parthenonsfries haben, wie man's nehmen will, die sich rüstenden Jünglinge oder der darstellende Künstler nicht mehr das Bestreben, ihre Rhythmik in der Beherrschung des Gleichgewichts zur Schau zu stellen: sie suchen und geben schlechtweg dem gehobenen Fuß eine Stütze.

Auch der Gebrauch des Schabers gibt dem Jüngling, der sich vom Staube des Turnplatzes reinigt, Anlaß die Gelenkigkeit seiner Glieder zu zeigen. Der Wagenlenker sichert sich gegen die Prellstöße des Rennwagens durch das Federn der „weichen“ Kniee. Halten später Bläser die Tuba hoch aufrecht, so malt Hypsis, im Streben nach Rhythmik, eine blasende Amazone auf federnden Knien vorgeneigt stehend, die an den Mund gesetzte Tuba vielmehr abwärts gerichtet. Scheint dort der Gedanke vornehmlich auf den weit hinaus gesandten Schall der Töne gerichtet, so hier auf das Zusammenballen der Lungen, dem auch die in die Seite gestemmte Linke zu dienen scheint. Doch mag Hauser Recht haben, wenn er die Amazone ihr Instrument nur probierend denkt.

Reizt unsre rhythmischen Maler schon jedes *Schema*, das den Körper aus der so lang bevorzugten Darstellung grad aufrechten, frontalen Standes herausdreht und beugt, so lieben sie doch ganz besonders Motive mit schwebender Eremia, in der eine Bewegung ausklingt, um für die folgende, oft in entgegengesetzter

Richtung verlaufende die Kraft zu sammeln, d. h. die bisher gespannten Muskeln zu entspannen, um nun andre an ihrer statt in Tätigkeit zu setzen (Brücke). Stark gebückt sieht man ein paar Mal einen Knaben, um ein laufendes Tier, Hasen oder Kaninchen mit beiden vorgestreckten Armen zu greifen. Aehnlich zusammengekauert, schwer verständlich uns solchen Tuns Ungewohnten, breitet ein anderer in entgegengesetzter Richtung die Arme, in der einen Hand, nach vorn wie zielend, den Stein in der Schleuder haltend, in der andern nach hinten die beiden Riemen-Enden. So sehen wir unsre Knaben wohl den Stein, den sie werfen wollen, zuerst gegen das Ziel hin recken, ehe sie denselben Arm die schleudernde Drehbewegung machen lassen. Aeüßerlich ähnlich, doch verständlicher ist das Zielen mit dem auf gespanntem Bogen liegenden Pfeil, das an Schützen, vornehmlich Amazonen zur Darstellung kommt, die entweder knieend, auch in Deckung, öfter stehend ihre Pfeile verschießen. Nicht allein die zwischen beide Arme gleich verteilte Kraftleistung des Bogenspannens und Pfeilhaltens gilt es zu erfassen, und dazu das zum Zielen erforderliche Zusammengeh'n der Arm- und Kopfhaltung; nein, auch die Beine haben die Aufgabe, zwecks sicheren Zielens, dem Oberkörper ruhiges Unterlager zu geben: daher entweder Knieen, oder Stehen in weitem Ausschritt, mit weichen — ich vernahm das Wort in den Bergen aus dem Munde eines Führers — Knieen. Besondre Erklärung heischt eine im Stehen schießende Amazone, die während des Zielens — in offenbarem Widerspruch mit dem eben Gesagten, vielfach Beobachteten — den vorgesetzten Fuß wie in tanzender Bewegung schwingen läßt, dergestalt daß man die Unterseite der Sohle sieht, unverkennbar ein gut beobachtetes, nur wie es scheint, nicht im rechten Moment wiedergegebenes Motiv. Aehnliche Reflexbewegung kann man Kegler machen sehen, mit dem Beine, das vor dem Wurf zurückstand, mit dem Wurfe nach vorn schwingt, und dessen loser Fuß nun den Lauf der Kugel spiegelt, den der Werfer sieht oder sehen möchte. Also wohl nicht eine Anwendung von Brückes Satz, daß der Künstler sein Bewegungs-Schema aus Beobachtung verschiedener Momente zusammensetze, sondern nur unrichtige Wiedergabe eines berühmten Vorbildes, in welchem der Schütz den Bogen auch nach abgeschnelltem Pfeil noch in derselben Haltung bewahrte, während das Auge dem Pfeile folgte, und der noch fliegende Pfeil im schwebenden Fuße sich spiegelt.

Dieses Suchen nach rhythmischen Schwingungen der Gliedmaßen wird besonders auffällig, wo es eigentlich im Ruhestand befindliche Körper ergreift. Deshalb neigt sich denn der sitzende Schreiber so stark nach vorn und bewegt auch Schreibtafel und Griffel in so demonstrativer Weise? Was ein Jüngling, der im Sitzen stark sich vorneigt, mit Händen, abwärts gereckt, zu fassen oder greifen vorhat, sieht man nicht; um die Bewegung an sich muß es dem Maler zu tun gewesen sein. Seltsam auch, wie ein anderer Jüngling im Sitzen sich auf den Stock stützt, um den einen, schwebend über dem Waschbecken gehaltenen Unterschenkel mit einem Schwamme zu waschen, Hartwig S. 206. Ist man einmal aufmerksam geworden, so fallen überall die an sich kaum notwendigen Schaukel-

bewegungen bei irgend welchen gymnastischen Uebungen auf, das starke Vor- oder Zurücklehnen bei Handhabung des Diskos, des Wurfspeers mit der Dreh- schlinge, bei Knaben, die nicht ganz verständlich ein Seil zum Wurfe schwingen, als wollten sie es wie ein Lasso gebrauchen.

Ebenso in ernstem Waffenkampf. Häufiger als früher glaube ich in dieser Zeit rhythmischen Tastens und Strebens in Kampfesbildern neben dem drohen- den auch den treffenden Streich, neben dem *παίειν* auch das *παίσαι* darge- stellt gefunden zu haben, wie es in besonderem Fall mit bestimmter Absicht grade Pythagoras bei dem Bruderzweikampf gewählt hatte. Nicht minder er- klärlich ist es, wenn man die unbändigen Kentauren von ihren Gegnern grausam durchstochen sieht. Auch das Fallen der Getroffenen suchen die auf Rhythmus bedachten Maler, den darzustellenden Moment jetzt, wie Brücke und Marey, mit Ueberlegung wählend, mannigfacher und wahrer zu gestalten: man vergleiche nur die gefallenen Krieger in den Giebelecken des Aphaiatempels, den wir später genauer zu betrachten haben werden. Das Hinstürzen des Getroffenen ist ja nicht eine einzige passive Fallbewegung, so wie etwa eine Statue umfallen würde, sondern im Falle regen sich, bewußt oder unwillkürlich die Glieder, dem Falle Einhalt zu tun: das ergibt Schemata und Eremien innerhalb der Fallbewegung, und diese ausdrucksvoll und verschiedenartig zu gestalten, sehen wir die Maler, wie z. B. bei Hartwig XII, Furtwängler-Reichhold 74, bemüht. Wie Tänzer- paare, auch Marsyas und Athena, am meisten die Säger, so werden jetzt auch die Gegner, im Wettkampf des Turnplatzes, die Boxer und mehr noch die Ringer, im Ernstkampf des Schlachtfeldes die Kämpfer mit Lanze und Schwert nicht mehr wie einst gleichbewegt einander gegenübergestellt, sondern kunstvoller verflochten in Bewegung und Gegenbewegung, wie es von den thebischen Brü- dern des Pythagoras wahrscheinlich gemacht, von Myrons Erechtheus-Eumolpus nur vermutet werden konnte. Gegen Theseus Schwert sieht man den Minotauros bei Hartwig IV. S. 161 sich wehren, in einem Schema, das manchem Tänzer ähnlich ist, auf federndem Knie, den rechten Fuß zum Stoß gehoben, auch die Arme viel drastischer brauchend als der Pankratiast eines Grabsteines von Halimus, Springer 463, den man nicht ohne Grund zur Illustration von Pythagoras Rhythmus benutzte, besser als für Polyklets Lieblings-Schema. Einen Satyr, der eine wider- strebende Bachantin wegzuziehn, oder die sich entziehende festzuhalten sucht, malte Chelis, Furtwängler - R. 43, Onesimos dagegen Achill, der den jüngsten Sohn des Priamos töten will, indem er das Thema, charakteristisch für die ganze Richtung, zweimal in entgegengesetztem Sinne behandelte: Einmal zieht der Grieche den widerstrebenden Knaben zum Altar, wie es scheint, in der Absicht, ihn dort zu schlachten; das andre Mal ist es der Knabe, der am Altar seine Rettung suchen möchte, woran sein Mörder ihn mit aller Kraft zu hindern sucht.

Genug der Beispiele. Wir begreifen, daß, wer den Rhythmus an unrichtigem Orte suchte, ihn da wo er wirklich, d. h. so wie ihn die Alten verstanden, von den Künstlern erstrebt war, nicht wahrgenommen, nicht als solchen gewürdigt



hat Auch nicht in den knappen und sparsamen und doch mit Recht hoch bewerteten Urteilen antiker Kritiker, wie sie uns besonders Plinius erhalten hat. Da wird als letzter der Bahnbrecher in der großen Malerei, vor Polygnot und seinen Genossen, Kimon von Kleonai genannt, der durch seine Herkunft vielleicht dem Polygnot nahestand, da es außer einem Kleonai in der Argolis auch einen gleichnamigen Ort im ionischen Norden, der Chalkidike, gab. Was von ihm gerühmt wird: er sei von der Gradansicht zu Schrägansichten des Körpers fortgeschritten, und besonders den Kopf in seinen vielfachen Wendungen und Ansichten wiederzugeben bemüht gewesen, läßt uns in der eigentlichen Malerei eben dieselbe Stufe erkennen, der unsere Schalenmaler angehörten. Ja, wenn man ein kurzes Wort des Plinius richtig deutet, erkannte Xenokrates, der antike Kunstkritiker, an Kimon ungefähr eben das an, was kein anderer, als wieder er, auch an Pythagoras und Myron gerühmt hatte, das Streben nach Rhythmus. Zwar diesen selbst nennt er dabei nicht, aber rühmt das, worin bei den Schalenmalern der Rhythmus am deutlichsten sich aussprach: die Gelenkigkeit der Glieder\*.

Waren denn aber diese großen Meister die einzigen Bildhauer, die sich des Rhythmus beflissen? Uebten sie nicht ähnlichen Einfluß auf die breitere Masse des Kunsthandwerks aus, wie genannter Kimon auf die Schalenmaler? Es fehlt in der Tat nicht an Beweisen solches Einflusses. Lange bekannt sind die Metopen des Parthenon, von denen allerdings fast nur die der Südseite hinlänglich erhalten sind. Weniger kann bei denen des Theseion von Rhythmus die Rede sein. Dagegen schließen sich von später bekannt gewordenen Werken die Metopen des Zeustempels von Olympia und des Schatzhauses der Athener in Delphi den Parthenonsmetopen an. Von eigentümlichem Interesse sind endlich die beiden Giebelgruppen des Aphaiatempels von Aegina; denn von ihnen stellt die westliche, mit kleineren Figuren, wie längst gesehen ist, eine ältere, die östliche eine jüngere Stilstufe da; jene dürfen wir noch vorrhythmisch nennen, diese ist von Rhythmusgefühl beherrscht. Die genannten Werke gehören allesamt der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts an, sind also den besprochenen Schalenmalereien gleichzeitig. Durch den beschränkten Raum ihres dem Quadrat mehr oder weniger nahekommenen Rechtecks übt die Metope auf die Bildgestaltung einen ähnlichen Zwang, bezw. Antrieb aus, wie bei den Schalen das Rund des Innenbildes, dieses freilich bestimmter noch als jenes Viereck die Phantasie anregend. Um so schwerer wiegt für den ganzen Geist der Vasenmalereien einer-, der Metopenbilder andererseits, die grundverschiedene Bestimmung der Werke, die mit diesen Malereien oder Skulpturen geschmückt sind. Dem privaten Leben dienend, wurden die Schalen vorzugsweise mit Bildern geziert, die Vorgänge eben dieses Lebens, sei's daheim, sei es in Gymnasium und Ringschule, im Freien oder in geschlossenen Räumen wiedergaben. Die Metopen dagegen und gar die Giebelgruppen, an halb oder ganz heiligen Gehäuden, heischten Darstellungen öffentlicher, allgemeiner Bedeutung. Für den Engraum der Metopen, der eigentlich nur zwei Figuren aufnahm, boten sich die Taten der sagenhaften Helden,

des Herakles und Theseus, Kämpfe mit Tieren und Unholden. Schafft die Person des Helden Einheit der Metopenreihe, wie in Olympia, am Delphischen Schatzhaus oder am „Theseion“, so sind die Gegner desselben Helden immer neue. In den Parthenonsmetopen der Südseite sind dagegen die Gegner immer dieselben Kentauren: das ergab eine andre Art der Einheit. Natürlich wurde die Einheit der Reihe nach inniger, weil in der ganzen Reihe ja Gegner derselben Parteien miteinander rangen, wie hier und in den drei andern Seiten des Parthenon. Jetzt haben wir es nur mit den Südmetopen zu tun, und zwar fürs erste nur mit den Kentaurenbildern. Deren Eigentümlichkeit „besteht in einer sehr genauen Berechnung und Abgewogenheit aller Bewegungen in jeder Gruppe. Sie greifen so ineinander und halten sich so in der Schweben, daß es in vielen Gruppen nicht wohl möglich ist, einen Fuß oder eine Hand anders zu richten, ohne dem Ganzen seinen Halt zu rauben. Je mehr die Ringer . . . äußerlich verflochten sind, desto deutlicher, aber auch desto selbstverständlicher ist jene innere Spannung, man kann sagen Gebundenheit“. Mit diesen Worten suchte ich im J. 1873 in meiner „Kunst des Pheidias“ S. 224 die Eigenart der Bewegungen zu charakterisieren. „Es kann nicht fehlen“, sagte ich weiterhin S. 227, „daß bei solcher Vorliebe für gesuchte künstliche Situationen auch gekünstelte zum Vorschein kommen, . . . aber eben diese lassen jenes Streben am besten erkennen, das nahe an das *contortum* des *doctus* und *operosus* Myron zu streifen scheint, wie auch der sehr charakteristische Gesichtsausdruck einiger Kentauren . . . an den Kopf des Myronischen Satyrs erinnert“. An Myron haben dabei auch Brunn und Michaelis gedacht. Myrons Marsyas und seine Sägergruppe hatte ich nicht lange vorher erläutert. An Rhythmus dachte ich damals noch nicht, doch zeigen meine angeführten Worte, daß ich etwas Wesentliches vom Rhythmus bildender Kunst, eben das Schwebende, das Gleichgewicht von zu voller Höhe hinaufgeführter Bewegung bereits empfand. Auch die „rhythmische“ Schalenmalerei und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung war damals noch nicht bekannt. Denken wir jetzt an das von ihr Gesagte zurück, so wird man bemerken, daß in ihr die Satyrn ungefähr die Rolle spielen, wie in unsern Metopen die Kentauren. Sind doch auch beide nur verschieden stilisierte Ausprägungen derselben Dämonen, zum Tragischen die Kentauren, zum Komischen die Satyrn. Waren diese ein dankbarer Stoff für die Schalenmaler, so eigneten jene sich besser für die große und ernste Kunst. Ihre Verwandtschaft wie ihre Verschiedenheit zeigt sich vornehmlich dem Weibe gegenüber, oder besser noch im Verhalten der Weiber den beiden Arten der Wildlinge gegenüber. Mit den Satyrn des Hieron z. B. tanzen die Weiber, als gehörten sie zu ihnen, auch sie des Dionysos Verehrer. Sie verhalten sich zu ihnen kaum anders als zu ihren ganz menschlichen Schwarmgenossen. Sind hier beide, Satyrn und bacchantische Frauen, eines Geistes, so sind in den Metopen andre Grenzen gezogen: die Kentauren sind, was später noch näher zu beleuchten sein wird, die zügellosen Wilden, die Sitte und Gesetz des menschlichen Lebens durchbrechen, sich an den Weibern der Helden vergeifen, darum von diesen abgewehrt und auf Leben und Sterben bekämpft

werden. Außerdem ist, wo es sich um Rhythmus handelt, nicht zu vergessen, daß Musenkunst zwar den Kentauren früherer wie späterer Zeit nicht ganz abgeht, dem Kreise jedoch, der uns augenblicklich beschäftigt, fern liegt. Hier also nicht Tanz und bacchische Lust, wie bei den Schalenmalern, sondern bitterer Kampfesernst, der in den Schalenbildern fast ganz den nationalen Kämpfen auch der Sagenzeit vorbehalten war. Die Rhythmik wird hier also ein andres Gepräge haben müssen, umso mehr als der Kentaur mit seinem Pferdeleib des Rhythmus minder fähig ist. Die klassische Kentaurenbildung, die sich in dieser Zeit durchsetzte, nimmt dem Pferdekörper nur Hals und Kopf, statt deren sie ihm eines Mannes Leib von den Hüften aufwärts gibt. Das Tier teilt dem menschlichen Teil von seiner Tiernatur mit, empfängt dafür mitunter etwas von Menschenart. So tun die Vorderbeine der Kentauren mitunter, als wären es Arme, so daß auch die Lapithen genötigt werden, doppelten Kampf zu kämpfen: mit den Beinen gegen die Vorderhufen, mit den Armen gegen die Arme des Halbtiers. Das ergibt eben die künstlicheren Schemata, wie sie ja selbst in den Schalenbildern nicht fehlen. Meistens begnügt sich der Künstler, die schönen, rhythmischen Schwunges — man vergleiche die Verse des Aeschylus S. 12 — so fähigen Bewegungen des Rosses zu steigern und darüber dem männlichen Oberkörper die volle Freiheit seiner Biegungen und Wendungen zu lassen. Rückt schon die Metope die Streiter dichter zusammen, so hat der Kampf auch durch den plötzlichen Ausbruch, durch die Zufälligkeit der als Waffen dienenden Gegenstände einen von gewöhnlichem Waffenkampf abweichenden Charakter. Ein wildes Gegeneinanderstürmen, bei dem sich auf der einen Seite tierische Wildheit, auf der andern menschliche Ueberlegenheit, besonders dem Pferdeleib gegenüber geltend macht. Schwebend, auf der Höhe rhythmischen Schwunges, haben wir aber nicht allein die im Sturm gegeneinander aufbäumenden sich gegenseitig bindenden Gegner zu beachten, sondern auch die freier schwingenden Gliedmaßen, die drohend zu Hieb, Stich, Wurf gehobenen Arme, Vorderhufen, selbst die Roßschweife nicht zu vergessen. Werfen wir einen Blick auf die zwei durch Schönheit und Erhaltung ausgezeichneten Metopen 27, 28 (Springer 496 b c). Der siegende Kentaur, über dem gefallenen Gegner aufbäumend, breitet die Arme wie im Triumph. Bei aller Sonderform gleicht dieser Siegesjubel doch so ganz der Ausgelassenheit mancher Schwärmergestalten in den Schalenbildern, auch in dem besondern Zuge, der weit markanter noch in dem siegenden Lapithen der Nachbarmetope hervortritt. Hier bewegte der gebändigte Kentaur beide Arme offenbar ähnlich wie die herrliche Niobide (Springer 540), die nach der Todeswunde im Rücken greift. Da trifft ihn die Waffe, etwa ein vom Festmahl aufgegriffener Bratspieß, den der jugendliche Held in schwungvoll rhythmischer Bewegung ihm in den Rücken stößt, während von den in entgegengesetzter Richtung ausgebreiteten Armen der Mantel herabhängt, in weiter Entfaltung ein guter Hintergrund für die Pracht des jugendlichen schön bewegten Leibes. So verschieden die Situation, so ganz gleicht doch der Jüngling so manchem Schwärmer der Schalenmaler. Wer sich danach umsieht, wird ähn-

liche Gewand- und Bewegungsmotive noch mehr in den Metopen des Parthenon leicht finden.

Der Kentaurenkampf im Westfries des „Theseion“ hat die Frauen, deren Bedeutung bald zur Sprache kommen wird, wieder ausgeschieden. Die dreifigurige Kaineus-Gruppe hat er zugefügt, ist sonst aber bei den zweifigurigen Gruppen geblieben, die er nur durch lose Füllfiguren erweitert. Obgleich starke Benützung der Parthenonsmetopen nicht abzuleugnen ist, blieb doch von deren Rhythmik hier nichts übrig. Auch in den Metopen dieses Tempels sind „palästrische Kunststücke“ nicht selten, doch gleichen sie den equilibristischen Satyrn des Duris und Euphronios nur allzuwenig. Dagegen begegnet in den Metopen des delphischen Thesauros der Athener mehr als ein Zug, der stark an die rhythmischen Schalenmaler erinnert. So die Bewegung des Minotauros unter dem übermächtigen Griff des Theseus (Springer 436 c) ganz wie auf einer Schale des Euphronios, dessen Stierbändiger Theseus gleichfalls an demselben Schatzhaus (Springer 430 b) wiederkehrt. Der Gegner des Herakles ebenda (Springer 430 a) zeigt durchaus das rhythmische Motiv des zurücksinkenden Verwundeten, das Furtwängler besonders auf Vasenbildern des hier so oft schon herangezogenen Kreises nachwies, um ein solches Schema auch dem Ostgiebel des von ihm ganz neu beleuchteten Aphaiatempels einzufügen. So viel Scharfsinn und Mühe jedoch auf die Neuordnung beider Giebelgruppen dieses Tempels verwandt worden ist, und so schwer es ist, ohne Nachprüfung der Originale oder auch nur der Abgüsse den sorgfältigen Beobachtungen und den aus ihnen gefolgerten Sätzen zu widersprechen, so schwer hält es doch, Anordnungen anzunehmen, die so viel Unbegreifliches im Einzelnen und ein so unerhörtes Auseinanderfallen beider Hälften jeder der beiden Giebelgruppen bieten\*. Grade die Figuren des Zurücksinkenden, die der Marmorkunst so sehr zu widersprechen scheinen, haben ja auch Mackenzies auf Untersuchungen der Abgüsse beruhenden Widerspruch erfahren. Das mag dahingestellt bleiben: die stilistische Verschiedenheit beider Gruppen besteht so wie so, und bei ihrer Formulierung durch Brunn, lange vor Furtwänglers Entdeckungen, fiel auch schon das Wort Rhythmus.

Brunn, Kleine Schriften II 170, hatte den stilistischen Unterschied beider Giebelgruppen so erklärt, daß der westliche einem älteren zurückgebliebenen, der östliche einem jüngeren fortgeschrittenen Meister zuzuteilensei. Er fand „die Steifheit, oder sagen wir die streng metrische Schärfe in den Stellungen der Figuren der Westgruppe, in dem Ostgiebel mehrfach einem etwas mehr rhythmischen Fluß der Bewegungen gewichen.“ Brunns Vorurteil vom Unterschied zwischen Metrum und Rhythmus ist schon früher, S. 6 f. kritisiert, da es galt, die irrige Auffassung des Rhythmus als eines in den Linien und Umrissen wahrnehmbaren Flusses, die grade von ihm, wenn nicht erdacht, doch vornehmlich gefördert war, zu widerlegen. Was Rhythmus in bildender Kunst zu bedeuten hat, illustrieren grade die Figuren dieser beiden Giebel vorzüglich. Erstens deshalb, weil die nur in kleinerer Zahl erhaltenen Figuren des Ostgiebels, nämlich eines Sterbenden, eines Bogenschützen, eines Fallenden, (eben des „Hinsinkenden“ Furtwänglers)

Schemata wiederholen, die auch im Westgiebel sich finden; zweitens, weil beide Giebel, oder wenigstens der östliche zweifellos dem Meister Pythagoras gleichzeitig ist, der „zuerst auf Rhythmus sein Augenmerk richtete“, dem es also ebensowenig an Zeit- und Zunftgenossen gefehlt haben kann, die des Rhythmus bar waren wie der Meister des aeginetischen Ostgiebels. Am leichtesten macht wohl die Vergleichung des schießenden Herakles mit dem Teukros oder Paris des Westgiebels klar, was Rhythmus ist. Eben darin schien der auf die Pytho-Schlange schießende Apollo des Pythagoras mit diesem Herakles vergleichbar, und wurde deshalb S. 35 auf das hier zu Sagende verwiesen. Das allgemeine Schema des Bogenspanners zeigen auch die beiden Schützen des Westgiebels, die wirklich und lebendig gespannte Kraft aber nur der Herakles. Nur bei ihm gewahrt man die Anstrengung, die es Arme und Schultern kostet, den Bogen zu spannen, so sehr, daß Kopf und Nacken einsinken. Nur bei ihm legt sich infolge dieser Anstrengung auch das Gewicht des Oberkörpers stark nach hinten, so daß das Gesäß mit dem ganzen Oberschenkel sich fest auf die Ferse preßt und diese nun wirklich das elastisch gespannte Knie federnd trägt. Die beiden andern Schützen stemmen statt dessen das rechte Knie auf den Boden und muten damit dem Beine keine sonderliche Krafftleistung zu. Kurz sie machen, der Teukros mehr noch als der Paris, den Eindruck, als wären sie mit dem Anziehen der Sehne noch gar nicht ans Ende gelangt. Wie jede Bewegung, die in Wirklichkeit oder im Bilde — in dem Moment-Lichtbild ist das ja möglich — fixiert wird, ehe sie von selber aufhört und zum richtigen Schwebemoment der Eremia gelangt ist, den Eindruck des Steifen, wie durch Zauber Erstarrten, oder auch rein mechanischer Bewegung macht, so auch diese beiden Schützen. Mehr noch die Sterbenden in beiden Ecken, der auf dem linken Ellbogen ruhende stärker als der auf den rechten sich stützende. Wie ungleich besser dagegen der aus der linken Ecke des Ostgiebels erhaltene, der zwar, ruckweise zusammenbrechend, auch nicht lange in dieser Lage verharren wird, aber doch an Schild und Speerhand für kurze Zeit einen Anhalt findet und den sinkenden Kopf nur mühsam noch soweit hoch hält! Die Unverständlichkeit der beiden fast knieenden Lanzner vom Westgiebel beruht hauptsächlich auf der nicht zu ihrem Ende geführten Bewegung, was eben das Nichtrhythmische ist. Dagegen hat der zum Zugreifen geneigt Vorschreitende bei den Schalenmalern seines Gleichen und ist nur unklar geworden dadurch, daß wir nicht mehr sehen, was sich vor ihm befand. Auch hier kann Furtwänglers Herstellung unmöglich befriedigen. Kurz, der Meister des Ostgiebels war auf Rhythmus bedacht, der des Westgiebels noch nicht. Auf ihn würden eher die kurzen Schlagworte passen, mit denen die „harten“, „steifen“ Gestalten von Kanachos bis Hegias auch Kritios und Nesiotes getadelt werden. Dieser altertümlichen Steifheit stellt Quintilian II 13, 8 in der Malerei Kimon gegenüber, zwar ihn selber nicht nennend, aber die ihm nachgerühmten Fortschritte, in der statuarischen Kunst Myrons Diskobol wegen seiner geschmeidigen Beweglichkeit *flexus* und *motus*.

## VIII.

**Nach der rhythmischen die ethische Kunst des Polygnot und Pheidias.**

In den antiken Kunsturteilen wird des Rhythmus nach Myron nicht wieder Erwähnung getan. Die mit ihm verbundene Symmetrie dagegen wird auch später noch öfters, so bei Zeuxis, Euphranor, Lysippos hervorgehoben. Daraus werden wir nicht schließen, daß man den Rhythmus später vernachlässigt habe: nur der besondern Vorliebe für tanzartige Bewegung, wie sie in archaischen Werken in übertriebener Weise fort- oder wiederaufgelebt ist, begab man sich, als sie ihren Zweck erfüllt hatte. Wie ein Mensch des Turnens und Tanzens genug getan zu haben glauben mag, wenn er seiner Glieder und ihrer Bewegungen völlig Herr geworden ist, sich zur Freiheit durchgerungen hat, so mußte auch der Bildkunst bereits in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts die Erkenntnis kommen, daß, so schön Tanz am rechten Orte sein möchte, ihrer doch höhere Aufgaben warteten. An den Südmetopen des Parthenon zeigte sich bereits, und weiterhin wird es sich noch besser zeigen, daß die Vertauschung der Satyrn mit den Kentauren einen Wandel in der ganzen Lebensauffassung bedeutete. Die Vasenmalerei, die uns vollständiger und ausgiebiger als irgend ein anderer Zweig antiker Kunst die Entwicklung in jenen Perioden schauen läßt, hat uns durch ein mit Recht berühmt gewordenes Gefäß den Wechsel zweier Stile zum Bewußtsein gebracht. Den besten und charakteristischsten Schalenbildern der Euphronios, Hieron, Brygos stellt sich der Krater von Orvieto (Springer 479 das Hauptbild, nicht vollständig) als eine neue Welt gegenüber, wie zu der neuen würdigen Wiedergabe in Furtwängler-Reichholds griechischen Vasenbildern Taf. 118 f. von Hauser gebührend betont ist. Dort lauter Bewegung und, wie die mit Vorliebe tanzartig, in Spiel und Lustbarkeit bewegten Körper verraten, Bewegung um ihrer selbst willen dargestellt: hier im Hauptbild gar keine Bewegung, nur eine Zusammenstellung von Helden, außer der einen Göttin Athena, alle in ruhig würdevoller Haltung, ohne Handlung, scheinbar in ernster Ueberlegung, wobei ein jeder seine Eigenart kundgeben kann in seinem besondern Schema (nicht der Bewegung sondern der Ruhe), zumal sie nicht mehr auf eine Linie gereiht sind, sondern auf besonders angezeigtem Boden sitzend, liegend, stehend, sich neben-, hinter- und übereinander präsentieren. Nicht Tanz, Spiel und Festlust, sondern Ernst, Würde und große Dinge wollte dieser Maler, wie Polygnot sie wollte. Denn wie jene Schalenmaler sich an die größeren Namen Kimon, Pythagoras, Myron anreihen mußten, so bekamen der Krater von Orvieto und die immer zahlreicher sich sammelnden Gefäßmalereien gleichen Stiles den Namen der Polygnotischen, weil sie uns die neue Weise der

großen Malerei endlich auch durch Anschauung kennen lehrten, denen sich in der Rundbildnerei Pheidias anreihet.

Von allen großen Wandgemälden, mit denen Polygnot und seine Genossen Mikon, Panainos Hallen und Tempel in Delphi, Plataiai, Thespien und vor allem in Athen schmückten, bleiben immer noch die „Einnahme Ilios“ und „die Unterwelt“, obwohl im Ganzen nur durch die Beschreibung des Pausanias überliefert, das bedeutendste und gewichtigste Zeugnis seines Schaffens. Auch hier, und zwar in beiden gleichmäßig, fällt auf, daß fast alle Hauptpersonen in ruhiger Haltung, handlungslos sich darstellen, selbst die Fürsten im Gericht über Aias Frevel an Cassandra und der Göttin. Einzig Neoptolemos, der so spät erst in den Krieg zog, ist von den Großen noch mit Erschlagen von Troern beschäftigt. Sonst erscheinen in Tätigkeit und Bewegung in „Ilios“ nur dienende Leute, so bei Menelaos Zelten und Antenors Hause. Zu ihnen darf man auch Epeios zählen. Ebenso in der Unterwelt die Büßer, die namenlosen, die gegen die einfachsten Gebote der Elternliebe, der Gottesfurcht gesündigt, oder die Weihe verschmäht hatten, so gut wie die sagenberühmten, Sisyphos und Tantalos. Hier brauchte der Künstler nur die schon von Sage und Dichtung geschaffenen Typen auszugestalten. In Tätigkeit sind auch hier Dienende, die Leute des Odysseus, außer ihm selbst die einzigen Lebenden, beschäftigt, die Opfertiere herbeizubringen, wie ihr Herr, den Genuß des Blutes zu überwachen. Dabei ergaben sich charakteristische Schemata, wie sie die Schalenmaler dem Leben abzulauschen und lebendig wiederzugeben liebten. Was sie um seiner allgemein menschlichen und natürlichen Wahrheit willen hoch hielten und um dieser allgemeinen Wahrheit willen zu meistern suchten, trat jetzt in den Dienst einer höheren Wahrheit. Man kehrte vom Alltäglichen zu den hehren Gestalten der Sage zurück, aber man sah zu ihnen nicht mehr als zu den strahlenden Großen einer unerreichbaren Ferne auf. Das eigene große Erlebnis hatte andre große Maßstäbe gegeben, hatte die Götter und Heroen den Lebenden näher gebracht. Gegen die gemeinsamen Feinde hatte man sich ihnen in Kampf und Sieg verbunden gefühlt. Der für das Charakteristische und Bezeichnende jeder Lebensäußerung geschärfte Blick sucht jetzt das wahre tiefinnerste Wesen d. i. das Ethos jener Großen, wie es Homer in Worten schon so meisterlich, die bildende Kunst aber nur noch in ersten Entwürfen erfaßt hatte, auch in ruhendem Dasein auszugestalten. In dem gleichen Bemühen gingen ihnen die großen Dramatiker sicherlich mehr voran als zur Seite. So hören wir denn in der Bilderbeschreibung gar oft das Wort Schema, das für die Rhythmik so bedeutsam war. Hier vorzugsweise Ruhe-Schemata, sind es dort Bewegungs-Ereignisse. Doch ist uns klar geworden, was auch Adolf Hildebrand kürzlich hervorhob, daß eine jede „Stellung“, d. h. jedes Ruhe-Schema das Ende einer Bewegung ist, also im Grunde derselben Forderung Genüge tun muß wie die Bewegungs-Ereignisse: zu ihrem wirklichen reinen Ende geführt zu sein, um rein und voll als Ruhemotiv zu wirken. Die großen Toten, die Odysseus im Hades antraf, und andre, die andre Dichtungen genannt hatten, oder der Volksglaube kannte, sie sind zwar alle Ruhende, aber

ruhend, wie sie auch im Leben sich ruhend verhalten mochten. Manche Schemata, wie die mit Knöcheln spielenden Pandareostöchter, die mit Würfelspiel sich die Zeit vertreibenden Freunde des Palamedes, Jaseus und Phokos, die Freunde, mögen sogar an Schemata der rhythmischen Maler erinnern, und wenn Paris die spröde Amazone Penthesileia durch Händeklatschen zu locken sucht, oder Phädra sich schaukelt, da sehen wir leicht, was die „Polygnotischen“ Vasen und die Friese von Giölbashi-Trysa reichlich bestätigen, daß Polygnot selbst nicht minder durch die Schule der Rhythmiker hindurchgegangen war. Liebe und Pflege des Rhythmus in Musenkunst und Tanz waren im Osten, bei den Joniern vor allen, lange zu Hause gewesen, und wenn nicht Kimon, der Kleonaeer, so war doch sicher Pythagoras, der erste plastische Rhythmiker, ein Jonier von Geburt. Besser noch wird Jonien sich später als Heimatland des Rhythmus zu erkennen geben.

Der neue Geist, der in Polygnots großer Malerei auflebte, brach alsbald auch in der Rund- und Flachbildnerei hervor, welche, die Heiligtümer zu schmücken berufen, mehr als die Erzbildnerei der Malerei zu folgen imstande war. Sind die zwei Aphaiagiebel, wie wir gesehen, noch im vorrhythmischen und im rhythmischen Stil gehalten, so tritt am nationalen Zeustempel in Olympia zum ersten Mal die neue Weise, die zum Unterschiede nun die ethische heißen mag, in voller Deutlichkeit hervor. Sobald der Polygnotische Krater von Orvieto der Archaeologie die Augen geöffnet hatte, ward bald von allen Seiten die Uebereinstimmung seines Hauptbildes mit zunächst dem Ostgiebel anerkannt. Zu beiden Seiten des unsichtbar gegenwärtigen Zeus, hier Oinomaos und seine Gemahlin Sterope, hier Pelops neben der im Wettkampf auf Leben und Tod zu erringenden Hippodameia: sie stehen in derselben ruhig würdevollen Haltung mit so stillem und doch vielsagendem Ausdruck ihrer Schemata da, wie die Figuren jenes Vasenbildes. Durchaus gleich auch grade die hohen, schlanken Gestalten mit den vollsaftigen Gliedmaßen, so grundverschieden von den gedrungenen, sehnigen Gestalten beider Aphaiagiebel. Nicht minder unverkennbar ist die äußere wie innere Verwandtschaft mit den ragenden, großen Gestalten der Aeschylischen Bühne: Agamemnon, Klytaimnestra, Orest, Athena, Apollon der Orestie sind Schöpfungen eines und desselben Geistes wie die Götter und Helden des Zeusgiebels oder des Vasenbildes, mag man diese nun auf die Argonautensage, oder auf die Heroen bei der Marathonschlacht beziehen, oder, besser wohl, wie sie gleich zuerst verstanden wurden, auf den alsbald wieder zu erwähnenden Zug des Herakles und Theseus mit andern Helden gegen die Amazonen. Das wäre, neben nordionischem, auch, zum zweiten Male schon, attischer Einfluß.

Der andre Zeusgiebel, mit seinem wilden Kampfestoben, scheint auf den ersten Blick von ganz andrer Art. Doch auch der Krater von Orvieto trägt auf der Kehrseite, nicht minder Polygnotisch, den Untergang der Niobiden durch Apollons und der Artemis Pfeile; und Kampfesbilder waren Polygnot ja nichts weniger als fremd. Sehen wir genauer zu, so wird sich der neue Geist in der Westgiebelgruppe sogar noch mächtiger offenbaren. War es doch möglich, schon



ehe deren Figuren aus dem Erdboden wiedererstanden, lediglich an der Hand von Pausanias Beschreibung nicht allein die Grundzüge der Komposition, sondern auch grade das Polygnotische darin zu durchschauen\*. Das Ethische, das Polygnot seinem Kentaurenkampf im athenischen Theseus-Heiligtum verlieh, war die Einmischung der Frauen, die z. T. schon bei den Südmetopen des Parthenon gewürdigt werden mußte. In Sage und Dichtung war mit der Hochzeit des Peirithoos, der in Odyssee 21 noch nicht der Theseusfreund geworden ist, wie in attischer Interpolation von Ilias 10, wohl die Ungebühr und Bestrafung des einen Kentauren Eurytion verbunden, nicht aber der große allgemeine Kampf. Dessen ältere Darstellungen, wie z. B. auf dem Schilde des Hesiodos oder auf der bilderreichsten aller Vasen in Florenz, entbehren noch der Frauen. Erst seit der Mitte etwa des fünften Jahrhunderts zeigen eine Anzahl Vasenbilder, die offenbar von einem Vorbilde abhängen, den Kampf als bei der Hochzeit ausgebrochen. Damit eröffnen sich der darstellenden Kunst nach allen Seiten neue Blicke in Leben und Wirklichkeit, die bei den Metopen bereits berührt sind. Raum und Zeit, die auch in den Tragödien von Aeschylus bis Euripides an Anschaulichkeit stetig gewinnen, kommen in der Darstellung zur Geltung. Das Haus der Fürsten, ja der Thalamos mit seinen Türen, der Männersaal mit seinen Säulen, die mit Polstern, Decken, Kissen belegten, den vierbeinigen Gästen zuliebe niedrig auf dem Boden hergerichteten Lager, die Tische, Gefäße, Bratspieße, Leuchter, das Schlachtbeil geben dem Ganzen Fülle und Farbe des Lebens, dienen mitsamt den vom Herde gerissenen brennenden Scheiten den Waffenlosen zur Wehre. Der Kampf bekommt damit sein neues eigenartiges Gesicht. Bedeutsamer noch sind die ethischen Motive: der Sitte und Heiligkeit von Haus und Altar stellt sich die rohe, frevelhafte Verletzung beider durch die zügellosen Gäste gegenüber. Das gebrochene Gastrecht, die angetastete Schamhaftigkeit der Frauen, die Reize weiblicher und knabenhafter Schönheit wecken wilde Triebe bei den Einen, edlen Kampfeswut bei den Andern. Ist es möglich, in diesen Neuerungen, ebenso wie etwa in der lebendigen Schilderung, die Aeschylus Theberinnen von dem Schicksal eroberter Städte geben, nicht die Schrecken der Perserinvasion nachklingen zu hören? So frei wie die Malerei konnte freilich die Steinskulptur mit jenen äußeren Dingen nicht schalten; um so besser gebot sie über die ethischen Motive. Doch auch von den Aeüßerlichkeiten blieb im Westgiebel noch genug, an das malerische Vorbild zu erinnern, und andres, was die Zeit zerstörte, dauert in Pausanias' Worten. Weiterhin werden wir in anderm Zusammenhang noch des Einzelnen gedenken. Nur die Verkürzung zweier Kentauren sei als ein Stück malerischer Kunst schon jetzt genannt.

War es genug getan, solchen Einflüssen der großen Malerei nachzuspüren? Bleibt nicht auch das noch zu beachten, daß beide Giebel auch durch ein inneres Band zusammengehalten werden, und mit ihnen auch noch die Metopen, vorn und hinten über den Türen des Tempelhauses? Beiden Giebeln gemeinsam ist ja die unter göttlichen Schutz gestellte Heiligkeit der Ehe, für die Apollon bei Aeschylus, in seiner Verteidigung von Orests Rache, so nachdrücklich auf

Zeus und Heras Vorbild verweist. Im Ostgiebel wird die Freieung des Pelops, im Westgiebel die Ehe des Peirithoos gegen Bosheit und Roheit von Zeus selbst und Apollon in Schutz genommen. Wichtiger noch, ja das Größte ist hier, am panhellenischen Tempel des höchsten Gottes, die panhellenische Idee: Vorn der Held, der dem Peloponnes seinen Namen gab, hinten die Helden von ganz Hellas, vor allem von Athen und Thessalien, also von Mittel- und Nordgriechenland, den gleichen Kampf für Recht und Gesittung kämpfend. In den Metopen endlich Herakles, der Zeussohn, der für ganz Hellas, ja für die Welt und Menschheit überhaupt seine mühevollen Kampfesbahn durchmißt.

Wo so viel Einheit des Planes in der künstlerischen Ausschmückung des Tempels und in diesem Schmucke soviel Polygotisches sich offenbarte, da konnte man füglich nicht umhin, nach einem Meister, der das Ganze bedachte, zu fragen. Panainos, der Bruder oder Neffe des Pheidias, meinte man, sei es gewesen, der ja in Athen Polygnots Mitarbeiter an großen Werken war, und dessen Tätigkeit im Zeustempel bestens bezeugt ist. Als ob Polygot, der doch selbst nicht aus dem eigentlichen Jonien, sondern aus dem ionisierten, doch seit geraumer Zeit bereits unter athenischer Einwirkung stehenden Norden kam, in Athen seine Kunst ausgeübt haben könnte, ohne hier, wo so schon viel Jonisches im Blut und Wesen des Volkes lebte, ebenso wohl zu empfangen wie zu geben, und ohne die Bildhauerei so gut wie die Malerei zu befruchten. Wurden hier Mikon und Panainos seine Schüler und Arbeitsgenossen, ließen selbst die Töpfer ihre Gefäße, wie den Krater von Orvieto und so viele andre, statt rhythmisch, jetzt polygotisch ethisch bemalen, so konnten doch auch die Bildhauer nicht umhin, von dem großen Thasier zu lernen. Wie Panainos, war auch dessen Bruder oder Oheim, Pheidias, Maler gewesen, bevor er sich ganz der Bildnerei in Erz, Gold-Elfenbein und Stein ergab, um, was an seiner Bildnerei der Malerei zu tun übrig blieb, seinem Panainos zu überlassen. Daß Pheidias von Polygot gelernt hat, ist längst anerkannt. Am besten beweist es vielleicht sein erstes Werk, das nach der ungenügenden, rein äußerlichen, nur Namen nennenden Beschreibung des Pausanias, nicht ohne Hilfe von Beispiel und Vermutung vorgestellt werden kann. Es war für Delphi bestimmt, ein Weihgeschenk Athens von der Marathonischen Beute. In Delphi hatte nach Roberts Untersuchungen Polygot damals noch nicht gemalt, wohl aber in dem zwischen Delphi und Athen gelegenen Plataiai und in Athen selbst. Die Mitte von Pheidias Gruppe nahm Miltiades ein, der Sohn und Nachfolger des athenischen Kolonisators im ionischen Norden, Polygnots Heimat; derselbe Miltiades, den als Sieger von Marathon auch Polygot in seinem großen Schlachtgemälde der athenischen Gemäldehalle ungefähr zur selben Zeit auszeichnete. Pheidias stellte Miltiades, den Sieger, zwischen Pallas Athene, die Göttin Athens und Apollon, den Gott des Nationalheiligtums. Wer nun der klassischen Auszeichnung des Siegers durch Kränzung und der Nike mit der Siegerbinde auf der Hand von Pheidias' olympischem Zeus und seiner Parthenos gedenkt, kann nicht wohl in Zweifel sein, wie er jene Dreieit, Athena, Miltiades, Apollon zu verstehen habe: Pallas hat ihren Helden, der ja

doch auch für Hellas gesiegt hat, dem Delphischen Gotte zugeführt, um ihn hier mit des Gottes Lorbeer zu schmücken. Als Zeugen standen jederseits fünf attische Landesheroen, so viele als jetzt Stämme Attikas waren. Also im Ganzen dieselbe künstlerische Idee, die derselbe Pheidias auch bei seinem Zeus in Olympia und bei seiner Parthenos, insgesamt auf drei Hauptstationen seiner Künstlerlaufbahn wiederholt hat: ein durch mehr innerlich bedeutende als äußerlich markante Handlung verbundener Dreiverein zwischen Zeugen beiderseits. Am Zeusthron, d. h. seinem Unterbau, war es die aus dem Meere aufsteigende Aphrodite, von Eros unterstützt, von Peitho bekränzt. An der Basis der Parthenos war es Pandora zwischen Hephaistos, ihrem Bildner, und Athena sie begabend, d. h. wohl, wie Hesiod dichtet, mit der Stirnbinde das Haupt des ersten Weibes umwindend. In allen drei Gruppen also die Kränzung als sinnvollster und schönster Ausdruck der Vollendung. Als Zuschauer bei der Erscheinung der göttlichen Aphrodite, wie bei Erschaffung der irdischen, die Götter des Olymp. Dreivereine, ohne Zuschauerreihen, doch gleichen Geistes, sind die drei berühmten Dreifigurenreliefs, die von der attischen Tragödie auf der einen, von Pheidias auf der andern Seite kaum zu trennen sind. Dreifigurenbilder hatte schon die archaische Kunst reichlich geschaffen, aber damals mußte Kampf oder starke äußere Bewegung sie einen, jetzt war das äußere Tun gering, im Vergleich zu innerer Regung und Gemeinschaft, wie sie auch Apollon und Athena mit Pheidias' Miltiades verband. Wenn eine kleine Wiener Bronze, Apollon, wahrscheinlich mit dem Bogen in der Rechten, der den Lorbeerstamm mit der Linken aufstützt, und den Kopf, deutliche Beziehung zu etwas neben ihm aussprechend, zur Seite wendet, den Apollon der delphischen Gruppe wiedergibt, und nach dieser Bronze, wie durchaus wahrscheinlich ist, die lebensgroße Apollostatue aus dem Tiber, im römischen Nationalmuseum, zu ergänzen ist; dann gibt es fürwahr im Bereiche griechischer Plastik nichts, was, äußerlich im Adel der Formen, innerlich in der stillen Andacht des Moments, dem Polygnotischen Hauptbild des Kraters von Orvieto, wie der Ostgiebelgruppe des Zeustempels von Olympia so ähnlich wäre, wie jene erste große Schöpfung des Pheidias.

Eben dieser war es ja doch auch, der, das große Tempelbild zu schaffen, nach Olympia berufen ward. Wie viel besser berechtigt ist es also, Pheidias selbst den Anteil am Tempelschmuck zuzuweisen, den man dem Panainos geben wollte. Die Olympische Tradition, die anzuerkennen Neuere sich freilich beharrlich sträuben, nannte ja als Meister der beiden Giebelgruppen Paionios und Alkamenes, beide demselben ionischen, besser dem ionisch-attischen Norden entstammend wie Polygnot. Alkamenes wird als Schüler des Pheidias, ihm nächststehend gerühmt, durch Werke in Attika vielfach bezeugt; der andre Paionios, gar nicht außer Olympia, hier aber durch die goldne Nike über dem Ostgiebel, sicherlich doch eher Bestätigung als Verdächtigung seines Anteils am Ostgiebel. Was endlich sähe der andern Nike des Paionios ähnlicher als die berühmte Aphrodite, die meistens dem Alkamenes zugeschrieben wird? Wir können also getrost auch ohne besondere Bezeugung Paionios so gut

wie Alkamenes zu dem Künstler-Stabe zählen, der Pheidias nach Olympia begleitete.

Der Bilderschmuck des Zeustempels ist schon nach dem vorher Gesagten in sich so einheitlich, ist auch mit dem reicheren des Tempelbildes so durchaus eines Geistes, grade wie der Bilderzyklus des Parthenon mit demjenigen der Parthenos selbst. Nach der ins Einzelne gehenden Schilderung der regen Kunsttätigkeit, die sich unter Perikles in Athen entfaltete, bei Plutarch, Perikles 12 f., der so augenscheinlich den Parthenon und sein Bild im Auge hat, war hier Pheidias der leitende Geist, und solche einheitliche Leitung bestätigt alles, was wir von dem großen athenischen Tempel und seinem Bilde besitzen und zu erkennen vermögen. Dasselbe haben wir also auch für Olympia anzunehmen. Hier war der große Tempel um 460 jedenfalls soweit vorgerückt, daß man sowohl an den Skulpturenschmuck wie an das Tempelbild selbst Hand anzulegen und Vorbereitung zu treffen Grund hatte. Wie in Athen später, wird auch in Olympia beides, wenn auch nicht ganz gleichen Schrittes, miteinander vorgerückt sein. Die Meinung, daß der Tempel im Wesentlichen fertig gewesen sei, ehe Pheidias berufen wurde, ist an sich durchaus unwahrscheinlich und beruht hauptsächlich auf dem alten Vorurteil, daß Pheidias den Zeus erst nach der Parthenos geschaffen habe. Dörpfeld, der sich grade in Olympia zum unübertroffenen Meister der Architekturforschung herausgearbeitet hat, suchte jene Meinung durch scharfsichtige Beobachtung, wie immer, zu stützen; doch sind die aus der Beobachtung gezogenen Folgerungen nicht stichhaltig. Grade in den letzten Jahren ist die Frage lebhaft besprochen und verschieden beantwortet worden, doch mehr und mehr behauptet sich siegreich die zuerst von Georg Loeschke begründete Ansicht, daß das Bild des Zeus von seinem Tempel zeitlich nicht so weit zu trennen sei\*.

Keines andern griechischen Meisters Leben und Persönlichkeit ist so sehr mit der Geschichte seines Staates verbunden wie die des Pheidias. Daher sind uns über keinen so genaue Einzelheiten bekannt, wie über den Sohn des Charmides, aber auch über ihn grade nur das, was mit dem Oeffentlichen zusammenhing. Das Ganze seines persönlichen Schicksals verfiel alsbald nach seinem Tode der Vergessenheit, und es verging beträchtliche Zeit, ehe das moderne Interesse an den Größen der Litteratur- und Kunstgeschichte erwachte. Durch das ganze Altertum strahlt der Ruhm seines Zeus und seiner Parthenos, aber welches dieser beiden Werke das früher geschaffene war, darüber hatte man augenscheinlich keine gewisse Nachricht. Es ist eitles Bemühen, durch kritisches Prüfen ermitteln zu wollen, welche der einander widersprechenden Angaben glaubwürdiger sei. Keine von beiden beruht auf Ueberlieferung, beide nur auf Legende. Erst neuere Forschung konnte das größere Alter des Zeustempels, und damit auch seines Bildes feststellen. In Olympia, scheint es, leuchtet aus dem Werk des Pheidias kennbar noch Polygnots wie Aeschylus' Einfluß hervor: in Athen ist, außer etwa in den Metopen, alle fremde Einwirkung, selbst die des Sophokles im Feuer von Pheidias' Geist zu einem Gusse verschmolzen. Im Bil-

derschmuck des Zeustempels sahen wir den panhellenischen Gedanken Giebel und Metopen durchdringen und einen, dabei Zeus an der Stätte seines Heiligtums persönlich, sonst, wie in Aeschylus' Promethie, nur aus der Ferne wirken, durch seine Söhne Apollon und Herakles seinen Willen auf Erden vollziehn. Nicht anders im Bilderkranz des Thrones: Apollon und Artemis strafen Niobe, Herakles bekämpft mit den Helden von ganz Hellas die Amazonen, ein mythisches Gegenbild des Perserkampfs. Weiter noch als für Hellas und die Hellenen öffnet sich Sinn und Gemüt in den Bildern der Thronschranken. Hier besonders werden wir sowohl an Polygnot wie an Aeschylus erinnert, durch die Trilogien des Panainos an diejenigen der Tragoedie. Des Aeschylus großartigste Dichtung, seine Promethie, ist, ob auch verkannt, eine Verherrlichung des Zeus und seiner Weltharmonie. Derselben Harmonie gab Pheidias zweifachen Ausdruck an seinem Tempelbild, zu oberst in den Chariten und Horen, die, Bilder des Rhythmus in Raum und Zeit, neben dem friedeseligen Haupte des Gottes tanzend standen zu unterst durch das Bild der meergeborenen, unter die Götter tretenden, in Schönheit und Liebe waltenden Aphrodite.

Werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf den Schemel unter den Füßen des Gottes. Denn hier finden wir, hochbedeutsam, das einzige Bild, das dem Zeus und der Parthenos gemeinsam ist und das zeitliche Verhältnis beider Werke, die Priorität des Zeus sicherstellt. Es war der Amazonenkampf, nicht wieder der des Herakles und der Helden von ganz Hellas, sondern des Theseus allein mit seinen Athenern, für Athens Schutz und Freiheit, „die erste Ruhmestat der Athener gegen Nichtstammesgenossen“, wie Pausanias hervorhebt. Olympia ging dieser Amazonenkampf nicht an. Dieses Wahrzeichen, man möchte sagen Wappenbild Athens benutzte Pheidias beidemale, sich als Athener und Meister des großen Werks zu bezeugen. In Olympia, wo man ihm offenbar solches verstattete, durfte er auch sein „Pheidias, Charmides' Sohn, schuf mich“, daneben setzen, unter den Füßen des Gottes *ὑπὸ τοῦ Διὸς γεγραμμένον τοῖς ποσίν* sagt Pausanias V 10, 2 mit denselben Worten, womit er den Schemel II, 7 einführt: „unter den Füßen des Gottes“. Hier stand des Meisters Signatur in einem Epigramm, dessen Anfang und Schluß Pausanias ziemlich wörtlich wiedergibt. Mein Versuch, das ganze in dem hier dargelegten Sinne des Olympischen Werkes in knapper Kürze zu erfassen, ist ungefüge, wird vielleicht von andern gebessert werden:

Pheidias, Charmides Sohn, von Athen ists, der mich geschaffen,  
 einiger Lieb' Urahn allem Hellenischen Volk,  
 obersten Hüter zugleich des Sieges im Kampf gegen Fremde,  
 setzend zum Pfande Athens frühesten Tapferkeitspreis.

In Athen hatte er denselben Kampf auf der Außenseite des Schildes der Göttin dargestellt. Seinen Namen dabeizusetzen ward ihm hier, gewiß von der wachsenden Mißgunst, verweigert. Das bezeugt geradezu Cicero, indirekt Plutarch, der für Pheidias als Meister nur eine staatliche Urkunde, nicht die Signatur anführen kann\*. Darum eben hatte der Meister hier sein Bild angebracht, als

eines kahlköpfigen Alten, der einen Stein — Marmor möchte man denken — über sein Haupt erhebt, ihn auf die Gegnerin zu schmettern, ein so ausgesprochenes Bildnis, daß Conze es selbst in einer stark verkleinerten Kopie des Schildes wiederzuerkennen vermochte. War das eine Umgehung des Verbotes, so war eine Maske vorzunehmen geboten. Wirklich nennt Ampelius diesen Steinwerfer Daedalus, dessen Name also, wie der des Theseus etwa dem angeblichen Perikles, beigeschrieben zu denken ist. Hinter diesem sagenhaften Künstler, der einst für Theseus Geliebte, Ariadne, arbeitete, konnte Pheidias sich füglich verstecken — *λαθών*, wie Dio ausdrücklich sagt. Wie anders doch die Geltung des großen Meisters jetzt, am Ende, hier in seiner Vaterstadt, wo schon feindliche Flammen Perikles und seine Freunde umzüngeln, und ein Jahrzehnt vorher dort in Elis, wo er sich mit stolzem Selbstbewußtsein zu seinem Werke wie zu seiner Vaterstadt bekennen durfte. Das hätte er doch schwerlich in dieser sein Athen so vornehmlich ehrenden Weise getan, wenn er dort bereits, wie man glaubt, eingekerkert, des Diebstahls schuldig erklärt und mit Verbannung bestraft worden wäre. Wie aber wäre es gar möglich, daß die Eleer den fremden Meister desselben Vergehens an ihrem Zeus schuldig befunden und gleichwohl ihm persönlich und seinen Nachkommen das halb priesterliche Ehrenamt eines Konservators *φαιδύνης* des Gold-Elfenbeinkolosses übertragen hätten?

## IX.

### Von Olympia nach Athen zur Vollendung in Ethos und Rhythmus.

Nein, geehrt und bewundert, müssen wir denken, wie kein anderer griechischer Künstler je vor oder nachher, kehrte Pheidias von Olympia nach Athen zurück, von seinen Schülern und Genossen begleitet. Sein eigener und seines Werkes Ruhm mußten für Athen und dessen leitenden Staatsmann, Perikles, ein neuer Antrieb sein, hier, in der Hauptstadt des attischen Reiches Aehnliches, vielleicht noch Glänzenderes als dort im peloponnesischen Heiligtum, zu schaffen. Ehe dann im J. 447 der Bau des Parthenon begann, muß der erfahrene Meister, dem hier nun bezeugtermaßen die Oberleitung des Ganzen in die Hand gegeben werden sollte, Plan und Entwürfe, Grund- und Aufrisse nicht nur, sondern auch Zeichnungen, wenn auch nicht unabänderliche, des für die Giebel, die Metopen, den Fries, bestimmten Schmuckes, wie für das Tempelbild selbst, vorgelegt haben. Um allen Widerstand zu brechen und weiteste Kreise für das große Unternehmen zu gewinnen, konnte die Vorlage nicht eindrucklich genug gemacht werden. Und wer konnte, als es dann an die Arbeit ging, besser als Pheidias für jeden besondern Teil der großen Arbeit, aus der Zahl seiner Genossen und Helfer die

geeignetsten Kräfte wählen? Führt uns eine etwas eingehendere Betrachtung auch dieses Werkes zunächst noch weiter vom Rhythmus ab, so wird sie uns nur um so sicherer, nicht ohne Gewinn zu ihm zurückführen.

Wo fänden wir denn auch im ganzen Bereiche der griechischen Kunstgeschichte zwei Schöpfungen, die so viel innerlich und äußerlich verwandte Züge aufweisen, wie Zeustempel und Parthenon? Nicht etwa nur die Goldelfenbeinbilder im Tempel, von denen es selbstverständlich scheinen mag, sondern grade auch der Bilderschmuck beider Tempel. Wären nicht allein schon die Flußgötter und die Gespanne der beiden streitenden Götter im Westgiebel des Parthenon ein hinreichender Beweis, sowohl für die Identität des Schöpfers dieser Giebelgruppe und der Pelops-Oinomaos-Gruppe, wie für den außerordentlichen Fortschritt des Meisters von dieser zu jener? Dort in Olympia sodann ebenso ausgesprochen der panhellenische Gedanke, wie hier in Athen die Idee Athenischer Herrlichkeit. Kunstgeschichtlich gesprochen: dort in Olympia zum ersten male das Ethos Polygnots in der Marmorkunst großen Stiles; hier in Athen dann die Verschmelzung des Rhythmus mit dem Ethos. Zum Rhythmus war das hellenische Volk seit langem erzogen, zum Ethos war es unlängst durch das Feuer des großen Krieges, wie es unserm Volke soeben wieder geschieht, geläutert worden. Mit Meisternamen bezeichnet, ist es jetzt die Einung von Myron, dem Bildhauer und Polygnot, dem Maler, vollzogen in Pheidias, dem vielseitigen Meister. Raum und Zeit sind die ungemessenen Größen oder Weiten, innerhalb deren aller Dinge Maß und Ordnung sich bestimmt. So auch der Rhythmus menschlicher Bewegung, dem Auge wahrnehmbar, der bildenden Kunst darstellbar nicht in Ton und Sprache, sondern ausschließlich in menschlicher, annähernd auch in tierischer Gestalt.

Hervorragend als Meister des dargestellten Rhythmus, oder, was nicht dasselbe, auch nur des Rhythmus in seinen Darstellungen, ward Myron genannt. Inwiefern aber sein Schaffen auch sonst Raum und Zeit ergriff, lassen die vorher besprochenen Werke mehr erraten als schauen, wenig genug. Beim Scheibenwerfer die Größe des Bogens, in dem die Rechte die Scheibe von vorn nach hinten schwang, und des größeren, in dem sie darauf wieder nach vorn schwingen wird, um dann in weitem Fluge dahinzusausen. Bei Ladas, dem Läufer und Perseus, dem Beflügelten, wie sie mit weitester Beinspannung den Raum in flüchtigstem Augenblick durchheilen, der eine hin zum Ziele, der andre fort von der Geköpften und ihren Rächerinnen. Bei den Sägern ist es gar nur die geringe Spielweite der Sägenlänge, die uns das Auf und Ab, oder Hin und Her, in gleichförmigem Wechsel folgend, denken läßt. Das Interessanteste ist wieder die Marsyasgruppe, die wir gar wohl während Pheidias Tätigkeit in Olympia entstanden und auf der Akropolis aufgestellt denken dürfen. Daß die Flöten, die man am Boden liegen sah, von Athena geblasen worden, ehe sie sie zu Boden warf, zeigte die rhythmisierte, tanzartige Bewegung des durch sie von irgendwoher gelockten Satyrs; und seine wie der Göttin einander fordernden Akte ließen rasche Aufeinanderfolge entgegengesetzter Bewegungen erkennen, ihr Ab-

gehn- und sein Vordringen, ihre Umkehr mit Drohung und sein halbes Zurückweichen, und wiederum ihre wirkliche Entfernung und sein Zugreifen, von welchen Akten der mittelste allein dargestellt ist, und die beiden andern nur andeutend mit umfaßt sind. Ueberall ist es mehr die Zeit als der Raum, der dem Beschauer vorstellbar wurde. Und auch in der „rhythmischen“ Vasenmalerei mit ihrer Vorliebe für Vorgänge des Alltagslebens war es wenig genug des räumlich Gegenständlichen, wie Betten, Stühle, Tische, Gefäße, was der so gänzlich bevorzugten Menschengestalt beigegeben wurde, die mannigfaltigen Schemata zu ermöglichen. Wie viel mehr Raumzutaten hatte dagegen die Naivität der älteren Stile bereits mitzugeben sich unterfangen. Doch in eigentlich griechischer Kunst hat erst Polygnot und seine Schule, statt auf abstrakten Bodenlinien, mit einzelnen Orts- und Sach-Andeutungen, seine Figuren in zusammenhängende konkrete Raum-Dinge hineingestellt. Das sagen uns die Beschreibungen seiner beiden großen Wandbilder in Delphi und seiner Marathonschlacht in Athen, dank den Bemühungen neuerer Forscher reich und immer reicher illustriert durch die „Polygotischen“ Vasenbilder mit ihren Bodenlinien, die höher und tiefer, weiter vorn und weiter hinten stehende Figuren von einander sondern, sagen uns auf ihre Weise auch die Steinfriese von Trysa-Giölbashi.

Die Rund- und Flachbildnerei in Stein, stärker beschränkt wie sie ist, folgt der Malerei doch unverkennbar. In beiden Giebeln des Aphaia-Tempels von Aegina ist von Raum und Zeit keinerlei Andeutung gegeben: alle Figuren sind so zu sagen an einem und demselben indifferenten Orte, in einem und demselben Zeitmoment dargestellt, ohne Andeutung von dem, was vorher war oder nachher sein wird. Etwas ganz Neues sind auch in dieser Hinsicht die Giebel des großen Tempels von Olympia und die davon nicht zu trennenden Metopen, und dasselbe neue Streben, das hier sich offenbart, können wir nicht umhin, bedeutend fortgeschritten am athenischen Parthenon wiederzufinden.

Fassen wir zuerst die Darstellung des Räumlichen ins Auge. Im Ostgiebel des Zeustempels genügt das Bild des lebendigen Gottes, den Mittelpunkt seines Heiligtums zu kennzeichnen. Dessen äußere Grenzen werden durch die antik bezeugten, modern vergebens bestrittenen Flußgötter dargestellt. Im Westgiebel, in der Mitte wiederum der lebendige Gott, diesmal der Stellvertreter des Höchsten, Apollon, der, ein wirksamerer und lebendigerer Schutz als Bild oder Altar (in verwandten Darstellungen), das Heiligtum der Feier, den Mittelpunkt des Innenraums, des Saales bedeutet. Dessen einzige sachliche Vorstellung lieferten die erst durch die auf denselben Vorgang bezüglichen „Polygotischen“ Vasenbilder verständlich gewordenen niedrigen Polster, auf denen rechts und links am Ende als Zuschauerinnen nur alte Weiber lagern. Denn die jüngeren Weiber, die Knaben und die Helden weiter einwärts sind durch den ungebührlichen Angriff der Halbtiere in Schrecken und Aufregung versetzt. In dieser Erregung zeigt, nachdem endlich die Hauptfiguren so gestellt sind, wie es schon Pausanias Beschreibung heischt, die Bewegung der Frauen und ihrer



Angreifer oder Verfolger deutlich das Innen und Außen des Raumes an: Braut und Brautmutter flüchten, Schutz suchend, nach innen, zum Heiligtum (Apollon), verfolgt von den Unholden, die sie mit Händen und Füßen zurückzuhalten suchen, doch schon ereilt von den Rächern. Zwei andre Frauen, die gleichfalls der Mitte zustreben, waren in Gefahr von den Halbtieren, die sich dazu, nach bekannter antiker Pferdedressur, auf den Boden niederließen, auf den Rücken gehoben und nach außen entführt zu werden, wüfste sich nicht je ein Lapithe dem Entführer entgegen. Bei den Metopen, die zwar Einzelbilder geringen Umfangs sind, doch durch die Person des Herakles zusammengehalten, gewissermaßen ein Ganzes bilden, haben wir die Raumandeutungen in jeder einzelnen, und den Raumgedanken im Ganzen zu unterscheiden. Zu ersterem, den Raumandeutungen im Kleinen gehören Dinge, die aus älterer Tradition stammen, wie der Keller, aus dem Eurystheus Kopf und Hände gegen den Eber emporreckt, oder das Felsentor des Hades, aus dem der Höllenhund herausgezogen wird. Andrer Art ist schon der Felssitz, von dem Athena der Erlegung der Stymphalischen Vögel zusah, oder die räumliche Trennung des Himmelsträgers von dem Garten, aus dem Atlas die Aepfel herbeibringt. Auch vom andern, dem Raumgedanken im Großen, ist die Scheidung der näheren und ferneren Abenteuer des Helden nicht ganz neu; ein Neues allerdings die Verteilung und Anordnung der Taten an den beiden Fronten des Tempelhauses: an der östlichen Vorderseite erst drei näherbei, im Peloponnes vollbrachte (Löwe, Hydra, Vögel); danach drei fernere (Stier, Hirsch, Amazone). An der westlichen Rückseite wird ausgegangen wieder von dem nahen Eber, und nach vier fern im Norden und vornehmlich im fernen Westen ausgeführten (Rosse, Geryoneus, Aepfel, Höllenhund) geht es wieder nach dem Peloponnes und zwar nach Elis selbst zurück. Ebenso ließ Pindar den Zeussohn von den fabelhaften, fernen Hyperboreern nach Elis zurückkehren und das Oelbaumreis zur Anpflanzung des heiligen Haines von Olympia mitbringen.

Wie nun am Parthenon? Auch hier das Höhere, Allgemeinere, Zeus und die ganze Götterwelt, den Himmel selbst Betreffende im vorderen, östlichen Giebel; das Besondere, nur zwei einzelne Götter und das attische Land Angehende im rückwärtigen. Die auffallendste Uebereinstimmung ist die Ortsbezeichnung durch die Flußgötter, die dort das Olympische Zeus-Heiligtum begrenzen, hier Athen. Deutlicher aber als dort der Gott selbst seine Kultstätte darstellt, ist hier die Akropolis durch die Wahrzeichen der streitenden Götter, Salzquelle und Oelbaum, angezeigt. Der größeren Erhabenheit des Welt-Vorgangs entsprechen als begrenzende Figuren im Ostgiebel Helios, zum Himmel emporfahrend, und Selene, von ihm hinab ins Meer tauchend. Zwischen den Lichtgöttern fließt die Idee des Himmels als Göttersitzes mit der älteren des Götterberges, des Olympos zusammen. Dem Auf- und Untergang der Himmelslichter zunächst ragen die felsigen Abhänge des Götterberges und Sitzes auf. Weiter einwärts saßen und standen die Götter, im Mittelpunkte, selbstverständlich, und doch bestritten, Zeus auf seinem Thron. Von außen nach innen, von innen nach außen

ging, auch uns noch erkennbar, die Bewegung. Augenfälliger noch ist im Westgiebel solche Bewegung von außen her nach dem Mittelpunkte des Burgfelsens, wo ja die Götterzeichen blieben.

Uebersehen wir auch das nicht, wie ganz neu und genial der Meister den idealen, d. h. den in jeder dieser beiden Schöpfungen vorgestellten Raum mit dem realen in Uebereinstimmung gebracht hat. Zuerst mit des Giebefeldes langgestreckter, nicht sehr hoher Dreiecksform. Ist da nicht ein Fortschritt zu erkennen von Olympia zum Parthenon? Dort beidemale nur die horizontale Bodenfläche von maßgebender Bedeutung, für die Vorbereitung des Wagenrennens sowohl wie für das Getümmel im Festsaal; hier beidemale vorherrschend das so viel charakteristischere Ansteigen der Giebelschrägen, so für den Himmelsraum und Götterberg und die auf- und niedersteigenden Lichtgötter, wie für die über den Flüssen in der Ebene aufragende Burghöhe. Dazu kommt als Zweites der Einklang auch mit dem weiten Raum der umgebenden Natur. Vom Zeustempel läßt sich da wohl nichts rühmen, außer daß der Ostgiebel tatsächlich auf die Stätte des Rennens, den Hippodrom hinblickte. Am Parthenon dagegen fließen beide Giebelbilder gewissermaßen mit der großen umgebenden Natur zur Einheit zusammen, sind gleichsam aus dieser Umgebung herausgeholt, in sie hineingedacht: das erhabene Himmelsbild des Ostgiebels eins mit dem lichten Morgenhimmel, das Bild des Burgstreites im Westgiebel eins mit den Ausblicken auf das attische Land, seine Flußläufe und zur Seite rechts das Meer, von wo Poseidon gefahren kam. In den Metopen von Olympia ließ solche Beziehung des vorgestellten zum wirklichen Raum sich an der Westfront des Tempelhauses erkennen, indem hierher der Zug des Helden in den fernen Westen verlegt war. In Polygnots Gemälden sind wir Aehnliches nachzuweisen nicht imstande; es wäre denn Neoptolemos im Ilionbilde, nahe seinem Grabe. Wie viel weiter gediehen ist solches Bemühen des Künstlers dagegen am Parthenonfries: wie von Westen her zur Burg hinauf und weiter zur Tempelfront der wirkliche Festzug der Panathenäen sich bewegte, ebenso am Frieze. Ohne daß von toter Natur oder realer Oertlichkeit mehr als etwa ein Stein am Wege dargestellt wäre, einen Fuß darauf zu setzen, sehen wir doch an den Tempelecken, als wären es Straßenbiegungen, die Zugführer sich umblicken, ob die andern auch folgen; sehen klar, wo die Spitzen des Zuges, vor dem Tempel angelangt, bequeme Ruhestellungen einnehmen, das Weitere abwartend. Mit instinktiver Sicherheit läßt der Künstler uns verstehen, daß die von den Beamten an der Spitze des Zuges nicht mehr beachteten Arrephoren mit ihrer Ausstattung für den Tempeldienst, samt dem Knaben Peplosträger\* ins Innere des Tempels getreten sind, daß also die Zwölf-Götter eben in der Mitte zwischen dem idealen Innen- und Außenraum zur Schau sich niederließen. Ueberall ist es das Walten des künstlerischen Genius, dessen gleichen die griechische Kunst weder vor- noch nachher aufweist, und zwar dieser Genius auf der letzten Höhe seines Schaffens.

Versuchen wir demselben nun auch in Darstellung der Zeit zu folgen, wie er vom Zeustempel zum Parthenon sich weiter vollendet. Unlängst ward in

aller Kürze dargelegt, daß strenggenommen auch in jedem der beiden Giebel des Zeustempels nur ein Zeitpunkt dargestellt sei, wie am Tempel der Aphaia; aber diese Einheit der Zeit ist dort und hier eine ganz andre. Während in den Giebeln von Aegina nichts auf Vorausgehendes oder Nachfolgendes hinwies, ist hier an den Giebeln des Zeustempels im Osten ein Moment feierlicher Stille, aber der Stille vor losbrechendem Sturm dargestellt, im Westen dagegen der bereits losgebrochene Sturm, doch mit unverkennbaren Anzeichen vorhergegangener Ruhe. Und sagen wir Festesruhe, so springt auch in der Wahl des dargestellten Moments eine Beziehung zwischen beiden Giebeln in die Augen. An Polygnots Ethos aber werden wir erinnert, wenn wir die Figuren eine jede sich nach ihrer besondern Art in diesem Moment verhalten sehen: anders die beiden Hauptpersonen in ihrer Zwiesprache, der eine mit seinem Weibe, der andre mit seiner Braut, anders die vor den Rossen sitzenden Männer, der eine lässig und doch sorgenvoll in die Zukunft blickend, der andre rege, zu Zeus sich wendend (?), wieder anders die zwei hinter den Wagen, ganz den Gespannen hingegeben. Daß der drohende Sturm, mit der Abfahrt losbrechend, den einen ins Verderben stürzen, den andern zum Siege führen wird, ist freilich im Bilde selbst nicht ausgesprochen; doch was die Sagenkunde dem Beschauer an die Hand gab, mochte Zeus gnädige Hinneigung zu Pelops und die über dem First stehende Nike verbürgen. Etwas deutlicher waren im Westgiebel die Anzeichen der vorausgegangenen Feier des Hochzeitsfestes, vor allem in den gelagerten Frauen, an beiden Enden; in der Anwesenheit so viel anderer Frauen, besonders der zwei mittleren, in denen Braut und Brautmutter unschwer zu erkennen waren; in dem Opferbeil, das Theseus statt anderer Waffe ergriffen hatte, mehr noch in dem herabgleitenden Festgewand, das die Beine der beiden Haupthelden umgibt. Technische Sicherung, ist dies zugleich markante Charakteristik des Augenblicks, dem wilden Streit so ganz widersprechend.

Auch am Parthenon sind Ruhe und Bewegung in beiden Giebeln einander entgegengesetzt, doch nicht wie in Olympia Ruhe in dem einen, Bewegung in dem andern Giebel; vielmehr ist der Uebergang von der einen zur andern in jedem von beiden neu und eigenartig dargestellt. Hier wie dort tritt ein gewaltiges Ereignis ein, durchbricht die vorher dagewesene Ruhe, um in raschestem Fortgang alle, die vorher ruhten, zu ergreifen. Wieder müssen wir sagen, daß der Genius die einfachste Lösung des Problems eben da fand, wo sie selbst sich darbot. Wie die geringe Giebelhöhe an den Enden nur Liegenden und Sitzenden Raum gab, so die höhere Mitte stehenden und bewegten Figuren. In der Mitte also ließ er das neue Leben in der Götterwelt einem Strahle gleich hervorbrechen und von hier aus nach beiden Seiten rasch seine Wirkung ausbreiten. Unverkennbar ein Neues gegenüber Olympia. Ebenso unverkennbar aber ist, daß dieses Neue ein weiterer Schritt auf demselben Wege ist, nur vollkommener, was dort erst als schüchterner Versuch erschien. Die Weiträumigkeit der Bilder, dort bereits gefunden, wird hier zu anschaulicherem und einheitlicherem Dasein erhoben. Der Fortschritt wird in einem anderem Punkt noch gewisser. Wie

in Olympia, war auch in Athen im vorderen Giebel ein etwas früherer, im hinteren ein etwas späterer Moment zur Darstellung gebracht. Dort war das schon mit dem Gegensatz von Ruhe vor dem Sturm im Osten, Sturm nach der Ruhe im Westen gegeben. In Athen, wo in beider Giebel Mitte ein Unerhörtes geschah, hier der Beilschlag des Hephaistos, der Athena ins Leben rief, dort zwei Schläge göttlicher Werkzeuge, nicht gleichzeitig, sondern ein Wunderzeichen das andre überbietend, ist mit dieser Zweiheit schon ein etwas späterer Moment gegeben. In der Tat sind im Ostgiebel die letzten sitzenden und lagernden Götter noch nicht von dem Ereignis ergriffen, während das des Westgiebels auch diese bereits erschüttert hat, mag auch die Wirkung auf Poseidons Seite eine andre sein als auf Athenas, dort eher niederschlagend und dämpfend, hier zu freudigem Jubel erhebend.

Im Zeitlichen sehen wir also die Tempelgiebelbilder von Athen und Olympia in drei Punkten übereinstimmen. Der dritte kam noch nicht zur Sprache, und er hat vielleicht am wenigsten zu bedeuten, die Priorität des Vorgangs im Ostgiebel: Athena mußte geboren sein, ehe sie von Athen Besitz nahm, wie Pelops Sieg über Oinomaos eine Generation vor den Helden des Kentaurenkampfs lag. Dieses war aber auch schon am Aphaiatempel beobachtet. Das Zweite war die größere und allgemeinere Bedeutung des für die Hauptfront gewählten Vorgangs. Das Dritte der Vorsprung des dargestellten Moments in der Entwicklung der Handlung selbst, und hier sahen wir umgekehrt den Vorsprung des Moments grade dem rückwärtigen Giebel gegeben. Man sage nicht, daß die dargestellten Vorgänge selbst auf den gewählten Zeitpunkt hindrängten: das mag bei dem Kentaurenkampf und bei Athenas Geburt, auch bei dem Götterstreit auf der Akropolis zutreffen, weniger schon bei Pelops und Oinomaos Wettkampf, ganz und gar nicht bei dem Frieze des Parthenon. Die Komposition des panathenäischen Festzugs ist in räumlicher Hinsicht schon besprochen. Mit dem Räumlichen ist hier auch das Zeitliche in so wunderbare Uebereinstimmung gebracht, daß, ähnlich wie bei Polygnots Marathonschlacht, räumlicher und zeitlicher Anfang an dem Westende des Tempels lag und von hier bis zum räumlichen so gut wie dem zeitlichen Ende, vor der Ostfront, die Prozession alle Stadien durchlief. Doch nicht dies ist es, worauf es jetzt ankommt: das ist vielmehr die dritte bedeutsamste Uebereinstimmung des athenischen Tempelschmucks mit dem olympischen. Freilich eine wenig beachtete künstlerische Feinheit, die von den Giebeln des Zeustempels zu denen des Parthenon, und von diesen zu dessen Frieze stetig steigend, eben hier die Gewißheit gibt, daß sie nicht im Gegenstande vornehmlich, sondern in der künstlerischen Idee begründet liegt, also ein schlagendes Ursprungszeugnis, ein sicherer, weil in der Tiefe liegender Beweis, daß die Wahl und Auffassung der in allen vier Giebeln und am Frieze des Parthenon dargestellten Vorgänge von einem und demselben Meister, eben Pheidias herrührt. Es war ja doch selbst für den Besucher der Akropolis, der schon beim Austritt aus den Propyläen, mit so vielem andern, auch der Westseite des Parthenon bereits ansichtig wurde, natürlich, die eigentliche Betrachtung des Tempels mit

der Hauptfront im Osten zu beginnen, also erst nach dem Ostgiebel den westlichen zu betrachten. Hier schaute er ein Ereignis von ähnlich schlagartiger Wirkung, wie er es im Osten gesehn hatte, aber es wiederholte sich nicht ganz derselbe Augenblick, sondern er sah es in einem etwas späteren. Ebendasselbe nun erlebt der Beschauer am Frieze. Wiederum verlangt es die Logik des Kunstwerks oder die Natur der Sache, daß er den langen Zug zuerst vom Hauptwege an der Nordseite des Tempels besah, später erst denselben Zug auch an der Südseite in Augenschein nahm. Er sah hier alle Hauptteile in ähnlicher Bewegung wieder; doch sah er sie nicht wieder in demselben, sondern abermals in einem wenig späteren Moment: im Norden hatte er Wagen und Reiter eilen, den Anschluß an die weiter vorn schreitenden Züge zu erreichen, und diesen eben erreichend gesehen; jetzt, im Süden, war der Anschluß bereits erreicht, und die im Norden durch die heransprengenden Wagen und Reiter hervorgerufene momentane Aufregung und Verwirrung war hier bereits wieder gemessenem Anstand gewichen. Immer also ist in der später zu Gesichte gekommenen Handlung diese auch in einer späteren Phase ihrer Entwicklung vorgeführt. Gilt das etwa auch von den Metopen?

Wir bemerkten schon, daß von dem ganzen reichen Skulpturenschmuck des Parthenon einzig in den Metopen das Myronische und das Polygnotische, mit andern Worten Rhythmus und Ethos noch nicht zu vollem Ausgleich gekommen seien. Wirklich mußten wir von Myrons Art, spezifisch Rhythmisches, in den Südmetopen in beträchtlichem Umfang anerkennen. Um jetzt das Polygnotische, oder was hier dasselbe und besser sagt, Pheidias vollendete Weise zu würdigen, erinnern wir uns zunächst, daß die so überaus klare und einfache Gesamtidee des Tempel-Bildschmucks, die nur von dem einen Pheidias ersonnen sein kann, die Metopen ganz und voll mitbegreift: in den Giebeln hier Athenas Eintritt in die Göttergemeinschaft, dort in ihr Anrecht an Athen und Attika, das allerdings Poseidon, als zweiter dem Range nach, mit ihr teilt; in den Metopen, vorn, unter dem Himmelsbilde die Verteidigung des Himmels gegen die Giganten, hinten, unter dem Götterstreit um Athen, die Verteidigung Attikas und besonders Athens gegen die Amazonen; dazwischen im Norden, soweit zu erkennen, Ilios Einnahme, im Süden der Kentaurenkampf mit besonderer Einlage in der Mitte. In allen vier Reihen kämpften die Götter, leibhaftig oder im Bilde gegenwärtig, gemeinsamen Kampf mit den Heroen; denn im Ostgiebel fehlte Herakles zweifellos nicht. Sollten diese vier Serien nach ihrer historischen Abfolge betrachtet werden, dann war die Folge so, daß der Beschauer im Osten beginnend, über Süd und Westen nach Norden herumging. Von da nach Westen zurückkehrend, konnte er hier die Betrachtung des Frieses beginnen, die, wie vorher gezeigt wurde, die Nordseite vor der Südseite durchlaufen sollte. Im Frieze war die später gesehene Südseite die zu weiterer Entwicklung der Handlung gelangte, in der Nordmetopenreihe war umgekehrt der Kampf um Ilion siegreich beendet, während der Kentaurenkampf der Südseite noch keineswegs zu gunsten der Lapithen entschieden ist, also hier Süd- vor Nordseite zu schauen, dort umgekehrt.

Die Metopen der andern Seiten nun sind zu schlecht erhalten, um auch in ihnen Umschau zu halten nach Myronischem und, unausgeglichen damit, Polygnotischem. Ein Nebeneinander, das sich natürlich nur so erklären ließe, daß in diesen langen Reihen von Einzelbildern den ausführenden Händen mehr Spielraum gelassen wäre, und Pheidias sich begnügt hätte, nur allgemeine Richtlinien zu zeichnen.

In den Südmetopen jedoch ist das andre Element, das Ethische, überaus mächtig, so daß, wie S 64 gesagt ward, schon vor langer Zeit darauf hingewiesen werden konnte. Nicht nur auf die Frauen und die Gefäße, als unzweideutige Beweise, daß der bei Peirithoos Hochzeit ausgebrochene Kampf gemeint ist, sondern auch schon auf die weniger zutage liegende Andeutung des Räumlichen. Wie im Westgiebel von Olympia, in dem dies freilich aus der damals allein bekannten Beschreibung des Pausanias nicht zu entnehmen war, ist auch in unsern Metopen deutlich ein Außen und ein Innen gegensätzlich unterschieden. Dasselbe scheint auch bei der Nordreihe gegeben: der Wagenlenker zu äußerst links wird ein Gott sein (Helios), wie am rechten Ende zwei Göttinnen, Zuschauer, wie öfter in der Ilias. Auch in der Südreihe liegt das Außen natürlich am linken und rechten Ende der ganzen Reihe, das Innen müßte also in der Mitte liegen. Hier aber sind gerade in den mittelsten vier Säulenweiten, die genau dem abgeschlossenen Bildraum im Tempelhause entsprechen, also für ein Innen bestens geeignet wären, acht Metopen mit einem besonderen, vom Kentaurenkampfe und der Peirithooshochzeit jedenfalls unterschiedenen Inhalt gefüllt. Immerhin befinden sich aber die von den Kentauren bedrohten oder angegriffenen Frauen, die wir auch im Westgiebel von Olympia nach innen, der Giebelmitte zustreben sahen, näher der Mitte, am linken Ende in 10 und 12, am rechten — ebenfalls von außenher gezählt — in 4, 8, 11 und 12. Wie im Westgiebel ist es auch hier, wo wir z. T. nur Zeichnungen des 17. Jahrhunderts, nicht die Originale haben, hinlänglich deutlich, daß die Frauen nach innen streben, die Räuber nach außen, am deutlichsten zumeist rechts in 4, wo der Entführer mit der emporgehobenen Beute nach außen galoppiert. Die beiden Gruppen links 10 und 12 sind überraschenderweise fast identisch mit den beiden mittelsten Frauengruppen des Westgiebels\*, die dort symmetrisch links und rechts der Mitte aufgebaut sind; hier in den Metopen beide neben der Mitte, aber doch auch symmetrisch, mit Metope 11 als Mittelstück zwischen ihnen. Gleichwohl ist die Kentaurenomachie der Südmetopen, in den übereinstimmenden Zügen sicherlich nicht aus dem Westgiebel abgeleitet, sondern aus der näheren, beiden gemeinsamen Vorlage, dem polygnotischen Gemälde im Theseusheiligtum. Denn von da haben die abhängigen Vasenbilder mit der Kentaurenschlacht im Hochzeitshause, so zwei Krater von Wien und New-York, den Thalamos neben dem Festsaal mit den Polstern und der eine auch an beider Grenze das Altarheiligtum. Daraus ward in Metope 12 von rechts das Götterbild mit den zwei Schutzsuchenden Frauen und daneben in 11 eine dritte Frau in der Gewalt eines Kentauren. Ist soweit der polygnotische Einfluß in der Metopenreihe gewiß, so bleibt es unge-

weiß, ob auch ein weiterer Bildteil des New-Yorker Kraters noch zu dem Kampf im Saal hinzugezogen werden muß und dann eine Brücke zu den acht Mittelmetopen der Südseite bilden kann. Am rechten Ende des Saales zeigten sich ja, wie auch auf dem Wiener Krater, die Türen des Thalamos. Aus ihnen herzukommen scheint eine Figur, unklar, ob männlich oder weiblich, ob alt oder jung, ob mit einer Lanze oder Stab, unklar auch in ihrer Beziehung zu den Kämpfenden links. Es liegt nahe, diese Figur als eine Vermittelung zu der Darstellung auf der andern Seite des Gefäßhalses anzusehen. Da sieht man, offenbar im Innenraum eines Hauses, der durch eine Säule und einen Sessel mit daraufgelegtem Gewand sehr wohl als Frauenhaus charakterisiert gelten darf, eine Gruppe von drei Personen, zwischen der Säule links und dem Stuhl rechts, gegen die offenbar noch zwei dienende Frauen sich kehren, die am linken Ende wie wartend, die am rechten noch Gewand bringend. Es handelt sich offenbar um den Gewandschmuck des jungen Paares rechts in der Mittelgruppe: beide ganz in den Mantel eingehüllt, der junge Mann mit der einzig freien Rechten seinen Spazierstock aufstemmend. Nach ihm sieht sich die Frau um, entschiedener ihm voran nach links schreitend, wo eine andre Frau die Rechte mit auffordernder Gebärde zu erheben scheint. An Freiong dachte auch der Herausgeber Hauser, aber an abgewiesene. Es scheint — man vergleiche nur die von Brückner, Athen. Mitteil. 1907 S. 80 herausgegebene Vase gleicher Zeit, wo der Bräutigam auch denselben Stock trägt — vielmehr das junge Paar zu sein, das sich festlich bekleidete, um unter Vorantritt der Brautmutter unter die Gäste zu treten. Daß in dieser häuslichen Szene Peirithoos nicht kenntlich ist, begreift man leicht. Wie sehr die Anreihung eines solchen häuslichen Bildes im Geiste Polygotischer Kunst wäre, können unter den Friesen von Gjölbaschi-Trysa der Raub der Leukippiden oder der Freiermord des Odysseus dartun.

Ist, so verstanden, das Innenbild der Peirithoos-Hochzeit am Halse des Gefäßes nur reichlich ins Bürgerliche, Gemeinenschliche versetzt, so ist das „Innen“ der Südmetopen jedenfalls von dem Kentaurenkampfe stärker abgesondert. Zwar sind auch hier nun die Frauen, zu einem Innenvorgang passend, in der Mehrzahl, zehn gegen sechs, aber der Zweikampf mit einem Streitwagen daneben fällt heraus. Für eine genaue und gesicherte Auslegung ist die gegebene Grundlage nicht gemacht. Man verzeihe also einen Deutungsversuch, der z. T. gar nicht neu, ohne viel Begründung. Rechtfertigen muß er sich hauptsächlich durch die Einfügung in die ganze Ideenfolge des Tempelschmucks und durch die eigene Folgerichtigkeit. Zwischen Kekrops mit seinen Kindern, den Zeugen von Athenas Besitzergreifung im Westgiebel, und Theseus Kämpfen in Süd- und Westmetopen, müssen wir noch etwas von altattischer Königsgeschichte dargestellt zu sehn erwarten, und an sie hat man hier in der Tat meistens gedacht. Es mag gewagt erscheinen, im ersten der vier Metopenpaare von links her, Hephästos und Athena, den Vater und die Pflegemutter des ersten Königspaares (nach Kekrops), dieses selbst im zweiten, als Erichthonios oder Erechtheus - Epimetheus und Pandora sehen zu wollen, im zweiten das Gespann des von ferne

gekommenen Eumolpos, den Erechtheus besiegt\*. Im dritten Erechtheus und seine Gemahlin, daneben ihre zum Opfertode bereite jüngste Tochter und die zwei andern fortstürmend, um sich in den Tod zu stürzen, eine Spiegelung des Kekropidenmythus. Im vierten endlich Frauen im Dienste der Berggöttin. Da dieser Dienst, wie namentlich derjenige der Arrephoren, eine Vorbereitung auf Ehe und eheliches Leben war, würde diese Bilderreihe, als Darstellung der durch ihre Göttin zu Werken des Krieges und des Friedens erzogenen Athener, ein gutes Gegenstück zu dem gesetzlosen Gebahren der Kentauren bilden und nicht unpassend gerade an dem Innenraum des Tempels stehen. Die Hantierung der Frauen und die Arrephoren würden auf die Mittelgruppe des Ostfrieses vorbereiten. Mutet auch in diesen acht Mittelmetopen Einzelnes, wie in 2 von links der Jüngling mit dem ausgebreiteten Gewand, oder in 6 die laufenden Mädchen, noch stark rhythmisch an, so sind besonders die Frauengestalten in 7. 8 durchaus im ethischen Stil gehalten. Daß hier das Eine, dort das Andre überwiegt, zeigt eben das Unausgeglichene in diesem Teil des Bildschmuckes, den man ja seit langem als den ältesten Teil desselben ansieht: hier werden die rückständigsten Kräfte verwendet worden sein. Wie nun verhält sich Pheidias und sein plastisches Ethos zu Myron und seinem Rhythmus? Die Antwort auf diese durch den Gang unserer Betrachtung sich aufdrängende Frage werden wir vornehmlich in den Giebelgruppen zu suchen haben.

Rhythmus war die nach festem Zeitmaß geregelte und abgeteilte Bewegung. Das Maß markierte der sich Bewegende selbst. Von den drei Arten rhythmischer Bewegung handelt es sich jetzt nur um die äußerlich körperliche, nicht um die der aus dem Innern strömenden Töne und der Worte. Die einander folgenden Teilbewegungen waren abgesondert durch kurze Halte, Eremiai, Schemata, wenn die Art oder Richtung der Bewegung sich ändern sollte, also bei periodischen Bewegungen, wie Marsch, Lauf, Hinken, Rudern u. s. w. und namentlich bei der eigentlich rhythmischen Bewegung, dem Tanz. Ist dieser samt den Turnspielen Bewegung um der Bewegung willen, so hat jede andre Bewegung, auch periodische, einen außer ihr liegenden Zweck, ein Ziel, wo dauernde Ruhe eintritt. Solches Ziel haben natürlich erst recht die kurzen Bewegungen, die lediglich einen Ruhezustand im Stehen, Sitzen, Liegen erreichen wollen. Ist hier die Ruhe eigentlich alles, die vorhergehende Bewegung so gut wie nichts, so ist, umgekehrt, bei eigentlich rhythmischer Bewegung, die wir Tanz nennen wollen, die Bewegung alles, die Ruhe, ihr gegenüber, ohne Bedeutung. Nur die flüchtigen Eremiai waren da bedeutsam, weil sie allein, nach alter wie neuer Beobachtung, die Bewegung mit dem Auge zu erfassen gestatteten. Im Wesen des Rhythmus lag es, wie wir sahen, der Bewegung Kraft und Schwung zu steigern, und in demselben Maße die Dauer der Eremiai ein wenig zu verlängern und die Wirksamkeit ihrer Erscheinung zu erhöhen. Solche rhythmische Vollendung der Bewegung war das Ziel der Tanzkunst, ebenso auch der bildenden Kunst, die zuerst natürlicher, dann auch vernünftiger Weise nur solche Schemata festzuhalten versuchen konnte, die sich auch in der lebendigen Wirklichkeit



hielten. Was nur von rhythmischer Bewegung voll und ganz gilt, hat doch in gewissem Sinne auch von jeder andern Geltung, auch von derjenigen, die nur einen Ruhezustand erreichen will. Auch diese gelangt, nur wenn ganz und voll ausgeführt, zum Schema der Vollendung, und in sofern darf auch dieses einen gewissen Rhythmus habend genannt werden, obgleich es kein eigentlich rhythmisches ist.

Die rhythmischen Schalenmaler waren aufmerksam auf alle Schemata, auch solche der Ruhe. Nicht die Bedeutung, das Gewicht der Handlung reizte sie dabei so sehr, wie die Natur- und Lebenswahrheit; selbst gemeine, widerliche, wie Erbrechen und Notdurft, stellten ihre Darstellungslust und Fähigkeit auf die Probe. Es war das Schema um des Schemas willen, was sie beehrten. So besonders in den enger begrenzten Rundbildern im Innern der Schalen. In den größeren Außenbildern versuchten sie sich lieber an Bewegungen, und dies waren, wie wir gesehen, vorzugsweise rhythmische, d. h. Bewegungen um ihrer selbst willen. In geradem Gegensatz zu ihnen stand die Kunst Polygnots: nicht der Körper um seiner äußern Erscheinung willen, sei es der Formen, sei es der Bewegungen, war ihm der Darstellung wert, sondern beides nur als Ausdruck des Innern, der Seele und des persönlichen Wesens. An Myron tadelte man, wie es scheint, sogar im Vergleich mit Pythagoras, etwa dessen Philoktet, daß er, einzig um den Körper bemüht, die Empfindungen des Gemüts nicht zum Ausdruck gebracht habe. An Polygnot dagegen rühmte man, daß er ein guter Maler des Ethos, d. h. des Charakters gewesen sei, den man in Gegensatz zu den raschen, wechselnden Erregungen der Seele *πάθη* stellte. Seine Kunst liebte daher, wie wir sahen, mehr Schemata der Ruhe, während Myron und die Rhythmiker solche der Bewegung vorzogen. Pheidias haben wir von den Giebeln des Zeustempels zu denen des Parthenon fortschreiten sehen: dort begann er mit lauter Ruhe im Pelops-Giebel, mit lauter Bewegung in der Kentaurenschlacht. Seine Ruhe-Schemata waren polygnotisch, aber seine bewegten nicht myronisch. Es waren nicht rhythmische Bewegungen um ihrer selbst willen, sie waren von bitterem Ernst getragen, von Ethos tief durchdrungen, die der Frauen so gut wie die der Männer. Selbst die Halbtiere zeigten sich nicht in satyrhafter spielender Lüsterheit, sondern gepeitscht von wilder Begier oder Wut. Von den Rhythmikern hatte Pheidias jedoch gelernt, in Ruhe wie in Bewegung den rechten Moment zur Darstellung zu wählen. Doch weil seine Personen, Götter und Heroen, ethische, nicht rhythmische Triebe hatten, wollte er nicht flüchtige Eremien zwischen wechselnden Teilbewegungen im Bilde festhalten, nicht Bewegung nur als Vorbereitung und Uebergang zu neuer Bewegung darstellen. War gehaltene Würde, in sich selbst ruhende Kraft die natürliche Erscheinungsform seiner Personen, wie es schon der Ostgiebel von Olympia an Zeus, Heroen und Menschen, später der Ostfries des Parthenon an Sterblichen wie Unsterblichen sehen läßt, so bedurfte es erschütternder Ereignisse, um solche Wesen aus ihrer Ruhe aufzuregen. Die Kränzung des Miltiades vor heroischen Zeugen, die Erschaffung des ersten Weibes, selbst die erste Erscheinung Aphrodites in Gegen-

wart der Götter waren nicht erschütternde, eher beruhigende, beseligende Vorgänge. Im Westgiebel von Olympia war die Erregung vorhanden, doch ohne daß man ihren Ursprung sah. Eben der Ursprung selbst, die Erschütterung von Leib und Seele, wie sie Sophokles auf der Bühne, z. B. seinen Oedipus hatte von der ersten Regung an mit furchtbarer Schnelle ergreifen lassen, in ragenden Steingebilden vor Augen zu stellen war der letzte große Schritt, den die Kunst des Pheidias in beiden Parthenongiebeln tat\*. Vom östlichen blieben uns fast nur die von dem gewaltigen Ereignis noch nicht ergriffenen Götter an den Enden. Nur an der Art ihres Ruhens und Seins waren sie und ihr persönliches Wesen zu erkennen. Ueber die verlorene Mitte kann fast nur Vermutung laut werden. Ueber dem in der Mitte thronenden Höchsten schwebte, die Lücke füllend, vielleicht — wenn wir uns von einem merkwürdigen pompejanischen Wandgemälde, Helbig N. 102, leiten lassen — die Siegesgöttin Nike, das Haupt kränzend, aus dem soeben seines Geistes Kind hervorgesprungen war. Sprang Athena nach rechts vom Vater, zwischen diesen und den Geburtshelfer Hephaistos, dessen Torso, stark nach rechts zurücktretend, beide Armstümpfe noch gehoben (mit dem Beile), sich erhielt, so konnten diese zwei Figuren gar wohl an Myrons Marsyasgruppe erinnern. Mehr noch als die Aehnlichkeit würde freilich der Unterschied in dem vorher angegebenen Sinne beider Kunstrichtungen hervorgetreten sein. Wir brauchen uns nicht dabei aufzuhalten, da derselbe Myron uns im andern Giebel noch viel auffälliger und bedeutsamer in Erinnerung gebracht werden wird. Sehn wir uns nur auf der linken Seite erst noch das jugendliche Mädchen an, das von der Mitte fort nach außen eilt, die große Kunde hinauszutragen. Nicht Iris und dennoch Botin, habe ich sie Hekate genannt, auch als wahrscheinliches Gegenstück zu Hermes. Gleich ihm eine Wandernde, ist sie hier ganz Eile, von seltener Einfachheit und Einheitlichkeit der ganzen Erscheinung, auch in den großen Linien ihres bewegten Kleides. Ist das nicht Rhythmus, wie bei den laufenden Amazonen, Kriegern, Nereiden der Schalenmaler, auch denen des xanthischen Grabtempels, die mit Paionios' Nike sich berührten, wie diese auch mit dem bauschenden Mantel, den sie mit den Händen festzuhalten sucht, angehan? Doch weiter als die eben genannten Marmorbilder wird man die „Hekate“ sich von den rhythmischen Figuren der Schalenmaler entfernen sehen, sobald man genauer auf die Haltung des Mantels und die Art des Laufes achtet. Der Mantel pflegt sich bei jenen viel augenfälliger zu entfalten, verrät daneben in lang ausgezogenen mehr parallelen Faltenzügen einen älteren, einfacheren Stil, den man wohl am Chiton der Hekate anzuerkennen hat, wohingegen der Mantel, zwischen den Händen dichter zusammengedrängt, auch in den Falten reicher und verwickelter geformt ist. Der Laufbewegung der Jungfrau sodann fehlt ganz die starke Markierung der Füße und ihres Taktes, weder als laufender, noch tänzelnder: sie gleicht vielmehr einem gleichmäßigen Dahinschweben.

Im Westgiebel erhielt uns die bekannte Zeichnung „Carreys“ vor allem die beiden Hauptfiguren Athena Poseidon in einer so ausdrucksvollen Bewegung, daß sie für sich selbst spricht, bestätigt obendrein durch Fragmente und die merk-

würdige Vase von Kertsch, deren Abweichungen natürlich der Zeichnung gegenüber kein Gewicht haben. Wie in Myrons Gruppe steht Athena links, Poseidon wie Marsyas rechts. Wie dieser war der Meeresbeherrscher, von Verlangen getrieben, herangetreten, um plötzlich, wie jener, vor unvorhergesehenem Hindernis zurückzuprallen. Doch, gleich Marsyas, auch Poseidon nur mit dem Oberkörper zurücklehnend, während die Füße, namentlich der rechte, ihren Stand behaupten, der linke Poseidons nur wenig wechselnd. Auch das Gesicht senkt sich wie jenem, den Bart gegen den Hals pressend, und von den Armen ging der rechte hoch nach vorn, der linke abwärts nach hinten. Nur der linke machte wohl eine Gegenbewegung nach vorn, auch das, wie der Satyr gedacht werden mußte. Eine der beiden Hände hatte den Dreizack in den Felsboden gestoßen und aus diesem des Gottes Element, das Salzwasser, hervorbrechen lassen. Natürlich die Rechte, die den Dreizack auch noch in dem Vasenbild hält. Ist es doch auch wenig wahrscheinlich, daß die Hand das soeben gebrauchte Machtzeichen fast in demselben Augenblicke an die andre Hand abgegeben haben sollte. Weshalb denn auch? Eine Abwehrbewegung gegen den übermächtigen Eindruck von Athenas Wunder konnte ja und vielleicht besser, weil nicht übermäßig, die Linke machen, wenn die Finger nicht, wie für Marsyas vermutet wurde, zum Zugreifen sich krallten, sondern fächerartig gespreizt sich zurückbogen.

Was dem begehrliehen Vordringen Halt gebot, war hier wie dort Athena, die hier, mit dem gewaltigen Vaterbruder um so hohen Preis streitend, natürlich viel stürmischer bewegt ist als dort, wo sie dem verachteten Springer nur die Flöten mißgönnt. Sie tritt nach links zurück, wie Poseidon nach rechts. Nicht zu halbspöttischer Drohung, wie die myronische, schwingt sie die Lanze nur mit dem Unterarm: vielmehr hebt sich der Oberarm wagrecht nach außen, links, und der Unterarm hob wahrscheinlich mit geringer Einbiegung die Lanze, deren Spitze noch nach dem Boden wies, wo ihr Stoß den Oelbaum hervorgezaubert hatte. An oder um diesen, der nicht im Hintergrund gestanden haben kann, mochte sich die Linke wie schützend legen, so daß die Bewegung beider Arme sich auf dies ihr Machtzeugnis bezog, und doch vielleicht gleichzeitig den Siegespreis, das zu ihren Füßen liegende attische Land umfassen zu wollen schienen. Nichts falscher, als daß beide Götter nach Schaffung ihrer Wunderzeichen sich eilends zu ihrem Wagen zurückgewandt hätten, um davonzufahren. Sie waren ja gekommen, um das Land in Besitz zu nehmen, und haben in Wirklichkeit beide bei ihren Zeichen im Erechtheushause ihren Sitz aufgeschlagen und Kultusehren erhalten. Unmöglich natürlich auch der Gedanke, daß beide Götter, Tochter und Bruder des Zeus, Lanze und Dreizack, und wär's auch nur zur Drohung, gegeneinander schwängen. Sitzen doch beide im Frieze so friedlich nahe bei einander, dem Festzug zuzuschauen.

Wie im Ostgiebel die Wunderwirkung von Hephaistos' Beilschlag, so ist hier die doppelte von Dreizack und Lanze von blitzartiger Schnelligkeit. Die Wagenlenkerinnen wollen, kaum angekommen, eben erst je einen Fuß auf die Erde setzen: so wenig denken sie ans Wiederfortfahren. Daß Poseidon zuerst da war,

sein Dreizackstoß dem Lanzenstoß Athenas voranging, können wir bestimmt nicht erkennen — wofern wirklich seine Rechte den Dreizack hielt; wir entnehmen es lediglich der schriftlichen Ueberlieferung. Doch was mit dem Mythos und vor allem mit Carreys Zeichnung in Einklang steht, ist daß Poseidon selbst sich und sein Zeichen von Athenas größerem Wunder besiegt fühlt, und das schließt eigentlich ein, daß das größere, siegende Wunder nicht das erste sondern das zweite war.

Wie nun der Akt des Poseidon bei aller äußeren Aehnlichkeit mit dem des Marsyas doch nichts von dessen rhythmisch tänzelnder Bewegung hat, zu der hier ja auch keine Flötenmusik den Takt angab, so fehlt auch dem Zusammen treffen der beiden Bewerber durchaus das myronische rhythmisch Schwebende des dargestellten Moments, das dort die folgende Bewegung kaum minder deutlich erkennen ließ als die vorausgegangene. Nicht eine nach zwei Seiten weisende Eremia haben wir vor uns, sondern die in beider Götter Schemata ausgesprochene Entscheidung ist es, die Pheidias als größte Tatsache attischer Göttergeschichte seinen Athenern vor Augen stellen wollte.

Im Westgiebel, wo, anders als im östlichen, die Wirkung des Ereignisses bereits die Giebelenden erreicht, können wir den Fortschritt des Pheidias sowohl über Myrons wie über Polygnots Art hinaus zu seiner letzten Höhe vor allem an dem liegenden Flußgott in der linken Ecke erkennen. In der linken Ecke des Ostgiebels von Olympia lag langhingestreckt, auf seine linke Seite herumgewälzt, der Alpheios, den Oberkörper auf den aufgestemmtten Ellbogen und den Kopf in die linke Hand stützend. So schaut er, ruhig das Weitere erwartend, nach der Mitte. Es ist ein Polygnotisches Ruheschema unbegrenzter Dauer, ohne jede Andeutung eines Vorher oder Nachher. Ganz anders der attische Kephisos am Parthenon. Hier ist das Schema des von seinem Lager ausschauenden Flußgotts im Großen und Ganzen dasselbe, doch ganz mit myronischer Bewegung durchtränkt: nicht ein fertiges, sondern ein soeben fertig gewordenes in einer Eremia dieser Bewegung gefaßt, die offensichtlich in eine frühere Lage zurückkehren wird, nur nicht sogleich, wie das auf seiner Höhe schwebende Pendel, sondern wenn der Gott sich am Schauen ersättigt haben wird. Wir sehen noch, daß der Gott, wie er später wieder liegen wird, so auch vorher schon lag, seiner Art und Wesen gemäß; ähnlich dem Dionysos im Ostgiebel, nur noch gestreckter. Im seichten Wasser, gegen niederes Ufer gelehnt, lag er: da hörte oder sah er die Götter kommen und neugierig schiebt er das Gewicht des Leibes auf die linke Seite, zieht den auf dem Boden ruhenden linken Unterschenkel an, hebt das rechte Knie, an das sich, das Gewand nachziehend, die rechte Hand legt. Der linke Arm streckt sich, in leichter Beugung federnd, den jetzt auf die Hand gestützten Oberkörper höher zu heben. Der Brustkorb drängt sich vor, der Kopf im Hals gebrochen, drehte sich wenig vorgeneigt nach rechts, der Giebelmitte zu. Myronisch ist, daß das Schema sich in seiner Entstehung so klar darlegt; nicht myronisch aber, daß es kein Uebergangs-Schema ist, daß es nicht ebenso deutlich wie die vorausgegangene, auch die nachfolgende Bewegung in sich

schließt. Nur diese maßvoll gehaltene Teilnahme an dem Vorgang ist es, was dieser Flußgott, weich und fließend auch in seinen Formen, an den Tag legt. Was kommen wird, möchte er schauen; die Wunder selbst haben auf ihn noch nicht gewirkt.

Das soll erst an der Gruppe von fünf Figuren offenbar werden, die hinter Athenas Gespann lagern, sitzen, stehen: der heroische Urkönig des Landes und seine Kinder. Ihr Verhalten ist ungleich, einige scheinen mehr, andre weniger aufgeregt. Sicherer zu beurteilen sind, weil noch im Giebel erhalten, der Vater und die mit ihm verbundene Tochter. Kekrops Haltung hat viel Aehnlichkeit mit der des Alpheios, aber was bei diesem erst eben entstand, war bei jenem bereits vorhanden: mit angezogen untergeschlagenem linken Bein und im Knie erhobenem rechten war er schon vorher halb sitzend, auf der Erde und auf einer Windung seiner Schlange. Auf diese stemmt er auch, gerade gestreckt, den linken Arm, um dem stark herumgedrehten Oberkörper festen Halt zu geben, fast als wollte er sich vom Boden erheben. Auch er wendet den Kopf zur Mitt, und die frei erhobene Rechte begrüßte den Sieg Athenas.

Viel lebhafter als an dem bejahrten Mann spricht sich der Jubel in der Tochter aus. Genauere Untersuchung ihrer Beinbewegung ergab, daß sie vorher mit dem Rücken gegen des Vaters Rücken, nach rechts gekehrt, gesessen hatte, wie er nach links. Die Aufregung trieb sie empor auf die Kniee. Nach zwei entgegengesetzten Seiten macht ihre Freude sich Luft: ihre Linke hebt sich, ähnlich wie des Vaters Rechte, nur lebhafter, der siegreichen Göttin zuzujubeln; nach der andern Seite wirft sie sich an den Vater heran, die Rechte um seinen Hals legend. Als ginge es ihn besonders an, sucht sie seine Aufmerksamkeit auf den großen Vorgang hinzulenken. Es scheint ein Widerspiel der Doppelbewegung Athenas, wie sie vorher ausgelegt wurde: einerseits ihren heiligen Baum, ihr Symbol, andererseits das gewonnene Land und seine Bewohner in ihre Obhut nehmend. Kurz, auch bei diesen beiden, Vater wie Tochter, je eine Bewegung, die aus voraufliegendem Ruheschema gleichsam vor unsern Augen sich vollzog, eine wie die andre zu reinem, vollem Ende geführt, das, obwohl kein neues Ruheschema statt des vorigen, doch alles was der gegenwärtige Augenblick, Athenas (und Poseidons) Besitzergreifung und das eigene Wesen dieser Personen, ihr Verhalten zu der neuen Herrin verlangte, ganz und vollendet ausspricht, ohne den Gedanken an ein Nachfolgendes aufkommen zu lassen.

Der Fries des Parthenon, ein nicht minder vollendetes, nicht minder geniales Meisterwerk als die Giebelgruppen, hat vor diesen den Vorzug besserer Erhaltung. Darum werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf diejenigen Figuren in ihm, die gegenüber den, nur als ältere, jüngere, männliche, weibliche Athener oder Schutzverwandte Dargestellten, die einzigen individuellen Persönlichkeiten sind, die „Zwölfgötter“ der Ostseite. Die Benennung kann nur bei zweien oder dreien noch schwanken: die meisten, für manchen gar alle, sind mit Sicherheit erkannt, mehrere von ihnen auch an äußeren Abzeichen. Diese sind hier indes keineswegs, wie in früher und später Zeit zur Schau getragene Kennzeichen,

sondern Teil des Wesens, wie Zeus' Skeptron, Hermes' Hut u. s. w. Die Hauptsache ist bei Allen das in der Gesamterscheinung ausgesprochene Wesen, das Ethos. Dieses nun zeigt sich bei einigen in Ruheschemata, so bei Zeus, Demeter, von andern für Artemis gehalten, Hermes, Athena, Poseidon; bei den andern in Bewegungs-Halten. Eben diese sind es, in denen vornehmlich der Myron und Polygnot vereinende, vollendete Pheidias zu erkennen ist: ihre Bewegungen, durchaus frei und natürlich, sind sprechend, bedeutungsvoll, und, ohne auch nur im Entferntesten den Eindruck von Festgebanntem zu machen, lassen sie doch, ebenso wenig wie bei Athena, Poseidon, Alpheios, Kekrops und seiner Tochter, die Frage aufkommen, wann und wie diese Bewegung ein Ende haben werde. Die eine oder die andre ist freilich durch die Zeit undeutlich geworden, wie die Handhaltung des Dionysos, ebenso bei Apollon; nur die Wendung gegen den Festzug bei jenem, gegen Poseidon bei diesem ist geblieben. Was ihr besondere Bedeutung gab, entgeht uns. Wie vielsagend ist dagegen die freundlich sinnige Wendung des Hephaistos gegen die ihm eng verbundene Pallas. Ein recht vollwertiges Beispiel ist die Bewegung Heras hin zu ihrem Gemahl, dem Götterkönig, dem sie das würdevoll entschleierte Antlitz so ganz und voll zukehrt. Ein Schema zwischen Ruhe und Bewegung gleichsam in der Mitte zeigt Ares. Zufällig kennen wir es auch in Polygnots Unterwelt, über das, soweit wir urteilen können, Pheidias' Schema in sehr merkwürdiger Weise hinausgeht. Polygnot hatte Hektor in der Unterwelt unter seinen Kampfgenossen sitzend dargestellt, das eine (erhobene) Knie mit beiden Händen umfassend. Pausanias, dessen Beschreibung einem urteilsfähigen Manne folgt, sah Leidempfindung in diesem Schema ausgedrückt, durchaus glaubhaft, da wir in demselben auch den grollenden Achill dargestellt sehn, und auch einer der Helden im Hauptbild des polygnotischen Kraters von Orvieto seiner Stimmung gleichen Ausdruck gibt. Bei seinem Ares steigerte Pheidias das Schema, indem er das freie Bein, vom Erdboden aufgehoben, auf dem schräg an die Schulter gelehnten Lanzenschaft einen schwanken Halt von vorübergehender Dauer finden läßt, infolgedessen das umfaßte Knie höher gehoben und der Oberkörper stärker zurückgelehnt sich zeigt. Auch ohne daß wir den unruhigen hier zu ruhiger Festschau genötigten Gott geradezu, wie schaukelnd, vor- und zurückwiegend denken, ist doch das Myronische dieses Schemas mit Händen zu greifen; doch ist das Schema durch Pheidias Charakterausdruck des Gottes geworden. Dasselbe war es allerdings auch schon bei Polygnots Hektor, vielleicht sogar bei diesem schon in dem eben für Ares angenommenen Sinne.

In Olympia, wo eine bodenständige, von altersher sich entwickelnde Bildkunst fehlt, treten die Giebelgruppen als ein überraschend Neues uns entgegen, dessen Wurzeln und Ursprung man allerwärts suchte, bis Brunn die Richtung wies, da wo jetzt allgemein ihre Heimat erster Hand gesehen wird, doch noch ohne an den Durchgang durch die attische Werkstatt zu denken. Gerade in Attika aber konnten wir, reicher als anderswo entwickelt, die Malerei der Ton-

gefäße ernstlichst mit dem Problem lebenswahrer, doch durch Kunst veredelter Bewegung beschäftigt beobachten. Rhythmus, wie wir das Wort verstehen und seinen Begriff erfassen lernten, wurde dabei naturgemäß eine Zeitlang das herrschende Prinzip, und als dessen Hauptvertreter durfte Myron gelten, Athener fast schon von Geburt, mehr noch durch Wahl. Voran jedoch ging ihm Pythagoras von Samos, also ionischer Abstammung. Aus dem ionischen Osten, sei es von Chios, der Heimat des Archermos, sei es von Delos, kommt Nike, auch eine Vorbotin des Rhythmus, geflogen, und die Friese vom Schatzhause der Siphnier zeigen sowohl in den fleischigen Gliedmaßen wie in der Beweglichkeit der sitzenden Frauengestalten die Anfänge dessen, was dann in den Polygotischen Vasen sich hervortut und in den Giebelgruppen von Olympia festere Gestalt gewinnt. In der großen Malerei war die Polygot und Panainos voraufliegende Stufe, auf der uns besonders die ihr nachgerühmte „Gelenkigkeit“ als rhythmische zu erkennen war, mit dem Namen des Kimon verknüpft, dessen Vaterstadt Kleonai vermutlich ebenfalls in dem ionischen Norden gesucht wurde. Fragt man nun weiter die Polygotischen Vasen und die Friese von Gjölbaschi-Trysa in Lykien, an das übrigens auch der Name von Myrons Sohn Lykios erinnert, nach ihrem Verhältnis zu Rhythmus und rhythmischer Bewegung ihrer Männer, Weiber und selbst Pferde, so zeigt sich auch diese Kunst durch eine Schule hindurchgegangen, die den Bewegungen als solchen ein eigenes, vorwiegendes Studium gewidmet hatte. Bei einzelnen Werken, wie z. B. dem öfter genannten New-Yorker Kelchkrater mag es scheinen, als wäre das besondere Bemühen neben dem Ethischen mehr auf Verkürzungen und andre vorzugsweise malerische oder zeichnerische Leistung gerichtet als auf die scharfe Erfassung der Eremiten und Bewegungshöhepunkte. Im allgemeinen wäre solches Urteil nicht gerechtfertigt: die Vasenbilder, wie die Friese des lykischen Heroons zeigen vielerlei von den Schalenmalern, Euphronios u. s. w. gepflegte Motive in gleicher Vollendung. So das Laufen und zwar in dem vollendeteren Schema mit auf die Zehen gestelltem vorderen und schwebend zurückschwingendem hinteren Fuß; so Springen, Tanzen, Gleichgewichtsübungen, mit federnden oder bebenden Knieen, elastische Stellungen, Hinken Verwundeter, das Zurücksinken und Zusammenbrechen des Verwundeten, mannigfache Falllagen, mühsames Tragen, Kampfschemata, besonders auch Bogenschießen, kniend wie stehend, ja mit fast tänzelnden Schritten, sich Wappnende in wiegender Körperhaltung, das Anlegen der Beinschiene, Blasen der Trompete in gebückter oder kauernder Haltung. Dazu auch das Ausklingen der rhythmischen Bewegung in wallenden Gewandmassen. Wie oft haben nicht auch die ionischen Sänger schon von Rhythmus in Sang und Tanz zu melden, die das Leben zieren.

Um zu erfahren, wie und wo etwa die ionische Kunst Anregung in dieser Richtung erfahren habe, müssen wir uns jetzt flüchtig wenigstens nach andern Völkern des Altertums umschaun, und der Analogie wegen auch auf neuere Kunst noch einen Blick werfen.

## X.

**Rhythmus in vor- und nachgriechischer Zeit.**

Gibt es in alter oder neuer Zeit irgend ein andres Volk, das so wie die Griechen, auf harmonische Ausbildung des Körpers und des Geistes bedacht, die Vollendung des Menschen, seiner Bewegung nicht weniger als seiner Gestalt und Form, zuerst in lebendiger Wirklichkeit, danach auch in der künstlerisch darstellenden Wiedergabe angestrebt und auch erreicht hätte? Wir haben gesehen, daß die Griechen nach beiden Seiten um die Mitte des fünften Jahrhunderts einen, ja ich stehe nicht an zu sagen den Höhepunkt erreichten. Für die Bewegung, auf die es uns besonders ankam, bedeutete das die vollkommene Herrschaft über die eigene Kraft, sicheres Gleichgewicht und selbstbestimmte Freiheit. Von neueren Völkern möchten die Italiener des fünfzehnten Jahrhunderts in den meisten, die Engländer neuester Zeit in manchen Stücken den Griechen am nächsten gekommen sein.

Richten wir den Blick zuerst auf die alte Zeit, so hat man zuerst und fast allein der Aegypter zu gedenken. Denn von Chetitern, Babyloniern, Phoenikern, Persern, Kypriern kann man schweigen. Der herrliche Löwe von Babylon, mehr noch als die „Unsterblichen“ aus dem Palast Artaxerxes II, erwecken wohl eine Hoffnung auf zu erreichenden Rhythmus, zeigen aber nicht bereits erreichten.

Die assyrischen Reliefs sind unschätzbar wegen der mannigfachen Bilder, die sie uns vom Leben jenes Volkes in Krieg und Frieden gewähren: Menschen und Tiere sind mit rührender Naivität und scharfer Beobachtung charakteristischer Züge wiedergegeben. Doch ist die Darstellung, als Berichterstattung von Ereignissen, als Bilderchronik von vornherein in fremden Dienst gestellt, nicht auf Vollendung des eigenen Wesens gerichtet. Das Höchste ist in Bildern des Königs der Tiere, des Löwen, erreicht, auch dem Rhythmus, in den anspringenden oder verwundeten Tieren, am nächsten gekommen. Die Bewegungen des Pferdes sind schematisch steif, wie alle menschlichen Bewegungen, der Fürsten wie ihrer Diener, auch der zu rhythmischem Tun, Musik und Tanz vor den Augen der Herren, berufenen.

Die aegyptische Kunst hat in ihrer besten Zeit, im alten Reich, nicht allein gar kein Streben nach Rhythmus, sondern eine ausgesprochen antirhythmische Richtung, die mit dem Gebrauch des Bildes als Schrift zusammenzuhängen scheint. Dieser Gebrauch führte zu einer wunderbar sichern und charakteristischen Auffassung der Hauptformen toter Dinge wie lebender Geschöpfe, bewegter so gut



wie ruhender. Die Absicht, sie stets wie Typen zu wiederholen, gab ihr die Selbstbescheidung, sich mit den Hauptformen zu begnügen, sie von außen zu erfassen, ohne sich viel um das innere Leben zu kümmern, zumal sie die Götter und vergötterten Menschen in leibhafter Gestalt vorzugsweise in ruhig würdevollem Stehen, Sitzen, Lagern darzustellen liebte. Vorgänge des Lebens aber, in all ihrer lebendigen Mannigfaltigkeit, will sie weniger um ihrer selbst willen, als zur Verherrlichung der Toten vor Augen stellen. Auch hier also eigentlich Schrift das Ganze. Die Bewegungsmotive sind in solchem Sinne gut gesehen und aufgefaßt; schwierigere, wie der Bootsmann 68, vgl. Perrot und Chipiez 459, wenig gelungen. Besonders charakteristisch sind die bekannten Ringer 75, 29 Mal zwei Ringer in z. T. kunstreichen Verflechtungen. Wie sehr es dem Maler um diese zu tun war, ersieht man daraus, daß er den einen hell, den andern dunkel färbte. Ob alle Schemata auf Beobachtung beruhen, ob nicht vielmehr die meisten vom Zeichner ersonnen sind — einerlei: sie sind scheinbar höchst lebendig und mannigfaltig, vielleicht aber zu klein, um wirklich lebendige Kraftentfaltung zum Ausdruck zu bringen. Das packt, greift und umschlingt sich, hebt und wird gehoben, und sucht, auch am Boden liegend, oder in beklemmtester Lage sich noch zu befreien, einen Umschwung herbeizuführen. Wirklicher Schwung aber und Rhythmus ist nirgends zu spüren, die Bewegungen erscheinen vielmehr wie von Maschinen oder Automaten ausgeführt. Dasselbe ist von den zwei Ringerpaaren einer andern Darstellung bei P. und Ch. Fig. 520 f. zu sagen. Auch die besser gezeichneten Maurer, Springer 162, haben nichts von Rhythmus. Von solchem ist vor dem jüngeren Reiche nichts wahrzunehmen. Erst Sethos I 112 zu Wagen, oder zu Fuß seine Feinde zerschmetternd, P. und Ch. 85, oder Ramses II zu Wagen den Bogen spannend, oder eine andre Waffe schwingend P. u. Ch. 174 und 13 verleihen dem gewaltigen Fürsten einen früher nicht gesehenen Schwung der Bewegung, der in anderer Weise auch in den fallenden Feinden, und sehr markiert auch an den Rossen des Wagens hervortritt. Wir gehen kaum fehl, wenn wir dieser neuen Weise Ursprung auf der Insel suchen, die als Kulturzentrum des aegaeschen Kreises um diese Zeit mit Aegypten in naher Berührung stand.

Von all den weiten Gebieten, in denen vor der eigentlich griechischen eine Kunst entstand, hat Kreta allein es zu ausgesprochen rhythmischer Bewegung von Tier- und Menschengestalt gebracht. Auf den Stelen der mykenischen Schachtgräber sehen wir, von niedrigstehender lokaler Kunst unerreicht, dieselbe Anregung widerscheinen, welche die über weit höheres Können verfügende aegyptische Hof-, oder wenn's sein soll, Ideal-Kunst, in den stolzen Rossen der siegreichen Könige Seti und Ramses zur Schau trug. Es ist derselbe Schwung, der rennenden Tieren verschiedenster Art verliehen wird: der von den Hunden gehetzte Keiler des Tirynther Wandgemäldes hat die diesem Tiere so wenig natürliche Streckung des Hinterleibes mit den Verfolgern gemein. Nicht anders die leichtfüßigen Antilopen der mykenischen Dolche, oder deren flüchtige Löwen, endlich gar die schweren Stiere der herrlichen Goldbecher von Vaphio. Zweierlei ist es

vor allem, was der Bewegung dieser Tiere einen so eigentümlichen Charakter verleiht: das freie Schweben der gestreckt nach hinten geworfenen Hinterbeine — auch von Rohdenwaldt S. 126 wohl bemerkt —, das sich fortsetzt im Schwunge des Schweifs, nicht gleich bei Rossen, Hunden, Löwen, Stieren; zweitens die elastische Einbiegung des Rückens, diese anders motiviert und auch gestaltet bei dem großen Katzentier, das auf der einen Dolchklinge die aufliegende Ente im Sprunge packt; wieder anders bei dem Stiere 253 b, der zu wütendem Stoße die Hörner senkt; und zum dritten Mal anders bei dem Zicklein, das sich niederbeugt, um das Euter der Mutter zu fassen. Beides sind rhythmische Bewegungen, beide auch der zum eiligsten Laufe gestreckten weiblichen oder männlichen Gestalt gegeben. Das eine mal sind sie an einer Elfenbeinstatuette zu bewundern, die losgelöst, auch eines Beines wie eines Armes verlustig ist, bei Springer 249 Sie für einen Taucher zu halten, muß schon der stark in den Nacken zurückgeworfene Kopf abhalten. Die bekannte aegyptische Holzfigur, Spr. 112, die von ähnlichem Vorbilde herzustammen scheint, hat bei gestreckterer Haltung doch denselben zurückgebogenen Kopf, offenbar nicht tauchend in die Tiefe, sondern schwimmend auf der Oberfläche. Viel näher als diese Schwimmerin kommt jener kretischen Elfenbeinfigur jedenfalls die über einem rennenden Stiere schwebende Gestalt, Spr. 266 und Rohdenwaldt Taf. XVIII S. 163. Deren Rückenlinie ist nur zum Nacken hin etwas stärker aufgekrümmt, und solcher Tendenz des Rückens folgend, schwingt auch das zurückbleibende Bein stärker in die Höhe. Grade die Streckung dieser beiden linken Extremitäten, im Verein mit dem zurückgeworfenen Kopf, den die gemalte mit der elfenbeinernen Figur gemein hat, findet ihre Erklärung in dem was die Malerei voraus und erhalten hat: in den beiden rechten Gliedern und dem Zusammenhang mit dem laufenden Stiere. Auf dessen Rücken, wo die Figur zunächst, wie gesehen, auch verstanden werden zu müssen scheint, ist eine so exzentrische Bewegung jedoch einfach undenkbar: wo käme die also eilende Person her? wo strebte sie hin? Es kann gar nicht anders sein, als daß der Laufende, jenseits neben dem Stiere, diesen am Horne fassend, einherläuft, wenn ein Weib, jedenfalls sehr verschieden von Europe. Wie auch immer es mit der Elfenbeinfigur, die bei Evans B. S. A. VIII pl. II beide Arme vorstreckte, und, diesseits laufend, nur mit der Rechten das Horn fassend gedacht werden kann, sich verhalten haben mag: der Läufer des Gemäldes hat, sogar gesteigert, den Ladas des Rhythmikers Myron schon fast vorweggenommen. Wir werden in den angeführten Beispielen kretischer Kunst also ein schon über den Höhepunkt hinausgeratenes Streben nach Rhythmus und Entfaltung wirklich lebendiger Kraft anzuerkennen haben. Proportionen wie Bewegungen von Mensch und Tier zeigen schon etwas von Uebertreibung und rhetorischer Phrase, von der auch die griechische Skulptur des vierten Jahrhunderts, z. B. an dem Amazonenkampf des Maussoleums nicht freizusprechen ist. Es liegt nahe, mit diesen Amazonen und ihren Gegnern die gewaltigen Löwenjäger des einen mykenischen Dolchs zu vergleichen: da sehen wir in der Tat eine aufs Höchste gespannte Energie der Bewegung bei dem in weitem Ausschritt vorgeneigt zielenden

Schützen, mehr noch bei den zwei Männern, denen der riesige im Rücken hängende Schild keinerlei Hindernis zu sein scheint, mit aller Wucht den Speer zu schleudern. Kaum kraftvoller, aber wesentlich anders ist ihr Ausschreiten beim Angriff als das des Schützen: das vorgesetzte Bein ist stärker gekrümmt, das zurückstehende gestreckt, dabei der Oberkörper zurückgelehnt. Das ist ein Feuer, lebendige Kraft und Geschmeidigkeit, wie sie kaum größer gedacht werden kann. Es müssen herrliche Helden gewesen sein, wenn doch nicht ganz ohne entsprechende Wirklichkeit solche Bilder entstehen konnten. Vereinzelte Reliefbruchstücke wie der Boxer B. S. A. VII 95, der Mann gegenüber der Skylla IX, 58, oder der Arm VII 89, sind weitere deutliche Proben rhythmischer Kunst. Und wie wäre sie in der stolzen aufrechten Haltung der Männer und Frauen in prozessionsartigen Zügen zu verkennen, an den schlanken und doch so sehnigen, kraftvollen Gestalten, wie dem Gefäßträger Spr. 245, dem zwei Schalen darbringenden Jüngling des Steatitgefäßes 252, endlich auch den darbringenden Frauen, deren eine VIII 3 in Farben erscheint. Wie freute es mich, bei Rohdenwaldt Tiryns II S. 70 zu lesen: „in rhythmischer Gegenbewegung dazu — d. h. zu der Zurückbiegung des Rückens — neigt sich der Körper nach vorn“, obgleich auch hier der Rhythmus von der Linie des Umrisses anstatt von der Körperbewegung selbst verstanden zu sein scheint. —

Daß die kretische Kunst, einerlei welcher Nationalität sie zuzuschreiben ist, in der ionischen ein Fort- und Wiederaufleben feiert, ist von niemandem wohl nachdrücklicher verfochten worden als von Furtwängler, besonders in seinem Gemmenwerk, und heute darf es als allgemein anerkannt gelten. Dieses Ursprungs wird also auch der von ionischen Künstlern zuerst wiedererreichte Rhythmus in der bildenden Kunst sein.

Auch die neuere Kunst mußte, trotzdem sie in Italien von Anfang an alte Vorbilder genug vor Augen hatte, doch am natürlichen Vorbild der Form wie der Bewegung Herr werden. Sie bedurfte, wie die alte, längerer Zeit, ehe sie ihren Gestalten, nicht nur bei wirklich rhythmischer Bewegung, sondern auch bei nicht tanzartiger, sogar gelinder Regung, endlich auch bei ruhigem Stehen Sitzen, Liegen die volle Freiheit, Maß und Adel zu geben vermochte, wie ihn dem lebenden Menschen nur lange Schulung bei guter natürlicher Anlage verleiht. Wir verglichen ja bei den alten Griechen das Ringen der Kunst um diesen Preis mit den Turn- und Tanzübungen der Knaben, um solches Ziel für den eigenen lebendigen Leib zu erreichen. Erst die großen Meister, des 15., 16. Jahrhunderts und weiter, scheinen im mühelosen Besitz solcher Bewegung, die Raffael und Tizian, die Rubens, Rembrandt und Velasquez. Gehen wir ein wenig weiter zurück: so können wir beobachten, daß eine Zeit mühevollen Suchens und Versuchens voraufging. Die Masolino, Masaccio und Fra Angelico, die Mino und Dalmata, immer vollkommener dann Einzelgestalten des Melozzo zeigen uns das Streben nach Schwung und Rhythmus. Wie viel Gebundenheit und Hemmung in Haltung und Bewegung findet sich aber selbst noch in Pinturicchios und Peruginos figurenreichen Bildern? Auch hier tut sich neben gehaltener Ruhe der

Masse häufig ein Trieb zu regerer Beweglichkeit in einzelnen Figuren kund. Oft genug ist auch auf die große Uebereinstimmung hingewiesen, die da besteht zwischen den Fortschritten der Malerei, wie sie im Altertum dem mehrfach genannten Kimon von Kleonai nachgerühmt wurden, und dem, worin schon die genannten Urbinaten, aber mehr noch auch die Florentiner Ghirlandajo, Botticelli und andre sich nie genug tun konnten. Jedes Wort, das Plinius nach seinem Vorgänger aus griechischer Quelle von Kimons Neuerungen sagt: die Schrägsichten, die Vielseitigkeit der Gesichtsdarstellung im Um-, Auf- und Niederblicken, ließ sich ebenso gut auf die genannten Quattrocentisten anwenden. Und wenn im weiteren für Kimon auch ein Lob der Gelenkigkeit sich fand, das im Zusammenhang mit Markierung der Adern an den Ruhm der Rhythmiker Pythagoras und Myron erinnerte, so brauchen nur die tanzenden Grazien in Botticellis „Frühling“ genannt zu werden, um auch auf die Rhythmik der italienischen Maler aufmerksam zu machen. Auch die neuere Malerei mußte erst durch die Schule der Turn- und Tanzkunst hindurchgehen, ehe sie wirklich rhythmische Bewegung dazustellen imstande war und dann auch jedes andre Bewegungs- und Ruhemotiv am richtigen End-, Halt- und Stillstandsmoment der Eremia zu fassen vermochte. Auch sie hat ihren Pythagoras gehabt. Als solchen möchte ich Donatello nennen, und brauche dafür kaum noch auf seine musizierenden und im Reigentanz sich drehenden Kinder im Battistero von Siena oder an der Sängertribüne des Florentiner Doms, oder endlich an der Außenkanzel von Prato hinzuweisen. Daß er mit dem Rhythmus zugleich der Natur des Kinderkörpers in der Bewegung gerecht wird, steigert nur den Begriff seiner Meisterschaft, die natürlich auch den Kontrapost sucht und beherrscht, wie die beiden altgriechischen Rhythmiker der Plastik.

Raffael zeigt sich von Anfang an schon in hohem Grade bemüht und fähig, Adel und Freiheit der Bewegung im Stehen und Gehen, im leiseren Spiel der Hände, dem Neigen und Wenden des Hauptes auszudrücken, nicht minder auch sie den geigenden, tänzelnden Engeln, ihrem Lauf und Flug zu verleihen. Immer aber noch gewaltig bleibt der Fortschritt von dem zum Streiche ausholenden S. Georg und dem aus der Höhe zum Drachenkampf niederfahrenden S. Michael zum stürmischen Einhersausen des himmlischen Reiters gegen Heliodor. Dazwischen fällt ja eben die Einwirkung des Meisters, der, wie fast in Allem, so gewißlich grade im Rhythmus der größte heißen darf, des Michelangelo. Wegen der angedeuteten Einwirkung auf Raffael kann hier nicht davon die Rede sein, daß dieser Florentiner in Wahrheit der größte Meister der Bewegung gewesen, auch grade des Kontrapostes in seinen schwierigsten und kompliziertesten Formen, und daß er bei den scheinbar gesuchtesten, künstlichsten, ja vielleicht unbequemsten Drehungen doch eine jede zu ihrem richtigen Halt- und Endpunkt geführt hat. Hier kann nur auf die Sixtinische Kapelle hingewiesen werden, und auch von deren unendlichem Reichtum seien nur die zehn Paare der „Atlanten“ genannt. Diese nackten Jünglingsgestalten von idealster Bildung halten ja sitzend die schweren Kränze und die großen Binden, an denen die Medaillons

hängen. Ihre Vorbilder letzten Endes scheinen die auf römischen Sarkophagen so unendlich oft wiederholten idealen Träger des Schildes, der eigentlich den Namen des Toten zu verkündigen oder sein Bild zu enthalten hatte. Da sind es Amoren oder „Genien“, Viktorien, Satyrn und Bacchantinnen, Kentauren oder endlich Tritonen und ähnliche Meereswesen, die stehend, fliegend, schwimmend als Schildhalter dienen. Täuscht mich Erinnerung nicht, so ging auch in dieser besondern Verwendung figürlicher Schildhalter Donatello voran. Die Schildhalter des Michelangelo, die mit wenig Recht Atlanten genannt werden, versehen zum Unterschied von jenen antiken ihren Dienst im Sitzen, augenscheinlich unter dem Gebot des Raumes, aber sie entwickeln im Sitzen eine weit größere Fülle lebendiger Kraft und Bewegung als alle jene fliegenden, schwimmenden, schreitenden zusammengenommen. Sämtlich sind sie im vollsten Sinne des Wortes rhythmisch als Bildwerke, und bei einigen steigert sich die gegensätzliche Bewegung der zu einem Paare verbundenen trotz des Sitzens zu schier tanzartiger Bewegung, an der alle Gliedmaßen, Arme, Beine und Kopf beteiligt sind, und selbst der z. T. weit geöffnete Mund die Bewegung, wenn nicht von Sangesweisen, doch von gellendem Jauchzerruf, rhythmisch auch dieser zu denken, begleitet erscheinen läßt.

Unser Weg hat uns ungefähr zum Ausgangspunkt zurückgeführt, zu Michelangelo, an dem auch der „Rhythmus“ in neuerer Umdeutung des Wortes nachgewiesen wurde. Ohne die Richtigkeit der dabei angestellten Betrachtungen anzufechten, sind wir doch, vom antiken Gebrauch und Sinn des Wortes ausgehend, dahin gelangt, das, was das klassische Altertum unter Rhythmus verstand, nicht allein in alter Kunst nachzuempfinden, sondern die gleiche Entwicklungsphase auch in neuerer Zeit wiederzuerkennen.

---

## Anmerkungen.

S. 6. Brunn zitierte Vitruv, und zwar z. T. eben die Stellen, die Puchstein im Zusammenhang erläutert: I 2 die allgemeine Definition von *eurythmia* und *symmetria*; III 1 die *symmetria* als Werk der *proportio*, d. i. *ratæ partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio*, woraus die *ratio symmetriarum* sich ebenso ergebe, wie *homo bene figuratus membrorum habeat exactam rationem*; endlich VI 2, wie, nachdem vorschrittsmäßig die *symmetriarum ratio constituta* sei, die *eurythmia*, die *venusta species* zustande komme und *(detractionibus aut) adiectionibus temperaturæ* die Störungen aufzuheben seien, die durch den Standpunkt des Beschauers oder den Platz des Werks: nah oder fern, hoch oder tief, frei oder umschlossen, bedingt würden. Man kann Adolf Hildebrands Daseins- und Wirkungsform vergleichen. Von Griechen genügt Herons *ῥοι* ed. Heiberg IV 135, 13: die Skenographie, das Bemühen, nicht die wirklichen, objektiven *ῥυθμούς* zu zeigen, sondern so, daß sie als solche erscheinen *τέλος δὲ τῶ ἀρχιτέκτονι τὸ πρὸς φαντασίαν εὐρυθμον ποιῆσαι τὸ ἔργον καὶ ὁπόσον ἐγχαρῆι*. So sei die Säule in der Mitte dicker zu machen, damit sie nicht durch zehrende Wirkung der Luft daselbst dünner erscheine; oder Proklos proleg. ed. Friedlein p. 40, 19 *τὴν λεγομένην σκηνογραφικὴν δεικνύσαν πῶς ἂν τὰ φαινόμενα μὴ ἄρρυθμα ἢ ἀμορφα φαντάζοιτο ἐν ταῖς εἰκόσι παρὰ τὰς ἀποστάσεις καὶ τὰ ὕψη τῶν γεγραμμένων*.

Wohl spricht hier der Grieche von Rhythmen, und das beschriebene Verfahren der *temperatura* scheint auf eine Milderung des strengen Gesetzes der Maße hinauszulaufen. Doch wird eine andre Betrachtung oder Theorie uns näher zum eigentlichen Wesen des Rhythmus führen. Brunn geht ja vom Rhythmus und Metrum der Sprache aus und hat dabei offenbar die Theorie der griechischen und der aus dieser abgeleiteten römischen Rhetorik im Auge. Daß sie die bildende Kunst, besonders die Malerei und Plastik und deren Werdegang beständig mit demjenigen der Redekunst in Parallele stellte, ist bekannt. Eben sie richtete ihr Augenmerk vornehmlich auf den Rhythmus der Rede, ja aller Prosa, und die Grundlinien, die Aristoteles in seiner Rhetorik III 8 gezogen hatte, wurden nicht nur von seinen nächsten Schülern, wie Theophrast, sondern auch von den Späteren, wie Hermogenes, Demetrius, Dionysios, „Longinus“, Cicero, Quintilian, „Cornificius“ weiter ausgeführt. Da ist nun, ganz wie Brunn ausführt, der Rhythmus immer in einen gewissen Gegensatz zum Metrum gestellt. Wie Aristoteles sagt, soll die Rede *ὁ λόγος* weder *ἔμμετρος* noch *ἄρρυθμος* sein, genauer *ῥυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μὴ*. Steht da nicht klar und bestimmt, wie Brunn wollte, der Rhythmus als die freiere Kunstform der Prosa, das Metrum als die strenger bindende der Poesie vor uns? Doch das ist „die antike Kunstprosa“, deren Geschichte Eduard Norden in einem schönen und gelehrten Buche geschrieben hat. Diese „rhythmische Prosa“ steigert sich dann, wie sie selber aus einer „poetischen Prosa“ hervorgegangen, zum „rhythmischen Gedicht“, das zuerst bei Gregor von Nazianz S. 47 angetroffen wird. Was aber ist das anders als eine Verwirrung der Grenzen zwischen den verschiedenen Gebieten? Oder richtiger: zuerst, da man, nach dem vollendeten Ausbau aller oder der meisten poetischen Gattungen und ihrer Kunstformen, daran ging, auch die ungebundene Rede für ihre verschiedenen Aufgaben kunstmäßig auszubilden, ein Tasten und Suchen, bei dem man der Uebermacht der Dichtkunst sich erst allmählich zu entziehen, zur Klärung erst langsam sich durchzuringen hatte. Erst später dann absichtliche und gesuchte Verwischung der gezogenen Grenzen, die von beiden Seiten her demselben Ziele, einem zwischen Poesie und Prosa liegenden Mittel zustrebte, indem die Poesie des Dithyrambus, auch schon die Monodien der Tragödie, sich in immer freieren Rhythmen ergingen und namentlich das eine, so lange noch strenge Band respondierender Strophen abtaten; von der andern Seite die sophistische Redekunst sich völlig frei als Dichtkunst gebärdete, frei namentlich insofern, als sie für wirklich sachliche Zwecke in Gericht, Schule oder Volksversammlung nicht mehr zu kämpfen hatte, nur um Gunst und Beifall von Hörern buhlte, die gleichfalls keine andere Zwecke hatten, als sich an schönen Worten zu berauschen.

Solche Grenzverwirrung zog auch die Begriffe in Mitleidenschaft, vor allem die beiden hier in Frage stehenden des Rhythmus und des Metrums, oder wenigstens den ersten der beiden. Denn von „rhythmischer Prosa“, gar von einem „rhythmischen Gedicht“ im angegebenen Sinne kann man füglich nicht reden, wenn man den klassischen oder normalen Begriff des Rhythmus festhält. Norden sagt S. 64 und öfter, daß der Rhythmus durch Kola und Pausen entstehe und zitiert dafür eine Stelle Ciceros und eine des Hermogenes. Doch nur der zweite spricht von Kola und Pausen, der andre von den kleinsten rhythmischen Größen, den „Füßen“, wie besonders die Vergleichung des kurz Vorhergehenden, in 182, und dessen was Quintilian IX 4, 45 f. bietet, außer Zweifel stellt. Die Kola und Pausen dagegen, mögen sie auch noch an die Kineseis und Eremiai der rhythmischen Theorie erinnern, sind doch nicht deren kleinste Teile, sondern aus mehreren solcher zusammengesetzte Reihen, die zu den einzelnen Worten sich verhalten wie die Verse zu den Füßen. Nur bei Versen, die nach genauem Zeitmaß gebildet sind, gibt es Rhythmus im eigentlichen Sinne des Worts; der Rhythmus der „nach Kola gegliederten Rede“ oder der „periodisierten, d. h. rhythmischen Prosarede“ (Norden I 46, 15 u. s. w.) ist gar nicht eigentlicher Rhythmus, ist Rhythmus nur in weiterem Sinne, und auch dies nur, weil er Metra zu seinem Aufbau benutzt, sowohl zum Eingang, als zu dem, wie von den Theoretikern oft genug betont wird, entscheidenderen, weil mehr ins Gehör fallenden Schluß. Also nicht Rhythmus und Metrum sollte man einander entgegenstellen, sondern den Rhythmus, der streng metrisch geworden ist, und den, der es entweder noch nicht geworden ist, also noch mehr vom natürlichen, wie ich ihn nenne, hat, und dem, der es bereits nicht mehr sein will, zum natürlichen sich zurückzubilden sucht.

Sieht man genauer zu, so blickt diese Auffassung auch sowohl bei Aristoteles wie bei seinen Nachfolgern durch. Den oben angeführten Worten: die Rede solle Rhythmus, aber nicht Metrum haben, weil sie sonst ein Gedicht sein würde, fügt jener hinzu *ῥυθμὸν δὲ μὴ ἀκριβῶς τοῦτο δὲ ἔσται, ἔαν μέχρι τοῦ ἦ*, d. h., wenn ich nicht *ἀκριβῶς* übersetze, sondern die Umschreibung wiedergebe, nur „bis zu einem gewissen Grade“. Die Rede soll nicht *ἄρρυθμος* d. h. *ἀπέραντος* unbeschränkt sein; begrenzt werde alles durch Zahl *περαίνεται δὲ ἀριθμῷ πάντα*, die Zahl (Schranke) für den Bau der Rede sei der Rhythmus, von dem auch die Metra Bruchteile seien *οὐ καὶ τὰ μέτρα τμητά*. Beide Worte, *ῥυθμός* so gut wie *μέτρον*, haben eben eine doppelte Bedeutung: sowohl die Teile, als die aus diesen Teilen zusammengesetzten Ganzen, die Füße so gut wie die Verse, heißen *μέτρον* oder *ῥυθμός*, je nachdem man nur das Maß der Bewegung im Auge hat, oder die gemessene Bewegung selbst. Die verschiedenen „Füße“, die für die Redekunst in Frage kommen, Daktylen, Jamben, Trochäen, Päane, nennt Aristoteles erst *ῥυθμοί*, nachher *μέτρα*. Die Rede soll nach Aristoteles nicht *ἔμμετρος*, nicht *ἄρρυθμος* sein; er hätte an erster Stelle in gleichem Sinne *ἔνρρυθμος* sagen können, wie Demetrius, Speng. III 302, 187 an zweiter Stelle dem *ἔμμετρον* das *ἄμμετρον* gegenüberstellt, und *μετροειδής* 181 f. offenbar in demselben Sinne wie 221 *ῥυθμοειδής* braucht, d. h. so wie Aristoteles *μέχρι τοῦ* sagte. Weder bei Vitruv, dem Architekten, noch bei den Rhetorikern ward uns also Aufklärung darüber, was Rhythmus in bezug auf Bau- und Bildkunst bedeuten könne; insbesondere war es eine Täuschung, als ob Rhythmus innerhalb derselben Kunstsphäre eine mildere Handhabung desselben Formgesetzes bedeute als das Metrum. Und selbst wenn man dies für die Redekunst zugeben wollte, so war doch bei denselben Theoretikern nicht die leiseste Andeutung gegeben, daß grade die genannten Kunstausrücke auf Bild- oder Baukunst übertragbar seien. Auch in den Stellen, die Westphal in seinem Supplementum — s. zu S. 13 — S. 22 f. gesammelt hat, werden „Rhythmus“ und „Metrum“ lediglich für Musik und Dichtkunst gewertet, in VI und VIII auch, in Aristoxenus' Sinn, für Tanz. Nur in VIII, aus Atilius Fortunatianus, hat sich die Notiz eingeschlichen *item si fuerit aequalitas corporis modice temperata εὔρρυθμος, inaequalis vero et toris quibusdam confusa ἄρρυθμος appellatur*, was in griechischer Fassung bei Aristides Quintilianus *περὶ μουσικῆς*, bei Westphal, Supplement. p. 26 vorliegt *ῥυθμὸς τοίνυν καλεῖται τριχῶς, λέγεται γὰρ ἐπὶ τε τῶν ἀκινήτων σωμάτων*,

ὡς φαμεν εὐρυθμον ἀνδριάντια, καὶ πᾶντων τῶν κινουμένων, οὕτω γὰρ φαμεν εὐρύθμως τινὰ βαδίζειν: καὶ ἰδίως ἐπὶ φωνῆς, περὶ οὗ νῦν πρόκειται λέγειν, das Zweite noch ganz in Aristoxenus Sinne, das Erste schwerlich, da sich bei Aristoxenus nirgends auf Bildkunst ein Hinweis findet. Und gerade die Frage, in wiefern eine solche Statue εὐρυθμος heiße, bleibt offen; ja auch die weitere, ob das Lob der εὐρυθμία dasselbe bedeute, wie daß die Statue Rhythmus habe, oder daß ihr Meister auf Rhythmus ausgegangen sei. Jedesfalls wäre es ein Irrtum, zu glauben, das Wort εὐρυθμος bedeute hier dasselbe wie bei Xenophon memor., III 10, 11; denn seine θώρακας nennt der Meister Peistias nicht ihrer eigenen Formen wegen εὐρύθμως, sondern weil den Formen ihrer Träger so angemessen ἀρμότιοντας: eine nicht seltene Vertauschung der beiden musikalischen Begriffe Rhythmus und Harmonie.

Nur eine einzige Stelle finde ich, wo ein Grieche, Diodor II 56, also vielleicht Ephoros, das Wort Eurythmie ähnlich wie Wölfflin gebraucht, indem er schöne Menschen διαπρεπεῖς καὶ ταῖς ἄλλαις τοῦ σώματος περιγραφαῖς εὐρύθμως nennt.

So zum Ausgangspunkt zurückgeführt, habe ich nachzutragen, daß die ständige, man darf sagen grundsätzliche Gleichsetzung der bildenden mit den musischen Künsten, sowohl hinsichtlich ihrer Wirkungen als ihrer Mittel, vor allen des Rhythmus, jenes bei Justi vorwiegend, dieses bei Wölfflin, in einem Meisterwerk, allem Anschein nach bestimmend, vorbereitet war. In Friedrich Theodor Vischers Aesthetik ist der Rhythmus ein Strom, ein Fluß, der vor allem in der Begrenzung des festen Stoffes, also in der Linie dem Auge als Bewegung erscheint. Dieses „Linienleben“ erstreckt sich auf alle Form, ja in der Malerei auch auf Farbe und Licht, erstreckt sich von den Linien auch auf die Verhältnisse, und von der Einzelgestalt auf die Verbindung mehrerer, auf die Massen der Composition in Plastik und Malerei wie in der Baukunst. Aus solcher Gleichung des Räumlichen mit dem Zeitlichen leitet sich dem geistreichen Verfasser die Verbindung von Rhythmus und Symmetrie her, welche letztere er, umkehrend, denn auch auf die Musik überträgt. Als Probe stehe hier aus §. 617: der menschliche Leib „ist im Großen und Ganzen, noch mehr wenn man die Teile in ihrer Gliederung verfolgt, ein völlig rhythmisches Gebilde, das in zählbaren Takten“ — er hatte ihn vorher von den Beinen aufwärts betrachtet — „sich ansammelt, ausbreitet und wieder sammelt. . . . Durch dies rhythmische Leben . . . sind nun die Proportionen wirklich die erste, noch abstrakte Grundlage der Schönheit der Composition in Darstellung der einzelnen Gestalt, . . . das abstrakt Formale, was die Römer durch die Ausdrücke *symmetria*, *numerus* . . . bezeichnen.“ Dazu aus 626: „Es handelt sich aber nicht nur von dem einzelnen Körper, sondern ebenso von dem Rhythmus in der Verbindung mehrerer, wo denn das innere Leben der Gruppe in einer reicheren Musik von Linien sich verkörpert“, und weiterhin: „das an sich rhythmische System der Proportionen verschärft er zum festen Generalmaß des Concerts der lebendigen Teile . . . das Verhältnis aller Erstreckungen nach Länge und Stärke untereinander . . . bildet den starken Takt, Grundton und Tempo u. s. w.“ Hier schon klar, wird es weiterhin noch klarer, daß, wie bei Justi und Wölfflin, der Bewegungsrhythmus der Figuren nicht als ihre, sondern als des Bildners Leistung angesehen und gewertet wird.

Im § 500, wo noch, von 485 an, von der Kunst überhaupt gehandelt wird, begründet Vischer diese Gleichung der Raum- und Zeitkünste. Es genügt der Satz: „Die Musik stellt das † verhüllte rhythmische Leben, das Bewegungsgeheimnis (in allen übrigen Kunstformen) heraus, gibt ihm ausdrückliche Form, organisiert es und leiht dafür auch zur Bezeichnung aller in diesen Punkt einschlagenden Eigenschaften jeder Kunst das Allgemeine ihrer Terminologie“. Die erst von mir eingeklammerten Worte scheinen bei † ihren rechten Platz zu haben. Ob dies klar und richtig gedacht sei, braucht hier nicht gefragt zu werden: daß der, wie es schien, von Justi und Wölfflin, wie von andern angenommene Sprachgebrauch, vor allem der Gebrauch von „Rhythmus“ von Vischer mit vollem Bedacht geformt wurde, ist klar. Uebrigens gibt er sogleich in dem zuletzt angeführten Paragraphen am Laokoon und an Shakespeares Leardichtung Beispiele seines Gebrauchs. Im Laokoon findet



er „alles was die Gruppe bewegt, zur höchsten Spitze zusammengefaßt, aber von diesem Aeußersten steigt Blick und Herz wieder abwärts zu den Söhnen . . . Dieser Rhythmus (der Augenbewegung) ist aber zugleich ein Rhythmus der Linien“, Vischer meint, in den Armen des Vaters und der Söhne.

Im Lear betrachtet Vischer den Gang und die Verflechtung der Doppelhandlung in Lears und Glosters Hause, und meint, dieser „organische Strom“ sei „durch alle seine Momente bestimmter mit dem Rhythmus“ — vorher sprach er von „Thema“ und „begleitender Stimme“, (zweitem Thema?) — „eines großen Tonkunstwerks zu vergleichen“. Ein Gebrauch des Wortes Rhythmus, hier allerdings nur vergleichsweise, der von dem alten Sinne des Wortes jedenfalls sehr weit ab liegt. Ob durch solche Vergleichen überhaupt Klarheit von Begriff und Urteil, auch die Anschauung gefördert werden, oder ob sie nicht mehr nur Gefühlen und Stimmungen dienen, darf ernstlich gefragt werden.

S. 19. Meumann in den Untersuchungen zur Physiologie und Aesthetik des Rhythmus in Wundts Philosophischen Studien X 249 und 393, scheidet S. 294 allerdings den Rhythmus im Bewußtsein des Hörers, des Spielers, endlich des Komponisten, bleibt im Ganzen jedoch bei dem ersten, dem nicht aktiven Rhythmus stehn. Auf Bücher fußend, sieht auch Müller-Freienfels: Psychologie in der Kunst II 44, den Rhythmus in Arbeitsbewegungen gegeben, ohne die Entwicklung dieses natürlichen zum eigentlichen Rhythmus zu verfolgen. Vgl. auch Th. Lipps Grundlegung der Aesthetik 1903 I S. 293 ff. Joh. Volkelt's wortreiches System der Aesthetik in drei Bänden hat selbst für die Cigarrenkiste und den Wäscheschrank mit ihrem Inhalt ein Auge, für den Rhythmus jedoch nur wenige Zeilen. Wo er am ausführlichsten ist, I 276, würdigt er den Rhythmus als Kraftbewegung, aber diese gehört nicht dem Beobachter, sondern dem Beobachteten, ist also, wie gesagt, passiver, nicht aktiver Rhythmus. Man läßt mit „Aufmerksamkeit“ auf „Taktschläge“ oder „Schalltakte“ von ungleicher Stärke einen „Rhythmus“ entstehen, in den sich der Beobachter „ein-fühlen“ soll. Das „intellektuale Ordnungsbedürfnis“ soll, die Schläge oder „Elemente“ abzählend, zum Bewußtsein des Rhythmus kommen, und die Erwartung des Tones, das Eintreffen des Erwarteten soll „Spannung und Lösung“ und dadurch das der Aesthetik so wichtige „Lustgefühl“ erwecken. Nun ist mit solchen maschinellen Taktschlägen überhaupt kein eigentlicher Rhythmus gegeben, weil ihnen die lebendige Bewegung fehlt; sofern sie aber als rhythmisch gelten sollen, sind sie eben nur ein von außen Kommendes, Wirkendes, der Rhythmus also höchstens ein passiv empfundener.

Das Abzählen von starken und schwachen Schlägen wird, zeitmessend, mit dem starken als 1 beginnen, und so mag Lipps von da zum trochaeischen Rhythmus oder etwas ihm Analogem gelangen. Den jambischen sucht er durch ein andres Zählen hervorzurufen. Treffend bemerkt er, daß im Gegensatz zu „rhythmischer“ Anfangsbetonung eine Endbetonung dann stattfindet, wenn man eine größere Summe von Einheiten in kleinere Summen gleich vieler Einheiten abzähle. Dabei werde jedesmal die letzte Zahl, mit der die kleinere Summe voll werde, betont. Aber man sieht leicht, daß diese Schlußbetonung und jene Anfangsbetonung ganz verschiedene Ursachen haben, und daß, wenn die eine dem Rhythmus ähnlich, die andre gänzlich verschieden ist. Beide Teilungen zählen die Teile: die eine, mit Anfangsbetonung, teilt aber erst mit dem Zählen die noch ungeteilte Zeit ab und betont dabei den ersten Teil, um damit zugleich das Maß der nachfolgenden zu bestimmen, deren Zahl sich überdies, so viel ich weiß, kaum über 4 hinaus erstreckt. Die andre Zählung hat es nur mit bereits Abgeteiltem zu tun und zählt nur die geschiedenen Stücke, beliebig viele, auch 10 und mehr, etwa Münzen, wieder zu je einem Ganzen zusammen. Kurz hier ein Summieren, dort im Gegenteil ein Dividieren. Das Dividieren, Abteilen der Zeit kann nun zwar durch unsere verfeinerten Maschinen sicherlich genauer als durch gefühlsmäßige Schätzung ausgeführt werden. Für rhythmische Bewegung wäre damit aber immer nur eine Vorbedingung gegeben. Denn nicht das Zeitmaß ist Rhythmus, sondern erst die durch Zeitmaß geregelte Bewegung von Tanz, Sang, Sprache. Das soll uns an einer Untersuchung deutlich werden, die sowohl von Wundt wie von Meumann berücksichtigt, aber

kaum genügend gewürdigt worden ist, die so, bestimmt sie Maß oder Metrum und Rhythmus gegeneinander stellt, doch auch selbst der im Text noch zu berührenden Grenzverwirrung zwischen beiden Begriffen nicht ganz entgangen ist, Moritz Hauptmanns *Die Natur der Harmonik und Metrik* (1853), 2. Auflage 1873.

Hauptmann war von Göttfried Hermanns *Elementa doctrinae metricae* beeinflusst, wie diese von der kritischen Philosophie. Er geht vom Metrum aus, doch nicht von einem empirisch gegebenen. Bestrebt, „das allgemein Gesetzliche“, „die rhythmisch-metrischen Naturgesetze an sich“ darzulegen, will er nur „mit dem vernünftigen Grunde der Erscheinungen, nicht mit den Erscheinungen zu tun haben“. Mit Hilfe von hörbaren Taktschlägen, in Sekundenabstand, auch nur „angenommenen“, teilt oder gliedert er die Zeit, dieser Gliederung durch, soll ich sagen: Analogie, oder Aulehnung, oder direkte Verbindung mit dem Dreiklang der Harmonie einen Schein größerer Naturgesetzlichkeit verleihend. Analog dem zwei-, drei-, vierzeitigen Metrum, soll die Oktav Ausdruck für Einheit, die Quint für Zweierheit oder Trennung, die Terz für Einheit der Zweierheit oder Verbindung sein, I 10 ff., mit II, 4 ff.; (Boeckh *de metris Pindari* S. 37 f. macht andre Gleichungen, und erwähnt noch wieder eine andre ähnlicher Art). Mittels eines Systems selbstersonnener Figuren sucht Hauptmann die so gewonnenen Zeiteile, obgleich sie ohne jeglichen Inhalt sind, durch reines Denken als Satz, Gegensatz und Vermittelung zu differenzieren und in ihnen selbst einen Wechsel und ein System von Accenten entstehen zu lassen, und erklärt, nicht ohne sich des Künstlichen und Gesuchten bewußt zu sein, eben dies nun für das „vorzugsweise Rhythmische im Metrum“ oder „des Metrums“. So ist ihm der Rhythmus nicht, wie der alten Theorie, eine Form der Bewegung, sondern eine Form der Zeit selbst, eine Form, die nicht erst an Körpern, Tönen, Sprache zur Erscheinung kommt, sondern mit der „reinen“ Form des Metrum zustande gebracht wird, ehe es II 86 zur Erfüllung der Form mit realem Inhalt von Tönen und Worten kommt. Ja, vorher noch wird das Darlehn, das er von der Sinnlichkeit annahm, die Taktschläge, zurückgegeben, ohne Furcht, daß damit das ganze Produkt der abstrakten Bewegung innerhalb einer abstrakten Form gleichfalls sich verflüchtigen möge. Boeckhs Worte I, III S. 10 *ipsae temporis particulae suam invicem figuram definire debent* können, mehr noch was in den nächsten Kapiteln IV und VI aus Plato belegt wird, ähnliche Abstraktionen nahelegen; doch ist die Zeit dabei kaum ohne den sie füllenden Inhalt gedacht.

Natürlich besteht für Hauptmann auch in dem sinnlichen Gegenbilde dieser Abstraktionen, in Poesie und Musik, der Gegensatz zwischen Metrum und Rhythmus, den wir weiterhin auch von andern behauptet finden. Am bezeichnendsten ist wohl folgender Satz in 171; „Wiewohl die metrische Quantität eine selbständig in sich bestimmte ist, so fügt sie sich doch in der Wechselbeziehung mit dem erfüllenden sprachlichen Inhalte auch den rhythmischen Modifikationen, welche dieser (sprachliche Inhalt) als Forderung an sie stellt, und gewährt in der Verbindung mit ihm erst ein metrisch geordnetes und rhythmisch belebtes, in Form und Inhalt vermitteltes und Eins gewordenes Gebild“. Der sprachliche Inhalt also, der einzige von dem hier die Rede, in seinem Verhältnis zum Metrum einer-, zum Rhythmus anderseits. Die Wechselbeziehung zwischen Wort und Metrum kann nur heißen, daß die Zeiteile, in denen die Silben eines Wortes nach einander sich sprechen, immer mehr ein bestimmtes Verhältnis annehmen. Setzen wir also die bekannten Namen zwei- und dreisilbiger Wörter, so hieß es: die Wörter bilden sich zu trochäischen, jambischen, oder daktylischen anapästischen heraus. Die Namen Trochäen u. s. w. bezeichnen aber ebensowohl Metra wie Rhythmen. Dies sind die lebendigen, gesprochenen Wörter, jenes die Zeichen, in denen sie sich dem Auge darstellen. Es kann jedoch nicht wohl in Zweifel gezogen werden, daß die metrische Quantität der Wörter sich nicht an einem den Sinnen vorschwebenden Maßstabe sondern am Rhythmus-Gefühl des eigenen Sprechens entwickelt hat. Hauptmann selbst hat 111 für rhythmische Bestimmung den Ausdruck des „Nichtzugleichseins“ im Gegensatz zum „Zugleichsein“ für die metrische, und braucht dafür gleich nachher 112 „Folge“ und „Zugleichsein“; jenes ein Zeitliches, wie dieses ein Räum-

liches. Rhythmus und Metrum sind in Wahrheit nicht zwei verschiedene Dinge, sondern nur ein Ding in zweierlei Anschauung, einmal die nach bestimmtem Zeitmaß, das im Ton sich markiert, verlaufende Bewegung, das andre mal das Maß dieser Bewegung, und nur dieses im Verhältnis seiner Teile als ein Ganzes mit einem Male überblickt, angeschaut oder gedacht.

Dies ist auch der Hauptunterschied, den Boeckh *de metris Pindari* I 5 in die Worte faßt *metrum est systema syllabarum, earumque aut longarum aut brevium nullo positionis sublacionisque discrimine, quod in rhythmico solo spectatur*, besonders wenn man für das letzte Wort setzt *existit*. Metrum und Rhythmus verhalten sich also ungefähr wie Raum und Zeit, wie die Stunden- und Minutenteilung auf dem Zifferblatt einer Uhr zum Tageslauf, wie ein Fahrplan zu dem fahrenden Zuge, wie eine Partitur mit allen Ausführungsbestimmungen zur Ausführung des Musikstücks selbst.

Ein solches Verhältnis von Metrum und Rhythmus ist im Grunde auch von Hauptmann selbst zu Beginn seiner Auseinandersetzung über das Metrum ausgesprochen, wo er beide Begriffe bestimmt, das Metrum „als das stetige Maß, wonach die Zeitmessung geschieht“, den Rhythmus „als die Art der Bewegung in diesem Maße“. Doch geben die von mir im Druck hervorgehobenen Worte und selbst schon das Wort „stetig“ der Vorstellung Raum, als ob die Bewegung selbst durch das Metrum geschähe und nur in ihrer besondern Art durch den Rhythmus reguliert würde, während unbedingt daran festzuhalten ist, daß das Maß sowohl allgemein als auch im besondern Falle von Bewegung abstrahiert ist, so gut wie die Bewegung ohne Maß ausgeführt werden kann, Rhythmus dagegen die nach Maß ausgeführte Bewegung selbst ist. Die Vermischung beider Begriffe scheint mir eben auch in dem vorher aus 171 ausgehobenen Satze Hauptmanns vorzuliegen. Denn ein „sich Fügen“ des Metrums setzt die Bewegung, d. h. das im Rhythmus lebendig gewordene Metrum voraus, und sofern der Inhalt — nicht etwa nur der sprachliche, sondern jeder des Rhythmus fähige — Modifikationen des genauen Einhaltens des Zeitmaßes verlangt, sind diese Modifikationen metrische so gut wie rhythmische, beide miteinander in der Tat in Hauptmanns Satz enthalten. Auch 192 läßt er „den Rhythmus im Ganzen sich den metrischen Verhältnissen fügen, wogegen diese im Einzelnen wieder ihre Modifikationen von jenem annehmen werden“. Entsprungen scheint mir diese Unsicherheit der Begriffsgrenzen in dem so bewunderungswürdig feinen Aufbau daraus, daß Hauptmann lieber vom Metrum als vom Rhythmus seinen Ausgang nehmen wollte. Auch die alten Grammatiker, die Rhythmus und Metrum unterscheiden (Westphals Supplem. S. 22 f.) haben nur Sprache und Vers im Auge. In V ist hoffentlich längst berichtigt τὸν μειαξὺ τούτων (für τοῦτον) und am Schluß zugesetzt (καὶ βραχὺν τὸν μικρόν).

S. 12. Der griechische Text ist leichter zu heilen, als auch Wilamowitz schien, besonders V. 4 und 10, und zwar so, daß beide Strophen, echt äschylisch, in einem Zuge dahinfließen. Ich änderte sonst 3 δ'έμοῦ mit Wilamowitz, andres mit andern. In 6 führt das überlieferte διαδικάσαι auf διαὶ δίκας, einsilbiges διαὶ wie im Namen des Pheidias zu S. 67. In 7 bleibt δ'εὔ dem überlieferten δέ νιν am nächsten.

νῦν παραιτούμενα μοι πάτερ,	ἴδου δ' ἄνδρὸς φίλου πῶλον εὖ-
Ζεῦ, θεῶν Ὀλυμπίων	νιν ζυγόντ' ἐν ἄρμασιν,
δὸς τύχας τυχεῖν δόμου	10 πημάτων <δν> ἐν δρόμῳ
κυρίοις, τὰ σ' εὐφρον' εὔ	προστιθεὶς μέτρον τις ἄν
ῶ μαιόμενοις ἰδεῖν	σῶζόμενον ῥυθμὸν
διὰ δίκας πᾶν ἔπος	ταύτ' ἴδουτ' ἔμπεδον
ἔλακον, ὦ Ζεῦ, σὺ δ' εὔ φυλάσσοις.	ἀνόμενον βημάτων ὄρεγμα.

Vielleicht ist 13 dem überlieferten ἰδεῖν näher zu bleiben, durch Annahme einer Krisis von ἴδοι ἄν. Belegen kann ich sie freilich nur mit μέντοι ἄν.

In desselben Aeschylus fr. 70 ist ῥυθμοῖς τριγώνοις noch ganz in der anschaulichen Grundbedeutung gesagt. Nahe liegt sie auch noch in Theognis 964 ὄργην καὶ ῥυθμὸν καὶ τρόπον οἶον ἔχει, wie in Archilochus fr. 66, 4 γίγνωσκε δ' οἶος ῥυθμὸς ἀνθρώπου ἔχει: Zug oder Form können den Menschen haben, beherrschen so gut, wie er sie.

S. 13. Ich benutze R. Westphal Griechische Rhythmik und Harmonik, zweite Auflage 1867, hinter S. 744 das Supplement: die Fragmente der Rhythmiker u. s. w. Was von den *ῥυθμικὰ στοιχεῖα* des Aristoxenus übrig blieb, ist aus Westphals Nachlaß im II. Bande seines Aristoxenus von Tarent Metrik und Rhythmik des klassischen Hellenentums herausgegeben von Saran 1883, nur um einige Fehler reicher als die frühere Ausgabe. Ein verbessertes  $\mu$  statt  $\nu$  fällt nicht ins Gewicht, und die Lesarten S. CCIV geben keinen Ertrag.

S. 17. Eben dieser Anschaulichkeit wegen brauche ich mit andern, trotz Bentley, Boeckh und Hermann, die Worte Arsis und Thesis im Sinne des Aristoxenus. Der Besonderlichkeit wegen sei hier angemerkt, daß K. Lange, das Wesen der Kunst S. 537, in der rhythmischen Bewegung des Gehens zur Thesis des linken Beines als Arsis die Bewegung des linken Armes zählt, ebenso auf der rechten Seite.

S. 20. Meumann s. zu S. 19, S. 400 ff., 393, 397, richtiger 407, 409; von Saran weiß ich nur durch andre; Sievers, metrische Studien, in den Abhandlungen d. K. Sächs. Ges. d. Wiss., philos.-histor. Kl. 48 S. 25, 30. Müller-Freienfels in Dessoirs Zeitschrift für Aesthetik 1913 III S. 315; Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik S. 3.

S. 25. O. Fischer (und Braune), der Gang des Menschen, in den Abhandlungen der K. Sächsischen Ges. d. Wissenschaften, Mathem.-physik. Klasse von 1893 an, faßt nur den „Wanderschritt“ ins Auge, schließt alles Streben nach Rhythmik aus. Nach ihm Gocht in deutsche Chirurgie von P. v. Bruns 29a, mit schöner Abbildung.

S. 27. Te Peerdt, das Problem der Darstellung des Moments der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst, Straßburg 1899 berührt nichts von dem, was meine Ausführung im Auge hat.

S. 39. Lechat, *Pythagoras de Rhegium* in *nouvelles annales de l'université de Lyon* S. 66 wollte den Philoktet in einem Torso des Palastes Valentini in Rom erkennen, dem Studniczka, Vorlage für den Vortrag zum Winkelmannsfest 1902, den bekannten Kopf eines Perseus (?) aufsetzte, wofür er ein verblüffend ähnliches Vasenbild (ebenda 2) heranzog. Nur könnte dieser Perseus, wegen des weiterhin zu Sagenden, nicht der Perseus des Pythagoras sein. Freilich auch nicht dessen Philoktet, wie Lechat meinte, weil dieser nach Ausweis der Gemmen nicht den linken Fuß zum rechten Arm, sondern den rechten Fuß zum linken Arm vorbewegte.

S. 33. Unter Dios Reden XXXVII nennt den Perseus des Pythagoras, der ein *καλὸς ἄδραστος* sei, *ἄν καὶ περὰ ἔχη*. Von demselben muß aber doch auch im Vorausgehenden *διαβεβηκότας εὔ καὶ καλῶς ποιοῦσι* verstanden werden, weil es, obschon allgemein, in unbestimmter Mehrheit gesagt, in dem gegebenen Zusammenhang nur auf das Werk des Pythagoras bezogen werden kann.

S. 34. Wer mit Stelzbein, also nicht mehr wudem Fuß geht, führt den Stock meist im Kontrapost zu diesem, mit schwererem Auftritt des Stelzfußes.

S. 35. Als Anhang zu früher gegebenen Proben modernen Gebrauches von „Rhythmus“ seien hier noch einige Aeußerungen, die eben den Rhythmus des Pythagoras erläutern wollen, angeführt. Zuerst wieder von Brunn aus seiner letzten Zeit, Kunstgeschichte II 247: „Das Grundmotiv von Pythagoras' Philoktet sei pathologisch“, eine „Hemmung der Bewegung und Lösung konnte nur gelingen, wenn er nicht nur die Gesetze der normalen Bewegung erforscht, sondern auch erkannt hatte, in wie weit sich dieselbe nach den Bedingungen jener Hemmung modifizieren mußte, um aus der Disharmonie des Grundmotivs eine neue Harmonie nach den Gesetzen eines neuen Rhythmus zu entwickeln. Schon glaubt man ihn auf dem richtigen Wege, doch fährt er fort: „Dazu diente ihm außer der Kenntnis der Form im Einzelnen, der Sinn für ihre rhythmische Verbindung“, im Grunde die alte Erklärung. Deonna, *Archéologie, sa valeur, ses méthodes* III (1912) *les rythmes artistiques* S. 201, bei beginnendem *étude des rythmes*, statt der Einförmigkeit *une diversité de plus en plus grande dans le jeu des lignes* und, S. 259, seit dem vierten Jahrhundert des



*rhythmiques nouveaux*, jetzt z. B. am Apollo sauroctonus *un jeu de lignes infiniment souple*. Ferner Lechat a. a. O. S. 52, mit Berufung auf Kalkmann und Schöne (oben S. 7), von *rhythme ou Eurhythmie*, von der *harmonie des contours* und vom *jeu de lignes et des contours, premier et dernier élément du rythme*. Michaelis-Springer I<sup>10</sup> S. 248 bemerkt richtig, nach Julius Lange, Pythagoras habe sich, wie Myron, „mit dem Problem beschäftigt, die infolge von Bewegung und Drehung des Körpers sich verschiebenden Flächen (Leib, Brust u. s. w.) zu richtiger Darstellung zu bringen“. Das ist etwas, was sich zwar leicht mit dem Rhythmus verbindet, aber nicht selbst schon Rhythmus, und wenn Michaelis fortfährt: „gegenüber den älteren, meist ruhig dastehenden Gestalten, wußte er . . . ein bestimmtes Bewegungsmotiv von seinem Ausgangspunkt aus konsequent zu entwickeln und hierin seinen Rhythmus zu bewähren“, so ist das nur Overbecks (Geschichte der griechischen Plastik I<sup>4</sup> 267) aus Brunn abgeleitete Erklärung, gegen die einfach zu sagen ist, daß ein jedes Bewegungsmotiv in der angegebenen Weise ausgeführt werden kann, ein unrhythmisches so gut wie ein rhythmisches, daß aber nur dieses, nicht jenes, Rhythmus haben kann. Nahe kommt Michaelis dagegen dem Richtigen, wenn er die Stellung des auf den Drachen schießenden Apollo „eine zwischen Ruhe und Bewegung schwebende“ nennt: hätte er nur statt „Ruhe“ gleichfalls „Bewegung“ gesagt. Hartwig, Meisterschalen S. 488 findet an einer Figur des Euphronios „einen Rhythmus der Composition in dem Sinne, wie Diogenes Laertius diesen Terminus gebrauche, in der schönen Zusammenordnung der Figuren, und in der Art, wie die Konturen dieser scheinbar regellos bewegten Gestalt gegeneinander laufen . . ., eine gemilderte Strenge der Symmetrie“.

S. 47. Berichte der K. Sächs. Ges. d. Wiss. philos.-hist. Kl. 1900 S. 329. Das Epigramm der Anth. palat. XVI 54 ist daselbst eingehend besprochen. Meine Lesung ist

Οἶος ἔης φεύγων τὸν ὑπήνεμον, ἔμνηος Λάδα,  
 οὔρον ἐπ' ἀκρότατον ψάμμα τιθεὶς ὄνυχα,  
 τοῖον ἐχάλευσέν σε Μύρων ἐπὶ παντὶ χαράεας  
 σώματι Πισαίου προσδοκίην στεφάνου.  
 ὃ πλήρης γ' ἐλπίδος ἐστίν, ἄκροισ δ' ἐπὶ χεῖλεσιν ἄσθμα  
 ἐμφαίνει κοίλων ἔνδοθεν ἐκ λαγόνων.  
 πηδῆσει τάχα χαλκὸς ἐπὶ στέφος· οὐ σε καδέξει  
 ἃ βάσις, ὧ τέχνα πνεύματος ὠκυτέρα.

Ich änderte 2 das überlieferte *θυμόν* . . . *ἀκροτάτω πνεύματι θεῖς*, 5 *πλήρης* 7 *οὐδέ*. Die Dorismen 8 ließ ich, obgleich ich sie kaum zu erklären weiß. Es wäre doch eine starke Affektation, wenn der Dichter plötzlich, statt seiner, einen Bewohner von Argos das Bild im dortigen Tempel ansprechen ließe. In 3 geht die Anrede von Ladas auf sein Bild über, dessen ziselirtes *σῶμα* in 3 Subjekt ist, in 7 als *χαλκός*, und in 8 als *τέχνα* angedredet wird. Die von Studniczka neu verfochtene Einheit des Ganzen wird neu bestätigt durch die Rückverweisung in 8 auf 2, die freilich durch Schreibversehn verdunkelt war. Als noch das Richtige gelesen wurde, schrieb einer zu *οὔρον* an den Rand *πνεῦμα*; er hätte ebenso gut zu *πνεῦμα*, 8 *οὔρον* notieren können. Die Randglosse verdarb dann, als *οὔρον* in *θυμόν* verlesen war, noch drei Worte in 2. Das doppeldeutige *οὔρον* bekam das Beiwort *υπήνεμον*, dasselbe, das Euripides Cycl. 44 der *αὔρα* gibt. An sich kein Ruhm, wird *φεύγων* es durch den Verfolger, den Wind, der nur der in gleicher Richtung wehende sein kann. An das erste Lob schließt ein zweites, das aus dem ersten herausgeholt wird. Wie Windrosse über das Meer und wogende Aehren dahinlaufen, ohne einzusinken oder die Halme zu knicken, so Ladas über die sandige Bahn, ohne den Fuß einzudrücken. Daß dies in 2 lag, ersah Studniczka aus Solins Lobpreisung des Ladas, *qui ita super cavum pulverem cursitavit, ut harenis pendentibus nulla indicia vestigiorum relinqueret*, wo *cavus* und *pendens* ungefähr dasselbe bedeuten, etwas das nicht solid und fest gegründet ist, also leicht zusammenzudrücken. Der Fuß berührt nur die Oberfläche, *ἄκρος* auch bei Homers Windrossen. Studniczkas *σκάμμα* für *πνεῦμα* scheint unannehmbar, weil, so viel ich sehe, nur für das Sprungfeld, nicht für die lange Rennbahn, nachgewiesen und zweckmäßig, wo es

dient, die Sprungweite festzustellen, nachträglich sicherer durch Pflöcke. Da der Aorist *δείξ* unmöglich ist, war *ἀκρότατον* zu schreiben. V. 5 betont *γε* das Adjektiv als Beweis des in 3 gerühmten Ausdrucks des Bildes. Die Aenderung in 7 gibt den Worten Zusammenhang.

S. 39. Ich nenne nur Pollak in den Wiener Jahresheften 1909 XII 154, Dragendorff zu den Antiken Denkmälern III Taf. 9, P. J. Meier in den neuen Jahrbüchern 1915. Bulle, der schöne Mensch<sup>2</sup> Sp. 99 Meinen kleinen Aufsatz der Archaeol. Zeitung 1865 XXIII 86 nahm ich wieder auf im Jahrbuch 1912 S. 111.

S. 43. G. Loeschke hat die *pristae* beseitigen wollen, womit ein ungemein charakteristischer Zug aus dem Bilde des Meisters getilgt wäre. Obgleich die nur äußerlich durch ihre Leichtigkeit ansprechende Aenderung *pyctae* durch die Ausführung im Text genügend widerlegt ist, soll doch auch philologisches Bedenken nicht verschwiegen werden. Erstens würde *pyctae* im Zweifel lassen, ob eine Gruppe oder mehrere Einzelfiguren gemeint sei, wie es von Myron einen Knabensieger im Faustkampf, Philippos, gab in Olympia, Pausanias VI, 8, 5, während die Säger selbstverständlich zwei sind. Zweitens gibt uns Plinius 34, 57 ein doppeltes Verzeichnis Myronischer Werke, zuerst ein alphabetisch geordnetes ohne Ortsangabe, danach solche mit dieser: Faustkämpfer würden, weil wahrscheinlich in Olympia oder Delphi aufgestellt, nicht in das erste gehören, wo die *pristae* stehen. Auch die berühmte Kuh des Myron dürfte ihren eigentümlichen Rhythmus gehabt haben. Denn mehrere der Epigramme (Overbeck S. 59, 65, 67 Gebrüll und Atem, 84 nur Gebrüll, 53, 66, 69, 86, 88 nur den Atem rühmend) machen wahrscheinlich, daß sie brüllend dargestellt war.

S. 45. S. Jahrbuch 1904 XXIII 94, wo Pernice seine Vorgänger anführt.

S. 56. Ueber Kimon von Kleonae sagt Plinius (Xenokrates) in dem viel behandelten Abschnitt über die Anfänge der Malerei unter anderem *articulis membra distinxit, venas protulit*. Das stellt auch Hartwig M. S. 165 zusammen mit desselben Plinius Urteil über Pythagoras: *primus nervos et venas distinxit*. Wirklich ist das über die Adern Gesagte dasselbe; nicht ebenso das andre. Denn *articuli* ist keineswegs dasselbe was *nervi*. Auch Hauser (F. u. R. S. 245) erklärt nicht zutreffend: „er hob an den Gliedmaßen die einzelnen Teile hervor“, als wenn die Gliedmaßen aus lauter *articuli* beständen. Richtiger zu übersetzen scheint Blake in E. Sellers *the elder Pliny's chapters* u. s. w.: *he marked the attachments of the limbs*; doch ist auch damit grade die Hauptsache nicht genügend hervorgehoben. Der *Thesaurus* stellt als Grundbedeutung von *articulus* voran *iunctura membrorum*. Die geläufige Verbindung von *ossa nervi articuli* zeigt, daß die *nervi* die Muskeln mitbegreifen, ja vorzugsweise nennen. Die *articuli* sind die Gelenke, auf denen die Beweglichkeit und Biegsamkeit der Glieder beruht. In den *articuli* und ihrer genauen Beobachtung und Wiedergabe liegt also eben das, worauf die Epiktet, Euthymides u. s. w. ausgingen. Das Lob *articulis membra distinxit* = *in membris articulos distinxit* sagt also ungefähr dasselbe wie die Anerkennung von *ῥυθμός* und *numerus* bei Pythagoras und Myron.

S. 59. Eine Nachprüfung von Furtwänglers Untersuchungen und Aufstellungen ist nur in München möglich. Ein erster Anlauf dazu war D. Mackenzies *the east pediment sculptures of the temple of Aegina* in *B.S.A.*, Athen 1908/9 XV 274. Hier kann nur geltend gemacht werden, was Furtwänglers Wiederherstellung selbst an die Hand gibt. Der große Forscher sah in ihr nur Rühmenswertes; ich komme über folgende Schwierigkeiten nicht hinweg. Zuerst das unerhörte Auseinanderfallen beider Giebelgruppen und die völlige Beziehungslosigkeit der zwischen beiden stehenden Göttin, der als Athenaia dargestellten Aphaia. Jede Gruppe zerfällt in zwei gegensätzlich fast identische Hälften, deren jede für sich einen Sonderkampf darstellt, wie früher beide zusammen einen einzigen. Die Entsprechung beider Hälften ist so groß wie früher, aber so gut diese Entsprechung mit Einheit der Handlung sich verträgt, so übel mit ihrer Zweiheit. Da die Gegner bei der Zweiheit nicht mehr sich auf beide Hälften verteilen, so daß die eine Partei in der rechten, die andre in der linken Hälfte steht, vielmehr in beiden beide miteinander kämpfen, so wäre an sich ein doppeltes möglich. Entweder die entsprechenden Figuren beider Hälften gehörten einer und derselben Partei, also vor allem die Vorkämpfer rechts und links der Göttin. Dem

widerstreitet, daß im Westgiebel die entsprechenden Figuren der Schützen deutlich als entgegengesetzten Parteien angehörig charakterisiert sind; widerstreitet kaum minder bestimmt, daß der eine erhaltene Bogenschütz des Ostgiebels ebenfalls allein als Grieche, Herakles, kenntlich gemacht ist. Lassen wir demnach die entsprechenden Figuren beider Giebelhälften im Osten so gut wie im Westen einmal Griechen, einmal Troer sein, so ergibt sich, daß in jedem der Giebel die Troer der einen Hälfte genau so siegreich dastehen, wie die Griechen der andern, undenkbar, wenn auch nur die östliche Giebelgruppe erst nach dem Siege von Salamis entstanden wäre. Unerträglich ist ja aber auch, daß im Westgiebel zweimal zwei Bewaffnete zum Angriff gegen einen Sterbenden vorgehn.

S. 64. In meiner Kunst des Pheidias 1873 auf S. 344 zeigte ich, wie die Worte des Pausanias eine doppelte Figurenanordnung im Westgiebel zuließen. Beide sind bei den Versuchen, die wiedergefundenen Statuen dem Giebel einzuordnen, verwirklicht worden, zuletzt, auch bei Springer 449, diejenige, die ich an zweiter Stelle in Anmerkung 3 gab. Von dieser weicht jene nur darin ab, daß der zweite Kentaur rechts von der Mitte in der Verkürzung nicht nach rechts sondern mehr nach links gewendet ist. Das Ethische der jüngeren Kentaurenkampfbilder fand ich S. 221 f. und 223 in der Einführung der Frauen in den Kampf und in der Verbindung des Kampfes mit der Hochzeit gegeben, und ganz besonders in dem Motiv des Schutzsuchens beim Götterbild.

S. 67. Es ist gut, sich zu erinnern, daß Dörpfeld damals mit den meisten der Ansicht war, daß Pheidias Zeus eine spätere Schöpfung sei als seine Parthenos. Denn je deutlicher sich die frühere Bauzeit des Zeus tempels herausstellte, desto notwendiger schien es, die nachträgliche Entstehung des Zeusbildes durch Beobachtungen im Tempel selbst zu bestätigen. Solche sind es, die Dörpfeld in Ergebnisse II 12 vorbringt. Sie sind gemacht worden an dem schwarzen Pflasterviereck, das vor dem Zeusbilde lag, auch an dessen Unterlager und dem weißen Marmorstreifen, der das schwarze Viereck umgab. Die Platten dieses weißen Streifens griffen unter den Stuckmantel, ja auch unter einen Teil des Steinkerns der auf ihm stehenden Innensäulen unter. Die in Fig. 4 wiedergegebene Platte zeigt eingerissen die Lehre für die in Stuck ausgeführte Kannelierung. Weil diese Lehre so roh eingerissen sei, meinte Dörpfeld, sie sei erst nachträglich gemacht, als man die Platte unter die bereits stuckierte Säule unterzuschieben hatte. Das wäre ein schwer begreifliches Verfahren, denn zugegeben auch, daß man die Platte unter die fertige Säule hätte schieben können, so ist doch nicht einzusehen, weshalb man darauf erst noch den Säulenumriß eingeritzt haben sollte, statt einfach die Säulenaxe zu markieren. Ja, sollten die Platten in regelmäßigem Wechsel wie die Säulen selbst liegen, so war das sogar schon durch ihre Abmessungen allein zu machen. Die Abbildung läßt auch wirklich nicht erkennen, weshalb die eingerissene Lehre nicht, was die einfachste Annahme wäre, für die noch auszuführende Stuckierung gedient haben sollte.

So wenig der pentelische Marmorstreif ein Beweis für späteren Umbau des Fußbodens vor dem Bilde sein kann, ebensowenig taugen dazu die in das Porosunterlager des schwarzen Vierecks eingelegten Streifen aus Kalkstein. Mögen sie immerhin eine Korrektur sein, vermutlich zu festerer Bettung der schwarzen Platten: die Notwendigkeit dieser Korrektur kann ebenso gut nach kurzer Zeit eingeleuchtet haben, wie nach längerer Pause. Das Material für das schwarze Viereck, eleusinischer Stein, war, wie der pentelische Marmor der weißen Einfassung, attischer Herkunft, also vermutlich von den attischen Künstlern empfohlen; ob aber im Jahre 430, oder bereits dreißig Jahre früher, kann dies Material uns nicht verraten.

Ein Beweis für die Priorität der Parthenos vor dem Zeus war aus diesen Beobachtungen nicht zu gewinnen. Sie waren auch für Fr. Winter, ogleich er sie für zutreffend hielt, kein Hindernis, in den Wiener Jahreshften XVIII Loeschkes Behauptung anzunehmen, daß der Zeus von Pheidias vor der Parthenos geschaffen sei. Winter begründet diese Meinung mit Beobachtungen, die er an den Raumverhältnissen beider großen Tempel und der Aufstellung der Bilder in diesen Räumen gemacht hat.

Mit der literarischen Ueberlieferung befaßt Winter sich nicht, begnügt sich, auf Ro-

senbergs Aufsatz über Perikles und die Parteien in Athen, in den Neuen Jahrbüchern 1915 S. 205, zu verweisen. Von diesem waren einige Hauptsätze von Frickenhaus, der im Jahrbuch 1913, unter dem Titel Kolotes, die Priorität der Parthenos, auch mit Berufung auf Dörpfeld, neu zu stützen unternahm, als hinfällig erwiesen. So namentlich die willkürliche Auslegung des vielbesprochenen Scholions zu Aristophanes Frieden, mit dem Zitat aus Philochorus, wie auch der Versuch, aus dem Papyrus Nicole noch einiges zu retten, während das Ganze bereits von Robert in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie 1914 S. 810 als Traum erwiesen wurde. So mögen ein paar Bemerkungen gegen Frickenhaus genügen. In dem Scholion sind die beiden Archontenjahre, die der Scholiast aus Philochorus auszog, bekanntlich durch Verschreibung beider Namen gestört. Dieser Fehler geht aber schwerlich weiter zurück. Der erste Name Θεοδώρου war wohl mit üblicher Abkürzung der beiden ersten Silben geschrieben, der zweite zu Σκυθοδώρου verschrieben. Die Randkorrektur Πυ für Σκυ geriet dann versehentlich an die erste, statt an die zweite Stelle.

Unter dem ersten, Theodoros, gab Philochorus, deutlich unterschieden, zuerst als Tatsachen die Fertigstellung der Parthenos, die Beschuldigung und Verurteilung des Pheidias; danach als Legende λέγεται die Flucht, nicht Verbannung: φυγών nicht φεύγων — φυγαδεύσεις ist erst weitere Auslegung der Scholien — und die neue Tätigkeit für Elis, mit dem gleichen Ausgang: Beschuldigung, Verurteilung und Tod. Nun ist R. Schöll ohne weiteres zugegeben, daß λέγεται oft nur eine beliebige Form für Ueberlieferung ist. Im Falle des Pheidias liegt der ungleiche Wert beider Teile jedoch auf der Hand, denn als Tatsache kann die Flucht und Verbannung des Pheidias nicht bekannt gewesen sein, weil es eine andre Ueberlieferung daneben gab: Pheidias sollte in Athen, im Kerker gestorben sein, an Gift oder an Krankheit. So sagt Plutarch im Perikles. Natürlich kann dies so wenig wie jenes als Tatsache überliefert sein. Das war allein die Tätigkeit in Olympia wie in Athen, nicht überliefert aber das zeitliche Verhältnis beider Werke: die einen, wie Philochorus setzten die Parthenos, die andern, wie Plutarch natürlich, obgleich er ihn zu erwähnen keinen Anlaß hatte, den Zeus als das frühere Werk. Daß es darüber keine wirkliche Ueberlieferung gab, kann wirklich nicht wundernehmen.

Unverständlich ist der Gebrauch, den Frickenhaus von den rhetorischen Schulübungen (Seneca und Kornutus) macht, denen er Philochorus Angaben zugrunde liegend wähnt, obgleich sie von Pheidias Anschuldigung und Verurteilung in Athen nichts zu wissen scheinen. Sie lassen im Gegenteil einen, in Athen natürlich, einmal gemachten Versuch voraussetzen, Athen von dem an Pheidias begangenen Unrecht freizumachen.

Frickenhaus Bemühen, den Bann zu brechen, der auf dem großen Meister liegt, in Ehren, aber der Weg, den er einschlug, war nicht der ganz richtige.

Den Platz der Amazonenschlacht und der Meistersignatur gibt Pausanis je mit denselben Worten „unter den Füßen des Gottes“ V 10, 2. Φειδίαν δὲ τὸν ἐργασάμενον τὸ ἄγαλμα εἶναι καὶ ἐπιγραμμά ἐστιν ἐς μαρτυρίαν ὑπὸ τοῦ Διὸς γεγραμμένον τοῖς ποσὶ Φειδίας — ἐπέησε und 11, 7 τὸ ὑπόθημα δὲ τὸ ὑπὸ τοῦ Διὸς τοῖς ποσίν, ὑπὸ τῶν ἐν τῇ Ἀττικῇ καλούμενον θρανίων — dies ist atticistische Schulweisheit — λέοντάς τε χρυσοῦς καὶ θησέως ἔχει μάχην τὴν πρὸς Ἀμαζόννας, τὸ Ἀθηαίων πρῶτον ἀνδραγάθημα ἐς οὐχ ὁμοφύλους. Auf Klügmann, die Amazonen S. 62 fußend, versuche ich, Mitte und Ende zu ergänzen:

Φειδίας Χαριίδου υἱὸς Ἀθηναῖός μ' ἐπέησε  
 (κοινῆς Ἑλλήνων ἀρχηγὸν φιλίας)  
 (νικῆς τ' ἐν πολέμοις ἐπίουρον) ἐς οὐχ ὁμοφύλους,  
 πρῶτον Ἀθηναίων ἀνδραγάθημ' (ὑποθεῖς).

Vom Doppelsinn des letzten Worts gibt meine Uebersetzung nur die ὑποθήκη, nicht das ὑπόθημα wieder.

S. 78. Cicero Tusc. I 34 sagt *Phidias sui similem speciem inclusit dupeo Minervae, cum inscribere non liceret*, Plutarch Pericl. 13 ὁ δὲ Φειδίας ἐργάζετο μὲν τῆς θεοῦ τὸ χρυσοῦν ἔδος καὶ τοῦτου δημιουργὸς ἐν τῇ στήλῃ εἶναι γέγραπται. Mit der Umgehung des Namensverbots durch das Bildnis hängt die von verschiedenen (s. Overbeck Schriftquellen



669 ff.), unter denen sich Apuleius eigener Anschauung berühmt, berichtete Verbindung des Bildnisses mit irgend einem Teil des technischen Aufbaus zusammen. Darin eine Fabel zu sehn, wie sogar Schöll wollte, liegt wahrlich kein Grund vor. Nur das *ἐν μεσότητι* bei „Aristoteles“, *in medio* bei Ampelius kann nicht wörtlich genommen werden, da in der Mitte ja die Gorgo war. Vermutlich hatte der neue Daedalos, seines Ahnherrn würdig, sein *πρόσωπον*, wie es bei Aristoteles heißt, auf dem Kopf eines Niets oder Nagels angebracht, der den Schild mit der Erichthoniosschlange oder sonst einem Teile des Ganzen innerlich verband.

S. 73. Wie mögen nur diejenigen, welche, wie z. B. Springer I<sup>10</sup> 273, den Priester und den Knaben mit dem Zusammenfallen des Peplos beschäftigt wähen, sich das große Prachtgewand ungefaltet bis hierher, in den Tempel getragen denken? Wie lange ferner, glauben sie, sei der Knabe vor den beiden Arrephoren voraus ins Tempelhaus eingetreten? Die selbstverständliche Gleichzeitigkeit des Eintritts des Knaben mit den beiden Mädchen, der Parallelismus der zwei dargestellten Handlungen von Priester und Priesterin zwingt vielmehr unweigerlich, beide gleichermaßen empfangend und hinnehmend zu denken. Die Ausstattung der Arrephoren, Sessel und Arbeitskasten, ist dieselbe wie die der fleißigen Penelope in bekannten Darstellungen, der nur statt des Kästchens ein Korb dient. Vgl. auch zu Andromedabildern meine Attische Tragoedie als Bild- und Bühnenkunst S. 612.

S. 77. Im Rheinischen Museum 1909 S. 504, 1 war ich genötigt, mein Anrecht an diese Beobachtung gegen Furtwänglers Aneignungsversuch zu verteidigen.

S. 79. Epimetheus ist lebendige Persönlichkeit nur in Hesiods Tagwerken, hier nicht Prometheus' Bruder sondern der Mensch, dessen Vorteil Prometheus den Göttern gegenüber vertritt, wie in der Theogonie den Vorteil aller Menschen gegen Zeus. Sein Name ist kein Eigenname, ist nur ein Gegenstück zu dem des Prometheus. Der (erste) Mensch, ein Geschöpf des Prometheus nach anderer Sage, empfängt Pandora, das erste Weib (zur Ehe), vom Feuergott geschaffen aus Erde, (deren Nachbild sie auch im Namen ist), von Athena geschmückt und begabt, also gewissermaßen zur Ehe vorbereitet, wie die Töchter des Pandareos in Odyssee 20, 72 bis 74.

In attischer Sage ist der erste Mensch Erechtheus, ein Sohn der Erde von Hephaistos, der ein Feuergott wie Prometheus. Erechtheus lebend, über der Erde, ist Erichthonios schlangenhaft, tot, unter der Erde, erster König, Stifter von Athenas Kult, Gründer und Hüter ihres Tempels, in Schlangengestalt neben der Parthenos erscheinend. An deren Basis sah man Pandora vom Vater des Erechtheus gebildet, von Athena begabt, zur Ehe vorbereitet, wie die Arrephoren es im Dienste Athenas wurden. Wem kann sie bestimmt sein, wenn nicht dem Erechtheus? Die schriftliche Ueberlieferung nennt allerdings das Weib des Erechtheus Praxithea, aber sowohl einen Sohn Pandoros wie eine Tochter Pandora.

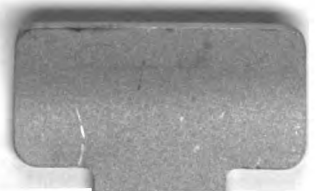
Auf der zweiten der acht Metopen nun, die dem Bildraum der Parthenos entsprechen und, kurz gesagt, die Geschichte des Athenakults auf der Burg darstellen, steht links ein Jüngling von lebhaftem Staunen ergriffen, offenbar über das Tun der neben ihm stehenden Jungfrau — so dürfen wir sie ihrer Tracht wegen nennen. Diese scheint auch selbst erstaunt über den Inhalt des Korbes, den sie auf der linken Hand trägt, dessen Deckel die rechte abnahm. Die Einen haben dabei an Pandora und das Faß gedacht, dessen Deckel nicht gelüftet werden durfte, und, wider das Verbot doch geöffnet, flugs seines Inhalts baar war, so daß darin nur die Hoffnung zurückblieb; Andre dachten an den Korb der Arrephoren, dessen Oeffnung ebenso verboten war, der trotzdem geöffnet ward. Werden wir nicht von allen Seiten darauf geführt, in der Metope die beiden für einander bestimmten Geschöpfe des Hephaistos und der Athena — diese selbst vermutete ich in der ersten der acht, links neben jener — in den Augenblicke zu erkennen, der sie vereint? Wäre es so schwer begreiflich, wenn der pessimistische Dichter Hesiod, königsfeindlich wie er war, als Boeoter wohl auch kein Athenerfreund, den attischen Urkönig in seinen Epimetheus umgedichtet hätte? In dem geöffneten Korbe der Pandora bieten sich die von Hesiod erwähnten, an der Basis der Parthenos vielleicht dargestellten Gaben der Götter den Blicken des Erechtheus-Epimetheus dar.

S. 81. Vgl. meine Attische Tragoedie S. 13.









2

