

DIE AKROPOLIS

VOM

VIERTEN JAHRHUNDERT BIS IN DIE ZEIT DER
RÖMISCHEN HERRSCHAFT.

Der peloponnesische Krieg war schon seit mehr als zwei Jahren ausgebrochen und Potidaia von den Athenern siegreich genommen worden, als ein ausserhalb aller menschlichen Berechnung liegendes Unheil eintrat.

Man hatte schon längere Zeit von bösen Krankheiten gehört, welche in Aegypten und den persischen Provinzen wütheten und bis nach Lemnos vorgedrungen waren. Auch im Westen, in Sicilien und Italien, waren um dieselbe Zeit furchtbare Sterbejahre.

Attika, sonst durch Gesundheit und frische Luft vor allen Landschaften ausgezeichnet, erfuhr nun zum ersten Male die Gefahren, denen ein belebter Seeplatz ausgesetzt ist. In Attika fand die Krankheit einen vorbereiteten Boden, auf dem sie sich in unerhörter Weise ausbreitete. Die ganze Bevölkerung hatte sich soeben wieder in die Mauern geflüchtet. Eine Menge von Menschen war zusammengedrängt, die aus allen Gewohnheiten herausgerissen waren, die in Sorge, Aufregung und vielfacher Kümmermiss lebten, im Freien schliefen und für Bewegung, gute Nahrung und Reinlichkeit nicht gehörig sorgen konnten. So geschah es, dass bald in der Ober- und Unterstadt die Epidemie zur vollen Herrschaft kam. Es war ein typhöses Fieber; das Leiden trat plötzlich mit Kopfhitze und Entzündung der Augen ein; dann wurden die inneren Organe ergriffen. Von aussen fühlte man den Kranken keine Hitze an, aber die innere Gluth war so gross, dass die Leidenden alle Kleider von sich warfen, und Einzelne sich wie Wahnsinnige in die Brunnen stürzten. An dieser inneren Hitze gingen die Meisten zu Grunde, nach sieben oder neun Tagen, ohne dass äusserlich ihr Körper verfiel.

Die Lage der Athener war in der That furchtbar. Während man sonst bei allen Krankheiten zuerst durch Luftveränderung und Flucht ins Gebirge sich zu helfen suchte, sah man sich nun bei der steigenden Hitze innerhalb der Mauern eingesperrt; die Landschaft durchzogen die

Peloponnesier, um den letzten Rest des ländlichen Wohlstandes zu vernichten.

Perikles hatte sich ganz ins Privatleben zurückgezogen. Aber hier wartete seiner neues Herzeleid; denn es sollte ihm, dem betagten Manne, welcher sein ganzes Leben rastlos dem öffentlichen Besten gewidmet hatte, nicht vergönnt sein, bei den Seinen oder im engsten Kreise von treuen Genossen für die wankelmüthige Gesinnung der Menge Trost und Entschädigung zu finden. Die Seuche räumte fürchterlich in seiner nächsten Umgebung auf. Sein älterer Sohn starb, seine ihm nahe verbundene Schwester wurde ihm entrissen; dann eine Reihe von Männern, welche die Werkzeuge seiner Thätigkeit waren und die Vertrauten seiner Verwaltung. Ein wehmüthiges Gefühl der Vereinsamung überkam den Schwergeprüften; aber er blieb unerschüttert und kräftig, ruhig und voll Gleichmuth; seine Feinde konnten ihm keine schwache Stunde nachweisen.

Da ergriff die Seuche auch seinen jüngeren Sohn, den er mit einem Athen's Seeherrschaft andeutenden Heroennamen Paralos genannt hatte, und als er ihm den Todtenkranz um die Schläfe legte, da brach das Vaterherz, und zum ersten Male sahen die Athener den hohen Mann von der Wucht des Schmerzes überwältigt.

Noch immer wüthete die Krankheit in Athen, und nachdem sie sein Haus und seinen Freundeskreis verödet hatte, ergriff sie auch ihn; aber nicht auf einmal, sondern wie ein heimliches Gift zehrte sie langsam an seinem Marke und warf ihn endlich auf das Krankenbett. Da lag er, von den besten seiner Mitbürger umgeben, welche sich mit trostlosen Blicken fragten, was aus Athen ohne Perikles werden sollte, und während sie ihn schon bewusstlos glaubten und wie zu seinem Andenken von den herrlichen Thaten und Werken des Mannes redeten, da erhob er sich noch einmal und fragte sie, warum sie doch das Beste verschwiegen, nämlich dass um seinetwillen kein Athener ein Trauerkleid angelegt habe.

Zwei Jahre und sechs Monate hatte der Krieg gedauert, als Perikles starb. Er wurde im äusseren Kerameikos bestattet, rechts von der Heerstrasse, die zu den Häfen führt, nahe bei dem grossen Friedhofe der für das Vaterland gefallenen Athener. (Curtius, Griechische Geschichte.)

Den Parthenon, die Propyläen und den Tempel der Nike apteros hatte Perikles vollendet gesehen. Nicht so einen vierten Bau, den er zweifellos beschlossen hatte, an dessen Ausführung aber der peloponnesische Krieg hinderte: das Erechtheion.

Das Erechtheion ist bis jetzt noch das unerschlossenste von allen Heiligthümern. Seit sein Plan zuerst vor gerade hundert Jahren im

Jahre 1787 durch Stuart veröffentlicht worden, ist es stets für die Alterthumsforscher ein Zankapfel gewesen. Band auf Band ist in rascher Folge erschienen und zahllose Abhandlungen sind geschrieben worden, seine Eigenthümlichkeiten zu erklären.

Untersucht haben es Inwood (1837), Tétaz (1850), Thiersch, Forchhammer, K. Boetticher (1862); unter den neusten Ad. Michaelis, Choisy, Leop. Julius, J. Fergusson, R. Borrmann und zuletzt Eug. Petersen. Letzterem verdanken wir das Meiste, obschon seine Abhandlung nur wenige Seiten einnimmt.

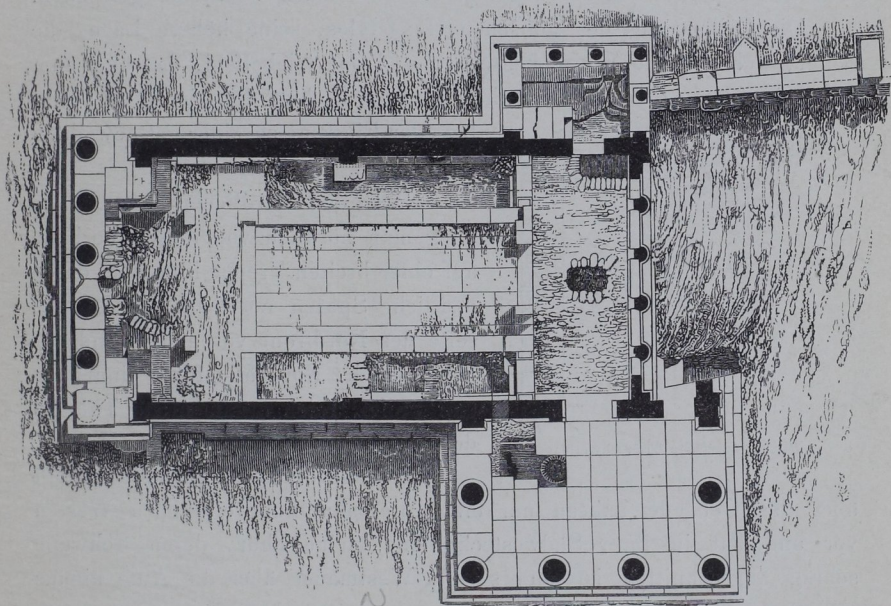


Fig. 93. Erechtheion, Grundriss in heutiger Gestalt.

Das Erechtheion ist ein sich von Westen nach Osten erstreckendes Rechteck 20,034 Meter lang, 11,215 Meter breit in der Aussenkante der obersten Stylobatstufe gemessen. Im Osten liegt ihm in seiner Axe eine Halle von sechs schlanken ionischen Säulen vor.

Zwei andre Hallen stützen sich am entgegengesetzten Ende auf seine Langseiten. Die eine schaut nach Norden und hat vier etwas stärkere ionische Säulen in ihrer Front, je eine zu beiden Seiten.

Die andre kleinere und nach Süden gewandte ist mit einem hohen Stylobat umgeben; den sechs Säulen aber entsprechen sechs Jungfrauen, Korai, die das Gebälk tragen.

Im Innern war es durch zwei Quermauern in drei Räume getheilt; die nach Osten zu liegende Mauer hatte keine Thür, der östliche Raum war gegen den westlicheren Mittelraum durchaus abgeschlossen, zwischen diesen beiden Räumen war keinerlei Verbindung vorhanden.

Die zweite westlicher liegende Mauer, die der Ostmauer der Korenhalle entspricht, war vermuthlich durch drei grosse Thüren durchbrochen.

Das Gebäude hat zwei verschiedene Bodentiefen: vom Südosten fällt das Terrain rasch nach Nordwesten zu ab, so dass es dort um drei Meter höher liegt als hier. In Folge davon war der östliche Raum auch ungefähr drei Meter höher angelegt als die beiden westlicher gelegenen.

Die Orientirung des ionischen Hexastylos, seine höhere Lage, die Anten, welche seine Seiten begrenzen und das Giebelfeld, das über ihm liegt, sie deuten schon von vornherein an, dass hier der wichtigste Punkt lag, der Eingang zu einer gottgeweihten Stätte.

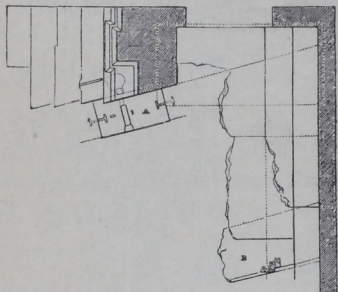


Fig. 94. Schräge Thürschwelle.

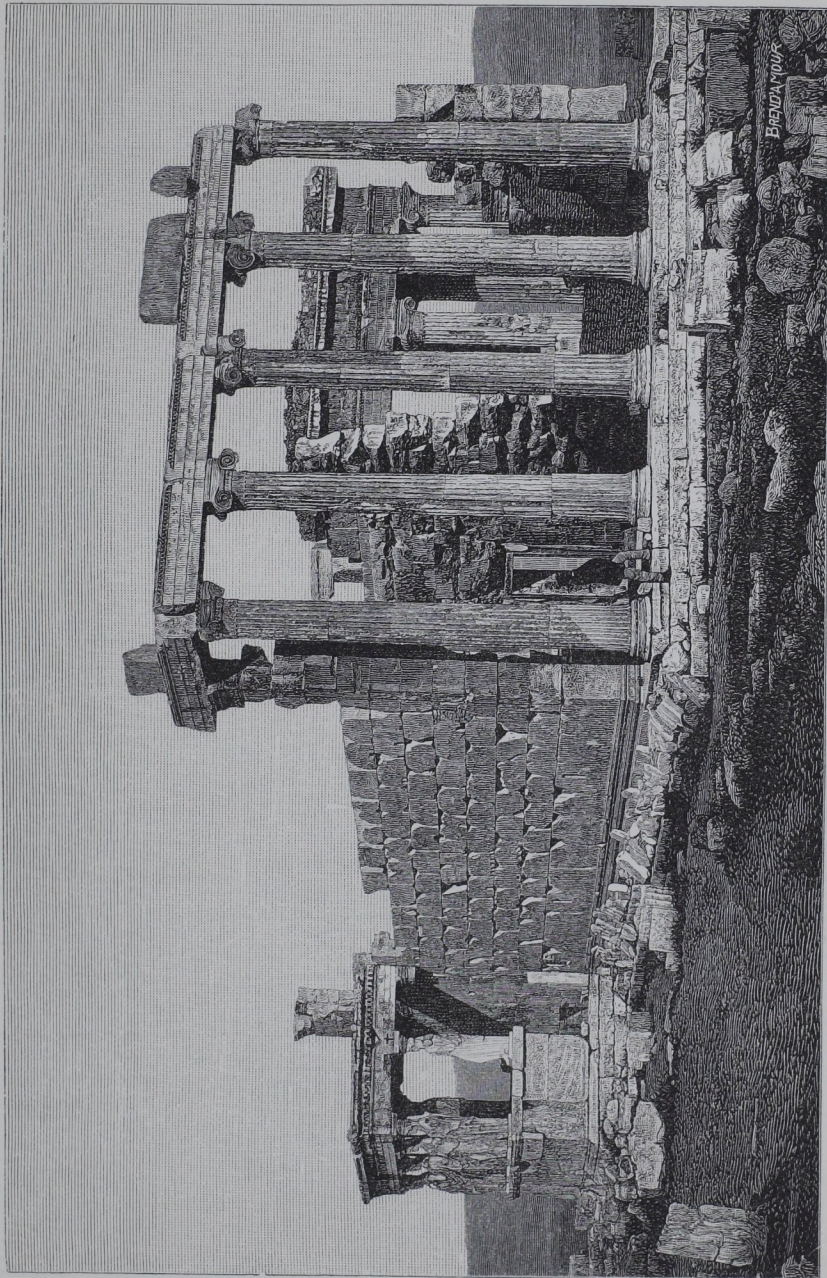
Nach der nördlichen Säulenhalle stieg man nördlich von dieser Vorhalle auf einer breiten Treppe hinunter, deren deutliche Spuren noch an der Aussen- seite der Nordfront vorhanden sind.

Von der Nordhalle führt eine hohe und breite, reich ornamentirte Thür in den westlichen Raum.

Diese nördliche Säulenhalle springt über das Gebäude nahezu um eine Intercolumniumweite nach Westen vor und hat in ihrer Südwestecke eine kleine Thür, deren Schwelle schräg abgeschnitten ist und so die Westmauer über die Ante hinaus verlängert (s. Fig. 94.).

Eine zweite kleine Thür befindet sich in der Westwand unter der zweiten (von Süden aus gerechnet) der vier Halbsäulen, welche an ihr angebracht sind und drei später angelegte Fenster zwischen sich einschliessen. Diese kleine Thür führte ehemals gerade auf den der Athena heiligen Oelbaum zu, welcher im Westen des Erechtheions im Freien stand. Diese Hinterfront hatte keinen anderen Eingang als eben diese kleine Thür.

Jenen vier Halbsäulen, welche auf hohem Unterbau standen und selbstredend kürzer waren, als die Säulen im Osten, weil der ganze Tempel gleiche Höhe hatte, entsprachen im Innern vier schwach hervortretende Anten.



DAS ERECHTHEION

Die „jungen Mädchen“ stehen auf einem hohen, zusammenhängenden Stylobat, der auf der Ostseite, zwischen der der Südseite vorgelegten Ante, einen kleinen Eingang offen lässt, durch den man auf einer Treppe zur Plattenpflasterung hinabsteigt. Von hier führt wiederum mit einigen Stufen eine Thür durch die Südwand zum westlichen Raume.

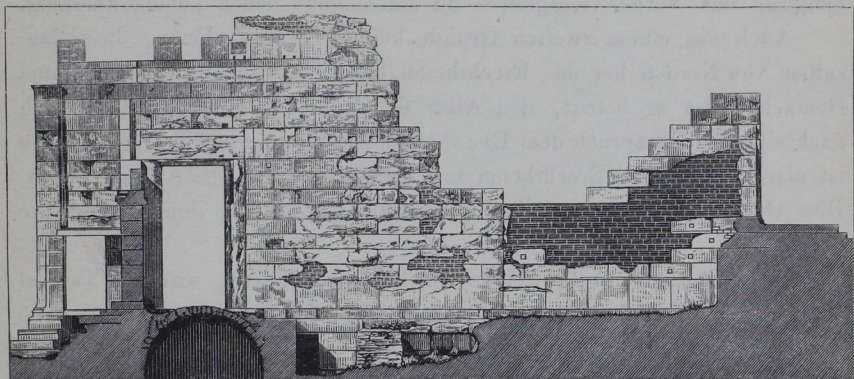


Fig. 95. Erechtheion von Siden.

Dies die allgemeine Anlage des Gebäudes.

✕ Fragen wir nun, welches die Bestimmungen der einzelnen Räume waren und schicken zunächst das, was Pausanias zu Anfang darüber sagt, voraus: „Es ist auch ein Gebäude, Erechtheion genannt. Vor dem Eingange aber ist ein Altar des Zeus Hypatos (des Höchsten), wo sie nichts Lebendes opfern, sondern sie glauben, Kuchen darauf legend, auch nicht einmal Wein gebrauchen zu dürfen. Wenn man hineintritt, findet man da Altäre: des Poseidon, auf welchem sie auch dem Erechtheus nach einem Orakelspruche opfern, dann des Heros Butes, der dritte aber des Hephaistos. Gemälde aber sind auf den Wänden aus dem Geschlechte der Butaden. Im Innern, denn das Gebäude ist doppelt, ist Meerwasser in einem Brunnen. Das ist kein grosses Wunder, denn auch bei denen, die in der Mesogaia wohnen, als bei den Aphrodisiern in Karien findet man dergleichen. Aber dieser Brunnen hat das Merkwürdige, dass er beim Wehen des Südwindes ein Wellenrauschen von sich giebt. Und auch eines Dreizacks Gestalt ist in dem Felsen. Beide soll Poseidon als Wahrzeichen seines Streites um dieses Land sichtbar gemacht haben.“ ✕

Wir erfahren hieraus, dass wir zuerst ein Gebäude des Erechtheus mit seinen drei Altären vor uns haben, aber nicht ein Wort von Athena Polias. Ferner erfahren wir, dass das Gebäude doppelt war. Es ist nun

die grosse Frage, wo Pausanias vor dem Erechtheion stand, ob am östlichen Eingange oder an dem nördlichen.

Wir haben nun oben gesehen, dass die Athena des Endeios sich am Nordfusse des Burgfelsens, unterhalb des Erechtheion's fand. Gerade von dieser Athena aber spricht Pausanias, der — offenbar ohne Zusammenhang mit dem vorher Gesagten — zu einem ganz neuen Thema übergeht.

Auch aus einem zweiten Grunde können wir annehmen, dass Pausanias von Norden her das Erechtheion betrat. Er nennt in dem ersten Gemache, das er betritt, den Altar des Poseidon, „auf welchem auch nach einem Götterspruch dem Erechtheus geopfert wird“. Dies Gemach ist also offenbar das Erechtheion und nicht die Cella der Athena Polias. Dies Gemach ist das von ihm Oikema genannte, in ihm standen die drei Altäre.

Das andere Gemach, welches nach Osten zu liegt, war der Tempel der Athena. Auf drei vorgelegten Stufen erhebt sich hier eine Vorhalle von sechs ionischen Säulen.

Die ionische Säule besteht aus Basis, Schaft, Hals und Capitell und steht nicht, wie bei der dorischen Ordnung, gegen die Tempelwand geneigt, sondern absolut lothrecht da.

Ihre Basis ist aus zwei Wulsten mit einer dazwischen gelegten Hohlkehle zusammengesetzt; es ist die sogenannte attische Basis, die sich von der asiatisch-ionischen sehr vortheilhaft unterscheidet. Ein kleiner Ablauf leitet zum Schafte über, der mit vierundzwanzig Canneluren geschmückt ist. Hier endigt der Schaft mit einem kleinen Anlauf und es folgt der Säulenhals, oben so wie unten mit einer Astragaloschnur umsäumt und reich auf rothem Grunde mit vergoldeten Anthemien geziert.

Das darauf folgende ionische Capitell Figg. 96—98 ruht zunächst auf einem gemeisselten und vergoldeten Echinowulste auf blauem Grunde, dem ein rund um den Echinus laufendes Band, golden mit rothen und hellblauen Punkten, umschliesst. Hierauf setzen die mächtigen Voluten auf, die sich um einen vergoldeten Stern, das sogenannte Auge, drehen, in roth, blau und gold gefärbt, ebenfalls nach attischer Sitte zweigetheilt. Ein kleines Kymation mit darüber liegendem Scamillus schliesst die Säule vom darüber liegenden Epistyl ab.

Die den Säulen entsprechenden Anten haben eine andere Capitellbildung als die der Säulen. Das Volutenmotiv derselben wird auf sie nicht übertragen, sondern ein Capitell, das zunächst über einem Astragalos einen mit Anthemien verzierten Hals hat, sodann mit ionischem Kymation darauf mit einem lesbischen Kyma und kleinem Ablauf endigt (vgl. Fig. 111).

Die ionischen Säulencapitelle sind an den Ecken rechtwinklig gebrochen. Interessant sind die Ecklösungen der blättergeschmückten Kymatienleisten an ihnen. Welche Sorgfalt selbst auf die geringsten Einzelheiten in der Ausführung gelegt ist, beweist dieser Blätterschmuck.

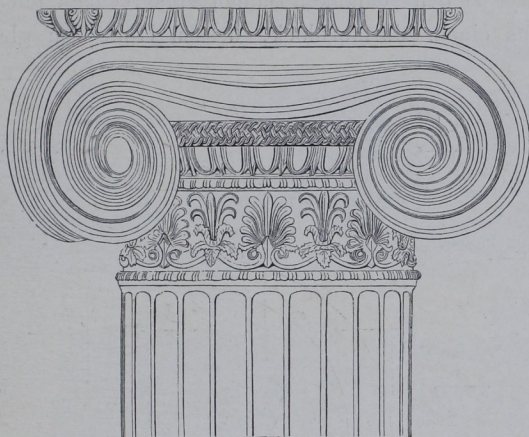


Fig. 96. Capitell vom Erechtheion.

Oft gedeckt und in bedeutender Höhe am Baue angewendet, sind sie doch mit der gleichen Liebe und Sorgfalt durchgeführt, als wären sie dem Beschauer gerade vor das Auge gerückt; nirgends ist eine Flüchtigkeit

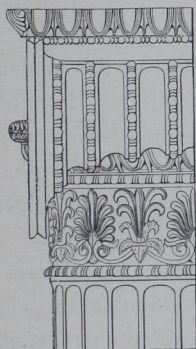


Fig. 97. Seitenansicht.

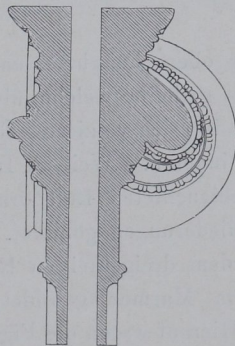


Fig. 98. Querschnitte.

in der Modellirung nachzuweisen. Wie fein gefühlt und im Relief abgestuft sind die einzelnen Theile der Blätter, wie ungemein schön die zart geschwungenen Umrisslinien der ei- und lanzettförmigen Blätter; wie durchdacht und schön gelöst ist auch das Blattwerk an den ein-

springenden Ecken des Abacus am Eckcapitell (Fig. 99)! Und bei all dieser peinlichen Ausführung und überlegten Ausbildung des kleinsten Details wurde der Blick für die Wirkung des Grossen und Ganzen doch nicht getrübt! (Durm, die Baukunst der Griechen.)

Das Epistyl ist den schlanken Säulen entsprechend leichter gehalten. Es besteht aus einem Marmorblock, dessen Höhe von gleichem Maass

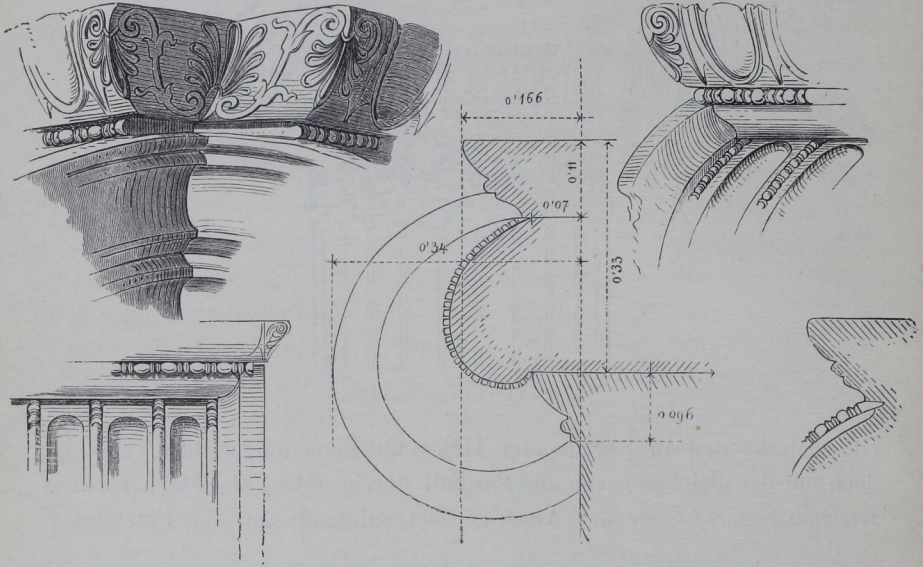


Fig. 99. Eck - Capitell.

ist wie der obere Durchmesser der Säulen. Es ist auf beiden Seiten in drei Platten getheilt, welche übereinander vorspringen (Fig. 100). Oben bekrönt es ein reich verziertes Glied, an der äusseren Seite anders gebildet, als an der inneren. Weil im Innern mehr Schatten herrschte, als in der sonnendurchleuchteten Luft draussen, ist das innere kräftiger und mit weniger Gliederungen gebildet.

Über dem dreigetheilten Epistylon erhob sich der Fries, nicht aus pentelischem Marmor gebildet, sondern aus dunklerem eleusinischen Marmor. Hierauf waren die Figuren mit Eisenstiften aufgeheftet, so zwar, dass die Eisenstifte mit Blei vergossen im eleusinischen Marmor sasssen, wo man ihre Spuren noch heutzutage wahrnehmen kann. Ausserdem aber waren Eisenstifte senkrecht in das Epistylon eingelassen und mit Blei vergossen, um die Figuren von unten zu befestigen. Ein Fragment der Inschrift sagt: „Zwei Talente Blei, um die kleinen Figuren des Frieses festzumachen, von Sostratos aus Melite, 10 Drachmen“. Die einzelnen

Figuren findet Maertens im Verhältniss zur Höhe des Erechtheion's entschieden zu klein. „Es geht offenbar aus solchen niedrigen Verhältnissen der Frieshöhen hervor, dass am Erechtheion die Sculptur den typischen

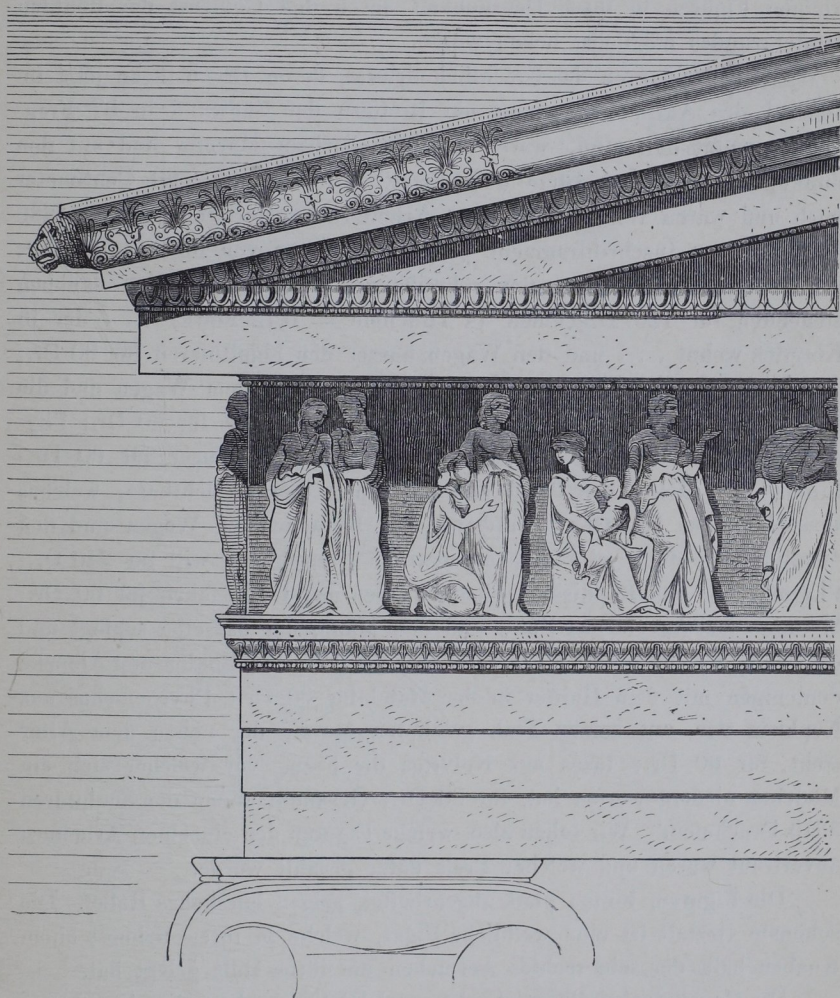


Fig. 100. Epistyl, Fries, Gesims und Tympanon.

Proportionen der Façadenarchitectur hat die härtesten Opfer bringen müssen. Woher sonst die so eigenartige, von allen antiken und modernen Kunstregeln abweichende Behandlung dieser Friessculpturen? Einmal gab man den Figuren ein auffallend starkes Relief; andererseits fertigte man, noch mehr von aller Regel abweichend, Friesplatten und Relief-

figuren nicht aus ein und demselben Steinblocke, sondern heftete die Figuren auf die von Natur dunkle Fläche des eleusinischen Quadersteins. Der Grund dazu liegt offenbar darin, dass man die an und für sich zu kleinen Figuren in ihrer Deutlichkeit durch den Contrast des dunklen Hintergrundes möglichst heben wollte.“

Die Einzelfiguren des Erechtheionfrieses, deren Bruchstücke jetzt im Ostsaal des Akropolismuseums auf Brettern der Südwand in 57 Fragmenten aufgestellt sind, waren aus pentelischem Marmor und auf den dunklen eleusinischen Stein aufgenietet. Sie sind 55—60 Centimeter hoch und waren von verschiedenen Arbeitern angefertigt. In dem 1836 aufgefundenen Inschriftfragment finden wir einige von ihnen aufgezählt: Es lieferte der und der „den schreibenden Jüngling und den daneben stehenden für 120 Drachmen (1 Drachme = 0,72 Mark) . . . der in Kolyttos wohnt . . . und den Wagen ausser den Maulthieren für 90 Dr.; Agathanor, der in Alopeke wohnt, die Frau neben dem Wagen und die beiden Maulthiere für 180 Dr.; . . . der den Speer hält für 60 Dr.; Phylomachos aus Kephisia den Jüngling neben dem Panzer für 60 Dr.; Praxias aus Melite das Pferd und das hinter diesem sichtbare, welches ausschlägt, für 120 Dr.; Antiphanes aus Keramos den Wagen und den Jüngling, der die zwei Pferde an denselben anschirren will für 240 Dr.; Phylomachos aus Kephisia denjenigen, der das Pferd führt, für 60 Dr.; Myynnion aus Agryle das Pferd und den Mann, der dasselbe schlägt und die Säule, welche später hinzugefügt ist, für 127 Dr.; Soklos aus Alopeke denjenigen mit dem Halfter in der Hand für 60 Dr.; Phylomachos aus Kephisia den auf seinen Stab gelehnten Mann, der neben dem Altar steht, für 60 Dr.; Iasos aus Kolyttos die Frau, vor welcher sich ein Mädchen niedergeworfen hat, für 80 Dr.; Gesamtsumme der Sculpturen 3315 Drachmen.“ Wir sehen also, welche Figuren den einzelnen Arbeitern anvertraut waren und welcher Preis dafür gezahlt wurde.

Die Figuren, hinten platt abgearbeitet, zeigen ein hohes Relief. Die schönste Gestalt ist eine weibliche Figur, welche in ihrem Schooss einen Knaben hält, der sein rechtes Aermchen um ihren Hals gelegt hat.

Die Gewandbehandlung ist schön und leicht, obschon eine Anordnung des Faltenwurfes, welche auf Wirkung hinarbeitet, an manchen Figuren nicht zu verkennen ist.

Dürfen wir vermuthen, dass in dem Inschriftfragment die Figuren der Reihenfolge nach genannt sind, so dürfen wir auch annehmen, dass der Gegenstand der Friescomposition ein Festzug war, ähnlich dem Panathenäischen am Parthenon.



Fig. 101.



Fig. 102.



Fig. 103.



Fig. 104.

Fig. 101 — 104. Vom Erechtheionfriesen.

Das Hauptgesims über dem Friese bestand aus weit ausladenden der Leichtigkeit halber unterschrittenen Hängeplatten auf einem Kymation und Astragal ruhend, welche nach oben mit einem Kyma abschliessen.

Darauf ruhte das Tympanon auf, welches aller Wahrscheinlichkeit nach keinen Sculpturschmuck besass. Ein reich mit Anthemien verziertes Geison schloss die Architectur ab.

Die Mauern stehen nicht geneigt sondern absolut senkrecht. Die Stossfugen der einzelnen Steine sind wie beim Parthenon durch eiserne Klammern und Dübel miteinander verbunden.

Die unterste Schicht ist beim Erechtheion wie beim Parthenon und den Propyläen höher als die darauf folgenden und steht hier einen Centimeter vor der Mauerfläche vor. Das Plättchen mit dem Ablauf ist dabei an diese Schicht angearbeitet.

Von dem Inneren der Polias-Cella wissen wir nicht viel zu sagen; nicht einmal, ob und wie viel Stützen in demselben standen. Seine Decke war von Holz gefertigt. Wir besitzen eine Inschrift, welche die Balken, die Cassetten, das Tafelwerk, welches von Thon geformt war, seine Gesimse im Einzelnen angiebt, aber eine Zeichnung danach entwerfen, wie Choisy es gethan hat, wollen wir lieber nicht. Auch bei der von dieser abweichenden Holzdecke über dem eigentlichen Erechtheion wollen wir dem Beispiele Choisy's nicht folgen.

Pausanias erzählt uns über das Innere des Tempels Folgendes: „Heilig der Athena ist nun besonders die Stadt, aber auch zugleich das ganze Land. Und wenn dann auch in den Demen gewöhnlich andere Götter verehrt werden, so hält man deswegen die Athena nicht weniger in Ehren.

Das heiligste Bild aber, das schon viele Jahre vorher, ehe die Demen vereinigt waren, gemeinsam vom Volke verehrt ward, ist das Bild der Athena auf der jetzigen Burg, die damals „die Stadt“ hiess. Es geht die Sage davon, dass es vom Himmel gefallen sei. Ob sich dies so oder anders verhalte, will ich nicht untersuchen.

Die goldene Leuchte aber hat der Göttin Kallimachos verfertigt. Wann die Leuchte mit Oel gefüllt ist, wartet man wieder bis zu demselben Tage des künftigen Jahres. Dieses Oel ist der Leuchte für die Zwischenzeit hinreichend, obschon sie Tag und Nacht immer gleich fortbrennt. Sie hat innen einen Docht von Karpasischem Garne, was denn unter dem Leinenzeuge allein vom Feuer nicht verzehrt wird.

Ueber der Leuchte steigt ein Palmbaum bis an die Decke auf, welcher den Dampf anzieht.

In der Cella der Athena Polias steht ein Hermes von Holz, der ein Weihgeschenk des Kekrops sein soll, vor Myrtenzweigen aber kaum sichtbar ist.

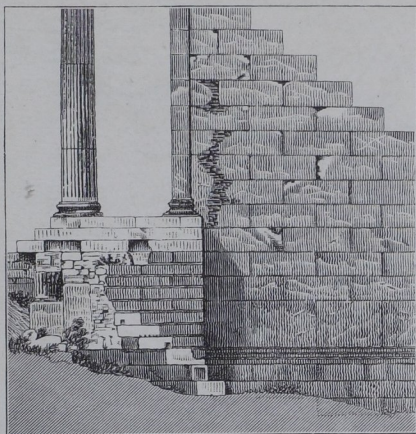


Fig. 105. Deutliche Spuren der Freitreppe im Nordost.

Unter die alten Weihgeschenke, welche merkwürdig sind, gehört ein Klappstuhl, Dädalos' Werk. Von der medizinischen Beute ist vorhanden der Panzer des Masistios, der bei Plataiai die Reiterei anführte und ein Säbel, der von Mardonios sein soll.“

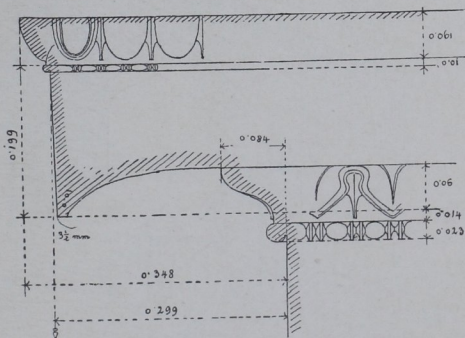


Fig. 106. Geison der Nordhalle.

Gehen wir im Nordosten des Gebäudes die Freitreppe hinunter, deren Spuren hier noch sichtbar sind (Fig. 105), so gelangen wir an eben jene Nordhalle, wo einst Pausanias den Tempel betrat und müssen uns den Altar des Zeus Hypatos vor dieser Halle denken. Sie liegt ungefähr 3 m tiefer als die Osthalle; auch ihr Gebälk liegt in Folge davon niedriger.

Die sechs ionischen Säulen, welche wir hier sehen, sind noch weit zierlicher und schöner gearbeitet, als die Ostsäulen. Auf ihnen ruht das

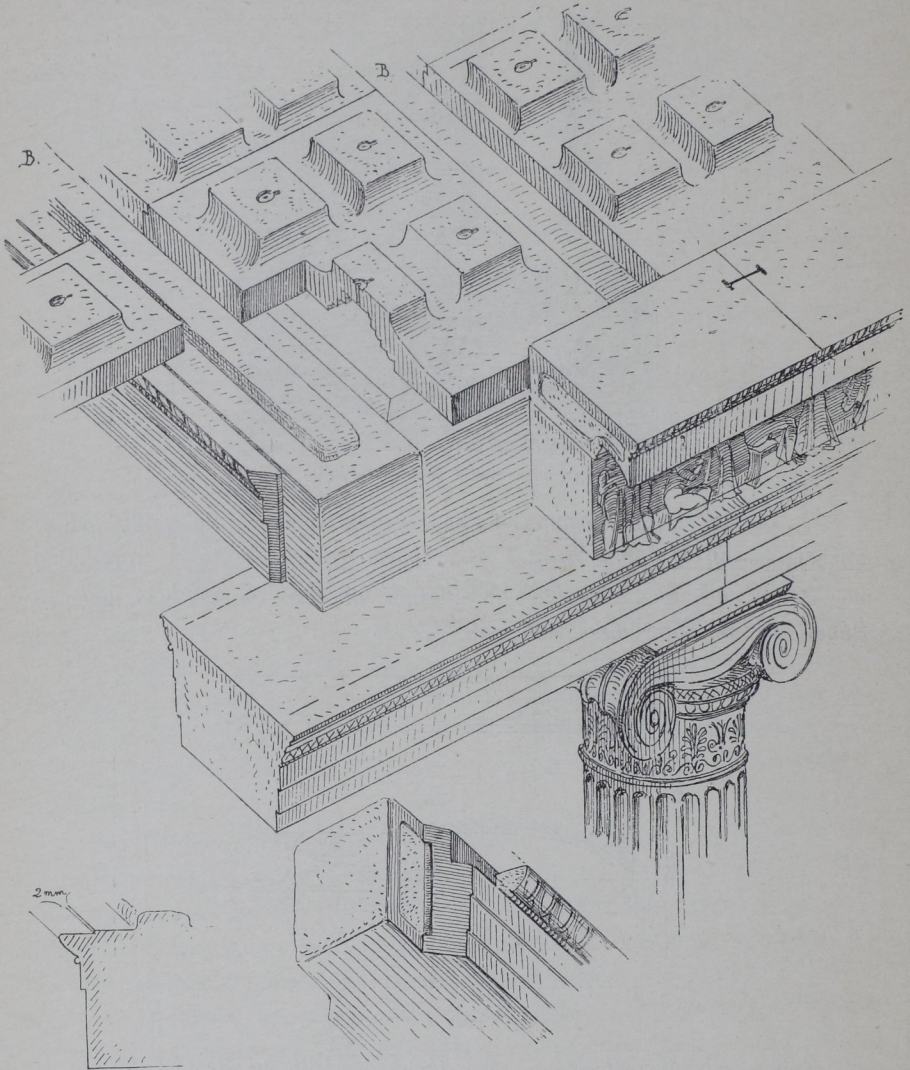


Fig. 107. Deckenconstruction der Nordhalle.

übliche dreitheilige Epistyl und der Zophoros (Fries) mit dem Geison (Kranzgesims) auf (Fig. 106).

Die Deckenbalken (B in Fig. 107) sind an der Nordhalle mit Rücksicht auf die Säulenstellung gelegt, ohne Einfügung von Streichbalken,

so dass Balkenmitte und Säulenmitte zusammenfallen und je ein weiterer mitten auf das Epistylonstück zu liegen kommt, das von einer Säule zur andern gespannt ist.

Sie haben rechteckigen Querschnitt, sind unten und an den Seiten glatt bearbeitet, oberhalb mit einem Kymation, Perlstab und darunter stehender schmaler Platte bekrönt.

Sie sind am Erechtheion in einer Länge von 6,50 Meter verwendet, und nehmen die Deckenplatten auf, welche hier aus reich cassetirten grossen Stücken bestehen, die oberhalb, der Cassettenform folgend, abgemeisselt sind, um das Gewicht der Platten zu vermindern.

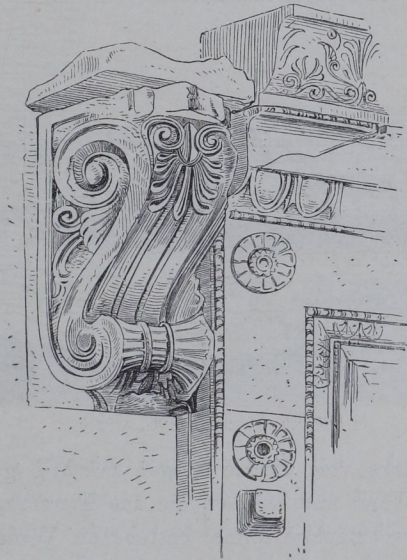


Fig. 108. Console von der Thür der Nordhalle.

In der Mitte der dreimal abgestuften Cassetten war metallischer Schmuck, vergoldete Bronzerosetten angebracht, worauf die eigenthümlichen Vorrichtungen und Durchbohrungen hinweisen. Auf die Echinoleisten waren Eierstäbe mit reicher Vergoldung gemalt; die Streifen zwischen den Cassetten waren mit plastischen Perlstäben verziert, zwischen und um welche rothe Mäander auf bläulichem Grunde gemalt waren.

Zwischen die Balken schoben sich mit diesen gleich profilirte, auf den Epistylieen auflagernde Balkenstücke, die in den Ausladungen auf Gehrung und dann rechtwinklig eingepasst waren und so den Rahmen der Deckenfelder schlossen (vgl. Fig. 107 unten).

Die nordwestliche Prachtthür zeigt eine geringe Verjüngung ihres lichten Umrisses. Reich profilirte Gewände und Sturzrahmen bilden die Einfassung. Ein breiter mit flachen Rosetten geschmückter Saum ist der Hauptbestandtheil des Rahmens, der nach der Oeffnung der Thür sich mit einer Astragalschnur und einem Kymation endigt. Die Rosetten haben in ihrer Mitte tiefgebohrte Löcher, was auf eine Metallverzierung schliessen lässt.

Eigenthümlich wirkt mitten in der vorzüglichsten, wunderbar vollendeten Bildhauerarbeit der stehen gebliebene Versatzbossen (Fig. 108) unter der zweiten Rosette des linksseitigen Gewändes.

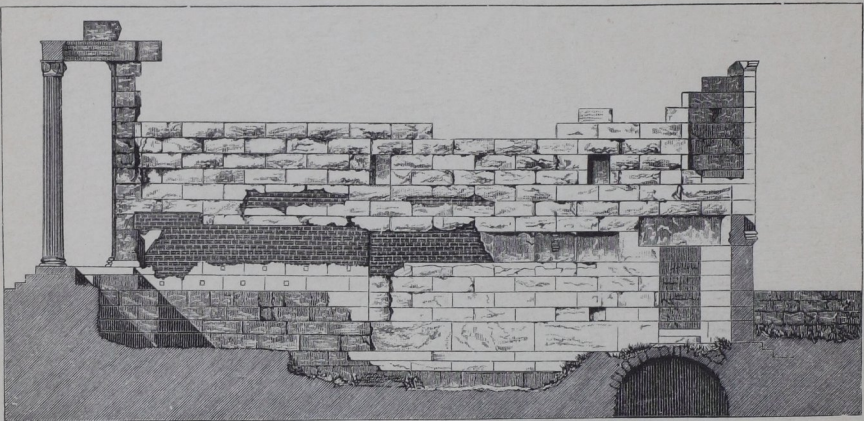


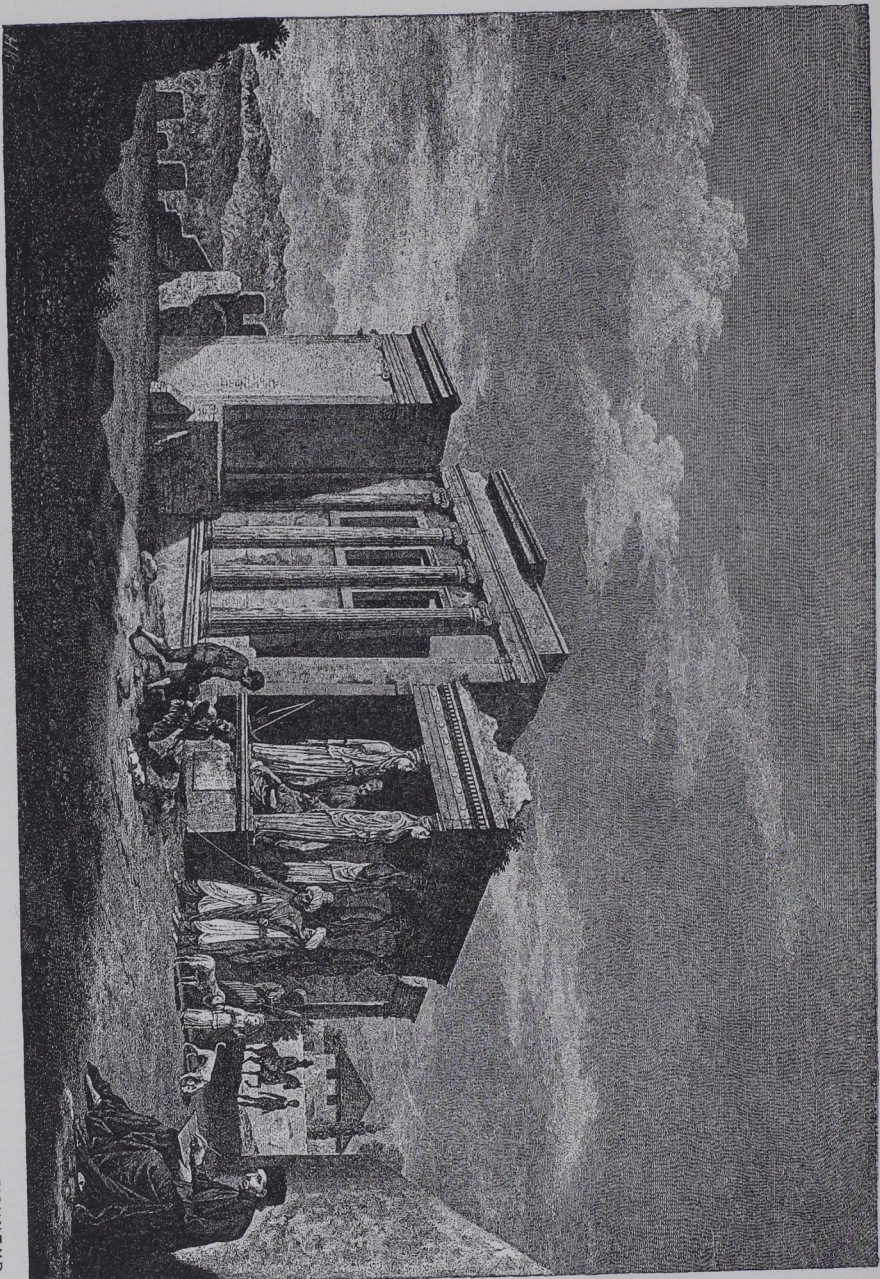
Fig. 109. Erechtheion von Norden.

Rechts und links vom Sturze kragen prächtig gearbeitete Volutenconsolen aus der Wand und nehmen die aus Eierstab, Hängeplatte und mit Anthemien geschmückter Sima bestehende Verdachung auf; diese Theile bilden im Aufbau, in Form und Verhältniss eins der schönsten Thürgestelle aller Zeiten.

Und doch kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, dass diese Consolenanlage nicht im ursprünglichem Project gelegen hat.

Das schmale Vorgemach, welches in den Urkunden der „Thürvorplatz“ heisst, hat an seiner Südwand eine Nische (Fig. 109 rechts oben, schraffirt), welche ich nicht erklären kann. Nach Fergusson soll sich hier eine Loggia befunden haben.

Die kleinen Fenster in der Westwand (Taf. XXXV) sind erst später eingebrochen. Ursprünglich war hier zwischen den Halbsäulen nur eine Vergitterung angebracht, welche den ganzen Raum zwischen ihnen und den benachbarten Anten ausfüllte.



DAS ERECHTHEION ZU STUART'S ZEIT

STUART ZEICHNEND

Aus dem „Thürvorplatze“ führt eine kleine Thür zwischen Anten auf das eben so tief liegende Pflaster der Korenhalle.

Die Korenhalle, welche wahrscheinlich das Grab des Kekrops enthält, ist der am mindesten befriedigende Theil des Erechtheions. Ich habe von jeher nicht begreifen können, wie gerade diese Halle von Architekten und Archäologen schön genannt werden konnte. Aber ich habe geglaubt, dass es an eigener Unfähigkeit läge. Da kommt mir nun der leider verstorbene Architekt R. Redtenbacher zu Hülfe, indem er 1883 schreibt: „Wer kritiklos alles das bewundert, was die Griechen gemacht haben und es bloß deshalb anstaunt, weil es die Griechen erfanden, wird die Frage allein schon für eine Ketzerei erklären, ob überhaupt die berühmte Karyatidenhalle am Erechtheion zu Athen schön sei. Vielleicht bin ich nicht der Einzige, der sie, bei aller Schönheit der Statuen selbst, für eine barocke Idee halten würde, wenn sie nicht eine symbolische Bedeutung hätte, und der das abscheuliche Missverhältniss zwischen ihnen und der Architektur unangenehm fühlt. Nicht bloß in den bewegten Figuren im Widerspruch zu der starren Architektur, die sie tragen, liegt etwas Verletzendes, sondern mehr noch in den Verhältnissen der stützenden Massen zur gestützten Masse. Hätte jemals das Mittelalter sich erlaubt, einen Baldachin durch die Statuen Christi und der zwölf Apostel in ähnlicher Weise tragen zu lassen, welch' ein Geschrei über den faux pas hätte man erhoben! Wollen wir aber den Gedanken gelten lassen und als originell anerkennen, dass die Griechen Figuren als Architekturtheile verwendeten, so müssen wir diesen originellen Einfall doch als eine Ausnahme auffassen, die durch Wiederholung nicht an Werth gewinnt; wir dürfen ausserdem nicht vergessen, dass die Karyatiden und Atlanten gleichsam an den Pranger gestellt oder doch in einem erniedrigenden Sinne in der Architektur verwendet worden waren, und darin ist die Grenze des Erlaubten in der Einführung von menschlichen Figuren als Architekturtheile klar angedeutet; zum Unterschied von der freien Sculptur, welche nicht im Dienste der Baukunst steht, sondern im Verein mit der Malerei und der Architektur ein harmonisches Ganzes der bildenden Künste darstellen soll, hat die menschliche Gestalt als Carricatur wohl eine Berechtigung, in maassvoller Weise als Ersatz für Bautheile in Anwendung zu kommen; aber der Widerspruch zwischen der Bewegtheit der menschlichen und thierischen Gestalten und dem starren architektonischen Gefüge wird nie ganz zu verwischen sein, wenn diese in anderem, als im Sinne des freien Schmuckes sich der Architektur einreihen. Aller figürliche Schmuck ist in der Baukunst

zweifellos nicht nur gestattet, sondern auch als höchstes Decorationsmittel wünschenswerth; aber er soll nicht Architekturtheile ersetzen. Gerade umgekehrt fallen diese Rücksichten in der Kleinkunst weg, aus dem vielfach erwähnten Grunde, weil in ihr nicht das Princip der Schwere das herrschende ist, das in der Grosskunst und Technik die Erscheinung der Starrheit der constructiven Gefüge verursacht“.

„Die Meister der Renaissance haben die Karyatiden und Atlanten vermuthlich nur aus dem Vitruv gekannt, sie haben ohne diese äussersten Kunstmittel Wunderwerke der Architektur geschaffen; unsere Zeit dagegen überschwemmt uns mit blechnen und gypsernen Gestalten, die meistens weder schön sind, noch Sinn und Bedeutung haben. Nicht verdammt sollen diese antiken Halbgötter und Heroen werden, aber dahin verwiesen, wo sie allein passend sind, in das Gebiet der rein decorativen Kunst, in das Innere der Räume, zu humoristischen Zwecken, endlich in die Kleinkunst.“

Haben wir so unsrem Bedenken an dem Schönen der Korenhalle Ausdruck gegeben (vgl. unsre Ansicht des Erechtheions Taf. XXXIV), so hindert uns nichts, der Schönheit der Karyatiden selbst gerecht zu werden. Die Karyatiden dienen als freistehende Säulen und Gebälkstützen. Als Stützen der auf ihnen ruhenden Gebälklast müssen sie in der künstlerischen Erscheinung ihrem Dienste genügen, wodurch jede andre Bewegung und Handlung des Körpers, als diejenige in Beziehung auf ihre Last durchaus ausgeschlossen ist. Daher zunächst die Nothwendigkeit, die Gestalten in völlig ruhigem Stande zu bilden, indem jede schreitende Bewegung uns den Gedanken an ein Aufhören des Tragens erwecken würde.

Die Karyatide (Fig. 110) trägt nebst ihren fünf Schwestern die durch das Fehlen eines Frieses erleichterte Gebälklast auf dem Kopfe. „Es sind stämmige Mädchengestalten in der reifsten Blüthe frischer Jugend, fern von leichtbeweglicher Schlankheit, aber freilich eben so fern von jeglicher Derbheit. Die reichliche, bis auf die Füsse herabfallende Gewandung, welche mit der einen Hand leicht gefasst wird, während die andere Hand wohl leer herabhing, umfließt die gesunde Fülle der Gliederformen in einfach grossen Falten. Die Masse der Gestalten wird hierdurch um ein Beträchtliches vermehrt, indem sie zugleich die Umrisse des Körpers zu der gleichmässigen Rundung der geradlinig begrenzten Säule ergänzt und durch die gerade herablaufenden Falten an deren Canellirung erinnert.“

Dadurch, dass sie mit dem nach innen liegenden Fusse wurzelfest auf dem Boden aufstehen, das andere Bein aber, leicht gebogen,

sich der Last entzieht, hat der Künstler, indem er zugleich in ihren Körpern fund in der Gewandung den reizvollen Gegensatz einer tragenden und einer getragenen Seite erreichte, seinen Karyatiden einen wohlthuenden Grad bequemer Lässigkeit verliehen.

In ihrer Haartracht erinnern sie lebhaft an die letzten Ausläufer archaischer Kunst; ihre beiderseitig gewellten Locken sind in der Mitte durch eine kleine Flechte zusammengehalten, während zu jeder Seite drei von hinten überfallende Löckchen sichtbar werden.

Sie halten die übermäßige Last ruhig empor, vermittelt durch ein Kissen, auf welchem ein Astragalos und Eierstab ruht; hierauf liegt der Plinthos auf, welcher das Epistyl trägt.

Eine der Karyatiden scheint durch das venetianische Bombardement umgestürzt worden zu sein, ist aber 1846 ergänzt und wieder aufgestellt; eine zweite lag ebenfalls am Boden und ist 1837 wieder aufgerichtet worden; an Stelle einer dritten, welche durch Lord Elgin nach London gekommen ist, steht ein Abguss mit eiserner Axe, so dass die Halle so ziemlich wieder in ihrer Ganzheit erscheint.

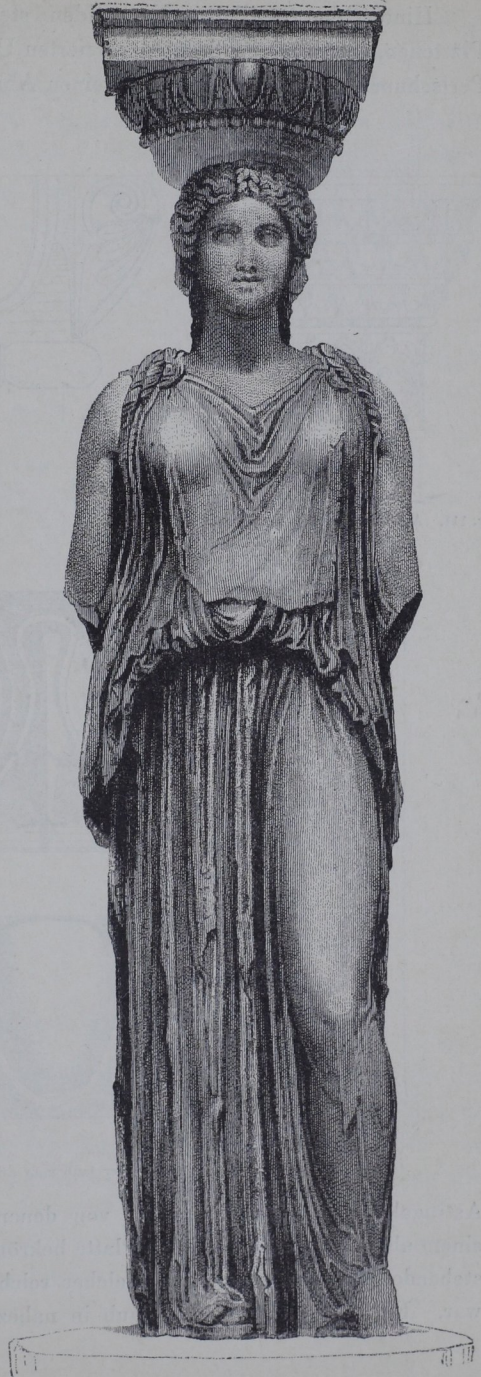


Fig. 110. Karyatide.

Hinter den seitlichen Karyatiden steht je eine Ante aus einem Plättchen, einem mit Anthemien verzierten Untergliede mit Plättchen, einer Perlschnur und drei durch einen kleinen Ablauf nebst Plättchen und einem

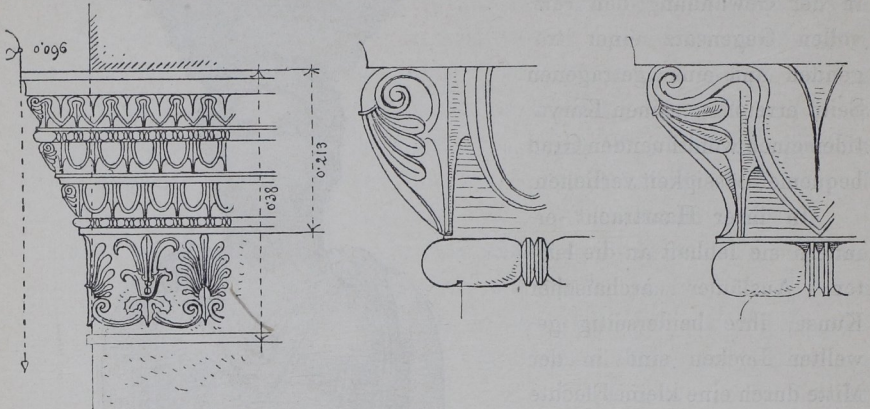


Fig. 111. Antencapittel der Korenhalle.

Einzelheiten der Ante.

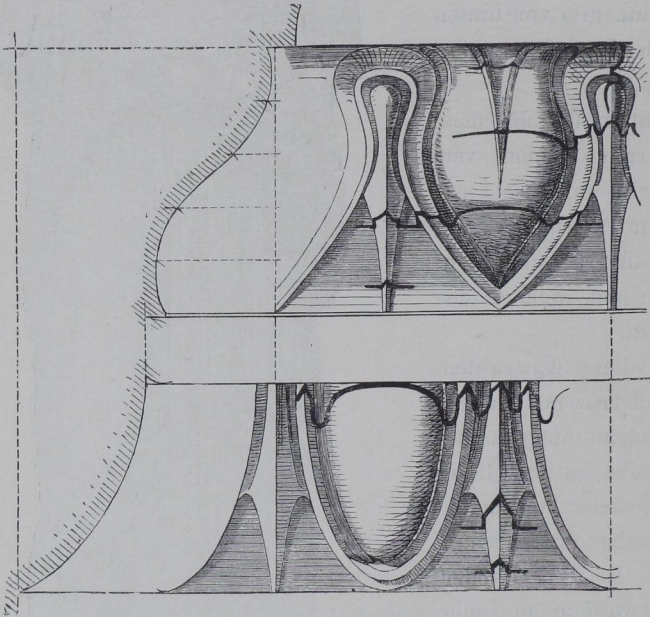


Fig. 112. Herzlaub vom Eierstab.

Astragalos getrennten Kymatien von denen das oberste, lesbische, von einem ablaufenden Gliede nebst Platte bekrönt wird (Fig. 111). Die nebenstehenden Figuren zeigen, in welcher reichen Weise diese Ante geziert war. Fig. 112 giebt ihr Herzlaub in nahezu halber Grösse.

Hierauf erhob sich nun das Epistyl, in drei übereinander hervorragende Platten getheilt, von denen die oberste von Zeit zu Zeit ein kleines Marmorschildchen trägt (vgl. Taf. XXXV und Fig. 113).

Auf die obere Platte folgt nach einer Astragalschnur ein Kymation und nun müsste der Fries erscheinen. Statt seiner ist an der Karyatidenhalle zwischen das Epistylon und die Hängeplatte des Kranzgesimses noch ein Glied eingeschoben worden. Es sind dies die sogenannten Zahnschnitte.

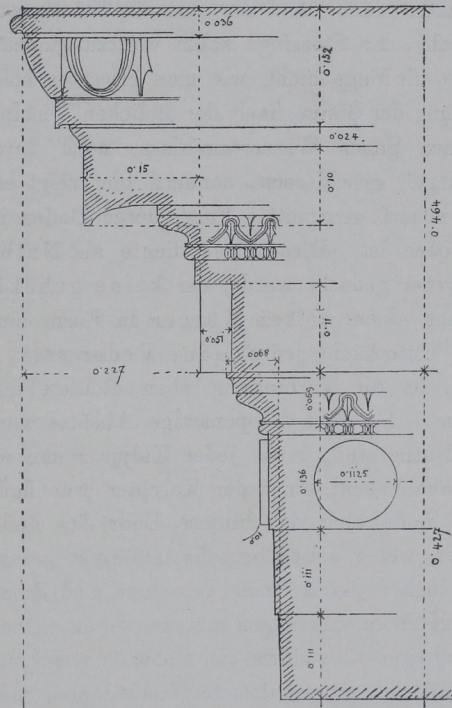


Fig. 113. Hauptgesims und Gebälk an der Korenhalle.

Sie erinnern lebhaft an ein aus dem Holzbau entlehntes, aus der Construction sich ergebendes Motiv — überstehende schwache Deckenbalken. Sie wachsen hier richtig und schön auf einer unter ihnen vorkragenden Gliederung heraus, worauf sie zu lagern scheinen und nun die Function des Tragens aussprechen.

Das Kranzgesims besteht aus einer kräftigen, mässig ausladenden Hängeplatte, die oben mit einer Echinosteile bekrönt ist und unterhalb tief unterschritten ein Kymation nebst Astragal hat.

Ein eigentliches Dach hatte die Korenhalle nicht. Vier colossale lange aber schmale Kalymmatia bilden Decke und Dach mit dessen Geison und Sima zugleich; sie ruhen mit dem hinteren Ende auf dem Capitell der Hallenwand, mit dem vorderen auf dem Epistylon über den Korenbildern, und während ihre untere Fläche als Decke wagerecht liegt, ist ihre obere Fläche nicht bloß in sanfter Neigung nach vorn, sondern auch nach beiden Seiten abgewässert, so dass die Löcher zu den Wasserausgüssen der jetzt abgebrochenen Sima an allen drei Seiten auf dem Dache noch erhalten sind. Auf der unteren Fläche ist ihr Zusammenschluss völlig dicht, die Stossfuge kaum wahrzunehmen; auf der Dachfläche dagegen ist die Fuge nicht, wie man erwarten sollte, weder durch gegenseitige Falzung der Steine nach der üblichen Verbindungsweise aller Ziegeln und Simen gegen Wasserdurchlass, noch durch einen hohlen Kalypter (Deckziegel) geschlossen, sondern hier zeigt sich eine offene, ausserordentlich scharf gearbeitete Fuge, deren Boden in treppenartigen Absätzen geschnitten ist. Diese Fuge diente als Nuthe, welche einst durch einen Kalypter gedeckt wurde, der keine gehöhlte Unterfläche hatte, sondern aus einem vollen Körper in Form eines Kalypter bestand, an dessen Unterfläche jedoch eine Feder sass, welche in die Nuthe eingriff, so die Verbindung oben dichtete und die Stossfuge unter sich schloss. Da drei treppenartige Absätze von je etwas über 1 Meter in der Nuthe sind, muss jeder Kalypter mit seiner Feder dieselbe Länge gehabt haben; ein jeder Kalypter war dann natürlich mit seinem vorderen Ende über das hintere Ende des andern gefalzt. Da die Nuthe um ein wenig schwalbenschwanzförmig geschnitten ist, wird man die Feder immer gleich beim Versetzen und Zusammenstossen je zweier Kalymmatia haben einbringen müssen, deren unverrückbares Lager wegen ihres mächtigen Gewichtes die Feder des Kalypter absolut festhielt. Daher erklärt sich die gewaltsame Beschädigung des oberen Randes der Nuthe, als man bei Verwüstung der Dachfläche die Kalypteres herausriß, ohne die Kalymmatia auseinander bringen zu können.

Unmittelbar westlich von der Korenhalle führte eine Treppe in das Pandroseion herab. Hier stand Athena's heiliger Ölbaum, neben ihm ein Altar des Zeus Herkeios. Zur Bewässerung des Ölbaums diente eine Wasserleitung, welche unter der Ante der Nordhalle zu Tage tritt. (Vgl. Fig. 94.) Pausanias sagt: „Von dem Ölbaume wissen sie weiter Nichts zu sagen, als dass er ein Zeugniß sei von dem Streite der Götter um dieses Land. Doch erzählen sie auch noch, dass der Ölbaum verbrannt sei, als die Meder den Athenern die Stadt angezündet hätten, dass er

aber, obgleich verbrannt, doch selbigen Tages an zwei Ellen wieder gewachsen sei.“

Auf der entgegengesetzten, östlichen Seite lag vor dem Tempel der Athena Polias der grosse Altar, auf welchem bei den Panathenäen die Hekatombe geopfert wurde. Vermuthlich im Südwesten davon wird in den Inschriften ein Altar der Dione erwähnt.

Alle andren Angaben — so namentlich die Annahme K. Boettichers der sechs byzantinischen Fensterchen als „Kryptenfenster“ — halte ich für nicht massgebend und unwesentlich.

Wie verlassen nunmehr die Höhe der Akropolis um uns dem südlichen Abhange derselben zuzuwenden.

Der Südabhang der Akropolis, Taf. VI, ist in drei Terrassen gegliedert, welche von Osten nach Westen zu über einander ansteigen.

Auf der östlichen erhebt sich zunächst das Odeion, dessen Erbauung dem Perikles zuzuschreiben ist, das wir aber lieber im Zusammenhange mit dem ihm folgenden Dionysostheater nehmen. Auf das Dionysostheater folgt das Asklepieion mit seinen Nebenanlagen.

Auf der mittleren Terrasse ist ein den Naturgottheiten geweihter Bezirk: die Nymphen am Brunnen, Hermes, Aphrodite, Pan und andere mehr wurden hier verehrt.

Die dritte und oberste Terrasse war der Ge Kurotrophos (Kinder nährende Erde) und der Demeter Chloë (Grüne Demeter) gewidmet. —

„Nahe am Tempel des Dionysos und dem Theater“, erzählt uns Pausanias, „ist ein Gebäude errichtet, welches das Zelt des Xerxes nachbilden soll. Es ist aber zum zweiten Male aufgebaut; denn das alte verbrannte der römische Feldherr Sulla, wie er Athen einnahm.“

Südlich von der grossen ihrer Bestimmung nach unbekanntem Grotte im Ostabhange der Burg und angrenzend an den Bezirk des Dionysos lag das Odeion, welches Perikles hier, als einen der ersten seiner Bauten, sicher schon vor 444, angelegt hatte.

Es war ein vermuthlich freistehender, mit einer Kuppel überdachter Rundbau, inwendig zu vielen Sitzen eingerichtet und mit vielen Säulen im Innern. Plutarch sowohl wie Pausanias halten es für eine Nachahmung des Zeltes des Xerxes.

Perikles trug als Erster auf die Feier eines Musikspieles am Feste der Panathenäen an und bestimmte selbst, als erwählter Preisrichter, wie die Bewerber Flöte zu blasen, zu singen und die Laute zu spielen hätten.

Und wie es damals war, so blieb das Odeion der Ort für die Musikfeste. So erzählt uns Plutarch.

Für das Odeion ist die Lage dicht beim Theater und zwar oberhalb desselben auch durch die Erzählung des Andokides in seiner Mysterienrede bezeugt, in der er anlässlich des Hermenfrevels erwähnt, dreihundert Menschen seien in jener Nacht vom Odeion in die Orchestra herabgestiegen, jenen alten Tanzplatz, der nach Dörpfeld's Ermittlungen östlich vom jüngeren Dionysostempel lag.

Als während des Mithradatischen Krieges Aristion sich auf der Akropolis gegen Sulla verschanzte (86 v. Chr.), brannte er das Odeion nieder, damit die Balken desselben nicht zu Belagerungszwecken als Werkzeuge gebraucht würden. Der Bau wurde indessen noch vor Mitte des ersten Jahrhunderts auf Kosten des Kappadokischen Königs Ariobarzanes II Philopator († 52 v. Chr.) durch die Architekten C. und M. Stallius und Menalippos wiederhergestellt (vgl. Vitruv V, 9, 1).

Von der Südostecke der Burg wenden wir uns mit Pausanias dem Süden zu und steigen in das Theater des Dionysos hinab.

Das griechische Drama, Tragödie sowohl wie Komödie, ist aus einer religiösen Festfeier im Culte des Dionysos hervorgegangen und hat durch die ganze Zeit seiner Entwicklung den Charakter einer religiösen Festlichkeit bewahrt. Der Träger dieser ursprünglich ländlichen Feier war ein beim Weinlesefest umherschweifender Chor, der tanzbegleitende Chorlieder zu Ehren des Gottes sang, welche wir uns nach der wechselnden Stimmung der Weinlese bald ernster in Bezug auf den Segen des Gottes, bald heiter und ausgelassen denken dürfen, wenn es galt, der berauschten Lust Ausdruck zu leihen und dieselbe an Unbetheiligten auszulassen. Erst später trat dem Chor ein Einzelner als Redner gegenüber, indem er von den Thaten und Erlebnissen des Dionysos erzählte, welche der Chor in seinen die Erzählungen unterbrechenden Tanzliedern feierte. Schon wenn man diesen ersten Keim des Dramas betrachtet, kann man sich vorstellen, wie seine Bedürfnisse einen Raum schufen, der etwa ebenso die Elemente des späteren Theaterbaus enthielt, wie jene von Rede unterbrochenen Tanzlieder eines bakchisch schwärmenden Chores die Elemente einer vollendeten Tragödie. Den Redenden, Erzählenden auf ein Gerüst, die Urbühne, zu stellen, damit er besser gesehen und gehört werden möge, lag zu nahe, als dass nicht anzunehmen wäre, dies sei fast von Anfang an gethan worden. Der Chor dagegen brauchte weder einen erhöhten Standpunkt, noch wäre derselbe für eine irgendwie zahlreiche Menge von Choreuten so leicht zu beschaffen gewesen; für

ihn ist der natürliche Boden ein zureichender Tanzplatz. Dass sich die Tänze des Chores, sobald sie zu der Erzählung des Redenden in der leisesten Beziehung standen, wie von selbst in einem Verhältniss zu der Urbühne bewegten, begreift sich; denkt man sich aber die zuschauende Menge in der natürlichen Kreisstellung um Redenden und Chor versammelt und diesen Menschenkreis an der einen Seite durch das Bühnengerüst abgeschnitten, so hat man das Grundschema des griechischen Theaters in seinen drei Theilen, der Skene (Bühne), der Orchestra (Tanzplatz des Chores) und dem um diesen Halbkreis geschlossenen Theatron (Zuschauerraum) vor sich und sieht, wie diese Form des Raumes mit den Bedürfnissen der Darstellung zusammen entstanden ist. Man braucht eigentlich nur das Bühnengerüst für die Aufnahme mehrerer Schauspieler, welche nach und nach dem ursprünglich einen Redner gegenüber oder zur Seite traten, erweitert, den Tanzplatz des Chores, um seine Bewegungen zu erleichtern, gedielt oder mit einer niedrigen Bühne ausgestattet und den Zuschauerraum, wie wir zu sagen pflegen, amphitheatralisch erhoben zu denken, und das Theatergebäude ist in seinen bestimmenden Elementen und Formen fertig bis auf die Decorationen, welche niemals von so grosser Bedeutung im Alterthume waren, wie bei uns.

Es ist bekannt, welche wichtige Rolle im griechischen Drama der Chor spielt, welcher durch die Seiteneingänge, die Parodoi der Orchestra eintretend, in dieser um einen Altar, die Thymele, gruppirt, unter Tanzbegleitung seine Lieder sang, gelegentlich auch auf Treppen die Bühne besteigend in die Handlung eingriff.

Als öffentliche religiöse Festlichkeiten fanden die Theateraufführungen keineswegs allabendlich wie bei uns statt, sondern in Griechenland nur an den Festen des Gottes, dem sie ursprünglich galten. An den Bakchosfesten aber füllten dafür auch die dramatischen Aufführungen nicht ein paar Abendstunden, sondern den ganzen Tag; eine ganze Reihe von Dramen wurde nach einander aufgeführt und zwar im Wettkampf mit einander um drei Ehrenpreise, welche eigens verordnete obrigkeitliche Preisrichter zuerkannten.

Das eine Fest, in welchem Dionysos' Abschied von der Erde gefeiert wurde, ist sein Winterfest im Lenaion und hiess die Lenaien. Der Tempel des Dionysos Eleuthereus blieb verschlossen, weil im Winter der Gott verschwunden ist. Erst von diesem Winterfest aus, in dem die Tragödie entstand, ist sie auf das Frühlingsfest des Gottes, die Grossen Dionysien, übertragen, wo der Gott aufersteht und wiederkehrt.

An diesem grossen Dionysosfeste war ein trunkenes Volksleben in den Strassen des fremdenerfüllten Athen. In üppigem Jubelzug brachte man das alte hölzerne Cultbild aus dem Dionysostempel nach einer Capelle des Akademoshaines und zurück ins Lenaion.

Aber weitaus die meiste Zeit gehört dem Wettkampf der Tragödien. Während an dem Winterfeste, wo die Athener unter sich sind, auch alte Stücke wiederkehren, werden an den Grossen Dionysien nur durchaus neue Stücke zugelassen.

Ein drittes Fest feiert der Gott in den Kleinen Dionysien. Sie wurden auf dem Lande gefeiert und da war es ein Hauptspass, auf glatte, luftgefüllte Schläuche zu springen: wer sich mit den Beinen oben hielt, dem wurde der Schlauch mit Wein gefüllt.

Auch bei diesem Feste gab es Tragödien, von wandernden Trupps aufgeführt.

Der ganze Zuschauerraum, sowie die halbkreisförmige Orchestra und das älteste Skenengebäude im Dionysostheater zu Athen stammt in seiner jetzigen Gestalt erst aus dem vierten Jahrhundert.

Man hatte sich bis dahin damit begnügt, wahrscheinlich in eben dem Bezirk des Gottes, zu dessen Ehre die Aufführungen stattfanden, im Lenaion, eine hölzerne Bühne aufzuschlagen. Das wird direct bezeugt von Hesychios, welcher sagt: „es ist in der Asty das Lenaion, welches einen grossen Umfang hat, und in demselben des Lenaiischen Dionysos Heiligthum, in welchem die Kämpfe der Athener stattfanden, bevor das Theater gebaut war.“

Als in dem Wettstreit zwischen Pratinas, Aischylos und Choirilos, in der 70. Olympiade = 500 v. Chr., das Gerüst zusammenbrach, ging man daran, an dem Südabhang der Burg mit Benutzung des natürlichen Felsens einen gewiss sehr einfachen Theaterbau herzustellen: das Bühnengebäude war sicherlich von Holz und die Zuschauer sassen entweder auf dem blossen Boden oder auf Holzbänken da.

Zu Kimon's Zeit verfertigte nach Vitruv (VII praef. 11) Agatharchos die Skene zu einer Tragödie des Aischylos. Man braucht auch hier nicht an eine steinerne Skene zu denken: Agatharchos kann ebensowohl eine hölzerne Decoration gemalt haben.

Vielmehr steht es nach den neusten Forschungen Dörpfeld's fest, dass die Athener vor dem 4. Jahrhundert kein Steingebäude als Theater kannten.

Eubulos baute das erste steinerne Theater durch den Buleuten Kephisophon, Kephalion's Sohn aus Aphidnai, in Ol. 109 = 343/2 v. Chr. Aus diesem Jahre stammt ein Volksbeschluss, in dem der Rath für die Besorgung der guten Einrichtung des Theaters gelobt wird.

Nach ihm leitete Lykurgos, der bekannte Redner, dessen glänzender Finanzverwaltung Athen eine Nachblüthe des Perikleischen Zeitalters verdankt, den Neubau und führte ihn zu Ende. Das geschah im Jahre 330/29 v. Chr. Er war es auch, der die Erzstatuen der drei grossen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides aufstellen liess.

Dann haben wir aus vorchristlicher Zeit nur noch eine Nachricht, nämlich dass König Eumenes, wahrscheinlich der Zweite (197—159 v. Chr.) von Pergamon hinter dem Bühnengebäude eine Säulenhalle aufführen liess, die Eumenische genannt, die dazu dienen sollte, der im Theater versammelten Menge bei plötzlich eintretenden Regenschauern einen Zufluchtsort zu verschaffen.

Von nun an fehlen alle Nachrichten bis in das dritte nachchristliche Jahrhundert, aus dem eine Inschrift auf der obersten Stufe der aus der Orchestra auf die Bühne führenden Treppe stammt.

Im Mittelalter war das Dionysostheater verschollen; Zerstörung, Verschleppung und Einbauten aller Art hatten seine Stätte mit Schutt verdecken lassen; das Odeion des Herodes Attikos wurde nun vielmehr für das Dionysostheater gehalten.

Der erste, der seine Lage richtig vermuthete und der nach einer Münze im British Museum seine Anlage erkannte, war Leake.

Aber es dauerte noch nahezu funfzig Jahre, bis Pittákis und Rhángabis erfolglose Ausgrabungen ins Werk setzten. Gegen Ende der funfziger Jahre machte die Archäologische Gesellschaft zu Athen, durch Rhusópulos ermuthigt, Ausgrabungen an dem Nordende des Theaters; die obersten vor der Grotte des Thrasylosmonuments in den Fels gehauenen Stufen wurden gefunden, allein ein Conflict mit dem Ministerium liess die Sache nicht weiter verfolgen.

Erst einem Schüler Schinkel's, J. H. Strack gelang es, am Geburtstage seines Königes, am 22. März 1862, die erste Sitzstufe zu finden: es war die siebzehnte im sechsten Keile von Osten. Nun wurden die Stufen weiter nach unten verfolgt, die zunächst nach Westen liegende Treppe freigelegt und am 3. April fand man im siebenten Keil auf der dritten Stufe von unten den marmornen Doppelthron des Strategen und des Heroldes. Noch wenige Stufen tiefer und man war in die Orchestra hinab vorgedrungen. Jetzt konnte die Arbeit, deren Kosten

inzwischen der König von Preussen übernommen hatte, mit mehr Kräften betrieben werden und auch die Archäologische Gesellschaft zu Athen stellte dem deutschen Architekten neidlos weitere Kräfte zur Verfügung. Am 3. Juni schied Strack von Athen und überliess die Vollendung des Werkes der genannten Gesellschaft, welche dann auch mit einigen Unterbrechungen bis zum Jahre 1865 nicht nur fast das ganze Theater, sondern auch die nächste Umgebung, besonders nach Süden hin, ausgegraben hat. Die Nordwestecke wurde 1877 bei Gelegenheit der Freilegung des Südabhanges der Burg aufgeräumt. Nur der östliche Theil des Terrains bedarf noch weiterer Nachforschungen.

Der hier veröffentlichte Plan des Dionysostheaters Fig. 114 ist vom Architekten Ziller 1877 aufgenommen und in der Zeitschrift für bildende Kunst zuerst 1878 erschienen. Diesem Plane und der sehr ausführlichen und geschickten Beschreibung von Dr. Leopold Julius folgen wir zumeist, wo es sich nicht um die neusten Entdeckungen von Dörpfeld handelt.

Vor dem Bau des 4. Jahrhunderts gab es im Dionysostheater nur eine grosse kreisrunde Orchestra, von welcher unter dem Bühnengebäude des Lykurgos noch Reste erhalten sind. Dieselbe ist aus polygonalen Steinen erbaut und hat etwa 24 Meter Durchmesser. Ein festes Bühnengebäude hat es im 5. Jahrhundert nicht gegeben, auch keine steinerne Sitzstufen.

Diese Orchestra bildete einen vollen Kreis.

Die Orchestra des 4. Jahrhunderts, in der Höhe der untersten Stufe liegend, war von den Sitzreihen durch einen offenen Wassercanal getrennt, der den Regen, welcher sich oberhalb sammelte, abführen sollte. Über den Canal führen in der Verlängerung der 14 Treppen je eine Brücke hinüber. (Unser Plan giebt nur 12 Treppen an; die an jeder Vorderwand liegenden sind darin fortgelassen.)

Die jetzige Orchestra bildet einen durch Tangenten verlängerten Halbkreis, der im Süden durch eine Sehne abgeschlossen ist. Hier lehnt sich die aus dem Ende des dritten Jahrhunderts n. Chr. stammende vordere Wand des unter der Bühne liegenden Raumes [Hyposkenion] des Phaidros (10—11 im Plane Fig. 114) vor. Im übrigen wird sie begrenzt durch die fast vollständig erhaltene Balustrade. Letztere besteht aus 1,10 Meter hohen, oben abgerundeten Marmorplatten (Fig. 116) und stammt erst aus römischer Zeit. Eine derartige Absperrung der Orchestra vom Zuschauerraum ist in griechischer Zeit nie Sitte gewesen; Veranlassung zu einer solchen vollständigen Scheidung zwischen dem Publicum und der Orchestra bot die Einführung der Gladiatorenspiele, von der wir aus

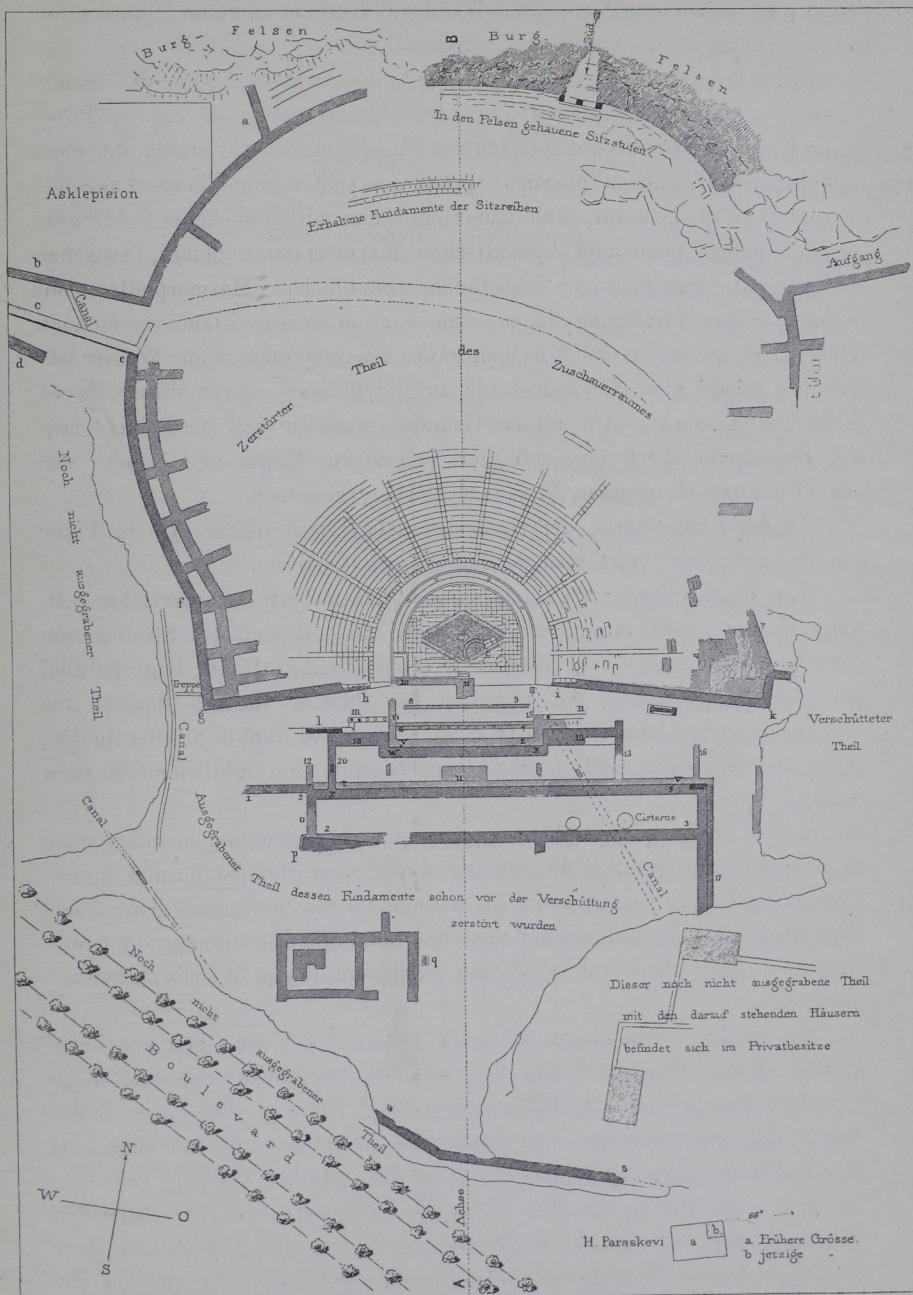


Fig. 114. Dionysostheater.

Dion Chrysostomos wissen. Zwischen der Balustrade und dem Hyposkenion ist kein Zugang zur Orchestra gelassen.

Vor der Balustrade läuft in der Orchestra rings herum der bereits erwähnte offene Wassercanal aus lykurgischer Zeit; er ist in Poros 0,90 Meter breit sehr gut ausgeführt. Ursprünglich nur durch die oben erwähnten 14 Brücken überbaut, erhielt er später eine Überdeckung aus Poros; in noch späterer, wahrscheinlich schon mittelalterlicher Zeit wurde er mit pentelischen und hymettischen Marmorplatten belegt, zwischen welchen in regelmässigen Abständen pentelische Marmorplatten mit rosettenartiger Verzierung liegen. Sie sind in unsrem Plane verzeichnet. Der Canal sollte das im Zuschauerraum zusammenfliessende Wasser abführen, sobald aber die Balustrade aufgestellt war, wurde dieser Zweck illusorisch gemacht. Aus diesem Grunde verstärkte und verdichtete man die Balustrade durch eine dahinter aufgeführte Mauer und konnte nun die Orchestra als grossen Wasserbehälter benutzen.

In der Südwestecke der Orchestra befand sich früher eine im Plane noch verzeichnete, jetzt aber niedergerissene Cisterne.

Das Plattenpflaster in der Orchestra stammt erst aus römischer Zeit. Dem Canale zunächst und der Balustrade folgend läuft ein Streifen von pentelischem Marmor. In diesem so eingerahmten Raum liegt parallel mit dem Hyposkenion des Phaidros ein Pflaster, dessen Platten aus pentelischem und hymettischem Marmor weisse und dunkle Streifen bilden, welche an einzelnen Stellen wieder mit Streifen von röthlichem Marmor abwechseln.

Nicht völlig in der Mitte sondern dem Hyposkenion ziemlich nahe wird diese rechtwinklige Pflasterung durch eine rhombenförmige unterbrochen, so zwar, dass sich von aussen pentelische, im innern hymettische Platten um den Rhombus herziehen und in dieser Einrahmung die pentelischen, hymettischen und röthlichen rhombenförmigen Marmorplatten abwechseln.

In der Mitte des ganzen Rhombus befindet sich ein Block aus pentelischem Marmor (1,05 m l., 0,70 br.), welcher eine kreisförmige 0,51 Meter im Durchmesser haltende Einsenkung trägt (0,02 m tief). An diesen Block und die sie umgebende rautenförmige Pflasterung hat man eine Reihe von Vermuthungen über die Beschaffenheit der Thymele geknüpft. Da der ganze Fussboden über der älteren Orchestra erst der römischen Zeit angehört, in der die Orchestra sowohl als die Thymele in ihrer ursprünglichen Bedeutung gar nicht mehr bestanden, so glauben wir hierauf nicht eingehen zu sollen.

In dem später vielfach ausgebesserten Fussboden finden sich einige Zeichnungen eingemeisselt. Die eine stellt einen vollen Kreis dar, die andere vier Fünftel zweier concentrischer Kreise, deren Endpunkte durch eine gerade Linie verbunden sind. —

Der ursprüngliche, aus dem 4. Jahrhundert stammende steinerne Zuschauerraum, das lykurgische Koilon, bildet einen nach Süden geöffneten Kreisabschnitt, welcher etwa zwei Drittel einer Kreisfläche umfasst und an dessen Enden sich schwach convergirende Mauern ansetzen. Der Halbmesser dieses Kreises hat etwa 50 Meter Länge.

Der Raum ist im Westen auf seiner südlichen Hälfte (e-f-g in Fig. 114) durch starke Futtermauern mit nach rechts und links auslaufenden Armen aus Conglomeratstein gestützt. Davor liegt eine in der saubersten Weise ausgeführte Blendenmauer aus Poros.

Oestlich von der Axe A B bildet der künstlich abgearbeitete Felsen, der bei den Alten den Namen Katatome (Einschnitt) führte, die Grenze. Etwa in der Mitte dieses „Einschnittes“ findet sich eine jetzt der Panaghia Chrysospiliótissa geweihte Grotte, deren Front früher durch das erst in diesem Jahrhundert (1826) zerstörte choragische Monument des Thrasyllos geschmückt wurde.

Die erstgenannten schwach convergirenden Südmauern (g—h und i—k der Fig. 114) sind ebenfalls aus Conglomeratstein gebaut aber stark mit Poros verkleidet.

Die östliche Begrenzung ist, wie die neusten Ausgrabungen gelehrt haben, ganz unregelmässig. Die einspringenden und sich kreuzenden Conglomeratsteinfundamente sind offenbar Futtermauern für den rampen- und terrassenförmigen Aufstieg, der sich in einem Wege durch den Zuschauerraum des Theaters fortsetzte, um dann westlich, zwischen b und c des Planes, da wo die Umfassungsmauer unterbrochen ist, auf gleichfalls noch theilweise erhaltenen Futtermauern in's Asklepieion hinabzuführen. Zu den Unregelmässigkeiten der östlichen Begrenzung gesellt sich noch der Umstand, dass der östliche Schenkel der südlichen Stirnmauer ungefähr 7 Meter länger ist als der westliche, als sollte auf diese Weise der durch Abflachung der östlichen Seite verlorene Raum wiedergewonnen werden. In dem Zuschauerraum fanden etwa 30 000 Menschen Platz.

Die Sitzstufen aus Poros liegen theils auf dem gewachsenen Erdreich, theils höher auf Fundamenten aus Conglomeratstein; ganz oben sind sie in den Felsen selbst eingeschnitten. Durch 14 Treppen, von denen die beiden äussersten dicht an den Steinmauern liegen, wird der ganze Raum in 13 Keile getheilt. Die Treppen haben eine durchschnitt-

liche Breite von nur 0,70 Meter; zwei Menschen neben einander konnten also nicht hinaufsteigen. Eine concentrische Theilung, ein Diazoma, hatte dieses Theater anscheinend nicht.

Die unterste breitere Stufe, welche sich mit ihrer vorderen Rundung an die Balustrade anschliesst, besteht aus zwei Platten und trägt noch zum grössten Theil wohlerhaltene Throne aus pentelischem Marmor, meist zwei bis drei aus einem Stück gearbeitet. Die beiden äussersten Keile enthielten deren je sechs, die übrigen elf Keile je fünf, so dass im Ganzen siebenundsechzig Throne hier standen. Sie haben eine durchschnittliche Breite von 0,64 und eine Tiefe von 0,60 Meter. Jeder Keil hat mithin vorn eine Breite von 3,20 Meter, nur die beiden äussersten von 3,80 Meter.

Im mittelsten Keile, im Centrum der ganzen Reihe, steht der grösste und prächtigste Thron von allen, der des „Priesters des freien Dionysos“; er allein ist 0,82 Meter breit und 0,75 Meter tief. Seiner Breite zu Liebe mussten, da man den Keil nicht breiter als die andren machen konnte, die beiden Throne rechts und links von ihm sich mit 0,60 Meter Breite begnügen.

Von dem reichen Reliefschmuck des Thrones geben wir hier eine Skizze (Fig. 115). Die Erhaltung ist bis auf die fehlende Bekrönung der Rücklehne und die Kanten der Seitenlehnen eine gute zu nennen. Die Rücklehne ist innen mit zwei bärtigen, mit Weinlaub bekränzten Satyrn geziert, welche sich den Rücken kehren. Sie tragen mit den erhobenen, nach hinten gebogenen Armen eine grosse ornamental behandelte Weintraube. Die Arme, welche in ihrer Haltung an die bekannten Atlasfiguren erinnern, brachten früher, als der Thron noch vollständig war, die Wirkung hervor, als trügen sie zugleich die Bekrönung der Lehne. Auf den Armlehnen finden sich aussen Eroten in knieender Stellung, welche 2 Hähne gegen einander loslassen. Auf der Vorderseite unter dem Sitze ist der Kampf asiatisch gekleideter, mit Harpen bewaffneter Männer, wohl Meder, gegen phantastisch gebildete Thiere, Löwengreifen, dargestellt.

Der allgemeine Bezug der Satyrn als Begleiter des Dionysos zum Inhaber des Throns, den Priester des Gottes, ist klar. Die Eroten mit den Hähnen rufen in uns die Erinnerung an die alljährlich zum Andenken an die Perserkriege im Theater abgehaltenen Hahnenkämpfe wach. Nur die Beziehung der auf der Vorderseite dargestellten Kämpfe ist noch nicht erklärt worden.

Wir werden nicht fehlgreifen, wenn wir die Entstehung des Thrones

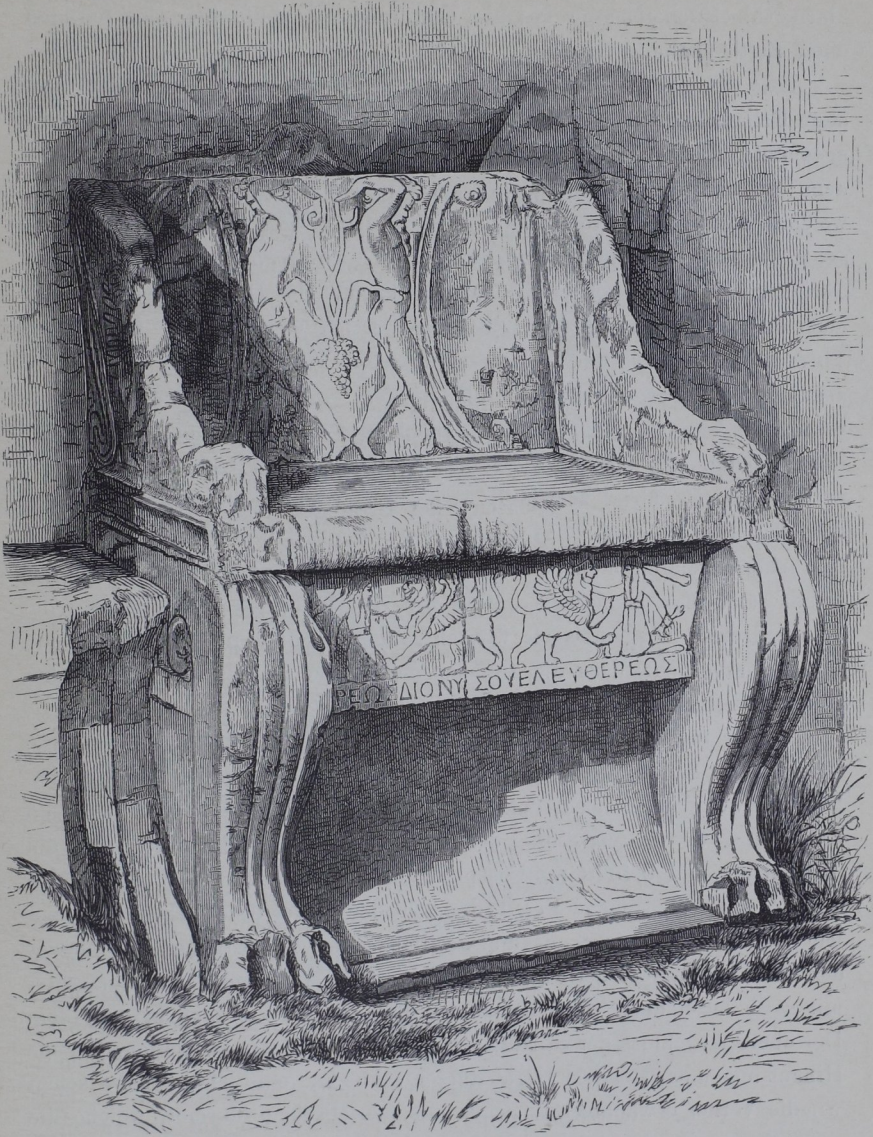


Fig. 115. Thron des Dionysospriesters.

der ersten römischen Kaiserzeit zuweisen, einer Zeit, auf welche uns auch die an der Vorderseite sich findende Inschrift hinführt. Bemerket sei noch, dass rechts und links neben den Füßen in die Stufe ein kleiner

Marmorblock eingelassen ist, der ein Loch zur Aufnahme der Stangen einer Zeltbedachung trägt.

Alle übrigen Throne sind einfacher gearbeitet, ohne Armlehnen und ohne Reliefschmuck. Damit sich in den ausgehöhlten Sitzen kein Wasser ansammle, durchbricht ein kleiner Canal den vorderen Leisten. Ausserdem ist in jedem Throne vorn im Sitz ein kleines Loch angebracht, welches durch den Thron hindurch nach der ausgeschweiften Vorderseite geht; sie sind erst später eingehauen und dienten wahrscheinlich zur Befestigung von Sesselpolstern. Nur am Throne des Dionysospriesters und noch an zwei andern finden sich diese Vorrichtungen nicht. An einigen Thronen findet sich auch in der Rücklehne ein Loch, um ein Polster anzubringen. Ferner sind überall an der Vorderseite unter dem Sitze Inschriften eingemeisselt, welche diejenigen Personen nennen, denen der Platz zukam. Es sind dies Bevorzugte, denen das Recht des Vorsitzes im Theater (Proödrrie) zuertheilt war, Priester und Cultusbeamte, ausserdem das Collegium der Archonten, der Strateg und der Herold. Die Inschriften gehören nicht ein und derselben Zeit an: sie reichen von der ersten römischen Kaiserzeit bis in die Zeit Hadrian's. Häufig ist eine ältere Inschrift ausgegemeisselt worden, um einer andern Platz zu machen, woraus hervorgeht, dass die Inhaber der Throne zu verschiedenen Zeiten gewechselt haben.

Hinter dieser Thronreihe läuft eine zweite, 0,81 Meter breite Stufe, welche ihrer Schmalheit wegen als ein blosser Rundgang aufzufassen ist. Dieser Zweck wird ausserdem noch dadurch klar, dass sich zwischen dieser und der dritten Stufe, der ersten eigentlichen Sitzstufe, noch ein 0,18 hoher und 0,45 tiefer Fussplatz für die auf letzterer Sitzenden befindet. Die beigegebene Fig. 116 macht den bisher beschriebenen Stufenbau deutlich. Sie zeigt uns die westliche Ecke der östlichen Stirnmauer des Zuschauerraumes bei Fig. 114 i. Die schräg ansteigende Stirnmauer ist mit a—b bezeichnet. Gleich dahinter läuft die erste Treppe in die Höhe. Der obere Abschluss der Stirnmauer, die Brüstung, welche die jene Treppe Hinaufsteigenden vor dem Herabstürzen schützte, fehlt jetzt. Bei c sehen wir die vorher erwähnte Balustrade aus pentelischem Marmor, welche die erste Stufe von der Orchestra trennt. Dann sehen wir auf der ersten Stufe die Throne des ersten Keiles und bei d den ersten Thron des zweiten Keiles. Nun folgt die Umgangsstufe, darauf der Fussplatz für die dritte Stufe und schliesslich die durchschnittlich 0,32 hohen und 0,85 tiefen Sitzstufen. Diese sind profilirt, wie man in der Zeichnung sieht. Die Sitzfläche hat eine Tiefe von durchschnittlich 0,33, der dahinter

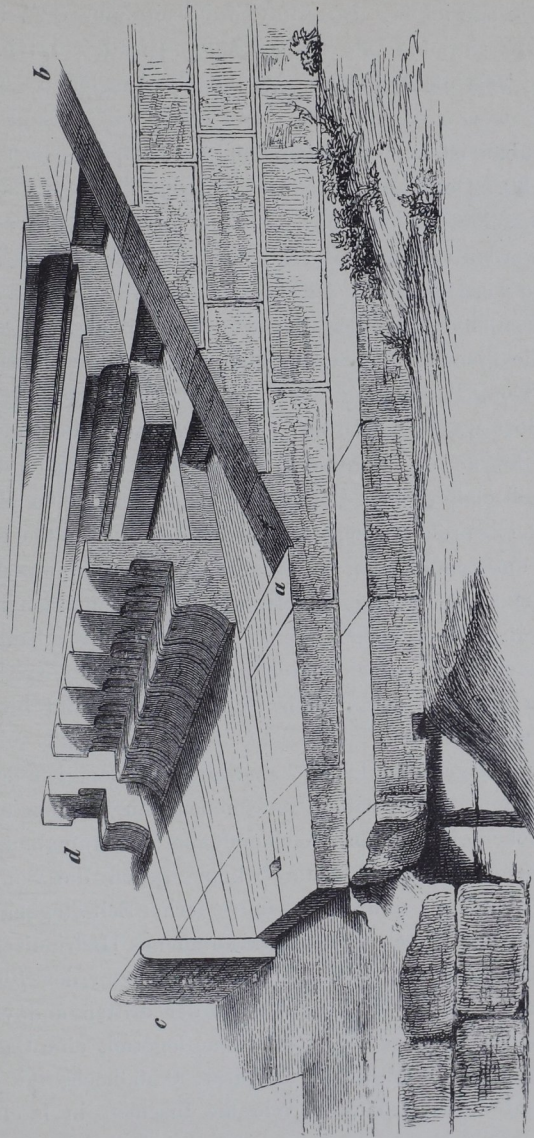


Fig. 116. Sitzstufen im Dionysostheater.

liegende, etwas vertiefte Fussplatz für die auf der nächsten Stufe Sitzenden von durchschnittlich 0,42; der dann noch übrige, wieder in einer Höhe mit der Sitzfläche liegende Theil ist durchschnittlich 0,10 Meter tief. Die zwischen den einzelnen Keilen laufenden Treppenstufen haben dieselbe Höhe wie die Sitzstufen, doch sind sie zur Bequemlichkeit für die

Steigenden so eingerichtet, dass die Vorderseite nur 0,22 hoch ist und die übrigen 10 Centimeter durch die Steigung nach der Hinterseite eingebracht sind. Die obere Fläche ist, um das Ausgleiten zu verhindern, gerillt.

Der Stufenbau ist zum grössten Theil zerstört, die höchste erhaltene Stufenzahl ist 30. Der dann folgende Theil des Theaters bis hinauf zum Wege durch dasselbe (s. den Plan) ist schon bis unter das antike Niveau ausgegraben worden, so dass durch Ausgrabungen hier nichts mehr zu Tage gefördert werden kann. Die Stufen sind verschleppt worden, eine Fundirung war nicht vorhanden, da, wie oben erwähnt, die gewachsene Erde als solche diente. Nur weiter oben sieht man wohlerhaltene Fundamente aus Conglomeratstein, besonders westlich von der Katatome. Vor dieser selbst waren die Stufen in den lebenden Fels gehauen. Bei Niederlegung des an der nördlichen Hälfte der Westseite des Theaters hinlaufenden mittelalterlichen Befestigungsmauer sind eine Menge Stufen zu Tage gefördert worden, welche gewiss aus den oberen Theilen stammen.

Auf den untersten Stufen bis hinauf zur vierundzwanzigsten findet sich eine Reihe mehr flüchtig eingeritzter als eingemeisselter Inschriften sehr später Zeit. Diese belehren uns, dass auch diese Stufen, wie die Throne der ersten, zur Proëdrie berechtigten Personen eingeräumt waren. Neben einigen wenigen männlichen Cultusbeamten sind hier besonders die Priesterinnen vertreten.

Als weitere Eigenthümlichkeit sind die auf dem Rundgange hinter der Thronreihe und auf der dritten Stufe neben den Treppen eingehauenen viereckigen Löcher zu beachten, welche offenbar zur Aufnahme von Balken dienten, an denen Zeldächer zum Schutze gegen die Sonne befestigt wurden. Wahrscheinlich sind sie erst in römischer Zeit eingehauen worden.

Schliesslich muss noch einiger Einbauten aus Hadrianischer Zeit Erwähnung gethan werden, welche keine Aufnahme in den Plan gefunden haben. Im mittelsten (7.) Keile steht auf der dritten und vierten Stufe, nicht eingeschoben in dieselben, sondern auflagernd, eine Basis aus pentelischem Marmor, 0,76 Meter im Quadrat, 0,56 hoch, mit den Spuren einer Statue auf der Oberfläche. Wie die Inschrift in lateinischer und griechischer Sprache besagt, trug sie eine vom Areiopag, dem Rathe der Sechshundert und dem Volke der Athener dem Archon Hadrian gesetzte Statue. — Das Archontat des Hadrian fällt in das Jahr 112, und somit ist die Zeit der Aufstellung zu bestimmen. Westlich davon zwischen der eben beschriebenen Basis und der den 7. und 8. Keil trennenden Treppe findet sich auf der dritten und vierten Stufe lagernd und in die

fünfte eingeschoben, eine weitere Basis von pentelischem Marmor, 1,33 breit, 1,60 tief, 0,78 hoch, ohne Inschrift. Sie besteht aus zwei Blöcken; der hintere Block ist auf der Rück- und der der ersten Basis zugewendeten Seite nicht profiliert, eine Ersparnis, die sich dadurch rechtfertigt, dass erstere schon stand, als letztere aufgerichtet wurde. Benndorf hat die ansprechende Vermuthung geäußert, es möchte diese Basis als Unterbau für den Thron des Hadrian gedient haben, als dieser im Frühjahr 126 im griechischen Costüme die Feier der Dionysien leitete. Eine Bestätigung dafür wenigstens, dass ein Thron darauf gestanden habe, sieht Julius in den Spuren auf der Oberfläche, welche einen vierfüßigen Thron mit Mittelstütze unter dem Sitze getragen haben können. Vor dieser Basis ist ein 0,66 breiter, aber nur 0,38 tiefer Sessel ohne Lehne in die dritte Stufe eingeschoben. Nach der Inschrift gehörte er dem Priester der olympischen Nike an und ist sicherlich erst gleichzeitig mit der Basis, vor der er steht, aufgestellt worden. Ferner steht auch im 6. und 8. Keil auf der dritten und vierten Stufe eine Statuenbasis aus pentelischem Marmor, in Form, Grösse (Keil 6: 0,76 Meter im Quadrat, 0,64 hoch; Keil 8: 0,74 Meter im Quadrat, 0,56 hoch) und Ausführung mit der ersten fast übereinstimmend. Nach den Inschriften trugen auch sie Statuen des Hadrian, aber als Kaiser, und zwar wird neben dem Areiopag, dem Rath der Sechshundert und dem Volke der Athener als Weihenden auf der ersten Basis die Phyle Akamantis, auf der zweiten die Phyle Oineis als Besorgerin der Weihung genannt. Im ersten Keile wurde, nicht mehr in situ, die Hälfte einer ebensolchen Basis gefunden (0,75 Meter im Quadrat, 0,64 hoch), nur tritt hier die Phyle Erechtheis ein. Sehen wir ab von der Basis des mittelsten Keiles, welche die Statue des Hadrian als Archon trug, so entspricht, wie die athenischen Gelehrten zuerst erkannt, die Reihenfolge der auf den erhaltenen Basen der Statuen Hadrians als Kaiser genannten Phylen, also Erechtheis an erster, Akamantis an sechster, Oineis an siebenter Stelle, genau der officiellen Reihenfolge der Phylen. Gewiss mit Recht hat man hieraus gefolgert, dass ursprünglich in jedem Keile eine Statue des Kaisers, jedesmal von einer andern Phyle besorgt, gestanden habe, also im Ganzen zwölf, den zwölf Phylen entsprechend. Die Zeit der Aufstellung lässt sich nicht mit derselben Sicherheit wie bei der Statue im mittelsten Keil bestimmen. Da sie Hadrian als Kaiser geweiht sind, müssen sie in der Zeit von 117—138 gesetzt worden sein, bestimmter noch in der ersten Hälfte der Regierungszeit, vor Einrichtung der dreizehnten Phyle Hadrianis, weil in den Inschriften noch der Rath der Sechshundert genannt wird,

der nach der dreizehnten Phyle wieder auf 500 reducirt wird. Benndorf führt mit Wahrscheinlichkeit auch die Aufstellung dieser Statuen auf dasselbe Theaterereigniss zurück, bei dessen Gelegenheit jene grosse inschriftlose Basis vermuthlich errichtet wurde.

An die Stirnmauern des Zuschauerraumes sind in später und spätester römischer Zeit eine Reihe kleiner Bauwerke — meist Statuenpostamente, wie es scheint — angeklebt worden. Sie können als ganz unwesentlich, wie im Plane, so auch hier übergangen werden. Nur ein kleines Bauwerk, welches auch im Plane verzeichnet ist, soll noch erwähnt werden. An der östlichen Stirnmauer läuft, nicht ganz parallel mit ihr, auf einer Plinthe aus hymettischem Marmor ein kleiner Mauerzug aus demselben Material, der auf beiden Seiten in Pfeilern aus pentelischem Marmor endigt. Der Zweck dieser Anlage, der etwa der ersten römischen Kaiserzeit angehören mag, ist nicht mehr zu bestimmen, da Mauer und Pfeiler nur bis zur Höhe von 0,95 Meter erhalten sind. —

Das Bühnengebäude, die Skene des Lykurg, besteht nach Dörpfeld „aus einem grossen Saal mit rechts und links vorspringenden Vorbauten von 5 Meter Tiefe und 7 Meter Breite. Zwischen letzteren ist „ein ungefähr 20 Meter langer Raum zur Herstellung der Scenerie (Palast, „Tempel, Fels u. s. w.). In späterer Zeit ist von beiden Vorbauten (Paraskenien) ein Stück abgeschnitten worden und zwischen ihnen hat man „eine feste Scenerie (Proskenion) angelegt, welche ebenso wie in Epidaurus, Peiraieus und anderwärts aus Säulen besteht, also mindestens „10—12 Fuss hoch ist. Selbst zur Zeit dieses späten Baues (römisch?) „kann noch kein Logeion oder Bema existirt haben, sondern dasselbe ist „erst in spätrömischer Zeit erbaut. Zu Lykurg's Zeit hat man aber schon „in Athen noch die Scenerie zu jeder Aufführung aus Holz und Zeug „hergestellt. Es gab damals drei Hauptthüren: 1. Die mittlere Thür, „in der Skenewand angebracht, 2. die rechte Parodos, 3. die linke Parodos. „Letztere beiden sind in Lykurg's Bau ungefähr $2\frac{3}{4}$ Meter breit und „dienten vor Beginn des Stückes auch zum Eintritt der Zuschauer. „Nebenthüren gab es nur in der provisorischen Scenerie selbst, und zwar „so viele als das Stück erforderte.“

Soweit Dörpfeld. Wir müssen uns vorläufig noch an Leop. Julius' Auseinandersetzung halten, da Dörpfeld's Werk über das Dionysostheater noch nicht erschienen ist.

Nach Julius bestehen die Reste des Bühnengebäudes nur aus Fundamentmauern, ausserdem hat die Zerstörung schon vor der Verschüttung selbst in den Fundamenten so stark gewüthet, dass bei dem Durchein-

ander verschiedener Bauperioden die Erklärung des Erhaltenen schwieriger ist, als in den übrigen Theilen des Theaters.

Als Kern des ganzen Gebäudes betrachtet Julius die im Plane Fig. 114 mit 12, t—v, 13, y—z, 14 und 15 bezeichneten Mauerzüge. Es sind sämtlich Fundamente aus Conglomeratstein, die ihrer Bauweise nach dem fünften, nach Dörpfeld also dem vierten Jahrhundert angehören, also Reste des ältesten Bühnengebäudes sind. Die Mauer y—z ist die Bühnenwand, Skene im engeren Sinne des Wortes. Vor dieser Mauer lag in späterer Zeit, eingefasst durch die Paraskenia, die Bühne, Proskenion, Logeion. Die Paraskenia wurden nach innen, nach der Bühne zu, durch die Mauern 14 und 15, nach aussen durch die Mauern 12 und 13 abgeschlossen. Wie weit diese Mauern nach Norden, gegen den Zuschauer-raum, hinliefen, lässt sich ohne Weiteres nicht feststellen, da die Verbindungsmauern zwischen 12 und 14, 13 und 15 fehlen, doch werden wir dieselben zwischen der Hinterkante der Stylobate der Säulenstellungen bei m und n und den Mauern 18 und 19 suchen dürfen, da, wie wir unten sehen werden, die letzteren wahrscheinlich zur Verstärkung der hier angenommenen vorderen Paraskenienmauern dienten. Die zwischen den Paraskenien und den Stirnmauern des Zuschauerraumes hinlaufenden seitlichen Zugänge zur Orchestra, die Parodoi, würden dann nach aussen eine ungefähre Breite von 4,50 Meter gehabt haben.

Hinter der Bühnenwand y—z liegt durch t—v abgeschlossen das Postscenium, welches, wie die dort erhaltenen Baureste (u und rechts und links davon) andeuten, in mehrere Gemächer getheilt war. Die Mauern haben sämtlich eine für Fundamente eines grossen steinernen Gebäudes auffallend geringe Stärke: die Bühnenwand y—z ist 1,35 Meter stark, die Rückwand t—v nur 0,70; doch scheint letztere ursprünglich noch eine 0,75 starke Verkleidung aus Poros gehabt zu haben. Dieser Umstand weist darauf hin, dass diese Fundamente kein steinernes Bühnengebäude getragen haben, sondern nur ein hölzernes. Derselben Zeit gehört auch die Mauer 16 und der äussere östliche Zug von 17 an. Beide liegen mit t—v in Verband und sind ebenfalls in Conglomeratstein ausgeführt. Eine nähere Erklärung dieser Reste konnte Julius nicht geben.

In späterer Zeit wurden die Hauptzüge y—z und t—v durch auf Conglomeratstein fundirte Porosmauern w—x und r—s, erstere 1,55 Meter stark, letztere 1,40, verstärkt; ebenso auch die Mauer 17. Diese Verstärkungen werden wir uns dadurch zu erklären haben, dass man nun ein steinernes Bühnengebäude aufführte, für welches die alten Fundamente zu schwach waren. Wahrscheinlich wurde zu gleicher Zeit die

vordere Wand des Hyposkenion, welche früher ebenso wie der darauf ruhende Bühnenfussboden immer nur provisorisch aus Holz aufgerichtet wurde, in Stein ausgeführt; Spuren davon sind nicht mehr erhalten. Die mit w—x in Verband liegenden Porosmauern 18 und 19 erklären sich einfach als Verstärkungen der vorderen Paraskenienwände. Ferner gehören noch derselben Zeit die auf Conglomeratstein fundirten Mauern aus Poros o und 2—3 an, da sie mit r—s und 17 in Verband liegen. Die Bestimmung des durch die vier genannten Mauerzüge begrenzten Raumes ist nicht klar; wenn er in späterer Zeit entstanden wäre, so würde man hier am liebsten die Halle des Eumenes suchen, welche nach Vitruv's Zeugniß (V, 9, 1) hinter dem Bühnengebäude lag. Bei der Ecke p schneidet schiefwinkelig in die Mauer 2—3 ein Fundament aus geglättetem Felsstein ein, das mithin späterer Zeit angehören muss. Von o läuft nach Westen hin eine Porosmauer 1—2 aus bossirten Qua-

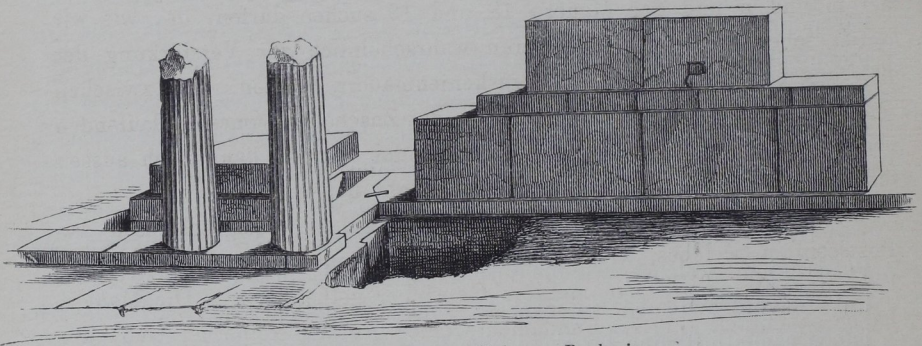


Fig. 117. Römische Säulen am Proskenion.

dern, welche schon ihrer äusseren Behandlung wegen aus späterer Zeit stammt. Leider ist gerade hier alles von Grund aus der Art zerstört, dass an eine Wiederherstellung des Ursprünglichen gar nicht zu denken ist.

Entschieden für römischen Ursprungs hält Julius die Mauern l aus hymettischem Marmor und die Säulenstellung m; Dörpfeld bezeichnete das Wort römisch mit einem Fragezeichen. Der in einem Niveau mit der römischen Orchestra liegende Stylobat der letzteren besteht aus hymettischem Marmor, die Säulen aus pentelischem (Fig. 117). Auf der anderen Seite des Bühnengebäudes sieht man bei n Spuren eines symmetrischen Baues. Die Bedeutung dieser Anlagen wird weiter unten klar werden. Hinter der Mauer l läuft nach Süden hin ein ebenfalls in römischer Zeit eingeflicktes Mauerstück 20. Auf demselben steht, freilich

nicht in situ, der Überrest eines Doppelpfeilers aus hymettischem Marmor. In der Nähe und entsprechend auf der anderen Seite des Bühnengebäudes liegen eine Menge Fragmente grösserer und kleinerer monolither Bögen ebenfalls aus hymettischem Marmor, welche wir uns zu einer aus Arcaden geöffneten Halle zusammengesetzt denken müssen, ganz ähnlich der von Julius als eine durch Arcaden geöffneten Halle nachgewiesenen sogenannten Wasserleitung hinter dem Thurm der Winde. Letztere ist kurz vor Beginn unserer Zeitrechnung erbaut worden und Julius steht nicht an, auch die Halle neben dem Bühnengebäude derselben Zeit zuzuschreiben, da die Zeichnung der einzelnen Bautheile fast genau mit jenen übereinstimmt.

Diese Annahme grösserer Neu- und Umbauten am und im Bühnengebäude zu Beginn der römischen Kaiserzeit findet auch durch Folgendes eine Unterstützung: In römischer Zeit bedurfte man einer bedeutend niedrigere Bühne als in griechischer. Nach Vitruv (V, 6, 2 und V, 7, 2) betrug die Höhe des Bodens des Proskenion's über der Orchestra im griechischen Theater 10—12, im römischen nur 5 Fuss. Um die nöthige Tiefe zu erhalten, musste die vordere Wand des Hyposkenion's weiter nach vorn, näher dem Zuschauerraum, gerückt werden. Dass auch in unserem Theater eine derartige Veränderung stattfand, und zwar in der ersten römischen Kaiserzeit, wird durch die später, gegen Ende des dritten Jahrhunderts n. Chr. für das Hyposkenion des Phaidros verwendeten Reliefplatten, welche ihrem Kunstcharakter nach nicht diesem dritten Jahrhundert, sondern jener Zeit angehören (s. unten), sehr wahrscheinlich gemacht, da sie doch vermuthlich auch früher demselben Zwecke dienten. Wie weit aber in dieser Zeit das angenommene Proskenion vorgerückt wurde, lässt sich nicht mehr bestimmen, da keine Überreste mehr vorhanden sind. Mit der so vorgerückten Bühnenlage hingen gewiss auch jene Säulenstellungen bei m und n zusammen, welche sich flügelartig an dieselbe anschlossen.

Es bleibt uns noch die Betrachtung der Mauerzüge 6—7 und 8—9 und des Hyposkenion's des Phaidros 10—11 übrig. Die Mauer 8—9 ist sicher mittelalterlichen Ursprungs. Die Mauer 6—7 muss ich, abweichend von Julius, nicht für mittelalterlich erklären, vielmehr scheint sie mir gleichzeitig mit den Mauern m und n erbaut zu sein: denn ob schon schlecht fundirt und aus Werkstücken verschiedenen Materiales zusammengesetzt, hat sie doch auf der hinteren südlichen Hälfte auf ihren hymettischen Platten Standspuren von Säulen und ist auch deren Stylobat in gleichem Niveau mit den Säulen bei m und n.

Das Hyposkenion des Phaidros 10—11 stellt die letzte Phase des Bühnenbaues dar. Dasselbe ist ganz nach vorn in die Orchestra gerückt und steht mit der die letztere umgebenden Balustrade in Verbindung. Nur die Treppe in der Mitte aus pentelischem Marmor und die westliche Hälfte sind erhalten. Auf der obersten fünften Stufe, welche früher einmal als Hängeplatte verwendet war, steht die Inschrift:

Diese Bühne, die schöne, hat, schwärmender Gott, Dir errichtet
Phaidros, Zoilos' Sohn, des gesegneten Attika's Archon.

Die Inschrift und somit die ganze Anlage gehört in das dritte, vielleicht sogar in das vierte nachchristliche Jahrhundert.

Der erhaltene Theil des Hyposkenion ist mit vier 0,90 Meter hohen Reliefs geschmückt, welche durch Nischen von einander getrennt sind. Da diese Reliefs ihrem Kunstcharakter nach aus früherer Zeit herrühren, müssen sie anderswoher genommen sein, wahrscheinlich von einem früheren Hyposkenion. Als technischer Grund für eine ursprünglich andere Verwendung ist anzuführen, dass die Seitenflächen der Reliefs Stosskanten tragen, also nicht wie jetzt die Seitenwände von Nischen gebildet haben können.

In der mittelsten grössten Nische ist ein kauender Silen angebracht, der das Gesims tragen soll, in Wirklichkeit aber nicht trägt, weil er gar nicht in die Nische hineinpasst; doch war er ebenso wie sein bruchstückweise erhaltenes Pendant ursprünglich auch für Verwendung in der Architektur bestimmt. Dem Style nach dürften beide Silene noch älter sein als die Reliefs.

Auf der ersten Platte sehen wir, nach Matz, gegenüber dem thronenden Zeus den Hermes mit dem Dionysoskinde auf dem Arme. Rechts und links von dieser Gruppe je einen bewaffneten Korybanten; sie sind die Beschützer der Jugend des Dionysos. Im zweiten Relief, welches wir hier abbilden, ist die Verehrung des Gottes durch das athenische Landvolk dargestellt. Rechts von einem Altar, hinter dem ein mächtiger Weinstock sich emporrankt, naht Dionysos begleitet von einem Satyr. Links kommt ein ländlich gekleideter Mann heran, der einen Ziegenbock (?) als Opfergabe an den Vorderbeinen mit sich zieht; ihm folgt eine Frau, die in der Linken einen Teller mit Kuchen und Früchten trägt; hinter ihm wird ein grosser Hund sichtbar. Matz erkennt hier gewiss mit Recht das Opfer des Ikarios und seiner Tochter Erigone, in dem Hunde die treue Maira. Ikarios war der Erste, der den Dionysos in Attika gastlich aufnahm, und von diesem dafür mit reichen Weingaben

beschenkt wurde. Er theilte die neue Gabe unter den Landleuten aus, wurde aber von ihnen, als sie trunken waren und vergiftet zu sein glaubten, ermordet und unter einem Baume begraben. Die Tochter suchte lange Zeit vergebens den Vater, bis sie endlich mit Hilfe des treu begleitenden Hundes sein Grab fand. Aus Schmerz erhängte sie sich.

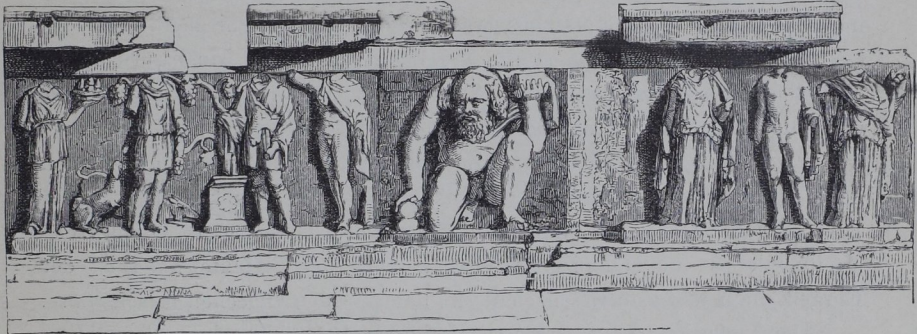


Fig. 118. Reliefs am Hyposkenion.

Auf dem dritten Relief, das nicht mehr vollständig ist, glaubt Matz Theseus zwischen Hestia (links) und Eirene (rechts) zu erkennen. Dieselben Personen kehren auf der vierten Platte wieder vor dem thronenden Dionysos. Da hinter dem letzteren ein Felsen und über dessen Rand Säulenstämme sichtbar sind, wodurch vielleicht der Burgfelsen und der Parthenon angedeutet werden, vermuthet Matz, dass hier Dionysos in seinem Heiligthume am Südabhange der Burg dargestellt sei, wie er die Huldigung der Stadt Athen, als deren Vertreter die genannten Personen erscheinen, empfängt. (Zeitschr. f. bild. Kunst 1878 S. 193 ff.)

Gewinnen wir so auf Grundlage der vorhandenen Reste von dem Theatergebäude in den verschiedenen Bauperioden wenigstens ein allgemeines Bild, so fehlt es uns für die Wiederherstellung der reichen inneren und äusseren Ausstattung desselben fast an allem Material. Wir suchen unsre Leser dafür dadurch zu entschädigen, dass wir ihnen eine Tragödie des Aischylos hier im Theater vorzuführen versuchen. Wir bitten sie, uns auf die oberen Stufen in der Nähe des späteren Thrasylosmonuments zu folgen, von wo aus wir gleichzeitig mit der Scenerie des Theaters die herrliche Aussicht auf den links sich ausbreitenden bläulichen Hymettos und die tiefblaue Phaleronbucht wie die lichtblaue hohe Insel Aigina genießen. —

Wer als tragischer Dichter um den Preis kämpfen wollte, musste sein Werk dem ersten Archonten der Stadt vorlegen. Wenn dieser es

passend fand, wies er dem Dichter einen Chor an. Den Chor stellte ein reicher Bürger abwechselnd aus einem der zehn, später zwölf Stämme, in die Athen sich theilte. Er musste den Chor durch einen Chorlehrer, wenn es nicht der Dichter selbst war, einüben lassen in Tanz, Gesang und Spiel, ihn die ganze Zeit unterhalten und möglichst reich gekleidet in die Orchestra liefern. Die Sache war kostspielig, aber das Geld blieb im Lande, denn das Chorsingen war ein Vorrecht athenischer Bürger.

Nur den Schauspieler stellte der Staat; Kostüm, Musik, Scenerie, Statisten, oft sehr zahlreich, fiel Alles dem Chorsteller zu. Als Richter über die kämpfenden Tragödien wurde wieder aus jeder Phyle Einer gewählt. Der siegende Dichter wurde mit dem langen, epeuumwundenen heiligen Wollstreif bekränzt dem Volke vorgeführt. Es kämpften immer Drei, und zwar an drei aufeinander folgenden Theatertagen. Ohne Wettstreit gab es für hellenisches Volk keinen Reiz. Heute noch ist der Ehrgeiz die mächtigste Eigenschaft, an der man den Griechen fassen kann.

Der siegreiche Chor schloss mit einem Festmahl, das athenischem Geschmack zufolge wesentlich aus Aal, Backwerk und Zwiebeln bestand.

Aischylos von Eleusis ist es, der das tragische Spiel von seiner Anfangsstufe zu einer bewundernswürdigen Höhe hob. Sein ist die Einführung eines zweiten Schauspielers, also die Schöpfung eines Dialogs ausser dem Chor, die Schöpfung einer vor den Augen sich entwickelnden Handlung, eines Drama's, während das bisherige Spiel ein Chorgesang war, zwischen den einige epische Berichte und Berathungen mit dem Chor traten. Aischylos verknüpfte zuerst mehrere Tragödien derart zu einem grossartigen Bau, dass immer die vorhergehende das Motiv zur Katastrophe der nächsten abgab, einem dramatischen Epos von drei Schwerpunkten, Trilogie genannt.

Seinen ersten Sieg errang Aischylos erst im sechszehnten Jahre seines Auftretens, dem einundvierzigsten seines Alters, mit nicht mehr bekannten Stücken. So fest standen damals noch die älteren Meister Phrynichos und Choirilos. Sein ältestes uns bekanntes Stück, dasselbe, welches wir hier in Scene setzen wollen, sind die Perser.

Einen Vorhang giebt es nicht. Die Scenenwand zeigt den königlichen Palast zu Susa, die Agatharchos vermuthlich gemalt hatte. Noch bleibt die Bühne leer, während aus dem Gang zwischen Bühnengebäude und Theatron, zur Rechten des Zuschauers, der Chor in die Orchestra tritt. Er kommt von der Rechten, denn es ist angenommener Brauch, dass Alles, was von der Rechten des Zuschauers kommt, heimisch sei am Ort des Spiels, und was von links kommt, fremd.

Der Chor besteht aus fünfzehn Greisen in persischer Tracht, einem weiten medischen Purpurgewande, steifer Mütze und wenn wir uns genau nach den Wänden in Persepolis richten wollen, künstlich geflochtenem Bart und Haarwulst. Die Ordnung des Chores drei in die Breite, fünf in die Tiefe.

Von Flötenmusik begleitet zieht der Chor im Rund der Orchestra her. Der Chorführer, der in der linken Ecke wandelt, beginnt zu den anapästischen Marschrythmen seinen gemessenen Vortrag:

Wir sind die Getreuen des persischen Volks,
 Das auszog fern in's hellenische Land,
 Sind Wächter des reichen, des goldenen Throns,
 Die Xerxes selbst, der Gebieter und Herr,
 Des Dareios Sohn, nach Würden und Rang
 Auswählte, der Lande zu wachen.

Eine zweite Stimme fängt an, das stolze Heer zu schildern, wie Susa und Ekbatana es ausrücken liess, und sofort Stimme um Stimme bis der Chorführer schliesst:

Ja, solch ein Heer, die Blüthe vom Reich
 Der Perser, ist fort,
 Und es seufzt um sie das asische Land,
 Das ernährt sie hat in Sehnsuchtsschmerz
 Und die Mutter zählt und das Weib in Angst
 Des Jahres schleichende Tage.

Der Chor, zwischen der Bühne und der Thymele angelangt, hat seinen Tanzplan betreten und entfaltet sich zu beiden Seiten der Thymele, sieben Mann auf jeder. Der Chorführer selbst betritt die Stufen des Altars nach der Bühne zu. Beide Halbchöre wechseln ab in Betrachtungen über Persiens Grösse und sein Verhängniss. Die letzte Strophe lautet:

Von oben her die Moira,
 Herrschend aus Urzeit,
 Anwies sie die Perser auf burgschleifende Kriegsbahn,
 Auf Reiterschlachtgedräng und Städtezerstörung.

Die Gegenstrophe des andern Halbchors, Silbe für Silbe entsprechend, lautet:

Sie lernten auf weitgebahnter,
 Schäumender See auch
 Schauen im Sturmstoss den Hain der Wogen,
 Trauend dem schwanken Tau und dem volktragenden Schiff.

Es ist also ruhige Betrachtung. Anders, was nun folgt. Der Chor hat seine Flügeltheilung gebrochen und steht in vier symmetrischen Gruppen. Nach der ruhigen Betrachtung erfolgt ein Gefühlsausbruch, für den ein mehrstimmiger Gesang passt. Eine Gruppe nach der andren, immer zwei sich entsprechend, trägt ihre Sorge vor. Dann bricht der Chorführer die Klage ab und heisst Platz nehmen vor dem alten Palast. Wie der Chor sich der Bühne zuwendet, öffnet sich die mittlere königliche Pforte und Atossa, die Königin Mutter, wird auf goldenem Thron herausgetragen, ein grosses Gefolge hinter sich. Sie trägt das vornehmste Frauenkleid aus der Theatergarderobe, das purpurne goldumsäumte Schleppekleid, Syrma genannt, mit weissen Vorderärmeln und die Matronenmaske mit Schleier und Diadem.

Der Chor hat sich niedergeworfen, die Stirn am Boden, und begrüsst sie einstimmig:

Tiefgeschürzter Perserinnen hochehrhabne Königin,
 Du des Xerxes greise Mutter, sei gegrüsst, Dareios' Weib,
 Eines Persergotts Gemahlin, eines Gottes Mutter auch,
 Wenn des Glückes alter Dämon nicht verlassen nun das Heer!

Das fürchtet sie eben und kommt angstvoll dem Chor ihre jüngsten Träume mitzuthemen. Zwei Frauen hat sie gesehen, eine persisch, eine dorisch gekleidet, die Xerxes an seinen Wagen spannt. Aber während jene sich freudig bäumt, zertrümmert diese den Wagen und Xerxes stürzt. Um dieses Traumes willen wollte Atossa den fluchabwehrenden Gottheiten opfern, aber wie sie an den Altar trat, fuhr ein Adler herab von einem Falken verfolgt und zerrauft, dem er sich wehrlos hingab.

Sie soll den Göttern mit Gebet nahen, ist der Rath des Chors, und Spendeopfer den Unterirdischen giessen, dass Dareios Heil sende. Atossa will folgen, aber zuvor kann sie nicht unterlassen, zu fragen:

- At. Freunde sagt, in welchem Erdstrich liegt doch diese Stadt Athen?
 Ch. Fern im Westen, wo der Herrscher Helios zur Ruhe geht.
 At. Dennoch trug mein Sohn Verlangen zu erjagen diese Stadt?
 Ch. Ja, das ganze Hellas würde dann dem König unterthan.
 At. Also hat sie selber eigen solch ein männerreiches Heer?
 Ch. Solch ein Heer, das schon den Medern viel des Bösen zugefügt.
 At. Was enthält sie sonst für Güter? Ist des Reichthums dort genug?
 Ch. Irgend eine Silberquelle springt als ihres Landes Schutz.
 At. Ist der Pfeil in ihren Händen? Spannen sie den Bogen auch?

Ch. Nein, sie tragen lange Lanzen und der Schilde starken Schutz.

At. Aber wer ist ihr Gebieter und der Herrscher ihres Heers?

Ch. Keines Menschen Sklaven sind sie und an Knechtschaft nicht gewöhnt!

Mit welch' steigendem Entzücken mag das Theatron dieses vernommen haben!

Von der Strasse der Fremde, also von links sieht der Chor einen Boten herbeilaufen und wendet sich erwartungsvoll ihm entgegen.

Weh euch, ihr Städte aller Lande Asia's,

Weh, Perserland und weiter Reichthumshafen —

Es ist Alles verloren!

Unter heftiger Bewegung stösst der Chor seine Klagen aus und der Bote wirft immer vernichtendere Sätze dazwischen.

Atossa, seither stumm, weiss sich zuerst zu fassen und tritt dem Boten näher, der an der Bühnentreppe stehen geblieben:

Sprich, wer ist nicht todt?

Bote: Xerxes, er selber, lebt und schauet noch das Licht!

Der Bote erzählt nun die Schlacht, wie ein böser Rachegeist in Gestalt eines Hellenen kam, dem Xerxes anzuzeigen, über Nacht wollten sie entfliehen.

Aischylos spricht als Augenzeuge und Mitkämpfer: es war sein Bruder Ameinias, der bei Salamis jenes vorderste Schiff führte und vor allen Hellenen den Preis der Tapferkeit erhielt.

Atossa lässt sich hinwegtragen, um auch jetzt noch ihr Gebet den Göttern zu senden und Opfer für die Schatten zu holen. Der Bote entfernt sich auf der Strasse nach der Heimat. Jetzt umwandelt der Chorführer allein die Thymele, ein Lied an Zeus singend:

Der Chor in neuer bewegter Stellung singt gruppenweis vom männeröden Asien und dem schaurigen Schicksal der Versunkenen bei Salamis.

Atossa erscheint wieder, aber zu Fuss ohne königlichen Schmuck, mit wenigen Dienerinnen, die ihr die Krüge und Schalen tragen. Von Schreckbildern umgeben und furchtbare Töne im Ohr will sie den Schatten des Dareios heraufrufen und damit die unterirdischen Götter ihn herauflassen, bringt sie den Opfertguss von Milch, Honig, Quellwasser, Wein, Oliven und Blumen.

Das Grab des Dareios muss seitwärts auf der Bühne errichtet sein.

Dorthin wendet sich Atossa, während der Beschwörungsgesänge des Chors ihre Opfer auszugießen. Der Chor ruft:

Hörest du mich, seliger Geist? Hörest du, göttlicher Fürst?
Wie ich in Trauer herabsende zu dir den lautjammernd hallenden
Tottenruf?

Schmerzliches Geschrei
Will ich schrei'n zu dir —
Drunten, hörst du uns wohl?

Das Aufsteigen des Geistes muss auf der stygischen Treppe erfolgen. Der Platz dieser Treppe ist unbekannt. Man hat sie gewöhnlich unter die Füße der Zuschauer in die Mitte des untersten Halbrunds verlegen wollen; da aber die vorhandenen Theater nichts derart aufweisen, und das Grab auf der Bühne steht, die von Atossa nicht verlassen wird, so muss der Geist doch wohl unter der Bühne hervorkommen, aus einer Versenkung aufsteigen.

Dorthin richtet der Chor immer heftiger sein Verlangen nach dem besten Mann, den eine persische Gruft barg, dem siegesbeglückten Persergott, dem schuldreinen Dareios.

Und da steigt er herauf, in strahlendem Purpur, in krokosfarbigen Schuhen und persischer Königsmütze. Als Heros muss seine Gestalt übermenschlich sein. Dazu dient der Kothurn, von Aischylos eingeführt, ursprünglich ein Jagdstiefel, aber mit bedeutend erhöhten Sohlen, so dass jeder Stiefel wie auf zwei kurzen Stelzen steht. Dazu kommt eine künstliche Heldenbrust und die den Kopf überhöhende Maske mit aufgebäumtem Haar. Auch die Arme mussten im Verhältniss wachsen. Dazu dienten grosse Handschuhe.

Der Geist tritt auf die Höhe seines Grabes:

O treu'ste Treue, Freunde meiner Jugendzeit,
Grauhaarige Perser, welches Leiden drückt die Stadt?

Aber der Chor liegt mit dem Angesicht im Staube und mag nicht aufschauen vor Ehrfurcht. Umsonst mahnt ihn Dareios abermals, er wagt nicht ihm ins Angesicht zu reden. Am Chor verzweifelnd muss Dareios sich an Atossa wenden. Sie preist ihn glücklich, dass er gelebt habe wie ein Gott, so lange er die Sonne sah, und neidenswerth, weil er schied, bevor dieser Abgrund von Leiden aufging. Dann erzählt sie ihm die ganze Unglücksbotschaft.

Dareios warnt den Chor bei seiner Frage, ob man nicht ein neues Heer nach Hellas senden solle:

Noch nicht erschien
 Des Unheils Quellgrund, nein, es strömt noch fort und fort,
 Denn solch ein blutig rauchend Sühnungsoffer steht
 Durch dorische Lanze in Plataiais Feld bevor,
 Und Leichenhügel werden bis ins dritte Glied
 Den Menschaugen stumm beredte Zeugen sein,
 Dass nicht zu hoch sich heben soll der Menschen Stolz.

Also Aischylos ist gleich wie Pindaros, weit entfernt, die ungeheuren Erfolge menschlichen Kräften zuzuschreiben. Es ist der Rechenschaft fordernde Zeus, der die Weltgeschichte im Gleichgewichte hält. Hoffahrt, die in Blüthe schiesst, trägt den Frevel als Frucht.

Der Geist steigt seine stygische Treppe wieder hinab. Atossa, die durch ihn vernommen hat, dass Xerxes mit zerfetztem Kleide nahe, eilt in mütterlicher Sorge in den Palast, um ihm königlichen Schmuck entgegenzubringen.

Jetzt hat der Chor Zeit zu ruhiger Betrachtung und überlässt sich ihr, in Halbchöre getheilt.

Von der Strasse her hört man jetzt den Wehruf des Xerxes. Da Aischylos nur zwei Schauspieler hat und erst später nach Sophokles' Vorgang den dritten dazu nahm, so muss der Schauspieler, der die Atossa oder den Dareios gab, sich während des Chorgesangs umgekleidet haben, um jetzt den Xerxes vorzustellen. Vermuthlich spielte Aischylos selber diese Hauptrolle. Sonst werden als seine Schauspieler ein Kleandros und Myniskos genannt.

Xerxes, eine jugendliche Maske mit schwarzem Haar und zerrissenem Prachtkleid, beginnt von der Bühne herab zu klagen. Der Chor hat sich ihm entgegengewandt und es folgen nun die Kommoi, Strophen, die im Wechselgesange des Schauspielers und Chors sich ausbauen. Das Stück endet in immer gebrocheneren Tönen. Xerxes will den Chor noch lauter aufschreien machen, heisst ihn sich die Stirn blutig schlagen, den weissen Bart zerrauen und das Kleid zerreißen. Der Chor stöhnt ihm nach und folgt ihm endlich jammernd in den Palast. —

An Sculpturen sind im Theater des Dionysios nur Fragmente gefunden worden, und zumeist unbedeutende. Zwei herrliche Reliefs mit

tanzenden Frauen sind hier hervorzuheben. Statuenbasen, besonders von Dichterstatuen, wie sie Pausanias erwähnt, sind in ziemlicher Zahl vorhanden, aber die Statuen dazu fehlen. Im Theater fand sich die Inschrift: Menandros; Kephisodot und Timarchos machten es. Aber die im Vatikan stehende Statue des Menander, welche man früher aus dem Dionysostheater nach Rom verschleppt dachte, hat sich als nicht dazu gehörig erwiesen. Dagegen besitzen wir vielleicht in der vortrefflichen Lateranensischen Statue des Sophokles eine Marmornachbildung der Statue, die Lykurgos in Erz im Theater aufstellen liess, wie Benndorf und Schöne nachgewiesen haben.

Oestlich vor dem jüngeren Dionysostempel hat man eine Inschriftstele, welche in der Nähe gefunden war, (q im Plan) wieder aufgerichtet, welche eine Bestimmung des Amphiktyonenbundes enthält, wonach den Mitgliedern der scenischen Collegien eine Reihe von Freiheiten und Vorrechten zugesichert wird.

Ebenfalls in der Nähe wurde ein schöner mit Silenmasken und Blumengewinden geschmückter runder Altar gefunden, der seiner Inschrift nach in das zweite Jahrhundert v. Chr. gehört.

Sodann waren, vermuthlich schon im fünften Jahrhundert, früher auf beiden Seiten des Eingangs zum Theater die Erzbilder des Miltiades und Themistokles, jeder mit einem persischen Gefangenen, aufgestellt. Eines derselben scheint der „eiserne Feldherr“ zu sein beim Propyläon des Dionysos, hinter dem sich Diokleides in der Nacht des Hermentreuels verborgen haben wollte, als er die vielen Gestalten sah (vgl. oben bei Odeion). —

Am südlichsten liegt die Peribolosmauer des Lenaion. Sie läuft ungefähr 14 Meter südlicher als der jüngere Dionysostempel liegt und ist aus Kalkstein aufgeführt (4—5 im Plane). Sie ist heute auf ungefähr 50 Meter bis zum Boulevard freigelegt, wo sie von einer römischen Bauanlage unterbrochen wird.

Mit der Aufdeckung des Dionysostheaters 1862 und 1877 ist auch ein grosser Theil des Bezirks des Dionysos, das Lenaion, freigelegt worden. Schon in der ersten Periode wurden ungefähr 14 Meter südlich vom westlichsten Theil des Skenerestes (p im Plane) die Conglomerat- und Porosfundamente eines etwa 22 Meter langen und 11 Meter breiten Gebäudes mit westöstlicher Längsausdehnung aufgefunden, welche unzweifelhaft von einem der beiden von Pausanias genannten Dionysosheiligthümern herrühren.

Es scheint (nach Milchhofer) der jüngere Tempel hier gelegen zu

haben, der das goldelfenbeinerne Cultbild des Dionysos von Alkamenes' Hand in sich barg nebst Gemälden, worunter „ein Dionysos, wie er den Hephaistos zum Himmel aufführt. Von den Hellenen wird darüber Folgendes erzählt: Hera habe den Hephaistos bei seiner Geburt hinabgeworfen, dieser aber des Unrechts eingedenk, habe ihr einen goldenen Sessel zum Geschenke geschickt, der unsichtbare Fesseln hatte, und als sie sich darauf gesetzt, sei sie gefesselt gewesen. Keinem der übrigen Götter nun habe Hephaistos folgen wollen, Dionysos aber, auf welchen Hephaistos das meiste Vertrauen setzte, machte ihn trunken und führte ihn so zum Himmel zurück. Dieses ist denn dort gemalt“.

Ein zweites Gemälde stellte Pentheus und Lykurgos vor, wie sie für ihren Frevel am Dionysos gestraft werden; ferner Ariadne auf Naxos von Theseus verlassen, während Dionysos sich ihr nähert.

In welchem Tempel ein Dionysos mit einem ihm den Becher reichenden jugendlichen Satyr nebst einem Eros von Thymilos' Hand gestanden haben, wissen wir nicht. —

Von dem älteren Tempel, den Pausanias den „sehr alten“ nennt, sind die Fundamente 1877 gefunden worden. Sie liegen 10 Meter südöstlich von den bisher besprochenen Fundamenten und sind aus Poros, 11 Meter lang und 4 breit.

Dieser Tempel war dem Dionysos Eleuthereus geweiht, dessen hölzernes Cultbild er enthielt. Mit diesem Bilde liess sich die Gemahlin des Archon Basileus am zweiten Tage des Anthesterienfestes vermählen und erflachte den Segen des Jahres. Nur an diesem einen Tage des Jahres war der Tempel geöffnet. —

Über dem Theater des Dionysos, an der südlichen Mauer der Burg, war das Haupt der Gorgone Medusa aufgerichtet, von einer Aegis umgeben. Gestiftet hatte diese Gorgo der König Antiochos, vielleicht Epiphanes, der auch den Zeustempel zu Olympia mit einem purpurnen Vorhang beschenkt hatte.

An der oberen Seite des Theaters, etwas östlich von seiner Axe AB befindet sich in dem Felsen der Burg eine von Pausanias erwähnte Grotte. Sie ist fast 7 Meter breit und 15 Meter tief; der unebene Boden steigt mit rohen Felsstufen nach hinten zu etwas an. Welchem Cultus sie im Alterthume geweiht war, ist ungewiss. Links, westlich vom Eingange sind zwei grosse Nischen in die Felswand gemeisselt. Nach Pausanias befand sich über dieser Grotte ein Dreifuss, woran die Tödtung der Niobiden durch Apollon und Artemis zu sehen war.

Diese Grotte wurde im Mittelalter der Panaghia Chrysospiliótissa —

Notre Dame de la Grotte — geweiht, welche noch jetzt darin verehrt wird.

Vor dieser Grotte lag ein choregisches Monument, welches bis 1826 unversehrt hier oben gestanden hat und erst durch die türkische Belagerung zerstört wurde. Dieses ist das Monument des Thrasyllos. Es ist von Stuart noch in mehreren Folioblättern aufgenommen worden, verlohnt sich aber kaum hier wiederholt zu werden. Heute liegen nur noch geringe Reste am Boden; 1840 versichert Buchon, dass fast die ganze Façade dort gelegen habe und dass es keine grosse Arbeit sein würde, sie wieder aufzurichten. Karl Boetticher fand 1862 ein Epistylstück schon bis zur Stoa des Hadrian in der Unterstadt verschleppt.

Der ganze Aufbau war 7,70 Meter breit, 8,40 hoch. Über zwei Marmorstufen erhoben sich drei dorische Pilaster (0,70 Meter, der mittlere nur 0,52 breit), welche das Epistylon trugen. Auf ihm stand die Inschrift: „Thrasyllos, des Thrasyllos Sohn aus Dekeleia setzte es zum Andenken an seinen Sieg mit dem Männerchor der Hippothoontischen Phyle. Nearchos war Archon“. Das ist Olymp. 115,1 = 320 v. Chr.

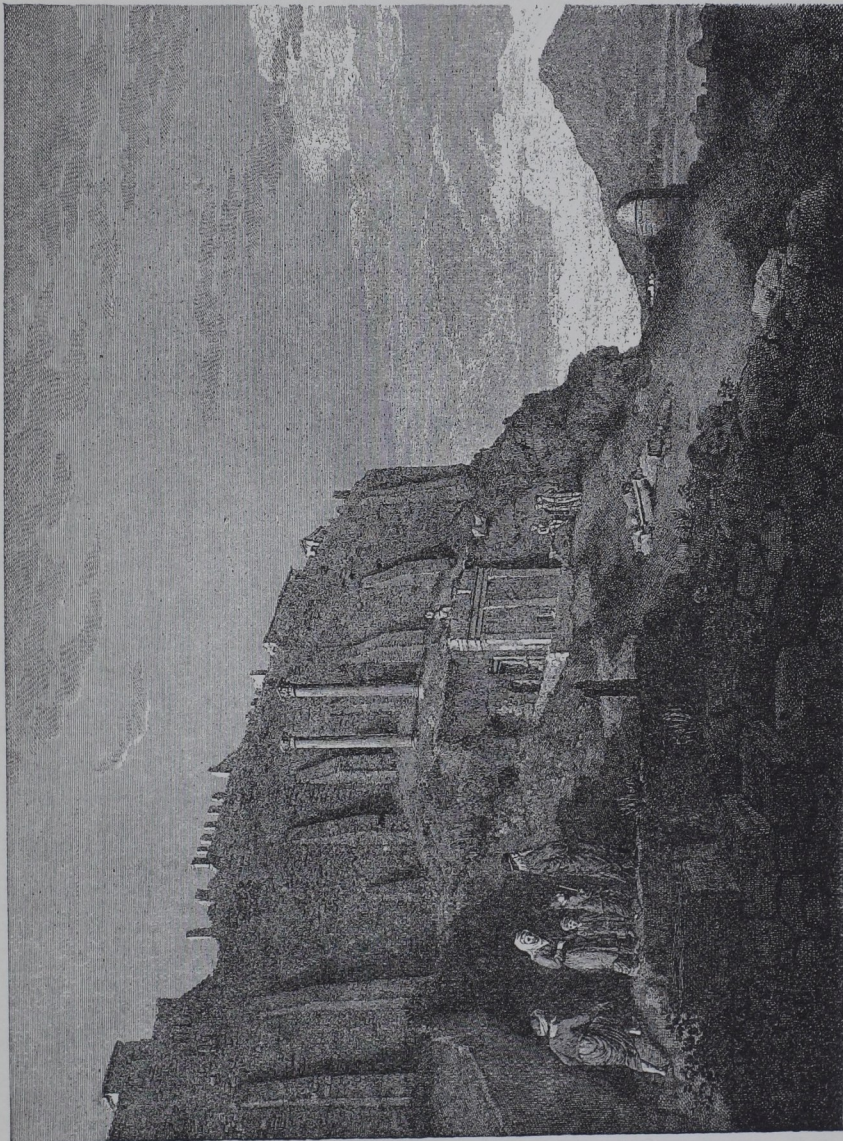
Auf dem Epistyl ruhte ein mit elf Lorbeerkränzen in Relief verzierter Fries, mit einem vorspringenden Gesims gekrönt. Darüber erhob sich eine dreifach gegliederte Attika. In der Mitte, welche durch drei Stufen getheilt wird, sass eine mit gegürtetem Chiton, Mantel und Thierfell bekleidete Figur, vermuthlich Dionysos. Arme und Kopf waren besonders eingesetzt und fehlten bereits zu Stuart's Zeit, aus dessen Zeichnung man eher ein Weib erkennt.

Zwei Dreifüsse standen auf den beiden postamentartig profilirten Seiten des Aufsatzes. Ihre Inschriften erweisen, dass sie erst 271 v. Chr. von Thrasyllos, des Thrasyllos Sohn, hinzugefügt waren.

Die Statue des Dionysos wurde von Lord Elgin nach England geführt. Das Thrasyllos-Monument ist offenbar dem südwestlichen Flügel der Propyläen nachgebildet, denn bei beiden Bauten besteht die Front aus zwei breiten Eckpfeilern und einem dünneren Mittelpfeiler, bei beiden ist das Epistylon mit einer ununterbrochenen Reihe von Tropfen versehen und bei beiden fehlen am Fries die Triglyphen.

In Stuart's Zeichnung, welche wir hier bringen, ist das Monument noch annähernd erhalten. Rechts neben ihm steht die aus dem Briefe des Wiener Anonymus bekannte marmorne Sonnenuhr (S. 22), darüber die gleich zu erwähnenden korinthischen Säulen. Rechts im Hintergrunde wird der kegelförmige Lykabettos sichtbar.

Über der Grotte stehen auf einem besonderen Plateau, welches auf



schlechten in den Fels gehauenen Stufen erreicht werden kann, noch zwei hohe Säulen mit dreieckigen korinthischen Capitellen aufrecht (vgl. die Ansicht der Akropolis nach S. 32), welche zur Aufnahme von Dreifüssen bestimmt waren. Dieselben erheben sich auf Basen von fünf Stufen; auf der obersten Stufe bei der östlichsten höheren Säule liest man einige Namen der Weihenden in Schriftzügen aus spätrömischer Zeit.

Eben hier standen noch zahlreiche Weihgeschenke dieser Art; östlich von den Dreifusssäulen liest man in sehr verwitterten Felsinschriften aus später Zeit eine Reihe von Namen der Weihenden. [Milchhöfer in Baumeister, Denkmäler S. 193.] —

Auf der Strecke zwischen dem Dionysostheater und dem Odeion des Herodes Attikos unterscheiden wir eine höhere Terrasse, welche die von Pausanias (I, 22,1 f.) beschriebenen Heiligthümer trug und südlich davon das 12—15 Meter niedrigere Terrain, welches sich in kleineren Abstufungen nach dem Ilisos zu absenkte.

Wir folgen der oberen, höheren Terrasse.

Neben dem Dionysostheater westlich lag das Grab des Kalos oder Talos, neben welchem, wie Lukian bezeugt, ein Fussweg auf die Akropolis emporführte, vermuthlich derselbe Fussweg, zu welchem auch durch das Theater ein Weg geht und der am Heiligthume der Demeter Chloë (s. unten) vorbeiführt.

Dieser Kalos war ein Neffe des Daidalos [ein Sohn von seiner Schwester Perdix], den dieser aus Neid von dem Akropolisfels herabgestürzt hatte. Da nun dieser Kalos ebenfalls Perdix genannt wird, so ist wahrscheinlich sein Grab mit dem Heiligthum der Perdix gleichbedeutend. Von der Südostecke der doppelschiffigen Halle, der sogenannten fränkischen Mauer, von welcher weiter unten die Rede sein wird (vgl. Fig. 119), sind ältere Fundamentreste aufgedeckt worden, welche von einem Tempel herrühren können; diese könnten wohl vom Heiligthume der oder des Perdix stammen.

Pausanias giebt von dem obengenannten Heiligthume und den nun folgenden eine ziemlich wirre Beschreibung. Er erzählt ungefähr Folgendes:

„Auf dem Wege in Athen, der auf die Akropolis vom Theater aus führt, ist Kalos begraben. Diesen Kalos, den Sohn seiner Schwester und Schüler seiner Kunst, tödtete Daidalos und floh nach Kreta. Einige Zeit nachher aber entwich er nach Sicilien zum Kokalos.

„Das Heiligthum des Asklepios ist sowohl wegen der Bildsäulen,

„welche den Gott und seine Söhne darstellen, als auch wegen der Gemälde der Betrachtung werth. Es ist aber in ihm eine Quelle, bei welcher man sagt, dass des Poseidon Sohn, Halirrhothios, die Tochter des Ares, Alkippe geschändet habe und von Ares getödtet sei.

„Dort ist auch unter Anderem ein Sauromatischer Panzer aufgehängt.

„Nach dem Heiligthume des Asklepios ist für die nach der Akropolis Gehenden ein Tempel der Themis. Vor ihm ist ein Denkmal dem Hippolytos erhöht.

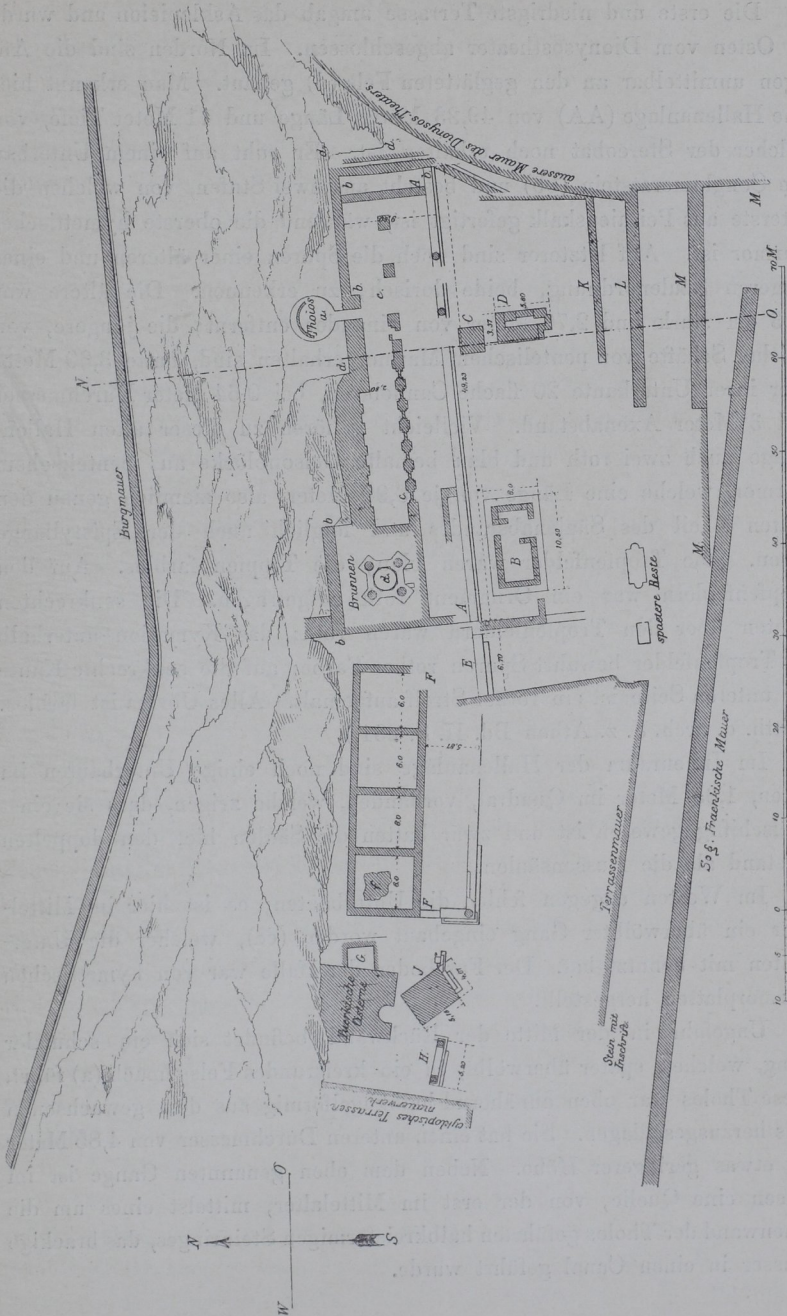
„Die Verehrung der Aphrodite Pandemos aber sowie der Peitho hat Theseus bei den Athenern eingeführt, als er sie aus den Demen zu einer Stadt vereinte. Die alten Bildsäulen waren freilich zu meiner Zeit nicht mehr da; doch waren die vorhandenen nicht von den bedeutendsten Künstlern. Auch ein Heiligthum der Ge Kurotrophos und der Demeter Chloë ist da.“

Im Mai des Jahres 1876 wurden Seitens der archäologischen Gesellschaft zu Athen die ersten Spatenstiche zur Beseitigung der drei mächtigen Schutthaufen gethan, welche Ross 1834 und in den darauf folgenden Jahren hier unbekümmert um das, was unter ihnen vielleicht verborgen lag, den Abhang der Burg hinabgestürzt hatte (vgl. S. 42). Im Osten begrenzte das Ausgrabungsfeld das Dionysostheater, im Westen das Odeion des Herodes Atticus. Im Norden war es von der Akropolismauer und dem Burgfelsen scharf abgeschnitten, im Süden begrenzte die Mauer, welche vom Odeion nach dem Dionysostheater lief, im Volksmunde den Namen Serpentzé führte und gewöhnlich für eine „fränkische“ Mauer ausgegeben wurde, das Ausgrabungsfeld.

In eben jenem Sommer weilte ich in Athen und bin den Arbeiten mit grösstem Interesse gefolgt.

Man begann damit die Halle aufzudecken, welche sich etwa in der Mitte zwischen dem Odeion des Herodes Atticus und dem Dionysostheater befindet. Dann wurde die Erde von den Brunnenanlagen westlich davon aufgedeckt. Darauf schritt man weiter nach Osten vor und entdeckte hier das eigentliche Asklepieion und die Halle mit der von Pausanias genannten Quelle. Schliesslich gelang es, sämmtliche Erde zwischen dem Dionysostheater und der Serpentzé zu entfernen.

Vom Dionysostheater her kommt man auf dem in mittlerer Höhe gelegenen Wege, dessen Unterbau mit Treppenanlagen in Fig. 119 L dargestellt ist, welcher von zwei mit der Umfassungsmauer des Theaters gleichzeitigen Rampen M und K unterstützt wurde, in die Heiligthümer herab.



Die erste und niedrigste Terrasse umgab das Asklepieion und wurde im Osten vom Dionysostheater abgeschlossen. Im Norden sind die Anlagen unmittelbar an den geglätteten Fels (d) gebaut. Man erkennt hier eine Hallenanlage (AA) von 49,23 Meter Länge und 11 Meter Tiefe, von welcher der Stereobat noch erhalten ist. Er ruht auf einem Unterbau von Conglomeratstein (bb) und besteht aus zwei Stufen, von welchen die unterste aus Peiraieuskalk gefertigt ist, während die oberste hymettischer Marmor ist. Auf letzterer sind noch die Spuren einer älteren und einer jüngeren Säulenordnung, beide dorisch, zu erkennen. Die ältere war 0,73 m stark und 2,76 Meter von einander entfernt; die jüngere, von welcher Schäfte von pentelischem Marmor erhalten sind, hatte 3,30 Meter über ihrer Unterkante 20 flache Canneluren, bei 0,64 Meter Durchmesser und 3 Meter Axenabstand. Vielleicht gehören zu dieser alten Hallenanlage auch zwei roth und blau bemalte Geisonblöcke aus pentelischem Marmor, welche eine Länge von je 0,90 Meter, also ziemlich genau den dritten Theil des Säulenabstandes und folglich auch der Epistyllänge haben. Die Tropfenfelder waren blau, die Tropfen farblos. Auf den Tropfenfeldern war ein Ornament roth aufgetragen. Die senkrechten Kanten über den Tropfenfeldern waren roth; das Kymation unterhalb der Tropfenfelder bewahrt Spuren rother Farbe; auf die senkrechte Kante der unteren Seite ist ein rother Streif aufgemalt. Alles Übrige ist farblos. (Mitth. d. arch. J. z. Athen Bd. II. S. 231.)

Im Innenraum der Hallenanlage sind noch einige Unterbauten im Osten, 1,35 Meter im Quadrat, vorhanden, welche zeigen, dass sie einst zweischiffig gewesen ist und zwar hatten die Säulen hier den doppelten Abstand als die Aussensäulen.

Im Westen dagegen fehlen die Unterbauten; es ist hier im Mittelalter ein überwölbter Gang eingebaut worden (cc), welcher die Unterbauten mit benutzt hat. Der Fussboden der Halle war von hymettischen Marmorplatten hergestellt.

Ungefähr in der Mitte der Rückwand befindet sich ein schmaler Gang, welcher, später überwölbt, in ein kreisrundes Felsgemach (a) führt. Diese Tholos war oben annähernd halbkugelförmig aus dem gewachsenen Fels herausgeschlagen. Sie hat einen unteren Durchmesser von 4,85 Meter bei etwas geringerer Höhe. Neben dem eben genannten Gange ist im Felsen eine Quelle, von der erst im Mittelalter, mittelst eines um die Innenwand der Tholos geführten halbkreisförmigen Steinringes, das brackige Wasser in einen Canal geführt wurde.

Dieses Quellenhaus ist jene von Pausanias erwähnte Quelle, in welcher die Sage vom Halirrhothios und der Alkippe ihren Schauplatz hat.

Im späteren Mittelalter ist dies Quellenhaus in eine christliche Capelle verwandelt worden. Seine Wände sind zur Aufnahme von Heiligenbildern mit Stuck überzogen, der Fussboden erhöht und in den Eingang ein Thürbogen eingezogen worden.

Am westlichen Ende der Stoa befindet sich eine „Brunnenanlage“. Sie hat einen Unterbau von ungefähr 3 Meter Höhe, welcher viereckig ist. In seiner Mitte befindet sich ein kreisrunder Schacht von 2,20 Meter Tiefe und 2,70 Meter Durchmesser (d). Der Boden ist gewachsener Fels. Der Schacht ist im Inneren mit Felsgestein in polygonalem Mauerwerk ausgeführt; darüber liegt eine Schicht Conglomeratquadern. Diesen Schacht umgeben vier regelmässig gesetzte, aber schmucklose Basen aus hymettischem Marmor von 0,90 Meter Durchmesser und 0,21 Meter Höhe. Das Dach der Halle scheint auch über diesen Unterbau, welcher in ihre Nordwestecke tief einschneidet, fortgeführt gewesen zu sein. Im Süden führte eine Treppe zu dem Unterbau hinauf.

Dieser ganze Bau scheint, Professor Köhler zufolge, eine Opfergrube gewesen zu sein, in welcher den Heroen, welche mit dem Cultus des Asklepios in inniger Verbindung gedacht wurden, ein Blutopfer dargebracht wurde. In Folge dessen hatte das Dach über der Opfergrube vermuthlich eine Öffnung, durch welche man den Himmel erblicken konnte. Die Hallenanlage scheint noch im 4. Jahrhundert v. Chr. gebaut worden zu sein.

Südlich von dieser Halle, die zum Curgebrauch für die Heilungsuchenden bestimmt war, finden sich die beiden Asklepiostempel: der ältere, westlich gelegene (B) ist 10,50 Meter lang, 6 Meter breit; das Ostende seines Unterbaues besteht aus Conglomerat- und Felsgestein, das Westende aus Poros. Welchem Style er angehörte, kann man jetzt nicht mehr feststellen, doch kann aus seiner Erbauungszeit, die wir noch im 5. Jahrhundert annehmen können, gefolgert werden, dass er dorisch war. Er war nur klein und enthielt das alte Cultbild des Asklepios.

Der jüngere Asklepiostempel, welcher auf der Stätte zweier frühmittelalterlicher christlicher Kirchen, (C und D) stand, ist wahrscheinlich im dritten vorchristlichen Jahrhundert gegründet worden.

Den noch übrigbleibenden Raum hat vor Allem der heilige Hain des Asklepios, von dem in einer Inschrift die Rede ist, ferner viele der Weihgeschenke und Altäre eingenommen.

Unter diesen Weihgeschenken, welche 1876 und 1877 hier ausgegraben worden, ist das älteste das Fig. 120 abgebildete. Es zeigt einen

mit der Krankenkappe bekleideten Kranken, der in einfachem gegürteten Chiton dem Asklepios schüchtern naht, um seine Heilung zu erfliehen. Sein Pferd, von dem wir nur einen Theil des Kopfes sehen, folgt ihm. Asklepios steht in vornehmer Haltung vor ihm. Auf seine Schulter gelehnt folgt ihm seine Tochter Jaso mit dem Heiltrank. Eine Mädchengestalt, vielleicht Panakeia, nur in ihrem Untergewande erhalten, ist auf der Platte noch sichtbar. Die Platte stammt, wie auch die über dem Kranken befindliche Inschrift erweist, aus dem Ende des 5. Jahrhunderts.



Fig. 120. Asklepiosrelief.

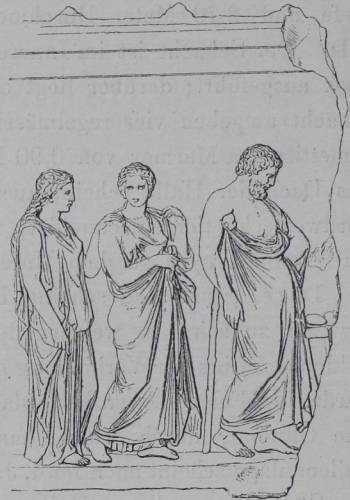


Fig. 121. Asklepiosrelief.

Ein zweites Relief (Fig. 121) zeigt den Asklepios schon annähernd dem späteren Typus gemäss gebildet. Er hat sich mit der rechten Seite auf einen Stab gelehnt, wobei sein rechtes Bein entlastet erscheint, ein nicht eben glückliches Motiv. Hinter ihm sieht man in matronaler Bildung wieder Jaso, der eine schöne, den Koren am Erechtheion ähnliche mädchenhafte Erscheinung folgt. Wir können dieses Relief in die Blüthezeit der attischen Bildnerei, in jene Epoche setzen, in welcher der Parthenonfries entstanden war und seine Gestalten Gemeingut der handwerksmässigen Kunst geworden waren.

Das nächstfolgende Relief (Fig. 122) gehört schon der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts an. Seine Gestalten sind freier, unabhängiger von der strengen Profilstellung angeordnet. Hygieia lehnt ihren rechten Arm an einen schlangenumwundenen Baumstamm. Der Gott sitzt in einem Lehnstuhle in nachlässig vornehmer Ruhe da und lässt sich auf einem

Altare Granaten, Brote und anderes Gebäck darbringen. Zwei der Verehrer sind noch erhalten. —

Der Asklepioscultus ist in Athen erst in den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts aus Epidauros eingeführt worden.

Vor dem Asklepios war ein anderer Heilheros in Athen heimisch, Alkon, der zusammen mit der Quellnymphe Alkippe das ursprüngliche Heiligthum bewohnte. Alkon wurde von seinem Priester Sophokles verdrängt, der den Asklepiosdienst in Athen einführte. Sophokles hat im

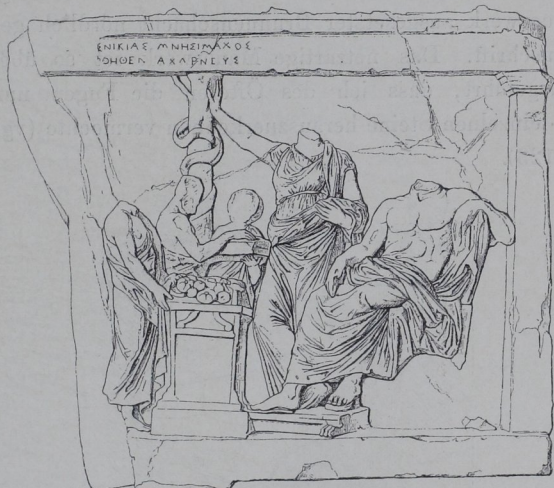


Fig. 122. Asklepiosrelief.

Heiligthume des altathenischen Heros Alkon und an der allverehrten Heilquelle Alkippe dem epidaurischen Gott den ersten Altar gegründet, um auf kümmerlichen Stamm ein kräftigeres Reis zu pflanzen.

Nach Sophokles' Tode errichtete sein Sohn Jophon ihm ein Bildniss, nicht als dem Alkonpriester im Priesterornat, sondern als dem Heros Dexion, dem von Asklepios Begnadeten.

Hygieia hat sich vermuthlich erst in der zweiten Hälfte des vierten vorchristlichen Jahrhunderts in Athen selbst mit dem Asklepiosdienste verbunden. —

Die zweite mittlere westlich anstossende Terrasse erhebt sich 0,75 Meter über den Bezirk des Asklepios.

Auch sie enthält eine Quelle, welche ihre Kernanlage bildet. Um diese Quelle herum waren die Heiligthümer der Aphrodite, der Themis

und das Denkmal des Hippolytos gelegen. Wie in Epidauros sich bei seiner Cultstätte Heiligthümer der Aphrodite, der Themis und ein Denkmal des Hippolytos fanden, sind diese Stiftungen auch von dort nach Athen verpflanzt worden.

Ein würfelförmiger Inschriftstein aus dem 5. Jahrhundert, welcher sich noch an seiner alten Stelle befindet, bezeichnet den Bezirk als „Horos Krenes“, als „Quellengrenze“. In Folge dessen müssen wir die Inschrift auf die ganze Terrasse beziehen.

Auf ihrer westlichen Seite befindet sich ein mit ausgezeichnetem Polygonalmauerwerk ausgesetzter Brunnenschacht nördlich gegenüber der erwähnten Inschrift. Das netzartige Mauerwerk ist so überaus sauber und fein ausgeführt, dass ich des Öfteren die Fugen nur durch die Färbung der einzelnen Steine herauszuerkennen vermochte (vgl. den Querschnitt Fig. 123).

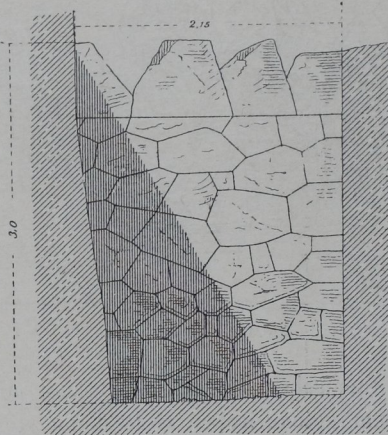


Fig. 123. Brunnenschacht; Querschnitt.

Die westliche Fortsetzung dieses Schachtes bildet eine mittelalterliche Cisterne, ungefähr 7,30 Meter im Quadrat gross und etwa 7 Meter tief, welche sehr gutes, trinkbares, vom nördlich belegenen Fels zuströmendes Wasser enthält. Sie ist in Ziegeln ausgeführt und mit einem Schöpfloche in ihrem Gewölbe versehen.

Eine zweite Cisterne liegt südlich der eben genannten. Sie ist von aussen gemessen ungefähr 10 Meter lang und 8 Meter breit, mit Mörtel ausgefugt und verputzt und mit einem Tonnengewölbe aus Ziegeln überdeckt, in welchem ein Schöpfloch freigelassen ist. Diese Cisterne ist jetzt wasserlos; sie scheint ihren Abfluss in einem Ziegelcanal gehabt zu haben, welcher nach dem Dionysostheater hinführt.

Der Schacht ist ungefähr 2,50 Meter breit; er ist nicht völlig ausgeräumt worden, sondern man hat bei 3,50 Meter Tiefe damit aufgehört.

Dieser Schacht oder besser diese Quellanlage war der Sitz der hier verehrten Nymphen, der Naturgottheiten, welche auf Fruchtbarkeit hindeuten. Wie dieselben als segenspendende Gottheiten unter dem obersten Heilgotte Asklepios stehen, so bilden Hermes, Pan und Aphrodite als Gottheiten des geschlechtlichen Triebes Gegenstücke zu ihnen.



Fig. 124. Drei Nymphen mit Pan.

Unter den vielfachen Fragmenten, welche sich bei der Aufdeckung der Quelle fanden, ist vor Allem eines wichtig wegen seines hohen Alters und seiner stylistischen Vollendung. Es ist dies ein Votivrelief, welches seine Wiederherstellung Herrn Professor Milchhoefer verdankt (Fig. 124). Ein Anbeter naht vor einem aus rohen Feldsteinen zusammengefügt Altare einer Gruppe von drei Nymphen, welche ihm in anmuthiger Verschlingung gegenüberstehen. Die erste neigt leise das Haupt dem Betenden zu; sie hat den ionischen Chiton an, um welchen sie ihren Mantel nach-

lässig ordnet. Neben ihr steht in dorischem Gewande ihre Schwester, eine reifere, göttlichere Erscheinung. Von der dritten Nymphe ist nur ein Fragment des unteren Gewandes erhalten.

Über dem Anbeter erscheint in seiner Felsgrotte Pan mit langen Bockshörnern und -ohren, mit der linken Hand sich auf den Felsen der Grotte stützend, während über die Stellung seiner rechten ein Zweifel bestehen bleibt. Es ist der älteste Typus des Pan, welcher bisher in Attika vorkommt.

Das Nymphenrelief gehört seinem Styl nach zu den vollendetsten und muss noch in das 5. Jahrhundert gesetzt werden.

Östlich von der Quelle und südwärts vom Felsabhang befinden sich die Reste einer Hallenanlage 27,50 Meter lang und 14 Meter tief (FF Fig. 119).

Es war eine Flucht von vier gleichgrossen Gemächern mit einer Säulenhalle in der Front. Erhalten sind die Fundamente bis auf die Südostecke, und die Stufenlage der Säulenhalle mit der Basis der südwestlichen Ecksäule, eine attische Basis aus pentelischem Marmor mit einer kreisrunden Plinthe, welche auf einen Säulendurchmesser von 0,62 Meter schliessen lässt. Diese Säulenhalle war im Innern mit Platten gepflastert, während die Fundamente und auch die Wände der vier Gemächer von peiraischem Steine gebaut waren. Ihr Fussboden (f) ist aus kleinen runden in die Erde gestampften Flusskieseln gebildet. Die Halle von 5,87 Meter Tiefe war an beiden Seiten mit Anten geschlossen und hatte eine ionische Säulenstellung. In den offenen Hallenraum führten zwei Stufen aus hymettischem Marmor von je 0,32 Meter Höhe.

Der Hallenbau ist erheblich jünger, als die östliche Asklepioshalle und kann vielleicht noch aus griechischer, vielleicht aber auch erst aus römischer Zeit stammen. Er scheint dem Tempelpersonal als Obdach gedient zu haben.

Südlich vom Quellenhause befinden sich die Reste eines Antentempels (J) von 5,15 Meter Länge bei 4,07 Meter Breite, dessen Front nach Südosten gewendet war. Auf einem Stereobat von Conglomeratsteinen liegt eine Lage sorgfältig behauener Felsquadern und auf diesen ruht auf beiden Langseiten und der Rückseite eine Lage von Kalkstein. An der Frontseite bildete die äussere Hälfte der Felsquadern die eine Stufe, während eine zweite aus Marmor darauf lag.

Das verwandte Material und die Sauberkeit der Bearbeitung lassen Professor Köhler vermuthen, dass der Bau dieses ionischen Tempelchens in die beste Zeit Athens fällt. Er schreibt seine Anlage den Verehrern

der Themis zu; für das Aphrodision seien seine Abmessungen zu klein gewesen.

Das Aphrodision, in welchem auch die Peitho verehrt wurde, ist zweifellos verschwunden. Es lag etwa an der Stelle, wo die grosse Cisterne die südliche Terrassenmauer durchbricht. Von ihrem Dienste haben die Ausgrabungen nur ein einziges Basisfragment finden lassen. Gleichwohl ist dieses Fragment wichtig, weil es ein vierseitiger Altarblock zu sein scheint, auf dessen Vorderseite die Namen des Hermes, der Aphrodite, des Pan, dann der Nymphen und endlich der Isis eingegraben sind. Die auf seiner linken Seite eingemeisselten Namen überzeugen uns, dass die Aphrodite Pandemos, Hermes und Pan als Gottheiten des geschlechtlichen Triebes, der Zeugung und Fortpflanzung hier verehrt wurden.

Dieselbe Bedeutung legt auch die literarische Überlieferung dem Dienste der Athena Pandemos bei. Der Beiname Pandemos scheint nur ein volksthümlicher, kein heiliger gewesen zu sein. Der Aphrodite war die Taube als ein Symbol der Fruchtbarkeit heilig: am Burgabhange sind mehrere Tauben aus Marmor aufgefunden worden. Als Symbol des Geschlechtstriebes erscheint der Bock in der Begleitung der Aphrodite sowohl wie des Hermes. Die älteren Cultbildnisse der Aphrodite und Peitho waren zu Pausanias' Zeit verschwunden und an ihre Stelle waren neue von „nicht unbedeutenden Künstlern“ getreten.

Das Aphrodision lag nach Euripides dem troizenischen Lande gegenüber. Die Peloponnesos und in ihr Troizene kann man nur von einem Punkte der Akropolis sehen; sie verdeckt das Museion. —

Mit dem Namen der Isis verbindet Köhler sehr sinnreich eine schon früher aufgefundene Inschrift, in welcher die Rede von der Aufstellung eines Bildes der Aphrodite in dem Heiligthum einer anderen Göttin ist, deren Name weggebrochen ist. Die in dieser Inschrift genannten Beamten sowie ihr Fundort oberhalb des dionysischen Theaters haben Boeckh auf die Vermuthung geführt, dass Isis am Südabhang der Burg ein Heiligthum gehabt habe, in welchem eben jene Statue aufgestellt gewesen sei. Aus der Vergleichung des mit den Götternamen versehenen Monumentes mit den übrigen am Südabhang der Burg gemachten Funden scheint sich Köhler zu ergeben, dass in dem Tempel der Aphrodite Pandemos Bilder der verwandten Gottheiten Hermes und Pan standen, und dass bei dem Tempel und vielleicht innerhalb des dazu gehörigen Heiligthumes eine Cultstätte der Nymphen und in der späteren Zeit ein Heiligthum der Isis sich befanden.

Dieses Heiligthum erkennt Köhler in den Überresten eines zweiten Tempels (Fig. 119 H), welchen er als im zweiten nachchristlichen Jahrhundert gebaut annimmt.

Dieses Tempelchen, westlich vom Themistempel gelegen, ist der vordere Stufenbau eines Gebäudes von 5,20 Meter Frontseite, während seine Länge uns nicht erhalten ist. Auf einer Stufe aus peiraischem Kalkstein ruht eine zweite Stufe aus hymettischem Marmor mit zwei attisch-ionischen Antenbasen aus pentelischem Marmor.

Zwischen den Basen sind die Standspuren zweier Säulen und eines Gitters sichtbar. Von dem Bodenbelag sind noch einige Platten aus pentelischem und hymettischem Steine vorhanden.

Unter den aufgefundenen Inschriften finden sich vier vor, welche Widmungen an Herakles enthalten. Es scheint also am Südabhange der Burg auch ein Heiligthum des Herakles gelegen zu haben, in welchem unblutige und Brandopfer dargebracht wurden. Dieses Heiligthum scheint das des Herakles Menytes gewesen zu sein. —

Die dritte, am westlichsten gelegene Terrasse, welche sich allmählig bis zur Höhe des westlichen Akropolisfelsen erhebt, enthielt mehrere antike Brunnen, von denen der merkwürdigste der auf der Südseite der Terrasse nach dem Odeion des Herodes Atticus zu belegene ist. Die vier Wände dieses Brunnens sind bis zur Hälfte der Tiefe mit regelmässigem Mauerwerk aus Conglomeratgestein verkleidet. Einige andere östlich von diesem liegende Brunnen sind innen mit grossen halbringförmigen Ziegeln ausgesetzt, in denen halbmondförmige Ausschnitte zum Hinabsteigen vorhanden sind.

Auf der westlichen Seite der Terrasse befindet sich ein grosser Peribolos, welcher bis an die längs des Odeion hinführende Treppe heranreichte.

Im Norden dieses Peribolos bemerkt man den einstigen Aufgang zur Burg, welcher sich in den Rillen westlich unter dem Nikepyrgos fortsetzt.

Auf dem Peribolos lag der Tempel der Demeter Chloë (die grüne Demeter) und das Heiligthum der Ge Kurotrophos (Kinder nährende Erde). In Übereinstimmung damit ist seine Innenfläche in zwei auf verschiedener Höhe liegende und durch Stützmauern getrennte Abtheilungen geschieden. —

„Die erste Herrichtung der am südlichen Burgabhang hinlaufenden Gesamtterrasse, deren Reste wir nachzuweisen vermögen, kann nicht

später gesetzt werden als der Bau des dionysischen Theaters; vielleicht aber reicht sie noch zurück in die vorpersische Zeit. Von den folgenden Jahrhunderten hat jedes das Seine zur Ausschmückung der Terrasse beigetragen. Der Themistempel, der zweite Asklepiostempel mit dem entsprechenden Eingangsthor in der Peribolosmauer, die grosse Halle im Asklepieion, der Isistempel, der Hallenbau auf der mittleren Terrasse sind der Reihe nach zwischen dem fünften und ersten Jahrhundert entstanden. Reisende, welche gegen Anfang der Kaiserzeit Athen besuchten und einen helleren Blick hatten, als später Pausanias, fanden auf der Burgterrasse die Gelegenheit, die athenische Baugeschichte auf engstem Raume zu studiren. Dann ist eine Periode gefolgt, in welcher sich die Bauthätigkeit darauf beschränkte, die Werke der Vergangenheit zu erhalten und zu repariren; für die längst verarmte Gemeinde traten als Bauherren bemittelte Private ein. Diese Periode ist uns bezeugt durch die Reparaturen am alten Asklepiostempel und dem gegenüberliegenden Propylon, durch die Erneuerung der Säulenhalle im Asklepieion und durch die Restauration des Isistempels. Das antike Zeitalter neigte dem Ende zu. Seinen Abschluss hatte es erreicht, sobald der neue Glaube in die Cultstätten des alten einzog. In Athen scheint das Asklepieion zu denjenigen Heiligthümern gehört zu haben, welche am längsten ihrer ursprünglichen Bestimmung erhalten blieben. Die letzten Stützen des sinkenden Heidenthums waren hier wie überall die Vertreter der Philosophenschulen; verschiedene Indicien weisen darauf hin, dass gegen das Ende des Heidenthums der Asklepioscultus namentlich in den philosophischen Kreisen durch die damit verbundenen Traumorakel noch einmal eine neue Bedeutung gewonnen hat.

Die letzten Nachrichten über das athenische Asklepieion finden sich in der Lebensbeschreibung des Philosophen Proklos, welche seinen Schüler und Nachfolger Marinos zum Verfasser hat.

Wie Marinos erzählt, benutzte Proklos die Lage seines Wohnhauses in der Nähe des Asklepieion, um in dem Tempel des Gottes, ohne bei den Verfolgern des heidnischen Dienstes Aufsehen zu erregen, die alten Gebräuche, an denen seine Seele hing, zu verrichten. „Und damals fühlte sich die Stadt noch wohl und hatte das Heiligthum des Erlösers noch unverletzt“, fügt der Biograph wehmüthig hinzu.

Danach ist anzunehmen, dass der Asklepiostempel in einem Moment fanatischer Aufregung von den Christen zerstört worden ist. Dies wird gegen das Ende des fünften Jahrhunderts geschehen sein, da Proklos, der im Jahr 429 nach Athen gekommen war, im Jahre 485 daselbst starb.

An der Stelle des zerstörten Tempels ist die christliche Kirche erbaut worden, deren Pavimente auf der Asklepiosterrasse aufgedeckt worden sind. Die sonnige und geschützte Lage, der Wasserreichtum und das vorhandene Baumaterial scheinen bewirkt zu haben, dass Private sich auf der Terrasse niederliessen. Dass diese frühzeitig bewohnt worden ist, beweisen einerseits bauliche Reste, welche auf dem alten Niveau liegen, namentlich die zahlreichen Wasserbauten; andererseits lassen auch die in gleicher Tiefe gemachten Münzfunde darauf schliessen. Es wurden an einer Stelle 36, an einer anderen 57 Goldmünzen gefunden; die Münzen gehören derselben Epoche, der Regierungszeit des Kaisers Heraklius I. (613—641) und seiner nächsten Nachfolger an.

Über die Niederlassung, welche sich im sechsten Jahrhundert um die an der Stelle des Asklepiostempels gegründete Kirche gebildet hatte, muss später eine Katastrophe hereingebrochen sein, durch welche Alles dem Boden gleich gemacht worden ist. Für die Zeitbestimmung ist in Betracht zu ziehen, einerseits dass die Kirche bereits zweimal umgebaut worden war, als die Katastrophe eintrat; andererseits dass sich weder in der schriftlichen noch in der mündlichen Tradition eine Erinnerung an die Existenz derselben erhalten hat. Die Zerstörung der Kirchen lässt ferner vermuthen, dass die zerstörenden Horden keine orthodoxen Christen waren. Die Belagerung der Burg durch Leon Sgueros (1204) wird deshalb ausser Betracht bleiben müssen. Die türkische Eroberung (1458) scheint der Stadt verhältnissmässig wenig Schaden zugefügt zu haben. Es wird bei der Einnahme und Plünderung Athens durch die wilden Horden der Catalanen im Jahre 1311 geschehen sein, dass das Stadtquartier am südlichen Burgabhange niedergebrannt wurde. Über die Ruinen hat sich dann wie ein Leichentuch eine von Jahr zu Jahr wachsende Schuttedecke gelegt. Die ältesten Ansichten der Burg aus dem 17. Jahrhundert (Taf. II) zeigen uns die Südseite des Felsens unbewohnt und wüste und, bis auf die drei von Ross angelegten Schutthaufen, in demselben Zustand, wie er vor den Ausgrabungen der archäologischen Gesellschaft war.“ (Köhler, *Mitth. d. arch. Institut. zu Athen*, Bd. II, S. 258 ff.). —

Über die Wandlungen, welche vom vierten Jahrhundert bis zur Zeit der Römerherrschaft sich auf der Akropolis zutrug, haben wir im ersten Theile unserer Arbeit eingehend genug berichtet. Nur einer Weihegabe müssen wir noch ausführlicher gedenken, der S. 11 genannten Weihgeschenke des Königs Attalos I. (241—197). — Pausanias führt diese

colossale Gabe nur mit den kurzen Worten an (I 25,2): „Bei der Mauer nach Süden erblickt man den bekannten Kampf der Giganten, die einst um Thrake und die Landenge von Pallene wohnten, und die Schlacht der Athener gegen die Amazonen, und das Werk bei Marathon gegen die Meder, und die Niederlage der Galater in Mysien, Weihgeschenke des Attalos, jedes ungefähr zwei Ellen hoch“.

Dieser letztgenannte Kampf sichert die Zurückführung des Weihgeschenkens auf Attalos I.; dasselbe fällt in das letzte Dritttheil seiner Regierungszeit (241—197).

An der Südmauer oberhalb des Dionysostheaters standen diese vier Gruppen von Bildwerken. Es waren dargestellt, sich entsprechend, zwei mythische und zwei geschichtliche Kampfszenen.

Oberhalb des Theaters zeigen sich noch heute auf dem Burgrande, der Mauer entlang, Porosquadern von mehr als 5 Meter Breite. Karl Boetticher glaubt in ihnen das Fundament des am meisten nach Westen gelegenen Bathrons gefunden zu haben. Bei dem gegenwärtigen Zustande Schlüsse auf die einstige Anordnung der Figuren ziehen zu wollen, würde voreilig sein.

Pausanias' Beschreibung enthält keinen Nachweis der Art, wie die vier Gruppen aufgestellt waren; aber dass diese Weihgeschenke Rundbilder waren, ist nicht mehr zu bezweifeln, seitdem H. Brunn in einer Anzahl von Marmorbildwerken, die durch verschiedene Museen (Venedig, Neapel, Rom, Paris, Aix) verstreut sind, Unterliegende aus jeder Gruppe nachgewiesen hat. Dass aber wie die pergamenischen Siegesdenkmale so auch hier die Originale aus Bronze gefertigt waren, hat Milchhöfer sehr wahrscheinlich gemacht (Die Befreiung des Prometheus. Berlin 1882). Er sagt: „Was man dagegen vorgebracht hat, die Kostbarkeit des Materiales bei so grosser Figurenzahl, heisst doch wohl, die Leistungsfähigkeit jener Epoche sowie die Mittel eines Königs unterschätzen, der mit Ruhm und Reichthum prunken durfte. Hatte nicht das verhältnissmässig herabgekommene Attika bereits dem einen Demetrios von Phaleron mehr als dreihundert Bronzestatuen errichtet? und wenn die Masse jener Figuren eine gewisse Ökonomie auferlegte, spricht dieselbe sich nicht deutlich genug in den kleinen Verhältnissen aus? Die Höhe von zwei Ellen für jede Statue erscheint gerade erst durch das Material motivirt; vier ausgedehnte Gruppen solcher Figuren aus Bronze waren allerdings ein königliches Geschenk, in Marmor wären sie ein kleinliches gewesen.“

Man hat ferner darauf hingewiesen, dass Bronzegruppen von ähnlichem Umfang bisher nicht nachgewiesen seien. Aber liegt es nicht in der



Richtung jener Zeit und in dem Aufwand der Diadochenfürsten begründet, das Frühere zu überbieten? Dürfen wir nicht vielmehr mit weit grösserem Nachdruck betonen, dass die Aufstellung eines Waldes von Marmorstatuen unter freiem Himmel geradezu unerhört und auch aus anderen Gründen höchst unwahrscheinlich ist? Und wollte man sich auch darüber hinwegsetzen, so müssten doch die erhaltenen gerade auffallend glatten Stücke, besonders die liegenden Figuren, Spuren der Verwitterung in vorgeschrittenem Maasse davongetragen haben, welche selbst die umfassendste Überarbeitung nicht vollkommen hätte tilgen können.

Wenn endlich berichtet wird (Plut. Anton. c. 60), die Statue des Dionysos aus dem Gigantenkampfe sei durch einen Sturm in das Theater herabgeweht worden, so begreife ich weit eher, wie eine hohlgegossene und verhältnissmässig leichte Bronze durch eine gleichmässig einwirkende, nicht auf einen einzelnen Punkt gerichtete Kraft von ihrer Basis, in welche sie nur eingezapft war, gelockert und fortgeschleudert wurde, nicht aber, wie auf ähnliche Weise der Bruch einer kleinen Marmorstatue erfolgen konnte, die mit ihrer Basis aus dem gleichen massiven Gefüge besteht“.

Sind aber unsere Statuetten nur Copien und zwar, wie der Marmor zeigt, in Pergamon gefertigte, so muss man bei der durchweg beobachteten Neigung der alten Künstler, in ihren Nachbildungen sich grössere oder geringere Abweichungen von dem Original zu gestatten, auch mit der Möglichkeit rechnen, dass wir in ihnen keineswegs in unserem Sinne getreue Wiederholungen besitzen.

In hohem Grade aber ist es wahrscheinlich, dass den pergamenischen Künstlern, welche mit der Ausführung der athenischen Weihgeschenke betraut waren, die von Attalos auf der Burg von Pergamon errichteten Kunstwerke, in erster Linie die Gallierstatuen, zahlreiche Motive geliefert haben. Was das Verhältniss unserer Marmorstatuetten zum athenischen Bronze-Original anlangt, so muss man sich gegenwärtig halten, dass die Modelle desselben ja in Pergamon blieben, zu jeder Zeit also den Künstlern für Anfertigung von Marmor-Nachbildungen zur Hand waren. Wie weit die Genauigkeit in der Nachbildung ging, ist freilich nicht zu sagen und eben deshalb muss jeder Versuch, aus den erhaltenen, zusammenhanglosen und nach keiner Seite hin Gewähr vollkommener Treue bietenden Statuetten die ursprüngliche Aufstellung der vier Gruppen zu errathen, ein aussichtsloser bleiben. (Trendelenburg, in Baumeister, Denkmäler S. 1240 f.)

Wenn in dem Gigantenkampfe Dionysos als Mitkämpfer gebildet

war, der in zusammenfassenden Darstellungen der Gigantomachie keineswegs zu den ständigen Figuren gehört, so werden wir folgerichtig von den übrigen Göttern zum mindesten auch alle diejenigen in der Gruppe voraussetzen dürfen, deren Kämpfe mit einzelnen namhaften Gegnern aus der Schaar der erdgeborenen Riesen besonders berühmt und durch Dichtung und Kunst verherrlicht waren, also namentlich Zeus, Athena und Herakles, Poseidon, Apollon, Artemis und Hephaistos, wodurch, wenn wir den kämpfenden Göttern eine gleiche Anzahl von Giganten gegenübergestellt denken, die Figurenzahl der ersten Gruppe auf allermindestens sechzehn anwachsen würde.

Da wir bei den vier gemeinsam aufgestellten, augenscheinlich als Seitenstücke gearbeiteten und nach einem grossen idealen Gedanken zusammengeordneten Gruppen doch an wenigstens ungefähr gleiche Figurenzahl jeder einzelnen werden denken müssen, so ergibt sich eine wahrscheinliche Ausdehnung dieser vier Gruppen auf die Zahl von mindestens sechzig, vielleicht auch achtzig.

Die Zusammengehörigkeit der nach den Mon. ined. 1870 Taf. XIX bis XXI hier abgebildeten Statuen wird in erster Linie durch den übereinstimmend kleinen, in antiken Werkstätten nicht häufigen Maassstab, sodann durch das Material, endlich durch den Gegenstand erwiesen. Der Marmor ist derselbe wie in der Statue des sterbenden Galliers auf dem Capitol und wie in denen der Gruppe in der Villa Ludovisi zu Rom, Statuen, die unbestreitbar in Pergamon gefertigt sind.

Auch die Arbeit stimmt in allem Wesentlichen mit diesen, wenngleich sie nicht dieselbe Sorgfalt und Frische zeigt. Wir betrachten die hier gegebene Auswahl der Statuen, indem wir mit der in Neapel befindlichen todtten Amazone den Anfang machen.

Gerade rücklings hingestürzt — ein Motiv, das sich bei mehreren unserer Figuren wiederholt — liegt sie auf einem Speere, während ein zweiter zerbrochen an ihrer rechten Seite ruht (Fig. 125). Der entblösste rechte Busen zeigt die Todeswunde, aus welcher, wie wiederum bei mehreren der Figuren, das Blut in grossen Tropfen herausquillt. Der linke Arm ist, wie das linke Bein, gerade ausgestreckt, die Starre des Todes andeutend, während der rechte Arm über dem Kopfe liegt und das rechte Bein, wie um das letzte Leben anzudeuten, stark angezogen ist. Die tiefe Lage des Kopfes weist auf die Heftigkeit des Sturzes hin, seine leise Neigung zur Linken enthält ein Moment der Anmuth, welches sich mit dem Ausdruck der Stille des Todes vereinigt. —

Die Körperformen sind ausnehmend kräftig, der Busen fast über-

trieben stark. In dem prallen Abstehen desselben hat man eine Andeutung auf die eingetretene Todesstarre gefunden.

So wie sie ist, zeugt keine Spur von Zurechtgelegtem und Absichtlichem, und das verdient Lob wie nicht minder die discrete Behandlung der Gewandmotive, in denen alles realistisch Zufällige, welches der heftige

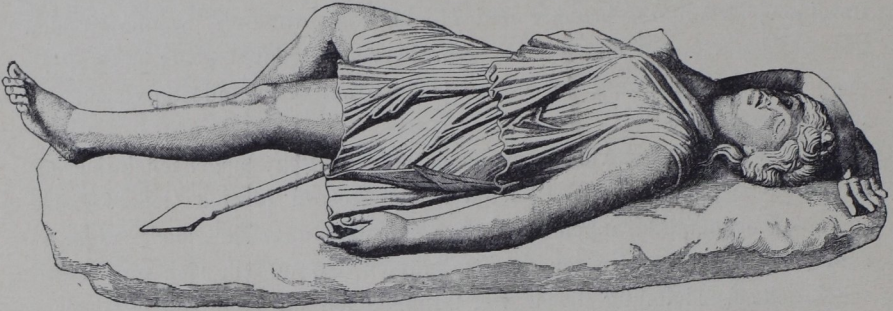


Fig. 125. Amazone (Neapel).

Sturz und die platte Lage mit sich bringen könnte, mit gutem Takt vermieden ist. Die Falten des ärmellosen Chiton erinnern vielfach an Bronzetechnik.

Eine zweite Figur gehört der Gigantengruppe an und befindet sich ebenfalls in Neapel. (Fig. 126.) Dieser Todte ist früher als Gallier aufgefasst

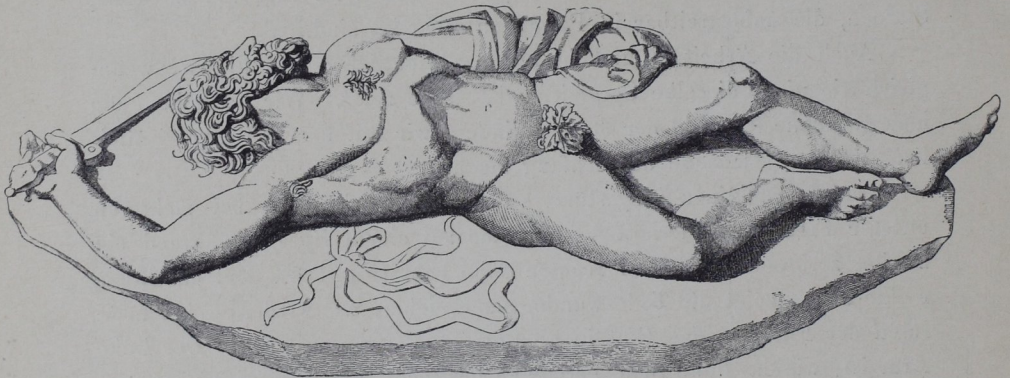


Fig. 126. Gigant (Neapel).

worden, aber nicht nur der Umstand, dass er an Wildheit und Kühnheit alle anderen Gallier übertrifft, sondern ganz besonders der andere, dass bei den Galliern der Gebrauch von Thierfellen anstatt der Schilde nicht nachweisbar ist, lässt einen Giganten in ihm erkennen. Das auf dem Boden neben der Figur befindliche verknotete Band dürfte eher als

Schleuder denn als Gürtel zu fassen sein (Overbeck). Die Figur selbst hat auffallend kurze gedrungene Verhältnisse, die sowohl in den Beinen, wie im Rumpfe in die Augen springen. Die Brust ist breit und von gewaltigem Knochenbau, der Hals eher der eines Stieres als der eines Menschen. Vor Allem charakteristisch ist der Kopf. Der starke Bart, die übertrieben dicken wulstigen Augenbrauen und das lange bis tief in die Stirn gewachsene Haar lassen von dem Gesicht nur einen kleinen Theil frei und geben demselben etwas von einem zottigen Thierkopf. Auch die Achselhöhle und die Brust zeigen starke Behaarung. Es liegt etwas ungemein Wildes in diesen roh-kräftigen Zügen, das selbst der Tod nicht mildern konnte. Um den linken Unterarm ist die gewöhnliche Schutzwaffe der Giganten, ein Thierfell mit Klauen gewickelt, die Rechte hält halbgeöffnet das Schwert.

Jugendlicher todter Gallier (Venedig. Fig. 127). Der lange sechs-eckige Schild und der um die Hüfte gelegte aus Goldblech gedrehte, Torques

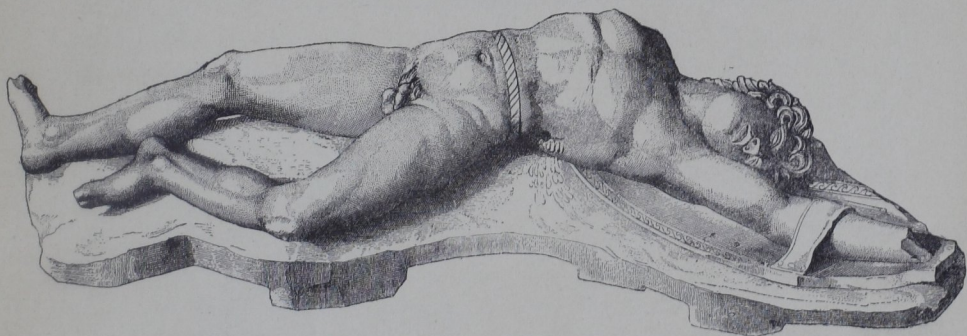
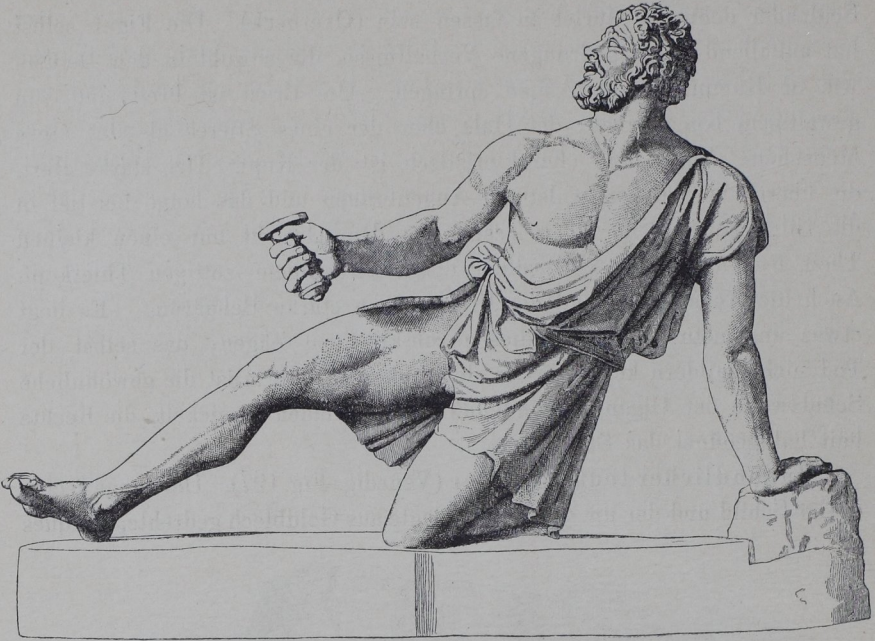


Fig. 127. Gallier (Venedig).

genannte, Schmuck, dessen Diodor gedenkt, bezeichnen ihn als Gallier. Sonst tritt der Barbarentypus, abgesehen von dem welligen, nach hinten tief zurückliegenden Haare, in diesem Jüngling fast ganz in den Hintergrund. Die rechte Hand hält ein Schwert. Der tiefen runden Wunde über der linken Hüfte entspricht über der rechten eine ebensolche, der Körper ist also von einer Lanze völlig durchbohrt. Ausserdem hat er noch eine Stichwunde in der Brust. Die Gestalt gehört zu den schönsten. Das Gesicht ist von Schmerz nicht entstellt, die Ruhe des Todes trefflich ausgedrückt.

Älterer bärtiger Gallier (Venedig. Fig. 128). Die Ergänzung des rechten Armes mit dem Schwertgriff wird wesentlich das Richtige getroffen haben. Er ist auf das linke Knie gesunken und hält sich mit seiner



[Fig. 128. Gallier (Venedig).

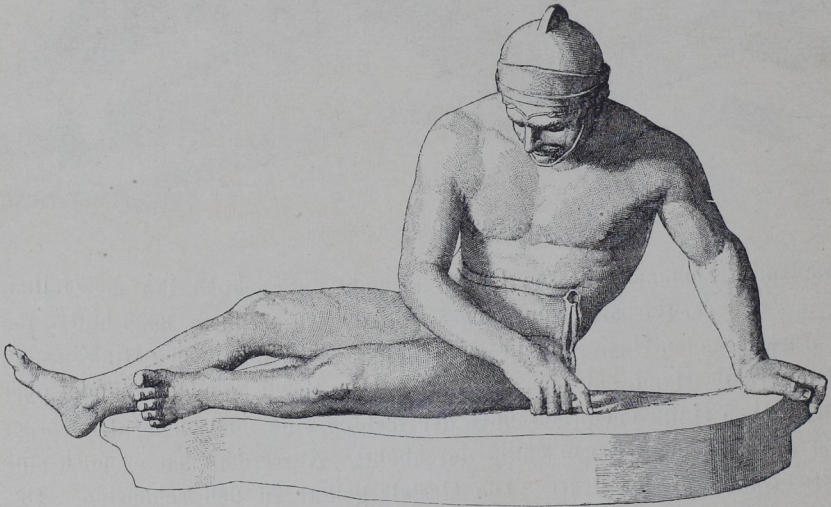


Fig. 129. Gallier (Neapel).

Linken auf einen Felsblock noch so weit aufrecht, um gegen den Hieb oder Stich seines Gegners eine wenn auch wirkungslose Vertheidigung zu versuchen.

Charakteristisch ist vor Allem der Kopf mit dem wie zu einem Schrei halbgeöffneten Munde und den schmerzvoll in die Höhe blickenden Augen. Das eigenthümlich angeordnete Gewand, welches aus einem dicken und steifen Stoffe zu bestehen scheint, wird von einem Gürtel gehalten und lässt die rechte Schulter frei, ist aber nicht, wie die griechische Exomis auf der linken Schulter geknüpft, sondern durch einen Saum gehalten und an der rechten Hüfte über dem Gürtel eigenthümlich heraufgezogen.

Bärtiger sterbender Gallier (Neapel. Fig. 129). Der Kopf ist antik aber aufgesetzt; dass auch der Torso einem Gallier angehörte, lässt die in auffallender Weise an den capitolinischen Gallier erinnernde Stellung nicht bezweifeln. Dieser hatte sich auf die rechte Seite gelegt, während der neapolitanische Gallier, mehr als dieser aufgerichtet, auf seiner linken Seite ruht. Auf dieser Seite trägt er die grosse und stark blutende Wunde. „Der sterbende Fechter“ ringt in schwerem Todeskampfe, unser Gallier erwartet gelassener das baldige Ende; dort ist das Pathos ein sehr lebhaftes, ergreifend vorgetragenes, hier ein sehr maassvolles, das weniger auf das Leiden, als auf das Ermatten des Sterbenden den Nachdruck legt. Der Gallier ist völlig nackt und bis auf den helmbedeckten Kopf auch völlig waffenlos.

Ungleich kühner erfunden als in den bisher besprochenen Statuen und dabei meisterhaft ausgeführt ist die Stellung eines jugendlichen rücklings niederstürzenden Galliers, der in Venedig steht (Fig. 130). Neu sind beide Arme, das linke Bein vom Knie abwärts, fast die ganze Basis und die Nase. Im Wesentlichen scheint aber seine Composition nicht erheblich anders gewesen zu sein. Da keine Wunde sein Hinsinken begründet, seine Bewegung auch viel zu kräftig ist, um uns an ein Ermatten denken zu lassen, so kann hier gewiss nur an ein gewaltsames Hinstürzen, sei es durch einen anrennenden Gegner zu Fuss, sei es durch das Anspringen eines Berittenen der Grund der dargestellten Lage sein, in welcher der Besiegte wahrscheinlich einen Schild zu seinem Schutz mit der Linken erhob. Vermuthlich hielt er in der Rechten ein Schwert. Hilflos genug ist seine Lage, auch wenn wir ihn bewaffnet denken und der starke Ausdruck von Angst in seinen Zügen durchaus begründet; bewunderungswürdig aber ist die Stellung: sehr kühn und geschickt ist der Augenblick des Fallens vom Künstler erfasst. Der Körper kann nicht eine Secunde in dieser Stellung verharren, ein Studium derselben am Modell ist unmöglich, und doch wie frei und natürlich gehen all die verwickelten Bewegungen zusammen. Selbst eine gewisse Ungeschick-

lichkeit, wie sie dem Barbaren gegenüber dem gewandteren Hellenen eigen gewesen sein mag, meint man bei dieser Art des Fallens wahrzunehmen (Trendelenburg a. a. O.). Ein heftiger Stoss hat den Mann gefällt, der unwillkürlich mit der Rechten nach hinten ausfuhr, einen Stützpunkt suchend, den ihm erst der Boden bietet, während er auch mit dem rechten Fusse noch fallend einen Halt nach hinten zu bekommen strebte. So ist die Gliederlage die mannigfaltigste, durchaus natürlich motivirt



Fig. 130. Gallier (Venedig).

und doch in den glücklichsten Gegensätzen auf die beiden Seiten vertheilt; das höchste Lob aber verdient die Behandlung des Rumpfes an Brust und Leib, welche an elastischer Lebendigkeit und natürlicher Frische ihres Gleichen in dem ganzen Bereiche der antiken Kunst sucht, höchst fein studirt ist und doch den Eindruck macht, als sei sie von selbst entstanden. (Overbeck.)

Gefallener Perser (Neapel). Bemerkenswerth ist die Tracht, die bei aller Treue im Ganzen wie im Einzelnen von der wirklichen Persertracht, die aus zahllosen Bildwerken bekannt ist, abweicht. Die Schuhe, die Hosen, die phrygische Mütze, das krumme Schwert sind wohlbekannte

Abzeichen der Perser, nicht so der die rechte Schulter freilassende Chiton, welcher bei den Persern vielmehr langärmlich gemacht zu sein pflegt. Auch die Mütze weicht in ihrer Anordnung etwas von dem Herkömmlichen ab, denn die Enden des Zeuges, die sonst um Backen und Kinn gelegt zu werden pflegen, sind hier um den Kopf zu einem Wulst zusammengekommen und im Nacken aufgewickelt.



Fig. 131. Perser (Neapel).

Der Lage nach stellt diese ziemlich stark ergänzte Figur (neu sind beide Arme, der rechte Fuss von der Mitte abwärts und ein Theil des krummen Säbels) einen langsam Gestorbenen dar, bei dem die Todeswunde nicht sichtbar ist, der aber in seiner seitlichen Lage, in welche er offenbar allmählig hingesunken ist, gegen die Rückenlage mehrerer anderer heftig hingestürzter Krieger einen schönen und interessanten Gegensatz bildet. Das Schwert ist der Rechten entfallen, die Linke löst sich aus dem Schilde.

Älterer knieender Perser (Rom. Fig. 132). Diese Figur ist stark ergänzt. Neu ist die ganze Basis, die beiden Arme, das rechte Bein vom Knie abwärts, die Hälfte des linken Fusses, die Nase und die Spitze der phrygischen Mütze. Die völlige Nacktheit (bis auf die Mütze), die bei einem Perser bislang nicht vorkommt, liessen ihn Anfangs als solchen nicht gelten, doch beweist die phrygische Mütze sowie seine Stellung, welche dem weichlicheren furchtsamen Barbaren entspricht, dass es entschieden ein Perser ist. Er hat jeden Gedanken an Angriff aufgegeben, er ist völlig in die Defensive gedrängt, er duckt sich, den Kopf vornüber neigend, und hebt den rechten Arm statt zum Schlag oder Stoss lediglich zur Parade, um mit dem Ellbogen den feindlichen Hieb aufzufangen (Trendelenburg a. a. O.).

Zu diesen in Abbildung vorgelegten Figuren kommen noch einige andere, die zu dem Attalosgeschenk gehören, aber noch nicht in genügenden Abbildungen verbreitet sind, sodass wir uns auf eine kurze Erwähnung beschränken müssen.

Erstlich gehört hierzu ein jugendlicher ins Knie gesunkener Gallier zu Paris; sodann ein bärtiger Perser in ähnlicher Stellung, der in Aix befindlich ist. Sieht man von vier noch unabbildeten und zweifelhaften Resten ab, so bleibt die stattliche Reihe von zehn Einzelstatuen



Fig. 132. Perser (Rom).

aus der pergamenischen Weihgabe gesichert: eine Amazone, ein Gigant, fünf Gallier und drei Perser, also aus jeder der vier Gruppen eins oder mehrere Stücke.

Der auffallendste Umstand hierbei ist der, dass diese zehn Statuen nur Unterliegende darstellen. Im Original waren, das geht schon aus der Erwähnung des Dionysos in der Gigantomachie hervor, auch die Sieger dargestellt, es müsste also, falls wir in den besprochenen Statuen Reste des Originals besäßen, der Zufall sonderbar gespielt und uns jede Spur eines Siegers geraubt haben. Denn trotz vielfacher Bemühung hat sich in unserem Statuenvorrath beispielsweise von den Göttern der Gigantomachie noch nicht einer nachweisen lassen. Macht schon dies die Annahme, als besäßen wir die Originalwerke, misslich,

so sprechen weitere Beobachtungen in noch höherem Maasse dagegen. Die meisten unserer Statuen besitzen ihre ursprüngliche Basis. Dieselbe ist nicht regelmässig, sondern folgt in echt griechischer Weise den Umrissen, welche ihr die Lage der Figur vorschreibt. Hierbei ergeben sich die unregelmässigsten Linien, wie beispielsweise Fig. 126 und Fig. 127 lehren. Ein solches Verfahren würde für eine grössere Gruppe, bei der eine ganze Reihe von Figuren eine gemeinsame Basis erhält, sehr unzweckmässig, wenn nicht geradezu widersinnig sein. Hier, wo der Gegner in unmittelbarer Nähe des Überwundenen, oft gewiss sogar über oder auf ihm steht, muss derselbe Marmorblock Raum für beide geboten haben und zu einer Umschneidung der Basis nach der Silhouette des Liegenden ist gar keine Veranlassung vorhanden. Endlich kommt die Analogie der grösseren pergamenischen Gallierfiguren in Betracht. Wie diese nur Schulnachbildungen pergamenischer Bronzeoriginale sind, bei deren Auswahl der Modegeschmack am Rührenden und Pathetischen ebensosehr mitgewirkt hat, wie die Neuheit oder Originalität ihrer Vorbilder, geradeso werden wir unsern Statuetten, die im Material ihnen gleich, im Charakter so ähnlich sind, als eine Auswahl aus dem umfassenden Viergruppenwerk ansehen müssen, welche nach eben denselben Rücksichten des Geschmackes und der Originalität getroffen ist.

So wenig also auch unsere Statuen geeignet sein mögen, von dem ursprünglichen Ganzen des attalischen Weihgeschenktes eine hinreichende Vorstellung zu geben, so bestimmt und klar ist die Anschauung, welche wir durch sie von der künstlerischen Eigenart desselben empfangen: auf der einen Seite scharfe Naturbeobachtung und sichere Fähigkeit, das Charakteristische zum Ausdruck zu bringen, auf der andren künstlerische Selbständigkeit in Verwerthung gegebener Motive und Nachschaffen, nicht Abschreiben der Natur. Als geschichtliche Darstellungen stehen sie auf völlig historischem Boden, ordnen dabei aber das historisch Thatsächliche den künstlerischen Rücksichten unter. Die Art, wie der trotzige, todverachtende Gallier gegenüber dem weichlichen, furchtsamen Orientalen in Miene und Haltung charakterisirt ist, kann nicht treffender und natürlicher geschildert werden, und dabei herrscht in allen Äusserlichkeiten der Tracht und Bewaffung eine bis zum geraden Gegensatze gegen die Wirklichkeit gesteigerte Freiheit. Der eine Gallier ist ganz nackt, der andre hat einen Helm auf, der dritte eine Torques um die Hüften, der vierte eine Art Exomis; jener Perser ist nach Orientalenart voll bekleidet, doch lässt sein Chiton gegen die Wirklichkeit die eine Schulter frei, dieser ist — was ganz unerhört ist — völlig nackt und nur an seiner

Mütze kenntlich. Ebenso ist es mit der Bewaffnung. Die Krieger haben bald ovale, bald sechseckige, bald gar keine Schilde; bald sind die Schwerter kurz, bald lang, bald gerade, bald krumm. Genug, die historische Genauigkeit ist, ganz im Gegensatze zur späteren römischen Kunst, immer und überall künstlerischen Forderungen geopfert, der Realismus in treuer Wiedergabe des Wesentlichen, nicht im mechanischen Copiren des Nebensächlichen gesucht. (Trendelenburg a. a. O.)

Das Geringe, was aus der Zeit römischer Herrschaft stammt, ist auf wenigen Seiten erzählt.

Auf dem Felsplateau, welches wir auf S. 175 beschrieben haben, nordöstlich vom Parthenon (vgl. Taf. VI, 28) liegen die Architravstücke eines von Pausanias nicht erwähnten Rundtempels, dessen Weihinschrift denselben als ein wohl noch vor Beginn unserer Zeitrechnung vom Volke gestiftetes Heiligthum der schon früher in Athen verehrten Roma und des Augustus erweist. Die dreigetheilten Architravstücke deuten auf einen ionischen Tempel hin.

Von erhaltenen Denkmälern bleibt noch zu erwähnen das Monument des Marcus Vipsanius Agrippa, welches ihm der Inschrift auf der Westfront zufolge im oder nach dem dritten Jahre seines Consulates (27 v. Chr.) errichtet war.

Das 8,91 m hohe, 3,13 und 3,80 m im Geviert haltende, bis auf den Unterbau von Kalkstein und das Gesims von weissem Marmor aus hymettischen Marmor errichtete Postament ist noch nach den älteren Mauerzügen des Mnesikleischen Aufgangs orientirt (vgl. den Lageplan Taf. VI, 18 und die Ansicht der Propyläen von Westen Taf. XXX).

Die Untersuchung der Standspuren auf den oberen Deckplatten durch Dr. Bohn hat gelehrt, dass Agrippa auf einem von zwei, oder eher noch von vier Rossen gezogenen Wagen stand.

Das Postament steht schon merklich nach Norden hin geneigt, und müsste hier, falls man es nicht umfallen lassen will, wohl bald eine Unterstüzung erhalten.

Dass die grosse, namentlich unten noch in bedeutenden Resten erhaltene Marmortreppe wegen ihres rohen Anschlusses an den Stylobat der Propyläen erst späten Ursprungs sei, ist längst erwiesen.

Etwas unterhalb des Agrippamonumentes bemerkt man in der Mitte die Reste einer Plattform, welche die Treppe der Breite nach getheilt haben muss; oberhalb derselben führte ein gerillter Reitweg nach dem mitt-

leren Propyläeneingänge empor; derselbe wird sich also, entsprechend dem älteren Wege, bis hierher von Süden her längs des Nikepyrgos emporgezogen haben. (Vgl. Taf. XXX.)

Gleichzeitig mit den vierundsechzig Stufen der Treppe werden zwei thurmartige, ursprünglich nach Osten zu offene Bauten aus Porosquadern aus dem Peiraieus und Kalkmergelquadern aus Aigina erbaut worden sein, welche am Fusse der Treppe einen vorgeschobenen Eingang flankirten. Die namentlich im Innern des südlichen Thurmes erhaltenen Steinmetzzeichen deuten ihrem Schriftcharakter nach auf die ersten Jahrhunderte nach Christo. Mit diesen Thürmen sind vermuthlich die „Pyloroi“ (Thorhüter) in Verbindung zu bringen, von denen mehrere erhaltene Inschriften herrühren. Die erste Inschrift, deren Zeit nach 37—38 n. Chr. fällt (Neubauer, *Hermes* 1876 p. 145 ff.), enthält die Worte: „... Publius Cornelius Satyros aus Kephisia, unter welchem auch das Werk des Aufstieges vollendet ward“, und giebt somit einen sehr wahrscheinlichen, mit den vorhergenannten Merkmalen übereinstimmenden Anhaltspunkt für die Datirung der grossen Treppe ab.

In das dritte nachchristliche Jahrhundert fallen Inschriften, welche den Bau von „Pylonen“, grossen Thoranlagen, erwähnen und die Ausschmückung des Castelles anführen, ohne dass wir im Stande wären, Art und Ort dieser Gründungen nachzuweisen. Die erstere der beiden Inschriften fand sich in einer Oberschwelle des Akropolisthores vermauert vor. —

Das Odeion, welches Herodes Atticus zum Andenken an seine zweite Gemahlin, Appia Annia Regilla, welche im Jahre 161 n. Chr. starb, errichten liess, nimmt das Westende des südlichen Burgabhanges ein.

Die richtige Bestimmung der grossartigen Ruinen, welche früher, um von anderen Benennungen zu schweigen, gewöhnlich für das Dionysos-theater gehalten wurden, traf erst Chandler in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

Nach einem im Jahre 1848 gemachten Anfang wurde das tief verschüttete Odeion, dessen Innenraum zu Stuart's Zeit als Manege für Pferde, später als Ackerland benutzt war, in den Jahren 1857 und 1858 durch Pittákis aufgedeckt. In demselben Jahre noch erschienen die Schriften von Schillbach, Ueber das Odeion des Herodes Atticus und von Ivanoff, *Ann. d. Inst.* XXX S. 213 f.; *Mon. d. Inst.* VI Taf. 16, 17. Der Zuschauerraum, dessen unterer Durchmesser 80 m beträgt, steigt in Halbkreisform den Akropolisfelsen hinan, eingefasst und auf den beiden

Seiten überragt von einer breiten Kalksteinmauer, die auf der äusseren Ostseite noch durch Strebepfeiler verstärkt wird.

Die Umfassungsmauer hatte das Dach aus Cedernholz zu tragen, mit welchem der ganze Raum überspannt war. Vermuthlich befand sich innerhalb derselben oben noch ein Säulenumgang, da die Sitzstufen ringsum eine äusserste ebene Zone freilassen.

Etwas oberhalb der Mitte theilte sodann ein etwa 2,20 m breites Diazoma die Sitze in eine untere und obere Abtheilung von 20 und 13 (?) Reihen (oben sind dieselben völlig zerstört), welche zusammen gegen 6000 Zuschauer gefasst haben mögen.

Aufsteigende Treppen theilten den unterhalb des Diazoma gelegenen Raum in fünf, den oberen in zehn Keile. Die Form der 0,43 m hohen Stufen entspricht derjenigen des Dionysostheaters. Die vorderste und vornehmste Sitzreihe hatte Rück- und an den Treppen Seitenlehnen, die unten in Füsse mit Löwenklauen ausgingen.

Die Orchestra (18,80 m Sehnenlänge), etwas grösser als ein Halbkreis, ist mit viereckigen Tafeln aus verschiedenfarbigen Marmorarten gepflastert. Unter derselben befindet sich ein Brunnen und Canal. Zu beiden Seiten der Orchestra ziehen sich die ähnlich gepflasterten Ausgänge längs der Brüstung der Bühne allmählig über acht Stufen bis zu den Thüröffnungen hin, durch welche man in je ein südlich anstossendes Gemach und von da in's Freie gelangte.

Die Bühne war mit der Orchestra durch zwei Treppen mit ungefähr fünf Stufen verbunden, von denen nur im Osten drei Stufen erhalten sind; die Breite der Skene betrug etwa 35 m, die Tiefe derselben 8 m, die Höhe ungefähr 1,50 m.

Hinter der Brüstung, welche mit Leisten und Platten von Marmor geziert war, bemerkt man in der Mitte ein grosses, zu beiden Seiten je vier kleinere Löcher im Erdboden (für Holzwerk, auf welchem die Bühne ruhte?).

Die Rückwand hat drei Thüren, die auf beiden Seiten von je zwei, abwechselnd rechteckig und halbkreisförmig einschneidenden Bogennischen für Aufstellung von Statuen umgeben sind, also acht im Ganzen.

Auch zu beiden Seiten der Bühne, an den Pfeilern, welche die seitlichen Eingänge zur Bühne und die zur Orchestra scheiden, blickt je eine Rundnische nach dem Logeion.

Eine breite, vor der Rückwand liegende Quadermauer scheint eine die Bühnentiefe verschmälernde Säulenstellung getragen zu haben, für deren Gebälk in einer Höhe von mehr als fünf Meter in der Postsceniumswand noch grosse Löcher vorhanden sind.

Vermuthlich erhob sich darüber noch eine zweite, nach Innen offene Säulenstellung vor den sieben Bogenfenstern des zweiten Stockwerks, deren mittelstes jedoch zugeblendet und mit einer kleinen Thür versehen ist, vor der ein besonderes Gemach lag. Diese Anlage scheint für Darstellungen in der Höhe, Göttererscheinungen, bestimmt gewesen zu sein. Darüber ist noch ein Fenster des dritten Stockwerkes erhalten.

In der Axe der Bühne und mit dieser sowie der Orchestra in Verbindung liegen auf beiden Flügeln des Baues je zwei überwölbte Gemächer, von denen man über Treppen und Plattformen sowohl zu den höheren Stockwerken der Façade, wie zu den oberen Sitzreihen des Zuschauerraums gelangte.

Der östlichste dieser Räume steht durch eine Thür mit der langen Halle in Verbindung, welche wir gleich erwähnen werden; von der Plattform über ihr gelangt man auf die ausserhalb des Odeions emporführende Treppe.

An die Aussenseite der Bühnenwand, welche wiederum sechs tiefe, rechtwinklig einschneidende Nischen für Bildwerke aufweist, lehnte sich in der Breite der Skene ein überwölbter Vorbau.

Die beiden Seitenflügel weisen nur zwei Reihen von je vier Bogenfenstern auf; davon sind östlich sechs, westlich noch vier erhalten. Dieselben überragen jedoch allein schon den Mittelbau um ein Bedeutendes und reichen gut bis zum obersten Rande der Cavea empor. Doch scheint vor dem gewölbten Querraum des Mittelbaus noch ein zweiter Vorbau gelegen zu haben, dessen Südgrenze mit der Aussenflucht der langen Halle in einer Linie lag, so dass wir uns diesen Theil der Façade zu nicht geringerer Höhe emporgeführt denken müssen.

W. P. Tuckermann hat 1868 einen Reconstructionsversuch vom Odeion des Herodes Atticus gemacht, den wir indessen vorziehen nicht zu bringen. —

Mit dem Odeion in Verbindung und gleichzeitig erbaut ist die längste Halle, die es in Athen giebt, eine doppelschiffige Hallenanlage von 163 Meter Länge. Sie besteht aus drei hintereinander liegenden Mauern, die indessen gleichzeitig angelegt sein müssen. Die hinterste, die sich an die Felswand anlehnt, ist eine Terrassenmauer von 1,80 m Stärke, in Conglomeratquadern erbaut; hierauf folgt eine Mauer von 1,40 m Stärke, ebenfalls aus Conglomeratquadern hergestellt, die mehr als 40 Bogen trägt. Die dritte Hintermauer der Halle war 0,90 m stark und aus Kalkstein errichtet; ihr Sockel ist aus hymettischem Marmor gebaut, ähnlich wie an der Halle des Asklepieion.

Die Halle ist über 16 Meter tief; sie hatte in der Mitte nur eine Stützenreihe, so dass an ein massives Dach nicht gedacht werden kann; es kann also nur ein Holzdach darüber gewesen sein, wie denn auch die Säulen wahrscheinlich aus Holz gefertigt waren, da von ihnen nicht die geringsten Ueberreste gefunden worden sind.

Die westliche Seitenwand der Halle steht mit dem Odeion durch eine Thür in Verbindung, während die dem Dionysostheater zugewandte Ostmauer unten geschlossen war.

Die Beschreibung des Pausanias kannte diesen Zustand des Südabhanges noch nicht, wie er ja auch der Erbauung des Herodestheaters erst nachträglich (VII, 20, 6) Erwähnung thut.

In nachheidnischer Zeit, etwa im 12. Jahrhundert n. Chr., sind sieben mächtige Strebepfeiler an der Innenmauer mit Kalkmörtel aufgeführt, ungefähr 2,50 im Quadrat gross, wovon zwei am Odeion noch stehen. (Vgl. Milchhoefer, bei Baumeister a. a. O.)

Wir stehen am Ziele.

Nicht wie Olympia unter dem allmählig niederrieselnden Sande versank, ist auch die Akropolis verschwunden, sondern Parthenon, Propyläen und Erechtheion, sie stehen noch da als mächtige Augenzeugen vergangener Pracht. Nur was Menschenhand daran geändert und verunschönt hat, haben sie tragen müssen.

Wenn dieses Buch zu Ende geführt ist, um dem Leser die Ergebnisse aller bisherigen Forschungen, Ausgrabungen und der durch diese ermöglichten Schlüsse und Folgerungen vorzulegen, so ist damit nicht gesagt, dass es die abschliessenden Endresultate auf diesem Gebiete sind.

Im Gegentheil! Vielleicht entdecken unsere Nachkommen mehr noch auf dem heiligen Boden des athenischen Burgfelsens, als uns zu sehen vergönnt war. Aber das können wir doch sagen, dass die Ergebnisse, wie sie jetzt vorliegen, für alle Zeiten gesichert sind. Was die nach uns Kommenden noch finden werden, das wird meist aus vorpersischer Zeit stammen und die Glanzepeche der Akropolis wenig berühren.

Jahre sind vergangen, seit ich zuletzt dort oben, auf Athen's Burgfelsens stand. Byron nennt ihn ein Wunderreich, eine Zauberöde, wohin allzeit zu den Trümmern der einstigen Pracht der Pilger seinen Lauf gewöhnen werde: wohl sind es nur Trümmer einer grossen Vergangenheit, aber ihr Anblick, das Verweilen inmitten ihres Wunderreiches hebt den Schauenden über die Gegenwart hinweg und führt ihn in die alte Zeit, da die Tempel eben vollendet aufragten, und lässt ihn sich hier in die Gespräche der Weisen und Helden jener Zeit versenken.

Wer einmal dort oben gestanden hat, der wird den Anblick nun und nimmer vergessen; frisch und gross bleibt er im Herzen haften, ein unverlierbarer Gewinn für alle Zeit.

Es giebt keinen Ort, wo Kunst und Natur so eins sind, wie eben dort; und wendet sich, wenn der Tag sich neigt, das Auge von den schlanken Marmorsäulen hinaus auf die entzückende Landschaft, so vereinigt sich Beides zu einem unvergänglichen Bilde:

Sanft sinkt die Sonne längs Morea's Höhn,
 Beim Steigen glänzt sie kaum so hold und schön,
 Nicht trüben Scheins, wie sie im Norden ruht,
 Nein wolkenlos, ein Ball lebendger Glut.
 Sie deckt das Meer mit goldnem Strahlenglanz
 Und färbt im Glühn der grünen Wellen Tanz.
 Auf Aigina's, auf Hydra's Felsenstück
 Sieht scheidend noch der Sonnengott zurück.
 Forteilend küsst der Berge Schattenriss
 Den prächtgen Golf der stolzen Salamis.
 Der Gipfel Blau, die tiefer Purpur hüllt,
 Ist jetzt von seinem letzten Glanz erfüllt,
 Und zarte Tinten fliehn die Höhn entlang,
 Mit Himmelfarben kündend seinen Gang,
 Bis Land und Meer die dunklen Schatten trinkt,
 Und er an Delphi's Riff in Schlummer sinkt. —