

Berichte über die bei den Versammlungen des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande gehaltenen Vorträge.

(Vgl. B. J. 128 S. 98 ff.).

Am Sonntag den 8. Oktober 1922 unternahm der Verein unter Führung von Reg.-Baumeister a. D. W i l d e m a n, Landesbaumeister bei der Denkmalpflege der Rheinprovinz, eine W a s s e r b u r g e n - W a n d e r u n g.

Von der Station Kottenforst wanderte man zunächst durch den herbstlich gefärbten Wald nach L ü f t e l b e r g. Unter der mächtigen Kastanie vor dem Burgtore in Lüftelberg gab der Führer einige kurze geschichtliche Erläuterungen über die hl. Lüftildis, nach der der Ort seinen Namen führt, sowie über die B u r g, die [nach dem Werk: „Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Rheinbach“, herausgegeben von P. Clemen, bearbeitet von E. Polaceck] 1358 zuerst erwähnt worden ist, als Thiderich von Volmestein seine Lufterberga genannte Herrlichkeit an die Brüder Johann und Conzen von Vischenich verkaufte. Nach einigen weiteren Bemerkungen über die Unterschiede der Höhen- und Niederungsburganlagen, der bei den Wasserburgen meist auf je einer Insel liegenden Vorburg (landwirtschaftlicher Wirtschaftshof) und der Hauptburg (Herrenhaus), sowie den ältesten bekannten Vorläufern der Wasserburgen, den sogenannten „Motten“ (vergl. Renard: „Rheinische Wasserburgen“) schloss sich zunächst die äussere Besichtigung dieses unter Verwendung gotischer Bauteile im Anfang des 18. Jahrhunderts so ausserordentlich malerisch, geschickt und wohlproportioniert zur heutigen Form umgebauten Wasserschlosses an. Dank dem Entgegenkommen des jetzigen Besitzers Herrn H. v. Jordans war auch ein Einblick in die behaglichen Innenräume gestattet. Der Hauptsaal zeigte leider noch erhebliche Spuren der Zerstörungen aus dem Jahre 1919. Nach einer kurzen Besichtigung der um die Wende von 1200 im rhein. Übergangsstil entstandenen, scheinbar im Bauen von Westen nach Osten fortgeschrittenen P f a r r k i r c h e und ihrer hübschen Detailausbildung — namentlich am Chorhaus — führte ein kleiner Umweg an dem in einer Kiesgrube südlich des Dorfes freigelegten R ö m e r k a n a l vorbei, der Hauptwasserleitung nach Köln, die hier das östliche Swistbachsteilufer ehemals auf vielbogigem Aquädukt, aus Richtung Rheinbach kommend, und den Bach in mehreren Metern Höhe überquerend erreichte.

Der Durchmarsch durch das langgezogene, nüchterne Meckenheim wurde bald durch neue anmutige Landschaftseindrücke und dann vor allem durch die hochinteressante, in ihren noch gut erhaltenen Hauptteilen romanische Burg Münchhausen belohnt. Schon Ende des 9. Jahrhunderts wird sie unter den Gütern der damals so mächtigen Abtei Prüm erwähnt. Im Jahre der Gründung des Kölner Domes 1248 ist Erzbischof Konrad von Hochstaden Herr der Burg. Der mächtige, runde Bergfried und der nordöstliche Torbau sind in der Hauptsache aus Betonblöcken des Römerkanals errichtet, der scheinbar seit dem 11. Jahrhundert mangels an nahem und brauchbarem Bruchsteinmaterial gern in dieser Gegend als Steinbruch benutzt worden ist (z. B. auch bei Kloster Schillingscapellen bei Buschhoven). Der Turm von Münchhausen gehört damit zu der Gruppe von romanischen Rundtürmen, die, wie der Bergfried der Burg in Rheinbach und der Hexenturm in Walberberg, neben nahezu gleicher Grösse, demselben Material (römisches Gusswerk und Tuff) und endlich sehr verwandter innerer Anlage nicht nur gleichzeitige Entstehung, sondern vielleicht sogar eines Meisters Hand verraten. Merkwürdig ist ferner, dass die beiden noch erhaltenen Torbauten in Rheinbach und Münchhausen im Unterbau fast nur römische Betonblöcke aufweisen. Die übrigen alten Bauteile, in die sich die neueren Wohn- und Wirtschaftsgebäude malerisch eingefügt haben, sind aus Brohltaltuff aufgebaut, so namentlich der eigenartig mehrfach im Grundriss gerundete Westbau.

Man befand sich noch kaum ausser Sichtweite von dieser so malerisch am Swistbach eingeschmiegtan Burganlage, als jenseits des Tonkrugbäckerortes Adendorf die spitzen Turmhelme und die gewaltigen Langdächer des Herrenhauses der Burg Adendorf auftauchten, dessen stattliche Ringweiher ebenfalls der von der Kalenborner Höhe kommende, hierhin abgeleitete Swistbach speist. Die in Urkunden aus der Mitte des 14. Jahrhunderts zuerst erscheinende Burg gehört mit ihren jetzigen, aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammenden Gebäudekomplexen zu den stattlichsten Wasserschlossanlagen der Rheinprovinz. Auch sie hat im Laufe der Jahrhunderte mannigfachen Besitzwechsel durchgemacht, wie alle Burganlagen dieser Art. [Der Ritter Paul von Mülhelhoven trug 1337 sein Haus zu „Auldendorp“ dem Markgrafen Wilhelm von Jülich auf. 1404 teilen sich das Erzstift Köln und die Herren von Saffenberg im Ahrtal in das Besitztum. Durch Vererbung gelangen Mitte des 15. Jahrhunderts die von der Leyen in den Besitz, die 1659 auch das benachbarte Münchhausen erwarben und bis 1829 auf Adendorf sassen.] Der jetzige Besitzer Graf v. Loë auf Haus Wissen bei Weeze hatte eine Besichtigung der z. T. sehr stattlichen Innenausstattungen des sich um einen quadratischen Binnenhof gruppierenden Herrenhauses gestattet. Der anregende Rundgang endigte im Parke an den breiten Weihern.

Nachmittags wurde der bisherige südöstliche Kurs rechtwinklig nach Nordosten abgebogen. Und ebenso änderte sich das Landschaftsbild. Die freie, von den Eifelbergen gegen den Swistbach sanft abfallende Ebene rück-

wärts lassend, gelangte man nach Überschreiten einer leichten Höhe bei dem Grimmsdorfer Hofe in ein sehr idyllisches, von Hochwald eingerahmtes Wiesental, welches nach kaum dreiviertelstündiger Weiterwanderung zum Höhepunkt des Tages, dem Schloss Gudenu, führte. Schon beim Herannahen liessen die zahlreichen, beschieferten Zwiebelhelme, die aus den Baumkronen der Gärten hervorlugten, einen besonderen Genuss ahnen. Die wahrscheinlich schon im 13. Jahrhundert gegründet, in ihren ältesten erhaltenen Teilen gotische, im 16., 17. und 18. Jahrhundert erweiterte und umgebaute, ausserordentlich umfangreiche Schlossanlage brachte mit ihren Toren, Eckflankierungstürmen, Erkern und verschiedenartigsten Gebäudetrakten und dem erst in jüngster Zeit durch E. v. Seydel-München zu einem wohnlichen Lichthof umgestalteten, ältesten Binnenhof immer neue eindrucksvolle Bilder. Den schönsten Ausblick auf die Hauptburg hatte man von Norden über den hier auffallend breiten Ringweiher. Kaum weniger reizvoll als die Burg selbst erschien der noch in der regelmässigen Anlage des 17. Jahrhunderts erhaltene, von Hochwald eingerahmte Park mit seinen Spätrenaissancespringbrunnen, Grottenräumen, Figuren, Wasserspielen und seltenen Bäumen. Ein kurzer Überblick über die bewegte Geschichte dieser seit der Mitte des 14. Jahrhunderts durch Heirat zur Herrschaft Drachenfels gehörenden Burg, die noch 1468 durch Erzbischof Rupprecht von der Pfalz erobert, 1477 wieder durch Heirat an die Waldbott von Bassenheim, 1735 an die Vorst zu Lombeck, 1812 an die Mirbach zu Harff gelangte und danach noch zweimal verkauft wurde, bis sie 1882 Kommerzienrat Franz Karl Guilleaume aus Köln kaufte, war der ebenfalls dankenswert erlaubten Besichtigung vorausgegangen.

Am 12. November 1922 sprach Direktorialassistent Dr. Oelmann über den Ursprung des gallorömischen Städtewesens. Der Inhalt des Vortrags deckt sich mit dem B. J. 128, S. 77 ff. erschienenen Aufsatz.

Am 10. Dezember 1922 fand die übliche Feier von Winckelmanns Geburtstag statt. Den Festvortrag hielt Prof. H. Schrader aus Frankfurt a. M. über Phidias. Er gab darin eine Übersicht über die wesentlichsten Ergebnisse seiner seit mehreren Jahren betriebenen Studien, die inzwischen in ausführlicher Darstellung in einem kürzlich erschienenen Werke (Phidias, Frankfurter Verlagsanstalt 1924) vorgelegt worden sind. Wir begnügen uns daher damit, statt eines eingehenden Berichtes, der ohne zahlreiche Abbildungen nicht verständlich sein würde, den Gedankengang des Vortrages nach H. Schraders eigenen Angaben mitzuteilen. Schrader ging aus von dem einzigen Werke des Phidias, von dem wir eine anschauliche Kenntnis besitzen, von der Parthenos. Er versuchte ihre künstlerische Eigenart schärfer zu formulieren als es bisher geschehen ist und fand sie in der Verbindung einer blockartig geschlossenen, sozusagen architektonischen Gestaltung mit feinsten seelischer Belebung. So

wurde ihm der gewaltige Eindruck der kolossalen Götterbilder des Phidias verständlich: sie verwirklichten in plastischen Formen die in der homerischen Dichtung geprägten menschlich-individuellen Göttergestalten — das Göttliche andeutend in der architektonischen Gesetzlichkeit der Gesamtkomposition, das Menschenähnlich-Individuelle in einer so zum ersten Male versuchten Vertiefung des geistigen Ausdruckes. Von hier aus bestätigte sich Schrader die von Kekule einst mit vorsichtiger Zurückhaltung ausgesprochene Vermutung, dass die „Demeter“ des Typus von Cherchel auf ein Original des Phidias zurückgehe; zu dieser „Demeter“ hatte er schon vor Jahren die „Kora“ Albani gestellt. Diese beiden Göttergestalten, massgleiche Kopien von Bronzewerken, vermitteln uns über das hinaus, was die stark verkleinerten Nachbildungen der Parthenos lehren können, einen anschaulichen Eindruck vom persönlichen Stil des Phidias, soweit dies Kopien überhaupt zu leisten vermögen. Namentlich der wundervolle Kopf der „Kora“ Albani, athmend von Leben, lässt ahnen, was es eigentlich mit der götterschaffenden Kraft des Phidias auf sich hatte. Auf dieses Ergebnis früherer Studien fiel nun neues Licht durch Schraders Beobachtung, dass sich unter den dekorativen Skulpturen des Zeustempels zu Olympia Stücke finden, die offenbar unter dem Eindruck von Gestalten wie die „Kora“ Albani geschaffen worden sind. Es handelt sich um die kleine, drei Zwickelfiguren des Westgiebels umfassende Gruppe, die, wie man längst erkannt hat, von der in sich gleichartigen Hauptmasse der Olympia-Skulpturen, Giebelfiguren wie Metopen, durch das Material — sie ist aus pentelischem, alles übrige aus parischem Marmor gearbeitet — und durch den Stil sich deutlich unterscheidet. Der Kopf der jungen Frau aus dem linken Zwickel des Westgiebels ist eine Umsetzung des Korakopfes in dekorative Marmorarbeit. Damit ist die nach Treus Vorgang wohl allgemein angenommene Auffassung dieser drei Westgiebelfiguren als später Kopien der irgendwie beschädigten Originalstücke widerlegt: es sind Werke eines jüngeren, unter Phidias Einfluss stehenden Meisters, der, vielleicht nach einer Unterbrechung in den Skulpturarbeiten, die letzten Stücke des Westgiebels hergestellt hat. Der pentelische Stein, damals schwerlich ausserhalb attischer Werkstätten verwendet, weist auf einen attischen Künstler. Es liegt überaus nahe, in diesem von Phidias beeinflussten Attiker Alkamenes, den hervorragendsten Schüler des Phidias, zu erkennen, dem Pausanias den olympischen Westgiebel zuschreibt, und anzunehmen, dass er im Gefolge des Phidias nach Olympia gekommen sei, als dieser, offenbar mit seiner ganzen Werkstatt, dorthin übersiedelte, um das Zeusbild zu schaffen. Es ist wie ein Siegel auf diese Vermutung, dass der ohne Zweifel nach Phidias Anweisungen hergestellte Plattenbelag vor der Basis des Zeusbildes aus attischem Material, eleusinischem schwarzem Kalkstein und weissem pentelischem Marmor besteht. Zwei wichtige Folgerungen ergeben sich aus diesen Zusammenhängen. Erstens: die fast allgemein von der modernen Kritik verworfene Angabe des Pausanias über die Künstler der Olympiagiebel wird für den Westgiebel bestätigt mit der Einschränkung, dass Pausanias übertreibend den ganzen Westgiebel, nicht nur jene drei Figuren,

auf Alkamenes zurückführt; zweitens: die alte Streitfrage, ob Phidias den olympischen Zeus vor oder nach der Parthenos geschaffen habe, wird zu Gunsten der ersteren Annahme entschieden. Denn da der Tempel höchst wahrscheinlich im Jahre 457 v. Chr. fertig da stand, um 460 also auch die letzten Teile des Westgiebels hergestellt worden sind, wird die Berufung des Phidias nach Olympia in diese Zeit, die Arbeit am Zeus in die Jahre 460—450 zu setzen sein. Damit ist aber auch die bisher immer gegen die Mitarbeit des Alkamenes an den Olympiaskulpturen geltend gemachte chronologische Schwierigkeit — Alkamenes hat noch 403 v. Chr. gearbeitet — aus dem Wege geräumt. Denn seine Arbeit fällt ganz an das Ende der Bauzeit des Tempels, kann gut 12—15 Jahre später liegen als der etwa um 475 v. Chr. zu setzende Baubeginn. Wenn er, wie anzunehmen, als junger Mann nach Olympia kam, war er um 480 v. Chr. geboren, kann also sehr wohl noch um 403 v. Chr. tätig gewesen sein. Ist aber so die eine Hälfte der Angaben des Pausanias über die Künstler der Giebel durch den Befund sozusagen urkundlich bestätigt, so wird man sich ernstlich fragen müssen, ob nicht auch die moderne Kritik an der anderen Hälfte über das Ziel hinauschießt. Auch hier wird Pausanias Glauben verdienen: Paionios ist wirklich, wie er angibt, der Schöpfer des Ostgiebels. Ungenau ist diese Notiz nur insofern, als sie zu eng gefasst ist. Denn die beiden Giebel sind in Komposition und Stil so nahe miteinander verwandt, dass die Modelle von einem Künstler entworfen und in ihrer Ausführung überwacht sein müssen. Und das gleiche gilt von den Metopen, deren Künstler Pausanias verschweigt. Wir werden annehmen, dass Paionios die Tonmodelle (*τύποι*) für den gesamten Skulpturenschmuck des Tempels geliefert und deren Ausarbeitung in straff geleiteter Werkstatt durchgeführt hat — mit alleiniger Ausnahme jener drei auf Alkamenes zurückzuführenden Figuren. Die von Brunn hervorgehobenen stilistischen Zusammenhänge zwischen den Giebeln und dem urkundlich gesicherten Werk des Paionios, der Nike, zeugen für Pausanias Angabe und ergeben die Gewissheit, dass wir in der Hauptmasse der Olympiaskulpturen ältere Werke, in der Nike eine wesentlich jüngere Arbeit desselben Meisters besitzen, der damit für uns der am besten bekannte griechische Bildhauer wird, der einzige zugleich, an dem die Spannweite einer Künstlerpersönlichkeit in einem Jahrhundert gewaltigen Fortschrittes für uns ablesbar ist. Auch die so viel erörterte Frage nach der Heimat des Stiles der Olympia-Skulpturen ist damit beantwortet: Brunn behält Recht, mit seiner Anknüpfung an die nordgriechisch-ionische Kunst der Heimat des Paionios, der ionischen Kolonie Mende an der thrakischen Küste, nur dass die Abhängigkeit der Komposition des Westgiebels von dem Gemälde des Kentaurenkampfes im athenischen Theaion frühe Beziehungen des Meisters zu Athen bezeugt, die dann auch später in der Tätigkeit für die von Athen protegierten Naupaktier hervortreten.

Nicht minder wichtig ist diese Gedankenreihe für unsere Anschauung von der Kunst des Phidias. Wir erkennen ihre Züge wieder in dem Werke seines grössten Schülers und finden darin die Bestätigung dessen, was die Kopien — immer zweifelhafte oder abschwächende Zeugen — uns zu sagen haben.

Von diesem gesicherten Boden aus sucht nun Schrader auch dem alten und noch längst nicht genügend geklärten Problem der Beteiligung des Phidias an den Parthenonskulpturen eine Lösung abzugewinnen. Lösbar scheint ihm vor allem — und darauf beschränkte sich seine Darlegung — die Frage nach den Meistern der beiden Giebelgruppen. Wolters hat richtig beobachtet, dass die Modelle für beide Giebelgruppen fertig gestellt waren, ehe die Rückwände der Giebel errichtet wurden. Denn vorher mussten die unter den schwersten Figuren angeordneten Eisenbarren in die dafür hergerichteten Bettungen des wagerechten Geison eingelegt worden sein. Dies aber konnte nur geschehen auf Grund eines die räumliche Anordnung aller Figuren festlegenden Entwurfes. Also vor Errichtung des Dachstuhls, um 440 v. Chr., waren für beide Giebel die Tonmodelle vollendet; deren Herstellung fällt mithin in dieselbe Zeitspanne von höchstens 7 Jahren, in der auch die gewaltige künstlerische und technische Leistung des Goldelfenbeinbildes der Parthenos vollbracht worden ist. Gleichzeitig sind aber auch die 92 Metopenreliefs und, wie Schrader aus technischen Kennzeichen zu erweisen sucht, der 160 m lange Fries entworfen und in Marmor ausgeführt worden. In fieberhafter Tätigkeit muss in diesen wenigen Jahren alles was den Meissel führen konnte für den Parthenon gearbeitet haben. So kann keine Rede davon sein, die längst, namentlich von Kekule, beobachteten Unterschiede zwischen den beiden Giebeln aus zeitlichem Abstände zu erklären: wenigstens im Entwurf müssen beide gleichzeitig entstanden sein. Auch eine über allgemeinste Beratung hinausgehende Beteiligung der Phidias wird überaus unwahrscheinlich, da die Arbeit an der Parthenos, die mit all ihrem überreichen Schmuckwerk eine plastische Welt für sich darstellt, ihm schwerlich dazu die Zeit liess.

Aus einer vergleichenden Betrachtung der räumlichen Anordnung der beiden Giebelgruppen ergibt sich Schrader eine durchgehende grundsätzliche Verschiedenheit, die sich entsprechend auch in der Modellierung des Nackten wie des Gewandes wiederfindet. Alles zusammengenommen führt für den Westgiebel auf Paionios: die flächenhafte Ausbreitung der Gestalten in der Hauptebene des Giebels und ihre klare Sonderung von einander, damit zusammenhängend die ausschlaggebende Bedeutung des Konturs, das vorwiegende Interesse an der Einheitlichkeit der Erscheinung im Nackten wie im Gewande, die fast ornamentale Verwendung des Gewandes zur Umschreibung und Verdeutlichung der Körperform — alles sind Züge, die auf altertümlicher Stufe die Olympiaskulpturen, in reifer Ausbildung die Nike der Naupaktier kennzeichnen. Einzelne Figuren erlauben unmittelbaren Vergleich: die ganz in der Fläche gehaltene weich geschwungene Bewegung des sich aufrichtenden „Kephissos“ des Parthenon-Westgiebels findet sich wieder im „Alpheios“ des olympischen Ostgiebels; die Nike der Naupaktier ist in Körperform, Bewegung, Gewandstil aufs nächste verwandt der Iris des Parthenon-Westgiebels — ja, sogar der kühne Kunstgriff, die Nike an dem weit zurückflatternden Gewande gleichsam aufzuhängen, kehrt wieder an der Wagenlenkerin des Poseidon und das bei beiden aus dem Gewande nackt hervortretende Bein, das Getier, das zu ihren

Füssen hervorschießt — dort ein Adler, hier ein Delphin — vollenden die Ähnlichkeit.

Die Figuren des Ostgiebels bewegen sich in voller Freiheit im Raum, leben im Raum. Sie sind zu geschlossenen Gruppen zusammengefasst, deren Interesse sich nicht im Umriss erschöpft, sondern erst innerhalb des Umrisses beginnt. Das klare, deutlich abgesetzte Nebeneinander, z. B. der Gruppe des Kekrops mit seiner Tochter ist ersetzt durch das unlösliche Ineinander der „Tauschwestern“. In der Behandlung des Nackten ein beherrschendes Interesse an dem Aufbau, an der organischen Gliederung, im Gewand eine vollendete Durchdringung des toten Stoffes und des lebendigen Körpers zu einer unendlich reichen Gesamtwirkung. Gewiss sind hier Züge, die sich in der Kunst des Phidias wiederfinden lassen: das Gewand der „Tauschwestern“ ist aus dem der „Kora“ Albani, aus der reichen, neben dem Körper selbständigen Stofffülle entwickelt; aber diese Entwicklung ist vollzogen unter dem deutlichen Einfluss von Vorbildern, die auf dem Boden altionischer Tradition erwachsen sind, wie etwa die prachtvolle Berliner Gewandfigur aus Venedig. Aus beiden einander entgegengesetzten Auffassungen ist eine dritte, selbständige geschaffen. Diese Neuschöpfung sucht Schrader als das Werk des Alkamenes zu erweisen, der, in der antiken Überlieferung gerade als Marmorbildhauer hochberühmt, vielleicht Ostgriecher von Geburt, als Schüler des Phidias eine Verschmelzung alter ionischer Tradition mit der monumentalen Kunst seines Lehrers durchgeführt habe. Schrader knüpft hier an die Vorstellung von der Kunst des Alkamenes an, die Winter durch die Rückführung der Prokne-Gruppe des Akropolis-Museums auf ihn begründet hat. In der Prokne wie in der von Winter einleuchtend richtig mit ihr zusammengestellten weiblichen Gewandfigur aus der pergamenischen Bibliothek, vielleicht einer Aphrodite, ist jene Milderung der herben Kunst des Phidias durch schwungvollere Haltung, gleichmässigeres Durchwirken des Körpers durch das Gewand, Zerteilung der Gewandmasse deutlich zu spüren. Hier ist ein erster, noch unvollkommener Versuch jener Durchdringung von Körper und Gewand, die für den Parthenon-Ostgiebel bezeichnend ist. In der Prokne begegnet zugleich, noch ungefüge, jene zwei Gestalten in einheitlichem Umriss zusammenschliessende Gruppierung, wie sie die „Tauschwestern“ in nie wieder erreichter Vollendung vor Augen stellen. Die Prokne-Gruppe wird von Pausanias als Weihgeschenk des Alkamenes bezeichnet. Es ist überaus wahrscheinlich, dass dieser Alkamenes der berühmte Bildhauer, die Gruppe also sein Werk war. Schrader findet dafür eine neue Bestätigung in dem Nachweis, dass die Koren des Erechtheion, die offensichtlich an jene beiden Frauenbilder als reifste Gestaltung des gleichen Bildungsprinzips anzuschliessen sind, in den Einzelheiten der ornamentalen Durchbildung des Haares Zug für Zug mit dem einzigen uns in Kopien erhaltenen urkundlich gesicherten Werke des Alkamenes, mit dem Hermes Propylaios, zusammengehen. Es ist danach anzunehmen, dass Alkamenes das Modell geschaffen hat, nach dem jene 6 Koren mit der üblichen Freiheit der Einzelausführung gearbeitet worden sind. Die Koren aber sind von den „Tauschwestern“ stilistisch nicht zu trennen.

So rundet sich das Werk des Alkamenes zu stattlicher Fülle. Frühwerke — die drei Figuren aus dem olympischen Westgiebel, — Werke sich entwickelnder Selbständigkeit — die Proknegruppe und die pergamenische Göttin, — Werke der vollendeten Meisterschaft — die Figuren des Parthenon-Ostgiebels — stehen nebeneinander, unter sich deutlich verbunden vor allem durch das gleiche weibliche Ideal, das, sehr verschieden von der heroischen Straffheit der Frauen des Paionios wie von der grossartigen Wucht der Göttinnen der Phidias, etwas lastendes, erdenschweres, elementarisches an sich hat, etwas, das altionische Überlieferungen — man denkt an die Sitzfiguren vom heiligen Weg nach Didyma — in Erinnerung ruft. Alkamenes, in der antiken Tradition den Grössten gleichgestellt, wird eine der lebendigsten Künstlergestalten des Altertums. Phidias aber, sein Lehrer, wird nicht kleiner dadurch, dass wir das Werk seines grössten Schülers abscheiden — nur desto gewaltiger tritt neben der weicheren Anmut des Schülers seine herbe Grösse zu Tage.

Am 21. Januar 1923 sprach Prof. Krischen aus Aachen über: Jönische Bauten in Kleinasien und den Aufbau des Mausoleums in Halikarnass. Der Vortrag ist im Jahrbuch 128 S. 1 ff. erschienen.

Am 11. Februar 1923 sprach Prof. Winter über Polygnot. (Hierzu Taf. VIII u. IX.)

Die Stellung, die Athen in den Jahrzehnten nach den Perserkriegen in der Kunst eingenommen hat, ist durch die Namen Aeschylos, Phidias und Polygnot bezeichnet. Dem grössten Dichter und dem grössten Bildhauer steht der grösste Maler der Zeit zur Seite. Die Werke der drei Meister, auf so verschiedenen Kunstgebieten sie lagen, waren von gleichem Geiste. In ihnen ist die hohe ethische Auffassung, zu der das gewaltige Erlebnis der Perserkriege emporgeführt hatte, am eindringlichsten und kraftvollsten zum Ausdruck gekommen. Waren Aeschylos und Phidias geborene Athener, so gehörte Polygnot zu den ionischen Künstlern, die schon seit der Mitte des 6. Jahrhunderts in immer wachsender Zahl nach der griechischen Halbinsel hinübergewandert und hier ansässig geworden sind. Er stammte aus einer Künstlerfamilie von der im nordgriechisch-ionischen Gebiet gelegenen Insel Thasos und hatte bei seinem Vater, dem Maler Aglaophon, seine Ausbildung erhalten, wie ebenso sein Bruder Aristophon, der ihm gefolgt ist, als er nach Athen übergang, dorthin gezogen, wie man vermutet, durch Kimon, unter dessen Staatsleitung Thasos i. J. 463 in den Verband des attischen Reiches eingegliedert worden ist. Mit ihm hielt die monumentale Malerei in Athen ihren Einzug und diese war es, nicht wie danach, unter der Verwaltung des Perikles, die Marmorskulptur, die nun in erster Linie für die dekorative Ausgestaltung der öffentlichen Gebäude herangezogen worden ist. Die damals entstandenen Heiligtümer des Theseus und der Dioskuren und die Stoa Poikile, wie ebenso der aus der marathonischen Beute von den Athenern geweihte Athenatempel

in Plataeae haben ihren Bildschmuck in grossen, die Innenwände bedeckenden Gemälden erhalten, und an der Herstellung dieser Gemälde hat Polygnot einen Hauptanteil gehabt. Ein grosser Auftrag gleicher Art hat ihn vorübergehend von Athen nach Delphi geführt, wohin er zur Ausmalung der im Norden des Apollobezirks gelegenen Halle der Knidier berufen wurde. Bei den in athenischen Diensten ausgeführten Arbeiten finden wir ihn mit mehreren Malern, mit einem sonst unbekanntem Onasias und mit dem Bruder des Phidias Panainos, aber mit keinem in so enger und dauernder Gemeinschaft wie mit Mikon verbunden. Mit diesem hat er sich in die Ausmalung des Dioskurentempels und der Stoa Poikile, wahrscheinlich auch des Theseion, geteilt. Die Gemälde der beiden standen auf den Wänden dieser Gebäude nebeneinander. Sie werden in Stil und Komposition gleichartig gewesen sein, wie sie es nach ausdrücklichem Zeugnis in der koloristischen Behandlung waren, und wir werden sie, soweit es sich um die formale Ausführung handelt, als eine Einheit nehmen, das über die einen Ausgesagte oder sonst Ermittelbare zugleich als für die anderen gültig betrachten dürfen.

Die Darstellungen dieser Gemälde waren dem griechischen Mythos entnommen, der Theseus- und der Dioskurensage, und dem homerischen Epos, dem auch die Stoffe für die zwei Bilder in Delphi entnommen waren, die das zerstörte Troja und die Unterwelt darstellten. In ihnen war den Griechen Heroengeschichte in grossem Stile geschildert. Sie sind im Altertum ähnlich bewundert worden, wie in der neueren Zeit die Fresken Giottos und der Meister aus diesem Kreise, denen sie der Stufe nach vergleichbar sind. Die Gemälde sind mit den Gebäuden, die sie enthielten, zu Grunde gegangen. Wenn wir nun von der Kunst dieser Meister nichts mehr sehen, aus direkter Überlieferung, die in allerlei schriftlichen Nachrichten vorliegt, nur von ihr hören, so bringt uns doch eine andere mittelbare Überlieferung so weit an sie heran, dass wir etwas von anschaulicher Vorstellung gewinnen. Diese ist in Bildern attischer Vasen vorhanden, deren Verfertiger in der Zeit jener grossartigen Entfaltung der monumentalen Malerei ihre im Kleineren und Bescheideneren sich haltende Tätigkeit in Athen ausgeübt haben. Sie haben das Entstehen jener grossen Werke mit erlebt, sie täglich vor Augen gehabt und unter den starken Eindrücken, die sie von ihnen empfingen, das, was sie sahen und bewunderten, mit der ganzen Lebhaftigkeit und Sicherheit, mit der das griechische und insbesondere das attische Kunsthandwerk immer den Fortschritten und Neuerungen der grossen Kunst gefolgt ist, aufgenommen und sich zu eigen gemacht. Ein neuer Stil, eine neue Kompositionsweise, neue Figurenmotive erscheinen jetzt in den Bilddekorationen der Vasen. Unverkennbar äussert sich darin der Einfluss der grossen Malerei und nachweislich der des Polygnot und Mikon, denn gerade für deren Werke bezeugte Züge kehren hier wieder und zwar in Darstellungen gleichen Inhaltes, die sich damit als in Anlehnung an jene grossen Gemälde entstandene Bilder zu erkennen geben. Derart sind die der Ausführung nach hervorragendsten aus dieser Gruppe von Vasenbildern, ein Krater mit der Darstellung der um

Herakles und Athena versammelten Führer des Argonautenzuges (Taf. VIII, 2), ein ähnlich grosser Krater mit dem Bilde der Amazonenschlacht (Taf. IX, 1) und das Fragment eines anderen grossen Gefässes, auf dem der Kampf der Kentauren und Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos dargestellt war (Arch. Zeitung 1883, Taf. 17).

Wenn wir nun diese und andere stilistisch gleichartige Vasenbilder benutzen, um eine Vorstellung von den Gemälden des Polygnot und Mikon zurückzugewinnen, so müssen wir im Auge behalten, dass wir es nicht mit ins Kleine übertragenen eigentlichen Nachbildungen zu tun haben. Die Bildmalerei auf den Vasen unterlag anderen Bedingungen. Sie war ein Teil der Gesamtdecoration der Gefässe, auf denen sie angebracht war, hatte als solcher eine dekorative Aufgabe und musste sich dem Ganzen des Schmuckwerks harmonisch einfügen. Das Ganze war in nur zwei Tönen, schwarz und rot, gehalten und die dekorative Wirkung erforderte eine möglichst gleichmässige Verteilung der beiden Töne, die durch schwarzes Abdecken des Grundes um die auf den roten Naturton des gebrannten Gefässes aufgezeichneten Figuren erreicht wurde. Das hatte für die Figuren eine Isolierung auf der Fläche, für den Grund eine durchgehende einheitliche Färbung zur Folge.

Die Figuren sind nicht in einer Reihe friesartig, sondern in mehr oder wenig abgestuften Höhen staffelförmig angeordnet. Solche Art von Anordnung begegnet uns auf den Vasen hier zum ersten Mal. Aus den Beschreibungen der delphischen Bilder bei Pausanias, in der die Stellung aller einzelnen Figuren auf der Fläche angegeben ist, geht hervor, dass sie Polygnot auf seinen Gemälden angewendet hat, und da uns in der älteren Kunst, in der wir durchaus die einreihige Anordnung festgehalten finden, nirgend etwas gleichartiges begegnet, gibt sie sich als eine der Neuerungen der polygotischen Malerei zu erkennen. Sie ist von dieser in die Vasen übergegangen. Der mit ihr erreichte Fortschritt lag nicht so sehr in der Loslösung der Darstellung von dem Zwange der einreihigen, rein parataktischen Gliederung, als darin, dass der Grund nicht mehr indifferent behandelt, sondern als ein Teil der Darstellung selbst mit in diese einbezogen war. Er war als landschaftliches Terrain gekennzeichnet. Auf den Vasen sind über den hier gleichmässig schwarzen Grund hin verschieden bewegte Terrainfalten und dazwischen Einzelnes von Vegetation, Pflanzen, Sträucher und Bäume in hellen Linien eingezeichnet. Dieselbe einfarbige Behandlung des Grundes, nur nicht in schwarz, sondern in einem entweder ganz hellen oder mittleren dunklen Ton, hat man nun auch für die Gemälde angenommen und danach die Darstellung entweder als bis oben hin terrassenartig ansteigendes Felsterrain, auf dem die Figuren in wechselnden Höhen übereinander hin verteilt wären, oder vielmehr als in die Tiefe sich ausdehnende Bodenfläche aufgefasst, die von hohem Augenpunkte gesehen dargestellt sei und auf der die Figuren, die in Wirklichkeit hintereinander sich bewegend gedacht seien, übereinander erschienen. Diese von den Vasen her genommene Vorstellung wird den Gemälden nicht gerecht, sie beruht auf einer Verkennung der Tatsache, dass die Vasenmalerei

mit so viel geringeren Mitteln, beschränkt auf die zwei Töne und durch ihre dekorative Aufgabe auf einen gleichmässigen Wechsel dieser zwei Töne angewiesen, alles, was in den Gemälden durch verschieden abgestufte farbige Behandlung deutlich gemacht war, gar nicht oder nicht entsprechend ausdrücken konnte. Wie die landschaftliche Darstellung gemeint ist, vermochte die Vasenmalerei nur durch das Gegenständliche der Szenerie erkennbar zu machen. An Beispielen der Art fehlt es nicht. Wir finden sie in einigen Bildern, die sich als nächst jüngere unmittelbar an die mit der polygnotischen Malerei gleichzeitigen anschliessen. Auf einer Vase (Taf. IX, 3) ist der Sonnenaufgang dargestellt. Helios steigt mit seinem Gespann aus dem Meere auf, links sieht man den Strand in Höhenzügen ansteigend. Hier ist es klar, dass der Raum über Helios, der über die oberen Linien der Strandhöhen sich fortsetzt, als Luftraum gedacht ist. Ähnlich ist auf der Talosvase (Taf. IX, 2) rechts ansteigendes Terrain, links ein Schiff am Strande liegend, also nicht Raumtiefe, sondern über dem Wasser und der Bodenerhebung liegender Luftraum dargestellt, ebenso auf der wieder etwas jüngeren Ficoronischen Ciste (Springer-Michaelis, Handbuch ¹² S. 323, Abb. 597), die mit ihrer in Metall gravierten Zeichnung den Vasen nächst verwandt, ihnen in der Genauigkeit und Grösse der Darstellung überlegen, unter den an die grosse Malerei sich anschliessenden Bildwerken an hervorragender Stelle steht.

Dieses selbe landschaftliche Motiv hat auch schon Polygnot in seinem Iliupersisbilde verwendet, das auf seiner rechten Seite den vor der Stadt Troja liegenden Strand und das Meer mit den Schiffen zeigte. War hier aber, wie es nicht zweifelhaft sein kann, der obere Teil des Hintergrundes als Luftraum gemeint, so war er gewiss auch als solcher durch die farbige Behandlung kenntlich gemacht, wie es Schöne schon einmal (Arch. Jahrb. 1893, S. 191, Neue Jahrb. für d. klass. Alt. 1912 XXIX S. 199) mit der Frage, ob nicht der Grund auf den polygnotischen Gemälden verschieden von den Vasen mehrtonig behandelt gewesen sei, angedeutet hat. Die Vasenmaler haben dem dekorativen Zusammenklang von Schwarz und Rot zuliebe den ganzen Grund gleichmässig abgedeckt und dadurch den landschaftlichen Teil der Darstellung unklar gemacht. Diese wird sofort klar, wenn man sich einmal die Bilder in mehrfarbige Behandlung umsetzt, wie es der in Taf. IX, 4 wiedergegebene Versuch für die Ficoronische Ciste zeigt. Der untere geschlossene Teil des Hintergrundes, der, so oft diese Art Komposition auf den Vasen begegnet, als felsige Erhebung gekennzeichnet ist, muss im Lokaltone gefärbt gewesen sein, denn für die Figuren war die Tönung in der Lokalfarbe, die Behandlung der nackten Körper also im Fleishton, die der Gewänder, Waffen, Geräte usw. in den entsprechenden Tönen nach dem Ausweis der nach griechischen Vorbildern ausgeführten etruskischen Wandgemälde schon vor Polygnot durchaus üblich; die entsprechende Tönung ergab sich daraus für die landschaftliche Szenerie von selbst. Und der Luftraum kann demgegenüber nur in hellem Ton abgesetzt gewesen sein. Diese Darstellung war etwas Neues und Epochemachendes, sie war aber nicht ohne

Vorstufen, wofür ein älteres, noch aus dem 6. Jahrh. herrührendes etruskisches Wandgemälde der tomba della Caccia in Corneto (Taf. VIII, 1) das Zeugnis liefert. Hier ist Fischfang und Vogeljagd geschildert, Meer und anstossendes felsiges Ufer dargestellt, durch farbige Tönung von dem Luftraum darüber geschieden. Polygnot hat diese Art von Landschaftswiedergabe weiter ausgebildet und für die Darstellung grosser figürlicher Szenen erst wirklich verwertbar gemacht. Er ist damit ganz eigentlich zum Begründer der Darstellung mit landschaftlicher Szenerie geworden, die von da an für die Grosskomposition herrschend geblieben ist. Das ersehen wir aus dem in den Vasen des 5. und 4. Jahrhts. und in einem Stück wie der Ficoronischen Ciste vorliegenden Material, in dessen Bilde wir, was die Vasen ja nicht geben, gewiss eine Kopie, und zwar eine mit aller Feinheit und Sorgfalt ausgeführte Kopie eines hervorragenden Gemäldes erkennen dürfen.

Der grossen Malerei auch mit der Übernahme der farbigen Behandlung zu folgen, hätte die Vasendekoration über die Grenzen des mit ihren Mitteln Erreichbaren und im Rahmen ihrer Aufgaben Liegenden hinaus geführt. Keinerlei Schwierigkeiten oder Hindernisse standen dagegen einer vollkommenen Aneignung des Formenstils entgegen. Sie bestanden um so weniger, als die Formenführung in den polygnotischen Gemälden noch im Wesentlichen zeichnerisch, als farbig abgedeckte Zeichnung, noch ohne Anwendung von Licht- und Schattentönen, mit nur ganz geringen ersten Ansätzen von noch linienhaft gegebener Schattierung gehalten war.

Die Vasen sind nun stilistisch den Giebelskulpturen von Olympia nächstverwandt. Das markige Reckentum der Helden der Sage ist hier wie dort in denselben kraftvollen, fest und gross gebauten Gestalten verkörpert, die auf dem Bilde des Kraters von Orvieto (Taf. VIII, 2) in gesammelter Ruhe grade so fest, die einen hoheitsvoll, die anderen in mehr gelassener Sicherheit, selbstbewusst dastehen wie im Ostgiebel von Olympia Oinomaos neben seiner Gemahlin Sterope und Pelops neben der Königstochter Hippodamia, für die er die Wettfahrt mit Oinomaos wagt. Und es ist die gleiche wilde Leidenschaft, mit der in der Amazonenschlacht der Vase (Taf. IX, 1) die Kämpfer auf ihre weiblichen Gegner einstürmen, diese kühn und unnachgiebig den Angreifern Trotz bieten, und mit der im Olympiawestgiebel die Lapithen auf die Kenturen losschlagen und die Frauen sich des brutalen Zugreifens dieser erwehren. Die Figuren auf den Vasen sehen wie in Zeichnung übertragene verkleinerte Wiedergaben der Figuren der Giebelbilder aus. Dieser enge Zusammenhang ist in Weiterführung der in meiner Schrift „über die jüngeren attischen Vasen“ S. 46 ff. gegebenen Darlegungen ausführlicher von Hauser aus Anlass der Veröffentlichung der Amazonenvase Taf. IX, 1 (in Furtwänglers Griech. Vasenmalerei II S. 322 ff.) behandelt und unter der bisher ja ziemlich allgemein geteilten Annahme der Unglaubwürdigkeit der bei Pausanias vorliegenden Überlieferung über die Schöpfer des Olympiagiebels zu einem Versuch der Bestimmung dieser Künstler benutzt worden. Da auf die in Athen arbeitenden Vasenmaler eine Stilbeeinflussung von Olympia

nicht stattgefunden haben kann, müssten die Olympiaskulpturen von den Meistern oder einem der Meister herrühren, an deren in Athen ausgeführten Werken die dortigen Vasenmaler ihren Stil gebildet haben. In dem Kreise dieser Maler selbst wäre also der Künstler der Olympiaskulpturen zu suchen, was an sich keine Schwierigkeit böte, da viele der griechischen Künstler auf beiden Gebieten tätig gewesen sind und gerade für die Hauptmeister dieses Malerkreises, für Polygnot und Mikon, ein Schaffen auch in der Bildhauerei bezeugt ist, und was andererseits die malerischen Tendenzen, die man in den Olympiaskulpturen meint erkennen zu können, erklären soll. Auch von anderer Seite ist eine ähnliche Herleitung der Olympiagiebelwerke aufgestellt worden; nach Klein (Arch. Jahrb. 1918, S. 1 ff.) sollte Mikon deren Schöpfer gewesen sein, während Hauser ihn in Panainos, dem Bruder des Phidias, der durch das Gemälde der Marathonschlacht in der Stoa Poikile mit Polygnot in Arbeitsgemeinschaft verbunden erscheint, finden wollte. Das kann auf den ersten Blick bestechend erscheinen insofern, als die Namensform Panainos mit der des Paionios, den Pausanias als Schöpfer des Ostgiebels von Olympia nannte, zum Verwechseln ähnlich erscheint. Aber mit derartigen Hypothesen wird die Frage nicht gelöst.

Die von Schrader in dem Vortrag der vorigen Sitzung unseres Vereins (S. 225 ff.) gegebene Erklärung der Pausaniasüberlieferung überhebt uns jeden Zweifels. Nach ihr ist Paionios der Schöpfer der Olympiaskulpturen. Paionios aber, aus dem thrakischen Mende gebürtig, gehört demselben nordgriechisch-ionischen Kunstkreise an, aus dem Polygnot hervorgegangen ist. Dessen Kunst war nach dem Ausweis der von ihr abhängigen attischen Vasen gleichartig mit der Kunst der Olympiaskulpturen. In der Zugehörigkeit zu demselben Kunstkreise also ist die Gleichartigkeit begründet.

Mag aber die Gleichung Polygnot-Paionios, weil nur aus den Vasen als Auskunftsmaterial über die Kunst des Polygnot und also aus einer abgeleiteten Quelle gewonnen, nicht als hinreichend fest begründet erscheinen, so wird sie von anderer, durchaus einwandfreier Seite her, nämlich durch das in der Beschreibung der delphischen Gemälde Polygnots enthaltene Zeugnis gestützt. Die beiden Gemälde der Unterwelt und der Zerstörung von Troja waren in der Halle als Gegenstücke angebracht. Beide gleich gross — ein jedes enthielt nahe an 70 Figuren — entsprachen sich wie in der Wahl der Gegenstände, die für beide dem homerischen Epos entnommen waren, in der Art der Schilderung und im Aufbau der Komposition. Die gleiche eindrucksvolle, nur an wenigen einzelnen Stellen unterbrochene Ruhe, die über die Darstellung der grossen Versammlung stiller Schatten im Unterweltsbilde gebreitet war, lag über dem Bilde der Iliupersis. Hier war sie nicht wie dort gewissermassen durch das Thema gegeben und keine Tradition älterer Kunst konnte den Schöpfer des Gemäldes auf diese Art der Behandlung des Gegenstandes hinführen. In der älteren Kunst war kaum einer der epischen Stoffe beliebter gewesen, als gerade dieser. Alle früheren Darstellungen der Iliupersis aber, wie sie uns zahlreich in den Vasenbildern vor-

liegen, zeigen die Schrecken der Zerstörung selbst in den wildbewegten Szenen des Kämpfens und Mordens geschildert, sind Erzählungen von dem Sichvollziehen dieser Vorgänge. Das Bild der Iliupersis des Polygnot dagegen schilderte nicht die Zerstörung selbst, sondern zeigte die Stadt nach der Zerstörung mit den Leichen der Trojaner, mit den als Gefangene aus der Stadt herausgeführten Trojanerinnen, die, in Gruppen vor der Mauer sitzend, die Überführung in die Schiffe erwarteten. Von den Griechen war nur Neoptolemos allein noch mordend dargestellt, die anderen Fürsten standen zur Beratung und zum Urteil über Aias Frevel an Cassandra zusammen. Es war ein Situationsbild, das nicht die Handlung selbst in ihrem Sichvollziehen, sondern den nach der Handlung eingetretenen Zustand schilderte und das Gewaltige der Handlung in den Figuren der Helden zur Anschauung brachte.

Aus derselben Auffassung heraus ist das Bild des Ostgiebels von Olympia geschaffen als eine Darstellung nicht der Wettfahrt selbst, in der Pelops den Oinomaos besiegt und die Hippodamia gewinnt, sondern als eine Darstellung, in der die Helden in einer dem Beginn des Unternehmens vorausliegenden Situation gezeigt sind. Sie haben dem Zeus, der unsichtbar gedacht zwischen ihnen steht, vor dem Eintreten in den Wettkampf geopfert und stehen nun da, um sich zu ihren Gespannen hinzuwenden, Oinomaos selbstbewusst und herrisch, das Bild des auf sich selbst und seine Kraft vertrauenden; er hält das Haupt hoch und wendet dem Gotte den Rücken. Auch Pelops steht in hoher Haltung da, aber er hält den Kopf geneigt, er erhofft von dem Gotte den Sieg, und dass ihm der Sieg werden wird, ist durch die Wendung des Zeus zu ihm hin ausgesprochen. In den Figuren der Helden ist wie in Polygnots Gemälde der vorausgegangene Vollzug der Handlung, so hier der Ausgang der zu ihrem Vollzuge sich vorbereitenden Handlung verdeutlicht. Die Charakterisierung der Träger der Handlung ist an die Stelle der Erzählung der Handlung selbst getreten. In dieser gleichen Auffassung berührt sich das Schaffen des Polygnot mit dem des Meisters des Olympiagiebels. Ebenso deutlich, wenn nicht noch bestimmter wie in der mit Hilfe der Vasen erschliessbaren Gleichheit des stilistischen Formengestaltens, spricht sich in dieser Berührung aus, dass beide aus demselben Kunstkreise hervorgegangen sind.

Am 11. März 1913 sprach Direktor Lehner über einen gallo-römischen Wagen aus Frenz. Der Vortrag ist im Jahrbuch 128 S. 28 ff. erschienen.

Am 13. Mai 1923 fand ein Ausflug nach Brühl und Umgebung statt. Zunächst wurde unter Führung von Direktor Lehner die Römerschanze bei Villenhaus besichtigt, welche das Provinzialmuseum ausgegraben hatte. Ein Bericht darüber findet sich in dem in diesem Jahrbuch unten S. 256 ff. abgedruckten Jahresbericht des Bonner Provinzialmuseums.

Im Anschluss daran besichtigte der Verein unter Führung von Dr. W a c k e n r o d e r - Bonn das Schloss Brühl, das der Kölner Kurfürst Clemens August aus einer verteidigungsfähigen Wasserburg zu einer Sommerresidenz ausgestaltete mit Park, Wasser, heiteren Bauten und Figuren. Entstanden aus Sammlerneigung, Jagdleidenschaft und Luxusbedürfnis, stellt das Schloss mit seinem nur von ausgewähltem Geschmack bestimmten inneren Ausbau die bedeutendste Leistung des Rokoko in den Rheinlanden dar.

Es kam dem Vortragenden darauf an, davon zu überzeugen, wie hier in einzigartiger Weise die ganze Stilentwicklung vom Regence und Frührokoko zum Höhepunkt und Ende des Rokoko, sowie die Umkehr zum beginnenden Klassizismus in ausgezeichneten Beispielen vorliegt und wie man im Einzelnen an der Gestaltung von Wand, Deckenvoute und Decke, zusammen mit der Ornamententwicklung den Fortschritt verfolgen kann. Französische, deutsche und italienische Künstler holte sich der Kurfürst aus Bayern, seinem Heimatland, nachdem sein Hofarchitekt, der Westfale Schlaun, den Rohbau fertiggestellt hatte. Cuvilliés und seine erprobten Gehilfen schufen wie aus einem Guss in den Jahren 1728—1730 die ebenso prunkvollen wie intimen Wohnzimmer des Kurfürsten im Nordflügel. Regence und Frührokoko verbinden sich hier zu entzückenden Formen, ohne die dem Architekten heiligen Grenzen der Linien zu verwischen, während die entsprechende Zimmerflucht im Südflügel in den Jahren 1752—1757 in die Hände des Stukkateurs und des Malers geriet. Hier in den Prunkräumen sprengt das Ornament von Zimmer zu Zimmer immer mehr die Fesseln des Rahmens; das Rokoko bringt hier Gebilde hervor, die mit frohester Lebenslust alles überfluten und in Begleitung von Gold, Farbe und Malerei jubelnd voraneilen, bis sie schliesslich ermüden und zu naturalistischen, verwehenden Pflanzenformen werden.

Höhepunkt und Ablauf der Entwicklung von Form und Farbe verfolgt man noch einmal in den durch zwei Geschosse geführten Repräsentationssälen, dem Musiksaal mit seiner wild aufgeregten Deckenrahmung und seinen dagegen kühlen Felderteilungen im Stil Louis XVI.; im Gardensaal mit seinen sich wieder vornehm dem Frührokoko zuneigenden Formen und seiner zarten Farbgebung. Den Glanzpunkt des Ganzen bildet das seit dem Jahre 1740 von dem Würzburger Architekten Balthasar Neumann inspirierte Treppenhause, bis zum Dach einen einzigen, lichtdurchfluteten Raum bildend. Erst einfach gedacht, wächst es unter der Hand der Meister. Von den Seiten, von der durchbrochenen Decke, durch die Glastüren des Gardensaals strömt das Licht auf die Pilaster, Säulen, Kartuschen und Menschenleiber, ohne dass Licht und Farbe zuviel werden. Alles ist freudig und leicht. Die schon von seinem Nachfolger mit Recht hierher zwischen Säulenarchitektur gesetzte Büste des Fürsten, umgeben von den Bildern der vier Vorgänger aus dem Hause Wittelsbach, bildet mit ihrem Trophäenaufbau auch stilgeschichtlich den Schlusspunkt im Jahre 1764.

Der Vortragende wies hin auf den 2. Teil der in den B. J. 99 u. 100 (1896) veröffentlichten Arbeit Renard's „Die Bauten der Kurfürsten Joseph

Clemens und Clemens August von Köln“ und auf den im amtlichen Auftrage erschienenen Führer: Renard, Schloss Augustusburg in Brühl. Berlin 1922. Deutscher Kunstverlag.

Am 17. Juni 1923 sprach Geh. Baurat Dr. R. Schultze über das „Forum von Kempten und seine Basilika“. Er stellt uns aus dem Vortrag, der an anderer Stelle ausführlich erscheinen wird, folgenden Auszug zur Verfügung (hierzu Taf. X):

Das Maximiliansmuseum in Augsburg hatte den Wunsch, für eigene Zwecke und für das Ortsmuseum zu Kempten im Allgäu je ein Modell des antiken Forums herstellen zu lassen, dessen Grundmauern im Jahre 1885 in der Nähe des letzteren Ortes, den Mittelpunkt der römischen Stadt Cambodunum bildend, aufgedeckt worden waren. Die Erledigung dieses, dem Vortragenden erteilten Auftrages erforderte die Ausarbeitung eines vollständigen Wiederherstellungsentwurfes sämtlicher durch die ausgegrabenen Mauerzüge bezeugter Baulichkeiten. Der Versuch erschien Erfolg versprechend, da die Grundrissanlage unter den aus ehemaligen römischen Provinzen bekannten gleichartigen Bauten neben Timgad am vollständigsten zu Tage getreten war und eine höchst eigenartige Gruppierung der dem öffentlichen Leben einer antiken Stadt dienenden Gebäude erkennen liess. Die Durchforschung der archäologischen Fundaufnahme führte zu der Erkenntnis zweier Bauperioden: einer früheren, welche einen quadratischen Hof von 50 m Seitenlänge umschloss, an welchen ohne Portikusumgänge eine Anzahl von Läden, die Basilika, die Kurie und ein wahrscheinlich für das Gerichtswesen bestimmtes Gebäude sich anschlossen, ferner einer späteren, welche eine Erweiterung durch Hinzunahme eines noch unbebauten Stadtquartiers einschloss, den Haupttempel der Stadt in das Bauprogramm einbezog und die Area durchweg mit Portiken umgab, so dass ihre Freifläche rechteckig mit 37 zu 69 m Grösse gestaltet wurde. Beide Bauperioden liegen höchst wahrscheinlich zeitlich einander sehr nahe, sie sind im Zusammenhange mit der Gründung und dem planmässigen Ausbau der Stadt in das erste Drittel des ersten Jahrhunderts nach Christo anzusetzen.

Die bautechnische Lösung der Aufgabe erforderte die Erkenntnis der Konstruktionsbedingungen aller Gebäude, die Feststellung der zwischen ihnen befindlichen Traufgassen, der Bedeutung der Strebepfeiler, der Lage der tragenden Teile bei Decken und Dachbindern und die Berücksichtigung der römischen Dachdeckung mit ihren grossen Formziegeln. Die Vorbilder der äusseren Architektur waren aus antiken Abbildungen, vornehmlich Darstellungen von der Trajan- und Markussäule zu entnehmen. So wurde im einzelnen die bauliche Gestaltung der Kurie ermittelt, welche als ein rechteckiger Saal von 13,5 zu 20 m Grösse mit einer weiten Segmentnische im Hintergrunde gestaltet ist. Das grösste und wichtigste Gebäude ist dann die vom Portikus durch eine Reihe vorgebauter Gemächer getrennte Basilika, eine dreischiffige Halle mit einem Mittelschiff von 13 m Breite nebst zwei je 5 m breiten Seitenschiffen und zwei halbkreisförmigen Nischen an den Schmalseiten. Das

Mittelschiff wurde unzweifelhaft durch zwei Reihen von Holzstützen, die aus mehreren mit einander verbundenen Balken bestanden, auf welchen die Dachbinder aufruhten, gebildet. Zum Vergleiche solcher von der römischen Zimmerkunst hergestellten Fachwerke wurde neben anderen Beispielen die Basilika des Vitruv zu Fanum herangezogen. In späterer Zeit hat die Kemptener Basilika einen selbständigen Anbau erfahren, der in massiver Steintechnik mit Pfeilern, die auf Bogenstellungen schliessen lassen, und mit aussen vorgesetzten Strebpfeilern errichtet ist. Der Tempel ist als viersäuliger Prostytos mit 7,30 m weit vorgeschobener Vorhalle erbaut. Dieser Spannweite gemäss war die Vorhalle mit Holzarchitraven überdeckt, sie ist in eigenartiger Weise an die im Massivbau ausgeführte Cella angeschlossen und bildet mit der gleich breiten, von zwei Säulen geöffneten Haupteingangshalle eine besonders ausgebildete Baugruppe. Für die Umgangshalle wurde ein passender Stützenabstand und für alle Nebengebäude die zweckentsprechende Form ihres Anschlusses an die Gesamtgruppe ermittelt. So erhalten wir das Bild einer Anlage mit reicher Abwechslung der Baugruppierung und von bedeutungsvollem Gedankeninhalt, als Mittelpunkt antiken bürgerlichen Lebens, an welchem Handel und Wandel, Verwaltung und Rechtspflege, Gottesverehrung und öffentliche Feierlichkeiten ihre würdige Stätte fanden.

Wenn man die Beziehungen zu anderen gleichartigen Anlagen ins Auge fasst, so ist in erster Linie die Darstellung des antiken Forums einer Provinzialstadt auf der Trajansäule¹⁾ zu bemerken, welche skizzenhaft als Hintergrund des Bildes einer Begrüssung Trajans auf der Reise gegeben ist. Die Säulenhalle mit dem offenen Haupteingang, der Tempel auf der Area, die mit einer Seite angrenzende Basilika nebst manchen sonstigen Einzelheiten sind unverkennbar. Ferner ist auf das an Gegensätzen und Ähnlichkeiten reiche Forum von Brigantium hinzuweisen, welches in seiner technischen Anlage mancherlei Beziehungen zu Cambodunum aufweist, die auf gleichzeitige Erbauung schliessen lassen, in seinem Bauprogramm jedoch wesentlich unterschieden, sich allein auf Handels- und Verkehrszwecke beschränkt und nicht Teil einer planmässigen Stadtanlage ist. In letzterer Hinsicht und in Bezug auf das Bauprogramm bietet das Forum der von Trajan gegründeten Stadt Tingad einen besonders beachtenswerten Vergleich mit Cambodunum. Rings um die 50 zu 42 m messende, von Portiken umgebene Area sind auch hier Basilika, Kurie und Tempel angeordnet, alle jedoch in beträchtlich kleineren Abmessungen und in weniger wirkungsvoller Gruppierung der Baukörper. Dagegen in viel reicherer Ausstattung: Marmorsäulen umgeben den Hof, sie sind in Nischen, Sälen und Hallen hineingestellt, architektonischer Prunk ist an allen für ihn in Betracht kommenden Stellen durchgeführt. So ist diese Anlage im Gegensatz zu Cambodunum ein bemerkenswertes Beispiel des Zeitgeistes vom ersten Drittel des zweiten Jahrhunderts nach Christo. Sehr lehrreich ist endlich ein Vergleich der Kemptener Anlage mit dem an Umfang fast

1) Cichorius, Die Reliefs der Trajansäule, Tafel LX.

gleich grossen militärischen Forum, dem sogenannten Prätorium des Lagers Vetera¹⁾, welches um einen nahezu quadratischen, von Säulengängen umgebenen Hof angeordnet, drei in strenger Gleichartigkeit hergestellte Gebäudeflügel mit Kammereinteilung und eine dreischiffige Basilika von bedeutender Grösse mit zwei Tribunalen (Fahnenheiligtümern) besitzt. Hier steht das gebundene militärische Normalschema -- gewiss ein allgemein gültiges Modell für die Heeresbedürfnisse um die Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts -- im Gegensatze zu der freien Gestaltung des auf gleichen Grundgedanken beruhenden bürgerlichen Forums von Kempten. Und doch ist dieser militärische Typus in seiner ganzen Eigenart dann auch das Vorbild für bürgerliche Marktanlagen geworden, wie dies unzweifelhaft in den beiden englischen Städten Calleva²⁾ (Silchester) und Venta Silurum³⁾ (Caerwent) der Fall war. Beide geben in verkleinertem Massstabe die Plananlage des Prätatoriums von Vetera getreu wieder: ersteres in $\frac{3}{4}$ von dessen Grösse, letzteres in $\frac{3}{8} = \frac{1}{2}$ der Grösse von Calleva. Haben wir hier also ein Vorbild bürgerlicher Foren, so erhebt sich auch die Frage nach einem etwaigen Vorbilde für das Forum von Cambodunum.

Die gesuchte Lösung bietet Anlage und Stellung der Kemptener Basilika in Verbindung mit der Vergleichung ihrer Massverhältnisse, sie führen uns unmittelbar auf das Forum von Rom. Als zweitälteste der dort errichteten Basiliken nach der von Cato im Jahre 184 vor Chr. erbauten Bas. Porcia finden wir die Bas. Aemilia an der nordöstlichen Langseite des Marktes mit Laden Vorbauten an einem Säulengänge, in deren Mitte der Zugang zur Markthalle angeordnet ist. Alle Einzelheiten dieses Bauwerkes: Orientierung und Lage, das Vorhandensein und die Tiefe der Vorbauten, die Masse der Hallenweite und der Seitenschiffbreiten stimmen fast genau mit denen der Kemptener Basilika überein, wenn man berücksichtigt, dass dort monumentaler Steinbau mit Marmorsäulen, hier Holzkonstruktion und Balkenwerk zur Anwendung gekommen sind. Örtliche Überreste, antike Bilddarstellungen und ein Münzbild mit der inneren Ansicht geben über die Form der Bas. Aemilia gute Aufschlüsse. In der allgemeinen Ausbildung des römischen Basilikenbaues steht sie mit einer Spannweite von 12 m im Mittelschiffe noch im Anfange der Entwicklung, nahe der Basilika von Pompeji von 11,4 m Mittelschiffweite. Die Bas. Iulia schreitet auf 18 m Spannweite des Mittelschiffs vor, die Bas. Ulpia auf 25 m, der weitgespannteste mit Holzwerk überdeckte Innenraum römischer Baukunst dürfte die einschiffige Basilika von Trier mit 27,10 m Raumbreite sein.

Die Beziehungen des Kemptener Forums zum Forum Romanum sind mit der Gleichartigkeit der Basiliken jedoch noch nicht abgeschlossen. Hier wie dort steht ein Tempel mit breiter Vorhalle in beherrschender Stellung an der Westseite des Marktes, in Rom der durch seine mahnende Widmung gerade

1) B. J. 126, S. 1 ff.

2) B. J. 128, Taf. VII.

3) B. J. 126, S. 8, Abb. 2.

an diesem Platze hochbedeutsame Tempel der Concordia. Auch das Vorbild der Kemptener Kurie findet sich in der von Caesar gegründeten Curia Iulia und dem benachbarten Secretarium Senatus wieder. Der Innenraum der ersteren, um ein Viertel verkleinert, ergibt den Raum des inneren Rechtecks vom Kemptener Rathause, die anschliessende Segmentnische ist dem Secretarium entnommen.

So möge hiermit der Nachweis erbracht sein, dass die antike Marktanlage in Kempten ihr Vorbild in allen wesentlichen Einzelheiten vom Forum in Rom entnommen hat, dem sie in selbständiger Weise als ein eigenartiges und hochbedeutsames Werk antiker Baukunst nachgebildet ist. Unser Dank gebührt den Männern, welche einst aus eigenen Mitteln, in grosser Opferwilligkeit und treuer Arbeit diese Urkunde ältester Kultur auf unserem Heimatboden ihrem Lande und der Wissenschaft geschenkt haben.

Am 15. Juli 1923 nach der Generalversammlung sprach Dr. von Gerkan aus Aachen über den Altar von Priene. Der Vortrag erscheint in diesem Jahrbuch 129 oben S. 15 ff. als Aufsatz.

Am 11. November 1923 sprach Dr. Oelmann über zwei fränkische Königspfalzen. Der Inhalt des Vortrags deckt sich mit dem ausführlichen Referat B. J. 128 S. 131 ff.

Am 9. Dez. 1923 sprach Geheimrat Winter zur Winckelmannsfeier über den Meister der Niobegruppe. Da der Vortrag in ausführlicher Wiedergabe im Archäologischen Jahrbuch 1923/24 S. 49—57 abgedruckt ist, geben wir nur eine kurze Zusammenfassung seines Inhaltes.

Die in den Florentiner Statuen erhaltene Niobegruppe ist ein Hauptbeispiel für die Wandlung, die in der griechischen Kunst mit der im 4. Jahrhundert aufkommenden Wiedergabe des Seelischen in der Behandlung der Sagenstoffe eingetreten ist. Während in der älteren Kunst die Vollziehung des Strafgerichts an Niobe dargestellt ist in Bildern, die lediglich den Akt der Tötung der Kinder durch Apoll und Artemis schildern, ist in der Florentiner Gruppe das der Mutter zugefügte Leid zum eigentlichen Gegenstand der Darstellung gemacht. Die Mutter, die in den älteren Bildern keine Rolle spielt, ist hier zur Hauptfigur geworden. Die Darstellung, wie sie die jüngste Tochter in ihrem Schosse birgt, entspricht nun in allen Zügen einer in zahlreichen Kopien erhaltenen, auf Grund der engen Verwandtschaft mit den Epidauros-kulpturen als Werk des Timotheos erkannten Statue der Leda, die den vor dem Adler flüchtenden Schwan in ihrem Schoss aufnimmt. Das Motiv der Leda erscheint in der Niobe wie in gesteigerter Wiederholung. Die danach naheliegende Vermutung, dass in der Niobe ein Werk aus der reiferen Schaffenszeit des Meisters der Ledastatue zu erkennen ist, findet ihre feste Stütze durch die Friese des Mausoleums von Halikarnass, an dessen Herstellung Timotheos in der letzten Zeit seines Wirkens gemeinsam mit Skopas,

Leochares und Bryaxis beteiligt gewesen ist. Denn die mit gutem Grund als ihm zugehörig in Anspruch zu nehmenden unter den erhaltenen Friesen zeigen in der besonderen Art des Pathos, in den Bewegungsmotiven und in der formalen Behandlung die engste, auf gleiche Künstlerhand führende Verwandtschaft mit der Niobestatuë. Diese wird danach als mit den Mausoleums-
skulpturen etwa gleichzeitiges Werk des Timotheos zu betrachten sein.

Am 13. Januar 1924 sprach der Provinzialkonservator der Rheinprovinz, Prof. Dr. Renard, „Zur Wiederkehr der antiken Kunstform im 18. Jahrhundert“. Einleitend wies der Redner darauf hin, wie die strenge oberitalienische Spätrenaissance im Sinne Palladios im 16.—18. Jhdt. die Baukunst Frankreichs und Englands entscheidend beeinflusst hat, und namentlich das Eindringen des römischen Barock eines Bernini in diese Länder abwehrte. Erst das Rokoko versucht im 2. Viertel des 18. Jhdt. in Frankreich erneut eine Revolutionierung der palladianischen Architekturform, die Baukünstler spalten sich in zwei Gruppen — die einen zu Konzessionen in dieser Richtung bereit, die andern konsequente Verteidiger der antikisierenden Kunstform. Die letzteren haben die Oberhand behalten; besonders J. Fr. Blondel in Paris hat seit etwa 1745 durch seine Privat-akademie, die auch von fast allen in Deutschland führenden Architekten des Louis XVI.-Stiles besucht worden ist, dabei wesentlich mitgewirkt. So ist für Frankreich das Rokoko eine kunstgeschichtliche Episode und ein reiner Dekorationsstil im Wesentlichen geblieben, und der Stil Louis XVI. ist das Resultat einer wesentlich reaktionären künstlerischen Bewegung. In der ersten tieferen Erkenntnis der Antike lassen sich vor der Ankunft Winckelmanns in Rom (1755) zwei Bewegungen deutlich erkennen — einmal ein ziemlich oberflächliches Interesse, besonders Sammlerinteresse, auch der deutschen Fürsten im Anschluss an die ersten Entdeckungen und Publikationen aus Herculaneum und Pompei, daneben aber die stärker das wissenschaftliche Interesse fördernden Aufnahmen antiker Bauwerke in Unteritalien, Sizilien, Griechenland und Kleinasien durch eine Reihe jener palladianisch geschulften französischen und englischen Architekten. Winckelmanns grosse Bedeutung beruht im Wesentlichen darin, dass er die moderne universalgeschichtliche Erkenntnis — den von Voltaire geschaffenen Begriff einer „L'histoire de l'esprit humain“ — auf das grosse Gebiet der eben erst sich entscheidend ausweitenden Kenntnis der wahren Antike übertragen und ihre Methode felsenfest verankert hat. Die Frage der Einwirkung Winckelmanns auf die bildende Kunst seiner Zeit steht daneben in zweiter Linie; da ergibt sich alsbald, dass wissenschaftliche Erkenntnis selten kunstfördernd im weiteren Sinne sein kann. Die Künstler, die in Rom am stärksten durch den engen Verkehr mit Winckelmann beeinflusst worden sind — der Stecher und Architekt Piranesi, vor allem der in Frankreich, England, Deutschland und Russland tätige Franzose Clérisséau und der ihm sehr nahestehende Dessauer Hofmann und Hofarchitekt Friedr. Wilh. von Erdmannsdorff — haben in-

folge der starken wissenschaftlichen Reflexion eine grundsätzliche Förderung der grossen Kunst des 18. Jhdts. nicht erreicht, sondern vielfach in stilechten, z. T. etwas utopischen Projekten und ziemlich spielerischen antiken Raumdekorationen ihre Kraft verzettelt. Die starke künstlerische Auswirkung der griechischen Antike, namentlich in der Baukunst, gehört erst den Jahrzehnten der grossen Revolution an.

Am 17. Februar 1924 sprach Geh. Rat Prof. Dr. Elter über: „Das Altertum und die Entdeckung Amerikas.“

Ausgehend von den Tatsachen der Entdeckungsfahrten und den gewaltigen Fortschritten der geographischen Wissenschaft im 15. Jahrhundert warf der Vortragende die Frage auf, wodurch gerade dieses Zeitalter befähigt worden sei, die Vorurteile früherer Jahrhunderte zu überwinden. Er legte dar, wie Kolumbus nicht blindlings ins Weltmeer hinausgesegelt sei, sondern richtige Vorstellungen von Gestalt und Grösse der Erde hatte, die von der Erdscheibentheorie des Mittelalters völlig abwichen, und zeigte, dass Kolumbus sich durchaus auf die wissenschaftlichen Vorarbeiten der alten Griechen stützte. Den Zuhörern wurde die Entwicklung der griechischen geographischen Wissenschaft vorgeführt, von den homerischen Anfängen einer Erddarstellung an erlebten sie alle Grosstaten der griechischen Wissenschaft bis zur klaren Ausbildung der Kugeltheorie mit all ihren wissenschaftlichen und praktischen Folgen. Sie hörten vom geozentrischen und heliozentrischen System, von astronomischen Ortsbestimmungen und wissenschaftlicher Kartographie und erfuhren, dass es für die griechische Wissenschaft, die Schöpferin des Antipodenbegriffes, eine selbstverständliche Anschauung gewesen sei, dass es noch unentdeckte Erdteile mit menschlichen Bewohnern geben müsse.

Mit hoher Bewunderung erfüllt uns die geniale Tat des Eratosthenes, die erste Gradmessung und Berechnung des Erdumfanges, die den Ergebnissen modernster Berechnungen erstaunlich nahe kam, und wir sehen, wie des Ptolemaios geographischer Ortskatalog die Errungenschaften der griechischen Geographen sammelte und einer späteren, verständnisvolleren Zeit bewahrte. Diese gewaltigen Ergebnisse der griechischen mathematischen Geographie wurde vom Römertum allmählich vergessen und waren im Mittelalter im Abendland völlig verschwunden. Mit feinem Humor beleuchtete der Redner diese uns heute fast unglaublich erscheinende Tatsache durch einige fast komisch anmutende Beispiele und führte sie besonders drastisch vor Augen durch die Gegenüberstellung von antiken griechischen Karten und römisch-mittelalterlichen Phantasieerzeugnissen. Der Redner schilderte dann, wie Ptolemaios den Arabern bekannt wurde — sie veranstalteten sogar nach des Eratosthenes Vorbild wieder eine Gradmessung — und wie durch sie nach und nach Licht ins Dunkel des Abendlandes getragen wurde. Interessant war z. B. die Feststellung, dass Albertus Magnus wieder eine richtige Vorstellung von der Erdgestalt hatte. Die Uebersetzungen und Ausgaben des

Ptolemaios zerstreuten dann im 15. Jahrhundert endgültig alles Dunkel und ermöglichten die geradezu riesigen Fortschritte der Geographie. Dass unsere modernen Atlanten und Globen der antiken griechischen Wissenschaft zu verdanken seien, wurde durch den Redner überzeugend bewiesen und dadurch allen Zuhörern klar, dass ohne die wiedergefundene griechische Wissenschaft Kolumbus seine Gedanken nicht nach Westen hätte schweifen lassen.

Am 16. März 1924 sprach Direktor Lehner über: *Orientalische Mysterienkulte im römischen Rheinland*. Der Vortrag erscheint in diesem Jahrbuch 129 oben S. 36 ff.

Am 18. Mai 1924 fand ein Ausflug nach Zons und Benrath unter Führung von Landesbaumeister Wildeman statt.

Vom Bahnhof Dormagen aus begann die Wanderung, die zunächst auf der Höhe des Steilrandes, dem ehemaligen, von Dormagen in grossem, nach Osten geöffnetem Bogen kommenden Rheinbette entlang führte, welches bei den Hochwassern im Mai und Anfang November dieses Jahres wieder einmal ganz mit Stromwasser gefüllt war und in diesem Zustand sehr gut die ehemalige Lage des alten Städtchens Zons vor dem Rheindurchbruch von 1373 illustrierte. In einiger Entfernung nördlich traten die Sanddünenbildungen vorgeschichtlicher Rheinläufe in der oberen Ebene klar zu Tage.

Auf dem Wall vor dem leider 1833 und 1842 abgebrochenen westlichen Feldtore schickte der Führer etwa folgende Erläuterung der Besichtigung voraus. Zons ist oft das Rheinische Rothenburg genannt worden. Dass aber diese Bezeichnung — vornehmlich hinsichtlich der profanen Kunst und der kirchlichen Denkmäler — als stark übertrieben angesehen werden muss, findet seine Erklärung in den zahlreichen Zerstörungen und Bränden, die das Städtchen hat erleiden müssen. So ist von allen Bauten des ausgehenden Mittelalters nur noch eine begrenzte Häusergruppe am Rheintor erhalten geblieben, die uns ahnen lässt, wie ausserordentlich reizvoll und malerisch der Ort einstmals gewesen sein muss. Ausser dem Abbruch des Feldtores ist die 1875 erfolgte Niederlegung der alten gotischen Pfarrkirche und ihr Ersatz durch einen nüchternen Neubau von Statz noch am meisten zu bedauern. Was uns jedoch gegenüber all diesen Verlusten Zons trotzdem so wertvoll macht, ist die selten gute Erhaltung seiner mittelalterlichen Stadtumwehrung mit ihren Mauern, Gräben, Wällen, den Türmen, Toren, Wehrerkern und Wachturmchen, die zu den besten Beispielen der Rheinprovinz gehört.

Gegenüber den annähernd runden oder polygonalen Stadtanlagen zeichnet sich Zons durch seinen übersichtlich viereckigen, fast quadratischen Grundplan aus, wodurch die Laienbehauptung entstanden sein mag, es handle sich um ein altes Römerlager.

Als Befestigungsanlage des niederrheinischen Flachlandes gehört sie natürlich hinsichtlich des in der Hauptsache verwendeten Materials zu den gotischen Backsteinschöpfungen. Sie erinnert in vielem an die ähnlichen Um-

wehungen in Zülpich, Bergheim, Kaster, Orsoy, Goch, Xanten usw. und steht hinsichtlich der Vollständigkeit mit Zülpich in erster Linie.

Doch neben der starken Backsteinverwendung verrät sich sofort die Nähe des schiffbaren Stromes, auf dem aus den erzbischöflichen Steinbrüchen im Siebengebirge Trachyt vom Drachenfels für die Ziergliederungen und ferner aus der Linzer Gegend Säulenbasalt für die möglichst widerstandsfähigen Sockelpartien und Tuff und Basaltlava für plastischen Bildhauerschmuck herangefahren wurde. Das verschwundene Feldtor war eine Art Doppeltoranlage mit einem niedrigen, von zwei kleinen Türmchen flankierten und mit einem Wehrgang bekrönten Vordertor und einem dahinter im Zuge der Stadtmauer liegenden Haupttorbogen, vielleicht ähnlich der Anlage des noch erhaltenen Aussentores an der in der Südostecke der Stadt liegenden Burg Friedestrom. Bei dem Rundgang ist besonders auf die ausserordentlich feine und künstlerisch so hochstehende Behandlung der Gesamtproportionen der Stadtbefestigungs-Baumassen im Ganzen wie der feinen Details im Einzelnen zu achten. Wenn wir bedenken, wie lange wir gebraucht haben, bis unsere, rein technischen Zwecken dienenden Bauten eine auch nur einigermaßen ästhetisch befriedigende Form gefunden haben, ja wie wir in vieler Hinsicht immer noch tastend suchen (Eisenbeton- und Fabrikbauten, Eisenbahnbrücken und Werftanlagen, Transformatorentürme und Kraftwerke usw.), dann müssen wir bescheiden staunen, auf welcher hohen Stufe jene Meister des 14. Jhdts. standen, die mit solcher Selbstverständlichkeit nicht nur aus den kirchlichen, sondern ebenso gut aus den reinen Zweck-Bauten die letzten künstlerischen Werte herausholten, die uns noch heute in Bewunderung und Entzücken versetzen.

Vor der Besichtigung wurden die Hauptdaten der Stadtgeschichte zum näheren Verständnis des zu Schauenden vorausgeschickt.

Dann führte der Rundgang über den Westwall und den Nordwall zur Besteigung des Rheintorturmes und zum Genuss des prächtigen Rundblickes auf das Städtchen, den Strom und die echt niederrheinische Landschaft. Am Fusse des Rheintores fesselten die malerischen Renaissancehäuser mit ihren auf Säulen, eisernen Streben oder eichenen Konsolknaggen vorgekragten Obergeschossen und ihren winkligen Innenräumen. Dunkle, in den meterdicken Mauern liegende, schmale Treppen führten zu den ehemaligen Wehrgängen der Burg Friedestrom mit herrlicher Aussicht auf die weiten Wiesengründe im Süden der Stadt. So wechselten ständig die Bilder an den Aussenseiten der Umwallung, wo die Einkerbungen der vorbeigezogenen Schiffstau an vorspringenden Eckpfeilern noch zu sehen waren, oder an der Innenseite der Stadtmauer, wo die Konstruktion des scheinbar niemals gänzlich fertig gewordenen Wehrganges so einleuchtend klar zutage trat, oder wo das eine Mal der Judde-turm, dann der seiner Flügel leider beraubte Mühlenturm, oder schliesslich der Krötscheneckturm die engen Gassen mit den meist ziemlich bescheidenen weissgetünchten Backsteinhäuschen beherrschten,

Nach der Mittagsrast wurde die sehr stattliche Teilnehmerzahl mit der Fähre über den Rhein gesetzt und nach etwa $\frac{3}{4}$ stündiger Wanderung über Urdenbach das Südwestende des Benrather Schlossparkes erreicht. Der Rundgang endete bei dem Südennde des langen Spiegels, von wo man zuerst aus weiter Ferne das als Residenz von Herzog Karl Theodor von der Pfalz erbaute Schloss erblickte. Beim Näherschreiten passierte man die Stelle, wo der Vorläufer des jetzigen Schlossbaues, das Renaissanceschloss quer über den jetzigen Spiegelteich in Verbindung mit den noch bestehenden Orangerie-Gebäuden, der Kapelle usw. gestanden hat.

In dem Vestibül des Schlosses und während des Rundganges führte der Leiter der Wanderung etwa Folgendes aus: Die noch mit all ihren interessanten Vorentwürfen erhaltenen Pläne zum Schlossbau in Benrath stammen von dem Architekten Nicolaus von Pigage, den Kurfürst Karl Theodor um 1748 aus Luneville zunächst für seine Schwetzingen Schlossbauten berufen hatte. Um die Zeit stilistisch verstehen zu können, muss man sich vergegenwärtigen, dass in der ersten Hälfte des 18. Jhdts. in den deutschen Kunst-richtungen sich zunächst der von Italien beeinflusste, süddeutsche Barock mit dem vom Hofe Ludwigs XIV. ausstrahlenden Rokoko kreuzte, bis nach Überwindung des Rokoko in Paris der Rückschlag zum strengen Klassizismus eintrat (Ausgrabung von Pompeji usw.). Der Vorgänger des Kurfürsten Karl Theodor war mit seinem Architekten Galli Bibiena noch völlig Anhänger des italienischen Barock gewesen, wie die von letzterem geschaffene Jesuitenkirche in Mannheim beweist. Pigage, der noch zu Lebzeiten Galli Bibienas († 1748) und des Mannheimer Schlossarchitekten Hauberat († 1749) berufen wurde, war am 2. August 1723 in Luneville geboren und stammte aus dem künstlerischen Kreise des Lothringer Hofes Leopolds I. von Lothringen (1679 bis 1729) und des Polenkönigs Stanislaus Leszinsky (1736—1766). Die Bautätigkeit am Hofe Leopolds I. hatte engste Beziehungen zu den Pariser Künstlern des Rokoko gehalten. Der junge Pigage wendete sich als Blondels Schüler (Jacques François Blondel 1705—1774) bald dem neuerstehenden Klassizismus zu. Nach dem Tode Bibienas und Hauberats wurde Pigage Oberbaudirektor in Mannheim. Ihm zur Seite stand der Bildhauer Peter Anton von Verschaffelt. Pigage schuf zunächst die Innendekorationen im Mannheimer Schlosse. Seine sehr grosszügigen Pläne für die Schlossneubauten und die völlige Umgestaltung des Parkes in Schwetzingen scheiterten an den mit der geplanten Hauptaxendrehung nach Süden zusammenhängenden riesigen Kosten neuen Landerwerbes. Diesem Fehlschlag gegenüber bot der Fall Benrath weit günstigere Voraussetzungen, besonders weil hier durch Verlegung des neuen Schlossbaues auf die Nordostecke des Parkes die vom Stilgefühl der Zeit grundsätzlich verlangte Nord-Süd-Hauptaxe möglich war. So wurde die „ländlich kleine Residenz“, die E. Renard in seinem grundlegenden Werke über „das neue Schloss in Benrath“ mit Recht als „das köstlichste Erbe des Pfälzischen Kurhauses am Niederrhein“ bezeichnet, die einzige grosse Bauaufgabe, die Pigage völlig hat ausführen können. Die orna-

mentale Einzeldurchbildung des Schlossbaues ist eines der besten Beispiele für die allmähliche Verdrängung des Rokokoornamentes durch den Klassizismus.

Der Entschluss zum Neubau des Schlosses entsprang der Tatsache, dass das bis dahin bestehende, auf Pfeilern im langen Spiegel stehende alte Schloss derartig reparaturbedürftig war, dass seine Wiederherstellung nicht lohnend erschien. Die Lage für das neue Schloss zwischen dem grossen Weiher und dem langen Spiegel ergab sich von selbst, weil sie auch allein den Forderungen für die Richtung der Hauptaxen und der Lage zu den Wasserkünsten entsprach. Die Wasseranlagen des Parkes, die von dem von Osten kommenden Itterbache gespeist werden, wurden in einfacher, aber sehr zweckmässiger Weise durch Pigage neu reguliert, trotz der Schwierigkeiten, die das geringe Gefälle des ganzen Park-Geländes bedingte. Der Durchfluss des Itterbaches, der sich am Ostende des sogen. französischen Gartens an der Köln-Düsseldorfer Strasse gabelt, hat im allgemeinen bis heute gut gearbeitet. Die neue Gliederung des Parkes durch Pigage geschah streng geometrisch und verrät dadurch heute noch sofort die französische Schule. Im Gegensatz zu den sonstigen grossen Schlössern des 18. Jhdts. (z. B. auch Brühl) fehlt das grosse Parterre vor der Hauptfront; dafür treten als Ersatz die beiden gänzlich abgeschlossenen Gärten in den Achsen der Seitenfronten, wie es die Geländeverhältnisse ergaben. Die Gesamtanlage der Schlossbauten ist ausserordentlich flach und horizontal gegliedert. Leider sind die Baurechnungen und Urkunden anscheinend verloren gegangen; sie sind wenigstens im Gegensatz zu den hochinteressanten Bauplänen noch nicht wieder aufgefunden worden. Die grosse Gliederung des Grundrisses ist trotz des überraschenden Reichtums an kleineren Räumen und der so überaus genialen Ineinanderschachtelung der runden, elliptischen und polygonalen Nebenzimmer in den Haupt- und Zwischengeschossen klar und einfach: In der kurzen Hauptachse liegt auf der Nordseite das grosse Vestibül, auf der Südseite der bis in die Kuppel reichende runde Mittelsalon als Hauptraum, rechts und links die Vorzimmer. Auf den Mitten der schmalen Seitenfronten treten je ein grosses Schlafzimmer (— westlich das des Kurfürsten, östlich das der Kurfürstin —) in 3 Seiten des Achtecks hervor; um diese herum legen sich — grösstenteils von den beiden elliptischen Binnenhöfen belichtet — die zahlreichen Kabinetts, Garderoben, Toiletten, Badezimmer usw. Das schon in dem bombierten Mansardendach gelegene Obergeschoss enthält auf der Südseite geschlossene Apartments von je 4 Räumen, über den beiden unteren Schlafzimmern auf den Schmalseiten je ein achteckiges Gesellschaftszimmer, auf der Nordseite über dem Vestibül die einzigartig gegliederte Kapelle und zahlreiche Dienerschaftsräume. Was den Bau jedoch ganz besondres auszeichnet, sind die zahlreichen Treppchen, Zwischenverbindungen und Gänge, die mit genialem Raffinement in die Mauern und Raumwinkel dem nicht Vertrauten zunächst gänzlich unsichtbar so verlegt sind, dass fast zahllose Verbindungskombinationen möglich sind. Der in der Hauptsache eingeschossigen Anlage entspricht die im

auffallenden Gegensatz zu Brühl stehende, sehr bescheidene Detaillierung der Haupttreppe, da sie ja auch zu keinen Haupträumen führte. Im allgemeinen nicht beachtet wird das Kellergeschoss, das als eine technische Glanzleistung bezeichnet werden muss und mit seinen weiten Ausläufern von in Backstein gewölbten Räumen unter den Aussenterrassen, Treppen und Rampen wie eine kleine unterirdische Stadt erscheint. Unter diesem Kellerlabyrinth kreuzen sich in den Hauptachsen die Verbindungskanäle der Teiche und Wasserspiele. Der Hauptbau von Benrath zeigt im Gegensatz zu der Mehrzahl der gleichzeitigen Schlossbauten keinen hufeisenförmigen Baukörper und ist daher den etwas jüngeren Bauten der Schlösser Monrepos und Solitude in Württemberg verwandt. Ausserordentlich fein gefühlt ist der Übergang der Bauten zueinander und zur umgebenden Parkanlage. Die äussere architektonische Gliederung des nur eingeschossigen Hauptbaues ist sehr bescheiden. Das Dach ist bombiert, um ihm gegenüber den geraden Mansarddächern der Seitenflügel mehr Gewicht zu geben. Der plastische Schmuck des Hauptbaues stammt von Peter Anton von Verschaffelt und seinen Hilfskräften. Diese Leistungen stehen in fühlbarer Gegensätzlichkeit zur künstlerischen Auffassung Pigages, wie es die Skizzen des Architekten zur Ausschmückung der Fassaden beweisen. Das Beste von Verschaffelts Kunst sind die beiden Giebfelder auf den Schmalseiten des Hauptbaues, die allegorische Darstellungen auf die bergischen Lande enthalten. Die ganzen Nebengebäude haben — abgesehen von ihrem einladenden Viertelkreisgrundriss und dem mit reizvollem Holzsäulenumgang belebten Binnenhöfen — einfachste Durchbildung erfahren. Nur die Eckbauten weisen eine geringe Betonung und die Torhäuser eine Pilastergliederung auf. Nicht übersehen darf man schliesslich noch die 4 radial verlaufenden, klassizistischen Gitterabschlüsse am französischen und englischen Garten, die bei fein und streng detaillierten, sich lauschtig ins Parkgrün einschmiegenden Schilderhäuschen endigen.

Der Rohbau wurde in den Jahren 1756 bis 1760 durchgeführt. Wo es möglich war, folgte sofort die auf der Wende des Rokoko zum Klassizismus stehende Ausführung der Innendekoration, die das Schloss so besonders interessant macht. Zunächst entstanden die Dekorationen der beiden grossen, südlichen Vorsäle zu beiden Seiten des runden Salons; ferner die Ausstattungen der beiden Kabinetts, der Alkoven und der zugehörigen Gefolge- und Garderoberräume an der Nordseite. Als letzte dieser ersten Periode wurden die beiden Achteckschlafzimmer um 1760 fertig. Die Vollendung des grossen Salons fällt wahrscheinlich in das Jahr 1766, da wir aus dieser Zeit die Abrechnung des Stuckateurs Giuseppe Antonio Albuzio besitzen. Gleichzeitig wurden die kleinen Räume an den Binnenhöfen beendet. Es folgten die Zimmer des Mansardengeschosses und die Kapelle. Den Schluss des inneren Ausbaues bildete um 1769 das Vestibül. Das ganze grosse Werk wurde in etwa 10 Jahren durch dieselben Kunsthandwerker Pigages durchgeführt, die schon in Mannheim und Schwetzingen für ihn gearbeitet hatten. Schon beide Vorzimmer von 1760 bekunden die schnelle Verdrängung

des Rokaillemotivs aus seiner dominierenden Stellung im Aufbau der Wand- und Deckenornamentik; statt dessen treten schwere regelmässige Guirlanden in den Vordergrund. Zu der immer strenger werdenden Aufteilung der Felder kommen mehr und mehr antikisierende Motive hinzu. Netzwerk-Rosetten, Kassetten, ausgeklinkte Ecken mit Rosetten, Triglyphen mit den üblichen Tropfen, S-förmige Ranken im Fries sind alles neue Details, die neben immer ruhigerer Panneaufteilung mit grossen Mittelrosetten den Fortschritt des Zeitgeschmacks so stark verdeutlichen, dass man selbst in den einzelnen Räumen die späteren Schmuckzutaten sofort herausspürt, auch wenn sie noch so gut eingefühlt und eingefügt sind.

Ebenso schnelles Fortschreiten vom Rokoko verrät die Deckenbehandlung, obgleich zunächst noch die grosse Hohlkehle in den Ecken über dem Wandabschluss beibehalten wird. Wir finden hier noch neben Rokaille-Rosetten auseinandergeknüpfte, regelmässige Kränze, begleitende Blumen-guirlanden und Medaillons mit antiken Porträtköpfen.

Der grosse Kuppelsaal von etwa 1765 ist dagegen schon ein reines Werk im „neuen Stile“ mit kanellierten Pilastern, Rundbögen, Konsolen, klassischen Gesimsprofilen, Deckenkassetten, Eichenlaubguirlanden, Dreifüssen und Imperatoren-Medaillons auf den Türen.

Bei dem am Schlusse der Entwicklung und der Ausführung stehenden Vestibül hat man fast das Gefühl, als sei die Kraft oder die Lust zur Aufgabe ein wenig verloren gegangen. Oder sollte seine im Gegensatz zu den bisherigen prachtvollen Räumen stehende etwas sehr nüchterne Wirkung durch die Gesetzmässigkeit der Hofetikette bedingt gewesen sein, die das Vestibül niemals so intim zu behandeln vorschrieb, wie die Wohnräume. Die strenge Flächengliederung würde ärmlich wirken, wenn nicht die schönen Reliefs der 4 Jahreszeiten und die Emblem-Gehänge in den Feldern den Blick auf sich zögen.

Die vollständige Fertigstellung der Räume geschah um 1770. Der überraschende Reichtum und die schier unerschöpfliche Kraft der künstlerischen Gestaltung zeigt uns Pigage als grossen Künstler und Raumschöpfer, der auch vor schwierigen technischen Kunstgriffen nicht zurückschreckte, wenn er sein Ziel erreichen wollte (Kellergeschoss, Zwischendecken usw.). Die gediegene, wenn auch mitunter recht einfache Durchbildung auch der kleinsten Nebenräumen ist stets völlig und feinsinnig gelöst. Als Mitarbeiter Pigages sind neben den schon erwähnten Verschaffelt und Albuzio noch des letzteren Nachfolger Joseph Pozzi (seit 1776), und die Holzbildhauer Johann Matthäus van den Branden und Augustin Egell zu nennen. Als Maler war der damalige Düsseldorfer Akademiedirektor Lambert Krahe tätig, der von Januarius Zick beeinflusst worden zu sein scheint. Als Residenz ist Benrath wenig benutzt worden, da Karl Theodor sein Interesse stark auf Schwetzingen konzentrierte und später widerwillig in München residieren musste. Pigage starb am 30. 7. 1796.

Am 29. Juni 1924 gab Geheimrat Winter eine Übersicht über die Ergebnisse der neueren Ausgrabungen in Pompeji an der Hand zahlreicher nach den Abbildungen in den letzten Bänden der *Notizie degli scavi* und in der Zeitschrift *Dedalo* IV 1924 Heft XI hergestellten Lichtbildern.

Am 27. Juli 1924 fand die Generalversammlung statt. Nach Schluss des geschäftlichen Teiles sprach Reg- und Baurat Dr. Mylius über Rekonstruktionen römischer Villen. Der Vortrag ist in diesem Jahrbuch 129 oben S. 109 ff. abgedruckt.