



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Fünftes Capitel. Die erhaltenen Monumente

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77313](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77313)

Nr. 29 abgebildet ist. Denn hier haben wir eine Vorstellung, die sich gar nicht genauer bezeichnen lässt, als mit den Worten, die Pausanias von dem Werke des Dyllos und Amykläos gebraucht. Was aber den Stil dieses Reliefs anlangt, so mag dieser in der Nachbildung Etwas von der Strenge des Vorbildes verloren haben, aber trotz aller Vortrefflichkeit in der Formgebung ist in dem Reliefe ein beträchtlicher Grad steifer Symmetrie und eines einförmigen, gebundenen Rhythmus der Bewegung fühlbar genug, um dasselbe mit Fug der Mitte der 70er Oll. zuweisen zu dürfen und nicht etwa in die Zeit der völlig entwickelten phidiassischen Kunst zu setzen.

Endlich tritt, so viel wir wenigstens sehn können, in diesem Zeitraum zuerst in den Kreis kunstfleissiger Städte Theben, welches mehre Künstlernamen, wie Pythodoros, Askaros, Aristomedes und Sokrates aufweist, von denen wir nur die beiden letzten hervorheben wollen, weil sie ein Götterbild, die dindymäische Göttermutter, thronend, aus einem Block pentelischen Marmors verfertigten, welches nebst dem Tempel, in dem dasselbe aufgestellt war, von dem grossen Pindar geweiht wurde, wodurch zugleich die Zeit als ungefähr das Ende der 70er Olympiaden bezeichnet wird.

Nachdem wir in diesen Notizen uns eine Übersicht über die Entwicklung der Kunst zu verschaffen gesucht haben, sofern dieselbe an die Wirksamkeit einzelner namhafter Künstler geknüpft war, wollen wir jetzt versuchen, uns im folgenden Capitel durch die Betrachtung der erhaltenen Monumente das Bild von der Kunst dieser alten Zeit zu beleben und zu verdeutlichen.

FÜNFTES CAPITEL.

Die erhaltenen Monumente.

Die erhaltenen Monumente der Plastik aus den 60er und 70er Olympiaden werden wir unsern Lesern in einer Anordnung vorführen, welche vielleicht auf den ersten Blick den Nachtheil zu haben scheint, dass durch sie Gleichartiges getrennt und dass der Fluss der Darstellung einer classificirenden Systematik zum Opfer gebracht wird. Hoffentlich aber werden wir alle unsere Leser überzeugen, dass diese Nachtheile durch ungleich grössere Vortheile aufgewogen werden, wenn wir die datirten, datirbaren und local bestimmten Originale von den nicht local bestimmbar Originalen absondern, erstere nach ihren Entstehungsorten ordnen, und erst nach der Betrachtung aller Originale, nur zur Ergänzung hieratisch-archaistische (nachgeahmt alterthümliche) Sculpturen hinzufügen.

Dass wir durch solche Denkmäler, welche ein Datum an sich tragen, oder deren Datum berechenbar ist, uns zunächst eine feste Unterlage für die kunstgeschichtliche Monumentalkritik schaffen müssen, oder dass eine solche sichere Unterlage bei der wenig präzisen Stilbezeichnung in den Urteilen der Alten über die Künstler der hier

in Rede stehenden Zeit wenigstens auf's höchste wünschenswerth sei, wird Jeder leicht begreifen. Ebenso wird Jeder damit einverstanden sein, dass wir Originale und Nachbildungen trennen, wenigstens Jeder, der weiss, wie sich Stil und Manier unterscheiden, und dass Werke, die Jahrhunderte später in der Weise früherer Zeit gearbeitet und nachgeahmt werden, den Stil der alten Zeit nur in seinen grössten Merkmalen auffassen und wiedergeben. Weniger von selbst dürfte der Grund in die Augen springen, der uns veranlasst, die local bestimmbaren von den local nicht bestimmbaren Originalen, und erstere wieder nach ihren Fund- und Entstehungsorten zu sondern. Und doch ist dies das einzige Mittel, um den Fortschritten der monumentalen Kunstgeschichte zu genügen, der einzige Weg, welcher zu einer wirklich scharfen Datirung an sich undatirter Monumente führen kann, und uns hoffen lässt, dass später aufgefundene Monumente sich unseren Classen werden einreihen lassen. Nachdem man von Winckelmann abwärts angefangen hatte, den altgriechischen Stil von dem etruskischen zu unterscheiden, mit dem er schon bei den Alten hie und da verglichen und zusammengestellt wurde, und vor Winckelmann, ja zum Theil noch heute von Künstlern und Kunstliebhabern völlig vermengt wird, begnügte man sich zunächst alle erhaltenen griechischen Werke dieser Zeit in Bausch und Bogen als „altgriechische“ zu bezeichnen und von einem gemeinsamen „altgriechischen Stil“ zu reden. So noch in O. Müller's Handbuche. Es soll nun freilich nicht geläugnet werden, dass viele allen Monumenten gemeinsame Merkmale vorhanden sind, welche sie dem Etruskischen so gut wie dem Ägyptischen, Indischen, Assyrischen gegenüber als altgriechische charakterisiren, es soll eben so wenig geläugnet werden, dass sich aus den litterarischen Quellen und aus den Monumenten selbst eine gewisse Summe dessen ergibt, was die Werke der 60er und 70er Olympiaden, sie mögen entstanden sein wo immer es sei, von den Arbeiten der 30er bis 50er Olympiaden wie von den Schöpfungen der Blüthezeit unterscheidet. Dennoch aber dürfen wir den Blick nicht dagegen verschliessen, dass innerhalb dieses Gemeinsamen sehr beträchtliche Unterschiede in der Kunst- und Stilentwicklung der verschiedenen Locale der Kunst bestehen, Unterschiede, welche sich schon aus den Andeutungen der Alten ergeben, wie z. B. wenn die „äginetische Arbeit“ (*ἔργασια Αἰγινῶνα*) von derjenigen der „attischen Werkstatt“ (*ἔργαστήριον Ἀττικόν*) sehr bestimmt unterschieden wird. Diese localen Differenzen sind nun auch in den Monumenten, selbst bei flüchtiger Betrachtung unverkennbar. Ich bin freilich nicht der Meinung, erkläre mich vielmehr sehr bestimmt gegen die Ansicht, als wären wir schon jetzt im Stande, die charakteristischen Merkmale der Stilunterschiede in den Werken der verschiedenen griechischen Stämme in irgend vollständiger Weise aufzustellen, ja ich behaupte nicht allein, dass Alles, was bisher über diese Stammverschiedenheiten im altgriechischen Stil geschrieben worden, der rechten Schärfe und Eindringlichkeit entbehrt, sondern noch mehr, dass unser Monumentenvorrath noch viel zu beschränkt ist, um uns zu einem durchgreifenden Urtheil zu befähigen und zu berechtigen. Nichtsdestoweniger steht die Thatsache fest, dass Unterschiede vorhanden sind. Ist dies aber der Fall, steht die Möglichkeit, einmal zu einer präzisen Charakterisirung der wirklichen Stildifferenzen der altgriechischen Kunst zu gelangen, selbst nur in entfernter Aussicht, so wird es, trotz dem Widerspruch einzelner bedeutender Männer, unausweichliche Pflicht, diejenigen Kunstwerke unserer Periode, deren Entstehunglocal sich ermitteln lässt,

nach Localen getrennt zu behandeln, und wir dürfen nicht mehr um der Bequemlichkeit der Darstellung willen bei deren Charakterisirung unter der gemeinsamen Rubrik des alten Stils stehn bleiben. Wohl festzuhalten aber bitte ich meine Leser andererseits, dass es bis jetzt weit mehr auf eine eindringliche und allseitige Beobachtung der Stileigenthümlichkeiten der alten Sculpturen als auf ein Hervorheben gewisser einzelner Stilunterschiede ankommt. Jene ruhige Beobachtung wird der Zukunft ein erwünschtes Material brauchbarer Thatsachen überliefern, eine verfrühte Systematisirung und Schematisirung dagegen ist mit der sehr bedeutenden Gefahr gebunden, die künftige Beobachtung zu trüben und zu missleiten.

Nach diesen Vorbemerkungen beginnen wir mit

1) den datirten, datirbaren und local bestimmten Monumenten,

und wenden natürlich wieder unsere Blicke zuerst auf die Orte, in denen wir die grösste Kunstthätigkeit durch die litterarischen Quellen kennen gelernt haben. Aber vergebens suchen wir nach einem Sculpturwerke aus Argos, vergebens nach einem Original aus Sikyon.

Desto grösser ist unsere Ausbeute aus dem dritten Mittelpunkte der Kunst dieser Zeit, aus

a) Ägina:

denn hier finden wir gleich ganze Gruppen, die berühmten Giebelgruppen des Athentempels, welche 1811 von einer Gesellschaft deutscher, englischer und dänischer Gelehrten aufgefunden, von dem Kronprinzen (König Ludwig) v. Bayern für 10,000 Zechinen erkaufte wurden, und jetzt, von Thorwaldsen restaurirt, in der Glyptothek in München aufgestellt sind. Wir theilen in den beiden folgenden Abbildungen den ganzen westlichen Giebel in vollständiger Restauration zur Vergegenwärtigung der Composition und eine Auswahl nach Gypsabgüssen im leipziger archäolog. Museum gezeichneter Figuren aus demselben zur Vergegenwärtigung des Stils im engeren Sinne mit. Mehr zu geben sind wir bei dem beschränkten Raume leider nicht im Stande, und müssen es daher versuchen, das nicht bildlich Mitgetheilte unsern Lesern durch das Wort vorstellig zu machen, wobei wir diejenigen, welche nicht in München waren, besonders auf die Abbildung aller Figuren und der bedeutenderen Fragmente im dritten Bande der *Déscription de la Morée* und auf Wagner's Bericht über die Ägineten (1817) verweisen⁴³⁾.

Die Figuren sind, abgerechnet die grösseren und kleineren Fragmente (im Schorn'schen Verzeichniss der Glyptothek Nr. 72 neunundvierzig und Nr. 77 einunddreissig Stücke) im Ganzen siebenzehn, von welchen 15 den beiden Giebeln, 2 viel kleinere den Akroterien des Daches angehörten. Diese letzteren sind bekleidete weibliche Statuetten, welche als Horen ergänzt wurden. Von den 15 Giebelstatuen gehören 5 dem östlichen, 10 dem westlichen Giebel an, so dass die westliche Giebelgruppe vollständig zusammengesetzt werden kann, bis auf eine Figur, deren Fragmente sie als gleich der entsprechenden im östlichen Giebel erkennen lassen, wonach sie, der sich Vorbeugende nämlich, in unsere Gesamtrestauration mit aufgenommen ist.

Gehn wir bei unserer Betrachtung vom Allgemeineren aus, so sehn wir auf den ersten Blick, dass die Compositionen beider Gruppen nicht nur im Ganzen, sondern

fast in allen Theilen genau mit einander übereinstimmen. In beiden Gruppen ist der Kampf über einen beide Male erhaltenen Gefallenen offenbar einen ersten Helden und Führer als charakteristische Scene der heroischen Kriegführung dargestellt, in beiden Gruppen steht die im Tempel verehrte Göttin Athene als Schutzgöttin und Kampfwart in der Mitte, ganz erhalten im westlichen Giebel, für den östlichen durch einen Kopf und Arm verbürgt. In beiden Giebeln kämpfen zunächst gegeneinander zwei Lanzner, aufrecht stehend im Ausschritt mit hochgeschwungener Waffe, beide Male im westlichen, einmal im östlichen Giebellfelde erhalten, während ein waffenloser Knappe des einen Vorkämpfers unter dem Schutze seines Schildes sich vorbeugt, um den Gefallenen am Fusse zu ergreifen und auf die eine Partei hinüberzuziehen, die sich nach der Lage des Gefallenen als die feindliche ergiebt. In beiden Giebeln sind die vorkämpfenden Lanzner zunächst von je einem Bogenschützen begleitet, der beiderseitig im westlichen, einmal im östlichen Giebel erhalten ist. In beiden Gruppen endlich lag in der Ecke je ein Gefallener oder Verwundeter, wiederum beide Male im westlichen, einmal aus dem östlichen Giebel erhalten. Zu der Gruppe des westlichen Giebels gehören schliesslich noch zwei kniende Lanzner, welche nach ihren Massen auf die Bogner gefolgt sein müssen, und welche ganz ähnlich für das östliche Giebellfeld vorauszusetzen sind. Durch diese 11 Figuren in jedem Giebel ist die in ihrer flachpyramidalen Aufstellung unzweifelhafte, nach strengen Gesetzen der gegenseitigen Entsprechung beider Flügel angeordnete Composition vollendet und geschlossen. Die durchgängige Entsprechung beider Giebel in allen erhaltenen und fast mit Nothwendigkeit zu ergänzenden Theilen lässt uns von der östlichen Gruppe einige mit den übrigen Fragmenten zusammen gefundene weibliche Köpfe ausschliessen, von denen einer unter dem Namen Hesione in die Composition des Ostgiebels von Hirt mit aufgenommen wurde, die aber sicher Weihgeschenken, Statuen in der östlichen Vorhalle des Tempels angehörten. Die vollständige Entsprechung beider grossen Gruppen und die eben so vollständige Symmetrie in der Anordnung beider Flügel einer jeden derselben, welche uns im westlichen Giebel vor Augen steht, müssen wir hervorheben als einen ersten bedeutenden Charakterismus für die Entwicklung der Bildkunst, welche diese merkwürdigen Denkmäler repräsentiren. Man sage was man will, man berufe sich auf die Ähnlichkeit des in beiden Gruppen dargestellten Gegenstandes um die Übereinstimmung beider Giebel, auf die Auffassung des Kampfes in seiner Schweben und Unentschiedenheit, welche das Einschreiten der Göttin für die Ihren motivirt, um die Gleichmässigkeit beider Flügel der Gruppen zu vertheidigen, man wird immer gestehn müssen, nicht allein, dass diese Compositionen gegen die bei aller Abgewogenheit freie Mannigfaltigkeit der Giebelgruppen des Parthenon stark contrastiren, sondern auch, dass der Künstler, welcher die Parthenongruppen componirte, auch diese Gruppen anders, reicher und mannigfaltiger zu componiren verstanden haben würde, ohne ihrer Abgewogenheit im geringsten zu schaden. Ja wir müssen weiter gehn und auf eine nicht unbeträchtliche Schwäche in der Composition des westlichen Giebels, als des ganz erhaltenen, aufmerksam machen; dass die Bogner knien, ist vollkommen in der Ordnung, bei der Handhabung ihrer Waffe kommt es nicht auf grosse und rasche Bewegungen des Körpers an, wohl aber auf eine sorgfältige Deckung des an sich vertheidigungslosen Körpers; anders aber ist es mit Lanzenkämpfern, welche nur stehend, schreitend, frei bewegt



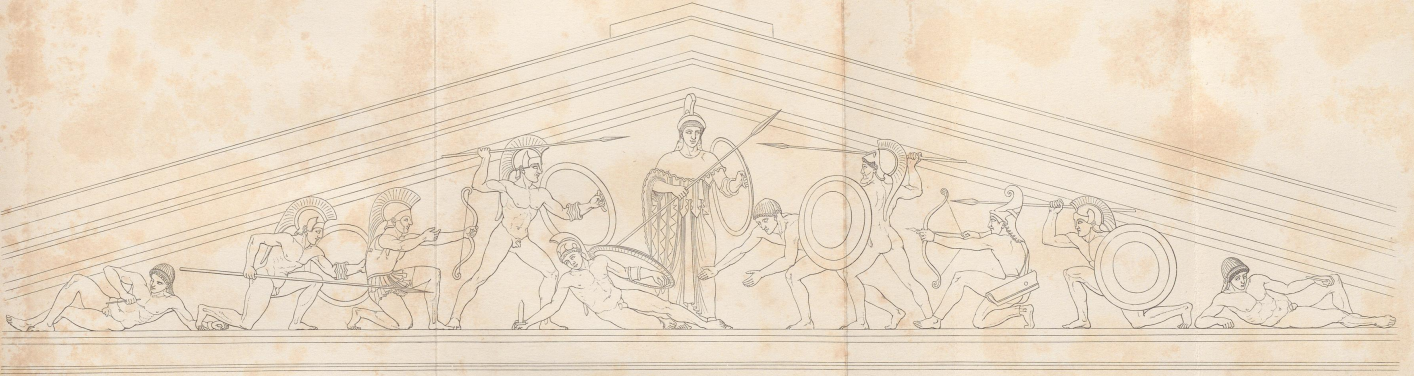


Fig. 12. Die westliche Giebelgruppe von Ägina.

handeln und wirken können. Davon kann nun bei unsern beiden knienden Lanznern nicht die Rede sein, sie können den Feind weder mit dem Stosse ihrer Waffe erreichen, noch die Speere mit der richtigen Wucht schleudern; dass der Künstler sie also in diese Stellung brachte, ist nicht das Ergebniss seines freien Willens und seines unbeschränkten Schaffens, sondern es ist der Zwang der Gesetze des Raumes, welchen er zu erfüllen, in welchen hinein er zu componiren hatte, der sich in diesem Knien ausspricht. Man stelle die Gruppe in den unbegrenzten Raum, und es wird Niemand einfallen, die Lanzner an diesen Stellen kniend zu bilden. Hier haben wir also eine Grenze und Schranke in dem Vermögen des Meisters dieser Gruppen.

Nachdem wir uns so von dem Gesamteindrucke dieser Gruppen, als dem ersten, den wir bei ihrem Anblick empfangen, Rechenschaft gegeben haben, wenden wir unsere Aufmerksamkeit den einzelnen Gestalten derselben zu. Alle Figuren sind in geringer Lebensgrösse oder etwas unter Lebensgrösse; Athene, die grösste von allen, misst ohne den Helmbusch 5 Fuss 9 1/2 Zoll, die anderen haben durchgängig 5 Fuss und 1—2 Zoll, jedoch sind die Knienden, wenn man ihre Höhe in aufrechter Stellung berechnet, noch etwas kleiner und kaum 5 Fuss hoch. Aber auch so gross, wie sie gemessen sind, taxirt sie das Auge nicht, sie erscheinen uns kleiner, und das bezieht sich ebenfalls auf die Körperlichkeit oder die Masse: die Figuren erscheinen schwächer als sie wirklich sind, ohne dass sie im Geringsten mager wären, oder ohne bei der Betrachtung des Einzelnen auch nur diesen Eindruck zu machen. Es ist dieser Eindruck eine Folge der grossen, an Härte wenigstens streifenden Schärfe der Formen. Lenken wir sodann die Blicke von der einen Figur zur anderen, so fällt uns die grosse Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Stellungen und Bewegungen auf; denn wir sehn ruhig Stehende, Kämpfende im Ausschritt und im Knien, einen Vorgebeugten, auf der Seite und auf dem Rücken Liegende (letzteres am Oikles im Ostgiebel), und wir finden in allen Stellungen und Bewegungen (mit Ausnahme der der Athene, wovon sogleich) Wahrheit, Freiheit und Geschmeidigkeit, nicht die Spur von Gebundenheit und Ungeschick, und von jenen Unterschieden in der Richtigkeit der Darstellung, welche wir bei den selinuntischen Metopen bemerkten. Nur Athene ist von der Freiheit der Bewegung und der Richtigkeit der Stellung ausgenommen, sie steht fast regungslos grade da, nur den linken Arm mit dem Schilde wie zur Abwehr des nach dem Gefallenen Greifenden leise erhoben. Diese Ruhe in der Gestalt der Göttin mag und wird Absicht sein; Athene, welche durch übermenschliche Göttermacht wirkt, soll in Gegensatz zu den kämpfenden und bewegten Menschen gestellt werden, sie braucht keine Anstrengungen zu machen, eine leise Erhebung des Schildes ist für den Feind ein „Bis hieher und nicht weiter“, macht es dem Vorgebeugten unmöglich, den Fuss des Gefallenen zu erreichen. Das hat der Künstler gewollt, und was er durch diese Auffassung hat erreichen wollen, das hat er erreicht. Schwerlich aber hat er jene ungeschickte Drehung der Beine vom Knie abwärts und der Füsse, die im Profil stehen, gewollt, sondern diese Drehung der Füsse ist eine Folge des beschränkten Raumes im Giebelfelde, in welchem nur an dieser Stelle die Figuren in doppelter Tiefe angebracht werden mussten. Da hatte denn die hintere Statue Platz zu machen, und der Künstler mag um so unbefangener das etwas ungeschickte Auskunftsmittel gewählt haben, als es wahrscheinlich ist, dass man bei der ursprünglichen hohen Aufstellung der Gruppe den Verstoss nicht oder kaum wahr-

nehmen konnte. Ein solcher aber bleibt diese unnatürliche und unmögliche Wendung der Beine, und es kann kaum etwas Lächerlicheres gedacht werden, als wenn dieses Ungeschick aus der Nachahmung ägyptischer Reliefe abgeleitet wird, die solche Verzeichnungen in ihren Figuren angebracht haben sollen, angeblich um dem Relief den Schein der Allseitigkeit der Statue zu verleihen.

Alle übrigen Figuren, sagte ich oben, zeigen volle Wahrheit, Freiheit und Geschmeidigkeit der Bewegungen, von Ungeschick und Gebundenheit ist nicht die Rede. Vielleicht hat mancher kunstsinnige Leser dabei den Kopf geschüttelt und anders zu sehn gemeint. Wenn dies der Fall war, so hat er recht gesehn, und die eben wiederholten Ausdrücke erfordern eine Einschränkung um völlig wahr zu sein. Naturgemäss sind alle Bewegungen bis in's letzte Detail der thätigen Musculatur, aber sie haben etwas taktmässig Abgewogenes, etwas metrisch Beschränktes, welches uns nicht den Eindruck eines leidenschaftlichen Kampfes, sondern eher den einer wohl-angeführten Pantomime macht. Auch das ist ein und zwar ein bedeutender Charakterismus des Stiles und der Zeit dieser Gruppen, deren metrischer Rhythmus sich, zu dem äusserst mannigfaltigen Rhythmus der Parthenongruppen, wenn ein Vergleich gestattet ist, wie derjenige der Poesie zu dem einer reichgegliederten prosaischen Periode verhält. Ein solcher Rhythmus der Prosa ist aber in der bildenden Kunst eine spätere Entwicklung so gut wie in der Kunst der Rede die Prosa jünger ist als die Poesie; und wenn nicht Alles täuscht, ist, wie wir später sehn werden, Myron derjenige Künstler gewesen, welchem die griechische Plastik diesen ungebundenen Rhythmus verdankt.

Setzen wir unsere immer mehr in's Detail gehenden Betrachtungen fort, so finden wir, dass mit der Natürlichkeit der Bewegungen sich eine eben so grosse Naturwahrheit und Lebendigkeit der Formen verbindet, und zwar eine Naturwahrheit, welcher kein Theil der Musculatur an den vielfach bewegten Körpern sich entzieht. Nur ganz einzelne anatomische Unrichtigkeiten und Absonderlichkeiten kommen vor, die spitze Bildung stark gebogener Knie, welche abgeplattet erscheinen müssten, ein etwas zu starkes Hervortreten des Brustknorpels, eine nicht ganz naturgemässe Durchführung des grossen Bauchmuskels (*rectus ventris*), namentlich in seinen Verhältnissen, und des sogenannten *magnus dentatus*, der etwas mager ist. Aber das sind Kleinigkeiten, welche das Auge des Nichtanatomen und Nichtkünstlers kaum wahrnimmt, während der ganze übrige Körper aller Figuren in Linien- und Flächenbewegung tadellos und in der Ausführung auf's Höchste vollkommen ist, so dass selbst die in äusserst geringen Erhebungen die Oberfläche des Körpers durchziehenden Adern nebst der Geschmeidigkeit der Haut mit der pünktlichsten Sorgfalt ausgedrückt sind. In Bezug auf die Proportionen, welche im Ganzen normal erscheinen (7 Kopflängen), muss bemerkt werden, dass die tragenden Theile, besonders der Theil der Beine vom Knie abwärts, im Verhältniss zum Oberkörper etwas länger sind, als dies nach der berechneten Norm der Fall sein dürfte. Die Nacktheit bei den männlichen Figuren erscheint durchaus als Princip, so sehr, dass von allen Personen nur Herakles im östlichen Giebel mit dem Panzer gerüstet, und Paris (der Bogner rechts) im westlichen Giebel, der als Nichtgriecher, als Barbar charakterisirt werden sollte, mit dem enganliegenden Lederhabit bekleidet ist, welches in der bildenden Kunst zur Bezeichnung orientalischer Völker, Skythen, Amazonen, Phryger u. s. w. gebraucht wird. Der griechische



Fig. 13. Mittelgruppe des westlichen Giebels von Ägina.

Bogner ihm gegenüber ist ebenfalls gepanzert, und seine Rüstung ist gleichsam eine Probe des Costüms, in welchem eigentlich alle Kämpfer auftreten müssten, wenn der Künstler antiquarisch genau hätte darstellen wollen. Alle übrigen Kämpfer aber sind nur mit Helm, Schild und Lanze gerüstet, ohne Harnisch, ohne Beinschienen, ohne Sandalen, fast genau so wie nach Pausanias' ausdrücklicher Erklärung die griechischen Helden in der oben (S. 110) besprochenen Gruppe des Onatas. Ganz bekleidet dagegen ist Athene, und zwar mit einem feingefalteten, besonders an den Armen sichtbaren Unterkleide, und einem in graden, glatten Falten bis auf die Füße reichenden Peplos, der nach der Mitte zusammengekommen und etwas aufgezogen jenen glatten Mittelstreifen bildet, den man als ägyptisch angesprochen hat. Die Ägis hängt um die Schultern und über die Brust der Göttin wie ein Mantel, und ist am Rande in flachen Bogen ausgeschnitten, dessen Zipfeln Schlangen aus Erz angefügt waren, aus welchem Material auch das Medusenhaupt auf der Brust bestanden haben wird.

Im seltsamen Gegensatz zu der Naturwahrheit, dem Leben und der Vortrefflichkeit in der Darstellung der Körper steht die Bildung der Köpfe, welche weder formenschön noch ausdrucksvoll sind, sondern ganz und gar die alte Zeit vertreten und, wenngleich in gemässiger Weise, besonders in den vortretenden Augen und dem gekniffenen Munde an Statuen wie der Apollon von Tenea erinnern. Was aber den Ausdruck anlangt, so sind die Köpfe nicht allein typisch, sondern für die Situation durchaus unpassend dadurch, dass sie durchgängig, so gut bei den Kämpfenden wie bei den Gefallenen bei der Göttin wie bei den Menschen jenes starre, einfältige, süßliche Lächeln zeigen, welches am teneischen Apollon allerdings crasser hervortritt, bei der Aristionstele dagegen einem, wenn auch gleichgiltigen Ernst fast gewichen ist. Es ist über dieses typische Lächeln der Ägineten bereits Vieles geschrieben, manches Geistreiche und Manches, was geistreich sein soll. Ich muss aber behaupten, dass die Fragen nach dem Grunde desselben sich mir bei einer ruhigen geschichtlichen Betrachtung sehr einfach und kurz zu beantworten scheinen, während man auch auf vielen Seiten und mit vielen weit hergeholtten Combinationen die Sache nicht erledigt, wenn man die Erscheinung als principiell auffasst und als principiell ableiten will. Die Geschichte der bildenden Kunst lehrt uns, dass die zu ihrem eigenen Heil von verfrühter Darstellung des Ideals durch religiöse Scheu ferngehaltene Kunst sich mit vollem Eifer auf die Seite der naturalistischen Durchbildung und Vollendung der äusseren Form legte, und dass die griechische Bildnerkunst an diesem bei Menschen- wie bei Thiergestalten geübten Naturalismus so lange gleichsam mit der Zähigkeit genialer Überzeugung festhielt, bis die von ihr geschaffenen Formen als die würdigen, natürlichen und ausreichenden Träger eines Übersinnlichen, eines idealen Inhalts erscheinen. Dass eine naturalistische Kunst sich vorzugsweise an die Darstellung des Körpers hält, und den Kopf, das Gesicht, als den geistigsten Theil des Menschen, den eigentlichen Träger und das Organ des Innerlichen und Geistigen dagegen zurücktreten lässt, versteht sich ganz von selbst, und findet seine vollste Bestätigung in dem Gegensatze, den die von vorn herein transcendental angelegte und ideal gestimmte ältere christliche Kunst darstellt, welche Köpfe vor grosser Schönheit und fein bewegtem Ausdruck auf durchaus unrichtige, ja auf völlig abscheuliche Körper setzt. Nun stehn aber die Ägineten mitten innerhalb der Leistungen der durchaus naturalistischen Kunst, und damit ist Alles

gesagt, was zur Erklärung der Unschönheit und Ausdruckslosigkeit der Köpfe dieser Figuren, des aus der früher geübten religiösen Kunst überkommenen, natv beibehaltenen Lächelns gesagt zu werden braucht, ja richtiger Weise gesagt werden darf. Der Künstler hat die Köpfe ausdruckslos gebildet, nicht um durch ihr starres Lächeln irgend einen tiefsinnigen Gedanken auszudrücken wie den, dass menschliche Leidenschaft und menschlicher Schmerz dem Heiligthum der Gottheit fern bleiben müsse, denn sonst hätte er überhaupt keine kämpfenden und sterbenden, sondern höchstens anbetende Menschen in den Tempelgiebel stellen dürfen, sondern es ist ihm in seiner Einfalt gar nicht in den Sinn gekommen die Köpfe seiner Figuren für anders als schön und gut und in alle Wege genügend zu halten. Es konnte ihm das vermöge seiner ganzen Stellung in der Kunstentwicklung gar nicht in den Sinn kommen. Seine Kunst war durchaus naturalistisch, durchaus nicht ideal angelegt, ja eher als dies selbst etwas realistisch gefärbt, wie wir uns durch die Ausdruckslosigkeit der Köpfe aufmerksam gemacht, sehr leicht durch einen erneuten prüfenden Blick auf die Körper überzeugen können, deren ganzes und deren einziges Verdienst in der hohen Natürlichkeit besteht, die nicht eine Spur vom Idealen an sich haben, ja die nicht einmal in mehr als der Schönheit eines gewöhnlichen, regelmässigen Menschenleibes gebildet sind, wohl aber mit einer solchen realistischen Wahrheit, dass selbst die Zufälligkeiten in der Natur ihren Platz in der Darstellung gefunden haben.

Wenn wir nun noch darauf aufmerksam machen, dass auch die rein materielle Technik, das Ausmeisseln dieser Gestalten aus dem parischen Marmor, unter Anwendung aller bekannten Instrumente in jeder Weise und Rücksicht meisterhaft ist, meisterhaft in der feinen Abgewogenheit der Statik, welche nirgend Stützen nöthig machte, sondern dem Künstler erlaubte, seine vielfach bewegten Figuren mit ihren drei Zoll dicken Plinthen in den Grund des Tempelgiebels einzulassen, meisterhaft in der Kühnheit der Meisselführung, welche diese Schilde am freigehaltenen Arm bis auf die Dicke von kaum zwei Zollen ausarbeitete, meisterhaft endlich in der Feinheit all' und jeden Details; wenn wir ferner hinzusetzen, dass vielfache kleine Löcher, die den Körpern eingebohrt sind, darthun, dass mancherlei Theile, wie die Lanzen, Schwerter, Bogen, die Schlangen an der Ägis der Athene und das Medusenhaupt auf derselben von Bronze angefügt waren, und wenn wir endlich zu erwähnen nicht vergessen, dass sich beträchtliche Farbspuren an den Ägineten gefunden haben, dass die Helme und die Schilde aussen blau, dass ein Helmbusch und die Schilde innen roth, dass ein Köcher roth, ein anderer blau bemalt war, dass ein rother Saum das Gewand der Athene umzog, und dass ihre Sandalen sowie die Plinthen überhaupt ebenfalls roth gefärbt waren, während an dem Nackten, am Fleisch nirgend die leiseste Spur von Farbe entdeckt wurde, ausgenommen an Lippen und Augen, und während die durchgängige Bemalung auch des Haares dadurch wahrscheinlich wird, dass einzelne Haarpartien von Erz angefügt waren, so glauben wir über die äginetischen Giebelstatuen Alles gesagt zu haben, was sich über dieselben in Bezug auf Stil und Technik in der Kürze sagen lässt.

Ehe wir aber die Gruppen verlassen, kehren wir von der Einzelbetrachtung noch einmal zu der Gesamtbetrachtung zurück, um uns über Gegenstand und Inhalt der Gruppen Rechenschaft zu geben und daran ein paar Bemerkungen über die Zeit dieser Kunstwerke zu schliessen.

Wir haben schon eingänglich darauf hingewiesen, dass in beiden Gruppen der Kampf um einen gefallenen Helden als die besonders charakteristische Scene der heroischen Kriegsführung dargestellt sei, natürlich nicht in allgemeinem Sinne, sondern zur bildlichen Vergegenwärtigung berühmter Thaten der alten Helden.

Der östliche Giebel enthielt nach übereinstimmender Annahme den Kampf des Herakles und seines äginetischen Genossen Telamon gegen Laomedon von Troia, und galt zunächst der Leiche des Orkles. Im westlichen Giebel aber, den wir in der Zeichnung vor uns haben, ist nicht der Kampf um die Leiche des Patroklos nach der Ilias, sondern derjenige um die Leiche des Achill nach der Äthiopis des Arktinos von Milet dargestellt⁴¹⁾, wie dies schon die Anwesenheit des in dem rechten Bogenschützen sicher zu erkennenden Paris neben manchem anderen Umstande beweist; denn bei Patroklos' Tode ist Paris durchaus nicht betheilig, Achill aber fällt durch seinen Pfeil im Augenblicke, wo er dem Siege nahe war. Um seine Leiche entbrannte ein wilder Kampf, in welchem Odysseus, noch mehr aber der Telamonier Aias sich hervorthat, denn er war es, welcher im dichten Feindesgewühl, das Odysseus abwehrte, die Leiche aufhob und in Sicherheit brachte. Das ist eine der berühmtesten, am meisten gepriesenen Thaten des grossen Aias, die er, wie unser Künstler andeutet, nur unter dem besonderem Schutze der Athene zu vollbringen vermochte, der Göttin, deren Tempel diese Gruppen schmückten, und die da waltete als die hochverehrte in der Heimath des Aias, in Ägina. Denn ein äginetischer Held war Aias wie sein Vater Telamon, den der andere Giebel enthielt, und den als Vorkämpfer in erste Reihe stellen zu können der Künstler es klug benutzte, das er Herakles als Bogner kniend an eine entferntere Stelle bringen konnte; „Äginas starke Horte“ nennt sie Pindar, die Nachkommen des Äakos, dem Zeus aus den Ameisen des Landes ein aus dem eigenen Boden stammenden Volk erwachsen liess. Und äginetischem Heldenthum gilt die Verherrlichung in diesen Gruppen, Äginas Ruhm wird gefeiert in dem Glanze seiner hohen Ahnen hier im Marmor wie in mehr als einer volltönenden Strophe in Pindar's göttlichen Siegesliedern, von denen wir nur an den fünften irthmischen Hymnus erinnern wollen, der die beiden Begebenheiten, die unsere Giebel darstellen, in ganz ähnlicher Parallele enthält.

Eben in dieser augenfälligen Absicht äginetisches Heldenthum zu feiern liegt ein Merkmal für die Zeit unserer Gruppen, die sicher nur in der Zeit von Äginas Blüthe entstanden sein können. Diese begann bereits vor den ersten Perserzügen im Anfang der 70er Oll. zu welken, so dass wir auf die 60er Oll. verwiesen werden, in deren Mitte nach einer Reihe von Gründen⁴²⁾, die hier einzeln anzugeben uns zu weit führen würde, die Entstehung der Gruppen mit ziemlicher Sicherheit angesetzt werden kann.

Gegenüber diesem in jedem Betracht höchst bedeutenden Denkmale altgriechischer Bildnerkunst erscheinen die meisten anderen Monumente dieser Zeit wenig bedeutend, und der Betrachter hat ein Gefühl von Entsagung, indem er von diesen Gruppen von Marmor sich zu den Kunstwerken wendet, die zum Theil aus sehr bescheidenen Reliefs von gebranntem Thon bestehn. Dennoch achte er dieselben nicht für unwichtig; sie sind es schon deshalb nicht, weil sie uns verbürgen, dass und wie weit die Kunst damals verbreitet und Allgemeingut geworden war, und uns so zeigen,

dass Werke, wie die äginetischen Giebelgruppen, nur die reifsten Blüten, nicht die einzigen Sprossen des sich weiter und weiter verästelnden Baumes der Kunst sind. Aber auch davon abgesehen behalten die kleineren Denkmale dieser echtalterthümlichen Kunst verschiedener Gegenden Griechenlands ihren eigenen stilistischen Werth, und sind für die richtige Erkenntniss der Stileigenthümlichkeit dieser Zeit bedeutender als manches grössere Monument nachgeahmt alter Kunst, an dem man sich früher mühsam eine Vorstellung von dem Wesen der griechischen Kunst dieser Zeit zu bilden suchte, ohne doch zur völlig richtigen Anschauung zu gelangen. Diese Bemerkungen glaubte ich aussprechen zu müssen, um meine Leser vor dem Irrthum zu bewahren, als seien manche der Kunstwerke, die ich hier entweder nur nennen oder doch nur andeutend besprechen kann, nicht aller Beachtung würdig; sie sind dies in mehr als einer Hinsicht, müssen jedoch vor dem allgemeinen Zwecke dieses Buches zurückstehn, um so mehr, da einige derselben sachliche Erörterungen erfordern, welche mit dem Masse ihrer Bedeutung für die Leser dieser Zeilen nicht im Verhältniss stehn würden.

Bleiben wir einstweilen bei Ägina. Von dieser Insel stammt ein merkwürdiges Relief von gebranntem Thon, das heisst ein Relief ohne Grund, halberhobene Figuren, welche bestimmt waren auf irgend einen Gegenstand, vielleicht einen Sarkophag, als Ornament befestigt zu werden. Die Deutung dieses Kunstwerkes, welches eine Frau darstellt, die, von dem geflügelten Eros begleitet, einen Greifenwagen besteigt, ist zweifelhaft, O. Müller erklärte die Frau für die hyperboreische Artemis, Welcker, der das Monument zuerst herausgegeben hat, erkennt die auf Ägina hochverehrte Hekate, begleitet von Eros, der ihr Sohn heisst. Dem Stile nach lässt sich das Relief mit ähnlichen von der Insel Melos vergleichen, von denen wir zwei unten kennen lernen werden, nur sind alle Formen des äginetischen Reliefs schärfer, knapper und etwas härter als diejenigen der melischen, von denen namentlich eines einer gewissen Schwere der Formen zuneigt. Abgebildet ist das jetzt in Neapel in Privatbesitz befindliche Relief von Ägina in den Monum. dell' Inst. I. tav. 18 B, in Müller's D. a. K. 1, 16, 53 und in Welcker's A. D. 2. Taf. 3, 6.

Wenden wir uns von Ägina zunächst in

b) die Peloponnes,

wo freilich, wie schon früher bemerkt, unsere Ausbeute nur eine sehr geringe ist, und wo namentlich aus den Hauptorten der Kunst, Argos und Sikyon, bisher kein sicher beglaubigtes Monument bekannt geworden ist. Von statuarischen Werken peloponnesischer Kunstschulen würde ich eine höchst merkwürdige Bronzestatue im Louvre hier einfügen, die ich für sehr sicher echt alterthümlich, nicht für nachgeahmt halte, und von der ich mit Andern glaube, dass sie in der Peloponnes gemacht worden, jedoch ist dieselbe, welche in der Haltung wesentlich mit dem kanacheischen Apollon übereinkommt, nicht in der Peloponnes, sondern bei Piombino gefunden worden, und so erscheint es rathsam, dieselbe einstweilen unter den Originalen unbestimmten Locals zu behandeln, weswegen uns an dieser Stelle nur die Betrachtung eines eben so sicher echt alterthümlichen wie peloponnesischen Kunstwerks bleibt, nämlich des bei Korinth gefundenen Reliefs von einem Tempelbrunnen, welches jetzt in England im Privatbesitze Lord Guilford's ist. Den Tempelbrunnen oder richtiger die Mündung

desselben, das Peristomion, bitten wir unsere Leser sich in Gestalt einer marmornen flachen Trommel zu denken, durch welche die Schöpfeimer hinabgelassen wurden und deren äussere Fläche das in der beifolgenden Figur mitgetheilte Relief schmückt. Wir werden kaum zu erinnern nöthig haben, dass nur unser beschränkter Raum uns zwang, das Relief in zwei Hälften mittheilen, während es in einem Streifen



Fig. 14. Relief von einem korinthischen Tempelbrunnen.

rund umlaufend einen Zug von sieben rechtshin schreitenden und drei entgegenkommenden Gottheiten darstellt. Der Gegenstand dieses Zuges ist verschieden aufgefasst worden⁴⁶⁾, von den meisten Erklärern jedoch in dem Sinne, den auch ich für den richtigen halte und als solchen noch neuerdings in der Arch. Ztg. v. 1856 Nr. 91 ausführlich begründet habe. Hiernach haben wir die Vermählung des Herakles mit Hebe, der Göttin der ewigen Jugend zu erkennen, diese von den Dichtern seit der Odyssee nicht selten gefeierte grosse Thatsache, welche für Herakles die eigentliche Gewähr seiner Aufnahme unter die Götter nach mühseligem Erdenwallen enthält. Wollen wir aber unsern Lesern den Namen des Monumentes genau bezeichnen, so dürfen wir nicht allgemein von Vermählung reden, die manche Acte umfasst, sondern müssen sagen, es sei dargestellt die Übergabe (*ἔκδοσις*) der Braut an den Bräutigam von Seiten der Eltern, der eigentliche Abschluss der Hochzeitsceremonien. Bräutigam und Braut sind also hier die Hauptfiguren. Den Bräutigam Herakles erkennen wir leicht an seiner gewöhnlichen Tracht, Löwenfell, Keule und Bogen. Er schreitet von rechts her der Braut entgegen, geleitet von seiner Schutzgöttin Athene, mit deren Hilfe er seine Thaten vollbracht, die ihn vom ötäischen Scheiterhaufen emporgeführt hat zur göttlicher Herrlichkeit, und die passend auch hier ihm als friedliche Führerin mit gesenkter Lanze, den Helm auf der Hand voranschreitet, wo es sich um Besiegelung seiner Gottheit handelt. Begleitet wird Herakles von seiner Mutter Alkmene, die ihm in die Unsterblichkeit gefolgt, eine passende und selbst betheiligte Zeugin des hier sich vorbereitenden Actes ist, auch abgesehn davon, dass sie als die Mutter nach den Sitten der Griechen bei des Sohnes Hochzeit kaum fehlen darf. Als Mutter, als Matrone bezeichnet sie die reiche und dichte Tracht, welche nur noch bei einer Figur des Reliefs, der Mutter der Braut, so wiederkehrt. Grösseres Interesse als der Bräutigam mit den Seinen bietet uns die Braut, die mit ihrer nächsten Umgebung in der That so gebildet ist, dass wir nicht gar Manches aus der alten Kunst dieser Erfindung an die Seite setzen mögen. Unsere Leser sehn, dass wir von der letzten Gruppe von drei Personen reden, und dass von diesen die mittelste die gesenkten Hauptes verschämt einherschreitende Braut Hebe ist, welche als Göttin der Jugendblüthe eine in der rechten Hand gehaltene, leider verstümmelte Blume bezeichnete. Geführt wird sie, oder leise gezogen, von Aphrodite, der Göttin der Liebe, deren Werke dies sind, Braut und Bräutigam zusammenzugeben, und die sich mit irgend einem freundlichen Zuspruch zu der Zögernden zurückwendet. Ist schon dieses richtig und schön gedacht, so ist das noch viel mehr der Fall mit der dritten Figur der Göttin der Überredung Peitho, welche mehrfach bei derartigen Gelegenheiten mit Aphrodite zusammen handelt. Hier legt diese der Braut die Hand mit neckischer Zutraulichkeit auf den Arm als wollte sie sagen: geh nur! und drängt sie leise, leise vorwärts, während sie das Haupt wegwendet, wie um ein Lächeln des Triumphes zu verbergen und durch das graciöse Anfassen des Gewandes sich als eine tändelnde Peitho zu erkennen giebt, die schon gesiegt hat, sobald die Scheu im Gemüthe der Braut mit ihr den Kampf nur eingeht. Dieser in ihrem Zusammenhang und in ihrer Bedeutung köstlich erfundenen Gruppe schreiten vier Personen im Zuge voran; zuvörderst Apollon, dem seine Schwester Artemis folgt; Beide sind bekannte Hochzeitsgötter, Apollon ausserdem noch hier, wie in ähnlichen Fällen, der musikalische Führer des feierlich taktvoll einherschreitenden Zuges. Dass die nächste

Person die Mutter der Braut, Here sei, habe ich schon oben angedeutet, und so bleibt mir nur noch zu bemerken, dass der ihr folgende Hermes den Vater Zeus vertritt, für den es sich nicht schicken würde, in einem solchen Zuge, in dem er nicht die Hauptperson ist, unter anderen Göttern mitzuschreiten, und der deshalb seinen Sohn und Boten gesandt hat, seinen Willen zu verkünden und in's Werk zu setzen.

Was nun den Stil dieses Monumentes anlangt, so ist es schwer denselben in einem kurzen und präzisen Ausdrücke zu bezeichnen, insofern derselbe auf der Grenze zwischen alterthümlicher Gebundenheit und freier Anmuth steht, und insofern sich diese Mittelstellung sowohl auf die Composition im Ganzen wie auf die Figuren im Einzelnen, ihre Stellungen und Körperformen, die Behandlung des Umrisses und der Fläche, des Nackten wie der Gewandung erstreckt. An der gesammten Composition erscheint alterthümlich dies reihenweise Einerschreiten der Figuren in ziemlich gleichmässigen Intervallen, und die feierlich processionsmässig abgewogene Bewegung der meisten; frei, anmuthig und ganz originell componirt ist die schöne Gruppe der Braut und ihrer Geleiterinnen, und sind die völlig individuell aufgefassten Stellungen dieser Personen. Die Körperformen finden wir durchaus mit Verständniss dargestellt, und doch sind noch die Spuren jenes Gegensatzes grosser Kräftigkeit in den breiten Muskelpartien und grosser Feinheit in der Gelenkbildung bemerkbar, welche wir bei den selinuntischen Metopen und am teneischen Apollon als charakteristisch hervorgehoben haben. Jedoch fehlt auch den Körperformen der einzelnen Personen der Individualismus keineswegs, und die breiten matronalen Formen der Alkmene und Here, besonders der letzteren, unterscheiden sich ebenso sehr von der Gracilität der jungfräulichen Göttinnen, besonders der Artemis und Peitho, wie sich der durchaus robuste und gedrungene Körperbau des Herakles mit der hochgewölbten Brust und den mächtigen Schultern von der schlanken Jünglingsschönheit des Apollon unterscheidet. Alterthümlich ist im Umriss besonders das charakteristische Aufstehn mit beiden Plattsohlen im Ausschritt, sowie eine daraus hervorgegangene gewisse Gezwungenheit in dem Lineament der Beine, ganz frei ist dagegen die Führung des Contours in den oberen Partien der Körper, namentlich in den Armen. Die Flächenbehandlung ist detaillirt genug, um den Eindruck des Naturgemässen zu machen, doch nirgend so detaillirt, dass dem Gesamteindruck des ruhigen Reliefstils dadurch Eintrag geschähe. Alterthümlich sind die Gewänder, und zwar insofern durchgängig, als die Gewandung bei keiner Figur zu einer ausdrucksvollen Drapirung sich erhebt, es sei denn, dass man die Entfaltung des Obergewandes bei Alkmene und das Aufziehen des Gewandes bei Peitho als die Anfänge einer solchen ansprechen wollte. Trotzdem sind wesentliche Differenzen in der Behandlung der Gewänder unverkennbar, das in Zipfeln mit Zickzackfalten steif flatternde Chlamydion des Hermes, das Gewand des Apollon, die Gewänder der Artemis, Here, Athene, Alkmene, endlich der Aphrodite und Peitho, an welcher letzteren besonders die sorgfältige Nachahmung der feineren und gröberer Stoffes zu bemerken ist, bilden eine Stufenfolge von alterthümlicher Steifheit zu einer beinahe freien und fliessenden Behandlung. Die Köpfe endlich sind leider zu sehr zerstört, um uns ein specielleres Urtheil zu gestatten; aber trotzdem ist ein feiner Umriss in den Gesichtern des Apollon, der Artemis, auch etwa noch der Athene und Hebe augenfällig. Am meisten zu bedauern ist

die Zerstörung der Köpfe bei Peitho und Aphrodite, weil uns durch dieselbe die Antwort auf die Frage unmöglich wird, ob der Künstler bereits bis zur Darstellung feinerer seelischer Affecte in den Gesichtern durchgedrungen war. War dies aber auch nicht der Fall, so steht doch fest, dass ein ruhiger Ernst die Stelle des starren Lächelns der äginetischen Giebelstatuen vertritt. Wir können dies Relief nicht verlassen, ohne die Hoffnung auszusprechen, dass unsere Leser den stillen Zauber empfinden werden, der in diesem Kunstwerk liegt, den Zauber, der wesentlich darauf begründet ist, dass wir im Ganzen wie im Einzelnen dieser Arbeit einen aus voller Überzeugung und mit Zusammennahme aller seiner Kräfte liebevoll schaffenden Künstler, dass wir wirklichen Stil, nicht die Manier eines Nachahmers erkennen, der aus eigener oder im Auftrage fremder Marotte in Formen schafft, die nicht seiner eigenen Anschauung und Überzeugung entsprechen.

Kunstwerke, wie dieses, sind gleichsam die ersten bescheidenen Blumen des Frühlings der Kunst, welche auf einen Sommer voll Glanz und Duft verheissungsvoll hinweisen.

Gehn wir über zu

c) Attika,

welches wir in der Periode der 60er und 70er Olympiaden in die historisch überlieferte Kunst bedeutend genug eintreten sahen. Der Boden Attikas, seit der Gründung des Königreichs Griechenland mannigfaltig, wengleich noch immer lange nicht genügend durchforscht, hat uns manches Denkmal alterthümlicher Kunstübung geliefert, welches wir in die Zeit, von der wir reden, zu versetzen haben werden. Dass dagegen ein festdatirtes oder innerhalb bestimmter engerer Grenzen datirbares Denkmal unter diesen sei, ist mir wenigstens nicht bekannt geworden. Die hier einschlägigen Denkmäler sind mehr als einmal verzeichnet, leider jedoch der grossen Mehrzahl nach gar nicht oder doch so ungenügend publicirt, dass es unmöglich ist, auf die mangelhaften und charakterlosen Zeichnungen ein mehr als ganz allgemeines Urtheil zu bauen. Wir müssen deshalb, um nicht die Listen von Kunstwerken und die Urtheile Anderer über diese hier auszuschreiben, und um unsere Leser nicht durch die Zumuthung einer Kataloglectüre zu verstimmen, auf die bestehenden, in der Note⁴⁷⁾ angeführten Verzeichnisse und Publicationen verweisen und uns genügen lassen, zwei attische Reliefs dieser Zeit als Beispiele einer genaueren Betrachtung zu unterwerfen.

Eine sehr hohe Stelle unter allen nicht allein den attischen Sculpturen des alten Stils nimmt die nebenstehend⁴⁸⁾ (Fig. 15.) abgebildete etwa drei Fuss hohe Marmorplatte mit der Darstellung einer wagenlenkenden oder den Wagenbesteigenden Frau in flachem aber zartbestimmtem Relief ein, welche für das Fragment einer Metopenplatte des älteren, von Xerxes zerstörten Parthenon, des flachen Reliefs wegen wohl sicher mit Unrecht, gehalten worden ist. Über den Gegenstand lässt sich ohne vage Vermuthungen kaum mehr sagen, als was wir sofort aus der Zeichnung sehn, dass nämlich die anmuthig jungfräuliche Gestalt so eben mit dem linken Fusse das Gespann besteigt, von dem Sitz und Rad wohl erhalten sind, während sie die Zügel der Rosse mit der linken, eine Geissel oder einen Stecken mit der rechten Hand zu halten scheint. Desto grössere Aufmerksamkeit verdienen die leider nicht unverletzten

Formen, namentlich des Nackten. In dem Umriss des zerstörten Gesichtes, in dem Lineament des kräftigen und doch schlanken Halses, in der Zeichnung der vorgestreckten Arme liegt eine Zartheit und Feinheit, die erst bei oft wiederholter Betrachtung, so sehr sie auf den ersten Blick auffällt, ganz genossen werden kann. Es ist das eine Eigenthümlichkeit der Linienführung, welche unwillkürlich an die Zeichnung der Jungfrauen im Friesse des Parthenon erinnert, und welche im Gebiete der älteren Kunst höchstens noch einmal, nämlich bei den unten zu betrachtenden Reliefs des Harpyienmonuments von Xanthos wiederkehrt. Es liegt in dieser feinen Gestaltung des Körperlichen, in diesem, wenn ich ein freilich oft arg gemissbrauchtes Wort anwenden darf, Ätherischen im Gegensatze zu der kräftigeren und zum Theil derberen Fülle der Monumente



Fig. 15. Wagenbesteigende Frau, Relief von Athen.

dorischer Kunst ein geistiges Element, welches der eigenthümlich idealen Richtung der attischen Kunst entspricht. Dieses geistige und ideale Element ahnen wir hier freilich noch mehr, als wir es demonstrieren können, denn es ringt noch mit der Strenge und Herbheit der alterthümlichen Kunstweise, die besonders an der Behandlung des Gewandes deutlich hervortritt. Dieselbe ist überaus fleissig und sorgfältig, unterscheidet sehr genau die Stoffe, den ganz feinen Wollenstoff des Untergewandes, der nur am Ärmel sichtbar wird, den schwerer faltenden der Hauptbekleidung, die auf die Füsse hinabgeht, und den leinenartig scharf faltenden des shawartigen Umwurfes, der in ganz regelmässige Falten geglättet, und am Saume wie an dem über den Arm hangenden, mit einem Kügelchen beschwerten Zipfel im Zickzack zurechtgelegt ist. Keineswegs aber fehlt die Andeutung der Bewegungsmotive, wie das namentlich an den Falten des Hauptgewandes sichtbar ist, welche dem Zuge des aufgestellten und des zurücktretenden Fusses folgen. Wir haben also in diesem Relief eine ähnliche Mittelstellung zwischen dem alterthümlich Gebundenen und dem anmuthig Freien, wie wir sie an dem Relief von Korinth wahrnahmen; doch lässt sich nicht läugnen dass in unserem attischen Werke die Anmuth grösser ist als in jenem, immerhin

derber gebildeten dorischen. Obgleich nun dies Relief kein bestimmtes Datum trägt, wird man doch kaum zweifeln können, dasselbe etwa dem letzten Menschenalter vor den Perserkriegen, also dem Ende der 60er Olympiaden zuzuweisen.

Höher hinauf, etwa in den Anfang der 60er Oll., wird ein anderes Relief agonistischen Inhalts von einem kleinen Altar, der nördlich unter der Akropolis gefunden ist, zu setzen sein, da in demselben die Strenge die Anmuth bedeutend überwiegt. Abgebildet in der Arch. Ztg. v. 1849. Taf. 11, 1. Der Gegenstand ist eine Kränzung des siegreichen Kitharöden Apollon durch Athene im Beisein der Artemis und Leto, also verwandt den nicht selten nachgeahmt alterthümlichen Reliefs, in denen dem siegreichen Apollon von Nike libirt wird. Das Relief ist sehr flach, aber trotzdem von der grössten Präcision der Zeichnung und von schneidender Schärfe des Umrisses, welche jedoch eine fließende Behandlung des Nackten, besonders an den Armen des Apollon und der Athene nicht ausschliesst. Mancherlei Eigenthümlichkeiten, so die Starrheit der fast graden Gesichtslinie, wulstartige Partien in der Gewandung, die im Übrigen in zierlichem Archaismus gearbeitet ist, machen die Vergleichung dieses Reliefs mit irgend anderen Werken schwer. Bemerkenswerth ist die Ungleichheit in der Entwicklung der Formgebung, welche nicht allein zwischen dem Nackten und der Bekleidung hervortritt, sondern auch noch darin, dass die Augen bei Profilansicht des Kopfes in der Vorderansicht gegeben und in einen seltsamen spitzen Winkel gestellt, dass die auf die Schultern herabhängenden Haarflechten völlig regelmässig in der Schneckenlinie gewunden sind, während die übrigen Haarpartien und die Flammen an den Fackeln, welche Artemis hält, mit freier Leichtigkeit behandelt erscheinen. Diese auch an dem Nackten bemerkbare freie Leichtigkeit muss uns abhalten, das Monument allzu hoch hinauf zu datiren; für jünger als die Stele des Aristion dürfte dasselbe wohl mit ziemlicher Sicherheit gelten können.

Aus

d) Hellas oder Nordgriechenland,

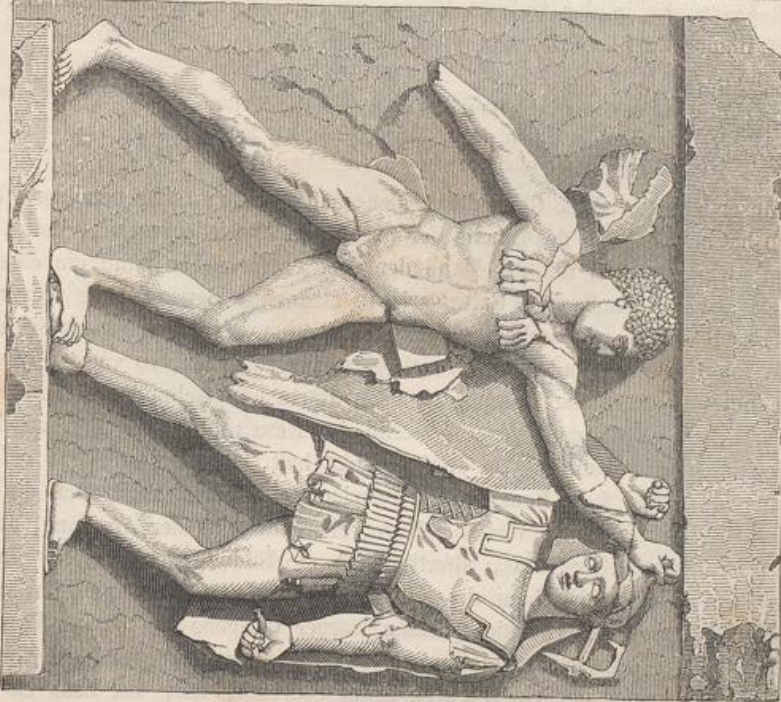
wo wir besonders Theben in diesem Zeitraum in die Kunstgeschichte eintreten sahen, ist uns so gut wie Nichts an Monumenten der älteren Kunst erhalten, denn eine Grabstele aus Orchomenos in der Art, wie die des Aristion mit der Darstellung des Verstorbenen in flachem Relief, jedoch nicht in Waffentracht, sondern im weitem Obergewande mit der Schulter auf einen Stab gelehnt, scheint an sich wenig bedeutend und liegt ausserdem nur in einer so völlig ungenügenden Abbildung, einem groben Holzschnitt in Dodwells Class. Tour. 1, p. 243 vor⁴⁹), dass ich wenigstens auf jedes speciellere Urtheil in Bezug auf den Stil verzichten muss. Das Monument scheint in gemässigt alterthümlicher Weise gearbeitet zu sein. — Reichlicheres Material dagegen haben wir wiederum aus

e) Grossgriechenland und Sicilien,

von welchem letzteren namentlich eine ansehnliche Reihe von Metopen zweier jüngerer Tempel der unteren Stadt Selinunt vorliegen, aus der wir zwei durch Gegenstand und Stil gleichmässig interessante Repräsentanten herausgewählt haben. Die Tempel, denen diese Metopenplatten angehörten, und die in Serradifalco's Antichità della Sicilia vol. 2, tav. 27 mit E. und F. bezeichnet sind, tragen freilich kein Datum ihrer Erbauung, noch lassen sie ein solches innerhalb engerer Grenzen berechnen, wie der



Fig. 16. Zwei der jüngeren Melopon von Selinunt.



älteste Tempel auf der Burg, da sie aber wesentlich schlanker gebaut sind als jener älteste Tempel, und so ziemlich mit dem grossen Tempel von Pästum und demjenigen der Athene auf Ägina übereinkommen, den Herodot als Ol. 64 vollendet kennt, so werden wir schwerlich sehr irren, wenn wir die architektonischen Sculpturen dieser Tempel, eben unsere Metopenplatten, in die 60er Olympiaden, etwa um 530—520 v. Chr. ansetzen.

Was nun zunächst die Gegenstände dieser Metopen anlangt, so enthalten ihrer zwei von dem Tempel F. zwei fragmentirte Darstellungen des Gigantenkampfes, in deren einer Athene erkennbar ist (Serradifalco Taf. 28, 29); ganz denselben Gegenstand haben die beiden ersten Platten des Tempels E. (Serradif. Taf. 30, 31), deren erstere sehr zerstört ist, während die andere in guter Erhaltung den von Athene niedergeworfenen Enkelados zeigt; die dritte Platte desselben Tempels enthält eine Darstellung des auf Artemis' Befehl von seinen Hunden zerfleischten Aktäon (Serradif. Taf. 32, Müller D. a. K. 1, 5, 25—27), endlich ist die vierte und fünfte Platte ebendaher, welche wir auf der vorstehenden Tafel nach Serradifalco Taf. 33 und 34 haben zeichnen lassen mit der Darstellung von Zeus' und Heres Zusammenkunft auf dem Ida nach Ilias 14, 152—351, und mit Herakles im Amazonenkampfe geschmückt. Die Auffassung des Gegenstandes und die Composition beider Metopen von kräftigem Hochrelief ist lebendig und originell; die Weise, wie Herakles die Amazone gleichsam in allen Bewegungen paralytirt, indem er ihren Fuss mit dem Tritte des seinigen festhält und sie durch die phrygische Mütze im Haar packt, die Art, wie dabei der nackte Körper des Helden in grösster Ausdehnung entfaltet ist, wird Jeden ansprechen, und der sinnige und keusche Geist, der aus der Behandlung eines verflänglichen Gegenstandes in der anderen Metope spricht, hat etwas Entzückendes. Wenn Zeus bei Homer Il. 14, 315 sagt:

Komm

Denn so sehr hat keine der Göttinnen oder der Weiber

Je mein Herz im Busen mit mächtiger Gluth mir bewältigt,

Wie ich anjetzt dir glühe u. s. w.

so hat unser Künstler diese Gluth der Leidenschaft allerdings sehr gemildert, aber wie glücklich hat er den Kern des Inhalts der ganzen Stelle wiedergegeben, indem er Zeus Here am Arm ergreifen, mit der Hand den Schleier fortziehen, und die entschleierte Schönheit seiner himmlischen Gattin wie in staunende Bewunderung versunken anschauen lässt! Wenn wir deshalb nicht umhin können, dem Verfertiger dieser Reliefs einen frei und schön erfindenden Künstlergeist zuzusprechen, so werden wir zugleich gestehn müssen, dass die Composition von Härte und Gebundenheit nicht frei ist, so namentlich in dem regungslosen Dastehn der Here und in der Art, wie die Amazone den Arm mit dem Schilde steif gesenkt hält, offenbar weil für eine andere Zeichnung desselben kein Raum war. Durchaus alterthümlich ist auch die Behandlung der Gewandung, namentlich bei Here, aber auch bei der Amazone, am wenigsten in dem Himation des Zeus, alterthümlich die Bildung des Haares, die zierlich um den Kopf gelegten Flechten des Zeus und die aus lauter kleinen Buckeln bestehende Kurzlockigkeit des Herakles, dessen Körper übrigens von einiger Verzeichnung in der Rumpfpattie schwerlich freigesprochen werden kann, während der Gesichtsausdruck, der bei keiner der vier Figuren etwas Störendes hat, bei Zeus bis zu einer lebendigen Naturwahrheit, wenn auch innerhalb gewisser Grenzen, gesteigert ist.

Als besonders charakteristisch für den Stil der Monumente im Ganzen ist die Derbheit aller Formen hervorzuheben, welche an die Plumpheit der Formgebung in den ältesten Metopen von Selinunt erinnert und den polaren Gegensatz gegen die Feinheit attischer Kunstübung ausmacht. Das korinthische Relief steht etwa grade in der Mitte. Über das Technische wollen wir nur noch bemerken, dass auch diese Metopen wie die älteren aus Kalktuff gehauen sind und theilweise bemalt waren. Eine Besonderheit ist es, dass bei den Weibern die Gesichter und Extremitäten aus weissem Marmor angefügt waren. In ähnlicher Weise werden in den alterthümlichen Vasenbildern mit schwarzer Malerei auf rothem Grunde die Weiber durch die Farbe von den Männern unterschieden. Die Unterscheidung der Geschlechter, wahrscheinlich durch das Colorit, wird uns als Erfindung des alten korinthischen Malers Eumaros genannt.

Von Grossgriechenland haben wir nur viel Geringeres, so namentlich eine aus Lokris stammende Bronzestatuetten, abgebildet in den Monumenten des Instituts für arch. Corr. 1, 15 (vgl. Annali 2, S. 12 ff.), welche in ungefähr der Stellung dasteht, die wir in den Nachbildungen des Apollon von Kanachos kennen gelernt haben und in der oben erwähnten Bronze im Louvre wiederfinden werden. Jedoch ist diese lokrische Statuette, die, nach einem in ihren Kopf eingehohten Loche zu schliessen, ein Leuchterfuss oder Lampadophor gewesen zu sein scheint, bedeutend alterthümlicher oder wenigstens roher als die Bronze im Louvre, und gewiss zu unbedeutend, um als Repräsentant der unteritalischen Kunst irgend einer Epoche dienen zu können.

Demnächst besitzen wir aus Pästum von einem späteren Tempel, dem ein älteres Gebäck etwa des Zeitraums der 60er — 70er Oll. aufgesetzt ist, einige Metopenfragmente, die aber in der Art verstümmelt sind, dass man den Gegenstand von nur einer derselben, angeblich Phrixos auf dem Widder, erkennen kann⁵⁰). Begreiflicher Weise sind unter solchen Umständen feinere Studien des Stiles nicht wohl möglich.

Desto besser erhalten ist dagegen ein Monument griechischer Kunst in Mittel-



Fig. 17 Orestesrelief von Aricia.

italien, die vorstehend abgebildete Reliefplatte aus Aricia in Latium, für welche verschiedene Erklärungen versucht sind⁵¹). Die einzig richtige erkennt Orestes als Rächer seines Vaters, welcher so eben Ägisth niedergestochen hat und unschlüssig vor dem Muttermorde von Klytämnestra wegschreitet, die ihm die Hand wie besänftigend auf die Schulter legt, während sein noch immer gezücktes Schwert und sein zurückgewendetes Haupt uns errathen lassen, dass er die Rache seines Vaters durch Tödtung auch der Mutter vollenden werde. Hinter Klytämnestra ist Elektra zu erkennen, während die an beiden Enden befindlichen klagenden Weiber Dienerinnen des Hauses sind. — Dass der Stil dieses, jetzt im Museum Despuig auf Majorca befindlichen Reliefs echt griechisch, nicht etruskisch sei, ist so gut wie seine echte Alterthümlichkeit sofort nach dessen Bekanntwerden erkannt und nie bezweifelt worden. Es ist auch in der That vollkommen in der Weise der originell und selbständig mit beschränkten Mitteln arbeitenden alterthümlichen Kunst gemacht, in jener Weise, die einen Theil ihrer Intentionen trefflich darzustellen aber das Ganze nicht durchzuführen weiss. So ist der Ausdruck des von gewaltsamem Stosse tödtlich verwundet hingestürzten Ägisth, der die hervorquellenden Eingeweide mit der Hand ergreift; durchaus vortrefflich; sehr gut gedacht ist auch die Gruppe des Orest und der Klytämnestra, aber in der Ausführung ist namentlich der Moment der Zögerung und des Schwankens in Orest's Handlung nur sehr unvollkommen ausgedrückt, und kaum besser die Handlung Elektras, die ihre Theilnahme doch nur durch einen ziemlich banalen Gestus der auf die Brust gelegten Hand darthut. Der Schrecken und die Klage endlich der kleiner als die Hauptpersonen gebildeten Dienerinnen ist ebenfalls unvollkommener dargestellt, als wir von einer zur Freiheit gelangten Kunst erwarten würden. In den Umrissen der Zeichnung liegt die ganze Strenge und Herbheit der älteren Kunst, obwohl selbst die ganz originelle Stellung Ägisth's gut durchgeführt ist; die Flächenbehandlung zeigt namentlich in den Gewandungen, in denen die Differenzen der Stoffe sorgfältig gewahrt sind, grossen Fleiss und ein nicht gewöhnliches Verständniss, welches jedoch zu einer streng richtigen Darstellung der Wendungen innerhalb der nackten Oberkörper Orest's und Ägisth's nicht ganz ausreichte. Die Haare sind völlig in der conventionellen Manier der archaischen Kunst gearbeitet, und in den Gesichtern sind, namentlich bei den klagenden Dienerinnen, höchstens die ersten Keime seelischen Ausdrucks bemerkbar. Leider steht dies Monument griechischer Kunst in Mittelitalien zu vereinzelt da, um uns ein bestimmtes Urtheil über das Datum seiner Entstehung zu erlauben; ist aber die Kunst in den verschiedenen Localen nur halbwegs und einigermassen gleichmässig fortgeschritten, was trotz aller Differenzen dennoch der Fall ist, so werden wir dies Relief kaum anders als aus den 60er Olympiaden datiren dürfen.

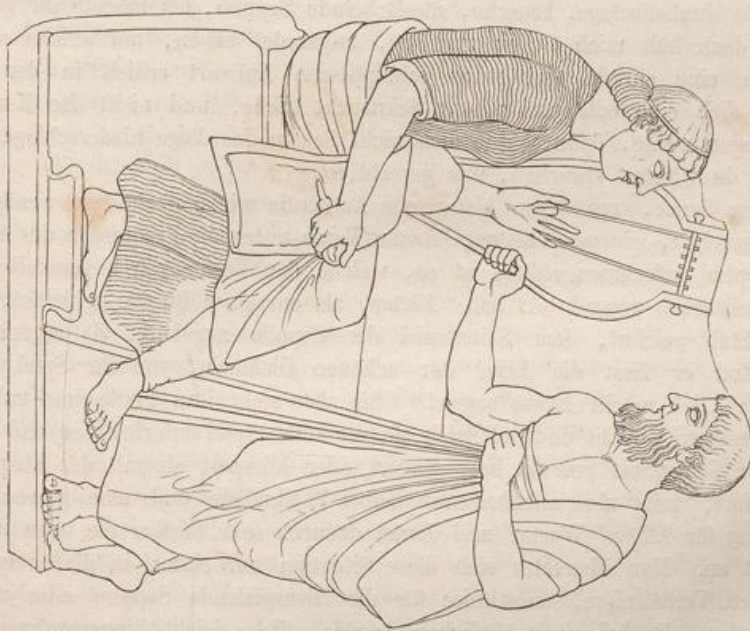
Wiederum nur eine geringe Ausbeute gewähren uns

f) die Inseln des Archipelagus,

welche übrigens auch, wie wir gesehn haben, in der Künstlergeschichte und in sonstigen litterarischen Überlieferungen in der Zeit, von der wir reden, weniger bedeutend dastehn. Ganz leer gehn wir aber auch auf diesem Gebiete nicht aus. Die Insel Melos hat drei Terracottareliefe in der Art des obenbesprochenen äginetischen geliefert, zwei zusammengehörende mythologischen Inhalts: Bellerophon die Chimäre bekämpfend und Perseus die Medusa enthauptend, von denen wir das letztere nebst



Fig. 18. Terracottareliefe von Melos.



dem dritten stilverschiedenen von anekdotal-historischem Gegenstande auf der beiliegenden Tafel, und zwar nach Gypsabgüssen, haben abbilden lassen. Alle drei Monumente sind keine Meisterwerke und machen auch keinen Anspruch darauf, solche zu sein; wir können sie deshalb auch mit den bedeutenden, zum Theil von öffentlichen Monumenten stammenden Marmorarbeiten anderer Orte nicht in directe Parallele stellen; wohl aber sind sie als Erzeugnisse einer untergeordneten Technik und als hervorgegangen mitten aus den Kreisen der handwerksmässigen Kunstübung, wie die gemalten Vasen, an sich Zeugen dafür, wie weit die Kunst verbreitet, wie tief sie eingedrungen, wie sehr Allgemeingut sie geworden war; dabei sind sie in so charaktervoller Weise gebildet, dass wir sie wohl als Vertreter des Stils ihrer Zeit betrachten dürfen. Die beiden mythologischen Reliefs⁵²), die mit einander durchaus übereinstimmen, sind ausgezeichnet durch ein strenges Lineament und eine grosse Knappheit, fast Schwächigkeit der Formen, machen jedoch durch die Bestimmtheit und überzeugungsvolle Sicherheit, mit der sie modellirt sind, einen angenehmen Eindruck. Sie sind weniger hart und sehnig als das ähnliche Relief von Ägina, dafür aber auch ohne den Ausdruck grosser Kräftigkeit, die sich besonders in der Bildung des Greifen auf jenem Relief kundgiebt. — Über ihren Gegenstand brauchen wir wohl nicht weiter zu reden, der Kampf mit der Chimära ist aus Homer bekannt, und die Enthauptung der Medusa, aus deren Halse Chrysaor hervorspringt, wird unsern Lesern ebenfalls nicht fremd sein. Nicht voraussetzen dürfen wir dies von dem Gegenstande des dritten Reliefs von Melos⁵³), des zweiten auf unserer Tafel. Dasselbe bezieht sich auf eine von Aristoteles bewahrte Anekdote aus dem Leben des Alkäos und der Sappho, welche noch einmal, und zwar in einem durch die Beischrift der Namen die Deutung bestätigenden Vasenbilde dargestellt ist. Alkäos liebte seine schöne und geniale Landsmännin, und soll sie einmal mit den zärtlich verschämten Worten: „Du dunkellockige, keusche, süsslächelnde Sappho, ich möchte dir gern Etwas sagen, doch hält mich Scheu zurück“, angerebet haben, auf welche er von der Dichterin eine spröde und etwas schnippische Antwort erhielt in den Worten: „Wenn dich eine edle und schöne Sehnsucht triebe, und nicht die Zunge etwas Böses sagen wollte, dann würde dich nicht Scham das Auge niederschlagen heissen, sondern du würdest sprechen, was gerecht ist.“

Diese Scene, um deren historische Authentie wir uns eben so wenig zu kümmern brauchen, wie man die angeführten Verse unter die Fragmente des Alkäos und der Sappho aufnehmen sollte, ist es, welche der Verfertiger unseres Reliefs, und zwar meisterlich ausgedrückt hat. Alkäos, als ehrsamere Bürger gekleidet, hat, auf seinen Stab gelehnt, dem Saitenspiel der Sappho zugehört, da ergreift ihn die Liebe und er fasst die Leier der schönen Dichterin, um ihr Spiel zu unterbrechen: „ich möcht' Etwas sagen!“ Sie aber sieht ihm grade und ruhig in das etwas geneigte Gesicht und, obgleich sie ihr volles Spiel unterbrochen und die Rechte mit dem Schlagholz gesenkt hat, fingert oder klimpert sie mit der Linken in den Saiten fort, zeigt also offenbar nur halbe Theilnahme und eine gewisse Geringschätzung für Alkäos' Worte, und deutet dadurch sehr fühlbar die oben mitgetheilte Antwort an. Man übersetze sich diese Situation nur einmal in die entsprechenden modernen Verhältnisse, substituire für die leierspielende Sappho eine junge Dame am Klavier, die bei einer ähnlichen Anrede etliche leicht hingeworfene Arpeggien

greift, und man wird sich schnell überzeugen, wie unser Künstler bei der plastischen Wiedergabe der Anekdote den Nagel auf den Kopf getroffen hat.

Dem Stile nach unterscheidet sich dies Relief von den beiden anderen wesentlich durch breite und volle, selbst ein bischen schwere Formen und eine viel sorgfältigere Detailbildung besonders in den Gewändern. Das Alterthümliche tritt hier in seiner letzten und mildesten Gestalt auf, und liegt eigentlich nur noch wie ein Hauch auf den Formen, welche durch eine gewisse Starrheit sich von denen der vollendeten Kunst unterscheiden. Ein festes Datum können wir diesem Kunstwerke schwer zuweisen, denn die Lebenszeit der dargestellten Personen (die Mitte der 40er Oll., etwa das Jahr 600 v. Chr.) kann uns nicht führen, da Niemand dies Relief auch nur in die 50er Oll. setzen wird, und da offenbar lange Zeit, ich möchte behaupten mehr als ein Jahrhundert verfließen musste, ehe eine solche Anekdote, wie die hier dargestellte, in populären Umlauf kommen und zu plastischer Darstellung reizen konnte. Auf die 70er Olympiaden werden wir also wenigstens geführt, und in diese müssen wir nach dem Stile das Werk zu setzen uns auch zumeist geneigt fühlen.

Ungleich alterthümlicher erscheint ein anderes Denkmal der Kunst der griechischen Inseln, das hierneben abgebildete im Louvre bewahrte Relief von Samothrake⁵¹⁾. Dasselbe zielt ein Bruchstück, welches man als das der Armlehne eines marmornen Lehnssessels betrachtet hat, woran freilich Zweifel bleiben, und stellt einige Personen, nämlich Agamemnon, Talhybios und Epeios aus troischem Heldenkreise und zwar, wie es scheint, eine Rathversammlung der Griechen dar. Der Stil ist alterthümlich in hohem Grade, jedoch keineswegs von der Consequenz der Durchführung, dass wir nicht an einen conventionellen Archaismus zu



Fig. 19. Relief von Samothrake.

denken und das Monument tiefer herab zu datiren berechtigt wären, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Der Widerspruch zwischen den regungslosen Stellungen und der seltsam beschränkten Gesichtsbildung der drei Personen und andererseits der Behandlung der Gewänder, die allerdings weit von freier Drapirung, aber fast eben so weit von der Steifheit der geplätteten und gesteiften Falten der ältesten Kunstwerke entfernt ist, werden unsere Leser wohl empfinden und schwerlich wird ihnen entgehn, dass auch die Freiheit und elegante Leichtigkeit des Ornaments sich von der Bildung der Figuren unterscheidet. Höher hinauf als etwa in die 60er Olympiaden möchte ich das Werk nicht datiren, und mit einem solchen Datum werden sich die Buchstabenformen der Inschriften auch wohl vertragen. Schliesslich dürfen

wir nicht unausgesprochen lassen, dass die ganze Arbeit an den Figuren an Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit leidet, und dass man sehr, sehr unrecht thut, dieses Relief als einen der Hauptrepräsentanten der ältesten Kunst, gleichsam als einen Eckstein unseres Wissens von der damaligen Zeit zu behandeln.

Es bleibt uns nur noch ein Blick auf

g) Kleinasien,

welches uns an einem Orte eine beträchtliche Zahl grosser Denkmäler, aber leider in einem Zustande der Zerstörung bietet, dass wir über ihren Stil kaum urtheilen können, an einem anderen Orte Monumente, namentlich eines, das an Bedeutsamkeit dem Bedeutendsten an die Seite gestellt werden darf und glücklicherweise fast unverletzt ist. Der erstere Ort ist Milet, und die Denkmäler, von denen wir redeten, sind die kolossalen sitzenden Marmorstatuen, welche die heilige Strasse von dem Hafen Panormos nach dem Apollonorakel der Branchiden zu beiden Seiten einfassten. Leider sind diese bedeutenden Monumente erst ziemlich oberflächlich bekannt, ja die am weitesten verbreitete Abbildung derselben, welche sich auch in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, 9, 33 wiederfindet, giebt nicht einmal die Art der Aufstellung richtig an. In Rücksicht auf diese bringt Genauerer ein Aufsatz von Ross in der Archäol. Zeitung 1850, Nr. 13 mit Abbildung Taf. 13, dem wir über das Örtliche, wie es heute ist, Folgendes entnehmen. Die Strasse von dem Hafen nach dem Tempel (etwa $\frac{1}{2}$ Meile lang) sanft ansteigend, hat bald zu ihrer Rechten eine wellenförmige Erderhöhung, während sich zur Linken der Boden mehr abflacht. Hier sitzen nun, schon im Gesicht des noch sehr fernen Heiligthums, die Statuen in regelmässigen Abständen in grader Linie zur Rechten des Weges durch das abgospülte Erdreich glücklicherweise (für ihre Erhaltung) bis über zwei Drittheile ihrer Höhe verschüttet; die Masse ihrer Leiber und die Entvölkerung der Gegend hat sie bis auf die Köpfe bis jetzt vor Zerstörung geschützt. In Betreff des Stils der Statuen, auf massiven Steinthronen sitzender Gestalten, widerspricht Ross der Bezeichnung von „höchster Simplizität und Rohheit“, welche Müller gebraucht hatte, und behauptet, der Stil sei in seiner Art von hoher Vollendung, obgleich ihm selbst das Geschlecht der Gestalten zweifelhaft blieb. Die bisher veröffentlichten Zeichnungen sind so flüchtig, dass man sich nach ihnen weder über den Stil noch über den Gegenstand ein Urtheil erlauben darf; und so begnüge ich mich, meine Leser auf diesen Punkt Griechenlands aufmerksam gemacht zu haben, von woher vielleicht einmal nach einer in dem weichen Erdreich äusserst leicht zu beschaffende Ausgrabung bedeutungsvolle Kunde zu uns dringen wird. Was das vermuthliche Datum dieser Bildwerke anlangt, kann ich Ross nur vollkommen beistimmen, wenn er behauptet, dasselbe müsse über die Zerstörung Milets durch die Perser und in die 60er Olympiaden zurückweichen.

Die zweite Fundstätte alter Kunst in Kleinasien ist Xanthos in Lykien, wo der Engländer Fellows im Jahre 1838 kostbare Reste entdeckte, die nach London in's britische Museum geschafft sind. Wir können diese, von denen noch keine Abbildung den von London Entfernten einen genügenden Begriff giebt, nicht alle einzeln hier anführen und beschreiben⁵⁵⁾, sondern müssen uns auf dasjenige Monument beschränken, welches sowohl in Rücksicht auf sein gegenständliches Interesse wie in Bezug auf seinen Stil die Krone der durch mancherlei Monumente vertretenen älteren

lykischen Sculpturen bildet, gleichwie einige im Verfolge unserer Darstellung zu besprechende weibliche Gewandstatuen, und ausser ihnen Reliefe, die vielleicht, wenigstens zum Theil, als Friese von einem zerstört gefundenen tempelartigen Gebäude gelten dürfen, die Krone von nicht wenigen Resten dieses Landes aus der blühendsten Kunstzeit darstellen.

Dies Monument, welches unsere nebenstehende Abbildung in seiner Gesamtheit zeigt, ist ein thurmartiges Grabmonument aus einem einzigen Kalksteinblock von etwa 20' Höhe gehauen, welcher oben, auf der Höhe des Reliefs die Grabkammer enthält, zu der auf der Westseite (s. d. folg. Figur) eine kleine, das Relief unterbrechende Öffnung führt, die nur zum Hineinschieben der Aschenbehälter gedient haben kann. Ähnliche Monumente, jedoch ohne den Reliefschmuck, der uns dies Denkmal so unendlich wichtig macht, finden sich in der Nähe. Die Reliefe an unserem Denkmal bilden einen, etwa 15' vom Boden in die vier Seiten des Thurmes eingelassenen Fries, der aus je drei Platten weissen Marmors von $3\frac{1}{2}$ Fuss Höhe gebildet wird, und dessen Länge an der Ost- und Westseite 8' 4'', an den beiden anderen Seiten 7' 6'' beträgt.

Dieser Fries hat uns nun zu beschäftigen. Suchen wir uns demnach zuerst über die Gegenstände der Darstellung zu orientiren, so werden wir freilich darauf wohl verzichten müssen, eine Erklärung derselben aufzustellen, welche alle Fragen und Bedenken erledigte, und welche in allen Theilen zu beweisen wäre. Für eine solche fehlt uns die nothwendige Unterlage der Kenntniss der religiösen Ideen, welche in diesen Reliefsen verbildlicht sind; dennoch aber werden wir im Stande sein, den Gegenstand des Kunstwerkes im Ganzen zu erfassen und Manches von seiner eigenthümlichen und tief sinnigen Symbolik zu begreifen, für deren Aufklärung Ernst Curtius (Arch. Ztg. 1855, Nr. 73) die grössten Verdienste hat⁵⁶).

Indem ich meine Leser für alle Begründung und manche Details, die hier eingefügt viel zu viel Raum in Anspruch nehmen würden, auf diesen Aufsatz verweise, will ich es versuchen, den tief sinnigen Gedankenkreis der Reliefe in der gedrängtesten Kürze anzugeben. Die Hauptseite ist die westliche, dem Untergang des Lichtes zugewandte, in der sich die Öffnung der Grabkammer befindet, die zugleich als Thür der Unterwelt gilt. Über derselben sehn wir eine säugende Kuh, das Symbol der lebengebenden, nährenden Kraftfülle, in welcher die gegensätzliche Symbolik des Todes und des Lebens beginnt, der sich durch das ganze Denkmal hinzieht und dasselbe zum Verkündiger eines reinen Unsterblichkeitsglaubens macht. Links und rechts von der Grabesthür thronen zwei Göttinnen, die auf den ersten Blick sehr ähnlich, bei genauerer Betrachtung in Haltung, Gewandung und Attributen mannigfach verschieden erscheinen; diejenige links ist die Todesgöttin, welche die Schale zum Empfang der Opferspende hinhält; ihr Widerpart die Göttin des Lebens mit Blüthe und Frucht in den Händen. Dieser nahen sich huldigend drei Frauen, von denen die beiden hinteren ein Ei, eine Blüthe und eine Granatfrucht zum Opfer bringen, die Symbole



Fig. 20. Das Harpyienmonument.

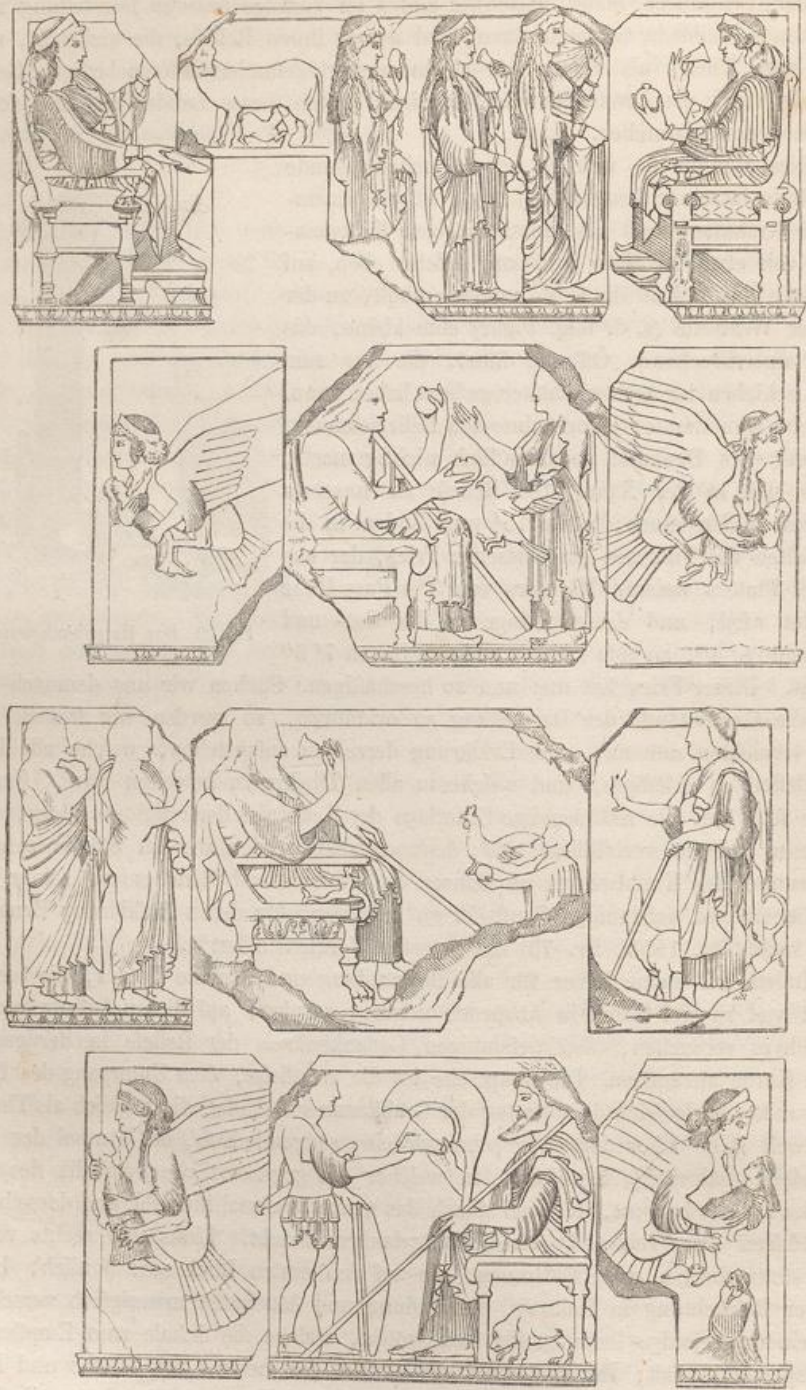


Fig. 21. Reliefe vom Harpyienmonument von Xanthos.

des Keimens, Blühens und der, neue Keime enthaltenden Reife und Vollendung. Das ist also die Seite des Lebens, und um diese grösser, voller zu bilden, ist die Grabesthür hart neben die Todesgöttin auf die Seite geschoben. Betrachten wir nun die drei anderen Seiten, so fallen uns die auf den Schmalseiten zweimal wiederholten Gestalten geflügelter Frauen mit Kindern im Arm, die man in Erinnerung an die homerischen Harpyien mit diesem Namen bezeichnet hat, zuerst auf. Sie sind aber von den raffenden und raubenden Harpyien der griechischen Poesie sehr verschieden, freilich wie jene unerbittlich dahinreissende Dämonen, deren Macht in den Vogelkrallen und den gewaltigen Flügeln angedeutet ist, zugleich aber ernste milde Wesen, welche die Kinder an ihre mütterliche Brust drücken, und denen diese vertraulich die Arme entgegenstrecken, während die Zurückgebliebenen (siehe den untersten Streifen) am Boden sitzend trauern. Schon hierin offenbart sich eine milde Auffassung des Todes, aus dem neues Leben hervorgeht; bestätigt wird diese Auffassung durch den augenscheinlich als Ei gestalteten Körper dieser Harpyien, in welchem sich das bereits oben bemerkte einfache und sinnige Symbol für den verschlossenen ruhenden Lebenskeim wiederholt. Auf allen dreien Seiten finden wir sodann eine thronende ältere männliche Gottheit, welcher Opfergaben dargebracht werden, und zwar eine Taube, ein Hahn und ein Helm. Am wahrscheinlichsten ist in diesen drei einander sehr ähnlichen Gestalten, von denen nur die der östlichen Langseite durch einen schöner verzierten Thronstuhl ausgezeichnet ist, eine Dreiheit der höchsten Gottheit zu erkennen, die ihre Macht im Himmel, auf Erden und in der Unterwelt hat, und die noch sonst in uralten Mythen und Culten vorkommt. Den speciellen Sinn, der in den Attributen dieser dreieinigen Gottheiten sowie in den ihnen dargebrachten Opfern liegt, vermögen wir mit Sicherheit noch nicht anzugeben, dass aber auch hier Blüthe und Frucht Fülle des Lebens andeute, die Taube vielleicht ähnlich zu fassen und der Hahn Lichtsymbol sei, ist wohl unzweifelhaft; so dass wir die Grabkammer des alten Lykiers mit Bildern umgeben sehen, welche wohl das Bewusstsein des tiefen Risses aussprechen, welchen der Tod in das Erdenleben macht, zugleich aber in überwiegender Weise auf die Fülle des Lebens und des Lichtes hinweisen, welche ein ahnungsvoller Sinn als aus Vernichtung und Dunkel hervorgehend glauben mochte.

Wenn nun, um auf das rein Künstlerische der Reliefe zu kommen, die Form des ganzen Grabmonumentes entschieden ungrisch ist, und ihre Analogie in dem Grabe des Kyros findet, welches alte Schriftsteller (Strabon 730 und Arrian p. 6, 29) uns beschreiben; wenn ferner die Symbolik der Reliefe durchaus eigenthümlich, weder orientalisches noch griechisches erscheint, so ist der Stil derselben so vollkommen griechisch, wie er nur gedacht werden kann, wenn man den Umstand abrechnet, dass namentlich in den Harpyiengestalten diese lykische Kunst den Widerspruch zwischen der Schönheit und Naturwahrheit der plastischen Form und dem symbolischen Ausdruck eines tiefsinnigen Gedankens nicht wie die griechische gelöst und ausgeglichen hat. Ob derselbe einer einheimischen Kunstschule des Landes Lykien angehört, welches in der ältesten Zeit mit Griechenland in der regsten Verbindung war, oder ob diese Bildwerke der Anregung der griechischen Kunst verdankt werden, welche um die Zeit, aus der wir das Monument datiren, auf den Inseln blühte, kann nie entschieden werden. Den Stil kann man nicht schöner bezeichnen, als wie

ihn Welcker (bei Müller, Handb. §. 90*) bezeichnet hat, wenn er ihn alterthümlich streng, aber von Anmuth leise umflossen nennt.

Das Strenge des Stils spricht sich zunächst in der feierlich abgewogenen Stellung und Bewegung der Figuren aus, in dem eigenthümlichen Rhythmus, mit welchem die Attribute getragen und gehandhabt werden; sodann auch in einer gewissen Knappheit und Gebundenheit in den Umrissen, welche besonders bei den Figuren der Westseite fühlbar hervortritt. Diese Strenge aber ist nicht das Resultat eines Unvermögens des Künstlers, sie ist vielmehr Absicht, ist mit vollem Bewusstsein als der adäquate Ausdruck der angedeuteten Culte und religiösen Ideen gewählt, grade so absichtsvoll und bewusst, wie die Strenge, die jede, namentlich kirchliche Cäremonie beherrscht. Um uns davon zu überzeugen, sind wir nicht allein auf die volle Freiheit in den Thierbildungen, namentlich in der säugenden Kuh, und auf die geistreiche Gewandtheit in der Ornamentik zu blicken angewiesen, sondern die Ungleichheit im Grade dieser Strenge in der Darstellung der verschiedenen Personen des Reliefs, je nachdem sie der religiösen Cäremonie näher oder ferner stehn, zeugt noch mächtiger von der Freiheit des Künstlers. Man vergleiche in dieser Hinsicht nur den von einem Hunde begleiteten Jüngling der Ostseite mit den drei anbetenden oder Opfer darbringenden Mädchen der Westseite, die Kinder in den Armen der Harpyien mit den thronenden Gottheiten. Dass aber wieder diese Strenge nicht eine in jeder Beziehung frei gewählte sei, sondern eine vom Geiste der alterthümlichen Zeit bedingte, das können uns einige charakteristische Merkmale in der Bewegung lehren, so namentlich das feste Aufstehn mit beiden Füßen bei allen Figuren, auch bei den im Übrigen mit grösserer Leichtigkeit behandelten. Diese alterthümliche Strenge nun ist, um Welcker's Wort zu wiederholen, von Anmuth umflossen. Nirgend eine Verzeichnung wie die, welche bei den älteren selinuntischen Metopen uns verletzte, ja, im Gegensatze zu der Schwerfälligkeit, Massenhaftigkeit und Breite der Gestalten jener Reliefs die gracilste Zartheit, die sauberste Feinheit in den Gesichtern, dem Nackten, den Gewandungen, obwohl in den letzteren sowohl wie in der Haltung der Personen merkbare Differenzen hervortreten, auf die wir wohl nicht im Einzelnen hinzuweisen brauchen. Dabei ist die Technik, das Machwerk im engeren Sinne, vollendet meisterlich; so gewissenhaft, wie die Schranken eingehalten sind, welche ein flaches Relief dem Künstler steckt, so vollkommen sind doch alle Mittel benutzt, die der Bildhauer benutzen konnte, um durch ein unsäglich fleissiges und zierliches Detail in den Gewändern, den Haaren, den Thronsitzen seinem Werke eine reiche und glänzende Mannigfaltigkeit zu geben. Nur Eines scheint der Künstler noch nicht vermocht zu haben, nämlich eine lebhafte Bewegung deutlich und fühlbar auszudrücken; denn dass die Harpyien in raschem Fluge dahineilen, mögen wir aus ihrer ganzen Stellung schliessen; dargestellt, bestimmt ausgesprochen ist es durch Nichts. — Trotz diesem einen Mangel und trotz aller alterthümlichen Gebundenheit, die den Künstler dieses Monumentes von eigentlicher Fülle und Grossartigkeit fernhielt, begreift man gegenüber einem solchen Werke vollkommen, wie wenig antiquarische Marotte dazu gehörte, um August zu veranlassen, Bupalos' und Athenis' Sculpturen nach Rom zu versetzen, wenn dieselben auch nur halbwegs von dem Geiste durchathmet waren, der uns aus diesen Reliefs entgegenweht, deren Abstand von den älteren von Selinunt kaum durch ein Wort ausgedrückt werden kann.

Auf diese kleine Auswahl der bisher näher bekannt gewordenen Originalmonumente aus bestimmten Localen lassen wir die

Originalwerke ohne bekanntes Local

folgen. Unsere europäischen Museen besitzen nämlich aus Erwerb in früherer Zeit, in welcher man entweder gar nicht, oder wenigstens nicht so genau auf den Fundort und die Herkunft der Monumente achtete, eine wengleich nur beschränkte Zahl von Sculpturen im älteren Stil, welche entweder die Kennzeichen der Echtheit an sich tragen, oder bei denen wenigstens die Merkmale der Nachahmung und Manier weniger fühlbar und bestimmt hervortreten, als dies bei der ganzen breiten Masse der archaischen Denkmäler der Fall ist. Diese Sculpturen haben als Ergänzung unserer Kenntniss von der altgriechischen Kunst immerhin eine grössere Bedeutung als die offenbar nachgeahmten und manierirten, von denen sie zu trennen gewiss als Pflicht erscheint, wengleich ihre Anzahl keine grosse ist. Ob wir dieselbe nicht vielleicht etwas zu knapp gegriffen haben, darüber soll kein Streit sein, es ist besser hier etwas zu weit zu gehn, als im Urtheil lax zu werden. Demgemäss sprechen wir unter den statuarischen Werken in Marmor zunächst nur dem nebenstehenden Tronk einer Athene in der Villa Albani in Rom als Repräsentanten der älteren Stufe in der Entwicklung der archaischen Kunst die Originalität oder Echtheit zu, und auch dies nicht ohne Zweifel, da die Behandlung des Untergewandes mit dem des Obergewandes und des Kopfes nicht durchaus in Harmonie steht. Als Vertreter der weiter entwickelten alterthümlichen Kunst würden wir hier einige sitzende weibliche Statuen einreihen, die sehr hübsch als die trauernde Penelope erklärt worden sind, wenn uns nicht eben das Vorkommen von Wiederholungen an der Echtheit zweifeln lassen müsste, oder wenn wir durch erneute Forschung die Echtheit eines Exemplars feststellen könnten. Da dies bisher nicht geschehn ist, so müssen diese schönen Werke bis auf weiteres unter den Nachbildungen des alten Stils ihren Platz behalten.

Neben dieser Marmorstatue führen wir hier die schon ein paar Mal erwähnte Bronzestatue im Louvre an, welche in Piombino gefunden worden ist, und die ich nach sehr genauen Studien des Originals als ein echt alterthümliches, nicht nachgeahmtes (hieratisches) Werk betrachten muss. Ich weiss sehr wohl, dass Andere anderer Meinung sind, und ebensowohl ist mir bekannt, dass sich sowohl an die Inschrift auf dem linken Fusse der Statue, welche sie als „der Athene aus einem Zehnten geweiht“ bezeichnet, wie aus einer anderen fragmentirten Inschrift mit zweien Künstlernamen, die man aus dem einen Auge gezogen haben will, dass, sage ich, an diese Inschriften sich ausgedehnte epigraphische und paläographische Erörterungen knüpfen²⁷⁾, welche, sofern man die Inschriften als gleichzeitig mit der Entstehung der Statue betrachtet, für deren



Fig. 22. Pallas in Villa Albani.



Fig. 23. Bronzestatue im Louvre.

Charakter als nachgeahmt alterthümlich entscheiden würden. Allein die Gleichzeitigkeit der Inschriften mit der Verfertigung der Statue scheint mir unerweisbar und um so zweifelhafter, da die beiden Inschriften unbedingt verschiedenen Epochen angehören, abgesehen davon, dass die angeblich im Auge gefundene Inschrift auf einem Bleistreifen an sich zu mancherlei Zweifeln Anlass giebt, ein archäologisches Unicum und eigentlich ein Räthsel ist. Hält man sich an den Stil des Werkes selbst, und geht man bei dessen Beurteilung unbefangen und genau zu Werke, so glaube ich nicht, dass sich Momente finden werden, die für Nachahmung entscheiden, wohl aber solche, die sich für die echte Alterthümlichkeit geltend machen lassen.

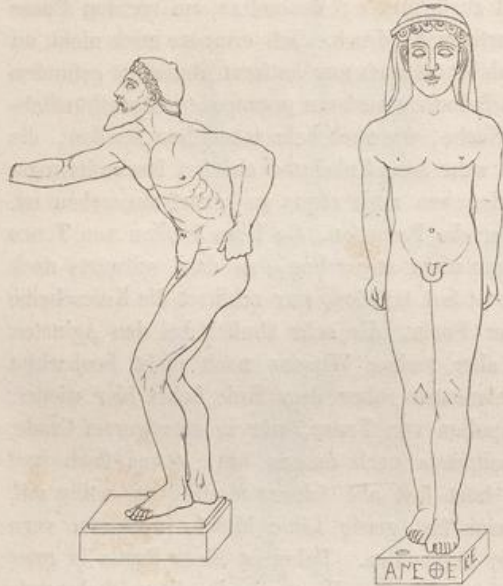
Was zunächst den Gegenstand dieser etwa drei Fuss hohen Statue, von der wir in Figur 23 eine Zeichnung⁵⁸⁾ beilegen, anlangt, so glaube ich nicht, dass man, trotz allen hiegegen erhobenen Einwendungen⁵⁹⁾, einen Apollon des Schlags wie der kanachetsche und der unten zu erwähnende im Museo Chiaramonti wird verkennen dürfen. Wichtiger aber als die Entscheidung der sich an die Benennung des Werkes knüpfenden Streitfrage ist, in kunstgeschichtlicher Beziehung wenigstens, eine sorgfältige Analyse seines Stils. Die Seltenheit von Statuen des

echt alten Stils, namentlich von Bronzestatuen und die beträchtlich angewachsene Litteratur über dieses Werk wird es rechtfertigen, wenn ich dessen Schilderung etwas ausführlicher und wesentlich so mittheile, wie ich sie in Paris vor der Statue selbst entworfen habe.

Die meisten charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Apollon von Tenea finden sich in dieser Statue wieder, obwohl sie einer beträchtlich fortgeschrittenen Kunst angehört. Die Füße sind vollkommen zierlich, aber haben die Eigenthümlichkeit, welche am auffallendsten an der Aristionstele heraustritt, dass die Zehen sehr lang und dünn und sehr markirt gegliedert sind, wobei die kleine und die vierte Zehe gegen die beiden andern auffallend zurücktreten; besonders am rechten Fusse machen die Zehen einen beinahe fingerartiger Eindruck. Ich erinnere mich nicht, an nachgeahmten alterthümlichen Werken jemals etwas auch nur entfernt Ähnliches gefunden zu haben, das ist eine von den in der Nachahmung verloren gegangenen Eigenthümlichkeiten. Auf die Füße, auf deren oberer Fläche, wie auch beim teneischen Apollon, die Sehnen sorgfältig angegeben sind, folgen sehr feine Enkel und ein fast bewundernswürdiges Unterbein, in dem nur der Knochen noch etwas zu scharf angegeben ist. Die Wade ist vortrefflich geschwellt, aber die Peronäen, die beim Apollon von Tenea so sehr hart gebildet sind, sind hier gar nicht angegeben, so dass seitwärts nach aussen zu viel glatte Fläche ist. Das Knie ist fast tadellos, nur schliesst die Kniescheibe nach oben etwas zu spitz ab, in einer Form, die sehr ähnlich bei den Ägineten wiederkehrt, an nachgeahmten Werken aber meines Wissens noch nicht beobachtet ist. Auch die kleine Härte des Muskelansatzes über dem Knie kehrt hier wieder. Im Oberschenkel beginnen, wie beim Apollon von Tenea, nur in mässigerem Grade, die breiten Muskelflächen, besonders seitwärts nach aussen hin, etwas flach und gradlinig zu werden. Im Bauch aber hört fast alle feinere Modellirung völlig auf, so dass derselbe, im Profil gesehen, eine fast grade Linie bildet, und von vorn betrachtet die Beckenlinien eben so starr erscheinen. Dabei ist diese Partie in ganz auffällender Weise in's Schmale und Lange gezogen, Formen, die die nachahmende Kunst nie beobachtet hat. Eben so wenig modellirt sind die Seiten unter den Armen bis zur Hüfte, keine Spur der Rippen und ihrer Musculatur ist sichtbar. Die Schultern sind breit im Verhältniss zu den Hüften, aber nicht entfernt ägyptisch, denn eher sitzen sie etwas zu tief, wie beim teneischen Apollon, als zu hoch, wie in ägyptischen Statuen. In den Längenverhältnissen der ganzen Statue ist ein Überschuss der unteren Körperhälfte sehr fühlbar, der Tors im Ganzen ist etwas gedrunken gegen die Beine. Das ist ebenfalls echt alterthümlich. Auch die Modellirung des kräftigen Halses hält sich besonders an der vorderen Fläche ziemlich an die Form im Allgemeinen; der Kopf ist klein, alle Formen sind spitz und scharf, das Kinn sehr kleinlich, die Lippen, etwas dick, sehn im Profil wie geschwollen aus; Nase ohne Athem, gekniffen, Augbrauen schneidend scharf in einem langen Bogen von der Nasenwurzel bis an die Schläfen durchgeführt. Wangenfläche ziemlich oberflächlich modellirt. Der Ausdruck ist gleichgiltige Ruhe. Die Arme sind sehr zierlich angelegt, wie die Beine, aber weniger durchgebildet und etwas dünn, in den Handgelenken auffallend fein. Die Finger sind nicht so scharf gegliedert wie die Zehen. Die ganze Rückseite der Statue ist ungleich besser modellirt als die Vorderseite, was namentlich am Tors auffallend wird; aber dass der Rücken den Einfluss praxite-

lischer und lysippischer Kunst verrathe⁶⁰⁾, ist eine arge Übertreibung, und dass die Vorderseite absichtlich vernachlässigt sei⁶¹⁾, erscheint mir sehr unwahrscheinlich. Dieselbe Differenz findet sich übrigens, wie unsere Leser sich erinnern werden, am Apollon von Tenea, und beweist für Alles eher, als für Nachahmung. Echt alterthümlich ist auch das Aufstehn mit beiden Plattsohlen, obgleich der rechte Fuss um eine starke Fusslänge vorsteht; der Schwerpunkt fällt genau zwischen beide Füße, und in der Musculatur des rechten Knies ist ein Reflex des Zwanges dieser Stellung wohl fühlbar.

Sowie dies die einzige echt alterthümliche Bronzestatue grösserer Dimension ist,



ΠΟΛΥΚΡΑΤΗΜ ΑΡΕΘΕ ΚΕ

Fig. 24. Archaische Bronzestatuetten.

so kann von Statuetten in Bronze als unbedingt echt nur das hierneben links abgebildete Figürchen des tübinger Cabinets gelten, welches, nachdem man früher in demselben einen Bogenschützen zu sehn meinte, neuerdings richtig als Wagenlenker erkannt ist, und zwar als der berühmte Baton, der Gefährte des Amphiaraos⁶²⁾. Die Situation, welche in dieser Figur dargestellt ist, ist der Augenblick, wo nach der Niederlage des argivischen Heeres vor Theben der Erdboden vor dem Gespann des fliehenden Amphiaraos durch einen Blitz des Zeus aufgerissen wird, um den Heros als künftigen Orakeldämon in sich aufzunehmen, und wo Baton versucht, die betäubt und verwildert dahinsprengenden Pferde zu beruhigen und von dem Sprung in den Erdschlund zurückzuhalten. Man sehe, mit welcher Meisterschaft das ausgedrückt ist. Baton steht mit eingebogenen Knien und vorgebeugtem Oberkörper, wie er auf dem dahineilenden, über Stock und Stein rollenden Wagen nothwendig stehn muss; mit der Linken reisst er die Zügel zurück, um wo möglich dem gefährlichen Ziele der scheuen Rosse auszubiegen, die Rechte streckt er beruhigend und unter einem Zuruf, zu dem sich der Kopf erhebt, über die Pferde aus, bereit, auch mit dieser Hand noch in die Zügel zu fallen. Eben so vortrefflich sind die mit vollstem Vollständniss gebildeten Formen des Körpers, die jedoch in einer Schärfe dargestellt sind, welche nur der alten Kunst eigen ist, und durch welche der Körper mit dem alterthümlich keilbärtigen, von steifen Locken unkränzten Kopfe in vollständige Harmonie gesetzt wird.

Unendlich viel unbedeutender, ja von zweifelhafter Echtheit ist das zweite, im Cabinet des Grafen Pourtalès in Paris befindliche Figürchen unserer vorstehenden Abbildung⁶³⁾, welches nach dem in den Scheitel eingebohrten Loche ein Leuchterfuss und nach der in der Abbildung mitgetheilten Inschrift an der Basis ein Weih-

geschenk eines Polykrates ist, unter welchem den berühmten samischen Tyrannen zu verstehn, viel gewagt wäre. Das Bildchen repräsentirt ungefähr die Entwicklungsstufe der Kunst, die wir aus den steifen Apollonstatuen der Inseln und Teneas (oben S. 94) kennen, macht jedoch den Eindruck des Conventionalen und Manierirten und ist, wenn echt⁶⁴⁾, d. h. wirklich aus der Zeit, die es darstellt, keinesfalls bedeutend genug, um uns besondere Belehrung zu gewähren und uns länger zu fesseln. Wir wenden uns deshalb zum Schlusse dieser Abtheilung zu ein paar Reliefs, die bis auf Weiteres gegenüber der grossen Zahl von nachgeahmt alterthümlichen Werken als echt gelten mögen. Das erstere derselben ist im Museo Chiaramonti, aber, so viel mir bekannt, noch nicht edirt; es stellt Aphrodite zwischen zwei Chariten dar und zwar in derben, langbekleideten Gestalten, welche im Stil an die älteren Reliefs von Selinunt erinnern. Weit anmuthiger ist das andere, das hiernächst abgebildete, unter dem

Namen der Leukothea in der Villa Albani bekannte und vielbesprochene Relief⁶⁵⁾, welches freilich nicht Leukothea mit dem Dionysoskinde und den Nysäischen Nymphen darstellt, sondern, wahrscheinlicher wenigstens, die Darbringung eines Kindes an eine kindernährende oder kinderpflgende Göttin (*Ἐὐχαιότροφος*). Dasselbe erinnert dem Stile nach in der sitzenden Göttin durchaus und in wirklich auffallender Weise an das Harpyienmonument von Xanthos, mit dem auch ein Abguss in London zur Vergleichung zusammengestellt ist; die stehende Hauptfigur dagegen ist in allen Formen schwerer



Fig. 25. Relief Albani.

und derber, und würde sich wohl eher mit den Reliefs des korinthischen Puteals vergleichen lassen. Diese Ungleichheit des Stils, so bemerkenswerth sie ist, reicht allein nicht aus, um einen Zweifel an der Echtheit des Monumentes zu begründen, der sich eher an einen anderen Umstand anknüpft, den ich hier nicht verschweigen darf. Dieser Umstand liegt in den beiden die stehende Hauptperson begleitenden kleineren Figuren, welche ältere Kinder derselben Mutter zu sein scheinen, die ihr Jüngstes der schützenden Gottheit darbringt. In diesen Figuren ist nun offenbar

eine den Gesetzen der Reliefbildnerei in's Gesicht schlagende Tiefenstellung und Tiefenperspective versucht, welche in der ganzen alten Kunst bis auf die römische Zeit herab vollkommen unerhört und ohne ein zweites Beispiel ist. Möglich, dass die Platte einem Zwecke bestimmt war, welche ihre Breitendimension unausweichlich feststellte, und dass der in Folge dessen sehr beschränkte Raum den Künstler zu dieser Aushilfe getrieben hat; aber ich kann es nicht verhehlen, dass ich zu glauben geneigt bin, eine neue und genaue Untersuchung der Platte werde die Unechtheit der ganzen rechten Hälfte darthun. Ist sie unecht, so würde sich dadurch auch erklären, warum bisher alle Deutungsversuche so ziemlich fruchtlos gewesen sind. Sei die Sache wie man annehmen will, jedenfalls wird es gut sein, den Umstand, auf den wir aufmerksam gemacht haben, und die Stildifferenz zwischen der sitzenden und der stehenden Hauptperson (deren Haarputz, beiläufig gesagt, etwas Modernes hat, und deren Gewandung auch schwerlich antik ist) wohl im Auge zu behalten.

Einen ganz besonderen Ehrenplatz verdient endlich ein in der tiburtinischen Villa Hadrian's gefundenes Marmorrelief, das jetzt im britischen Museum ist und den Rossebändiger Kastor darstellt⁶⁶).



Fig. 26. Relief des Übergangsstils im britischen Museum.

Über die Echtheit kann kein Zweifel sein, und ich muss gestehn, dass es mir wahrscheinlich vorkommt, das Relief sei attisch und von der Hand eines älteren Künstlers aus der Jugendzeit des Phidias. Von welchem ist allerdings auszumachen unmöglich. Denn die Annahme, in diesem Relief sei die Nachbildung eines der später nach Rom versetzten Dioskuren von Hegias zu erkennen, ist im höchsten Grade unwahrscheinlich. Man müsste die Nachbildung für gleichzeitig mit dem Original halten, denn eine der gewöhnlichen späten Nachahmungen älterer Werke

aus römischer Zeit ist dieses durchaus stilvolle, von echt attischem Kunstgeiste belebte Relief ganz sicher nicht, und von gleichzeitigen Copien bedeutender Sculpturwerke, zumal von einer Übertragung von Statuen in Reliefe müsste erst noch ein zweites Beispiel aufgefunden werden, ehe man ein solches hier statuirt.

Wenn wir bei den bisher betrachteten Monumenten mehrfach in der Lage gewesen sind, unsere Leser auf die Spuren keimender Kunstfreiheit und anmuthiger Schönheit innerhalb der alterthümlichen Formgebung aufmerksam zu machen, so tritt hier das Entgegengesetzte ein, wir müssen hervorheben, worin die letzten Spuren der älteren Kunstweise liegen, was es ist, das dies Relief trotz seiner eleganten Schönheit doch noch von den Reliefs der folgenden Blüthezeit, z. B. dem Frieze des Parthenon unterscheidet. Wir sind zwar überzeugt, dass unsere kunstsinnigen Leser den Unterschied im Allgemeinen fühlen werden, und diese Platte sicher nicht dem Frieze des Parthenon einrangiren würden; in bestimmten Worten aber ausgedrückt dürften die Unterschiede sehr gering erscheinen. Fassen wir zuerst die ganze Composition in's Auge, so wird uns eine leise Gebundenheit und Bedingtheit durch den Raum und die Gesetze der Raumerfüllung nicht entgehn. Wäre die Platte höher oder denken wir uns den Rahmen, den die obere Linie bezeichnet, hinweg, so werden wir ein lebhafteres und steileres Aufbäumen des Pferdes erwarten, es ist also unläugbar, dass der auffallend flache Sprung des Pferdes durch die geringe Höhe der Platte bedingt ist, es ist eben so unläugbar, dass die Bewegung des Pferdes eben vermöge dieser Gebundenheit durch die Raumesetze nicht völlig naturgemäss und wahr ist. Nur bei stärkerer Einbiegung der Hinterbeine und steilerer Hebung des Vorderkörpers würde der Schwerpunkt so fallen, dass wir den Eindruck eines elastischen Balancelements erhielten, während jetzt das nicht unterstützte Übergewicht des Vorderkörpers der ganzen Stellung etwas Gedrücktes giebt. Man vergleiche nur in dieser Rücksicht die sprengenden Pferde des Parthenonfrieses. Eine zweite, wenngleich minder bedeutende Bedingtheit der Composition dürfen wir wohl in der Haltung des linken Armes des Jünglings erkennen, den wir gehobener oder gestreckter erwarten, während er der Ecke der Platte zu Liebe in dieser etwas gezwungenen Weise gebogen erscheint. Ein ziemlich äusserliches Ausfüllungsmittel des unteren rechten Winkels ist endlich der Hund, der den Jüngling begleitet. Bewunderungswürdig dagegen ist die Stellung des Rossebändigers erfunden, das Schweben zwischen zweien Bewegungen, der unfreiwilligen Vorbewegung mit dem springenden Thier, und den Bewegungen des Widerstandes und des Zurückhaltens, die in dem vorgestellten, gleichsam gleitenden linken Fuss wie in eine Spitze zusammenlaufen. Sowie in den bemerkten Punkten die Composition, so steht auch in Einzelheiten die Formgebung hinter der höchsten Vollendung zurück. Nicht freilich im Umriss, der vom leichtesten Flusse und eben so richtig wie schön und zart empfunden ist, sondern in der Behandlung der Fläche innerhalb des Umrisses, in der Art wie die Musculatur, besonders am Körper des Pferdes, mit einer Schärfe gearbeitet ist, welche die feinen verbindenden Übergänge von Fläche zu Fläche versäumt. Das ist der letzte Rest des Mangelhaften in jener soliden Tüchtigkeit der alten griechischen Sculptur, welche die Formen nicht nach einem allgemeinen oberflächlichen Schema, sondern nach dem scharf beobachteten Detail der lebendigen und thätigen Natur darstellt; die vollendete Kunst giebt von der kostbaren Errungenschaft dieses kräftigen Naturalismus Nichts auf, aber

sie ist sich ihrer Formenrichtigkeit so bewusst, dass sie es verschmäht, durch den markirten Vortrag, den wir hier noch sehen, den Beschauer auf ihre Leistungen aufmerksam zu machen.

Anhangsweise fügen wir der vorstehenden Übersicht von Denkmälern echt alterthümlicher Kunst noch ein paar Proben nachgeahmt alterthümlicher (hieratisch-archaischer) Sculpturen bei.

Die Nachahmung und Nachbildung von Kunstwerken kann aus sehr verschiedenen Motiven hervorgehn, und die Copien können in einem sehr verschiedenen Verhältniss zu ihren Originalen stehn. Eine Art der Nachbildung nimmt ein früheres Original nur zum Anlass einer freien künstlerischen Reproduction, eine andere bildet die entlehnten Hauptmotive in neuem Geiste um und fort; von diesen Nachbildungen reden wir hier nicht, sondern von denen, welche treue Wiedergabe des Originals anstreben. Derartige Nachbildungen bestehender Kunstwerke finden wir schon in alter Zeit, z. B. wenn die ausziehende Colonie ein Abbild der Götterstatue der Mutterstadt mit sich nehmen wollte. Bei diesen Abbildern wurde natürlich eine grosse Genauigkeit und Treue der Copie angestrebt, die wir als um so besser gerathen glauben dürfen, je geringere Zeiträume den Nachbildner vom Originalbildner trennten. Je grösser der Zeitunterschied, je grösser mit ihm die natürliche Stildifferenz wurde, desto schwieriger wurde dem Copisten die Wiedergabe des seinem Stilbewusstsein fremden alterthümlichen Stils, und desto weniger genau dürfen wir annehmen, wurde die Copie dem Original entsprechend. War sie aber auch äusserlich genau entsprechend, so blieb sie innerlich, in dem eigentlich Künstlerischen, in den Feinheiten des Stils verschieden. Der Stil des Originals, d. h. die Darstellung gemäss der Anschauung, Überzeugung und Fähigkeit eines selbstschaffenden Künstlers wird in den Copien zur Manier, d. h. zur absichtlich in der Weise eines Anderen, dem producienden Künstler fremden Darstellung, und eine solche Darstellung wird immer nur die hervorstechenden Charakterismen des fremden Stils, nicht aber ihre feinen Eigenthümlichkeiten beobachten und wiedergeben. Im Allgemeinen ist daher auch die Unterscheidung echter von nachgeahmt alten Werken nicht schwer; den letzteren fehlt mindestens die innere Harmonie, das nothwendige Resultat des nicht anders Könnens, jene Harmonie und Übereinstimmung im ganzen Kunstwerke, die wir an den echten alten sattsam und selbst in der Nichtgleichmässigkeit ihrer Theile, sofern diese auf dem Masse des künstlerischen Vermögens beruht, kennen gelernt haben. Nicht selten sind die Kennzeichen der Nachahmung noch fühlbarer und in einer beträchtlichen Zahl von Fällen kommen zu den innerlicheren bestimmte äussere Merkmale, die selbst den von aller Kennerschaft entfernten, nur aufmerksamen Laien ein nachgeahmtes Werk als solches erkennen lassen. Wir wollen versuchen alle diese Behauptungen an den unten folgenden Beispielen zu erweisen, müssen aber zuvor noch bemerken, dass die unbedingt meisten nachgeahmt alten Sculpturen aus sehr später Zeit, aus der römischen Kaiserzeit stammen. Und zwar mögen von denselben immerhin einige ihre Entstehung gewissen antiquarischen Liebhabereien einzelnen Kaiser, wie August und Hadrian, verdanken, welche natürlich auch von Solchen getheilt wurden, die irgendwie Hofluft athmeten; die grosse Masse aber werden wir, wie bereits früher einmal angedeutet, daraus erklären müssen, dass man bei der fort und fort zunehmenden Vermenschlichung der Göttergestalten, unfähig

dieselben auf's Neue freischaffend zur erhabener Idealität zu gestalten, sich durch eine Flucht in die alte Zeit naiver Frömmigkeit, durch Wiederaufnehmen der Formen und Typen, die jene geschaffen hatte, zu helfen suchte, ähnlich wie man in den Zeiten des sinkenden Heidenthums nach fremdem Aberglauben und fremden Abstrusitäten griff, um sich aus der nicht mehr verstandenen, nicht mehr befriedigenden, tausendfach verwässerten und unsäglich schal gewordenen eigenen Religion zu retten. In den alten Göttertypen, eben als den Schöpfungen einer in vollem Glauben schaffenden einfachen Frömmigkeit schien immerhin noch ein Ehrwürdiges, ein Geist schlichter Religion, jenes „göttliche Etwas“ zu liegen, welches Pausanias selbst in dädalischen Holzbildern zu erkennen meinte, während allerdings aus den Copien der Götterbilder vollendeter Kunst, welche jene Zeiten producirt, aus den Statuen, welche die breite Masse in unseren Museen bilden fast alles Göttliche, selbst das Göttliche reiner Schönheit gewichen war. Doch genug mit diesen Andeutungen, welche hier nicht weiter verfolgt, begründet und ausgeführt werden können. Betrachten wir ein paar Proben solcher nachgeahmten alten Sculpturen, denen wir zwei Statuen und zwei Reliefe als Repräsentanten vieler an-



Fig. 27. Archaische Athene in Dresden.

deren in der vorstehenden und der folgenden Abbildung finden. Die erstere Statue ist eine verstümmelte Athene aus dem dresdner Museum⁶⁷⁾, von der gewöhnlich angenommen wird, sie sei als Lanzenschwingerin und Vorkämpferin aufgefasst gewesen,

während ich aus dem sehr gemässigten Ausschritt der Füsse und der völlig gleichen Höhe beider Schultern vielmehr auf eine bedeutend ruhigere Haltung schliesse, etwa wie diejenige der Athene in der äginetischen Giebelgruppe. Den äusserlichen Beweis der Unechtheit dieser Statue liefern die in völlig freiem Stil gearbeiteten kleinen Gruppen, welche, Gigantenkämpfe darstellend und als Stickereien gedacht, den vorn am Gewande grade herablaufenden Faltenstreifen zieren. Wir haben eine dieser Gruppen, Athene den Enkelados bekämpfend, neben der Statue in grösserem Massstabe abbilden lassen, um den Stil deutlicher zu demonstrieren, welcher der eigenthümliche des Künstlers gewesen ist, der diese Statue absichtlich im alten Stile nachahmte. Im Ganzen und Grossen, in der Haltung und dem Arrangement des Gewandes ist diese Nachahmung ihm gelungen; im Feineren ist sie es nicht. Auffallend wird das bei dem in den Nacken herabfallenden Haarschopf, der vollkommen fließend gearbeitet ist, aber auch in der oberflächlichen Weise wie das Gewand ausgeführt ist, wienamentlich die sorgsame Unterscheidung der Stoffe,



Fig. 28. Archaistische Artemis in Neapel.

welche die alten Künstler auszeichnet, fast ganz versäumt ist, macht sich der Nachbildner fühlbar.

In weit geringerem Masse ist dies bei der zweiten Statue der Fall, welche wir in diese Classe verweisen zu müssen glauben, obgleich sich die Merkmale der Nachahmung bei derselben wesentlich auf eine gewisse Trockenheit der ganzen Auffassung beschränken, die wir an der Zeichnung unsern Lesern zur Anschauung zu bringen nicht übernehmen mögen. Wir sprechen von der in der vorstehenden Figur (28) nach einem Gypsabguss im leipziger Museum abgebildeten, zwischen Torre del Greco und Torre dell' Annunziata, nicht aber in Herculaneum oder Pompeji gefundenen, im Museum von Neapel befindlichen Artemis⁶⁸). Ungleichheit im Formellen wie bei der dresdner Athene dürften schwer nachzuweisen sein, auch ist das Technische durchaus mit dem Fleisse behandelt, der an echt alterthümlichen Werken so wohl thut; nur in der Steifheit der Haltung und Bewegung, in dem Starren, welches in der Linie liegt, die vom Kopfe bis zum zurückstehenden Fusse geht, empfinden wir Etwas, das mit der fließenden und zierlichen Schönheit, mit der das Nackte behandelt ist, nicht recht stimmen will, und das den Eindruck des Absichtlichen hervorbringt. — Ein ganz besonderes Interesse gewähren bei dieser Statue die reichlichen Farbspuren, die wir in unserem Holzschnitt anzudeuten versucht haben. Das Haar war vergoldet, um die blonde Farbe darzustellen, welche für Artemis charakteristisch ist; das breite Kopfband ist weiss, die acht darauf hervortretenden Rosetten zeigen Spuren von Vergoldung; das Unterkleid ist schmal roth eingefasst, das Obergewand breiter roth besetzt, und dieser Besatz war mit einem schmalen Goldstreifen eingefasst und mit weissem Blumenwerk verziert. Das Köcherband und die Sandalen nebst den Riemen, welche die Sohlen an den Fuss befestigen, sind ebenfalls roth. So reichlich aber auch diese Farbspuren erhalten sind, so wenig sind sie auf die Hauptmasse der Gewandung und auf das Nackte ausgedehnt. Ich kann mich hier nicht auf eine Darlegung der Streitfrage über die Polychromie (Vielfarbigkeit) der alten Sculptur einlassen⁶⁹), und muss mich begnügen hervorzuheben, dass, so mancherlei Bildwerke mit Resten der alten Bemalung aufgefunden worden sind, eine Färbung des Nackten bei Marmorstatuen bisher durchaus unnachweislich ist. Allermeist sind auch die Gewandungen nicht ganz farbig, sondern nur mit Farbensäumen geziert, und wahrscheinlich wird sich der Grundsatz auch fernerhin bewähren, dass die Alten an ihren Marmorwerken nur diejenigen Theile mit natürlichen Farben bemalten, welche eine dunkle Localfarbe zeigen, also ausser den Gewändern am Körper nur Haare, Lippen und Augen. Möglich, wahrscheinlich sogar, dass durch ein anderes Verfahren dem Marmor in den nackten Theilen die grösste Weisse, der kalkige und kreidige Ton, sofern sich derselbe im Marmor findet, genommen wurde; aber ein Anstrich mit Fleischfarbe ist bisher unerhört, und es wird erlaubt sein, denselben, bis er nachgewiesen ist, als barbarisch zu betrachten.

Ausser den hier etwas näher besprochenen archaischen Statuen sind die bekanntesten, die wir nur kurz anführen wollen, die folgenden.

Zuerst eine Statue des Apollon im Museo Chiamonti, welche Gerhard in seinen Antiken Bildwerken 1, Taf. 11. bekannt gemacht hat, und welche sich im Wesentlichen der Darstellung den Apollonbildern in der Art des kanacheischen anschliesst. Die etwa 4 Fuss hohe Statue steht grade aufrecht mit getrennten Füßen. Am

Baumtrunk, der als Stütze dient, hängt der Köcher. Im rechten Arme hält der Gott ein Schaf, welches Attribut ihm vielleicht den Beinamen „Arneios“ (wie er in Argos hiess) vindicirt, die Linke hängt leer herab. Im Haar, von dem zwei Locken auf die Schultern herabfallen, liegt eine mit Rosetten geschmückte Stephane. Alterthümlich, soweit die Zeichnung ein Urtheil zulässt, ist diese Statue nur in der Anordnung der Stellung, und in der Behandlung des Haars, die Formen des Nackten sind fliegend und frei, und auch das Gesicht ist ruhig ernst, kaum mit Spuren des Archaismus, es sei denn mit einer gewissen Schwerfälligkeit der Formen. Die Stützen der ganzen Statue und des linken Armes dürften allein beweisen, dass das Werk nicht original aus der Zeit ist, die es im Stil darstellen will. Die ältere Zeit verschmäht diese Stützen selbst in durchaus bewegten Gestalten wie die Ägineten, und keins der alten Apollonbilder hat eine solche Stütze.

An zweiter Stelle nennen wir eine in Herculaneum gefundene, von Millingen in seinen *Ancient unedited Monuments* 1, pl. 7 bekannt gemachte und hiernach auch in Müller's Denkmälern 1, 10, 37 abgebildete Statue der lanzenschwingenden Athene, welche, wie die oben besprochene Artemis, Farbspuren und Vergoldung zeigt. Die Göttin ist in lebhaftem Ausschritt dargestellt, indem sie mit der Rechten zum Stosse ausholt und die Linke mit der grossen und schlangenumbordeten Ägis, die ihr als Schild dient, vorstreckt. Die ganze Figur hat etwas sehr Graciles, und besonders ist der mit dem enganliegenden attischen, bebuschten und greifengezierten Helme bedeckte Kopf gar fein und zierlich, weit entfernt von alterthümlicher Eigenthümlichkeit und Härte. Das Alterthümliche liegt bei dieser Statue besonders in dem etwas gebundenen Rhythmus der Bewegungen und in der Art, wie die Falten der Hauptmasse des Gewandes behandelt sind, während der von den Armen herabhängende Gewandtheil und ganz besonders das Haar durchaus die Formen vollendeter Kunst zeigt. Es scheint mir bei dieser Statue recht augenfällig, wie der Künstler, vielleicht geleitet von religiösen Motiven, das Archaische in der Gesammtercheinung zur Geltung brachte, ohne doch das Antlitz seiner Göttin durch eine ausserhalb seines Gefühls und Bewusstseins liegende Nachahmung der alten strengen und herben Formen zu verunzieren. Den Kopf allein würde sicher Niemand für alterthümlich halten.

Endlich führen wir hier drittens jene schon früher erwähnten beiden archaischen Statuen der sitzenden Penelope im Museo Pio-Clementino und im Museo Chiamonti an, welche das Alterthümliche nur noch in ganz bescheiden andeutender Weise bewahrt haben, vgl. auch Müller's Denkmäler d. alten Kunst 1, 9, 35. Es ist hier nicht der Ort auf den von Thiersch in seinen *Epochen* S. 426 ff. in feinsten Weise entwickelten Gegenstand als solchen einzugehn, und wir bemerken nur, dass dieselbe in mehr als einem Terracottarelieff, welches die von ihren Dienerinnen umgebene, in Trauer versunken dasitzende Penelope unzweifelhaft erkennen lässt, in fast genauer Copie wiederkehrt. Das Alterthümliche des Stils, der uns hier zumeist angeht, tritt besonders in dem Mangel an Gewandtheit in Einzelheiten der Bewegung hervor, namentlich in der Haltung der linken, auf den Sitz gestützten Hand; nächst dem in einer unverkennbaren Schwerfälligkeit der Formen, während die Composition im Ganzen, der Ausdruck des Kammers in der Haltung und die Behandlung des Gewandes in der Anordnung der Falten bis auf einen geringen Rest

alter Regelmässigkeit frei empfunden und eben so massvoll wie charakteristisch ausgeführt ist.

Ungleich grösser ist die Zahl der nachgeahmt alterthümlichen Reliefe, von denen wir jedoch zunächst nur die am meisten besprochenen und durch ihren Gegenstand interessantesten hier kurz verzeichnen wollen, um sodann an ein paar einzelnen Beispielen die Eigenthümlichkeiten dieses hieratischen Reliefstils genauer zu betrachten.

Das grösste Interesse dürfte der früher borghesische, jetzt in Paris befindliche Altar der Zwölfgötter⁷⁰⁾ in Anspruch nehmen, der vielfach abgebildet ist, z. B. auch in Müller's Denkmälern d. alten Kunst 1, Taf. 12 u. 13, No. 43—45. Der dreiseitige Altar zerfällt in eine obere und eine untere Abtheilung. In der kleineren Abtheilung oben sind die zwölf grossen Götter je zu zwei Paaren neben einander stehend gebildet (1. Zeus und Here, Poseidon und Demeter; 2. Ares und Aphrodite, Hermes und Hestia; 3. Apollon und Artemis, Hephästos und Athene; diese letzte Seite namentlich stark restaurirt und durch die Restauration entstellt); in der grösseren Abtheilung unten finden wir je einen Dreiverein geschwisterlicher Göttinnen, die Chariten, Moiren und Horen. Die Nachahmung macht sich in diesem Relief besonders durch Übertreibung der alterthümlichen Zierlichkeit und Steifheit in Stellungen und Bewegungen fühlbar, jedoch fehlen auch die Differenzen in der Formgebung nicht, auf die wir weiter unten besonders aufmerksam machen werden, und die sich, um dieses wichtige Kriterium auch hier noch einmal hervorzuheben, dadurch von jenen Differenzen der Formgebung in echt alterthümlichen Werken sehr bestimmt unterscheiden, dass sie nicht auf dem Masse des Könnens in dem künstlerischen Individuum beruhen, sondern auf dem unwillkürlichen Durchbrechen eines vollendeteren Formgefühls bei dem absichtlich in der Weise einer längst überwundenen Kunststufe arbeitenden Nachahmers. So hat z. B. unser Bildner die steifen Zickzackfalten hangender Gewandzipfel als eine in die Augen springende Eigenthümlichkeit alter Kunst in sein Werk aufzunehmen nicht versäumt, während er die Hauptmasse mehrerer Gewänder in durchaus fliessenden Faltenlagen gearbeitet hat; so hat er die steifen Bewegungen der Arme beobachtet, aber das Nackte an den Torsen nicht dem gemäss, sondern ganz weich und zart behandelt, auch das charakteristische Aufstehn mit beiden Plattsohlen ist nicht gewahrt.

Ein zweites ebenfalls interessantes Relief in der Villa Albani stellt sich dem Gegenstande nach neben das oben besprochene korinthische Puteal, indem es den Brautzug oder die heilige Hochzeit des Zeus und der Here darstellt⁷¹⁾, abgeb. unter Andern auch in Welcker's Alten Denkm. 2, Taf. 1. Dasselbe schmückt drei Seiten eines vierseitigen Altars, an der vierten Seite fehlt das Relief und das Erhaltene ist zum Theil stark überarbeitet. Geleitet von Artemis, welche die Hochzeitsfackeln trägt und der sich Leto anschliesst, schreitet das Brautpaar im festlichen Aufzuge dahin, Here als Braut verschleiert und mit verschämt gesenktem Haupte. Ihr folgt als Bruder Poseidon, und den Zug, so weit er erhalten, schliessen die Götter, welche dem neuen Haushalte Segen und Fülle bringen, Demeter (Brod), Dionysos (Wein) und Hermes (Heerdenreichthum). Auf der ersten Seite fehlt vor Artemis der den Hymenäos spielende Apollon, und die vierte Seite des Altars dürfte die Horen enthalten haben, welche auch bei Peleus' und Thetis' Vermählung in mehr als einem Kunstwerk ihre Gaben darbringen.

Unerklärt und wirklich räthselhaften Gegenstandes ist sodann ein im capito-

linischen Museum befindliches Puteal⁷²⁾ mit zweien einander begegnenden Götterzügen, abgebildet auch in Müller's Denkm. d. alten Kunst 2, 18, 197. Ich bemerke über die Darstellung nur, dass wir in denselben nicht einen aus religiösen Gründen, handlungslos zusammengestellten Götterkreis, wie in dem borghesischen Zwölfgötteraltar, zu erkennen haben, sondern eine bestimmte mythische Handlung, deren Bedeutung aber freilich noch erkannt werden soll. Da offenbar keine der bisher aufgestellten Erklärungen das Rechte trifft und ich ebenfalls selbst keine treffende Vermuthung auszusprechen wüsste, glaube ich dem Monument an dieser Stelle durch die blosse Erwähnung genug gethan zu haben, um so mehr, da dasselbe in kunstgeschichtlicher Beziehung nur von untergeordneter Bedeutung ist.

Durch einen ganz besonders auffallenden Synkretismus verschiedener Stilarten ausgezeichnet und bemerkenswerth ist ferner ein runder Altar mit drei Göttergestalten (Zeus, Athene und einer ungewissen Göttin), den Welcker aus der Cavaceppischen Sammlung in Rom in seiner Zeitschrift f. alte Kunst 1, Taf. 3, Nr. 11 herausgegeben hat.

Mehre andere hieratisch-archaische Reliefs sind weder dem Gegenstande noch den Formen nach bedeutend genug, um hier einzeln verzeichnet zu werden, und wir gehn deshalb zu der näheren Betrachtung zweier Beispiele von Reliefs dieser Art über, welche die verschiedenen Merkmale der Unechtheit in sich so ziemlich vereinigen und deren Abbildung wir beigefügt haben. Als ein erstes Merkmal dieser Unechtheit kann für beide Reliefs, oder genauer gesprochen, für die einzelne Platte mit den delphischen Gottheiten (Fig. 30.) und für die Hauptseite der dresdner Dreifussbasis mit dem Raube des Dreifusses (Fig. 29.) die beträchtliche Zahl von wenig variirten Wiederholungen⁷³⁾ gelten, da solche Wiederholungen derselben Darstellung eines Gegenstandes in der echten alten Kunst grade auf dem Gebiete des Reliefs unnachweisbar sind. Nicht als ob nicht gewisse Gegenstände von hervorragender religiöser Bedeutung oder besonderem poetischen Interesse in echt alter Kunst mehrfach gebildet worden wären, nicht auch als ob nicht in diesen Darstellungen gewisse Übereinstimmungen sich fänden, die schon der gleiche Gegenstand und die gleiche poetische Quelle fast nothwendig bedingt, aber diese Wiederholungen gleicher Gegenstände in echter alter Kunst stellen sich allezeit als entweder ganz originale oder wenigstens als durchaus frei variirte Compositionen dar, während die Wiederholungen in archaischer Kunst als wenig modificirte Exemplare einer Composition erscheinen. Von diesem Unterschiede überzeugt man sich am schnellsten durch eine Vergleichung der Darstellungen des Dreifussraubes in echt alten Vasenbildern mit der Darstellung desselben Gegenstandes in archaischen Reliefs, von denen wir ein Exemplar hiernächst folgen lassen.

Die nebenstehende Abbildung zeigt zwei Seiten eines dreiseitigen Marmorgeräthes im dresdner Museum, welches gewöhnlich als Candelaberfuss benannt wird, aber vielmehr die Basis eines geheiligten Dreifusses von Erz gewesen sein wird, dergleichen im Alterthum als Weihgeschenke für erkämpfte musische Siege aufgestellt wurden. Diesem Zwecke des ganzen Geräthes entsprechen die Reliefbilder auf den Hauptflächen der Basis, indem die erste Seite den Raub des delphischen Dreifusses durch Herakles, die zweite dessen Wiederweihung darstellt, die dritte, welche wir des Raumes wegen weglassen mussten ist nicht sicher erklärt. Der Mythos ist in kurzen Worten der,



Fig. 29. Dresdner Dreifussbasis.



dass Herakles, welchem, als er krank war, die Pythia das Orakel weigerte, um dieses zu erzwingen, das Orakelgeräth, den Sitz der Prophetin, den heiligen Dreifuss wegzutragen will, dass Apollon herbeieilt um seinen Tempel zu schützen, und dass die beiden Söhne des Zeus in Kampf gerathen wären, wenn sie nicht der Vater durch einen Blitz, oder wenn sie nicht Athene einerseits, Artemis und Leto andererseits

durch Überredung getrennt hätten. Eine Wiederweihung des durch Räuberhand profanirten Dreifusses und eine Aussöhnung zwischen Apollon und Herakles folgte dem Raube und dem Streite. — Was nun den Stil anlangt, mit dem wir es mehr als mit dem Gegenstande zu thun haben, so finden wir den äusserlichen augenfälligen Beweis, dass die ganze Basis in später Zeit entstand, in den unter und über den drei Reliefs angebrachten Ornamenten, die nicht allein eine völlig freie, sondern sogar eine sinkende Kunstzeit, welche Überladung liebt, verrathen. Aber auch in den Reliefs selbst sind die Merkmale der Nachahmung und Manier sehr zahlreich. Sie offenbaren sich, um es mit einem Worte zu sagen, zunächst in dem völligen Mangel an Übereinstimmung und Harmonie, auf den, als das Hauptmerkmal der Nachahmung, wir schon einige Male hinzuweisen für Pflicht hielten, und welcher uns hier entgegentritt, mögen wir die Blicke richten auf die Stellungen und Bewegungen der Figuren, welche gezwungen steif in Apollon und Herakles, affectirt in der Pythia, dagegen völlig frei und grossartig in dem Priester sind; oder auf die Behandlung des Nackten, die hart bei Apollon und Herakles, weich und fliessend an den Armen der Pythia erscheint; oder auf die Gewandungen, das steife Tüchlein auf Apollon's Armen, das zickzackfaltige Obergewand der Pythia, den grossartig drappirten Mantel des Priesters; oder auf die Darstellung des Haares, in der Apollon's Locken und der Bart des Priesters Gegensätze bilden. Aber auch jene affectirt zierliche Bewegung der wie im Tanzschritt auf den Zehen einhergehenden Figuren ist Nichts als eine sehr mangelhafte und durchaus manierirte Nachbildung des eigenthümlich gebundenen Rhythmus der Bewegungen, auf den wir bei der Äginetengruppe hingewiesen haben. Endlich darf man auch die Oberflächlichkeit der Arbeit geltend machen, welche sich bei diesem, wie bei der Mehrzahl der unechten Werke von der fleissigen Durchbildung der echt alterthümlichen Werke stark unterscheidet. Weniger auffallend treten



Fig. 30. Weihgeschenk eines siegreichen Kitharöden.

die Merkmale der Unechtheit in der zweiten Reliefplatte hervor, die wir eben deshalb als zweites Beispiel ausgewählt haben. Dieselbe ist wahrscheinlich das Weihgeschenk eines siegreichen Kitharsängers oder Kitharspielers, und stellt den von seiner Schwester Artemis und seiner Mutter Leto begleiteten Apollon, den Schutzgott und das Vorbild der Kitharsänger selbst als Sieger in solchem musischen Wettstreit dar, indem ihm die Siegesgöttin den Sängerpriest „den Becher edlen Weins in lautrem Golde“ darreicht und spendet. Eine genaue Analyse der Darstellung, die ich unsern Zwecken gemäss nur im Allgemeinen charakterisire, findet der Leser in Welcker's Alten Denkmälern 2, S. 37 ff., wo auch die verschiedenen Wiederholungen dieser Composition zusammengestellt und verglichen sind. Was den Stil anlangt, so giebt sich die Nachahmung, um mancherlei Einzelnes zu übergehen, besonders in der affectirten Zierlichkeit der Bewegungen und der Arbeit in den Gewändern zu erkennen, während der Umstand, dass die Gewandung des Apollon bereits zu einer grossartig wirkenden Draperie benutzt und gesteigert ist, dem Geiste der echt alterthümlichen Werke widerspricht. Es mögen diese beiden Proben genügen; der aufmerksame Leser wird durch ihre Vergleichung mit den früher mitgetheilten echtalterthümlichen Werken der grossen Differenzen eines originalen Stils und der nachahmenden Manier ohne Frage sich bewusst werden, und sich in demselben Masse von den echt alterthümlichen Werken je länger desto mehr angemuthet, wie von diesen Nachbildungen abgestossen fühlen.

SECHSTES CAPITEL.

Die letzten Vorstufen der vollendeten Kunst.

Aus der Reihe der Künstler, in deren Werken sich die Blüthe der alten Kunst entfaltet, haben wir drei Meister, Kalamis von Athen, Pythagoras von Rhegion und Myron von Eleutherä zu einer eigenen Behandlung ausgesondert, obwohl sie in einer rein chronologisch gefassten Geschichte allerdings mit jenen zusammen besprochen werden müssten, die aber eine Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Kunst einnehmen, welche sie über ihre Zeitgenossen erhebt, und der Kunstvollendung, die sie gleichwohl nicht erreichen, nahe bringt. Es ist möglich, dass die Sonderstellung, in der wir die genannten Künstler finden, nur aus der Beschaffenheit unserer Quellen abzuleiten ist, möglich, dass wir ihnen den grossen Onatas von Ägina beigesellen würden, wenn wir über seinen Stil genauer unterrichtet wären als wir es sind; möglicher Weise aber entspricht der Platz, den sie in der Überlieferung einnehmen und den für sie nachgewiesen zu haben Brunn's besonderes Verdienst ist, wirklich demjenigen, auf dem sie in der Entwicklungsgeschichte der Kunst standen, und jedenfalls müssen wir uns an die Quellen halten. In diesen ist