



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1857**

2) Originalwerke ohne bekanntes Local

---

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

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 knüpfen<sup>27)</sup>, 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.

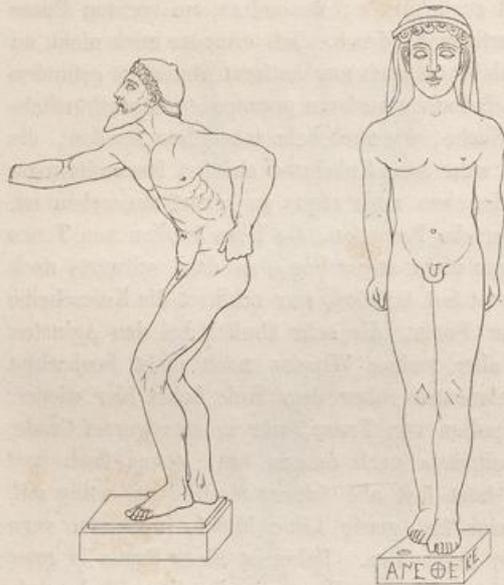
Was zunächst den Gegenstand dieser etwa drei Fuss hohen Statue, von der wir in Figur 23 eine Zeichnung<sup>58)</sup> beilegen, anlangt, so glaube ich nicht, dass man, trotz allen hiegegen erhobenen Einwendungen<sup>59)</sup>, einen Apollon des Schlags wie der kanachetsche und der unten zu erwähnende 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 verrathe<sup>60)</sup>, ist eine arge Übertreibung, und dass die Vorderseite absichtlich vernachlässigt sei<sup>61)</sup>, 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 Amphiaros<sup>62)</sup>. 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 Amphiaros 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 Abbildung<sup>63)</sup>, 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 echt<sup>64)</sup>, 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 Relief<sup>65)</sup>, welches freilich nicht Leukothea mit dem Dionysoskinde und den Nysäischen Nymphen darstellt, sondern, wahrscheinlicher wenigstens, die Darbringung eines Kindes an eine kindernährende oder kinderpfliegende Göttin (*Θεὸν κορυφαίου*). 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 darstellt<sup>66</sup>).



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 nachgeahmt 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 Museum<sup>67)</sup>, 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 Artemis<sup>68</sup>). 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 einlassen<sup>69</sup>), 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 Zwölfgötter<sup>70)</sup> 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 Dreivererein 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 darstellt<sup>71)</sup>, 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 Puteal<sup>72)</sup> 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 Reliefsen 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 Wiederholungen<sup>73)</sup> 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 Reliefsen, 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 fliegend 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

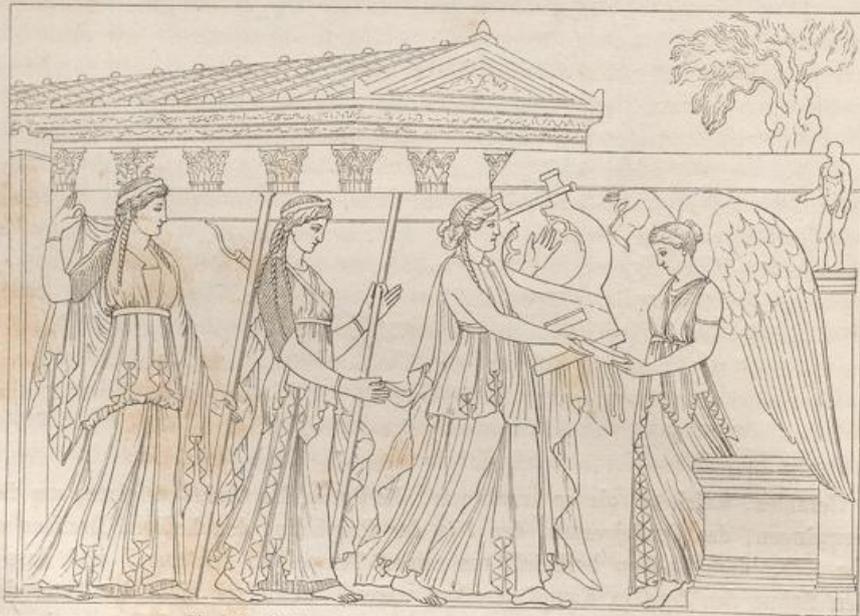


Fig. 30. Weihgeschenk eines siegreichen Kitharöden.

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 Sängerpreis „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