Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Zweites Capitel. Die erhaltenen Werke und der Charakter der neuattischen Kunst

urn:nbn:de:hbz:466:1-77332

soweit sich ihre Gegenstände (meistens Ehrenstatuen, zum Theil römischer Beamten) errathen lassen, kein so hervorstechendes Interesse dar, dass wir uns veranlasst sehn könnten, hier näher auf dieselben einzugehn. Wir wenden demnach unsere volle Aufmerksamkeit den erhaltenen Werken zu.

ZWEITES CAPITEL.

Die erhaltenen Werke und der Charakter der neuattischen Kunst.

Um den Charakter der neuattischen Kunst des letzten vorchristlichen Jahrhunderts allseitig gerecht zu beurteilen, fassen wir zuerst die von derselben dargestellten Gegenstände, sodann die Erfindung und endlich die Composition, Formgebung und Technik der Werke in's Auge.

Anlangend die Gegenstände der Darstellungen ist ein entschiedenes Überwiegen derjenigen, welche dem Idealgebiet angehören, unmöglich zu verkennen. Der blossen Zahl nach mögen allerdings die meisten attischen Künstler mit der Anfertigung von Ehrenstatuen beschäftigt gewesen sein; allein erstens ist zu bemerken, dass diese am wenigsten freie Wahl der Künstler voraussetzt, dass sie sich in einer Zeit, welche den Künstlern in Griechenland nur sehr geringe Beschäftigung und keine grossen Aufträge gab noch geben konnte, vielmehr als Mittel des Broderwerbs auffassen lässt, ähnlich wie im Grossen und Ganzen unsere Porträtmalerei, und zweitens ist es noch sehr fraglich, wie viele von den nur inschriftlich bekannten Bildnern auf den Namen von Künstlern im eigentlichen und höheren Sinne überhaupt Anspruch haben, und ob wir dieselben nicht ihrer Mehrzahl nach eher als Steinmetzen oder Erzarbeiter handwerksmässiger Art aufzufassen haben. Bei denjenigen Männern wenigstens, von denen die Kunstgeschichtschreibung Notiz genommen hat, ist die Verfertigung von Ehrenstatuen nur selten, wogegen die idealen Gegenstände, namentlich die Darstellungen von Göttern und halbgöttlichen Wesen unbedingt in den Vordergrund treten, und zwar so, dass wir eine nicht unansehnliche Reihe derselben aufzählen könnten, die mit den Jupiterstatuen des Polykles und Apollonios beginnt und, Statuen der Juno, des Apollo, der Latona, der Diana, der Pallas, der Venus, des Amor, der Hermaphroditen umfassend, mit dem Satyrn des Apollonios schliesst, während ihr gegenüber nur zwei Statuen des Herakles erscheinen, die wir hier so wenig wie früher zu den eigentlichen Idealbildern rechnen wollen, ferner einige Karyatiden, die wir wenigstens als idealisirte Figuren der Wirklichkeit ansprechen dürfen, und ein paar Porträts, unter denen das eine, der sogenannte Germanicus des Kleomenes ebenfalls idealisirt, als ein Hermes logios dargestellt ist. Ihrer Tendenz und der Wahl ihrer Gegenstände nach finden wir demnach die neuattische Kunst in Übereinstimmung mit der attischen Bildnerei von der Zeit vor Phidias an, und diese idealistische

Richtung wollen wir als einen ersten bedeutsamen Zug im Charakter der attischen Kunst in Rom geflissentlich hervorheben.

Gehn wir sodann zur Prüfung der Erfindung in den Werken der neuattischen Künstler über, so muss zuerst hervorgehoben werden, dass eine Neuheit derselben in Beziehung auf die Gegenstände auf keinem einzigen Punkte gefunden werden kann; alle Gegenstände, welche die neuattischen Künstler bilden, sind längst vor ihnen dargestellt, und nicht allein dargestellt, sondern auch in höchster Vollkommenheit durchgearbeitet worden. Nachdem wir dies im Allgemeinen als einen zweiten wichtigen Charakterzug der neuattischen Kunst festgestellt haben, können wir über den Grad der Abhängigkeit der Künstler, die uns jetzt beschäftigen, von älteren Vorbildern aus schriftlichen Nachrichten und aus den erhaltenen Monumenten auch im Besonderen urteilen, und zwar werden die Ergebnisse unserer Prüfung diese sein. Zuerst tritt uns die directe Nachbildung früherer, auch für uns nachweislicher Muster entgegen. Als Praxiteles' Eros aus Thespiä geraubt und nach Rom versetzt worden war, wurde an seiner Stelle eine Copie von der Hand des Atheners Menodoros aufgestellt; die Söhne des Polykles, Timokles und Timarchides copiren bei ihrer Athene in Elatea den Schild der phidiassischen Parthenos, und demgemäss liegt der Schluss, dass auch die Statue selbst von einem älteren Vorbilde, sei dies die Parthenos oder eine andere Statue gewesen, direct abhängig war viel näher als die Annahme ihrer Originalität; der Athener Diogenes copirt in seinen Karyatiden für das Pantheon des Agrippa gradezu diejenigen des Erechtheion, und die Karyatiden des Kriton und Nikolaos sind der Erfindung nach nur geringe Modificationen desselben Grundtypus; der farnesische Herakles des Glykon ist eine durchaus abhängige Nachbildung des in Ruhe stehenden Herakles von Lysippos; in dem Relief des Sosibios (Fig. 88) sind einige Figuren nachgeahmt alterthümlich (archaistisch), die übrigen Figuren dieses Reliefs so gut wie diejenigen im Relief des Salpion (Fig. 89) sind fast durchgängig unter den allerbekanntesten Darstellungen des bakchischen Kreises mehrfach, zum Theil vielfach nachweisbar, und dass diese Darstellungen von Salpion's und Sosibios' kleinen Reliefen ausgegangen seien, wird kein vernünftiger Mensch jemals behaupten.

Diesen ganz unzweifelhaften Nachbildungen uns bekannter Originale zunächst stehn diejenigen Darstellungen, über deren ältere Vorbilder wir so gut wie gar nicht zweifelhaft sein können: dass der Heraklestorso des Apollonios auf einem lysippischen Vorbilde beruhe, wird allgemein anerkannt, in dem sogenannten Germanicus des Kleomenes dürfen wir vielleicht, wie schon früher (oben S. 21) vermuthet wurde, den „Redner mit erhobener Hand" vom älteren Kephisodotos wieder erkennen. Ist dies aber auch nicht der Fall, so findet die Statue ihre vollständigen Analogien in einer Reihe von Statuen des Hermes, die ihre Vorbilder in Werken der zweiten Blüthezeit der attischen Kunst haben; Gleiches gilt von dem Satyr des Apollonios, der mitten in einer Reihe innig verwandter, edel gehaltener Satyrgestalten steht, der Art wie sie Praxiteles und seine Schule kanonisch vollendet hat. Wenn wir für die Pallas des Antiochos (Fig. 87) ein bestimmtes einzelnes Vorbild unter den Athenestatuen der früheren Zeit nicht nachweisen können, so ist daran offenbar nur die mangelhafte Überlieferung schuld, denn die Statue ist in Erfindung und Composition von aller hervorstechenden Eigenthümlichkeit weit entfernt, und hat unter den

erhaltenen Athenestatuen ebenfalls einige nähere und eine Menge entfernterer Analogien[28]); dasselbe darf von dem Apollon des Apollonios behauptet werden, und wenn wir für diejenigen Statuen dieser Zeit, die wir einzig und allein aus einer flüchtigen Erwähnung ihres Gegenstandes kennen, die Vorbilder in ebenfalls nur aus flüchtigen Notizen bekannten Werken der älteren Perioden nicht im Einzelnen nachweisen können, so wird uns schwerlich Jemand widersprechen, wenn wir bei der schon oben hervorgehobenen durchgängigen Übereinstimmung in den Gegenständen den Grund hierfür einzig und allein in unserer mangelhaften Kunde suchen. Am meisten Eigenthümlichkeit in Erfindung und Composition glauben wir der mediceischen Venus des Kleomenes zusprechen zu müssen; denn, wenngleich die Statue in gewissen Hinsichten, von denen noch unten im Einzelnen gehandelt werden soll, mit der knidischen Aphrodite des Praxiteles übereinstimmt und von diesem Vorbilde abhängig erscheint, so ist sie doch in anderen Rücksichten auch in der Composition von dieser Schöpfung sehr verschieden und im Ganzen das Product eines durchaus andern Geistes der Zeit und der Kunst, und wenngleich sie in einer Reihe von anderen Statuen zum Theil sehr nahe Analogien findet, so kann doch in diesem Falle, da die Statue sich in Rom, also vor den Augen aller Welt befand, nicht mit Sicherheit behauptet werden, dass diese nicht ihrerseits von dem Vorbilde des Kleomenes abhängig sein können.

Ziehn wir aber aus den vorstehenden Betrachtungen die kunsthistorische Summe, so werden wir uns in vollständiger Übereinstimmung mit dem befinden, was Brunn als das Résumé einer ähnlichen Erwägung hinstellt: „sonach bezeichnet auf dem Gebiete des poetisch-künstlerischen Schaffens die neuattische Kunst nicht einen weiteren Fortschritt der Entwickelung, sondern sie befindet sich in vollständiger Abhängigkeit von dem, was früher geleistet worden war; Selbständigkeit und Originalität der Erfindung wenigstens im höheren Sinne ist nicht mehr vorhanden.“

Zur Erklärung dieser Thatsache glaube ich auf das zurückverweisen zu dürfen, was ich schon früher über die Stellung der nach Rom übergesiedelten griechischen Kunst gesagt habe, dem ich hier Nichts hinzuzufügen wüsste. Mit ganz besonderem Nachdruck aber glaube ich diese Thatsache der erloschenen selbständigen und originalen Productionskraft der Behauptung gegenüber hervorheben zu müssen, die griechische Kunst stehe in Rom bis auf Hadrian in ihren besten Werken auf derselben Höhe wie in ihrer Blüthezeit zwischen Perikles und Alexander. Dass diese Behauptung für die neuattische Kunst zunächst einmal in Hinsicht auf die schöpferische, die geniale Kraft irrig sei, dies scheint aus dem vorstehend Bemerkten unwidersprechlich klar; die geniale Schöpferkraft aber wird gewiss kein Mensch für ein unbedeutendes oder untergeordnetes Moment der Kunst ansprechen wollen, es gebührt ihr vielmehr ohne Frage die oberste Stelle in allem dem, was den Künstler zum Künstler macht, und was ihn vom Handwerker unterscheidet, und deshalb wird man berechtigt sein, eine Zeit und Schule, welche zur Production beinahe schlechthin unfähig ist, und die ihre ganze Thätigkeit auf die Reproduction von früher Geschaffenem concentrirt, gegen eine nach allen Richtungen hin und im grössten Masse schöpferische Zeit weit, weit zurückstehend zu nennen, ohne dass man dabei die Fähigkeit Schönes und Grosses schön und gross zu reproduciren unterschätzt. Selbst der blosse Copist kann noch auf den Namen eines achtungswerthen Künstlers Anspruch machen, wenn er sein

Vorbild mit feinem Sinne auffasst und wiedergiebt, aber wenngleich von den Künstlern, von denen wir handeln, einige wirklich nur Copisten gewesen zu sein scheinen, so haben doch andere ihren Vorbildern gegenüber eine etwas freiere Stellung zu behaupten gewusst, haben im formellen Theile der Kunst sich ihre Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit gewahrt, und dürfen daher auf mehr als auf den Namen blosser Nachahmer Anspruch machen. Um uns hiervon zu überzeugen und um den Grad dieser formellen und technischen Eigenthümlichkeit genauer zu würdigen, wenden wir uns zu einer Betrachtung der oben bezeichneten Hauptwerke der neuattischen Kunst im Einzelnen.

Wir beginnen mit derjenigen Statue, der wir schon oben die relativ grösste Selbständigkeit zugesprochen haben, der sogenannten mediceïschen Venus des Kleomenes, von der die beiliegende Tafel (Fig. 84) eine Zeichnung nach dem Gyps enthält. Man hat die mediceïsche Venus in früherer Zeit ziemlich direct aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles abgeleitet, ja sie für das beste Abbild der Statue erklärt, in neuerer Zeit ist man jedoch mehr und mehr von dieser Ansicht zurückgekommen, und es ist die wohlberechtigte Behauptung laut geworden, dass von allen guten Statuen der Göttin grade diese von dem Geiste der praxitelischen am wenigsten bewahrt habe. Halten wir an der früher von uns neu begründeten Überzeugung fest, dass die oben S. 27 abgebildete Schaumünze der Plautilla uns das verbürgte Abbild der praxitelischen Knidierin überliefert, so können wir die Punkte, in denen die Mediceerin mit derselben übereinstimmt und diejenigen, in denen sie von derselben abweicht, ohne Mühe ziemlich genau verfolgen. Am meisten Übereinstimmung ist in der Stellung der Beine, jedoch ist der Stand der Knidierin um ein Geringes fester als derjenige der Mediceerin, welche das Äusserste von leichtem und beweglichem Auftreten darstellt, was wir aus alter Kunst nachweisen können. Grösser schon sind die Differenzen in der Haltung des Rumpfes, und zwar dadurch dass, während die Knidierin ganz grade aufgerichtet dasteht, die Mediceerin den Unterleib ein wenig einzieht, was nicht unbedeutend zu dem Eindrucke mangelnder Naivetät beiträgt, der die Statue des Kleomenes von der des Praxiteles unterscheidet. Am stärksten sind die Unterschiede in der Haltung der Arme und des Kopfes, durch welche der grundverschiedene Charakter beider Statuen am schärfsten gekennzeichnet wird. Denn während die knidische Aphrodite aus der erhobenen linken Hand das letzte Gewandstück über eine neben ihr stehende Vase fallen lässt und mit dem Blicke der Bewegung dieser Hand folgt, so dass zugleich die völlige Nacktheit durch das Bad motivirt erscheint, in welches einzusteigen die Göttin sich bereitet, ist bei der mediceïschen Venus auch das letzte Gewandstück entfernt, liegt dasselbe nicht einmal mehr, wie bei einer Reihe von im Übrigen in den Motiven der Armbewegung übereinstimmenden Statuen, z. B. der capitolinischen [29]), neben der Göttin über der Vase, sondern es ist jede Motivirung der Nacktheit vollständig aufgegeben, und während die eine Hand den Schoss bedeckt, wie bei der praxitelischen Statue, ist die andere vor den Busen erhoben. Dies ist nun freilich gleicherweise bei anderen Statuen der Göttin, wie z. B. bei der so eben schon angeführten capitolinischen der Fall, allein auch diese überbietet die Mediceerin darin, dass während jene von der Composition des Praxiteles wenigstens noch den gesenkten, gleichsam auf die erquickende Fluth des Bades gerichteten Blick beibehalten haben, die Statue des Kleomenes mit auf-

Fig. 84. Statue der mediceischen Venus von Kleomenes Apollodoros' Sohn von Athen.

gerichtetem Haupte in die Ferne hinausschaut. Dieser Blick des feingeschlitzten Auges in die Ferne, den man vergeblich dadurch zu rechtfertigen versucht hat, dass man die Statue als eine Darstellung der Göttin der Schiffahrt (Aphrodite euploia) bezeichnete, was sie in keinem Falle ist noch sein kann, dieser freundliche Blick in die Ferne sage ich, zerstört den letzten Rest von Naivetät und Unbewusstheit, welchen man in der Statue sonst noch suchen möchte, er hat etwas eminent Selbstgefälliges, Herausforderndes, und in Verbindung mit der Haltung der Arme, die, auch ohne die der Restauration zufallende widerwärtig gezierte, ja gradezu freche Haltung der Finger, bei dem Fehlen jeglicher Gewandung, also bei der Unmöglichkeit einer wirksamen Verhüllung nur ein kokettes Spiel ist, in weiterer Verbindung mit dem leisen Einziehn des Unterleibes und mit einem unbeschreiblichen aber sehr deutlichen Zug in der Bewegung des Mundes, namentlich der Unterlippe sogar etwas Lüsternes, so dass der Beiname der pudica (der schamhaften), mit dem man diese Venus beehrt hat, grade ihr unter allen ihren Schwestern fast am wenigsten zukommt. Die Statue ist vielmehr voll von dem raffinirtesten sinnlichen Reiz, und von der Göttlichkeit, welche das Alterthum der praxitelischen Aphrodite zuerkannte, ist hier nur noch die überaus feine Schönheit übrig geblieben, die allerdings über das Mass des Wirklichen und des Menschlichen gesteigert erscheint.

Wenngleich wir nun aber in dieser Auffassung der Liebesgöttin unmöglich einen Fortschritt über diejenige des Praxiteles finden können, da wir dieselbe im Gegentheil als ein Zeugniss der Entartung des Geistes der Kunst betrachten, so wollen wir derselben doch ihre Eigenthümlichkeit nicht absprechen, noch auch gegen die grossen Vorzüge der Statue das Auge verschliessen. Diese Vorzüge scheinen mir zunächst in der wohlthuenden harmonischen Totalität des Werkes zu liegen, in dem Alles, Haltung, Ausdruck und Formgebung in der vollsten Übereinstimmung sich befindet und gleichsam wie nothwendig das Eine vom Anderen bedingt ist; der grösste Vorzug und der am allgemeinsten empfundene besteht in der feinen und ausgesuchten Schönheit des Antlitzes sowohl wie der gesammten Formen des Nackten. Ein liebreizenderes und holderes Angesicht ist uns aus dem ganzen Kreise der antiken Kunst nicht bekannt, und auch der Körper ist den meisten übrigen weiblichen Körpern überlegen, während er zugleich in seiner zarten, gleichsam knospenhaften Jungfräulichkeit einen Gegensatz bildet gegen die, soweit wir aus der Mehrzahl der erhaltenen Venusstatuen schliessen dürfen, damals übliche ungleich reifer entwickelte, fülligere und fleischigere Darstellung der Göttin. Dieses Gegensatzes gegen seine Zeitgenossen und vielleicht gegen manche frühere Meister ist sich unser Künstler gewiss bewusst gewesen, das verbürgt uns die vollendete Durchführung dieser zarten Formgestaltung, und dass uns diese Art der Auffassung das Talent eines feinsinnigen attischen Meisters verkündet, soll auch anerkannt werden, aber niemals möchte ich selbst nur bis zu dem bedingten Zugeständniss gehn, dass Kleomenes das Ideal der Aphrodite noch um eine Stufe höher ausgebildet habe, als die früheren Künstler; denn der Idee nach, die dem Werke zum Grunde liegt, ist das ohne Frage nicht der Fall, und was die Form an sich anlangt, wie können wir über deren Verhältniss zu den Formen der skopasischen und praxitelischen Aphrodite urteilen, von denen wir nichts Anderes wissen, als dass sie die Beschauer in Entzücken versetzten. Auch bedarf es dessen nicht; unter seinen Zeitgenossen nimmt Kleomenes einen sehr

ehrenvollen Platz ein, und sein Werk wird, auch ohne dass wir dasselbe als das vollendete Idealbild der Aphrodite anerkennen, auch ohne dass wir es in seiner weniger hohen und reinen Auffassung, Mass und Ziel der Bewunderung vergessend, unmittelbar neben die Schöpfungen der grössten Meister stellen, für alle Zeiten eine der in sich abgeschlossensten, harmonischsten und feinsten Arbeiten der griechischen Plastik bleiben.

Fig. 85. Der sogenannte „Germanicus" von Kleomenes dem Sohn des Kleomenes von Athen, im Louvre.

Niedriger an Kunstwerth als die mediceïsche Venus steht der sogenannte „Germanicus" von Kleomenes dem Sohne, über dessen Benennung und Bedeutung wir oben gesprochen haben, so dass wir uns hier nur mit dem Künstlerischen und Formellen der Statue befassen, allerdings, jedoch muss ich mich gegen eine nicht selten[30]) wiederholte Unterschätzung derselben eben so sehr erklären, wie gegen die Überschätzung der Venus. Obgleich nämlich der Statue, was die Erfindung anlangt, die Originalität bestimmt abgesprochen werden muss, so ist doch der Gedanke aller Anerkennung werth, einen Römer, der sich etwa als Gesandter oder als Redner im Senat ausgezeichnet hatte, in der Gestalt des griechischen Gottes der Beredsamkeit, des Hermes logios, zu bilden, den die Schildkröte am Fussgestell und der wahrscheinlich in der linken Hand gesenkt gehaltene Schlangenstab charakterisiren, ohne sich gleichwohl zu einer durchgängigen Idealisirung der Formen hinreissen zu lassen und damit dem Realismus einer gesunden Porträtbildnerei zu schaden. Die Geberde, nämlich das Erheben der rechten Hand mit zusammengelegtem Daumen und Zeigefinger, während die drei anderen Finger eingeschlagen sind, bis zu der Höhe des Auges ist überaus sprechend diejenige einer ruhig gehaltenen, fein dialektischen Auseinandersetzung, und der Ausdruck in dem übrigens durchaus individuell gehaltenen Gesichte, sowie die feste Haltung des mit beiden Füssen aufstehenden und doch von aller Steifheit entfernten Körpers stimmt damit auf's beste überein. Ob Visconti die Statue mit Recht für die vorzüglichste auf uns gekommene Porträtfigur erklärt, kann ich nicht entscheiden, aber einen niedrigen Rang nimmt sie in ihrer klaren Auffassung und in der harmonischen Durchführung ihres Grundgedankens gewiss nicht ein. Was die Formen des Nackten anlangt, so habe ich schon oben erwähnt, dass sie nichts Idealisches haben, allein es heisst die Schönheit derselben zu gering anschlagen, wenn Winkelmann urteilt,

die Figur sei nach einem gewöhnlichen Modell im Leben gearbeitet. Ich habe solche Modelle nie gesehn, in denen Kraft und Geschmeidigkeit, Bestimmtheit und Reinheit des Umrisses mit der Weichheit der Flächen und der Übergänge sich wie in dieser Statue verbindet, und unter den Tausenden von Sculpturen der römischen Periode dürften auch sehr wenige sich dieser Statue in Rücksicht auf den warmen Hauch des Lebens, der alle Formen durchdringt, und die Zartheit der Behandlung der Oberfläche an die Seite stellen können. Zu tadeln dürfte nur hie und da eine etwas zu grosse Weichheit der Formen sein, welche den Eindruck des Fetten, nicht denjenigen elastischer Musculatur hervorbringt. Grösserem Tadel unterliegt die Composition des vom linken Arm herabhangenden Gewandes, nicht freilich im Allgemeinen, sondern speciell wegen eines völlig misslungenen Effectmotives. Von der reizendsten Wirkung sind bekanntlich die gleitenden und im Gleiten einzelne Theile des Körpers entblössenden Gewänder, wie z. B. an der Herse im östlichen Parthenongiebel; diesen reizenden Effect, diese Belebung des todten Stoffes durch seine Darstellung in leiser Bewegung hat nun auch Kleomenes nachbilden wollen, das Gewand unserer Statue soll den Eindruck machen, als glitte es eben vom Oberarm herunter, darauf ist die ganze Faltenlage berechnet; allein es gleitet nicht, sondern es haftet an dem Arm, als sei es an demselben angeklebt; das ist so augenscheinlich, dass z. B. Clarac zur Erklärung dieses mangelhaft durchgeführten Motivs auf den unglücklichen Gedanken kam, das Gewand sei von dem Hermesstab in der Linken am Oberarm gehalten gewesen; das ist gradezu unmöglich, denn, hielt die Hand den Hermesstab, so konnte dies nur sein indem sie ihn senkte, allein der Effect ist in der That als würde das Gewand gehalten. Dies Alles ist scheinbar eine Kleinigkeit und nicht so vieler Worte werth, allein es gewinnt Bedeutung, wenn wir bedenken, dass die Quelle solcher Fehler in der Entfernung der Künstler von lebendiger und unmittelbarer Beobachtung der bewegten Natur und in ihrer Hingebung an das Modell und die Gliederpuppe liegt. Denn auch hierin zeigt sich ein charakteristischer Unterschied der grossen, genialen Weise der Blüthezeit und des ängstlicheren und kleinlicheren Treibens dieser Periode des Nachlebens der Kunst, aus der übrigens der hier gerügte und mancher verwandte Fehler hundert Mal nachgewiesen werden könnte, und noch weiterhin an einem der bewundertsten Werke nachgewiesen werden soll.

Aus derselben Quelle, nämlich aus der Vernachlässigung unmittelbarer und selbständiger Beobachtung der Natur und aus einer Abhängigkeit des Künstlers von den Werken der früheren Blüthezeit glaube ich auch das Wesen und die Eigenthümlichkeit der Formgebung an dem berühmten Torso von Belvedere des Apollonios, dessen Abbildung oben S. 231 mitgetheilt ist, ableiten zu können. In der Beurteilung der Formen des Torso stimme ich so durchaus mit Brunn[31]) überein, dass ich dieselbe mit seinen Worten geben will. „Die Anlage aller Formen ist gross, durchaus von der Art, welche man gewöhnlich als ideal zu bezeichnen pflegt. Alle Massen sind an der richtigen Stelle und in den richtigen Verhältnissen angegeben; alles mehr zufällige Detail ist übergangen: am wenigsten zeigt sich irgendwo Befangenheit und Ängstlichkeit hinsichtlich des Masses dessen, was für das Kunstwerk überhaupt Berücksichtigung verdiene. So steht das Werk in seiner Anlage allerdings als der besten Zeiten würdig da. Gehen wir aber jetzt auf die Betrachtung der einzelnen Formen für sich über, so werden wir bekennen müssen, dass hier nicht immer die eigen-

thümliche Natur derselben in gleicher Klarheit und Schärfe erfasst worden ist. In den Figuren des Parthenon vermögen wir nicht nur die Lage jedes Muskels nach seiner Hauptrichtung und Spannung zu erkennen; sondern es scheidet sich auch trotz der feinsten und zartesten Übergänge dennoch jede Form in ihren Umrissen und Begrenzungen von der anderen, so dass wir auch unter der Hülle der Haut die Scheidelinie wahrzunehmen glauben. Die grösseren Hauptformen und Linien ferner werden wir in viele kleinere zerlegen können, die jede für sich das Wesen der grösseren auch in seinen feinsten Beziehungen erkennen lassen. Der Künstler des Torso hat sich überall mit geringerem Detail begnügt und dasselbe in weniger scharfer und präciser Fassung dargestellt. Die Umrisse der Formen stossen nie in bestimmten Linien zusammen, sondern verlieren sich in einer Verbindungsfläche und müssen dadurch nothwendig etwas verwaschen erscheinen. Ebenso ist die Lage der Muskeln wohl im Allgemeinen richtig angegeben; aber wir vermögen nicht die besondere Art der Spannung, man möchte sagen, die individuelle Natur des Muskels zu erkennen. Darum fehlt trotz der kräftigen Fülle in der Anlage doch den Muskeln die Elasticität, auf welcher erst die Möglichkeit einer grossen Kraftentwickelung beruht; und derjenigen Anspannung, durch welche diese Formen zur Fülle ihrer Entwickelung gelangt sind, erscheinen sie in ihrer jetzigen von Gedunsenheit nicht sehr entfernten Weichheit nicht mehr fähig."

Gegen diese ruhige und besonnene Kritik ist arg declamirt, und ist auf Winkelmann's begeistertes Lob des Kunstwerkes hingewiesen worden[32]); allein dies Winkelmann'sche Lob, und auch die Bewunderung Michel Angelos beweist um so weniger gegen die Richtigkeit der hier mitgetheilten Auffassung der Formgebung, je weniger Winkelmann speciell diese in's Auge fasst. Sein Lob bezieht sich auf die Anlage, auf die Erfindung des Kunstwerkes im Ganzen und Einzelnen, er rühmt die Gewaltigkeit dieses Körpers, er sagt, Statius in der Beschreibung des lysippischen Herakles epitrapezios folgend, das sind die Arme, in denen der nemeïsche Löwe erwürgt wurde, das sind die Schenkel, welche die Hirschkuh im Laufe einzuholen vermochten u. s. w. Nun, die Anlage aller Formen hat auch Brunn gross genannt, den Körper im Ganzen und Einzelnen seiner Conception wird kein Mensch anders als gewaltig nennen wollen, allein diese Anlage, diese Conception gehört nicht dem Apollonios, sondern sie stammt aus dem lysippischen Vorbilde, das Apollonios nachahmte, und alles Lob, das in dieser Richtung gespendet wird, fällt dem Lysippos, nicht seinem Nachbilder zu. Dem Apollonios gehört die Art der Wiedergabe der lysippischen Erfindung, die specielle Eigenthümlichkeit der Formgestaltung und Formveranschaulichung. Und diese hat Winkelmann nicht gelobt, freilich auch nicht getadelt, von dieser schweigt er ganz, und diese zu beurteilen, wie wir es vermögen, fehlte Winkelmann der Masstab der Bildwerke des Parthenon. Empfunden aber hat auch Winkelmann das geringe Mass von lebensvollem Naturalismus in der Formgebung des Torso, denn, wenn er wiederholt diesen Herakles einen verklärten, vergötterten, mit der ewigen Jugend vermählten, von keiner sterblichen Speise und groben Theilen ernährten nennt, während schon allein aus dem Felsensitze bewiesen ist, dass wir nach der Intention des Künstlers einen irdischen, materiell genährten, materiell mühebeladenen Herakles verstehn sollen, worauf weist das hin als darauf, dass Winkelmann die naturalistische Wahrheit des lebendigen menschlichen

Organismus am Torso nicht wahrnahm, die er nur vermöge seiner unrichtigen Auffassung der Idee des Werkes nicht auch vermisste, wie wir sie vermissen, da wir die Idee des Werkes richtiger fassen? Wenn aber ein Künstler wie Dannecker gesagt hat: der Torso ist Fleisch, so ist wohl zu berücksichtigen, dass er dieses Urteil nicht absolut ausgesprochen hat, sondern im Gegensatze zu demjenigen über den Laokoon: der Laokoon ist Marmor, der Torso Fleisch. In diesem Vergleiche besteht das Urteil gewiss zu Rechte, denn während uns die Eigenthümlichkeit der technischen Behandlung am Laokoon, wie sie ihres Ortes besprochen worden ist, in jedem Augenblick aufmerksamer Betrachtung die Materie als solche und die Thatsache ihrer Bearbeitung mit erkennbaren Instrumenten offenbart, hat der Meister des Torso alle Spuren der Marmorbearbeitung sorgfältig beseitigt und Alles gethan, was er vermochte, um uns das Material als solches vergessen zu machen. Absolut verstanden dagegen können wir Dannecker's Ausspruch nicht gelten lassen, und gegenüber den Giebelstatuen des Parthenon würde der feinfühlende Bildhauer den Torso auch ganz gewiss anders charakterisirt haben.

Wenn ich mich in der Beurteilung der Formgebung am Torso mit Brunn so durchaus in Übereinstimmung befand, dass ich ihn statt meiner reden lassen konnte, so kann ich ihm in der Art, wie er das Verhältniss des Künstlers auffasst, nicht ganz folgen. Richtig allerdings ist das Urteil, dass Apollonios nicht mehr im Stande gewesen ist, den alten ihm aus der Blüthezeit der Kunst überlieferten Formen das alte Leben einzuhauchen, und dass ihm, wie seiner ganzen Zeit, das unmittelbare Verständniss der Natur nicht mehr gegeben war, aber nicht richtig scheint es mir, wenn Brunn meint, er habe dies selbst empfunden und der Grenzen seiner Befähigung sich bewusst, „sich beschränkt, vor Allem die Grundverhältnisse und die Massen in richtiger Anlage wieder zu geben und im Einzelnen möglichst anspruchslos nur das vorzutragen, worüber er sich selbst ein klares Verständniss verschafft hatte". Ich glaube vielmehr, wie schon eingänglich angedeutet, das Wesen der Formgebung nicht allein am Torso, sondern ebenso an der Mehrzahl der gleichzeitigen Werke — einige Arbeiten der unten zu besprechenden kleinasiatischen Künstler etwa ausgenommen — daraus ableiten zu müssen, dass diese Künstler nicht mehr vom Studium der lebendigen Natur, sondern von demjenigen der Werke älterer Meister ausgehn, die sie ja auch den Gegenständen nach zu reproduciren überwiegend bestrebt sind. Wie wollte man es auch an und für sich motiviren, dass einem gewissen Zeitalter der Sinn für die Natur und die Fähigkeit ihrer unmittelbaren Beobachtung abhanden gekommen sei! Nein, diese Fähigkeit ist gewiss dieselbe geblieben, allein sie wurde nicht geübt, nicht benutzt, die Künstler waren nicht mehr selbständig, wagten nicht mehr selbst zu schaffen, Selbstgesehenes in den Marmor zu übertragen, sie zehrten vom Erbe der Blüthezeit, sie lernten an deren Schöpfungen, sie strebten ihre Arbeiten diesen gleich zu machen, und wurden dadurch in Technik und Formgebung zu Manieristen. Dies ist, glaube ich, so hart es klingen mag, das richtige und das entscheidende Wort, nur dass es darauf ankommt, sich des Wesens des Stils und der Manier und ihres Unterschiedes, wie ich diesen früher (Band 1, S. 150) zu bezeichnen versucht habe, bewusst zu bleiben. Gingen aber diese späten Künstler von dem Studium früherer Werke aus, anstatt von erneuerter unmittelbarer Beobachtung der Natur auszugehn, so mussten sie nothwendig dahin kommen, wo wir

sie in der That finden: das Wesen und die lebendige Bedeutung der Form blieb unerkannt, erfasst und reproducirt wurde die Formerscheinung. Ohne sich über das Warum, über die organischen Motive Rechenschaft zu geben hielten diese Künstler sich an die vollendete Thatsache, und wenn ihnen auch die Musterwerke der Blüthezeit eine durch und durch organische Formgebung in reinster Verklärung darboten, so vermochten sie dieselbe doch, eben weil sie sich der Gründe nicht bewusst waren, nur in ihrer äusserlichen Erscheinung wiederzugeben.

Ich habe so eben behauptet, dass diese Art der Formbehandlung nicht allein am Torso, sondern dass sie ebenso an der Mehrzahl der gleichzeitigen Werke erscheine, und glaube diesen Satz sofort an dem Herakles des Glykon, dem sogenannten farnesischen, von dem in der folgenden Figur (Fig. 86) eine Zeichnung gegeben ist, bewahrheiten zu können, so verschieden dieses Werk in manchem Betracht vom Torso sein mag.

Der erfindende Meister dieser Statue, Lysippos, den wir als den jüngsten Bearbeiter des Heraklestypus kennen gelernt haben, und der seinen Helden vielfach und in den verschiedensten Situationen der heftigsten Anstrengung des Kampfes und der Ruhe, in ernster und in heiterer Auffassung gebildet hatte, scheint in dieser Statue des in Ruhe stehenden Herakles von dem Streben ausgegangen zu sein, dem Beschauer die ganze ungeheure Mühseligkeit der Erdenlaufbahn des Helden zur Anschauung und zum Bewusstsein zu bringen und zwar in doppelter Weise, einmal indem er einen Körper darstellte, der aus dem derbsten Stoff geschaffen, von der übermenschlichen Arbeit, die er zu vollbringen hatte, zu übermenschlicher Kräftigkeit und Gewaltigkeit ausgearbeitet und ausgewirkt ist, und zweitens, indem er diesen Körper trotz aller seiner überschwänglichen Gewaltigkeit doch von der auf ihm ruhenden Last des Lebens wo nicht erschöpft, so doch momentan ermattet, der Ruhe, der Unterstützung bedürftig zeigte, die ihm gleichwohl hienieden nur auf Augenblicke vergönnt war. Demgemäss stellte er ihn hin gelehnt und mit der linken Schulter aufgestützt auf seine Keule, über deren Ende er als weichere Unterlage sein Löwenfell gehängt hat; die rechte Hand (in der die Hesperidenäpfel restaurirt sind) sucht auf dem Rücken einen Ruhepunkt, das Haupt ist gesenkt, das Auge haftet wie sinnend auf dem Boden, vergangene Mühsal und zukünftige zieht wie ein Traum durch das Gemüth des Helden; die Situation ist vollständig diejenige eines Menschen, der mitten in einer länger dauernden Anstrengung auf kurze Augenblicke verschnauft, um neue Kraft zu sammeln. Die Elemente der Gestaltung des Heraklestypus, wie er hier vor uns steht, sind dem Künstler schon aus früherer Zeit überliefert, es sind dieselben Elemente der derben, unverwüstlichen, zermalmenden, aber nicht eben gewandten und leicht bewegten Kräftigkeit, die uns z. B. in der Stiermetope von Olympia (Band 1, Fig. 60, S. 329) vorliegen, aber der Meister, Lysippos, hat diese Elemente in seiner Weise selbständig aufgefasst und durchgearbeitet. Sein Gestaltenkanon liegt auch dieser Bildung zum Grunde, aber er ist hier in geistreicher Weise benutzt, um das zur Geltung zu bringen, worauf es eigentlich ankam, die körperliche Mächtigkeit als solche. Ihr zu Liebe ist der Kopf so sehr verkleinert, wie dies möglicher Weise geschehn konnte, und sind im Contraste zu ihm die Brust und die Schultern zu dem höchsten Mass der Breite ausgedehnt, welche den überwiegenden Eindruck der Masse, des Wuchtigen, Niederschmetternden hervorbringt. Eine ähnliche Proportion herrscht

Fig. 86. Der farnesische Herakles des Glykon von Athen.

in dem gedrungenen Wuchs des Leibes, während dagegen ein leises Überwiegen der Längendimension in den unteren Theilen offenbar die Absicht enthält, uns die Vorstellung zu geben, dass diese überwältigende Körpermasse sich auch in stürmische Bewegung setzen kann, wie sie nöthig ist, um den rennenden Hirsch zu ereilen. In wiefern es Lysippos gelungen ist, diese letztere Vorstellung von Beweglichkeit seines Helden zu vermitteln, müssen wir unentschieden lassen, sein Nachahmer Glykon verschafft uns diese am wenigsten. Der Conception nach ist dieser Herakles das Extrem der Kräftigkeit zu der ein menschlicher Körper denkbarer Weise und der Natur seines Organismus nach gelangen kann, und, wenn wir die Intention des Meisters bei dieser Composition recht verstehn, so zeigt er uns — und darin offenbart sich zugleich das lysippische Streben nach Effect — diesen ungeheuren Körper ermattet, um unserer Phantasie Raum zu geben, sich auszumalen, wie diese Glieder, diese Formen sich darstellen mögen, wenn sie bewegt, angespannt und angestrengt werden. Gegen diese Erfindung ist nun an und für sich schwerlich Viel einzuwenden, die Art dagegen, wie sie hier zur Erscheinung gebracht wird, kann sich dem Tadel nicht entziehn; denn, man sage was man will, die farnesische Statue ist plump, die ganze Formgebung schwülstig und übertrieben, wie das auch Winkelmann schon empfand, wenn er von „den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen", schreibt: „hier ist des Künstlers Absicht gewesen, die schnelle Springkraft ihrer Fibern auszudrücken und dieselbe nach Art eines Bogens in die Enge zu spannen. Mit solcher gründlichen Überlegung will dieser Herkules betrachtet werden, damit man nicht den poetischen Geist des Künstlers für Schwulst und die idealische Stärke für übertriebene Keckheit nehme." Mit Recht aber sagt Brunn, die gewaltigen Massen erscheinen einer freien und schnellen Bewegung und einer auf elastischer Spannung der Muskeln beruhenden Kraftentwickelung eher hinderlich als förderlich. Sollen wir nun glauben, dies sei in Lysippos' Original ebenfalls schon so gewesen? Unmöglich! vielmehr sind wir nach dem hohen Range, den Lysippos einnimmt, und nach dem Wesen seines Kunstcharakters vollkommen berechtigt zu behaupten, dass Lysippos auch in dieser Statue Mass gehalten, dass er die Grenzen einer ideellen Naturwahrheit nicht überschritten habe. Die Übertreibung und der Schwulst fällt also seinem Nachahmer zu, und diese Überschreitung der feinen Grenzlinie des Schönen und Wahren stammt bei ihm wiederum daher, dass er anstatt von der Natur auszugehn von dem fertigen Kunstwerke ausging, und dass ihm deshalb der richtige Masstab zur Beurteilung dessen fehlte, was naturmöglich und was dies nicht sei. Ausgehend von Lysippos' Statue mochte er glauben, die in derselben ausgesprochene Intention noch etwas deutlicher geben zu dürfen, sein Vorbild übertrumpfen zu können, ja, wenn auch dieses nicht seine Absicht war, so musste selbst die blosse treue Copirung des lysippischen Erzwerkes in Marmor zu dem ungünstigen Resultate führen, dass wir vor uns sehn. Man fasse also die Stellung Glykon's zu seinem Vorbilde wie man will, man betrachte ihn als einen Künstler, der sich bestrebt, seinen Meister zu überbieten, oder man betrachte ihn als blossen Copisten, im einen wie im anderen Falle stammen die Fehler seines Werkes aus derselben Quelle, aus der mangelnden Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung und der Naturnachbildung.

Wenn wir neben diesen vier berühmtesten Arbeiten der neuattischen Schule auch noch ein weniger bekanntes fünftes, die Statue der Pallas in der Villa Ludovisi

Fig. 87. Pallas in Villa Ludovisi von Antiochos von Athen.

von Antiochos etwas näher besprechen und unsern Lesern in einer Abbildung (Fig. 87) mittheilen, so geschieht dies nicht sowohl deshalb, weil wir glauben, dass diese Statue speciell zur Charakterisirung der neuattischen Kunst besonders Viel beiträgt, sondern vielmehr deshalb, um in einer möglichst grossen Auswahl von Arbeiten, welche das sichere Datum der Periode tragen, in der wir mit unsern Betrachtungen stehn, einen Masstab zur Würdigung und einen Anhalt zur Datirung anderer nicht datirter Kunstwerke dieser Zeit darzubieten, einen Masstab, von dem wir weiterhin Gebrauch machen werden. Über den Gegenstand bemerke ich nur, dass wir, weil die Arme ergänzt sind, einen bestimmten mythologischen Charakter der Göttin nicht nachweisen können; „wäre die Ergänzung wohl motivirt und glücklich getroffen, so hätten wir uns, sagt Welcker[33]), die Göttin, die offenbar als kriegerische Pallas erscheint, zu denken als Vorbild des Feldherrn, welcher zu dem Heere spricht, und passend tritt in einer Zeit, wo von den Reden, die der Anführer an seine Truppen hielt, nicht Wenig abhing, die Pallas als Rednerin an die Stelle der Promachos" (Vorkämpferin). Über die Formgebung und den Stil der Statue muss ich, da mir die Autopsie des Werkes abgeht, mich bescheiden, Brunn's Urteil[34]) auszuheben, aus dem mir der Manieristencharakter auch des Antiochos deutlich genug hervorzugehn scheint.

„Mehr Eigenthümlichkeit als einige andere Werke dieser Schule verräth in der ganzen Behandlung die Pallas des Antiochos in der Villa Ludovisi, und wenn Winkelmann sie schlecht und plump nennt, so ist er zu diesem verdammenden Urteile wohl nur durch den heutigen Zustand der Statue verleitet worden. Die angesetzte Nase entstellt das ganze Gesicht in hohem Masse, und nicht weniger unharmonisch wirkt der moderne Helmbusch. Ferner aber sind an dem kürzeren Übergewande alle Ränder abgestossen, wodurch die damit zusammenhängenden Gewandpartien ziemlich roh und unbeholfen erscheinen. Grade diese Beschädigung ist jedoch für den Eindruck des Ganzen um so nachtheiliger, je mehr der Künstler, nach den erhaltenen Theilen zu urteilen, sein Verdienst besonders in einer äusserst sorgfältigen und präcisen Durchführung des Gewandes gesucht hat. Die Kanten und Brüche sind möglichst scharf angegeben, die einzelnen Falten tief eingeschnitten, und eine jede ihrer besonderen Natur gemäss durchgebildet, so dass das Werk in seinen Einzelheiten sogar vortrefflich genannt werden kann. In der Verbindung des Einzelnen zum Ganzen verräth sich jedoch bald der Künstler der späteren, d. h. der römischen Zeit. Eben jene Sorgfalt äussert sich zu materiell und zu gleichförmig in allen Theilen, möge denselben eine grössere oder eine geringere Bedeutung gebühren, und beeinträchtigt dadurch wesentlich die Übersichtlichkeit des Ganzen. Die gleich tiefen und scharfen Einschnitte der Falten verursachen eben so gleichartige Schatten, durch welche die kleineren Partien, welche sich innerhalb der Hauptabtheilungen des Gewandes bilden mussten, in gleichförmige Einzelheiten aufgelöst werden. So fehlt die reichere Abwechselung, und eine gewisse Eintönigkeit, welche durch den Mangel der Mittelglieder entstehen muss, lässt das Ganze schwerer und weniger anmuthig erscheinen, als es in der ursprünglichen Idee gedacht zu sein scheint. Der Künstler aber hat von der Sorgfalt, welche er auf die Durchführung verwendet hat, nicht nur keinen Gewinn, sondern er verräth uns dadurch, dass er dem künstlerischen Machwerk bereits eine grössere Bedeutung beilegt, als demselben den höheren Forderungen der Kunst gegenüber gebührt."

Über die anderen oben erwähnten statuarischen Werke dieser Schule können wir uns kurz fassen. Dem Satyrn des Apollonios (oben S. 232) giebt O. Müller[35]) das Zeugniss vorzüglicher Schönheit. „Die Umrisse des Körpers haben etwas ungemein Leichtes, Fliessendes und Edles, und den Satyrn erkennt man fast nur an dem thierischen Schweife; die schönen Beine sind glücklicher Weise fast ganz erhalten.“ Ein hervorstechendes Verdienst dieser Statue scheint sich aus diesen Worten nicht zu ergeben, die man grade so auf manches andere Werk der ersten Kaiserzeit anwenden könnte. Den in der Villa Hadrian's gefundenen Apollon mit dem Namen des Apollonios (oben S. 232) nennt Visconti[36]) gradezu nach einem anderen Werke copirt, da der Stil des Bildes kein besonderes Talent bekunde. Und von der Bronzebüste mit Apollonios' Namen (oben S. 232) urteilt Brunn, dass sie unter anderen in Herculaneum gefundenen Werken keineswegs durch Vorzüge besonderer Art hervortrete. Die Karyatiden des Diogenes vom Pantheon des Agrippa sind, wie schon früher bemerkt, im Wesentlichen nur Nachbildungen derer vom Erechtheion, und zwar so genaue, dass man das im Braccio nuovo des Vatican befindliche Exemplar wirklich als vom Erechtheion herstammend betrachtet hat. Als Nachbildungen älterer Originale verdienen diese nach Plinius' Zeugniss bereits zur Zeit ihrer Entstehung sehr bewunderten Schöpfungen alles Lob, namentlich wegen der Masshaltung, mit welcher der Künstler sich streng an sein Vorbild gehalten hat und von dem Versuche dieses in irgend einer Weise zu überbieten, abgestanden ist. Es begründet dies freilich nur einen relativen Vorzug, diesen aber nicht zu gering zu achten, werden wir durch die Vergleichung der Arbeit des Diogenes mit den Statuen gleichen Gegenstandes von Kriton und Nikolaos (oben S. 234) bewogen, in welchen die Künstler offenbar eine über die clas-

Fig. 88. Amphora mit Relief von Sosibios von Athen.

Fig. 89. Krater mit Relief von Salpion von Athen.

sischen Muster hinausgehende Fortbildung des überkommenen Typus anstrebten; aber so wie schon Winkelmann in den Köpfen dieser Figuren eine gewisse kleinliche Süsslichkeit und eine Stumpfheit und Rundlichkeit der Formen bebemerkte, die eine höhere Kunstzeit schärfer, nachdrücklicher und bedeutender gehalten haben würde, so machen auch die Gestalten in ihrer Gesammtheit einen verzärtelten und schwächlichen Eindruck, welcher mit dem Streben nach Lieblichkeit zusammenhangt, sich aber mit der architektonischen Bestimmung dieser Figuren am allerwenigsten verträgt.

Die beiden Reliefe endlich von Sosibios (Fig. 88) und das ungleich schönere des Salpion (Fig. 89) theilen wir in Umrisszeichnungen hauptsächlich in derselben Absicht mit, welche uns bewog von der Pallas des Antiochos eine Zeichnung beizulegen, sie sollen als datirte Monumente der ersten Kaiserzeit uns den Masstab zur kunstgeschichtlichen Würdigung mancher anderer Reliefe bieten. Auf den Gegenstand der Amphora des Sosibios einzugehn, würde uns hier zu weit führen, und über den Mangel an originaler Erfindung ist oben gesprochen worden; die besondere Bedeutung dieses Reliefs, das, soweit ich nach verschiedenen Gypsabgüssen urteilen kann, in der Formgebung ziemlich oberflächlich ist, besteht darin, dass es uns den Beginn der archaistischen Nachahmung in dieser Periode verbürgt, in der auch bei Augustus zum ersten Male, wie später bei Hadrian in grösserem Masse die Liebhaberei für die Werke der alten Kunst hervortritt. Das Relief des Salpion stellt die Kindheitspflege des Dionysos dar, der von Hermes zu der Nymphe von Nysa gebracht wird; auch in ihm ist schwerlich eine einzige Figur neu erfunden, allein die Zusammenordnung derselben ist mit Geschick gemacht und die Gestalten sind durchweg mit eleganter Leichtigkeit dargestellt. Inwiefern die Modellirung Eigenthümlichkeiten zeigt, vermag ich ohne Autopsie des Originals nicht zu sagen.