



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

Drittes Capitel. Die kleinasiatische Kunst in Rom und Griechenland

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77332)

## DRITTES CAPITEL.

## Die kleinasiatische Kunst in Rom und Griechenland.

Neben den attischen Künstlern, welche die Hauptvermittler der Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom gewesen zu sein scheinen, und deren Hauptwerke wir in den beiden letzten Capiteln kennen gelernt haben, kennen wir aus Inschriften noch eine kleine Reihe kleinasiatischer Künstler, die entweder in Italien arbeiteten, oder deren Werke sich daselbst befanden, und von denen wenigstens die bedeutendsten gegen das Ende der Republik und unter den ersten Kaisern gelebt zu haben scheinen, also in der Periode, von der wir jetzt sprechen. Diese Künstler, oder vielmehr deren Werke, einer aufmerksamen Prüfung unterzogen ist namentlich deswegen von Interesse und von kunstgeschichtlicher Bedeutung, weil sie sich in mehr als einem Betracht von den Werken der gleichzeitigen attischen Künstler unterscheiden und sich in gewissem Sinne als die letzten Ausläufer der sikyonisch-argivischen Kunst und ihrer Principien, welche über Rhodos in die Städte der kleinasiatischen Küste gedrungen sind, darstellen. Der Zusammengehörigkeit nach dem Vaterlande wegen wird es bei der nicht grossen Zahl erlaubt sein, hier gleich alle kleinasiatischen Künstler von einiger Bedeutung, von denen wir Kunde haben, kurz mit zu besprechen, obgleich manche derselben der hadrianischen und nachhadrianischen Zeit angehören. Diejenigen Künstler aber, die unserer Periode zufallen und die das intensivste Interesse bieten, sind folgende.

1. Agasias, des Dositheos Sohn von Ephesos<sup>37</sup>), der Meister des sogenannten „borghesischen Fechters“ im Louvre (s. unten Fig. 90). Er ist vielleicht der Enkel eines anderen Ephesiens Agasias, der auf Delos die Ehrenstatue eines römischen Legaten Billienus machte, dessen Zeit wahrscheinlich an das Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts fällt. Unser Agasias gehört nach den Formen der Buchstaben in der Inschrift am Stamme, der seine Statue stützt, in die Zeit des Endes der Republik oder des Anfangs der Kaiserherrschaft, da aber sein Werk in Antium gefunden ist, wo sich die Kaiser von Augustus an vielfach aufhielten, so bleibt es wahrscheinlichsten, dass Agasias in dieser Zeit lebte und für einen der ersten Kaiser arbeitete.

Ein anderer ephesischer Künstler, aber aus späterer Zeit, der hier im Vorbeigehen genannt werden möge, ist

2. Herakleides, der Sohn des Hagnos, der mit einem zweiten Künstler, dessen Name wahrscheinlich Agneios, dessen Vaterland aber bisher nicht ermittelt ist<sup>38</sup>), eine jetzt als Ares ergänzte Statue verfertigte, die im Louvre steht, ihrem Costüm nach mehr römisch als griechisch ist und sich in keiner Beziehung über das gewöhnliche Mittelgut der römischen Kunstperiode bis auf Hadrian erhebt.

Ungleich wichtiger ist uns

3. Archelaos, der Sohn des Apollonios aus Priene<sup>39)</sup>, der Künstler der sogenannten „Apotheose des Homer“ im britischen Museum (unten Fig. 91). Das Relief wurde in den Ruinen von Bovillä gefunden, wo Tiberius im dritten Jahre seiner Regierung (16 v. Chr.) das Heiligthum des julischen Geschlechts weihte. Eine Reihe von Gründen macht es wahrscheinlich, dass in dieser Zeit und auf Anregung des genannten Kaisers neben anderen Reliefs, welche als Schultafeln zur Vergegenwärtigung des Inhalts der homerischen und nachhomerischen Epöen dienten, auch dieses Werk entstanden sei.

Vielleicht gehört in diese Reihe kleinasiatischer Künstler aus dem Beginne der römischen Kaiserzeit auch der Meister der hochberühmten Aphroditestatue von der Insel Melos im Louvre (unten Fig. 92), wenigstens finden wir

4. den Namen des Alexandros, Menides' Sohn aus Antiocheia am Mäander, auf dem Fragment einer Plinthe, welches mit denjenigen der herrlichen Statue zusammengehören scheint. Es ist dies freilich nicht sicher bewiesen<sup>40)</sup>, allein aus der Trefflichkeit der Statue allein von vorn herein zu schliessen, dass sie nicht das Werk eines Künstlers dieser Zeit sein könne, als der sich Alexandros nach den Buchstabenformen der Inschrift ausweist, scheint mir nicht erlaubt. Ohne deshalb das Unsichere als sicher hinstellen zu wollen, werde ich in der unten folgenden Beurteilung der Statue nachzuweisen suchen, dass Momente vorhanden sind, welche uns an die Möglichkeit ihrer Entstehung in unserer Periode glauben lassen.

Von den Künstlern der späteren Zeit sind uns besonders wichtig

5. Aristeas und Papias von Aphrodisias<sup>41)</sup>, die Künstler zweier Kentauren aus schwarzem Marmor, welche in der Villa Hadrian's in Tivoli gefunden sind und jetzt im capitolinischen Museum sich befinden (unter Fig. 93), während mehrfache Wiederholungen dieser Werke in verschiedenen Museen, im Vatican, im Louvre und sonst vorhanden sind. Der Fundort, der Stil der Bildwerke und die Form der Buchstaben der Inschrift vereinigen sich um diese Sculpturen der hadrianischen Zeit zuzuweisen. Die Vaterstadt dieser Künstler, Aphrodisias, scheint aber der Sitz einer ausgedehnteren Kunstübung dieser Periode gewesen zu sein<sup>42)</sup>, wenigstens kennen wir noch einen Zenon<sup>43)</sup>, von dem einige Werke, eine sitzende männliche Statue in der Villa Ludovisi, eine weibliche Gewandstatue, die früher in Syrakus war, und eine halbbekleidete Herme ohne Kopf mit einer metrischen Inschrift erhalten sind, ferner einen Menestheus<sup>44)</sup>, von dessen Werk, einer Gewandstatue, sich nur ein Fragment erhalten hat, als aphrodisiensische Künstler der Periode bis zum zweiten Jahrhundert nach Christus, zu denen in viel späterer Zeit ein gewisser Atticianus als Verfertiger einer Musenstatue des florentiner Museums sich gesellt. Schliesslich sei auch noch der Bithynier Eutyches<sup>45)</sup>, der Künstler eines athletischen Ehrendenkmal's von ganz gewöhnlicher Reliefarbeit im capitolinischen Museum mit einem Worte erwähnt.

Beginnen wir unsere Betrachtung der Monumente mit dem sogenannten borghesischen Fechter von Agasias, von dem eine Zeichnung nach dem Gyps (Fig. 90) beiliegt<sup>46)</sup>.

Über die Bedeutung der Statue kann bei aller Verschiedenheit der ihr gegebenen Namen als feststehend betrachtet werden, dass sie einen mit erhobenem Schild und mit dem Schwerte (nicht der Lanze) gegen einen höher stehenden, am wahrscheinlichsten berittenen Feind kämpfenden darstelle. Das ergibt sich aus der Stel-



Fig. 90. Der sogenannte „borghesische Fechter“ von Agasias von Ephesos.

Main body of handwritten text, consisting of approximately 25 lines of dense script.

lung bei genauer Prüfung von selbst; der linke Arm, an welchem der Schildring erhalten oder der Schild durch den Ring angedeutet ist, ist gegen den Stoss oder Streich des Gegners, zu dem der aufmerksam spärende Blick sich emporwendet, erhoben, die ergänzte, aber richtig ergänzte Hand holt mit der Waffe nach hinten mächtig aus, der gewaltsame Ausschritt zeigt deutlich, dass hier ein momentaner Ausfall gemeint sei, wie er einen Reiter gegenüber durchaus passt, nicht, wenn wir den Kämpfer die Mauern einer Stadt angreifend denken, wie Winkelmann wollte. Dass die Waffe ein Schwert, nicht ein Speer sei<sup>17)</sup>, ergibt sich aus genauerem Studium der Bewegung; so wie der Held steht, das rechte Bein vorgestellt, das linke auf's Äusserste zurückgestemmt, kann er, ohne zu fallen, unmöglich einen Stoss von rechts nach links führen, sondern er kann nur ausholen, um einen Schlag von links nach rechts zu thun, welcher zugleich die in der extremsten Weise bewegten Glieder mit natürlichem Schwunge in eine ruhigere Lage zurückschieben wird. Was aber nun den speciellen Namen der Statue betrifft, so müssen wir einerseits hervorheben, dass die Intention über die Darstellung irgend eines gewöhnlichen Kriegers hinausgeht, so dass wir genöthigt sind, die Bezeichnung auf heroischem Gebiete zu suchen, wobei nicht vergessen werden darf, dass in den verschiedenen Schulen und Zeitaltern die Begriffe vom Idealen verschieden sind. Trotzdem glaube ich mit Welcker und Anderen darauf verzichten zu müssen, einen einzelnen Namen zu wählen; Theseus' jugendliche Heldenschönheit ist hier auf keine Weise ausgedrückt, und Achilleus gegenüber der Penthesileia ist gradezu eine Unmöglichkeit; denn Achilleus' Kampf gegen die schöne Amazone hat in Poesie und Kunstwerken<sup>18)</sup> einen durchaus chevaleresken Charakter, der in diesem enormen Schwertstreich nicht im Geringsten gewahrt ist. Wir bleiben also bei der allgemeinen Bezeichnung Heros stehen und wollen versuchen, uns die Natur der Aufgabe dieser Darstellung und die Art ihrer Lösung klar zu machen.

Wer ohne die Statue zu kennen die so eben entwickelte Situation, in der sich der Heros befindet, in's Auge fasst, der könnte sich versucht fühlen zu glauben, der Künstler habe sich die Darstellung des Pathos eines heftigen Kampfes und derjenigen Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes zur Aufgabe gemacht, welche durch einen solchen heftigen und gefährvollen Kampf in uns erregt werden. Wer aber vor der Statue steht und sich über den Eindruck, den sie auf ihn macht, Rechenschaft giebt, der wird alsbald wahrnehmen, dass er sich nicht im geringsten pathetisch oder tragisch bewegt fühlt, dass die Statue überhaupt nicht auf das Gemüth wirkt, sondern einzig und allein den Verstand beschäftigt, dass wir uns fast mit Gewalt überreden müssen, die Situation, in welcher sich der Heros befindet, sei eine pathetische, gefährvolle. Aus dieser Thatsache könnte man nun weiter folgern wollen, der Künstler habe seine Aufgabe verfehlt, er sei der Ausführung seiner Intention nicht gewachsen gewesen, ja man müsste diese Folgerung machen, wenn es bewiesen wäre, die Intention des Meisters sei die Darstellung des Kampfespathos gewesen. Allein diese seine Intention ist nicht bewiesen, und wir sind nicht berechtigt, ihm eine solche unterzuschreiben, um darauf einen Tadel zu gründen, vielmehr sind wir verpflichtet, die Absicht des Künstlers aus dem Werke selbst und aus dem Eindruck zu abstrahiren, den dasselbe auf uns macht. Dieser Eindruck ist nun ohne Zweifel vom ersten Momente der Betrachtung an derjenige des Erstaunens über diese im

höchsten Grade kühn erfundene Stellung, über das hier im Marmor fixirte Extrem der denkbar heftigsten und äussersten Bewegung, und wenn wir nun diesen Eindruck um so mehr gesteigert fühlen, je näher wir auf die Prüfung des Werkes eingehn, wenn wir andererseits wahrnehmen, dass der Künstler in den Ausdruck des Kopfes Nichts mehr hineingelegt hat, als die natürliche Spannung und Aufmerksamkeit des geübten Kämpfers, Nichts von eigentlicher Leidenschaft, Zorn, Hohn, Furcht oder dergleichen, so werden wir zu der Überzeugung hingedrängt, dass es durchaus nicht die Absicht des Künstlers gewesen ist, ein pathetisches Kunstwerk zu schaffen, sondern dass er die Situation nur als diejenige ergriffen und benutzt hat, welche ihm die vollkommenste Entwicklung seiner Aufgabe: der Darstellung der äussersten, extensivsten und momentansten Kraft und Bewegung, deren der menschliche Körper überhaupt fähig ist, gestattete. Wenn dadurch die Statue allerdings fast jeden idealen Gehalt, jede höhere und geistige Bedeutung verliert, und wenn wir demgemäss auch urtheilen müssen, dass der Künstler die höchste Auffassung einer derartigen Situation verfehlt hat, so werden wir ihm doch vermöge dieser Anschauung seiner Intention gerechter werden, als durch die Voraussetzung einer von ihm nicht erreichten höheren Absicht, da wir jetzt seinem Werke und der grösstentheils erreichten Absicht des Künstlers in mehr als einer Beziehung unsere Bewunderung nicht versagen können.

Von der Richtigkeit der Behauptung, dass in unserer Statue das Extrem der extensiven Bewegung des menschlichen Körpers dargestellt sei, kann man sich ohne sonderliche Mühe durch Versuche mit dem eigenen Körper, durch Beobachtung sonstiger Kunstdarstellungen heftiger Bewegungen, oder endlich durch einiges Nachdenken vor der Statue selbst überzeugen. Vor dieser wird sich uns bewähren, was Feuerbach sagt: die Gliedmassen sind in die Pole der Bewegungssphäre gerückt und es ist eben so unmöglich, sich zu denken, dass der Kämpfer sich langsam in diese extreme Stellung auseinandergeschoben habe, wie es unmöglich ist, ihn in derselben bis zum nächsten Augenblick verharrend zu denken. Demgemäss scheint die hier gelöste Aufgabe mit derjenigen, welche Myron in seinem Diskobol, oder derjenigen, die er in seinem Ladas verfolgte, nahe verwandt zu sein, denn auch im Diskobol haben wir die Kühnheit der höchsten und äussersten Bewegung, deren der menschliche Körper in einer bestimmten Richtung fähig ist, erkannt, und der Ladas stellte die letzte Anstrengung des Laufes, also wiederum ein Höchstes der momentanen Bewegtheit dar. Und doch bestehn die Unterschiede zwischen dem Diskobol und unserem Kämpfer nicht nur darin, dass die Richtung und Art der Bewegung eine verschiedene oder in gewissem Grade gegensätzliche ist, doch müssen wir sie auch darin erkennen, dass der Diskobol uns eine Stellung zeigt, in der sich eine neue, rasche und schwungvolle Bewegung vorbereitet, zu deren Auffassung unsere Phantasie durch das, was wir sehn, nothwendig angeregt wird, während uns die Statue des Agasias in viel weniger glücklicher Wahl des Momentes ein Letztes und Äusseres zeigt, auf das nur ein Nachlassen folgen kann, und durch welches eben deshalb unsere Phantasie nicht erregt wird. In diesem Punkte bietet sich der Ladas als ein noch näherer Vergleich dar; allein im Ladas war es ja eben die Absicht des Künstlers ein Äusserstes und Letztes der Anstrengung und Überanstrengung darzustellen, dem ein Zusammenbrechen des Handelnden und dem sein Tod aus Erschöpfung folgte,

und in dieser Überanstrengung uns die unausbleibliche Folge, die Erschöpfung anschaulich zu machen, auf welche die vorausschauende Phantasie hingedrängt wurde. Auch davon kann bei Agasias' Statue nicht die Rede sein, weil der Kämpfer in der völligen Herrschaft über seinen Körper erscheint, und weil seine Bewegung trotz aller extremen Heftigkeit doch so viel Festes, Gehaltenes hat, dass wir nicht entfernt den Eindruck von Überstürzung oder Überanstrengung, und also von einem Umschlag in Erschöpfung und Ermattung erhalten.

Gewiss sind das bedeutungsvolle Unterschiede zwischen den Conceptionen des älteren und derjenigen des jüngeren Meisters, Unterschiede, welche eben nicht zum Vortheil des letzteren ausfallen; allein die grösste Differenz liegt in noch einem andern Punkte. So fein beobachtet und so kunstvoll durchgeführt der Rhythmus der Bewegung in den myronischen Statuen war, die Bewegungen selbst waren solche, wie sie sich unter den gegebenen Umständen mit Nothwendigkeit darstellten, solche, deren Anschauung der Künstler aus unmittelbarer Beobachtung der Natur gewinnen konnte. Die Stellung dagegen, welche uns Agasias' Kämpfer zeigt, ist eine so durchaus singuläre, dass wir mit Sicherheit behaupten dürfen, der Künstler habe nur ihr Grundmotiv aus der Wirklichkeit, oder aus älteren Kunstdarstellungen ähnlicher Situationen entnommen und entnehmen können; das was er uns in seiner Statue zeigt, konnte er nur durch eine auf dem Gesehenen fortbauende Reflexion, durch eine planmässige Steigerung erreichen, die sich uns, je näher wir auf die Einzelheiten der Statue eingehn, desto deutlicher als das Ergebniss der kühlen Verstandesthätigkeit und der raffinirtesten Berechnung zu erkennen giebt. Myron brauchte, um seinen Ladas und seinen Diskobol zu schaffen, Nichts als ein offenes Auge und feines Gefühl für die lebendige Natur, Agasias wäre nimmer ohne eine gelehrte anatomische Kenntniss des menschlichen Körpers durchgekommen. Und eben weil seine Statue nicht auf der unmittelbaren Intuition beruht, weil sich uns aus derselben überall die Reflexion, das Wissen des Künstlers und das Geltendmachen dieses Wissens entgegendrängt, geht derselben alle Frische des Eindrucks ab und lässt sie uns, trotz aller Bewunderung, welche unser Verstand ihr zollt, im Gemüth vollkommen kalt. Wer sich von dem Vorherrschen der kühlen Berechnung in der Composition dieser Statue überzeugen will, der gebe sich nur darüber Rechenschaft, wie wenig die Stellung als das Ergebniss eines Zufalls erscheint, wie viel Überlegtes, Geregeltes, Bewusstes sie trotz aller Heftigkeit hat; man beachte, wie raffinirter Weise die Contraste der Bewegung auf die beiden Seiten des Körpers vertheilt sind: die Arme in bewegen sich in diametral entgegengesetzter Richtung, der rechte nach hinten, während der entsprechende Fuss vorschreitet, der linke nach vorn und nach oben, während das Bein rückwärts und nach unten ausgedehnt ist; dadurch entsteht ein Gegensatz der gestreckten und der zusammengeschobenen Seite dieses Körpers, der nicht vollkommener gedacht werden kann, der aber, so durchaus möglich er sein mag, in gleicher Situation unter tausend Fällen vielleicht nicht einmal sich durch den Zufall in lebendiger Handlung bildet, und der eben deshalb als vom Künstler arrangirt empfunden wird.

Das vorstehend Entwickelte wird genügen um zu erklären, warum unser Wohlgefallen an der Statue wesentlich und überwiegend sich auf die Art der Darstellung, auf das Technische, das Machwerk, sei es im weiteren, sei es im engeren Sinne,



bezieht. Und in der That findet man, dass so ziemlich alle Lobsprüche, welche selbst von den begeistertsten Bewunderern dem Werke des Agasias gesendet worden sind, sich auf die Virtuosität des Künstlers beziehen, auf die Abgewogenheit der Composition, die Richtigkeit der Stellung, das gründliche Verständniss der organischen Bewegung, die tiefe Kenntniss der Anatomie des menschlichen Körpers. Und allerdings bleibt die Statue in allen diesen Hinsichten in der That bewunderungswerth, und überdies in Hinsicht auf die Klarheit, mit welcher der Künstler seine Aufgabe und die Mittel, dieselbe zu lösen, begriffen hat. Wollte er nicht gradezu in Unnatur und Unbedeutendheit verfallen, so musste er sich einer Formgebung befleißigen, welche bis in's Detail der thätigen Musculatur hinein die Spannung und Thätigkeit derselben zeigt; er musste die Reflexion, welche diese extreme Bewegung im Ganzen hervorgerufen, in jeder Einzelheit wiederholen, musste die Schwellung und Spannung jedes Muskels so gut über das im Leben Beobachtete hinaus steigern, wie er die Conception der ganzen Bewegung über das im Leben Gesehene steigerte. Das hat er gethan, und gleichwie seine Statue benutzt worden ist, um an ihr als an einem vollendeten Muster die Anatomie des menschlichen Körpers zu demonstriren<sup>49)</sup>, so dürfen wir behaupten, dass auch der strengste Anatom nicht einen einzigen Muskel finden wird, welcher nicht in allerhöchster Function völlig genau seinem Zweck entspräche. Allein dies Studirte in der Formgebung, das offenbare Streben, seine anatomische Kenntniss zu verwerthen und ein möglichst reichliches Detail zur Geltung zu bringen, hat den Künstler über die Grenze der allgemeinen Lebenswahrheit, der Totalität und Harmonie hinausgeführt, welche das höhere Alterthum in so bewunderungswerther Weise eingehalten hat. Diese allgemeine Lebenswahrheit, Wärme und Harmonie ist hier in endlose Einzelheiten zersplittert, welche je für sich das Auge fesseln und die Aufmerksamkeit von dem Ganzen ablenken, wodurch der Totaleindruck gestört und geschwächt wird. Von der Richtigkeit dieses Satzes überzeugt man sich am besten durch den Versuch, die Statue nächtlich mit schwachem Lampenlicht zu beleuchten, welches eine Menge Detail aufzehrt, dem ganzen Werke dagegen ein ungleich grösseres Leben und den Schein wirklicher Bewegtheit verleiht.

Von nicht geringer Bedeutung für die Beurteilung der Statue des Agasias ist die Beantwortung der Frage, ob dieselbe zu einer grösseren Gruppe gehört hat, oder ob wir sie nur dem einen Gegner zu Pferde gegenüber, oder endlich ob wir sie von vorn herein zum Alleinstehn bestimmt denken sollen. Müller denkt sich, Agasias habe seinen Kämpfenden aus einer grösseren Schlachtgruppe entnommen, um ihn mit besonderem Raffinement auszuführen, und die meisten anderen Erklärer statuiren eine grössere Gruppe, zu der die Statue thatsächlich gehört habe. Ich halte dies Letztere für im höchsten Grade unwahrscheinlich, und zwar sowohl aus einem äusserem Grunde, wie aus einem inneren. Der äussere Grund liegt in der Künstlerinschrift, von der man nicht begreift, wie sie an die Stütze (den Baum) der einen Statue gekommen sein soll, wenn diese einer Gruppe wirklich angehörte. Der innere Grund aber ist, dass es schwer, ja fast unmöglich wird, uns die Art der Gruppierung mehrerer Figuren neben dieser zu denken, wenn wir uns über den Standpunkt Rechenschaft geben, den wir der Statue gegenüber einnehmen müssen, um sie ganz zu würdigen. Da ergiebt es sich nämlich, dass die Statue nicht von einem, sondern



Fig. 91. Die Statue der Aphrodite von Melos, vielleicht von Alexandros von Antiocheia.



dass sie von mehren Standpunkten betrachtet sein will, von vorn und von beiden Seiten, weil nur so die ganze Arbeit zur Geltung kommt. Dieser Grund scheint mir auch im Wege zu stehn, wenn wir den Gegner real vorhanden annehmen, er müsste und würde uns wenigstens eine Hauptansicht der Statue decken oder trüben. Somit glaube ich mich dafür entscheiden zu müssen, dass die Statue von Anfang an allein gestanden hat, und zum Alleinstehn gearbeitet worden ist, worauf eben der Charakter der Ausführung auf's Bestimmteste hinweist. Ob sie aus einer grösseren Gruppe entnommen ist, wie Müller meint, scheint mir in sofern gleichgiltig, als sie bei der Gelegenheit in wesentlichen Motiven verändert worden sein müsste, und jedenfalls eine andere ist, als wie sie jemals in einer Gruppe gewesen sein kann. Auf die Art der Kunst wirft diese Erwägung, dass der borghesische Heros als ein Schaustück für sich allein gearbeitet worden, wie mir scheint, ein nicht unbedeutendes Licht.

Zieh'n wir nun aus der vorstehenden Entwicklung das kunstgeschichtliche Résumé, so werden wir einerseits die grosse Verschiedenheit zwischen dem Werke des Agasias und den Hervorbringungen der gleichzeitigen attischen Künstler und andererseits den Zusammenhang dieses Werkes mit den Tendenzen der rhodischen Kunst in der vorigen Epoche nicht verkennen. Während in den attischen Werken eine überwiegende Richtung auf das Ideale hervortritt, während die Künstler in der Erfindung, Composition und Formgebung von älteren Vorbildern durchaus abhängig erscheinen und ein Zurückgehn auf das Studium und ein selbständiges Verarbeiten der Natur bei ihnen nicht bemerkbar wird, vielmehr geläugnet werden muss, finden wir bei Agasias eine freiwillige und bewusste Verzichtleistung auf eine höhere und geistige Auffassung seiner Aufgabe, während er in der Erfindung und Composition wenigstens im engeren Sinne — denn dass er für seine Composition im Allgemeinen viele Vorbilder hatte, versteht sich fast von selbst, und ist durch manche seiner Statue verwandte Relieffigur verbürgt — selbständig dasteht und seiner Formgebung ein gelehrtes anstatt eines künstlerischen Studiums der Natur zum Grunde legt<sup>50</sup>). Hierin und in dem aus dieser Quelle stammenden Streben nach Effect, nach dem Geltendmachen seines Wissens und seiner technischen Virtuosität erscheint er den Meistern des Laokoon verwandt, und es scheint sich zu ergeben, dass, wie wir schon in der vorigen Epoche kleinasiatische Künstler auf Rhodos thätig fanden, die Kunstübung in den kleinasiatischen Städten durch die rhodische Kunstschule ange-regt und in ihren Tendenzen bestimmt worden sei, ein Satz, der mindestens noch durch die weiterhin zu betrachtenden Kentauren der Künstler von Aphrodisias seine Bestätigung findet. Um uns jedoch auch hier vor der Gefahr der Schematisirung zu hüten, wenden wir uns zunächst zu einer Prüfung und Würdigung der Aphro-ditestatue von Melos, welche, wie oben bemerkt, wenigstens möglicherweise einem kleinasiatischen Meister des letzten Jahrhunderts vor Christus angehört.

Die Restauration dieser vielgepriesenen Statue, von der wir eine Zeichnung (Fig. 91) beilegen, ist, obwohl sich die tüchtigsten Gelehrten mit derselben befasst haben, bis auf den heutigen Tag zweifelhaft und streitig<sup>51</sup>), und demgemäss kann auch über deren Bedeutung und die von dieser abhängende Auffassung nicht mit Sicherheit abgesprochen werden. Die Ansicht, diese Aphrodite habe in der Linken den ihr von Paris zuerkannten Apfel gehalten, darf als beseitigt betrachtet werden, jede

der beiden anderen Restaurationen, welche vorgeschlagen sind, hat aber ungefähr gleich Viel für sich und gegen sich. Die eine gruppirt die Göttin mit Ares, auf dessen Schulter sie den linken Arm legt und stützt sich auf mehre Gruppen dieser beiden Götter, in denen die Aphrodite sehr ähnlich componirt ist, namentlich auf eine solche in Florenz, welche in Betreff der Aphrodite beinahe genau mit unserer Statue übereinstimmt<sup>52</sup>); die andere lässt die Göttin den Schild des Ares halten und sich in demselben bespiegeln, und stützt sich dabei auf einige Münzen und Gemmen, welche eine ähnlich componirte Gestalt mit dem Schilde des Ares zeigen<sup>53</sup>). Ich muss hier auf eine eingehende Kritik dieser beiden Restaurationen verzichten, kann jedoch nicht umhin zu bemerken, dass keineswegs alle Gründe, welche gegen die erstere derselben geltend gemacht werden, stichhaltig sind oder schwer wiegen, was gleicherweise von den für die zweite Restauration erhobenen Argumenten gilt. In der That liegt die grösste Schwierigkeit, welche der Gruppierung mit Ares entgegensteht, darin, dass die Göttin in Blick und Ausdruck des Gesichts keinen Bezug auf eine mit ihr gruppirte Person verräth, und es würde sich noch fragen lassen, in wieweit man berechtigt ist, eine solche bestimmt ausgeprägte Bezugnahme zweier mit einander gruppirten Personen schlechthin zu fordern und vorauszusetzen. Eine Gruppe, wie die erwähnte in Florenz, in welcher Aphrodite den Ares, indem sie ihn umarmt oder an sich heranzieht, zärtlich anblickt, trägt mehr einen idyllischen, mythisch genrehaften Charakter, wogegen die aus der Gruppe heraus in die Ferne oder auf den Beschauer blickende Aphrodite mehr dem religiösen Begriff etwa einer areischen Aphrodite entspricht, der der Gott des Krieges mehr nur zur Bezeichnung ihres Wesens als in der Absicht beigelegt ist, mit ihr eine zärtliche Scene darzustellen. Räumen diese Bemerkungen allerdings die bezeichnete Schwierigkeit nicht hinweg, so darf doch auch das nicht übersehen werden, was der Restauration mit dem Schilde entgegensteht. Zu oberst hebe ich hervor, dass ein von der Göttin gehaltener eherner Schild, den wir uns nach der Haltung der Arme nicht etwa klein, sondern von fast der halben Grösse der ganzen Figur denken müssen, sowohl an sich einen ungefälligen Anblick gewährt, wie auch die beste und Hauptansicht des schönen Körpers so gut wie vollständig gedeckt haben würde. Ferner muss geltend gemacht werden, dass bei einer solchen Haltung des Schildes, wie sie vorausgesetzt wird, das Auflegen der rechten, den unteren Schildrand fassenden Hand auf den Schenkel des auf eine Erhöhung aufgestützten linken Beines das durchaus naturgemässe, fast nothwendige Bewegungs- und Compositionsmotiv gewesen wäre, ja dass eben um dieses natürlichen Auflegens der Hand willen das Aufstützen des Beines eronnen scheint. In unserer Statue aber hat, wie das aus den Falten der Gewandung hervorgeht, die Hand nicht auf dem linken Schenkel geruht, und ohne dies ist die ganze Bewegung, das wage ich kühn zu behaupten, weil man sich durch Versuche am eigenen Körper leicht davon überzeugen kann, eine überaus gezwungene, ungeschickte und steife. Endlich muss ich noch hervorheben, dass man den Schild in den Händen dieser Aphrodite nicht durch die Annahme vertheidigen darf, sie stelle den Fuss auf einen Helm wie diejenige von Capua, denn bei der geringen Erhebung dieses Fusses vom Boden kann ein Helm unter demselben nicht gelegen haben. Will man nicht eine zufällige Erhöhung des Bodens statuiren, so kann man etwa noch an eine Schildkröte denken wie diejenige, auf welche die Aphrodite Urania

des Phidias (Bd. 1, S. 203) den Fuss stellte. Dem Raume nach würde eine solche passen, und wer kann bei unserer Unwissenheit über die Bedeutung der Statue behaupten, ein derartiges Attribut habe zu derselben nicht gepasst?

Ich musste auf die Ungewissheit über die Bedeutung der Statue etwas näher eingehn, weil sich aus ihr die Schwierigkeit eines Urteils über die Conception und Composition des Werkes ergibt; denn es leuchtet wohl ein, dass wir je nach der Annahme der einen oder der anderen Restauration die Haltung, den Ausdruck und die ganze Auffassung der Göttin sehr verschieden beurteilen werden. Diese Auffassung charakterisirt sich am meisten durch das Streben nach Ernst und Würde, vermöge deren die Aphrodite von Melos den polaren Gegensatz zu der mediceischen Statue bildet, einen Gegensatz, den man in dem Ausdrucke des Gesichts und in den Formen des Nackten gleichmässig wiederfindet. Denn während der Ausdruck im Gesichte der mediceischen Venus ganz in Liebesverlangen und Liebeshuld aufgeht, zeigt das Antlitz der Statue von Melos von irgend einer Bewegung des Gemüthes oder von Leidenschaft kaum eine Spur, und nicht mit Unrecht sind auf sie die Worte der Maria Stuart über Elisabeth: „Ach Gott, in diesen Zügen wohnt kein Herz!“ angewendet worden. Die Züge sind bei aller nur durch die etwas zu grosse und zu weit vorspringende Nase beeinträchtigten Schönheit kalt und etwas starr, und nur der Grundtypus der Gesichtsform in Verbindung mit dem schmalgeschlitzten Auge lässt uns nicht zweifeln, dass wir einen Kopf der Aphrodite vor uns haben. Der Künstler hat vor Allem die Göttin zur Geltung bringen wollen, aber er ist dafür dem Weibe in Aphrodite nicht gerecht geworden. In der Behandlung des Körpers ist derselbe Gegensatz; dort, bei der Mediceerin, ist der Körper mit äusserster Feinheit und Zartheit angelegt, und darf mit einer sich erschliessenden Knospe verglichen werden, hier, bei der melischen Göttin, ist der Körper vollkräftig entwickelt, fleischig ohne fett zu sein, üppig ohne Weichlichkeit, glänzend in Fülle der Gesundheit und Kraft, eine vollerschlossene Blume weiblicher Schönheit. Und während wir die Haltung der mediceischen Venus von einer gewissen Lüsterheit und Koketterie nicht freisprechen konnten, zeigt sich in derjenigen der Statue von Melos die völligste Unbefangenheit und Selbstvergessenheit. Der künstlerischen Conception nach ist jene Statue auf den raffinirtesten sinnlichen Reiz berechnet, während die Anlage der melischen Statue gross und erhaben ist und die Göttin darstellt, welche nicht geliebt, sondern bewundert und angebetet sein will.

Wenn wir uns nun über die eigenthümlichen künstlerischen Verdienste der Aphrodite von Melos zu orientiren suchen, so müssen wir gestehn, zunächst über die Erfindung am wenigsten sicher absprechen zu können. Wenn man aber bedenkt, dass die Composition dieser Statue in einer nicht ganz geringen Reihe von allerdings noch jüngeren Darstellungen mehr oder weniger genau wiederkehrt<sup>51)</sup>, während es unwahrscheinlich ist, dass diesen Werken eine nicht etwa in Rom, sondern auf der Insel Melos aufgestellte Statue als Vorbild gedient habe, so wird es erlaubt sein, an der Originalität dieser Composition bei dem Künstler unserer Statue zu zweifeln, und auf ein älteres Original, dass wir freilich nicht bestimmen können, als das gemeinsame Vorbild der Statue von Melos und der anderen ähnlichen zu schliessen. In dieser Beziehung stünde also gewiss Nichts im Wege, unsere Statue in der Periode der Nachahmung, von der wir reden, entstanden zu denken. Trotzdem ich aber ihre Abhängigkeit von

einem älteren Original für sicher halte, bin ich weit entfernt, ihr einen gewissen Grad von Selbständigkeit absprechen zu wollen. Aber grade in demjenigen, was ich als selbständig erfunden glaube bezeichnen zu müssen, scheinen mir die Kennzeichen einer späteren Entstehungszeit zu liegen. Ich meine die Gewandung, welche nur in einem Theil der übereinstimmenden Statuen, wie hier auf ein um die unteren Theile des Körpers gelegtes Obergewand beschränkt ist, in anderen ausser aus diesem aus einem feinen, den ganzen Körper umhüllenden Untergewande (Chiton) besteht<sup>55</sup>). In der Gewandung der Statue von Melos aber ist das Streben nach Effect augenfällig; dasselbe verhüllt so gut wie Nichts von den Reizen des Körpers, und weit entfernt, diese Statue eine bekleidete nennen zu dürfen, sollte man anerkennen, dass sie recht eigentlich nackt ist, indem das Gewand nur dazu dient, um den Contrast des Nackten augenfälliger zu machen. Wie weit diese Nacktheit durch die Situation motivirt war, vermögen wir freilich nicht zu beurteilen, allein gewiss ist, dass die Situation besten Falls, nämlich dann, wenn man eine sich im Schilde spiegelnde Aphrodite annimmt, erfunden wurde, um die Nacktheit geschickt zu motiviren. Dies glaube ich der höchsten Blüthezeit der Kunst nicht zutrauen zu dürfen, und berufe mich hierfür auf Praxiteles' Knidierin, wie sie uns die Münze der Plautilla zeigt. Allerdings ist auch hier die Situation ersonnen, um die Göttin ganz nackt zeigen zu können, aber, man sage was man will, man wird immer anerkennen müssen, dass dieselbe aus der dargestellten Handlung natürlich und einfach, ja gewissermassen nothwendig sich ergibt, und dass sie dem Tadel des Arrangirten, willkürlich so Gemachten, durchaus nicht unterliegt. Dies ist aber der Fall bei der Statue von Melos, denn auf die Frage, warum die Göttin nicht entweder ganz bekleidet oder ganz nackt sei, giebt es bei dieser Anordnung des Gewandes nur die eine Antwort: weil es dem Künstler so beliebte, weil er durch den Contrast der Gewandung das Nackte seiner Statue um so fühlbarer hervorheben konnte. Ich sage absichtlich: bei dieser Anordnung der Gewandung; denn ein Anderes wäre es, wenn das Gewand um die unteren Körperpartien mit einem Knoten geknüpft wäre, wie bei mehren Statuen, welche Aphrodite eben dem Bade entstiegen, das nasse Haar mit den Händen trocknend oder lüftend darstellen<sup>56</sup>), und bei denen das ungeknüpfte Gewand ganz sachgemäss die Stelle eines Badetuchs vertritt. Hier ist von keinem Bade und von keiner Toilette nach dem Bade die Rede, und demnach ist auch das Gewand nicht ungeknüpft, sondern nur lose umgelegt, und eben deshalb seine Anordnung durch keine innere Nothwendigkeit der Situation motivirt. Dazu kommt nun aber noch ein Anderes. Nicht allein in letzter Instanz unmotivirt, sondern auch thatsächlich unmöglich ist diese Gewandanordnung, und es gilt von ihr dasselbe, was ich von der Gewandung des sogenannten Germanicus bemerkt habe. Ein auf diese Weise lose um die Hüften, nicht etwa um den Leib (die Taille) gelegtes Gewand kann nicht eine Secunde haften, es muss sofort völlig hinabgleiten. Das thut es aber hier nicht, es haftet auf eben so unbegreifliche Weise an den Schenkeln der Göttin, wie das Gewand des Germanicus an dessen Oberarm. Hätte der Künstler das Gewand um etwa zwei Handbreiten höher um den Leib seiner Göttin gelegt, so möchte er uns dessen Beharren in der gegebenen Lage glauben machen, aber dann hätte er auch einen guten Theil der Reize geopfert, welche das Gewand jetzt enthüllt. Dass er dies nicht that, dass er das Gewand genau auf der Höhe um den Körper legte,

wo dasselbe am effectvollsten wirkte, dass er dabei auf die reale Möglichkeit nicht achtete, sondern diese dem erstrebten und erreichten Effecte zum Opfer brachte, dies ist mir, so unwesentlich es Manchem scheinen mag, ein starkes Zeichen einer späten Entstehungszeit unserer Statue, einer Zeit, in welcher das Streben nach Effect bereits über die naturgemässe Motivirung den Sieg davongetragen hatte.

Der Composition der Statue, soweit sie dem Meister eben dieses Exemplares gehört, können wir nach dem Gesagten das unbedingte Lob nicht spenden, welches man vielfach über die Aphrodite von Melos anstimmen hört, über die in Entzücken und Verzückung zu gerathen Mode geworden ist. Wenden wir uns der Formgebung zu, so soll die Grossheit der Anlage, die üppige und doch in der Fülle masshaltende Schönheit, die wir oben anerkannt haben, nicht wiederum bestritten werden, auch wollen wir nicht zu ängstlich auf einzelne Fehler, z. B. den offenbar zu lang gerathenen Hals und eine Ungleichheit in den beiden Hälften des Körpers hinweisen, wohl aber wollen wir darauf aufmerksam machen, dass sehr gewiegte Kenner den Formen im Ganzen die eigentliche Idealität absprechen und behaupten, dass der Künstler nach einem Modell gearbeitet habe<sup>27</sup>). Ohne grade diese Meinung zu theilen muss ich doch auch meinerseits bekennen, dass ich in den Formen der melischen Statue fast Nichts entdecken kann, was über die natürliche Schönheit hinausginge. Nicht zu verkennen dagegen ist, dass der Künstler seinem Werke durch eine überaus meisterliche technische Behandlung der Oberfläche einen eigenthümlichen Reiz verliehen hat. Die Statue ist keineswegs sehr fleissig im Detail gearbeitet und durchgebildet, ohne gleichwohl in Oberflächlichkeit zu verfallen; ihr Hauptvorzug besteht in der unendlich weichen Verschmelzung der einzelnen Formen, vermöge deren sie den conträren Gegensatz gegen den Laokoon bildet. Und doch wird man, glaube ich, auch hier eine technische Virtuosität und das Geltendmachen derselben von Seiten des Künstlers finden dürfen, der, wie die Meister des Laokoon nur mit dem Meissel arbeiteten, sein Werk fast ganz mit der Raspel und mit der Feile vollendete. Denn nirgend ist eine Spur der Meisselführung zu entdecken, wie denn auch die Grundformen des Körpers nur bescheiden angedeutet sind, und andererseits ist nur durch die zarte Feile eine solche von aller Glätte weit entfernte Weichheit der Marmoroberfläche, diese absolute Verschmelzung des Einzelnen in's Ganze, diese Darstellung einer über alle Muskeln gleichmässig gespannten, hie und da leichte Falten bildenden Haut zu erreichen, deren elastische Textur und deren sammetne Milde man im Stein fühlen zu können glaubt. In dieser Darstellung der Haut liegt einer der grössten Reize der Aphrodite von Melos, ein Reiz, der für uns noch durch die schöne warme Farbe des leise gegilbten parischen Marmors und durch die fast vollkommene Erhaltung der Epidermis erhöht wird, welche gegen die abgeriebene, glattpolirte, spiegelnde Oberfläche der ungeheuren Mehrzahl unserer antiken Statuen gewaltig absticht. Indem wir diesen Reiz, den Niemand verkennen kann, der das Werk auch nur im Abgusse betrachtet, vollkommen, und zwar als einen dem Meister zuzuschreibenden Vorzug anerkennen, müssen wir doch behaupten, dass er im Vergleich zu der Grösse der Idee, der Reinheit der Conception, der Natürlichkeit der Motivirung in der Composition einen nur untergeordneten Rang einnimmt, und dass er uns in einer Periode recht wohl erklärlich erscheint, der die Originalität der Erfindung, der hohe Flug der Idee, der Sinn für Einfachheit und Natürlichkeit der Motive bereits verloren gegangen ist, in einer



Periode, welche den Torso von Belvedere und den borghesischen Heros hervorgebracht hat. Der Technik nach mag die Aphrodite von Melos vor allen uns erhaltenen Statuen der Göttin den Preis verdienen, ob auch der Idee und der Composition nach, dürfte fraglich sein; aber sei sie, wie der Chor ihrer unbedingten Bewunderer will, von allen Statuen der Göttin, die wir besitzen, die beste, wer darf es wagen, zu behaupten, sie dürfe sich auch mit Praxiteles' knidischer Göttin messen, um derentwillen man von Rom nach Knidos reiste, oder mit jener Aphrodite des Skopas, welche im statuentüberfüllten Rom das Entzücken der Kenner bildete? wer darf wagen zu behaupten, ein Werk, wie die Aphrodite von Melos, das unbeachtet und unbekannt auf seiner heimischen Insel blieb, könne nur in den besten Zeiten der Kunst entstanden sein? Ich wenigstens habe mir aus den Bildwerken des Parthenon, aus der Niobidengruppe und aus den Compositionen der Meister ersten Ranges, die wir aus Nachbildungen erkennen mögen, doch noch eine andere Vorstellung von der höchsten Entwicklung der griechischen Kunst gebildet, als welche durch die melische Statue erfüllt wird, und ich warte mit Ruhe ab, ob ein Fund von Originalwerken aus Skopas' und Praxiteles' Epoche, ein Fund, auf den wir ja noch immer hoffen dürfen, meine Vorstellungen von der Blüthe der griechischen Plastik modificiren wird.

Ogleich wir bei aller Anerkennung der wirklich vorhandenen Vorzüge doch nicht in die Hyperbeln des Lobes und der Bewunderung eingestimmt haben, mit welchen die Aphrodite von Melos gewöhnlich erhoben wird, so können wir doch vergleichsweise noch weniger denjenigen Lobsprüchen beitreten, welche von mehren Seiten dem hiernächst als Fig. 92 abgebildeten Relief des Archelaos von Priene, der sogenannten Apotheose des Homer gespendet worden sind. Wir prüfen das Werk zunächst von Seiten der Erfindung und Composition, um sodann eine Beurteilung des formellen Theils der Darstellung folgen zu lassen.

Die in älterer und neuerer Zeit viel behandelte Composition<sup>58</sup> zerfällt in vier übereinander befindliche Streifen. Zu oberst sehn wir Zeus bequem gelagert thronen, den Adler zu seinen Füßen, dann folgen in zwei Reihen vertheilt die neun Musen, alle bis auf Terpsichore, welche in begeistertem Tanzschritt den Berg heruntereilt, in bekannten Gestalten, ferner in einer Höhle Apollon Kitharödos und neben ihm, jenseits des Omphalos, an welchen Bogen und Köcher lehnt, eine weibliche Person mit einer Trinkschale, welche sie zur Spende bereit hält; endlich rechts auf einem eigenen Fussgestell neben einem Dreifuss die Statue eines Dichters, in der mit Recht Hesiodos erkannt wird. Der unterste Streifen enthält die eigentliche Apotheose oder vielmehr die Verehrung Homer's durch eine Reihe von allegorischen Figuren, denen, weil sie aus sich selbst nicht verständlich waren, die Namen beigeschrieben sind. Diese behandelt am gründlichsten L. Schmidt, dem ich in der Deutung des Bezugs der Personen folge. Homeros (ΟΜΗΡΟΣ) thront mit Scepter und Schriftrollen links, neben seinem Throne hocken Ilias (ΙΛΙΑΣ) mit dem Schwert und Odysseia (ΟΔΥΣΣΕΙΑ) mit dem Aplustre (Schiffsschnabel), während von hinten her die bewohnte Erde (ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ), den Modius auf den Haupte den Dichter bekränzt, anzudeuten, dass sein Ruhm den Erdkreis erfüllt, und der beschwingte Chronos (ΧΡΟΝΟΣ) Schriftrollen hält, anzudeuten, dass die Zeit des Dichters Werk bewahrt und es der Nachwelt überliefert. Vor Homer steht ein flammender Altar, an dem ihm geopfert werden soll; der Opfer-



Fig. 92. Die sogenannte Apotheose des Homer von Archelaos von Priene.

stier ist bereit, der Mythos (ΜΥΘΟΣ), als Knabe gebildet, hält Opferschale und Kanne, indem er sich zum Altar herumwendet, während die Geschichte (ΙΣΤΟΡΙΑ) Weihrauch in die Flamme streut, verständlich genug, weil die epische Poesie im Sinne der Griechen der Geschichte Anfang und Quelle ist. Auf sie folgt, ihr gepaart zu denken, die epische Dichtkunst (ΠΟΙΗΣΙΣ), welche in Begeisterung zwei Fackeln hoch erhebt, während, grösser gebildet, mit festem Schritt Tragödie und Komödie (ΤΡΑΓΩΔΙΑ, ΚΩΜΩΔΙΑ) herantreten, den rechten Arm zur Verehrung des Dichters erhoben, in dessen Werken nach bekannter Anschauung der Alten Keim und Quelle zur Tragödie wie zur Komödie liegen. Nicht so leicht wie die bisher angeführten Personen sind die folgenden fünf zu verstehen, welche zu einer enggestellten Gruppe zusammengedrängt sind. Am meisten Schwierigkeit macht die Knabengestalt der Natur (ΦΥΣΙΣ) die sich zu den vier Frauen herumwendet und zu der einen derselben die rechte Hand emporstreckt. Jedoch ist nachgewiesen, dass in diesem in der Blüthe der Entwicklung stehenden Knaben die schaffende Kraft des Dichters versinnbildlicht werde. Den Bezug dieses Knaben zu der folgenden Gruppe der Tapferkeit, der Erinnerung, der Wahrhaftigkeit und der Weisheit (ΑΡΕΤΗ, ΜΝΗΜΗ, ΠΙΣΤΙΣ, ΣΟΦΙΑ), deren Bezug zum Dichter und der epischen Poesie im Einzelnen nicht entfernt liegt, glaubt Schmidt in dem Verhältniss der Philosophie zur Natur und Naturbeobachtung, von der die Philosophie ausging, aufzufinden. So schliesst sich die Verehrung Homers in sinnvoll allegorischen Figuren ab, welche aber dennoch nur das Product einer unpoetischen Reflexion sind, und die als solche nur durch die Reflexion gefasst werden können, ohne, wie echte Kunstwerke, unmittelbar auf unsere Anschauung und unser Gemüth zu wirken.

Das leitet uns auf die Composition im Ganzen, auf die rein künstlerische Anordnung der Figuren und die Behandlung des Reliefs.

Die ganze Compositionsweise ist fast durchaus eine malerische und verstösst gegen mehre der obersten Grundsätze der Reliefbildnerei, welche wir in den Reliefcompositionen der gesammten früheren Perioden streng bewusst festgehalten und in der Blüthezeit mit so entschiedenem Glück zur Geltung gebracht finden. Ohne mich auf eine am wenigsten hierher gehörende Entwicklung der Gesetze des Reliefs im ganzen Zusammenhange einzulassen, will ich nur diejenigen hervorheben und kurz zu motiviren suchen, gegen welche Archelaos in seiner Apotheose gefehlt hat.

Ein Grundsatz, auf welchem das Wesen des Reliefs beruht, ist der, dass das Relief durchaus nicht perspectivisch componirt werden kann. Der Grund liegt einfach darin, dass das Relief in körperlicher Realität darstellt und dass jeder real körperliche Gegenstand je nach dem Standpunkte des Betrachters verschiedene perspectivische Ansichten thatsächlich darbietet, welche mit einer in der Darstellung gelegenen künstlichen Perspective in unlösliche Conflict gerathen muss. Nur die Malerei hat die Möglichkeit der perspectivischen Darstellung, weil sie nur den Schein des Körperlichen auf der Fläche bietet, und demnach auch die für jeden Standpunkt des Betrachters gleiche Ansicht ihres Gegenstandes in ihrer Darstellung selbst schafft. Aus diesem Grundsatz fliesst als Consequenz die Unmöglichkeit, im Relief Fernen, Vertiefungen, und demnach landschaftliche Mittel- und Hintergründe darzustellen, die uns in der Malerei als solche, und vermöge des Zusammenwirkens der Linear- mit der Luftperspective erscheinen. Das Relief kann nur auf einer gemeinsamen, überall

gleichen Fläche, und, wenn ich so sagen darf, auf einem idealen Hintergrunde componirt werden. Eine eigentliche Tiefenperspective und perspectivische Tiefenwirkung, wie sie in späteren antiken, und namentlich in weitester Ausbildung in modernen Reliefs auftritt, hat Archelaos nun allerdings nicht angestrebt, allein gegen das Gesetz des gleichen, idealen Hintergrundes hat er gleichwohl verstossen, indem er einen nach oben zurückweichenden Berg, also eine Landschaft darstellte, die er einem grossen Theil seiner Figuren zum realen Standpunkt und Hintergrunde gab. Der Intention der Composition nach liegt der Berggipfel in beträchtlicher Ferne, so wie ihn die Malerei darstellen würde und darstellen könnte, und wenn der Künstler es nicht versucht hat, die Personen, welche seinen Berg beleben, durch perspectivische Verkleinerung als entfernt darzustellen, so darf man das, ohne ihm Unrecht zu thun, gewiss eher daraus ableiten, dass er für seine Figuren eine gewisse Grösse bewahren wollte, als aus einem lebendigen Gefühl für das, was der Reliefcomposition erlaubt und verboten ist.

Mit diesem Verstoss gegen das Gesetz des idealen Hintergrundes hängt ein anderer Fehler unseres Reliefs eng zusammen. Das echte Relief bewahrt auch bei der stärksten Erhebung der Formen (dem Hochrelief, welches einzelne Theile ganz rund ausarbeitet) den Bezug der Figuren zur Fläche, zum idealen Hintergrunde, auf dem sie erscheinen, und es vermag dies eben weil sein Hintergrund ein idealer ist, das echte Relief strebt daher nie nach dem Schein statuarischer Rundung und Vollständigkeit seiner Figuren. Sobald aber der Hintergrund ein realer, ein landschaftlicher wird, können die Figuren nicht mehr als auf demselben haftend gebildet werden, weil dies einen thatsächlichen Widerspruch enthalten würde; der Künstler muss dahin streben, seine Figuren als gelöst von der Fläche erscheinen zu lassen, er muss ihnen das Ansehn körperlicher Rundung und Vollständigkeit geben, wie es die Malerei auf realem Hintergrunde thut und thun muss, er wird aber eben hierdurch dem Wesen der Reliefbildnerei in's Gesicht schlagen. Wie durchaus Archelaos den Consequenzen dieser innerlichen Nothwendigkeit unterlegen ist, das zeigt ein Blick auf die oberen drei Reihen seiner Composition, in denen alle Figuren wie freistehende Statuetten erscheinen, während diejenigen der untersten Reihe, im Reliefstil componirt, den Bezug zu der Fläche, dem hier idealen Hintergrunde erkennen lassen.

Ein weiterer Grundsatz der reinen Reliefbildnerei ist die Durchführung einer und derselben Reliefart (Hoch-, Mittel- oder Flachrelief) und einer und derselben Figurenerhebung vom Grunde durch die ganze Composition. Der technische Grund für dieses Gesetz liegt in der überall gleichen Stärke des Materials, über dessen vordere Fläche natürlich kein Theil hervorragen kann, während eben so wenig ein Grund abgesehn werden kann, einige Figuren ihrer natürlichen Körperlichkeit zu berauben; der innerliche Grund aber darf wohl darin gesucht werden, dass nur vermöge der Gleichartigkeit der Relieferhebung die Einheit und der Eindruck gleichartiger Wesenheiten gewahrt werden kann, während bei der Vermischung der Reliefarten ein Theil der Figuren uns als Sculpturen erscheint, wenn wir den anderen als lebend auffassen. Dieser Vermischung mehrer Reliefarten und damit einer willkürlichen Mengerei künstlerischer Formen, das heisst der Stillosigkeit, hat sich Archelaos schuldig gemacht, indem er die Figuren der drei oberen Reihen in starkem Mittelrelief, diejenigen der untersten in wenig erhobnem Flachrelief dargestellt hat.

Ein fernerer Fehler ist die ungleiche Raumerfüllung in der untersten Reihe, und abermals ein anderer das Zusammendrängen der Figuren zu einer dichten Gruppe, wie diejenige der untersten Reihe rechts. Und so könnte noch dieser und jener weniger bedeutende Verstoss angeführt werden, jedoch genügt es an dem Gesagten, um zu beweisen, dass Archelaos sich der Gesetze und des Wesens seiner Kunst nicht mehr bewusst war, und zwar dass er über dem Streben nach malerischen Motiven und Effecten die Principien der Reliefbildnerei vergessen und damit allen reinen und harmonischen Eindruck, welchen das strenge Relief macht, vernichtet hat. An diese Anfänge der Principiosigkeit und Ausartung knüpft sich nun in späterer Zeit eine vollständige Verwilderung des Reliefstils, die uns einstweilen hier noch nicht angeht, auf die aber als auf die Folgen des ersten Schrittes hingewiesen werden muss.

Wollen wir nun noch ein Wort über das Mass der Originalität dieses Werkes hinzufügen, so genügt es auszusprechen, dass der Künstler in den Figuren der drei oberen Reihen wohl durchgängig, zum Theil augenscheinlich nachweisbar, von älteren Bildungen abhängig erscheint, während er die allegorischen Figuren der untersten Reihe selbständig erfunden haben mag. Diese aber sind an sich und durch sich so wenig charakterisirt, dass der Künstler bei ihnen zu dem Mittel der Namensbeischrift greifen musste, um überhaupt dem Beschauer zum Bewusstsein zu bringen, was das Ganze und das Einzelne bedeuten solle, zu jenem Mittel, welches die Kunst in ihrer Kindheit anwendet, in der Blüthezeit aber, wo sie in sich charakteristisch schafft, durchaus verschmäht.

Die Composition der einzelnen Figuren endlich, die Formgebung und namentlich das Machwerk müssen wir im Allgemeinen oberflächlich und ungefällig nennen, obwohl nicht alle Theile gleichem Tadel unterliegen<sup>59</sup>). Am tiefsten steht in jeder Beziehung die unterste Reihe von Figuren, wo die parallel emporgestreckten Arme der Poiesis, Tragodia und Komodia fast nur das Schema dieser Glieder zeigen; etwas mehr Detail und Wahrheit hat das Nackte am Mythos, an Homer's Arm und am Torso und linken Arm des Zeus. Die Gewänder sind durchweg in den grossen Hauptformen ziemlich scharf, aber auch nicht selten sehr hart und unorganisch angegeben. Vollständig oberflächlich sind die Effecte sich kreuzender Falten mehr angedeutet als ausgeführt, es sind glatte oder fast glatte Flächen, so bei der Sophia, der kleinen weiblichen Figur in der Grotte, den beiden stehenden Musen der obersten Reihe. Die Bewegung der gestreckten Glieder, besonders der Arme, ist ohne alle Grazie, steif und unorganisch, so ausser bei den schon erwähnten Figuren der untersten Reihe auch bei der sitzenden Muse der oberen, bei Zeus, weniger bei der herabeilenden Muse und am wenigsten bei dem auf das Scepter gestützten Arme Homer's. Die Köpfe, besonders der Musen, weniger diejenigen der Personen in der untersten Reihe sind zierlich, nicht ohne Reiz, aber fast gar nicht individualisirt, der Ausdruck ist beinahe durchweg der einer leisen Freundlichkeit, aber ohne alle Wärme und Begeisterung; nur die Muse Zeus zunächst (Melpomene) hat einen Anflug von Erhabenheit.

Wir schliessen dieses der kleinasiatischen Kunst der römischen Zeit gewidmete Capitel mit einer kurzen Betrachtung der Kentauren des Aristeas und Papias (Fig. 93), die, wie oben bemerkt, in Hadrian's Zeit gehören. Der Gegenstand dieser beiden als Gegenstücke gearbeiteten Statuen ist offenbar das verschiedene Verhalten des Alters und



Fig. 93. Die Kentauren von Aristeas und Papias.  
(Der jugendliche im capitolin. Museum, der ältere das Exemplar im Louvre.)

der Jugend in den Banden der Liebe, denn, um dies gleich hier hervorzuheben, der junge Kentaure trug, wie ein viereckiges Loch in seinem Rücken, welches zum Einsetzen eines fremden Gegenstandes diente, bezeugt, ebenfalls einen Flügelknaben, einen Eros, wie sein älterer Genoss<sup>60</sup>). Aber er trägt ihn gern und willig und ist heiter und guter Dinge, denn für die Jugend, die auf Gegenliebe hoffen darf, ist die Liebe keine Last und das Band der Liebe keine Fessel; dem Alter aber ist die Liebesfessel drückend, ihm schafft die Leidenschaft Leiden, das stellt sich uns an dem älteren Kentauren dar, welchen Eros gefesselt, wehrlos gemacht hat, und der sich unter seiner Fessel und gegenüber seinem neckischen Sieger gar klaglich geberdet. Kentauren sind zur Darstellung dieses Contrastes wohl hauptsächlich deswegen gewählt, weil die Kentauren derbe Naturwesen sind, in denen die Leidenschaften ohne Rückhalt zur Erscheinung kommen, wie sie denn auch ohne Übertreibung scharf genug vorgetragen sind.

Die Idee, welche diesen Kunstwerken zum Grunde liegt, wird man glücklich, die für sie gewählte Darstellung in Kentauren sinnig und ihre Durchführung in den Contrasten der beiden Statuen gelungen nennen müssen, ohne dass man sich gleichwohl für diese Kunstwerke erwärmt. Man urteile jedoch über dieselben wie man will, dass sie erst im Zeitalter Hadrian's erfunden, und dass Aristeas und Papias ihre Erfinder seien, ist um so unwahrscheinlicher, als von den mehrfachen Wieder-

holungen wenigstens das pariser Exemplar des älteren Kentauren (das wir der Erhaltung des Eros wegen mittheilen) den beiden mit den Künstlernamen bezeichneten Exemplaren in keinem Betracht nachsteht. Aristeas und Papias gelten uns demnach nur als Copisten, und wir haben es bei ihrer Beurteilung lediglich mit der Technik zu thun. Das Zeitalter der Erfindung dieser beiden Kentauren wird sich schwer ermitteln lassen; man hat allerdings mehrfach von einer grossen Ähnlichkeit der Körperhaltung des älteren Kentauren mit dem Laokoon geredet und eine Nachbildung des Laokoon in demselben angenommen<sup>61)</sup>, wodurch wir eine Altersgrenze der Erfindung dieser Kentauren erhalten würden; allein man hat bei der Behauptung dieser ziemlich oberflächlichen Ähnlichkeit übersehen, dass der ältere Kentaure vielmehr sich als eine ziemlich genaue und jedenfalls in allen wesentlichen Theilen getreue Copie des Kentauren in einer von uns Bd. 1, Fig. 47 a. (S. 258) abgebildeten Metope des Parthenon erweist. Danach rückt die mögliche Entstehungszeit unserer Kentauren beträchtlich hinauf und sogar, Alles erwogen, die Wahrscheinlichkeit, während die Entstehung in Rom so gut wie vollständig widerlegt wird.

In Betracht der Formgebung und der Technik unserer Kentauren des Aristeas und Papias will ich, nachdem ich meine Leser auf die wenig edle und in der Haltung der Hinterbeine auch wenig natürliche und kräftige Bildung der Pferdekörper hingewiesen habe, Brunn für mich reden lassen, da mir die Autopsie der capitolinischen Exemplare mit den Beischriften, um die es sich zunächst handelt, abgeht, und diese durch die Kenntniss des pariser Exemplars nicht völlig ersetzt werden kann. „Sie (die Künstler) wollten wo möglich in ihrer Nachbildung den Originalen noch neue Schönheiten hinzufügen; oder es sollten, sofern dieselben in Bronze ausgeführt waren, auch im Marmor alle die Vorzüge sichtbar werden, welche nur dem ersten Stoffe eigenthümlich sind. Die Künstler waren vorzügliche Techniker; sie haben dem spröden und harten schwarzen Marmor eine Ausführung abgewonnen (so namentlich in den losen Partien des Haupthaares), wie wir sie sonst nur in Bronzewerken zu sehn gewohnt sind. Aber diese technische Meisterschaft wurde auch die Klippe, an welcher sie scheiterten. Denn grade durch sie verräth sich der Mangel an allem feineren Gefühle und höherem Kunstsinne. Die Muskeln werden durch die Schärfe der Durchführung wulstig und liegen wie Polster über und neben einander. Die kurzen Haare auf der Brust, die Andeutungen derselben am Pferdekörper, wo sie in zwei verschiedenen Richtungen auf einander stossend sich gewissermassen brechen, mochten, in Bronze durch feine Ciselirung angegeben, eine besondere Schönheit bilden: hier erscheinen sie als trockene, harte Einschnitte in die Haut, welche einer harmonischen Verarbeitung mehr hinderlich als förderlich sind. So zeigen sich Aristeas und Papias allerdings in einer Beziehung als Nachkommen der kleinasiatischen Künstler: in dem Streben, ihre Meisterschaft zur Schau zu tragen; diese selbst aber erstreckt sich nur auf den untergeordneten Zweig der künstlerischen Thätigkeit, und kann in ihrem einseitigen Hervortreten nur zum Nachtheil des Ganzen wirken. So sehr uns also auch die eben behandelten Werke durch die Schönheit ihrer ursprünglichen Erfindung anziehen mögen, so bleibt doch dem Aristeas und Papias nichts übrig, als der Ruhm tüchtiger Marmorarbeiter.“

Indem wir es uns vorbehalten, die Resultate aus diesem Capitel so gut wie diejenigen aus der Betrachtung der neuattischen Kunst für die Aufstellung eines Ge-

sammtbildes der griechischen Kunst in Rom zu verwenden, gehn wir zunächst an die Betrachtung noch einer Künstlergruppe von eigenthümlicher Richtung, welche in dieser Zeit mit Ruhm thätig auf den Charakter der Kunst ihrer Zeit unfehlbar ebenfalls ihren Einfluss ausgeübt hat und von deren Werken uns einige erhalten sind, welche für uns, die wir nach einem sicheren Masstabe zur kunstgeschichtlichen Beurteilung der massenhaften undatirten Sculpturen unserer Museen suchen, dieselbe Bedeutung haben wie die Werke der neuattischen und der kleinasiatischen Künstler.

## VIERTES CAPITEL.

### Pasiteles und seine Schule, Arkesilaos, Zenodoros und andere Künstler in Italien.

Pasiteles<sup>62)</sup>, dessen Name früher oft mit dem des Praxiteles verwechselt worden, ist gebürtig aus Unteritalien, erhielt aber wahrscheinlich schon in seiner Jugend das römische Bürgerrecht, welches im Jahre 87 v. Chr. den unteritalischen Städten insgesamt ertheilt wurde, und lebte meistens in Rom. Seine Hauptthätigkeit fällt in die Zeit des Pompeius, doch scheint er bis über 30 v. Chr. thätig gewesen zu sein, als die Porticus des Metellus unter Augustus nach dem Umbau den Namen der Octavia erhielt, da Statuen von ihm in dem Junotempel und ein Jupiter von Elfenbein in dem Jupitertempel innerhalb dieser Porticus genannt werden, Werke, die wir, da sie nicht mit der Gründung dieser Gebäude durch Metellus in Zusammenhang gebracht werden können, am wahrscheinlichsten mit dem Umbau unter Augustus combiniren. Ausser dem Jupiter von Elfenbein — und Gold, wie ohne Zweifel zu verstehen sein wird — kennen wir von den vielfachen Arbeiten des Pasiteles im Einzelnen nur noch eine Statue des Schauspielers Roscius, den Pasiteles als Knaben von einer Schlange umwunden (worin man ein glückliches Vorzeichen erkannte) in Silber darstellte; allein wir haben im Allgemeinen von vielen Werken des Künstlers Nachricht und wissen, dass er technisch überaus vielseitig war, da er in Marmor, Gold und Elfenbein, Silber und Erz arbeitete, und müssen bemerken, dass er in den Erwähnungen der alten Schriftsteller als ein bedeutender und berühmter Meister erscheint. Namentlich wird aber die Sorgfalt seiner Studien hervorgehoben, die ihn veranlasste, allen seinen Werken äusserst sorgfältig gearbeitete Thonmodelle zum Grunde zu legen, was freilich heutzutage alle Bildhauer thun, was aber im Alterthum bis auf diese Zeit des sinkenden Kunstvermögens keineswegs so allgemein im Gebrauch war, während wir es in dieser Zeit auch noch bei einem anderen Künstler, Arkesilaos, hervorgehoben finden, wovon weiter unten. Als eine Anekdote aus Pasiteles' Leben berichtet uns Plinius, dass er, einen Löwen nach dem Leben modellirend, durch einen aus seinem Käfig hervorgebrochenen Panther in ernstliche