

KAMPFGRUPPE  
UND  
KÄMPFERTYPEN  
IN DER  
ANTIKE.

---

VON  
OSCAR BIE.

---

BERLIN.  
MAYER & MÜLLER.  
1891.

(5071<sup>6</sup>)

# KAMPFGRUPPE

UND

# KÄMPFERTYPEN

IN DER

## ANTIKE.

---

VON

## OSCAR BIE.

---

BERLIN.  
MAYER & MÜLLER.  
1891.

# Vorwort.

---

Die antiken Darstellungen des Kampfes sowohl vom Gesichtspunkte der Composition als von dem der Einzelfiguren zusammenfassend zu behandeln ist der Zweck vorliegender Arbeit; auf der einen Seite ergab sich die Würdigung der Kampfgruppe als Compositionsform, auf der andern die Hervorhebung des typischen Elements in den Stellungsmotiven als Angelpunkt der Betrachtung. Im chronologischen Verlauf habe ich bei der grossen Ausdehnung des Stoffes in Breite und Tiefe, um den Horizont zu concentriren, gern zu einer radialen Darstellungsmethode gegriffen, welche von einem Markstein der Entwicklung als festem Punkt aus nach den verschiedenen Seiten Umschau hält.

Das benutzte Material beschränkt sich auf das meiner Meinung nach Notwendigste, damit das grosse Ganze durch Einzelspaltungen oder Nebenwege dem Blick des Lesers nicht verloren gehe. Die Citate beziehen sich wenn thunlich nur auf die leichtest zugänglichen Werke, in denen Jeder ja das weitere Material angehäuft findet. Abbildungen zu geben war nicht statthaft, denn es wären ihrer entweder zu wenig oder zu viel geworden — zudem handelt es sich ja meist um die bekanntesten Werke. Um so mehr muss ich aber den Leser um eine fortwährende Controle durch die citirten Publicationen bitten, deren sorgsame Vergleichung dem Text erst eine lebendige Realität zu geben vermag.

Das Amazonenrelief des N. Capit. Mus. 122 ist unterdessen im corp. sarc. II, XLVI publicirt worden und danach als Sarkophagrelief des II. Jahrhunderts zu betrachten.

Berlin, Oktober 1890.

**Der Verfasser.**

## Attische Kampffriese.

---

Die Friese des sogenannten Theseions und des AthenaNiketempels, welche Anfangs- und Endpunkt unseres Untersuchungskreises bilden sollen, sind bisher wesentlich nur in Hinsicht auf ihre inhaltliche Bedeutung behandelt worden, deren teilweise Schwierigkeit ihnen mit fast allen Sculpturen an den Tempeln attischer Blütezeit gemeinsam ist. Der Reiz, zunächst diese Schwierigkeit zu heben, erklärt es vielleicht, wenn ein tiefergehendes Interesse an der compositionellen und typologischen Bedeutung der Monumente schwer aufkommen konnte, obwohl dasselbe, rein stilkritischer Art, auf Name, Deutung, Sagen-geschichte keine Rücksicht zu nehmen braucht. Zudem hat die Stilkritik in der Archäologie, welche sich Hand in Hand mit deren Emancipation von der Philologie zu erfreulichem Wachstum herausentwickelt, bisher ihr Augenmerk hauptsächlich auf derartige Fragen gerichtet, welche es mit formaler Gesichts- und Körperbildung, mit Dingen mehr anatomischer Natur zu thun hatten. Unser Thema führt uns in ein anderes Gebiet stilistischer Forschung, das gleich gross und gleich wichtig neben jenem existirt, das der Statik des Körpers, der Körperstellungen, und der Beziehungen der Figuren zu einander, der Gruppierung. Denn wollen wir unsere Reliefs als Bilder eines Kampfes innerhalb der Entwicklung ähnlicher Darstellungen betrachten, so sind es diese beiden Gesichtspunkte, von welchen die Forschung auszugehen hat: Gruppierung und Körperstatik. Indem wir die Darstellung des Kampfes im Allgemeinen untersuchen, ist es seine künstlerische Form, d. h. die Gruppierung seiner Figuren, welche unser

Thema bildet, — indem wir dagegen die Darstellung der Kämpfer selbst betrachten, ist es die Anordnung innerhalb der einzelnen Gruppe, der Kampftypus, die Körperstellung, welche uns beschäftigt.

Der Theseionostfries zeigt einen eigentlichen Kampf nur innerhalb der Götterfiguren. Dieser beginnt mit einer Zweikampfgruppe. Ein nackter Krieger schwang in der gebrochenen Rechten die Waffe gegen den mit einer Exomis bekleideten Feind, welcher sich umwendend die Lanze gegen ihn richtete. Denselben Unterschied in der Tracht finden wir in der Kriegergruppe am anderen Ende der Schlacht, Fig. 20 und 21 der Overbeckschen Zählung (Gesch. d. Pl. <sup>3</sup> I, 348). Wenn derselbe auch an sich nicht ausschlaggebend wäre, so spricht er doch hier durch die Analogie der Gruppe 9/10 dafür, dass wir in 21 den verfolgten Feind von 20 sehen, der sich zu diesem umblickte, wie wir es bei Verfolgten fast stets beobachten werden. Wie 9, so erhob 20 in der Rechten seine Waffe, während 21 die seinige in der gesenkten Rechten hielt. Somit gehören 9 und 20, sowie 10 und 21 je einer Partei an.

Wir machen also hinter 10 einen Strich und beginnen mit 11 eine neue Gruppe, welche bis 14 reicht. Ihr Inhalt musste verkannt werden, solange man 13 für einen Doryphoros hielt. Diese Deutung kann aber nicht aufrecht erhalten werden, obwohl man sich bei ihr auf Analogien hätte stützen können. Denn sowohl die Maussoleumfriesplatte, welche auf eine Kentauromachie bezogen worden ist (Ov. a. a. O. Fig. 111, pl. i), als die Amazonenvase Mon. X 28, als der Gjölbaschifries (Benndorf pl. IX B 2 und öfters) zeigen innerhalb einer Kampfdarstellung Doryphorentypen, und zwar stets in eilender Bewegung, wie sie allenfalls auch für unsere Figur 13 ergänzt werden könnte. Aber eine genauere Untersuchung der erhaltenen rechten Hand am Gips ergibt, dass dieselbe, mit ziemlich gespreizten Fingern nach oben geöffnet, nur einen runden Gegenstand getragen haben kann, von welchem noch deutliche Spuren erkennbar sind. In diesem runden Körper befindet sich ein Bohrloch; in dasselbe die Lanze zu stecken und sie über die weit vorspringende rechte Schulter zu legen, hiesse den Krieger zu einem Jongleur machen, — denn

dann trüge er die Lanze nicht, sondern balancirte sie; ausserdem scheint mir das angebliche Bohrloch auf der rechten Schulter nicht gesichert. Es muss also etwas anderes gewesen sein, was 13 statt des unmöglich anzubringenden Speeres getragen hat: ich glaube, es war ein Helm. Die runde Form ist erhalten und das Bohrloch diente zur Einfügung des Busches. Den Helm aber hat er dem Gefallenen 12 abgenommen, welcher seiner Lage nach der rechts befindlichen, also feindlichen Partei angehört; er hat ihn spoliirt, und noch können wir vielleicht aus seiner Stellung herauslesen, dass er sich eben vom Boden aufrichtete. In der Linken trug er den, hier gewiss nur gemalten, Schild. Diese Erklärung gewinnt eine Stütze in dem Bewegungsmotiv von 11: in kräftigem Ausschritt beugt sich derselbe zu dem Körper des Gefallenen nieder, seine Rechte wird ihn ungefähr an der Brust getroffen haben und kann wohl kaum anders ergänzt werden, als im Begriff den Panzer (oder vielleicht das Wehrgehänge) zu nehmen, zu dessen Befestigung die zwei Bohrlöcher an der Brust und das eine an der Hüfte gedient haben mögen. Also auch dieser spoliirte und er entspricht ja in der Stellung dem bekannten Typus des Zugreifenden. Um so besser versteht sich nun die Geberde von 14. Halb zurückgewendet erhob er hoch in der Rechten die Lanze, seine Genossen aufmunternd nicht zu lange bei der Spolirung zu verweilen, sondern dem bedrängten Führer thätig beizustehen. Das giebt ein recht lebendiges Bild.

Eine neue Gruppe reicht von 15—19. Die herrliche Jünglingsfigur 15, ausgezeichnet durch den kühn wallenden Mantel, zückte in der Rechten, weit ausholend, die Waffe gegen die drei wilden Feinde, die ihn mit gewaltigen Felsblöcken bedrohen. Jeder führt zwei Steine als Waffe, der erste und der dritte in gleicher Weise den einen mit der vorgestreckten Linken, den andern mit der zurückgebogenen Rechten gegenstossend; der mittlere aber, mehr in Vorderansicht gestellt, doch auch nach links blickend, hat den einen Block nach der rechten Schulter zu gehoben — seine Reste sind am Gips noch deutlich zu erkennen, — während die Linke nach einem neuen, am Boden liegenden Stein greift. Vergeblich ist ihr Bemühen. Der Held des ganzen Frieses stösst schon mit seiner Linken den rechten Stein von 16 zurück, sodass der andere

1\*

schadlos an seinem Mantel niedergleiten wird und von dem Rückprall auch 17 zurückgedrängt erscheint. Noch am wenigsten im Nachteil ist 19, der hinterste von den dreien, er hat sogar einen Feind niedergeworfen: dem 18, der Gefallene, gehört seiner Lage nach zu der von links kommenden Partei.

Die Parteien durchdringen sich demnach gegenseitig. Der weitest vorgedrungene der linken ist 20, dann folgt der Gefallene 18, der Held 15, dann 14, 13, 11 und endlich 9: zwischen sie schieben sich die Krieger der rechten Partei. Die Folge davon ist die Bildung von Einzelgruppen, in welche sich die Schlacht auflöst. Neben einander gestellt erscheinen folgende vier, in sich abgeschlossenen Szenen:

- 1) Verfolgungskampf 9/10
- 2) Spolierungsgruppe 11/14
- 3) Steinkampfgruppe 15/19
- 4) Verfolgungsgruppe 20/21.

Diese Darstellungsweise offenbart in der Composition des Kampfes ein künstlerisches Prinzip, welches sich in Gegensatz zu der Wirklichkeit stellt: das Prinzip der Einzelgruppe, während die Nachahmung der Wirklichkeit zu der Form des Massenkampfs geführt hätte. Aber dies Prinzip erscheint nicht bis zum äussersten Extrem befolgt: vielmehr mildert die Schroffheit der Gruppenisolierung ein entgegenwirkendes Darstellungsmittel, das Motiv der Kriegerreihe. Denn wenn wir auch den Kreis der einzelnen Gruppen so umschreiben können, dass jede ihren gesonderten Inhalt hat und keine in die andere übergreift, so zeigt sich doch in der Wahl der Spolierungsscene, welche statt einer eigentlichen Kampfgruppe einen nur durch den Toten aufgehaltene Kriegeraufzug bietet, deutlich ein gewisser Hang zu der Reihenform, die dem Prinzip der streng geschlossenen Gruppe gegenüber steht. Nicht so sehr in den drei sich aneinander anschliessenden Steinkämpfern wird man eine Anlehnung an das Reihenprinzip erkennen — denn sie sind wirklich im Kampfe begriffen, sie unterstützen einer den andern, sie verlängern gleichsam nur die eine Seite der Zweikampfgruppe, wie es bei den Aegineten ebenso geschehn ist. Die dem Haupthelden nachfolgenden Krieger dagegen unterstützen denselben nicht thätig, sondern

sie sind im Anrücken dargestellt, auch der noch Spoliirende in der Richtung nach rechts; verstärkt wird dieser Eindruck des Kriegeraufzugs noch durch seine Fortsetzung jenseits der Götter, wo wir Fig. 5 in ähnlicher Bewegung wie 14 zu den herbeieilenden Genossen 1 und 2 aufmunternd zurückgewendet finden, ein Motiv, welches gut zwischen der in der gleichen Richtung bewegten Reihe und der Bildung von Abschnitten, wie sie das Gruppenprinzip fordert, vermittelt.

Jeder, der attische oder von attischen abhängige Kampfdarstellungen nur flüchtig überblickt hat, weiss, dass derartige anrückende Kriegerreihen innerhalb derselben durchaus nichts Gewöhnliches sind, dass vielmehr der gute griechische Künstler, wenn er eine Schlacht darstellen will, von der Wirklichkeit abstrahierend isolirte, heftig bewegte Kampfgruppen nebeneinanderstellt, während der barbarische und mehr realistische Künstler, der weniger Sinn für diese Dramatik hat als für eine breiterzählende Epik, der Form des Massenkampfes und dabei besonders dem Motiv der anrückenden Kriegerreihe den Vorzug giebt.

Wenn im Theseionostfries das Gruppenprinzip durch Einmischung von Reihemotiven, mögen sie auch hier in noch so dramatischer Form auftreten, an seiner völligen Ausbreitung gehindert wird, so erklärt sich das durch die Stellung, welche dieser Fries innerhalb der Entwicklung seiner ganzen Gattung einnimmt.

Der sculpirte Gebälkfries erscheint in der attischen Architektur des fünften Jahrhunderts als Eindringling — ob er dort erfunden, oder von der Fremde übernommen, ist eine bisher nicht gelöste Frage. Vorattische ionische Bauten giebt es so gut wie garnicht; jedenfalls geben sie keinen Aufschluss über einen Fries. Man hat nun namentlich aus den Copien altionischer Bauten, die in den lykischen Felsgräbern erhalten sind und an denen sich kein Fries findet, auf den Mangel desselben auch in der älteren ionischen Architektur schliessen wollen. Aber könnte der Fries nicht doch ein ionischer Import sein, wenn er sich vielleicht auch nicht an derselben Stelle der altionischen Bauten befand, an der ihn die attische Architektur zeigt? Erzählende Bilderstreifen sind stets ein Liebling asiatischer Kunst gewesen, besonders als architektonischer Schmuck. Wie die Bilderkreise phönizischer

Schalen und des achilleischen Schildes, wie die Streifen korinthischer Vasen und der Kypseloslade auf orientalische Manier zurückgehn, so zeigt die Art der Friesdekoration, welche am Harpyien-, am Gjölbaschi-, am Nereidenmonument, an den ephesischen Säulen, ja am pergamenischen Zeusaltar stets in ähnlicher Weise wiederkehrt, wie sich seit den assyrischen Relieffriesen die Vorliebe für streifenförmige Verzierung der Bauten als etwas der asiatischen Kunst spezifisch Eigentümliches im Orient erhalten hat. Da sich nun erweisen lässt, dass der sculptirte Fries in Athen als Bauglied erst in phidiasischer Zeit verwendet wurde, in welcher so viele Jonismen theils in die dorische Architektur aufgenommen, theils in selbständigem Stil ausgebildet werden, so wird damit allerdings sehr wahrscheinlich, dass die Idee den Relieffries an einen Bau zu setzen den Athenern ebenfalls vom Osten zugetragen worden ist, wobei man nicht annehmen braucht, dass sie für die Anbringung desselben gerade an der Stelle des Triglyphenfrieses oder überhaupt über dem Epistyl müssten Vorbilder gehabt haben.

Der Beweis aber der erstmaligen Anwendung eines solchen Frieses in der phidiasischen Zeit ist an den erhaltenen Tempeln dieser Periode selbst leicht zu führen (vgl. Dörpfeld, Mitt. aus Athen IX 336). Während der olympische Zeustempel noch den vollen Triglyphenfries um die Cella führt, hat der Parthenon an derselben Stelle einen durchlaufenden sculptirten Fries, unter dem jedoch, wenigstens im Osten und Westen, die Tropfen des dorischen Stils stehen geblieben sind. Dieser eigenthümliche Umstand, sowie die überaus ungeschickte Anbringung des Frieses, den man an dieser Stelle kaum sehen, geschweige denn geniessen konnte, beweisen, dass er als ein unorganischer Bestandteil des dorischen Baus, als ein Fremdes gefühlt wurde. Noch deutlicher erkennt man dies, wenn man verfolgt, wie sich der Dorismus erst ganz allmählig mit ihm abfand. Am Theseion nämlich, wo der Fries nur auf Osten und Westen beschränkt ist, fehlen schon die Tropfen ganz und ein lesbisches Kyma leitet ihn zum Epistyl über — am Suniontempel schliesslich, wo der Fries sich um die Vorhalle ganz herum zieht, ist auch die dorische, vom Triglyphenfries einst bedingte, Intercolumnienweite mit der Näherstellung

der Ecksäulen resp. -anten der ionischen gleichmässigen Inter-columnienweite gewichen. Der Wechsel des Platzes für den sculptirten Fries (in Phigalia wird er ganz nach innen zu den ionischen Säulen verlegt, mit denen er sich besser vertrug) beweist vielleicht, dass nur die Idee desselben eingeführt, seine Anwendung über dem Epistyl jedoch attische Erfindung war: sonst wäre grössere Constanz zu erwarten. Sicherlich lässt aber seine allmälige Assimilirung an den Dorismus darauf schliessen, dass er damals zum ersten Mal an ein dorisches Gebälk gesetzt wurde: der erste sculptirte Fries an einem attischen Bau war also der des Parthenon.

Bei diesem Verhältnis zwischen Fries und Architektur ist es natürlich, dass, wie jener im dorischen Tempel einen passenden Platz sich sucht, auch diese ihrerseits nicht ohne Einfluss auf ihn bleiben kann. Ein solcher Einfluss muss sich notwendigerweise stärker an einem Relief mit bewegten Figuren zeigen, als an einem solchen mit ruhigen, wie es der Parthenonfries ist mit seiner gleichmässig hinfließenden Composition an der Nord- und Südseite und seinen nur in grossen rhythmischen Gruppen geordneten Darstellungen im Osten und Westen. Wie sehr die Architektur in die bewegten Scenen des Theseionostfrieses einschneidet, konnte nicht lange verborgen bleiben: an ihm als dem ersten Friese mit Kampfdarstellungen hat sie deutlicher denn je die Spuren ihrer Herrschaft hinterlassen. Man hat beobachtet, wie die beiden Göttergruppen genau über die Anten und die beiden Gefallnen genau über die Säulen gesetzt sind, zwischen denen Fig. 15 als Mittelpunkt des Ganzen sich hervorhebt. Das Mittel der architektonischen Gliederung ist hier also der Rhythmus und zwar in seiner beliebtesten Form, der Symmetrie. Man erinnert sich, welche bedeutende Rolle auch sonst die rhythmische Gliederung — derjenigen der Lyrik ähnlich — in der antiken, besonders in der bestattischen Kunst spielt, — man vergleiche, wie noch der Fries des Lysikratesdenkmals von einer frappirenden Symmetrie beherrscht wird.

Die Rhythmik der Symmetrie verursacht eine Zugipfelung der Composition nach der Mitte zu. Dieselbe wird mit der Dreiecksform eines Giebels stets harmoniren, niemals aber mit der

Form eines langgestreckten Frieses, bei dem das Auge, welches grosse Flächen nicht auf einmal überschauen kann, ein Nebeneinander von Figuren oder Figurengruppen fordert, die für sich genug sind und keiner Beziehung zu einem fernen Mittelpunkt bedürfen. Am Theseionostfries nun (gerade die Ostfrieze werden absichtlich gern central componirt) ist diese Zugipfelung bis aufs äusserste getrieben. Vom Mittelpunkt, der gefeierten Heldenfigur 15 ausgehend, finden wir nach beiden Seiten zu eine Gruppe von vier Figuren, links seine drei Freunde um den vornüber gestürzten toten Feind, rechts seine drei Feinde um den hintenüber gestürzten toten Freund; dort der mittlere in halber Rückenansicht zwischen den beiden in Vorderansicht, hier der mittlere in halber Vorderansicht zwischen den beiden in Rückenansicht; der Gefallene beide Male an dritter Stelle liegend. Dann folgen beiderseits die so offenbar symmetrisch gedachten Verfolgungsgruppen, dann die sich ebenso entsprechenden Götter und endlich die neben dem eigentlichen Kampfe vor sich gehenden Szenen der Gefangennahme einer —, und der Tropaion- resp. Tafelerrichtung andererseits. Wie die Giebelcompositionen so gern eine Abnahme der Bewegungsheftigkeit resp. des Interesses an der Haupthandlung von der Mitte nach den Ecken zu vor sich gehen lassen, so verläuft sich auch hier die Teilnahme an dem Hauptkampf 15/16 gleichmässig abnehmend nach beiden Seiten: 11 und 19 sind, jeder auf seiner Seite, noch im ungestörtesten Siegesbewusstsein, je mehr nach der Mitte zu, desto mehr äussert die Abhängigkeit der Krieger vom Hauptkampfe, sei es im Mute der linken Partei, die auf der linken Seite im Vorteil erscheint, sei es in der Niederlage der rechten Partei, die rechts grössere Siege errungen hat. Eine solche Zugipfelung der Composition musste, auf eine Kampfdarstellung angewendet, das Gruppenprinzip behindern und das Reihenmotiv begünstigen: die Mitte zog von beiden Seiten die Krieger in gleicher Richtung sich zu. Aber wir sahen, wie der griechische Idealismus stark genug war im Prinzip doch an der Gruppe festzuhalten und nur ein Geringes der Verlockung zur Reihenbildung nachzugeben.

Ja an dem Westfrieze des Theseions, in der Kentauiromachie, ist das Gruppenprinzip sogar so rücksichtslos durchgeführt, dass

man auf die Idee kommen konnte, die Darstellung sei von den abgeschlossenen Gruppenbildern der Parthenonmetopen beeinflusst. In der That tritt die Strenge der Gruppenbildung am Westfries in einen eigentümlichen Gegensatz zum Ostfries, wo sanfte Überführungen die Starrheit des Prinzips milderten, und konnten wir dort zum Vergleiche die Composition eines Giebels heranziehen, so bieten sich hier zu ähnlichem Vergleiche die Metopenbilder dar. Wenn man nun bedenkt, dass am Theseion wohl zum ersten Mal sowohl eine Schlacht als eine Kentauromachie am Gebälkfries dargestellt wurde, und dass bisher jene wesentlich in Giebeln, diese vor Allem in Metopen vorgebildet war, so wird man derartige Einflüsse begreiflich finden und darin nur einen weiteren Beweis sehen für die Unfertigkeit der Friescomposition am Theseion, die einmal das Gruppenprinzip so wenig, das andere Mal so streng befolgt und noch nicht die richtige Mitte gefunden hat.

Die Strenge der Gruppenbildung am Westfries ist an sich nicht viel grösser, als man sie später gewöhnlich antrifft, sie ist nur um so auffallender, als wir dieselbe rhythmische Symmetrie, die im Ostfries die Reihenbildung so begünstigte, auch über ihn gebreitet finden. Den Gipfel der Composition bildet hier die Kaineusgruppe, um welche sich — wenn auch nicht mit der minutiösen Correspondenz, die wir am Ostfries beobachteten — symmetrisch die übrigen Gruppen ordnen (vgl. Friedrichs-W. S. 248). Grösser wäre übrigens diese Symmetrie noch, wenn wir die Kaineusscene wirklich in die genaue Mitte stellten, die sie jetzt nicht einnimmt, und also die letzte Kampfgruppe rechts wegliessen. Dann würde sich, von aussen nach innen, immer in den Bewegungen correspondirend, folgen: Kentaure gegen einen sitzenden Lapithen — Lapith nach der Mitte eilend — Kampf dort eines Lapithen mit einem hingestürzten Kentauren, hier eines Kentauren mit einem hingestürzten Lapithen — Kampfszene dort mit stark divergirenden, hier mit stark convergirenden Bewegungen — in der Mitte die Gruppe von zwei Kentauren und zwei Lapithen. Sollte man etwa annehmen, dass die noch grössere Isolirung der Gruppen in dieser Weise ursprünglich beabsichtigt war und erst nachträglich, um dieselben mehr zusammenzurücken, die letzte

Kampfszene rechts hinzugefügt wurde, welche gerade am meisten einer Parthenonmetope entspricht (11, Michaelis)?

Trotz der auch hier constatirten Macht des architektonischen Rhythmus tritt doch der Westfries dadurch hinter den Ostfries zurück, das zu Gunsten des mittleren Hauptaccents nicht die dramatische Kraft der seitlichen Scenen abgeschwächt wird. Es geht kein Streben mehr nach der Mitte zu. In der Abnahme aber dieser centripetalen Bewegung und in der breiten Ausbildung des reinen Gruppenprinzips liegt der Fortschritt, den der zweite grosse attische Kampffries dem des Theseion gegenüber macht: der Fries des Athena-Niketempels. Nicht verfinstert durch einen Säulengang, zieht er sich schön sichtbar um den ganzen kleinen ionischen Tempel herum und, darin dem Parthenonfries ähnlich, lässt er die Verschiedenheit der Himmelsrichtungen einteilend auf seine Composition wirken: die Westseite stellt er dem Griechenkampf, die Nord- und Südseite dem Perserkampf zur Verfügung. Zu dieser ganz allgemeinen Corresponzion kam, soweit wir die ursprüngliche Anordnung wiederherstellen können, eine gewisse Symmetrie in den Hauptreitergruppen der Nord- und Südseite und ebenso an der Westseite eine beabsichtigt rhythmische Anordnung der nicht so figurenreichen Scenen um die figurenreichste Gruppe, der den Gefallenen vom Boden aufhebenden Krieger. Betonung des Mittelpunkts im (Osten und) Westen, allgemeine Corresponzion zwischen Norden und Süden — das ist alles, was von dem rhythmischen Einfluss der Architektur auf dramatisch bewegte Compositionen übrig geblieben ist: und warum hätten die ionischen Säulen, denen wie oben vermutet der sculptirte Gebälkfries nicht weniger neu war, an sich nicht ebenso auf dessen Gliederung wirken können, wie die dorischen? Das Gruppenprinzip war eben im Kampffries allmählig zur alleinigen Herrschaft gelangt; das an der Darstellung entlang gleitende Auge verweilt befriedigt bei den in sich abgeschlossenen dramatischen Scenen, die in strengem Nebeneinander sich folgen, ohne jedes centripetale Streben.

Die Poesie hat die Wirklichkeit besiegt, so hat man passend das Verhältnis des idealistischen Gruppenprinzips zur realen Natur bezeichnet. Die hellste künstlerische Freude strahlt uns aus

diesen Kampfszenen entgegen. Wir empfinden, mit welcher selbstbewusster Kraft die Künstler von allem Realismus, von allem Episch-Erzählenden sich losrissen und nur die dramatische Seite der Schlacht in den Bereich ihrer Kunst zogen. Denn es lag ihnen nichts daran, wahr und breit den Verlauf des Kampfes zu berichten; sondern nackte Jünglingskörper in kühnen und interessanten Stellungen zu tummeln, das war ihre Wonne. Drum liessen sie von der Wirklichkeit, welche Masse gegen Masse zum Kampf führt — sie stellten Mann gegen Mann und gaben dem Individuum die Bedeutung, die es nie in der Natur hat, wohl aber in der lebendigen Phantasie des Künstlers. So zerteilten sie die wüste Schlacht der Wirklichkeit in einzelne Kampfgruppen, so vertieften sie sich in das künstlerische Wesen des Kampfes an sich und so fanden sie die herrlichsten Motive des heftig bewegten Körpers: befreit von knechtischer Nachahmung der Natur, nur bestrebt, was sie bot, in kühnsten Abstraktionen fort und fort zu bilden, verhalfen sie dem griechischen Idealismus zu einem seiner schönsten Siege über den barbarischen Realismus, der sein Heil in möglichst getreuer Wiedergabe dessen wähnt, was sein stumpfes Auge draussen erblickt.

Durch solche Betrachtungen angeregt, tritt an uns die Frage heran, wie sich innerhalb des historischen Verlaufes der Kunstübung diese attische Weise herausbilden konnte, auf welchen Grundlagen und auch mit welchem Erfolge. Unser Horizont muss sich erweitern bis zu der ganzen grossen Masse antiker Schlachtdarstellungen von der orientalischen bis zur spät-römischen Kunst. Vor unsern Blicken sondern sich die beiden grossen Klassen der Reihenkampf- und der Gruppenkampfdarstellungen, die wir verfolgen müssen in ihrer Entwicklung, ihren Gegensätzen und ihrem gegenseitigen Verhältnis. Historisch gebildet wird dann unser Auge erst voll und ganz den Wert der attischen Kampffriese erkennen können.

## Der Realismus in der Kampfdarstellung.

Die Form der altorientalischen Kampfdarstellungen ist durchaus der Massenkampf; doch nicht immer in derselben Weise. Der Aegypter benutzt die Masse, um seinen König zu heben — der Assyrer, um naturwahr zu sein. Der ägyptische König, in colossalem Massstabe, sprengt in das Getümmel der kleinen Feinde, die vor ihm zerstieben wie die Spreu: die Gottähnlichkeit des allmächtigen Königs zu offenbaren, gab man ihm die allübertreffende Grösse und bildete man die Feinde als einen Haufen kleinwimmeln Gewürms. Vgl. Perrot-Chipiez (Pietschmann), Aegypten p. 23 und 263. Es ist kein Streben vorhanden, eine wirkliche Schlacht als solche zu bilden, es giebt nichts als einen Typus des allsiegenden Königs: die ganze Darstellung dient nur als Folie zur Hebung seiner Macht. Am typischsten ist die allbekannte, selbst auf phönizische Schalen übernommene Darstellung des Königs, wie er den überwundenen Feind in Gestalt eines Haufens parallel hintereinander knieender Menschen abschlachtet. So wandert auch der auf sprengendem Gespann stehende König, unter und hinter dem je ein Gefallener den besiegten Feind andeutet, als fester Typus auf einen pariser Jaspis (a. a. O. 674).

Im Gegensatz zum Aegypter ist der Assyrer schon etwas künstlerischer — für ihn ist die Schlachtdarstellung keine Hieroglyphe der Königsmacht, er hat stets ein wirkliches Interesse am Stoff selbst. Ich denke hier vor Allem an die Reliefs aus der Blütezeit assyrischer Kunst, die von Kujundschik und Nimrud (Layard, mon. du Niniveh). Der Realismus ist hier in voller Herrschaft und darum sind diese Darstellungen die besten Vertreter der barbarischen Kunstform der Schlacht. Möglichst alle Einzelheiten der Natur treu wiederzugeben, ist der einzige Zweck des Künstlers: darum kann er sich nicht genug thun in der breiten Vorführung aller Waffengattungen und liebt so besonders lange Reihen anrückender Soldaten — er stellt die Schlacht mit dem ganzen

Terrain, mit Festungsbauten, Flüssen, Wäldern dar — er schildert alle ihre Grausamkeiten, wie die Leute von den Burgzinnen herabstürzen, wie Gefangene geköpft und die Köpfe triumphierend gezeigt werden.

Im Einzelnen die spezifischen Barbarismen betrachtend, tritt uns vor Allem die starke Betonung des landschaftlichen Elements entgegen, die der echtgriechischen Kampfdarstellung so ganz fehlte. Mit besonderer Vorliebe schildert der Assyrer die Kämpfe um eine Festung. Schon in aegyptischen Darstellungen, die dann vielleicht von assyrischen abhängen, finden wir bisweilen derartige Festungskämpfe (a. a. O. 453): es arbeitet sich ja auch so leicht eine Festungsmauer mit ihren gleichmässigen Zinnen, hinter denen nur die Köpfe der Verteidiger hervorlugen. Ein Relief aus Theben (a. a. O. 455) zeigt uns einen grossen Festungsbau, auf dessen etagenförmigen Zinnen Steinwerfer und Bogenschützen stehen, während die Angreifer, von ihren Schilden gedeckt, nahen, einige sogar auf Leitern hinaufklettern; verschiedene fallen kopfüber herab. Das sind die wesentlichen Bestandteile, aus welchen sich die zahlreichen assyrischen Festungskampf-Darstellungen stets zusammensetzen. Eine derselben (Layard II 18) schildert ausführlich die verschiedenen Truppengattungen der Verteidiger, eine andere (I 29) ebenso ausführlich die Arten der Belagerer, welche teils durch Feueranlagen (vgl. II 42) teils durch Mauerzerstören, teils durch Leiterklettern die Feste zu erobern hoffen, ja auch der bewegliche Turm wird uns getreulich vorgeführt (I 17). Von den Zinnen aber stürzen, oft in den verdrehtesten Stellungen, zu tollkühne Belagerer oder auch zu Tode getroffene Verteidiger herab — ein Motiv, das der Assyrer sehr liebt und unendlich oft wiederholt. An der Schale von Amathus (Perr.-Chip. III 775) sehen wir, wie diese Kunstweise im Gewerbe auch in ferne Länder verbreitet werden konnte. In assyrischem Stil ist die Eroberung einer Stadt dargestellt. Von beiden Seiten werden an die Mauer, auf deren Zinnen Bogenschützen und Lanzenwerfer stehen, Leitern angelegt; einzelne klettern unter Schirmdächern hinauf; heran zieht eine Reihe von (thätigen) Lanzenwerfern und Bogenschützen, sowie Reitern und Wagenlenkern; andere fällen Bäume. Zur Darstellung von Bäumen vergleiche man auch

Layard I 69, wo sich Krieger im Wald verstecken, — und wie Mauern und Bäume, so finden sich auch Flüsse (I 33), die auf schlauchähnlichen Blasen durchschwommen werden.

Die Liebe zu anrückenden Kriegerreihen, wie wir eine solche auf der Amathunter Schale in recht instruktiver Weise sehen (vgl. auch P.-Ch. III 779, 780, 858), ist das zweite Hauptcharakteristikum der assyrischen Kampfdarstellungen, sei es dass das Aufziehen zur Schlacht oder zum Triumph gemeint ist. Sie bieten eine gute Gelegenheit, die verschiedenen Arten der Waffen und Rüstungen bequem vorzuführen, mit der Präcision, die der damaligen assyrischen Kunst eigen ist. An ihnen kommt am bezeichnendsten der Hang des Realismus zum Ausdruck, breit und ausführlich zu werden, ohne die Monotonie vermeiden zu können: für die eigne Erfindungsarmut aber sucht sich die Kunst in der Kleinlichkeit der Arbeit zu entschädigen. Der eintönige Parallelismus der Reihe dringt auch in die Schlacht selbst ein, die in naiver Perspektive über einander geordnet, nur als eine Massenmetzelei erscheint, ohne jedes tiefere künstlerische Interesse für das Wesen des Kampfes. Gruppen — bisweilen nach recht guter Überlegung ausgeführt — bilden sich oft genug; sie werden aber nie zum Prinzip der Darstellungsform. Und die Gefallen, die in den griechischen Reliefs die Concentrationspunkte der Kampfszenen bildeten, liegen hier zahlreich verstreut über das Schlachtfeld hin, nur um die Grausigkeit der Schlacht mehr zum Bewusstsein zu bringen, — besonders wenn sie gar schon von den Geiern angefallen werden (Layard I, 26, 18).

So war mit der orientalischen Kunst eine Darstellungsform des Kampfes in die Welt gekommen, deren Charakter sich aus allerlei realistischen Bestrebungen zusammensetzt, aus möglichersternaturnachahmung, Hervorhebung des landschaftlichen Elements, minutiöser Detailausführung und besonders Liebe zur Massenschilderung und zum Reihenmotiv. Wir nennen diesen Stil seiner Tendenz wegen den epischen (in Hinsicht auf seine Nüchternheit auch Chronikenstil) im Gegensatz zur griechischen Auffassungsweise, die sich am treffendsten als die dramatische bezeichnen lässt; wie diesen Stil eine idealistische Kunst schuf, so schuf jenen eine realistische. Es ist nun eines der

merkwürdigsten Schauspiele der Kunstgeschichte, wie diese barbarische Kampfdarstellungsform mit dem griechischen Gruppenkampf ihren Krieg ausficht, mehrmals den Versuch macht ihm an die Seite zu treten, immer wieder zurückgedrängt wird, aber doch endlich, nachdem jener in eine Entwicklungsstufe getreten ist, die ihn dafür empfänglich macht, unmerklich sich einschleichend, ihn allmählig unterdrückt und zuletzt als alleinherrschend übrig bleibt — ein Spiegelbild der allgemeinen Culturgeschichte. Es erscheint also der Reihenkampf — denn auf diese Darstellungsform des epischen Stils kommt es uns hauptsächlich an —, indem er die Blüte des griechischen Idealismus feindlich umschliesst, nicht nur als die Schöpfung, sondern auch als die Schuld des Orients, welcher ihm stets das Leben gegeben hat. Dreimal im Verlaufe der antiken Kunstgeschichte tritt er uns vor Augen: zuerst im älteren griechischen Kunstgewerbe in leisen, aber direkten Nachklängen an altorientalische Kunst -- zum zweiten Male in Anlehnung an heimisch asiatische Vorbilder, aber durch griechische Formgebung veredelt in den lykischen Monumenten — in der hellenistisch-römischen Zeit endlich, wieder vom — nun officiell in die Weltcultur recipirten — asiatischen Geiste geboren, beginnt er seine Siegeslaufbahn, um zuletzt am Tiber den grossen Kreis der Entwicklung eben da zu schliessen, wo er ihn einst am Tigris angefangen.

Zuerst also haben wir die direkten Einflüsse orientalischen Reihenkampfs in griechischer Kunst aufzusuchen. Sie sind äusserst gering und scheinen sich fast nur auf das niedere Kunstgewerbe zu beschränken: so gross war gleich im Anfang die Macht des griechischen Gruppenprinzips. Wie gross sie aber war, sehen wir am besten daran, dass wir dies Princip an der Schwelle der griechischen Kunst schon völlig ausgebildet finden, in den homerischen Gedichten, die wir, wenn auch nicht in unsern engeren Kreis gehörig, hier unmöglich übergehen können. Obwohl dem epischen Dichter eine die Massenwirkungen betonende Darstellungsweise naturgemäss eher zustände als dem bildenden Künstler, beobachten wir doch, dass die Form der Massenschilderung in den Schlachtbeschreibungen der homerischen Dichter nie einen bedeutenden Platz hat erringen können. Wenn wir

im Grossen und Ganzen Homers Art Kämpfe zu schildern ins Auge fassen, so treten uns wesentlich dreierlei Mittel entgegen, mit denen er operirt. Am seltensten giebt er einen Gesamtüberblick der Schlacht in Form einer Massenschilderung, am häufigsten beschreibt er nur Einzelkämpfe, aus denen die Schlacht zusammengesetzt zu denken ist; in der Mitte steht die Form der ἀριστεία, in welchen ein einziger Held den Mittelpunkt der meist aus seinen Zweikämpfen bestehenden Schlacht bildet. Die beiden letzten Arten haben uns später zu beschäftigen, hier geht uns nur die erste an, die Massenkampfschilderung. Sie beschränkt sich bei Homer in bezeichnender Weise nur darauf, den Rahmen zu bilden für die Einzelkämpfe, welche die eigentliche Schlacht bedeuten.

Sehr charakteristisch hierfür ist die Schlacht nach dem Pandarosschuss (Δ 422 ff.). Sie beginnt mit der Beschreibung der beiden gegen einander losziehenden Heere. Das Danaerheer, schweigend, nur auf den Ruf der Feldherrn hörend, in langen Reihen anrückend, wird verglichen mit den beim Westwind in eben solchen Reihen gewaltig anrückenden, lautlosen Meereswogen, welche erst beim Anprall sich unter heftigem Getöse überstürzen, — die Troer, die vielsprachigen, welche mit grossem Lärm herankommen, gleichen den ewigblökenden Schafen im Hofe des begüterten Mannes. So stehen die beiden sich gegeneinander wälzenden Heere vor uns, in grossen, echt homerischen Zügen gezeichnet. Auch beim Beginn des Kampfes selbst verkleinert sich der Gesamthorizont nicht (v. 446 ff.). Die Schilde stossen zusammen, die Lanzen fliegen und gewaltiger Lärm erhebt sich, während die Erde von Blut fliesst. Wieder ist es vor Allem dieser Lärm, das Geschrei der Siegenden und Besiegten, welcher des Dichters Sinn am meisten beschäftigt, und so ist auch der Vergleich der tosenden Schlacht mit den in ein Thal zusammenstürzenden Giessbächen zu verstehen. Nach dieser Gesamtschilderung folgen nun die Einzelkämpfe, welche die Schlacht selbst vertreten, doch versäumt der Dichter nicht an mehreren Stellen das gemeinsame Band durch einige zusammenfassende Worte wieder herzustellen, welche sich theils auf das Kampfgetümmel über einer Leiche (470), theils auf das siegreiche

Vordringen der Achäer (505), teils auf das Schlussgemälde beziehen, den Haufen zahlreicher Gefallner (540). Absehend von vereinzelt sonstigen Zeilen, die eine Massenschilderung enthalten (z. B. A 84, 592, N 487 u. a.), mache ich an zweiter Stelle besonders auf die Szenen der Teichomachie (M 415 ff.) aufmerksam, wo in gewaltigen Zügen das Bild der um die Mauer streitenden Achäer und Lykier uns vor Augen tritt. In solchen Momenten eröffnet uns der Dichter — je seltener, um so wirkungsvoller — einen imposanten Ausblick auf die wogenden Heeresmassen, gerade hier jedem trocknen Realismus so fern, wie es der Künstler des Theseionostfrieses trotz seiner „Reihe“ gewesen war. Es liegt etwas von welthistorischem Bewusstsein in den grossen Zügen, mit denen er dann die allgemeinen Bewegungsmotive, und nur diese, der mit der Kraft von Naturelementen antosenden Heere zeichnet. Nur in solcher Weise und stets höchst diskret angewendet, bleibt die Massenschilderung von der eigentlichen Beschreibung der Schlacht ausgeschlossen, die lediglich aus Einzelkämpfen sich zusammensetzt. In dieser Thatsache aber begrüßen wir wohl mit Recht den Durchbruch des griechischen Geistes; die Emancipation von orientalischer Weise. Denn ist auch der Dichter nicht in direkten Vergleich mit dem bildenden Künstler zu stellen, so bleibt doch der künstlerische Anschauungskreis, aus dem heraus sie wirken, der nämliche — und sehen wir, wie die dramatisierende Anwendung des Gruppenprinzips in den Kampfschilderungen Homers ganz von einem ähnlichen Geiste diktiert wird wie in der späteren griechischen Bildnerei, so haben wir darin zweifellos nur den Teil einer Bewegung zu erkennen, die durch die ganze Kunst ging. Wir kommen weiter unten auf diesen Punkt noch zurück. Je mehr so in den homerischen Kampfbeschreibungen die sonst bei jedem erzählenden Künstler natürliche Form der Massenschilderung schon von derjenigen der individualisierenden Kampfgruppe in Schatten gestellt wird, um so charakteristischer erscheint es, dass die Beschreibung der Stadtbelagerung auf dem Achillschilde (Σ 509) offenbar ganz an assyrische Werke erinnert. Zwei Heere, zweifacher Ansicht über die Bestrafungsart der feindlichen Stadt, lagern vor derselben: sie rüsten sich vorläufig zu einem Hinter-

Bie, Kampfgruppe u. Kämpfertypen.

2

halt. Unter Anführung von Ares und Athena rücken sie vor, bis an einen Fluss. Zwei Späher sehen weidendes Vieh unter Leitung zweier syrinxspielender Hirten herankommen. Die Krieger stürzen hervor, metzeln Vieh und Hirten nieder. Auf den Lärm hin kommen die Feinde, es findet am Fluss eine Schlacht statt, in die auch Eris, Kydoimos, Ker sich mischen. Man gewinnt sicherlich zuerst die Vorstellung, dass diese ganze Reihe von Ereignissen nicht zugleich dargestellt gedacht sein kann, sondern dass Homer etwa in der Weise, wie Lessing seine Beschreibungen auffasste, von der allein dargestellten Schlacht ausgehend, das Übrige in der Art eines behaglichen Bildererklärers hinzugedichtet hätte, immerhin angeregt durch existierende ähnliche Werke. So nimmt Helbig (Hom. Epos 411) für die Idee des Zwiespalts unter den Heeren Darstellungen wie die der Amathunter Schale als Anregung an, indem er darin, dass hier von beiden Seiten Krieger die Feste erklettern, die Andeutung eines ähnlichen Verhältnisses sieht — kaum mit Recht. Das ἀμφί (509) braucht ja durchaus nicht „von beiden Seiten“ zu bedeuten, sondern nur „an—herum“ mit dem Nebensinne, dass die Stadt der Kampfpreis sei.

Im Gegensatz zu der gewöhnlichen Ansicht möchte ich die Vermutung nicht ganz verwerfen, dass wirklich so ziemlich Alles, was der Dichter beschreibt, von ihm in dem Streifen hintereinander dargestellt gedacht sei. Oben erwähnte assyrische Reliefs und phönizische Schalen zeigen Aufmärsche, Kämpfe, Flussdurchschwimmen, Waldhinterhalte u. s. w. ebenso gleichzeitig nebeneinander, und auch in der älteren, epischeren Kunst Griechenlands ist ja Mehrscenigkeit nicht unerhört; noch der Parthenonfries zeigt sie. Man müsste sich dann denken, dass die Darstellung mit den Stadtmauern beginnt, auf denen Frauen, Kinder und Greise sichtbar sind (514); vor denselben zwei Abteilungen Bewaffneter im Gespräch mit einander; dann ein Auszug von Kriegern bis zu einem Fluss; vorn kauern einige im Hinterhalt (Felsen oder Wald); darauf folgt die Niedermetzlung der Herde; dann die Schlacht. Obgleich sich wohl für alle diese Scenen Analoga aus der orientalischen oder orientalisirenden Kunst finden, lässt sich doch obige hypothetische Anordnung kaum zu einer beweiskräftigen erheben — aber mag dem sein,

wie ihm wolle, das eine steht ausser Zweifel, dass der Dichter seine Anregungen aus solchen orientalischen Schlachtdarstellungen geschöpft hat, wie wir sie von den assyrischen Reliefs und den assyrisirenden Silberschalen her kennen: Es ist derselbe chronikenartige Realismus, der ohne Interesse an künstlerischer Ausnutzung des Stoffes nichts thut als breit und ausführlich erzählen, und darum auch nicht verschmäht, das landschaftliche Element entsprechend hervorzuheben.

Wie auf den der Amathunter ähnlichen Schalen, wie auf dem fingirten Achillschilde, so mag auf manchem kunstgewerblichen Gegenstand, den die Phöniker ins Ausland brachten, ein Schlachtaufzug, ein Festungskampf sich befunden haben. Drum kann es nicht Wunder nehmen, wenn gerade auf altgriechischen Werken des Gewerbes, welche orientalischen Einflüssen ausgesetzt waren, Kriegerreihen uns begegnen, die ganz an die realistische Manier der barbarischen Kunst erinnern. Gleichwohl ist selten von einem wirklichen Realismus die Rede, da es fast nur Vasen sind, die sich hierfür als Beispiele bieten, und der einzige bei älteren Vasen massgebende künstlerische Gesichtspunkt derjenige der ornamentalen Decoration war. Ob Tiere, ob Linien, ob Pflanzen, ob Menschen — alles gehorcht dekorativen Gesetzen, und kein geringer ornamentaler Reiz lag ja in solchen Reihen gleich aufmarschirender Krieger.

Einen reineren Realismus finden wir etwa in den Seeschlachten der Dipylonvase (Mon. IX 40; cf. ähnlich ann. 72 tav. K) und der Aristonothosvase (Mon. IX 4). Jene ist mit ihrer ganzen Gattung, wenn auch noch unklar, auf welche Weise, von östlicher Kunst abhängig, diese ist, wenn auch noch nicht genauer definirbar, von altionischen Fabriken beeinflusst. Der Schiffskampf erfordert wie der Festungskampf seiner Natur nach einen realistischen Stil; seine Wahl für die Decoration einer Vase entstammte keinem reingriechischen Kunstgefühl. Während Aristonothos die Krieger nur statt in blossen Reihen auf Schiffen einander gegenüberstellt, erinnert das andere Fragment mit seinen gehäuft daliegenden Gefallenen und dem vom Schiff Herabstürzenden auch in seinen Einzelmotiven an Orientalisches.

Dies sind singuläre Dinge, sonst ist es die Kriegerreihe, gleichviel ob im Schiessen begriffen oder nicht, die auf Vasen

fremde Einflüsse verrät. Vielleicht verdankt schon die mykenische Kriegervase (Schliem. 213, 214) mit den sechs lanzenschulternenden und den fünf lanzenschwingenden Männern orientalischen Eindrücken diese Darstellung: denn die späten Vasen dieser Gattung sind nicht mehr so isolirt griechisch wie die ältesten. Den Einflüssen des Ostens mehr ausgesetzt sind Vasen, die in Kleinasien ihre Heimat haben oder Copien solcher altionischen Produkte sind. Letzteres lässt sich bei einigen italischen Gefässen annehmen, bei den korinthischen sicher behaupten. Die Klasse der von Dümmler (röm. Mitt. II) zusammengestellten Vasen, welche mit dem Aristonothosgefäss in Fabrikzusammenhang zu stehen scheinen, sind vielleicht direkt als altionisch anzusehen. Eine von ihnen (Taf. 9), im Gregorianum befindlich, zeigt auf der einen Seite drei hintereinander sprengende Reiter, auf der anderen drei ebenso hintereinander reitende, aber nach rückwärts schießende Bogenschützen: ein Reihenkampf, ausgezeichnet durch strengen Parallelismus der Figuren, ist zweifellos dargestellt, er steht aber hier recht instruktiv unter dem Gesetz der ornamentalen Symmetrie, an die uralte Stempeltypen-Wiederholung erinnernd. Wie hier offenbar ein Vasenimport der altionischen, resp. nesiotischen Kunst nach der italischen Küste bezeugt ist, so mag es auch sein, dass nach solchen Vorbildern italische Vasen, wie z. B. die Berliner Furtw. 275 mit ihrem Zug von 15 Kriegern decorirt worden ist. Eine ganz besondere Vorliebe aber für die Verwendung der Kriegerreihen hat die korinthische Vasenmalerei, hier sehr leicht aus orientalischen Vorbildern erklärlich, bei der offenbaren Abhängigkeit der korinthischen Kunst vom Osten, mit dem die reiche Handelstadt in regem Verkehr stand. Meist sehen wir freilich nur einen einzigen Kriegerzug angebracht, die überaus häufige Dekoration der Aryballen (aus Berlin nenne ich z. B. Furtw. 1054, 5 Krieger — 1054a, 9 Kr. — 1057, 3 Kr. — 1067, 3 Kr. — 1070, 4 Kr. — 1072, 8 Kr. — 1085, 3 Kr., ebenso 1068, 1069, 1071, 1073). Aber Chares lässt einmal zwei solche Züge, den einen aus fünf, den andern aus drei Reitern bestehend, gegen einander vorrücken, giebt jenen griechische, diesen troische Namen und setzt so eine ilische Schlacht zusammen (Wiener Vorlegebl. 1888 T. I 3);

man sieht, einer der besseren korinthischen Maler will sich über seine Collegen erheben und ein wirkliches Ereigniss mit seinen Kriegertypen darstellen: er bringt aber doch nichts weiter zu Stande als eine Combination älterer Elemente, der er durch Namen Leben zu geben sucht; seine Troerschlacht bleibt eine ornamentale Verwertung von Kriegerreihen. In diesem Zusammenhange wird sich auch vielleicht eher eine Vorstellung von einem anderen Werke korinthischer Kleinkunst gewinnen lassen: vom mittleren Streifen der Kypseloslade. Die Bedeutung der Darstellung mag unklar sein — jedenfalls aber werden wir uns der Beschreibung nach (Paus. V 18, 6) zwei kampfgerüstete, einander entgegenziehende Heere zu denken haben, bestehend aus hintereinander aufmarschirenden Kriegern und Reitern (mit Handpferd), deren Vorderste wohl theils im Zweikampfschema sich gegenübertraten, theils in typischen Handbewegungen eine unklare Gemütsstimmung zu erkennen gaben, sodass man zweifelhaft sein konnte, ob ein Kampf oder ein Vertragsschluss als bevorstehend gemeint sei.

Auf solche und ähnliche Werke der altgriechischen (und altitalischen) Kleinkunst beschränkt sich die Verwendung der Kriegerreihe, die in ihrem Wesen dem Prinzipie der Gruppe in den reingriechischen Kampfdarstellungen entgegengesetzt ist. Mit den korinthischen Vasen schliesst sie auch ihr kurzes Leben im griechischen Kunstgewerbe ab; nur vereinzelt — abgesehen von etwaigen direkten Copien asiatischer Belagerungen, wobei ja auch noch der *ἀσπίς Ἡρακλέους* (v. 237 ff.) zu gedenken ist — sind Vasen, wie die schwf. attische Schale Berlin 1797 aus Vulci mit ihrem Kampfe von vier Reitern gegen fünf Hopliten in Reihe. Auch ist das Chronikenartige in der Schlachtdarstellung, und mit ihm die Kriegerreihe, ganz naturgemäss der Malerei mehr zugethan als der Plastik, deren Natur überhaupt einer realistischen Kunstweise fremder bleibt. So haben sie bis jetzt wesentlich Vasenbilder uns geboten (einige Beispiele in Bronzerelief sind später zu erwähnen) — und so lässt sie sich auch noch in einigen älteren griechischen Gemälden, soweit die unzureichenden Beschreibungen es gestatten, erkennen. Die Schlacht des Bularchos (Plin. 35, 55), den von Mandrokles geweihten Bos-

porusübergang (Her. IV 88), die Seeschlacht des Kalliphon (Paus. V 19, 1) denken wir uns gewiss alle in assyrisirend, breit-erzählender Manier gemalt, was bei den beiden letzteren Bildern schon der Stoff forderte. Aber noch die Marathonomachie in der Poikile (Paus. I 15, 3) muss, abgesehen von der Angabe der Örtlichkeit, besonders in der Scene, wo die Perser verfolgt in die Schiffe stürzen, viel Reihenmanier gezeigt haben, auch in der epischen Mehrscenigkeit an Orientalisches erinnernd. Noch mehr ruft die vorliegende Beschreibung der Schlacht von Oinoe ebenda (Paus. I 15, 1 ἐς χειρας ἐτι συνιόντας) den Eindruck zweier ähnlich wie auf der Kypseloslade sich in Reihe entgegenrückenden Heere hervor. Über die etwaige direkte Abhängigkeit solcher realistischer Schlachtenbilder von asiatischer Weise zu disputiren, hat wenig Zweck, solange die Vorgeschichte der attischen Malerei noch im Dunkeln liegt. Vielleicht wird es sich einst herausstellen, dass wir in diesen Gemälden thatsächlich einen letzten Ausläufer nesiotischer, orientalisirender Kunst zu sehen haben.

Bevor wir weitergehen, haben wir schliesslich noch unsern Blick auf eine hierher gehörige geschlossene Gruppe von Kampfdarstellungen zu richten, welche zwar aus den Händen etruskischer Meister hervorgingen, aber unschwer fremdländische, ionische Einflüsse in der Composition verraten. Den ersten Platz unter ihnen nimmt ein aus Corneto stammender Bronzereliefries ein, den ich im December 1888 bei Ag. Castellani in Rom sah (erwähnt von Furtw. Berl. phil. Woch. 1888 No. 46). Es reihen sich hier, nach der Gewohnheit der alten Stempeltechnik immer wiederholt, folgende Figuren einander an, von rechts nach links bewegt, da die Stempelmodelle die gewöhnliche Richtung links — rechts innehielten. Zuerst zwei sprengende Pferde, so gestellt, dass das hintere von dem vorderen fast verdeckt wird; auf dem vorderen sitzt ein Reiter, geradeaus blickend, bärtig wie alle Figuren, soweit ich erkennen konnte (also nicht Amazonen Furtw.) und in kurzem Chiton. Es folgen zwei ebensolche Pferde, auf deren vorderem wieder ein gleicher Reiter sitzt, der aber umblickt. Endlich drei Fusssoldaten, der letzte etwas entfernter. Der erste stützt sich im Gehen auf die Lanze; der zweite, wie es scheint, unbeschildet, streckt die Rechte auf-

fordernd vor, Axt und Schwert trägt er in der linken; der dritte schwingt die Lanze. Unter dem dritten bis unter die hier wieder anschliessenden Pferde liegt ein Gefallener, in der Rechten die fast bis zum oberen Rand hinaufreichende Lanze, mit der Linken das Schwert in der Scheide hochhaltend. Weiter unter dem ersten Pferdepaar ein Helm, unter dem zweiten ein Hund.

Mit diesem Fries eng zusammengehörend ist ein zweites kleines streifenförmiges Bronzerelief, welches aus Rom durch Geschenk nach Dresden gekommen, und verglichen mit dem vorigen Stück unzweifelhaft ebenfalls Etrurien zuzuschreiben ist — publicirt im Arch. Anz. 1889 S. 105 und hier unpassend mit dem spartanischen Kampfreief Lebas, voy. arch. CV zusammengestellt, das im Gegensatz zu jener spezifisch etruskischen Art vielmehr einen echten griechischen Doppelweikampf zeigt. Wir finden dieselben Typen und dieselbe Composition wieder: einen umblickenden Reiter mit Handpferd, unter den Pferden ein Helm und ein Hund, einen Fusssoldaten mit erhobener Rechten und einen ebensolchen, umblickend, in der Linken Schwert und Axt — das übrige scheint zerstört.

Zu diesen Bronzereliefs, denen sich gewiss noch mehrere ähnliche anreihen lassen, gesellt sich mit einer in den Hauptpunkten übereinstimmenden Composition der alabasterne Grabaufsatz aus Chiusi in Berlin (Sculpturencatolog No. 1221, teilweise bei Micali mon. in. t. 25, 2). Der würfelförmige Untersatz, auf dem sich wohl ein kegelförmiger Oberteil erhob, ist rings mit streng archaischen Relieffiguren geschmückt, deren Köpfe, jetzt gebrochen, einst über die obere Kante heraustraten und fast ganz frei gebildet waren. Auf der Vorderseite sehen wir drei Krieger nach rechts bewegt; die beiden äusseren biegen sich unschön um die Ecken herum, sie haben Schwerter in der Rechten, unter ihnen ist eine Palmette sichtbar; der mittlere zeigt wie in den Waffen auch in der Tracht Verschiedenheit. Unter diesem liegt ein Gefallener, ähnlich wie der obige des Castellanfrieses, den Körper nach oben, das Gesicht nach unten, in der Rechten am Boden die Lanze haltend. Auf den beiden Nebenseiten bewegen sich in derselben Richtung Krieger mit Axt, Bogen, Köcher, Arm- und Beinschienen, die teilweise nur

gemalt waren. Die hinteren Ecken aber bilden zwei aufeinander zusprengende Reiter verschiedener Bewaffnung; unter den Pferden befinden sich Palmetten, und ihre Schwänze, lang herabgezogen, bilden sich kreuzend in der Mitte der Hinterseite die Form einer Blüte.

Aus der Darstellung des Gefallnen, aus der Einfügung waffenschwingender Krieger geht hervor, dass diese Kriegerreihen nicht als Aufzüge, sondern als Schlachten zu verstehen sind. Es ist erklärlich, wie eine stets das Gleiche wiederholende Stempeltechnik in dieser bequemen Art die Vorstellung eines Kampfes zu geben versuchen konnte; der Künstler des Alabasterreliefs scheint nur solche Vorbilder aus Bronzeblech nachgeahmt und in seine Sprache übersetzt zu haben, wobei die verschiedenen Barbarismen seines Werkes mit unterliefen. In charakteristischer Weise sind diese eigentümlichen Kampfdarstellungen mit ihren Kriegerreihen, hinter denen Gefallne sichtbar werden, für diese Zeit ganz auf Etrurien beschränkt; sie haben mit griechischer Art nichts gemein. Wenn wir — wie eine genauere Untersuchung (Palmetten, Köcherform) gewiss bestätigen würde — in diesen Werken mit Recht trotz einheimischer Arbeit einen auf Jonien hinweisenden Einfluss erkennen, so wäre also Etrurien das Land, in dessen Kunst der orientalische Reihenkampf bei seinen ersten Eroberungsversuchen am festesten Wurzel gefasst hätte, — und das wäre in der That nichts Wunderbares, da eben hierin der etruskische Geist dem griechischen durchaus entgegengesetzt ist.

Die Kunstform des Reihenkampfes war so vom griechischen Idealismus zurückgewiesen worden — sie fristete bis zu ihrer Auferstehung ein local beschränktes Dasein zumeist in Asien, wo heimische Traditionen ihr Nahrung zuführten. Die lykische Kunst etwa des 4. Jahrhunderts nun gewinnt eine ganz eigentümliche Bedeutung durch ihre Zusammensetzung aus attischen und asiatischen Elementen: hier war der Boden bereitet für den zweiten Zusammenstoß des Reihenkampfes und des Einzelkampfes, der uns in der Kunstgeschichte begegnet. Bekannt ist, welch eklektischen Stil in dieser Hinsicht die lykischen Monumente zeigen, in erster Linie das Gjölbashi- und das Nereiden-  
denkmal; während z. B. auf letzterem bei der Schlachtdarstellung

des grösseren Reliefs (Mon. d. i. X 13, 14) durchaus der griechische Kunstcharakter gewahrt ist, verfällt die Darstellung der Belagerung auf dem kleineren Fries (ebenda 15, 16) ganz in asiatische Manier. Nachdem einmal der Künstler die ungrische Idee oder Bestellung bekommen hatte einen Festungskampf auf einem Relief zu bilden, musste er sich naturgemäss an die orientalischen Muster anschliessen, die ihm zahlreich solche realistische Szenen vorgebildet hatten. Er behält aber diese Kunstform auch auf der blossen Schlacht-Darstellung desselben Frieses bei, die gewöhnlich an die Südseite gesetzt wird. Hier war es nicht nötig, sondern nur Manier. Von beiden Seiten rücken langweilige Kriegerreihen, deren Monotonie nur durch wenige eingestreute Auffordernde oder Rückblickende gemildert wird, gegen einander vor, die rechte noch abstossender durch die gerade an diesem Monument so häufige hässliche Manier mit dem Schild fast den ganzen Körper zu verdecken. Hier hätten wir also einmal ein concretes Beispiel für solche sich entgegenrückende Kriegerreihen, wie sie dem realistischen Stil eigentümlich sind, und ähnlich bietet auch der von Michaelis (Ann. 1875, 152) citirte Nordfries des Sarkophags von Pajafa (Fellows, Asia minor S. 230) eine dem Führer (unter ihm ein Gefallner) folgende Reiterreihe anrückend gegen eine Fusskämpferreihe. Wo in der Mitte auf jenem Fries die beiden Reihen aufeinander stossen, hat sich der Künstler zu einigen Einzelkämpfen emporgeschwungen, die gleichwohl im Parallelismus mehrerer Kämpferbewegungen dem Reihenprinzip Concessionen machen. Wenn wir ebenso auf Platte *p* des Frieses *B* (Mon. X 16) hinter jeden der beiden im Zweikampf befindlichen Krieger sowie hinter den den linken unterstützenden Bogenschützen drei weitere, in den Bewegungen total parallele Figuren gestellt sehen, wenn wir dieselbe Parallelverstärkung des Zweikampfs auf dem Gjölbaschifries (Benndorf X A 4) wiederfinden, ähnlich auch bis zur Vierzahl gesteigert am Grab von Limyra (Fellows, Lycia S. 206), — so werden wir darin überall eine Beeinflussung des griechischen Gruppenprinzips durch die Reihenmanier erkennen, deren Hauptwirkung jene parallelisirende ist.

Die Ostseite des Frieses stellt sich, wenn auch wie alles durch griechische Technik gehoben, so doch nur als eine wenig geistvolle Modernisirung eines assyrischen Stadtbelagerungsbildes dar: auch hier ein langweiliger Aufmarsch, verbunden mit der realistisch gemeinten, aber in den Proportionen natürlicher Weise sehr verunglückten Erkletterung einer Festungsmauer, auf deren Zinnen in gewohnter Art die Köpfe der Verteidiger sichtbar sind. Dieselbe Monotonie gleichmässiger Kriegerreihen und öder Festungsmauern macht sich auf dem Nordfriesse breit, wo es sich noch einmal um einen Ansturm handelt. Ganz rechts, unweit der Kriegerreihe, die mit den Leuten auf den Zinnen wegen der Capitulation unterhandelt, sieht man ein klagendes Weib, welches die Scene des achilleischen und herakleischen Schildes ins Gedächtniss zurückruft. Die Zinnen aber — die höchste Ausbildung dieses bequemen Stils. — sind in drei Reihen übereinander so geordnet, dass eine Zinne immer unter eine Öffnung trifft, — in den Öffnungen sind nun jedesmal bloss die Köpfe der Verteidiger angebracht, zur Abwechslung nach verschiedenen Seiten gewandt. Besonders deutlich wird der Realismus in der Ausführung des landschaftlichen Elements auf dem Westfriesse, der die Capitulation darstellt und zum grossen Teile mit Mauerzügen der zerstörten Stadt angefüllt ist, — wie denkfaul! Ähnliche Darstellungen lykischer Kunst erwähnt Michaelis a. a. O. 117.

Auch auf dem Gjölbaschimonument tritt neben dem attischen Stil ein orientalisirend realistischer auf, welcher hauptsächlich bei der Schilderung der Stadtbelagerung in Anwendung kommt. Aber künstlerisch erhebt sich diese Darstellung weit über die eben besprochene. Schon die Proportionen sind besser, weil der Künstler eine bedeutend höhere Fläche zur Verfügung hatte: er legte nämlich einfach zwei Friesstreifen über einander und dehnte teilweise die Composition über beide aus, die Zwischenfuge ignorirend. So gewann er bessere Perspektive und konnte bei den Festungskämpfen auf den oberen Streifen verlegen, was in der Festung, auf den unteren, was vor ihr sich ereignet. Schwerlich aber entlehnte er diesen Doppelstreifen, wie man angenommen hat, den polygnotischen Gemälden, aus denen er so viele Typen entnahm, — denn hätten diese stätt der vorauszusetzenden

latentem wirklich so abgeteilte Zonen gehabt, so müsste eine Beschreibung wie die des Pausanias diesen auffallenden Umstand ausdrücklich erwähnen. Vielmehr wird man den Doppelfries nur als eine Gräcisirung des orientalischen hohen Relieffrieses anzusehen haben, als eine Zerteilung desselben in zwei Friese gewöhnlicher griechischer Dimensionen, welche eine eben solche Benutzung der Perspektive erlaubte.

Wie in den Proportionen glücklicher angelegt, so erhebt sich auch in der Composition diese Darstellung über die des Nereidenmonuments. Von links nach rechts gehend erblicken wir zuerst die gewöhnlichen Mauerzinnen — auch Tempelgiebel, wie dort ein Grabmal —, auf denen fast lauter gleiche Steinwerfer und Lanzenschwinger postirt sind, mit geneigtem Kopf, in der Rechten, resp. in beiden Händen ihre Waffe zum Wurf erhebend. Unten schleichen drei Belagerer mit den Schilden sich deckend an die Mauer. Es folgt oben das Opfer in Gegenwart des Königs (vgl. dazu *ἀσπίς* 247) und eine nach rechts bewegte Kriegerreihe; unten sehen wir einige ins Thor eindringen, dann wiederholt sich die Gruppe der drei an die Mauer schleichenden Krieger. Oben setzt sich die Soldatenreihe fort, bemerkenswert durch die historisch treuen Sichelschwerter, ein Feldherr spricht sie an, dann bewegt sich ein Zug nach rechts hinab, dem ein anderer von rechts kommender und ebenfalls hinabdrängender Zug begegnet — zwischen beiden wieder ein auffordernder Feldherr. Unten wiederholt sich die Scene der ins Thor Eindringenden, endlich oben und unten Fliehende mit Pferden und Eseln. Der, wie man sieht, wieder in dem bekannten orientalisirenden, episch-realistischen Stil zur Darstellung gelangte Moment ist bei weitem interessanter als der entsprechende auf dem Nereidenfries. Dort waren die billigsten Mittel angewandt: lange Kriegerreihen, Mauerzüge, Leitersturm, aber zu einer wirklichen Weiterbildung der von den asiatischen Vorbildern dargebotenen Elemente hatte es der Künstler kaum gebracht — hier ist durch die Parallelerzählung der Vorgänge in und vor der Stadt ein Neues in die Darstellung gekommen; der epische Stil wird von gebildeter griechischer Hand zu künstlerischem Aufschwung gebracht, welchen die Monotonie der

asiatischen Behandlungsweise behindert hatte. Die Stadt wird eben angegriffen, Steinschleuderer können von den Zinnen herab den Ansturm nicht mehr bezwingen — es wird beschlossen einen Ausfall zu machen, und während ein Teil der Einwohner zusammen mit den Landbewohnern der Umgegend sich davon macht, sendet der König, für das Gelingen des Unternehmens ein Opfer veranstaltend, sein Heer hinab vor die Festung. Das ist immerhin eine kleine Geschichte, die aber der Künstler nicht gar zu episch hintereinander uns vorerzählt, sondern möglichst auf einen, ganz geschickt dargestellten, Moment concentrirt. Gleichzeitig sehen wir den Ansturm, die Verteidigungsmassregeln auf den Zinnen, das Opfer des Königs, das ausziehende Heer und die Flucht der Ängstlichen. Nicht nur die ganze Scenerie wird so interessanter, sondern rein künstlerisch auch die crasse Monotonie vermieden. Die Mauern sind durch eine Anzahl von Einzelscenen belebt und die Kriegerreihe wird besonders durch den beim Hinabstieg sich bildenden Winkel angenehm unterbrochen.

Die Darstellungen des Nereiden- und des Gjölbaschimonuments mögen uns als Vertreter der grossen Klasse lykischer Kampffriese genügen, welche stets in gleicher Weise teils bei Reihenkämpfen teils bei Festungsbesürmungen im Gegensatz zum attischen Gruppenstil die assyrisirende, realistische Manier zur Anwendung bringen: so vgl. den Sarkophag bei Texier *As. min.* III, pl. 173, die verschiedenen von Fellows, *Lycia* erwähnten Denkmäler und die bei Michaelis *Ann.* 1875, 104 ff. genannten. Im Dienste der lykischen Grossen treten sich hier der importirte Gruppenkampf und der asiatische Massenkampf gegenüber; nur leise vermag dieser, zur Schilderung geschichtlicher Ereignisse vorgezogen, seinen Einfluss auf jenen auszuüben, noch schützt den feindlichen Eindringling genügend der starke Schild des Idealismus, dessen Stil selbst bei einem historischen Stoff am Nikefries seine Stelle gefunden hatte.

➤ Ihre Auferstehung feiert die realistische Kampfdarstellung in der römischen Kunst. Es ist naturgemäss, dass sie hier aus denselben Grundlagen hervorgewachsen ist, wie in den Zeiten des asiatischen Reiches. Der despotische Staat tötet politisch das Individuum und freut sich der Massenwirkung seiner ge-

waltigen Heerscharen; so schafft er auch eine Kunst, die dem Individuum Feind ist und gern in Massen arbeitet. Die griechische Kunst, sahen wir an den Darstellungen von Kämpfen, giebt nach homerischem Vorbild dem Individuum sein Recht; sie verleugnet trotz ihrer Naturwahrheit die Massenform, um die eigene Wahrheit zu retten, sie war die Kunst eines anti-despotisch und poetisch angelegten Volkes. Aegypter und Assyrer dagegen liebten die Massenwirkung, wie in ihrer ganzen Cultur, so in den künstlerischen Darstellungen von Kämpfen; in der Masse verschwindet das Individuum und in der Masse, in der Chronikarbeit findet der prosaisch-nüchterne Sinn, welcher solchen Culturen leicht anhängt, besser seine Befriedigung. Auch das römische Weltreich unter den Kaisern war ein despotischer Staat und auch dieses bildet die Kampfdarstellungen, die seinen Ruhm verherrlichen sollen, in der Massenform. In der wirklichen, wie in der künstlich nachgebildeten Schlacht sucht der Grieche durch persönliche Tüchtigkeit, der Orientale und der Römer durch die Masse zu wirken.

Aber es ist ja nicht nur derselbe Culturcharakter, aus dem in der orientalischen und römischen Kunst die Form des Massenkampfes sich erklärt, sondern auch thatsächlich dieselbe Quelle, dem sie entspringt. Das assyrische Reich setzte sich im persischen fort — sein despotischer Charakter, durch Alexanders Thaten als ein Culturelement in das neue Reich aufgenommen, findet, wie der ganze Hellenismus, wiederum seine Fortsetzung im römischen Weltreich: also der Gedanke des Despotentums, durch die orientalischen Staaten in die antike Welt gebracht, durch den Hellenismus mit der abendländischen Cultur vereinigt, erreicht seinen höchsten Ausdruck im römischen Kaiserthum. Ihn begleitet stets der ausgesprochene Hang zu triumphaler Verherrlichung; denn er zieht die dienenden Unterthanen in langen, feiernden Reihen dem absoluten Herrscher zu. So wird die Triumphalkunst ein charakteristischer Bestandteil despotischer Culturen. Vom Orient geschaffen, vom Hellenismus übernommen, überträgt sie sich direkt dem Römertum. Die Massenschilderung aber ist die natürliche Form einer Triumphalkunst, welche das Individuum unterdrückt und die Parallelreihe

zum spezifischen Ausdrucksmittel erwählt — sei es behufs pomp-artiger Aufzüge oder zur Schlacht anrückender Heere.

Somit erweist sich der Massenstil in Kampfschilderungen auch für die römische Kunst in letzter Linie als Ausfluss desselben asiatischen Geistes, der in den lykischen Monumenten noch direkter wirkend, den grossen Reichen des Ostens seine Entstehung verdankte. Und wir können in der That die Fäden noch verfolgen, welche so von der römischen Kaiserkunst über den Hellenismus nach dem Orient hin sich ziehn. Wie die architektonische Triumphalkunst Roms ihre Vorbilder aus dem hellenistischen Osten holt, der wiederum altorientalische Elemente in sich aufgenommen hat, so können wir auch, den realistischen Bestandteilen trajanischer Kampfdarstellungen nachgehend, an vereinzelt Monumenten der hellenistischen und frührömischen Epoche verfolgen, wie sowohl Reihenmotiv als Hervorhebung localer Elemente immer mehr in den Gruppenkampf eindringen, den sie nur ganz allmählig zu verdrängen im Stande sind. So sehen wir auf der Alexanderschlacht der casa del Fauno, der Copie eines späterhellenistischen Bildes, welche im Vordergrund wesentlich nur die berühmte von Alexander bis zum Dariusgespanne reichende Einzelszene zeigt, im Hintergrunde das Reihenmotiv sich schon stark bemerkbar machen. Weiter — dazu kommen die hier wie dort nicht weniger charakteristischen Bäume — in den Kampfdarstellungen des Julier-Denkmal von St. Remy, deren Verhältnis zur hellenistischen Kunst wir später betrachten werden, hat in derselben Weise die Kriegerreihe schon eine gewisse Bedeutung erlangt. Wir werden in einem anderen Zusammenhange diese Monumente genauer analysiren — hier sei nur die Thatsache genannt, dass sich die Reihenbewegung auf den trajanischen Reliefs deutlich bis zum Hellenismus zurück verfolgen lässt. An hellenistische Schöpfungen aber — das alles wird uns später noch klarer werden — knüpft das römische Triumphalrelief an: nicht an die römische Malerei, wie einst Philippi, Abh. der sächs. Ges. d. W. VI 247 zu erweisen versuchte.

Zum ersten Male innerhalb der römischen Kunst in grösserer Ausdehnung verwendet treffen wir die Kriegerreihe an

jenen trajanischen Reliefs, welche in vier Teile zerschnitten an den Constantinsbogen übertragen worden sind (Bartoli arcus triumph. 42—45). Das Relief war unterdessen ein anderes geworden; tief nach hinten gehend erlaubte es eine malerisch-perspektivische Illusion, wie sie der früheren silhouettenreineren Behandlung unmöglich gewesen war: so finden wir die Kriegerreihe — wie einst auf den lykischen Reliefs durch attische Formgebung, veredelt — hier im Gewande hellenistischer Technik wieder, welche dem Parallelismus gern die Richtung des perspektivischen Hintereinander statt der des Nebeneinander giebt. Drum passt nun auch die Reihenbewegung, passen die Bäume im Hintergrund, welche uns an die der Alexanderschlacht und des Julierdenkmals erinnern, besser in die Composition des Reliefs, das in der Ausbildung der Perspektive dem Realismus einen Schritt entgegen that. War es in seiner älteren Form durch den reinen Idealismus vor den Gefahren solcher Einflüsse genügend geschützt — jetzt, ein anderes geworden, vermochte es die Vorboten des Realismus nicht mehr abzuwehren, die sich so allmählig einzudrängen verstanden hatten. Nun waren die Bedingungen erfüllt, die der barbarischen Kampfdarstellungsform zu ihrem endlichen Siege über den rein griechischen Idealismus verhelfen sollten.

Und der Realismus wusste sich schnell sein Terrain zu gewinnen. Noch auf diesen Reliefs von einem gewissen Schimmer idealistischer Kunstweise umgeben, noch neben sich manchen Einzelkampf duldend, drängt er doch schon stark in den Vordergrund — aber bereits auf der Trajanssäule, welche das Bild breiter auseinander ziehend die Reliefftechnik schon auf dem Wege ihrer Decadenz zeigt, stellt er sich uns im Vollbesitze seiner Herrschaft dar. Schon was die realistische Andeutung der Landschaft und ähnlicher Dinge betrifft, scheut sich die Trajanssäule vor nichts mehr — nicht nur Flüsse mit Brücken, nicht nur Wälder, nicht nur Festungsbauten bietet sie, wie die Reliefs des Ostens, ja sogar das Wetter und die Tageszeit sucht sie, wenn auch immer noch in idealisirender Form, anzudeuten: die Anwesenheit Jupiters (Pl. 49 Fröhner) heisst Gewitter, die der Luna (62, 63) Mondschein. Wie sich in

solchen Sachen selbst bei realistischen Absichten eine gewisse Kenntnis wenigstens jener idealistischen Form zeigt, welche der Kunst auf ihrem langen Wege durch Griechenland in Fleisch und Blut übergegangen war, so ist auch der Schöpfer der Trajanssäule stellenweise künstlerisch genug, um nicht in die Monotonie der Reihenbewegung allzusehr zu verfallen, wie sie altorientalischen und teilweise auch lykischen Monumenten eigen war. Er wirft oft die Kriegermassen tüchtig untereinander und lässt sich gern noch im wilden Tosen der Schlacht von Motiven des Gruppenkampfes leiten — was den faulen Orientalen so reizte, die Bequemlichkeit des Parallelismus, er will sie nicht und müht sich wirklich anerkennungswürdig ab im Einzelnen zu interessiren; ja, bei Pl. 144 angelangt, überkommt ihn plötzlich eine Erinnerung guter alter Zeit, und vor unsern Augen stehen mitten in der Massenschlachtereier vier Einzelkampfgruppen, so gut gedacht, wie sie ein historischer Bildermacher nur denken konnte. Das ist aber doch immer Ausnahme: die hunderte von Kriegern, die sich sonst, so oft im Verlaufe des langen Streifens eine Schlacht an die Reihe kommt, in Massenhaufen mit der typischen ausholenden Bewegung gegenübertreten, haben keine Ursache sich in interessantere Stellungen zu wagen; nur durch ihre Masse erreichen sie eine bestimmte Wirkung. Die im realistischen Stil so beliebten Schlachtaufmärsche fehlen drum auch hier nicht: Pl. 96 zeigt eine Kriegerreihe in der für das perspektivische Relief charakteristischen schrägen Linie — Pl. 97 die in gleichem Schritt anrückenden Belagerer einer Festung, welche, an lykische Weise erinnernd, von den Schilden fast verdeckt werden. Häufiger finden sich grosse triumphartige Aufzüge, die dem Künstler die willkommene Gelegenheit geben, jede einzelne Truppengattung (z. B. 61 ff) uns deutlich vor Augen zu führen, worin er sich ebensowenig genug thun kann wie einst der Assyrer. Am beredtesten natürlich wird er bei den Schilderungen von Festungskämpfen. Oft mit ziemlich kühner Perspektive gruppiert sehen wir die Belagerer mit allen möglichen Maschinen an ihr Werk gehen (Pl. 53, 97, 125, 146) — doch man vergleiche nur mit orientalischen Darstellungen hinsichtlich des gewaltigen Unterschiedes in der Freiheit der

Bewegungen z. B. die Tafel 53, wo Dacier, zu einem Belagerungsheer eilend, im Fluss versinken, sodass auch eine reiche Schilderung des Terrains an dieser Stelle nötig wird. Nicht wie dort ragen langweilig Reihen von Köpfen über das Mauerwerk hervor — hier sehen wir lebendige Kraft in den Steinwerfern; kaum einer gleicht dem andern. Aber auf das Einzelne einzugehn, hätte wenig Nutzen; denn bei alledem werden wir, blicken wir den ganzen Streifen entlang, gar wenig Reichtum in den Motiven finden. Im ersten Augenblick zieht uns wohl das anscheinend wechselvolle Bild an — aber sehen wir näher zu, so scheint dasselbe, was uns eben so verschieden dünkte, doch wieder einerlei zu sein, ein Hin- und Herdrehn weniger Ideen — jedoch alles entschieden von einer äusserst geschickten Mache.

Mit den assyrischen Reliefs haben diese römischen nicht bloss den Realismus des Massenkampfes, den der Landschaft, sondern auch den der unverhohlenen Darstellung von grausamen Folgen der Schlacht gemeinsam. So spielt überhaupt das Motiv des Gefangenen eine grosse Rolle und auf Pl. 103 sehen wir sogar den Typus des um Gnade Flehenden zu einer Massenwirkung benutzt. Eine noch grössere Rolle spielt der Tote, wie er in den verschiedensten Situationen, meist nur raumfüllend, auf dem Schlachtfeld angetroffen wird. Der Grieche machte nur sparsam von diesem Motiv Gebrauch und benutzte die Gefallenen als Mittelpunkte von Kampfgruppen — hier zerstreuen sie sich, wie beim Assyrer, ohne Concentrationskraft, mehr oder weniger gedrängt, über den weiten Boden des Kampfplatzes. Nur einmal, auf Pl. 149, werden wir an jenes griechische Motiv erinnert, das hier recht bezeichnend in den Massenstil übersetzt ist: statt eines Gefallenen liegt ein Haufe von solchen zwischen zwei anrückenden Heeren, welche die Stelle der Zweikämpfer einnehmen. Auch die Arten des Todes beschreibt unser Künstler mit der ihm eignen Genauigkeit. So bringt er gar oft die Scene vor, wie Römer die abgeschlagenen Köpfe von Feinden frohlockend hochhalten (48, 98, 178), oder er zeigt dieselben auf Stangen vor einer Festung aufgespiesst (79) — das interessanteste Todesmotiv aber ist der öfters dargestellte Selbstmord, der

ja bekanntlich in den pergamenischen Gallierdarstellungen zum ersten Mal künstlerisch verwertet worden war. Es handelt sich hier nicht nur um Einzelselbstmorde, wie sie unsicher auf Pl. 91 und 125, sicher auf Pl. 171 vorliegen, sondern auch um den Massenselbstmord von Pl. 154, 155: die Feinde haben ihre eigene Stadt angezündet, ihre sämtlichen Bewohner geben sich den Tod, einige sinken schon in den Armen der Kameraden zusammen. Das sind so die letzten Früchte des realistischen Reliefstils, der selbst in den Sitten der fernen Barbaren historisch treu sein will, ohne aus ihnen plastisch künstlerische Motive gewinnen zu können, wie es einst die Pergamener gekonnt hatten. Wahrheit im Inhalt und Wahrheit in der Form — das ist jetzt die alleinige Parole.

Es sind im Wesentlichen dieselben Elemente, aus denen sich einst die assyrischen und aus denen sich jetzt die römischen Kampfdarstellungen zusammensetzten. Auch die Aurelssäule (vergl. Bartolis manirierte Publikation) bringt in ihrem langen Bildstreifen wenig Neues zu der Trajanssäule hinzu. Interessant ist nur den Fortschritt des Realismus zu beobachten. Die landschaftlichen Andeutungen nehmen einen noch grösseren Raum ein. Genügte dort Jupiters Anwesenheit zur Bezeichnung des Gewitters, so wird hier in der bekannten Scene der Pl. 15 der Regen, wie ihn der Wind mit sich bringt, selbst dargestellt. Flüsse (25), Gewächse (19), Felsen, Häuser, Mauern machen sich immer breiter; die Terrainverhältnisse werden genauer angegeben. Auf Pl. 25 erzwingen sich die Römer den Flussübergang, sodass die Feinde von zwei Seiten eingeschlossen werden, Pl. 19 stellt eine Capitulation am Flussufer dar. So wird nicht nur die Schlacht, sondern die Strategik selbst im Bilde vor Augen geführt: man hat sich am weitesten entfernt von echtem, künstlerischem Interesse am Wesen des Kampfes, vor lauter Wahrheitsdurst beginnt man zu lehren, statt zu dichten. Das lag in der Natur des Realismus; schon das von Mancinus ausgestellte Gemälde der Eroberung Karthagos (Plin. n. h. 35, 23) musste in ähnlichem Geschmack gearbeitet sein, wenn er an ihm dem Volke die einzelnen strategischen Operationen erklären konnte. Ebenso gewinnt nun

auch das Reihenmotiv noch mehr an Bedeutung: man blicke auf die monotone Reihe Knieender (12), die den Flussübergang verteidigen, auf die parallel hintereinander stehenden Bogenschützen (14), auf die Züge der Belagernden (36). Am meisten zu Gute kommt diese Steigerung des Realismus dem Bestreben in der Schilderung barbarischer Sitten historisch treu zu verfahren: die germanischen Frauen mit ihren Kindern -- die sympathischsten Figuren der ganzen Darstellung -- spielen eine ehrenwerte Rolle, es sind die Verwandten der Florentiner trauernden Germanin, die einmal hier sogar selbst copirt ist.

Ein Blick auf den Septimiusbogen überzeugt uns, wie sehr sich bald der Fluch der Monotonie lähmend über die Entwicklung der realistischen Kampfdarstellung breitete: es werden die erstarrten Szenen der Belagerung, Flussüberschreitung, Capitulation etc. in hoher Relieftafel mit breiter Perspektive nur mosaikartig neben- und übereinander gesetzt, erstarrter Realismus aber ist widerwärtig. Auf Relief A (Bartoli) das die Entsetzung von Nisibis darstellt, sehen wir die dichtgedrängten Scharen der Römer den Berg hinaufdringen; die vordersten sind schon mit den Feinden handgemein geworden; leere Räume werden mit Gefallenen oder Flihenden ausgefüllt; links oben ist eine allocutio eingeklebt. Einzelheiten interessiren ebenso wenig wie auf den Tafeln B und C, welche Belagerungen von Städten in gewohnter Weise darstellen. Das Mosaikartige der Composition -- sie setzt sich nunmehr ähnlich aus Szenen zusammen, wie das attische Relief aus Gruppen -- wird besonders auf Tafel D klar (Ov. Gesch. d. Pl. Fig. 160). Vier Bilderstreifen sind übereinander gesetzt: solches ist die letzte Stufe des sich etagenförmig erhöhenden Reliefs, auf dessen asiatische Herkunft wir oben bei Besprechung des Gjölbaschifrieses aufmerksam machten. Die erste Zone zeigt ganz abbreviaturartig die Überschreitung des Euphrat und Übergabe von Ktesiphon, dessen Parlamentäre mit der römischen Colonne vor ihren Mauern an Langweiligkeit wetteifern. Noch langweiliger ist die zweite Reihe, welche die Unterwerfung der Parther in bekannter typischer Weise darstellt. Der dritte und vierte Streifen sind mit Ausnahme eines kleinen Teils, auf dem der

Tigris angedeutet ist, nach überkommenen Vorbildern so zusammengenommen, dass oben die Festung Seleukia mit Verteidigern und Flüchtigen, unten die Belagerer vorgeführt werden. Wie kraftlos aber sind diese alten typischen Szenen geworden, vergleicht man sie etwa mit denen des Gjölbaschifrieses!

Noch ein Stück weiter hinab führen uns die Reliefs, welche über hundert Jahre später, die Kämpfe mit Maxentius darstellend, an den Constantinsbogen gesetzt wurden. Auf dem einen sehen wir rechts eine Festung mit Mauern und Türmen angedeutet, die Feinde stehen lanzenschwingend an den Zinnen, einige haben es auf einen Römer abgesehen, der im bekannten Typus an der Mauer hinschleicht — einer fällt eben „einem Taucher gleich“ kopfüber herab, ganz an Assyrisches erinnernd. Von links nahen die Belagerer, alle gleichmässig zur Mauer emporblickend — die vordere Reihe stösst ganz unverständlich ihre Lanzen nach unten, die hintere besteht aus Bogenschützen. Noch verkümmerter erscheint die Darstellung des anderen Reliefs, welches — im Anschluss an eine ebensolche typische Scene römischer Kunst — den Untergang der Truppen des Maxentius im Tiber vergegenwärtigen soll: sowohl die am Fluss befindlichen Fusssoldaten und Reiter als die Ertrinkenden wiederholen constant wenige Figurentypen (Bartoli arc. triumph.) Was hier die grosse Schmalheit der Streifen verbot, die übliche Andeutung der Perspektive, erkennen wir in seiner letzten elenden Gestalt an den Reliefs des porphyrnen Helenasarkophags in der sala a croce greca: man setzte einfach Figuren, die man irgendwo copirte, in Reihen übereinander. Die vier Seiten des Sarkophags zerfallen wesentlich in je zwei solcher Zonen, von denen die oberen aus lanzenwerfenden Reitern, die unteren aus mehreren Verwundeten und Gefangenen bestehen, — Typen, die man vorfand, copirte, nebeneinander setzte, indem man so die Vorstellung eines Kampfes erreichen wollte.

Damit endet der Abriss einer Entwicklung des realistischen Kampfdarstellungsstils, der Kreis ist geschlossen, man ist beim assyrischen Standpunkt wieder angelangt. Blicken wir noch einmal zurück. Von Asien geboren, herrschsüchtig veranlagt, versuchte jener Stil dem griechischen Idealismus seine Macht

zu entreissen, ruhmvoll aber schlugen ihn die Griechen vom eigenen Lande zurück und beschränkten ihn auf seine engere Heimat. Dort wartete er, bis er seine Zeit gekommen glaubte. Als der attische Stil nun seinerseits siegreich nach Asien vordrang, trat er ihm in Lykien schroff entgegen: aber noch konnte er dem Griechen nicht standhalten, der seinen Einfluss immer weiter ausdehnte. Was er im offenen Kampfe nicht vermochte, glückte ihm durch allmähliges Einschleichen. Die hellenistische Welt war gegründet, seine Zeit war da und geschützt von dem Gedanken des Despotismus, welcher — sein höchster Patron — mit ihm bisher in den Perserkriegen das Loos geteilt hatte, zog er von Asien über die Reiche der Diadochen nach Rom. Da blühte sein Glück und kräftig in dem ihm günstigen Boden wurzelnd, diktirte er der Kaiserkunst ihre Bahnen, bis die Fäulniss, deren Keim in ihm steckte, ihn zerfressen hatte samt seinem Patron und seinem neuen grossen Reiche.

## Die Kampfgruppe.

Von der Form des Massen- zu der des Gruppenkampfes geht es nicht in einem Schritte: es giebt Zwischenstufen. In den Massenkampf können Einzelgruppen eingeschaltet — die Einzelgruppe kann durch Vervielfältigung der beiden Seiten dem Massenkampf genähert werden. Trotzdem wird eine theoretische Trennung dieser beiden Stilklassen niemals Schwierigkeiten verursachen, da in der Zuerteilung der betreffenden Darstellungen wohl gegenüber den Begriffen Gruppe und Masse ein Schwanken denkbar wäre, nicht aber gegenüber den eigentlichen unterscheidenden Kennzeichen, der zu Grunde liegenden dramatisch-idealistischen oder chronikenhaft-realistischen Anschauungsweise, deren concrete Ausdrucksmittel jene Formen nur sind. Dort bleibt die künstlerische Schönheit, hier die naturgetreue Wahrheit das höchste Ziel.

Das Ziel der Wahrheit, der möglichst getreuen Naturnachahmung, war das gemeinsame Charakteristikum der soeben in ihrer Entwicklung betrachteten Monumentenklasse. Der Künstler sah in der Natur das Gewühl der kämpfenden Massen — und er bestrebte sich ebenso in der Darstellung den Eindruck der Masse hervorzurufen; er sah dort die langgestreckten Phalangen — und liebte es hier Kriegerreihen im Anmarsch hinter- oder gegeneinander rücken zu lassen; er sah dort die bunte Mannigfaltigkeit der Rüstungen und Waffengattungen — und er setzte alles drein auch hier in der Schilderung derselben ausführlich und genau zu sein; er sah dort, wie sich der Kampf

bald um eine Festung, bald um einen Fluss bewegte, wie das Terrain den Gang der Schlacht bedingte — und er übersäte hier das Bild mit den Andeutungen der bezinnten Mauern, der Flüsse, Wälder, Hügel, er suchte Perspektive zu gewinnen und das Relief zu vertiefen, um den Platz zu erhalten für die episch breite und historisch genaue Vorführung der Truppenaufstellung, der Feldzugspläne, der einzelnen Schlachtoperationen.

Dagegen besteht der Weg des Idealismus gerade in der Entfernung von der Natur, in der Abstraktion. Von den äusseren Eindrücken, wie ja alle bildende Kunst, ausgehend, treibt es ihn nicht der Wirklichkeit entgegen, sondern von ihr weg, sich seine eigne Welt zu schaffen. Das aber ist das wahrhaft Künstlerische, parallel der Naturschöpfung aus der eignen Phantasie heraus, mag sie im Grunde auch von aussen befruchtet sein, einen Bau aufzuführen, der von der selbstschöpferischen Kraft durchdrungen ist. Solches thaten die attischen Künstler. Sie nahmen von der Wirklichkeit nur das Motiv des Kampfes und entwickelten darauf ihre eigene bunte Welt von künstlerisch interessanten, heftig bewegten Körperstellungen. Das alleinige Interesse an deren Fortbildung, welches sie das wirkliche Aussehen einer Schlacht ganz vergessen liess, empfahl ihnen die Form der Einzelgruppe, des abstrahirten Teiles der Schlacht, die ihnen in ihrem engen Rahmen gestattete alle Schöpfungskraft an die Ausbildung der höchsten Körperbeweglichkeit zu setzen, welche sie so zugleich motivirte.

Ist dieses die kunsttheoretische Entstehungsursache der Form des Gruppenkampfes, so haben wir uns nun auch nach der kunstgeschichtlichen zu fragen. Wie geschah es, dass sich das Gruppenprinzip herausbildete?

Kampfgruppen im Allgemeinen gab es natürlich immer schon, auch in der orientalischen Kunst. Sie waren bei der Darstellung einer wirklichen Schlacht schwer zu umgehen. Ein nur flüchtiger Blick auf die assyrischen Reliefs bringt uns deren viele, sogar in manchen Typen, die uns aus der späteren griechischen Kunst geläufig sind. Wir sehen oft den knieenden Besiegten in seinen verschiedenen Arten, den sitzenden Ver-

wundeten, den Hinsinkenden, den Vornüberstürzenden, den auf dem Rücken liegenden Gefallenen mit nach unten gewendetem Kopf u. s. w. — eine Menge von Stellungen, wie sie der aus dem Vollen schöpfende Naturalismus schneller, aber unkünstlerischer schuf, als der langsam arbeitende Idealismus. Wenn nun gar Raumbedingungen, z. B. die kleine Fläche eines geschnittenen Steins u. ä., die möglichste Beschränkung der Figuren vorschrieben, gewinnt solch orientalisches Werk oft grosse Ähnlichkeit mit einer griechischen Kampfgruppe. So scheint der bekannte mykenische Siegelring (Schliem. 335) zunächst ganz aus der Entwicklung herauszufallen: er zeigt eine Kampfgruppe wie sie — der Composition nach — die ausgebildetste griechische Kunst nicht anders machte. Den Mittelpunkt bildet ein knieender Besiegter, um den sich zwei Krieger streiten, während ein vierter verwundet am Boden sitzt. Aber der Ring ist eben nicht griechisch, wie schon seine Technik zeigt; der orientalische Künstler nahm aus seinem Typenvorrat (und die Analoga finden sich leicht) die betreffenden Figuren und setzte sie zusammen, soweit er Platz hatte; solcherlei Vorbilder ahmte dann der einheimische Steinmetz auf seinen rohen Grabsteinreliefs nach (vgl. Schuchhardt Schliemann S. 194 ff.). Mehrere Steine gehören in dieselbe Klasse, sei es dass sie asiatisirenden oder aegyptisirenden Fabriken entstammen, z. B. die mykenischen Schliemann n. 254 und Helbig Homer Fig. 919, der kyprische Cesnola pl. 36, der Inselstein Furtw. — Löschcke myken. Thong. T. E 30. Sie alle und viele andere zeigen die dem Orient — denn auf ihn scheint doch nun einmal diese ganze Kunst zurückzublicken — eigentümlichen naturalistischen Stil, der zwar Figuren in heftig bewegten Stellungen schafft, aber ohne die stramme Durchbildung, welche auch der ältesten griechischen Kunst eigen ist.

So gab es zwar schon im Orient Kampfgruppen, aber nur soweit es die Composition von selbst mit sich brachte oder soweit es der Raum nötig machte — jedenfalls gab es noch kein Prinzip in der Anwendung derselben, wie es uns auf den griechischen Darstellungen entgegengetreten war. Um das Prinzip zu schaffen, musste das Individuum eine ungleich

grössere Bedeutung gewinnen, als es in der Massenvirtschaft des Orients möglich war: es musste der Grieche in die Entwicklung eingreifen. Die erste künstlerische That des Griechentums von epochaler Tragweite, die homerischen Gedichte — sie haben diese Aufgabe erfüllt, haben dem Individuum sein Recht gegeben.

Der homerische Krieger ist im Allgemeinen schon seiner Rüstung nach nicht geeignet als einer unter Tausenden in der Masse aufzugehn: er ist ganz Hoplit und auf seine persönliche Tüchtigkeit ist alles gesetzt. Wenn statt der Schlacht nicht gar die Monomachie zweier Haupthelden vorgezogen wird, so setzt sich ihre Entscheidung doch oft aus solchen zusammen. Die wichtigsten Waffen sind Waffen des Nahkampfes — und je weniger Fernwaffen, desto weniger Massenkampf. Darum neigte zu letzterem das orientalische Kriegswesen mit seinen zahlreichen Bogenschützen und Steinschleudern mehr als das griechische, bei dem zu allen Zeiten der Hoplitenkampf den Kern der Schlacht bildete.

Aber durch diese Thatsache wird das künstlerische Verdienst Homers nicht etwa geschmälert: was er giebt, ist durchdrungen von selbstgestaltender poetischer Phantasie. So hat er das Princip des Gruppenkampfes, wie wir oben schon anzudeuten hatten, bereits bis zu einem Grade ausgebildet, der erstaunlich ist in Anbetracht, dass dies hier zum ersten Male geschehen. Drum ward er, wenn je in einem Punkte, hierin der Griechen Bibel. Die Kampfmotive, welche er in überwältigender Fülle geschaffen, — sie in ihrer Sprache auszudrücken, brauchte die bildende Kunst eine lange Zeit; ja um überhaupt die künstlerische Durchdringung des Gruppenprinzips auf der Stufe, auf welcher sie bei Homer steht, zu erreichen, hatte die Kunst einen weiten Weg noch zu gehn. Was für die Schöpfer der attischen Friese die Vertiefung in die künstlerischen Aufgaben des bewegten Körpers bedeutete, das war für Homer die Vertiefung in die poetische Erscheinung jedes seiner Krieger. Wenn er aus dem Schlachtgewühl einzelne Gruppenkämpfe herausnimmt, sie bis auf jeden Gang des Kampfes, bis auf die Waffen und ihre Vorgeschichte beschreibt, so interessirt er uns für jede einzelne Persönlichkeit und ihre Schicksale — wir blicken nicht mehr auf ein wüstes Durcheinander wild kämpfender

Massen, wir sehen Menschen, wir sehen in ihre Seele hinein, wie jede ihr eigengestaltetes Leben hat, wie jede mit ihrem vielverschlungenen Schicksal hier dem eisernen Gesetz des blutigen Krieges verfallen ist. Die einzelnen Gruppenkämpfe aber stellt er selten ohne Verbindung nebeneinander, wir werden geschickt von einer Scene zur anderen hinübergeleitet, sei es, dass die so häufig angewendete Form der *ἀπλοσία* dies ermöglicht (cf. E 675, 703. Z 5. Θ 272. Λ 301. Π 693), sei es andere Mittel, wie z. B. das Motiv kämpfender Brüder mit ungleichem Schicksal oder das Fehlgehen des Schusses (cf. Δ 487 ff.). Wie die Gruppe selbst, so dient auch eine solche Anreihung von Gruppen der poetischen Vertiefung des Schlachtgemäldes: fast jede Verwundung erscheint wie eine Schuld, der die Rache folgt, die selbst wieder eine zu rächende Schuld in sich schliesst. So wird aus dem Kampfgetümmel ein Bild von tiefster, ethischer Durchgeistigung, ein Bild voller persönlicher Erlebnisse.

Homer hatte das Signal zu der neuen Kunstweise gegeben — und bald bemerken wir auch in der bildenden Kunst die ersten Regungen zur Ausbildung der Gruppencomposition in der Form, die wir als den Ausdruck echtgriechischen Geistes aufzufassen haben. Die Anfänge der griechischen Kampfgruppe — wenn man bei einer allmäligen Herauentwicklung überhaupt von Anfängen reden kann — haben wir da zu suchen, wo uns zum ersten Mal eine in sich fest geschlossene und im Gegensatz zum üppigen Naturalismus östlicher Kunst fast stilisirt zu nennende Kampfcomposition entgegentritt, welche infolge des gesteigerten Individualisirungstriebes den Wert der Einzelfigur um ein bedeutendes erhöht. Diese gehobene Bedeutung der Einzelfigur und diese feste Umgrenzung der Einzelgruppe sondern aus der grossen Masse bestimmte Kampfmotive als die ausdrucksfähigsten aus, dieselben kehren ständig wieder und so beginnt von hier eine Geschichte der Kampftypen.

Gehen wir den Spuren einer solchen Auffassungsweise nach, so werden wir in das Land homerischer Kunst gewiesen, nach Altionien; wir stossen auf folgende von der altionischen Kunst abhängige, in ihrem Darstellungs- und Ornamentalsystem eng zusammengehörige Monumente;

- 1) der rhodische Euphorbosteller,
- 2) die melische Zweikampfvase,
- 3) die klazomener Sarkophage.

Der Euphorbosteller (Baum. Denkm. d. klass. Alt. Fig. 784) zeigt uns die echt griechische Kampfgruppe von orientalisirendem Füllornament umringt: der homerische Geist hat ihr Gestalt gegeben. Ein Individualisierungstrieb ist nicht zu verkennen; mit Liebe ist jeder einzelne Held ausgemalt und durch die an homerische Namen anknüpfenden Beischriften ist versucht, jedem einzelnen auch seinen persönlichen Stempel aufzudrücken. Ob die Scene wirklich von Homer geschildert war oder nicht, war dem Maler gleichgiltig, wie es uns ist: es genügt, dass er Interesse an der Einzelfigur offenbart. In homerischem Geiste ist auch die ganze Scene gestaltet: der Kampf um den Gefallenen ist dort wie hier ein stehender Typus. Und wie selbstbewusst treten die Helden sich gegenüber:

*καὶ ῥ' ἐγγὺς στήτην διαμετρητῶ ἐνὶ χώρῳ σείοντ' ἐργείας* (I 344).

Den Antinaturalismus, welchen die Darstellung atmet, fühlen wir recht deutlich. Alles ist unter das stilisirende Gesetz der Symmetrie gestellt, wenn wir unter Stilisirung ein Verfahren verstehen, welches naturnachahmende Darstellungen oder Bestandteile von Darstellungen unter dekorative Gesetze, rhythmische Raumgesetze bringt. Wie die Verkörperung der Idee des Kampfes selbst tritt uns die Gruppe geschlossen entgegen, durch ihren griechischen Charakter klar sich abhebend vom orientalischen Rahmen. Die Symmetrie ordnete die Bewegungen. Der eine Kämpfer präsentirt sich von vorn, der andere von hinten; wodurch es möglich wurde, die nach aussen gebogenen Arme wie die nach innen gerichteten Schilde sich genau entsprechen zu lassen. Unten bilden die Kniewinkel der gleichmässig heraufgezogenen Beine des Gefallenen die Mitte — er liegt zwar auf dem Rücken, aber die Brust zeigt sich doch in Breitansicht, wie auch die Brust des linken und der Rücken des rechten der im Profil stehenden Helden. Das gebot die Vermeidung von Verkürzungen, der Oberkörper giebt sich natürlicher von vorn, resp. hinten, alles andere natürlicher von der Seite: und so ist auch der Vogel gebildet, der den einen Schild schmückt. Aber solche Primitivitäten vermögen nicht den geschickten Eindruck des

Ganzen zu verderben, fallen nicht ins Gewicht gegenüber der ornamentalen Wirkung, die das Bild hervorbringen soll und wirklich ganz gut hervorbringt.

Recht bezeichnend ist, wie so der homerische Geist die Idee, das Gesetz der Stilisirung aber die Form unserer ersten reingriechischen Kampfgruppe bestimmt.

Während uns hier das Werk eines wirklich denkenden und künstlerisch begabten Malers vorliegt, können wir dies von der melischen Vase nicht behaupten (Baum. Fig. 2086) — doch ist sie nicht weniger charakteristisch für die Verwendung der ersten Kampfgruppen. Der Typus ist einfacher. Es ist ein blosser Zweikampf, der einfachste Kampftypus, den es überhaupt giebt. Deutlich fühlte ihn der Maler als für sich berechtigte Einzelszene, er trennte ihn sogar von den beiden erstaunten Frauen, die er seitlich hinzusetzte, durch leistenartige Ornamentstreifen ab. Freilich vermochte er nicht dem Typus wirkliches Leben einzuhauchen; die allgemeine dekorative Wirkung war ihm zu sehr die Hauptsache — so malte er z. B. auch die grossen Schilde, die hier störend den Körper umrahmen, eher als die Arme und so passirte ihm, dass der Schildrand beim linken Krieger über dessen rechten Arm hinwegging. Der Schild war ihm besonders wertvoll als ornamentales Mittel, den übrigen Raum füllte er mit dem gewöhnlichen wirren Kleinornament aus, in die Mitte zwischen die Krieger legte er Waffen, die wohl weiter keine inhaltliche Bedeutung haben.

Mit den melischen Gefässen hängen wieder durch das Dekorationssystem eng zusammen die bemalten klazomener Sarkophage, deren Zahl sich in letzter Zeit besonders durch zwei nach Berlin gekommene (Ant. Denkm. T. 44 u. 46,2 publicirte) Exemplare vermehrt hat. Obwohl durchaus nicht alle gleichzeitig entstanden, schliessen sie sich doch in ihrer Technik so aneinander an, dass wir sie gut mit einem Male erledigen dürfen. Sie sind das wichtigste Material zur Untersuchung über die Entstehung der griechischen Kampfgruppe.

Gehen wir den Typen nach, so bietet sich uns als einfachster der, vom Euphorbosteller bekannte, Zweikampf um den Gefallenen in der einen Form auf den Nebenseiten des grösseren Berliner

Sarkophags Ant. Denkm. 44, in der anderen Mon. d. i. XI 54. Dort liegt der Gefallene zum Unterschied vom rhodischen Teller auf den rechten, weit nach aussen gestreckten Arm gestützt (*ἔρεισαστο χεὶρὶ παρχειῖ γαίης* E 309, Λ'355) — also eine Änderung der Symmetrie zu Liebe, denn nun wird auch die Achse der symmetrischen Darstellung, der Gefallene selbst, symmetrischer gestaltet; der Kopf bildet die Mitte, die Beine und Arme (wie gewöhnlich etwas angezogen) verteilen sich gleichmässiger unter die Zweihämpfer. Dadurch wird ferner die Ungeschicklichkeit der Lage des Euphorbos, der sich an den Helm stösst, gut vermieden. Aus dem Toten aber ist ein Sterbender geworden. Auf dem anderen Bilde scheint der Gefallene (er ist sehr zerstört) den rechten Arm im Knick erhoben und zu Boden geblickt zu haben — eine später recht gewöhnliche Bildung. Das Hauptbild des Sarkophags Mon. XI 53 (Baum. Fig. 934) erweitert den Kampf um den Gefallenen — alles nach symmetrischen Gesetzen — durch ein jederseits nach auswärts gerichtetes Gespann, von einem Krieger gelenkt, dabei ein Diener und der für die ionische Kunst anscheinend charakteristische Hund. Die Krieger sind nach dem damals so häufigen Typus von ihren Wagen abgestiegen, um den Kampf zu Fuss auszufechten: so wartet u. A. auch der Wagen auf Herakles im attischen Hydragiebel. Der Gefallene hat dieselbe Lage wie auf der erwähnten Berliner Darstellung, sein Körper bildet ganz symmetrisch die Form eines M, dessen obere Spitzen die Linke verbindet. Auch sonst die strengste Symmetrie — bis in die Hundebeine und Pferdeköpfe. Immer wieder sehen wir, wie unter den Gesetzen der räumlichen Rhythmik die feste Typik sich herausbildet und die Einzelgruppe gedeiht.

An jeder Nebenseite desselben Sarkophags bemerken wir die einzelne Figur eines mit Schild und fliegender Gewande vor einem allerdings unklaren Gegenstande eilenden Kriegers, der, nach aussen bewegt, sich nach innen umblickt. Entsprechend dem bekannten alten Typus des Laufenden, berühren die inneren Knie fast den Boden. Der Krieger, zumal er das Schwert zu ziehen scheint, muss, das ist klar, aus einer Gruppe stammen, die als Typus schon so bekannt war, dass er (wie an demselben Monument vom Hopliten der behelmte Kopf) von ihr als Teil los-

gelöst und für sich hierhin gesetzt werden konnte. Wir werden diese Gruppe bald finden.

Die Mitte des Hauptbildes des grossen Berliner Sarkophags bildet ein Bogenschütze in derselben Stellung wie der eben beschriebene Krieger, auch nach rechts eilend und umblickend, aber beide Hände flehend ausgestreckt (*χεῖρας παράστας ἀμφοῖν*). Diesen greift von jeder Seite ein ausschreitender Krieger mit dem Schwert an: der linke fasst ihn am linken Oberarm, der rechte an der Brust. Dann folgt beiderseits ein ruhiger, nach der Mitte gewendeter Krieger, ausgezeichnet durch das Schildtuch, wie es gerade auf asiatischen Werken sich findet, noch in lykischer Zeit. Dann wieder ein Zweigespann mit Wagenlenker, das ein geflügelter Dämon besteigt, und neben ihm ein zweiter ruhiger Krieger mit dem Hund.

Wiederum sehen wir die Symmetrie bis zum Extrem durchgeführt: symmetrisch sind die äusseren, schwertschwingenden Arme erhoben, kreuzen sich die Linken und strecken sich die Arme des Schützen empor. Die ruhigen Krieger aber, das ist neu, haben sich nicht wie jene Wagen der Haupthandlung ab —, sondern ihr zugewandt, sie erweitern also das Schema des Zweikampfes, ohne freilich thätig einzugreifen. Auch die an den Wagen stehenden Krieger wenden umblickend ihr Gesicht der Mitte zu.

Die Achse der Symmetrie bildet, das ist das wichtigste, nicht mehr ein Gefallener, sondern ein noch Unverwundeter, nur ins Knie Gestürzter. Zum ersten Mal treffen wir also den Typus des knieenden Besiegten, der für die spätere Kunst so wichtig werden sollte (*ἔστρη γυῖξ ἐριπίον*). Schon in orientalischen Werken ist er weit verbreitet, sei es dass der Angreifer den Besiegten am Arme fasst oder am Schopf, wie bei der bekannten aegyptischen Gruppe des Königs mit dem knieenden Haufen der Besiegten (auf Affen übertragen Perr.-Chip. III p. 759). Ein grosser Unterschied wird zwischen dem Typus des Eilenden und Knieenden nicht gemacht, auch hier berührt das Knie den Boden nicht. Letzterer kennzeichnet sich vielmehr wesentlich nur dadurch, dass der Besiegte vom Gegner schon gepackt wird, also nicht fliehend, höchstens im Lauf ereilt gedacht werden kann. So liegt die Annahme nahe, dass hier nur eine Übertragung des Eilenden, der ja in der

orientalischen und orientalisirenden Kunst so verbreitet ist, auf den Besiegten stattgefunden habe, wobei das Umblicken unnötiger Weise mit übernommen ist. Ursprünglich giebt es jedenfalls nur einen allgemeinen orientalischen Typus des Knieenden.

Hatte sich aber der Künstler entschlossen, diesen Knieenden einmal statt des Gefallnen in die Mitte der Composition zu setzen, so war er gezwungen (gleichviel ob man die Dolondeutung annimmt) der Symmetrie zu Liebe zu dem in der Gruppe gegebenen linken Angreifer einen zweiten rechts hinzuzufügen. Leicht erkennen wir noch diesen Prozess in unserer Darstellung, wo wir den rechten Krieger mit seiner ungeschickten Bewegung der Hand nach der Brust ohne Weiteres loslösen können und dann die geschlossene Originalgruppe übrig behalten: ein Ausschreitender bedroht einen knieenden Umblickenden, den er gepackt hat. So gewinnen wir neben dem bisher bekannten Typus des Zweikampfs, sei es über sei es ohne Gefallnen, einen zweiten Grundtypus, der hier nur in symmetrischer Erweiterung vorliegt.

Den rechts vom Bogenschützen zugefügten Krieger setzte der Maler wenigstens noch in Thätigkeit, indem er ihm eine Bewegung verlieh, die der des Linken symmetrisch entsprach. Unthätig dagegen liess er die Krieger dastehn, welche er weiter seitwärts, da die gewöhnlichen Gespanne ihm nicht mehr genügten, zur Ausfüllung des Streifens hinstellte. Sie sollen Helfer der Kämpfenden sein, sind jedoch nur Lückenbüsser. Der Künstler hatte das Princip des Gruppenkampfs erfaßt, besass aber noch nicht die Fähigkeit, mit ihm eine längere Fläche zu beleben. Zwei Mittel hätten ihm dafür zu Gebote gestanden: Aneinanderreihung mehrerer Gruppenkämpfe oder Gruppenkampf mit einem Mittelpunkt, aber verschieden thätigen, beiderseitigen Kämpfern.

Ein Schritt zu letzterem liegt auf einem Fragment eines klazomener Sarkophags vor (Ann. 1883, 178, cf. Ant. Denkm. 46, 4), wo zwei Kriegerpaare, gefolgt von beschildeten Reitern, mit einander kämpfen — das erstere Mittel aber sehen wir auf dem Hauptbilde des kleineren Berliner Sarkophags (46, 2) angewendet. Obwohl arg zerstört, erkennt man doch klar drei getrennte Kampfgruppen neben einander: nämlich 1) einen gewöhnlichen Zweikampf, 2) wie es scheint denselben noch einmal, nur ist der rechte

Krieger fast unkenntlich, ein Gefallner ist fraglich, 3) ein nach l. fliehender Krieger, umblickend, wird von einem laufenden verfolgt; jener scheint das Schwert zu ziehn. Rechts und links sind am Ende des ganzen Streifens ruhige Krieger zugefügt. Eine allgemein symmetrische Anlage ist also auch hier nicht zu verkennen.

Mit der Koordinirung der Gruppen, die wir hier an die Stelle der symmetrischen Einzelgruppe treten sehn, hat die Entwicklung einen entscheidenden Schritt gemacht. Wo auch dies zum ersten Mal geschah, hiermit war die Erziehung der jungen Kampfgruppe durch die ordnenden und anspannenden Gesetze des Rhythmus beendet, sie konnte ihre selbständige Entwicklung beginnen. Sie ist nun ein in die Kunstwelt eingeführter Begriff, der die verschiedensten Combinationen erlaubt. Die erste ist ihre eigene Vervielfältigung, wie wir hier davon ein Beispiel haben — in der Nebenordnung mehrerer Gruppen spricht sich deutlich das griechische Prinzip aus. Was einst am Nikefries vollendet wurde, das liegt hier in seinen Anfängen vor.

Um die Gruppencoordination zu ermöglichen, musste das Typenmaterial reicher werden; so notiren wir auch hier zu den bisherigen zwei Grundtypen einen dritten, den der Verfolgung. Der Angreifer treibt vor sich den Feind, der in der typischen halbknieenden Stellung fliehend sich zu ihm umblickt, wie sich jener abgelöste Flihende, wie sich der besiegte Bogenschütz umblickt hatte. Als das einzige Mittel, eine innere Beziehung zwischen dem Verfolger und dem Verfolgten anzudeuten, mag das Umblicken eher am Flihenden, als am Besiegten entstanden sein, bei dem die Handgreiflichkeit denselben Zweck besser erfüllte; aber dies Motiv, welches wir von den ältestorientalischen bis zu den späteströmischen Darstellungen wiederfinden, war dem archaischen Künstler schon besonders deswegen willkommen, weil er in ihm gleichsam eine Entschuldigung für die Breitansicht des Oberkörpers suchte: der primitiven Technik ohnedies geläufig, war diese Breitansicht besser motivirt, wenn der Rumpf die Mitte bildete zwischen den nach der einen Richtung gewendeten Beinen und dem entgegengesetzt blickenden Kopf.

Die bisher besprochenen Monumente liessen sich zunächst deshalb zusammenfassen, weil sie thatsächlich auf dieselbe Quelle

zurückgehn, auf die altionische Kunst, zu deren vorzüglichsten Vertretern die Klazomener immer gehören werden. Mag sich auch ihre Produktion über eine geraume Zeit hin erstrecken, sie bleiben doch als speciell locale Werke an Stil und Tradition des heimatlichen Bodens gebunden. Wie eng mit ihnen als Vertreter der Inselfabriken rhodische und melische Gefässe zusammenhängen, lehrt schon eine oberflächliche Vergleichung der Dekoration — näher darauf einzugehen ist hier nicht am Platz. Im blühenden Ionien haben wir die Heimat dieses weitverbreiteten Stils zu suchen, wo der Zusammenstoss der griechischen und orientalischen Cultur am lebhaftesten und der Geist am regsten war. Dorthin, in den Kreis homerischer Anschauungen, werden wir gewiesen, wenn wir der Entstehung der griechischen Kampfgruppe nachgehn. Aber nicht nur aus stilistischen, sondern auch aus methodischen Gründen empfahl sich die Zusammenfassung jener Monumente. An den Klazomenern besonders konnten wir wie an einem Paradigma die Entwicklung der Kampfgruppe verfolgen, wie sie thatsächlich vor sich gegangen sein muss — sowohl nach der compositionellen, als nach der typologischen Seite hin.

Die Composition zerfiel in zwei Klassen: die frühere Stufe war Gruppenconcentration, die spätere Gruppencoordination. Aus dem Stilisirungsbedürfniss entstanden, begann die Gruppe ihr Leben unter der strengen Herrschaft der Symmetrie: zwei gleiche Kämpfer treten sich gegenüber, ein selbst möglichst symmetrischer Gefallener wird zwischen sie gelegt, oder ein Knieender wird von zwei Kriegern beiderseits gleichmässig angegriffen; in peinlicher Corresponsion erweitert sich die Gruppe nach beiden Seiten durch Gespanne und Figuren. So dringt der Begriff der Einzelgruppe ins Bewusstsein und festigt sich. Die Concentration war die erste That des Gruppenprinzips, die Coordination ist ihre zweite, fortgeschrittene; die Gruppe braucht nicht mehr durch Anwendung eines Stilisirungsgesetzes in ihrer Existenz gerechtfertigt zu werden, sie ist etwas Selbständiges geworden und von rhythmischer Herrschaft befreit legt sie in ihrer Vervielfältigung den Grundstein zur der einstigen reichen Blüte. Doch hat das eine Compositionsprinzip das andere nicht verdrängt, neben einander werden wir beide durch die Geschichte hindurch verfolgen.

Bie, Kampfgruppe u. Kämpfertypen.

4

Wie die Hauptprinzipien der Composition, so lieferten uns die bisher betrachteten Monumente auch schon die Haupttypen der griechischen Kampfgruppe. Wir unterscheiden drei Schemata:

- 1) Zweikampf: zwei Ausschreitende gegen einander, eventuell über einem Gefallenen.
- 2) Verfolgung: ein Ausschreitender hinter einem fliehenden Umblickenden.
- 3) Besiegung: ein Ausschreitender gegen einen knieenden Umblickenden.

Wenn der Orient auch die Motive des Knieens und Umblickens zusteuerte, so blieb doch die Auswahl und Ausbildung dieser Kampfscenen als Typen ein Werk griechischen Kunstgeistes: aber auch sie konnten zu der sie festigenden Constanz nur unter dem zähmenden Einfluss anfänglicher Rhythmik gelangen; wie jene beiden Compositionsarten so bilden auch diese Compositionsbestandteile die Grundpfeiler der Typenwelt, die sich nun allmähig in ihrer reichen Mannigfaltigkeit aufbaute.

Gleichfalls in den ionischen Kunstkreis, in eine noch unbestimmte Fabrik, gehört die berühmte Gigantenamphora des Louvre (Mon. d. I. VI/VII 78). Eine noch entwickeltere Form der Gruppencoordination als die, welche wir eben beobachteten, tritt uns hier entgegen: die nebeneinandergesetzten Gruppen überschneiden sich bereits teilweise, d. h. der zur Verfügung gestellte Raum wirkt auf sie in sofern beengend, als wir nicht mehr im Stande sind hinter jeder einzelnen einen Strich zu machen, der nicht schon einen Teil der benachbarten abtrennte. Deutlich erkennt man, welchem Compositionsreichtum die Gruppencoordination entgegengeht.

Hand in Hand mit diesem Fortschritt geht die Entwicklung der Typen. Innerhalb der alten Grundformen regt sich ein Leben voller Abwechslung. Die bedeutendste der fünf Gruppen ist die des Zeus: sie vergegenwärtigt eine Weiterbildung des Zweikampf-typus, indem dem einen Kämpfer ein zweiter in gleicher Stellung zugefügt wird, ein paralleler Hintermann. So wird durch Anwendung des Prinzips der Concentration innerhalb der Coordi-

nation der Hauptaccent auf die Zeusgruppe gelegt. Der Gefallne aber, um den sich der Kampf dreht, zeigt wie gewöhnlich den Oberkörper in Vorderansicht, den Kopf nach unten gerichtet, die Beine heraufgezogen; der rechte Arm ist im Knick erhoben, der linke, lanzenhaltend, auf der Erde platt ausgestreckt — er gleicht also ganz demjenigen von den Nebenseiten des Klazomeners Mon. XI. 54. Auch hier wird durch das Umblicken, das in diesem Falle ein Herabblicken ist, die Breitansicht der Brust motiviert, welche auf dem rhodischen Teller noch ganz ungerechtfertigt, auf den Klazomenern meist durch die Armstütze schon besser entschuldigt war. Drum ward auch dies Herabblicken fast typisch für den archaischen Gefallnen. Aus ähnlichen Gründen, um den Oberkörper möglichst breit herumziehen zu können, wird auch die weit ausholende Bewegung des rechten Armes gern angewendet, welche, obwohl entstanden für den Lanzenwurf, hier auch dem Zeus, Hermes, Poseidon für ihre Specialwaffen verliehen wird. Der Arm ist hoch im rechten Winkel gehoben; die sonstige mit dieser abwechselnde Haltung ist die des gesenkten, die Waffe vorstossenden Armes, wie wir sie an den Gegnern des klazomenen Schützen beobachteten. In der Armhaltung des Gefallnen wird der hier vorliegende scharfe Knick oder das platte Ausstrecken sehr häufig verwendet: so umgeht man überall die Schwierigkeit von Verkürzungen, alles wird auf die Fläche projicirt.

Die übrigen vier Gruppen sind sämtlich Kämpfe mit knieenden Besiegten, jedoch nur im Poseidongegner (sein Kopf mit der Hand des Gottes ist wohl richtig ergänzt) finden wir den Typus des klazomenen Bogenschützen wieder, wenn auch aus Raum-mangel etwas gequetscht. In die Linke (?) ist ihm der Schild gegeben, in die gesenkte Rechte (?) die Lanze, worin er dem Heragegner entspricht, während der Hermesgegner die Waffe erhebt und der Athenagegner das Schwert zieht. Die Körperstellung ist diesen drei aber gemeinsam: sie knieen, dem Gott zugewandt, auf dem einen Bein, das andere rechtwinklig aufsetzend. Nur durch den Grad der Heftigkeit in dieser Bewegung unterscheiden sich der Gegner der Hera und der der Athena, indem bei ersterem das knieende Bein hinter dem aufgesetzten weit vorgeschoben

wird, — der Hermesgegner zeigt dasselbe, nur von der anderen Seite. Somit, wenn wir den Typus des Poseidongegners den des abgewandten knieenden Besiegten nennen, gewinnen wir hier eine neue Abart desselben allgemeinen Schemas: den zugewandten knieenden Besiegten. Damit sind die beiden Hauptklassen dieses weitverbreiteten Motivs festgestellt, die von nun an immer einander parallel sich entwickeln.

Was an den Bewegungen der Angreifer uns vor Allem neu ist, ist das Packen an der Helmröhre, wie es Hermes, Athena und wahrscheinlich auch Poseidon zeigt. Es ist in dieser Zeit eines der beliebtesten Motive, mit welchen die Form des knieenden Besiegten-Schemas operirt. Das gewöhnliche Fassen des Körpers, wie wir es beim Bogenschützen sahen, zeigt hier Hera; Poseidon aber tritt seinem Gegner ausserdem noch auf den Unterschenkel, ein besonders in der orientalischen Kunst häufiges Motiv. Solche Bewegungen der Hand oder des Fusses gehören zum Apparat dieses Kampftypus. Auch die blosse Ausschrittstellung der Götter ist uns hier durch ihre Abwechslung interessant; schon sehen wir, wie sich aus der spitzwinklig steifen Stellung der ausschreitenden Beine eine lebendigere entwickelt, die den Hauptnachdruck auf das vorgesetzte, im Ansturm sich beugende Bein legt. Und Hermes zeigt uns den Typus des mit erhobenem Beine wie hüpfend heraneilenden Kämpfers, den wir noch anderweitig wiederfinden werden.

So bildet sich allmählig eine bunte Mannigfaltigkeit heraus in der Composition, in den Kampfschemen und den einzelnen Typen.

Die korinthischen Vasen sind die Hauptvertreter der nach dem Festlande hinüber gebrachten orientalisirenden Vasenfabrication, mit Kleinasien verknüpft sie die Gattung der sogenannten protokorinthischen Gefässe. Ungefähr in den Kreis derselben gehört die in feinstem Geschmack gearbeitete, aus Korinth stammende Kanne in Berlin (Arch. Ztg. 1883, Taf. 10,2) mit dem Kampf des Herakles und der Kentauren. Interessant ist hier zu beobachten, wie die typischen Kampfstellungsmotive auf die Kentauren übertragen werden. Zweimal finden wir den fliehenden Umblickenden, der, zumal wenn er sich den Pfeil aus dem Rücken

zieht, an einen altorientalischen Typus sich anlehnt (Inselstein Arch. Ztg. 1883, T. 16, 18). Die Hinterbeine nehmen noch keinen Anteil an der Bewegung — nur auf die menschlichen Vorderbeine werden die überkommenen Stellungen angewendet und so erklärt sich auch die Ungeschicklichkeit der vornüberstürzenden Kentauren. Herakles selbst entspricht ebenfalls einem altorientalischen Typus, dem des knieenden Bogenschützen.

Die Kriegerreihe, welche wir oben verfolgten, ist nicht die einzige Darstellungsform des Kampfes auf den korinthischen Vasen — Gruppenkämpfe finden sich ebenso, doch fast stets in der laxen Ausführung, die der korinthischen Massenfabrikation eigen ist. Oft genügt dem Maler ein einfacher Zweikampf (z. B. Berlin 967, 1074), auch mit Hinzufügung zweier ruhiger Reiter (1055, 1056). Die teilweise hier schon vorkommende Nacktheit der Helden wäre ein weiterer Schritt idealistischer Abstraktion, wenn sie nicht richtiger nur der Bequemlichkeit der Maler auf Rechnung zu setzen wäre. Wie gedankenlos sie die überlieferten Typen benutzen, beweist z. B. der Berliner Aryballos 1058, wo zu beiden Seiten eines fliehenden Umblickenden, der die Lanze schwingt, die Knappen mit Nebenpferd postirt sind. Das ist inhaltlich Unsinn, ist nichts als eine dekorative Verwertung von typischen Figuren.

Die Hinzufügung solcher Knappen mit zwei Pferden ist eine korinthische Specialität, auch noch auf späteren Vasen angewendet, welche im Allgemeinen etwas mehr Wert auf die Darstellung legen. So finden wir sie z. B. Berlin 1147, Mon. II 38, Ann. 1862 B, 1866 Q, wo überall Zweikämpfe zu sehen sind, teilweise durch Namenbeischriften individualisirt. Mehr vgl. bei P. J. Mayer Rhein. Mus. 1882, 343. Sonst häufen sich die Beispiele für die bekannten Typen der Verfolgung und Besiegung. Einzelnes zu citiren hat auch hier keinen Zweck, ich erwähne nur die Amphiaraiosvase in Berlin (1655, Mon. X 4,5). wo sich sechs Gruppenkämpfe an einander reihen. In dreien erkennen wir den gewöhnlichen Zweikampf, in zweien das Verfolgungsschema, der fliehende Umblickende zielt mit der Lanze zurück. Eine Gruppe vergegenwärtigt uns den Typus des zugewandten Besiegten, welcher (mit ausdrucksvoll geneigtem Kopf) auch auf dem korinthischen Gefäss Mus. Greg. II 90

mit anderen Figuren neben den Eberkampf gesetzt erscheint. Zu diesen sechs Gruppen werden nun noch Krieger im Ausschritt und Knappen als Füllung hinzugefügt.

Auch die Figuren der Gefallenen überschreiten die Typen-tradition nicht. Ein oder beide Beine aufgezogen, liegen sie auf dem Rücken, öfters — z. B. auf der erwähnten Vase des Gregorianums — den Kopf zu Boden gewendet. Nur der Todte unter dem Eber auf der Dodwellvase (München 211) fällt aus der Gewohnheit (Baum. fig. 2046); er sollte vornübergestürzt dargestellt werden — ein Problem, mit dem die primitive Kunst noch lange nicht fertig wurde —, erscheint aber nur wie die umgelegte steife Figur eines Gehenden. Ähnlich half sich auch die Dipylonvase Mon. IX 40, die Studniczka Ath. Mitt. 1886, 88 vergleicht mit der Darstellung eines in gleicher Weise umgelegten Toten auf einem Relief von Tenos, wo sich der Leiche nach assyrischen Vorbildern sogar ein Raubvogel naht.

Die alten Typen erlaubten verschiedenartige Combinationen. Wenn so z. B. zu der Verfolgungsgruppe noch ein Ausschreitender hinzugefügt wurde, so übernahm dieser die Rolle des Verteidigers und die Gruppe gewann zugleich einen mehr centralen Charakter. Dieses Schema sehen wir angewandt auf der Vase Mon. II 38, wo es durch die Namen Aias, Hektor, Aineias belebt wird: der fliehende umblickende Hektor zielt mit seiner Lanze zurück, ein Motiv, das von nun an fast ständig mit dem Typus des Flihenden verbunden wird.

Auf diesem Wege konnte combinationsweise eine grosse Zahl von Kampfszenen hergestellt werden, welche der Neuschöpfung von Typen nicht bedurften. Dieselbe fand auch vorläufig nur in sehr geringem Masse statt. Bemerkenswert ist die allgemeine Aufnahme des uralten knieenden Bogenschützen in die Reihe der Angriffsstellungen. So sehen wir ihn zu beiden Seiten der aus mehreren Gruppen sich zusammensetzenden Kampfdarstellungen auf der Iphitosvase (Mon. VI 33), hier begleitet von einem ihn mit dem Schilde schützenden Krieger, eine Zusammenstellung, die gleichfalls im Orient ihre Vorbilder hat und sich als fester Typus noch am Hephästionscheiterhaufen findet (Diod. Sic. XVII 115). Dasselbe erblicken wir auf dem Berliner korinthischen

Pinax 764, wo links vom Wagen der Athena Teukros bogenschiessend von Aias mit dem Schild gedeckt wird. Doch nicht bloss für Bogenschützen, auch für Lanzenkämpfer, besonders in hinterer Reihe, wird nun die knieende Stellung angewendet. Auf der Vase Ann. 1866 Q haben wir zu beiden Seiten eines Zweikampfes, dem rechts ein Umblickender zugefügt ist, zwei knieende Lanzenwerfer, denen noch die gewöhnlichen Knappen folgen. So hätten wir also bis jetzt drei Angriffsstellungen zu verzeichnen: Ausschritt, Eilen mit gehobenem Fuss und Knien.

Auch die chalkidischen Vasen sind gewiss ein Ausläufer jener einflussreichen ionisch-nesiotischen Fabrikation, aber getragen von bedeutend künstlerischerem Geiste als die korinthischen. An die Ausbildung der Figur wird hier alle Kraft gesetzt, und lebendige Figuren hatte man nötig, damit die Gruppenconcentration eine Stufe erreichen konnte, wie sie uns in der Achillvase geboten wird (Baum. fig. 19). Wir erinnern uns, wie eine günstige Entwicklung dieser Form auf den Klazomenern an der Unthätigkeit der symmetrisch zugefügten Krieger und Gespanne scheiterte. Hier wird das Problem gelöst, indem durch geschickte Verwendung abwechslungsreicher Motive ein buntes Leben unter den Kriegern erzielt wird. Die Mitte der Gruppe bildet wieder ein Gefallener, über den der Kampf geht. Der kühne Maler wollte ihm einen neuen Typus verleihen, ihn in Vorderansicht legen, wodurch er das sonst beliebte Verdrehen der Gliedmassen zu vermeiden suchte. Aber dies Wagnis gelang ihm schlecht: böse zusammengequetscht und stangensteif liegt Achill am Boden — da ziehen wir uns doch den Typus der Klazomenier vor.

Ein wenig glücklicher war noch sein College, der Maler der Geryoneusvase (Baum. fig. 2104): er warf den Eurytion, das Triviale ebenso gerne umgehend, vornüber und gab ihm dadurch eine ganz passable Lage, dass er ihn wie im Bogen hingestürzt sein liess. Man beobachtet: überall Versuche eine befriedigende Stellung für den Gefallnen zu finden.

Über Achill stürmt links, von Athena beschützt, Aias in urkräftiger Bewegung vor, ganz auf das vorgesezte Bein gestützt, und wendet sich mit der Lanze gegen Glykos, der im Begriff ist

Achill an einer Schlinge wegzuziehn, die er an seinem Fuss befestigt hat. P 288:

Ἦτοι τὸν Ἀχίλλεο Πηλεΐδου παῖδιμος υἱός.

Ἰππόθοος, ποδὸς ἔλκε κατὰ κρατερὴν ὀσμήνην,

δησάμενος τελαμῶνι παρὰ σφυρὸν ἀμφὶ τένοντας.

Ἐκτορι καὶ Τρώεσσι χαριζόμενος. τάχα δ' αὐτῷ

ἦλθε κακόν, τό σί οὔτις ἐρύχακεν ἱεμένον περ . . . .

Ein neues Motiv also, aber kein neuer Typus. Der Maler verwendet denjenigen des fliehenden Umblickenden, nur dass er seiner Manier zu Liebe für das Umblicken die Vorderansicht des Gesichts einsetzt. Der Typus ist noch gefügiger und giebt sich zum zweiten Male her für den Paris, den Bogenschützen, und zum dritten Male für den Leodokos, den wir — wiederum ein neues Motiv — verwundet hinstürzen sehen. Seinen Körper hat der Maler, ohne den Typus wesentlich zu ändern, nur ein wenig mehr vornüber gebeugt, seinem Gesicht gab er wieder die Vorderansicht; man vergleiche einen, ohne diese Gesichtswendung, ähnlich hinstürzenden Krieger auf der grossen Schlachtvase des Glaukytes (röm. Mitt. 1889). Neben diesen drei fliehenden Umblickenden mit ihren verschiedenen Motiven sehen wir drei gewöhnlich ausschreitende Lanzenwerfer auf der troischen Seite: zwei sich fast deckend vor Leodokos, einen hinter ihm. Trotz der Mannigfaltigkeit in den Motiven begnügte sich also der Maler mit zwei hergebrachten typischen Stellungen, über die er allerdings die volle Herrschaft hat, sie zum höchstmöglichen Ausdruck steigend. Wie er sie, um diesen Ausdruck zu erreichen, im Einzelnen nüancirt, so beobachten wir auch im Typus des zugewandten Besiegten, den uns der chalkidische Geryoneus Gerh. A. V. IV 323 bietet, eine recht bezeichnende Variante. Noch fasst ihn Herakles nach überlieferter Form an der Helmröhre, aber in den Bewegungen seiner Beine, die mehr ein Knicken als ein Knien bezeichnen, besonders aber in der Hintüberbeugung des einen Körpers haben wir eine Abart dieser Typenklasse vor uns, welche berufen war, später in der attischen Kunst eine grosse Rolle zu spielen.

Die Achillvase bedeutet innerhalb unseres Materials einen wichtigen Punkt in der Entwicklung der Gruppenconcentration.

Sogar diese hat sich nun von dem Einfluss der symmetrischen Gesetze frei gemacht, unter dem sie einst am meisten gestanden. Der chalkidische Maler hat zu sehr seine Freude an lebendiger, unrythmischer Kraft, er liebt zu sehr die individuelle Ausbildung jeder Einzelfigur, als dass er sich gern dem Zwange eines tektonischen Gesetzes gefügt hätte. Drum legt er auch getrost fast alles Gewicht in die rechte Wagschale des Kampfes, um so die Macht des athenabeschützten Aias, der allein die Griechen vertritt, in ein desto höheres Licht zu stellen. Wie zum räumlichen Ausgleich aber fügt er links noch die idyllische Scene des den Diomed verbindenden Sthenelos hinzu.

So stehen nun sowohl Coordination als Concentration der Kampfgruppe bereits auf einer Stufe der künstlerischen Ausbildung, welche ihre grosse Zukunft ahnen lässt. Schon fühlen wir, wie das Interesse an der Einzelfigur, das Interesse an der Körperstellung mehr und mehr wächst; die Natur der Kampfgruppe ist voll und ganz im künstlerischen Bewusstsein aufgegangen. Den Faden der Entwicklung weiter verfolgend, den uns die Vasen so vollständig an die Hand geben, wenden wir uns nun nach Attika, wo die Knospe zur Blüte werden sollte.

Im siebenten Jahrhundert etwa waren, sicherlich gleichfalls mit den in den Dipylonstil dringenden Einflüssen ionischer Kunst, die ersten Vorbilder von Kampfgruppen nach Athen gelangt. Recht ornamental, recht naiv neben einander gestellt, finden sich so auf der jener Übergangszeit angehörenden Hymettosamphora Berlin 56 (Baum. Fig. 2079) an Hals und Bauch im Ganzen sieben Zweikämpfe — die Krieger, im überkommenen Wespentailenstil gebildet, stossen in eigentümlich ungeschickter Armhaltung ihre Lanzen hoch nach oben (nur einer hat ein Schwert). Etwas entwickelter scheinen schon die drei zerstörten Gruppen gewesen zu sein, welche den wohl gleichzeitigen eleusinischen Gigantenpinax, Ephem. 1885 IX 12, 12 a schmückten, die eine bringt den Typus des Zweikampfs über dem Gefallnen. Wie fruchtbaren Boden jedoch das Gruppenprincip und die Typenentwicklung in Attika fanden, erkennen wir am besten, wenn wir einen Blick auf die nur wenig spätere Françoisvase werfen. (Wien. Vorlegebl. 1888).

Was uns an ihr vor allem interessirt, ist die Pygmäenschlacht, die in der Form coordinirter Gruppen aufgefasst erscheint: die Pygmäen sind als nackte Menschen gebildet, die Kraniche übertragen möglichst die typischen Kampfbewegungen auch auf ihre Gestalt, die Angriffswaffe ist meist die Schlinge. Gehen wir von links nach rechts vorwärts, so finden wir gleich zuerst die interessanteste aller Gruppen: ein Pygmäe wirft einem Feind (in der Stellung des Umblickenden) die Schlinge um den Hals, auf der anderen Seite ist ein zweiter Angreifer hinzugefügt, vor ihm bückt sich ein dritter Pygmäe herunter, um mit beiden ausgestreckten Händen den gefallenen Kranich zu fassen, über dem sich der Kampf abspielt. Wir haben also einen Verfolgungskampf vor uns mit Hinzufügung eines Gefallenen, eines zweiten Angreifers und eines neuen Typus, des Zugreifenden. Das Motiv des Kriegers, welcher nach der Leiche greift, im Homer so ausgebildet ( $\Delta$  463, E 617 etc.), ja hin und wieder schon in der assyrischen Kunst verwertet (Layard a. a. O. Taf. 45), musste sich auf der chalkidischen Achillvase noch mit der Form des Umblickenden begnügen, hier sehen wir es zum ersten Mal in dem Typus dargestellt, der von nun an zu den geläufigen Ausdrucksmitteln der Kampftypensprache gehören sollte. Wir dürfen annehmen, dass dieser Typus des Zugreifenden schon damals allgemein in den Apparat der Kampffiguren aufgenommen worden ist; bot er doch eine willkommene Gelegenheit zur Erweiterung der um einen Gefallenen sich bildenden Gruppen. Dass die Sorge um den Toten auch sonst zur Schöpfung neuer Typen Anlass gab, beweist uns die auf den Seitenstreifen je einmal als selbständiges Bild hingestellte Figur eines Kriegers, welcher einen toten Kameraden quer über der Schulter aus dem Schlachtfeld trägt, und zwar wieder in dem halbknieend eilenden Schritt. Konnte eine solche Gruppe aus ihrem Zusammenhange losgelöst in dieser Weise verselbständigt werden, so musste ihr ein bekannter und verbreiteter Typus zu Grunde liegen.

Auch der Zugreifende war kein allzu neuer Typus mehr, das ergibt sich aus seiner Uebertragung auf einen Kranich, die wir, irre ich nicht, in der nächstfolgenden Gruppe unseres

Streifens zu erkennen haben. Wir sehen hier zwei auf sprengenden Böcken reitende und bogenschiessende Pygmäen gegen drei Kraniche gewendet, von denen der erste sich nach der Leiche eines Pygmäen, die das Centrum der Gruppe bildet, herabbückt, ihm in's Gesicht pickend — aber schon ist er verwundet, das Blut fließt aus dem Hals. Den Typus des Kampfes über den Gefallenen, der den beiden besprochenen Gruppen zu Grunde liegt, treffen wir auch sonst noch häufig — zweimal in Form eines einfachen Zweikampfs über einem toten Pygmäen. Aber auch der Parallelismus der Gruppenseiten, welchen wir an der letztgenannten Kampfgruppe betrachteten, kehrt mehrfach wieder, besonders in der vorletzten der erhaltenen, wo wir drei gleiche Reiter über einem toten Kranich gegen drei fast gleiche Kraniche kämpfen sehn, die, wie fast stets, ihre Flügel im Anschluss an den orientalischen Vogeltypus nach beiden Seiten aufgeklappt zeigen; durch die so entstehenden Überschneidungen erklärt sich wohl die kleine Confusion, welche an dieser Stelle in der Unterscheidung der drei Vögel, deren Häuse deutlich erkennbar sind, vorzuliegen scheint. Ein solcher Parallelismus (man vergleiche auch die zweite Gruppe: zwei Pygmäen gegen einen Kranich) hat seine Analoga auch im übrigen Bilderschmuck der Vase, der durchaus eine Vorliebe für die Anwendung der Reihe zeigt; leicht wird man in solchen Elementen einen letzten Rest orientalisirender Weise erkennen, die auch sonst im Dekorationssystem dieses Gefäßes ihre deutlichen Spuren hinterlassen hat. Jedenfalls liegen vom compositionellen Standpunkt aus in solchen Gruppen recht instruktive Beispiele für eine Combinirung des Gruppen- und Reihenprinzips vor, wie sie mehr oder weniger bei jeder Parallelyverstärkung der Seiten einer concentrischen Gruppe zu constatiren ist.

Noch ist zu bemerken, dass die Stellungen der Gefallenen wieder die gewöhnlichen sind: Lage auf dem Rücken, die Arme platt ausgestreckt (auch beide über den Kopf hin), das eine Bein etwas aufgezogen, den Kopf auch nach unten gerichtet. Die Angriffsstellung des Knieens sehen wir in der fünften Gruppe angewendet, wo ein knieender Pygmäe neben einem stehenden bemüht ist den Feind mit der um den Hals geworfenen Schlinge herabzuziehn.

Wie im Kranichkampfe, sind auch in der Centauiromachie der Françoisvase die Übertragungen des an Menschenschlachten ausgebildeten Gruppenprinzips auf einen fremden Stoff das interessanteste. Hier, wo die Lapithen, nicht wie auf jenem berliner Gefäss, nur der eine Herakles gegen die Kentauren kämpft, ist die Coordination der Gruppen durchgeführt, doch nicht, ohne dem eben erwähnten Parallelismus ganz aus dem Wege zu gehn, wie ihn z. B. die beiden Kentauren der Kaineusgruppe zeigen. Besondere Schwierigkeit — nun werden die menschlichen Vorderbeine durch tierische ersetzt — macht der stürzende Kentaur, der meist ganz verunglückt ist; nur derjenige, welcher seine Vorderbeine im Schema des Knieens setzt, gelangt zu einer gewissen typischen Geltung; er schloss sich an ähnliche knieende Tierfiguren an, wie sie längst von der orientalischen Kunst vorgebildet und z. B. auf die Françoisvase selbst übernommen waren.

Lehrreich ist schliesslich noch ein Blick auf den Jagdstreifen. Wir finden nun überall Bekanntes. Den Zweiparallelismus sehen wir am auffallendsten in den gleichen Paaren der Anrückenden. Ankaios bietet uns das typische Bild des Gefallenen mit aufgezogenem Bein und (hier in die Hand gestütztem) abwärts gerichtetem Kopf. Die im Hintertreffen eingeschobenen knieenden Bogenschützen kennen wir auch bereits. Und die anderen Angriffsstellungen sehen wir ebenfalls vollzählig in Anwendung gebracht: das Anlaufen ist schon deutlich vom blossen Ausschreiten getrennt, daneben ist noch die hüpfende Eilbewegung in Gebrauch, der wir uns vom Hermes der pariser Gigantenvase erinnern.

Auch in unserem Darstellungskreis schliessen sich vom typologischen Standpunkt aus schwarzfigurige und strengrotfigurige Vasen zu einer Einheit zusammen: diese bringen nur in grösserer technischer Vollkommenheit dieselben Typen, welche jene bereits kennen. Erst mit dem freieren rotfigurigen Stil tritt eine Änderung in den Ausdrucksformen ein. Drum betrachten auch wir die Vasen bis zu diesem Zeitpunkte als eine grosse Gesamtheit, die uns durch die Vollständigkeit des Materials, ja durch die Überwiederholungen der stehenden Typen das um-

fassendste Gemälde bietet von der Entwicklung der Kampfschemata bis zur attischen Blüte.

Dabei ist für uns die einzelne Darstellung als solche von gar keinem Wert: sind es doch meist, wie bei Vasen zu erwarten, nur allgemein-dekorative Gesichtspunkte, nach welchen die überkommenen Typen sich zu einander fügen. Wichtig ist vielmehr nur das Stammgut von Originaltypen herauszuschälen, welches den Malern bei ihren Bildercombinationen zu Gebote stand und zugleich Allgemeingut der ganzen Kunst war. Wir lassen uns dabei über die Einfachheit und beschränkte Anzahl der Grundtypen nicht hinwegtäuschen durch die scheinbare bunte Mannigfaltigkeit, welche durch Combinationen derselben, durch Wiederholung und symmetrische Anordnung, durch Übertragung auf Reiter oder Gespanne, durch Einschließung von Füllfiguren leicht erreicht wird.

In welche einfache Bestandteile zerlegt sich so z. B. die lange Kampfdarstellung von der Münchener Vase 680: es sind vier Gruppen an einander gereiht. Die erste besteht aus einer Übertragung des gewöhnlichen Zweikampfs auf einen Wagenkampf, indem für den einen Lanzenwerfer das Gespann eingesetzt und unter dasselbe der Gefallne gelegt wird. Die zweite bringt einen Verfolgungskampf der bekannten Form mit Hinzufügung eines zweiten Lanzenwerfers. Die dritte zeigt den reinen Zweikampf über dem Gefallnen und die vierte die typische Besieigungsgruppe. Wie hier durch Nebenordnung verschiedenartiger Kampfschemata, so finden wir auf München 1035 durch Wiederholung derselben Gruppe die Aufgabe, ein schlachtähnliches Gemälde zu schaffen, gelöst: es handelt sich stets um die Scene eines Zweikampfs mit zugefügtem Wagen und zwischengeschobenem Krieger.

Diesen Beispielen der Coordinationsform treten die der Gruppenconcentration wieder an die Seite. Exekias legt auf seiner Schale Vorlegebl. 1888 VII 1 unter den Henkel jederseits einen Gefallenen und lässt über ihm immer drei gegen drei Krieger kämpfen. Neu ist für uns, wenn die Form der coordinirten Gruppen selbst wieder unter ein symmetrisches Gesetz gestellt wird, also eine Combination der beiden Compositions-

formen mit einander eintritt. Ein instruktives Beispiel hierfür ist der schwarzfigurige Bilderstreif an der Neapler Amphora Heydem. 2838. Gehen wir von links nach rechts, so haben wir hintereinander: Lanzenweikampf von laufenden Kriegen — Viergespann nach l. mit Aufsteigendem und einem die Pferde Besorgenden — Kampf von zweien gegen einen über einem Gefallnen (von l. nach r.) — fliehender Umblickender — Athena — Kampf von einem gegen zwei über einem Gefallnen (von r. nach l.) — entsprechendes Gespann — ein nach r. laufender. Um Athena also gruppiert sich in fast genau symmetrischer Anordnung die Reihe von Szenen oder Einzelfiguren. Der Kern ist Athena, die Kämpfe um die Gefallnen und die Wagen (erinnert an die Klazomener) — das übrige ist Füllwerk.

Auf solche und ähnliche Weise setzt sich die bunte Welt der Kampfscenen zusammen, welche zu den häufigsten und beliebtesten Vasenbildern gehören, besonders in der schwarzfigurigen Periode. Ja ihre Typen, an denen sich vorzüglich die Darstellung bewegter Figuren herausbildet, gehen den Malern so in Fleisch und Blut über, dass sie sie gern auch auf andere Stoffe anwenden. Bei dem konservativen Festhalten an der Tradition, wie es dem Handwerk eigen ist, darf eine derartige enorme Verbreitung und Beliebtheit der Kampftypen nicht Wunder nehmen — selbst künstlerisch begabtere Maler, wie z. B. derjenige der Vivenziovase (Baum. Fig. 795), halten doch starr an ihnen fest, mögen sie sich in Technik und Composition auf noch so hohe Stufe erheben. In der Kassandragruppe erkennen wir sofort das alte Besiegungsschema wieder: die Troerin bietet den Typus des knieenden Besiegten, wie er sich aus dem Fliehenden entwickelt hat; das Gesicht ist zurückgewendet und das knieende Bein — nach guter Technik in Verkürzung — berührt den Boden; Aias im Ausschritt mit dem Schwert sie bedrohend, hat sie am Haar gefasst. Wie hier die Frau den Besiegten spielt, so spielt sie den Angreifer in der rechts symmetrisch entsprechenden Gruppe der Andromache und eines von Robert (Bild und Lied 59 ff.) auf den spoliirenden Menelaos gedeuteten Kriegers. Aber da derselbe ganz in dem gewöhnlichen, bei der Cassandra beobachteten Typus des knieenden Besiegten gebildet

ist und sogar die Waffen zur Abwehr in den Händen hält, so kann kein Unbefangener in ihm einen Spoliirenden erblicken, sollte auch für einen solchen an dieser Stelle die literarische Überlieferung einen Namen an die Hand geben. Gern wird ans Ende einer Kampfdarstellung der fliehende Umblickende gesetzt, der zugleich der Phantasie einen Blick ins Weite eröffnet und doch wieder mit der Haupthandlung den Zusammenhang bewahrt: hier ist das Motiv auf die ganze Aineiasgruppe übertragen. Auch die beiden Gefallnen zeigen eine höchste Stufe der künstlerischen Ausbildung ererbter Typen. Der linke, welcher nicht singular (vgl. die Iphitosvase) den Schild noch über sich hält, giebt, nur in leichterer Technik, das alte Motiv wieder — weniger schematisch zieht er die Beine an und wirkungsvoll biegt er den Kopf hintenüber. Noch freier ist der andere componirt, der nach altem Brauch den Kopf mit seinen todeswirren Haaren herabgewendet und darum auch die Beine mehr in die Vorderansicht gebracht hat.

Bis zu solcher Entwicklung gedeihen nun die traditionellen Typen — doch es ist Zeit, dass wir ihre Darstellungen auf den Vasen systematischer verfolgen. Behalten wir dazu die alte Einteilung in Zweikampfs-, Verfolgungs- und Besiegungsgruppen bei. Der einfache Zweikampftypus kann nach drei Seiten hin variirt werden. Erstens kann ein oder können beide Kämpfer durch Reiter oder durch Gespanne ersetzt werden, wobei das Ansprennen der Pferde, der Bedeutung nach, dem Ausschritt der Fusskämpfer gleichkommt. Zweitens können die beiden Krieger beliebig grosse Parallelverstärkungen erhalten, wie z. B. auf Gerh. A. V. III. 190 durch Bogenschützen und Reiter, die sich ihnen anreihen. Drittens kann der Mittelpunkt des Zweikampfes durch eine zwischengestellte Figur betont werden; seltener geschieht es durch einen Knieenden (Neapel 2787), unzählige Mal durch einen Gefallnen. Diese drei Varianten können nun wieder unter sich in verschiedener Weise combinirt werden.

Was den Gefallnen überhaupt betrifft, so unterscheiden wir zwei Hauptarten seiner Stellung: vornüber und hintenüber gestürzt (*πρηνής* und *ὑπὸ πτεροῦ*). Die letztere Art erfreut sich einer bei weitem grösseren Beliebtheit und typischen Ausbildung. Ihre

Entwicklung geht, können wir kurz sagen, von der Darstellung eines Toten bis zu der eines verwundet Hinsinkenden. Der ältere Typus zeigt uns den Gefallnen auf dem Rücken liegend, ein oder beide Beine angezogen, einen oder beide Arme über den Kopf (auch im Knick nach der Brust gerichtet), der Kopf selbst blickt gern nach unten und stützt sich dann öfters in die Hand — hebt sich der Körper mehr, so hält ihn ein Arm aufrecht (ἐλε γαῖαν ἀροστῶ), der sich wieder oft mit dem Schilde stützt (ὁ δ' ὄπιος ἐξετανύσθη ἀσπίδ' ἐνχρημῶδες II 271). Das sind die typischen Hauptzüge der Figuren von Gefallnen, das letzterwähnte Aufstützen macht aus dem Toten den Sterbenden, und deutlich können wir verfolgen, wie sich das Motiv allmählig bis zu der Gestalt der Eckfiguren des Aeginagiebels entwickelt hat, wenn wir den Eurytion des Exekias (Vorlegebl. 1888 V 1), denjenigen der Vase Gerh. A. V. II 108 und endlich den des Euphronios (Vorlegebl. Ser. V 3) mit einander vergleichen: er hebt sich immer mehr mit dem Oberkörper, zuerst auf den Ellbogen, dann auf die flache Hand gestützt. Die Lage des Vornübergefallnen vermag in der Periode, in welcher wir uns befinden, noch nicht zu einer typischen Form zu gelangen. Ihre Verwendung ist namentlich in den älteren Darstellungen durchaus vereinzelt. Gern wird eine Abwechslung darin gesucht, dass jener und dieser Typus sich entsprechen, wie z. B. auf der erwähnten Exekiasvase Vorlegebl. 1888 VII 1 unter einem Henkel der Tote hintenüber, unter dem andern vornüber gelegt ist. Beliebt ist dabei die bogenförmige Linie des Körpers, wie wir sie an dem chalkidischen Eurytion schon beobachteten und wie sie auch hier bei Exekias wiederkehrt. So wird leicht der Eindruck des Hin-stürzens selbst erreicht, wie z. B. auf Gerh. A. V. IV 314 oder auf der rotfigurigen Schale Gerh. Trinksch. A, B; also auch hier eine Verwandlung des Toten in den Sterbenden. Ganz vereinzelt ist der in Vorderansicht liegende Tote, wie wir ihn im chalkidischen Achill kennen gelernt haben. Ein Beispiel: der eine Gigant des rotfigurigen Bildes A. V. I 51, 4, welcher noch dazu sein Bein wie im Todesschmerze erhebt, ein Motiv, das wir ähnlich an zwei Giganten der Schale Gerh. Trinksch. 10, 11 bemerken.



Zweitens der Verfolgungstypus. Solange der fliehende Umblickende, wie er es meist thut, sich nur mit Schild und Waffe gegen seinen Verfolger zurückwendet, ist eine klare Trennung dieses Typus von dem des Besiegten möglich — wenn er von diesem aber auch handgreiflich gepackt wird, wie z. B. auf A. V. II 94, ist die Grenze oft nicht recht einzuhalten, zumal beide Typen in der halbknienenden Beinstellung sich ähneln, die ja ihrem gemeinsamen Urtypus angehörte. Reine Beispiele bieten die Amasisvase A. V. 207, wo Achill die Penthesileia verfolgt, München 418, wo wir den Verfolgungskampf am Ende eines grösseren Schlachtgemäldes antreffen, und Berlin 1797, wo die Rolle des Verfolgers ein Reiter übernommen hat, wie überhaupt auch hier die Ersetzung eines oder beider Krieger durch Reiter, auch Gespanne, in Gebrauch ist. Ein weiterer Schritt auf dem Combinationswege ist die Verselbständigung des Typus eines fliehenden, rückzielenden Kriegers, wobei das Fliehen zum einfachen Eilen oder Ausschreiten und das Rückzielen nur ein complicirteres und kraftvolleres Zielen wird. Dieser vertritt dann die Stelle des gewöhnlichen Ausschreitenden und es entstehen Bilder wie z. B. Berlin 2625: eine nach rechts sprengende umblickende und mit der Lanze rückzielende Amazone gegen einen von ihr abgewendeten, aber ebenso umblickenden und rückzielenden Krieger, eine in eigentümlich kreisförmiger Linie sich bewegende Composition, der rechts noch ein dritter Krieger in derselben Stellung zugefügt ist. Wie der Umblickende so zu einer Form des Angreifers geworden, wird er ebenso selbständig auch ohne Gegner, als Füllfigur zu den Kampfbildern gesetzt, besonders gern an ihr Ende: so fügt ihn München 623 links neben der angreifenden Athena zu, während auf der Seite des knieend-besiegten Giganten ein Ausschreitender angesetzt ist.

Das Besiegungsschema drittens ist die bei weitem beliebteste Form der Kampfgruppe. Wir haben seine beiden Arten, den Typus des abgewandten und den des zugewandten knieenden Besiegten, bereits unterschieden und teilen auch hier unser Material danach ein. Um uns am besten zu orientiren, empfiehlt sich zuerst ein Blick auf die Durisschale Arch. Ztg. 1883, Taf. 3, welche eine höchst instructive Zusammenstellung unserer Typen

darbietet. Auf dem Aussenbild finden wir im ganzen drei zugewandte Besiegte, welche ihr linkes knieendes Bein schon in ziemlicher Verkürzung zeigen; der eine streckt sein Schwert vor, der zweite hält es nieder und blickt zum Angreifer auf, mit dem Schild sich stützend, wie der dritte, welcher aber sterbend zu Boden blickt. Der vierte Besiegte dagegen stellt sich im Typus des abgewandten dar, umblickend und nach einem Stein greifend — ebenso wie der fünfte auf dem Innenbilde, der sein rechtes Bein dem Kreisrund anpassen muss und in ausdrucksvoller Weise statt um- nach vorn blickt, so dass wir offen in sein mit weitgeöffnetem Mund schreiendes Antlitz schauen.

Vergleichen wir nun diese ausgebildete Form des abgewandt Knieenden mit der künstlerisch nicht wertloseren, aber früheren Form, welche die Penthesilea des Exekias darbietet (Vorlegebl. 1888 VI 2a), so erkennen wir, wie einfach die Entwicklung verläuft. Bei Exekias erscheint der Knieende noch durchaus als Typenspielart des Flihenden, er hat das Umblicken und die halbkniece Bewegung mit ihm gemeinsam: das Knie berührt den Boden ebenso wenig, wie beim klazomener Schützen. Was ihn vom Flihenden unterscheidet, ist die bei weitem grössere Annäherung an den Erdboden, die dem Angreifer ein Herabbücken nötig macht. Auf diesem Wege aber geht auch seine Entwicklung weiter: er wird immer mehr ein wirklich knieender Besiegter, der an seinen Platz fest gebannt ist ohne jede Andeutung einer Vorwärtsbewegung; er nähert sich also dem Gefallenen, wie dieser sich ihm in der Form des Hinstürzenden genähert hat. Äusserlich stellt sich diese Veränderung erstens durch das Hinabrücken des Knies bis an den Boden und zweitens durch ein Übergeln der Profilstellung in die Vorderansicht dar. Letzteres beschränkt sich, da der Oberkörper, entschuldigt durch das Umblicken schon längst diese Stellung hatte, in der Vasenmalerei wesentlich auf das knieende Bein, das nun immer mehr in Verkürzung erscheint, wie wir es in reifster Form auf der Vivenziovase schon beobachteten. Das erstere Motiv aber, bedeutend allgemeiner und früher eingeführt, hat zur natürlichen Folge, dass, je mehr sich das knieende Bein dem Boden nähert, desto mehr sich das aufgesetzte Bein zur geraden Linie streckt.

Dieser Prozess kann sich auf zweierlei Art vollziehen: bei weitem häufiger berührt das hintere Bein knieend den Boden und das vordere gelangt über eine  $\Lambda$  gestaltete Krümmung zur Streckung, seltener berührt das vordere Bein knieend den Boden und das hintere gelangt durch eine  $V$  gestaltete Krümmung zur selben Streckung. Für beide Fälle findet man je ein Beispiel auf der Schiffkampfvase (Baum. Fig. 783).

Dies der Typus des abgewandten Knieenden; den des zugewandten belegte uns schon Duris mit drei Beispielen, ein anderes bietet er Vorlegebl. Ser. VI, 5, wo der Besiegte symmetrisch von zwei Lanzenkämpfern und zwei Bogenschützen (in der auf lykischen Monumenten besonders beliebten, zurückgebeugten Stellung) umgeben ist, noch andere sieht man A. V. I 63, III 108 u. s. w.

Auch dieser Typus hat seine Entwicklung. Wie nämlich der vorige, ausgehend vom Typus des Fliehenden, dem des Hinsinkenden sich annähernd seine Veränderung bewirkte, so sucht dieser nun umgekehrt vom Knieen ausgehend, mit dem er geboren, den Typen mehr aufrecht stehender Figuren zustrebend neue Zweige zu treiben: der Knieende erhebt sich immer mehr, ohne natürlich dabei die Fortexistenz des primären Typus zu verbieten. Werfen wir einen Blick auf die attische Amphora A. V. II 104. Wir sehen Herakles im Kampfe mit einer Amazone im gewöhnlichen Typus des zugewandt Knieenden. Davon getrennt durch eine umblickende Amazone bemerken wir eine andere Kriegerin, in welcher sich jener Typus emporgerichtet zu haben scheint: die Kniee der noch halb aufrechten Beine lösen sich, die Figur knickt zusammen. Wir haben das Gefühl, dass die Amazone im raschen Vordringen eben von der tödlichen Waffe getroffen worden ist, starr zurückprallt ( $\sigma\tau\eta\ \tau\alpha\phi\acute{\upsilon}\nu$ ) und krachend niederfallen wird. Zugleich ist auch ihr das Motiv des Umblickens gegeben: also nach dem Typus des Fliehenden und des Gefallnen, der herabblickt, ein drittes Beispiel für seine Anwendung. In dieser Form nun wird der Zusammenknickende, Umblickende eine wenn auch nicht häufige, so doch typische Figur der älteren Vasen. Auf Berlin 1710 sehen wir, wie die Amazone dieses Typus noch die Lanze dem Feind entgegenhält, ein guter

Ausdruck des *κατόν*. Ebendabin gehört der eine Teil des Geryoneus bei Exekias (Vorlegebl. 1888 V 16), welcher, wenn auch nicht in so heftiger, aber recht lebensvoller Bewegung vom Pfeil getroffen sich abwendet, während die beiden andern Teile weiterkämpfen. Ähnlich A. V. II 108. Gerade beim Geryoneus (aus leicht ersichtlichen Gründen) hatten wir oben die Anfänge dieses Typus schon in der chalkidischen Kunst beobachtet; aber noch Euphronios behält ihn bei (Vorlegebl. Ser. V 3). Doch das Motiv des Zusammenknickens hat etwas realistisches in seiner Natur, das an altorientalische Figuren erinnert (Schliem. Myk. Fig. 254) — es war natürlich, dass auch dieses nach strammeren typischen Formen strebte. Man bildete deshalb auch hier den Gegensatz des mehr knieenden und des mehr gestreckten Beines aus, indem man die Figur auf ein knickendes Bein zurückgelehnt, das andere gestreckter vorstellen liess. Davon finden sich erst auf rotfigurigen Vasen mehr Beispiele. Die rotfigurige Amphora des Gregorianums II 56, 1a zeigt den Poseidongegner in dieser Bein-stellung, den Oberkörper und Kopf abgewendet und stark nieder gebeugt, die Arme mit Schwert und Schild schlaff herabhängend. Ähnlich eine Amazone des Duris (Vorlegebl. VII 4), welche aber noch eben im Begriff war das Schwert zu ziehn. Eine weitere Veränderung ist das Aufgeben des Umblickens; das Gesicht dem Feinde zugewandt bricht der Besiegte auf das Knie zusammen. Obwohl für den älteren Typus nicht unerhört, wie die schwf. Kyknos- und Gigantenvase A. V. 121, 1 und 6 beweisen, findet sich auch dies Motiv erst häufiger in der rotfigurigen Technik. Neben der Durisvase Vorlegebl. VI 7, der Hydria Mus. Gregor. II 12, 2a, der Gigantenvase A. V. I 64 nenne ich hier besonders die typischen Darstellungen des Achill-Hektorkampfes (A. V. 201, 202, 204). Der Typus verwandelt sich weiter: das knieende Bein nähert sich wieder mehr dem Boden, während das andere gestreckter bleibt. Noch in Profil gestellt sehen wir es so A. V. III 166, schon in der Verkürzung gebildet III 165 — und der Typus hat nun eine Gestalt gewonnen, die er ebenso erreichte, wenn er seine ursprüngliche Form des zugewandt Knieenden durch Strecken des aufgesetzten und Vorderansicht des knieenden Beins modificirte, wie wir es an den Figuren der ersterwähnten

Durisvase wahrnahmen. Der Besiegte streckt jetzt das eine Bein dem Sieger entgegen, auf dem andern am Boden knieend — also von der letzten Gestalt des abgewandt Knieenden wesentlich nur durch die Bewegungsrichtung unterschieden, welche er vor der Niederwerfung gehabt hat. Je mehr die Vorderansicht durchdrang, desto mehr mussten so die ehemaligen Verschiedenheiten zu blossen Nüancen sich verkleinern und eine einzige allgemeine Form des knieenden Besiegten als Resultat aller Entwicklungen übrig bleiben.

Auf die Beinstellung des Besiegten concentrirte sich naturgemäss unser Hauptinteresse bei Betrachtung dieses Typus. Von dem Anderen ist wenig zu sagen. Der Angreifende naht nach alter Gewohnheit in der Regel von links, in irgend einer der bekannten Angriffsstellungen, zu denen sich zuletzt noch die des Rückzielenden gesellt hat. Beliebig ist natürlich auch hier seine Verstärkung, sei es auf derselben, sei es auf der entgegengesetzten Seite, durch andere Ausschreitende oder Bogenschützen, beliebig seine Ersetzung durch reitende oder fahrende Krieger oder durch Kentauren. In der rechten schwingt der Angreifer seine Waffe, mit der Linken fasst er oft, durchaus nicht immer, den Besiegten am Helm, am Hals, an der Schulter, am Haar u. s. w. und ebenso drückt er ihm oft mit dem Fuss den Schenkel nieder: vgl. die Amasisvase Klein n. 1 und das Gefäss Mon. XII 9, wo sich das Motiv auf zugewandte und abgewandte Besiegte angewendet findet. Der Knieende selbst ist theils noch unverwundet, theils schon vom tödlichen Stoss getroffen, wobei gern das spritzende Blut angegeben wird. In jenem Falle erhebt er flehend die Hand (Neapel 2507) oder schwingt seine Waffe (München 99), auch mit dem Schild sich schützend, oder greift eben nach einem Stein (Berlin 1807); stützt er sich gar, schon kraftlos, mit der Hand auf den Boden (München 890, Schiffskampfvase), so nähert er sich am Meisten dem Typus des Gefallenen.

Es bleibt zuletzt noch eine Abart des Besiegunskampfes zu erwähnen, welche ihre Entstehungsursache in der oben erwähnten Verwandlung des Toten in einen Sterbenden hat. Wie dieser dem Knieenden einen Schritt näher rückt, so erhält er auch,

doch äusserst selten, einen Angreifer zuerteilt, so dass wir den Typus eines Kampfes gegen den Gefallnen zu den bisher bekannten Formen des Besiegunskampfes hinzuzufügen haben. Als Beispiel für dieses Motiv diene A. V. I 31, wo wir auf der Schulter einer schwarzfigurigen Hydria einen gegen den Gefallnen sich wendenden Krieger selbst wieder von einem andern Krieger angegriffen sehen, während links ein knieender, umblickender Bogenschütze zugefügt ist; ferner München 426, wo sich zwei Amazonen mit den Lanzen gegen den Gefallnen wenden, eine den Fuss auf ihn setzend, und München 612, wo zwei Reiter dieselbe Rolle übernehmen. Den interessantesten Beleg bietet die Erzgussvase Baum. Fig. 547 (vgl. Sauer Anf. d. stat. Gruppe S. 57). Wir sehen die Arbeiter an einer fast fertigen Figur eines ausschreitenden Kriegers beschäftigt, der seine Lanze nach unten stösst, also wohl in einer zukünftigen Gruppe vereinigt gedacht werden soll mit einer andern in Arbeit befindlichen Figur, die — noch ohne Kopf — einen rücklings Hingefallnen darstellt, der flehend beide Hände hochstreckt; eine zwar recht singuläre Lage, aber erinnernd an Δ 522 = N 549: *ὁ δ' ὄπις ἐν κονίῃσιν κάππεσεν ἄμφω χεῖρε φίλοις ἐτάροισι πετόσας.*

Dies nun mögen wohl die Hauptzüge sein, in denen sich die Kampfschemata der hergehörigen Vasen darstellen. Ich übergehe dabei unsicheres, wie z. B. die sitzenden Figuren von Besiegten, die auf der anscheinend recht alten Amphora A. V. II 95|6 und der rotfigurigen Schale A. V. III 166 zu sehen sind, für ältere griechische Kunst durchaus unerhört und um so verdächtiger, als gerade jene beiden Gefässe angeblich demselben Kunsthändler angehörten. Dagegen ist noch ein Wort zu sagen von den aus der Sorge um den Toten entspringenden Motiven, wie wir sie schon auf der Françoisvase in typische Formen gekleidet fanden. Am häufigsten erscheint vielleicht der Typus zweier Krieger, welche den Toten gepackt haben und eben aus der Schlacht tragen, ein Motiv, das — schon von Homer vorgebildet (cf. θ 332) — auch auf Thanatos und Hypnos übertragen wird: jeder Vasencatalog bietet der Belege genug. Es ist bekannt, wie die etruskische Kunst, die wir sonst, wenn sie nichts neues bringt, gern aus dem Spiel lassen, gerade diesen Typus

cultivirte, da er sich als Griff der Cistendeckel vorzüglich eignete. Ein vortreffliches, hierher gehöriges Fragment, wohl etwas späterer Zeit, besitzt das archäologische Museum von Florenz: ein Knieender zieht an den Armen den Toten herauf, an dessen Füßen die Hände des zweiten Tragenden noch erhalten sind. Das Motiv ist eine Weiterbildung vom Typus des Zugreifenden, der seinerseits auf den Vasen nicht so oft Anwendung gefunden hat. Ein gutes Beispiel für ihn bietet die schon mehrfach erwähnte Exekiasschale Vorlegebl. 1888 VII 1. Auf der Seite des ὑπαιος sehen wir den vordersten der links aufgestellten drei Krieger bemüht den Toten am Arm herüberzuziehn: schützend hält er den Schild über ihn.

Auf der Françoisvase trafen wir den Typus des Eilenden an, der den toten Freund auf der Schulter fortträgt: aus dem halbknienenden Eilen ist ein Knien geworden auf dem Gefäss München 409, wo ebenso wie dort dem Toten die Haare lang herabhängen, — ein Gehen auf München 97. In einen früheren Moment versetzt uns Berlin 1879 (rfg.), wo der Krieger den Genossen um die Mitte des Leibes fasst, und in einen noch früheren die münchener Amphora A. V. 227, wo Achill umsinkend von Aias gehalten wird. Das sind Motive, die erst viel später zu typischer Ausbildung gelangten.

Wie die Gruppencomposition zu immer grösserem Reichtum gedeiht, wie die Typen innerhalb der alten Grundformen zu immer bunterer Mannigfaltigkeit sich entwickeln, das lehrten uns die Vasen mit dankenswerter Vollständigkeit. Aber sie sind doch nur die Schatten grosskünstlerischer Regungen, welche für uns, zumal je seltener sie an erhaltenen Monumenten zu verfolgen, einen desto grösseren Wert besitzen. Zu den Werken der Grosskunst wenden wir uns nun, nachdem unser Blick für die Eigentümlichkeiten griechischer Kampfdarstellungen geschärft ist.

Wir eilen vorbei an verlorenen Kampfbildern, wie denen der Kypseloslade oder des Amykläischen Throns — Zweikämpfe, auch um einen Gefallnen, die wir hier finden, bieten der Reconstruction keine Schwierigkeit (mehr vgl. bei Sauer a. a. O. 53 ff.). Unser Interesse ruht auf den erhaltenen Denkmälern, die wir in die erkannte Entwicklung einzureihen versuchen.

Den Anfang macht der Giebel des Megarerschatzhauses in Olympia. Als man sich zuerst entschlossen hatte ein Giebelfeld mit Figuren zu schmücken, war den Künstlern noch nicht das Wesen einer Giebelcomposition aufgegangen. Sie setzten anfangs einfach den überkommenen Typus einer Darstellung in das Dreieck, so gut es ging, ihn dem Raume anpassend. Das geschah am Hydra-, am Triton-, am Typhongiebel. Ein wenig symmetrische Gliederung ist das einzige Symptom einer Raumanpassung der Composition selbst. Der Künstler des Schatzhausgiebels steigert nur diese Keime zum Prinzip, aber er hat darum noch lange nicht das Wesen eines Giebelkampfes erfaßt. Er wählte die Gruppencoordination, und zwar in der entwickelteren Form der teilweisen Gruppenüberschneidung, sie selbst wieder unter symmetrischen Rhythmus stellend, eine Combination von Compositionsformen, die wir schon zu beobachten Gelegenheit hatten. Soweit es der Erhaltungszustand zu erkennen gestattet, war die Symmetrie der Gruppen ziemlich streng durchgeführt (Mittelgruppe z. B. Baum. Fig. 1290, das Übrige deutlich nur am Gips).

Der Künstler beschloss von den fünf Gruppen der Gigantomachie, die er unterzubringen gedachte, die Hauptgruppe, also die des Zeus, in die Mitte zu stellen und die übrigen symmetrisch um sie zu verteilen. Dabei verlangte der Raum, dass für die Angreifer und Besiegten Stellungen gewählt würden, welche fortlaufend an Höhe abnahmen — d. h. je entfernter von der Mitte, desto mehr musste der Besiegte zum Gefallnen werden.

Für die Mittelgruppe wählte der Künstler den im Ausschritt angreifenden Gott und den in der Stellung des zugewandt Knieenden hingestürzten Giganten. Derselbe hat sein knieendes linkes, wie sein aufgesetztes rechtes Bein, um die grösstmögliche Höhe zu erhalten, fast im rechten Winkel gebogen. In der Linken hält er den Schild, die Rechte war — vielleicht noch mit der Lanze, vielleicht abwehrend — erhoben. Die uns nun genügend bekannte, auch hier erscheinende Vorderansicht des Rumpfes entbehrt bei diesem Typus der Entschuldigung durch das Motiv des Umblickens, das hier nicht, wie leicht erklärlich, in Gebrauch war, — zu mildern wusste der Künstler diese Schwierigkeit dadurch, dass er den Kopf wenigstens halb in

Vorderansicht stellte; doch bleibt der Übergang des von vorn gesehnen Rumpfes in die in Profil gestellten Beine immer noch hässlich genug. Entschädigt werden wir durch den sprechenden Ausdruck; den der Künstler wenigstens dem Gesicht zu geben wusste: der im Sterben gesenkte Kopf und der leise geöffnete, den letzten Atem aushauchende Mund ist auch auf Vasen ein von besseren Malern gern angewendetes Ausdrucksmittel; ja der wahre Ausdruck im Gesicht begann überhaupt mit diesem Motiv.

Von der Hauptgruppe nach den Ecken zu gehend, ergänzen wir die schlecht erhaltenen, symmetrischen Szenen durch einander. Die Götter greifen auf der rechten Seite regulär von links an, auf der linken ausnahmsweise der Symmetrie zu Liebe, von rechts; auch die Stellungen der Giganten entsprechen sich symmetrisch. In der beiderseits auf die Zeusgruppe folgenden Scene muss sich der Angreifer schon stärker unter den Giebel-schenkel bücken — noch im Ausschritt losgehend beugt er den Oberkörper stark vor. Ebenso nähert sich der Gigant mehr dem Boden: er drückt das Knie herunter und streckt das andere Bein mehr vor, mit der Hand sich aufstützend, gelangt also in die fortgeschrittenere Stellung des knieenden Besiegten, die wir auch oben aus der des Zugewandten sich entwickeln sahen. Sie nähert sich bereits stark derjenigen des Gefallnen, welche dem Giganten der nächstfolgenden Gruppen auch gegeben ist. Nicht mehr knieend, wie es scheint, beide Beine gestreckt liegt er zu Boden, sich noch wenig aufrecht haltend — das ist die Stellung des Gefallnen, wie sie sich vor unseren Augen in ebenso fortgeschrittenerem Stile aus der des Toten entwickelte, welche ihrerseits sich vielleicht noch in den Giebelecken bei besserem Erhaltungszustand als letzte Form des Besiegten finden würde. Die Götter aber der dritten Gruppen, noch mehr dem Drucke der Giebelschräge folgend, haben die knieende Angriffsstellung angenommen, die uns selbst für Lanzenkämpfer auf den Vasen schon begegnete.

So ist, zumal wenn sich die toten Giganten in den Ecken bestätigen sollten, die Scala der Stellungen ausgefüllt, welche, vom Typus des Knieenden bis zu dem des Toten reichend, dem

Künstler zur Verfügung standen. An einem deutlichen Beispiele sehen wir, wie die Fortentwicklung der Schemata in der Ausbildung der Zwischentypen innerhalb der alten Grundformen besteht: der Knieende nähert sich im zweiten Giganten dem Toten und dieser im dritten dem Knieenden. Was aber hier die Raumnot begünstigte, das ist auch sonst der thatsächliche Weg der Entwicklung.

Wiederum ein Gigantenkampf ist die zweite hier zu besprechende Darstellung, die der Metopen vom selinuntischen Tempel F (Baum. Fig. 346|7). Die Metopenform war der Entwicklung der Gruppe ungleich günstiger als die des Giebels: musste bei diesem erst eine Assimilierung des Gruppenprinzips an die architektonische Gestalt vorgenommen werden, so verbot jene überhaupt ein anderes Compositionsschema als Auflösung in geschlossene Einzelgruppen. Zwei derselben sind uns erhalten; sie haben mit den Megarerkampfscenen nicht nur die Epoche des sechsten Jahrhunderts, sondern auch teilweise die Typen gemeinsam. Obwohl nur zur unteren Hälfte auf uns gekommen, können wir sie doch mit ziemlicher Sicherheit reconstituieren.

Fast ganz den dritterwähnten des Giebels entspricht der hingekunkene Gigant der ersten Metope. Die Beine ausgestreckt liegt er, auf den linken Ellenbogen gestützt, zu Füßen der Göttin, die auf ihn tretend — also im Schema des Kampfes gegen den Gefallnen — ihn angreift. Noch sucht er die Waffe mit der erhobenen Rechten abzuwehren, aber todesmatt sinkt sein Haupt schon hintenüber, ein bisher erst auf der Vivenziovase beobachtetes Motiv, das Pendant zum sterbend kraftlosen Niedersinken des Kopfes. N 543 ἐκλίνθη ἑτέρωσε κάρη, II 341 κάρη παρηέρθη. Hier war es wohl noch neu und wird darum so übertrieben: der Bart steht senkrecht in die Höhe. Das Öffnen des Mundes bei den letzten Atemzügen hat auch hier seine Verwendung gefunden.

Auf der anderen Metope sehen wir wieder einmal eine Illustration des häufigen homerischen Verses (E 309, A 355): ἔσθη γνῶξ ἑριπῶν καὶ ἑρείσατο χειρὶ παχέῃ γαίης. Der Gigant ist im Typus des knieenden, umblickenden Besiegten gebildet, mit der linken Hand sich aufstützend — also im Grundschema dem zweiten Giganten

des Schatzhausgiebels' entgegengesetzt, in den sonstigen Bewegungen ähnlich. Das rechte, knieende Bein berührt die Erde, wie schon bei der Meduse der älteren Perseusmetope vom Tempel C (Baum. 344), welcher statt des Umblickens die Vorderansicht verliehen ist. Perseus fasst sie am Haarbüschel, wie man an einer Helmröhre fasst, und ein ähnliches Motiv wird hier für die angreifende Göttin voraussetzen sein. Der weitere Vergleich lehrt, wie viel geschickter an der späteren Metope die Vermittlung des in Vorderansicht gestellten Rumpfes mit den Gliedmassen durchgeführt ist, als bei der Meduse, an deren Leib die Beine im Profil wie angeklebt erscheinen.

Noch mehr als hier findet der zweite megarensere Gigant ein Analagon in der bis jetzt einzig rekonstruirbaren Gigantenfigur des pisistrateischen Giebels (Studniczka Ath. Mitt. 1886, 185. Mayer Gig. 291). Also auch das dritte hergehörige Monument ist eine Gigantomachie und dieses zugleich die älteste aller erhaltenen statuarischen Kampfdarstellungen. Auch hier nahm die Hauptgruppe, eben die der Athena mit dem Giganten, als Achse der Symmetrie die Mitte des Giebels ein und andere Gruppen werden sich, vielleicht ebenfalls genau correspondirend, um sie verteilt haben; wie mir Sauer mitteilte, nahmen ihre Dimensionen nach den Ecken zu merklich ab, so dass also eine grössere Bewegungsfreiheit als am Megarergiebel erzielt werden konnte, während der allgemeinen Composition nach kein wesentlicher Fortschritt zu verzeichnen sein wird. Das müssen weitere Zusammensetzungen der zahlreichen Fragmente beweisen. Vorläufig erkennen wir, dass Athena nach altionischen Vorbildern (und nesiotisch beeinflusst war ja diese Kunst) den Giganten an der Helmröhre fasste und dass derselbe genau in der Stellung jenes zweiten Megarensers sein linkes Bein ausstreckte, auf dem rechten kniete, mit der Linken aber sich wohl aufstützte und die Rechte wohi erhoben haben wird. Er wandte sich, selbst als Statue der Tradition folgend, mit dem Rumpf mehr nach vorn. Auch die übrigen Fragmente von ausschreitenden und knieenden Beinen werden gewiss in ihrer einstigen Zusammensetzung ebenso geläufige Typen darbieten, wie dieser ist.

Die vollkommene Giebelkampf-Composition, die nicht im

Megarerschatzhaus, nicht im pisistrateischen Tempel erreicht war, tritt uns nunmehr in den Aegineten entgegen (vgl. Sauer a. a. O. 35 ff.): wir sind im fünften Jahrhundert. Der Künstler, das centrale Wesen des Giebels klar ins Auge fassend, erkannte, dass keine Coordination, auch keine symmetrische, sondern nur eine Concentration der Gruppe die Aufgabe zur Befriedigung lösen könnte. Die reinste Concentration aber war eine symmetrische — und so empfahl es auch die Giebelform — nicht eine, die wie auf der chalkidischen Achillvase die Parteiseiten ungleich abwog. Er beschloss also in genau symmetrischer Corresponson das vorhandene Kämpferpersonal um eine selbst symmetrische Mittelgruppe beiderseits aufzustellen. Und er nahm dies Experiment (ich lasse hier die Zahl der beteiligten Künstler dahingestellt) sogar auf beiden Giebeln in gleicher Weise vor. Nun hatte er zu wählen: für die eigentliche Kampfgruppe das am meisten symmetrische Schema und für die in der Form der Hintermann-Verstärkung sich anreihenden übrigen Krieger fortlaufend an Höhe abnehmende Kämpferstellungen. Letzteres reichte nicht aus; er musste, um auch die Ecken zu füllen noch beiderseits Gefallne hinzufügen. Für ersteren Zweck aber bot sich klar der einfache Zweikampf-Typus: Nun riet ferner die Giebelform zur Betonung des Mittelpunktes, welche im blossen Zweikampf nicht stattfindet; ein Gefallner konnte zwischengelegt werden, doch seiner geringen Höhe wegen eignete er sich, allein wenigstens, nicht gut zum Giebelcentrum. So nahm der Künstler Athena selbst, welche auf der chalkidischen Achill- sowie Geroneusvase seitlich hinter dem Haupthelden stand, Athena, der sein Tempel geweiht war, und stellte sie in die Mitte, wie es für uns eine Neapler Vase schon gethan hatte. (Damit hatte er den würdigsten Mittelpunkt gewonnen; vor die freundschildernde, feindschreckende Göttin legte er den Gefallnen, um den der ganze Kampf sich drehen sollte.

War der Kampf um den Gefallnen als Form gewählt, so handelte es sich nun darum, um ihn als Centrum — zugleich symmetrisch und in der Höhe abnehmend — die Parteien in der Gestalt verschiedener, aber lebendig thätiger Krieger zu ordnen. Zunächst kamen die beiden, dem uralten Schema gemäss, über

dem Gefallnen kämpfenden Lanzenwerfer in gewöhnlichem Ausschritt, der eine mehr von vorn, der andere mehr von hinten gesehn. Doch bot sich auch, dem Gefallnen ebenso nahestehend, als höchst verwertbar der Typus des Zugreifenden dar, wie wir ihn schon kennen gelernt haben. Obwohl an Höhe geringer, musste er seiner Bedeutung nach an den Gefallnen möglichst nahe gerückt werden, zumal wenn er ihm schon, wie der eine des Ostgiebels, den Helm nahm: denn so wird es nach wie vor verstanden werden müssen; die Deutung (Sauer Anm. 131), dass er dem „nur Niedergeworfenen“, der sich alsbald wieder erheben würde, den Helm nur aufsetze, erscheint willkürlicher als die Annahme, dass der Gefallne trotz seiner Lage ein Troer sei. Der Künstler verdoppelte symmetrisch den Typus des Zugreifenden, und erhielt so auf beiden Giebeln vier Figuren seiner Form. Ob alle diese Zugreifenden, wie der erwähnte, Waffen resp. Körper des Gefallnen berühren (wie II 762 Hektor und Patroklos den Kebriones an Kopf und Fuss) oder nur die Hände nach ihm ausstrecken, lässt sich nicht mehr sagen. Hinter den Lanzenwerfern aber hat bekanntlich Lange je einen zweiten, parallelen hinzufügen wollen: ohne hier darauf eingehen zu können, müssen wir nur sagen, dass typologisch dieser Annahme, wie wir erkannt haben, nichts im Wege stände, wenn sie die Fragmente verlangten (was Sauer Anm. 131 wieder bestreitet) und der vorhandene Raum sie gestattete.

Nun weiter den Ecken zu müssen sich die Angreifer mehr bücken: es bietet sich zum Gebrauch dar die knieende Angriffsstellung, welche dem Bogenschützen von Natur aus eigen, auch auf den Lanzenwerfer anwendbar ist. Hinter Bogenschütz und Lanzenwerfer füllen dann schliesslich die zugesetzten Gefallnen die Ecken selbst.

Damit war das Problem der Giebelkampf-Composition gelöst und zugleich die Form der Gruppenconcentration auf ihre höchste Entwicklungsstufe gebracht; die Symmetrie der Klazomener Centralgruppen war mit der Typenmannigfaltigkeit der Achillvase zu einer höheren Einheit verbunden worden. In den Typen selbst war die Tradition meist wieder streng gewahrt: das ganze Schema des Kampfes war Allgemeingut und, mag

Onatas in seiner Opisgruppe (Paus. X 13, 10) auch eine ähnliche Composition vollführt haben, darum braucht er nicht gerade der Schöpfer der Aegineten zu sein.

Weniger also neue Typen auszubilden, aber die Alten in fortgeschrittenerer Technik wiederzugeben, das war der Zweck des Künstlers, am Ostgiebel noch mehr als am Westgiebel. Wie kräftig wirft sich der Ausschreitende auf sein im Knie gebogenes, vorgesetztes Bein! Die primitive Spreizbeinstellung hat sich durchgehend durch den überkräftigen Naturalismus chalkidischer und selinuntischer Typen, zu diesem strammen Vorstürmen entwickelt: es ist die Stellung der Tyrannenmörder. Wie fein nüancirt bietet sich ferner das Motiv des Knieens dar! Ursprünglich als Angriffsstellung nur für den Bogenschützen verwendet, dann auch auf andere Typen übertragen — besonders aus Raumgründen, wie am Megarergiebel und auch in der Kentaurenomachie des Zeustempels — wird das Knieen hier je nach seinem Gebrauche modificirt. Beim Bogenschützen bedeckt der Oberschenkel des knieenden Beins meist ganz den Unterschenkel — der Körper legt sich, am besten beim Herakles, auf dies knieende, hintergesetzte Bein zurück: der Schütze sucht duckend heimlich lauernd sein Ziel. Der Lanzenwerfer dagegen verlegt den Schwerpunkt ganz auf das vorgesetzte Bein, zu dem er sich hinüberbeugt: dem Schützen entgegengesetzt, äussert er Mut des Nahkampfs und Kraft des Angriffs.

Noch deutlicher lässt sich dieser Fortschritt in der Ausbildung der alten Typen an den Eckgefällnen wahrnehmen. Diejenigen des Westgiebels sind nur Varianten desselben Typus. Gemeinsam ist ihnen die ganze Lage mit vorgewendetem Rumpf, das Aufziehen des einen Beins, das Stützen auf den Ellenbogen und das Greifen nach der Wunde — verschieden nur die Stelle dieser Wunde und die etwas geschraubtere Haltung des Griechen, der seine Beine kreuzt und den Unterarm des aufgestützten Ellenbogens nach aussen kehrt. Noch deutlich, auch in Einzelheiten wie der im Knick nach der Brustwunde greifenden Rechten des Griechen, erkennen wir den alten zu Grunde gelegten Typus und leicht erklären wir uns, warum die Rundstatue dem Herablicken eine fast volle Vorderansicht des Kopfes vorgezogen

hat. Noch näher dem Originaltypus, gerade bezüglich dieses Herabblickens, steht der Eckgefallne des Ostgiebels, wenn er auch an sich technisch fortgeschrittener erscheint. Aber der rührende Gesichtsausdruck des Sterbenden mit dem leise geöffneten Mund, wie ihn auch das ähnliche und gleichzeitige selinuntische Fragment Benndorf (Met. v. Selin. S. 19) zeigt, war ja schon vorgebildet worden. Interessant ist, wie sich auch in ihm der alte Typus des Sterbenden mehr aufgerichtet hat: er stützt sich mit der Rechten auf den Boden, mit der linken auf den Schild. Ein Zug der Zeit: an vielen Beispielen, besonders am Megarergiebel, beobachteten wir, wie im Verlaufe fortschreitender Entwicklung der Gefallne sich immer mehr vom Boden erhebt, aus dem Toten ein Sterbender wird (cf. Friedrichs-W. S. 34). Dieser Prozess setzt sich hier noch weiter fort. Schon war der Gefallne dem Knieenden recht nahe gekommen: die letzte Lücke zwischen den beiden Typen füllt der mittlere Gefallne des Westgiebels aus. Er ist, das erkennen wir an der eingebogenen Gestalt seines unteren, rechten Beines, eben im Begriff aus der Stellung des knieenden Besiegten mit aufgestütztem Arm weiter zum Erdboden herabzusinken — noch ist das linke Bein gestreckt, wie die linke den Schild noch hält, aber das rechte wird bald mit ihm parallel den Boden berühren. Entschleiert sich so vor unseren Augen der innere Zusammenhang aller Typen und Zwischentypen, so erkennen wir auch, wie es im Grunde derselbe Gedanke war, welcher den Angreifer auf sein Knie sich vorlegen, welcher den Besiegten auf sein Knie stürzen, welcher endlich den Gefallnen sein Knie heraufziehen liess. In den Kampftypen ist das Knie das Ausdrucksorgan für Kraftfülle wie für Kraftlosigkeit; und spielt das homerische γόνυ eine geringere Rolle?

Wir wenden uns zuletzt zum mittleren Gefallnen des Ostgiebels. Auf den ersten Blick scheint er — er ist im Knie sich biegend hintenüber gestürzt — total aus der Typenentwicklung herauszufallen. Und verblüffen kann er allerdings. Immer wieder bleibt es verlockend seinen ursprünglichen Torso auf die andere Seite so hinüberzulegen, dass er genau als Pendant dem Gefallnen des Westgiebels entspricht, wie es Cockerell einst wollte. Dann käme ja auch der Zugreifende mit dem Helm

nach links, ebenso Herakles, obwohl seine Hinterseite dann reicher gearbeitet wäre wie die vordere — aber links wären mit dem Spoliirenden doch wieder die Griechen, wie auf dem Westgiebel, und rechts die Troer, gegen welche Athena so passend die Ägis ausstrecken würde. Jedoch immer muss man wieder zur Thorwaldsen'schen Ergänzung zurückkehren, die Prachow noch beweiskräftiger machte: dort und hier sind Schwierigkeiten, aber hier spricht die Notwendigkeit. So müssen wir uns mit der Stellung abfinden, wie sie ist; wir werden sie in die Kategorie der im Knie zusammenbrechenden Figuren einreihen, wie wir sie oben verfolgt haben, und vor Allem an den erwähnten chalkidischen Geryoneus desselben Typus (A. V. IV 323) uns erinnern. So erscheint die Lage doch wenigstens typisch vorbereitet, wenn sie auch singulär bleibt.

Wie die Ägineten einerseits zumeist an die traditionellen Typen sich anschliessen, wie sie ebenso in der Gesichtsbildung mehr oder weniger den Archaismus noch nicht vergessen lassen, so offenbaren sie doch andererseits — und darin liegt ihr Hauptwert — den ausgesprochensten Idealismus in der Behandlung des Stoffes, der Composition und der Einzelfiguren. Heimatliche Heroenkämpfe darzustellen, war die Aufgabe des Künstlers: aber sie diente ihm nur zum Vorwand für die Bethätigung seines eigentlichen innersten Kunstinteresses, welches den herrlichen, nackten Manneskörper in heftiger Bewegung zum Gegenstand hatte. In ideal-symbolischer Weise deutete er mit dem Herakles und mit dem Paris seine Themata an; er verzichtete auf ihre deutungsklare, thatsachenwahre Wiedergabe. Er wählte die ideal-schematische Form der concentrirten Gruppe und verzichtete weiter auf eine antisymmetrische Abwechslung in den Partelseiten (ja überhaupt in den beiden Giebeln), welche er doch gewiss, wenn er gewollt, hätte ausführen können. Er warf sein ganzes Wollen und sein ganzes Können allein auf die bewegte Heldenfigur. Aber er sehnte sich sie in ihrer reinen, kunstwahren Nacktheit zu haben. Da nahm er den Krieger zum grössten Teil die Schutzwaffen vom Leibe, schob ihnen den Helm aus dem Gesicht, verwandelte sie in Idealgestalten, die nur das Wesen von Kämpfern annahmen, baar jedes realistischen

Scheins, baar jeder Namensandeutung, aber voll von durchgeistigter Kunst. So fiel in jener Zeit noch ein letztes Stück Realismus, die verhüllende Bewaffnung, wie uns ebenso bei dem gleichzeitigen achäischen Weihgeschenk von Onatas berichtet wird. Vom wirklichen Kampfe war nun alles genommen, ausser seiner künstlerisch anregenden Idee selbst; Composition wie Einzelfigur dienten ganz einem abstrakten, aber kunstwahren Idealismus — hier erleben wir den vollen Durchbruch des Griechengeistes auch in der bildenden Kunst.

### Attische Einflüsse.

Im chronologischen Fortschritt sind wir wieder bis zu unseren attischen Kampffriesen gelangt. Die Erkenntnis der geschichtlichen Entwicklung ermöglicht nun, dieselben als Glieder der grossen Kette aufzufassen und zu verstehen; was sie uns, an und für sich betrachtet, offenbarten, wird sich jetzt als notwendiges Produkt eines Werdeprozesses erklären. Nicht nur bezüglich der Typen, sondern auch der Composition.

Dass die Composition des Theiseionostfrieses etwas Unfertiges hat, ist zu Anfang gezeigt worden: unter dem Einfluss der Architectur ist in die mit peinlicher Symmetrie componirten Gruppen eine centripetale Bewegung gedrungen, welche dem Friescharakter nicht ganz adäquat ist. Nur zu natürlich erscheint uns solches Vorgehen, wenn wir bedenken, dass dieser Gebälkfries in Athen wohl der erste war, der überhaupt mit Kämpfen verziert wurde, — abgesehen davon, dass seine Beschränkung auf eine Schmalseite eine giebelartige Composition begünstigte. Wesentlich am Giebel aber hatte sich bisher die Kampfdarstellung ausgebildet, indem sie sich in ihrer Anordnung ganz allmählig an dessen Form assimilirte. Nun war ein ähnliches, zweites Problem aufgetreten: auch mit dem neuerwendeten Fries die Kampfcomposition in Einklang zu bringen. Wie an den ersten Giebeln, so bestand auch am ersten Fries dieser Assimilirungsprozess in der Symmetrisirung der Darstellung, welche hier unwillkürlich mit der dort erprobten Centripetalbewegung sich durchsetzte. Aber wie dort, der Giebelform entsprechend, aus diesem Zustande sich die vollste Gruppenconcentration entwickelt hat, so sollte sich, dem

Friescharakter Rechnung tragend, hier aus demselben Zustande die reinste Gruppencoordination herausbilden. Drum, was für den Giebel in den Aegineten geschah, das geschah für den Fries im Athenanike-Relief — und derselbe unfertige Zustand, der in den voraeginetischen Giebeln vorlag, liegt, nur im Gewand einer anderen Zeit, hier im Theseionostfries vor. In der Mitte steht der Theseionwestfries mit seiner fast ebenso unfertigen, zwar metopenartig strengen aber noch crass symmetrischen Gruppencoordination. War aber der sculptirte Fries vor Allem dazu berufen, die Gruppe in ihrem Nebeneinander, d. h. in ihrer freiesten Entfaltung zu fördern, so begreifen wir, dass wir nun vor dem Höhepunkt der ganzen Entwicklung stehen. Das ist die kunstgeschichtliche Bedeutung des attischen Kampffrieses.

Gehen wir ins Einzelne. Wie Athena auf so manchem Bilde ihren Liebling, wie Ares seinen Kyknos, wie Apollon den Hektor, so unterstützen hier je drei Götter ihre Freunde — nicht thätig, sondern nach Gewohnheit des fünften Jahrhunderts hinter ihnen thronend. Sie umrahmen den eigentlichen Kampf. Diesen flankiren wieder die beiden Verfolgungsscenen 9/10 und 20/21, die in offener Corresponzion mit einander componirt sind, nicht nur in ihrem Platze, nicht nur in der Ähnlichkeit ihres Schemas, nicht nur in der Ähnlichkeit der Trachten, sondern auch in ihren Typen. Zwei Arten des Verfolgungsschemas haben wir kennen gelernt: der Verfolgte, Umblickende zielt im Flichen zurück oder nicht. Diese beiden Motive werden sich hier als entsprechende Formen desselben Schemas gegenübergestellt: 10 zielt zurück, 21 blickt sich nur um. Verfolgte ans Ende von Schlachtdarstellungen zu setzen, war ein schon lange beliebtes Mittel Erweiterung des Horizontes und Abgeschlossenheit des Bildes zu vereinigen. Unser Interesse fesselt vielmehr die Rückenansicht, in der wir den Verfolgten 10 antreffen. Auch dies Motiv ist nicht neu, nur neu verwendet. Dass der rechtsstehende von zwei Kämpfern sich uns in Rückenansicht darbietet, konnten wir vom Euphorbosteller an mit Beispielen belegen. Es ist sogar die reguläre Stellung des rechten Kriegers, wenn auch, namentlich in primitiveren Vasenbildern, nicht auf den ersten Blick als Rückenansicht erkennbar. Denn solange der Rumpf ohne Unterschei-

derung von Vorder- und Hinterseite in eine und dieselbe Breitansicht gestellt wird, kann uns nur der Umstand, dass der ausholende, also rechte Arm nach aussen gewendet ist, darüber aufklären, dass in diesem Falle die Rückenansicht gemeint sei. Die Rückenansicht des rechten Kriegers war also nichts Seltenes mehr — bei jedem, der nach links gewendet den ausholenden Arm nach aussen zeigt, haben wir sie zu erkennen, und auch Brückner hätte sie bei seinem mit der Echidna kämpfenden Herakles erkennen müssen (Ath. Mitt. XIV 80), statt ihm seine Waffe in die vermeintliche Linke zu geben. War aber das Motiv so beliebt, so lag auch seine Übertragung auf den Rückzielenden nahe. Denn was war dieser Anderes als einer der vielen sich neubildenden Zwischentypen, entstanden durch Vermengung des Zweikampfschemas mit dem der Verfolgung? Was aber technischer Unvollkommenheit, was strengen Symmetriegesetzen seine Entstehung verdankte, das wurde nun durch die Fortschritte einer ausdruckswahrener Technik verfeinert: es schleudert der Krieger, auf sein rechtes Bein sich stemmend, in kräftigem Rückschwung die Lanze, als machte er in seinem eiligen Laufe einen Moment Halt, um schnell und geschickt seinen Verfolger zu treffen.

Wie hier durch Abwechslung verschiedener Formen desselben Schemas der Charakter der Corresponsion bestimmt wird, so ähnlich bei den beiden Gefallnen. Der eine bringt uns den Typus des hintenüber, der andere den des vornüber Gestürzten wieder, Formen, die einst Exekias schon correspondiren liess. Die technische Vollendung der alten Typen ist überraschend, ja es sind sogar Verkürzungen nicht gescheut, wesentlich um die Körper recht hoch hinaufzeichnen zu können, wozu auch die untergeschobenen, hügelartigen Erhebungen dienen. Aber doch sind die typischen Vorbilder noch durchzuerkennen. Der eine erinnert an sie durch das Hinaufziehen des Mittelteils, wie wir es gerade am Typus des Vornübergestürzten beobachteten — der andere giebt ins Profil gerückt noch ganz das alte Schema wieder mit dem Aufziehen des einen Beins, der Bewegung der einen Hand nach der Brust und dem Hintenüberbeugen des Kopfes, wie es die selinuntische Metope und die Vivenziovase zeigten.

Etwas weniger halten sich die über diesen Gefallnen aufgebauten Gruppen an die überlieferte Typik, da hier Compositionsgründe vielfach ein Verlassen der gewohnten Bahnen nötig machten. Der eine Tote vereinigt Typen um sich; welche — in letzter Zeit besonders erwünscht — der Sorge um den Gefallnen entsprossen; der andere bildet den aus architektonischen Gründen nur verschobenen Mittelpunkt des regulären Kampfes. Dort finden wir zuerst den Zugreifenden in seiner bekannten Form wieder, stark über den Toten vorgebeugt, in der Linken den Schild, so wie die Aegineten zu reconstruiren sind. In demjenigen Krieger aber, der den geraubten Helm forträgt, hätte der Künstler, wenn wir richtig erkannt haben, eine neue Figur geschaffen: doch, nur bei solcher Reihenbewegung recht verwendbar, blieb sie ohne Nachfolge. Auch in dem weiter folgenden Auffordernden bemerken wir die Neueinfügung eines derselben Reihenbewegung zupassenden Kriegers, der — typologisch aus umblickenden, so gern eingeschobenen Figuren entstanden — in den Gestalten gleichen Zweckes auf dem Parthenonfries seine Analoga hat: das klassische Beispiel für diesen Auffordernden ist der Miltiades in der Marathonomachie der Poikile. Begünstigt durch die centripetale Anlage sehen wir hier Figuren in die Darstellung dringen, wie wir sie in dieser Weise bisher noch nicht verwendet fanden. Aber hatte der Künstler einmal jenes centripetale Streben und wollte er über den symmetrischen Schematismus der Aegineten hinausgehn, was konnte er Anderes thun als derartig Neues zu versuchen? Wie er so die Hintermänner des Haupthelden, um Abwechslung in sie zu bringen, über dem Toten in dieser verschiedenen Weise beschäftigt sein liess, so gestaltete er auch die Feinde, die drei Steinwerfer, möglichst ungleich, unparallel. Zwei lässt er, wie bei rechtsstehenden Kämpfern beliebt, in Rückenansicht erscheinen, den mittleren mehr von vorn. Aber auch ihre Stellungen modificirt er. Nur dem letzten verleiht er die gewöhnliche Ausschrittstellung, dem mittleren dagegen die des rückzielenden Umblickenden und dem ersten Steinwerfer, der zurückgedrängt wird, giebt er jene auf das hintergestellte Bein zurückgebeugte Stellung, die von nun an zu den gebräuchlichsten Angriffsstellungen gehört. Also auch innerhalb dieser Typen-

klasse beobachten wir, wie die Fortentwicklung in einer Ausfüllung der primären Grundformen, in der Überführung des einen Typus zum anderen besteht. Im Anfang waren die beiden Formen des Ausfallenden (hier fig. 9, 15, 19, 20) und des fliehend Umblickenden (hier fig. 21). Zuerst wird auch diesem die thätige Waffe gegeben, mit der er sich gegen den Verfolger zurückwendet (hier fig. 10). Dann, als selbständiger Angriffstypus emancipirt, richtet der Rückzielende seinen Oberkörper immer mehr dem Gegner zu (hier fig. 17), bis er ihm schliesslich ganz gegenüber steht, aber stets unter Beibehaltung der ursprünglichen Beinstellung (hier fig. 16). So bildet sich die Scala der Angriffsstellungen: „Ausfall“, „Rückzielen“, „Rückbeugen“.

Die grosse phidiasische Zeit hat uns nunmehr aufgenommen, die Aegineten sind überwunden. Gewiss befruchtet durch mancherlei Kampfdarstellungen, wie sie der polygnotische Kreis in vielen seiner Gemälde, wie sie Phidias in den Reliefs und Statuen vorgebildet hatte, die als Nebenwerk seine Colossalbilder schmückten, erscheint uns der Theseionfries bei dem mangelhaften Material schon wie ein Sprung der Entwicklung. Der allgemeine Strom des bewunderungswürdig raschen Fortschritts in Technik und Composition hat auch die Kampfbilder mit sich fortgerissen. Ist auch noch nicht Alles fertig, wir fühlen es: ein neuer, gährender Geist spricht aus dem Fries zu uns, ein Geist idealster, selbstbewusstester und kühnster Kunst: es ist der Geist des phidiasischen Athens. Im Vollgeföhle ihrer entwickelten Technik vermeidet die Kunst das Triviale, sucht sie das Neue, Gewagte — aber noch kann sie, vielleicht zu kühn, die rechten Mittel nicht ganz finden; erst der Nikefries führt uns auf die Höhe selbst.

Nicht durch plötzliche Neuschöpfung von Typen, sondern durch Weiterbildung der bewährten und überlieferten, durch Fortsetzung des bisherigen langsam sicheren Entwicklungsweges war es der blühenden Kunst beschieden, die Kampfdarstellung auf ihre ruhmreichste Stufe zu heben, das lehrt uns klar und deutlich der Nikefries. Die Gähmung hat sich beruhigt; bewusst und rücksichtslos, nachdem auch die Zwischenstufe des Theseionwestfrieses überwunden, setzt sich das griechische Prinzip durch:

Gruppe reiht sich frei an Gruppe, wie es der lange Fries fordert, bei dem eine centripetale Bewegung noch weit unangebrachter gewesen wäre, als sie es beim kleineren Theseionostfries war.

So ist der Boden bereitet für die bunteste Abwechslung von Kampfscenen. Gehen wir vom Einfachen zum Complicirteren vorwärts. Das Einfachste ist der blosse Zweikampf, wie wir ihn auf Platte (Ross) l vor uns sehn, freilich in modernisirter Form: die Krieger pressen die Schilde fest an einander, ihre waffenführenden Rechten sind verloren. Um also dem uralten Kampfschema eine neue, interessantere Gestalt zu verleihen, hat der Künstler die Krieger mehr einander zugerückt, sodass sie sich teilweise decken: immer noch der linke von vorn, der rechte vom Rücken gesehn. Doch entsprach der gewöhnliche Zweikampf schon nicht mehr den Bedürfnissen einer anspruchsvolleren Zeit; beliebter und häufiger ist die reizvollere Form des Verfolgungskampfes. Am rechten Ende von Platte i dringt ein Athener in machtvollem Ausschritt auf einen hohen Stein tretend gegen den fliehenden Feind vor, der sich zu ihm umblickt und wahrscheinlich in der Rechten eine Waffe zückte; nichts ist hier am überkommenen Typus geändert. Dasselbe wiederholt sich, nur in der Richtung verschieden, am rechten Ende von Platte g. Noch häufiger findet sich die Form des Zweikampfs über einem Gefallnen. Auf Platte i sind es zwei Fusskämpfer, welche, wie gewöhnlich von verschiedenen Seiten gesehen, gleichfalls, um das Ausfallschema recht zu steigern, beide den Fuss auf eine Erhöhung setzen, die zugleich dazu dient wie am Theseion den Gefallnen ein wenig zu heben. Den einen Fusskämpfer ersetzen durch einen Reiter Gruppe k und n (Overbeck Gesch. d. Pl.<sup>3</sup> fig. 81): das Sprengen seines Pferdes, sagten wir schon, steht an Bedeutung dem Ausschritt gleich, den auch der eine Fusskämpfer zeigt, während der andere in jener zurückgebeugten Stellung sich befindet, die gerade ein Lieblingsmotiv dieses Künstlers ist. Das Schema des Zweikampfes über dem Gefallnen vereinigt mit dem des Verfolgungskampfes die Gruppe h (Ov.); ein Athener greift einen reitenden umblickenden Perser über einem Toten an, rechts ist noch ein Fusskämpfer zugefügt, der — in Rückenansicht und in der rückgebeugten Stellung — den Reiter verteidigt. Wir

haben also hier vor uns: die Anwendung des Gefallnenmotivs auf das Verfolgungsschema, die Übertragung des Umblickenden-Typus auf einen Reiter, die Hinzufügung eines Hintermanns, der den Verteidiger spielt. Gut versteht hier, wie öfters, der Künstler eine derartige Füllfigur in die Composition mit hinein zu ziehn und nur selten ist er genötigt durch den Reiz einer neuen Erfindung über die secundäre Stellung solcher nicht eng zur Gruppe gehöriger Figuren hinwegzutäuschen. So sind die beiden reiterlos über Schilde fortsprengenden Pferde auf Platte m gewiss eine gute Idee, wenn sie auch mit dem strengen Gruppenprinzip sich nicht ganz vertragen, wie vielleicht ebenso der kraftvoll Ausschreitende und der frisch laufende Krieger, die auf derselben Platte, nur allzu zerstört, hinter dem helmverlierenden Krieger folgen. Aber die Strenge der Gruppencoordination verliert eben mit der Zeit an Rigorosität. Alles Interesse gilt ja im Grunde doch der Einzelfigur und es lag in der Natur der Entwicklung, durch jene überführenden, sekundären Figuren der Gruppenisolierung allmählig eine mildere Form zu geben, ohne das griechische Prinzip zu untergraben.

Schliesslich sind auch die Gefallnen zum Füllwerk herabgesunken; zwar legen sie sich, alter Gewohnheit gemäss, noch gern zwischen die Kämpfer; aber man hat nicht mehr das Gefühl, dass der Kampf wirklich über ihren Besitz gehe, wie es doch einst gewesen. Die Gefallnen nehmen Teil an der allgemeinen Emanicipation, sie sind nicht mehr bloss passive Mittelpunkte, sondern haben die positive Aufgabe übernommen überall passend zu füllen, wo es zu füllen giebt. Sie verstreuen sich selbständig über das ganze Schlachtfeld, öfters, aber ohne Zwang, noch mitten in eine Kampfgruppe sich schiebend. Ohne dass sich so jemand um den Gefallnen kümmert, liegt er z. B. in der Scene der Gefangennahme (Gruppe o) am Boden, wo er zunächst gut den Platz unter dem Pferde ausfüllen soll; er hat also von seiner Bedeutung als Kampfcentrum verloren, aber als Einzelfigur gewonnen. In den Typen der Gefallnen macht sich der Künstler die reiche Auswahl zu Nutze, die sich unterdess vom Toten bis zum Hinsinkenden herausgebildet hatte. Letzteren sehen wir zweimal mit angezogenen Beinen auf Platte m vertreten, die

übrigen sind alle langhingestreckte Tote. Der eine, auf Platte i, entspricht in den Hauptpunkten dem Gefallnen 12 vom Theseionfries; ähnlich ist, ebenso mit Benutzung einer Terrain-erhöhung, der Tote der Gruppe Ov. k. Das sind Vornüber-gestürzte. Einen auf dem Rücken liegenden sehen wir in Gruppe Ov. o. Aber auch in Vorderansicht gelegte sind verwendet: in Gruppe h und n; letzterer mit dem Arm überm Kopf, nach altem Motiv.

Trat so der Zweikampf über dem Gefallnen als Totem in einen gewissen Verkümmernszustand, so waren Szenen um so beliebter, welche den Gefallnen in der Form des Sterbenden noch einen activeren Bestandteil des Kampfes bilden liessen. Das konnte einerseits der Fall sein bei der Scene, in welcher der Gefallne aus der Schlacht getragen werden soll, andererseits beim letzten Kampf mit ihm. Jenes Motiv findet einen vortrefflichen Ausdruck in der grossen Gruppe Ov. p, vielleicht der interessantesten von allen. Etwa in der Stellung des mittleren Aegineten vom Westgiebel ist der Held hingesunken, auf die Rechte gestützt, die Linke um den Hals des Freundes legend, der ihn, unter den Achseln fassend, in der Stellung des Zugreifenden zu halten sucht, während ein zweiter in derselben Stellung auf der anderen Seite ihn an den Füssen packt, mit dem Schild ihn und sich schützend. Wieder eine Vereinigung zweier Schemata: aus der Verschmelzung des Typus der Zugreifenden, wie sie der Aeginagiebel zeigte, und der altüblichen Gruppe eines aus der Schlacht getragenen Toten entstand diese Scene voller Leben und voller Empfindung. Der Künstler combinirte sie noch mit zwei weiteren Gruppen. Im Hintergrunde, teilweise von ihr verdeckt (auch das ist bezeichnend), spielt sich ein Verfolgungskampf ab zwischen einem ausschreitenden Athener, der die Hauptgruppe zu schützen hat, und einem Feind, der in Rückenansicht, umblickend seine Lanze gegen ihn schleudert. Ebenso ist links vom schildlosen Zugreifenden ein Ausschreitender zugefügt, der ihn beschirmt, und gegen diesen wandte sich wahrscheinlich wieder der Umblickende, dessen Reste man links von ihm erblickt. So combiniren und assimiliren sich die überlieferten Typen zu neuen, lebendigeren Gestaltungen.

Andrerseits ist der Kampf mit dem Gestürzten, jene in letzter Zeit sich ausbildende Spielart, auffallend beliebt. Am einfachsten stellt er sich in der dritten Gruppe der Platte i dar. Der Verwundete, im Anschluss an die Tradition mit der Linken sich stützend, das rechte Bein stark aufziehend, streckt die Rechte machtlos gegen den Angreifer empor, der in der nun sattsam bekannten zurückgebeugten Stellung ihm das linke Bein auf den Körper gesetzt hat, ein Motiv, das wir gerade mit diesem Kampfschema stets gern verknüpft fanden und finden werden. In derselben Angriffsstellung bedroht zu Anfang dieser Platte ein Athener den mit gesenktem Kopf hingesenkenen Feind, der sich, auf die Rechte gestützt, noch so weit aufrecht hält, dass wir ihn sitzend nennen dürfen (das homerische  $\xi\zeta\epsilon\tau\omicron$ ). Bis zu solcher Höhe hat sich also im Verlaufe der Entwicklung der Körper des Verwundeten erhoben. Ein Verteidiger in der Stellung des Umblickenden ist ihm hier beigegeben. Zerstörter sind zwei andere hergehörige Gruppen der Platte m: in der einen sehen wir den helmverlierenden Krieger mit einem Genossen gegen einen Gefallenen sich wenden, auf den er sein Knie setzt; von der andern ist gerade noch das Motiv festzustellen. Aber auch auf Reiter konnte das Schema übertragen werden; man beginnt jetzt eifriger durch solche Übertragungen das bisherige Typenmaterial zu vermehren. Auf Platte l wendet sich ein Athener, wieder in der zurückgebeugten Stellung, gegen einen vom Pferde gleitenden Perser; der sich mit der Rechten auf den Erdboden stützt und mit seinen Beinen noch auf dem Pferderücken bleibt; er entspricht also als Reiter in seiner Stellung ganz dem ersterwähnten hingestürzten Krieger zu Fuss. Es scheint nach den schwachen Resten, dass ein schützender Perser und ein diesen wieder rückzielend angreifender Athener hier noch zugefügt waren.

Der Typus des knieenden Besiegten, zu dem wir uns nun wenden, war uns seit den Vasen nur in älteren Formen, nicht aber in derjenigen Gestaltung vor Augen gekommen, welche wir dort als letztes Facit aus all den Entwicklungen sich bilden sahen: Vorderansicht, das eine Bein knieend, das andere gestreckter. Das klassische Beispiel für diese Form, die sich im fünften Jahrhundert immer mehr Geltung verschafft, ist der sogenannte Ka-

paneus der Villa Albani (n. 20; mir in Photographie vorliegend). Das viereckig zugestutze, aus einer ehemaligen Gruppencomposition übrig gebliebene Relief zeigt uns den Typus im Stile des zweiten Drittels dieses Jahrhunderts. Noch ist jede Verkürzung vermieden: so im Schild, den die Linke breit zur Seite streckt, im knieenden rechten Bein, das ganz im Profil erscheint, und in der Rechten, die in einem, später noch beliebteren, schmerzlichen Gestus nach dem Hinterkopf greift. Noch liegt ferner ein stilisierender Geist über der Figur ausgebreitet, besonders in der tektonisch wirkenden Corresponzion der rechten und linken Extremitäten: Hand in Hand mit der strengeren Wiedergabe des Haares, der Muskulatur und des an den Stil der olympischen Kentauro-machie erinnernden Gewandes weist er das Monument einer Epoche zu, in der es infolge Mangels gleichzeitiger Typenrepliken der Grosskunst uns besonders wertvoll sein muss.

Im „Kapanheus“ haben wir etwa die normale Form des knieenden Besiegten-Typus im fünften Jahrhundert zu erkennen: seine verschiedenen Phasen zu verfolgen, giebt uns nun der Nikefries Beispiele genug an die Hand. Man blicke zuerst auf die Gruppe Ov. m, wo einfach ein Ausschreitender einen knieenden Besiegten angreift, der seinen Schild vorstreckt; dessen rechte Hand, sowie das gestreckte linke Bein sind gebrochen. Schon complicirter ist die Gruppe Ov. i. Der Angreifer hat hier die rückgebeugte Stellung, und zwar in Rückenansicht, gewählt und fasst mit der Linken den Besiegten am Haar, ihn ausserdem mit dem linken Fuss niederdrückend — der Knieende aber sucht seine Linke abzuwehren, wobei er eine dem Kapanheus ähnliche Bewegung nach dem Hinterkopf macht. Das Pendant zu dieser schön kreisförmig componirten Gruppe bildet die dritte derselben Platte (Ov. l). Der Athener, hier ebenso zurückgebeugt, aber in Vorderansicht, greift den ebenso knieenden Perser an den Helm, während dieser sich mit der Linken loszumachen sucht, die Rechte wie flehend vorstreckend. Ein schützender Perser im Typus des Rückzielenden ist ihm zugefügt. Aber der Künstler geht weiter. In Gruppe Ov. q wendet er das Motiv der Rückenansicht, von dem er so ausgiebig Gebrauch macht, auch auf den Knieenden an und giebt ihm nun folgerichtig ausser dem obligaten

von links andringenden Feind noch einen zweiten vom Hintergrunde her anstürmenden Gegner: Überschneidung von Linien, das sahen wir schon, fürchtet er nicht mehr. Kräftig schützt sich der umgedrehte Knieende mit hoch erhobenem Schild gegen diesen doppelten Angriff, aber schon scheint er den Helm verloren zu haben.

Wir kommen nun zuletzt zu den Szenen, die uns total neue Motive darbieten: es sind nicht mehr als zwei. Die eine ist Gruppe Ov. g. Ein knieender Besiegter des gewöhnlichen Typus ist hingesunken, am linken Arm gefasst von einem herbeieilenden Krieger. Von einem Kampf kann keine Rede sein, denn beide sind inmitten der Perserschlacht deutlich als Athener charakterisiert. Da sie also Freunde sind, so kann die leider etwas zerstörte Gruppe nicht anders verstanden werden, als dass der eine den andern, zu Tode getroffenen, im Hinsinken aufrecht hält, dass er in Mitten des Kampfgewühls dem sterbenden Genossen mitleidsvoll beisteht. Gemütvolle Szenen ausserhalb der Schlacht waren nicht unerhört — man vergleiche die Achillvase: und schon Panainos hatte an den Schranken des Zeustrons (Paus. V 11, 6) den Achill die Penthesileia stützend gemalt. Neu aber war die Aufnahme dieses ausgesprochen empfindsamen Motivs in die Schlacht selbst, wenn es auch in die Form eines älteren Typus gekleidet wird: es naht das vierte Jahrhundert mit seiner „Entdeckung des Menschen.“ Schon die Gruppe der beiden um den Gefallenen bemühten Zugreifenden hätte uns vom Vorhandensein einer solchen Empfindsamkeit etwas verraten können; wir werden sehen, wie sich nun bald aus diesen Elementen auch neue Typen für die neuen Motive herausbilden.

Wie hier der Anfang eines neuen Kreises von Motiven sich uns entdeckt hat, so eröffnet uns die andere zu erwähnende Gruppe Ov. o ebenfalls den Ausblick auf eine Reihe von Neuschöpfungen: die hier dargestellte Gefangennahme charakterisiert mehr noch, als eine schon erwähnte Gruppe, diejenigen Reiter-szenen, die in langsamer Typisierung von nun an den Apparat der Kampfschemata um ein Bedeutendes vermehren. Das Motiv der Gefangennahme selbst, schon jenseits der linken Götter am Theseionostfries mit Benutzung des Knieenden-Typus dargestellt, verdankt hier nicht, wie jene Scene des vom Pferd gleitenden

Persers, einer Typenübertragung seine Gestalt: der Künstler schafft sich seine Form dafür neu. Das Pferd ist mit den Vorderbeinen gestürzt, ein herbeieilender Grieche zieht den halb sitzend, halb knieend herabgleitenden Perser an der einen Hand, ein zweiter gegenüber an der andern — rechts sind zwei Griechen, stark zurückgebeugt, bemüht die Zügel des Pferdes festzuhalten, das ja einen Moment früher sich hoch aufgebäumt hatte; der Zaum war natürlich aus Bronze und hat, wenn ich nicht irre, in einer in der richtigen Höhe vorn quer über das Relief gehenden Rille seine Spur hinterlassen. Das war eine Scene ganz nach dem Sinn des Künstlers, mit momentan lebhaft bewegten Figuren und Gewändern. Aber was für ein Personal hatte er nötig, um sein neues Motiv einzuführen!

Wir sind auf dem Gipfel und blicken auf den Weg zurück, der uns hingeführt hat. Was ist aus der Gruppe geworden? Einst unter der strengen Herrschaft rhythmischer Gesetze aufgezogen, in Formen der Coordination und Concentration zur bewegten Mannigfaltigkeit sich entwickelnd, hat sie nun auf dem breiten attischen Fries den freiesten und selbständigsten Kunstwert sich errungen; was sie einst dem epischen Dichter schon gewesen, das ist sie nun auch dem bildenden Künstler geworden. Wie jener das moralische Individuum aus der Masse hob, so dieser das körperliche, und alles Interesse ist der Einzelfigur zugewendet. Die Gruppe ist ihm die einzig mögliche, die einzig wahre Darstellungsform für die vollste Abstraction, den vollsten Idealismus. Aber sie ist auch schon eine typische Form geworden, ein in sich allein berechtigtes Ausdrucksmittel. Drum schiebt er bereits perspectivisch Gruppen hintereinander; die Form der Coordination geht von den geringen Überschneidungen des Megarergiebels, dem Fortschritt der Technik folgend, zur Bildung von Hinter- und Vordergrund weiter. Drum vermag der Nikefries ferner nicht nur wie der Theseionostfries die Darstellung einer mythischen Schlacht, sondern sogar die der historischen, wenn auch nicht auf eine bestimmte Thatsache bezüglichen Kämpfe in die abstrakten Gruppen aufzulösen. Erscheint aber selbst der historische Stoff im idealistischen Gewande, so hat der Realismus seine frappanteste Zurückweisung erhalten. Und

wie die Gruppe keiner breiterzählenden Epik dienen kann, so dient auch die Figur nur plastisch-künstlerischen Zwecken. Die Ausbildung des nackten Körpers oder, zur Zeit des Nikefrieses, auch die des wallenden Gewandes, das waren die wirklichen Aufgaben des Künstlers; drum warfen die Krieger alle verhüllenden Waffen vom Leibe und tummelten in freier Lust ihre schönen Körper. Der Geist des griechischen Idealismus, den wir in den Aegineten voll durchbrechen sahen, erfreut sich nun seiner reifsten Blüte. Was ist aber auch aus den Typen geworden! Zwischen den alten Grundformen, welche für alle Zeiten die Hauptschemata des Kampfes festgestellt hatten, regt sich ein reiches Leben, in allmäliger Entwicklung entstanden durch Vermittlung des einen Typus mit dem andern, durch Nüancierung innerhalb desselben Typus, durch Emancipation einzelner Figuren, durch Combination von Motiven, durch Übertragungen von einem Figurenkreis auf den andern. Wir erinnern uns, wie wir in zahlreichen Fällen diese Bildung von Zwischenstufen als Mittel der Fortentwicklung beobachteten, und wir denken leicht ihre Scalen durch, sei es vom Toten bis zum Knieenden, sei es vom Ausfallenden bis zum Umblickenden, sei es von den Zugreifenden bis zu den Kriegern, die ihren Genossen aus der Schlacht tragen, — sei es auch allein innerhalb des Typenkreises von knieenden Besiegten. Aber nicht nur durch solche Selbstmultiplikation, sondern auch — obgleich in geringerem Massstabe — durch Neuaufnahmen von Motiven suchen sich die Typen zu erweitern. Szenen, wie die der Gefangennahme oder die des Mitleids mit dem Verwundeten, die früher wohl ein vom eigentlichen Kampfbilde getrenntes Leben fristeten (vgl. Theseionfries und Achillvase), werden nun in diesen engeren Kreis aufgenommen. Eine besonders wirksame Abwechslung aber wird erzielt durch die Einmischung von Reitern in die Fusskämpfer — man bleibt nicht bei den früher üblichen blossen Motivübertragungen stehen, sondern findet in den Reiter Szenen Stoff zu verschiedenartigen Neubildungen: Pferde stürzen und bringen ihre Herren in die Gefahr der Gefangenschaft oder die Herren stürzen und die Pferde laufen ledig über das (auch charakteristisch) mit verlorenen Schilden und Helmen bedeckte Schlachtfeld. So nehmen die Kämpfertypen des

Nikefrieses nicht nur die ganze vorgehende Entwicklung in sich auf, sondern enthalten auch zugleich die Keime zu weiteren Fortbildungen.

Wir haben vom Gipfel zurückgeblickt; blicken wir auch um uns. Wir befinden uns in der Blütezeit attischer Kunst überhaupt und es lohnt sich darum ein wenig Rast zu machen und ringsumher zu schauen, wie weit sich in dieser grossen Zeit der Wirkungskreis unserer Typen ausdehnt.

Brückner hat in den *ath. Mitt.* 1889 Taf. XII das Fragment eines Reiterdenkmals aus Eleusis publizirt, welches nach epigraphischen Anzeichen, dem stilistische nicht widersprechen, dem Ende des fünften Jahrhunderts anzugehören scheint. Die Darstellung zerfällt in zwei Reihen über einander. Oben erkennen wir einen Reiter, dem ein zweiter folgte, ausholend nach l. gegen einen Verwundeten in Sitzlage, welchen ein hinter ihm stehender Genosse schützt. Unten wendet sich ein Reiter nach l. gegen einen knieenden rückgewendeten Besiegten, den wiederum ein Genosse, ebenso in rückgewendeter Stellung, beschirmt. Links davon Reste eines nach l. eilenden Kriegers und eines ebenso gerichteten Pferdes. Brückner ergänzt nun nach der linken Seite zu hinter den Besiegten nur Fiehende, nach der rechten Seite nur Angreifer. Dem muss entschieden widersprochen werden. Denn in dieser Weise ergänzt würde das Denkmal uns ein Beispiel für Reihenkampfdarstellung geben, wie sie für das attische Relief dieser Zeit unerhört wäre, selbst wenn man wegen des fehlenden Kymas an die Analogie gemalter Pinakes oder überhaupt der Gemälde appellirt, die sich, wie wir sahen, in diesem Punkte durchaus von den Reliefs trennen. Und gerade der Vergleich mit dem Reiterdenkmal aus dem korinthischen Kriege, den Brückner ebenda S. 407 heranzieht, spricht nicht für, sondern gegen die Anwendung des Reihenkampfs. Die Namen der Gefallenen, denen dies Monument gesetzt ist, stehen auf dem allein erhaltenen Akroter fast ganz auf die linke Hälfte zusammengedrängt. Brückner schliesst daraus, dass die Athener auch auf dem verlorenen Relief nur links sich befanden, also eine Reihengebilde als sicher anzunehmen ist. Aber abgesehen davon dass die nicht viel über die Mitte sich ausdehnende Schrift bei rechts-

läufiger Richtung einer solchen Erklärung erst nicht bedarf und auch nicht singular ist, wie sollen wir uns die Darstellung der auf der linken Seite zusammengedrängten 12 Athener eigentlich denken? Waren sie gleichmässig gegen den Feind anrückend dargestellt? — das widerspräche, wie gesagt, allen Erfahrungen, die wir an den attischen Reliefs dieser Zeit gemacht haben. Waren sie gleichmässig fliehend dargestellt? — das wäre nicht nur ebenso unschön, sondern auch wenig ehrenvoll; wann ist ein Gefallener auf seinem Grab als Fliehender verewigt worden? In Motiven von Besiegten aber konnten sie wieder nicht reihenmässig hintereinander gestellt werden — es bleibt also nichts übrig, als die Gruppenbildung anzunehmen, wie sie ja so ganz im Geiste der Zeit erscheint und wie sie gerade den auffälligen Umstand der Zonenteilung bestens erklärt, die bei jenem Denkmal vorlag und bei diesem ähnlich anzunehmen sein wird: nicht bei der Reihe, sondern bei Gruppen hatte man das grössere Stück Basislinie nötig, denn Reiterreihen schiebt schon der Parthenonfries eng zusammen. Wir haben hier also unbedingt, wie wir die Typen der attischen Reliefs wiedererkennen, auch ihre Gruppencomposition einzusetzen; der Reiter rechts oben widerspricht dieser Annahme prinzipiell durchaus nicht und die Reste links unten können ebenso gut den Beginn einer neuen Gruppe bilden.

Die Übertragung der üblichen Kampftypen auf die Kentauromachie, deren Darstellungen uns im Allgemeinen hier ferner stehen, ist uns nichts Neues; auch in dieser Periode haben wir Beispiele dafür. Betrachten wir den Theseionwestfries und die Parthenonmetopen. Als specieller Kentauromachietypus ist die Kaineusgruppe zu übergehn. Die Gruppe des Frieses Ov. 5 zeigt uns den einfachen Zweikampf: ein Lapith im Ausschritt gegen den sprengenden Kentauren. Auch auf Metope 32 (Michaelis) ziehen die beiden so gegen einander los, aber nicht im blossen Waffenkampf, sondern mit Einmischung von palästritischen, von Ringermotiven. Das ist charakteristisch: denn von nun an werden wir häufiger solche Ringermotive unter den Kampf- bewegungen antreffen, besonders in der Form des Entgegenstemmens von Beinen. Von den Parthenonmetopen zeigen Ähnliches 1, 26, 31; gerade diese scheinen die am schwächsten ge-

arbeiteten zu sein. Man denke auch an die Scenen des Westgiebels vom olympischen Zeustempel. Es ist ein Schritt weiter auf dem Wege, den die haar- oder körperpackende Hand, den der schenkeltretende Fuss begonnen.

Den Verfolgungskampf führt uns Gruppe 3 und 8 vor: dort greift der Lapith in zurückgebeugter Stellung den weiterstürmenden Kentauren im Rücken an, hier verfolgt der Kentaure den Lapithen, der im Typus des rückzielenden Umblickenden ihm das Schwert in den Bauch sticht. Die schöne Metope 27 bringt beide zugleich in die Stellung des Umblickenden, sodass eine wirkungsvolle kreisförmige Linie entsteht, zumal der Lapith den Kentauren am Haar packt, während dieser, an ein uraltes Motiv erinnernd, mit der Rechten nach der Wunde am Rücken greift.

In die Klasse der Besiegten-Schemata gehören die Gruppen 6, 1, 7; die beiden letzteren bringen weitere Belege für die sitzende Stellung des Verwundeten, die wir am Nikefries beobachteten, die erstere aber zeigt uns eine neue Nuance des Knieenden: beide Beine, von vorne gesehen, berühren knieend den Boden. Es war dies nur eine Folge der Vorderansicht, wie sie nun immer mehr um sich greift; der Knieende etwa in der Stellung des Gefangenen vom Ostfries kann uns dazu überführen. Auch die hergehörigen Parthenonmetopen zeigen eine reichere Abwechslung in den knieenden Stellungen der Lapithen: auf 30 haben wir einen zugewandten, auf 4 ähnlich, aber mehr in der zusammenknickenden Form, auf 8 vielleicht einen abgewandten. Doch auch auf den Kentauren werden die an diesem Typus ausgebildeten Motive übertragen; in Gruppe 2 hat er sich so hingeworfen, dass er mit dem Leib sich herumwälzend zum ausschreitenden Lapithen zurückblickt, der ihn am Haar gefasst hat und ihm auf den Schenkel tritt. Solche Bewegungen des Angreifers, deren Steigerungen wir oben schon kennen lernten, haben gerade in der Kentaumachie eine grosse Bedeutung erlangt: vgl. Metope 3, 24 und besonders 2, wo der Lapith, in der Weise wie später typisch Herakles auf den Hirsch, sein Knie auf den Rücken des Kentauren stemmt, der von ihm zurückgezerrt, mit den Vorderbeinen ganz in der alten Stellung des knieenden Besiegten hingesunken ist.

Bie, Kampfgruppe u. Kämpfertypen.

7

Aber wir dehnen unsern Blick über die engeren Kampfdarstellungen aus zu dem ganzen Reichtum von körperstatischen Motiven, wie sie im fünften Jahrhundert ausgebildet vor uns liegen. Dann sehen wir, dass unsere Entwicklung nicht eine isolierte war, dass sie auch in anderen Stoffgebieten parallele Erscheinungen aufzuweisen hat. In wie vielen Figuren erkennen wir Typen wieder, die wir innerhalb des von uns begrenzten Kreises ähnlich entstehen sahen. Wie gleichen die Flussgötter den verwundet Hingesunkenen, wie die Auffordernden des Parthenonfrieses den eilenden Umblickenden, wie die Stierbändiger desselben Monuments und der Nikebalustrade dem typisch zusammenknickenden Hektor der Vasen! Nicht mehr als ein einzelner Entwicklungsstrom erscheint uns unser Weg, sondern als ein Teil eines gesamten, alle Schichten durchdringenden Werdeprozesses. Gern aber werden wir glauben, dass diese Parallelbewegungen weniger einer gemeinsamen, breiten Basis entsprossen, als dass sie im Grossen und Ganzen thatsächlich zurückgehn auf die Initiative unserer Kampfdarstellungen, an welchen sich ja vorzugsweise die künstlerische Wiedergabe bewegter Motive herangebildet hatte. Mag auch in einigen Fällen ein Herüber- und Hinüberwirken der Einflüsse in den verschiedenen Stoffgebieten stattgefunden haben, in einem Werke ist das am Kampfe ausgebildete Schema als Grundlage nicht zu verkennen: im Westgiebel des Parthenon. Wie einst — wir sahen es besonders auf den Klazomenern — die Helden auf ihren Wagen sich entgegenzufahren pflegten, um im dargestellten Moment von ihnen abzusteigen und im Nahkampf sich gegenüberzutreten, so sind auch hier die Götter zu Wagen gekommen, um ihren Streit, der allerdings kein Zweikampf ist, zu Fuss dann auszufechten. Aber Composition und Typus sind modernisirt. Ehemals, wie auch am Hydragiebel, blickten die Rosse nach aussen, das Wagengestell den kämpfenden Helden zukehrend, die eben von ihm gestiegen; in Olympia schon und hier wird dagegen das Gespann, der Giebelschräge zu Liebe, nach innen gerichtet: ein Stück Wahrscheinlichkeit wird wieder der Schönheit geopfert. Und zweitens haben die Götter vorgezogen statt des einfachen Ausfallschemas sich in jene hintergebeugte, rück-

zielende Stellung zu werfen, die, entstanden aus dem uralten Typus des eilenden Umblickenden, durch den Vorzug ihrer momentanen Kraftconcentrirung eine der Lieblingsstellungen des fünften Jahrhunderts geworden ist.

Mächtig wirkte auch der Einfluss der ausgebildeten attischen Kampftypen auf das Kunstgewerbe. Von den rotfigurigen Vasen des freieren, malerischen Stils, in denen sich vielfach die Grosskunst attischer Blüte spiegelt, nenne ich als Belege die Gigantenschale des Erginos (Vorlegeblatt I 5 etc.) und die Amazonenlekythos der raccolta Cumana (Heydemann n. 239). Wir verliessen die Vasen noch im streng-rotfigurigen Stil, der — halb gleichzeitig — vom schwarzfigurigen nicht zu trennen war; der neue Stil bringt auch neuere Typenformen. In der Gigantenschlacht werden einfache Zweikämpfe vermieden; unter den sechs Szenen zeigen zwei Gruppenpaare das Besiegungsschema, die sie trennenden Gruppen das der Verfolgung. Die knieenden Besiegten wehren sich in verschiedenen bekannten Motiven, von den Umblickenden aber ist einer rückzielend, der andere sogar in Rückenansicht gebildet. Die Amazonendarstellung trennt sich nach polygnotischen Vorbildern in zwei Streifen. Der obere zeigt zwischen zwei Verfolgungsszenen die Gruppe eines Kriegers, welcher eine sitzend hingesunkene, sich rückwärts gegen ihn schützende Amazone angreift; eine Vorstufe zu dieser Rückenwendung erblicken wir in Gruppe Ov. 7 des Theseionwestfrieses. Auch sie wird ein immer beliebteres Motiv, auf das wir noch zurückkommen. Links wird eine fliehende Amazone als Füllfigur zugesetzt. Der untere Streifen rahmt seine beiden Gruppen mit ähnlichen Füllfiguren ein: links eine knieend bogenschiessende Amazone, rechts ein verwundet sitzender Athener mit gesenktem Kopf. Dazwischen sehn wir einen gewöhnlichen Besiegungskampf und einen einfachen Lanzenzweikampf mit Verstärkung durch eine bogenschiessende Amazone. Alles sind alte Bekannte, ausgeführt in der vollendeten Zeichnung dieses Vasenstils.

Das vorhandene Material genügt, um uns eine ungefähre Vorstellung zu geben von Composition und Typenapparat jener grossen verlorenen Werke, welche die Blütezeit der Kampfdar-

stellungen eröffneten, die Amazonomachien und Kentauromachien u. a. aus polygnotischem wie aus phidiasischem Kreise. Vereinzelte literarische Andeutungen bestätigen unsere Vermutungen. Wenn uns Pausanias X 25 ff. aus der ganz in Gruppen sich auflösenden delphischen Iliupersis nennt: den Toten, der von zwei Genossen aus der Schlacht getragen wird, den auf dem Rücken liegenden Gefallnen, den ins Knie gesunkenen Astynoos, so erkennen wir unschwer geläufige Typen wieder und werden uns nach solchen Beispielen auch das Übrige reconstruieren. Im Allgemeinen hat daher Benndorf sehr gut gethan, in seiner Wiederherstellung der Iliupersis (Vorlegbl. 1888) einfach entsprechende Figuren anderer Bilder einzusetzen, nur hätte er erstens den übereinander geworfenen Haufen von Toten, der ein Anachronismus ist, und zweitens die Abteilung in zwei streng geschiedene Zonen vermeiden müssen, die beim Gjölbascifries nur aus der Reduzirung des asiatisch-hohen Reliefs auf attisch-gebräuchliche Dimensionen zu erklären sein dürfte: das Aushilfsmittel zwei Streifen gewöhnlicher Höhe übereinander zu setzen, welches hier angewendet wurde, war dort nicht benötigt. Vielmehr werden wir uns das Gemälde in der Art der von polygnotischer Malerei abhängigen Vasen in Gruppen aufgelöst denken, welche leicht über- und nebeneinander geordnet waren.

Da nun ebenso die Repliken des polygnotischen Freiermords uns bekannte Typen von knieenden Besiegten darbieten, da weiterhin die Copien des Parthenosschildes, wenn sie auch in ihrer späten und nachlässigen Arbeit vielfach entstellen, auf Anwendung gleichfalls der überlieferten Typen am Original schliessen lassen, so werden wir auch auf die Kampfdarstellungen in der Poikile, im Theseion und an den phidiasischen Götterbildern dieselben Typen übertragen, die uns allerwärts begegnen. So füllen sich dank der constanten Entwicklung der Typen die Lücken unseres Materials wenigstens in unserer Vorstellung; lebendiger wird unser Begriff von der Gestalt der zahlreichen Kampfdarstellungen, welche besonders zur Ehre des Amazonen- und Kentaurensiegers Theseus im damaligen Athen geschaffen wurden.

Die attische Kunst war nun Weltkunst geworden; attische Künstler wurden bald auch über Hellas' engere Grenzen hinaus

berufen, sie brachten ihren Stil in die weite Welt, der dann als *κοινή γλώσσα* die allgemeine Kunstsprache der hellenistisch-römischen Epoche bildete. Was im Grossen, das im Kleinen bei der Kampfgruppe. Wie sie im Gewande griechischen Stils von Jonien ausging und in Attika ihre höchste Blüte feierte, so beginnt sie nun in attischer Form ihre Weltlaufbahn. Will man periodisiren, so beginnt jetzt für sie die dritte Periode, wobei wir die vorattische Kunst der ersten, die attische selbst der zweiten zuweisen.

Die Fortsetzung unseres Weges führt uns zunächst nach der Peloponnes, wo wir uns beim Frieze des Phigaliatempels und bei den (leider noch nicht zusammengefügt) Überresten des Giebels vom epidaurischen Asklepieion aufhalten. Beide verraten die Hand eines attischen Künstlers, beide bringen uns Amazonomachie- und Kentauromachiescenen, wie sie das Athen des fünften Jahrhunderts ausgebildet hatte. Im Phigaliafrieze durch das Gespann des Apollon und der Artemis noch mit der Bestimmung des Tempels in einen gewissen, wenn auch recht gesuchten Zusammenhang gebracht, dienen sie an den epidaurischen Giebeln ganz allein dekorativen Zwecken; es schwindet eben immer mehr das Interesse an dem Schlachtbilde als solchem vor dem Interesse an den künstlerisch reizvollen Kämpfertypen, die Schlacht muss als Thema herhalten für ein Werk rein idealer, ja ornamentaler Bedeutung. Haben wir nun die Entwicklung kennen gelernt, welche auf die Höhe attischer Kunst führte, so ist jetzt unsere Aufgabe die Weiterwirkungen attischer Kampfdarstellungen und die Gestaltung des Typenapparats im Verlaufe der Folgezeit zu untersuchen.

Zunahme der Bewegungsheftigkeit und Zunahme des Stimmungsgehaltes sind die charakteristischen Kennzeichen der jetzigen Kampfdarstellungs-Periode. Bezeichnend für jene Thatsache ist die Vermeidung des einfachen Zweikampfs, für diese die Vermeidung von leblosen Figuren. Je mehr Leben in die Kampfschemata kam, desto mehr erhoben sich die Toten vom Boden, wurden Sterbende — desto lieber verweilte man bei der Schilderung der künstlerisch so anregenden letzten Lebensmomente. Der epidaurische Giebel legte naturgemäss in seine Ecken Ge-

fallne — der Torso einer mit ausgestreckten Beinen liegenden Figur (n. 86 Kabbadias, Kentrikoncatalog) braucht nicht von einem Toten herzurühren. Der ganze Phigaliafries mit seinen hundert Gestalten weist nur einen einzigen wirklich Leblosen auf, den Kentauren auf Platte West 8 (der Overbeck'schen Zählung *Gesch. d. Pl.*<sup>3</sup> fig. 94/5). Ist er aber nun einmal tot, so sucht er wenigstens das Triviale seiner Situation durch geschraubte Lage möglichst wieder gut zu machen: in verunglückter Verkürzung hingestürzt wendet er uns, den pergamener Stil vorbereitend, sein haarwirres Hinterhaupt zu. Um so besser gelingen Stellungen, in denen das stark seelische Leben sterbender Figuren so recht zum Ausdruck gelangen kann, wie die der zusammenknickenden Amazone O 17, die mit ihrer brechenden Kraft in den Knien, mit den schlaff herabhängenden Armen, welche den Schild fallen lassen, mit dem sterbend gesenkten Kopf die uns vielleicht sympathischste Gestalt der ganzen Darstellung ist. Erst in dieser Zeit, im empfindsamen vierten Jahrhundert, gelangen die Motive der Gliedererschaffung zu typischer Ausbildung, welche sogar wie hier die Emancipation der Einzelfigur gestattet. Auch auf Reitende wird das Motiv übertragen, wie frgm. 71 des epidaurischen Giebels uns eine kraftlos vom Pferde herabsinkende Amazone erkennen lässt. Auf Ähnliches kommen wir noch zurück.

Wie sich auf dem Fries nur ein einziger Toter fand, so finden sich unter all den Gruppen auch nur zwei Beispiele für das einfache Zweikampfschema<sup>1</sup>, das eben dem Wunsche nach grösserer Bewegungsheftigkeit nicht genügt; was einst die Seele der Kampfdarstellungen bildete, der Zweikampf über dem Toten, musste dem veränderten Zeitgeist weichen. Auch die beiden Beispiele sind nicht ganz rein. In der einen Gruppe (O 15) stürmt die Amazone, der ein Grieche entgegentritt, eigentlich nicht auf diesen zu, sondern nach der Mitkriegerin hin, die eine verwundete Genossin unterstützt; und in der andern (S 23) hat sich der Grieche weit von der alten Ausschrittstellung entfernt und in eine eigentümlich lauernde Lage gebracht, als wollte er unversehens im günstigen Moment der Feindin den Stoss versetzen. So wird auch in der gewöhnlichen Angriffsstellung ab-

gewechselt, deren häufigste Form aber immer noch das Ausfallschema bleibt und zwar oft in jener Gestalt, dass der vorgesetzte Fuss durch Aufstützen auf einen Stein sich noch kräftiger hebt und der Körper sich mehr vorbeugt: fig. 82 des Giebels gehört in diesen Typus. Die Stelle aber des gewöhnlichen Zweikampfs nimmt jetzt der Verfolgungskampf ein in der Form, die ihm das fünfte Jahrhundert meist gegeben hatte. Schon ist der Rückzielende und der Rückgebeugte nicht mehr genau zu unterscheiden, das Motiv der Verfolgung schwindet ganz: dieser Typus wird immer mehr zur einfachen Angriffsstellung emancipirt. Beispiele bieten die Gruppen auf O 16, S 21, O 17: letztere für Rückenansicht des Umblickenden. Auch Herakles selbst ist diese kraftvolle Stellung gegeben (S 22); er befindet sich im Kampfe gegen eine heransprengende Amazone, zwischen sie ist in Erinnerung an das alte Schema ein Verwundeter in Sitzlage geschoben, der sich durch den schmerzlichen, noch immer auf Sterbende beschränkten Gesichtsausdruck auszeichnet, wie auch das Giebelfragment 76 das Gesicht eines Sterbenden mit halbgeöffneten Augen und aufgezogenen Lippen zeigt. Besonders interessant aber wird die Heraklesgruppe durch Anwendung eines zwar sehr alten, aber doch bisher seltenen Motivs: wie einst etwa Zeus den kämpfenden Herakles und Kyknos zu trennen pflegte, so sucht hier eine in Vorderansicht gestellte Amazone die Feinde auseinander zu reissen — ein alttypischer Zug wird in der zeitgemässen seelenvollen Form neu geboren. Dieselbe zurückgebeugte Stellung wird mit gleicher Vorliebe auch in der Kentaurenomachie verwendet. Die gewöhnliche Verfolgung stellt uns eine Gruppe auf N 10 dar, daneben auf N 11 sehn wir einen Lapithen in jener Stellung den einen der Kentauren von der Kaineusgruppe an den Haaren zurückreissen. W 3 fasst ein ebensolcher Lapith des Kentauren rechtes Vorderbein. W 5 befindet sich der Kentaure selbst in dieser Stellung, indem er nach altem, auch von Polygnot an einem Freier angewandten Motiv nach der Wunde am Rücken greift. Recht complicirt wird es in W 8: der Lapith schützt sich über jenem toten Kentauren rückwärts mit dem Schilde gegen die ausschlagenden Hinterbeine eines Feindes, der zugleich wieder vorn einem andern, das

Schwert in seinen Leib stossenden, Lapithen in den Hals beisst. Hier wird also die Doppelnatur des Kentauren benutzt, um ihn als gemeinsamen Bestandteil zweier Kampfgruppen zu gebrauchen, von denen die eine dos à dos, die andere vis à vis componirt ist. Auch jenes Beissen ist bezeichnend für die stetige Zunahme solcher Gewaltmotive, besonders im Kentaurenkampfe, wie auch schon die Darstellung des Westgiebels vom olympischen Zeustempel dadurch auffiel. Dahin gehört das Kniestemmen (W 3, W 9, N 12) das Haarreißen (vgl. auch frg. 78 Epid.) und überhaupt Ringermotive (W 5, W 6).

Zu welcher Beliebtheit jene zurückgewendete Stellung gelangt ist, beweist auch ein Blick auf die Frauen der Kentauro-machie: die Platten W 6, N 12 wenden sie auf Klagende, W 4, N 10, N 11 auf Fliehende, W 7 auf eine Zurückgerissene an. Es ist recht eigentümlich, wie sich dieser Typus stets den Wünschen der Epoche anzubequemen gewusst hat. Uralt, diente er in der Form des eilenden Umblickenden zunächst dem Bedürfnis durch verschiedene Richtung von Kopf und Beinen die Breitansicht des Rumpfes zu motiviren. Jetzt ist er nicht weniger beliebt, weil durch ebendenselben Richtungsunterschied der oberen und unteren Körperteile eine Momentanconcentration in die Bewegungen gelangt, die ganz den damaligen Bedürfnissen entsprach. Dass er auch in weiteren Kreisen Anwendung findet, bewies uns der Parthenongiebel, beweisen uns die Niobiden. Aber nicht nur für die Einzelfigur, auch für die Gruppe hat diese Stellung ihre grosse Bedeutung. Namentlich jetzt, wo eine Verbindung, ja oft Verschmelzung der einzelnen Gruppen immer mehr erwünscht wird, dient sie vortrefflich dazu durch ihre Doppelrichtung in der Bewegung wenigstens einen mehr ideellen Zusammenhang der Einzelszenen herzustellen, wenn er nicht gar, wie in jenem Kampf über dem toten Kentauren, reell durchgeführt wird. Doch die Beliebtheit dieser Stellung darf uns selbst wieder nur als ein Teil einer ganzen körperstatischen Kunstrichtung erscheinen, die in jener Zeit ihre Blüte feiert; ihre Aufgabe ist die Ausbildung, sagen wir kurz, der Rückwendung (Chiasmus). Es handelt sich dabei nicht bloss um ein Rückblicken oder ein Rückkämpfen, auch die einfache Rückenansicht gehört dazu, sei

es dass die eine Figur der andern oder dass sie uns selbst den Rücken dreht. In Vermeidung des Natürlich-Einfachen, im Streben nach gesuchteren und kraftvolleren Motiven tritt nicht mehr Front gegen Front, sondern Rücken gegen Front oder gar Rücken gegen Rücken. In stetigem Wachstum, sahen wir, gewann dies Darstellungsmittel immer mehr an Boden — vom ersten Umblicken an bis zum jetzigen Ausschlagen der Kentaurenhinterbeine.

Wir kommen nun zu den Besiegungskampf-Gruppen. O 14 zeigt die einfachste Form. Der Grieche hat anstürmend die knieende Amazone am Haar gepackt — sie wehrt sich mit den Händen, die eine an den Kopf führend, die andere gegen die Achsel des Kriegers stemmend: jenes Motiv ist ebenso allgemein, wie dieses ein specieller Liebling unseres Künstlers. O 19 bringt den Griechen in zurückgebeugter Stellung und als drittes Beispiel dieses Schemas schliesst sich das epidaurische Fragment 73 einer knieenden Amazone an. Während aber hier die Lage des einen, gestreckten Beines teils verwischt teils durch Zerstörung unkenntlich ist, sehen wir dieselbe in recht strammer Form an den in gleichem Typus gebildeten Lapithen von W 4 und W 7, welche ihr gestrecktes Bein den angreifenden Kentauren zuwenden. Sie erinnern in ihrer Lage an den Besiegten der ungefähr gleichzeitigen Dexileosstele (Fr.-W. 1005), der unter dem Zwange des nahen Reiters sich soweit herunterbückt, dass das gestreckte Bein mit seinem Rumpf eine gerade Line bildet. Solchen Raumzwang vermeidet das Grabrelief der Villa Albani, (Fr.-W. 1004), das den Sieger vom Pferd springen lässt, um dem Feind den Todesstoss zu geben, welcher sich noch auf eine Hand stützt und ihm die andere, mit dem Gewand umwickelte, entgegenstreckt — gar mancher unserer Friesgruppen recht ähnlich, während wir für das Motiv, dass der Sieger sein Ross am Zaum hält, indem er zu Fuss den Kampf ausficht, z. B. auf Platte O (Michaelis) des Nereidenfrieses ein Analogon finden. Singulärer ist der Typus eines dritten Kampf-Grabreliefs, um dies gleich anzuschliessen, der korinthischen Stele Ath. Mitt. XI 5. Es ist die Hälfte eines Kampfes über einem Gefallnen, nur der eine Krieger ist sichtbar, der mit beiden Füßen auf den vornüber-

liegenden Toten tritt, ein erst in pergamenischer Zeit beliebteres Motiv.

Die Übertragung des Rückwendungsmotivs auf das Besiegungsschema erkennen wir in einer Gruppe von O 13. Der Grieche hat die knieende Amazone, als wäre er eben an ihr vorbeigeschritten, zurückgewendet am Haar gefasst und reisst sie zu sich, während sie mit dem gewöhnlichen abwehrenden Gestus nach der entgegengesetzten Seite strebt, sodass wiederum jene kreisförmige Composition entsteht, sich zusammensetzend aus einer gleichzeitigen Convergenz und Divergenz der Bewegungen. Ein anderes Beispiel der Rückwendung bietet Platte W 9. Hier ist der Kentaure mit seinen Vorderbeinen in der Stellung des knieenden Besiegten hingesunken, wiederum nach der Rückenwunde greifend; von vorn reisst ihn in rückgewendeter Stellung ein Lapith am Haar, auf seinem Rücken aber kniet ein zweiter, der selbst wieder in seinem Rücken von einem Kentauren bedrängt wird — also ein Beispiel ausser für den starken Gebrauch des Rückwendungsmotivs auch für die Verschmelzung zweier Gruppen, wie wir sie nun schon öfters angetroffen haben: das ist die natürliche Weiterentwicklung der Gruppencoordinationsform.

Auch andere Typen des Besiegten finden hier ihre Belege. Schon kennen wir den auf beiden Beinen Knieenden, der uns hier in einem Griechen der Scene O 19 begegnet, gegen welchen die Amazone in zurückgebeugter Stellung ausholt. Ein Niobide hat ja gleichfalls diese Stellung, wie wir überhaupt unter ihnen die besten Beispiele von Ausschreitenden, von Knieenden, von Liegenden im Stile des vierten Jahrhunderts finden. Das Rückwendungsmotiv auf diesen Typus übertragen bietet O 14. Der knieende Grieche schützt sich nach rückwärts umblickend mit dem Schild gegen die ausholende Amazone.

Zwischen der Sitzlage und der knieenden Stellung des Besiegten bildet sich ein Zwischentypus. Das eine Bein im Knie eingezogen, das andere aufgesetzt ist der Besiegte, auf die Hand gestützt, hingesunken d. h. er hat sein knieendes Bein noch mehr dem Boden genähert. Leicht erkennt man den Übergang, wenn man die beiden Gruppen von O 13 vergleicht. O 20 zeigt eine Amazone in dieser Stellung von einem Griechen angegriffen,

der seinen linken Fuss auf sie setzt; sie fleht ihn an und wird von einer zweiten Amazone hinter ihr unterstützt. Hinter dem Griechen aber sehen wir einen Genossen, der ihn vom Kampfe zurückzuhalten sucht — also ein weiterer Beleg für die Einmischung jenes menschlich-rührenden Motivs, das wir schon an der Amazone kennen gelernt haben, die den Herakles von seiner Feindin trennen will.

Von anderen Kampftypen hat der Phigaliafries nur wenig Gebrauch gemacht. Den Typus des mit einem gebogenen, einem gestreckten Bein zusammenbrechenden Besiegten (vgl. das epidaurische Frg. 79) finden wir wieder in der Amazone von S 23, welche die gewöhnlichen abwehrenden Bewegungen gegen den Griechen macht, der in zurückgewendeter Stellung sie am Haar zu sich reisst. Wie das Motiv des Haarfassens auf diesen Typus angewendet wird, so auch auf den des Reiters. O 16 lässt den Griechen die von ihm wegsprengende Amazone am Haar vom Pferd herunterreißen; sie wehrt sich zurückgewendet wie gewöhnlich. Das wurde einer der beliebtesten Reiterkampftypen.

Platte W 1 bringt uns einen Kampf mit dem Gefallnen. Derselbe ist in sitzender Stellung mit aufgezogenem Beine hingesunken und streckt die Rechte nach hinten gegen die vom Rücken aus auf ihn eindringende Amazone, welche selbst wieder die Rückwendungsstellung angenommen hat.

Aus den Reiterszenen, von denen wir eine thatsächliche Vermehrung des Typenapparats zu erwarten haben, ist ausser den bereits genannten nur noch die veränderte Form eines schon am Nikefries dargestellten Motivs zu erwähnen, der Gefangnahme auf gestürztem Pferd. S 22 lässt wie dort das Pferd auf seine Vorderbeine sinken, aber nur einen einzelnen Griechen die wankende Amazone festhalten, die sich selbst an ihn klammert. Ihre, hier mehr liegende, Stellung ist jedoch so unschön, dass wir nur die Unfähigkeit des Künstlers constatiren können einen passenden Typus für dies Motiv zu finden. Zu einer gar grossen Beliebtheit vermochte es auch nie zu gelangen, man wandte um so mehr den Typus der vom Pferde herabsinkenden oder den der herabgerissenen Amazone an.

Am meisten aber macht sich der Geist der neuen Kunst-  
 epoche in der Zunahme des Stimmungsgehaltes bemerkbar; ein  
 poetisch künstlerisches Element gesellt sich zu dem plastisch-  
 künstlerischen — zu der Freude an den äusserlich schönen Formen  
 kommt das Mitgefühl mit dem Schicksal der wilden Streiter.  
 Wir denken daran, dass der Künstler den Lapithenfrauen die  
 Kinder auf den Arm giebt, wie oft er seine Krieger um Mitleid  
 flehen lässt und wie oft wirklich in Mitleid der eine Freund den  
 andern vom männermordenden Kampfe zurückhält. Den bezeich-  
 nendsten Ausdruck fand jedoch dies Streben, tiefere Empfin-  
 dungen wiederzugeben, in der Ausbildung und Vermehrung jener  
 Motive, die sich auf die Sorge um den Verwundeten bezogen.  
 Die Bedeutung, welche einst die Sorge um den Besitz des Toten  
 gehabt hatte, hat nun, der allgemeinen Entwicklung folgend, die-  
 jenige um das Schicksal des Verwundeten geerbt. In einer  
 Gruppe des Nikefrieses erkannten wir zum ersten Mal die Auf-  
 nahme eines solchen Motivs mitten unter die Schlachtscenen,  
 aber noch wurde keine selbständige typische Form dafür ange-  
 wendet. Dies geschah erst in unserer Periode: es ist die völlig  
 in sich abgeschlossene Gruppe eines Kriegers, der seinen verwun-  
 deten Freund im Hinsinken aufrecht hält und oft mit dem Schilde  
 beschützt. Es ist der Typus einer Niobidengruppe, der Typus  
 der sogenannten Orestes-Pyladesreliefs im Lateran, der Typus des  
 Ἐποχός ἀνέγων τὸν Ἀρχαῖον im skopasischen Giebel (Paus. VIII 45,6).  
 Zwar dass sein Motiv nicht neu ist, zeigt seine Anwendung an  
 dem viel älteren Original der Wiener Amazone (Sauer a. a. O. 66),  
 die (vielleicht in Zusammenhang mit des Panainos oben erwähntem  
 Bild) auf beiden Beinen knieend, mit gesenktem Kopf und Armen,  
 in der Originalgruppe von einem hinter ihr stehenden Krieger  
 gehalten zu ergänzen ist, wie es die Londoner Gemme anzeigt.  
 Aber in der Form, in welcher der Typus nun gewöhnlich auf-  
 tritt, erscheint er nur als die eine Hälfte der Zugreifendenscene,  
 wie wir sie auf dem Nikefries fanden. Der den Verwundeten  
 unter der Achsel packende Genosse ist mit ihm isolirt und zum  
 selbständigen Typus geworden.

Unser Fries zeigt uns den Typus vier Mal; zweimal so,  
 dass der Stehende den Hingesunkenen mit dem Schilde schützt.

Auf Platte O 13 ist die verwundete Amazone in derselben halb-sitzenden, halbknieenden Stellung gebildet, die wir oben schon kennen gelernt haben. Grieche mit Grieche sehen wir auf S 21: jener hat die Position des Zurückgewendeten angenommen, als wäre er eilend soeben zum hinsinkenden Genossen gestürzt, dieser in der alten Aeginetenlage hat seine Rechte über das Bein des Freundes gelegt. Ohne mit dem Schild zu schützen, sehen wir Amazonen ihre gefallenen Mitkriegerinnen nur unter der Achsel aufrecht halten auf O 15 (in der zurückgewendeten Stellung) und auf W 1: hier eilt jenseits der Nachbargruppe eine dritte Amazone, erschreckt die Arme ausstreckend, herbei — denn kaum wird man glauben, dass dieser Gestus sich allein auf ein Zurückhalten der kämpfenden Genossin bezieht, vielmehr scheinen auch hier die Nachbargruppen in eine einzige Scene zu verschmelzen.

Am interessantesten ist an diesen Typen, dass sie mitten in das wilde Schlachtgetümmel gesetzt werden, wo sie sich in ihrer Wirkung nur steigern. Nicht geschah dies mit ähnlichen Scenen der Sorge um Verwundete oder Tote, von denen unser Fries zwei aufweist, aber beide auf der Platte O 18, die an das Ende der Amazonomachie gesetzt wird. In der ersten bewegt sich ein Verwundeter in vorsichtigem Schritt vorwärts, gestützt auf die Lanze und auf einen ihn führenden Genossen, um dessen Nacken er den Arm legt. Nur leicht lehnt sich diese herrlich gelungene, so ganz in damaliger Empfindung erfundene Gruppe an ältere Motive an, typisch wird sie erst jetzt. Eine eilend umblickende Amazone trennt die andere Scene, welche ganz auf einen überlieferten Typus zurückgeht, den sie freilich stark umarbeitet. Wie einst auf der Françoisvase, trägt ein Laufender den toten Freund auf der Schulter aus der Schlacht; aber die moderne Technik legt ihn Rücken auf Rücken, und erzielte so einen ungleich schöneren Linienfluss. Diesen Toten konnten wir oben ausser Acht lassen, er steht auf einem andern Blatte als jener gefallene Kentaur.

Das Gruppenprinzip, welches durch attischen Geist gestärkt so innerhalb des Mutterlandes seine Blüte ausdehnte, war nun auch berufen als freie Kunstart in Asien selbst despotischem Re-

alismus gegenüberzutreten und in dessen Besiegung seine Welt-herrschaft zu sanctioniren. Wo sie einst geboren, in Asien, das verfolgten wir oben, hatte sich die realistische Kampfdarstellung zu erhalten gewusst — aber das griechische Prinzip, von Jonien ausgehend, hatte nicht nur ihre Einflüsse in Hellas selbst zurückgedrängt, im eignen Mutterlande musste sie jetzt dem attisch-herrlichen Gegner weichen. Lykische und karische Herren waren es, die sich Athener zur Ausschmückung ihrer Grabmäler beriefen: in Lykien fand der Zusammenstoß der beiden Kunstweisen statt, in Halikarnass tritt das Griechentum schon als Sieger auf. Die orientalisirende Seite der lykischen Kunst haben wir oben betrachtet, jetzt interessirt uns nur die attisirende.

Eine Unzahl von Kampfgruppen bevölkert die Frieze des Gjölbaschimonuments, des Nereidendenkmals und all der andern, kleineren lykischen Grabmäler. Ich wähle eine einzige Scene zum Ausgangspunkt, von der aus wir, soweit als nützlich, im Umkreis herumschauen.

Auf der Gjölbaschiplatte XI A 6 der Benndorfschen Publikation erblicken wir einen im Profil nach rechts gewandten Krieger, der in der Linken den Schild erhebend sein linkes Bein auf den Schild eines knieenden Besiegten setzt; dieser, von dem man nur das rechte knieende Bein sieht, wendet uns den Rücken zu und blickt auch zu dem Angreifer zurück, mit der Rechten nach einem Stein greifend. Hinter dem linken Bein jenes Kriegers kniet nun fast in Vorderansicht auf beiden Beinen ein zweiter Feind, von ihm mit der Rechten am Haar herübergezerrt, während er selbst mit der Linken dessen Hand am Kopf abzuwehren sucht und ihn zugleich mit der Rechten am linken Bein packt, das auf den Schild des andern Besiegten tritt.

Das Charakteristische an der Scene ist die Verschmelzung zweier Kampfgruppen in eine einzige, compositionell begründet in dem wachsenden Streben coordinirte Gruppen zu verbinden oder zusammenzuschieben und begünstigt durch die Ausbildung des Hintergrundes. Erreicht wird dieser Zweck hier dadurch, dass der Angreifende von zwei Besiegungsgruppen gleichsam in einmaliger Erscheinung vor die Klammer gesetzt wird. Doch

ist das Problem kaum gelungen zu nennen. Denn der Angreifer steht zwar mit dem zweiterwähnten Besiegten in genügender Verbindung, nicht aber mit dem ersteren, auf dessen Schild er nur tritt. Es liegt daran, dass er keine Hand frei hat, um gegen diesen auszuholen — und wie leicht wäre dies zu machen gewesen, wenn er seinen Schild abgeworfen und statt mit der Rechten das Haar mit der Linken gepackt hätte!

Man erkennt daraus, dass der Künstler wohl den Willen, aber nicht die Kraft gehabt hat in die Kampftypen einen Fortschritt zu bringen. Das gilt für alle lykischen Arbeiten. Sie sind das Werk individuell nicht hochbegabter Künstler, welche im Wesentlichen nur zu copiren scheinen.

Analysiren wir nun unsere Scene, so erhalten wir zwei Besiegungsgruppen, vor allem unterschieden durch die Vorder- und Rückenansicht der Knieenden, die Hauptnüancen dieses Typus, der auch hier zu den beliebtesten gehört und so auch (in der Form des Dexileoschemas) die Mittelgruppe des Ostgiebels vom Nereidenmonument bildet. Dabei sind die Motive des Haarfassens und Fusstretens verwendet. Das Haarfassen ist auf den lykischen Werken besonders beliebt, wird sogar auf Platte X B 5 auch auf den Verfolgungskampf übertragen, wie es — an sich seltener — schon auf der selinuntischen Metope des Tempels E (Baum. fig. 367) im Kampf des Herakles mit der Amazone in Gestalt des damals üblichen Helmfassens angewendet wurde. In verschiedener Weise wehrt sich der Besiegte dagegen, hier durch jene beliebte Bewegung der Hand nach dem Hinterkopf (cf. X B 4,5), einmal auch in dem Gestus, den wir als Lieblingsmotiv des Phigaliafrieses kennen lernten: Nereidenmonument Mon. X Taf. 11 ff. Pl. S. Unter den zahlreichen Beispielen von knieenden Besiegten, deren Varianten unser Blick nun leicht nach ihrer typologischen Abstufung unterscheidet, erwähne ich als besonders mit unserer Scene vergleichbar eine Gruppe auf IX B 3: ein Krieger sticht einem nach vorn Knieenden das Schwert in den Hals, nach dem dieser mit der Linken fasst, während er die Rechte um des Gegners Bein legt.

Dieselbe Beliebtheit, wie das Motiv des Haarfassens, hat das des Fusstretens nie erlangt. Die zurückgebeugte Stellung,

die sich vorzüglich dafür eignet und in demselben Falle auch am Nikefriesse angewendet wurde, zeigt ähnlich eine Scene der Gjölbaschi-Amazonomachie (XXIII B 2). In unserer Gruppe setzt der Krieger in ebenderselben Stellung den Fuss nicht direkt auf den Gegner, sondern auf seinen Schild. Häufiger ist die hergehörige Form des Kniestemmens. So bietet X A 5 eine Gruppe, wo der Angreifer seinem knieenden Besiegten, den er an den Haaren gefasst hat, indem er mit dem Schwert den Hals durchbohrt, das rechte Knie in den Rücken stemmt, wie es schon verschiedene Krieger der attischen Friesse thaten, wie es der Lapith mit dem Kentauren zu thun pflegt, Herakles mit der Hirschkuh, Theseus mit dem Minotauros und die Satyrn des Lysikratesdenkmals mit den Seeräubern, die überhaupt von Ringermotiven reichlichen Gebrauch machen. Hierbei sei einer Gruppe des Klügmannschen Amazonenreliefs Malz-Duhn 3736 gedacht, welche das Motiv in eigentümlicher Complication bringt. Auf einem Gefallnen kniet eine Amazone, welche von einem Krieger am Haar herungerissen wird, der ihr zugleich das Knie in die Hüfte setzt; sie wehrt sich mit der Rechten; eine fliehende Umblickende ist zugesetzt. Unser Knieender kehrt uns, wie wir es ebenso am Nikefriesse schon beobachteten, den Rücken zu, verstärkt aber das Rückwendungsmotiv noch dadurch, dass er auch gegen den Angreifer sich rückwärts wendet, wie es an sich der alte knieende Besiegte ja oft zu thun pflegte. Der Gebrauch des Rückwendungsmotivs bleibt immer weiter ein starker, Angreifende und Angegriffene bieten Belege in Menge. Als besonders merkwürdig erwähne ich die Übertragung des Rückzielens auch auf Reiter: vgl. Nereidenmonument Pl. G. und J.

Somit erweisen sich die analysirten Bestandteile unserer Scene als altüberkommenes Erbe. Auch sonst beschränken sich die lykischen Monumente der Veranlagung ihrer Künstler entsprechend meist nur auf Wiederholung älterer Typen, ja es lässt sich sogar ein gewisser Rückschritt in der Entwicklung nicht verkennen. So wird z. B. dem gewöhnlichen Ausschritt-Zweikampf unter anderen Formen wieder ein viel grösserer Platz eingeräumt, in kurzen Zwischenräumen wiederholt er sich häufig, besonders gern in den Waffen abwechselnd, so dass die Rechte des einen Kriegers

mit der Lanze erhoben, die des andern mit dem Schwert gesenkt ist: man vergleiche besonders die schöne Platte XI A 7. Auch die alte Abwechslung von Vorder- und Rückenansicht wird gewahrt, so auf Platte K—L des Nereidenmonuments, während N die Version des vom Nikefries bekannten Kampfs mit aneinander gepressten Schilden zeigt, L auch den einfachen Zweikampf des sprengenden Reiters mit dem ausschreitenden Fusssoldaten. Statt die gewöhnlichen Waffen zu benutzen, greift auch wohl der Krieger nach einem Stein, wie auf IX B 3, X B 4. In sonstigen Zweikämpfen finden wir allerwärts die bekannten Varianten der Angriffsstellung angewandt: Ausschritt, Zurückbeugen, Rückzielen, Rückenansicht. Wie der alte Zweikampf, so spielt auch der Gefallne und zwar der Tote als Kampfcentrum wieder eine grössere Rolle, oft sogar in Typen dargestellt, die an älteste Bildungen erinnern. So liegt er auf Pl. I des Nereiden-Denkmal zwischen einem rückgebeugt angreifenden Krieger und einem rückschiessenden Reiter recht ungeschickt am Boden, den Oberkörper in Vorderansicht, die Beine aber nach unten gewendet, platt ausgestreckt und die Rechte nach alten Vorbildern über den Kopf legend. In ähnlicher Stellung, doch noch plumper, liegt der Gefallne von Pl. D, vergleichbar auch der auf XI A 6. Das alte Motiv des Beinaufziehens wendet der Tote der Amazonomachie XIII B 13, der Nereidenpl. G und des Grabes von Cadyanda an (Fellows, Lycia p. 118), wo er unter einem Reiter liegt, der gegen einen Knieenden kämpft. Bei derartigem Conservativismus in der Typenbildung ist die Seltenheit des moderneren vornübergestürzten Gefallnen erklärlich: Beispiele bringen Gj. XVII B 16, XXIV A 1 und 5.

Trotz solchen Zurückgehns auf frühere Typenbildungen verschliessen sich die erfindungsarmen Künstler doch nicht ganz dem Schatz von neueren Motiven, die ihre Zeit zu typischer Gestaltung gebracht hat, — sie konnten ja Alles für ihre langen Bilderstreifen brauchen, griffen sie doch selbst einmal auf jene alttypische Figur des zusammenknickenden und umblickenden Kriegers zurück (Gj. XXIV B 4). In den Reiter Szenen benutzen sie das gegebene Material vollauf. Pl. E des Nereidenmonuments zeigt uns die an den Nikefries erinnernde Gruppe des

Bie, Kampfgruppe u. Kämpfertypen.

8

Reiters, der, im Begriff vom gestürzten Pferde abzustiegen, vom herbeieilenden Feinde am Arm gepackt wird. Auf gestürztem Pferde in der Stellung des knieenden Besiegten sich verteidigend finden wir eine Amazone auf Pl. Gj. XIV B 15. Das ist die Klasse der Reiterscenen, in denen das Pferd stürzt, in der andern ist der Reiter selbst verwundet. So sehen wir jene kraftlos herabsinkende Amazone, von zwei Lanzenwerfern bedroht, auf XV B 10 — noch etwas tiefer sinkt der Krieger auf Pl. D des Nereidenmonuments, sodass sich seine Beine am Hals des sprengenden Pferdes emporheben — und auf Pl. F stützt er sich schon mit der Hand auf den Boden, was uns an eine Scene des Nikefrieses wieder erinnert. Wir beobachten, wie sich der Apparat der Reiterscenen immer reichlicher gestaltet: es sind die Motive, die der Maler Nikias meint (Demetr. Phaler. de eloc. 76), wenn er, zur Composition grösserer Reiterkämpfe auffordernd, spricht von den *πολλὰ σχήματα ἵππων, τῶν μὲν θεόντων, τῶν δὲ ἀνθισταμένων, ἄλλων δὲ ἀκλαζόντων, πολλοὺς δὲ ἀκοντίζοντας, πολλοὺς δὲ καταπίπτοντας τῶν ἵππέων, . . . ἄν τις δείξαιεν*. Bei solcher Mannigfaltigkeit der Kampfgruppen zu Pferde und zu Fuss vermögen wir wohl auch eher eine Vorstellung zu erhalten von der hundertfigurigen Perserschlacht des Aristides (Plin. 35, 98), die wir uns, als im dritten Drittel des vierten Jahrhunderts entstanden und zumal wenn der Künstler sich für jede einzelne, also doch wohl möglichst voll ausgeführte Figur wirklich 10 Minen bezahlen liess, nur in der Form breitester Coordination von Einzelgruppen ausgeführt denken können. Ob in den frühromischen, von Plinius 35, 22 genannten Schlachtbildern das Reihenmotiv schon ein Wort mehr mitredete, können wir wohl ebenso wenig wissen, wie ob sich Homer die *πολέας ἀέθλους Τρώων δ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων*, welche Helena in ein Gewand webt (Γ 126) im Gruppen- oder Reihenprinzip gedacht hat.

Wir kehren zu den lykischen Kampfdarstellungen zurück: auch ihr Empfindungsgehalt steht ganz auf der Höhe der neuen Zeit. Man findet zunächst im Kleinen eine Zunahme der Ausdruckswahrheit in mancherlei recht ausgenutzten Motiven, wie z. B. dem unwillkürlichen Greifen nach der todbringenden, im Körper steckenden Waffe, wovon ausser schon erwähnten Scenen

besonders XI A 6 ein gutes Beispiel liefert; es ist eine Steigerung des alten, ebenso oft verwendeten Motivs nach der Wunde zu greifen, wofür pl. IX A 2 zwei Belege bringt. Ebendahin gehört ferner das todesmatte Erschlaffen von Gliedern, wie es X B 5, XV B 19, XI A 6 zeigen; zuerst an einem knieenden Besiegten, dann an einem Griechen, der von einem Genossen gegen eine Amazone geschützt wird, endlich an der ausdrucksvollen Figur eines zusammenknickenden Kriegers, der noch im Todeskampfe nach der Lanze in seiner Brust greift. Auch jenes ebenso am Phigaliafriesse schon bemerkte Zurückhalten vom Kampfe gehört in diese Gemütsmotive: in derselben Stellung wie dort der Grieche sucht hier ein Alter den losstürmenden Krieger zum Bleiben zu bewegen (IX B 2). Im Zusammenhang damit nimmt überhaupt der Ausdruck in den Mienen zu; nicht bloss Sterbende, auch Knieende lassen etwas von Empfindung in ihrem Gesicht sehen; gar mancher an den Haaren zurückgerissene Kopf erscheint wie eine Vorstufe des pergamenischen Schmerzausdrucks.

Auch aus dem Vorrat an grösseren Gemütsszenen ist einiges vertreten. Die Gruppe des Kriegers, der den sterbenden Freund hält, finden wir recht oft verwendet. Unter anderen zeigt sie pl. P des Nereidendenkmals, wo der Schützende sich gegen einen Feind zu verteidigen hat, vom Gjölbaschifries in etwas veränderter Form XI B 7, T. 18 der Kentaumachie und die eine Seite der kalydonischen Jagd (T. 8), an die skopasische Gruppe erinnernd; vgl. im Benndorf'schen Text hierzu weitere Citate. Auf der andern Seite der Jagd sehen wir die Scene des Toten, der von zwei Genossen weggetragen wird, und die Abführung des Verwundeten im Typus des Phigaliafrieses; diese wiederholt sich in der Amazonomachie mit etwas heftigeren Bewegungen. In eine Mulde gelegt, wird der Tote auf XXIV B 5 von zwei Kriegern aus der Schlacht getragen. Wenn es richtig gedeutet wäre, hätten wir schliesslich auf Pl. O des Nereidenmonuments ein neues in diese Klasse gehöriges Motiv: ein Krieger zieht, das zeigt die Handrichtung deutlich an, den Speer aus der Wunde eines Gefallnen, der sich mit angezogenen Beinen im Schmerze windet: jener hat in zurückgebeugter Stellung den

Fuss auf das Gesicht des Feindes gesetzt, wie man es sonst beim Kampf mit dem Gestürzten zu sehn pflegt. Man glaubte hier eine Freundesthat, eine Mitleidsbezeugung zu erkennen. Mir scheint das Motiv eher so gemeint zu sein, dass der Krieger die noch zu brauchende Lanze aus dem besiegten Feind zieht, wie es Homer E 617, Z 65, II 503 geschieht, gerade in der Stellung  $\lambda\acute{\alpha}\xi\ \pi\rho\omicron\varsigma\beta\acute{\alpha}\varsigma$ , die wir hier sehn, und die in der Ilias den Anfang der Spoliirung bedeutet (cf. N 619).

Eine grössere Ausführlichkeit verdienen die lykischen Arbeiten nicht. Sie sind im Ganzen recht mechanisch gefertigt und so sehr sich, eben infolge des griechischen Einflusses, ihre asiatisirenden Bestandteile über ihre realistischen Vorbilder erhoben, so sehr erniedrigen sich die attisirenden vor den Originalwerken Athens, die von selten künstlerischem Geiste getragen waren. Drum können sie nur hier und da die Lücken unseres Materials ausfüllen, da sie wie alle lykischen Werke dieser Zeit die attische Kunst des fünften Jahrhunderts dankenswert copiren, einen wirklichen Fortschritt aber in der Entwicklung selbst bedeuten sie nicht. Äusserlich bewahren sie auch den für sie fast schematischen Idealismus der Form, mag auch einmal das realistische Schildtuch nicht recht zu ihm passen; die attische Kampfgruppe ist ein unendlich vielfach combinirbares Dekorationsmittel geworden; mit mehr oder weniger Geschick wird sie in breitester Coordination aneinandergefügt, die Fugen öfters durch Auffordernde (XI B 6), durch eilende Doryphoren (IX B 2) u. a. ausfüllend, auch, wenns nicht reicht, wiederholt, wie z. B. das Denkmal von Tlos (Fellows Lycia p. 135) mit geringen Änderungen die Gruppe des Kampfes mit einem Hingestürzten drei Mal nebeneinander setzt. Wie gar bisweilen das Gruppenprinzip direkte Einwirkungen des parallelisirenden Reihenmotivs aufweist, haben wir schon oben kennen gelernt.

Einen grüneren Zweig attischer Kunst als in Lykien hoffen wir in Karien anzutreffen, wo als Mitarbeiter am halikarnassischen Maussoleum uns berühmte Künstler Athens überliefert werden. Dem Skopas zugeschrieben wird die Platte V (Mon. V 18 ff.), von deren erster Gruppe wir ausgehen wollen. Von jeder Seite schreitet ein Krieger in kräftigem Ausschritt, der rechte ein

Schwert, der linke Schwert oder Lanze schwingend, gegen eine in ihrer Mitte, nach vorn gewendet, auf dem rechten Bein knieende Amazone, die auf die Rechte gestützt Gesicht und Linke zu dem rechten Krieger emporrichtet.

Compositionell ähnelt die Gruppe derjenigen von Gjölbaschiheroon, von der wir vorhin ausgingen; auch hier sind zwei Szenen in eine verschmolzen. Nur ist hier nicht der Angreifer, sondern der Besiegte vor die Klammer gesetzt: zwei wenden sich gegen einen. Und auch hier ist diese Verschmelzung nicht in befriedigender Weise gelungen. Wie dort der eine Besiegte, so kann hier der linke Angreifer ohne Schaden für den organischen Zusammenhang der Gruppe entfernt werden: das ist zweifelsohne ein Fehler in der Composition. Nur zu dem rechten Feind wendet sich die Amazone, der linke ist aus Rücksichten des schön pyramidalen Aufbaues ohne innere Verbindung zugesetzt, ja es macht sogar einen geradezu peinlichen Eindruck, dass die Amazone die ihr von links nahende Gefahr nicht einmal ahnt, geschweige denn abwehrt.

Zu Grunde liegt demnach die einfache Besiegungsgruppe der Amazone mit dem rechts befindlichen Krieger. Sie hat die alte Stellung des knieend unblickenden Besiegten beibehalten; noch erkennt man in ihrer Bildung den Urtypus des eilend Zurückgewandten heraus. So conservirt sich das Erstanfängliche. Das Motiv ist aber hier ganz in den Dienst der modernen, ausdrucksweisen Kunst gestellt. Nach links hinsinkend, wendet die Amazone die linke, abwehrende Hand und das Gesicht scharf im Profil nach rechts hinauf, von einer Empfindungstiefe beseelt, die uns über jenen Compositions-mangel trösten kann. Vergleichen wir die Scene mit anderen Besiegungsgruppen des Maussoleums. Auf einer Platte der dritten Brunnischen Serie (Ov. fig. 111 1) greift eine in zurückgebeugter Stellung ausholende Amazone von rechts einen ins linke Knie gesunkenen Krieger an, welcher stark nach der entgegengesetzten Seite heruntergebückt und auf die Rechte (vielleicht mit dem Schwert) sich stützend mit dem hoch erhobenen Schilde sich gegen den Schlag zu schützen sucht. Er bietet uns im Gegensatz zu jener, an den Urtypus noch so stark erinnernden knieenden Amazone eine Form des Besiegten

dar, wie sie für seine Zeit charakteristisch ist. Das eine Bein in Vorderansicht knieend, das andere im Profil aufgesetzt: dies kann man als eine Lieblingsstellung des Besiegten vom vierten Jahrhundert an bezeichnen. Geschichtlich reiht sich das Schema an das im fünften Jahrhundert ausgebildete Motiv des verkürzt-knieenden Beines an, das, nun ganz den Boden berührend, die Streckung des andern bedingte. Künstlerisch beruht die Wirkung des Typus auf dem Contrast des knieenden und des aufgesetzten Beins, die sich im rechten Winkel treffen; in derselben Weise, wie hier aus dem alten Zugewandt-Knieenden durch den Richtungsunterschied der Beine der neue kräftige Typus geschaffen wird, geschieht dies mit dem alten Ausschreitenden in der Form des jetzt so beliebten Rückgebeugten: auch bei ihm stehen nun die Beine im rechten Winkel zu einander. Wir haben also in solchen Entwicklungen eine weitgehende körperstatische Richtung zu constatiren, die in der Abwechslung von Profil- und Vorderansicht der Beine die gewünscht kraftvolle Wirkung zu erzielen bestrebt ist. Das klassische statuarische Beispiel für diesen Typus des knieenden Besiegten ist der delische Krieger, wenn er auch aus etwas späterer Zeit stammt (Kabbadias Kentrikoncatalog 128, Brunn-Bruckm. II). Sich vor dem drohenden Hiebe weit herabduckend hielt er in der gesenkten Rechten die Waffe, in der Linken hoch dem Feinde entgegen den Schild; wie schön muss er einst gewesen sein mit seinem freien Jünglingshaupt, denn den Helm hat er verloren, er liegt neben ihm. Auch ein Torso aus einer statuarischen Gruppe des P. Giustiniani (Matz-Duhn 1095) gehört in diesen Typus. Denn dass der Knieende sich nicht gegen den Gefallnen gewendet haben kann, der zwischen seinen Beinen eingefügt ist, geht aus seiner eignen Wunde hervor; er war der Teil einer Gruppe, wie der delische Krieger — der Gefallne gehörte zu einer zweiten, getrennten Scene.

Eine ähnliche Contrastwirkung in der Beinrichtung beobachten wir auch an der Form des Besiegten, wie sie, vergleichbar mit Phigalia Ov. 20, die Amazone der Platte Baum. fig. 969 darbietet. Sie ist nun mit dem Knie ganz zu Boden gesunken und stützt sich noch auf den Ellbogen, zum Gegner aufblickend,

der so kräftig ausschreitet, dass sein Rücken mit dem gestreckten Bein eine gerade Linie bildet.

Der Künstler der zweiten Serie, der drittbesten, bietet uns auf Platte II (Mon. V) auch seinerseits ein Beispiel jenes „delischen“ Typus. Die Amazone hat das linke knieende Bein in Vorderansicht gestellt, das rechte ist in Seitenansicht aufgesetzt — ihr Gegner aber tritt ihr, ganz in der Stellung jenes Gjölbaschikriegers unserer Ausgangsgruppe, mit seinem linken Fuss auf den Schoss. Eine kräftig ausschreitende Amazone schützt die bedrohte Genossin. Die andere Besiegungsgruppe derselben Serie (Pl. XIII) kann uns zur Veranschaulichung der Rückwendung dienen. Herakles resp. Theseus holt in rückzielender Stellung mit der Keule gegen eine Amazone aus, die auf beide Knie gesunken ihm selbst wieder den Rücken zukehrt; er zerrt sie dabei am Haar zu sich, während sie ihn mit der Hand vom Kopf loszureissen sucht, sodass wieder jene kreisförmige Composition entsteht, die wir schon öfters aus doppelter Rückwendung sich bilden sahen.

Specialität ist diese Rückwendung beim Künstler der ersten Serie. Nur den von der heransprengenden Amazone besiegten Griechen auf Pl. XI zeigt er in voller Vorderansicht. Auf Pl. VII wendet uns der Besiegte den Rücken zu; geschützt von dem berüchtigten, allzu langbeinigen Krieger hält er ganz in der Stellung des analogen Typus vom Nikefries den Schild empor gegen die ausholende Amazone. Das Kühnste in Rückwendung bringt Pl. VIII, wo uns der Krieger, welcher die sitzend hingesunkene Amazone wohl am Haar zerrte, nicht nur Rücken, sondern auch, was bisher noch nicht belegt, seinen Hinterkopf zuwendet. Mehr geschraubt, als kühn ist dagegen die Besiegungsgruppe der Pl. X. Eine wieder in jener halbknienenden, halbsitzenden Lage hingesunkene Amazone wird von einem Krieger, der von links anstürmt, aber wieder nach links zurückblickt, am Haar gepackt; ihr Körper ist nach links, ihr Kopf aber mit der abwehrenden Hand daran nach rechts gewendet, einer helfend herbeieilenden Genossin zu. Durch solche Geschraubtheiten wird das Umblicken in seinem Wert stark erniedrigt. Wie ausgerenkt erscheint nun der Kopf, während doch die gute Kunst schon

lange für das scharfe Profil im Relief, wenn es nicht gut anging, die Dreiviertelwendung eingeführt hatte.

Innerhalb all dieser Besiegungsgruppen nimmt unsere Scene wenigstens ihrer einfachen, klaren Ausdruckswahrheit nach eine bevorzugte Stellung ein. Etwas Neues suchen wir freilich hier wie in den andern vergeblich. Ja sie erinnert sogar in ihrer Composition und ihrem Typus an jene klazomener Scene, wo auch zwei Ausschreitende je von einer Seite gegen einen knieend Umblickenden ausholten. Auch dort wendete sich der Besiegte nur einem der Gegner zu, auch dort war einer derselben nur aus symmetrischen Gründen zugefügt. Dort war der linke Krieger der ursprüngliche, hier ist es der rechte — denn längst hat ja die altbeliebte Angriffsrichtung links-rechts der entgegengesetzten gleiche Berechtigung zugestanden.

Ebenso treffen wir auch in Gruppen andrer Schemata wenig Neues an. Die gewöhnlichen Zweikämpfe benutzen stark die zeitgemässe rückgebeugte Stellung. Auf Pl. XII/XIII haben sich beide Kämpfer in sie geworfen, auf Pl. Ov. n nur die Amazone, wenn auch etwas geziert durch übertriebene Contrastwirkung in jenem Richtungsunterschied der Beine. Meist wird dem einen Krieger die gewöhnliche Rückwendungsstellung gegeben, sei's in Vorder-, sei's in Rückenansicht, so auf der vierten Newtonschen Platte, auf II und III der Budrunplatten (Mon. V), wo reitende Amazonen gegen umblickende Griechen kämpfen — auf Platte Ov. m, wo eine Amazone zu Fuss gegen einen besonders kräftig ausschreitenden, rückgewendeten Griechen anstürmt. Ja nebenan wird sogar eine Amazone einfach verkehrt aufs Pferd gesetzt; solche Blüten treibt nun das immer mehr wuchernde Rückwendungsmotiv.

Auch der Gefallne spielt wieder äusserlich seine alte Rolle, die ihm nur die antitriviale und lebenliebende Richtung der älteren attischen Friese genommen hatte. Viele Reste hat er auf zerstörten Platten hinterlassen. Von den besser erhaltenen sehen wir auf Pl. IV einen Kampf über einem ὄπιος ausfechten; hinter dem Griechen ist noch eine Amazone zugefügt, die ihn mit der Axt vom Rücken aus anfällt. Auf derselben Platte hat sich der Rest eines Zweikampfs über einem πρηγής erhalten. Gerade am

Maussoleumfries lässt sich eine Steigerung in der Benutzung dieses zwar alten, aber bisher nicht zu häufigen Typus beobachten; in späterer Zeit wird er noch beliebter — er ist naturalistischer, wenn auch in der Bewegung unschöner. Auch auf Pl. XII sehn wir die vornübergestürzte Amazone, über welcher eine ausschreitende, bogenschiessende Mitkriegerin und ein Grieche in der zurückgebeugten Stellung kämpfen. Mehr im Moment des Vornüberstürzens selbst sehn wir auf Pl. VIII den Griechen, auf Pl. XI die Amazone; beidemale geht über sie ein Zweikampf. Der Künstler der ersten Serie scheint somit dieser Stellung den Vorzug gegeben zu haben.

Von den moderneren Gemütsszenen oder den Reitermotiven hat der Fries wenig Gebrauch gemacht. Die allein hergehörige Gruppe der Amazone, die am Haar vom Pferd zurückgezerrt wird (pl. V) ist nur eine schöne Replik eines uns schon bekannten Typus. Und eben darin werden wir den Hauptwert des Maussoleumfrieses in typologischer Hinsicht erblicken: er bringt uns fast nichts Neues, aber das Alte zum grössten Teil in einer technisch vorzüglichen Wiedergabe, in der er nicht nur die lykischen Arbeiten, sondern selbst den Phigaliafries übertrifft.

An lykischen Denkmälern sowohl wie am Maussoleum erscheint der Amazonen- und Kentaurenfries als ein rein dekorativer Bestandteil. Die Amazono- und die Kentaumachie, im fünften Jahrhundert in Athen ausgebildet, im vierten in die Welt geschickt, werden in dieser Weise überhaupt zu einem der beliebtesten Stoffe figürlicher Ornamentalkunst, nicht nur für jene Zeit allein, sondern für immer. Und zwar erhalten sich die Typen in derjenigen Gestalt, in welcher sie den dekorativen Zwecken übergeben worden sind, in der des vierten Jahrhunderts.

Es sind hier zunächst eine Anzahl von Amazonenfriesen zu erwähnen, welche sich nicht nur in den Typen, sondern auch in der Technik an den des Maussoleums anschliessen. Vor allen das Genueser Relief, das sogar früher fälschlich diesem Bau zerteilt wurde (Fr.-W. 1240, Baum. fig. 973/4). Nur aus zwei Gruppen noch bestehend ist es trotzdem seiner Arbeit nach für uns der beste Vertreter dieser Kampfdarstellungsperiode. Wie kräftig, machtvoll schreitet die Amazone der ersten Gruppe aus

gegen den im Typus des Dexileosgegners knieenden Griechen, in dem das alte Motiv seinen vorzüglichsten Ausdruck gefunden hat. Und wie rührend schön erscheint die anflehende Amazone der anderen Gruppe, ein bestes Beispiel unserer gemütvollen Epoche. Hilflos, waffenlos hat sie, auf beide Knie gesunken, die Rechte erhoben, die Linke ans Knie des rohen Gegners gelegt (Y 467;  $\Phi$  64), der ihr mitleidslos ins Haar fasst, zum Todesstoss ausholend. So ganz allein die Bewegungen des Besiegten bestimmend, hatten wir das Motiv des Anflehns noch nie gefunden. Eine Genossin kommt ihr zu Hilfe, die Lanze gegen den Rücken des Griechen zückend — alles in einer Technik, die unsere volle Bewunderung herausfordert.

An zweiter Stelle seien hier genannt die (den Dimensionen nach nicht zusammengehörigen) Friesreste, welche sich — wohl unpublicirt — im neuen Capitolinischen Museum über der Hauptthür des Oberlichtsaals befinden. Auf einem der wie eine Sarkophagschmalseite zugerichteten Stücke sehn wir einen Krieger, der, in der Rechten das Schwert, mit der Linken eine von ihm abgewandte reitende Amazone am Haar herabzuzerren sucht; sie greift mit ihrer Rechten nach seiner Linken, mit ihrer Linken hält sie den Zaum des vorn stürzenden Pferdes. Es sind also hier zwei moderne Reitermotive verbunden. Die Verbindung zweier ganzer Kampfgruppen bringt uns eine Scene des längeren Stückes. Ein Krieger kniet auf einer gefallen Amazone, zugleich mit dem Schild gegen eine heransprengende Feindin sich verteidigend — eine ähnliche Complication lernten wir oben auf dem Klüggmann'schen Relief kennen. Aus den sonstigen Scenen, welche Besiegunskämpfe mit viel Rückwendung, Zweikämpfe über einem Toten darstellen, lernen wir nichts Neues; als interessant sei nur noch das im Hintergrund sprengende reiterlose Pferd erwähnt, vom Nikefries her schon bekannt.

Der Ausdehnung nach steht an der Spitze aller dieser dekorativen Amazonenreliefs der teilweise erst recht spät ausgeführte Fries des Artemis-Leukophrynetempels in Magnesia, jetzt im Louvre befindlich (Clarac pl. 117 C ff.) — der Ausführung nach aber steht er wohl unter Allen. Schematisch, geistlos werden die überlieferten Typen nebeneinander gesetzt,

die Bewegungen erschaffen, die Motive wiederholen sich zu oft — aber doch sind es Motive unseres Maussoleumstils, der allen dekorativen Kampfdarstellungen eigen. Zum Beweise nenne ich, ohne sonst etwas von den Trivialitäten des Werkes zu beschreiben, von pl. 117 C die Scene, wo eine Amazone einen Krieger zurückhält, der eine Genossin vom Pferd reisst, dann den Kampf mit aneinander gepressten Schilden, endlich die vom Pferd kraftlos herabsinkende Amazone, von pl. 117 D die auf dem Pferd verwundet hintenüber sinkende Amazone — alles Typen, die sich ihrem Charakter nach an die besprochenen Schöpfungen des vierten Jahrhunderts anschliessen.

In derselben Form überströmen die Kampftypen von dieser Zeit an auch all die zahlreichen Werke der Kleinkunst, welche entsprechende Darstellungen bieten. Da ist der Wiener Amazonensarkophag (Baum. fig. 64), zum Unterschied von anderen nach hellenistischen Vorbildern gearbeiteten Sarkophagdarstellungen desselben Stoffs, ganz im Maussoleumstil mit Typen geschmückt, welche uns als besonders gute Belege für die Wucherungen des Rückwendungsmotivs dienen können. In der Mittelszene wird ein in Sitzlage hingsunkener Krieger von einem Genossen am Arm gehalten, dem er den Rücken zuwendet und der selbst wieder rückgewendet ihn gegen eine Amazone schützt, die ebenso nach rückwärts ausholt. Eine andere Scene zeigt die reitende Amazone und den Griechen im einfachen Zweikampf über einem unter dem Pferd liegenden Gefallnen, aber beide in Rückwendungsstellung. Eine dritte Gruppe bringt den nun schon so häufig beobachteten Typus des Kriegers, der die Amazone vom Pferde reisst, wieder beide in zurückgewendeter Stellung; unter dem Pferd aber liegt ein vornübergestürzter Gefallner, mehr noch als jener in Vorderansicht liegende bezeichnend für unsere Periode.

Im Gegensatz zum hellenistischen, noch zu besprechenden Stil richteten sich alle diese Kampfdarstellungen auch in der Composition nach den Vorbildern des vierten Jahrhunderts. Noch silhouettenhaft nebeneinander gestellt folgen sich die coordinirten Gruppen, es bleibt ein freier Hintergrund, an den spätesten Monumenten sogar am freiesten. Aber auch wenn sie aus der

Gesamtcomposition herausgerissen werden, beobachten wir, wie die Typen der Kleinkunst sich an die Schöpfungen dieser Periode anschliessen. Wohin wir blicken, auf Lampen, auf Gemmen, auf Mosaiken, auf Terracottareliefs, auf „samischen“ Gefässen, auf dekorativen Wandgemälden — überall treffen wir Typen dieser Zeit. Bei dieser Gelegenheit will ich, ohne auf Anderes einzugehn, nur einige hergehörige Gemmen namhaft machen. Wie der Typus aus der grösseren Composition herausgenommen wird, zeigt uns Cades impr. gemm. 29,120 (= Berlin inv. S. 2046 ff.): über einem Gefallnen steht ein Lanzenwerfer, der ihn mit dem Schild schützt, hinter ihm ein Zugreifender. Besonderer Gunst erfreuen sich Bilder, welche sich mit der Sorge um den Toten oder Verwundeten beschäftigen: für das Forttragen der Leiche vgl. Tölken IV 310, Berlin inv. S. 1321 ff.; für das Stützen des Hinsinkenden die Penthesileagemmen, aus Berlin Tölken IV 307, S. 2057 ff., 2062 ff.; für das Hinausführen des Verwundeten (Phigaliatypus) Berlin S. 1997, 2002 und auch 2003 ff.

Noch einmal werfen wir einen Blick auf die Vasen. Jedes Mal konnten wir die Entwicklungsstufen unserer Perioden auch an ihnen verfolgen; die jetzige dritte nun spiegelt sich in ihrer letzten Klasse wieder, in den unteritalischen Gefässen. Auch auf ihnen erscheint die Amazonomachie als ein Hauptmittel der Dekoration und auch sie liefern uns weitere Belege für den Anschluss der Kleinkunst an die Typen des vierten Jahrhunderts. Vor allem lieben sie die figurenreichen Reiter-scenen. Die Amazonenvase des Museo Jatta (Baum. fig. 63) bietet uns den rückgewendeten Krieger, der die ebenso rückgewendete Amazone vom Pferd reisst, und die Scene des Zweikampfs zweier Rückgewendeten über einer Amazone auf gestürztem Pferd. Die Berliner Amphora (Gerhard apul. V. VII A) 3241 bringt die Amazone, welche getroffen vom Pferd herabsinkt, und eine andere, welche auf gestürztem Pferd sitzend den Feind anfleht, von einer bogenschiessenden Genossin verteidigt: eine echte Scene unserer Periode.

Von all den tausend und abertausend hergehörigen Darstellungen, welche zu dem reichen Gemälde der in diesem orna-

mentalen Stil gangbaren Typenwelt beisteuern, nenne ich nur das, was uns das Erkannte wirklich zu ergänzen im Stande ist; harmonisch und in klarer Entwicklung fügt sich Alles zu einander, fast jeder kleinste Zug vermag uns seine typologische Vorgeschichte zu weisen, und, ohne dass ich Alles Erwähnungsmögliche nenne, ohne dass ich bei dem Erwähnenswerten Alles hervorhebe, erkennt unser geübtes Auge jetzt sofort den causalen Zusammenhang, der alle Erscheinungen verbindet. Zuletzt aber darf nicht ungesagt bleiben, dass auch die zahlreichen gleichzeitigen oder späteren Monumente Etrrciens Copien von Schöpfungen dieser Epoche aufweisen, sei es auf Urnen, sei es auf Sarkophagen, sei es sonst. Einer unter vielen, der Alabastersarkophag von Corneto (Baum. fig. 1620) wiederholt uns bekannte Scenen. Kleine Abweichungen sind der in Sitzlage Gestürzte, welcher sich unter dem Gespann ungewöhnlich stark niederbückt, und der Verwundete der Schmalseite, welcher mehr hinschwebt, als hinsinkt (Gemmentypus Tölken IV 305), während der eine Sieger über ihn wegschreitet.

So wird die grosse Welt der Kampfdarstellungen bevölkert von den Typen, die einst Athen ausgesandt oder mindestens angeregt hatte.

### Pergamon.

Die Perserkriege selbst waren einst für Athen der Anlass zur Schöpfung jener epochal wirkenden Kampfdarstellungen gewesen, welche uns den Gipfelpunkt der ganzen Entwicklung vergegenwärtigt haben; teils handelte es sich um die wirklich historischen teils um die mythischen Kämpfe, welche Theseus, der Nationalheld, ausgefochten hatte, besonders die Amazonomachie, die man als ein ideales Abbild des Perserkrieges anzusehn pflegte. Zwei Jahrhunderte später thaten die Gallierkriege eine ähnliche Wirkung. Die pergamenischen Herrscher betrachteten sie als die zweite Auflage der Perserkriege und sich selbst als die zweiten Retter der Cultur vor der Barbarei. So gross war ihr Verdienst wahrlich nicht wie das der Athener, aber um ihren Königsruhm zu mehren, liessen sie nicht nur ihre höfische Kunst den grossen Galliersieg vielfach verherrlichen, sie knüpften auch an seine vermeintlichen Vorgänger aus Geschichte und Mythos an, die Perserkriege, die Amazonomachien, ja sogar die Gigantenkämpfe, und sanctionirten ihren Culturzusammenhang mit Athen durch die Widmung der vier figurenreichen Attalidenkampfgruppen auf die attische Akropolis. Aus solchen Aufgaben mussten notwendigerweise der Kunst neue Anregungen erwachsen; es hob nochmals eine Epoche in den Kampfdarstellungen an.

Welchen Charakter aber diese neue Epoche annehmen musste, das lässt sich klar ersehen, wenn wir den bisher verfolgten Faden der Entwicklung weiter fortsetzen. Wie nach dem peloponnesischen Krieg die Kunst, und in ihr nicht am wenigsten die Kampfbilder, eine Zunahme der Gemütsmotive, ja überhaupt

der Lebenswahrheit erkennen lassen, so steigerten die weltumfassenden Alexander- und Diadochenkriege die menschliche Leidenschaft zum Pathos, das in gewaltig grossen, schwungvollen Zügen die innersten Erregungen des Gemüts in die Erscheinung treten lässt. Durch die erschütternde Wahrheit des Ausdrucks zu wirken, das war nun das Ziel der Kunst, und wir werden erkennen, wie sich sowohl in den Typen als namentlich in der Composition der Schlachtdarstellungen dies Streben auf die verschiedenste Weise geltend macht.

Der neue hellenistische Stil verdrängte jedoch durchaus nicht jene dekorative, an die ältere attische Weise anknüpfende Kampfdarstellungsart, welche wir vorhin in ihrer weiten zeitlichen und räumlichen Ausdehnung besprachen. Soweit sie sich überhaupt unterscheiden, d. h., wie wir später sehn werden, namentlich in der verschiedenen Art der Reliefbehandlung, laufen gleichzeitig beide Compositionsweisen neben einander her, die eine mehr für ornamentale Zwecke verwendet, die andere mehr im Dienste der grossen historischen Kunst stehend. Wir werden beide sogar an einem einzigen Monument vereinigt finden.

Was zunächst die Typen betrifft, so kann uns die ludovisische Galliergruppe (Fr.-W. 1413 etc.) den besten Aufschluss darüber geben, worin die Änderungen der neuen Epoche bestehn. Ihr Typus ist übernommen; es ist die Gruppe des vierten Jahrhunderts, in der ein Stehender einen Hinsinkenden stützt und deren bestes Beispiel der Niobide mit seiner sterbenden Schwester ist. Ohne etwas Wesentliches am Typus zu ändern, ist ihm ein neuer Inhalt gegeben. An die Stelle des weicheren Gemütsmotivs ist der Ausdruck einer wilden Leidenschaft getreten: der Gallier hat sein Weib selbst getötet und, in pathetischem Gestus, ist er nun im Begriff auch an seiner eigenen Person den Mord zu vollziehn, nach dem Feinde umblickend, wie die Figuren des gleichen Typus es ebenso zu thun pflegten. Wie das Beibehalten des alten Typus, so ist die Art seines neuen Motivs charakteristisch. Der Selbstmord, in seinem Pathos zur Zeit so passend, ist hier zum ersten Male künstlerisch verarbeitet worden. Die Steigerung der Lebenswahrheit hat nicht bloss die überlieferten Ausdrucksformen erhöht, sie hat den Künstler auch gegen die

Geschichte wahrer sein lassen. Die wilde Tapferkeit der Feinde, die sich und die Ihren lieber töten als dem Sieger überlassen, hat ihm im Motiv des Selbstmords nicht weniger wie in der Hineinziehung der Frauen neue Kunstelemente an die Hand gegeben, die bestimmt waren in der Folgezeit eine bedeutende Rolle zu spielen. Die historische Kunst der Athener war eine durchaus ideale gewesen, die der Lykier, ohne eigene Schaffenskraft, aus überkommenen idealen und realistischen Elementen zusammengesetzt. Mit grösserer Naturwahrheit erfasst man jetzt das Künstlerische in den zeitbewegenden Ereignissen und begründet nun erst die eigentliche Historienbilderei. Die Feinde als solche sind nicht mehr blossе Kampffiguren, sie erhalten ihr individuelles Leben: ja mit der künstlerischen Anerkennung ihrer todestrotzigen Tapferkeit, die selbst den Pergamenern Bewunderung einflösste, war ein wirklich epochemachender Schritt geschehn. Und doch behielt man trotz allen Strebens nach Wahrheit die idealistische Form bei; wie die Gestalt des Galliers, so erscheint seine Sitte in idealer Verklärung. Der Wahrheitsdrang hatte der Kunst nur neue Motive zugeführt, die Grundformen ihrer Typenbildung hatte er ihr lassen müssen.

Was uns die ludovisische Gruppe lehrte, die Beibehaltung der alten Kampftypen unter gesteigerter Ausdruckswahrheit, das bestätigen uns die übrigen pergamenischen Monumente. Um zunächst von den statuarischen Überresten der Kampfdarstellungen zu reden, so dürfen wir den erhaltenen Copien der Besiegten vom attalischen Weihgeschenk so viel trauen, dass sie die Originalstellungen mit ziemlicher Genauigkeit wiedergeben. Nur die borghesische Amazonengruppe (Jahrb. II. T. 7), wenn sie wirklich auf eine pergamenische Schöpfung zurückgehn sollte, hat die Stellungen des Knieenden und des Hinsinkenden derartig verflacht, dass man sie nur noch wie durch einen Schleier erkennt. Nur auf den ersten Blick befremdlich ist uns die Stellung des Galliers Ov. IV 6, welcher im Allgemeinen richtig ergänzt ist, nur dass seine Linke den Schild, seine Rechte eine Waffe zu halten hat. Er bietet einfach die modernere Form des knickend hinsinkenden Besiegten, wie sie einst der zweite megarenser und der pisistrateische Gigant, in gesteigerter Weise auch

der mittlere Aeginete des Ostgiebels gezeigt hatten. Vergleichen wir noch, von dem einen gehobenen Bein derselben absehend, zwei typengleiche Seeräuber des Lysikratesfrieses, so erkennen wir deutlich die Entwicklung, in welche diese Figur einzu-reihen ist.

Sonst haben wir durchaus gewöhnliche Typen des Knieenden, des zu Boden Sinkenden und des Gefallenen. Der Knieende, in vier Exemplaren vorliegend (Ov. III 4, 5; IV 7, 8), lässt trotz der verschiedenen Ergänzungen immer so viel erkennen, dass ihm in allen vier Fällen dieselbe Grundstellung gegeben worden ist, nämlich die des delischen Kriegers. Sie erfreut sich also noch weiter ihrer grossen Beliebtheit; auf einer päonischen Münze (Bauer, Kriegsalt. T. XI 42) sehen wir sie ebenso auf einen Pel-tasten angewendet, der gegen einen makedonischen Reiter kämpft, und, wie dies Münzbild ein statuarisches Original copirt, so in ähnlicher Weise eine Berliner Terracottagruppe (inv. 7696), aus Pergamon selbst stammend, in Reinachs ausführlichem Gallier-aufsatz publicirt (rev. arch. 1889): auch hier — ein Kampf zu Fuss ist dargestellt — ist der Besiegte in derselben zeitgemässen Stellung gebildet. An jenen vier Statuen können wir ausserdem recht gut verfolgen, wie sich diese Position aus der des zuge-wandt Knieenden entwickelt hat: je gestreckter das aufgesetzte Bein ist, desto mehr nähert sich der Winkel, den das knieende Bein mit ihm bildet, dem rechten. Das kraftvolle Aufblicken zum Gegner wird für diesen Typus beibehalten; drei wenden sich gegen ihn mit der Waffe, auch die Figur von Aix, der fälsch-lich ein Schild in die erhobene Rechte gegeben ist.

Wie die Knieenden unter einander, so stimmen auch die beiden Hinsinkenden im Typus überein: Ov. IV 9 und der capi-tolinische Gallier (Fr.-W. 1412 etc.). Von der Richtungsverschie-denheit absehend, besteht ein Unterschied nur darin, dass der capitolinische Krieger das eine Bein mehr im Knie eingezogen hat. Wie der mittlere Aeginete des Westgiebels und mancher Andere ist er aus der knieenden Lage noch mehr zu Boden ge-sunken und hat darum das eine Bein noch gekrümmt. Aber mit welcher tiefer Empfindung, mit welcher eminenter Ausdrucks-wahrheit ist in dieser Originalstatue der alte Typus behandelt!

Bie, Kampfgruppe u. Kämpfertypen.

9

Auch drei der erhaltenen Gefallnen weisen eine Übereinstimmung in ihrer Lage auf: Ov. I 1, II 2 und IV 10. Die altüberlieferte Form des mit hintenüber gebeugtem Kopf auf dem Rücken liegenden Toten, der das eine Bein anzieht und die eine Hand über den Kopf legt, ist ihnen allen das Vorbild. Das Zurückgehn auf die altattischen Typen ist hier so auffallend, dass man fast geneigt ist auch in der Formgebung eine absichtliche Anknüpfung der Pergamener an ältere Werke Athens anzunehmen, die wir ja hinsichtlich des Inhalts schon constatirt hatten. Der gefallne Perser III 3 dagegen hat sich eine modernere Lage gewählt. Die auf Flächen arbeitende Kunst, mit der wir es bisher hauptsächlich zu thun hatten, war zu einer befriedigenden Lösung des Problems, einen Gefallnen in Vorderansicht zu bilden, nicht vorgedrungen. Der statuarischen Kunst stellten sich dabei keine Schwierigkeiten entgegen; wir haben hier den ersten, in der Ausführung wirklich gelungenen, Gefallnen dieser Klasse vor uns. Er ist dadurch entstanden, dass der Hinsinkende im Typus des capitolinischen Galliers weiter dem Boden genähert wird: das eine Bein ist noch im Knie gebogen. Die Kleinkunst wurde durch den Typus immer noch in Verlegenheit gebracht; eine Replik desselben, die andere Berliner Terracotta aus Pergamon inv. 7695, kehrt zur alten Weise zurück: der Rumpf bietet sich von vorn, die Beine von der Seite; das eine ist heraufgezogen, der Schild untergebreitet, die Rechte liegt an der Brust.

Wie die Gallierbilder, wie die Copien des attalischen Weihgeschenks, so bieten auch die Kampfgruppen des grossen Gigantomachiereliefs nichts, was über die gewohnten Typen hinausginge — nur das Überlieferte in höchster Steigerung von Kraft und Ausdruck. Die ganze Scala der Kampfstellungen, die die Vorzeit in allmäliger Entwicklung hatte entstehen lassen, wird hier noch einmal in grossartigster Weise zusammengefasst: in überwältigender Fülle drängen sich die mannigfachsten Gruppenbildungen eng an einander, welche aber unser historisch geübter Blick nun leicht herauszuheben und, so zu sagen, zu kategorisiren vermag.

Die beiden grossen Hauptklassen bleiben Zweikämpfe in Standposition und Besiegungskämpfe. Nur an den Originalen ist

vorläufig das Meiste klar zu erkennen und ich setze die Puchstein'schen Namen zur Verständigung ein.

Theia gegen den Giganten auf der Eosplatte bietet den einfachsten Zweikampftypus, der nun gar selten ist. Im Kampfe der Phoibe, die die Fackel schwingt, mit dem geflügelten Erdsohn ist diesem in Erinnerung an das alte Verfolgungsschema die umblickende Stellung gegeben; zu seinen Füßen, sodass der Kampf über ihn zu gehen scheint, liegt ein Gefallner, der modernen Technik gemäss perspektivisch verkürzt, vornübergestürzt nach dem jetzt beliebten Typus, mit wild verzweifelterm Ausdruck, die Waffe aus der Brust sich ziehend — in Allem einer der echtsten Pergamener. Orion kämpft ähnlich über einen Gefallnen wegschreitend mit einem Giganten in Rückenansicht. Bootes hat sich die Form des Zweikampfes mit aneinander gepressten Schilden gewählt, die wir vom Nikefries an öfters trafen; auch sein Kampf geht über einen Gefallnen, der in der Stellung des capitolinischen Galliers hingesunken ist, auf die Linke sich stützend. Ähnlich ist ein Gigant unter dem Eostier gestürzt und ähnlich wiederum einer zwischen dem pfeilziehenden Apollon und seinem schlangenfüssigen Gegner. Helios aber überträgt den Zweikampf auch auf sich als Wagenlenker; sein Gegner hat die rückzielende Stellung angenommen und wieder geht es über einen Gefallnen, der gewohnter Weise unter den Wagen gelegt ist. Artemis, der sich der Gegner als nackter Jüngling in kräftigem Ausschritt naht, tritt auf die Brust eines toten, auf dem Rücken liegenden Giganten, eine uns auch nicht mehr neue Variante; ausserdem jedoch sinkt zwischen den Kämpfenden noch ein anderer Gigant zu Boden, mit der Hand nach dem Hunde greifend, der ihn in den Hals beisst. So häufen sich die Gefallnen, die sich zahlreich über den Boden hin verstreut finden, nicht nur als Mittelpunkte von Kämpfen, sondern auch sonst raumfüllend, wie unter der Nike, links vom Alkyoneus, unter dem Tier der Eos, dem der Kybele, vor Allem aber unter dem Zeusgespann. Drei Tote haben sich hier zu Haufen gelegt, teilweise einander deckend, mit starken Verkürzungen gearbeitet.

Zum ersten Male begegnet uns also der Haufen von Gefallnen, ein charakteristisches Motiv des hellenistischen Stils.

So wird nun auch dieser Typus, den die Kunst schon glaubte bis zum Letzten ausgenutzt zu haben, durch die Massensteigerung zu neuem Leben erweckt; der Haufe der Toten ist ja ebenfalls ein pathetisch wirkendes Bild, sei es hier, sei es in der Darstellung der gefällten Niobiden, wie sie uns der Deckel des vatikanischen Sarkophags bietet (Fr.-W. 1823). Die Rhesusvase hat das Motiv in die Kleinkunst übernommen.

Complicirte Gruppen sind der unbändigen Kraft der Pergamener recht angemessen. Der Kabir verfolgt mit dem Hammer den Typhon, welcher seinerseits, stark vorgebeugt, gegen den Kadmilos als knieenden Besiegten kämpft, zugleich mit einer Schlange dem Kabir in die Wade beissend und mit der andern die „Adrasteia“ bedrohend, vielleicht noch von der folgenden Selene angegriffen. Wie willkommen waren so die Schlangenbeine den Künstlern, dreifach konnten sie einen Einzelnen kämpfen lassen, sie verflochten die Gruppen eng miteinander, sie häuften die Motive des Beissens und Packens, zu denen auch die andern, begleitenden Tiere kräftig beitrugen. Instruktiv ist auch die complicirte Tritongruppe. Der Triton sprengt gegen den Giganten, der die machtvollste Ausschrittstellung angenommen hat, die des borghesischen Fechters; aber sowohl zwischen ihnen als hinter dem Triton ist ein Knieender eingeschoben, jener auf die Linke gestützt und die Rechte mit der Waffe erhebend, dieser von dem Fischschlangeneib umringelt.

Diese beiden complicirten Gruppen waren aus Stand- und Besiegunskämpfen zusammengesetzt. Letztere allein gehören zu den häufigsten Formen der Kampfgruppe; an der Spitze stehen die Athena- und die Zeusscene. Athena in der gewohnten Stellung des Umblickenden fasst den Giganten am Haar, der in die alte Kapaneuslage gesunken ist, Bein und Arm auf der einen Seite gebogen, auf der andern gestreckt, das herrlichste Beispiel des unendlich oft gebrauchten und variirten Typus, mit dem als solchem der Laokoon gar nichts zu thun hat (Berl. Phil. W. 1887, n. 16/17), als dass er einige der ganzen hellenistischen Kunst gemeinsame Motive mit ihm teilt. Echt pergamenischer Geist ist hier in die alte Form gegossen: in markerschütterndem Schmerze beugt der Gigant doppelt gepeinigt vom Biss der

Schlange und vom Griff der Göttin sein lockiges Haupt hintenüber; die altgeübte kreisförmige Composition hat in dieser Kampfgruppe ihren höchsten Ausdruck gefunden. Den drei Gegnern des Zeus, der ebenfalls rückkämpfend gebildet ist, sind drei verschiedene Stellungen des Besiegten gegeben worden: der eine kniet in Vorderansicht, der andere in Rückenansicht, der dritte hat die Sitzlage gewählt. Alles sind es alte Bekannte, aber wie ganz anders präsentiren sie sich in dem Gewande dieser kraftüberschäumenden Kunstepoche. Nicht ist es hier unsere Aufgabe die Vollendung der Technik, die Meisterschaft in der Composition auseinanderzusetzen; das Gemeinsame im Veränderlichen betont zu haben muss uns genügen.

Die Schlangenbeine machten auch sonst die Übertragung des Knieenden-Typus auf die Giganten nicht schwierig. Hekate hat einen solchen zum Feind, der vom Hunde gebissen noch den Stein gegen die Göttin erhebt. Ebenso Dione, die in rückgewendeter Stellung gebildet ist, und Amphitrite. In dieses Schema gehört ferner der Kampf des Polydeukes mit Lynkeus, gehören die Gorgonengruppen, von deren Giganten zwei in die gewöhnliche knieende Stellung gesunken sind, einer mehr zu Boden gestürzt und im bekannten Motiv nach der Waffe in der Brust greift, — gehören die rückwärts am Haare zurückgerissenen Gegner der Asteria und der Parthenos, wie der erste der linken Treppenwange, während der zweite in Vorderansicht kniet, der dritte aber in Rückenansicht, wie auch der Gegner der Nyx, den sie am Schild packt. Uranos ferner kämpft in Rückwendungsstellung gegen einen Giganten in der Lage jenes Galliers Ov. IV 6, während den Satyrn des Lysikratesfrieses mehr der Tityos gleicht, wenn er auch ganz in Sitzlage gebracht ist. Endlich ist auch der Kampf mit dem Gefallnen verwertet: Aphrodite wendet sich, wie bei diesem Motiv gewöhnlich, in rückgebeugter Stellung  $\lambda\acute{\alpha}\xi$  auf ihn tretend, gegen einen Giganten, der rücklings über einen andern vornüber gefallnen Genossen gestürzt ist: also wieder ein Beispiel der Gefallnenhäufung.

Diese kurze Übersicht der Kampfmotive auf dem Relief lehrt uns, dass, wie wir es an den statuarischen Werken beobachteten, auch hier der Typenschatz der alte, ererbte geblieben ist. Freilich

ist auch Alles, was die Vorzeit geschaffen, mit fast gelebrt zu nennender Vollständigkeit zu der grossen Massenkraftwirkung zusammengebracht worden; und freilich ist all den überkommenen Typen ein pathetisch leidenschaftliches Äussere gegeben worden, das die Vorzeit nicht gekannt hatte. Das ist ein Schreien, Würgen und Beissen, dass die Elemente entfesselt zu sein scheinen, und es ist wunderbar, dass in diesem wilden, kraftunbändigen Ringen wirkliche Ringermotive, die doch in die Kampfdarstellungen seit dem fünften Jahrhundert schon eingeführt waren, nur an zwei Stellen zur Anwendung gelangt sind: beim Idas und beim löwenköpfigen Giganten.

In den Einzeltypen also schliesst sich zwar die pergamenische Kunst eng an das überlieferte Material an, aber doch thut sie in der pathetischen Steigerung derselben zum ersten Male seit der attischen Blütezeit einen wirklichen Vorwärtsschritt in ihrer Entwicklung; gegenüber den Werken Lykiens, Kariens u. a. ist hier ein selbständiges Weiterbilden der gegebenen Elemente zu constatiren. Grösser noch als in den Typen war der Fortschritt in der Gesamtcomposition, deren Charakter der hellenistischen Kampfdarstellung erst ihr volles Gepräge giebt.

Die Composition der grossen statuarischen Gruppe war im Verlaufe der Zeiten eine andere geworden; zuerst — man denke vor Allem an jene Halbkreisgruppen — in mathematischen Linien sich bewegend, behält sie in den Niobiden noch die symmetrische Anordnung bei, verleiht aber dem Ganzen schon eine mehr malerische Ausbreitung, um schliesslich im attalischen Weihgeschenk dies letztere Prinzip uneingeschränkt durchzusetzen. Projiciren wir nun diese verschiedenen Compositionsweisen auf eine Fläche, so erhalten wir die Entwicklung des Reliefs von seinen silhouettenreinen Anfängen bis zu der wild malerischen Gigantomachie, welche die Hintergrundsfläche nur in kleinen Flecken durch das Liniengewirr hindurchlugen lässt. So geht die technische Entwicklung hier und dort Hand in Hand.

Mit dem malerischen Relief wird auch die Gruppencoordination eine malerische, d. h. die lang ersehnte Gruppenverschmelzung wird auf perspektivischem Wege erreicht. Die Coordinationsform, ursprünglich mit der Concentrationsform rivalisirend, hatte

sich besonders, als es galt die Friese mit Kämpfen zu schmücken, als die entwicklungsfähigere erwiesen. Im Giebel hatte jene ihre höchsten Aufgaben erfüllt, diese ging mit der Verbreitung des Kampffrieses einer grossen Zukunft entgegen. Ihr Bestreben musste darauf gerichtet sein, in Rücksicht auf die stetig wachsende Ausdrucks- und Naturwahrheit der Kunst auch den nebeneinandergestellten Gruppen das Unnatürliche zu nehmen, welches in ihrer allzu strengen Isolirung lag, wie sie durch die geschichtliche Entwicklung bedingt worden war; die Gruppen suchten sich wieder zu vereinen, zumal ja doch das Hauptinteresse der nun längst in ihrem Wert anerkannten Einzelfigur galt. Aber sie durften dabei nicht aufgelöst, nur verbunden werden; denn das Gruppenprinzip war zu fest im Charakter der griechischen Kampfdarstellung begründet. Um sie nun zu verbinden, hatte man verschiedene Mittel. Das einfachste war, nicht direkt kämpfende Figuren, wie Herbeieilende, Auffordernde und sonstige Umblickende zwischen sie zu schieben, was jedoch nur in der discretesten Weise geschehen durfte. Ein anderer Weg war, mehrere Gruppen durch verschiedenartige Motive, die sich besonders in Rückwendungen hierfür boten, miteinander in Beziehung zu setzen oder gar durch Eliminirung gemeinsamer Glieder in eine einzige zu verschmelzen; für beides fanden wir im Verlaufe der Untersuchung genügend Beispiele. Das dritte Mittel aber war die Benutzung der perspektivischen Trennung eines Vorder- und Hintergrundes, wodurch mehrere Gruppen hintereinander gesetzt werden konnten; den ersten Beleg hierfür lieferte der Nikefries in der Mittelszene der Westseite. Jedoch erst jetzt war es durch die volle Ausbildung der Reliefperspektive möglich geworden, von diesem Mittel die Gruppen zusammenzurücken den ausgiebigsten Gebrauch zu machen. Denn nun können sowohl einzelne Figuren, wie Hingesunkene oder Reiter, in Verkürzung gebildet, als verschiedene Scenen mit starker Linienüberschneidung hinter einander gestellt werden. Dadurch wird unter Vermeidung der glatten Hinterfläche Gruppe eng an Gruppe gerückt und an die Stelle der einst silhouettenreinen Coordination hat sich ein Gewirr von Figuren gesetzt, aus dem sich erst bei genauerem Zusehn die Einzelszenen herausheben,

eine Compositionsart, deren letztes Extrem man sich an der Kentaumachie Michelangelos klar machen kann. Nun war man der Naturwahrheit am nächsten gekommen, ohne dabei etwas vom griechischen Prinzip der Gruppe opfern zu müssen; das wilde Durcheinander der Kämpfenden verdankt realistischen Trieben seine Form, und ist doch nur aus idealistischen, wenn auch pathetisch gesteigerten Elementen zusammengesetzt.

In dieser Compositionsweise, welche in der allgemeinen Entwicklung des Reliefs begründet ist, haben wir demnach das vorzüglichste Kennzeichen des hellenistischen Kampfdarstellungsstils zu erblicken, der sich dadurch sofort unterscheidet von jenem ornamentalen Stil mit weiterer Gruppendistanz und grösserer Reinheit der Silhouette. Das Gigantomachierelief bietet ihn nun freilich compositionell noch nicht auf seiner letzten Entwicklungsstufe. Hier liegen nur die Anfänge jener gedrängten Gruppencoordination vor, die in stetigem Wachstum fortentwickelt der grössten Steigerung sich fähig erweisen sollte. Aber musste diese gesteigerte Form erst im Verlaufe der Folgezeit sich herausgebildet haben, konnte sie unmöglich parallel neben einer weniger entwickelten existiren? Unser Material lässt uns auf Jahrhunderte im Stich, und aus verstreuten monumentalen Erinnerungen an das hellenistische Schlachtbild müssen wir uns heraussuchen, was uns die Lücke bis zur kaiserrömischen Kunst halbwegs ausfüllen kann.

Zuerst sei ein Wandgemälde genannt, welches hinsichtlich der Composition vom Relief in nichts abweichend vielleicht wirklich hellenistisches copirt und nur umdeutet, jedenfalls aber dazu dienen kann uns eine ziemlich frühe Stufe jenes Stils zu vergegenwärtigen: die, augusteischer Zeit angehörigen, Bilder aus der Gründungssage Roms Mon. X 60 (cf. Ann. 1878, 234). Noch sind die Gruppen meist infolge des hellenistischen Mehrscenigkeitsprinzips, das hier klar durchgeführt ist, durch grössere Zwischenräume geschieden, aber in sich ganz nach der oben beschriebenen Weise perspektivisch zusammengedrängt und complicirt. Durch die Einfügung der Nike, welche am Altarrelief zum ersten Mal selbst in einen Kampf sich mischt, verrät die Darstellung weiterhin hellenistischen Charakter. Auch in den einzelnen Typen

erkennen wir die Schöpfungen der jüngeren Zeit sofort wieder; ich nenne den Krieger, der auf dem Hingesunkenen kniet, ihn am Haare fassend — den Sterbenden, der von einem Genossen gehalten und geschützt wird — den Krieger, der in zurückgebeugter Stellung auf einen Gefallnen tritt, mit der Lanze ausholend — denjenigen, der einen Vornübergestürzten mit dem Schwerte durchsticht, während ihn dieser noch mit der Rechten abzuwehren sucht — endlich die Toten, die in Verkürzung von und nach hinten liegen, einer ganz nach hellenistischer Art den Hinterkopf mit dem wirren Haar uns zuwendend.

Dies friesartige Wandbild vermag uns wenigstens Typen und Composition der hellenistischen Kampfdarstellung überhaupt vor Augen zu führen; sicherlich direkte Copien von solchen dürfen wir in mancherlei späteren Reliefs sehn, besonders auf Gallierschlachtsarkophagen. An der Spitze steht das Exemplar Ammendola (rev. arch. 1889), das uns die andern ersetzen kann: mehr Material findet man bei Reinach. Das Relief überträgt zweifellos pergamenische Typen nur auf die Kriege der Römer, oder wie Reinach diese Mischklasse idealer Soldaten nennt, der grecoitaliens. Wir erkennen sofort die volle malerische Compositionsweise wieder. Die Gruppen schieben sich wild ineinander, aber es sind doch immer noch Gruppen, mag auch der rückgebeugt ausholende Gallier von seinem Gegner, dem lanzen-schwingenden Reiter rechts im Hintergrund, noch so weit getrennt sein. Auch die Einzelmotive sind die charakteristisch-hellenistischen. Zwei Typen interessiren uns vor allen. Zuerst der gallische, sich selbst tötende Führer im Mittelpunkt des Vordergrundes; wie seinem Kameraden aus der Villa Ludovisi und, wenn er einen Selbstmörder darstellt, auch dem vom Kapitol, ist ihm trotz des neuen Motivs ein alter Typus gegeben worden, die gewöhnliche Stellung des Hinsinkenden. Er stösst sich die Waffe in die rechte Seite, also äusserlich im Typus mit den vielen Figuren übereinstimmend, die in der Weise, wie sie seit dem vierten Jahrhundert beliebt ist, nach der im Körper steckenden Waffe greifen. Aber wie dieser Typus in seinem ursprünglichen Motiv Teil einer Gruppe war, so ist recht bezeichnend auch hier dem Gallier noch sein reitender Gegner belassen worden. Nach

ihm interessiren uns zu zweit die Figuren der Gefangnen, welche wir an den Ecken vor den Trophäen und auf dem Deckelrelief mit Frauen und Kindern sitzend finden. Wieder ein neuer Typus, ganz ein Kind seiner Zeit. Denn so wenig als das reine Griechentum dazu geneigt war dies leblose Motiv in seine Kampfbilder aufzunehmen, indem es höchstens wie am Theseion und Niketempel die lebendigere Gefangennahme selbst darstellte, um so näher lag dasselbe den despotischer angelegten neuen Culturen, die es, wie einst die altorientalische Kunst, als einen notwendigen Bestandteil des ihnen eigentümlichen Triumphalstrebens zu typischen Formen ausbildeten. Und zwar in so intensiver Weise, dass der Gefangne von nun an fast in keinem Historienbilde mehr fehlt. Die gewöhnliche Gestalt des Typus ist aber der ruhig sitzende Barbar, die Hände auf dem Rücken gebunden, die Beine öfters gekreuzt, mit den gewöhnlichen Varianten des Umblickens und der Rückenansicht.

Neben diesen beiden der hellenistischen Kampfdarstellung spezifisch eigentümlichen Motiven ist es nichts Neues, was wir sonst auf dem Schlachtreief finden. Die Besiegrungsgruppen wiederholen sich in gewohnter Häufigkeit und auch die moderneren Reiterseenen fehlen nicht, wie der Kampf eines Reiters gegen einen andern, welcher vom Pferde herabgleitet, sich mit Händen und Füßen noch festklammernd, nackt wie fast alle Gallier, weniger in altem Idealismus, als in Anlehnung an die Art, in welcher die Gallier wirklich in die Schlacht gegangen sein sollen — denn schon haben ihre Feinde die vollen Rüstungen angelegt, mit dem steigenden Realismus weicht von der hellenistischen Zeit an allmählig jene attische ideale Tracht oder Nacktheit der wahrheitsgetreuen Kriegerbekleidung.

Den Arbeitern der Galliersarkophage haben Zeichnungen vorgelegen, die auf pergamenische Historienbilder zurückgingen, denn sowohl in Composition wie Typen unterscheiden sich ihre Werke durchaus von der ihnen gleichzeitigen Kunst. Ähnliches geschah ja auch mit den römischen Gigantomachiereliefs, wie u. a. das von Priene den Pergamenerfries nachahmt, seiner Höhe wegen ähnlich als Sockelrelief zu reconstruiren. Aber auch die Amazonensarkophage schliessen sich den Vorbildern der helleni-

stischen Epoche an, alle mit Ausnahme jenes einen oben besprochenen Wiener Exemplars, welches zum Unterschied die attische, jetzt ornamentale Compositionsweise angenommen hatte. Wieder ist die Gruppencoordination die hellenistisch-gedrängte, von der noch klareren Anordnung des Sarkophags von Salonichi an bis zu dem wüsten Gewirr desjenigen vom Belvedere. Wenn auch nicht in der bösen Steigerung des letzteren, so haben wir doch im Allgemeinen diese Compositionsweise auch für die hellenistischen Originalwerke vorauszusetzen; vielleicht gehörten dieselben wiederum der pergamenischen Kunst an, die ja neben den Galliern auch den Amazonen grosse Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Auch die Einzeltypen weisen uns auf diese Epoche hin. Ohne im Besonderen zu citiren (man findet jetzt im corp. sarc. II alles Hergehörige bequem vereinigt), mache ich nur Einiges namhaft, was neben den mit allen Varianten beliebten Besiegrungsgruppen etc. unser Interesse in höherem Masse erregt. Unter den Stellungen der Verwundeten greift die Sitzlage sehr um sich, zu Haufen sitzend sehn wir sie so auf dem Exemplar vom Belvedere. Auch der Vornüberstürzende, dessen Anwendung wir langsam sich steigern sahen, ist nun ein ständiger Typus geworden; fast auf jedem Sarkophag findet er sich. Der Gefangene, das beste Kennzeichen der hellenistischen Epoche, zeigt sich an den Deckelreliefs. Der Typus des Gefallnen erscheint öfters in der vom Altar her bekannten Form mit hintenübergebeugtem, haarflatterndem Haupt — auch das Motiv, dass ihm der Gegner auf den Leib tritt, wie es in dieser Periode uns bisweilen begegnete, ist in den Amazonomachien häufig zur Anwendung gelangt. Recht bezeichnend ist, dass jetzt auch schon Pferde allein die Rolle des Gefallnen übernehmen; so übertragen sich immer mehr Motive der älteren Typenwelt auf die Reiter-scenen. Von diesen selbst sei erwähnt die Gruppe eines Kriegers, der rückgewendet die in ebensolcher Stellung und ausserdem noch in Rückenansicht befindliche Amazone vom Pferde reisst, während eine zweite die Kämpfenden zu trennen sucht — Motive, die wir gesondert schon alle kennen. Die gewöhnlichste Reiter-scene bleibt die einfache, auch hier zu Grunde liegende Gruppe der vom Pferd herabgezerrten Amazone, die sonst auch mit dem Motiv des ge-

stürzten Pferdes vereinigt wird. Ebenso wiederholt sich häufig die Scene des Kriegers, welcher eine vom Pferd herabsinkende Amazone angreift, wie wir sie ähnlich zuletzt erst am Gallier-sarkophag antrafen. Auch die auf gestürztem Pferd angegriffene Amazone gehört hierher (cf Sark. Corp. II 83). Man beobachtet, wie mannigfaltig mit der Zeit die Reiter-scenen sich gestaltet haben; zwischen ihnen und den Fusskämpfen wird nun wieder vermittelt durch die als Füllfigur äusserst häufige Amazone oder den Krieger, die ihr Ross am Zügel führen. Andere Füllfiguren, oft nur teilweise sichtbar, decken die Hinterfläche. Man sucht auch nach thatsächlicher Vermehrung des Kriegerpersonals; schon am Gjölbaschifries war der Trompeter zugefügt, ebenso in den Gallierschlachten in Gestalt der capitolinischen Statue, er spielt jetzt eine noch bedeutendere Rolle in den Kampfdarstellungen. Endlich ist noch der Ausbildung zu gedenken, welche die gemüthvolle Scene des ἀνέλιον in dieser Zeit erfahren hat. In der Gruppe des Achill mit der Penthesileia ist der Typus wohl zu der weitesten Verbreitung gelangt; fast jeder Sarkophag bringt sie wieder und benutzt sie auch bequem zur Porträtbildung. Auf dem Salonichisarkophage (Baum. fig. 66) legt die Amazone den Arm um den Nacken des Helden, eine weinende Genossin steht dabei, ein Motiv, das auf einem archaistischen Relief (Fr.-W. 439) ähnlich wiederkehrt. So wurde das Gemüthvolle des alten Typus zur Sentimentalität gesteigert. Auch der Pasquinogruppe sei an dieser Stelle gedacht, die für uns die entwickeltste Form darstellt der von der Françoisvase an verfolgten Scene eines Kriegers, welcher seinen toten Freund aus der Schlacht trägt.

Neben den Giganten-, den Gallier- und den Amazonenkämpfen sind auch die Perserkriege gewiss nicht nur einmal in der hellenistischen Zeit Gegenstand der Kunst gewesen. Der Rest einer Darstellung derselben im Stil dieser Epoche liegt in dem Grimmanischen Relief Arch. Ztg. 1866 T. 215,1 vor (Fr.-W. 1857). Was wir erwarten, finden wir — sowohl hinsichtlich der zusammengedrängten Composition wie der bekannten Typen. Besonders charakteristisch aber erscheint die Hineinziehung der Schiffe, wie es ähnlich auf dem andern Grimani-Schlachtreief T. 214 (Fr.-W. 1858) geschehn ist, welches in demselben Stil wohl ebenfalls

einen historischen Kampf darstellte. Mit der Angabe des Terrains, welche ein Schiffskampf nötig machte, musste dem Realismus wieder ein grösserer Platz eingeräumt werden; das waren die notwendigen Folgen der wahrheitstreuen Historienbildnerei.

Diese Monumente können uns ein annäherndes Bild der Kampfcompositionen geben, wie sie den letzten vorchristlichen Jahrhunderten eigen waren. Wir dürfen ihren Stil den pergamenischen nennen, da gerade Pergamons grosser historischer Kunst in diesem Punkte eine epochale Bedeutung zuzuschreiben ist. Aber nur von dem allgemeinen Stil, in dem der Hellenismus Kämpfe, die über grössere Flächen sich ausdehnten, componirte, konnten jene Denkmäler uns eine Vorstellung geben; sie selbst als Originale gehörten nicht dem Bestand der grossen Kunst an und reichten teilweise in recht späte Zeit hinunter. Was sie uns lehrten, wird bestätigt und erweitert durch das früheste erhaltene Originalwerk hellenistischer Historienbildnerei, welches nun unser Interesse um so mehr in Anspruch nimmt, als es, im Zusammenhang mit jenen Monumenten und der grossen Gigantomachie des Altars betrachtet, den Rückschluss auf die verlorenen Anfänge des pergamenischen historischen Kampfreiefs erlaubt: es stammt aus frühaugusteischer Zeit und ist das nun endlich würdig publicirte Julier-Denkmal von St. Remy (Ant. Denkm. T. 13—15, Jahrb. III p. 1, wo man sonstiges Material findet).

Die Triumphalkunst der hellenistischen Zeit hatte innerhalb des römischen Reichs eher als in Rom selbst in Südgallien einen Wirkungskreis gefunden, wo der Zusammenhang mit griechischer Kultur ein recht lebendiger war; Griechen hatten nach wie vor die Kunst hauptsächlich in Händen, sodass die politisch-historische Trennung von Römertum und Hellenismus in der Kunstgeschichte nicht statthaft ist. Die zahlreichen und prächtigen Triumphalbauten Südgalliens knüpfen in Construction und Reliefschmuck direct an hellenistische Muster an; besonders scheint die pergamenische Bildnerei zu Ende der römischen Republik hier eine blühende Fortsetzung gefunden zu haben. Wie sonstige Triumphalbauten, so findet auch die Form des Julierdenkmals im hellenistischen Kleinasien ihre Parallelen (vgl. Newton disc. at

Hal. Cnid. and. Branch. I pl. 31) und seine Kampfreiefs weisen gleichfalls (wie die Gefangnenstatuen) schon in der Art ihrer Anbringung auf derartige Vorbilder hin. Bisher haben wir nur Friese als Reliefs an Bauten kennen gelernt, hier finden wir zum ersten Male das hellenistische Reliefbild im abschliessenden Rahmen, mehr bekannt in kleineren Dimensionen zur Schilderung idyllischer Szenen, hier der ganzen Anlage entsprechend vergrössert. Gut hellenistisch sind die Pilaster, die es noch umrahmen, als sollte man durch sie hindurch auf das Kampfgetümmel wie auf ein lebendes Bild blicken; gut hellenistisch die Guirlanden, welche von Eroten getragen sich oben hinüberziehen. Die ganze Art der hellenistischen Wanddekoration erkennen wir noch in ihm wieder. Statt an die grosse Fläche der Wand, wird das Kampfreiefbild hier an die grosse Fläche des Sockels gesetzt, wie beim Orangebogen an die Attika, welche dem Sockel ja konstruktiv ähnlich ist. Erweist sich somit die äussere Fassung der Reliefs vom Julierdenkmal als durchaus hellenistisch, so lässt sich schon vermuten, dass es auch ihr Inhalt sein wird, und da es sich dabei um Historienbilder und zwar zum Teil aus Gallierkriegen handelt, so ist für diese wenigstens die pergamenische Kunst als Heimat mehr denn wahrscheinlich.

Wir erkennen somit, dass die spezifische Form des hellenistischen Kampfreiefs das Reliefbild ist, wie es der Fries für das attische Kampfreief gewesen war, und wir begreifen nun klar, wie sich diese beiden Compositionsweisen nebeneinander erhalten konnten, da jede auf ihre besondere Reliefform beschränkt war. Der Fries als ornamentaler Langstreifen behielt die breite Gruppencoordination bei; das Reliefbild, seinem Ursprung nach, der Malerei nahe stehend, wählte die malerische, gedrängte Coordination. Das Gigantomachierelief stellt sich seiner Natur nach zwischen beide Klassen; es ist ein Fries, aber ein Sockelfries mit der eigentümlichen Höhendimension der Reliefbilder; darum nahm es eine breitere Coordination als Form seiner Kampfdarstellung an, gab dieser aber doch thunlichst den Charakter des hellenistischen malerischen Reliefstils. Die Gigantomachie von Priene (Arch. Jahrb. 1886 Wolters) scheint entsprechend der geringeren Höhe des eigentlichen Reliefs auch der

Composition einen reineren Friescharakter gegeben zu haben; so vermitteln sich die Formen unter einander.

Ist somit die compositionelle Verschiedenheit der Kampfdarstellung auf dem Reliefbild und auf dem Frieze erwiesen, so lässt sich das Kampfreiefbild, wie es am Julierdenkmal vorliegt, bereits in früher-hellenistischer Zeit existirend denken, ohne dass es mit dem etwas weniger malerischen Stil des Gigantomachiefrieses in Widerspruch zu geraten braucht. Dieser und der Stil des Reliefbilds konnten gut nebeneinander in Gebrauch sein, da jeder seine Grenzen hatte. An hellenistischen, sagen wir getrost an pergamenischen Triumphalbauten wird zum ersten Mal das Kampfreiefbild in dem ihm eigentümlichen Compositionsstile angebracht gewesen sein, in derselben Gestalt wanderte es nach Südgallien und dann nach Rom.

Steht die Sache so, dann ist das pergamenische Kampfreiefbild als Teil der historischen Kunst Pergamons eine grosse, selbständige Schöpfung, die berufen war in der Entwicklung der Kampfdarstellungs-Composition Epoche zu machen. Dabei ist es gleichgiltig, ob wir uns das Reliefbild als geschlossenes Gemälde denken oder etwa als Teil eines längeren Streifens, der in hellenistischer Weise, wie die Esquilinlandschaften oder in späterer Form jener Prienefries und der Münchener Poseidonzug, durch Pilaster oder ihre Surrogate (Telephosfries) in einzelne Bilder resp. in mehrere unterschiedne Scenen zerlegt werden konnte; so kann man die vier Bilder des Julierdenkmals auch als einen herumgelegten Sockelfries mit Pilastern auffassen, es kommt auf dasselbe heraus. Das Kampfbild selbst aber stellt sich nun voll und ganz in jener gedrängten Gruppenineinanderschichtung dar, die wir an den Sarkophag-Copien beobachteten. Das war die letzte Gestalt der Coordinationsform, welche eine so grosse Entwicklung durchgemacht hatte. Aber sie war ebenso berechtigt, wie es einst die attische Form gewesen war. Dort handelte es sich darum einen langen Fries mit Gruppen zu schmücken, die seinem Charakter gemäss sich breit aneinander zu reihen hatten — jetzt concentrirte das Reliefbild die Composition auf ein vom Auge mit einem Male übersehbares Feld, und die Gruppen gingen auch in die Tiefe. So schritten technisches

Können und ästhetische Befriedigung Hand in Hand miteinander vorwärts.

Gehen wir nun ins Einzelne, so erhalten wir ebenso interessante Aufschlüsse über die Typenwelt, die sich das hellenistische Kampfbild zu Dienst verpflichtet hat; was wir schon wissen, erkennen wir noch besser: es sind durchaus die überlieferten Typen im Gebrauch, aber möglichst gesteigert ins pathetisch-grosse, Ausdrucksvollere. Am leichtesten erkennt das Auge im Nordostrelief aus dem übervollen Gewirr die zu Grunde liegenden Gruppen heraus. Es beginnt mit der Scene des Zweikampfs über einem Gefallnen, ganz auf Reiter übertragen. Auch dem Toten, der die alte Lage mit aufgezogenen Beinen und über den Kopf gelegter Hand angenommen hat, ist sein gefallnes Pferd zugefügt, ein Motiv, das wir schon an den Amazonensarkophagen beobachteten und das erst in der hellenistischen Relieftchnik möglich war, da das Pferd in Verkürzung von vorn nach hinten gelegt ist. Die symmetrische Mittelgruppe stellt den Zweikampf zweier Reiter dar und zeigt uns, wie ebenfalls in dieser Technik erst die letzten Consequenzen des Rückwendungsmotivs gezogen werden konnten. Da die Reiter nicht nur gegen einander diese Stellung eingenommen haben, also rückzielen, sondern auch uns selbst den Rücken zukehren, so sprengen ihre Pferde in halber Verkürzung dem Hintergrunde zu. Wir bemerken, wie consequent die Typenentwicklung bis zu diesem Punkte fortgeschritten ist; Stufe für Stufe lässt sich feststellen. Auch die dritte Gruppe gehört zu den Reiterscenen, welche seit dem Ende des fünften Jahrhunderts allmählig ausgebildet nunmehr fast ganz die Fusskämpfer verdrängen. Der Reiter, ebenfalls in rückzielender Stellung gebildet, wendet sich gegen einen Hingestürzten, der in die jetzt so gewöhnliche Sitzlage gesunken ist, etwas gebeugt, da er unter den zweiten Reiter der Mittelgruppe geschoben ist. Wie aber so häufig früher gerade beim Kampf mit dem Hingestürzten das Motiv des Fusstritts angewendet wurde, so wird es auch hier auf den Reiter übertragen, der den Kopf des Gegners mit seinem Fusse niederzudrücken sucht.

Das Südwestrelief zerfällt, in zwei grosse Gruppen. Die erste zeigt uns folgende Scene. Es hat ein Zweikampf zweier

Reiter stattgefunden. Beide haben sich tödlich getroffen. Der eine ist von seinem sich bäumenden Pferde herabgesunken und knickt eben kraftlos an einem Baum zusammen, an den er sich gelehnt hat. Sein Pferd suchen zwei Männer am Zaum zurückzuhalten. Der andere ist auf seinem gestürzten Pferde selbst zusammengesunken, umgeben von vier ihn beklagenden Personen.

Das ist der Vorgang, welcher hier in solch „malerischem“ Linienwirrwarr dargestellt ist, dass man ihn nur mit Anstrengung herauserkent. Der eine der Männer, welche das Pferd am Zaum halten, tritt über das andere in Verkürzung gestürzte Pferd weg; die Übrigen gruppieren sich terrassenförmig nach dem Hintergrund zu — die höchste Stufe, welche das antike perspektivische Relief erreicht hat. Was ist aus der Gruppe geworden! Dadurch, dass beide Krieger sterbend darzustellen waren, das Pferd des einen bäumend, das des andern gestürzt, und dass jenem die zwei Zaumhaltenden, diesem die ebenso parallel handelnden vier Klagenden zugegeben werden, hat sich die Gruppe zur figurenreichen Scene erweitert, sie wird bereits in ihrem eigentlichen Wesen vergessen. Dazu kommt der verätherische Baum, beim Kampfreliefbild nur gar zu natürlich, ein Symptom des wachsenden Realismus, wie er auch schon am Gjölbaschidenkmal (zur Verdeckung der Verticalfugen) sich findet. Der Empfindungsgehalt ist durch die Vereinigung und Steigerung mehrerer Gemütsmotive bis auf das Höchste gebracht. Und doch erkennen wir auch hier die alten Typen wieder, das Motiv des Zaumhaltens begegnete uns schon am Nikefries ähnlich; für den Typus des todesmatt zusammenknickenden, der hier recht naturwahr durchgeführt ist, fanden wir am Phigaliafries das beste Beispiel; aber auch die grosse Klagegruppe ist nichts als ein ausgedehntes *ἀνέχων*-Schema, das mit der Sitzlage des gestützten Verwundeten hier nur auf den Reiter mit gefallenem Pferd hellenistischen Stils übertragen und durch Klagende vermehrt ist, — ähnlich wie es mit der Scene des von zwei Genossen getragenen Toten beim Meleager am Deckel des Panfilisarkophags (M.-D. 3238) geschah, eine Gruppe, die ihrerseits wieder auf manche Darstellungen des beweinten Christus in der Renaissance gewirkt hat.

Bie, Kampfgruppe u. Kämpfertypen.

10

Ganz von dieser Scene trenne ich die andere, ebenso grosse desselben Reliefbildes, die Eberjagd. Denn es ist nicht anzunehmen, dass etwa jene beiden Figuren vom Eber getötete Jäger seien, da derselbe eben erst hervorbricht und da es zweitens dann nicht zu erklären wäre, warum sich das Interesse der Leute nur auf den einen Verwundeten concentrirt, während der andere unbeklagt verendet; ist dieser ihr Feind, so wird die Situation sofort klar. Auch die Deutung auf die kalydonische Jagd wird abzulehnen sein; höchstens gab sie den Typus für das allgemeine Jagdbild her. Wie die Kampfszene in zwei Hälften zerfiel, so auch diese Gruppe; die eine beschäftigt sich mit einem Jäger, den der Eber verwundet hat, die andere mit dem Eber selbst. Der Verwundete ist in die Stellung des knieenden Besiegten gesunken und zwar in Rückenansicht, auf die Linke gestützt, die Rechte am Kopf — ein Genosse schützt ihn in Ausschrittstellung. Das ist alt; neu ist, wie ein verkürzt von hinten ansprengender Reiter (denn den Speer richtet er nicht auf den Eber) mitleidig auf ihn niederblickt, eine leicht entstandene Verwendung des Umblickenden-Typus. Die andere Hälfte führt uns in den Jägern verschiedene perspektivisch angeordnete Angriffsstellungen vor; ein verkürzt gebildeter Reiter schwingt gegen den Eber den Speer, ein anderer Mann zu Fuss in rückgebeugter Stellung die Axt und ein dritter in Rückenansicht und umblickend die Lanze, vom Jagdhunde begleitet.

Die erste Gruppe der Südostseite ist friedlich triumphalen Charakters und kümmert uns darum weniger. Nur bemerken wir mit grossem Interesse die zwei parallelen Speerträger im Hintergrunde. Sie sind ein deutliches Anzeichen des wieder auftretenden Reihenelements, das nun allmählig der dramatischen Gruppe die Herrschaft entreissen sollte. Gerade an die Füllfiguren im Hintergrunde des hellenistischen Reliefs knüpfte es an, in der Gestalt von Doryphoren, die ja schon seit dem vierten Jahrhundert diese Rolle übernommen hatten. Am klarsten wird uns der Prozess an der Alexanderschlacht aus Pompeji, der wir bei dieser Gelegenheit unsere Aufmerksamkeit etwas mehr widmen wollen (Baum. fig. 974 etc.); das Mosaik ist die Copie eines, ganz dem in Rede stehenden Stil angehörigen, hellenistischen

Gemäldes. Der zu Grunde liegende historische Stoff ist durchaus in den überlieferten Typen wiedergegeben. Den Vordergrund nimmt die echt griechische, in sich abgeschlossene Einzelszene ein, vom Alexander bis zum Darius reichend. Sie setzt sich aus mehreren typischen Bestandteilen zusammen. Die Kampfgruppe Alexanders mit dem persischen Feldherrn ist eine Reiter-scene, wie wir sie schon öfters angetroffen haben. Der eine Krieger, ansprengend, durchbohrt den feindlichen Reiter, der auf gestürztem Pferde etwa in die Stellung des Knieend-Besiegten gesunken ist, ähnlich der Mittelamazone des Salonichisarkophags. Der Angreifer hat den Helm verloren, wie der delische Krieger und seit dem Nikefries schon so mancher Andere; der Besiegte greift nach einem seit dem vierten Jahrhundert öfters beobachteten Motiv nach der tödlichen Waffe in seinem Körper; die Linke bewegt er ebenso typisch über den Kopf hin, den er schmerzlich umwendet. Die andere Hälfte der Scene setzt sich aus dem das Pferd am Zaum haltenden Perser, einem ebenso an den Amazonensarkophagen beobachteten Typus, und dem König zu Wagen zusammen; allen ist das Motiv des Umblickens, also der Rückwendung verliehen; das zur Hilfe bereite Pferd ist ganz in Rückenansicht gebildet, wie es der Hellenismus so liebt. Den Raum unter den Pferden füllen Waffen aus, seit dem Nikefries ein gern verwendetes Mittel, und ebendasselbe thun die Gefallnen, unter ihnen einer der beliebten Vornüberstürzenden. Den Hintergrund aber nehmen ausser dem wiederum recht bezeichnenden Baum die in Reihen vorbeitrabenden Speerträger ein, von denen man (und darum war eben das Doryphorenmotiv für diesen Zweck so erwünscht) meist nur die Lanzenschäfte sieht. So stellt sich das Mosaikgemälde ganz auf den Boden der eben besprochen hellenistischen Kampfreliëbilder, ein wertvoller Beitrag zu ihrer Entwicklung. Einen besonderen Reiz hat es, gerade in diesen altbekannten Figuren Typen zu erkennen, deren Entwicklungsweg uns nun so deutlich vor Augen liegt.

Neben die Triumphalgruppe der Südostseite ist wiederum nach der Manier hellenistischer Mehrscenigkeit eine andere Scene gesetzt, bestehend aus zwei Kampfgruppen. Ein rückgewendeter

Krieger reißt in der ersten ein ebenso rückgewendetes Weib vom Pferd herunter; zwischen ihnen liegt ein Gefallener mit aufgezogenen Beinen. So alt der Typus ist, so neu ist das ihm an dieser Stelle zu Grunde liegende Motiv. Unmöglich kann hier plötzlich eine Amazone dargestellt sein, es ist ein Keltenweib, das selbst mitkämpft; die Amazone gab nur den Typus her. So erkennen wir, wie die pergamenische Hineinziehung der Gallierfrau in das historische Bild sogar bis zu dem Punkte fortgeführt wird, dass diese sich am Kampfe aktiv beteiligt; es war das nur ein natürlicher Schritt weiter auf dem Wege, historisch gegebene Fakta wahrheitsgetreu darzustellen, aber doch künstlerisch auszunutzen. Wie leicht sich nun, was in der ludovisischen Gruppe schon geschah, die zeitgemässen Gemütsmotive mit diesem Barbarinnenmotiv verbinden liessen, zeigt die zweite Kampfgruppe, die wir im Hintergrund erblicken und welcher ebenfalls Amazonentypen die Gestalt geliehen haben. Es ist ein gewöhnlicher Zweikampf eines Soldaten mit der historischen Amazone dargestellt. Die Keltin holte mit der Rechten vielleicht aus, vielleicht bewegte sie sie nur im typischen Schmerz Ausdruck nach dem Kopf zu. Ein eilender Umblickender aber, wenn ich recht erkenne, fasst den Schild des Kriegers, um ihn — ein ebenfalls schon oft belegtes Motiv — vom tödlichen Streiche gegen die kämpfende Frau zurückzuhalten. Verschiedene Füllfiguren sind hinzugefügt. Erstens der gewöhnliche Krieger, der die Aufgabe hat die Hinterfläche möglichst zu verdecken, dann die ebenso gewöhnliche Eckfüllfigur in Gestalt eines Sitzenden und endlich ein ausschreitender Umblickender, der seit den ältesten Zeiten Compositionen abzuschliessen pflegte.

Schliesslich das Kampfreliëfbild im Nordwesten. Es zerfällt in zwei Gruppen. In der ersten greifen zwei Krieger einen Knieenden an, der mit hoch erhobenem Schilde einen Gefallenen schützt, von welchem nur noch die angezogenen Beine erhalten sind. Die Complication der zwei zu Grunde liegenden Schemata ist uns an sich nichts Neues mehr; wir beachten dagegen besonders die schräge Angriffslinie, welche uns in den beiden Kriegern hier zum ersten Mal begegnet: sie ist die häufigste Form der perspektivisch sich aufbauenden Reihe, wie sie in

ausgedehntester Gestalt auf der Trajanssäule pl. 96 (Fröhner) uns entgegentritt. In derselben Weise rücken im Hintergrund der zweiten Gruppe drei Reiter an, wie auch sonst beliebt, abwechselnd mit Speer und Schwert versehen, ihnen schliesst sich durch einen Umblickenden getrennt noch ein vierter in gleicher Richtung an, dem wieder ein Umblickender, und zwar in Rückenansicht, folgt. Die ganze Reihe wendet sich gegen einen einzigen Feind, der eben im Begriff ist, das Schwert zu ziehn. Aber nur auf den Hintergrund beschränkt sich dieser Reihenkampf, die Hauptscene spielt sich vorn ab. Wir begrüßen hier zwei alttypische Zugreifende, welche, beide den Schild hochhaltend, in gewohnter Weise den ganz in Vorderansicht gelegten nackten Toten, der eine am Fuss, der andere an der Achsel anpacken. Vergleichen wir die entsprechende Mittelgruppe des Nikewestfrieses, so sehen wir, was die Zeit geändert hat. Auch dort spielte sich über der gleichen Gruppe der Zugreifenden im Hintergrunde ein Zweikampf ab, aber hier ist die Perspektive erst malerisch geworden, und das aus der Hintermann-Verstärkung sich zu immer grösserer Macht entwickelnde Reihemotiv droht dem Gruppenprinzip den Tod zu bringen. Der Scene ist gleichfalls die Eckfüllfigur in Gestalt eines auf beide Knie gesunkenen, in Rückenansicht sich bietenden Verwundeten hinzugefügt. Im Anschluss an diese Composition sei eine ähnliche erwähnt, die sicherlich von einem hellenistischen Vorbild copirt, in Relief auf einer römischen Oinochoe des Bernays-Fundes angebracht ist (Babelon, *cab. des ant. à la bibl. nat.* pl. XVII). Ein Krieger wendet sich gegen einen knieenden Besiegten, über den weit ausschreitend ein Genosse den Schild hält; neben ihm sinkt ein anderer zusammen. Im Hintergrunde aber nahen von jeder Seite drei Krieger — also auch hier, wie beim Alexandermosaik und wie bei der letzterwähnten Scene im Vordergrund die Einzelgruppe, hinten die Reihe. Da dem Knieenden ein Pfeil im Bein steckt, wird die Darstellung auf Achills Tod zu beziehen sein, während eine ähnliche mythologische Deutung bei unserem Reliefbild kaum angebracht sein dürfte. Es handelt sich beim Julierdenkmal, ähnlich wie später bei den Sarkophagen, nur entweder um Darstellungen, die sich speciell auf den durch

das Monument Gefeierten beziehen, oder zum grössten Teil um Bilder allgemein dekorativer Natur aus naheliegenden Gebieten.

Das Julierdenkmal hat diese längere Betrachtung vollauf verdient; es ist für uns der wichtigste Markstein zwischen der verlorenen pergamenischen Kampfreliëf-Bildnerei und ihrer kaiser-römischen Fortsetzung. Die ursprüngliche äussere Fassung dieser Compositionsform lässt es noch klar erkennen, auf die Entwicklung der pergamenischen Typenwelt erlaubt es noch den Rückschluss — aber die malerische Gruppencoordination ist bereits auf eine Stufe gelangt, dass man das Figurengewirr als solches nicht mehr beschreiben, nur noch sehen kann; Contourrillen dienen zur Hebung der Figuren, es sind die vertieften Ritzlinien der Zeichnung, welche zuerst auf die „ideale Oberfläche“ des herauszuarbeitenden Reliefs gesetzt wurde. Und schon treten die Symptome der verderblichen Reihenbildung auf, der Erzfeindin der Gruppe.

Das Julierdenkmal bezeichnet für uns zugleich den Höhepunkt des hellenistischen Kampfreliëfbildes; die Entwicklung geht nun abwärts. Am üppigen Triumphbogen von Orange aus tiberischer Zeit (Gesamtansicht Baum. S. 1884) ist die Relieftafel, diesmal schon ohne Pilaster, in die Mitte der Attika gesetzt, welche ja für die plastischen Werke, die auf ihr standen, zugleich auch ein Sockel war. Während hier das Gruppengewirr sich womöglich gesteigert hat, ist die Gruppendistanz grösser als normal geworden an dem Kampffriese, der sich am Säulengebälk desselben Baues hinzieht. Jede der beiden Reliefformen hatte eben ihre eigne Compositionsart, sie existiren beide neben einander; instruktiv vereinigt sie hier ein einziges Monument. Jede Compositionsart aber hatte auch ihre eigne Entwicklung: das Friesrelief trennt seine ornamentalen Gruppen immer mehr, das Reliefbild drängt sie immer malerischer zusammen.

Das Attikareliëf des Orangebogens (Caristie Mon. d'Orange XXI, Brunn-Bruckmann Lief. 19) steht künstlerisch weit unter dem Sockelbild des Julierdenkmals. Die Abwechslung der Gruppen ist geringer, obwohl viele kleinere an die Stelle der grossen Scenen getreten sind. Im Einzelnen erkennen wir die hellenistischen Typen sofort wieder. Wir beobachten die üble Kühnheit in

der Lage mancher Gefallner, welche dadurch, dass sie durchaus Lücken füllen sollen, sich in die verdrehtesten Stellungen wagen; im unheimlichen Gedränge schreitet ein Krieger auch über den Toten weg oder tritt auf das verkürzt hingestürzte Pferd. Aus den Reiter Szenen finden wir wieder unter andern den vom Pferd herabstürzenden Krieger und andererseits den auf gestürztem Pferd kämpfenden. Wenn einst das ganze Galliersarkophag-Material benutzbar sein wird, ist es eine leichte Arbeit aus ihnen sowie aus den, ebenfalls noch nicht genügend bekannten, Triumphbauten Südgalliens die Reihe von gemeinsamen Typen zu destillieren, welche ihrerseits in der pergamenischen Kunst ihre Heimat haben. Uns muss es genügen den Typenzusammenhang in den Hauptpunkten bestimmt zu haben.

Langsam ging es weiter bergab. In Rom wird das Kampfreliefbild bald seinen Hauptplatz gefunden haben. Es ist wenig erhalten und noch weniger publicirt. Noch die Relieftafeln aus trajanischer Zeit, welche einst den Triumphbogen des Kaisers schmückten und dann am Constantinsbogen untergebracht wurden, lassen uns dieselbe Compositionsweise erkennen. Der Gruppenkampf lebt noch schemenhaft fort; wir finden den zugewandten, den rückblickenden Knieenden, die sich in Haufen legenden Gefallnen, den Kopf hintenüber, gern in Verkürzung, sodass ~~oft~~ nur das Haupt hervorlugt, gern auch in der hellenistischen Form des Vornüberstürzenden. Aber die gruppenfeindliche Reihe paralleler Krieger dringt aus dem Hintergrund immer mehr nach vorn, schon nehmen sie einen grossen Teil des ganzen Bildes ein — in gleichem Tempo sausen sie hintereinander fort, die Trompeter mit.

Jede Kunstform war in der römischen Kaiserzeit der Gefahr wuchernder Übertragung auf Elemente, die ihr von Grund aus fremd waren, ausgesetzt. Der malerische Reliefstil wandert so auch auf den ihm anfänglich abgeneigten Langfries und der Fries wandert an die Säule, um die er sich spiralförmig herumwindet. Der Realismus hatte auf dem Trajanssäulenfries die volle Herrschaft errungen; Landschaft und Reihenbildung machen sich breit, wie wir oben gesehn haben. Aber doch konnte die Erinnerung an die alten Kampftypen nicht ertötet werden, und wie

ein letztes Lebewohl an den griechischen Idealismus will es uns erscheinen, wenn in Mitten der Massen von Kriegerreihen und Festungsmauern auf Platte 144 vier Zweikampfgruppen uns entgegentreten, in echt griechischem Sinne gedacht und auch nicht schlecht gearbeitet. Die erste lässt den Römer von hinten gegen den in Vorderansicht knieenden Dacier ausholen, welcher das rechte Bein streckt, auf die Linke sich stützt, die Rechte flehend erhebt und schmerzlich aufblickt. Die zweite stellt dem Römer, der in hellenistischer Art über verschiedene Leichen schreitet, einen zugewandt auf linkem Beine knieenden Dacier gegenüber. Die dritte bietet das einfache Zweikampfschema dar; der Römer, in zurückgebeugter Stellung weit ausholend wird mehr vom Rücken, der Dacier mehr von vorn gesehen. Die vierte Gruppe endlich, die beste (grösser wiederholt Fröhner IV 23) zeigt den Römer, wie er das Schwert in den Kopf eines im delischen Typus knieenden Daciers stösst, welcher schmerzlich aufblickend die Linke an den Kopf legt. Aber auch sonst erkennen wir Bekanntes wieder in den Gruppen, zu denen sich der Massenkampf verdichtet. Die Besiegungsschemata bleiben immer noch die beliebtesten; wir finden sie in allen Varianten, zugewandte, rückgewandte, in Rückenansicht gestellte Knieende, mit aufgesetztem oder gestrecktem Bein (pl. 63). Hinsinkeide im Flussgotttypus bringen pl. 99, 126, 125 — letztere, wie beim gallischen Führer des capitolinischen Sarkophags, mit Benutzung des Selbstmordmotivs. Gefallne sind überallhin verstreut; mit todesmatten Gliedern über Felsen hängend pl. 146, ähnlich wie die Giganten der Schmalseiten des vatikanischen Sarkophags. Die hellenistisch-römische Lieblingsstellung der sitzenden oder vornüberstürzenden Verwundeten findet zahlreiche Belege. Aus solcher Composition entnahm das Berliner Gemmenbild Tölken IV 213 seine Typen (ähnlich Cades impr. gemm. 47,55): ein Reiter wendet sich gegen einen Knieenden, unter dem Pferd sitzt ein Verwundeter, links liegt ein Gefallner mit hintenüber gebeugtem Kopf. Das Motiv der todesmatt vom Pferd herabsinkenden Amazone, welches wir so oft antrafen und welches in einer Neapler Figur hellenistischen Originals auch statuarisch vorliegt, wird auf pl. 62 in interessanter Weise auf einen der Schuppen-

reiter übertragen. Besonders merkwürdig ist die Erinnerung an die Motive der Sorge um den Verwundeten, wie sie auf pl. 48 und 67 vorliegt: dort wird ein Krieger im bekannten Typus von zwei Genossen aus der Schlacht getragen, hier hält ein Reiter einen hinsinkenden Kameraden an der Hand, mitleidig sich zu ihm niederbeugend — also eine Übertragung des ἀνέχων-Typus auf den Reiter.

Immer mehr wird die Gruppe vernachlässigt, immer kraftloser der Typus. Doch zeichnet sich die Aurelssäule noch durch einen grösseren Reichtum an Reiterszenen aus. Tafel 19 (Bartoli) bringt zwei vom Pferd horizontal herabfallende, T. 25 einen vertikal herabfallenden Krieger, T. 26 einen todesmatt herabsinkenden, T. 63 einen tot auf dem Pferd liegenden Reiter, T. 23 ein leer sprengendes Pferd, unter dem der gestürzte Krieger liegt. Die Platten 17, 44, 63 beweisen, wie schematisch, energieelos das alttypische Motiv des Haargreifens geworden ist.

Der Realismus machte nun schnellere Fortschritte, am Ende des dritten Jahrhunderts ist sein Sieg allgemein. Nur noch wie in leisem Schimmer flackert die Erinnerung an die Kampfgruppe auf den Darstellungen des Septimiusbogens, welche in technischer Unfähigkeit die hellenistische Relieftafel zu zonenartigen Friesabschnitten auseinander gezerrt haben.

Fragend gingen wir von den attischen Friesen aus, antwortend blicken wir noch einmal auf sie zurück. Der Composition wie den Typen nach vergegenwärtigen sie uns den Gipfelpunkt der gesamten Entwicklung.

Der Composition nach, weil in ihnen die Forderungen der idealistischen Kampfdarstellung auf das beste erfüllt sind. Vor allem am Nikefries. Nicht nur ist er gleich weit entfernt von dem epischen Realismus des Altorientalen als von dem dramatischen Realismus des Hellenisten. Er bietet die ideale Kampfgruppe auch in der reinsten Phase der Coordinationsform, welche ihre Weltform wurde. Die Concentration der Gruppe war durch

den Giebel thunlichst ausgebildet worden, die perspektivische Coordination blieb dem Reliefbilde vorbehalten: die silhouettenreineren war in ihrer besten Gestalt das Erzeugnis des Gebälkfrieses, welcher der eigentliche Patron der griechischen Kampfgruppe zu nennen ist — und auf Reliefs musste ja nach Massgabe des Materials hauptsächlich unser Blick gerichtet sein.

Und ebenso bilden die attischen Kampffriese innerhalb der langen Typenentwicklung den Brennpunkt, in dem sich alle kommenden Strahlen vereinigen und von dem alle folgenden ausgehen. Eine Thatsache, die nur möglich war bei der unbestrittenen Herrschaft des Typus in der Antike, welche wohl in keinem Gebiete klarer zu Tage liegt, wie in dem der Kampfdarstellungen. Als Verwandte begrüßen sich der knieende Bogenschütz des klazomener Sarkophags und der besiegte Gladiator einer Lampe, der zugreifende Pygmäe der Françoisvase und die Krieger des gleichen Typus auf dem Julierdenkmal, die den Toten tragenden Kameraden auf dem etruskischen Cistendeckel und auf der Trajanssäule. Solches Festhalten an den überlieferten Formen mag gar manchem Unbewanderten wie ein Armutszeugnis für die Erfindungskraft der alten Künstler erscheinen; aber er muss den modernen Begriff individueller Originalität aus seiner Anschauung bannen, er muss die ganze antike Cultur wie eine einzige Person auffassen, die in systematischem Fortschreiten an der Lösung der ihr zugewiesenen Kunstaufgaben arbeitet. Aus den Faktoren Individuum und Typus setzt sich jede Kunstentwicklung zusammen; jenes giebt ihr die Bewegung, dieser die Grenzen. Ihr harmonisches Verhältnis zu einander liegt tief im Wesen der Antike begründet; in ihrem Kreise wurde dem Individuum nichts von seinem Recht, nichts von seiner Bedeutung genommen.

Es lag im Charakter unseres Themas, dass wir gezwungen waren in denjenigen Abschnitten, die sich nicht mit der Gesamtcomposition, sondern den Einzelmotiven der Kampfdarstellung beschäftigten, auf den typologischen Faktor der Entwicklung ein grösseres Gewicht zu legen als auf den individuellen. Es ist richtig, dass eine Behandlung des letzteren für den rein künstlerisch empfindenden Forscher einen grösseren Reiz, eine grössere Begeisterungsfähigkeit besitzt; aber man schuldet es der Wahrheit

ebenso, sich auch einmal die ganz bedeutende Gewalt der Typenherrschaft in ihrem vollen Umfange klar zu machen, deren Grösse in der Antike ja Jedermann fühlt und gerade bei der Behandlung unseres Stoffes aufs deutlichste erkennen kann.

Man muss sich nur diesen Prozess der Typentradition nicht gar zu mechanisch vorstellen. Es wäre allerdings schlimm bestellt um den Erfindungsgeist der alten Künstler, wenn wir annehmen müssten, ein Jeder hätte bei der Wahl der Stellungsmotive gleichsam aus einem Typenlexikon sich seine Weisheit geholt. Die Anhänglichkeit an die überlieferten Typen ist vielmehr bedeutend tiefer zu fassen. Wir bewundern es als einen Hauptvorzug der griechischen Kunst, durch den sie nicht am wenigsten die klassische geworden, dass gerade auf die Ausbildung ausdrucksvoller, inhaltsreicher, kunstvoll abgewogener Stellungsmotive — ein weites Gebiet, welches wir das körperstatische nannten — ein grosser Nachdruck gelegt wird, vielleicht ein grösserer als auf die Ausbildung des für unser Gefühl so wichtigen Gesichtsausdrucks, mit der sich die Antike nicht entfernt so lange Zeit und so intensiv beschäftigt hat. Auf diesem weiten Wege nun, den die körperstatische Entwicklung zurücklegt, tritt nach einer gewissen Reihe von Erfahrungen ein bestimmtes Stellungsmotiv in festerer, durchgebildeterer Gestalt auf; es ist eine Stufe erreicht, auf der ein abschliessendes Produkt gewonnen ist — dieses Produkt nennen wir Typus und zwar durchaus ohne den Nebensinn des ganz mechanischen und ewig gleichen, starren Wiederholtwerdens. Eine solche durch lange Übung einheitlich festgestellte Form, ein solcher Typus musste bei dem Charakter der antiken Kunst, welche sich meist in engen Zünften, in engsten Familien fortgeerbt zu haben scheint, notwendiger Weise unwillkürlich einen festen Platz in der Phantasie der Künstler einnehmen, er lebte in ihnen fort und er bestimmte ihre Vorstellungen. Niemand hatte Ursache das Produkt der bisherigen Kunsterfahrung aus irgend einem Originalitätsbedürfnis zu ignoriren; es war nicht nur technische Fertigkeit, sondern auch ein ganz bestimmter Formenschatz, der sich von Generation zu Generation forterbte und zu dem Jeder sein individuelles Verdienst dazuthat. Eine antike Kunst

ohne diesen festen Formenzusammenhang können wir uns nicht vorstellen.

In diesem Sinne möchte ich die typologischen Betrachtungen vorliegender Arbeit aufgefasst wissen: weder ist mit der Unterlassung der ausserhalb des Themas liegenden Besprechung des individuellen Kunstfaktors dessen Nichtexistenz irgendwie ausgesprochen, noch ist der von uns aufgestellte Begriff des Typus d. h. der festeren Gestaltung von bestimmten Stellungsmotiven, welche unwillkürlich in der Phantasie der bildenden Künstler fortlebt, mit der Art des starren spätrömischen oder byzantinischen Typus zu verwechseln. Und wir dürfen uns nicht scheuen die gerade durch die Betrachtung der Kampfdarstellungen so unbestreitbar erwiesene Thatsache der Typenconstanz um so rückhaltsloser anzuerkennen, als für uns, die wir nur aus zerstreuten Trümmern die einstige Grösse der antiken Kunst wiederaufzubauen streben, in jener auch ein unschätzbare methodologischer Wert liegt. Wo sonst bei dem mangelhaften Material ein Überhandnehmen subjectiver Meinungen jedes stilkritische Urteil erweichen würde, kann sich nun der festgefügte Bau einer strengen Wissenschaft erheben. In der Einzeluntersuchung wird sich der chronologische Fortgang für diese Stiltypologie am meisten empfehlen; man fühlt die Entwicklung selbst nach und man bringt nichts Apriorisches in ihre Betrachtung hinein.

## Index der Monumente.

- Aegineten** 76 ff., Compositionell 83, 85, Zugreifender ähnlich am Theseionostfries 85, am Nikefries 89, Gefallner des Westgiebels ähnlich am Phigaliafries 109.
- Aegyptisches** 12, Gruppe der knieenden Besiegten 46.
- Alexanderschlacht-Mosaik** 146 f., Reihenmotiv 30.
- Amathunter Schale** 13 f., und Achillschild 18.
- Amazone** vom Pferd sinkend, Neapel 152; Wien, sterbende 108.
- Amazonenfrieze** dekorative 121 ff., Genueser 121, Magnesiatempel 122, Wiener Amazonensarkophag 123.
- Amazonensarkophag** 122, 138 ff., 144, 147, Cornetaner Alabastersarkophag 125.
- Amyklaeischer Thron** 71.
- Archaistisches Relief** Friedr.-Wolters 439 : 140.
- Aristides** Perserschlacht 114.
- Assyrisches** 12 ff., Kampfmotive 39, Zugreifende 58.
- Athenanike-Balustrade** Stierbändigerinnen 98.
- Athenanikefries**, allgemeine compositionelle Bedeutung 153; in der Entwicklung der Composition 83, Gruppencomposition 10, Typik im Einzelnen 87 ff., Reliefperspektive 135. Sitzlage 97, Stützender 108, Kampf mit zusammengepressten Schilden 113, 131, Helmverlieren 147, Besiegter in Rückenansicht 119, Reiter Szenen 114, Zaumhalten 145.
- Attalisches Weihgeschenk** 128 ff., 134.
- Aurelssäule**, Realistisches 34 f., Reiter Szenen 153.
- Bernaysfund**, Oinochoe Babelon XVII: 149.
- Bularchos** Gemälde 21.
- Capitolinischer Gallier** 129 ff., 137, 140.
- Constantinsbogen** 36.
- Delischer Krieger** 118.
- Dexileosstele** 105, 111.
- Eleusis, Reiterdenkmal** (Ath. Mitt. 1889, XII) 95 f.

- Epidauros, Asklepieiongiebel** 101 ff.  
**Esquilinlandschaften** 143.  
**Etruskisches, Castellanisches Bronzerelief** 22 f., **Dresdener Bronzerelief** 23, **Grabaufsatz Berlin** 23 f.  
**Florenz. Fragment einer Zugreifendengruppe** 71.  
**Galliergruppe Ludovisi** 127 f., 137, 148.  
**Galliersarkophag** 137 ff., 152.  
**Gemmen orientalisierende** 40, 53, mit gewöhnlichen dekorativen Kampftypen 124, in spätrömischem Schlachtdarstellungsstil 152.  
**Gigantomachierelief von Pergamon** 130 ff., **Reliefcomposition** 142.  
**Gigantomachierelief von Priene** 138 ff., **Reliefcomposition** 142 f.  
**Gigantensarkophag Vatican** 152.  
**Giölbaschifries, Doryphoren** 2, **Parallelverstärkung des Zweikampfs** 25, **Massenstil** 26 ff., und **Polygnot** 100, **Typik** 110 ff., 119, 140. **Bäume** 145.  
**Giustiniani Torso Matz-Duhn** 1095 : 118.  
**Grimanische Schlachtreiefs** 140.  
**Helenasarkophag, Vatican** 36.  
**Hephaestion Scheiterhaufen** 54.  
**Heraklesgiebel Ath. Mitt. XIV** 84.  
**Hesiodischer Heraklesschild** 21, 26, 27.  
**Homer, Massenschilderungen** 16 ff., **Pandarosschlacht** 16, **Achillschild** 17 f., 26, **Helenas Stickerei** 114, **Gruppenprincip** 41 f.  
**Hydragiebel, Wagenstellung** 98.  
**Julierdenkmal von St. Remy** 141 ff., **Kriegerreihe** 30.  
**Kalliphon, Seeschlacht** 22.  
**„Kapaneus“, Villa Albani** 91.  
**Klazomener Sarkophag** 44 ff., 51, 98, 120.  
**Klügmann'sches Amazonenrelief, Matz-Duhn** 3736 : 112.  
**Korinthische Grabstele Ath. Mitt. XI** 5 : 105.  
**Kypseloslade** 71, **Mittelstreif** 21.  
**Laokoon** 132.  
**Limyrgrab** 25.  
**Lykisches, verschiedene Reihenkämpfe** 28, **Cadyanda** 113, **Tlos** 116.  
**Lysikratesdenkmal, Symmetrie** 7, **Ringermotive** 112, zur **Typik** 129, 133.  
**Mandrokles Gemälde** 21.  
**Maussoleum Kentaumachie** 2, **Typik** 116 ff.  
**Megarerschatzhaus-Giebel, Olympia** 72 ff.  
**Meleagersarkophag Panfili** 145.  
**Michelangelo Kentaumachie** 136.  
**Münze, paeonische Bauer Kriegsalt. XI** 42 : 129.  
**Mykenisches** 40, 68.  
**Nereidenmonumeni, Massenkämpfe** 25 f., **Typik** 110 ff., 105, **Ostgiebel** 111.  
**Niobiden, Rückwendung** 104, **Typik** 106, **Stützender** 108, 127, **Composition** 134, **Sarkophagdeckel** 132.

- Olympia, Zeustempel.** Stellung des Frieses 6, Giebel Wagenstellung 98, Kentauromachie 104.
- Onatas, Opisgruppe** 78, achaeisches Weihgeschenk 81.
- Orangebogen** 142, 150.
- Orestes-Pyladesrelief, Lateran** 108.
- Pajafasarkophag** 25.
- Panainos, Achill und Penthesileia** 92, 108.
- Parthenon, Fries,** Stellung desselben 6, umblickende Auffordernde 85, 97, Stierbändiger 97, **Metopen** 96 ff., Westgiebel 98, 104.
- Phidiasische Amazono- und Kentauromachien** 100.
- Phigaliatempel, Stellung des Frieses** 7, Typik 101 ff., 115, 145.
- Pisistrateischer Athenagiebel** 75.
- Polygotischer Kreis, Marathonomachie in der Poikile** 22, Miltiades darin 85, Oinoeschlacht 22, Delphische Iliupersis 100, Freiermord 103.
- Poseidonzug, München** 143.
- Reiterdenkmal aus dem Korinth. Krieg** 95 f.
- Reitergrabrelief, Villa Albani** 105.
- Römische Schlachtenbilder (ältere)** 114.
- Selinunt Kolossalfragment** 79, Perseusmetope 75, Metopen Tempel F 74 f., 84, Tempel E 111.
- Septimiusbogen** 35 f., 153.
- Skopas, Tegeagiebel, Stützender** 108.
- Suniontempel, Stellung des Frieses** 6.
- Telephosfries** 143.
- Tenos, archaisches Relief** 54.
- Terracottagruppen aus Pergamon, Berlin** 129, 130.
- Theseion** Stellung des Frieses 6, **Ostfries** Gruppenanalyse 2 ff., centripetale Symmetrie 8, Verhältnis zum Kampfgiebel 82 f., Typik 83 ff., 97, **Westfries** Gruppenisolierung 9, Symmetrie 9 f., Compositionell 83, Typik 96 f., 99.
- Trajanische Reliefs am Constantinsbogen, Reihenmotiv** 31, Gruppen 131.
- Trajanssäule, Realistisches** 31 ff., 149, Gruppen 151.
- Vasen, ältere, Dipylonvasen** 19, 54, Aristonothosvase 19, mykenische Krieger- vase 20, Dümmlersche Klasse (röm. Mitt. II) 20, Charesvase 20 f., Euphorbosteller 43, 83, melische Zweikampfvase 44, Gigantenamphora Campana 50 ff., protokor. Heraklesvase Berlin 52, **korinthische** mit Gruppen 53 ff., mit Reihen 20, Iphitosvase 63, Amphiaraosvase 53, Dodwell- vase 53, **chalkidische** (Achill, Geryoneus) 55 ff., 76, 80, Hymettosamphora Berlin 57, eleusinischer Gigantenpinax 57, **Françoisvase** 57 ff., 109, alt-italische 20, Glaukytes Schlachtvase 56, **schwarzfig.-strengrotfig.:** Gerhard A. V. 31 : 70, 51, 4 : 64, 63 : 67, 64 : 68, 94 : 65, 95/6 : 70, 104 : 67, 106 : 70, 108 : 64, 67, 68, 121 (1,6) : 68, 165/6 : 68, 70, 190 : 63, 207 : 65, 201/4 : 68, 98, 226 : 71, 314 : 64. Berlin Furtw. n. 1797 : 65, 2625 : 65, 1807 : 69, 1710 : 67, 1879 : 71. München 418 : 65, 99 : 69, 426 : 70, 612 : 70, 680 : 61, 623 : 65, 409 : 71, 97 : 71, 890 : 69. Gerhard Trinkschalen A, B : 64,

10/11:64. Neapel 2507:69, 2838:62, 2787:63, Vivenziovase 62 f., 66, 74, 84. Amasisvase Klein n. 1:69. **Exekias**: Vorlegebl. 1888, VII1:61, 64, 71, 84, Geryoneusvase 64, 68, Penthesileiavase 66, **Euphronios** Geryoneusvase 64, 68. **Duris** Arch. Ztg. 1883, 3:65 f., 69; Vorlegebl. VI4:68; VI5:67; VI7:68. Mon. d. J. XII 9:67. Schiffskampfvase 67, 69. Gregorianum II, 56, 1a:68; II, 12, 12a:68. Erzgussvase 70. **Spätere**. Mon. d. J. X 28 (Amazonen):2. Erginos, Gigantenschale 99. Amazonenlekythos racc. Cumana 99. **Unteritalische** 124. Rhesusvase 132.

**Wandgemälde** Mon. d. J. X 60 (Gründungssage Roms) 136 f.



Im Verlage von **MAYER & MÜLLER** in Berlin erschienen:

## Rätsel und Gesellschaftsspiele der alten Griechen

von

**Dr. Conrad Ohlert.**

1886.

Preis M. 5. — gebunden M. 6. —

---

## Crinagorae Mytilenaei epigrammata

edidit

Prolegomenis commentario verborum indice illustravit

**Maximilianus Rubensohn.**

1888.

Preis M. 3. —

---

## Quaestiones Lucianae

scripsit

**Maximilianus Rothstein.**

1888.

Preis M. 3. —

---

## Die Florentiner Niobegruppe.

Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Gruppe

von

**Hans Ohlrich.**

1888. Preis M. 1. 50.

---

## Die Lakonika des Pausanias

auf ihre Quellen untersucht

von

**Walter Immerwahr.**

1889.

Preis M. 3. —

---

Druck von Th. F. Schemmel, Residenzstr. 15.

10/11:64. Neapel 2507:69, 2888:62, 2787:63, Vivenziovase 62 f., 66, 74, 84. Amasisvase Klein n. 1:69. **Exekias**: Vorlegebl. 1888, VII 1:61, 64, 71, 84, Geryoneusvase 64, 68, Penthesileiavase 66, **Euphronios** Geryoneusvase 64, 68. **Duris** Arch. Ztg. 1883, 3:65 f., 69; Vorlegebl. VI 4:68; VI 5:67; VI 7:68. Mon. d. J. XII 9:67. Schiffskampfvase 67, 69. Gregorianum II, 56, 1a:68; II, 12, 12a:68. Erzgussvase 70. **Spätere**. Mon. d. J. X 28 (Amazonen):2. Erginos, Gigantenschale 99. Amazonenlekythos racc. Cumana 99. **Unteritalische** 124. Rhesusvase 132. **Wandgemälde** Mon. d. J. X 60 (Gründungssage Roms) 136 f.

