

Kinkel, Gottfried

Die Gypsabgüsse der Archäologischen Sammlung im Gebäude des Polytechnikums
in Zürich Erklärt von Gottfried Kinkel

Zürich 1871

Arch. 70 If

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10997401-6

Copyright

Das Copyright für alle Webdokumente, insbesondere für Bilder, liegt bei der Bayerischen Staatsbibliothek. Eine Folgeverwertung von Webdokumenten ist nur mit Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek bzw. des Autors möglich. Externe Links auf die Angebote sind ausdrücklich erwünscht. Eine unautorisierte Übernahme ganzer Seiten oder ganzer Beiträge oder Beitragsteile ist dagegen nicht zulässig. Für nicht-kommerzielle Ausbildungszwecke können einzelne Materialien kopiert werden, solange eindeutig die Urheberschaft der Autoren bzw. der Bayerischen Staatsbibliothek kenntlich gemacht wird.

Eine Verwertung von urheberrechtlich geschützten Beiträgen und Abbildungen der auf den Servern der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Daten, insbesondere durch Vervielfältigung oder Verbreitung, ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig und strafbar, soweit sich aus dem Urheberrechtsgesetz nichts anderes ergibt. Insbesondere ist eine Einspeicherung oder Verarbeitung in Daten systemen ohne Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig.

The Bayerische Staatsbibliothek (BSB) owns the copyright for all web documents, in particular for all images. Any further use of the web documents is subject to the approval of the Bayerische Staatsbibliothek and/or the author. External links to the offer of the BSB are expressly welcome. However, it is illegal to copy whole pages or complete articles or parts of articles without prior authorisation. Some individual materials may be copied for non-commercial educational purposes, provided that the authorship of the author(s) or of the Bayerische Staatsbibliothek is indicated unambiguously.

Unless provided otherwise by the copyright law, it is illegal and may be prosecuted as a punishable offence to use copyrighted articles and representations of the data stored on the servers of the Bayerische Staatsbibliothek, in particular by copying or disseminating them, without the prior written approval of the Bayerische Staatsbibliothek. It is in particular illegal to store or process any data in data systems without the approval of the Bayerische Staatsbibliothek.

(Arch.)

70

88

Die Gypsabgüsse

der

Archäologischen Sammlung

im

Gebäude des Polytechnikums

in

Z ü r i c h.

Erklärt

von

Gottfried Kinkel,

Professor der Archäologie und Kunstgeschichte und zeitigem Director der archäologischen
Sammlung des Eidgenössischen Polytechnikums.

Zürich.

Schabelitz'sche Buchhandlung.
(Casar Schmidt.)

1871.

Arch. 70 65

Hinkel





Die Gypsabgüsse
der
Archäologischen Sammlung

im
Gebäude des Polytechnikums

in
Zürich.

Erklärt von
Gottfried Kinkel,
Professor der Archäologie und Kunstgeschichte undzeitigem Director der archäologischen
Sammlung des Eidgenössischen Polytechnikums.

Zürich.
Schabelitz'sche Buchhandlung.
(Casar Schmidt.)
1871.



Die in der Centralhalle unseres Polytechnikums schön aufgestellte Sammlung von Gypsabgüssen nach den Meisterwerken antiker Bildnerei ist ihrem Hauptbestand nach durch freiwillige Arbeit von Docenten der beiden Hochschulen gegründet worden, welche in dem Gebäude gemeinsam ihren Sitz haben.

Viele Jahre lang haben die Lehrer beider Anstalten während der Wintermonate je zwölf Abendvorträge vor gemischten Zuhörerkreisen gehalten, und die Regierung des Cantons Zürich hat ihnen dafür den großen Rathhaussaal unentgeltlich eingeräumt. Der Ertrag dieser Vorträge, welcher nach Abzug der Kosten alljährlich auf ungefähr 2000 Franken ansteigt, ist meistens dieser archäologischen Sammlung zugewiesen worden. Dazwischen wurden jedoch in einzelnen Jahren diese Einnahmen auch für andere Sammlungen verwendet, und jetzt haben drei Winter hindurch Cyclen von Vorträgen stattgefunden, um die Deckengemälde in der neuen Aula des Gebäudes zu vollenden. Um die Einführung dieser Vorträge und ihre Verwendung für unsere Sammlung hat sich Professor Röschly ein besonderes Verdienst erworben, der vor seinem Abgang nach Heidelberg viele Jahre hindurch Lehrer an der Zürcher Hochschule war.

Die aus den bezeichneten Fonds angekauften Abgüsse sind Eigenthum der Hochschule Zürich, und hauptsächlich daher rührt es, daß diese Hochschule bei weitem die größere Hälfte der hier aufgestellten Kunstwerke besitzt.

Eine von sämtlichen Docenten beider Anstalten erwählte archäologische Commission hat die Anschaffungen überwacht. Bei dem An-

kauf ist all die Jahre her mit vieler Einsicht verfahren worden, so daß nicht bloß die schönsten Werke des Alterthums, sondern namentlich auch solche hier sich finden, die für den Unterricht in der antiken Kunstgeschichte besondern Werth haben.

Zu den Einnahmen aus den Vorträgen sind dann in den letzten Jahren regelmäßige Jahrescredite getreten, welche der Schweizer Schulrath aus der Kasse des Polytechnikums und die Regierung des Cantons Zürich für die Universität verwilligt. Die Anschaffung aus diesen Crediten sind zwei Directoren anvertraut, welche im Auftrag der Behörden beider Anstalten die Verwaltung der Sammlung führen.

Endlich sind einzelne Gegenstände durch Schenkung hinzugekommen, und drei werthvolle Stücke wurden aus dem Eigenthum der Zürcher Künstlergesellschaft hergeliehen.

Die Sammlungen in ihrem Bestand bis zum Jahre 1865 waren an verschiedenen Aufbewahrungsorten getrennt. Die meisten standen in der Aula der alten Universität, einiges war vorläufig im Locale der Künstlergesellschaft und in den Souterrains des Polytechnikums untergebracht. Inzwischen wurde nach Professor Semper's Entwurf die schöne Säulenhalle vollendet und nach desselben Anordnung und Zeichnung die Eintheilung durch Vorhänge und Schirmwände vorgenommen. Den Plan, wie die Bildwerke in die Räume vertheilt werden sollten, machten mit Zuziehung der Lehrer der Kunstfächer am Polytechnikum die beiden damaligen Directoren, die Professoren Burjian und Lübke. Die Aufstellung in dem neuen Local, von Herrn Bildhauer Spieß geleitet, begann am 27. Juli und war vollendet am Anfang August 1865.

Daß diesem Katalog vorgedruckte Reglement zeigt, daß der Antikensaal für Jedermann dreimal in der Woche zu freiem Eintritt geöffnet ist, während er sonst gegen eine mäßige Gebühr besucht werden kann. Die Erlaubniß zum Zeichnen in den nicht öffentlichen Stunden ist bei den beiden Directoren einzuholen.

Ungeachtet dieser Liberalität und des künstlerischen Werthes der Sammlung wird sie von dem größern Publicum nicht so zahlreich besucht, als man erwarten sollte.

Das griechisch=römische Alterthum ist von unserer Culturwelt durch zwei Jahrtausende getrennt, und dem modernen Auge wird es nicht leicht, dessen Schönheit zu begreifen, wenn nicht das lebendige Wort erläuternd hinzutritt.

In meiner amtlichen Stellung als Professor der Archäologie und Kunstgeschichte am Eidgenössischen Polytechnikum war ich darauf gewiesen, unsere Schüler auch zum Verständniß dieser Bildwerke anzuleiten. Demnach habe ich bereits mehrmals im Sommer, wenn Abends die Arbeiten der Fachschulen beendigt sind, Erklärungen der Sculpturen der archäologischen Sammlung gegeben. Diese Vorträge werden im Antikensaale selbst gehalten, und so unmittelbar vor den Kunstwerken können sie ihre Wirkung kaum verfehlen. Sie sind in der Regel von weit über hundert Zuhörern besucht, und es nehmen an ihnen außer den Studirenden beider Hochschulen auch Zuhörer aus der Stadt und der Umgegend Theil, da Jedermann willkommen ist, der sich für diese Vorträge einschreiben läßt. Gleichwohl kann diese Vorlesung, bei den vielen sich drängenden Lehrgegenständen einer technischen Schule, nur in jedem vierten Semester gehalten werden, und Mancher ist außerdem verhindert sie zu hören. Ich hielt es daher für zweckmäßig, den Hauptinhalt derselben dem größeren Publicum in einem kleinen Buch zu bieten. Gelehrter wollte ich dabei gar nicht sein; ohne Gymnasial- oder Universitätsbildung vorauszusetzen, möchte ich Jedermann in ganz verständlicher Sprache den Blick für diese Schätze erschließen. Denn das Schöne gehört nicht den Gelehrten: an ihm sich zu erfreuen ist jedem fühlenden Herzen gegeben.

So lange indessen mein verehrter College Prof. Burjani unter uns lebte, hätte ich an diese Arbeit niemals gedacht, denn da ich durch mein Amt genöthigt bin, die ganze Kunstgeschichte zu lehren,

kann ich in der Archäologie der antiken Kunst mich mit dem Fachmann nicht vergleichen. Bei Bursian's Abgang nach Jena, als wir auf einen erklärenden Katalog von ihm nicht mehr hoffen konnten, ließ sich ebenfalls nicht erwarten, daß für dieses Fach ein besondrer Lehrstuhl an der Hochschule würde gegründet und ein Mann des Fachs von Prof. Benndorf's Bedeutung für dasselbe berufen werden. Um so mehr bin ich diesem meinem verehrten Amtsgenossen in der Direction der Sammlung dafür verpflichtet, daß er mit größter Freundlichkeit durch Nachweis der neuesten oft sehr zerstreuten Literatur mir geholfen und aus seiner reichen und frischen Anschauung des Denkmälerborraths in Griechenland und Italien wichtige Zusätze und Verbesserungen mir zur Verfügung gestellt hat. Auch meinem Sohn Dr. Gottfried Rinkel, den ich in seiner Stellung als Privatdocent für Philologie und Alterthumswissenschaft an der Hochschule gerne als jungen Kollegen begrüße, danke ich freundlichst für die Durchsicht der Handschrift und für vielfache literarische Hülfe.

Je weniger ich also Anspruch auf wissenschaftliche Darstellung erhebe, desto eifriger möchte ich Solche, die an diesen Dingen Freude gewinnen und sich gründlicher unterrichten wollen, auf die fachmäßigen Forscher hinweisen. Ottfried Müller's Archäologie der griechischen Kunst, Welcker's alte Denkmäler, der erste Band von Brunn's Geschichte der griechischen Künstler, Overbeck's Geschichte der griechischen Plastik und Bursian's ausführlicher Artikel über griechische Kunst in Band 82 von Ersch und Gruber's Encyclopädie geben den Zusammenhang in der Entwicklung der antiken Sculptur. Das Buch von Professor Friederichs über die einzig reichhaltige Sammlung von mehr als tausend Gypsabgüssen im neuen Museum zu Berlin („Bausteine zur Geschichte der griechischen und römischen Plastik,“ Düsseldorf, 1868) stellt sich zum ersten Mal die Aufgabe, diesen gesammten Borrath von Denkmälern historisch in Schulen einzureihen und jedes Werk zu erklären, und es löst diese Aufgabe mit ebenso

viel Geist als gewissenhafter Kenntniß der Literatur. Auch der Katalog von Georg Scharf über die reiche Sammlung von Abgüssen im Krystallpalast bei London, obwohl man ihm ansieht, daß er zur Eröffnung des Palastes rasch mußte fertig gemacht werden, hat das Verdienst eignen Sehens und guter Einzelbemerkungen.

Die Einrichtung des Büchelchens ist folgende: Zuerst kommt der einfache Katalog der sämtlichen Stücke der Sammlung. Auf der linken Seite steht neben der laufenden Nummer, die bei jedem Abguß angeheftet ist, die kurze Bezeichnung des Gegenstandes. Die Benennungen rühren, einige kleine Abänderungen und Zusätze abgerechnet, von dem frühern Director Professor Bursian her. Auf der rechten Seite folgt dann erst Gattung und Material des Originals, dann die Sammlung, in welcher das Original aufbewahrt wird, und endlich die Angabe, wem der Abguß gehört. U. Z. bedeutet die Universität Zürich, E. P. Eigenthum des eidgenössischen Polytechnikums, Z. A. G. die Zürcher Künstlergesellschaft.

Die Nummern der Sammlung fangen gleich rechts von der Thüre mit der Gewandstatue des Sophokles an und laufen durch die fünf Abtheilungen bis zu der gegenüberliegenden Glasthür des hintern Eingangs fort. Nur einige seit 1869 neu hinzugekommene Stücke mußten ohne regelmäßige Reihenfolge in die Abtheilungen vertheilt werden. Umstellungen werden künftig bei stetem Anwachs der Sammlung nicht zu vermeiden sein: hiefür verweise ich dann auf die beim Eingang anzuheftenden Verzeichnisse, welche den Standort jeder Nummer bezeichnen sollen.

Bei der Aufstellung der Abgüsse hat man sich nicht nach der Zeitfolge richten können, und es stehen Werke aus den verschiedensten Schulen und Perioden der griechischen und römischen Kunst neben einander. Bei unsern Erläuterungen aber mußten nothwendig die Schulen gesondert und die Ordnung der Zeitfolge von den ältesten Werken bis zu denen der römischen Kaiserperiode eingehalten werden,

wenn der Fortschritt der antiken Bildnerei klar werden sollte. Um nun vor den einzelnen Abgüssen leicht deren Erklärung finden zu können, ist in der letzten Spalte auf der rechten Seite des Katalogs bei jedem Werk die Seitenzahl angegeben, wo es in den Erläuterungen vorkommt.

Wer nun meine Führung durch unsre Sammlung so freundlich annehmen will, als ich sie anbiete, der wird gewiß auch, wenn er draußen die großen hauptstädtischen Sammlungen von Originalwerken besucht, mit offnerm Auge die Dinge sehen, die wir hier nicht haben. Der Erfolg der bescheidenen Art, in der ich seit vielen Jahren Schüler und Schülerinnen durch das mündliche Wort zur Freude an der Schönheit geleitet habe, läßt mich hoffen, daß auch in dieser Buchform ich Manchem und Mancher einen Dienst thun und besonders der Schweiz ein Theilchen meines Dankes dafür abtragen werde, daß ihre Regierung mich vor vier Jahren zu erneuter akademischer Thätigkeit berufen hat.

Hirslanden, im Herbst 1870.

Gottfried Kinkel.

Reglement

für Benutzung der Archäologischen Sammlung.

Die Archäologische Sammlung ist für die Dozenten der Hochschule und des Polytechnikums, sowie für die Mitglieder der Künstlergesellschaft jederzeit, für das übrige Publikum Sonntags von 10—12 Uhr, und Dienstags und Freitags Nachmittags von 2—5 (im Wintersemester von 2—4) Uhr zu freiem Eintritt geöffnet. Wer die Sammlung zu einer andern Zeit besuchen will, bezahlt dem Abwart eine Gebühr von 50 Rappen.

Montags und Samstags Nachmittag ist die Sammlung für solche Personen, welche sie für das Zeichnen benutzen wollen, unentgeltlich geöffnet. Zu diesem Behuf ist die Erlaubniß der Direktoren der Sammlung einzuholen.

Allfällige Demonstrationen der Dozenten müssen in solchen Stunden gehalten werden, in welchen die Sammlung anderweitiger Benutzung verschlossen ist.

Im Frühling und Herbst bleibt die Sammlung jeweilen während acht Tagen gänzlich geschlossen.

Die Besucher der Sammlung haben Stöcke, Regenschirme und ähnliche Gegenstände vor dem Eintritt beim Abwart zu deponiren.

Das Berühren der Gegenstände der Sammlung, das Mitbringen von Hunden und das Rauchen im Lokale der Sammlung ist verboten.

Zürich, 16. Oktober 1865.

Die Direktion der archäologischen Sammlung:

(gez.) Prof. Dr. **C. Burstan.**

(gez.) Prof. Dr. **W. Lübke.**

Nr.	Gegenstand.
-----	-------------

In den Nischen von

205	Mausolos, vom Mausoleum zu Halikarnassos
208	Athene (Pallas von Belletri)

Erste Reihe

1	Sophokles
2	Knabe, der sich einen Dorn aus dem Fuße zieht
3	Laokoon und seine Söhne
4	Antinous
5	Redner als Hermes, von Kleomenes (sogen. Germanicus)
6	Knabe mit der Gans
7	Wagenlenkende Frau
8	Alexander Severus
9	Tiberius
10	Caracalla
11	Nero
12	Augustus
13	Bitellius
14	Cicero
15	Julius Cäsar
16	Hermes ausruhend
17	Satyr
18	Satyr das Krupezion tretend
19	Ariadne schlafend
20	Mädchen mit Knöcheln spielend
21	Karyatide vom Erechtheion zu Athen
210	Eine Tochter der Niobe (angeblich)
223	Dame aus Herculaneum
228	Kopf von einer Athletenfigur (Doryphoros des Polykleitos)
229	Athletenbüste (Diadumenos des Polykleitos)

Original.	Aufbewahrungsort.	Eigen- thümer.	Seite der Er- klärung.
-----------	-------------------	-------------------	------------------------------

Den Salthüren.

Marmorstatue . . .	British Museum, London .	E. P.	82
" . . .	Louvre, Paris . . .	U. Z.	37

heilung.

Marmorstatue, aus Terracina .	Lateran zu Rom . . .	U. Z.	152
Erzstatue . . .	Capitol zu Rom . . .	"	25
Marmorgruppe . . .	Vatican zu Rom . . .	"	132
Marmorstatue . . .	Capitol . . .	"	176
" . . .	Louvre . . .	"	161
" . . .	" . . .	"	129
Marmorrelief . . .	Akropolis von Athen . .	"	11
Marmorbüste . . .	Louvre . . .	"	187
" . . .	" . . .	"	183
" . . .	" . . .	"	186
" . . .	" . . .	"	184
" . . .	Glyptothek in München .	"	182
" . . .	Capitol . . .	"	185
" . . .	Museum zu Madrid . .	"	180
Büste aus Diorit . . .	Museum zu Berlin . .	"	181
Erzstatue . . .	Museum zu Neapel . .	"	116
Erzbüste . . .	Glyptothek zu München .	"	96
Marmorstatue . . .	Louvre . . .	"	138
" . . .	Vatican . . .	"	128
" . . .	Museum zu Berlin . .	"	130
" . . .	British Museum . . .	E. P.	59
" . . .	Museum zu Berlin . .	U. Z.	76
" . . .	Museum zu Dresden . .	"	179
Marmorbüste . . .	Vatican zu Rom . . .	"	68
Von einer Marmorstatue .	Museum zu Cassel . . .	"	68

Nr.	Gegenstand.																																													
22	Herafles und die Kerkopen, Metope aus Selinus	.	.	.	.	.																																								
23	Perseus die Medusa tödtend, ebenso	.	.	.	.	.	.	.	.																																					
24	Chor von Pyrrhichisten	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.																																			
25	Männerchor	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.																																	
26	Polhymnia	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.																																	
27	Aphrodite (sogenannte mediceische Venus)	.	.	.	.	.	.	.																																						
28	Jugendlicher Apollon (Apollino)	.	.	.	.	.	.	.	.																																					
30	Euterpe	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.																																
31	Kentaurenkämpfe, Platten vom Gellenfries des Theseion	.	.	.	.																																									
34	Männlicher Torso (ägyptisch)	.	.	.	.	.	.	.	.	.																																				
35	Candelaber, oder Dreifußbasis	.	.	.	.	.	.	.	.	.																																				

h e i l u n g.

Original.	Aufbewahrungsort.	Eigen- thümer.	Seite der Er- klärung.
Relief aus Tuffstein . .	Museum zu Palermo . .	U. Z.	7
" . .	" . .	"	7
Marmorrelief	Akropolis, Athen . .	"	103
"	" "	"	103
Marmorstatue	Museum zu Berlin . .	"	145
"	Florenz	"	98
"	"	"	92
"	Berlin	"	144
Marmorreliefs	Athen	"	40
Basaltstatue	bei Hrn. Prof. Reiser in Zürich	E. Z.	2
Marmor	Dresden	U. Z.	167
Marmorrelief	Louvre	"	11
"	Athen	"	165 (Note)
"	Akropolis, Athen . .	"	11
Terracottarelief aus Calabrien	Antiquarium, München . .	"	12
Marmorrelief	Louvre	"	41
"	"	"	41
"	British Museum	"	165
"	Capitol	"	166
"	"	"	166
"	Theseion, Athen	"	9
Marmorstatue	Glyptothek	"	16
"	"	"	16
"	"	"	16
"	"	"	16
"	"	"	16
Marmorstatuette	Dresden	"	52
Marmorbüste	Museum zu Madrid . .	U. Z.	146
"	Louvre	"	187
"	"	"	170
Marmorstatue	Glyptothek	"	91
Marmorbüste	Capitol	"	155
Erzbüste	Museum zu Neapel . .	"	156

Nr.	Gegenstand.
55-58	Kämpfe zwischen Griechen und Persern, Platten vom Tempel der Athena Nike zu Athen
59	Kampf zweier Griechen, Platte vom Westfries ebenda
60	Nike ein Tropäon errichtend
61	Nike eine Opferkuh führend
62	Nike sich die Sandale lösend
63-66	Vom Marmorsessel des Priesters des Dionysos im Theater zu Athen
67	Ausruhender Satyr
68	Apollon Soter (sogenannter Apollo vom Belvedere)
69	Apollon Sauroktonos
70	Artemis (sogenannte Diana Colonna)
71	Aesopos
72	Aristophanes und Menander
73	Sophokles und Euripides
74 75	Amazonenkämpfe, vom Fries des Mausoleum zu Halikarnassos
76	Amazonenkampf, von ebenda
77	Bakchischer Zug
78	Bakchos, Satyr und Mänade
79	Mänade
80	Kopf der Medusa (sogenannte Medusa Rondanini)
82	Griechischer Frauenkopf
83	Satyr in die Ferne schauend (Apostropeuon), aus Lamia
84	Diskobol
85	Diskobol nach Myron
86	Ares (sogenannter Achilles Borghese)
87	Artemis (sogenannte Diana von Versailles)
88	Alexander der Große
89	Mädchen sich das Gewand zuheftend (sogenannte Diana von Gabii)
220	Zeus, Hebe und Ares: Motivrelief aus Gorths auf Kreta
225	Befränzung eines panathenäischen Siegers

b e i l u n g.

Original.	Aufbewahrungsort.	Eigen- thümer.	Seite der Er- klärung.
Marmorreliefs . . .	British Museum . . .	U. Z.	57
Marmorrelief . . .	Atropolis, Athen . . .	E. P.	57
" . . .	" " . . .	U. Z.	58
" . . .	" " . . .	"	
" . . .	" " . . .	"	
Marmorreliefs . . .	Theater, Athen . . .	"	168
Marmorstatue . . .	Capitol . . .	"	95
" . . .	Vatican . . .	"	116
" . . .	Louvre . . .	"	92
" . . .	Museum zu Berlin . . .	"	121
" . . .	Villa Albani, Rom . . .	"	148
Doppelbüste in Marmor . . .	Museum zu Bonn . . .	"	154
" " " . . .	" " " . . .	"	152
Marmorreliefs . . .	British Museum . . .	E. P.	83
Marmorrelief . . .	" " . . .	"	83
" . . .	Louvre . . .	U. Z.	138
" . . .	" . . .	"	139
" . . .	British Museum . . .	"	72
" . . .	Glyptothek . . .	"	137
Marmorbüste . . .	" . . .	"	187
Marmorstatuette . . .	Atropolis, Athen . . .	E. P.	97
Marmorstatue . . .	Vatican . . .	U. Z.	62
" . . .	British Museum . . .	"	23
" . . .	Louvre . . .	"	175
" . . .	" . . .	"	119
Marmorbüste . . .	" . . .	"	158
Marmorstatue . . .	" . . .	"	159
Marmorrelief . . .	Louvre . . .	"	140
" . . .	Berlin . . .	"	30

Note.

Nr.	Gegenstand.
90-93	Platten vom Fries des Parthenon zu Athen
94-96	" " " " " "
97-98	" " " " " "
99	" " " " " "
100	Kopf eines Rosses des Helios, aus dem Ostgiebel des Parthenon
101	" " " " " "
102	Kephisos oder Ilissos, Flußgott aus dem Westgiebel des Parthenon
103	Kephalos oder Theseus, aus dem Ostgiebel
104	Pandrosos und Herse (die Thauschwester), aus dem Ostgiebel
105	Kopf eines Rosses der Selene, aus dem Ostgiebel
106	Amazone
107	Aphrodite von der Insel Melos (Venus von Milo)
108	Inopos, Flußgott, von der Insel Delos
109	Kopf des Alkaios (?)
110	Kopf des Anakreon
111	Kopf des Aeschylos (?)
112	Kopf des Aeschines
113	Kalydonische Eberjagd, von der Insel Melos
114	Zwei Masken
115	" " " " " "
116	Arimaspe mit einem Greifen kämpfend
117	Triumph des Septimius Severus
118	Achelooß, Pan, Hermes und drei Nymphen
119	Zwei tanzende Frauen
120	Weibliche Brust mit griechischer Inschrift, aus Athen (Weihgeschenk)
121	Zwei Augen mit griechischer Inschrift, ebendaher
122	Ägyptische Stele
123	" " " " " "

b e i l u n g.

Original.	Aufbewahrungsort.	Eigen- thümer.	Seite der Er- klärung.
Marmorreliefs . . .	British Museum . . .	U. Z.	43
" . . .	" " . . .	"	43
" . . .	" " . . .	"	43
" . . .	" " . . .	"	43
Marmor . . .	" " . . .	"	34
" . . .	" " . . .	"	34
Marmorstatue . . .	" " . . .	"	35
" . . .	" " . . .	"	33
Marmorgruppe . . .	" " . . .	"	34
Marmor . . .	" " . . .	3. R. G.	34
Marmorstatue . . .	Vatican . . .	U. Z.	51
" . . .	Louvre . . .	"	84
Torso einer Marmorstatue . . .	" . . .	"	63
Von einer Marmorstatue . . .	Villa Borghese, Rom . . .	"	149
" " " . . .	" " " . . .	"	150
Marmorbüste . . .	Capitol . . .	"	151
Von einer Marmorstatue . . .	Museum zu Neapel . . .	"	157
Terracottarelief . . .	Berlin . . .	G. P.	103
Original unbekannt . . .	Unbekannt . . .	"	189
" " . . .	" . . .	"	189
Terracottarelief . . .	Berlin . . .	"	159
Onyx-Camee . . .	" . . .	"	188
Marmorrelief . . .	Mtropolis, Athen . . .	U. Z.	139
" . . .	" " . . .	"	—
" . . .	Berlin . . .	"	140
" . . .	" . . .	"	140
Vertiefstes Relief aus Kalkstein . . .	Turin . . .	G. P.	1
" " " " . . .	" . . .	"	1

Nr.	Gegenstand.
124	Kentaure mit einem Lapithen kämpfend, Metope vom Parthenon zu Athen .
125	" " "
126	Psyche aus Capua
127	Athene Parthenos (unvollendete Arbeit)
128	Zeus von Otricoli
129	Badende Aphrodite (Vénus accroupie)
130	Sohn der Niobe (sogenannter Klioneus)
131	Flötender Satyrknabe
132	Gros (oder Himeros)
133	Demeter, Persephone und Triptolemos, aus Eleusis
134	Fragment des Poseidon, vom Westgiebel des Parthenon
135	Hera (sogenannte Juno Ludovisi)
136	Kopf eines Dioskuren, auf dem Quirinal (Monte Cavallo)
137	Kopf des Herakles (am Vesuv gefunden)
138	Borghesischer Jechter des Agasias von Ephesos
139	Ares
140	Apollon, aus der Sammlung Bourtales
141	Jugendlicher Athlet
142	Athene (sogenannte Minerva Medica aus der Sammlung Giustiniani) .
143	Asklepios, von der Insel Melos
144	Betender Knabe
145	Aphrodite (oder Portrait)
146	Kopf der Hera
147	Vase mit bacchischen Reliefs
219	Ares (?) mit Nigis (Perseus?)
224	Apornyomenos, nach Pysippos
230	Sterbender Alexander
253-59	Dionysos und die thyrhenischen Seeräuber, Fries des choragischen Denkmals des Psitrates

: h e i l u n g.

Original.	Aufbewahrungsort.	Eigen- thümer.	Seite der Er- klärung.
Marmorrelief . . .	British Museum . . .	u. z.	35
" . . .	" " . . .	"	35
Torso einer Marmorstatue .	Museum, Neapel . . .	"	98
Marmorstatuette . . .	Cultusministerium zu Athen .	"	30
Marmormaske . . .	Vatican . . .	"	47
Marmorstatuette . . .	Louvre . . .	"	100
Marmorstatue . . .	Glyptothek . . .	z. k. G.	77
" . . .	Louvre . . .	u. z.	97
" . . .	Vatican . . .	"	93
Marmorrelief . . .	Athen . . .	"	50
Marmortorso . . .	British Museum . . .	"	35
Marmorbüste . . .	Villa Ludovisi, Rom . . .	"	66
Von einer Marmorstatue . .	Rom . . .	"	109
Marmorbüste . . .	British Museum . . .	G. P.	108
Marmorstatue . . .	Louvre . . .	u. z.	131
Marmorbüste . . .	Glyptothek . . .	"	175
Marmorkopf . . .	British Museum . . .	G. P.	121
Erzbüste . . .	Glyptothek . . .	u. z.	68
Marmorstatue . . .	Vatican . . .	G. P.	174
Marmorkopf . . .	British Museum . . .	"	52
Erzstatue . . .	Museum, Berlin . . .	z. k. G.	114
Marmorkopf . . .	Glyptothek . . .	u. z.	161
Von einer Marmorstatue .	Vatican . . .	"	66
Marmor . . .	Museum, Neapel . . .	G. P.	169
Marmorbüste . . .	Museum, Madrid . . .	u. z.	16
Marmorstatue . . .	Vatican . . .	"	112
Marmorbüste . . .	Museum, Florenz . . .	"	158
Marmorreliefs . . .	Athen . . .	"	104

Nr.	Gegenstand.
148	Eirene den Plutos tragend
149	Pädagog mit dem jüngsten Sohn der Niobe, aus Soissons
150	Satyr seinen Rausch ausschlafend (sogenannter Barberinischer Faun)
151	Candelaber
152	Herales die kerynitische Hindin bändigend, aus Pompeji
160—192	Amazonen- und Kentaurenkämpfe, vom Fries der Cella des Tempels des Apollon Epikurios in Bassä
193	Apotheose des Homer, von Archelaos aus Priene
194—200	Zwei Seiten vom Harphienmonument aus Xanthos
201	Kopf eines Assyriers
202	Löwenjagd, Fragment eines assyrischen Reliefs
203	Assyrischer König (Aschur-bani-pal) beim Mahl im Garten
204	Sterbende Löwin, assyrisch
206	Ruhender Herakles des Apollonios von Athen (sogenannter Torso vom Bel- vedere)
207	Ringerguppe
208	Sterbender Gallier (sogenannter sterbender Fechter)
29	Niobe mit der jüngsten Tochter
211—12	Zwei Platten vom Fries von Assos
213—15	Vorderseite eines Sarkophags, Amazonenschlacht
216	Modell der Akropolis zu Athen
217	Metope vom Parthenon: Kentaure ein Mädchen ergreifend
218	Grabstele, Mann mit Hund, aus Orchomenos, gearbeitet von Alxenor
221	Agrippina im Sessel
222	Der Messerschleifer

h e i l u n g.

Original.	Aufbewahrungsort.	Eigen- thümer.	Seite der Er- klärung.
Marmorgruppe . . .	Glyptothek	U. Z.	61
" . . .	Louvre	"	76
Von einer Marmorstatue .	Glyptothek	"	127
Marmor	Vatican	E. B.	143
Erzgruppe	Museum, Palermo . . .	U. Z.	177
Marmorreliefs . . .	British Museum . . .	"	53
Marmorrelief . . .	" " . . .	E. B.	141
Marmorreliefs . . .	" " . . .	"	12
Relief von Mabaſter . .	Museum, Berlin . . .	"	3
" " " . . .	" " . . .	"	4
" " " . . .	British Museum . . .	"	4
" " " . . .	" " . . .	"	4
Marmortorſo . . .	Vatican	U. Z.	107
Marmorgruppe . . .	Florenz	"	80
Marmorſtatue . . .	Capitol	"	124
Marmorgruppe . . .	Florenz	"	75
Granitreliefs . . .	Louvre	"	7
Marmorreliefs . . .	Wien	"	190
Ausgeführt von Bildhauer von der Launiß in . . .	Frankfurt	"	27
Marmorrelief . . .	Louvre	"	36
Marmorrelief . . .	Kirchhof zu Romaiſo . .	"	10
Marmorſtatue . . .	Museum, Neapel . . .	"	178
" . . .	Tribune zu Florenz . .	"	126

Im Glasfchrank de

Nr.	Gegenstand.
	Diskobol nach Myron
	Athene Agoraia
	Zeus stehend
	Herafles mit Keule und Aepfeln, stehend
	Aphrodite fch die Sandale löfend
	Schlangukopf
	Becher mit Szenen des trojanifchen Kriegs
	Athlet, gefunden im Peloponnes
	Hildefheimer Silberfund 1868:
	2 Trinkfchalen mit Masken, großer Mifchkrug mit Ranken, Blumen und Kindern
	4 Brunkfchalen: Thronende Athene, Herafles Schlangen würgend, Kybele, Deus Lunus

Sechfte Abtheilung

Die Thüren der Taufkapelle zu Florenz, von Lorenzo Ghiberti

Nach Abfchluf de

231	Kopf der Hera (nach Polykleitos?)
232	Die Chariten, vermuthlich nach Sokrates
233	Kopf des Hypnos
234	Schaufpieler und Mufe

echsten Abtheilung.

Original.	Aufbewahrungsort.	Eigen- thümer.	Seite der Er- klärung.
Erzstatuette	Antiquarium, München . .	u. z.	25
"	" " . .	"	38
"	" " . .	"	49
"	" " . .	"	109
"	" " . .	"	101
Erzguß	Museum des Arsenaß, Con- stantinopel	"	22
Silber ciselirt	Antiquarium, München . .	"	64
Erzstatuette	Cultusministerium, Athen .	"	70
Silber getrieben und ciselirt .	Berlin	E. P.	} 191
" " " " .	"	u. z.	

Band rechts vom Fenster.

Erzguß	Florenz	E. P.	194
----------------	-----------------	-------	-----

ruckes aufgestellt:

Marmorkopf	Museum, Neapel	u. z.	66
Marmorrelief	Vatican	"	60
on einer (zerstörten) Erzstatue	British Museum	"	102
Marmorrelief	Museum des Lateran	"	189

I. Aegyptische und assyrische Denkmäler.

Jahrhunderte lang vor der griechischen Kunst entfaltete sich die Kunst in Aegypten und Assyrien. Zur Vergleichung mit den griechischen Arbeiten sind einige nicht zahlreiche, aber charakteristische Werke jener älteren Schulen in der Sammlung aufgestellt. Die frühesten griechischen Reliefs der Sammlung gehen höchstens bis 600 Jahre vor Christus zurück. Die Aegypter aber arbeiteten schon höchst vollendete und sehr naturwahre Statuen in Diorit, Granit, Kalkstein und Holz zur Zeit der Pyramiden, also wenigstens 2000, wahrscheinlich aber 3000 Jahre vor Christi Geburt. Die assyrischen Denkmale, die wir hier in Abgüssen haben, stammen aus Ninive, und diese Stadt wurde gegen 606 v. Chr. zerstört. Durch ihre Colonien auf den Küsten Kleinasiens kamen die Griechen mit der Kunst Assyriens, durch ihre Niederlassungen in Aegypten unter der Dynastie Psammetich's mit der ägyptischen Kunst in Berührung, und haben von diesen älteren Kunstvölkern nicht allein in Bezug auf die technische Verarbeitung der verschiedenen Materialien der Bildnerei viel gelernt, sondern auch im Stil ihrer Bildwerke von dort starke Einflüsse erfahren, welche die fortschreitende Auffindung und Erforschung älterer Kunstwerke stets unwidersprechlicher ins Licht stellt.

122. 123. Zwei ägyptische Reliefs.

Kleine Tafeln dieser Art, aber meist im Halbrund geschlossen, wurden theils statt eines Gebetes in einen Tempel gestiftet, theils als Huldigungen für Todte in Gräbern aufgestellt. Sie finden sich zu Tausenden und sind meist aus dem feinen und schön zu bearbeitenden Kalkstein Aegyptens ganz handwerklich gemacht. (Mit einem griechischen nicht ganz bezeichnenden Wort nennt man ein solches Täfelchen eine Stele.) Die beiden Tafeln unserer Sammlung befinden sich im Museum zu Turin. Auf beiden verehrt ein König stehend die Göttin Hathor, welche an den schlanken Kuhhörnern ihres Kopfschmucks kenntlich ist, zwischen denen sie auf

dem Haupte die freisrunde Sonnenscheibe trägt. Auf der kleineren Tafel streckt sie dem Anbetenden wie gewährend den kreuzähnlichen Nil Schlüssel entgegen, welcher das Symbol des Lebens ist. In der hieroglyphischen Inschrift darüber enthalten die beiden aufrechtstehenden Ovale den Namen und Titel des Königs.

Auf der größeren Tafel hält der König ein Opferscepter von Metall, welches unten in eine flache Hand ausläuft; er entzündet auf dieser Metallhand eine Opferflamme. Unten knieen drei Aegypter in Verehrung mit aufgehobenen Armen.

Beide Tafelchen sind als Kunstwerke unbedeutend, zeigen uns aber die ägyptische Auffassung der Menschengestalt und die große Fertigkeit des Meißels, welche dieß Volk schon 1400 Jahr vor Christus erlangt hat. Das vordere Ovalschild der größeren Tafel trägt nämlich den Königsnamen des zweiten Rhamses, des Sesostris der Griechen, unter dem die Juden so hart behandelt wurden. Er starb 1322, und 1314 zog unter seinem Nachfolger Israel aus. Diese Stelen sind also siebenhundert Jahr früher gemacht worden, als die griechischen Reliefplatten von Selinus (No. 22. 23 unsrer Sammlung). Die Art der Darstellung ist ganz eigenthümlich; in die Fläche des Kalksteins ist ein Hintergrund eingetieft, so daß rundum ein Rahmen stehen bleibt. Aus diesem Hintergrund sind dann die Figuren ausgespart, und ihre Form wird von der ursprünglichen Fläche der Tafel gebildet. Das Relief ist sehr flach und war daher im Original bemalt, um die Zeichnung stärker hervorzuheben. Alle Gestalten sind bekleidet, ganz nackte Menschenbilder kommen in ägyptischer Kunst nicht vor. Jede Figur ist ganz in's Profil gestellt. Die sehr starken, etwas winklig hervortretenden Schultern, die schlanken Taillen, die mageren Arme und Beine, endlich die langen Füße sind Charakterzeichen des Stils, die, wenn auch übertrieben, auf Eigenthümlichkeiten der Race beruhen; Anderes aber, z. B. die Art, wie z. B. bei den 3 knieenden Figuren die Hände nach der Spitze hin rechtwinklig abgeschnitten sind, so daß alle Finger gleich lang scheinen, stammt aus einer ganz willkürlichen Auffassung des Natürlichen, welche die Wirklichkeit durch die mathematische Linie gewaltsam systematisirt.

24. Männlicher Torso, $\frac{2}{3}$ -lebensgroß.

Die Bildsäule ohne Kopf, Arme und Füße (was man einen „Torso“ oder „Sturz“ nennt) ist der Abguß eines Originals aus schwarzem Basalt, im Besitz des Bildhauers Herrn Kaiser, Professor am hiesigen Polytechnikum, dem wir auch diesen Abguß als Geschenk verdanken. Die Arbeit trägt zwar den Stil der ägyptischen Kunst, ist aber erst zur römischen Zeit und wahrscheinlich in Rom gemacht, wo man, besonders unter dem Kaiser Hadrian, sich sehr zu ägyptischen Religionsformen neigte. Aus Hadrians berühmter Villa bei Tivoli

ist ein ganzer Saal des vatikanischen Museums mit solchen Nachahmungen ägyptischen Stils gefüllt worden, die auch meist, wie das Werk vor uns, aus Basalt oder aus andern harten und dunkeln Steinarten bestehen. Die sehr breiten Schultern, bei sonst großer Schlankheit des Körpers, sowie die für ein Mannsbild auffallend starke Brust sind wiederum Charakterzüge der ägyptischen Race. Im Fleisch sind die Muskeln nicht scharf bezeichnet, alle Formen vielmehr bloß rundlich ausgearbeitet, worauf die Aegypter gewiß durch die außerordentlich harten Steine geführt wurden, die sie gern für Bildhauerarbeit wählten; denn dieß Material konnte man nur schleifen, nicht behauen, es ließ also die feine und scharfe Ausarbeitung durch Meißel und Feile nicht zu, welche bei Marmor und Bronze möglich sind.

201. Assyrischer Kopf in Relief.

Die Assyrier arbeiteten nicht viel runde Statuen, und die wenigen, die man im britischen Museum zu London sieht, zeigen, daß sie dabei auch nicht glücklich waren. Desto ausgezeichnete ist ihre Reliefbildnerei. Sie bauten die Mauern und Wölbungen ihrer Königspaläste nur aus gestampftem Lehm, bekleideten aber die Wände innen und außen mit Tafeln eines weichen grauen Kalksteins, der sehr feine Meißelarbeit zuließ. An der Außenseite sah man colossale geflügelte Stiere und geflügelte Löwen, oft mit härtigen Männerköpfen, als Wächter bei den Pforten stehen, jeder aus einem ungeheuren Steinblock in hohem Relief ausgehauen; daneben standen, ebenfalls in Relief, Priester und Göttergestalten. Im Innern der Säle und offenen Höfe stellten sie in derselben Weise Kriegsthaten ihrer Könige, Jagden, Städtegründungen, Gerichtsscenen, Hofceremonien und Schmausereien dar. Ganz im Gegensatz zu den Aegyptern, die sich mit dem allgemeinen Eindruck des Körperlichen begnügten, verfahren die assyrischen Bildhauer streng anatomisch. Die Züge des Gesichts, der Knochenbau, die Muskeln, Sehnen und Hautfalten bei Mensch und Thier sind äußerst scharf wiedergegeben, manchmal so scharf, als wäre die Haut weggenommen und man sähe das bloßliegende anatomische Präparat. Auch alle Zierraten der Kleider, die Franzen der Säume, selbst die Stickerei und der feinste Goldschmuck an Armring, Ohrgehäng und Waffen sind im Stein mit höchster Genauigkeit wiedergegeben. Sie haben sich sogar an Darstellung des Landschaftlichen in der Sculptur gewagt, und drücken an Palmbaum, Weinstock und Blume die einzelnen Blätter ganz erkennbar aus. Die Köpfe der Männer (Frauen kommen nur selten vor) sind offenbar Portraits, wo nicht von Individuen, so doch Portraits einer Race, und der hier vor uns stehende Kopf mit dem starken gekräuselten Haar und Bart, der kräftigen Nase und den schmalen Lippen trägt deutlich die Züge, die wir heute noch an Arabern, Juden und andern Abkömmlingen des semitischen Stammes erkennen.

202. Bruchstück einer Löwenjagd.

Auf der künstlich aufgeschütteten 40 Fuß hohen Terasse am Fluß Tigris, gegenüber Mosul, welche von dem modernen türkischen Dorfe Ronundschit ihren Namen hat, standen die Königspaläste der eigentlichen Stadt Ninive, von Sanherib und seinen Nachkommen, 700 Jahr vor Christus, erbaut. Einer dieser Könige, wahrscheinlich Sanheribs Enkel, dessen Name in seinen Inschriften Assur-bani-pal gelesen wird, war ein großer Jäger und erfüllte seinen Palast, neben Kriegsthaten, auch mit einer Fülle von Jagdszenen. Dort sah man ihn mit Pfeilen die wilden Pferde und die Gazellen erlegen; besonders aber die Löwenjagd war in Assyrien eine königliche Lustbarkeit. Die Löwen wurden in engen Käfigen gehalten; der König erwartete sie stehend; wenn sie erzürnt herausstürzten, traf er sie erst mit einem Pfeil und ließ sie dann zum Handgefecht herankommen, um sie mit Schwert oder Speer zu erlegen. Solch eine Scene haben wir hier vor uns.

204. Verwundete Löwin.

Die Assyrier studirten die menschliche und thierische Gestalt auf dem Schlachtfeld und auf der Jagd. Dabei gewannen sie einen frischen Blick für die Bewegung und für die Thätigkeit der einzelnen Organe. In Darstellung verwundeter Thiere gingen sie an die Grenzen des Möglichen. Auf den Tafeln mit Jagden des Königs Assur-bani-pal (jetzt im britischen Museum), denen auch diese Löwin entnommen ist, sieht man mehrmals Löwen, die durch Pfeile inwendig in den Lungen verletzt, nach innen sich verbluten, und um nicht zu ersticken, das Blut aus dem Maul in starkem Strom ausspeien. Auch bei dieser Löwin ist der pathologische Vorgang vorzüglich beobachtet. Wenn bei Mensch oder Thier die Wirbelsäule verletzt wird, so kann das Gehirn nicht mehr durch die Nerven des Rückenmarks hindurch den abliegenden Theilen gebieten, und Füße oder Hinterläufe erscheinen gelähmt. Das ist hier der Fall; dem Thier ist durch einen Pfeil das Rückenmark durchschnitten, und während der Vorderkörper noch Troß und Wuth gegen den Feind herausbrüllt und zum Angriff vorwärts will, schleppt sich der ganze Theil vom Rücken abwärts wie erstorben an dem Boden nach. Der Gegenstand ist quälend (das ist in assyrischer Kunst oft so), aber das Verständniß des Organischen und die scharfe Ausführung des Details bei so merkwürdig niedrigem Relief ist etwas Außerordentliches.

203. König und Königin im Garten bankettirend.

An Feinheit der Arbeit eins der schönsten Werke assyrischer Bildhauerei und (bis auf die muthwillig zerstörten Gesichter) vorzüglich erhalten. König Assur-bani-pal liegt im Garten, mit dem Unterkörper auf ein Ruhebett gestreckt,

eine Decke mit Franzen über die Füße gebreitet. Ihm gegenüber sitzt auf einem hohen Thronstuhl seine Gemalin; beide halten Trinkschalen. Feiste Haremswächter reihen sich links und rechts zur Bedienung auf. Ganz von links schreitet ein Musiker, eine seltsame Harfe mit den Fingern spielend, ins Bild herein; hinter ihm sieht man noch die Hände eines zweiten, die ein anderes Instrument halten. Die Ausführung dieser Tafel ist erstaunlich, und viel geht davon doch im Gyps verloren, der stets stumpfer wird als das Vorbild. An den Fliegenwedeln der beiden Hämmlinge hinter dem König sieht man jede Feder, an ihren Schweißtüchlein den gestickten Rand. Auf einem mit Bronze beschlagenen Stuhl mit Löwenfüßen (unten rechts) liegt des Königs Bogen, Köcher und Schwert; am Bogen sieht man die zurückgekrümmten Entenköpfe, welche als Kerben die Sehne halten; im Köcher erkennt man die einzelnen Pfeile, das Schwert hat eine Scheide mit reichen Goldtroddeln. An dem gestickten Gewand von König und Königin ersieht man die einzelnen Stickmuster, am Tisch zwischen ihnen jegliche feine Verzierung. Auf der Kalksteinplatte des Originals im britischen Museum (und an hellen Tagen auch hier im Gyps) lassen sich an dem Elfenbeinkästchen, das auf diesem Tische steht, zwei geschnitzte stehende Stiere mit Flügeln deutlich erkennen, obwohl sie nur zwei Linien hoch sind. Auch die Bäume erkennt man gleich: den weitstehenden Weinstock, wo die einzelnen Blätter ausgehauen sind, die Fichten mit ihren Nadeln, die Palmen mit großen Fächerblättern. Hinter dieser Feinheit der Nebensachen bleibt die Würde der menschlichen Gestalt zurück. Die fetten Hämmlinge sind keine schönen Typen der Menschheit, die Frau hält eine Granatblüte plump wie eine Bäuerin in der linken Hand, der König eine an den sechs Spitzen kenntliche Lotosblume.

Allein auch bei solch einem idyllischen häuslichen Fest mochte die Herzenshärte des Assyriers den Gedanken an Kampf, Leiden und Tod nicht missen. Auf den Zweigen der Bäume links sieht man einen Vogel, der auf eine Heuschrecke Jagd macht, und einen andern, der eine schon gefangene Heuschrecke zerhackt; an einem dünnen Zaun aber hängt ein scheußliches verwesendes Menschenhaupt. So einerseits bis in's Gräuliche, aber auch andererseits in die genaueste Naturnachahmung hinein, sind die Assyrier Menschen der Wirklichkeit gewesen.

Da wir nur diese wenigen und kleinen Tafeln assyrischen Bildwerks in unserer Sammlung haben, machen wir einheimische und fremde Kunstfreunde um so lieber auf die sehr schönen Originalreliefs aufmerksam, welche die antiquarische Gesellschaft in Zürich besitzt. Sie finden sich eingemauert in deren Sammlung im Oberstock der Wasserkirche, welche Sammlung auch sonst, wegen der Fundstücke aus den Pfahlbauten, der Glasgemälde, der Siegelammlung,

der Zeichnungen schweizerischer Kunstsachen und anderer Alterthümer sehr sehenswerth ist. Die assyrischen Platten im Besitz der antiquarischen Gesellschaft, elf an der Zahl, stammen nicht aus Ninive, sondern aus den ältern Palästen der Stadt Nimrud, welche 7 Wegstunden von Ninive abwärts am Fluß Tigris lag. Sie zierten dort einst die Säle eines kriegerischen Königs Sardanapal III., der kurz nach 900 v. Chr. lebte und an dem genannten Ort sich einen glänzenden Palast und eine hohe Grabpyramide erbaute. Die Bildwerke in der Wasserkirche entstanden demnach zweihundert Jahre früher als die, wonach unsere vier Platten gegossen sind, und tragen den Charakter der älteren assyrischen Kunst an sich, die in den Formen großartiger, im Detail aber nicht so miniaturartig fein gewesen ist. Die Inschriften dieser Platten, in der bekannten Keilschrift der Assyrier, sind von Herrn Dr. Schrader, Professor an der theologischen Facultät der Hochschule Zürich, gelesen und in der Sitzung der antiquarischen Gesellschaft vom 12. Dec. 1868 durch ihn mitgetheilt worden. Die Gegenstände sind die folgenden: Erstens zwei überlebensgroße Priester (oder Gottheiten) mit Flügeln und an der Mütze mit Stierhörnern, welche den zwischen ihnen stehenden (aber zerstörten) heiligen Baum mit Spenden verehren und hierfür ein Körbchen und einen Tannenzapfen oder Pinienapfel tragen. Zweitens auf einer andern Tafel der heilige Baum, wohlerhalten, der schnörkelhaft an einem Spalier gezogen wurde. Drittens 7 Scenen von kleineren Figuren, auf Krieg und Jagd bezüglich, auf der einen werden Köpfe erschlagener Feinde gezählt. Viertens eine Tafel mit der charakteristischen Keilschrift der Asiaten am Euphrat und Tigris, wo alle Wörter aus demselben Buchstaben gebildet und nur durch verschiedene Gruppierung dieses Buchstabens unterschieden werden. Diese Keilschrift findet sich auch auf andern dieser Tafeln und läuft über die Figuren fort, was an sich, auch ohne Lesung der Inschriften, schon zum Beweis dient, daß diese Arbeiten der älteren assyrischen Kunst angehören und nicht aus Ninive, sondern aus Nimrud herkommen.

II. Anfänge griechischer Bildnerei.

Wenn man von den assyrischen Tafeln aus Ninive herkommt, welche ungefähr 650 Jahre v. Chr. ausgeführt worden sind, und sich überzeugt hat von der Höhe der Kunst, welche die Assyrier in Anatomie und feiner Ausführung kurz vor dem Fall ihres Reiches erstiegen hatten, so muß einem gewiß auffallen, daß die in unserer Sammlung enthaltenen Anfänge griechischer Bildnerei, welche ungefähr aus derselben Zeit herrühren, so roh und maskenhaft sind, daß sie uns geradezu komisch vorkommen. Auch dem begabten Volke der Griechen ist die Schönheit nicht auf dem Präsentirteller geboten worden; auch sie haben

Jahrhunderte zu ringen und zu suchen gehabt, ehe ihrer Seele das volle Verständniß der Form und ihrem Meißel die feste Sicherheit des Arbeitens zu Theil wurde. Allein schon in den frühesten griechischen Werken zeigt sich Eines, was die ältern Kunstvölker doch nicht besaßen: ein frischer Sinn für das wirklich athmende Leben. Der Aegyptier studirte den menschlichen Körper an der Mumie, der Assyrer an den Gefallenen im Schlachtfelde, der Grieche an der schön in Tanz und Kampfspiel bewegten Menschengestalt.

211. 12. Zwei Platten von dem Tempel zu Assos.

Assos ist eine alte Stadt an der Westküste von Kleinasien, zwischen der Ebene von Troja und der Insel Lesbos. Dort steht eine der ältesten griechischen Tempelruinen in dorischem Baustil, welche das Eigene hat, daß bei ihr die Bildwerke nicht auf dem sogenannten Fries, sondern gleich über den Säulen auf dem Hauptbalken angebracht waren. Sie sind aus Granit gehauen, und dies erklärt schon die raue Ausführung. Seit 1838 befinden die davon noch erhaltenen Reste sich im Louvre. Sie bilden keinen Zusammenhang, es reihen sich Thierkämpfe, Jagden, Trinkgelage, Kentauren und der Kampf des Herakles gegen Meergötter lose an einander. Die zwei hier vorhandenen Tafeln stellen ein Trinkgelag dar. Man sieht von 4 Männern die halben Figuren, die zum Trinken niedergestreckt sich mit dem linken Ellbogen auf kleine Rissen stützen, jeder hat eine Trinkschale oder einen Henkelbecher. Einer scheint seinem Nachbarn einen Kranz zu reichen, ein Anderer läßt sich von einem ganz klein in ganzer Figur abgebildeten Sklaven einschenken. Alles Körperliche ist hier noch ganz roh, besonders die Hände sind ohne Gefühl gezeichnet. Man setzt dies Werk in's siebente Jahrhundert vor Christus, es ist also mit den fein ausgeführten assyrischen Bildwerken unserer Sammlung aus gleicher Zeit.

22. 23. Zwei Metopen aus Selinus in Sicilien.

An der Südküste von Sicilien wurde 627 v. Chr. als Kolonie von Doriern aus Megara die Stadt Selinus gegründet, deren frühere Größe noch heute durch die Ruinen von sieben großen Tempeln bestätigt wird. Der älteste dieser Tempel stand auf der alten Citadelle (Akropolis) der Stadt, und in seinem Schutt wurden 1822 diese beiden Tafeln mit einer dritten und Bruchstücken von noch mehreren ausgegraben. Sie befinden sich jetzt im Museum zu Palermo. Der Tempel wird gleich bei der Anlage der Stadt gegründet sein, diese Arbeiten wurden also um die Zeit gemacht, als fern im Osten Ninive unterging, und sie sind folglich unbedingt später als die assyrischen Tafeln in unserer Sammlung.

Als man Anfangs die dorischen Tempel aus Holz baute, legte man auf die Säulenköpfe zuerst einen sie verbindenden Hauptbalken, den Architrav. Auf diesen kamen im rechten Winkel die Holzbalken der Dachrüstung zu liegen, deren Köpfe, mehr hoch als breit, also über dem Hauptbalken sichtbar blieben. Man verzierte diese Köpfe an der Vorderseite mit aufsteigenden Rinnen oder Schlißen, vielleicht auch an den Seiten rechts und links; davon erhielten sie den Namen der Dreischliße (Triglyphen); auf ihnen ruhte dann das vorspringende Dachgesims. Zwischen je zwei Dreischlißen blieb ein fast quadratischer Raum übrig, den man anfangs offen ließ und darum die Zwischenöffnung (Metope) nannte. Später aber wurde es Sitte, diese Oeffnungen mit eingesetzten Tafeln zu schließen, welche gleichwohl den Namen Metopen behielten. Als hernach der Holzstil in Steinstil übertragen wurde, behielt man diese Anordnung bei. Die Metopen standen gleichsam in einem architektonischen Rahmen, welcher unten von einer vortretenden Leiste des Hauptbalkens, rechts und links von den derben Dreischlißen und oben von dem Dachgesims gebildet wurde. In diesen Rahmen gefaßt, eigneten sie sich besonders zu bildlicher Darstellung in erhobener Arbeit, die auch durch das vortretende Dachgesims einigermaßen vor Zerstörung durch den Regenschlag geschützt war, und in ihre quadratische Form ließen sich am passendsten je drei Gestalten hineincomponiren. Zwei solcher Metopentafeln haben wir hier vor uns. Auf der einen derselben tödtet Perseus, dem Athene helfend zur Seite steht, die Medusa; auf der zweiten trägt Herakles zwei von ihm eingefangene Räuber, die Kerkopen, fort, indem er sie mit zusammengebundenen Beinen an beiden Enden eines Tragholzes baumeln läßt.

Alle Tempel an der Südküste Siciliens sind aus dem brüchigen, stark verwitternden Tuffstein der Uferfelsen erbaut, und aus diesem groben und rauhen Material hat man auch unsere Tafeln gemacht. Man mußte daher mit Cement und einer dick aufgetragenen Bemalung mit Farben nachhelfen, wovon an den Originalen noch Spuren erkennbar sind. So waren namentlich in den jetzt so ausdruckslosen Augen die Sterne mit Farben angedeutet. Doch hat die untere Hälfte beider Tafeln vom Regenschlag gelitten, und in dem weichen Stein hat das Wasser in den Vertiefungen an Knie und Wade stark nachgefressen.

Die Figuren sind plump und steif, und man begreift, daß die Griechen selbst später über solche Anfänge ihrer Kunst lachten. Besonders die Schenkel bei Perseus und Herakles sind verb. Die Meduse, wie das Sichelschwert durch ihren Hals schneidet, streckt die Zunge heraus; aus ihrem Blut sieht man das kleine geflügelte Roß Pegasus hervorgehen. Die beiden Helden sind mit einem Schurz um die Hüfte bekleidet. Alle Figuren stehen so, daß sie uns Kopf und Brust in voller Ansicht zuwenden, während die Füße verdreht nach rechts gekehrt sind. Man wagte offenbar die Knie noch nicht in Vertiefung zu zeichnen;

dasselbe findet man zuweilen in der assyrischen Kunst, während dagegen die Ägypter hier folgerichtiger sind und auch die Köpfe bloß ins Profil stellen. Die Gesichter haben noch keinen Ausdruck, Herakles sieht wie ein gutmüthiger Gejell aus, dem die Geschichte mit den baumelnden Spitzbuben den größten Spaß macht. Ueberhaupt haben alle Figuren durch die heraufgezogenen Mundwinkel den Ausdruck eines starren Lächelns. Wunderbar wie Korkzieher gedreht und vollkommen regelmäßig hängen die Locken von den negerähnlichen Köpfen der beiden Räuber herab. Daß der Künstler ganz fest drauf los meißelte, beweist der Umstand, daß das linke Bein der Medusa auf der Tafel keinen Raum mehr hatte und daher verwunderlich verkürzt werden mußte. Allein es fehlt doch nicht ein gewisses Auge für das Natürliche; so ist z. B. bei dem Herakles die scharfe eckige Kante des Schienbeins ganz deutlich angegeben, und seine linke Hand, welche das Tragholz hält, ist von derber Wirklichkeit.

45. Grabstein des Aristion.

Auf Gräbern errichteten die Griechen Denkmäler, welche in der ältern Zeit einfache Marmortafeln (Stelen) waren, schlanke und aufrecht gestellt; an der Vorderseite hieb man in flachem Relief die Gestalt des Verstorbenen in der Weise aus, daß sie den engen Raum genau ausfüllte. Der Grabstein des Aristion wurde 1838 zu Velanideza unweit von Marathon aufgefunden und befindet sich zu Athen im Nationalmuseum des Theseustempels. Der Name steht unten, daneben auch der des Künstlers, welcher Aristolles hieß. Ein Sohn dieses Aristolles war Zeitgenosse des Phidias, dieß Bildwerk steht also nur Eine Stufe unter der Vollendung der Kunst, und der Dargestellte kann der Zeit nach sehr wohl einer der Marathonkämpfer gewesen sein. In die lange schmale Marmortafel ist der Mann lebensgroß und stehend im Profil ausgehauen, mit einem Stab, der wahrscheinlich den Speer andeutet, in der linken Hand, die rechte einfach herabhängend auf den Schenkel, als träte er als Krieger eben in Reih und Glied. Er trägt Beinschienen, einen Helm und einen Panzer von starkem Leder, von welchem unten breite Klappen schützend auf die Hüften abfallen. Unter dem Panzer liegt, am Oberarm und auf dem Schenkel sichtbar, ein Gewand von dünner Leinwand, um das Reiben der harten Lederkanten auf der Haut zu verhindern. Die Beinschienen, die man sich ebenfalls als Leder denken muß, sind dem Bein so genau angepaßt, daß man die Anatomie in ihnen vollkommen erkennt; darunter sind die Füße wieder nackt. Offenbar ist hier der Versuch gemacht, ein wirkliches Portrait zu liefern. Die Nase ist stark und nicht schön, der Kinnbart lief ganz spitz zu; der Eine Charakterzug des griechischen Kopfes, die außerordentliche Kleinheit des Zwischenraumes zwischen der Nase und der Schürzung der Oberlippe, tritt bis zur Caricatur stark hervor. (Bei den Racen des euro-

päischn Nordens ist dieser Zwischenraum umgekehrt äußerst lang und macht z. B. den Kopf der Schotten und Irländer oft häßlich.) Die Körperbehandlung läßt noch viel zu wünschen; die Hand am Speer ist noch ganz wie eine assyrische, die rechte auch am Handgelenk flach gearbeitet, ohne Gefühl, auch nicht gut gezeichnet. Die Lothen sind ganz regelmäßig geordnet, der Bart wird durch parallele Zickzacklinien angedeutet. Das Relief ist sehr flach, wurde aber durch starke Beigabe von Farbe in seinem Effect verstärkt. Auf dem Original ist die Bemalung heute noch an starken Spuren sichtbar; der Grund war roth, der Panzer dunkelblau mit rothen Verzierungen, Haar und Bart bräunlich. Im Auge zeigt ein kleiner Kreis die Andeutung der Regenbogenhaut. Auf dem Helm saß ein Helmbusch von Metall.*)

210. Grabstele, Mann mit Hund und Heuschrecke.

Der vorigen Nummer sehr ähnlich ist ein Grabstein aus Böotien, dessen Abguß in der letzten Abtheilung unserer Sammlung sich findet. Diesen Stein haben die Bauern aus der Nähe der uralten Stadt Orchomenos eine Stunde weit auf den Friedhof des kleinen türkischen Dorfes Romaito, an der Straße nach Thäronea, verschleppt, und er dient jetzt wieder als Grabstein eines neugriechischen Landmanns. Der Künstler „hat den Verstorbenen abgebildet, wie er im Leben war. Im umgeschlagenen Himation (Mantel), das Haar mit einem Bande umfaßt, lehnt sich der bärtige Alte auf seinen Knotenstock; bei ihm ist sein treuer Begleiter, der Hund, der zu ihm aufspringt, um nach einer Heuschrecke, die sein Herr in den Fingern hält, zu schnappen. Es ist ganz die Harmlosigkeit eines alltäglichen Vorganges. Von den Heuschrecken, immer zumal im Orient den großen Feinden der Saaten, mochte ein guter Hauswirth oft genug gelegentlich eine unschädlich machen.“**) Auf andern Grabsteinen lockt der Verstorbene seinen Hund mit einem Vogel, einer Weintraube oder einem Häschen. Eine Grabstele im Museum zu Neapel, welche den Todten ganz ähnlich auf den Stock sich lehnen läßt, giebt ihm nichts in die rechte Hand, und der Hund sitzt also ruhig zu dessen Füßen; an diesem Stein hat sich oben eine Palmettenverzierung noch erhalten, die an solchen Stelen oft den obern Abschluß bildete. Diese vor uns aber wird oben mit einem Giebeldreieck abgeschlossen haben, da die Ecken des Steines als Pfeiler behandelt sind.

Die Arbeit unseres Grabsteins ist gewiß sehr handwerklich, aber merkwürdig wird sie durch das Streben nach Naturalismus und genauer Nachahmung

*) Die Farbenreste genau angegeben bei Kefule, die antiken Bildwerke im Thejeion, Nr. 362. Leipzig, 1869.

**) Conze, Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik. Halle, 1869.

der Wirklichkeit. An dem rechten Arm ist in Adern und Muskeln schon Anatomie versucht, an dem Schwarzdornstod sind alle Astknoten abgebildet; durch das Gewand um die Füße zeichnet sich schon die Gestalt. An dem Hunde sieht man die Rippen und die Sehnen der Füße scharf angegeben. Besonders auffallend aber ist der Versuch, die Füße des Mannes aus der Starrheit des Profils zu lösen; der linke Fuß ist sogar in eine Verkürzung gestellt, ein Versuch, der wohl noch nicht gut gelungen ist, aber einen Fortschritt über die Stele des Aristion hinaus einleitet. Auch Haar und Bart sind zwar roher, aber auch freier und natürlicher als dort ausgearbeitet. Ueber der Kopfbinde sitzt wohl kein Käppchen, sondern hier wird das glatt anliegende Haar durch Bemalung angedeutet gewesen sein. Diese Neuerungen rechtfertigen Conze's Vermuthung, daß der Meister des Werkes „sein bei aller Tüchtigkeit doch noch recht beschränktes Handwerk vielleicht bis in die Zeit hinaus ausübte, als schon Phidias Alles zu überflügeln begann.“

Den Namen der dargestellten Person nennt hier keine Inschrift, da der Untersatz bei dieser Stele nicht erhalten ist; sich selbst aber hat der Künstler als Alrenor aus der Insel Naxos bezeichnet. Er muß recht hoch von seinem Kunststück gedacht haben, denn der untenstehende griechische Vers lautet auf deutsch:

Alrenor aus Naxos hat dieses gemacht: nun befehlt's euch!

36. Reliefbruchstück von Samothrake.

Das kleine Fragment mit Figuren wenig über einen Fuß hoch wurde 1719 auf der Insel Samothrake aufgefunden und befindet sich im Louvre. Man denkt, es könnte die Armlehne eines Marmorsessels verziert haben. Zwischen Rändern von Ornament, die an assyrische Verzierung erinnern, sitzt ein Fürst zwischen zwei Dienern, deren einer einen Schlangenstab hält. Die gewundenen, auch im Abguß lesbaren Inschriften sagen uns, daß Agamemnon, sein Herold Talthybios und der Meister des hölzernen Rosses Speios gemeint sind. Weggebrochen ist vielleicht eine vor dem König stehende Rathversammlung der griechischen Fürsten. Das Relief ist sehr flach, an den Beinen der beiden Herolde kann man nicht wissen, welches Bein vor- oder zurücksteht. Die Gesichter sind ganz alterthümlich, so weit man sie aus der argen Verwitterung noch zu erkennen vermag. Zur Verdeutlichung muß auch hier die Bemalung stark mitgewirkt haben.

38. Bruchstück eines Reliefs mit einer halben Figur.

7. Wagenlenkende Frau.

Die atheniensische Schule der Bildnerei entwickelte sich inzwischen mit einem größern Streben nach Zierlichkeit. Diese beiden Stücke sind zu unsern Zeiten auf der Burg zu Athen gefunden worden und befinden sich dort im Hof der

Burgwächter im Freien beim Aufgang auf die Akropolis. Beide sind von gleichem Marmor, haben dieselbe Plattendicke und bilden Theile einer und derselben Composition. Die kleine Figur Nr. 38 ist nach dem Hute Theseus oder Hermes. Er hat einen lang vorgestreckten Spitzbart, das Gesicht ist im Schnitt orientalisches, das mandelförmige Auge noch ganz assyrisch. Der Mann steht in lebhafter Handlung, die sich aber nicht mehr mit Sicherheit deuten läßt, weil zu viel weggebrochen ist. Man hat entweder an Theseus, der zum Angriffe des Minotaurus vorschreitet, oder an Hermes gedacht, der mit lebhafter Geberde die drei Göttinnen vor das Gericht des Paris führt.

Die andere eben auf den Streit- oder Rennwagen tretende halblebensgroße Figur, deren Antlitz stark zerstoßen ist, könnte ein Jüngling sein; die seltsam aufgethürmte Frisur im Nacken wäre nicht dagegen, denn auch der Mann mit dem Spitzbart auf dem Relief Nr. 38 hat denselben Haarnoten; aber der feine Arm spricht doch für die Weiblichkeit. Man hat an die ihren Streitwagen besteigende Schlachtgöttin Athene gedacht. Frauengestalten auf Rennwagen aber, die schwerlich Athene vorstellen, kommen auch sonst, u. A. an dem einen Fries des Mausoleums von Halikarnass vor. Am merkwürdigsten ist bei beiden Stücken die Behandlung des Gewandes. Bei dem Theseus ist die ärmellose Tunika mit vielen kleinen Parallelstrichen belebt, als sähe man grobe Fäden des Gewebes, es sind aber feine Falten damit gemeint. Diese sieht man wieder am Untergewande der Wagenlenkerin, ihr Mantel aber fällt in großen massigen Zipseln herunter, welche in breite Falten gelegt und künstlich gestärkt sind. Mit ähnlicher Sorgfalt sind an den Schweifen der Rosse die Strähne der Haare durch parallele Zickzacklinien angedeutet.

39. Hermes und Aphrodite.

In diese alte Zeit gehört auch noch das halbzerstörte kleine Relief aus gebrannter Erde, das in Calabrien gefunden und ins Antiquarium zu München gekommen ist. Das Loch zum Aufhängen an einer Tempelwand beweist, daß es eine Stiftung für ein Gelübde oder ein sogenanntes Votivrelief ist. Es stellt den Hermes vor, dem Aphrodite eine Blume entgegenhält. Auf ihrem vorgestreckten Arm steht ein Amor mit ausgebreiteten Schwingen, und zwischen den beiden Hauptfiguren sieht man den Rest eines tragbaren Räucheraltars.

194—200. Zwei Seiten des Harpyien-Grabmals von Xanthos.

Lykien ist ein Land an der Südküste von Kleinasien, das als gewaltige Bergmasse halbkreisförmig in's Meer hinaustritt. Westlich und nördlich stießen die griechischen Colonien an; östlich aber lag in geringer Entfernung die Land-

schaft Kilikien, wo die große Stadt Tarsos eine assyrische Stiftung gewesen ist. In Lykien berührten sich also Einflüsse asiatischer und griechischer Kunstschulen.

Xanthos, die lykische Hauptstadt, lag am Meer, wo das Mündungsgebiet eines Bergstroms Raum zu einer Stadtgründung bot. Auf ihrem Burgfelsen wurde 1838 das Grabmonument noch aufrecht stehend gefunden, zu welchem diese Platten gehören. Im Jahr 1843 stellte man es im britischen Museum auf. Es bestand aus einem ungeheuren viereckten Steinblock von 20 Fuß Höhe, auf diesem waren oben rundum Marmortafeln befestigt, so daß sie einen kastenförmigen Sarg bildeten. Dieser Sarg wurde dann durch mehrere am Rand übereinander vortretende Marmortafeln bedeckt. Alle vier Seiten des Sargs waren mit Reliefs verziert; eine Seite aber, unter der säugenden Kuh unserer Sammlung, hatte eine viereckte Oeffnung, zu klein, um eine Leiche hineinzuschieben, aber groß genug, um Urnen in's Innere zu stellen. Es kann also ein Familiengrab gewesen sein, in welchem man nach einander die Aschenreste aller Angehörigen unterbrachte; oder es diente zum Eingießen von Todtenspenden, wie u. a. auch der Sarg des Hyakinthos zu Amyklä bei Sparta eine Thür von Erz hatte, um am Jahresfeste der Hyakinthien Trankopfer einzuschütten.

Xanthos wurde um 546 v. Chr. durch die Perser unter dem Feldherrn Harpagos erobert; die Einwohner gaben sich den Tod und verbrannten die Stadt mit ihrer Habe. Der Gedanke liegt also nahe, daß dieses Monument vor der Zerstörung vollendet worden sei, wie auch Welcker in den Zusätzen zu Otfried Müller's Archäologie annahm. Neuerlich wird dies aber bezweifelt, da der Stil, obwohl alterthümlich, eher auf den Anfang des folgenden Jahrhunderts (etwa gegen 490) hindeutet.

Von den vier Seiten der Grabkammer haben wir zwei in Abgüssen vollständig. Alle vier stellen Opfer dar, welche thronenden Gottheiten dargebracht werden. Auf der einen der hier vorhandenen sieht man drei Frauen, welche einer Göttin, die selbst eine Blume und einen Granatapfel in der Hand führt, Ei, Granatblüthe und Granatapfel darbringen, während im Rücken dieser Frauen noch eine zweite Göttin sitzt. Die erste der drei Frauen bringt keine Gabe, sie entschleiert nur ihr Antlitz, vermuthlich um das Gebet an die Göttin zu sprechen. Auf der zweiten Seite bringt ein bewaffneter Mann, unter dem linken Arm den kurzen Bogen in der Scheide tragend und die linke Hand auf seinen Schild gestützt, einem bärtigen Gotte mit Scepterstab einen Helm dar; unter dem Sessel des Gottes steht ein Bär. Die hier nicht vorhandenen Seiten enthalten die erste einen Knaben und einen Jüngling von seinem Hunde begleitet, jener bringt einem bärtigen Gott einen Hahn; die zweite endlich einen jugendlichen Gott, dem ein Jüngling eine Taube opfert.

Auf der zweiten schmälern Seite in unserer Sammlung sieht man nun aber noch rechts und links zwei merkwürdige Flügelgestalten, die auch auf der hier nicht vorhandenen Gegenseite wieder vorkommen. Es sind Frauenbilder, die unten in Vogelleiber ausgehen, so daß sie zugleich menschliche Arme und unterwärts Vogelkrallen haben. Mit allen vier Gliedern fassen sie junge Kinder, drücken sie an ihre Brüste und flattern mit ihnen davon, die eine nach rechts, die andre nach links gewendet, so daß beide nach außen fliegen. Dies sind die Harpyien, und von diesen Gestalten hat das Grabmal seinen Namen erhalten. Ursprünglich wohl Verkörperungen der reißenden Windsbraut, werden die Flügeljungfrauen in der griechischen Sage zu Todesgöttinnen. So rauben sie die Töchter des Pandareos, welche von allen Göttinnen geliebt werden, und reißen sie dem Vater nach in den Erebos: denn das blühendste Leben, was Götter und Menschen erfreut, reißt das Grab hin. Auf unserm Monument erscheinen sie aber noch in dem milden Geist des Alterthums, der den Tod nicht schrecklich bilden mochte: ihr Antlitz ist ohne herben Ausdruck, ihre Formen sind mütterlich, und sie fassen mit den menschlichen Armen die Kinder so, daß man sieht, sie wollen sie nicht schrecken noch ihnen weh thun.

Die Deutungen, welche man diesen Bildwerken gegeben hat, sind sehr verschieden, und der antiquarische Scharfsinn hat sich bis dahin verstiegen, aus den eiförmigen Vogelbürceln nichts Geringeres herauszudistilliren als — den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele! Wir wissen aus schriftlichen Quellen zu wenig über die Religion der Aegyptier, um die thronenden Gottheiten mit Sicherheit zu deuten. Die beiden Götterfrauen auf unserer Einen Seite werden aber Demeter und Persephone, die Göttin des Lebens und des Todes sein, und zwar Persephone die mit Blume und Granate. Die andere, Demeter, hält in der rechten Hand eine flache Schale, man denkt zur Aufnahme von Trankopfern. Die drei darbringenden Frauen hat man früher als die drei griechischen Jahreszeiten, die Horen erklärt. Allein die Darbringenden auf den andern Seiten sind unzweifelhaft wirkliche Menschen; die vier Kinder, welche von den geflügelten Todesgöttinnen entführt werden, scheinen einfach früh verstorbene Kinder der hier bestatteten Familie zu sein. Also sind auch unter den drei darbringenden Frauen wohl nur abgeschiedene weibliche Glieder des Hauses zu verstehen, und auf einer der hier fehlenden Platten ist sogar der treue Haushund nicht vergessen, der seinen jugendlichen Herrn begleitet. Die einzelnen geliebten Verstorbenen sind abgebildet, wie sie ihren individuellen Schutzgöttern Opfer verschiedener Art anbieten. Diese Deutung erhält die größte Wahrscheinlichkeit durch die kleine, unten ganz rechts sitzende Frauengestalt, deren Stellung tiefe Bekümmerniß ausdrückt; den Kopf in die Hände gelehnt, die Ellbogen auf den Knien, blickt sie wehklagend den geraubten Kindern nach. „Es ist die trauernde Stifterin des Monuments, das von ihr zu Ehren verstorbener Angehöriger errichtet wurde.

Daß sie sich in bescheidener Kleinheit hat darstellen lassen, ist natürlich, ähnlich wie auf griechischen Motivreliefs und in der neuern Kunst die Donatoren so oft ganz klein dargestellt werden.“*)

Der Stil dieses Bilderkreises ist sehr merkwürdig. Vieles darin ist ganz griechisch: der Harnisch des Mannes, der den Helm darbringt, gleicht genau dem des historischen Marathonkämpfers auf der Grabstele aus Attika (Nr. 45), der Helm selbst ist von gleicher Form wie bei den Aegineten; die Draperien der Frauen kommen mit der Kleidung der ebenfalls attischen Kosselenkerin (Nr. 7) überein. Die Gewänder sind fein gefältelt, die Scheweife aber in breitem Falten so stark gesteißt, daß sie sich ganz ungebrochen unter die Stuhlsitze der Göttinnen ausbreiten, als hätte eine Jase sie zurückgelegt. Persephone und eine der Harpyien haben auch eine ähnliche gewundene Haartour im Nacken, wie die attischen Männer- und Frauenköpfe. Allein daneben macht sich stärkster asiatischer Einfluß geltend. Die weiblichen Formen sind viel voller, besonders an den Brüsten, als der Grieche sie bei seinen europäisch-geistigern Modellen sah. Die gedrungene Form des Mannes mit dem Helm auf der Hand mahnt ebenfalls stärker an die fleischigen Assyrer als an die schlanken Kämpfer von Aegina. Selbst der fromme Gedanke, die Angehörigen der Familie mit religiösen Ceremonien beschäftigt zu bilden, stimmt mehr mit den so zahlreich in der Sculptur vorkommenden Opfern ägyptischer und ninivitischer Könige als mit den heitern und gemüthvollen Vorstellungen griechischer Grabmonumente. Zumal aber in Allem, was Ornament betrifft, knüpft dies Werk gleich zahlreichen griechischen Arbeiten an assyrisches Vorbild an. Die Stuhllehne der Göttin links ruht auf einer Sphinx, an dem Thron der Göttin rechts sieht man einen Widderkopf. Dieser Stuhl zeigt auch die Beschläge von Kupferplatten unter dem Sitz in Klemptnerarbeit zu Spiralen umgebogen, was an assyrischen Thronesseln sich stets wiederholt und uns den Schlüssel zur ersten Entstehung der Voluten am ionischen Capitell hergibt. Zumal überzeugend aber ist die Rücklehne dieses Stuhls, welche in einen sich zurückwendenden Entenkopf ausläuft. Diese Verzierung kommt regelmäßig bei den Bogen der Assyrer vor. Die zurückgedrehten Entenköpfe an den beiden Enden dienen da nämlich als Kerben, um die Sehne festzuhalten. Wo ein Ornament einer Nothwendigkeit dient, da ist seine ursprüngliche Heimat, nicht aber da, wo es zum Zweck unnützer, bloß spielender Verzierung nachgeahmt wird. Hier also ist ganz bestimmt ein Ornament nachzuweisen, das die lykische Kunst der ältern assyrischen Nachbarin entlehnt hat.

Der Ausdruck der Köpfe ist bei allen Figuren noch unbedeutend, die Götter scheinen zu lächeln, und Einzelheiten, z. B. die Hand, womit der thronende

*) Friederichs, Bausteine, I, 41, der diese naturgemäße Ansicht über das Monument consequent durchgeführt hat.

Gott den Scepterstab hält, sind noch schwach und ohne Verständniß. Sonst ist die Ausführung in weißem Marmor sehr fein und detaillirt. Wenn man bedenkt, daß diese Platten zweitausend dreihundert Jahre dem Spiel der Seeluft ausgesetzt waren, bleibt es wunderbar, wie die Oberflächen sich noch so wie wir sie sehen erhalten konnten. Dies war auch nur möglich, weil sie gegen das Salz in der Luft durch einen Ueberzug von Wachsfarbe geschützt waren, von welchem 1838 sogar noch Spuren erkennbar gewesen sind.

244. Büste des Perseus.

Aus dem Museum zu Madrid, leicht beschädigt. Die Nase und der größte Theil des Helms sind ergänzt. Ein behelmter Kopf von ernstem, fast schwermüthigem Ausdruck, noch etwas alterthümlich in dem Haar, sonst aber der besten Zeit, dem fünften Jahrhundert, angehörig. Man hat an einen Ares gedacht; die Aegis um die Schulter mit dem Medusenkopfe könnte vielleicht auf Perseus den Medusentödter deuten.

Alterthümlich ist endlich noch:

52. Der angebliche Kopf des Pherekydes,

über den wir unten bei den übrigen griechischen Portraitbüsten sprechen wollen.

Die Megineten.

46. 49. Herakles und Laomedon, aus dem Ostgiebel des Tempels.

47. 48. 50. Aias, Achilleus, Pallas, aus dem Westgiebel.

Im Jahr 1811 stellten englische und deutsche Archäologen mit vereinigten Mitteln Nachgrabungen in den Ruinen des Tempels der Pallas (Minerva) auf der Insel Megina an und fanden neben einer Masse von Fragmenten die Mehrzahl der Marmorstatuen auf, welche einst die beiden Giebelfelder und die beiden Giebelfirsten des Gebäudes geschmückt hatten. Die Statuen wurden zum Verkauf auf der Insel Zante ausgestellt, und im December 1812 erstand der Bildhauer Martin Wagner, der im Auftrag des Kronprinzen Ludwig von Bayern dorthin gereist, dieselben um 70000 Gulden für die Glyptothek.*) Sie wurden von mehreren Bildhauern in Rom nach Thorwaldsen's Modellen zusammengesetzt und ergänzt und dann in München aufgestellt. „Alle Kenner stimmten

*) Ueber Wagner's wegen des Kriegs und der Kaperschiffe gefährliche Reise, den lang sich verzögernden Ankauf und den Transport der Statuen berichtet ausführlich und anziehend, nach Wagner's Briefen, Ulrich's in seinem Werkchen über die Glyptothek. München, 1867.

darin überein, daß noch keine Restauration auf diesen Grad der Vollkommenheit sei gebracht worden." Die angelegten Theile ließ Thormaldsen zum Theil mit rauhen Oberflächen wie verwittert ausführen, so daß in den Gypsabgüssen das Neue von dem Alten sich nicht unterscheiden läßt.

Die Insel Aegina, im Angesichte von Athen und von Salamis liegend, hatte in den Perserkriegen sich sehr ausgezeichnet. Nächst Athen und Korinth stellten die Aegineten zur Schlacht bei Salamis von allen griechischen Staaten das stärkste Geschwader, und in dieser Schlacht gewannen sie vor allen Hellenen den Preis der Tapferkeit. Wahrscheinlich zur Erinnerung an den großen Seesieg erbauten sie dann der Schutzgöttin Pallas den Tempel, dessen Säulen mit ihrem Gebälk noch aufrecht stehen, und die Bilderwerke von den beiden Giebeln deuteten symbolisch auf die Bezwingung der persischen Armada hin. Die Griechen fürchteten den Zorn der Götter, wenn der Mensch im Stolz auf seine Erfolge sich überhöbe, und so wollte man wohl den eignen Triumph über die Asiaten nicht in Marmor verherrlichen. Nur ging eine Sage, daß alte äginetische Stammeshelden als Geister bei Salamis mitgekämpft hätten, und da diese Helden, Telamon und sein Sohn Aias, einst im Fleisch ebenfalls Asiaten besiegt hatten, stellte man lieber ihre Thaten in die Giebel, nämlich des Telamon Feldzug mit Herakles gegen Laomedon von Troja, und den spätern Zug des Aias gegen Troja, wo der große Sohn des Telamon „gleich einem Thurm“ im Kampfgewühl gestanden und mehr als einmal der Retter der Griechen geworden war. In den Ostgiebel kam Telamon's, in den Westgiebel des Aias Heldenthum zu stehen.

Fünfundzwanzig Jahre nach der Schlacht bei Salamis (455 v. Chr.) wurde aber die Insel von ihren Nachbarn, den Atheniensern, erobert, und die Eroberung endete später mit der Vertreibung der Einwohner. Nach diesem Unglück dürfte die Aufstellung der Statuen nicht mehr angelegt werden, sie fallen also in die fünfundzwanzig Jahre nach 480. Hiermit stimmt auch der Stil, der sie auf eine Stufe unmittelbar vor dem höchsten Ausreifen der Kunst durch Phidias verweist.

Auf Aegina blühte bis zur Zeit der Perserkriege eine berühmte Bildhauerschule, welche besonders im Erzguß sich auszeichnete und durch einen besondern Stil von den Schulen des übrigen Hellas sich unterschied. Die Figuren sollen magerer gewesen sein als bei der attischen Schule: das stimmt zu unsern Statuen. Diese sind zwar in Marmor ausgeführt, aber in der Schärfe des Körperlichen und der Ausführung der Haare lassen die des Westgiebels noch sehr wohl erkennen, daß ihre Meister von der Übung des Erzgusses herkamen. Die des Ostgiebels sind freier in der Behandlung und haben mehr Ausdruck in den Gesichtern; auch sind sie um ein Weniges größer. Beide gehören Einer Zeit und Schule an, aber die gegen Westen schreibt man einem Meister zu, der noch alterthümlicher war und aus einer Schule von Erzgießern hervorging. Zwei

Namen berühmter Künstler sind uns aus der äginetischen Schule bekannt: an den ältern von beiden, Kallon, möchte man bei der Westgruppe, an den jüngern Onatas, von dem wir wissen, daß er im Stil schon freier war, bei der Ostgruppe denken.*)

In den Köpfen der Westgruppe tritt uns ein merkwürdiger Gegensatz zu den christlichen Werken des Mittelalters entgegen. Das Körperliche ist in der kölnischen und zum Theil auch in der flandrischen Malerschule des fünfzehnten Jahrhunderts noch nicht gut verstanden, die Bewegungen sind unlebendig, die Anatomie schwach; aber auf jedem Bilde findet man schöne Köpfe voll tiefen Ausdrucks. Diese Aegineten dagegen sind in Darstellung des Nackten schon so vortrefflich, daß sie ein sehr genaues Studium der Natur verrathen; aber im Ausdruck der Gefühle sind sie schwach: bei Angreifenden und Sterbenden, bei der Göttin wie bei den menschlichen Helden zeigt sich ein stehendes Lächeln. Man erkennt den tiefen Unterschied im Streben: der heidnische Künstler ging zuerst auf vollkommene Darstellung des Leiblichen, der christliche auf kraftvollen Ausdruck des Seelenlebens aus.

Die beiden Gruppen müssen sich in merkwürdiger Weise entsprochen haben, denn es kommen die gleichen Figuren auf beiden Seiten vor. In der Mitte stand jedesmal die Göttin Pallas, gewaffnet, als Helferin der Hellenen, wie sie stets in der Ilias des Homer auftritt; am linken Arm hielt sie den Schild gegen die Asiaten. Zu ihren Füßen lag ein schwerverwundeter Grieche; ein troischer Jüngling bückte sich von der Gegenseite herab, um ihn bei den Füßen zu greifen und auf die feindliche Seite hinüber zu reißen. Ihn unterstützten erst ein stehender Speerkämpfer, zum Angriff heranschreitend; dann kam ein Speerträger am Boden knieend; hierauf ein knieender Bogenschütz, endlich im Eck des Giebels ein hingestreckter Verwundeter. Gerade so folgten sich auf der Seite der Griechen ein stehender und ein knieender Speerkämpfer, ein knieender Bogenschütz und eine liegende Figur.***) So drängte sich im Centrum die am meisten gefüllte und aufgeregteste Gruppe zusammen, und vom Helm der stehenden Pallas fiel die Linie, dem Zug des Giebeldreiecks folgend, durch die stehenden und knieenden Kämpfer abwärts, bis die liegende Figur das scharfe Eck des Feldes einnahm und das Giebeldreieck in dessen spitzem Auslauf füllte.

*) Brunn, über das Alter der äginetischen Bildwerke. München, 1867.

**) In München sind die Originale so aufgestellt, daß auf jeder Seite, vor der Göttin abwärts, erst der stehende Krieger, dann der Bogenschütz, dann erst der knieende Krieger kommt. Dieß scheint falsch: der Bogenschütz gehört schon seiner Waffe nach ins dritte Treffen, während aus dieser Entfernung die knieenden Speerkämpfer keinen Stoß mehr führen könnten. Diese geistreiche Aenderung hat Friederichs (Bausteine, S. 50 f.) vorgeschlagen, und Brunn in dem neuen Katalog der Glyptothek tritt ihm bei.

Vom Westgiebel haben wir hier erstens den Gefallenen in der Mitte (Nr. 48), um dessen Leiche sich der Kampf dreht. Es scheint Achilleus gemeint, nachdem Paris ihn mit dem Pfeil verwundet hat; man sieht auch im Original den Paris, mit hoher phrygischer Mütze und den Bogen wieder spannend, auf der Gegenseite knien. An dem Achilleus sind bloß kleine Stücke ergänzt, der Kopf ist alt. Um die Stirn liegen die Haare in Schneckengedreht und von einem Bande umgeben, das unter dem zurückgeschobenen Helm sichtbar bleibt. Die Figur ist sehr schön gearbeitet, aber im Gesicht drückt sich auch nicht der leiseste Schmerz der Wunde aus. Zweitens, als Vorkämpfer der Hellenen, Aias der Telamonier (Nr. 47), mit gehobenem Speer in den Kampf stürmend. Hier ist der Kopf ergänzt, genau nach dem erhaltenen Kopf und Helm des Achilleus (Nr. 158); er wird aber, dem männlichen Charakter des Helden gemäß, bärtig gewesen sein. Unter der linken Schulter betrachte man die schöne kraftvolle Zeichnung der Muskeln, wie sie sich über die Rippen legen: diese Partie ist alt. Die Ergänzungen am Körper, z. B. die rechte Schulter mit den Rippen und der halbe Unterschenkel des rechten Fußes, sind so wunderbar im Stile der Originale gehalten, daß man im Gyps sie unmöglich entdecken könnte.*)

Drittens die Göttin, ganz ruhig, nicht selbst mitkämpfend. Diese Figur ist ganz vortrefflich erhalten, außer Kleinigkeiten an Kleid und Waffen sind nur die Nase, drei Finger der linken und die ganze rechte Hand neu; die sehr glatt polirte Oberhaut des Marmors ist weder verwittert noch zerstoßen. Sie stand mehr im Hintergrund des Giebels und war also dem Regenschlag weniger ausgesetzt, als die kämpfenden Helden. Sie allein ist über Lebensgröße, fast 6 Fuß hoch; die menschlichen Figuren erreichen meist nicht fünf Fuß, und müssen in der Höhe, wo sie standen, noch kleiner ausgesehen haben. Während Antlitz und Brust ganz von vorn sich zeigen, stehen beide Füße (wie auf den Metopen von Selinus, Nr. 22. 23) ganz nach der Seite gewendet, und zwar gegen die Troer hin, um die Göttin als Vorkämpferin im Vorschritt auf die Feinde der Griechen hinstellen. In der rechten Hand hält sie die Lanze, vielleicht so, daß sie damit an den Schild schlug, um zum Kampfe anzufeuern. Auf dem Haupt trägt sie den knapp anliegenden Helm, um dessen Rand man kleine Bohrlöcher bemerkt; in diesen saßen bronzene Nägel, um Schwerthiebe vom Auge abzuhalten. Die breite Brust ist von der ledernen Aegis geschirmt, diese war mit Schuppen bemalt, die man im Original über der rechten Brust noch ganz deutlich erkennt. Am Rande der Aegis sieht man Spizen, in ihnen stecken jetzt noch Bleidrähte, mittelst deren metallene Quasten oder Schlangenköpfchen angeheftet waren. Auf

*) Thorwaldsen selbst, um die von ihm herrührenden Stücke der Aegineten befragt, soll gesagt haben: „Ich erinnere mich ihrer nicht mehr, und sehen kann ich sie nicht.“ Friedrichs, Bausteine, S. 46.

der Mitte der Brust sind wieder zwei Bohrlöcher, hier war der bronzene Medusenkopf aufgesetzt. Unter der Aegis trägt sie den langen, bis auf die Knöchel fallenden Mantel, darunter noch, wie man am rechten Arm sieht, ein feingefaltetes Unterkleid. Die Griechinnen trugen damals Kleider von starkem Zeug, und diese wurden beim Waschen mit Wassererde gesteift, wie wir Männerhemden vor der Brust in Falten legen und stärken. Diese gestärkten Falten blieben auch beim Tragen des Gewandes in ihrer Ordnung, und ihre wie geplätteten Massen hängen vorn von der Brust der Göttin herab. Auch die alten hölzernen Tempelstatuen wurden mit Gewändern von wirklichem Zeug bekleidet, und diese werden ebenso gesteift worden sein; einem solchen Tempelkleid kann diese Draperie entnommen sein. Besonders ungeschickt, ja geradezu häßlich macht sich dieser steife Stoff, wenn man unsere Figur vom Rücken betrachtet. Erst ein Menschenalter später hatten die Frauen diese steife Tracht aufgegeben, und auch die Sculptur konnte nun die schönen frei herabwallenden Gewänder nachbilden, unter welchen man die Bewegung der Gestalt so deutlich erkennt. Man sieht diesen Fortschritt der Sitte zum Schöneren, wenn man diese unsre Pallas mit den nur wenig spätern Gewandfiguren vom Parthenon (Nr. 104) vergleicht. Auch an den Haaren der Göttin erkennt man noch eine der künstlichen Frisuren, wie sie zur Zeit der Perserkriege bei Frauen wie bei Männern noch Mode waren. Die Ohrläppchen sind durchbohrt und trugen Ohrgehänge: dieser entsetzlichen Barbarei der Körperschändung hat die weibliche Eitelkeit bis in die römische Zeit — und bis zu uns herab — sich nicht entledigen wollen, ungeachtet Griechin und moderne Europäerin den Nasenring der Orientalin abscheulich finden.

Von den schönen Statuen des Ostgiebels konnten nur fünf restaurirt werden, und von diesen haben wir zwei.

Erstens der zu den Füßen der Pallas niedergefunkene und schwer verwundete Krieger (Nr. 49), den man für Dikles, einen Waffengefährten des Herakles auf dem Zuge gegen Laomedon, hält. Laomedon erlegte ihn, als er die Schiffe des Herakles gegen die Troer vertheidigte. Der kraftvolle Krieger ist rücklings gestürzt, sucht aber mit dem Schwert noch gegen den Feind sich zu decken. Unter der rechten Brust und dem linken Arm sieht man zwei Wunden. Ergänzt sind der Kopf, der rechte Arm von der Achsel an, der linke Borderarm, das rechte Bein ganz und das linke Bein unter dem Knie; ebenso der Schild.*) Das linke Knie ist alt, danach hat die Ergänzung ihm Beinschienen gegeben,

*) Die Richtigkeit der Ergänzung wird in diesem Fall stark bezweifelt. Aus der Verwitterung des Marmors glaubt man schließen zu können, daß die Figur mit den Füßen nach der Pallas zu und mit dem Kopf nach links lag, wie der gefallene Krieger der Westseite (Nr. 48), daß sie sich also auf den rechten, nicht auf den linken Arm stützte. Brunn, neuer Katalog der Glyptothek, S. 76.

welche von Leder sein müssen, denn wären sie von Metall, so hätte der Krieger wegen der sich überlegenden Ränder an den Knien nicht aufrecht stehen können.*) Diese Figur ist lebensgroß, kraftvoll gebildet und von schöner Arbeit; merkwürdig scharf sind die Muskeln des linken Oberarms. Alle neuen Theile sind auf der Oberfläche rauh belassen, so daß sie den verwitterten alten Theilen vollkommen gleichen und im Gyps man sie nicht unterscheiden kann.

Zweitens haben wir vom Ostgipfel den Herakles, der auf ein Knie gestützt die Sehne des Bogens anzieht. Den Bogen gab ihm die ältere Kunst als Hauptwaffe, wie die spätere ihm die Keule gab. Die beim Original ergänzte Nasenspitze fehlt unserm Abguß, was das Angesicht entstellt. Der rechte Vorderarm ist ergänzt, aber genau nach einem Fragment vom Arm eines andern Bogenschützen, so daß das charakteristische Fassen von Pfeil und Sehne mit den Fingern ganz beibehalten ist. Sonst ist neu die linke Hand, das linke Bein vom Knie an und der rechte Fuß halb. Es ist eine kurze gedrungene Gestalt, ganz für Herakles passend, den ja vor Allem die Ausdauer charakterisirt: das Gesicht ist ruhig aber fest auf das Ziel des Schusses gerichtet. Auf dem Haupte trägt er als Helm den Kopf des Löwen, man sieht dessen Zähne über dem krausen Haar des Helden. Die Tracht ist ein enger lederner Panzer, unter der rechten Achsel zugeschnürt, an dessen unterm Ende breite Lederstreifen (oder Metallplatten) zum Schutz der Hüfte herabhängen. Dies ist ähnlich am Aristion (Nr. 45) und an dem Gewaffneten auf dem lykischen Harpynienmonument (Nr. 194—200). Da aber die Ränder dieses Panzers die Haut reiben würden, liegt unter ihm ein Hemd von feinem Stoff, das am Oberarm und auf den Schenkeln hervortritt. An der linken Seite trug er den Röcher, mehrere eingemeißelte Vertiefungen zeigen, daß auch sonst noch Waffenstücke angefügt waren.

In ihrer ursprünglichen Vollständigkeit waren die Figuren weit reicher ausgestattet. Lanzen, Schwerter, Wehrgehänge, Bogen waren von Metall eingesetzt, wie zahlreiche Bohrlöcher beweisen. An einigen Figuren, z. B. den beiden Statuen der Göttin, war im Nacken eine große Haartour von Bronze angefügt. In einigen der Löcher stecken noch Metallstifte, die zur Befestigung solcher Zusätze gedient haben. Dann trat starke Bemalung hinzu, was sich an Waffenstücken und Augäpfeln noch beweisen läßt. Auch die Bänder, welche die Sandalen der Pallas an den Fuß schnürten, müssen aufgemalt gewesen sein, denn von einer Andeutung durch Sculptur sieht man keine Spur. Hieraus erklärt sich wohl auch, warum man die Schilde nicht aus Erz machte, wo sie hätten dünner und leichter werden können. Sie waren an den Innenseiten

*) Auch am linken Knie ist übrigens dieser Ueber Schlag der Beinschiene modern.

roth, und außen werden Wappenthiere aufgemalt gewesen sein, an welchen man die Helden unterschied. Wirklich zeigt ein Schild in München noch Spuren, daß solch ein Wappenbild in flachem Relief angedeutet war. Diese Bemalung hätte sich auf dem dunklen Erz nicht so leicht anbringen lassen.

Die technische Behandlung dieser Figuren ist ausgezeichnet, das körperliche Leben zeigt das genaueste Studium der Natur. Selbst die Hauptadern sind bei den besten dieser Arbeiten bereits angegeben. Besonders fein sind die Partien um die Knöchel am Ansatz des Fußes, wo sich in der eleganten Zeichnung der Knochen der Einfluß der feinen griechischen Race verräth. Die Aegineten stehen nur noch Eine Stufe unter der Vollendung der griechischen Kunst; auf der soliden Grundlage dieses tüchtigen Naturalismus konnte sich mit Sicherheit des Phidias idealere Auffassung der Menschengestalt aufbauen.

Schlangenkopf vom Weihgeschenk des Pausanias.

An den Schluß der Bildnerei älteren Stils, gleich nach den Perserkriegen, stellen wir noch das kleine Bruchstück eines Werkes, welches wenigstens historisch merkwürdig ist.

Nach der Schlacht bei Plataä weihte Pausanias, der siegreiche Feldherr, aus der Beute dem Apollo nach Delphi einen goldnen Dreifuß, der auf einer von drei Schlangen umwundenen ehernen Säule stand. Er hatte in seinem Stolz den eigenen Namen auf den Fuß der Säule gesetzt, aber die hellenischen Eidgenossen ließen ihn hernach tilgen und setzten dafür die Namen der Städte, die bei Plataä mitgekämpft hatten. Das Untergestell entführte Constantin von Delphi zum Schmuck seiner neuen Hauptstadt und stellte es auf dem Boderamushof (dem Hippodrom) zu Konstantinopel auf. Während des Krimkrieges (im Jahr 1856) wurde der Fußboden um die Säule aufgegraben, und wirklich fanden sich jetzt die alten Inschriften der Städte. Die drei Schlangen ringeln sich aufwärts um die Säule, die oben den Ring des Dreifußes stützte, und ihre Köpfe haben entweder die drei Beine des Geräthes getragen, oder sind, als bewachten sie dasselbe, zwischen diesen Beinen hervorgereckt gewesen. Ein Stück von einem der drei Köpfe hat sich in der türkischen Waffensammlung zu Constantinopel erhalten: man sieht den Abguß in dem Glasschrank der innersten Abtheilung unserer Sammlung.

III. Die Höhe der griechischen Bildnerei.

Das Ausreifen der Kunst knüpft sich an die Werkstatt des Ageladas zu Argos im Peloponnes, eines Meisters, von dem keine beglaubigten Werke in Copien mehr übrig sind. In seinem Atelier wurden als Schüler Myron,

Polyklet und Phidias ausgebildet, drei in Tendenz und Technik sehr verschiedene Meister, in deren Schöpfungen aber das Alterthum einstimmig die beginnende höchste Blüthe der Kunst erblickte.

85. Der Diskuswerfer des Myron.

Myron, aus Eleutherä in Böotien gebürtig, aber in Athen arbeitend, scheint unter diesen der älteste gewesen zu sein. Die späteren römischen Kunstkenner fanden an seinen Werken das Haar noch nicht vollkommen, sonst aber wurden diese in dem kaiserlichen Rom noch sehr hoch geschätzt. Nach einer (freilich späten) Nachricht soll der Künstler in Armuth gestorben sein, was sich denken ließe, da er sich stets neue und immer die schwersten Aufgaben vorsetzte. Wenn er sich selbst den Gegenstand wählte, so griff er nicht zu Figuren von idealer Schönheit, wie er denn fast gar keine Göttinnen gebildet hat, sondern er strebte nach der schärfsten Naturtreue und zwar in einem bestimmten höchst lebensvollen Act, in den er seine Figuren stellte. So mußte er selbst die Ehrenstatue eines olympischen Siegers aufzufassen. Der Lacedämonier Ladas hatte zu Olympia im Dauerlaufe gesiegt, aber in Folge der übergroßen Anstrengung starb er bald darauf. Diesen stellte Myron in der höchsten Anspannung des gestreckten Laufes dar: er schien, sagt ein antikes Sinngedicht, vom Postament springen zu wollen, um den Kranz zu ergreifen; die Weichen waren vom schweren Ausathmen hohl, das Leben schien nur noch auf den Lippen zu schweben. Im Museum des Lateran sieht man einen Satyr, welcher der Athene nachgeschlichen ist, um sie auf den neuerfundenen Flöten spielen zu hören. Die Göttin hat aber eben die Flöten heftig geworfen, weil sie beim Musiciren häßliche Pausbäder bekommt; der Satyr erschrickt, aber die Flöten möchte er aufheben und für sich behalten, das Gesicht ist komisch, die Augenbrauen in Verwunderung heraufgezogen, der Körper steht ganz stramm angespannt auf den Fußspitzen.*) Myron hatte auch eine trunkne alte Frau gemacht, wovon vielleicht eine Nachbildung auf dem Capitol sich erhalten hat: das früheste uns bekannte Genrebild des Alterthums. Ueberall also ein momentaner Act, beseelt durch das stärkste physische Leben, aber ohne tiefen Eindruck des Geistes. Darum gelangen ihm auch Thiere so gut: sein allerberühmtestes Werk war eine brüllende Kuh, so naturtreu, daß man das Bild mit der Wirklichkeit verwechselte. Für diese scharfe Ausbildung des Einzelnen paßte Erz besser als Marmor, und wirklich hat Myron, wie er die kleineren Ornamente in Silber ciselirte, die größeren Sachen fast ausschließlich in Erz gearbeitet.

*) Bendorf und Schöne, die antiken Bildwerke des Lateranischen Museums, Nr. 225, wo die Ähnlichkeit dieser Statue mit Myrons Richtung zwar festgehalten, der Satyr aber vielmehr als tanzend aufgefaßt wird.

Eine ganz ähnliche Aufgabe des Momentanen stellte sich der Künstler wieder in seinem Diskobolos oder Scheibenwerfer, den schon das Alterthum sehr bewunderte. Wenigstens 10 Wiederholungen in Marmor, ganz oder in Fragmenten, haben sich erhalten, dann eine kleine in Bronze (s. unten); auch auf Reliefs und geschnittenen Steinen kommt er vor. Das Original war von Erz, und schon dies ist Beweis, daß die lebensgroßen Marmorstatuen alle nur Wiederholungen sind; eine derselben, jetzt im Vatican, trägt übrigens auf dem Baumstamm den, wie es scheint, im Alterthum eingemeißelten Namen des Myron. Die schönste aller Wiederholungen ist die im Palast Massimo zu Rom, welche 1781 in der Villa Palombara auf dem Esquilin gefunden wurde: sie ist fast ganz unverfehrt, „ein Höchstes in seiner Art“. *) Unsere Copie, ebenfalls sehr gut, ist im britischen Museum und wurde 1791 in Hadrians Villa bei Tivoli gefunden. Die Figur war zerbrochen, bedurfte aber nur weniger Ergänzungen. Der Kopf ist antik, hat aber ursprünglich vielleicht nicht zu dieser Statue gehört; auf alle Fälle ist der Hals falsch restaurirt, denn an dem Exemplar im Palast Massimo, wo der Kopf nie abgebrochen war, sowie an der Erzstatuette in München (s. unten), geht der Kopf nach oben, dem gewaltig ausholenden Schwunge des rechten Armes folgend, wodurch viel mehr Leben hineinkommt.

Ein nackter Athlet, eher Mann als Jüngling, ist im Begriff die schwere metallne Wurfscheibe mit der rechten zum Wurf zurückgeschwungenen Hand abzuerschleudern. Dadurch kommt die ganze Last des Körpers auf das rechte etwas gekrümmte Bein zu liegen, die scharf markirten Knöchel der Beine krümmen sich, als wollten sie in den Boden sich festkrallen. Während so Arm und Bein der rechten Seite in mächtigster Spannung sich befinden, bleiben der linke Arm und das linke Bein schlaff, der Fuß schleppt nach, aber nur für diesen einen Augenblick, denn auf diesen linken Fuß wird die Gestalt springen, sobald der Diskus fortsaust, um diesem einige Schritte nachzulaufen oder sich mit schneller Federkraft hoch aufzurichten. Diesen schlagenden Contrast der gespannten und der unthätigen Hälfte des Körpers bewunderte schon das Alterthum. **) Denke man sich nun den Baumstamm weg, der bei dem ursprünglichen dünnen Erzguß nicht zur Seitenstütze eines schweren Oberkörpers nöthig war, und man wird ahnen, mit welcher Macht des physischen Lebens dies wunderbare Werk den Beschauer ergriff.

*) Welcker, alte Denkmäler I, 417: „Der Myronische Diskuswerfer“.

**) Quintilian (Redekunst II, 13): „Was ist wohl so verrenkt und doch so vollkommen und so vortrefflich gearbeitet als Myrons Scheibenwerfer? Wer das als unnatürlich tadeln wollte, würde nur seine Unwissenheit verrathen, denn gerade das Neue dieser Darstellung einer Attitude macht das Werk so bewundert und geschätzt.“

Statuette des Scheibenwerfers.

Besser als die große Statue zeigt uns die Haltung des Kopfes am Diskobolos die etwa einen Fuß hohe Erzstatuette, deren Abguß im Glashranke unserer innersten Abtheilung steht. Sie befindet sich im Münchner Antiquarium, welches jetzt in dem früheren Kunst- und Industriegebäude (gegenüber der Glyptothek) sehr schön aufgestellt ist. Die Statuette ist durch Kurfürst Karl Theodor in die Sammlung gekommen und sicher antik. Nur der Stützfuß mit dem Piedestal ist modern. Die Figur war schon über dem Knöchel abgebrochen; daher die Haltung etwas anders mag gewesen sein. Der Rücken hat eine gewaltsame Verletzung, ist aber recht gut gearbeitet. Am meisten frappirt der schwere Kopf, das Gesicht ist das eines ältern Mannes und gar nicht schön. Vermuthlich das Porträt eines berufenen Scheibenwerfers aus spät-griechischer oder römischer Zeit, dem der Künstler ein Compliment machte, indem er ihn in der Attitude des berühmten Myronischen abbildete.

2. Der Dornzieher vom Capitol.

In welche Zeit und Schule dieß reizende und schon seit Jahrhunderten berühmte Knabenbild gehört, ist nicht entschieden. Es ist ein jugendlicher Wettläufer, aber nach dem Siege, wie der „betende Knabe“ (Nr. 144) vor dem Siege dargestellt ist. Er hat im Laufen sich einen Dorn oder eine Scherbe in den Fuß getreten, aber er hat, dem Schmerz trogend, das Ziel dennoch als der Erste erreicht. Jetzt erst gönnt er sich Zeit den Dorn herauszuziehen und blickt scharf und angestrengt auf die Fußsohle, um ihn zu finden und zu fassen. Dieß mag auf einem wirklichen Vorfall bei irgend einem Wettlaufe von Knaben beruhen: der Künstler, wenn er die Ehrenstatue zu machen hatte, konnte ja nichts besseres thun, als dieß anziehende Motiv aus der Realität beibehalten. Der Guß ist in technischer Hinsicht sehr schön und künstlich: der Felsen ist aus Einem Stück mit der Figur gegossen. *) Dieser Knabe, etwa 1 bis 2 Jahr jünger als der betende, gehört unzweifelhaft in Vergleich mit diesem einer ältern Kunstweise an. Der Kopf ist bedeutend stärker, Brust und Rücken im Verhältniß breiter; die Falten auf dem Bauche sind merkwürdig scharf, kommen aber bei Knaben dieses Alters gerade so in der Natur vor. Besonders entscheidend dürfte das Haar sein; seine langen Locken sind so geordnet, daß sie sich bei der Neigung

*) Es wäre interessant einmal zu untersuchen, ob der Dornzieher auf dem Capitol und der betende Knabe in Berlin im Erz dieselbe Mischung zeigen. Myron brauchte äginetisches, Polyklet delisches Erz, und Lysipp dürfte darin dem letztern gefolgt sein, da er dessen Schulpraxis erneuerte.

des Kopfes in dieser Lage gar nicht halten könnten, sondern vornüber fallen müßten. Der Künstler hat also gegen die Natur gehandelt, aber aus künstlerischer Absicht; er wollte den ernstesten Knabekopf mit dem gespannten Hinblick auf die Wunde nicht durch die Locken zerschneiden. Dieß paßt nicht mehr in die Zeit des Pheidias, welche der Natur entschiedener folgte, als die ältern Schulen. Es ist in dem Werke sogar Manches, was an die Nachrichten erinnert, welche uns die alten Schriftsteller vom Stil des Myron geben. Zuerst das Momentane der Stellung und Bewegung mit der naiven, aber sichern Kenntniß der Anatomie; dann daß die zwei Seiten des Körpers wieder etwas gewaltsam in ganz verschiedene Action gebracht sind. Ferner das Haar, da von Myron ausdrücklich gesagt wird, er habe es noch nicht ganz naturgemäß gebildet, daneben aber die große Lebendigkeit der Handlung.

Ein Porträt und einen Sieger im Wettlauf scheint es ungezweifelt vorzustellen. Man hat wohl gesagt, es sei nichts als ein Genrebildchen, dergleichen in der späteren griechischen Bildnerei manche vorkommen. Aber man braucht nur den gegenüberstehenden netten Knaben mit der Gans anzusehen, so erkennt man den Unterschied. Dieser ist wirklich ein Genrebild, der Dornzieher ist es nicht. Der Knabe mit der Gans ist Nachbildung eines trefflichen und berühmten Werkes aus der Zeit nach Alexander, der kleine dicke Kerl schwißt vor Anstrengung, vom Haar legen ein paar Zöpfchen sich so fest an Stirn und Augenhöhle, daß man meint, es müßten Schweißtröpfchen an ihrer Spitze sich bilden. Hier also im Haar stärkster Naturalismus, während der Dornzieher, auf solche Finessen noch nicht ausgehend, die Locken so geordnet hat, wie sie nach raschem Wettlauf sich nimmermehr hätten schwebend erhalten können.

Phidias.

Von den drei großen Schülern des Ageladas war vermuthlich der jüngste der Athenienser Phidias, welchen in der Richtung auf das Erhabene das Alterthum einstimmig für den ersten seiner bildenden Künstler anerkannt hat. Er streifte die letzte Härte und Unbeholfenheit des alten Stils ab, aber er behielt von diesem Stil den Ernst und steigerte in Darstellung der höchsten und würdevollsten Götter des Olymps die Kunst zur vollen Schönheit des Ideals. Das Glück trat seinem Genius zur Seite: seine Zeit und sein Staat stellten ihm Aufgaben, wie er allein vor allen Andern sie zu lösen begabt war.

Nachdem Athen in den ersten Jahrzehnten nach seiner doppelten Zerstörung durch die Perser nothdürftig wieder aufgebaut worden, beschloß Perikles, der den Staat mehr durch Geist und Beredsamkeit als durch amtliche Stellung beherrschte, einen großen Theil der bedeutenden Einkünfte der athenischen Bundesgenossenschaft auf die Verherrlichung der Bundeshauptstadt durch Baukunst,

Sculptur und Malerei zu verwenden. Die oberste Leitung dieser öffentlichen Werke legte er in die Hand seines Freundes Phidias, der schon seit dem Ende der Perserkriege ein geachteter Künstler war, denn bereits unter Kimon's Verwaltung, kurz nach Salamis, hatte man ihm die atheniensischen Weihgeschenke für Delphi zur Erinnerung an die Marathonschlacht aufgetragen.

Die Hauptaufgabe der Kunst und des Kunsthandwerks war unter Perikles der Neubau und die Ausschmückung des Parthenon, an der Stelle des ältern Pallastempels auf der Burg zu Athen, den die Perser zerstört hatten. Eine ganze Armee von Künstlern arbeitete hier unter Phidias; sogar die beiden ruhmvollen Baumeister Iktinos und Kallikrates standen unter seiner künstlerischen Leitung. Er selbst machte die colossale Statue der jungfräulichen Athene (Parthenos) für das innerste Heiligthum. Sie war von Gold und Elfenbein, und an Gold allein wurden ihm 40 Talente (62870 Thaler, 232619 Franken) hergegeben. Er war damals schon bejahrt; auf dem Schilde der Parthenos, welche an den großen Panathenäen d. J. 438 fertig aufgestellt wurde, hatte er sich selbst als „kahlköpfigen Alten“ abgebildet. Die Marmorwerke am Parthenon hat er wohl zum Theil gezeichnet, doch gewiß nicht mit eigener Hand vollendet: bei dieser Aufgabe zog er sich die großen Schüler heran, die ihn hernach auch bei seinen Aufgaben im Peloponnes unterstützten.

Es scheint, daß nach Vollendung jener Statuen die Feinde des Perikles gegen Phidias, als dessen Freund, den Prozeß anhängig machten, als habe er bei der Arbeit Gold unterschlagen; als er dieß durch Wägen des abnehmbaren Goldgewandes widerlegte, sollen sie ihn der Beleidigung der Götter angeklagt haben, weil er sein eigenes Bild und das des Perikles auf dem Schild der Göttin angebracht habe. Er sei dann verbannt worden oder aus dem Gefängniß nach Elis entflohen, wo er nicht nur bei der damaligen Stimmung der Peloponnesier gegen Athen Schutz fand, sondern auch den Auftrag erhielt für den ebenfalls neuen Tempel zu Olympia die Gold- und Elfenbeinstatue des Olympischen Zeus zu arbeiten. Man erbaute ihm dort auf Staatskosten eine Werkstatt, die noch in römischer Zeit den Reisenden gezeigt ward; er durfte seinen Namen unter das Bild seines Zeus setzen, und das Ehrenamt der Bewahrung und Reinigung dieses Bildes erhielten auf ewige Zeiten seine Nachkommen. Daß er zu Athen im Gefängniß gestorben, ist demnach unwahrscheinlich. *)

216. Das Modell der Akropolis in Athen.

Das von Professor von der Launiz in Frankfurt angefertigte sehr genaue Modell des atheniensischen Burgfelsens zeigt an der Westseite den großen Ausgang durch die Trümmer der Propyläen, am Fuß der Südseite das große

*) Sauppe, der Tod des Phidias, Göttinger Nachrichten 1867, S. 173.

Theater des Dionysos und das kleinere Odeon des Herodes Atticus. Einige natürliche Grotten im Felsen dienten als besondere Cultstätten und Heiligthümer. Um den Burgfelsen, den ursprünglichen Sitz der atheniensischen Gemeinde und, des Königs, legte sich später in der Ebne die Stadt Athen radförmig herum während die Felsplatte, selbst mit hohen Mauern umgeben, in ein nur den Göttern zur Wohnung erlaubtes Staatsgrundstück sich verwandelte. Die Höhe ist mäßig, die oberste Platte des Untergestells, aus der die Säulen des Parthenon emporsteigen, liegt 450 Fuß über dem Meere. In dem großen Brand von 480 vor Christus wurde alles von vorhandenen Gebäuden durch die Perser vertilgt; seit der Schlacht bei Plataä aber (479) begannen unter Kimon und Perikles die prachtvollen Neubauten. Die Akropolis hatte ihre Bedeutung als Citadelle verloren, seit die großen Mauern fertig waren, welche Stadt und Hafen in Eine Befestigung einschlossen. Das Eingangsthor zu dem alten Burgfelsen wurde also nicht mehr im Sinne einer Festung, sondern als Prachtthor mit Säulenvorhallen und 5 Thüren aufgebaut. Dieses, die berühmten Propyläen, war 432 v. Chr. fertig. Neben dem Thore erscheint ein hoher viereckter Thurm, welcher dem Mittelalter angehört; der kleinere Bau links vor den Pforten war die Gemäldehalle (Pinakothek). Rechts sieht man einen erhöhten Vorsprung, der jetzt wieder das neu aufgebaute Tempelchen der Athene als Siegesgöttin trägt. Auf der Felsplatte selbst, gleich hinter den Propyläen, erkennt man eine abgeglättete Stelle; hier stand die colossale, ohne die Basis 60 Fuß hohe Athene Promachos des Phidias von Erz, deren Helmbusch und Lanzenspitze der Schiffer schon erblickte, wenn er von den Inseln des Archipelagos heimkehrend Sunion umfuhr. Links hinter den Propyläen sind die Reste vom Tempel der Athene Polias und des Erechtheus, mit der berühmten Karyatidenhalle (Nr. 21 unserer Sammlung ist eine der Karyatiden). Im Centrum des ganzen Burgfelsens erhebt sich endlich der in der Mitte durch die venezianische Bombe von 1687 gesprengte Prachtbau des Parthenon, den Perikles als Schatzhaus zur Niederlegung des Staatsschatzes und zur Aufbewahrung von Weihgeschenken, Processionsstücken und heiligen Götterkleidern bauen ließ. Dahinter, nach Osten hin, liegt heut noch undurchwühlter Schutt, der zum Theil dorthin geführt wurde, als man nach den Perserkriegen die Trümmer älterer, im Brand zerstörter Gebäude, z. B. des ursprünglichen von Pisistratus erbauten Parthenons, wegräumte, um für die Neubauten Platz zu gewinnen.

Der Parthenon.

(Im Mittelpunkt des Modells der Akropolis.)

Der unter der Oberleitung des Phidias neu erbaute Burgtempel der jungfräulichen Schutzgöttin der Stadt zeigte den dorischen Stil, aber mit attischer

Grazie verfeinert und durchgebildet, und war mit dem reichsten Bildwerk geschmückt. Der dorische Tempel gewährte mehrere Stellen, wo in schönem architektonischem Rahmen die Sculptur sich entfalten konnte. Erstens bot das durch Oberlicht erhellte Innere im Hintergrund eine Stelle für die eigentliche Tempelstatue. Dann waren an den Schmalseiten die beiden flachen Dreiecke der Giebel in der Tiefe durch Mauer ausgefüllt, und in diese Dreiecke wurden auf das von den Säulen getragene Gesims Gruppen von Statuen aufgestellt, denen oben der Giebel einen Rahmen gab. An allen Seiten des Gebäudes zog sich ferner der Fries hin, und die zwischen die Balkenköpfe eingesetzten Marmortafeln der Metopen (vgl. S. 7), von fast quadratischer Form, boten den schönsten Platz für Einzelszenen, namentlich für Gruppen von Kämpfern. Zuletzt lief innerhalb der Alles umgebenden Säulenhalle, von dem Dach dieser Halle geschützt, ein Band von Sculptur oben um die ganze Mauer des innern Tempelferns umher, und hier ließ sich, da dies Bilderband von keinen architektonischen Abtheilungen zerschnitten wurde, ein fortlaufender Festzug anbringen. Alle drei Gattungen der Bildnerei fanden dabei ihre Verwendung: die Tempelstatue und die Giebelgruppen waren wirkliche runde Statuen von colossaler Größe; für die Metopen, auf welche das volle Licht des Tages fiel, wandte man das hohe Relief an, dessen ganz körperlich vortretende Köpfe, Arme, Füße, Waffen im Sonnenschein einen wirklichen Schatten auf den Hintergrund warfen, welcher diese sämtlichen Darstellungen wie ganz rund erscheinen ließ. Für den Bilderfries unter der Säulenhalle aber empfahl sich, bei matterm Reflerlicht von unten, ein ganz flaches Relief, das durch Farben belebt, auch an den trübsten Tagen noch erkennbar blieb. Alle Bildwerke am Aeußern waren in Marmor, die Tempelstatue des Innern aber war in Gold und Elfenbein ausgeführt. Die meisten noch erhaltenen Stücke des äußern Bilderschmuckes wurden im Jahr 1801, als Griechenland noch unter den Türken stand, mit Genehmigung der türkischen Regierung durch Lord Elgin, damaligen britischen Gesandten in Konstantinopel, heruntergenommen und ausgebrochen. Dieser führte sie nach England, und die englische Regierung kaufte sie, mit Lord Elgins übrigen Sammlungen, im Jahr 1816 um den Preis von 875,000 Franken für das britische Museum an. Diese Originalwerke der höchsten griechischen Kunstblüthe warfen Alles in Schatten, was aus meist späterer Zeit die berühmten Museen Italiens schmückt; sie gaben uns einen ganz neuen Begriff von der Höhe griechischer Kunst, und selbst in ihrem furchtbar verstümmelten Zustand, da man nicht wagte sie zu restauriren, bleiben sie die Krone aller griechischen Sculptur.

In dem östlichen Giebelfeld war die Geburt der Pallas, in dem westlichen ihr Sieg über Poseidon in dem Kampfe um die Schutzherrschaft des Landes Attika dargestellt. Die Metopen enthielten eine große Zahl von Localsagen aus Attika, ferner Kämpfe der Pallas gegen die Riesen und Scenen aus der Schlacht

der Lapithen und Kentauren. Viele dieser Bildertafeln sind verloren, manche bis zur Unerkennbarkeit zerstört, so daß ein geistiger Zusammenhang des Einzelnen sich nicht mehr feststellen läßt. Der Bilderstreifen endlich unter der Säulenhalle stellte den alle vier Jahr gehaltenen Festzug der Athener zum Parthenon vor.

Bildwerke des Parthenons.

Die berühmte Tempelstatue der Pallas, aufrecht stehend, war 39 Fuß hoch. Das ärmellose Unterkleid fiel bis auf die Füße herab, die Brust umgab die Aegis, mit dem Medusenhaupt in der Mitte. Auf dem Helm saß eine Sphinx, ihr zu Seiten je ein Greif. Auf der rechten flach vorgestreckten Hand hielt sie an Festtagen eine lebensgroße geflügelte Siegesgöttin*), in der linken Speer und Schild, beide ruhig auf dem Boden stehend; der Schild war mit Bildwerk ciselirt. Selbst die hohen Sohlen der Göttin und das Fußgestell hatten Reliefs. Unter dem Schild wand sich die Burgschlange. Gesicht, Hände, Füße und die Medusa vor der Brust waren aus Elfenbein, die Sphinx war Bronze, alles übrige Gold, das Ganze, wie immer bei Goldelfenbeinstatuen, auf einem hölzernen Kern befestigt, daher man zu Zeiten Wasserdämpfe anwandte, damit in der scharfen Luft der Höhe das Holz nicht zu trocken wurde. Ueber achthundert Jahre stand das Werk an seiner Stelle im Heiligthum, noch 375 nach Christus sah man es dort; hernach scheint es, damit das Gold die plündernden Schwärme der Völkerwanderung nicht anlocke, gleich dem Zeus von Olympia nach Constantinopel gebracht worden zu sein. Dort ist es verbrannt oder verschollen.

127. Statuette des Parthenos.

Wenn katholische Pilger zu berühmten Gnadenbildern wallfahrten, nehmen sie gern Bildchen oder kleine Copien dieser Bilder zum Andenken und Wahrzeichen nach Haus mit. Aehnlichem Zweck hat wohl für einen Kunstpilger diese Statuette dienen sollen, die nicht wegen ihrer Schönheit, wohl aber deswegen wichtig ist, weil sie uns von dem bewunderten Werk des Phidias den Gesamteindruck bewahrt hat. Sie wurde 1859 in Athen selber gefunden und wird

*) Die schwere, aus Holz, Gold und Elfenbein gearbeitete Figur der Siegesgöttin hätte den Arm abbrechen können, es scheint daher, daß man, wenn sie bei Festen der Göttin auf die Hand gesetzt wurde, dem Arm der letztern eine tragende Stütze unterstellte. Diese Stütze will man auf dem kleinen Relief aus Berlin erkennen (Nr. 225, in der dritten Abtheilung unsrer Sammlung), wo die Siegesgöttin auf Athenens Hand einen Sieger krönt.

noch ebenda im Cultusministerium aufbewahrt. Aus irgend einem Marmor-splitter ist sie von einer handwerklichen Hand rauh zugehauen, am Rücken hatte der Stein nicht Masse genug, um das Gewand durchführen zu können, und vermuthlich deshalb verwarf man die ganze Arbeit und ließ sie unvollendet, denn man sieht vorn am Gewand, am Helm, unter dem rechten Arm und im Rücken Alles erst angedeutet, genau wie bei unvollendeten Statuen eines modernen Ateliers. Auf dem Helm sollte die Helmzierde aus Blech angefügt werden, man sieht noch eine Art Kamm, der bestimmt war dieß Blech zu befestigen. Den Speer und die Siegesgöttin, die hier nur ein kleines Püppchen werden könnte, wird man aus Erz später haben beifügen wollen; ebenso das kreisrunde Medusenhaupt vor der Brust. Am merkwürdigsten ist die Uebereinstimmung des Gegenstands auf dem Schilde mit dem Original; noch in der ganz flüchtigen Arbeit unsres Bildhauers erkennt man einen Amazonenkampf, und auf einer größern zweiten Copie dieses Schildes, im britischen Museum zu London, läßt sich sogar der einen Stein zum Wurf aufhebende „kahlköpfige Alte“, das Porträt des Phidias, unter den Figuren erkennen. Selbst auf unserm Schilde meint man ihn unter den undeutlichen Figuren herauszufinden.

Ganz für eine Tempelstatue, welche dem durch die Hauptthür des Parthenons Eintretenden das ruhige Centrum der Perspective in strenger dorischer Architektur bildete, paßt die klare Symmetrie der Gestalt. Der Kopf steht fast gerade auf dem Rumpf, die Aegis ist wie ein Schultermantel in zwei gleichen Massen umgelegt, die Arme gehn gleichmäßig von den Schultern herab, und das ganze schlichte Gewand fällt mit senkrechten Falten auf die Füße hinunter.

Statuen der Giebelfelder.

Im Jahr 1687 belagerten die Venezianer Athen, wo die Türken im Parthenon ein Pulvermagazin angelegt hatten. In dieses fiel eine Bombe, und die Explosion zerschmetterte den ganzen Mittelförper des Gebäudes, warf auch wahrscheinlich einige Statuen aus den Giebeln herunter. Nach der Einnahme der Stadt wollte Morosini, der venezianische Feldherr, die lebensprühenden, von allen frühern Augenzeugen hoch bewunderten Kasse vom Wagen der Athene herabnehmen und als Trophäen nach Venedig führen; sie stürzten aber durch Ungeschick der Arbeiter herab und wurden auf dem Felsboden zertrümmert. Ein gutes Glück hat jedoch gewollt, daß dreizehn Jahre vor diesen Ereignissen, im Jahr 1674, im Auftrag des Marquis de Nointel, französischen Gesandten in Constantinopel, der Maler Jacques Carrey, ein Schüler Lebrun's, alle damals noch vorhandenen Statuen der Giebelfelder und viel andre Stücke vom Bildschmuck des Parthenons abzeichnete. Diese zwar flüchtigen Skizzen, in schwarzer Kreide und Röthel ausgeführt, werden jetzt auf der Bibliothek zu

Paris aufbewahrt, und aus ihnen läßt sich die Gesamtanordnung der Giebelgruppen noch herstellen. *) Vieles war zwar auch damals bereits verschwunden. Im Mittelalter hatte man den Parthenon in eine christliche Kirche verwandelt und dabei, wie es scheint, mitten in die Wand des Ostgiebels ein Fenster gebrochen, so daß gerade die Hauptfiguren der Mittelgruppe mit der Geburt der Athene, nämlich Zeus, Hephästos und die Athene selbst verloren gingen. Athene, ganz gerüstet, der verkörperte reife Gedanke, aus dem Haupt des göttlichen Vaters gesprungen, stand auf dessen einer Seite, auf der andern Hephästos, die Art in Händen, mit der er den Hebammendienst verrichtet hatte. Zwei jugendliche Gestalten, Iris in schön flatterndem Gewand und eine geflügelte Siegesgöttin, machten sich im Schwunge auf, um dem Land Attika das Wunder zu künden. Das Land war durch seine localen Gottheiten und Helden bezeichnet, welche, weil sie die Botschaft noch nicht erhalten hatten oder eben erst sich ihr zuwendeten, als ruhig sitzend erschienen: links vom Beschauer die eleusinischen Nachbargöttinnen Athens, Demeter und Persephone, die Tochter vertraulich an die Schulter der Mutter gelehnt, dann der auf dem Boden gelagerte Theseus, welcher noch ohne Antheil nach links in die Ferne blickte, rechts die drei Thauschwester, die Töchter des Stadtfisters Kekrops: Aglauros, Pandrosos und Herse; die älteste Tochter allein auf einem Schemel, die zweite auch sitzend, aber die jüngste ruhend in deren Schooß gelehnt und noch theilnahmslos (nach rechts) hinausträumend. Den Abschluß des ganzen Giebeldreiecks bildete links das Rossegespann des Tages, von Helios gelenkt aus dem Meer emportauchend, rechts die Nacht ihr Gespann in die Fluth senkend, von den Rossen nur die Häupter, von dem Götterpaar nur der Oberkörper mit den lenkenden Armen sichtbar. So stieg mit der Geburt Athenens ein neuer Menschheitstag empor, während die alte Welt in die Nacht sank, und sein voller Mittag culminirte im Centrum der ganzen Gruppe auf der sonnigen Stirn des Vaters aller Götter und Menschen.

Nicht minder großartig war die Composition des Westgiebels, der Wett-

*) Von dem westlichen Giebelfeld befindet sich eine große Nachzeichnung der Carren'schen Skizze, von Herrn Escher-Züblin angefertigt, in der Sammlung von Illustrationen des Zürcher Polytechnikums, zum Zweck der Vorlesungen über Kunstgeschichte. Von beiden Giebelgruppen hat man eine Restauration in kleinen Figuren an dem Modell des Parthenons im britischen Museum, von dem westlichen Giebelfeld eine größere in dem schönen Modell einer Front des Tempels im Krystallpalast bei London versucht. An dem letzten Orte sieht man auch ein großes Stück des innern Frieses unter der Säulenhalle mit den Reitergruppen in Sculptur und Farben restaurirt. Das Plastische an dieser Restauration hat der talentvolle deutsche Bildhauer Andreas Grass gemacht.

streit des Poseidon mit Athene um die Schutzherrschaft von Attika.*) Der gewaltige Meergott stieß den erderschütternden Dreizack in den Boden, den Burgfelsen spaltend, und unter dem Stoß brach der heilige Salzquell empor. Aber beglückender war Athenens Gabe; auf ihren Befehl sproßte aus hartem Boden der Stolz und Reichthum Attika's, der nährenden Delbaum, letzterer in wirklicher Gestalt sinnlich dargestellt. Athene stand vom Beschauer links, Poseidon rechts, beide Götter mit den Oberkörpern wie hadernd von einander zurückweichend, Poseidon weit ausschreitend in stark diagonaler Stellung. Erhalten ist in zwei Stücken der ungeheure Brustkasten des zürnenden Meergottes, und von der Athene ein Theil des Hauptes, mit hohlen Augen, deren Füllung mit blinkenden Edelsteinen die „strahlenäugige“ Göttin bezeichnete. An die beiden eifernden Gottheiten reihte sich ihr Gefolg, zunächst bei ihnen die Rosse mit ihren Wagen, mit den Lenkerinnen und je einer begleitenden Gestalt, dann rechts, auf Poseidons Seite, die lichte Göttin des sanften Meeres spiegels, Leukothea, mit dem vergötterten Sohn, dann die Meerestiefe mit der nackten ihr entsprossenen Aphrodite und ihrem Knäbchen Eros, und noch eine nicht näher zu bestimmende Meerfrau. Links aber Athenens Gefolg, Ares bei den Rossen, die Göttinnen des fruchtbaren Ackerbodens, Demeter und Persephone, zwischen ihnen ein lebhaft bewegter Knabe, von der einen zur andern Frau hinstrebend, — und der Stadtgründer, der greise Kekrops mit der jugendlichen Gattin. Auch hier galt es die scharfen letzten Ecken des Giebeldreiecks, rechts und links, mit Figuren zu beleben, die den Raum gut ausfüllten. Der Meister wählte als Andeutung des Ortes, wo der Wettkampf stattfand, drei Fließchen Attikas; links ruht der größte derselben, der Kephissos, allein, rechts der kleinere Ilissos, in dessen Bett die Quelle der Kallirrhoe entspringt; und diese ist dem knienden männlichen Gott als hingelagerte Nymphe beigegeben. Auch diese Localgötter verfolgen mit Spannung den Streit der großen Schutzpatrone; der Kephissos kehrt das Haupt in starker Wendung der Mittelgruppe zu, und Ilissos scheint die Geliebte mit ausgestreckter Hand auf den Sieg der Athene hinzuweisen.

Aus diesen großen Compositionen der Giebel haben wir in unserer Sammlung acht Stücke: aus dem Wettkampf der Götter den Torso des Poseidon und den Flußgott Kephissos; aus der Geburt der Athene den Theseus, die Gruppe der zwei jüngsten Thauschwwestern und drei Rosshäupter.

103. Theseus.

Der kraftvoll gebaute Heros ruht an einen Block gelehnt, über welchen er die Löwenhaut gebreitet hat. Die Muskeln sind in starke Massen zusammen-

*) Eine sehr schöne, nur in Einzelheiten noch anzugreifende Restauration der Mittelgruppe giebt die Zeichnung von Theodor Große in Overbeck's Geschichte der griechischen Plastik, I, S. 276.

gefaßt, und durch den ganzen Körper waltet ein großer Stil, während doch zugleich alles Einzelne unvergleichlich naturwahr ist. Die Vorderseite hat durch den Wetterschlag gelitten, doch ist die Verwitterung ziemlich gleichmäßig, so daß hier und am Kopf wenigstens die allgemeine Umrißlinie noch erhalten blieb. Der Rücken, der vom Regen weniger litt, ist sehr schön erhalten und dient im britischen Museum einer Menge von Zeichnern zum Studium.

104. Pandrosos und Herse.

So werden die zwei bekleideten weiblichen Figuren genannt, deren eine sitzt, während die andre in ihren Schooß gelehnt liegt. Sie sind die Töchter des Stadtgründers Kekrops, und bildeten mit der dritten, rechts von ihnen getrennt sitzenden Schwester, der Aglauros, eine prachtvolle Gruppe. Pandrosos hat die Füße untergestemmt, um die Last der Ruhenden zu tragen. Herse ist nur mit einem leichten Untergewand bekleidet; die Brüste hindern es vorn herabzugleiten. Ueber die Füße hat sie das Obergewand wie einen Shawl gebreitet. Durch alle Zerstörung leuchtet die jungfräuliche Frische der Körperformen siegreich hindurch.

100. Roszköpfe vom Wagen des Helios. 105. Roszkopf vom Wagen der Nacht.

Die beiden Roszköpfe vom Wagen des Helios sind wegen des Gußloches an der Rückseite hier umgekehrt aufgestellt, sie blickten im Original nach rechts. Der Roszkopf vom Wagen der Nacht (oder der Mondgöttin Selene) füllte nach rechts das letzte Stück des Giebels. Es ist gut erhalten und zeigt uns in einer Thierbildung denselben idealisirenden Stil, den wir auch an den Menschengestalten des Parthenon wahrnehmen. Der Kopf eines lebendigen Pferdes hat eine weit größere Zahl kleiner Curven, die hier in wenige große Linien zusammengefaßt sind. Bei dem Pferde sind alle Durchschnitte durch die Glieder, den Hals, den Leib, den Schädel oval, während sie bei dem Menschen fast cirkelrund sind. Dieß ist bei dem Roszkopf vor uns noch gesteigert, und besonders die strengen Flächen der Wangen sind höchst charakteristisch. Die stark vortretenden Augen geben den Ausdruck von Muth und Feuer. Der Knochenbau tritt stark hervor, und man meint das Modell des Urpferdes zu sehen, von dem alle sterblichen Rosse abstammt wären. Die Mähnen aller Rosse vom Parthenon sehen aus, als wären sie kurz abgeschnitten, so daß sie auf dem Nacken einen sträubigen Kamm bilden. Dieß war schwerlich Mode jener Zeit, denn auf gleichzeitigen Vasenbildern haben die Rosse vielmehr freibewegte lange Mähnen; es scheint also in der Relieffsculptur aus Stilgründen geschehen zu sein, um am Nacken

des Rosses einen festen Umriß zu behalten. Das Pferd von dem hundert Jahr spätern Mausoleum und die Pferde der römischen Kunst haben dagegen die volle unverschnittene Mähne.

134. Der Torso vom Brustkasten des Poseidon.

Der muskelgewaltige Meergott stand im Westgiebel, die linke Schulter gesenkt, den rechten Arm aber hoch erhoben, um mit dem Dreizack den Burgfelsen zu spalten. Dadurch sind beide Seiten der Brust in starken Contrast gebracht. Von höchster Schönheit und Wahrheit ist die Zeichnung der Muskeln unter dem linken Arm, wie sie sich an die Rippen ansetzen, und dieser Theil ist selbst bis auf die Politur ganz vollkommen erhalten. Auf diesem linken Arm zeugt die starkgezeichnete Hauptader von der lebensstrobenden Kraft des Erderschütterers.

102. Der Flußgott Kephissos.

Der größte unter den kleinen Flüssen Attikas (die Statue ist sonst unter dem Namen des Ilissos bekannt) ruht auf den linken Arm aufgestützt, aber er vernimmt die Botschaft von dem Sieg der Athene und wendet sich mit dem obern Theil des Körpers nach seiner linken Seite, um den Vorgang anzusehen. Der Kopf war fast ganz ins Profil gestellt. Dadurch kommt in die schlanke Jünglingsfigur eine höchst lebendige Bewegung. Die Formen sind nicht wie bei dem Theseus athletisch, sie haben, um die Natur des Gottes zu bezeichnen, eher etwas Fließendes. Auch hier ist der Rücken ganz in der ursprünglichen Schönheit erhalten. So herrlich nun das Körperliche behandelt ist, zeigt sich doch, daß bei den Nebensachen geringere Hände mitwirkten. Das Gewand will wohl die Feuchte nachahmen, ist aber ganz stillos ausgeführt und nicht besser als ein nasser zusammengeworfener Lumpen.

124. 125. Zwei Metopen vom Parthenon. Kentauren mit Lapithen kämpfend.

Die Metopen auf den vier äußern Seiten des Parthenons sind von ungleicher Arbeit. Zu den schönsten gehören die Kentaurenkämpfe; die beiden hier bezeichneten, jetzt in London, stehen in Entwurf und Ausführung den runden Figuren der Giebelfelder kaum nach. In die fast quadratische Form der Metopen passen am besten drei Figuren, oder wie hier Ein Krieger und mit ihm die Doppelgestalt des Kentauren. Die Gruppen sind mit größtem Geschick in die Rahmen hineincomponirt. Das Relief ist ungemein hoch, auf der Metope Nr. 125 ist

der Held fast ganz frei herausgehauen, nur noch an wenigen Theilen bleibt die Figur an den Hintergrund gebunden, so daß man um sie herumgreifen kann. Bei dieser Gruppe hat der Lapithe seinen Gegner bereits einmal im Rücken verwundet, und dieser greift mit der rechten Hand nach der Wunde, aber jener reißt den Vorwärtsfliehenden am Halse zurück und holt zum zweiten Stoß oder Hieb aus. Herrlich ist hier das ausgebreitete Gewand des Kriegers, das von seinen beiden Armen emporgehoben mit prächtigen Falten den Hintergrund füllt.

In der zweiten Gruppe ist dagegen der Kentaur im Vortheil. Auf die Hinterbeine sich setzend, ist er mit den Vorderhufen auf den Gegner herabgekommen und hat ihn zu Boden geworfen; das Thierfell in seinem Rücken flattert der starken Bewegung noch nach. Zugleich hat er den Griechen mit der Linken am Schopf gefaßt, während die Rechte, die wohl eine Keule führte, zum Todeshieb ausholt. Der Kopf des Griechen hat einen starken Ausdruck von Spannung und Schmerz. Am Haar beider Figuren und am Bart des Kentauren sieht man deutlich, daß das Detail mit dem Meißel wenig ausgearbeitet war, so daß, wie bei den Metopen von Olympia, die Bemalung stark nachhelfen mußte.

217. Dritte Metope vom Parthenon. Kentaur ein Mädchen bewältigend.

Diese Metope wurde am Fuß des Parthenon gefunden und für die Sammlung des Grafen von Choiseul entführt: sie befindet sich jetzt in Louvre. Sie ist die einzige, welche man restaurirt hat, und sie giebt daher (wenigstens für das Auge des Laien) einen vollern Begriff von der Wirkung der Originale, als die beiden andern aus London. Die Ergänzungen, von dem französischen Bildhauer Bernard Lange aus Toulouse († Paris 1839) gemacht, sind am Kentauren der Kopf, der rechte Arm und der rechte Hinterfuß bis über das Knie; an dem Mädchen die rechte Hand sammt dem Elbogen, das Meiste vom linken Arm und das ganze linke Bein. Auch ihr Kopf war stark verlegt und muß so gut wie ganz für modern gelten.*) Beide Köpfe sind leer, der Restaurator hätte im Hinblick auf die eine Metope aus London, wo die Köpfe erhalten sind, schon wagen dürfen ihnen weit mehr Ausdruck zu geben. Der rohe Werber hat das Mädchen am rechten Armgelenk gefaßt, während seine linke Hand sie unter dem Gewande am Schenkel festhält. Mit ihrer noch freien Linken sucht sie durchs Gewand seine Hand loszumachen. Sie trägt sehr starke Sohlen von

*) Notice de la sculpture antique du musée imperial du Louvre, par W. Fröhner, conservateur-adjoint du département des antiques et de la sculpture moderne. Vol. I. Paris 1869.

mehrfach übereinander gelegtem Leder. Die Darstellung ist höchst lebendig, aber die Ausführung weniger schön und edel als auf den beiden vorhergehenden Tafeln aus London; auch ist der Unterkörper des Mädchens zu kurz gerathen. Doch hat auch die Oberfläche hier stärker durch Abblätterung des Marmors gelitten.

209. Die Pallas von Velletri.

Außer der Athene Parthenos im Parthenon hatte Phidias für andere Orte noch mehrere Pallasstatuen von sehr verschiedener Auffassung gearbeitet. Auf eine derselben führt man gewöhnlich als eine spätere Nachbildung die herrliche stehende Pallas zurück, welche 1797 in den Resten einer antiken Villa bei Velletri aufgefunden wurde und jetzt im Louvre aufgestellt ist. Velletri ist das alte Velitri, von wo die Familie der Octavier stammte; die Eingebornen behaupteten, obwohl fälschlich, Augustus sei dort geboren und erzogen. Die Figur soll aus sechs Stücken Marmor gearbeitet sein; der Helmbusch fehlt. Neu sind einzig die beiden Hände mit dem Handgelenk, der halbe rechte Fuß und die Zehen des linken Fußes mit einem Stück der Sandale. Hier zeigt sich an einer ausnahmsweise einmal gut erhaltenen Statue, wie lebensvoll der Effect bei antiken Werken war. Die Göttin hat den Helm aufgestoßen, um frei blicken zu können, sie schaut zu uns aus der Höhe herab, mit wahrhaft sprechendem Ausdruck. Das ärmellose Untergewand von feinem Stoff ist durch zwei Schlangen als Gürtel zusammengebunden, darüber liegt die Aegis mit Panzerschuppen, oben mit kleinen geringelten Schlangen besetzt, und von dem Medusenkopf als Agraffe zusammengehalten. Wenn man die Falten des Untergewandes über dem Schlangengürtel lange ansieht, so scheint der weiße Stoff sich zu beleben; die stramme gerade Linie von den Brüsten bis zum Gürtel läßt die herrliche herb jungfräuliche Frische des Busens ahnen. Der Mantel, von schwererem Zeug, ist um die Lenden geschlagen und wird unter dem linken Arm von dem angedrückten Elbogen gehalten. Seine Falten laufen also quer über Schenkel und Knie und geben der Gewandung eine schöne Mannigfaltigkeit; wo sie aber an den Seiten grade herabfallen, da sind sie, wie in der Wirklichkeit, ungenirt in gerader Linie geführt, während sie z. B. bei dem fast ein Jahrhundert spätern Mausolos mit Vorliebe Curven bilden. Auch dieß Stück der Draperie ist wieder äußerst wirksam, da die Falten und Ränder sehr tief unter Schnitten sind und die kraftvollen hierdurch bewirkten Schatten den Eindruck eines schweren und dicken Zeuges geben. Die Mantelsäume zeigen da, wo der Weber den letzten Faden fest anzog, kleine gekrämpelte Wellenlinien. Diese Krämpelung, welche ein Wirkliches an gewobenen Stoffen genau nachahmt, findet sich nur auf athensischen Gewändern der besten Zeit; man sieht sie auch bei der in der letzten

Abtheilung der Sammlung stehenden Friedensgöttin (Nr. 148). Die Sandalen, aus fünf Sohlen bestehend, sind die sogenannten thyrrhenischen, dergleichen auch die Athene Parthenos des Phidias trug.

Der Kopf ist der Freundin der Helden würdig. Die nicht hohe, aber breite und klare Stirn läuft in die kraftvolle, eher starke Nase aus; die Wange ist nicht rund, wie bei Venusstatuen, sondern geht nach unten schmal zusammen; der Mund, die Lippen, das Kinn sind groß, der Ausdruck des Gesichts wunderbar ernst und ruhig. Es ist etwas Männliches darin, Weisheit mit Entschlossenheit gepaart. Dieser Strenge entspricht auch das ganz einfache Haar. Athene kennt keine Toilettenkünste und hat zu Zosen keine Charitinnen. Im Nacken ist das Haar in einen kunstlosen Zopf geschlungen; unter dem Helm sieht man die Striche von den breiten Zähnen des Kammes, der sorglos einmal hindurchgezogen ist. Wie jetzt die Hände ergänzt sind, ist es eine Athene Agoraia, d. h. die Göttin zu einer Volksversammlung oder einem Kreis von Helden redend, wofür auch das gesenkte Antlitz zu sprechen scheint. Allein das Alterthum brachte beim Reden nicht gern beide Hände ins Spiel. Der Helm und die kriegerische Aegis um die Brust lassen in der rechten erhobenen Hand einen Speer vermuthen, aber was die Linke hielt, bleibt ungewiß.

In der Glyptothek zu München befindet sich eine Büste der Athene von gleich colossaler Form, der Ueberrest einer ganz ähnlichen Statue, bis unter die Brüste erhalten. Der Kopf ist, wie bei der unsern, behelmt und in den Zügen ihr gleich, aber die Arbeit ist feiner und das Haar etwas seidiger; es fällt vor den Schläfen mehr in große Massen aus einander und ist im Nacken mit einem Band zusammengeflochten; die Augen waren hohl und wurden ursprünglich aus farbigen Steinen gebildet. Die Münchener Büste ist wohl der schönste Pallas-kopf, den wir aus dem Alterthum noch besitzen. Diese und noch drei andre Wiederholungen in Büsten beweisen, daß von unserer Pallas im Alterthum ein berühmtes Original existirt haben muß, welches aber nach der Schärfe der Gesichtszüge und der Gewandfalten vermuthlich von Erz war. Daß aber dieß Original von Phidias gewesen sei, ist in keiner Weise verbürgt.

Statuette der Athene als Rednerin.

Als eine im Reden begriffene Athene (Agoraia) ist dagegen mit Sicherheit eine kleine Bronzefigur im Antiquarium zu München aufzufassen, von der wir im Glaschrank der letzten Abtheilung einen Abguß besitzen. Der große Mantel ist hier doppelt gelegt, so daß er einen starken Uberschlag bildet, und wird durch eine Spange vor der linken Schulter festgehalten. Der linke Arm ist auf die Hüfte gestützt, die rechte Hand war im rednerischen Gestus hoch erhoben. Andre Statuetten dieser Art haben den ganzen linken Arm in den Mantel eingeschlagen.

Auch der ſehr lebendige Ausdruck in dem feinen Köpfchen deutet auf eine Athene hin, die zu Männern redet. Hiernach möchte man an die Göttin denken, welche gleich den griechiſchen Feldherrn der ſpättern Zeit vor der Schlacht an die Krieger eine Anrede hält, und v. Lützow*) ſetzt ſie daher gegen 400 v. Chr., wo ſolche Feldherrnreden zur Gewohnheit wurden.

Die drei Gellenfrieſe der Sammlung.

Stellen wir uns einen der größern griechiſchen Tempel vor: ein inneres Rechteck von Mauern, in welchem das Götterbild ſtand (die ſogenannte Cella), und eine Säulenhalle rings umher — und treten wir dann auf die oberſte Stufe des Unterbaues unter dieſe Säulenhalle, ſo haben wir die Gellenmauer grade vor uns. Stehen wir an einer der Schmalseiten, ſo ſehen wir grade auf eine der Pforten, welche durch dieſe Mauer auf der Vorder- und Rückſeite des Gebäudes in die innern Gemächer der Cella führen. Ueber dieſen Pforten aber bleibt oben noch ein breiter Streifen der Gellenmauer übrig, und dieſen liebten die Griechen mit Bildhauerarbeit zu füllen. Die Stelle war dafür günſtig. Daß Dach der Halle gab ihr Schutz gegen das Wetter, und das tiefherabgehende Gebälk der Säulen bildete dazu noch einen ſeitlichen Schirm, der an jenen obern Theil der Gellenmauer den Regen nicht herankommen ließ. Da die Säulenhalle außerdem durch Schranken zwiſchen den Säulen abgeſchloſſen war und nur bei Feſten man eintreten konnte, waren jene Bildwerke auch gegen jede muthwillige Beſchädigung geſchützt. Es konnte nun hier Bildwerk in verſchiedener Art angebracht werden. Entweder theilte man den oberſten Saum der Gellenmauer bei doriſchen Tempeln grade wie das Gebälk über den Säulen durch einen architektoniſchen Frieß, der ſeine Balkenköpfe zeigte. Zwiſchen dieſe Balkenköpfe waren dann rechteckige Platten (als Metopen) eingefügt, und in dieſem Fall konnte man nur einzelne Scenen auf den von der Architektur eingerahmten Platten darſtellen. Oder man ließ hier die architektoniſche Abtheilung fallen und ſetzte dafür ein fortlaufendes unzerſchnittenes Band von Sculptur, einen Bilderfrieß, ein; wie dort eine Begebenheit in einzelnen Balladen, ſo trat ſie hier als zuſammenhangende epiſche Erzählung auf. Beide Arten von Frieſen konnten nun entweder nur über den Thüren der Schmalseiten ſtehen, oder ſie konnten auch an den Langſeiten umherlaufen, alſo die ganzen Gellenmauern umſpannen. Von allen drei Anordnungen haben wir Beiſpiele in unſerer Sammlung. Der Theſeuſtempel zu Athen hatte zwei zuſammenhangende Streifen von Bildwerk, aber nur über den beiden Thüren; der Tempel zu Olympia hatte

*) Münchener Antiken S. 24. Vgl. die Zuſammenſtellung in Dr. Bernouilli's Schrift: Ueber die Minervenſtaturen. Baſel, 1867.

auch nur über den Thüren Bildwerk, aber auf getrennten Metopentafeln; der Parthenon zu Athen endlich hatte einen ununterbrochen an allen vier Seiten ganz um den Tempel sich ziehenden Streifen von Bildwerk.

Eins nur war, wenigstens scheinbar, diesen hier angebrachten Sculpturen ungünstig; sie erhielten nämlich das Licht nicht von oben, wo die undurchbrochene Cassettendecke der Säulenhalle über ihnen lag, noch eigentlich von der Seite, weil hier das äußere Gebälk der Säulenhalle einen Schirm bildete; das Licht also fiel auf sie nur von unten, als Reflerlicht von den Treppen und von dem Fußboden der Säulenhalle. Da aber diese bei den reichsten Tempeln aus weißen Marmorplatten bestanden, war das Licht eines griechischen Himmels schon ganz genügend, nur blieb es immer ein zerstreutes Licht, und die Sculptur mußte daher in der Behandlung der Oberflächen darauf Rücksicht nehmen, wie sie diese eigenthümliche Beleuchtung benutzen sollte.

Anfangs scheint man nun geglaubt zu haben, bei schwächerem Licht müsse man grade die Gestalten recht stark hervortreten lassen, also ein starkes Relief anwenden. Dieses sieht man an dem Kentaurenkampf des Theseustempels (Nr. 31—33). Allein die Wirkung kann nicht glücklich gewesen sein. Wir sind gewohnt, alle Gegenstände, und so vor allem die Menschengestalt, von oben beleuchtet zu sehen, so daß alle Schatten abwärts fallen. Hier müssen die Schatten nach oben gefallen sein, und die Wirkung war scharf, aber schwerlich schön.

Hiervon kam man also ab, und mit großer Weisheit nahm man am Parthenon für diesen Bilderfries grade ein recht niedriges Relief, welches fast gar keine Schatten wirft und durch Farben belebt mehr den Eindruck eines Gemäldes als einer Bildhauerarbeit hervorbrachte.

31—33. Zwei Platten vom Cellenfries des Theseustempels.

Der Tempel des Theseus, in der untern Stadt zu Athen, einer der besterhaltenen Tempel des ganzen Alterthums, der im Mittelalter als Kirche diente und jetzt in ein Sculpturen-Museum verwandelt ist, hatte in den äußern Metopen nicht überall Bildwerk, aber über den Eingangsthüren zogen sich Bilderfriese hin; der über der hintern Pforte stellte den Kampf der Lapithen und Kentauren dar.

Bei der Hochzeit des Lapithen Pirithoos mit der Hippodamia versuchte Eurhion, einer der als Gäste eingeladenen Kentauren, im Trunk die Braut wegzuschleppen. Theseus, König von Athen, ebenfalls Gast des Bräutigams, warf sich für diesen in den Kampf und entschied den Sieg der Lapithen. Die Athener erinnerten sich dieser That gern, weil ihnen Theseus überhaupt als Vertheidiger des Rechts gegen rohe und tyrannische Gewalt theuer war, und

für das Heiligthum ihres Nationalhelden, wo seine Asche ruhte, war ihnen dieser Gegenstand der passendste, um so mehr, da er in seiner kühnen Lebendigkeit für die Sculptur vortrefflich sich eignete.

Der Theseustempel war als Heldengrab (Heroon) von Kimon, Sohn des Miltiades, bald nach den Perserkriegen gegründet. Kimon führte die Gebeine des Theseus von der Insel Skyros herüber und setzte sie als Reliquien in diesem neu erbauten Tempel bei. Die Sculpturen würden also, wenn sie gleichzeitig gemacht worden sind, ungefähr 30 Jahre vor die Parthenonsculpturen fallen. Es lebte damals schon Phidias, denn wir wissen, daß unter Kimon auch er schon arbeitete; diese Sculpturen aber athmen nicht seinen Geist.

Der Fries des Theseustempels befindet sich noch an seinem ursprünglichen Platz. Die Figuren haben, eben des hohen Reliefs wegen, welches stärker verwittert und leicht zerbricht, stark gelitten. Die Kampfszenen sind höchst lebendig: der auf seinen eignen Pferderücken zurückgeworfene Kentaur (auf der untern Platte) war eine schwierige Aufgabe. Die Kentauren haben alle auf dem Rücken, wo der Mannsleib mit dem Kopf zusammenstößt, einen eigenthümlichen Buckel, in welchem der Steiß des Mannes mit den starken Vorsätzen an den Wirbelknochen des Pferdehalses zusammenzufließen scheint. Die Gruppe oben rechts stellt den Lapithen Kaineus vor. Nach der Sage unverwundbar, wurde er doch endlich bezwungen, indem zwei Kentauren ihn unter einem Felsblock erdrückten. Diese Figur ist herrlich gezeichnet, an der Partie unter dem Brustkasten sieht man die Anstrengung, mit der er dem Druck des Felsens sich entgegenstemmt, so daß er sich zum Athmen keine Zeit nimmt und die Weichen hohl werden. Der Kaineus kommt auch wieder auf dem Fries von Phigalia vor, den man in der innersten Abtheilung unsers Antikensaales findet, dort tritt auch Theseus selbst unter den Kämpfenden auf.

In jenen frühen Tagen der griechischen Sculptur studirte der Bildhauer die Anatomie nicht mit dem Secirmesser, sondern mit dem lebendigen Auge an dem schön durch Gymnastik ausgebildeten Körper der Männer und Jünglinge einer herrlich harmonischen Menschenrace, die er bei den Uebungen der Ringschule und den großen Festspielen nackt und in kraftvollstem Muskelspiel kampfbewegt vor sich sah. Er konnte daher wohl in Zeichnung einzelner Muskeln und Sehnen irren, so ist hier z. B. die Anatomie unter dem Brustkasten des Helden oben links nicht vollkommen, aber das Gesamtgefühl einer Bewegung gab er mit vollem Verständniß. Später, zumal in der rhodischen Schule, ist, wie z. B. der Laokoon beweist, auch mit größtem Ernst an Leichen studirt worden.

40. 41. Zwei Metopen vom Gellenfries des Tempels zu Olympia.

Der berühmte Festtempel zu Olympia, in der Landschaft Elis in Peloponnes, einst der Sitz des olympischen Zeus des Phidias, wurde durch die französische

Expedition de la Morée im Jahr 1829 ausgegraben. Er ist tief in den sumpfigen Boden des Alpheos-Flußthals versunken. Von den berühmten Gruppen der Giebelfelder, deren eine des Phidias Schüler, Alkamenes, geliefert hatte, ist nichts mehr zu Tage gekommen; es fanden sich aber Ueberreste von Metopen aus einem Gellenfries, die zwischen dorischen Balkenköpfen über den Thüren der Schmalseiten standen, und wie ein altgriechischer Reisender aus der römischen Kaiserzeit uns erzählt, elf von den zwölf Thaten des Herakles darstellten. *) Herakles war unter den von Weibern Gebornen der Lieblingssohn des Zeus, seine Thaten schmückten die Eingänge zum Tempel des großen Vaters, und der Heldenkämpfer mahnte den in Olympia selbst zum Kampf gehenden Jüngling der Mannestugend.

Die Fragmente der Metopen sind im Louvre. Außer den beiden, die wir in Abgüssen besitzen, ist dort noch des Herakles Heldenthat von Nemea in einem Löwen erkennbar, auf den der Halbgott den Fuß stemmt. Dem Thier sieht man es an, daß der Bildhauer nie einen lebendigen Löwen gesehen hat.

Die Hauptwerke der Sculptur in und an diesem Tempel sind, wie wir bestimmt wissen, bei Phidias bestellt worden, der mit einer ganzen Colonie von Schülern nach Elis berufen und dort glänzend in Ehren gehalten wurde. Aber diese Metopen sind in einem sehr verschiedenen Geist von den Bildwerken des Parthenon behandelt und wahrscheinlich von Künstlern einer einheimischen peloponnesischen Schule gearbeitet.

In ihrer Art sind sie vortrefflich. Die auf einem Felsen sitzende Frauenfigur ist Athene (Minerva); das beweist der ausgezackte lederne Harnisch um die Brust. An der Seite, wohin das feine kluge Köpfchen sich wendet, wird Herakles gestanden haben, dem sie bei seinen Thaten gerne durch ihre göttliche Gegenwart half. Die rechte Hand, vor der Brust, ist schön verstanden, die Füße verrathen mit dem hohen Blatt ein feines aristokratisches Blut, der rechte ist zum Küssen schön. Aber es fehlt der Gestalt der hohe athenische Idealschwung der Göttin; sie ist realistisch einem feinen, aber wirklichen Frauenbild nachmodellirt, und hierin eben athmet der Geist der dorischen Schulen im Peloponnes. **) Die Gewandfalten sind richtig verstanden, aber sie sind grob und massig, als hätte ein Bildhauer des Mittelalters sie in Sandstein statt Marmor ausgeführt, die kleinen Bäuschchen, in welche das Untergewand unter der Brust

*) Nach den Worten des Kunstreisenden Pausanias möchte man glauben, diese Metopen hätten in dem äußeren Fries des Tempels, nicht in dem Gellenfries gestanden. Dafür scheinen aber ihre Oberflächen zu wenig verwittert.

**) „Die auf dem Fels sitzende Athene hat in ihrer Körper- und Gesichtsbildung, in ihrer Haltung, wie sie sitzt, die Beine überschlägt, die Hand aufstützt, den Kopf wendet, etwas von der Naivetät eines Landmädchens.“ Otto Jahn, populäre Aufsätze, 1868, S. 135.

sich faltet, sind (z. B. im Vergleich mit denen der Friedensgöttin Nr. 148) hart, sehen wie Knöpfe aus; die linke Hand, die man allerdings von unten nicht sehen konnte, ist zu groß im Verhältniß und ganz schwach ausgeführt.

Herrlich ist auch die leider so zerbrochene Gruppe des Herakles, der den kretischen Stier bändigt. Lebenswahrer konnte das höchste Maß physischer Stärke nicht ausgedrückt werden. Der Held hat mit der linken Hand das linke Horn des Stiers gefaßt, ist mit dem Kennenden ebenfalls eine Strecke vorwärts gerannt, hält aber nun plötzlich, das linke Bein vorstemmend (im Bruch sieht man, wie mächtig es war), das Thier im Laufe ein und biegt ihm den starren Nacken nach rechts um. Der männliche Körper ist schön, in großer Masse behandelt; aber man vergleiche den flachen, gar nicht detaillirten Rücken des Stiers, überhaupt die Behandlung der Oberflächen, mit den schön lebendigen und starkgemuskelten Pferdchen des Parthenonfrieses, so sieht man den Unterschied. Auch der Oberkörper der Athene in dem Lederpanzer zeigt dieselbe flache Behandlung. Am merkwürdigsten sind aber bei Herakles und der Jungfrau die Haare. In ihnen ist gar kein Detail, sie liegen der Athene unter der Binde ganz glatt an, und des Herakles Kopf erscheint fast wie ein nackter Schädel. Und doch ist Haar gemeint, man sieht bei dem Göttersohn sogar an der Wange und um die Lippe deutlich den Bart, aber wieder ohne alle Angabe einzelner Haare oder Locken. Abgestoßen (wie etwa bei dem Kopf des Theseus vom Parthenon Nr. 103) ist hier das Detail nicht, denn Mund und Augen sind ja noch ganz scharf erhalten. Hier kann kein Zweifel sein, daß der Bildhauer auf Bemalung gerechnet und dem Maler die Ausführung des Details in Farbe anvertraut hat. Auch zeigt an dem Original im Louvre der Stier noch heut eine braunrothe Farbe, und auf dem dortigen Fragment des Löwenkampfes ist der Löwe gelblich.

90—99. Sechs Platten vom Gellenfries des Parthenon.

Wir lenken jetzt auf die letzten Abgüsse vom Parthenon in Athen zurück, um mit ihnen die Betrachtung dieses Wunderwerks der antiken Bau- und Bildkunst (vergl. S. 28—36) abzuschließen.

Fünfhundertachtundzwanzig Fuß lang zog sich der Gellenfries des Parthenon an allen vier Seiten unter der Säulenhalle um das innere Rechteck von Mauern her. Das rein Mechanische der Ausführung war eine ungeheure Arbeit, und wie in den Metopen auch die Hand geringerer Künstler uns entgegentrat (S. 36), so mußten auch hier gewiß für die Nebensachen Kräfte herangezogen werden, die bloß handwerklich meißelten.

In den Giebelfeldern des Gebäudes hatte sich der Olymp der großen allgemeinen Götter und der Localgottheiten erschlossen; die Metopen stellten

mythische Kämpfe von Göttern und Heroen gegen Naturkraft und rohe Stärke dar; im Gellenfries stieg die Poesie des Marmors zum gegenwärtigen Menschen-dasein herab und gab, immerhin in idealer Verklärung, ein Bild aus dem Fest-leben des wirklichen Athens.

Alle vier Jahre, auf der Höhe des Sommers, setzte die Feier der Panathenäen die Bürger Athens in fröhliche Aufregung. Mädchen der ersten Geschlechter und tadellosen Rufes woben einen neuen Mantel für die Statue der Schutzgotttheit (den Peplos), welcher vermuthlich zur Einhüllung der Statue zu allen Zeiten diente, wo sie keinen Festbesuchern gezeigt wurde. Dieß Gewand führten sie dann selber in Prozession zu dem Tempel hinauf. Ihre Brüder, Verwandten, Verlobten, die jungen „Ritter“ Athens, schlossen sich ihnen zu Roß an; die ältern Männer mit den Knaben strömten auf die Gassen, um der blühenden Schönheit ihrer Jungfrauen und Jünglinge im Zuge sich zu erfreuen. Den Tag schloß gegen Abend ein Wettrennen. Dieß ist die hier dargestellte Feierlichkeit: ein Bild also aus dem täglichen Leben — aber im höchsten Stil behandelt zeigt es uns, wie schön und reich dieß athenische Leben gewesen ist im Hochgefühl eines freien Volks nach dem Sieg über die Perser. „Man sieht zunächst die Jungfrauen schreiten in langen Gewändern, Opfergefäße, Kränze und Schalen tragend, paarweise, meist gesenkten Hauptes, wie es sich am heiligen Feste ziemt; ruhigen Fußes, doch fest auftretend, ohne zierliche Leichtigkeit, die Arme einfach herabhängend, wenige sprechend oder umgewendet. Ältere Männer stehen auf ihre langen Stäbe gestützt, mit einander im Gespräch; Götter sitzen zuletzt, den Zug erwartend, und in ihrer Mitte, gerade über dem Eingang des Tempels geht eine heilige Handlung vor sich, deren Bedeutung uns aber verborgen ist. So auf der östlichen Seite des Tempels; auf den Langseiten sieht man im Anschluß an die Jungfrauen der Ostseite Opferthiere unter Flöten- und Kitharspiel heranzuführen, dann einen langen Zug von Wagen, worauf gerüstete Jünglinge mit ihren Wagenlenkern stehen, hinter ihnen die Reiter, kräftige Jünglinge, nackt oder im kurzen wehenden Kleide, leicht und ritterlich in der Haltung, muthig und munter im Ausdrücke, viele sich umwendend, einander zurufend; endlich auf der westlichen Schmalseite solche, die noch nicht aufgestiegen sind und sich dazu vorbereiten.“*)

Fast das ganze Werk, theils in Originalplatten, theils in Abgüssen, ist in dem großen Elgin-Saal des britischen Museums rings in die Wände eingesezt. Die menschlichen Figuren sind ungefähr in halber Lebensgröße. Die Erhaltung ist, vermöge der gedeckten Aufstellung am Parthenon, an vielen Stücken auffallend gut, besonders an den Pferdchen. Die Art der Flächenbehandlung unter-

*) Schnaase, Gesch. der bildenden Künste Bd. II., von Carl Friederichs bearbeitet, S. 212.

scheidet sich von andern griechischen Reliefs gänzlich; man vergleiche sie z. B. mit dem Fries von Phigalia (Nr. 170—92). Die Figuren treten selbst mit den hervorragendsten Theilen nur wenig (nie über drei Zoll!) aus dem Grund hervor: Arme, die am Körper über Gewänder herabhängen, sind in diese Gewänder mehr eingetieft, als plastisch herausgearbeitet (Nr. 90—91 bei den Händen der Mädchen). Dagegen heben sich an den Rändern die Gestalten nicht langsam aus der Tafel empor, sondern sie springen gleich mit starken Conturen herauf, die rechtwinklig aus dem Grunde hervortreten. Dieß ist besonders an den untern Rändern der Fall. Dadurch entstanden, bei der schwachen Beleuchtung von unten aufwärts, starke Umrisse, die sich als Linien von Licht oder von Schatten sehr deutlich abzeichnen mußten.

Der gesammte Festzug fand seinen Abschluß und sein Ziel an der Ostseite. Grade in der Mitte, über dem alten Haupteingang des Tempels, ging hier die heilige Handlung vor: ein Jüngling, fast noch Knabe, überreichte dem Archon, der den Cultus überwachte, den zusammenge schlagenen schweren Mantel für die Göttin, und die zwei Jungfrauen, die als die Erwählten des Volks diesen Mantel gewoben hatten, standen, heilige Brote auf dem Haupt tragend, vor einer Priesterin. Rechts und links hiervon aber füllte sonst den ganzen Bildersstreifen dieser Ostseite die Versammlung der Landesgötter, auf Schemeln ohne Lehnen sitzend, nur Zeus auf einem Armstuhl, um den Zug ihres feiernden Volks zu empfangen. Eine Gruppe dieser Göttergestalten haben wir unter Nr. 94, 95. Rechts ist Demeter mit der Fackel aus zusammengebündelten Ruthen, ihr zur Seite Triptolemus, ihr Zögling im Landbau. Die ländliche Ungenirtheit des Bauern spiegelt sich in seinem bequemen Sitz; er balancirt sich auf dem Schemel mit beiden Füßen in der Luft und umfaßt mit den zusammenge schlagenen Händen eins seiner Knie. Das Götterpaar links sind die Dioskuren (Zeussöhne), Kastor und Polydeukes (Pollux); man erkennt sie an dem brüderlich-herzlichen Auslehnen des einen an den andern, und an dem Schifferhut, den der eine auf dem Schoße hält. Die stehende Figur vor ihnen ist ein Priester, bereit den Festzug zu empfangen. Auf dieser Platte ist es ganz unverkennbar, daß die Köpfe mit Hammer und Meißel ganz absichtlich zerstört sind, während an den Körpern die Oberfläche zum Theil mit der feinsten Muskulatur erhalten ist. Diese Verstümmelung kann von den Christen herrühren, aus der Zeit, als der Parthenon eine Kirche war, aber sie kann auch von den Türken kommen, da die Muhammedaner sich vor gemeißelten Gestalten fürchten und das Bildliche hassen. Wenigstens sind auch in Persopolis, wo doch kein christlicher Fanatismus gewaltet haben möchte, ebenfalls von allen Reliefs grade die Köpfe muthwillig zer schlagen.

Aus der Prozession der Jungfrauen haben wir die Platten 90, 91 und 97, dann die Gruppe der Zuschauer (Nr. 92, 93), auf welcher der auf seinen Stab

gelehnte ältere Mann sich auszeichnet, und drei Tafeln (96—98) mit Reitern. Die Pferde sprühen Leben; Muskeln, Sehnen, selbst Adern sind auffallend stark ausgedrückt; das Springen, Bäumen, Scharren ist vortrefflich gegeben. Merkwürdig, daß die Pferde im Vergleich mit den Mannsbildern so klein sind. Dieser Zug aber geht durch die ganze griechische Kunst, das Thier wird dem begleitenden Menschen stets untergeordnet. Die außerordentlich starke Gliederung des Menschenbildes, besonders aber der mächtige Ausdruck des Antlitzes giebt den lebendigen Menschen stets das Uebergewicht über das Thier; selbst neben einem Elephanten verschwindet sein Führer noch nicht. Im Stein aber würde die todte Masse des Thieres den Mann bewältigen, wenn sie nicht verkleinert würde. Die Römer, die in allen Stücken porträtartig sein wollten, versäumten dieß, aber der berühmte Marcus Aurelius auf der Capitolstreppe erscheint auch auf seinem schweren Schlachtroß zu klein.

Bei Reiten und Fahren haben die Griechen die Zügel und alles, was zum Aufzäumen der Rosse gehörte, nicht im Marmor angedeutet. Man dachte sich früher, sie hätten diese Dinge für allzu natürlich gehalten, die Rosse daher ohne Strang und Zaum vor die Wagen ungeschirrt hingestellt. Dieß war immer eine Thorheit, und durch neuere Funde ist sie völlig widerlegt. Im Maul des Rosses vom Wagen des Mausolus (im britischen Museum) sieht man heut noch die bronzene Rosette, unter welcher der Zügel sich ans Gebiß ansetzte, so wie, ebenfalls in Bronze, einen Theil des Geschirrs vom Kopf. So waren sicher auch die Zügel dieser Pferde unseres Frieses von Metall; an dem Nacken und in der Ecke der Mäuler sieht man bei den Pferden der Platte 98 ganz deutlich die runden Löcher eingebohrt, wo Gebiß und Geschirr eingesetzt gewesen sind.

So sehr wir nun bei diesem Werke den Geist und in den meisten Stücken auch die Ausführung bewundern, erkennen wir doch in einzelnen Theilen jene nur handwerkliche Arbeit, wovon oben geredet wurde. Die Gewänder der Götter (Platte 94, 95), z. B. die der Dioskuren sind nichts als eine Masse zerfitterter Falten, ganz stillos, ganz schlecht gezeichnet. Die herabfließenden Gewänder der Mädchen (Platte 93), auf welche viel mehr ankam, sind auch weit feiner; die herabhängenden Händchen, wo die Finger in so reizende und doch so naturwahre Biegung gegen einander gestellt sind (ganz ähnlich wie die größeren Hände auf dem Relief aus Eleusis Nr. 133), verrathen, daß auch diese untergeordneten Meister die Schulmanieren sich angeeignet hatten; daneben konnten dann aber bei ihnen wieder anatomische Fehler vorkommen, wie bei dem Knie des letzten Mädchens links auf dieser Platte. Bei einem wohlgebauten Frauenbild ist das Verhältniß vom Knie bis zur Fußbiege $4\frac{1}{2}$ Mal in der Körperlänge enthalten; bei diesem Mädchen aber $5\frac{1}{2}$ Mal!

128. Die Jupitermaske von Otricoli und der olympische Zeus des Phidias.

Für den Festtempel zu Olympia arbeitete Phidias die sitzende Statue des Zeus aus Gold und Elfenbein. Der Gott saß auf einem reich mit Bildwerk und Malerei verzierten Thron von Cedernholz; der Oberkörper war unbekleidet, um die Hüften lag ein Gewand, welches aber die Füße wieder frei ließ. Um's Haupt trug er einen Kranz vom Laub des wilden Delbaums, die linke hielt ein metallnes Scepter mit einem Adler auf der Spitze, und auf der Rechten stand eine geflügelte Siegesgöttin. Die Fleischtheile am Zeus und an der Siegesgöttin waren von Elfenbein, alle Gewänder aber von Gold, und auf dem Mantel des Zeus sah man Thiere und Lilien als Muster eingelegt, welche buntfarbig waren. Die Statue war 60 Fuß hoch, erschien aber in dem engen Gehäuse des Tempels dem Auge noch colossaler. In dieser Schöpfung des Phidias erkannte der Grieche bis in die späteste Zeit des Heidenthums seinen eigenthümlichsten Nationalgott. Nie war die Gestalt des Mannes zu göttlicherer Höhe gesteigert worden. Die Tempelsage behauptete, Phidias habe nach Vollendung des Werkes den Gott um ein Zeichen gebeten, daß er ihn würdig dargestellt, und der Donnerer habe aus wolkenloser Luft einen Blitzstrahl durch das offene Tempeldach geschleudert; zu den Füßen der Statue zeigte man den Pilgern die Spur im Fußboden, wo der Strahl eingeschlagen hatte. Eine Inschrift drückte diese Aehnlichkeit mit dem Original geistreich so aus:

Erdwärts stieg vom Himmel der Gott, sein Bild dir zu zeigen,
Oder den Gott zu schaun, Phidias, stiegst du hinauf!

Bis tief in die christliche Zeit blieb dieß Wunderwerk von Idee und Technik an seiner Stelle in Olympia; dann flüchtete man es in die festen Mauern von Constantinopel, wo es 475 n. Chr. mit dem Palast, wo es stand, durch einen Brand zerstört wurde. Das Original ist aber in zahlreichen Nachbildungen uns erhalten; eine der schönsten ist eine kleine Erzstatuette aus der Sammlung Bourtales, welche das britische Museum erworben hat; hier ist aber die Siegesgöttin weggelassen, weil sie in dieser Kleinheit puppenhaft aussehen mußte; dafür hält der Gott auf dem Schooß einen Donnerkeil.

Die Zeusmaske Nr. 128 („Maske“, weil nur der Vordertheil des Kopfes ohne Hinterkopf abgebildet ist) wurde unter Papst Pius VI. (1775—98) zu Otricoli, dem alten Otriculum, gefunden und ist jetzt im Vatican aufgestellt. Bis her hat sie stets als eine Nachahmung vom Kopf des Phidias'schen Zeus von Olympia gegolten. In neuerer Zeit erst ist dieß bezweifelt worden, weil der Ausdruck der Maske für die Zeit des Phidias zu scharf und das Haar zu frei behandelt sei. Aber der herrliche Asklepioskopf aus der Sammlung Blacas, (Nr. 143), von dem Niemand bezweifeln wird, daß er auf einen Schüler des

Phidias zurückgeht, ist unserm Zeuskopf so ähnlich, daß das Original des letztern muß vorhanden gewesen sein, als jener geschaffen wurde. Gewiß hat bei dem spätern Künstler, der die Maske ausführte, der freiere Stil der jüngern Schulen eingewirkt, da Copieen nach Tempelstatuen nie mit slavischer Genauigkeit gemacht werden konnten; allein die wesentlichen Züge des Phidias'schen Originals scheinen uns hier erhalten. *)

*) Der Zweifel, ob der Kopf der Zeusmaske ein treues Bild von dem olympischen Zeus des Phidias gebe, ist von Prof. Overbeck in Leipzig ausgeführt worden in einem Aufsatz der Verhandlungen der k. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. 18, 1866, und ist dann von ihm in der zweiten Auflage seiner Geschichte der Plastik wiederholt. Herr Overbeck beruft sich darauf, daß hinter dem Wellenhaar der Büste man den Kranz von wildem Dellaub nicht hätte sehen können. Dies ist einfach durch den obengenannten Asklepioskopf von Melos widerlegt, der eben solches Mähnenhaar hat, und wo die Bohrlöcher im Marmor beweisen, daß ein Kranz von Metall da war. Dann aber werden als Beweise zwei römische Schaumünzen aus Elis angeführt, welche dem Hadrian angehören: die eine zeigt auf der Rückseite den Kopf des Zeus, die andre die ganze Gestalt auf dem Thron sitzend, und hier hat Zeus mildere Züge und langes sanft herabfließendes Haar an Haupt und Bart. Es soll also ein Zeugniß, welches 600 Jahre nach Phidias kommt, entscheiden. Wir aber sind erstens nicht sicher, daß zu Hadrians Zeit, nach so vielen Plünderungen in Griechenland, der Zeus des Phidias noch den ursprünglichen Bart und das ursprüngliche Haar von Gold trug; die Athene des Parthenon hatte damals ihr goldenes Gewand wahrscheinlich schon zweimal gewechselt, und dem Asklepios von Epidaurus hatte Dionysius von Syrakus den Goldbart gestohlen. Zweitens kann eine römische Münze nicht gegen Münzen entscheiden, welche gleich nach Phidias in Elis geprägt worden sind. Herr Overbeck bringt auf der jener Abhandlung beigegebenen Tafel allerdings Abbildungen von einigen dieser Münzen, aber diese sind wohl nicht nach den Originalen gemacht, denn sie thun diesen sehr unrecht. Ich habe durch die Güte des Besitzers zwei Doppeldrachmen in Abdruck vor mir, welche ich nebst zahlreichen andern Zeusköpfen aus dem 4. Jahrhundert bei Herrn Dr. Imhoof-Blumer in Winterthur untersucht habe. Die eine, Zeuskopf nach links, mit der Aufschrift *FAAEION* (nicht *FAAEION*) geht sicher nicht, eine zweite, Zeuskopf nach rechts, im Felde Adler und Donnerkeil, mit der Aufschrift *FA* geht wahrscheinlich nicht dießseits des ersten Viertels des 4. Jahrhunderts herunter. Beide sind also etwa $\frac{1}{2}$ Jahrhundert später als das Original; beide zeigen den schärfsten Ausdruck (die zweite giebt sogar die Pupille an); die zweite hat den Lockenfranz über Stirn und Schläfen sehr stark, und hinter diesen sitzt der Laubfranz mit sehr großen Blättern; beide haben statt des schwächlichen Milchbartes der Hadriansmünzen den kurzen krausen und starkgelockten Bart der Maske, der den Mund beinahe verbirgt. Und sie werden wieder 50 Jahre später durch den Zeuskopf auf Münzen des Philipp von Makedonien verbürgt, der ganz ähnlich ist, nur daß er mehrfach im Kranz eine dreifache Reihe von Blättern zeigt.

Von dem letztern berichtet ein griechischer Rhetor, sein Ausdruck sei sanft und durchaus freundlich gewesen, und Phidias selbst hat gesagt, sein Motiv habe er aus einer Stelle im Homer genommen (Ilias I, 528 ff.), wo die Göttin Thetis den Zeus um eine Gunst bittet: diese während

— — winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion;

Und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts

Von dem unsterblichen Haupt: da bebten die Höh'n des Olympos."

Darum habe er (Phidias) das ganze Antlitz des Gottes von den Augenbrauen und Haaren her aufgefaßt. Dieß stimmt ganz mit dem milden Ausdruck und der herrlichen Fülle von Haar und Bart bei unserm Kopf. Zeus ist hier, wie es bei einer Tempelstatue sich ziemte, der erhabene aber zugleich wohlwollende Vater der Götter und Menschen. Der obere Theil des Angesichts, die hohe Stirn, der herrliche Bau der Augenknochen, wo die Organe der Beobachtung stark und klar ausgebildet sind, die tief aus ihren Höhlen blickenden schön-umränderten Augen und die kraftvoll geführte Nase — hier waltet überall ein hoher göttlicher Verstand. Die kurze feingeschürzte Oberlippe dagegen, der geöffnete Mund, auf welchem der Odem des Lebens zu schweben scheint, und die sinnlich volle Unterlippe geben dem untern Theil des Antlitzes immer noch den Charakter des Naturgottes. Nur daß Alles, was an Bedürftigkeit des Sinnlichen, an's Essen, also an die Sterblichkeit erinnert, nämlich die starken Kiefern des Mannes, hier von der Wolke des vollen weichen Bartes dem Auge wieder verhüllt wird: denn der Vater der Götter und Menschen lebt nicht von irdischer Speise. Vergleicht man mit diesem höchsten heidnischen Ideal das christliche Ideal der frühesten Christusköpfe, so tritt der ganze Unterschied zweier Weltanschauungen hervor. Christus trägt den Portraitkopf eines wirklich historischen, obwohl höchst geistigen Menschen. Dieser Zeus aber hat nie gelebt: er ist eine rein ideale Steigerung des männlichen Angesichtes, wo Geist und Sinnlichkeit gleich wiegen, und seines Gleichen haben die Menschenfinder nie unter sich wandeln sehen. Ja es geht die Steigerung der Formen über das Menschliche hinaus. Schon Winckelmann hat bemerkt, daß hier eine Thierbildung studirt worden ist, um die Majestät noch zu erhöhen: von dem Kopf des Löwen ist diese pyramidal mit Buckeln aufsteigende Stirn, die Quersalte, welche durch sie hindurchschneidet, und das mähenartig in der Mitte wie eine Fontaine ansteigende Haar entnommen, das seitdem auch den Abkömmlingen des Zeus, z. B. dem Asklepios (Nr. 143) und dem Alexander (Nr. 88) von den Bildhauern geliehen wurde.

Statuette des Zeus.

Eine fast eine Spanne hohe und sehr vorzügliche Bronzestatuetten im Antiquarium zu München (unser Abguß steht in dem Glaschrank der letzten Ab-

theilung) zeigt uns den Zeus, eine ganz nackte Gestalt, von freundlichem wie gewährendem Ausdruck des Gesichtes, das von einem reichen Lothenkranz und herabwallendem und geträufeltem Bart umgeben ist. Der Kopf ist in dieser Kleinheit höchst lebendig. In die linke erhobene Hand haben wir uns ein Scepter zu denken; ob die rechte ebenfalls einen Gegenstand hielt, läßt sich nicht sicher erkennen. Professor v. Lügow, der sie in den Münchener Antiken auf Tafel 26 abgebildet hat, ist geneigt sie in die Zeit des Syppus (um 330 v. Chr.) zu setzen.

133. Das Relief von Eleusis.

An der Stelle des alten Eleusis wurde 1859 das Marmorrelief mit drei lebensgroßen Figuren aufgefunden, das man jetzt in Athen aufbewahrt. Die beiden Gottheiten des heiligen Orts, rechts Demeter mit gebundenem Haar und Haarknoten, auch durch größere Fülle der Brust als die Mutter bezeichnet, links mit freiwallenden Locken Persephone, haben einen starkgebauten Knaben zwischen sich stehen, dem sie die eleusinischen Weihen ertheilen. Seine verben Füße in schweren Bundschuhen und das ungepflegt herabhängende Haar deuten auf einen Bauernsohn. Es kann Triptolemos sein, der sterbliche Knabe, dem Demeter hier in Eleusis die Kunst des Ackerbaus mittheilte. *) Er steht, zum Empfang der Geheimnisse entkleidet, fest und ernst wie die Göttinnen da. Demeter legt ihm die Hand auf's Haupt, mit der sie ihn bekränzt (man sieht im Original noch ein Bohrloch, in welchem der Kranz befestigt war), Persephone scheint seine rechte emporgehaltene Hand zu berühren. Ein still religiöses Gefühl durchzieht diese edle Gruppe und läßt sie in ihrer Ruhe alterthümlicher erscheinen, als sie den Formen nach ist. Die Hände verrathen viel Beobachtung des Wirklichen. Im thätigen Spiel der Menschenhand gehen dritter und vierter Finger stets zusammen, der zweite und fünfte aber trennen sich von den andern und handeln für sich. So liegt an der rechten Hand der jüngern Göttin der fünfte Finger über den andern, und an der linken drückt sich Zeigefinger und fünfter Finger von den übrigen getrennt an den Stab, den sie hält. In der Haltung und Zeichnung der Hände bei der älteren Göttin verräth sich die größte Ähnlichkeit mit den Festzügen der Mädchen vom Parthenon (vgl. die Platte Nr. 91), und die Gewänder sind zwar schlicht in den Falten, wie die ruhige Handlung es verlangte, aber sie stehen dem Stil jener Bildwerke sonst ganz nahe. **)

*) Welcker (Alte Denkmäler, V, 104 ff.) hält den Knaben für Iakchos, einen Sohn der Demeter, der mit dieser und der Persephone zusammen in Eleusis verehrt wurde als Spender des Getreides zur Nahrung der Menschen.

**) Auf unserer Tafel wollte Jahn (Populäre Aufsätze, S. 230) eine Verschiedenheit in der Auffassung der beiden Göttinnen sehen: die Demeter zeige die

106. Statue der Amazone.

Phidias arbeitete eine Amazone in Erz zum Schmuck des Tempels zu Ephesus in Concurrency mit vier andern großen Künstlern, und obwohl als der erste Meister seiner Zeit anerkannt, gewann er diesmal nicht den Preis, vielleicht weil für seinen an große Götterideale gewohnten Meißel der Gegenstand nicht erhaben genug war. Auf eine der vier bei diesem Anlaß entstandenen Arbeiten, welche sämmtlich im Tempel aufgestellt wurden, wird diese lebensgroße Statue als Copie in Marmor zurückzuführen sein, von der es noch mehrere Wiederholungen giebt. Das Original unserer Statue stammt aus der Villa Mattei in Rom und wurde von Papst Clemens XIV. für den Vatican erworben. Es ist gut erhalten, außer kleinen Ergänzungen sind nur das rechte Bein (mit Ausnahme des Fußes), sowie die Arme mit den Ansätzen eines Bogens modern. Am linken Fuß trägt sie ein verziertes Band, das durch einen besonderen Lederstreifen unter der Sohle festgehalten wird: es diente zur Befestigung des Spornes, der nur an einem Fuß getragen wurde. Denn Amazonen kämpfen gern zu Roß, wie man auf dem Fries von Phigaleia (Nr. 170—92), den Platten vom Mausoleum (Nr. 74, 75) und dem Amazonensarkophag aus Wien (Nr. 214—16) sieht. Der Künstler hat seine Aufgabe interessant aufgefaßt; er giebt uns eine besiegte, eine gefangene Amazone. Ihren halbmondförmigen Schild mit der Doppelart hat sie an den Baumstamm hinter sich aufgehängt, den Helm neben dem linken Fuß auf die Erde gelegt, den Köcher mit dem Deckel geschlossen; jetzt ist sie beschäftigt, den Bogen der Schlacht abzuspannen. In diesem Sinne sind wenigstens Arme und Hände unserer Figur jetzt restaurirt. Auf einer antiken Gemme hält sie dagegen mit der über den Kopf erhobnen Rechten und unterwärts mit der Linken einen Speer, auf den sie sich wie ermattet stützt. Das that auch, wie wir bestimmt wissen, die Amazone des Phidias, und so sollte auch unsere Statue ergänzt sein, die man als eine Copie in Marmor auf das Bronze-Original des Phidias zurückführt. Auch stimmt besonders der untere Theil des Gesichts der Amazone, so der starke Mund, sehr mit dem Kopf der Pallas von Belletri (Nr. 209). Die stolze Kriegerin ist bezwungen; das Antlitz mit dem fast zu männlich großen Mund sucht in ernster Betrübniß den Boden. Die kraftvoll schönen Formen werden durch den Gegensatz in den feinen Falten des Gewandes noch mehr hervorgehoben.

ganze Freiheit der attischen Kunst, die Persephone aber in ihrer gradlinigen Einfachheit einen Rest des alterthümlichen Stiles. Dieß kann nur auf das Gewand des Mädchens gehen, das aber nicht einfacher fällt, als sonst bei stehenden Statuen noch späterer Zeit; in der körperlichen Bildung zeigt die Tochter eher einen Fortschritt der Kunst über die Mutter hinaus. Eine Stilverschiedenheit ist mir unmöglich zu erkennen.

In mehreren Wiederholungen einer anderen Amazonenstatue glaubt man die des Polyklet zu erkennen, welche bei jenem Wettkampf großer Künstler den Sieg davontrug, und eine dritte dieser ephesinischen Statuen, die verwundete Amazone des Kresilas, ist gleichfalls in Nachbildungen erhalten. Die des Polyklet ist kürzlich (1869) in einer schönen Wiederholung ins Museum zu Berlin gekommen. *) Dagegen ist die Statuette einer angeblichen Amazone in Dresden (Nr. 51) ein unbedeutendes Werk, obwohl ihr Fundort, Salamis, sie als griechische Arbeit bezeugt. Kopf, rechte Hand, linker Arm, beide Beine und die Waffen sind ergänzt, und der Torso mit dem umgeschlagenen Thierfell und dem gefältelten Kleid ist stark überarbeitet. Das Thierfell hat vor der Brust ganz unnatürliche Falten, das Untergewand ist über beiden Knien vermeisterelt, so daß sein Saum auf dem rechten Knie in die Körperform einschneidet, auch die kleinlichen Falten dieses Untergewandes sehen gar nicht antik aus. Ganz häßlich ist der lange steife Mantel im Rücken, der sich für eine rasche Kriegerin gar nicht schickt. Auch die restaurirten Extremitäten, obwohl sie von Thorwaldsen sein sollen, sind hart und steinern. Zuverlässig falsch ist die Waffe ergänzt, jeder Holzhauer würde dem Künstler sagen, daß mit einem schweren Beil an einem so langen schwanken Stiel kein irgend sichrer Hieb geführt werden kann. Da nun aber der Stiel antik sein soll, muß er etwas andres als ein Artstiel gewesen sein. Wir haben also in dem verstümmelten und zerarbeiteten Torso nichts Sicheres, um die Zeit der Entstehung des Werks zu erschließen, noch auch nur zu behaupten, daß es ursprünglich eine Amazone vorstellen sollte.

143. Der Kopf des Asklepios.

Von den Werken des Phidias gehen wir zu Arbeiten seiner Schule über. Der Meister hatte zahlreiche Schüler gebildet. Von diesen half Kolotes ihm bei dem Colos für Olympia; Alkamenes schmückte den hinteren Giebel desselben Tempels mit einer Gruppe, und Agorafritos, sein Liebling, soll von Phidias eine Statue geschenkt erhalten haben, auf welche er dem Agorafritos dessen eigenen Namen zu setzen erlaubte und die als Nemesis zu Rhamnus in Attika große Bewunderung fand. Nicht weniger als drei Künstler aus der Generation nach Phidias erhielten Statuen des Asklepios (Aesculap) zu machen; die berühmteste darunter war die von Thrasymedes aus der Insel Paros, sitzend, von Gold und Elfenbein, für die Stadt Epidaurus an der Küste von Argolis, wo Asklepios sollte geboren sein und einen berühmten Tempel hatte. Diese

*) Vitzow, Zeitschrift für bildende Kunst, 1870, S. 33—37, wo auch eine Abbildung. Einen Abguß dieser vortrefflichen Statue besitzt die Kunsthalle zu Karlsruhe.

Statue war so schön, daß fünfhundert Jahre später ein christlicher Schriftsteller sie dem Phidias zuschrieb. Der Gott der Heilkunst war hier bärtig abgebildet, und sein Bart war von Gold. Von dem Kopf dieser Statue des Thrashmedes möchte unser Asklepioskopf herzuleiten sein, als eine bald nach dem Original in Griechenland genommene Copie in Marmor. Schon die Künstler der folgenden Generation, von Skopas anfangend, und so 200 Jahr lang bis zu der Schule von Pergamon herunter, stellten nämlich den Asklepios bartlos vor, vielleicht weil sein Vater Apollo niemals einen Bart trägt. Erst von da an herrscht dann in der römischen Kunst wieder der bärtige Gott. Jedenfalls gehört also die Erfindung des bärtigen Hauptes noch in die große Schule des Phidias. Es ist einer der schönsten Köpfe des ganzen Alterthums. Die Familienähnlichkeit mit seinem Großvater, dem Zeus, fällt sogleich auf; doch ist der gewaltige Ausdruck des Göttlichen gemildert, und eine sanfte menschliche Theilnahme, wie sie dem Heilgotte ziemt, verklärt den oberen Theil des Antlitzes. Die Augen des Asklepios blicken aufwärts, wie von den Göttern Hülfe für einen Kranken ersehend; Zeus aber schaut grade aus, denn er hat keinen Größern über sich. Dieser prachtvolle Marmorkopf wurde im Jahre 1828 auf der Insel Melos gefunden, in deren Boden acht Jahre vorher die berühmte Venus von Milo war ausgegraben worden; bei dem Kopf fand sich ein Täfelchen mit einem Bein und einer Inschrift, worin ein Kranker dem Asklepios, der Hygieia und der Tyche für seine Genesung dankt, so daß an der Erklärung des Kopfes als Asklepios kaum ein Zweifel möglich ist. Während aber die Venus als Geschenk an Ludwig XVIII. und so in den Louvre kam, ging dieser Kopf an den Herzog von Blacas über, stand lang in einer Kiste verpackt und ist jetzt erst im britischen Museum sammt der Motivtafel wieder an's Licht getreten, seit dieses die ganze prachtvolle Blacas-Sammlung von Alterthümern 1866 für 1,200,000 Franken angekauft hat. Auf dem Haupt sieht man im Original noch die Spuren, wo ein Kranz, wohl von Metall, in dem Marmor befestigt war. Der Gyps unseres Abgusses ist aber, wie oft bei englischen Güssen, zu rauh und giebt die hohe Schönheit des Marmors nur schwach wieder. Auch sollte der Kopf, wie in London, auf einem höhern Postament stehen, daß man ihn mehr von unten herauf ansehe.

170—92. Der Fries von Phigaleia.

Phigaleia ist eine Landschaft in Arkadien an der Nordgrenze der Landschaft Messenien. Als im Jahr 430, während der ersten Jahre des peloponnesischen Krieges, in Athen die furchtbare Pest wüthete, blieb dieß Bergland verschont, und die Bewohner beschloßen dafür auf hoher Bergeshalde dem rettenden Apollo (Apollon Epikurios) einen Tempel zu bauen. Apollo bringt mit seinen Pfeilen die Pest, aber als Heilgott wendet er sie auch ab. An einem Ort, der von

einer nahen Schlucht den Namen Bassä erhielt, wurde der Tempel errichtet. Er galt für einen der schönsten Tempel im ganzen Peloponnes. Seine äußere Säulenstellung ist noch ganz erhalten, denn das Werk war von hartem, nicht verwitterndem Kalkstein erbaut; nur der Bilderfries war von weißem Marmor eingesetzt. Von der Höhe des Berges hat man einen herrlichen Ausblick rückwärts in die Gebirgswelt Arkadiens, vorwärts über das blühende Thal von Messenien, dessen schimmernder Golf zwischen zwei in Vorgebirge auslaufenden mächtigen Bergzügen tief ins Land hereintritt. Den Tempel errichtete Iktinos, derselbe, der unter Phidias den Parthenon gebaut hatte. Aus diesem Einfluß des atheniensischen Baumeisters ist es wohl zu erklären, daß der Fries zwei Glorien aus Athens sagenhafter Vorzeit, nämlich zwei Heldenthaten des Theseus darstellt: den Kentaurenkampf und die Amazonenschlacht, welche auf vielen griechischen Denkmälern zusammengestellt sind. Neben dem nationalen Stolz wirkte bei der Wahl dieser beiden Stoffe auch das künstlerische Gefühl: im Kentaurenkampf ließ sich die edle heroische Kraft im Gegensatz zu der bestialischen Stärke, in der Amazonenschlacht aber das Schönste darstellen, was es auf Erden giebt, was wir aber nie mit Augen schauen, die in leidenschaftlichem Handeln wildbewegte Form des Weibes. Beides ist hier auf's Herrlichste entfaltet; diese Bildwerke von Phigaleia sind schon viel wilder in Erregtheit und Bewegung als die Sachen des Phidias, und beweisen, daß die Kunst der Griechen nicht nur in der vielgerühmten „klassischen Ruhe“ glänzte.

Im Jahr 1812 grub dieselbe Gesellschaft von englischen und deutschen Archäologen, welche das Jahr vorher die Aegineten (S. 16) aufgefunden hatte, auch diesen Tempel auf und fand den Fries noch ganz vollständig im Schutt. Die Erhaltung war für ein Werk, das nun 2200 Jahr alt ist, wahrhaft wunderbar: an ganzen Figuren dieses Frieses ist noch jede Falte des Gewandes, jede Sehne und Ader im Fleisch mit der ursprünglichen Oberfläche erhalten. Der Preis von 475,000 Franken, den die englische Regierung dafür zahlte, war also für ein solches Werk aus der schönsten griechischen Zeit ein mäßiger. Der ganze Fries, sammt den geringen Resten der marmornen Tempelstatue des Apollo, ist jetzt in einem besondern Saale des britischen Museums (dem Phigalian Saloon) aufgestellt.

Die vortreffliche Erhaltung ist wohl hauptsächlich dem Umstande zuzuschreiben, daß der Fries sich im Innern der Tempelcella befand, nicht, wie sonst die Cellenfrieze, an der äußern Wand der Cella umherlief. Der Baumeister hatte dem Bildhauer vorgearbeitet, indem er ihm für sein Werk den schönsten Rahmen erschuf. Das ganze Aeußere des Tempels ist dorisch: ins Innere der Cella aber waren parallel den Langseiten zwei Reihen Halbsäulen gestellt; diese trugen über ihrem Architrav diesen Bilderstreifen, der sich dann auch an den beiden innern Schmalseiten der Cella umherzog. Die jonische Säulenordnung war dabei

gewiß mit Absicht gewählt. Hätte man hier, wie draußen am Tempel, dorische Säulen gebraucht, so mußte man auch einen dorischen Fries nehmen, und dieser zerschneidet durch die großen hervortretenden Balkenköpfe die ganze Bildfläche in viereckte Tafeln, so daß immer nur einzelne getrennte Gruppen angebracht werden können. Der jonische Fries aber, weil im ursprünglichen Holzbau Joniens die schweren Balkenköpfe durch leichte Sparrenköpfe unter dem Dach ersetzt waren, hat gar keine architektonische Abtheilung und erlaubt also dem Bildhauer, eine ganze Begebenheit ununterbrochen in epischem Fortlaufe zu erzählen.

Trat man in das Gebäude, als es noch vollständig war, so hatte man grade vor sich, auf der einen Schmalseite, die große marmorne Tempelstatue des Apollo; darüber aber im Fries erschien derselbe Gott wieder, bereit den Griechen gegen die Kentauren zu Hülfe zu kommen. Es ist diejenige Platte, die man in der Aufstellung unserer Sammlung in der Mitte der dritten Reihe sieht. Artemis (Diana) steht als Lenkerin auf ihrem von Hirschen, ihren heiligen Thieren, in raschem Lauf gezogenen Wagen, und hat ihren Bruder Apollo neben sich aufsteigen lassen, der wahrscheinlich den Bogen spannte. Die Köpfe des Geschwisterpaares sind zerstört. Links von ihnen endete der Amazonenkampf mit dem Todten und dem Verwundeten, die vom Schlachtfeld weggebracht werden; rechts aber fing die Kentaurenschlacht an und zog sich auch noch an der ganzen Längseite bis in die Ecken fort. Links aber lief der Amazonenkampf auch eine ganze Längseite entlang, setzte sich aber auch noch an der Schmalseite über der Thür fort. Er war also länger als die Kentaurenschlacht, ohne Zweifel, weil sein Gegenstand menschlich schöner ist. Die Platten folgten sich so, daß je die Mitte jeder Längseite von einer besonders kraftvollen Gruppe eingenommen wurde. Dort stand im Amazonenkampfe das mittlere der drei Pferde (in unserer Sammlung in der Reihe über der untersten) und der mit zwei Amazonen kämpfende Theseus, an der Löwenhaut erkennbar, die er wie sein Freund Herakles in griechischer Kunst trägt; rechts aber, im Centrum der Längseite der Kentauren, sah man den Kaineus, den zwei Kentauren mit einem Felsblock erdrücken, während er ihnen noch den Schild entgegenstemmt.

Die Kentauren kämpfen ohne künstliche Waffen: sie treten die Gegner mit den Vorderhufen nieder, schlagen mit den Hinterbeinen aus, brauchen allenfalls ausgerissene Bäume und zum Werfen Feldsteine. Die Griechen tragen den großen runden Schild und führen meist das kurze Handschwert; nur Theseus scheint beide Male, wo er auftritt, die Keule zu brauchen. Die Amazonen sind in den dorischen kurzen Rock bis an die Knie gekleidet, der entweder an einer Seite aufgeschlitzt den Schenkel beim Ausschreiten bloß läßt oder sonst bei starkem Ausfall gegen einen Gegner sich in stramme horizontale Falten zieht. Zuweilen sind sie gestieft. Einige, z. B. die Amazone, welche ohnmächtig auf den Hals

ihres stürzenden Pferdes niedersinkt und von zwei Griechen ergriffen wird, haben die asiatische Tracht mit Hosen von feinem Zeug. Einige sind behelmt, alle führen den kleinern Schild, aus dessen Rand ein Mond ausgeschnitten ist, um durch die Lücke im Handgemenge nach dem Feind zu spähen.

Der Fries ist nur stark zwei Fuß hoch, da aber die Figuren zu Angriff und Vertheidigung meist schräg gestellt sind, würden sie gradauf stehend etwas über zwei Fuß hoch sein. Immerhin also nur stark ein Drittel Lebensgröße. Bei dieser Kleinheit mußten sie in kraftvoller Bewegung, im vollen dramatischen Handeln dargestellt werden, sonst hätte man sie in einer Höhe von 26 Fuß nicht unterscheiden können. Da das mittlere Rechteck des Tempels unbedeckt war, fiel das Licht voll vom Himmel auf diese Bildwerke; die Schatten heraustretender Glieder, Arme, Pferdebeine, sahen also, da sie von oben nach unten auf die Hintergründe fielen, nicht unnatürlich aus, und so durfte für dieses Werk ein sehr rundes Relief gewählt werden, was wieder viel zur Verstärkung des Eindrucks mitwirkt.

Die ungeheuerste Lebhaftigkeit und der reichste Wechsel in den Einzelheiten beider Kampfreihen sind an diesem Werk das Auffallendste und Schönste. Jede kämpfende Gruppe bildet eine Ballade für sich. In der Kentaurenschlacht herrscht eine bis zum Rohen gehende Wildheit der Kampfwuth. Ein Kentaur reißt im trunkenen Uebermuth der Braut, der Hippodamia, den großen Brautschleier ab und will sie ergreifen; sie klammert sich mit dem einen Arm an das alterthümliche Holzbild einer Göttin und zieht mit der andern Hand das Gewand wieder über sich. Die Brautjungfer wendet sich erschreckt und händeringend zur Flucht. In diesem Augenblick springt Theseus, die Löwenhaut über einen Baumstamm abwerfend, dem Ungethüm auf den Rücken und umschlingt seine Gurgel, um ihm mit der geschwungenen Keule den Schädel einzuschlagen. Auch andre Kentauren suchen Frauen zu rauben, einige unter den Frauen tragen Kinder auf dem Arm. Darüber entsteht das wüthendste Gemetzel, man sieht aber, daß der Sieg sich schon auf die Seite der Helden neigt. Die wildeste Gruppe ist die in der dritten Reihe, wo ein Kentaur mit beiden Theilen seines Leibes kämpft. Ein hinter ihm stehender Grieche hat ihm den Pferdeschwanz abgehauen, er schlägt vor Schmerz wüthend mit den Hinterhufen als Roß gegen den Gegner aus, der sich mit dem Schilde deckt; zugleich aber faßt ihn vorn ein anderer Jüngling und giebt ihm den Todesstoß in die Weichen: er aber ergreift den Gegner und beißt ihm am Hals die Ader durch, welche das Blut vom Herzen nach dem Hirn führt. Beide sind des Todes.

Auf der Amazonenseite fehlt es dagegen nicht an menschlich rührenden Zügen. Eine Amazone hat sich schutzfliegend auf einen Altar gesetzt, ihr Sieger sucht sie bei den Haaren fortzureißen, da er sie am heiligen Ort nicht zu morden wagt. Auf einer Platte der untern Reihe sehen wir eine Frauengestalt sterbend

in die Knie brechen, unvergleichlich lebendig dargestellt. Sie ist keine Amazone, sondern nach dem langen Kleid eine Athenerin; die mächtige Amazone links hat sie erschlagen, und wird dafür von einem Manne, etwa dem Gemahl der Getödteten, mit Wuth angegriffen. Vielleicht das Schönste aber ist die Gruppe rechts von dieser, welche uns deutlich eine ganze Geschichte erzählt. Ein Grieche hat eine Amazone erlegt, welche sterbend auf die Knie sinkt; eine Schwester tritt hinzu und sucht sie aufrecht zu halten. Aber eine mächtige Rächerin ist schon dazwischen getreten, sie hat den Jüngling mit einem Beilschlag niedergelegt und holt gegen ihn, der die rechte Hand, um sein Leben flehend, emporhält, zum Todeshieb aus. Da eilt, von zärtlicherem Gefühl bewegt, eine junge Kriegerin hinzu, und den Schild als Friedenszeichen in den Nacken geworfen bittet sie mit aufgehobenen Händen um das Leben des Feindes.

Wenn wir diese Tonleiter von Empfindungen und die Kraft der Composition in jedem Theil dieses Frieses bewundern müssen, so kommt dann die Ausführung nicht ganz der Idee gleich. Die körperliche Bewegung ist immer herrlich, das Leben der Seele aber ist schwächer angegeben; die Köpfe sind zum Theil sogar ausdruckslos. Auch die Gewänder sind nicht immer mit Feinheit behandelt, die Figuren, für ihre Fülle, etwas kurz. Man hat daher die Vermuthung ausgesprochen, es möchten wohl die Zeichnungen oder Modelle von einem ganz großen Bildhauer in Athen angefertigt, die Ausarbeitung selbst aber von mehr untergeordneten, im Peloponnes einheimischen Künstlern gemacht worden sein.

55—59. Fries vom Tempel der Athene als Siegesgöttin.

Rechts über der großen Treppe beim Aufgang auf die Burg von Athen stand auf einem hohen thurmartigen Mauervorsprung das kleine jonische Tempelchen der Stadtgöttin Athene, die man hier als Geberin des Sieges unter dem Namen Athena Nike verehrte. Man nimmt an, es sei nach den großen Siegen über die Perser erbaut worden, unter der Staatsleitung von Kimon, des Miltiades Sohn. Die Türken hatten das Tempelchen abgebrochen, um die Steine zum Bau einer Bastion zu verwenden; das hergestellte Hellas hat seit 1835 die Bastion abgetragen, und die Baustücke wurden so wohl erhalten vorgefunden, daß heut das kleine Gebäude auf seiner alten Grundlage wieder aufrecht steht. Die Frieze sind freilich sehr zerstoßen, und unter den hier vorhandenen ist nur die eine Platte mit dem Zweikampf, die von der Westseite des Gebäudes stammt (Nr. 59), noch gut erhalten. Die drei andern Seiten enthielten zuerst, wie der Parthenonfries, eine Götterversammlung, darstellend das erste Auftreten der Athene im Kreis der Götter, dann aber einen Kampf von Griechen gegen Perser, also ein historisches Schlachtenbild, während wir bisher in Tempelfriesen nur Kämpfe der Götter- und Heldensage angetroffen haben. Die Perser

sind zum Theil beritten, auf sehr lebendigen Pferden; man kennt sie an ihren Hosen von feingefältem Zeug. Die Westseite stellte dagegen einen Kampf von Griechen mit Griechen dar, und der Krieger auf der Platte oben rechts trägt einen böotischen Helm. Will man nun in der Geschichte eine Schlacht suchen, wo Griechen zugleich gegen Perser und gegen ihre Landsleute gestritten haben, so kann es (wie Overbeck scharfsinnig fand) nur die bei Plataä (479) sein. Mardonius, der persische Oberfeldherr, blieb nach der Flucht des Xerxes mit einem gewählten Heer in Böotien zurück und presste die einheimische Bevölkerung zum Kriegsdienst gegen die verbündeten Griechen. Nach dieser gewaltigen Schlacht haben die Asiaten den Boden von Hellas nicht mehr betreten; ihr zu Ehren könnte der siegreichen Stadtgöttin das ganze Tempelchen erbaut worden sein.

Größer und schöner als diese kleinen Reliefs sind die Platten von der

60—62. Marmoralustrade des Tempels der Athena Nike.

An einer Ecke des Mauerthurms, wo das Tempelchen stand, wurde nämlich eine Balustrade von Marmor vorgezogen und deren Außenseiten mit Reliefs geschmückt. Es war Sitte, daß bei dem jährlichen Fest der kleinen Panathenäen eine der schönsten Opferkühe ausgewählt und der Athena Nike dargebracht wurde, während man die übrigen an dem großen Altar der Athena Polias schlachtete. Darauf beziehen sich hier die beiden Victorien, welche die Kuh zum Opfer herbeiführen; eine zweite steht bei einer Siegestrophäe, welche eine dritte (hier nicht vorhandene) aufrichtet; noch eine andre befestigt sich, auf Einem Fuß stehend, die losgegangene Sandale des andern Fußes. Diese Reliefs scheinen später als der Fries Nr. 55—58, denn sie verrathen die ganze Verfeinerung der athenischen Schule. Es ist daher die Vermuthung ausgesprochen, daß diese Balustrade im Jahr 407 v. Chr. gearbeitet sein könnte, als Alkibiades aus großen Seeschlachten siegreich in seine Vaterstadt heimkehrte, worauf auch der Umstand deutet, daß von den beiden Figuren der Athene, die auf der Balustrade vorkommen, die eine auf einem Schiffe sitzend dargestellt ist. *) Durch die traurige Zerstoßung aller vorstehenden Theile, zumal auch an den Gewandfalten, leuchtet immer noch die hohe Schönheit der Gestalten hervor. Die herrlichen Frauenkörper erscheinen wie athmend unter den dünnen Stoffen, die Stellungen sind leicht und frei, und die Sandalenbinderin, mit dem linken wie balancirend ausgereckten Arm, als ob sie hüpfte um sich in der schwierigen Stellung zu erhalten, ist wunderbar lebendig. Auch müssen sie schon im Alterthum berühmt gewesen sein, denn die Gruppe der Niken mit der Kuh kommt mehrmals in Nachbildungen vor,

*) Kefule, die Balustrade des Tempels der Athena Nike. Leipzig, 1869. S. 40.

und die Sandalenbinderin kehrt auf einem spätern, aber noch sehr schönen griechischen Relief wieder, nämlich auf der „Anbetung des bärtigen Bacchus“ in der Münchener Glyptothek, wo sie für eine ältere Frau benutzt ist, welche sich anschießt vor der Hermensäule des Bacchus eine religiöse Ceremonie zu vollziehen. Auch die zweite Figur dieses Münchner Reliefs, ein schlankes Mädchen, das der Statue eine Binde ums Haupt knüpft, hat im Motiv mit der Siegesgöttin bei der Trophäe Aehnlichkeit, nur daß sie umgekehrt gestellt ist.

21. Korbträgerin vom Erechtheion.

Neben dem großen Parthenon erhob sich auf dem Burgfelsen zu Athen noch ein uraltes Nationalheiligthum, das in Einem Gebäude mehrere Cultus- und Reliquienstätten vereinigte, nämlich der Tempel der Athene Polias. Eines dieser einzelnen Heiligthümer, das gewöhnlich sogenannte Erechtheion (das aber jetzt für die Grabstätte des Stadtgründers Kekrops gilt), war als eine kleine, aber höchst zierliche Halle seitwärts an den Tempel angebaut. Auf einer etwa mannhohen Brüstungsmauer standen sechs marmorne Jungfrauen und trugen auf ihren Häuptern das ganze leichte Gebälk, auf welchem eine ebenfalls leichte Decke ruhte. Die unsre hat Lord Elgin ausbrechen lassen und nach England gebracht; an ihrer Stelle steht in Athen ein Gypsabguß. Diese sechs als Säulen dienenden Statuen werden gewöhnlich als die Karyatiden des Erechtheions bezeichnet. Dieser Ausdruck ist ungenau. In den Perserkriegen soll die Stadt Karyä in Lakonien sich in ein landesverrätherisches Bündniß mit dem Feinde eingelassen haben; nachher hätten die verbündeten Griechen sie zerstört, die Bewohner zu Sklaven gemacht und die Frauen, um ihre Demüthigung anzudeuten, anstatt Säulen nachgebildet. Solch eine Figur hieß dann eine Karyatis, d. h. eine Frau von Karyä. Allein an Sklavinnen ist wenigstens hier nicht zu denken: es sind atheniensische Jungfrauen im langen Festgewand, das wie auf den panathenäischen Festzügen mittels eines Gürtels unter den Brüsten aufgebunden einen Ueberfall bildet. Auf dem Rücken hat das Gewand noch einen besondern Ueberschlag, und um den Hals zu verstärken und im Stein für das Tragen des Gebälks tüchtig zu machen, fällt das Haar in schweren Zöpfen auf Brust und Rücken nieder. Man wird sie also am richtigsten Kanephoron nennen, d. h. atheniensische Mädchen der ersten Geschlechter, welche in der Procession der Panathenäen und anderer Feste auf dem Kopf Dinge trugen, die zum Opfer gehörig waren. Sehr geistvoll ist das Körbchen, das die Jungfrauen tragen, durch den Eierstab als der Wulst vom Capitell der jonischen Säule bezeichnet; auf der Platte darüber lag unmittelbar das Gebälk. So geht das belebte Menschenbild leis in die architektonischen Formen hinüber; aber auch in der Ruhe der ganzen Gestalt, den leicht und ungeziert zu beiden Seiten

herabhängenden Armen, der festen strammen Haltung und den leis an die Cannelur einer Säule erinnernden graden Gewandfalten tritt etwas streng Statuarisches heraus, wie es für diese tragenden Gestalten sich schickt. Daß sie dennoch belebt sind, beweist die Stellung der Knie. Der rechte Fuß steht fest auf, der linke hebt sich leicht, wie um in feierlich-langsamem Prozeßionsgang eine Stufe der Treppe zu beschreiten, die zu den Burgheiligthümern hinaufführt. Das Erechtheion war, wie wir aus einer Inschrift wissen, im Jahr 409 noch nicht vollendet; die Statue mit ihrer Großheit und ihrem würdevollen Stil liefert also den Beweis, daß der Geist des Phidias, wenigstens in einzelnen Meistern, ihn zu Athen noch ein volles Menschenalter überlebte.

232. Die bekleideten Grazien, nach Sokrates.

Am Eingang zur Akropolis von Athen, östlich von den Propyläen, standen an einer noch heut sichtbaren etwa mannshohen Felswand drei Chariten (Grazien), von denen mehrere Augenzeugen ausdrücklich bemerken, daß sie bekleidet waren. Eine bestimmte Andeutung läßt schließen, daß es eine Gruppe in Relief gewesen ist. Das Alterthum schrieb sie nach Zeugnissen, die freilich erst nach der makedonischen Epoche anfangen, dem berühmten Sokrates zu, dessen Vater Sophroniskos ein Steinmetz war und der in der Jugend selbst Bildhauer soll gewesen sein. Dieß Relief hat sich in vier Bruchstücken erhalten, die auf der Akropolis selbst gefunden wurden, und in ihnen hat Prof. Benndorf, der selbst zwei dieser Fragmente entdeckte, das von jenen Zeugnissen erwähnte Original erkannt. Wenn also jene Ueberlieferung richtig ist, so haben wir an ihnen ein ächtes Werk, das die noch etwas ungeübte Hand des großen Philosophen bildete.

Daß man im spätern Alterthum dieser Arbeit eben wegen ihres berühmten Urhebers Werth beilegte, beweist der Umstand, daß von ihr in Rom zwei Copien bekannt sind. Eine derselben, im Jahr 1769 beim Hospital der Laterankirche gefunden, ist im Museo Chiaramonti des Vatikans, und von diesem ist unser Abguß genommen. Die Jugend des Sokrates fällt mit den Schöpfungen des Phidias zusammen, er war noch in der Manier der ältern Bildhauerschule ausgebildet, und es darf uns also das Alterthümliche des Stils, der Mangel an Ausdruck in den Gesichtern und die Regelmäßigkeit im Fortschritt der Füße bei diesen Figuren nicht befremden. Uebrigens sind die Bruchstücke in Athen in Behandlung der Gewandfalten auch lebendiger und freier. *)

*) Von dieser seiner schönen Entdeckung hat Benndorf Bericht und Rechenschaft gegeben in der Archäolog. Zeitung, 1869, S. 55: „Die Chariten des Sokrates“, und auf Tafel 22 desselben Bandes auch Abbildungen unseres Reliefs so wie der vier Fragmente des Originals in Athen mitgetheilt. Copie und Original entsprechen sich in allen Stücken, auch in der Größe, so genau, daß Benndorf eine Wiederholung auf mechanischem Wege glaubt annehmen zu müssen.

148. Die Friedensgöttin trägt den Wohlstand.

Eines der schönsten und besterhaltenen Werke der Münchner Glyptothek, aus Marmor von Attika, ist die Gruppe einer vollgebauten, aber jugendlichen Frau von mildem liebevollem Ausdruck, welche auf dem linken Arm einen nackten, fröhlich ihr sich zuwendenden Knaben trägt. Vor allen Werken des Alterthums hat dieses einen christlichen Typus; der milde Kopf der Frau, die sanfte Neigung des Hauptes und die Innigkeit des Gefühls in beiden Figuren nähert die Gruppe dem Ideal der Mütterlichkeit in der Madonna, und der falsch restaurirte rechte Arm mit der modernen Hinweisung nach oben verstärkt diesen Eindruck noch. In unserm Gyps kann man kaum erkennen, was bei dem Original sehr deutlich ist, daß die Ohrläppchen durchbohrt sind, also ohne Zweifel goldne Ohringe trugen.

Die Großartigkeit der Formen steht der Richtung des Phidias noch nahe, aber das Liebliche der ganzen Erscheinung, die fast sentimentale Neigung des Hauptes und der weichere Ausdruck der Seele stellen die Gruppe doch in eine etwas spätere Zeit, mitten inne zwischen Phidias und Praxiteles. Die gekrämpelten Säume, wie man einen an dem von der rechten Brust der Frau herabfallenden Gewandzipfel sieht (vgl. die Pallas von Belletri, Nr. 209), nahm man bisher als Zeichen eines Bildwerkes aus dem fünften Jahrhundert vor Christus an. Zwar ist das untere Ende dieses Zipsels modern, aber oben sieht man die Krämpelung auch an einem ächten Stück des Originals.

Die Gruppe ist schön erhalten. Ergänzt sind der rechte Arm der Frau ihre linke Hand mit dem Weingefäß, bei dem Kinde die Arme, der linke Fuß und die Spitze des rechten Füßchens. Das Köpfchen soll antik sein, ist aber wohl erst aus römischer Zeit und gehört ursprünglich nicht zu dem Kinde. Nach dem Haarsulst auf der Stirn scheint es vielmehr ein Amorköpfchen gewesen zu sein.

Man mußte zunächst, da bei aller Freundlichkeit die Haltung und der Ausdruck der Frau doch nicht vollkommen mütterlich ist, an die göttliche Pflegerin eines göttlichen Kindes denken. Als Winckelmann die Gruppe aus der Sammlung der Villa Albani zuerst bekannt machte, erklärte er sie für die Iuno oder Leukothea mit dem jungen Bacchus, und demgemäß ist die Restauration mit dem Weinbecher ausgeführt. Leukothea ist die Retterin der Schiffer, und in der Binde, welche man in ihren reichen Locken sieht, ließ sich allenfalls der Schleier ahnen, den sie bei Homer dem Odysseus leiht, um ihn vor dem Ertrinken zu bewahren.

Diese Deutung muß aufgegeben werden, seit Brunn im Münzkabinett zu München zwei atheniensische Kupfermünzen gefunden hat, welche diese Gruppe darstellen und uns zwingen, die Restauration anders zu machen. Die Frau

stützt den erhobenen rechten Arm auf einen Scepterstab, und statt des Weinbechers halten Frau und Knabe mit ihren linken Händen ein Horn des Ueberflusses, also das Symbol des Reichthums.*)

Nun wissen wir geschichtlich Folgendes: Fast ein Menschenalter nach dem Schluß des peloponnesischen Krieges (im Jahr 375 v. Chr.) schlugen die Athener unter Timotheos die spartanische Flotte bei Leukas und erzwangen einen glänzenden Friedensschluß. In Folge dessen wurden der Friedensgöttin (Eirene) Altäre errichtet, und Kephisodotos, der Vater des berühmten Praxiteles, schuf eine Statue derselben, welche den kleinen Plutos (den Wohlstand) auf dem Arme trug. Von diesem Werk haben wir also eine vortreffliche Nachbildung vor uns, bei der die Behandlung des Haares und des Gewandes noch zu verrathen scheint, daß das Original des Kephisodotos in Erz gewesen ist.

Also eine allegorische Darstellung, wie denn Plato viele Allegorien geschaffen hat, die aus seinen und anderer Philosophen Schriften damals auch in die bildende Kunst eindringen. Auch die Komödien des Aristophanes machten das Volk mit allegorischen Figuren vertraut. Aber eine Allegorie jedem verständlich: daß der Friede Wohlstand bringt, begreift selbst der crasseste Philister und treibt darum heut noch wie die frommen Athener mit dem Frieden Götzendienst. Eine Allegorie, welche zugleich durch die Kunst herrlich belebt ist, wahrhaft Fleisch und Bein angenommen hat. Die Göttin trägt das jonische lange Gewand, dessen über einen Gürtel unter den Brüsten fallender Ueberschlag kräftig naturwahr sich bauscht. Darüber aber hat sie noch einen Mantel geknüpft, und dadurch gewinnt ihre Figur nach unten genugsam an Breite, so daß sie etwa in freier Luft stehend unten nicht zu dünn erschien gegen die Masse der zwei Figuren oben. Die Falten fallen zum Theil noch in ganz graden Linien herab, Curven werden noch nicht gesucht; nur die rohen Brüche des Gewandes über dem linken Fuß verrathen, daß unsre Copie, so wunderschön sie ist, kaum selbst der besten Zeit der griechischen Kunst angehören wird. Der Körper des Kindes und das Gewand, das seine Schenkel einschlägt, sind mit reizender Zartheit ausgeführt.

84. Stehender Scheibenwerfer (Diskobolos).

Der atheniensischen Schule wird jetzt allgemein der lebensgroße Scheibenwerfer aus dem Vatican, in Marmor, zugeschrieben, der den Diskus ruhig in der linken Hand haltend, zum Wurf den rechten Standpunkt sucht. Früher

*) Brunn, über die sogenannte Leukothea. Vortrag vom 25. Juli 1867 in der bayerischen Akademie der Wissenschaften. München, 1867. Vorher hatte schon Prof. Stark dieselbe Vermuthung ausgesprochen.

schrieb man das Original der peloponnesischen Schule zu, weil ein Schüler des Polyklet aus Argos, wenig jünger als Polyklet und vielleicht sogar sein Verwandter, Nauphydes, einen berühmten Scheibenwerfer gemacht hat: die ruhige Haltung, das Stützen des Körpers auf Einen Fuß, die breite vierkantige Brust, die gedrungene Form und die überschlichte Behandlung des Haares schienen auf Polyklet's Richtung hinzuweisen. Der Kopf hat aber vielmehr den feinen attischen Typus. „Während der Jüngling die schwere Wurfscheibe, um den rechten Arm nicht zu ermüden, noch in der linken Hand hält, sucht er mit dem rechten Fuße, der beim Abwurfe die Last des Körpers allein zu halten haben wird, einen festen Stand zu gewinnen und greift mit den energisch gekrümmten Zehen gleichsam in den Boden. Den rechten Arm hat er im Ellenbogen halb erhoben, die Finger der rechten Hand sind, jeder einzeln anders gekrümmt, halb zusammengegeschlossen, halb geöffnet. Der Arm wird gestreckt und gehoben, die Finger spielen um die Elasticität zu prüfen und gleichsam den günstigsten, eben erschienenen Augenblick herauszufühlen, wo die Kraft am meisten gesammelt, die Muskelspannung die frischeste, der Griff der sicherste ist; einen Augenblick weiter, und die Wurfscheibe geht hoch nach vorn erhoben mit rascher Bewegung in die Rechte über — und die eigentliche Action, wie wir sie aus Myron's Diskobol kennen, beginnt.“*) Diese Copie von Marmor ist aus römischer Zeit, aber das Original viel älter. Die Figur wird in den Malerschulen sehr viel gezeichnet, weil sie das Muskelsystem in große Massen mustergültig auseinanderlegt: aber die Oberfläche hat sehr gelitten. Sonst ist die Statue nie zerbrochen gewesen.

108. Der Flußgott Inopos, Torso von der Insel Delos.

An den Schluß der großen Zeit der griechischen Sculptur stellen wir noch dieß starkverstümmelte Fragment, das als Ballast von einem französischen Schiffe von Delos nach Marseille gebracht sein soll und jetzt im Louvre steht. Man hält es für den Gott des kleinen Flusses Inopos, der eigentlich mehr eine Quelle ist und zu manchen Zeiten im Jahr kein Wasser hat. Götter von kleinen Flüssen wurden jugendlich und bartlos dargestellt. Die jedenfalls halbes Leibes auf den Boden gestreckte Figur kann als Eckfigur ähnlich wie der Kepheissos (Nr. 102) einer Giebelgruppe angehört haben, so daß er auf eine in der Mitte des Dreiecks dargestellte Handlung hinblickte. Dieser Torso mag einer andern Schule als der atheniensischen angehören; seine Formen sind auffallend weich und etwas geschwellt, aber der Ausführung nach scheint er wenig jünger als Phidias.

*) Overbeck, Gesch. der griech. Plastik, I, 244.

Silberner Becher mit Reliefs.

Im Glashschrank der hintersten Abtheilung befindet sich der Abguß eines kleinen Trinkgefäßes von Silber, dessen Außenfläche mit Figuren in niedrigem Relief geschmückt ist. (Nicht zu verwechseln mit den ebenda aufgestellten römischen Arbeiten des Hildesheimer Silberfundes.) Das Original ist im Antiquarium zu München. In einem Belt hält ein Anführer Gericht über Gefangene, die gefesselt vor ihm stehen, aber die neben ihm stehende Pallas scheint ihn zur Milde zu mahnen. Auf der Rückseite sieht man mehrere Frauen mit einem Kind, um dessen Leben eine mit vorgestreckten Händen fleht, und ferner unter einer zweiten Frauengruppe sitzt ein trauerndes Mädchen am Boden, während ein härtiger Bewaffneter bereit scheint, ein Todesurtheil zu vollziehen. Man glaubt hier eine Scene nach der Eroberung von Troja zu finden. Neoptolemos, Sohn des Achill, nahm dabei blutige Rache für den meuchelmörderischen Tod seines Vaters, indem er Priams jüngste Tochter Polyxena, durch welche Achill in den Tod war gelockt worden, an dessen Grabe opferte. Auch wird ihm die That zugeschrieben, daß er Hektors kleinen Sohn Astyanax über die Mauern der eroberten Stadt herabgeschleudert habe. Für letztern hält man den Knaben bei der Frauengruppe, für Polyxena das am Boden trauernde Mädchen. Auf dem Schild des Helden, den ein Krieger ihm nachträgt, sieht man die als Pasquino bekannte Gruppe, wo Menelaos den getödteten Patroklos aus dem Kampf trägt, als wollte Neoptolemos sich immer des Bösen erinnern, das seinem Vater von Hektor und den Trojanern geschehen war.

Diese leidenschaftliche Scene ist mit großer Ruhe behandelt; die vom Schicksal Betroffenen zeigen den Seelenadel der Heldinnen einer sophokleischen Tragödie. Daß bei den gefangenen Frauen meist eine Schulter oder eine Brust entblößt ist, beweist nichts gegen Entstehung im 5. Jahrhundert. Die besiegten Amazonen des Phidias und des Polyklet haben das auch. Die Arbeit ist eigentliche Ciselirung, Herausarbeiten der Figuren durch Entfernung des Metalls um sie herum. So muß auch die Technik des berühmten Silberschmieds Mithras gewesen sein, der nach der Zeit des Phidias auf die Außenseite des ehernen Schildes der Athene Promachos zu Athen die Schlacht der Lapithen und Kentauren in ciselirter Arbeit eingrub. In seine Zeit, gegen 400 v. Chr., scheint auch dieß kleine, aber sehr vorzügliche Werk zu fallen, das auch darum so hohen Werth hat, weil griechische Metallarbeit aus so früher Zeit nur überaus selten mehr vorkommt.

Am untern Theil der Schale sieht man eine starke Beschädigung. Ein Glockengießer in Ingolstadt, dem die Schale gehörte, hielt sie für Messing und gab sie seinem Lehrling zum Zerschlagen. Dabei kam heraus, daß das Gefäß von Silber sei, und man achtete nun zuerst auf die Figuren. Leider ist aber auch sonst die Oberfläche sehr abgegriffen und die Schärfe der Zeichnung zerstört.

Die Schule des Polyklet.

Aus der Werkstatt des Ageladas in Argos gingen für Athen Myron und Phidias, für die Vaterstadt aber Polykleitos hervor, an welchen sich die peloponnesische Schule der Bildnerei anknüpft. Noch ein halbes Jahrhundert nach ihm bekannte der große Euphroros von Siphon sich als Polyklet's Schüler, und wiederum in der römischen Periode scheint eine der Kunstschulen der griechischen Renaissance auf das Studium des Meisters sich gegründet zu haben, nachdem er 300 Jahre todt war. Sein Buch über die Proportionen des menschlichen Körpers, worin er u. A. ganz genau entwickelt hatte, in welcher Symmetrie Finger zu Finger, zur Hand, zum Elbogen, zum Arm stehen mußte, diente den spätern Künstlern als Leitfaden, und Eine Statue von ihm, eine stehende Figur, wurde der „Kanon“, d. h. die Richtschnur der Verhältnisse genannt. Bei einer so starken Nachwirkung auf die folgenden Künstlergeschlechter bleibt es sehr schwer, mit Sicherheit zu behaupten, ob irgend ein bestimmtes Werk wirklich auf den Altmeister zurückzuführen ist oder nicht.

Die Dorier im Peloponnes waren ein andres Geschlecht als die Athenienser. Unter einer ihnen fremden Race hatten sie durch Eroberung ihre Staaten gegründet, sie bildeten als Sieger eine Aristokratie und besaßen alle Fehler und Tugenden einer herrschenden Rasse. Eine Demokratie, die wie in Athen allen Bürgern gleiche Rechte gab, war ihnen unbegreiflich; die Masse herunterhalten statt sie zu bilden, war ihre Politik. Idealen Bestrebungen waren sie nicht hold, große Dichter und Philosophen haben sie weniger hervorgebracht. Aber, wie häufig in Aristokratien, die Race war schön und kraftvoll; die Spartanerinnen galten in den rein körperlichen Eigenschaften für die schönsten Frauen in Griechenland; sie übten sich öffentlich im Ringkampf, waren auch im Ausdruck und Auftreten charaktervoll, weil sie, ohne Leichtsin, doch in freiem geselligem Verkehr mit den Männern lebten. Soweit die Kunst der Religion und dem Staat diente, war sie auch hier willkommen, um ihrer selbst willen hätte sie schwerlich Förderung gefunden.

Um ein körperlich und geistig tüchtiges Geschlecht zu erhalten, wurden die herben Tugenden des Mannes schon im Knaben gepflegt. An drei Stätten im Peloponnes, auf dem Isthmus, zu Nemea und zu Olympia, fanden die großen Spiele statt, die ganz Hellas besuchte. Der Wettkampf körperlicher Kraft und Ausbildung trug den Siegern die höchste Auszeichnung: man setzte ihnen Ehrenstatuen. Diese Athletenbildsäulen machten im Peloponnes das tägliche Brod der Künstler aus, und in solchen jugendlichen Gestalten hat Polyklet seinen Ruf durchs ganze Alterthum gegründet.

Nicht auf ideale Darstellungen kam es also an: das feinste Verständniß des technisch ausgebildeten menschlichen Körpers, zumal des männlichen, also ein

klarer Realismus, war das Ziel der Schule, wenn man auch in dieser ältern Zeit auf wirkliche Portraitähnlichkeit mit Kopf oder Gestalt eines Siegers noch nicht ausging. Polyklet, sagt noch ein später römischer Schriftsteller, hat nur jugendliche Körper gebildet. Als Material liebte er vor Allem das Erz, welches eine noch feinere Behandlung des Einzelnen erlaubt, als selbst der Marmor, z. B. in Ausarbeitung des Haares. Die Statuen waren meist ruhig stehend gebildet, ein Bein trug die Hauptlast, das andre stand leicht gebogen, mit weniger gespannten Muskeln. Eine bestimmte nicht anstrengende Handlung brachte die Arme ins Spiel. Eine berühmte Statue Polyklet's war ein Mann, der einfach einen Speer trug; eine andre ein Jüngling, der sich selbst die Siegerbinde ums Haupt wand; von der letztern ist eine Nachbildung in Marmor aus dem Palast Farnese in Rom im Jahr 1864 ins britische Museum gekommen. Wenn in dieser Hinsicht Polyklet einseitiger war als andre Künstler, wenn er z. B. dem leidenschaftlich erregten Körperleben Myron's aus dem Wege ging, so galt er dafür aber auch für mustergültig. Uebrigens war er nicht beschränkt in seinem Geist; in seiner Amazone, wo es wieder mehr auf Darstellung einer kraftvollen Körperlichkeit als auf idealen Ausdruck des Charakters ankam, schlug er selbst den Phidias. Als trefflicher Architekt hat er das zwar kleine, aber durch seine schönen Verhältnisse berühmte Theater in Epidauros gebaut, und Ein Mal wenigstens schuf er auch einen idealen Typus, als er dem Zeus des Phidias seinen berühmten Gold- und Elfenbeincoloß der argivischen Hera zur Seite stellte.

135. Juno Ludovisi. 231. Kopf der Hera aus Neapel.

146. Büste der Hera aus dem Vatican.

Von der Villa Ludovisi in Rom, wo sie noch heute sich befindet, hat die marmorne Colossalbüste der Juno den Namen, welche vielleicht den in Erhabenheit schönsten Frauenkopf des gesammten Alterthums uns darbietet. Sie ist auch von vorzüglicher Erhaltung, denn nur die Nasenspitze ist ergänzt. Ueber der nicht hohen, aber gedankenvoll geformten Stirn fällt das reiche seidige Haar sorgfältig geordnet auf beide Schultern herab. Das Abzeichen der Götterkönigin, der goldne, vorn breit werdende Reif (die Stephane), mit assyrischen Lotosblumen und Palmetten verziert, ist zum Theil von der reichen Haarfülle verdeckt. Unter dem Kronenreif ist ein Astragalusband um den Kopf gewunden, als wären olivenähnliche Körper zwischen gedrechselten Knöpfchen auf eine Schnur gereiht, ein Puzstück, das vom Hals ostindischer Siegessäulen durch die Portraits assyrischer Könige zu den Bauten von Persopolis, den Verzierungen jonischer Säulen und Gebälke bis auf die Toilettentische römischer Damen sich fortzieht. Bei unsrer Büste ist es jedoch nur eine weiche Binde aus wollenen Fäden, die durch

Einschnürungen von immer gleicher Entfernung in längliche Körper zerlegt wird. Diese Binde windet sich auch durch die Locken der Göttin und fällt, in deren Fluth^{*)} spielend, auf beide Schultern herab. In dem Antlitz ist neben der Göttlichkeit doch auch viel griechische Race; die Stelle von der Nase bis zur Schürzung der Oberlippe ist bei diesem Colossalkopf kleiner, als bei einem gewöhnlichen Mannskopf unsres nordwestlichen Europa's. Vorzüglich schön sind die Augen gebildet. Homer vergleicht die Augen der Hera mit denen der Kuh, und so sehr die Starrheit des Thierauges in der Büste gemäßigt ist, findet sich doch in dem weiten Aufschlag der Augenlider noch eine Hindeutung auf jene Vergleichung des Dichters.

Nun hatte Polyklet, als im Jahr 423 v. Chr. der Heratempel in Argos abbrannte und dabei das alte Cultusbild zu Grunde ging, den Auftrag erhalten, die neue Tempelstatue zu machen. Die Göttin saß auf einem goldnen Thronessel; ihre weißen Arme wie alle Fleischtheile waren aus Elfenbein, Gewand und Schmuck aus Gold. In der linken Hand, die auf dem Schenkel ruhte, trug sie den Granatapfel, in der rechten emporgehobenen hielt sie ein Scepter, auf dessen Spitze ein Kuckuk saß.*) Auf der Krone waren die Göttinnen der Jahreszeiten und der Reize, Horen und Charitinnen gebildet.

Der Gedanke lag nahe, in der colossalen Juno Ludovisi eine Nachbildung vom Kopf dieser Hera des Polyklet zu erblicken. Allein der Stil unsres Kopfes erscheint für jene frühe Zeit zu frei, zu entwickelt, besonders das Haar zu naturtreu behandelt, und der Ausdruck des Gesichtes nicht streng genug.

In der Versammlung des archäologischen Instituts zu Rom vom 27. April 1846 wies Heinrich Brunn zuerst auf den ebenfalls colossalen Herakopf in Marmor aus dem Museum in Neapel (Nr. 231) hin, um in ihm eine Nachbildung vom Kopf der polykletischen Statue zu vermuthen. An ihm fällt vor Allem die starke Zeichnung der breiten Augenlider auf, aus denen die Sterne wie aus tiefer Höhle heraus schauen. Der Mund mit stark eingetieften Winkeln drückt Troß aus, die Oberlippe schürzt sich in starken Curven, während die vollere Unterlippe namentlich in der Seitenansicht stark und fast zornig hervortritt. Das Gesicht hat nicht die sanfte runde Fülle der gewöhnlichen Frauenbildung, sondern geht gegen das Kinn zu in ein strenges Oval zusammen. Selbst das Haar theilt diesen Charakter, es ist wie aus spröderm Material gebildet und steigt in starken Strähnen von den Schläfen empor, so daß es das Ohr frei läßt; darüber wird es von einem überall gleich breiten Kronenreif, der als

*) In der Sammlung Egremont zu Petworth in England findet sich eine Büste der Hera, wahrscheinlich von einer ganzen Statue herkommend, wo die Ansätze der Arme noch sichtbar sind. Hier geht der linke Arm abwärts, der rechte aufwärts. A. Klügmann, Archäolog. Ztg. Jahrg. XXVII. Heft 1, S. 32.

Metall gedacht ist, zusammengehalten. So schön also der Kopf in seinen Zügen ist, trägt er fast einen finstern und leidenschaftlichen Ausdruck, wie Hera uns bei Homer im Streit mit ihrem Gemahl erscheint.

Im Berliner Museum (Nr. 78 des Berliner Katalogs) befindet sich eine dieser neapolitanischen ähnliche Büste der Hera, von gleicher Strenge des Ausdrucks. Eine verwandte Auffassung zeigt wiederum eine Marmorstatue des Vaticanus, von deren Büste unsre Sammlung (Nr. 146) einen Abguß besitzt. Der Eindruck auch dieses Kopfes ist alterthümlicher, das Haar fester und schlichter, das Auge starrer und die Ränder der Lider schärfer bezeichnet als bei der Juno Ludovisi. Selbst das gesenkte Haupt ist charakteristisch: es ist mehr Eigensinn darin.

Wenn demnach jetzt fast allgemein der Kopf in Neapel für die treueste erhaltene Nachbildung der polykletischen Schöpfung gehalten wird, so darf uns das die Freude an der herrlichen Juno Ludovisi nicht trüben: es muß dies ein sehr großer, wenn auch viel späterer, Künstler gewesen sein, der, nachdem einmal Polyklets Typus geschaffen war, die Götterkönigin wieder in einer so neuen und doch so hohen Auffassung zu geben wagte.

141. Erzbüste eines Athleten.

Sie steht im Saal der farbigen Bildwerke in der Münchener Glyptothek und wurde 1814 in Paris von dem Kronprinzen Ludwig mit den Sammlungen aus Villa Albani angekauft, welche die Franzosen nach Paris geschleppt hatten. Ihr Gegenstück bildet der Satyrkopf von Erz (Nr. 17), beide standen ursprünglich auf Hermenpfeilern, und bei beiden sind die Bruststücke, vom Halse an, modern. Die bei dem Original hohlen Augen waren gewiß mit andern Metallen ausgefüllt, welche die Naturfarben des Augapfels nachahmten. Daß die Lippen vergoldet waren, erkennt man bei dem Original in München noch ganz deutlich. In dem schön ciselirten Haar des Athleten sieht man die schmale Siegerbinde, in welcher auch wohl Einzelnes mit Silber ausgelegt war. „Die Anlage ist von edelster Einfachheit, und die reinen, echtgriechischen Formen, so wie der mehr ernste und strenge als anmuthige Ausdruck erinnern wenn nicht direkt an die Kunstrichtung des Polyklet, doch wenigstens an die Schule des Pasiteles und Stephanos zur Zeit des Cäsar und Augustus, welche dem Studium des Polyklet besondere Aufmerksamkeit gewidmet zu haben scheinen.“ (Brunn, Besch. der Glyptothek Nr. 302.) Das Gegenstück, der bronzene Satyrkopf (Nr. 17 unserer Sammlung), ist aber sicher griechische Arbeit der besten Zeit.

237. Jünglingskopf in Marmor. 238. Mannskopf in Marmor.

Nachdem in dem Jahrhundert, seit Winkelmann seine antike Kunstgeschichte schrieb, der allgemeine Gang der griechischen Kunstentwicklung fest begründet

worden, sind es jetzt die Eigenthümlichkeiten der Localschulen in den verschiedenen Landschaften Griechenlands, was die Forschung aufzuklären sucht. Unter den in der Archäologie schwebenden Fragen ist daher für den Moment die wichtigste diese: Welche männliche Köpfe und Statuen, die meist aus der römischen Zeit, aber als Copien weit älterer Werke, uns erhalten sind, gehen auf berühmte Statuen des Polyklet zurück? Hier stehen zwei Ansichten sich scharf entgegen. Erstens hat Prof. Friederichs*) auf eine Statue aus Herculaneum im Museum von Neapel hingewiesen, welche einen kraftvoll gebauten Jüngling in ganz ruhiger Haltung darstellt, der auf der linken Schulter einen Speer trug, und glaubt in ihr und mehreren andern Wiederholungen den berühmten Doryphoros des Polyklet zu finden. Zweitens existirt im britischen Museum zu London (aus dem Palazzo Farnese erworben) die ebenfalls vollständige Marmorstatue eines Jünglings, der sich stehend die Siegerbinde ums Haupt knüpft, und von Polyklet wissen wir, daß er unter dem Namen des Diadumenos auch eine solche männliche Statue gearbeitet hat: daher auch diese Londoner Statue für eine Marmorcopie jenes Erzwerkes von Polyklet gilt. Nun haben wir in unserer Sammlung zwei Jünglingsköpfe; der rechts vom Eingang ist von einer Marmorstatue im Braccio nuovo des Vatican genommen, welche mit dem neapolitanischen Speerträger übereinstimmt, und die links vom Eingang, mit der breiten Binde im Haar, aus dem Museum in Cassel, scheint die Wiederholung eines Diadumenoskopfes zu sein. Am Hinterkopf sieht man nämlich ganz deutlich, daß die Enden der Binde, nachdem der Knoten geschlungen war, grade vom Kopf abstanden, als hätten Hände sie gehalten und stramm angezogen. Prof. Bendorff hält daher diese Köpfe für polykletische Typen, nur daß in dem Kopf des Diadumenos „eine Neubildung des polykletischen Typus (und zwar von der Hand eines attischen Künstlers) erhalten wäre, in welcher nicht nur die Hauptanlage, sondern die einzelnen Züge beibehalten und nur mit feinerem individuellen Leben ausgestattet sind.“ Prof. Conze dagegen**) sieht beide Köpfe als Schöpfungen attischer Kunstschulen an, und stellt eine Reihe anderer Statuen, Statuetten und Büsten aus verschiedenen Museen zusammen, die durch kleine Köpfe, regelmäßig gesträhtes Haar, kräftige aber wenig belebte Gesichtszüge und derbe Körperformen charakterisirt sind. In diesen findet er den Stil und die Proportionen des Polyklet. Da von diesen letztern Werken keines in unsrer Sammlung sich befindet, genügt es hier, eine Frage angedeutet zu haben, die

*) Carl Friederichs, der Doryphoros des Polyklet. Berlin 1863.

*) Conze, Beiträge zur Gesch. der griechischen Plastik. Halle 1869, womit zu vergleichen die ausführliche Kritik dieser Schrift von Bendorff in der Zeitschrift für die österr. Gymnasien, 20. Jahrgang (1869) S. 268, von wo die oben angeführten Worte entnommen sind.

zu lösen wir uns ohnehin nicht vermessen, und die in Zürich überhaupt nicht gelöst werden kann.

Von dieser Frage abgesehen sind es zwei sehr tüchtige Köpfe. Das etwas nach rechts gesenkte Haupt des mehr männlichen Doryphoros hat gar nichts Ideales, aber mit dem leicht geöffneten Mund, den ernsten portraitartigen Zügen bezeichnet es einen durchaus tüchtigen Menschen. Der mehr ideale Jünglingskopf des Diadumenos, im Original von parischem Marmor (Nase und Büste, vom Nacken an, sind modern), ist durch den feinen Ausdruck des Lebens in dem Herabschauen des Auges und dem leisen Hinaufziehen seiner linken Oberlippe doch wieder menschlich und individuell beseelt. *)

Zur Frage über Polyklet ist dann noch die Bronzestatuetten eines nackten Athleten beizuziehen, welche im Cultusministerium zu Athen aufbewahrt wird. Dort ließ Prof. Benndorf sie abformen, und man sieht einen Abguß derselben vorläufig in dem Glasschrank der innersten Abtheilung aufgestellt. Sie war früher im Privatbesitz des Königs Otto von Griechenland und stammt, was von Bedeutung ist, aus dem Peloponnes, wahrscheinlich aus einer Aufgrabung bei Siphon. Es fehlen die Arme, der linke aber ging ein wenig vom Körper ab, ohne doch hoch gehoben zu sein, und man könnte auch hier das Tragen eines Speeres auf der Schulter annehmen. Auch der Kopf stimmt mit den oben besprochenen Nachbildungen des Doryphoros. „Die Verhältnisse sind von vollendeter Harmonie, die Stellung und Bewegung einfach und von schönster Wirkung, der ganze Körper so wie alles Einzelne mit sehr feinem Verständnis behandelt, und besonders ist die große Schönheit des Rückens hervorzuheben.“ **)

IV. Die jüngere Schule von Athen.

Zeit des Skopas und Praxiteles.

Als der peloponnesische Krieg sich schloß, da waren die Hoffnungen einer großen republikanischen Politik in Griechenland zu Ende. Der Krieg war kein bloßer Streit wilder Leidenschaften, er war ein Kampf großer Principien gewesen. Sparta und Athen, die beiden mächtigsten Republiken unter den griechischen Staaten, wollten jede sich an die Spitze aller schwingen, um Hellas in eine starke Bundeseinheit zusammenzufassen. Gelang das einer von beiden, so konnte das republikanische Griechenland die Aufgabe lösen, den europäischen

*) Conze a. a. O. S. 3. „Ich stehe nicht an, in diesem Kopf eine der besten uns erhaltenen Marmorarbeiten voll Geist und Originalität zu erkennen.“

**) Refule über diese Statuette, *Annali dell' Instituto*. 1868, S. 316.

Geist zum Sieg über den asiatischen zu führen und das Perserreich, den Sitz des Absolutismus, niederzubrechen. Da das nicht möglich wurde, übernahm zwei Generationen später die *M o n a r c h i e* diese Aufgabe: Philipp von Makedonien unterwarf seiner Oberleitung die griechischen Freistaaten, und Alexander eroberte mit ihnen Asien. Die Aufgabe wurde erfüllt, aber auf anderm Wege, durch andre Menschen, mit andern Mitteln und Zielen. Nach ihrer Erfüllung geringen zu haben, bleibt Spartas und Athens höchste Ehre; den peloponnesischen Krieg als bloße Verblendung zu fassen, war eines Spaßmachers wie Aristophanes, ist aber keines Historikers werth. Nachdem der Krieg vorüber war, gab es für die großen und feinen Geister unter den Republikanern keine politische Aufgabe in Hellas mehr; die ernstern Männer vertieften sich in die Philosophie, die eben damals aus den Anregungen des Sokrates ihre verschiedenen Schulen entfaltete; die leichtern Naturen warfen sich in den Lebensgenuß. Die Staaten waren durch den Krieg arm geworden, große Tempel, Gold- und Elfenbeinstatuen konnte man nur selten noch aufrichten; da jedoch die Ausbreitung des griechischen Lebens über das ganze östliche Küstengebiet des Mittelmeeres und der Verkehr mit dem persischen Asien Industrie und Handel beförderte, so wurden dafür die Einzelnen reich, es erwachte der Privatluxus. Dieß Geschlecht wollte die ernstern großen Götter nicht mehr, deren Ideale Phidias und Polyklet geschaffen hatten; es kamen nun die jugendlichen Götter an die Reihe, welche der Tendenz eines feinen und vergeistigten Sinnesgenußes entsprachen: der Jüngling Apoll; Bacchus mit den weichen weiblichen Formen; es kam Erös als muthwillig neckischer Knabe oder als ernster schwärmerisch niederblickender Jüngling, und Aphrodite legte jetzt zum ersten Mal das Gewand völlig ab, während Sokrates, der Philosoph und Bildhauer, selbst die Grazien noch bekleidet dargestellt hatte. Es verfeinerten sich die Bilder fröhlich sinnlicher Lebenslust, die Satyrn; selbst ernste Gottheiten, wie Ares und Asklepios, wurden jugendlich bartlos gebildet. Das Streben feinsten Ausfühung führte auch auf das feinste Material hin: statt des düstern Erzes kam der weiße parische Marmor auf, der zugleich durch Bemalung des Fleisches die Wärme des Lebens anzudeuten erlaubte. Skopas hat fast nur in dem edeln Gestein seiner Heimat-Insel Paros gearbeitet, und auch Praxiteles war im Marmor glücklicher und daher auch berühmter als im Erzguß.

In zwei Richtungen entfaltete sich das künstlerische Gefühl dieser Epoche. Der Bürgerkrieg hatte eine leidenschaftliche Aufregung hervorgebracht, die Empfindung war hoch gesteigert. Ein großer Meister konnte diese Seite ergreifen, konnte in mächtigen Gruppen das sinnlich bewegte Lebensgefühl oder die starken inneren Erregungen der Seele zeigen. Das that Skopas. Es mußte aber auch der heitre, vom Sturm der That zurückgezogene Lebensgenuß sich geltend machen in anmuthig ruhenden Göttergestalten, deren einziges Ziel war, die

Herrlichkeit des Menschenbildes in jugendlichem Reiz und höchster Vollendung des Technischen vorzuführen. Das hat Praxiteles gethan. In der meisterhaften Behandlung des Marmors mochten beide Meister sich so nahe kommen, daß einzelne ihrer Werke verwechselt worden sind: im Gesamtgeist ihrer Auffassung aber stellen sie zwei entgegengesetzte Pole der Kunst dar.

Skopas war bei weitem der ältere von beiden. Die Blüthe des Praxiteles fällt in die Zeit vor dem Zug Alexanders, wenn er auch diesen Triumph des hellenischen Geistes nicht mehr mit Augen geschaut hat. Skopas aber hat sehr lange gelebt. Plinius setzt ihn schon gegen 420 vor Christus, und als 395 der Tempel der Athene Alea zu Tegea (bei dem modernen Tripoliza) abbrannte, erhielt er den neuen Tempel zu bauen, welcher der schönste im ganzen Peloponnes war. Diesen Auftrag hätte ein junger, noch unberühmter Mann nicht erhalten. Wenn er also um das Jahr 350 die (in unsrer Sammlung Nr. 76 enthaltene) Platte vom Mausoleum gearbeitet hat, so muß er damals eine glanzvolle Künstlerlaufbahn von mehr als einem halben Jahrhundert hinter sich gehabt haben und näher an achtzig als an siebenzig gewesen sein. Mit dieser langen Lebensdauer stimmt auch die ungeheure Zahl seiner Werke: von Einer Gruppe des Skopas, dem Zug der Tritonen und Meeresnymphen, sagte Plinius, der sie in Rom vor Augen hatte, sie würde ein ganzes Künstlerleben unsterblich machen, wenn der Meister auch nichts Anderes je geliefert hätte. Das Talent leistet manchmal Vortreffliches, wenn es sich auf wenige Arbeiten beschränkt; die ganz großen Genien in der Kunst haben immer auch in der Masse Vieles geschaffen. Skopas war an merkwürdig vielen Orten thätig; doch arbeitete er besonders für die griechischen Städte an der Westküste von Kleinasien, welche damals unter der persischen Herrschaft eine hohe Blüthe erreichten; aus diesen Gegenden haben die Römer im letzten Jahrhundert der Republik und im ersten der Kaiserzeit mehrere Gruppen und Statuen von ihm entführt, um sie in besondern Tempeln der Hauptstadt aufzustellen.

79. Relief einer Mänade.

Skopas hatte die Statue einer Bacchantin gearbeitet, die von Rednern und Dichtern hoch gepriesen worden ist. Ihr Haupthaar war gelöst und spielte im Wind, der Stein fügte sich der Feinheit des Haars und folgte der Bewegung der Locken. Sie trug keinen Thyrsosstab, aber sie hielt in der einen Hand das Viertel eines Opferthiers, einer Ziege, die sie in bacchantischer Wuth getödtet hatte; sie sah aus, als wollte sie in der Lust des Mordes laut aufjauchzen und von ihrem Gestell herabspringen. Also der wildeste Rausch physischen Lebens in der höchsten Erregung des Blutes. Merkwürdig, daß von diesem berühmten Werk keine Replica als runde Statue sich erhalten hat; vielleicht

schreckte die Feinheit der Ausführung jeden Copisten ab. Aber auf Reliefs übertragen, in bacchischen Prozessionen auf Marmorvasen daherstürmend kommen oft Figuren dieser Art vor. Um die Ziege zu tödten und zu zerstückeln, muß sie wohl ein Schwert oder ein Opfermesser gehabt haben; dieß und das halbe Thier in der herabhängenden linken Hand entspricht dem kleinen Relief unsrer Sammlung (aus dem britischen Museum), wo sie in der rechten ein kurzes Schwert schwingt, aber zugleich den nachfliegenden Mantel festhält. An genaue Copie ist nicht zu denken, schon weil auf dem Relief das flatternde Haar des Originals durch ein Kopfstuch ersetzt ist; aber das ganze Motiv der mächtig bewegten Gestalt kann von Skopas entnommen sein. Skopas hatte eine besondere Meisterschaft in den Gewändern, diese werden von ihm immer benutzt, um die momentane Bewegung und Handlung der Figuren desto lebhafter auszudrücken. Bei der wilden Erregung der Mänade kann es sogar auffallen, daß sie überhaupt um ihren Mantel sich kümmert; bei der Niobegruppe kommen die Gewänder auf's allerstärkste in's Spiel; und blickt man von unserm Relief aufwärts zu der kämpfenden Amazone vom Mausoleum, die Skopas mit eigener Hand gemeißelt (oder modellirt) hat, so trifft man gleich wieder ein geistreiches und völlig neues Gewandmotiv.

Die Gruppe der Niobe mit ihren Kindern.

Niobe, Königin von Theben, aus dem trogigen Geschlecht des Tantalos, hatte sieben blühende Töchter und sieben Söhne. Sie verspottete die Leto und den Dienst, den die Menschen ihr widmeten, weil diese nur zwei Kinder geboren hatte. Die eifersüchtige Mutter bat Apollon und Artemis, den Stolz der Tantalostochter zu strafen; sie erlegten die sämtlichen Niobiden mit ihren Pfeilen, und die Götter wandelten aus Erbarmen die Mutter in Stein. Aus Stein weckte Skopas sie wieder zu empfindendem Leben; für die Stadt Seleucia*) in Cilicien schuf er die entsetzte Mutter inmitten der unter den Pfeilen der Götter fliehenden, stürzenden, sterbenden Kinder. Ein Freund des Antonius, C. Sosius, entführte als Proconsul von Syrien die Gruppe und stellte sie in einem nach ihm benannten Apollotempel auf dem Marsfeld zu Rom auf: ohne diesen Lord Elgin des Römerthums wäre sie an jenem entfernten Ort der Nachwelt vielleicht ganz unbekannt geblieben. Sie war in Rom hoch berühmt, und einzelne Gruppen und Statuen aus ihr wurden für Kunstliebhaber häufig in den zahlreichen Copirwerkstätten des kaiserlichen Roms ausgeführt.

*) Dieß hat Professor Stark fast zur Gewißheit erhoben in seinem durch archäologische Vollständigkeit und feines Kunstgefühl gleich vortrefflichen Werke „Niobe und die Niobiden.“ Leipzig 1863.

Nicht an der Stelle, wo dieser Tempel des Apollo Sosianus stand, sondern weit davon, unfern des Lateran, wurden im Jahr 1583 die berühmten Marmorfiguren gefunden, die jetzt als die Niobegruppe von Florenz bekannt sind. Cardinal Medici (Ferdinand von Toscana) kaufte die 15 zum Theil colossalen Figuren mit den beiden Ringern um 800 Scudi (nur 1200 Thaler!); erst 1770 wurden sie nach Florenz versetzt. Sie machten bei dem Aufgraben sogleich das größte Aufsehen: Guido Reni entlieh für seine idealisirten, aber manchmal leeren Frauentöpfe sofort den Typus von den Töchtern der Niobe. Allein das Original des Skopas haben wir in der Florentiner Gruppe entschieden nicht. Der Fundort stimmt nicht. Sie sind nicht alle gleich gut in der Ausführung, sollen nicht einmal alle von derselben Marmorart sein. Entscheidend aber ist der Umstand, daß an anderen Fundorten Köpfe, Statuen und Einzelgruppen zweier Figuren entdeckt worden sind, welche theils vortrefflicher sind, als die Florentiner, theils uns klarer zeigen, wie das Originalwerk arrangirt war. Diese müssen wir also für Copien halten, welche dem Original an Werth näher standen. Möglich, daß uns in einer Figur, dem Ilioneus in München, selbst wenigstens Eine Statue aus dem Skopas'schen Werk im Original gerettet ist; diese überbietet weit die sämtlichen Copien in Florenz. Vermuthlich hat ein römischer Liebhaber sich die Florentiner Statuen aus Copirwerkstätten zusammengekauft, und was noch fehlte, dazuarbeiten lassen, wodurch die verschiedene Güte und der verschiedene Marmor ihre Erklärung finden würden.

In welcher Weise die Statuen aufgestellt waren, darüber haben wir aus dem Alterthum keine Nachricht. Man möchte an ein Giebelfeld denken: in der Mitte die hohen Gestalten der Mutter und des Pädagogen mit den jüngsten Kindern, dann die schlanken Töchter, hierauf ein Sohn, der auf seinem vorgestreckten Knie eine verwundete Schwester mit der linken Hand emporhielt und mit der Rechten den Mantel schüzend über seinen Kopf zog. Auf der Gegenseite vermuthlich eine Schwester, die einen jungen knienden Bruder zu schützen suchte; in eine der Ecken endlich würde die Figur des schon todt hingestreckten Narcissus in München passen, wenn diese je zur Gruppe gehört hat. Die Ausfüllung eines Giebeldreiecks mit diesen rechts und links an Höhe abnehmenden Gestalten wäre also doch allenfalls möglich. Allein die Ausführung scheint nicht darauf berechnet, tief von unten gesehen zu werden, und wenn auch gewiß die Gruppe nach rechts und links an Höhe der Figuren abfiel, wird sie eher ein Piedestal gehabt haben, das wenig über die Augenhöhe des Anschauenden anstieg. *) Nur daß die Einzelfiguren und die Gruppen von je zwei

*) So ist die Gruppe jetzt in Florenz und sind ihre Abgüsse im Krystallpalast bei London auf einem Postament aufgestellt und machen keine schlechte Wirkung. Friederichs (Bausteine, S. 242), darauf gestützt, daß die Basen mehrmals kleine

Gestalten zwischen die äußern Säulen eines Tempels sollten vertheilt gewesen sein, „so daß die Säulen wie große Taktstriche den Rhythmus eintheilten,“ scheint mir wegen der dann unvermeidlichen Durchbrechung der pathetischen Wirkung undenkbar.

29. Niobe mit der jüngsten Tochter.

Abguß des Exemplars in Florenz. Im Centrum einer langgestreckten Gruppe von Bildwerk müssen nicht nur die größern Figuren stehen, sondern sie sollten sich auch in engern Gruppen zusammendrängen und etwas besonders das Gemüth Ergreifendes bieten, weil auf das Centrum der erste Blick sich heftet. Das Todesweh der Familie culminirt also hier im Haupt der Mutter, und daß es gerade das jüngste Töchterchen ist, was in ihren Schutz sich flüchtet, erhöht unser Mitleid. Die ältern Geschwister mochten am Trost der Mutter Theil haben; dieß schlanke bange Reh hat noch nicht gegen die Götter sündigen können. Ebenso wirkte der zur linken Hand der Mutter stehende Pädagog, bei dem grade wieder der kleinste Knabe Schutz sucht. Während das Kind athemlos flüchtet und vor den Knien der Mutter in Angst zusammenbricht, ist diese dem Liebling mit raschem Schritt entgegengeseilt, um ihm, wenn es möglich wäre, den bergenden Mutterschooß wieder zu öffnen. Das Gewand der Niobe, im Rücken nachflatternd, auf die Brust fest angepreßt, drückt das Hastige dieses Vorstürzens unvergleichlich aus. Zugleich hebt sie unwillkürlich den linken Arm mit dem Mantel, als könnte sie mit dem Tuch, aus irdischem Stoff gewoben, die Geschosse der Götter abwehren. Bei Mutter und Tochter ist die Kleidung fast in das Fleisch eingezeichnet, so daß man darunter die volle Körperlichkeit erkennt; das leinene Unterkleid des Mädchens giebt einen Begriff von dem, was man sonst die nassen Gewänder der Griechen zu nennen pflegte, bei der Mutter aber tritt nicht der Busen allein, sondern sogar die Spitzen der Brüste durchs Gewand hervor. Die Arbeit an dieser Gruppe ist der Schönheit der Erfindung sehr untergeordnet, und wir haben hier gewiß nur eine Copie; aber der Eindruck des Gedankens ist unzerstörbar. Niobe's Kopf ist von höchstem Adel; sie blickt auf zum Himmel mit der herben Frage der gequälten Menschenbrust, ob eine so kleine Sünde des Mutterstolzes solch eine Strafe verdient. Der tiefe thränenlose Schmerz zieht die Augenbrauen nach innen scharf in die Höhe, von wo sie dann fast rechtwinklig in grader Linie nach den Schläfen hin absinken. Ihr Leiden ist aber rein ein Schmerz der Seele, denn für sich selbst fürchtet sie die Pfeile

Felsen darstellen und die Figuren zum Theil aufwärts zu eilen scheinen, nimmt eine malerische Aufstellung an, so daß die Mutter im Centrum auf einer Höhe stand, die Kinder auf ansteigendem Boden gegen sie hinaufstrebten.

der Rache nicht. Die Aufgabe ist edler (wenn auch nicht größer), als die in dem zwei Jahrhunderte späteren Laokoon; dieser kämpft mit den Ungeheuern auch um sein eigenes Leben und stöhnt im körperlichen Schmerz des Bisses, weil die eine Schlange ihm die spitzen Zähne in die Weichen schlägt. „Der Mann im Schmerze wird gewaltjam oder gedemüthigt, er verliert die Haltung, welche sein Geschlecht ihm anweist; das Weib aber darf klagen, ohne sich zu entwürdigen, für sie ist vielmehr die Klage die tiefste, ernsteste Aeußerung, sie kann darin den Adel ihrer Seele am kräftigsten offenbaren.“ (Schnaase.)

149. Der Pädagog mit dem jüngsten Niobiden.

Diese Gruppe wurde 1830 (oder 31) bei Soissons in den Ruinen eines römischen Gebäudes gefunden, als man zum Bau von Fortificationen die Erde aufgrub. Soissons war der letzte Reichsitz der Römer in Gallien, und es zeugt für die Berühmtheit dieser Gruppe seit ihrer Aufstellung in Rom, daß eine Copie dieser beiden Figuren so weit nach Norden sich verlor. Dieß Exemplar ist von sehr geringer Arbeit, die Gewänder, mit denen der Niobe verglichen, sind plump und schwer, die Falten nur aus dem Groben heraus gearbeitet; auch das Bein des Knaben ist ohne Gefühl. Allein es bleibt gerade dieses Exemplar wichtig, weil es in Einem Punkt dem Original näher zu stehen scheint, als die gleichen und besser gearbeiteten Figuren in Florenz. Dort sind nämlich der Mann und der Knabe von einander getrennt, in der Wiederholung aus Soissons aber sind sie eng verbunden, und dieß wird nach Analogie der Mutter und der jüngsten Tochter auch im Original so gewesen sein. Es ist gewiß natürlicher und wirksamer, daß das Kind sich so eng wie nur möglich an die schützende Kraft des Mannes herandrängt.

Bei den Griechen wurde die Aufsicht über die jungen Knaben einem Sklaven anvertraut. Dieser war nicht immer ein Grieche, er konnte als Kriegsgefangener einer fremden Race angehören. Darauf möchten die Stiefeln und der kurze Sklavenrock deuten, und in diesem Sinne ist sowohl in Florenz als bei diesem Exemplar aus Soissons der Kopf mit Gesichtsbildung, Haar und Bart eines Rosaken ergänzt. In Florenz soll übrigens der Kopf antik, aber aufgesetzt sein, er erinnert an die oft vorkommenden Köpfe der Dakier aus der römischen Kaiserzeit.

210. Eine erwachsene Tochter der Niobe.

Von erhabener Schönheit ist eine einzelne Frauengestalt in Marmor, welche aus der Sammlung der Markgräfin von Baireuth ins Berliner Museum (Nr. 217 des Berliner Katalogs) gekommen ist und von Friedrich Tieck,

Gerhard und Welcker für eine Tochter der Niobe gehalten wurde. Welcker stellt sie in seiner Anordnung der Niobiden als einer Giebelgruppe gleich rechts neben die Mutter. *) An Geist wäre sie dieser Mutter ähnlich. Sie stände in wirkungsvollem Gegensatz gegen die andern Niobetöchter, denn sie flieht nicht wie diese, sondern mit dem Familienstolz der Tantaliden blickt sie zu dem feindlichen Göttern empor. Die Lippen fest geschlossen, die linke Hand in die Seite gestemmt, in stolzester Haltung fordert sie das Schicksal heraus, sein Aergstes zu thun, denn sie weiß, daß ihr Leben aber nicht ihre Würde unterliegen kann. Derselbe Skopas, der die Mänade und die kämpfende Amazone vom Mausoleum schuf, hätte dann hier einen dritten Typus markvoller Weiblichkeit aufgestellt und bei dieser stolzen Jungfrau sich im Leben der Seele gerade so groß gezeigt, wie dort in dem mächtigen Schwung der weiblichen Aufgeregtheit.

Aber kann es eine Niobide sein? Dem Stil nach scheint es fast unmöglich. Das Gesicht ist im Schnitt den übrigen Köpfen ganz unähnlich. Es ist zumal im Profil kein griechisches Gesicht, die Stirn, die Nase haben in ihrer Portraitwahrheit etwas ganz Eigenthümliches, ja Modernes, als sollte eine Frau von einer andern Race dargestellt sein. Dann aber hat das Gewand eine völlig andere Behandlung als die Gewänder der Niobiden, ja es scheint von einem andern Stoff. Hier sieht man nichts von dem wie nassen Gewand der kleinsten Tochter; die Faltenbrüche sind spitziger, dazwischen liegen aber wieder sehr glatte wie glänzende Flächen, von Eintiefungen unterbrochen, wie sie bei Wolle niemals vorkommen. Vergleicht man die Natur dieser Falten mit denen an der danebenstehenden Dame aus Herculaneum, so kann man den Gedanken kaum abwehren, es seien sowohl an Unterkleid als Mantel seidene oder halbseidene Stoffe nachgeahmt.

Welche Deutung man der Statue geben könnte, ist ungewiß. Die Haltung kommt auf eine der Musen auf dem Relief der Apotheose des Homer (Nr. 193) heraus. Hiervon abgesehen bleibt es ein bewundernswürdiges Werk. Es scheint zur Aufstellung in der Mitte eines Saales bestimmt gewesen zu sein, da das Gewand am Rücken ganz so gewissenhaft wie von vorn ausgeführt ist, so daß die Figur von jeder Seite gesehen die schönsten wechselnden Linien dem Auge darbietet. Wenn man den Wulst des Gewandes unter der Brust lange ansieht, so scheint er in ein wirkliches feingefaltetes Zeug sich zu verwandeln.

130. Ilioneus.

Kaiser Rudolph II., ein sehr kunstliebender Herr, hatte in seiner Abgeschiedenheit auf der Burg zu Prag eine schöne Sammlung von Münzen, Bildern und Antiken angelegt: die sogenannte Rudolphinische Schatzkammer,

*) Welcker, alte Denkmäler I. S. 281, nebst Tafel mit Anordnung der Gruppe in ein Giebelfeld.

welche seit seinem Tode, wie es scheint, sehr vernachlässigt wurde. *) Darunter befand sich der Sturz eines knienden Jünglings, und dieser blieb auf der Burg bis 1783, als der Palast auf Befehl Josephs II. in ein Militärbauwerk verwandelt wurde. Der Befehl ging später zurück, aber die Räumung hatte bereits begonnen, und alles dort noch Vorhandene war versteigert worden. Dieser Torso fand keinen Käufer, man warf ihn also zum Fenster hinaus in den Schloßgraben, wo ein Steinmetz sich seiner des Materials wegen bemächtigte. Diesem kaufte ihn um sechs Siebzehner der Wiener Augenarzt Dr. Barth ab und brachte ihn während des Congresses nach Wien. Hier erwarb ihn Kronprinz Ludwig von Baiern im Winter 1815 um den hohen Preis von 33,300 österreichischen Gulden und gewann in ihm für seine Glyptothek wohl die schönste antike Statue in ganz Deutschland. **) Die Verstümmelung derselben ist aber nicht in Prag erfolgt; denn schon im Jahr 1562, kurz nachdem sie gefunden war, erwähnte ein italienischer Archäolog sie im Palast des Cardinals da Carpi als „wahrscheinlich einen Niobiden ohne Arme und Kopf“. Die Statue ist also wenigstens 21 Jahr vor den 15 Florentiner Figuren gefunden worden. Kronprinz Ludwig wünschte sie durch Thorwaldsen restauriren zu lassen, der es aber zuletzt ablehnte. Hierauf machte Tenerani 1824 eine Ergänzung in Gyps, die aber dem Agenten Ludwigs, dem Bildhauer Wagner und auch dem Besitzer, scheint es, nicht genügte. So ist die Ausführung in Marmor unterblieben. ***)

Der römische Dichter Ovid beschreibt in seinen „Verwandlungen“ (Metamorphosen, Buch VI.) den Tod der Niobefinder. Er schrieb dies Werk, nachdem die Originalgruppe des Skopas schon ungefähr ein halbes Jahrhundert in Rom aufgestellt war, er muß also diese Gruppe oft gesehen haben. Nun schließt er sich in seiner Erzählung zwar nicht immer an das Vorbild im Marmor an. Der Dichter kann das nicht, denn er muß die Begebenheiten, die er berichtet, in eine Zeitfolge auseinanderlegen, während der Bildhauer die verschiedenen Scenen einer Handlung mit Einem Male vor das Auge bringt. Wenn also Skopas alle Kinder, Jünglinge und Mädchen zusammen und durcheinander in den Tod sinken läßt, so erzählt Ovid, erst wären die sieben Söhne draußen vor

*) Beise, Geschichte des österreichischen Hofes und Adels.

**) Friedländer, Schicksale antiker Kunstwerke, Westermanns Monatshefte, Februar 1858. Nach einer andern Tradition gab Barth gar nur drei Zwanziger dafür. Ulrichs, über K. Rudolphs Sammlungen, in Lützow's Zeitschrift, 1870 S. 48 Note.

***) Ulrichs, die Glyptothek nach ihrer Geschichte und ihrem Bestande, S. 54 ff. Vermuthlich von dieser Ergänzung des Nioneus in Gyps steht ein Abguß im Krystallpalast in London zur Vergleichung dicht neben dem Abguß des verstümmelten Originals. Die Restauration ist gut, ich habe aber nie herausbringen können, ob es wirklich die von Tenerani ist und wo sich diese jetzt befindet.

der Stadt Theben getödtet worden, dann habe aber Niobe sich gerühmt, ihr blieben immer noch mehr Kinder als der Leto, und da erst habe Artemis auch die Töchter erschossen. Man sieht, warum der Poet von dem Bildner abweicht, er will das Leiden der Mutter mit ihrem Troß fortwährend steigern, bis sie zuletzt vor Schmerz zum Stein erstarrt. Das hinderte ihn aber nicht, aus der Gruppe einzelne Motive zu nehmen, die auch er als Poet brauchen konnte, und er erzählt so:

„Der letzte der Söhne, Ilioneus, hatte die Arme zu fruchtlosem Flehen erhoben, und da er in seiner Unschuld nicht wußte, welcher Gott ihm feind sei, rief er aus: O ihr Götter insgemein, schonet meines Lebens! Da ergriff selbst den bogenspannenden Apollo eine Rührung, aber zu spät, denn schon war das Geschöß im Fluge; doch tödtete er ihn mit der leichtesten Wunde, und nicht tief drang der Pfeil ihm ins Herz.“

Nach dieser Stelle hat man unsern Knaben Ilioneus genannt; die kniende Stellung paßt vollkommen zu den Worten des Dichters, zugleich aber sollten die aufgehobenen Hände das Auge vor dem Pfeil schützen, und das umgewendete Haupt blickte angstvoll auf den mordenden Gott. Wahrscheinlich hat also Ovid in der Originalgruppe diesen knienden Knaben gesehen; er fehlt zwar in der Florentiner Gruppe. Daß er allein nackt ist, während alle übrigen Statuen bekleidet sind, beweist an sich nichts. Es ist somit nicht undenkbar, daß unsre Figur dasselbe Exemplar ist, das Ovid sah, wenn es auch vielleicht einer zweiten, ebenfalls in Rom aufgestellten Gruppe angehörte, daß wir also ein Original von des Skopas eigener Hand vor uns hätten und hoffen dürften, vielleicht einmal noch andre Figuren am Marsfeld zu Rom zu entdecken, in dessen Nähe die zweite Niobegruppe, und zwar die ächte, in einem Tempel stand. Denn an dem Ilioneus, der, beiläufig gesagt, auch aus parischem Marmor ist, als einem wirklichen Original aus der Zeit des Skopas und Praxiteles zu zweifeln, scheint mir doch zweifelsüchtiger als billig. In der Gruppe wird die Figur so gestanden haben, daß man ein wenig von unten auf gegen die linke Seite sah, wo man mit einem Blick den herrlichen Rücken sammt der unvergleichlichen Biegung und Wendung aller Glieder überschaute und den nach links (vom Beschauer) gewendeten Kopf gerade im scharfen Profil hatte. Der Gegensatz des festen vom Knochengerüst unterbauten Brustkastens zu der Weichheit des Unterleibs und der Weichen ist bewunderungswürdig. Auch muß die Statue schon im Alterthum sehr geschätzt und geschont worden sein, kann nur unter einem schützenden Dach gestanden haben, da die Oberhaut des Marmors von Luft und Feuchte gar nicht verwittert erscheint. Freilich nur der Marmor, nicht der undurchsichtige und stumpfe Gyps zeigt das herrliche Gefühl des Lebens, womit uns das Original in der Glyptothek durchdringt und durchwärmt. Weil bei diesem Jüngling die Muskeln gar nicht künstlich sich spannen und die gesamte

Bewegung so vollständig einfach und natürlich ist, wirkt er beim ersten Beschauen lang nicht so blendend als manches geringere Werk des Alterthums; man muß lang und einsam mit ihm verkehren, dann erst spricht seine Wahrheit und hohe Vollendung zu unserer Seele.

207. Die Gruppe der beiden Kinger.

Ovid erzählt ferner, es hätten die ältern Söhne der Niobe auf einem freien Platz vor den Mauern von Theben ein Wettrennen gehalten und seien auf ihren Wagen von Apollo erschossen worden. Zwei andere Brüder aber habe er, während sie mit einander rangen, mit Einem Pfeile erlegt. Hierauf stützte sich die Meinung, daß unser Kingerpaar ebenfalls zu der Niobegruppe gehöre, und wirklich ist es mit dieser zu gleicher Zeit (1583) und am gleichen Orte gefunden worden. Man hat auch an Nachahmung eines berühmten Werkes gedacht, welches der jüngere Kephisodotos, Sohn des Praxiteles und „Erbe der Kunst seines Vaters“, für die Stadt Pergamon gearbeitet hatte. Es wird als „Zusammenflechtung“ (Symplegma) und als ein Werk bezeichnet, „an welchem die Finger sich vielmehr in den Körper als in den Marmor zu drücken schienen.“ Dieser Eine Zug genügt aber zum Beweis, daß unsre Gruppe keine Wiederholung der von Kephisodotos sein kann; denn hier sind ja alle Muskeln so gespannt, daß die Finger der Greifenden sich grade gar nicht in das harte Fleisch eindrücken. In der Gruppe des Kephisodotos wird die eine Figur eher ein Weib gewesen sein: den Effekt sieht man an dem Hermes mit der Herse (aus der Sammlung Farnese) im britischen Museum, wo der Gott die Geliebte vom Rücken her umfassend den einen Finger seiner Hand leis in den elastischen Busen des Mädchens eindrückt. Dagegen wäre nach der obigen Stelle des Ovid nicht unmöglich, diese beiden Kinger als Söhne der Niobe anzunehmen, obwohl es doch seltsam wäre, diese sich wälzende Gruppe, welche Raum braucht, neben die andern stehenden und sich rasch fortbewegenden Geschwister zu stellen. Unter ihnen deuten die kleinen Wellchen auf der Basis den Sand des Turnplatzes an. Der Moment ist gut gewählt, der Sieg neigt sich auf die eine Seite, ist aber noch nicht unbedingt entschieden, und beide Gegner sind sich an Alter und Muskelkraft ungefähr gleich. Als Studium angespannter Muskeln ist die Gruppe die Bewunderung aller Bildhauer. Restaurirt sind der linke Arm und der linke Fuß des Obenliegenden, und an der untern Figur der rechte Arm und das rechte Bein. Der obre Kopf ist ausdruckslos und sicher modern, der untere ist besser, weil kraftvoll im Ausdruck des Schmerzes und Verdrusses, und er könnte antik sein, aber die älteste Abbildung*), vor den Ergänzungen gemacht, hat ihn nicht.

*) *Insigniores Statuarum Romae Icones*; Tafel 109.

Die Bildwerke vom Mausoleum.

Ein Menschenalter vor dem Zug Alexanders hatte Mausolos, König von Karien, der sein Land unter dem Titel eines Satrapen vom Perserreich zu Lehn trug, durch kluge Benützung der Zeitumstände, durch List und Eroberung sich an der Südwestecke von Kleinasien ein ansehnliches Reich gegründet. Er verlegte dessen Mittelpunkt an die schöne nach Süden sich öffnende Hafenbucht des alten Halikarnassos und baute dort mit großer Pracht und in regelmäßiger Anlage sich eine wohlbefestigte Hauptstadt, welche amphitheatralisch vom Meeresstrand zu den obersten, auf Felsen aufragenden Citadellen anstieg. Fuhr man vom Süden in den Hafen ein, so hatte man auf einem Felscap links einen prachtvollen Tempel, auf einer felsigen Insel rechts lag ein starkes Schloß und in dessen Schuß der glänzende Königspalast: in der Mitte zwischen diesen beiden Hörnern der Bucht war am Strande der Marktplatz, und über diesem stiegen Felsterrassen empor, welche das Theater, einen jonischen Tempel des Ares und recht im Centrum der Stadt, auf halber Höhe, das berühmte Mausoleum trugen. Dies prachtvollste aller Grabmäler hatte Mausolos zu seiner eignen Ehre noch bei seinen Lebzeiten angefangen; bei seinem Tode (353 v. Chr.) wurde er in der bereits fertigen Grabkammer des Untergeschosses beigesetzt. Seine Schwester und Wittwe Artemisia, die nach ihm seine Politik und den Bau des Mausoleums fortsetzte, überlebte ihn nur zwei Jahre, die Künstler aber, welche an dem Bau und seiner bildnerischen Verzierung beschäftigt waren, vollendeten um ihrer eignen Ehre willen die Arbeit.

Da das Grabmal an zwei Seiten von höhern Felsterrassen umgeben war, mußte es auf einen hohen soliden Unterbau gestellt werden, der zugleich in seinem ganz unzerstörbaren Mauerwerk die Königsgruft enthielt. Ueber diesem kam ein tempelartiges, mit einem Umgang von 36 Säulen umgebenes Gebäude jonischen Stils, das aber oben nicht wie ein Tempel mit einem Giebeldach abschloß, sondern eine sanft ansteigende Pyramide von 24 Marmorstufen trug. Diese Pyramide war oben abgeflacht, und auf einem rechteckten, aus ihr emporsteigenden Piedestal stand endlich Mausolos im Streitwagen, den ein Biergespann zog und eine neben ihm auf dem Wagen stehende Frauenfigur lenkte. Diese drei Hauptabtheilungen, der Unterbau, der Säulentempel und die Pyramide scheinen alle gleiche Höhe gehabt zu haben, jede nämlich $37\frac{1}{2}$ Fuß, so daß über ihnen, Piedestal und Höhe der Sculpturen hinzugenommen, das Haupt des Alles überragenden Mausolos 140 Fuß hoch über dem Fundamentbett in der Luft stand.

Da die Stelle, wo Halikarnassos liegt, eine sogenannte Brücke zwischen zwei großen Erschütterungstreifen, dem von Bithynien und dem von Rhodos, bildet und nie von Erdbeben heimgesucht wird, so hatte das auf dem festen Felsboden

mit großer Kunst und Sorgfalt aufgeführte Gebäude sich mehr als 1500 Jahre aufrecht erhalten, denn um das Jahr 1170 zählte es der byzantinische Schriftsteller Eustathios als ein noch bestehendes Wunder der Welt auf. Aber im Jahre 1402, als Tamerlans Mongolensturm Islam und Christenheit in Furcht und Schrecken setzte, bauten die Johanniter, welche auf dem benachbarten Rhodos ihren Sitz hatten, auf der Felseninsel bei Halikarnassos eine starke Festung und verwandten dafür das Mausoleum als einen Steinbruch. Dasselbe geschah nochmals 1522, als Sultan Soliman sich zu dem letzten Sturm auf Rhodos rüstete, der den Orden von da nach Malta vertrieb, und bei diesem letzten Anlaß wurde sogar der Unterbau angebrochen und die in ihm aufgefundene Königsgruft zerstört.

Unter diesen Umständen muß man es als ein Glück ansehen, daß noch vor Ankunft der Rhodiserritter ein Naturereigniß, wahrscheinlich ein Blitz, die Gruppe des Königs mit dem Biergespann aus ihrer lustigen Höhe herabgeschmettert hatte. Die Stücke fielen auf die Pyramide und wurden, die schiefe Ebene herabrollend, so weit hinausgeschleudert, daß die nach Norden fallende Hauptmasse der Statuen 150 Fuß von einem Rad entfernt aufgedigelt worden ist, das nach Süden hinabgerollt war.

Vier berühmte Bildhauer von Athen, Skopas, Leochares, Bryaxis und Timotheos, hatten die reichen Sculpturarbeiten für das Mausoleum geliefert und die vier Seiten des Baues unter sich getheilt. Die englische, von dem Consul Charles Newton, einem sehr tüchtigen Alterthumskenner, geleitete und von der Regierung reich unterstützte Ausgrabung in den Jahren 1856–57 hat massenhafte Reste von Sculpturen vorgefunden, welche nebst einigen schon früher verschleppten Bildwerken jetzt die Vorhalle des britischen Museums in London schmücken. Dort, wo der Statuenhaufen des Biergespanns tief in weiche Erde eingebettet aufgedigelt wurde, sammelte Newton auch die kleinsten Marmorsplitter, und so wurde es hernach in London möglich, die Statue des Mausolos fast vollständig aus nicht weniger als dreiundsechzig Stücken wieder zusammenzusetzen.

205. Statue des Mausolos.

Diese den ganzen Prachtbau einst krönende Gruppe ist von keinem der vorgenannten Meister, sondern von einem uns sonst unbekannten Künstler Namens Pythis ausgeführt. Erhalten von ihr sind das Vordertheil und das Hintertheil je eines Rosses, die Portraitstatue des Königs und der schöne Sturz einer hohen Frauengestalt, die an seiner rechten Seite auf dem Wagen stand: entweder Artemisia oder eine den Wagen lenkende Siegesgöttin. Da also Mausolos in der linken Hand, die offenbar hoch gehalten war, nicht die Zügel faßte, wird er in ihr wohl einen Scepterstab gehalten haben, der unten auf dem Wagen-

brett aufstand. An der linken Seite sieht man im Gewand ein Stück rauh weggehauen; hier hat der Colos sich wahrscheinlich an die starke Lehne angestützt, die ungefähr in Kniehöhe die antiken Streitwagen umgab. Der Leib ruht auf dem rechten Bein, das linke ist leicht gebogen. Der rechte Fuß (der linke ist ergänzt) trägt einen Lederstrumpf und über diesem eine starkgeschnürte Sandale. Die Kleidung ist ein Untergewand und ein großer Mantel von schwerem Zeug, dessen Falten und Ränder höchst lebendig sind. Im Vergleich zu den ältern Draperien an dem Glissos (Nr. 102), der Pallas von Belletri (Nr. 209) und der Friedensgöttin (Nr. 148) bemerkt man, daß alle Falten am Mausolos mehr in Curven geführt und die strengen ganz grade herabfallenden Linien des ältern Stils vermieden sind. Mausolos galt im Leben für einen schönen Mann, und so mag er auch in diesem seinem Portraitbild heißen; aber das Gesicht ist doch breit und blasirt und steht geistig nicht hoch, wie es auch der Mensch nicht that. Von der Stirn steigt das Haar wie bei einem Zeuskopfe löwenmählig empor, aber die Stirn selbst bleibt nichts destoweniger niedrig. Die langen Locken, so voll an den Seiten niederfallend, daß man das Ohr nicht sieht, würden schöner wirken, wären nicht die untern Spitzen abgebrochen. Ein kurzgeschorner Bart deckt Wangen und Kinn, nur der Schnurrbart ist voll und unverschnitten. Da die Statue um das Jahr 350 gearbeitet sein wird, so ist sie unter den vollbeglaubigten Originalen griechischer Portraitstatuen vielleicht die älteste.

74—76. Die Friesplatten des Skopas vom Mausoleum.

Plinius, der bei seiner kurzen Beschreibung des Mausoleums ein Buch darüber von einem der beiden Architekten des Baues vor sich hatte, sagt ausdrücklich, Skopas habe an der Ostseite gearbeitet. An dieser Seite fand Newton vier Platten eines Frieses (drei davon sind in unsrer Sammlung), welche zwar zerbrochen, aber an den Oberflächen so wenig zerstoßen waren, daß man sah, sie waren niemals herumgeschleppt worden. Dieß und daß die Arbeit einen größern Meister zeigt, als die meisten übrigen in London jetzt vereinigten Platten desselben Frieses, veranlaßte mich schon gleich bei der ersten Ausstellung dieser Werke, sie dem Skopas selbst zuzuschreiben*). Dieser Bilderfries umlief das ganze Gebäude über den Säulen des tempelartigen zweiten Stockwerks, stand also in einer Höhe von ungefähr siebenzig Fuß von der Erde. Dieß muß man bedenken, um zweierlei zu begreifen, erstens warum die Figuren etwas lang gestreckt sind, da sie ja dem Auge von unten her sich etwas verkürzten; zweitens, daß sie bei aller Schönheit der Ausführung doch nicht glatt und fein

*) Kinkel, das Mausoleum von Halikarnassos, Westermann's Monatshefte, 1858, Oktober- und Decemberheft.

behandelt sind, sondern in starkem Relief aus dem Grunde herauspringend auf kräftige Lichter und Schatten ausgehen, wie denn auf der einen Platte der Fuß eines Kriegers in voller Rundheit hinter das Bein einer kämpfenden Frau zurückgeht, ohne dieß Bein zu berühren. Der ganze Fries ist fast $2\frac{1}{2}$ Fuß hoch, mit Figuren von ungefähr einem Drittel Lebensgröße, und stellte wieder einen Amazonenkampf vor: einen schönern aber haben wir bisher in griechischer Kunst noch nicht gefunden. Eine Amazone nach rechts reitend faßt ihrem Roß die Zügel kurz und läßt es bäumen, um den vor ihr stehenden Griechen (nicht mehr vorhanden) in Verwirrung zu bringen; sie selbst wandte sich mit Brust und Kopf rechts (dem Beschauer zu) und schwang Streitart oder Wurfspeer, um, wie das Pferd mit den Vorderfüßen auf den Boden niederkam, den Gegner zu treffen. Das Pferd ist ausgezeichnet lebendig, die Muskelmassen sind viel runder und mehr naturalistisch ausgeführt als bei den Pferdchen im Parthenonfries. Dann eine Amazone auf bäumendem Roß ganz strack in den Bügeln stehend, weil sie nach rechts am Hals des Thieres herab einen Streich auf einen nicht mehr vorhandenen Feind führt; auf derselben Platte ein Jüngling, unbehelmt in die Knie gesunken und mit dem Schild gegen eine Amazone sich deckend, die ihm den Todesstreich versetzen will; er aber wartet den Moment ab, ihr mit dem Speer, den wir uns in seiner rechten Hand denken müssen, von unten herauf die Brust zu durchstoßen. Auf der dritten Tafel ein Grieche von sehr edler Gesichtsbildung, der eine seitwärts gestürzte Feindin abthun will; endlich die prachtvollste Gruppe von allen: ein bärtiger Grieche von gemeinerem Ausdruck (die Nase ist aber auch abgebrochen) greift mit dem kurzen Schwert eine stehende Amazone an, welche mit dem Oberkörper zurückweichend, mit beiden Händen zum Hiebe ausholt. Ihr Kopf ist großartig, von der schönsten Anstrengung beseelt. Er hat seinen Schild hart an ihren Leib gedrängt und ihr dadurch das nur von einem Gürtel unter der Brust gehaltne Gewand nach der Seite verschoben; durch dieß ebenso neue wie feste Motiv sehen wir Busen, Rücken, Schenkel des üppig gebauten Weibes ganz bloß. Wieder, wie sonst bei Skopas, ist hier das Gewand genial angewendet, um das Momentane der Handlung aufs schärfste hervorzuheben. Diese wunderbare Gestalt schuf ein Greis von nahezu 80 Jahren!

107. Aphrodite als Siegerin. (Venus von Milo.)

Diese im Jahr 1820 auf der Insel Melos aufgefundenne Statue der Schönheitsgöttin ist die vollkommenste weibliche Gestalt, die aus dem Alterthum uns gerettet ist; auch die Erhaltung ist gut, denn an ganzen großen Theilen, z. B. der Taille, ist selbst die Oberhaut des Marmors gar nicht verletzt. Die kleinen Beschädigungen auf Stirn und Busen sollen erst in neuerer Zeit bei der Auf-

findung und dem Transport entstanden sein. Sie ist aus einem feinen, wie man vermuthet, asiatischen Marmor gebildet, der an der Taille und dem Gewand von einem schönen warmen Honigton überslogen wird. Es fehlen die Arme, doch besitzt der Louvre noch ein Stück des linken Oberarms und die linke Hand, welche einen Apfel hält. Die Nasenspitze vom halben Nasloch an, die Spitze der großen Zehe am rechten Fuß, und der ganze linke Fuß sind modern; auch von den Gewandfalten sind kleine Stücke eingesetzt. Nur über dem linken Knie hat das Gewand stark gelitten. Der antike Haarknoten im Nacken war abgebrochen, ist aber ohne weitere Verletzung wieder angelegt. Die Ohrläppchen waren ebenfalls ausgebrochen, als man vor Alters die Perlen oder Goldringe raubte, die sie in den gebohrten Ohrlöchern trug.*)

Der herrlich jungfräuliche Leib, voll frischschwellender Lebenskraft, erinnert mehr an Hera's göttliche Formen, wenn sie aus dem kühlen Quellbad wieder als Jungfrau emporsteigt, aber das Antlitz mit den nur sanft geöffneten Augen**)

*) Venusbilder hatten goldne Ringe oder Perlen im Ohr. „Ein Paar Perlen von großem Gewicht und ungewöhnlicher Größe weihte Alexander Severus der Venus zu Ohrgehängen.“ Lampridius, im Leben dieses Kaisers, Cap. 51. Auch die Venus von Medici hat Ohrlöcher.

**) Die Venus von Milo wurde im Jahr 1820 bei Castro, der hochgelegenen alten Hauptstadt der Insel Melos, gefunden, und zwar in der Nähe des Theaters, wie man denn in Theatern gern Venusbilder aufstellte. Beim Umhauen eines Baumes entdeckte ein Bauer eine Felsgrotte, in welcher sie mit andern Marmorstücken und Statuen (darunter einige Hermen) versteckt war. Beim Eindringen des Christenthums mochten die letzten heidnischen Anbeter der Göttin sie vor dem zerstörenden Eifer der Mönche hierher verborgen haben. Der Marquis de la Rivière, damals Gesandter in Constantinopel, erwarb sie für 6000 Franken und schenkte sie seinem König Ludwig XVIII. So kam sie in den Louvre, wo sie von dem Bildhauer Bernard Lange (aus Toulouse) aus fünf Stücken wieder zusammengefügt wurde. Nicht lange darauf suchte man an derselben Stelle auf Milo nach den fehlenden Stücken und fand einen Theil des linken Oberarms und die linke Hand, welche (nach oben geöffnet) einen Apfel hielt, beides von dem gleichen Marmor wie die Statue.

Eine im October 1820 an derselben Stelle gefundene, aber zerbrochene Inschrift auf Marmor, die jetzt wieder verloren gegangen, hat viel Verwirrung angerichtet. Sie lautet auf deutsch: „Alexander Sohn des Menides, aus Antiochia am Mäander, hat dieß gemacht.“ Diese Inschrift paßte zu einem Bruch in der Platte, auf welcher die Göttin steht, und wenn sie ursprünglich dazu gehört hätte, könnte diese Statue nicht früher als 250 Jahr vor Christus gearbeitet sein, denn Antiochia in Karien, am Mäander, wurde erst von dem syrischen König Antiochus Soter erbaut, welcher 261 v. Chr. starb. Außerdem sind die Schriftzüge solche, wie sie in den letzten Jahrhunderten vor Christus im Gebrauch waren. Allein

ist entschieden das der Aphrodite. Die Stirn unter dem Haar ist niedrig, wie stets bei dem griechischen Frauen-Ideal. Die Brust hat bei aller Fülle das Herbe des unberührt Mädchenhaften: die obere Linie bis zur Knospe geht streng grade, erst unterhalb kommt die schwellende Curve. Sonst sind die Formen stark, es ist eine voll aufgeblühte, keine ganz jugendliche Schönheit; die rechte Brust, vom Arm gedrückt, drängt zwischen sich und der Achsel eine unendlich weiche Muskelcurve hervor; auch hat der Hals die Andeutung einiger Falten, welche vor der Ueberreife nur bei sehr voll gebauten Blondinen sich zeigen. Die Statue ist halbnackt, aber sie ist ganz Göttin und als Göttin unnahbar; sie braucht keine Scham, denn sie empfindet sich nicht als nackt. In der Haltung spricht sich Stolz, im Angesicht sogar etwas von Verschmähung aus, denn sie ist die siegende Göttin, die, den Apfel als Schönheitspreis in der Hand, über ihre Mitbewerberinnen triumphirt. Möglich, daß der Apfel noch eine Anspielung auf die im Griechischen fast gleichnamige Melos enthält, denn die Insel führt auf der Rückseite ihrer Münzen einen Granatapfel. Wenn man den Abguß im Krystallpalast zu London sieht, wo die Venus von Milo im Centrum des großen griechischen Saals thront, neben ihr, gleich schönen Töchtern, die von ihr abgeleiteten Nachbildungen der salonmäßig reizenden Venus von Capua und der jugendlich-schwärmerischen Dione des britischen Museums, welche doch Canova für die schönste weibliche Statue in England erklärt hat, so leuchtet die Gewalt ihrer Schönheit im Vergleich mit jenen erst recht hervor. Zumal wenn man die drei Statuen umgeht und den wie athmend lebendigen Rücken der Milo mit den harten Formen der beiden andern vergleicht. Alle drei sind an Größe

das Marmorstück mit der Inschrift gehört nicht ursprünglich zu der Statue, aus vier Gründen: erstens, weil es höher als die Platte ist, auf welcher die Statue steht, also zu der Platte nicht paßt; zweitens, weil es von anderm Marmor ist; drittens, weil neben dem linken Fuß der Göttin nicht Platz genug für die ersten Buchstaben der Inschrift blieb; viertens, weil es auf der obern Fläche ein vierecktes Loch hat, wo anfänglich wohl eine andre Statue, vielleicht eine jener mit der Milo gefundenen Hermen, eingesetzt war. Nun ist die Venus von Milo bereits im Alterthum wenigstens einmal, und zwar schlecht, restaurirt worden, und bei diesem Anlaß kann man die Inschrift als ein noch brauchbares Stück Marmor verwandt haben, um die Basis auszufüllen. Aus innern Gründen darf man die Erfindung der Statue nicht unter die Zeit des Skopas herabsetzen. Wollte man aber sagen, wir hätten vielleicht eine späte Copie eines ältern Werkes vor uns, so widerspricht dem die Vortrefflichkeit der Arbeit. Wenn ein Werk aus dem Alterthum Original ist, so ist es die Venus von Milo. (Das Genauere über die Inschrift bei Friedrichs, Bausteine, S. 334, nach Mittheilungen von Herrn A. de Longpérier in Paris, und in dem neuen Katalog des Louvre von Herrn Fröhner, zu Nr. 136 der Antiken.)

sich fast gleich, sie übersteigen das Maß sterblicher Frauen ein wenig, aber nur so viel, als der hohen Göttin ziemt, denn sie halten sich etwas über sechs Fuß.

Die Statue der Milo mit dem starken Ausdruck der Siegesgewißheit ist so in sich abgeschlossen, daß sie gar keine andre Figur in einer Gruppe neben sich vertrüge. Versuche moderner Bildhauer, einen Ares an ihre linke Seite zu componiren, mußten daher mißglücken.

Daß unsre Statue, obwohl auf ihrer kleinen abgelegenen Insel kein alter Schriftsteller sie erwähnt, sehr berühmt war, beweisen die vielen Nachbildungen, von denen aber keine als Copie erscheint, denn sie haben alle besondere neue Motive in der Haltung der Hände. So die Venus von Capua (jetzt in Neapel), welche mit beiden Händen den Metallschild des Kriegsgottes hielt, in dessen innerer Wölbung sie sich spiegelte; auf dem Helm des Ares steht triumphirend ihr linker Fuß; ein kleiner Amor neben ihr jubelt mit erhobenen Händen über den Triumph der Mutter. Dann hat man unsre Venus oft in eine Victoria umgebildet, wovon das herrlichste Exemplar in Bronze im Vespasianstempel zu Brescia im Jahre 1826 aufgefunden worden ist. Die hier beflügelte, auch bis über die Brust bekleidete Mädchenfigur (Victorien sind stets bekleidet) hat den Schild auf das linke Knie aufgesetzt und hält ihn mit dem ausgestreckten linken Arm, während die rechte Hand einen Schreibstift faßt, um in die innere Schildwölbung den Namen eines Siegers oder eines Schlachtfeldes einzuzichnen. Der Kopf ist stärker nach links, auch mehr abwärts gewendet, so daß die Augen auf die Stelle der zu schreibenden Inschrift gerichtet sind. Nichts von diesem in unsrer Statue, für deren Großartigkeit weder das Selbstbespiegeln im Schild noch das Schreiben passen könnte. Der Künstler hat gewiß mit dem todten Rund eines Schildes nicht den Theil des nackten Körpers verdeckt, der wohl die herrlichste Partie an der ganzen Gestalt ist, nämlich die Taille vom linken Arm abwärts bis zur Hüfte. Auch darf man unter den höher stehenden linken Fuß nicht, wie bei der Capuanerin, einen Helm sich denken*), denn diese Venus ist nicht der Sieg der Liebe über den wilden Kriegsgott, sondern, wie der Apfel beweist, sie ist der Triumph der Schönheit über Weisheit und Macht, und unter dem Fuß wird auf der ursprünglichen Platte, wie bei den Niobefindern, schwerlich etwas andres gewesen sein, als die Andeutung einer kleinen Erderhöhung. Denn der Fuß wird nicht

*) Auch der Victoria in Brescia haben sie mit gelehrter Barbarei unter das reizende Füßchen einen Helm octroyirt, weil aber der Raum nicht groß genug ist, um ihn aufrecht zu stellen, haben sie ihn quer gelegt, und er biegt sich unter ihrem Druck zusammen. Die leichte geflügelte Mädchengestalt den hephästischen Helm des Kriegsgottes platttretend wie eine alte blecherne Casserole! Man ist hier, aber ungeschickt, einer Victoria auf der Trajanssäule in Rom gefolgt, bei der freilich der Raum für den Helm groß genug ist.

aufgehoben, weil er auf etwas treten will, sondern in ganz unwillkürlicher Bewegung, weil das Gewand eben über die Hüften abgleiten will, hebt sich das Knie und biegt sich zugleich der Schenkel leicht einwärts, um es festzuhalten. Dieß Unwillkürliche der Bewegung, das wieder so ganz weiblich ist, giebt dem untern Theil der Figur ein so spürbares Gefühl des Lebens. Möglich, daß auch die rechte Hand nach dem leis herabsinkenden Gewand griff.

Als diese Statue zuerst nach Paris kam, galt sie für ein Werk des Praxiteles. Aber ihre hohe Göttlichkeit, die charaktervolle Schärfe ihres Ausdrucks als triumphirende Schönheit, selbst das Colossale ihrer Formen stimmt zu dem Geist dieses Künstlers nicht. Diese Auffassung der Venus geht der weichen Liebebedürftigkeit noch voraus, die Praxiteles in seiner knidischen Aphrodite verkörperte. Will man bei der Milo an einen bestimmten Meister denken, so kann es nur Skopas sein. Er hat noch vor Praxiteles eine ganz entkleidete Venus gemacht, die noch in Rom sehr bewundert wurde. Mit ihm stimmen die großartigen Formen, welche auch in der Behandlung an die Niobe erinnern, und für die Weiche, die er seinem Marmor gab, war gerade auch er berühmt. Schärfe des Ausdrucks, aus kraftvollem innerm Affekt hervorbrechend, war seine Hauptstärke. Selbst der Umstand, daß das Gewand dem Meister Anlaß giebt, eine Bewegung der Figur durch die Bewegung des Gewandes zu erklären, kehrt in ähnlicher Feinheit bei andern Werken von ihm wieder.

Praxiteles.

Die fünfzig Jahre vor dem Sieg des makedonischen Einflusses waren für Griechenland eine trübe und verworrene Zeit. Weder Sparta noch Theben konnten trotz der höchsten Anspannung der Kräfte die Hegemonie über den griechischen Staatenbund dauernd behaupten. Sparta wurde in seinem bereits vom Erfolg gekrönten Versuch, die Griechenstädte Kleinasiens von den Persern zu befreien, durch den Abfall der eignen Bundesgenossen gekreuzt, die durch persisches Gold sich bestechen ließen, und mußte in dem schwachvollen Frieden des Antalkidas (387) seine Schützlinge bedingungslos den Asiaten zurückgeben. Die kleinasiatischen Griechen, deren Nationalität von den Persern geachtet wurde, verloren mit der Freiheit wenigstens nicht den Wohlstand, blühten vielmehr durch die Verbindung mit dem mächtigen Reich neu auf, das seine vorzüglichen und militärisch gut gesicherten Handelsstraßen bis an den Indus erstreckte. Im Mutterlande aber blieb Alles in wilder trüber Gährung, bis endlich Philipps Sieg bei Chäronea (338) dessen Sohn Alexander die Möglichkeit gab, die Griechen wenigstens zu mächtiger Action gegen den äußeren Feind zusammenzufassen und den griechischen Geist erobernd über das kaspische Meer und bis ins Pendschab zu tragen und anzupflanzen.

In diesen politischen Wirrsalen lebte zu Athen Praxiteles. Wahrscheinlich der Sohn eines Künstlers, des ältern Kephisodotos, der kurz nach 375 v. Chr. das Original der Friedensgöttin (Nr. 148) schuf, und selbst Vater eines berühmten „Erben seiner Kunst“, des jüngern Kephisodotos, hat er die Höhe seines Lebens und seiner Meisterschaft gerade in dem Menschenalter vor Alexander erreicht. Alexander hat ihn nicht mehr beschäftigt, er wird also gestorben sein, ehe dieser 334 seine Siegerlaufbahn begann. Das Wunderbare an diesem Künstler ist nun, daß er inmitten jener Unruhe der Gemüther ganz harmlos und von der Welt draußen unbeirrt die reinste Schönheit suchte und in einer leidenschaftlich bewegten Zeit die zartesten Seelenstimmungen dem Marmor aufprägte: darin Goethe vergleichbar, der unter dem Zusammensturz des Vaterlandes seine Dorothea, seinen Prometheus schrieb, wie im Gegentheil Stopas, der die Leidenschaft und den Schmerz des Zeitalters in sich aufnahm, wohl an Schillers tragisch ringenden Geist uns mahnt. Aus seiner eigenen Zeit nahm Praxiteles nur was sie auch seiner Richtung entgegenbrachte: die moderne Steigerung des Seelenlebens nach der Seite der Empfindung, den durch eine hundertjährige Kunstpraxis hoch entwickelten Schönheitssinn, welcher damals ihm auch körperlich die reizendsten Modelle zuführte, und den Leichtsinns fröhlicher Genußsucht, wie unter heftigen politischen Stürmen er so gern in geistreichen Kreisen sich entwickelt. Die reizende Phryne war seine Geliebte; er schenkte ihr sein Lieblingswerk und arbeitete ihre Portraitstatue, welche sie in den Tempel zu Delphi stiftete; sie oder Kratina, heißt es, haben ihm Modell gestanden für seine berühmte knidische Venus. So wenig wie die Politik lockte ihn der Turnplatz: Athleten hat er niemals, die Thaten großer Heldengötter nur einmal dargestellt. Innerhalb der schönsten Menschheit und innerhalb des genußfähigsten Alters der Jugend hielt er sich: seine Statuen blieben am liebsten in Lebensgröße und selbst darunter. Auch die Gruppe hat er nicht geliebt, wie sie den Menschen aus der plastischen Geschlossenheit des Empfindens herausführt und auf Andre Bezug zu nehmen zwingt: wir kennen vorherrschend Einzelfiguren von ihm. Es waren die jugendlichen Götter, deren nackte Formen er zur höchsten Vollendung des Anmuthig-Menschlichen steigerte: der weiche Dionysos mit den weiblichen Formen, der träumerische fast mädchenhafte Jüngling Apoll, der sehnsuchtsvolle Groß auf der Grenze des Knabenalters und die liebebedürftige Aphrodite. Nicht das Leben des Muskels, sondern die ganze ruhige Harmonie des körperlichen Systems war es, worauf er ausging, und während die ältern Künstler den Menschen entweder athletisch stramm auf den Füßen stehend oder im Kampf ausschreitend gebildet hatten, liebte er seine Figuren anzulehnen und durch die so entstehende Verschiebung den Reiz des Lebens durch sie zu ergießen. Phidias und Polyklet waren noch ganz Griechen: Praxiteles schuf eine menschliche Schönheit, die von jeder nationalen Beschränkung frei den

nachfolgenden Jahrhunderten so verständlich blieb, daß von keinen Werken des Alterthums in spätgriechischer und römischer Zeit soviel Copien und freie Nachbildungen gemacht worden sind, als von den berühmten Statuen des Praxiteles. Auch nicht Ein Werk von ihm hat sich für uns im Original erhalten, und nie auch wird eins gefunden werden, das neben den Formen auch den gesteigerten Reiz der zarten Farbe uns rettet, den seinem Marmor ein großer Künstler unter den Malern, Nikias, verlieh. Nur wie in einem bleichen Spiegelbild schauen wir in Copien und vereinzelt Nachrichten der Alten die Größe dieses Meisters; aber die Venus von Medici, die wenigstens ein Entelkind seines Geistes ist, hat seit drei Jahrhunderten die Pilger der Schönheit so nach Italien gelockt, wie einst des Praxiteles knidische Venus die Griechen als Pilger nach dem kleinen Vorgebirgstädtchen Kleinasiens zog, das selbst gegen Bezahlung seiner Staatsschulden einem reichen König der Nachbarschaft diesen seinen Schatz abschlug.

Die Aphrodite von Knidos.

Bei Praxiteles hatten die Bewohner der Insel Kos eine Venus für einen Tempel bestellt. Er arbeitete zwei, eine bekleidet, die andre nackt. Die Koser wählten die erste, die zweite kam nach dem benachbarten Knidos und wurde neben dem Zeus von Olympia die berühmteste Statue des Alterthums. In den späteren Jahrhunderten des Heidenthums kamen aus weiter Ferne Schaaren von Fremden nach Knidos, nur um diese Statue zu sehen. Die Fremdenführer erzählten die fabelhafte Geschichte von einem Jüngling, der aus Liebe zu ihr rasend geworden und eines gewaltigen Todes gestorben sei. Man flehte auch zu der Göttin um glückliche Seefahrt, da Aphrodite als dem Meer entstammt die Hafenstädte in besondern Schutz nahm. Das Alterthum war ungewiß, ob Phryne von Theben oder Kratina von Athen dem Meister für dieß Werk Modell gestanden habe. Die Statue stand im Tempel unter einem besondern Gehäus; man konnte ganz um sie herumgehen, um sie von allen Seiten zu bewundern. Von einem jener Kunstpilger ist uns eine enthusiastische Beschreibung erhalten: man rühmte besonders die Weichheit und den Glanz des Marmors, die zarte das Leben nachhauchende Bemalung des Fleisches, die schwimmende Feuchte des Blicks, hervorgebracht durch das Herausziehen des untern Augenlides, und die freundliche Lebendigkeit des Ausdrucks in den Augen und dem lächelnd halb geöffneten Mund. Einige knidische Münzen aus römischer Zeit geben uns die Umrisse der Gestalt. Die rechte Hand hatte sie vor dem Schooß, die linke hielt vom Körper etwas entfernt ein Gewand, das lang herabfallend auf ein großes Salbengefäß nieder sank und neben den Füßen als dritte Stütze des Körpers diente, damit die Figur nicht brechen möchte. Zwar war hier nicht mehr die erhabene Göttin wie in der Milo dargestellt, sondern bereits das liebebegehrende Weib, mit starkem Ausdruck der Schamhaftigkeit; aber im Vergleich mit der

spätern Venus von Medici war die Gestalt noch großartiger, reifer, und in Ausdruck und Haltung weit edler und unbefangener.

So stand die Statue wie ein mittelalttriges Gnadenbild in ihrem Tempelchen, bis man sie in christlicher Zeit nach Constantinopel schleppte, wo sie 475 beim Brand eines Palastes, des Lauseion, zugleich mit dem olympischen Zeus des Phidias unterging.

Zahllos waren die Nachbildungen dieser berühmtesten Statue im spätern Alterthum; so mancher römische Liebhaber wollte eine Copie besitzen. Gewiß aber durften von dem Original niemals Abgüsse genommen werden, da seine Bemalung im Fleisch sehr zart und leicht verletzlich war. Wenn also ein späterer Bildhauer auch etwa nach Knidos reiste, um das Original zu studiren, konnte er es doch nur mit den Augen auffassen, höchstens sich Zeichnungen davon machen. Um aber hernach eine Nachbildung anzufertigen, bedurfte er ein frisches Modell, das er so gut es ging in dieselbe Attitude stellte. Dieß Modell mußte ihn aber bei seinem Copiren auch wieder verwirren, und so kommt es, daß von den mehr als hundert Nachbildungen, die von der Venus von Knidos vor hundert Jahren allein in den römischen Sammlungen sich befanden, keine der andern so gleicht wie Eine Copie der andern; vielmehr sind sie doch wieder halb selbstständige Schöpfungen mit kleinern oder größern Abänderungen, je nachdem das Modell jugendlicher oder reifer, schlanker oder voller in den Formen war.

81. Die knidische Aphrodite der Glyptothek.

Eine der schönsten und besterhaltenen von allen diesen Nachbildungen, wohl nur der berühmten capitolinischen nachstehend, ist die Venus Braschi aus der Glyptothek zu München, welche seit 1870 dort wieder aufgestellt ist, früher aber viele Jahre aus der Sammlung entfernt war, weil der greise König Ludwig aus Sittlichkeitsgründen sie seinen Münchnern nicht mehr zeigen wollte. Diese Statue wurde gegen Ende des letzten Jahrhunderts in einem Weinberg bei Rom gefunden und kam in die Privatsammlung, welche der Duca Braschi, als Nipote des damals regierenden Papstes Pius VI., anlegte. Aus dieser erwarb sie im Jahre 1811 der Kronprinz Ludwig für die Glyptothek. Sie ist aus parischem Marmor, und wohl erhalten. Restaurirt sind der obere Theil des Kopfes, Nase, Mund, linker Arm von der Spange abwärts, halber rechter Vorderarm und beide Beine nebst Theile von Base und Gewand. Die linke Hand soll ächt sein, die Finger aber sind neu. Der Bildhauer Rauch tadelte die ergänzten Beine vom Knie abwärts in Stellung und Bewegung als verfehlt; *) jedenfalls steht die Statue etwas zu sehr vorgeneigt, und aus diesem

*) Ulrichs, Glyptothek, S. 20.

Grund steigt das Gewand von der Base zur Hand so schräg herauf, was sich, wenn man seitwärts auf die linke Flanke der Figur hinblickt, nicht hübsch macht. Der Kopf ist von einem schönen Modell genommen, die Form etwas voller als bei der Medici, der Rücken besonders zart und weich. Sie ist wenige Zoll über Lebensgröße (1,74 M. hoch), so daß sie im Marmor genau lebensgroß aussieht. Das Auge hat das Geuchte des praxitelischen Originals, der Blick richtet sich mit schöner Wendung des Halses ein wenig nach links. Das Haar ist nicht geflochten, sondern wird ganz schlicht gescheitelt durch ein Band zusammengehalten.

69. Apollon der Eidechsentödter.

Praxiteles hatte einen eben erwachsenen Apollon gebildet, „welcher einer ihm nahen Eidechse mit einem Pfeil nachstellte;“ er suchte sie also nicht zu schießen, sondern mit dem Pfeil zu durchstoßen. Von dieser Statue haben sich mehrere Wiederholungen erhalten, von denen eine in Erz, in der Villa Albani, und die unsre in Marmor, aus dem Louvre, zu den schönsten gehören. Die Eidechse läuft am Stamme eines Baumes hinauf, an den der Jüngling mit dem linken Arme leicht sich anlehnt; in die rechte Hand haben wir uns den Pfeil zu denken. Diese rechte Hand mit einem Theil des Vorderarmes, der linke Arm fast ganz, und bei der Eidechse Kopf und Schwanz, sind neu, alles Uebrige ist unverfehrt. Das praxitelische Original war, wie wir bestimmt wissen, von Bronze, und auf Bronze ist die ganze Stellung berechnet. Metall ließ sich ganz dünn und leicht gießen, so daß der linke Arm, den Baumstamm eben berührend, vollkommen ausreichte, die Figur seitwärts zu stützen; die abscheulichen plumphen Zwischenstützen zwischen Körper und Baum wurden erst bei dem massiven Marmor der Copie unentbehrlich. Von diesem Anstoß abgesehen giebt die leichte seitliche Aufstützung des linken Arms dem jugendlichen Körper den schönsten Fluß der Linien, indem die beiden Seiten der Gestalt dadurch in ganz verschiedene Bewegung kommen. Die Muskeln sind nicht weich, aber auch nicht athletisch gebildet, was zu dem jungen Gott nicht passen würde; dadurch haben aber die Formen etwas auffallend Weibliches erhalten. Das ganze Motiv ist zwar genremäßig, aber der Gott wird doch nicht zum bloßen spielenden Knaben, sondern behält in seinem mädchenhaften Antlitz einen anmuthigen Ernst.

28. Der Apollino.

Im Lykeion bei Athen, wo Turnübungen gehalten wurden, stand ein Apollon an einen Pfeiler gelehnt; die Linke hielt den Bogen, der rechte Arm war über den Kopf gelegt, als ruhte der Gott in Ermüdung aus. Es giebt von dieser Statue viele Wiederholungen, von denen mehrere colossal sind und

statt des Bogens in der linken Hand die Leier führen. Unser Abguß kommt von der berühmten Statue, welche als Gegenstück der Venus Medici in der Tribune der Uffizien zu Florenz steht und, weil sie den Gott ganz jung darstellt, der kleine Apollo (Apollino) genannt wird. Das Motiv des süßen träumerischen Ruhens und die weiche Anmuth der Gestalt läßt ein Original des Praxiteles vermuthen. Der Kopf aber, welcher kleiner ist, als bei andern praxitelischen Statuen, weist diese Copie in ein späteres Jahrhundert. Außer Theilen an den Nebensachen sind beide Hände mit den Handgelenken und die Nase ergänzt.

132. Eros als Jüngling, nach Praxiteles.

Nicht minder als durch seine Aphroditen war Praxiteles durch seine Darstellungen des Liebesgottes berühmt. Eine in vielen Sammlungen, meist unter Lebensgröße, vorkommende Darstellung Amors als eines Knaben, der mit muthwilligem Ausdruck des Gesichts den Bogen krümmt, um die Sehne in die Kerbe zu heften, gehört nicht hierher, denn die Schriftsteller des Alterthums erwähnen von Praxiteles nur Statuen des Gottes nicht als eines Knaben, sondern als eines geflügelten Jünglings, in welcher Auffassung man ihn gern mit dem griechischen Namen Eros bezeichnet. Nach drei verschiedenen Motiven hatte Praxiteles den Götterjüngling gebildet. *) Einmal in Erz, wie er, mit dem linken Fuß nur noch leicht am Boden haftend, die beiden Arme erhoben, in Einer Hand seine Waffen, die Flügel ausbreitet, um in die Luft empor zu schwirren. Dann eine Darstellung in Marmor, welche in der Hafenstadt Parion am Hellespont aufgestellt und ebenso berühmt war wie die Aphrodite von Knidos. Der Gott war waffenlos, von lächelndem Ausdruck, und hielt als Zeichen seiner Herrschaft über Meer und Land einen Delphin und eine Blume in den Händen. Endlich gab es eine dritte Darstellung, und mit dieser scheint unsere Statue übereinzustimmen. Praxiteles, so erzählt man, hatte seiner Geliebten Phryne eine Statue als Gegengeschenk für ihre Gunst versprochen. Sie durfte auswählen und wollte daher von ihm herauslocken, welches seiner Werke er für das schönste hielt. Nun standen in seiner Werkstatt unter andern zwei Statuen fertig, dieser Eros und ein Satyr. So ließ sie, als sie einst ihn besuchte, durch einen Sklaven die Nachricht hereinbringen, es sei in der Werkstatt Feuer ausgebrochen, und als er erschreckt ausrief: O mein Eros und mein Satyr! — da bat sie lachend sich den Eros von ihm aus und stiftete ihn als Weihgeschenk in den Tempel ihrer Vaterstadt Thespiä in Böotien, wo er zwischen zwei anderen

*) Nach Prof. Stark's (in Heidelberg) vortrefflicher Abhandlung „über die Erosbildungen des Praxiteles“, in den Verhandlungen der k. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, 1866.

IV. Die jüngere Schule von Athen.

Werken des Praxiteles, einer Venus und einer Portraitstatue ihrer „Prophetin und Dienerin“, der Phryne selbst, aufgestellt wurde. Er kam später nach Rom und ging unter Nero bei dem Brand der Porticus der Octavia unter. Eine dem Praxiteles selbst in den Mund gelegte Inschrift sagte von dieser Statue: Was Praxiteles litt, hat hier in mir er geschildert, Denn mein Urbild nahm er aus der eigenen Brust.

Schleudr' ich nicht mehr mit dem Pfeil, nein mit der Schärfe des Blicks. Also eine Liebe, die der Meister erlitt, die ihm Schmerzen gebracht hatte, und dazu stimmt wunderbar der ernste Ausdruck des Angesichts; die Macht des herabblickenden Auges, das den Liebeszauber versendet, ist auch noch in unsrer Copie unverkennbar. Pfeile schießt er nicht mehr; wir mögen uns also den Bogen abgespannt in die linke etwas zurückgehende Hand denken: so ist es bei einer schönen Wiederholung in Neapel, die auch noch Stücke der Flügel erhalten hat, welche an unserm Exemplar fehlen; man sieht aber am Rücken die Löcher, wo die Flügel, wahrscheinlich von Bronze, eingesetzt waren.

Unsere Statue wurde in Centocelle, zwischen Rom und Palästrina, bei Gelegenheit der Ausgrabungen gefunden, welche der schottische Maler Gavin Hamilton, im Einverständniß mit der päpstlichen Regierung, seit 1770 unternahm. Sie kam in den Besitz des Papstes Clemens XIV. und ist seitdem im Vatican aufgestellt. Ihre Wirkung leidet dadurch, daß sie sehr verstümmelt und nicht ergänzt ist, auch steht sie in unsrer Sammlung auf einem zu niedrigen Gestell, sie stand wahrscheinlich hoch über einem Altar, so daß man in das gesenkte Antlitz von unten hinaufschaute. Es ist eine nicht sehr gute Copie, der Leib etwas trocken und flach behandelt; man blicke nur auf den gegenüberstehenden Ilioneus und beachte bei diesem die wundervoll weiche Ausführung des Körpers, so wird man den Unterschied erkennen. Aber der Kopf, besonders das unvergleichlich schöne ernste Angesicht, beweist, daß dieß Werk von einem großen Original sich ableitet, und Stil und Gefühlsweise deuten stark auf Praxiteles, mit dessen Gros von Thespiä unsere Figur ja auch der Beschreibung nach stimmt. Wie Praxiteles in der Aphrodite das selbst nach Liebe sehnstüchtige Weib darstellte, so ist in diesem Gros die frühe Empfindung der Melancholie ausgedrückt, wie sie der ersten Liebe des Jünglings sich beimischt: die Vorahnung, daß alle Liebe enden muß entweder in Trennung oder in Erstaltung, und daß, wie das Nibelungenlied so ergreifend sagt,

die Liebe nur Leiden am letzten Ende giebt.

Zur Zeit der römischen Kaiser hat man diese Statue verwandt, um den Gros zum Todesgenius auszubilden, der in der rechten gesenkten Hand eine Fackel abwärts lehrt, um sie zu löschen. Der Ausdruck der Trauer im Angesicht und der gesenkte Arm eigneten die Figur ganz zu einer solchen Umdeutung. Aber

diese spätre Verwendung hindert nicht, bei unsrer Statue jene höhere Auffassung als Gros festzuhalten. Wie die Venus von Milo in die Victoria von Brescia, der Eidechsentöbter in einen Todesgenius umgebildet wurde (in der berühmten „Gruppe von San Ildefonso“ zu Madrid), so beweisen spätere Wiederholungen unsrer Statue zu einem gleichen Zweck in keiner Weise gegen eine ursprünglich tiefere und feinere Bedeutung des Originals.

67. Ausrunder Satyr, nach Praxiteles.

An der Dreifußstraße zu Athen stand ein angelehnter Satyr des Praxiteles, der den Titel des „Bielberühmten“ führte. Unsre Statue kann aber diesem nicht nachgebildet sein, denn jener hielt einen Becher in der Hand, als wollte er dem Herantretenden einen Trunk bieten. Kaum eine Statue des Alterthums ist so oft nachgebildet worden, als dieser Satyr mit der Flöte, und schon dieses beweist, daß auch sein Original großen Rufes genoß. Bei diesen Figuren ist das, worauf sie lehn, meist verschieden dargestellt. In der Glyptothek zu München sind zwei Wiederholungen des ruhenden Satyrs; einmal stützt er sich gegen einen starken Nebstod mit Blättern, Ranken und zwei Trauben, neben dem linken Fuß steht eine runde Büchse, und auf dieser liegt eine Maske; der andre hat dafür einen Baumstamm, an welchem ein krummer Wurffstod und eine Hirtenflöte aufgehängt sind. Aber gerade bei dieser Verschiedenheit des Beiwerts bleibt es merkwürdig, daß die Statuen selbst sich so auffallend gleich und auch alle in gleicher Größe sind. Im Krystallpalast bei London sieht man die Abgüsse der beiden schönsten aus Rom, eine auf dem Capitol, die andere im Vatican, neben einander stehen, und sie wären zum Verwechseln ähnlich, nur daß das Pantherfell einmal etwas kleiner ist. Unser Abguß ist nach dem capitulinischen Exemplar. Auch die beiden in München sind zwar von verschiedenem Marmor, aber ganz gleich groß, und man könnte kaum sagen, daß eine schöner ist als die andre. Daraus darf man denn wohl schließen, daß vom Original in diesem Fall wirklich Gypsabgüsse genommen worden sind, und daß man nach diesen Abgüssen nachher in verschiedenen römischen Werkstätten für die vielen Liebhaber auf ganz mechanischem Wege, nämlich mittelst Punktirens, zahllose Copien gemacht hat. *) Bei diesem Werk dürfen wir also glauben, daß

*) Daß die alten so gut wie die modernen Bildhauer das Verfahren kannten, Statuen in Gyps abzugießen, beweist Welcker in der Einleitung zu seiner Beschreibung der Gypssammlung in Bonn. Benndorf und Schöne, die Bildwerke des Lateranensischen Museums, haben S. 91 die Proportionsmaße von 9 dieser Satyrn mitgetheilt, deren Uebereinstimmung nur aus dieser Praxis wirklichen Copirens sich erklärt, und zu Nr. 492 des Laterans eine Zahl statuarischer Werke zusammengestellt, auf denen noch die Copirpunkte sich erhalten haben.

die Copien dem Original sehr nahe kommen, und wirklich haben einige dieser Copien sonst in Rom für das Original gegolten.

Praxiteles hat hier den Charakter des Satyrs noch jugendlich, fast ohne alle Beigabe des Thierischen, dargestellt. Er ist ein blühender Jüngling von vollen, doch nicht athletischen Formen, im süßen Gefühl der Sinnlichkeit. Man mag an eine Brunnenfigur denken, da man Satyrn gern auf Brunnen stellte. Ein Exemplar in Berlin (Nr. 181 des Berliner Katalogs) hat wirklich den Baumstamm, an welchen die Figur sich lehnt, durch eine Wasserröhre durchbohrt, an deren Ausguß ein Löwenmaul sich findet. Ein Thierfell leicht um die Schultern geschlagen, die linke Hand fest auf die Hüfte gesetzt, hat er soeben sich ein Stückchen gepiffen und lauscht nun vergnüglich auf das Rauschen des Wassers und den Gesang der Vögel am Quell. Nur das muthwillig aufgeworfene Stumpfnäschen, die kurze breite Stirn, das neckische Lächeln und die spigen Ohren unter dem aufgesträubten Haar verrathen den sinnlichen Charakter; das faunische Schwänzchen wird von dem Pantherfell verdeckt. Es ist das volle Wohnegefühl der Jugend durch die Statue ergossen, wo das physische Leben an sich, das Athmen und der Blutumlauf, als ein Genuß empfunden wird.

Die Größe eines Künstlers besteht zum guten Theil darin, daß er jede seiner Schöpfungen von der andern scharf absondert und dadurch einer jeden ihr ganz eigenthümliches Leben giebt. Der Gros und der Satyr des Praxiteles sind doch beides schöne Jünglinge; aber wie weit von jener schlanken und vornehmen Göttergestalt mit dem ernstesten Antlitz steht dies Satyrbild der fröhlichsten Jugendfülle und Jugendblüthe ab!

Dagegen blicke man von den beiden praxitelischen Figuren des Apollino und des Satyrs, mit ihrem in sich abgeschlossenen Gefühl, zu der von gewaltiger Leidenschaft ergriffenen Prachtgestalt der Niobe empor — und man wird empfinden, daß aus des Praxiteles Geist solch ein dramatisches Pathos nicht emporsteigen konnte.

Die Schule des Praxiteles.

17. Büste eines jungen lächelnden Satyrs.

Das Original ist von Bronze und schmückt den „Saal der farbigen Bildwerke“ in der Pinakothek zu München. Im Karthäuserkloster zu Rom bildete es lange Zeit das Gegenstück zu der bronzenen Athletenbüste Nr. 141. Das Bruststück mit dem fein ausgeführten vergoldeten Fell ist modern. Das Gesicht wird durch den herausgewachsenen Rost des Erzes entstellt, als hätte es einen Ausschlag. Bei dem Original sind die Augen hohl, die Wirkung des höchst lebendigen, heiter und kindlich lächelnden Köpfchens wurde gewiß gesteigert da-

durch, daß die Augen von Silber oder glänzenden Steinen, oder, wie bei manchen ägyptischen Statuen, von Glas eingesetzt waren. Erfindung und Ausführung sind der Zeit des Praxiteles vollkommen würdig.

83. Statuette des in die Ferne schauenden Satyrs.

Diese reizende Marmorstatuette wurde zu Lameia in Thessalien ausgegraben und befindet sich jetzt zu Athen. Halb Knabe, halb Jüngling blickt die schlanke Gestalt in die Weite und hält sich deshalb, um von der Sonne nicht geblendet zu werden, die rechte Hand über die Augen. Der Maler Antiphilos hatte einen Satyr in dieser Stellung gemalt, den man den „ausblickenden“ (griech. *Aposkopeuon*) nannte, daher man auch unserer Statuette diesen Namen giebt. Gewiß hat sie daher im Freien und wirklich in der Sonne gestanden; etwa auf der Höhe eines Weinbergs, als sollte sie das Gut überblicken und behüten, wie man auch den Pan als Weinberghüter aufstellte. Dieser Bestimmung gemäß ist zwar die Ausführung, besonders am Gewand, flüchtig, aber die Erfindung und Zeichnung sind sehr schön.

131. Flötender Satyrknabe.

Im Louvre befinden sich zwei Satyrknaben von parischem Marmor mit Querflöten, welche als Gegenstücke zusammengehören. Einer lehnt sich gegen einen Baumstamm, der andre gegen einen Pfeiler; von dem letztern, der für den schönern gilt, haben wir hier einen Abguß. Das Pantherfell, das ihm um die Schultern hängt, ist halb über den Pfeiler gebreitet; an ihm sind der Kopf und die eine Laxe neu. Der Knabe hat die Nasenspitze, die Mitte des rechten Vorderarms und die Hände mit der Flöte ergänzt. Die Statue ähnelt dem angelehnten Satyr des Praxiteles wie ein jüngerer Bruder, die übereinander gestellten Beine und der vergnügliche Ausdruck des Gesichtes drücken die behaglichste Ruhe aus; an den Satyr erinnert nur das (abgebrochene) Ziegen-schwänzchen, die spigen Dohrchen und das straubige Haar. Man denkt, daß dieser Satyrknabe und sein Gegenstück von einem Schüler des Praxiteles her-rühren möchten.

Merkwürdig ist, daß auf einer Münze von Paneas am Libanon, wo in einer Grotte Pan verehrt wurde, die Statue des Pan in der Grotte als jugend-lich und in der Stellung dieses flöteblasenden Satyrs, überhaupt unsrer Statue ganz ähnlich erscheint,*) so daß man in dieser die Nachbildung jenes Cultus-bildes annehmen muß.

*) Archäolog. Zeitung 1869, S. 97, Tafel 23, 2. (Mitgetheilt von Fried-länder.)

126. Die Psyche von Capua.

Die stark verstümmelte Marmorstatue wurde zugleich mit der Venus (S. 87) im Amphitheater zu Capua gefunden und befindet sich im Museum zu Neapel. Schon im Alterthum sollte sie restaurirt werden, daher die glatt abgesägten Flächen am Hinterkopf und der linken Seite. Man nannte sie Psyche, weil man an der rechten Schulter eine Vertiefung zum Ansatze eines Flügels zu finden glaubte. Auf geschnittenen Steinen erscheint mehrmals eine jugendliche Frauengestalt, deren Hände auf dem Rücken an einen Pfahl oder Baum gefesselt sind. Einmal ist es Amor, der sie bindet, und sie hat Flügel; zweimal ist der Schmetterling dabei, so daß auf diesen Gemmen unzweifelhaft die von Amor gequälte Psyche dargestellt wird. Die Haltung unserer Gestalt und die Melancholie des Ausdrucks stimmt hiemit, nur müßte man annehmen, daß der linke Arm, welcher nicht nach dem Rücken geht, schon im Alterthum falsch restaurirt worden wäre. *) Der trauernd gesenkte Kopf ist sehr schön und edel in den Linien, und man hielt das Werk früher des Praxiteles würdig. Aber die ganze Statue ist, im Alterthum oder in moderner Zeit, stark überarbeitet worden, und dabei haben die Züge des Antlitzes ihre Schärfe eingebüßt, die Brüste aber alle Bestimmtheit der natürlichen Form verloren.

27. Venus von Medici.

Zeit und Ort der Auffindung sind nicht sicher überliefert, im sechszehnten Jahrhundert stand die Statue im Garten der Villa Medici in Rom, wurde aber 1678 in die mediceischen Sammlungen zu Florenz versetzt. Auf dem Transport zerbrach sie in neun Stücke, sie soll im Ganzen aus elf Stücken zusammengesetzt sein. Jetzt steht sie, als feinstes Werk unter allen Florentiner Antiken, neben dem Apollino in der Tribune der Uffizien. Ergänzt sind der rechte Arm und der linke vom Ellbogen ab: die modernen Hände haben zu schlaffe und zu stark gebogene Finger. Das vordere Stück der Platte, worauf sie steht, enthält den Namen des Kleomenes, Sohnes des Apollodoros, von Athen; aber diese Inschrift ist eine später an die Basis angefügte Fälschung.**)

*) Diese Deutung giebt unsrer Statue Refule, *Annali dell' Istituto* 1864, S. 139, wo auch auf Tafel J sie mit 5 solchen Psychen auf Gemmen zusammengestellt wird.

**) Die Inschrift ist ohne allen Zweifel gefälscht. Ein dafür noch nicht beigebrachter Beweis ist folgender: Sandrart giebt im ersten Band der „*Deutschen Akademie*“ auf Tafel p einen Kupferstich der „griechischen Venus von Medices“, mit der Umschrift: „Venus Lieb Göttin im Garten deren von Medices in Rom Werk von Phidias.“ Zu seiner Zeit, als man die Stilunterschiede der Perioden

Die Göttin, in reizend jugendlichen, kaum aufgeblühten Formen, darf dennoch nicht als eben aus dem Meer an den grünen Strand der Erde gestiegen gedeutet werden, so daß in ihr das erste schöne Gefühl des Lebens ausgedrückt wäre, das sie beim Betreten der Erde durchströmt. Denn ihr Haar ist bereits geflochten, ihre Ohren sind durchbohrt und trugen Ohrgehänge, und auf dem

noch nicht beachtete und ein Papst (Sixtus V.) die Dioskuren auf Monte Cavallo aufstellen ließ als Bilder des Alexander mit Bucephalus, aber zugleich mit der officiellen Aufschrift, daß der eine von Phidias gemacht sei, der hundert Jahr vor Alexander lebte — darf man sich über Sandrart's falsche Namengebung nicht wundern. Die Statue ist (so sagt die Ueberlieferung) in der berühmten Porticus der Octavia gefunden worden, wo zu römischer Zeit die trefflichsten Werke griechischer Kunst aufgestellt waren. Nun wußte man aus Plinius (XXXVI, 5, 15) daß in dieser Porticus eine marmorne Venus von Phidias gestanden hatte; es war also natürlich diese in der mediceischen zu vermuthen. Sandrart hat die Statue selbst gezeichnet, was der Kupferstich unten angiebt; er verstand Griechisch wenigstens so viel, daß er von anderen Statuen oft griechische Inschriften mittheilt, und so wäre doch undenkbar, daß er die Medici dem Phidias zuertheilt hätte, wenn auf der alten Basis Kleomenes stand! Wie man aber später auf diesen Kleomenes verfiel, war wieder natürlich. Bei einem Tempel in Rom standen die Töchter des Thespios, die Geliebten des Herakles, und diese waren so reizend, daß ein römischer Ritter sich in eine derselben verliebt haben soll (Plinius XXXVI, 5, 39). Es war leicht, diese mit den Thespiaden des Kleomenes zu verwechseln, die aber nicht dieselbe Gruppe waren, da sie an einem andern Platz in Rom standen (Plinius XXXVI, 5, 33). Weil nun unsere Statue von allen Venusbildern den höchsten verführerischen Liebreiz hat, lag es nahe, sie auf diesen Kleomenes zu taufen. Auf ihn ist überhaupt zu einer gewissen Zeit in Rom viel gesündigt worden. „Zu Wiltonhouse in des Grafen Pembroke Sammlung stehen vier Stücke mit seinem Namen: eine Euterpe, eine Amazone, ein Faun und ein Amor.“ (Heyne, Sammlung antiquarischer Aufsätze, I., S. 122 Note). Man hat sich dieser Fälschung später geschämt, die Inschriften sind nicht mehr vorhanden, wenigstens erwähnen Waagen, Newton und Conze in ihren Berichten über die Sammlung in Wiltonhouse sie nicht mehr.

An dieser Stelle will ich auch aus Sandrart ein Datum berichtigen, das in allen Kunstbüchern falsch angegeben wird. Die Venus von Medici und der Arrotino (Nr. 219 unserer Sammlung) sind nicht 1680 (George Scharf im Katalog der Gypsabgüsse des Krystallpalastes, zu Nr. 198), noch weniger 1770 (Friederichs' Bausteine, zu Nr. 587) von Rom nach Florenz versetzt worden. Sandrart im 4. Band, welcher 1679 erschien, sagt S. 86, im vorigen Jahr, also 1678, sei der Rotator „sammt dem weltberühmten Venus-Bild, welches Phidias in Griechisch Marmel gehauen, von Rom, aus des Groß Herzogen Palast, de Medices genannt, abgefordert worden; beede in desselben Kunst-Saal zu Florenz aufzurichten: Allein da diejenige Statuen angekommen, befand sichs, daß die Venus in neun, der Rotator in vier, oder fünf Stücke zerbrochen und zerfallen waren.“

linken Oberarm sieht man im Original die Spur eines Armbandes. Der aufrechtgestellte Delphin, auf welchem zwei kleine Liebesgötter spielen, paßt zu ihr als der Tochter des Meeres und dient zugleich wohlgefällig als Stütze statt des sonst gewöhnlichen ungeschickten Baumstammes, „um den weichen Linien dieses Körpers etwas Analoges zur Begleitung anzufügen.“*) Das Haar war vergoldet, aber wohl sicher nachher durch einen Firniß verdunkelt, so daß es, ohne zu gleißen, lichtblond mit bräunlichen Schatten erschien.

So groß der Schritt von der Milo zu der knidischen, so groß ist wieder der Abstand der knidischen Aphrodite von der Medici. Die Göttin ist noch vollständiger zum anmuthvollen Mädchen geworden, die Figur ist nur eben lebensgroß (genau fünf Fuß hoch), die zusammengeschniegte Stellung und die Bewegung der Hände drücken die Schamhaftigkeit stärker aus, aber das Köpfchen, kokett seitwärts gewandt, als hörte sie ein Geräusch und fürchtete Ueberraschung, zeigt in seinem Lächeln, daß die Verschämtheit nicht allzu ängstlich ist. Die Kleinheit des Kopfes, das durch Heraufziehen der untern Lider sehr schwimmende Auge, der wie athmend geöffnete Mund, die anmuthigen aber nicht großartigen Züge, das Grübchen im Kinn — alles das steigert den Hauch von Sinnlichkeit, der durch die ganze Statue geht. Allein wenn wir Spätgeborenen heut den Ausdruck einer erhabenen göttlichen Schönheit in der Milo genießen können, so wollen wir uns darum nicht (wie es vor kurzem noch Mode war) die Freude an dieser wunderbar reizenden Schöpfung der Mediceerin rauben lassen, welche seit drei Jahrhunderten den Kunstpilger in Italien entzückt. „Auch hier hat die Kunst ein Höchstes gegeben!“*) Vielleicht in keinem Werke des Alterthums ist der Marmor so ganz zu weichem warmem Fleisch geworden wie hier. Da die Inschrift zur Zeitbestimmung wegfällt, brauchen wir die Statue nicht, wie gewöhnlich geschieht, ins zweite oder gar erste Jahrhundert vor Christus herabzusetzen. Sie ist eine ebenbürtige Tochter der knidischen Aphrodite, und müßte ein Künstler genannt werden, so würde ich am liebsten an des Praxiteles Sohn Kephisodotos denken, der die sinnliche Richtung des Vaters noch steigerte, so daß besonders sein weiches elastisches Fleisch in Marmor berühmt war. Von ihm ist auch wirklich eine Statue der Venus in der Kunsthalle des Asinius Pollio zu Rom (Plinius XXXVI, 5, 24) öffentlich ausgestellt gewesen.

129. Statuette der badenden Aphrodite.

Das reizende schlanke Figürchen von parischem Marmor (die *Vénus accroupie* des Louvre genannt) hat die Anmuth einer Mädchengestalt des Correggio, es steht wie diese zwischen Kind und Jungfrau, der Busen erst im

*) Burckhardt, Cicerone, über diese Statue.

Erblühen, alle Formen schlank und schmiegsam. Auf das rechte Knie gestützt, hebt sie den rechten Arm empor, als wollte sie das Wasser abhalten, welches etwa ihre Dienerin, eine der Chariten, oder ein kleiner Amor ihr über den Rücken gießt. Man glaubt zu fühlen, wie das Körperchen unter der kalten Fluth schauernd sich zusammenschmiegt. Auch das Gesicht giebt den Ausdruck dieser Empfindung. Das Haar, über einem Band lose zusammengebunden, fällt, im Bade gelockert, mit Einem Strahn über den Nacken herab. Die Ergänzungen, Nase, linker Arm, sammt Knie und Zehen des linken Fußes, sind so schön wie die ächten Theile. Von dieser Venus, die auch manchmal als badende Diana charakterisirt ist, finden sich so viel antike Wiederholungen, daß man an ein berühmtes Original denken muß, welches wahrscheinlich auch unter Lebensgröße war, weil das genremäßige Motiv bei einer Ausführung im Großen minder anmuthig wirken möchte. An unserm Exemplar ist die Platte ganz glatt, an einer Wiederholung im Vatican, welche fälschlich den Namen eines Künstlers Bupalos trägt,*) sieht man auf ihr mit kleinen Wellenlinien den Wasserspiegel des Bades angedeutet. Plinius**) erwähnt einer im Bade nicht aufrecht stehenden, also wohl kauern den Venus von Dädalos aus Siphon, der nach dem peloponnesischen Krieg, ungefähr von 396 bis 360, blühte, also ein etwas älterer Zeitgenosse des Praxiteles war. An diesen Künstler möchte man also denken: allein vor Skopas und Praxiteles scheint doch kein Künstler die Aphrodite ganz nackt gebildet zu haben.

Venus die Sandale lösend.

Noch weiter aus dem Göttlichen in das natürlich Anmuthige gehen Darstellungen der Aphrodite, die man der Zeit nach Praxiteles zuschreibt, wo sie entweder aus dem Bade kommend mit einer oder mit beiden Händen sich das Wasser aus den Haaren preßt, oder den einen Fuß mit einer Hand abtrocknet, oder um ins Bad zu steigen, stehend die Bänder der Sandale aufknüpft. Die beiden letzten Motive kommen zahlreich auf geschnittenen Steinen und in kleinen Bronzestatuetten vor, gelegentlich auch, bei größerem Maßstab, in Nachahmungen in Marmor. Gewiß aber ist die anmuthige Erfindung ursprünglich auf Bronze berechnet gewesen: denn nur in Metall läßt sich eine Figur, ohne Gefahr des Zerbrechens, auf Einen Fuß stellen, wie es hier der Fall ist. Ein Gegenbild hiervon in moderner Kunst ist der schöne Mercur des Johann von Bologna in Florenz, der von einem Windhauch schwebend emporgetragen wird. Das schönste

*) Brunn in Pauly's Encyclopädie I, S. 2539.

**) Plin. XXXVI, 5, 35. Venerem lavantem se Daedalus, at (oder aliam) stantem Polycharmus. So wird die Stelle jetzt gelesen.

Exemplar möchte das zu Paramythia in Epirus gefundene sein, das mit seinem Gegenstück, dem bogenspannenden Apollo, ins britische Museum gekommen ist. Wir besitzen (in dem Glasschrank der innersten Abtheilung) den Abguß einer kleinen Bronze im Antiquarium zu München. Die Göttin, bereits ganz entkleidet und das Haar gelöst, steht auf dem rechten Fuß und nestelt mit der rechten Hand am Sandalenband des linken Fußes, wobei der linke Arm wie balancirend in die Luft gehoben ist. „So ergiebt sich ein mannigfaltiger Wechsel gehobener und getragener Glieder, das Auge gewahrt von jeder Seite eine neue Schönheit, und bei der lebendigsten Bewegung in allen Formen ist doch der sanfte ruhige Fluß der Linien nirgends gestört.“ *)

233. Kopf des Schlafgottes.

Dieser geflügelte Kopf in Bronze wurde 1855 auf dem Gebiet der altetruskischen Ortschaft Arna unweit Perugia gefunden und aus zweiter Hand 1868 von dem britischen Museum erworben. Nach dem Fundort galt er zuerst für eine etruskische Arbeit, wurde aber bald als ein vorzügliches griechisches Werk der guten Zeit anerkannt. Der Kopf möchte auf den ersten Blick weiblich scheinen, aber die Haartracht mit der breiten Binde, welche uns Modernen diesen Eindruck giebt, findet sich ähnlich an dem bärtigen Bacchuskopf von Bronze aus Herculaneum (Nr. 227 der Sammlung). Abgebrochen ist der Vogel Flügel der linken Schläfe. Ursprünglich war es, wie man an den Rändern des Originals sieht, der Kopf einer ganzen Statue, welche die Lebensgröße eines heranwachsenden Jünglings hatte. Aus dem Vergleich mit erhaltenen Bronze- statuetten und mit einer Marmorstatue im Museum zu Madrid ergiebt sich, daß das Werk den Genius des Schlafes darstellt, der, einen Mohnstengel in der linken Hand und mit der erhobenen Rechten aus einem Horn den Schlaftrunk ergießend, gesenkten Hauptes in leichtem aber raschem Schritt über die Erde hingeht. Die Flügel an den Schläfen, welche dem Gefieder eines Nachtvogels nachgebildet sind, erinnern daran, daß Hypnos, der Schlummergott Homers (Ilias XIV, 290 f.), als er Zeus auf dem Ida in Schlaf wiegte, sich im Nebel auf eine Tanne gesetzt hatte

Gleich dem freischnenden Vogel, der Nachts die Gebirge durchflattert,
Chalkis von Göttern genannt, und Nachtaar unter den Menschen.

Der Blick hat etwas Schwimmendes, indem die Augensterne sich aufwärts wenden und zugleich ein leises Schielen nach innen eintritt. Wie bei dem Gros und der Aphrodite von Praxiteles ist der Gott von derselben Empfindung ergriffen gedacht, die er über die Menschen ausgießt. Die Figur ist so schön

*) v. Lützow, Münchener Antiken, zu Tafel 4.

erfunden, der Kopf in allen kleinsten Zügen so übereinstimmend mit der Idee ausgeführt, daß man geneigt ist, ihn noch in die feinfühlende Zeit vor Alexander zu versetzen. *)

113. Jagd des kalydonischen Ebers.

Dieß kleine aber feine Werk wurde von Professor Roß aus Athen auf der Insel Melos gefunden und dem Berliner Museum geschenkt. Es ist ein Relief von Thon, mit dem Modellirstäbchen bossirt und dann gebrannt. Der ungeheure Eber von Kalydon, den Artemis wegen Versäumniß ihres Opfers zur Strafe ins Land Aetolien geschickt hatte, stürzt von rechts in die Gruppe der Jäger hinein, nachdem er den Ankäos am Knie verwundet und einen Hund rücklings unter seine Füße geworfen hat. Ihn empfangen Meleager mit der Streitart, Theseus mit der Keule, und Atalanta mit dem kurzen Dolchschwert. Die weit ausschreitenden menschlichen Figuren sind schön gezeichnet, besonders der Verwundete, der sich mit schmerzlichem Ausdruck ans Knie greift. An dem Thier sind die Pfoten gut, der Kopf aber nicht gut studirt. Man beachte, wie in dem außerordentlich flachen Relief selbst die Muskeln und Sehnen so deutlich herausgearbeitet sind.

Die Arbeit gehört der besten griechischen Zeit an, und in diese stellen wir sie daher hier hinein. Aber die attische Kunst ist darin nicht erkennbar, eher erinnern die Köpfe an die Werke, die man jetzt auf Polyklet zurückführt, z. B. an den Doryphoros, und es wäre schwer zu sagen, in welche Schule das kleine merkwürdig realistische Werk zu setzen sei, wüßten wir nicht, daß gerade auf Melos die Kunst solcher Reliefs in Terracotten schon vor der Zeit des Phidias blühte, wie jetzt aus mehreren schönen auf dieser Insel gemachten Funden erwiesen ist. **)

24. Chor von Waffentänzern. 25. Männerchor von Sängern.

Im Jahr 1852 und 53 wurden auf der Akropolis zu Athen Ausgrabungen gemacht und dabei zwei marmorne Fußplatten von gleicher Höhe und Tiefe und zu Einem Monument gehörig aufgefunden, auf denen früher Statuen gestanden hatten. Die Vorderseiten dieser Platten sind mit den Reliefs vor uns verziert, welche darthun, daß das Ganze ein Weihgeschenk wegen eines doppelten mit einem Chor von Waffentänzern und mit einem andern Chor gewonnenen

*) Am Winkelmannsfeste zu Rom im Jahre 1863 hielt Prof. Brunn den in den *Annali dell' Istituto*, 1868, S. 351 abgedruckten Vortrag, welcher mit feiner Würdigung die Deutung des Kopfes auf den Gott des Schlafes aufstellt und durchführt.

**) Overbeck, *Gesch. der griech. Plastik*, 2. Auflage, I, S. 148 f.

Festfiess gewesen ist. Auf dem ersten Relief führen acht mit Helm und Schild bewaffnete Knaben den Kriegstanz aus, welcher Pyrrhische genannt wurde. Der zweite Chor besteht wahrscheinlich aus Sängern. Auf beiden Seiten sieht man noch eine Gestalt in langem Kleid mit Ermeln, diese galt gewöhnlich für den Chormeister, der die Tänzer und Chöre einübte und dirigierte. „Allein diese Figuren sind nach der Tracht entschieden weiblich. Man müßte also an eine allegorische Figur denken, was mit der athenischen Kunst jener Zeit durchaus stimmen würde. Ein Archon“ — aus dessen Namen man die Zeit bestimmen könnte — „ist in der Inschrift nicht genannt, auch nicht so wie sie vorliegt zu ergänzen. Nach dem Charakter der Schrift gehört das Monument etwa in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts vor Christus.“*)

Die Arbeit ist flüchtig, es kam nicht auf ein Kunstwerk, sondern auf die Erinnerung einer Thatfache an.

143—169. Der Bilderfries vom Monument des Pythikrates.

Aus einem gleichen Anlaß wie die eben besprochenen Reliefs entstand das sogenannte choragische Monument des Pythikrates, welcher mit seinem Sängerkhor 334 v. Chr. den Preis-Dreifuß errang. Auf einer Straße zu Athen, welche davon den Namen hatte, pflegte man diese Siegespreise aufzustellen, und zwar jeden Dreifuß auf seiner besondern Basis. Pythikrates wählte dafür die Form eines kreisrunden Tempelchens von Marmor, das selbst wieder auf einem hohen viereckten Untergestell sich erhebt. Das Tempelchen ist mit korinthischen Säulchen umgeben, welche nur halb aus der Mauer hervortreten, und hat oben sein richtiges Gebälk wie andre griechische Bauten. In diesem Gebälk läuft als Fries ein Band von Reliefs umher, dessen Figuren nur einen Fuß hoch sind. Auf das Tempelchen war als Dach ein nach oben wie eine Kuppel hohl ausgehauener Block gelegt, und auf diesem erhob sich, mit reichen Akanthusranken umgeben, der starke steinerne Ständer, welcher den mittlern Ring des Dreifußes unterstützte, während dessen drei Beine auf der Dachkuppel aufstanden. Das ganze Monument befindet sich heute noch leidlich erhalten auf seiner Stelle, und von dem Bildstreifen im Fries haben wir die vollständigen Abgüsse.**)

*) Mittheilung von Prof. Bendorff.

**) Im Krystallpalast bei London hat Owen Jones den Versuch gemacht, das reizende Bauwerk ganz restaurirt und bemalt zu wiederholen. Sowohl die Architektur als die Friesbildchen sind farbig, die letztern treten dadurch wunderbar lebendig hervor. Für die Bemalung der griechischen Bildwerke ist in der That dieß Monument ein starker Beweis: gegen 20 Fuß vom Auge hätten die Figuren gar nicht sich erkennen lassen, wenn sie statt farbig in der Weiße des griechischen Marmors unter der Sonne Attika's glänzten.

Die Festspiele waren dem Dionysos (Bacchus) geweiht, und aus der bacchischen Sage ist daher der Gegenstand des Bilderfrieses gewählt. Der Gott wurde einmal als Jüngling, am Strande schlafend, von Inselpiraten geraubt, um in die Sklaverei verkauft zu werden. Er rächte sich, indem er die Räuber in Delphine verwandelte, welche erschreckt das Meer suchten. Der Künstler hat die Sage für seine Zwecke so umgedeutet, daß der Gott mit seinem ganzen Gefolg am Seestrand tafelte und trank, als die Piraten ihn überfielen. Er selbst sitzt noch in ganz ungestörter Ruhe zwischen jungen Satyrn und Hentelbechern, und streichelt seinem Panther wie einem Lieblingshündchen den glatten Kopf. Die ältern Silene aber, hohe kraftvolle Männergestalten, Pantherfelle ihren raschen Bewegungen nachfolgend, fallen über die Räuber her, binden sie, hauen sie mit Ruthen durch, die sie zum Theil von Sträuchern oder Rebstöcken erst abreißen, brennen sie mit Fackeln und schrecken sie mit Schlangen, so daß die Armen froh sind, als Delphine, halb Mensch halb schon Fisch, in die Wellen zu entspringen.

Die heiterste Laune waltet durch die ganze Darstellung, die Silene sind in ihren eifrigen Bewegungen wahrhaft fidel bei der Arbeit; mit Geist hat man gesagt, daß in diesem Werk, das am Schluß der republikanischen Epoche von Hellas steht, wir den Geist des griechischen Satyrspiels verkörpert haben, das man auf dem atheniensischen Theater nach je drei Tragödien zur Herzenserleichterung der Zuschauer zu spielen pflegte. Die Ausführung ist rasch und sicher, war aber nie sehr sorgfältig im Einzelnen, und die Oberfläche hat unter dem Wetter in mehr als zweitausend Jahren schwer gelitten: aber die gesammte Handlung ist noch sehr wohl zu erkennen, weil das Relief ziemlich niedrig und ohne stark hervortretende Theile gearbeitet war. Es ist zu bedauern, daß die Räumlichkeit unsrer Gypsothek keine Aufstellung im Cirkel, um einen Cylinder in der Mitte, hat gestatten wollen.

In demselben Jahr, wo man dieß Werk in Athen arbeitete, rückte Alexander gegen das ungeheure Perserreich aus. Während ein großer Mensch im Osten eine neue Welt schuf, Asien mit griechischem Geist durchdringend, tanzten und muscirten athenische Jünglinge und Männer in aller Gemüthlichkeit weiter, und ihre Siege auf diesen unblutigen Schlachtfeldern schienen ihnen wichtig genug, sie in jenen Bildchen und in diesem reizenden Thurmbau sogar in Marmor zu verewigen. Nicht umsonst hat ein ernster Aegypter einmal zu einem griechischen Reisenden gesagt: O ihr Griechen, ihr bleibt ja doch ewig Kinder! Es war Zeit, daß die kleinen eifersüchtigen Republiken mit ihrer Kirchthumpolitik und ihren Singvereinen untergingen, damit von ihnen ungehemmt große Menschen, mit stärker zusammengefaßten Mitteln, die Aufgabe Europa's lösen konnten.

V. Die Zeit Alexanders bis zur römischen Herrschaft.

Mit Alexander beginnt der letzte großartige Zeitraum griechischer Kunst. Das Perserreich brach zusammen, über seinen Trümmern erhob sich für einen Augenblick ein Weltreich, dann, nach dem Tode des jugendlichen Siegers, gründeten seine Feldherrn eine Anzahl glänzender hellenischer Königreiche auf dem alten Culturboden von Asien und Afrika. An der Grenze der europäischen und asiatischen Welt, wo mit den neuaufgeschlossenen Ländern ein reger Handelsverkehr entstand, blühten auch einige Seestädte reich und mächtig als Freistaaten auf: vor allem Rhodos. In den neuen Reichen, wo die griechischen Fürstenhäuser hellenische Kunst und Bildung einpflanzten, wurden ganz neue Hauptstädte nach einheitlichem Plan in griechischem Baustil aufgeführt und mit gewaltigem Aufwand von Bildwerken geschmückt. Es gab wieder einmal reiche Besteller, und Kunstluxus begann. Prachtvolle Teppiche, ciselirte Silbergeschirre und die Pracht geschnittener Edelsteine schmückten die Säle der neuen Königspaläste. Aber die Zeit wollte die erhabenen Götterideale der Phidiasperiode nicht mehr. Ebenso wenig paßte für eine Zeit gewaltiger Staatengründung die sanfte, wie für das Privatleben geschaffene Anmuth der Praxitelischen Richtung. Eine Zeit, die große tragische Schicksale von Völkern und Fürsten und gewaltige Heldenthaten in der Wirklichkeit vor Augen sah, begehrte auch in der Kunst das Heroische, Mächtige, auf Sensation Hinarbeitende. Die Könige wollten ihre eigenen Thaten verherrlicht sehen, und es begann eben jetzt die historische Kunst erst recht zu blühen. Die Ausschmückung der großen öffentlichen Plätze in den modernen Hauptstädten forderte von der Sculptur das Colossale, und statt der ruhigen Einzelstatue trat die dramatisch bewegte, auf den Effect hinarbeitende Gruppe in ihr Recht. Deinokrates, der geniale Baumeister Alexanders, faßte den phantastischen Gedanken, die 6000 Fuß aus dem Meer steil ansteigende Felsenmasse des Athos in eine Bildsäule des Königs auszusprengen. Syssipp, dessen Bildhauer, errichtete in der Stadt Dion (in Makedonien) aus Erz eine Gruppe des Reitergefechtes am Granituz, wo 25 Reiter und 9 Krieger zu Fuß im Kampf dargestellt waren. Eherne Colosse stiegen von 60 bis zu 105 Fuß empor. Durchaus war die Kunst dem Männlichen zugewendet, aus der erschlaffenden sinnlichen Weichheit der jüngern Atheniensischen Schule hat diese Richtung die Griechen noch einmal für ein Paar Jahrhunderte gerettet. Aus der ganzen Schule Syssipps ist uns kein einziges Bild einer Hetäre bekannt.

Die Bildhauer von Athen sind auf diese Richtung nicht eingegangen: die großen Werkstätten der Zeit standen im Peloponnes und in Kleinasien. Der Mann, wie ihn Alexander für seine großartigen Aufträge brauchte, war

Lysippos aus Siphon, dessen Schule sich hernach durch seinen berühmtesten Schüler Chares nach Rhodos verbreitete. Lysipp war als Künstler schon berühmt, als Alexander auftrat; er erreichte ein hohes Alter und lebte sicher noch 316, da er für einen der Nachfolger Alexanders noch thätig war. Er soll ursprünglich ein handwerklicher Arbeiter in Metall gewesen sein; in seinem Drang ein Künstler zu werden wies ihn ein Wort seines Landmannes, des Malers Eupompos, auf Nachahmung der Natur hin: Schüler eines andern Künstlers ist er nicht gewesen. Auch führte er selbst für kleinere Werke ebenso entschieden das Erz wieder ein, als Stopas und Praxiteles den Marmor vorgezogen hatten. Aber flüchtig war er nicht: das Alterthum rühmte grade seine Feinheiten bis in die kleinsten Details hinab, und alle seine Gestalten hatten die höchste Naturwahrheit. Er drückte den Charakter des Haares lebendiger aus als alle seine Vorgänger. Insbesondere wird bemerkt, daß er ein neues System der körperlichen Proportionen erfand. Er streckte seine Figuren mehr als bisher geschehen und nahm den Kopf kleiner als er in der Natur ist, so daß die ältern Statuen neben den seinigen schwer im Bau erschienen. Die Alten, pflegte er zu sagen, hätten die Menschen gebildet wie sie seien, er wie sie zu sein scheinen.

Lysipp war ein stets rüstiges Talent; von einer zahlreichen Schule unterstützt, hat er in seinem langen Leben fünfzehnhundert Werke, soviel wie kein Andrer, fertig gemacht, von denen viele noch colossal waren. Ihm verdanken wir das Ideal des Herakles, welches er vollendete. Es lag darin eine Schmeichelei gegen Alexander, da dieser zugleich von Vater und Mutter seinen Stamm auf Herakles zurückleitete. Den Herakles hat er in allen Größen dargestellt, von dem Erzcolos von Tarent bis zum kleinen Tafelaufsatz, den Alexander auf allen seinen Feldzügen mit sich führte. Diese nur einen Fuß hohe Statuette saß auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Felsstück, in der Rechten den Becher, in der Linken die Keule haltend.

206. Der ausruhende Herakles.

An dieses Vorbild schließt sich wahrscheinlich der hochberühmte Torso des Belvedere an, den nach der Aufschrift Apollonius, Sohn des Nestor von Athen, arbeitete, nur daß diese Statue in Marmor ausgeführt und in Lebensgröße übertragen wurde. Apollonius lebte 200 Jahre nach Lysipp und arbeitete für Pompejus in Rom. Es scheint der Moment gewählt, als Herakles nach Vollendung seiner irdischen Arbeit, auf dem Weg zum Olymp sich zur kurzen Rast niederlegend und die Schale der Unsterblichkeit in der Hand, noch einmal, ehe er Vergessenheit trinkt, den Blick auf das Vergangene zurückwirft. Dies verstümmelte Stück Marmor soll man mit Ehrfurcht ansehen, denn nach ihm vor allen andern Antiken hat Michelangelo seinen Stil gebildet; man sagt,

noch im höchsten Alter habe er sich von einem Knaben in den Vatican führen lassen und, weil seine Augen dunkel geworden, mit der fühlenden Hand an der herrlichen Muskulatur des Rückens sich entzückt. Ehe die Originalwerke vom Parthenon aus der Werkstatt des Phidias nach London kamen, galt der Torso von Belvedere in Ausführung der männlichen Form für das vollendetste Werk des Alterthums. Wenn wir auch dies Urtheil nicht mehr theilen, so erscheint er doch neben dem Theseus vom Parthenon als weit ausgearbeiteter im Detail der menschlichen Gestalt und sicher bei weitem realistischer. Zumal der auch schön erhaltene Rücken ist von höchster Vortrefflichkeit. Er ruht offenbar auf einem weit tiefer eindringenden Studium der Anatomie, die Haltung ist von höchster Lebendigkeit, und die ganze Stellung, der rechte Arm mit der Schale gesenkt, der linke an der aufgestützten Keule erhoben, muß, wenn wir uns den sinnenden Kopf hinzudenken, den Eindruck einer ernsten Rührung hervorgebracht haben. Es hat Niemand die vierthalb Jahrhunderte her, daß dieser Torso bekannt ist, den Muth gehabt, eine Restauration anzuordnen oder zu versuchen. Zwar sind vielfach Restaurationen vorgeschlagen worden, da aber kein antikes Kunstwerk vorliegt, welches einen dieser Vorschläge vollkommen beglaubigen könnte, so bleibt das wunderbare Werk ein Fragment.

137. Büste des Herakles.

Mit großer Wahrscheinlichkeit können wir auf Syssipp auch einen stehenden Herakles zurückführen, welcher, vom Kampf mit dem Drachen im Hesperidengarten ermattet, auf die lange mit dem Löwenfell bedeckte Keule die linke Achsel stützt, während die rechte Hand, auf den Rücken zurückgelehnt, den Preis des Sieges, die goldenen Äpfel, gleich einer gewaltigen Last fest umschlossen hält. Diese Darstellung ist unter andern in der colossalen Marmorcopie eines Athenieners Glykon erhalten, welche unter Papst Paul III. bei den Nachgrabungen in den Thermen des Caracalla aufgefunden wurde. Dieß Exemplar ist aus römischer Zeit und wurde vielleicht erst unter Caracalla als Schmuck für die Thermen ausgeführt. Es ist daher minder vortrefflich, als frühere Copien zu sein pflegen, und die starke, geschwollene Muskulatur würde vielleicht für den Moment des Kampfes passen, aber in dieser rastenden Stellung gehen die Muskeln ebenfalls sogleich in ihre Ruhe zurück. Der Grundgedanke dieser mächtigen Mannesgestalt jedoch, welcher in dem Original des Syssipp gewiß viel edler hervortrat, ist wieder von höchstem pathologischem Interesse. Nicht den Gott haben wir vor uns, der mühelos wie der Apoll von Belvedere den Feind bezwingt, sondern den schwer arbeitenden Menschensohn, der durch Kampf und Mühsal zum Olymp sich aufringt. Der Ausdruck der Müdigkeit ist in dieser Statue wunderbar. Die Brust ist vorübergeneigt, wie wir es bei ganz schwerem

Athmen thun; der Kopf sieht herunter, die Stirn hat eine tiefe Furche, und wenn wir ganz abgemattet sind, legen auch wir gern die rechte Hand rückwärts auf die Weichen. Der zornige Griff, mit dem der müde Proletarier die Frucht des Sieges umkrallt hält, deutet darauf, daß er sich innerlich fragt, „ob er diese Frucht seinem feigen Tyrannen ausliefern oder für sich behalten soll.“ *)

Die ganze Statue haben wir in unserer Sammlung nicht. Es findet sich aber als Geschenk des Sir William Hamilton im britischen Museum ein im vorigen Jahrhundert, angeblich in der Lava des Vesuv, gefundener Marmorkopf, der eine Wiederholung vom Kopf dieses Herakles ist. Von diesem haben wir unter Nr. 137 den Abguß. Dieß Exemplar ist schöner und tiefer im Ausdruck als der Kopf des Glykonischen und nähert sich darin einer zweiten Wiederholung, nämlich dem schönen Herakleskopf in Marmor, der 1869 aus dem Besitz des Bildhauers Steinhäuser ins Museum zu Basel gekommen ist. Beide möchten einem griechischen Original näher stehen, als der farnesische Herakles, dessen massenhafte und imponirende Kraftfülle auf die spätere römische Kaiserzeit deutet. **) Der Hals ist nach dem Modell des Stiernackens gebildet und daher so breit, wie der bei dieser Statue außerordentlich kleine Kopf. Das Auge ist weit offen und liegt zwischen den mächtig vortretenden Augenknochen tief in seiner Höhle. Das krause kurz abgeschnittene Haar, in welchem man am Hinterkopf den Eindruck einer Binde sieht, bezeichnet den Herakles als Athleten, und die knorpeligen Ohren als Faustkämpfer, da sie von Schlägen mit der riemenumwundenen Hand des Gegners so geschwollen sind.

Statuette des Herakles.

Im Glasschrank der letzten Abtheilung steht der Abguß einer hübschen, doch mehr handwerklichen Bronzestatuetten aus dem Antiquarium in München: Herakles bartlos, stehend und die Äpfel in der linken Hand vor sich haltend, während die Rechte die Keule umfaßt. Auch diese Darstellung ist aus der Zeit nach Syssipp.

136. Kopf eines Dioskuren von Monte Cavallo.

Zwei schlanke Jünglinge, welche mit Zügel und drohendem Blick ihre bäumenden Rosse bändigen, stehen auf dem quirinalischen Hügel, der nach ihnen den Namen des Roßberges (Monte Cavallo) erhalten hat. Niemand vergißt

*) Stahr: Ein Jahr in Italien, II, 155.

**) Ueber die starken Bedenken, welche gleichwohl der Zurückführung dieser Bildwerke auf ein Syssipp'sches Original im Wege stehen, s. Helbig's Vortrag über den Steinhäuser'schen Kopf, *Annali dell' Instituto*, 1868, S. 336.

die beiden gewaltigen Gestalten von weißem Marmor, wenn er sie einmal im römischen Mondlicht zu beiden Seiten der Fontaine auftragen sah, die zwischen ihnen plätschert. Sie haben 18 Fuß Höhe und sind nächst dem 25 Fuß großen Coloss von Delos die größten Stücke Marmor, die von Bildhauerarbeit aus dem Alterthum auf uns gekommen sind. Schon das frühe Mittelalter kannte sie und erzählte von ihnen wunderliche Geschichten. Damals standen sie am Eingang der Bäder des Constantin, eine Tradition aber wollte, daß sie von der Vorhalle eines Palastes des Nero herrührten. Zur Zeit Sixtus V., der sie 1589 an dem jetzigen Ort aufstellen ließ, hielt man beide für Bildsäulen Alexanders und seines Streitrosses Bucephalos, und die kunsthistorische Unwissenheit, die am Ende des 16. Jahrhunderts auf die erleuchtete Periode der Humanisten folgte, setzte sich selber ein Denkmal in der Inschrift, die auf Geheiß des Papstes Sixtus V. auf die Fußgestelle eingegraben wurde, daß nämlich diese Statuen den Alexander vorstellten, dabei aber, daß die eine von Phidias, die andere von Praxiteles gearbeitet sei, da doch Phidias 100 Jahr vor Alexander gelebt hat. Unter Papst Urban VIII. entfernte man diese Inschrift wieder und ließ nun unter den einen der Colosse die Worte opus Phidiae, unter den andern opus Praxitelis einhauen. Mit Alexander haben die Statuen nichts zu thun, man würde diesen ja auch nicht zweimal in zwei zusammengehörenden und symmetrisch sich entsprechenden Gruppen abgebildet haben. Es sind ohne Zweifel die Söhne des Zeus, die Dioskuren, gemeint, der sterbliche Kastor und der göttliche Polydeukes, und so sind sie auch dadurch unterschieden, daß der eine der Köpfe gewaltiger ist als der andere. Aber auch so lassen sie sich auf jene zwei berühmten Bildhauer, die zwei Menschenalter aus einander lebten, nicht zurückführen, vielmehr gehören beide Einer Schule, Einer Werkstatt an. Was wir vor uns sehen, sind Copien von schönen griechischen Werken, und diese Copien sind aus römischer Zeit, das beweist die Form der Brustharnische, an welche die Jünglinge lehnen, mit den Troddeln und Lederstreifen auf Schulter und Lende. Die Copien können also zu Neros Zeit gemacht sein, um den Eingang seines Palastes als schützende Wächter zu beiden Seiten zu verzieren. Die Rosse sind auch an je Einer Seite, wo sie an die Wand befestigt waren, nicht ausgearbeitet. Nero's Eitelkeit liebte das Colossale; er ließ sich selbst auf der Leinwanddecke eines Schauhauses 120 Fuß groß abmalen, und seine Erzbildsäule, von Zenodoros gegossen, war 110 Fuß hoch, also das colossale Bild des gesammten Alterthums, selbst die ägyptischen Sculpturriesen des Sesostris und den Coloss von Rhodos nicht ausgenommen. Es sind aber diese Marmorcopien nach Originalen von Erz gemacht, und bei dieser Uebertragung in ein anderes Material mußten die plumpen Brustharnische hinzugefügt werden, da man in Marmor die Figuren ohne Gefahr des Abknickens nicht bloß auf zwei so schlanke Beine stellen darf. Ebendeshalb wurden auch die häßlichen Pfeiler

nöthig, welche den bäumenden Rossen grade unter die weichen Bäuche gesetzt sind, während Rosse von Bronze sehr wohl bloß auf zwei Hinterfüßen sich halten können, indem man für diesen Zweck die Beine solid, den Körper aber sehr dünn und leicht gießt. Die Köpfe der Männer wie der Rosse sind im Verhältniß klein, die Leiber der menschlichen Figuren stark gestreckt, Arme und Beine laufen ungemein schlank zu. Die Augenbrauen sind stark unterschritten, das Antlitz voll wilder Energie, die Haare schlangenartig aber sehr naturwahr gezeichnet. Das Alles, zusammen mit der höchst effektvollen Composition und der sehr tüchtigen anatomischen Durchführung des Einzelnen an allen Theilen, wo die alte Oberfläche nicht verwittert ist, deutet auf Originale des Sypp, der in bewegten Erzgruppen von Roß und Reiter sehr berühmt war.

Auch bei unserm prächtigen Kopf ist der Ausdruck das Bedeutendste. Durch die Lippen sieht man die Zähne, der Mund ist bis zu drei Zoll Tiefe ausgehöhlt. Im Auge tritt die Iris conver hervor, während die Pupille stark eingetieft ist; jene war sicher bemalt, diese mit farbigem Email gefüllt. In der dräuenden Stirnrunzel, dem zornigen Blick, den weiten Rüstern, der stark gekrümmten, wie sich kräuselnden Oberlippe malt sich die Uebermacht des menschlichen Willens, der die viel wuchtigere Masse des Rosses doch zum Gehorsam zwingt. Das Haar scheint vor Anstrengung sich zu bäumen. Man sehe den Kopf einmal im Profil an, besonders über die linke Schulter hinüber, und man wird die unbändige Willensstärke darin erkennen. Beide Brüder trugen über der Stirn einen Stern, wahrscheinlich von vergoldeter Bronze, der sie als rettende Helfer des Seemanns bezeichnet: die Löcher, in denen der Stift für den Stern saß, sind auf beiden Köpfen noch vorhanden. In die Hand, welche sie zum Festhalten der Rosse nicht verwenden, wird man jedem einen Speer geben müssen. Das Haar hat auch bei diesen Söhnen des Zeus wieder den gesträubten Wellenschlag über der Mitte der Stirn. Am Kinn unseres Kopfes ist ein Meßpunkt stehen geblieben; solcher warzenartigen Erhöhungen hat diese Figur am Körper noch mehrere, als wäre sie nach der Aufstellung nicht vollständig fertig gemacht worden.

Beide Gruppen sind stark restaurirt und scheinen, ehe man sie auf dem Monte Cavallo aufstellte, sehr zerstückt gewesen zu sein. Dieser Kopf jedoch möchte unverletzt erhalten sein, wie man ihn im Abguß sieht. Ganze Abgüsse der Gruppen sind wegen ihrer ungeheuren Größe selten: im Krystallpalast bei London standen sie prächtig am Ende des Durchblicks durch das geräumige Querschiff, allein man hat dort die Musiktribüne für die Händelschen Monstreconcerte aufgebaut und die Statuen wohl für immer damit verdeckt. *)

*) Die älteste Erwähnung, welche diese Colosse überhaupt mit Phidias und Praxiteles in Verbindung bringt, scheint in des Martinus Polonus Chronica

243. Der Apornomenos des Eysipp.

Auf ganz festen Boden hinsichtlich der Arbeit des Eysipp treten wir bei der überlebensgroßen Statue eines kraftvollen Athleten, der nach dem Kampf sich mit dem in der linken Hand gehaltenen Schabeisen das Del, den Schweiß und

Romanorum zu sein, die bis 1277 reichen (Welcker, Kunstmuseum zu Bonn, S. 137, Note). Dort werden sie als Statuen bezeichnet, welche den „Praxitelus“ und „Phidia“ selber als Portraits darstellten. Dieß ist ein lächerliches Mißverständniß, aber die Namen der beiden großen Bildhauer waren doch damals schon mit den Statuen verbunden. Wie man dazu kam, läßt sich wohl nachweisen. Man wußte aus einer bekannten Stelle des Plinius („Phidias fecit et alterum colossicon nudum“), daß Phidias eine nackte Figur gemacht hatte. Die Stelle sagt freilich richtig verstanden, daß Phidias zwei Colosse gemacht habe, deren nur einer nackt war; es lag aber nahe, sie so mißzuverstehen, daß er von zwei nackten Bildern das eine gemacht habe. Ein anderer mußte dann das zweite gemacht haben, und diesen zweiten Meister nannte das Mittelalter unbedenklich Praxiteles, einfach weil man eben einen Namen haben wollte und Praxiteles nach Phidias der berühmteste Künstler des griechischen Alterthums war. Nun spricht aber doch Plinius entschieden von Erzstatuen; daß man trotzdem in marmornen Werken jene Originale von Phidias und Praxiteles sah, das hatte noch einen andern Grund. Sandrart (Deutsche Akademie, Bd. I, S. 39) sagt, „zu den Füßen“ der beiden Colosse stehe folgende Inschrift:

Heus tu, qui praeteris, morare paulum et inspice.

In Quirinali hi sunt equi marmorei mutili atque grandes.

Arte victa natura Parens spiritum cur eripit?

Quod Praxiteles et Phidias effinxêre, ista aemulamur.

Sat dixi. Abi, vale, salve, misce, bibe, da mi.

Romae MDXLVI.

Diese Inschrift hat Sandrart selbst in Rom gegen das Jahr 1631 nicht mehr sehen können, denn damals stand längst die neue von Urban VIII. darauf. Aber existirt hat die Inschrift, und zwar im angegebenen Jahr 1546, also ehe Sixtus die Statuen aus den Constantinsthermen versetzen ließ. Sandrart hat die Kupfer seines Werkes nicht alle selbst nach den römischen Originalen gezeichnet. Als junger Mann in Rom dachte er schwerlich schon an die Abfassung einer Kunstgeschichte, und später in Deutschland half er sich mit Abbildungen wie er konnte. So ist z. B. sein Kupferstich des farnesischen Stiers eine offenbare Copie des Stiches der Diana Mantuana vom Jahr 1583. Nun hat Lafreri, der bekannte französische Kunsthändler in Rom, grade in jenem Jahr 1546 die beiden Rossesbändiger, wie sie damals vor den Constantinsthermen aussahen, neben einander auf ein Blatt in Kupfer stechen lassen. Dieses Blatt fand ich in der sehr reichen Sammlung, welche das Baseler Museum von Stichen des 16. Jahrhunderts nach römischen Antiken besitzt, und die Unterschrift dieses Kupferstichs lautet (Interpunction und

den Staub der Ringerschule von der untern Seite des rechten Arms abreibt. Das Schabeisen war eine gekrümmte und ausgehöhlte Klinge an einer Handhabe, gewöhnlich von Bronze gegossen, mit deren stumpfer Schneide man sich in Bädern und nach dem Ringen die Haut reinigte. Man sieht das Instrument auch an dem Baumstamm des Myronischen Diskobolos (Nr. 85) abgebildet, wo es die Figur des Athleten bezeichnen soll. Unter den Namen des sich striegelnden Mannes („Apornyomenos“) war eine Erzstatue des Syfippos im Alterthum berühmt, Agrippa hatte sie vor seinen Bädern beim Pantheon aufgestellt. Von diesem Werke haben wir hier den Abguß einer Marmorcopie vor uns, welche 1849 zu Rom in Trastevere gefunden worden ist und jetzt im Braccio nuovo des Vatican steht. Die Copie scheint ganz getreu und ist vielleicht mittels Punctirens von einem Gypsabguß nach dem Bronze-Original gemacht. Bei der Uebertragung aus Metall in Stein mußte freilich manches

große Initialen abgerechnet) ganz wie bei Sandrart, nur heißt die vierte Zeile:

quid Praxiteles et Fidias effinxere istos aemulamur,

und in Zeile 5 steht statt abi abel. Darunter: Romae MDXLVI. ant. lafreri sequani formis. Es stehen aber auch die Worte opus Phidiae und opus Praxitelis schon unter beiden Figuren. Eine ähnliche Darstellung der Figuren vor der Restauration giebt ein neuerlich für die Kupferstichsammlung des Zürcher Polytechnikums erworbener Kupferstich, der kein Datum, aber den Namen des Verlegers Ant. Salamanca enthält, also vielleicht noch früher als jener Lafreri'sche Kupferstich ist: hier kommt abermals jene Inschrift (mit kleinen Abweichungen) vor. Man sieht also, woher Sandrart seine Weisheit nahm. Ob freilich die Inschrift älter sei als jene Notiz bei Martinus Polonus, ist ungewiß: für das Jahrhundert der Humanisten scheint sie doch zu albern. Die vierte Zeile sagt nur, daß die Rossbändiger mit den Werken des Phidias und Praxiteles wetteifern, nicht einmal, daß sie Copien solcher Werke seien. Weil aber nun einmal eine vielleicht alte Inschrift die beiden großen Künstlernamen enthielt, lag es nahe zu schließen, daß man hier wirklich die Meister der beiden Marmorwerke hätte, und dieß nahm man auf Treu und Glauben an. Wirklich beruft sich auch Sandrart a. a. O. ganz naiv auf die Inschrift, um daraus die Autorschaft des Phidias und Praxiteles zu beweisen.

Die genannten Kupferstiche müssen auch zu der Frage zugezogen werden, wie viel von diesen Gruppen Restauration vom Ende des 16. Jahrhunderts ist, zu einer Zeit als man in Rom vortrefflich und ganz täuschend zu restauriren verstand. Das Ross des Polydeukes, welches auf dem Lafreri'schen Blatt zur Linken steht, ist vollständig bis auf die Hinterfüße; das des Kastor rechts aber zeigt nur den Kopf mit dem Nacken auf eine hohe Untermauerung scheinbar von Backstein aufgesetzt. Ebenso hat Sandrart auf seiner Tafel dieß Ross gedankenlos copirt, zu einer Zeit, als die moderne Restauration schon fast 90 Jahre gemacht war. Dieß ganze Ross außer dem Kopf wäre demnach moderne Arbeit?

Störende hinzukommen. Die schlanken Beine erhielten zur Verstärkung einen Baumstamm, und der rechte Arm wurde durch einen häßlichen Marmorstock auf den Schenkel gestützt. Ebenso ist der linke Arm gegen die Brust gesichert. Ergänzt ist die rechte Hand, die einen Würfel in zweien der Finger hält, nach einem seltsamen Einfall des römischen Restaurators Tenerani. Diese Hand möchte ich lieber zur Faust geballt annehmen, um dem Schabeisen, das eben über den Unterarm herabgehen will, mit gespannten Muskeln zu begegnen, daher auch diese Muskeln im untern Umriß des Arms so schwellend als Curve hervortreten. *)

Die Statue ist sehr schön gearbeitet und zeigt gründliches Studium der Anatomie; auch der obere Theil des Rückens ist schön belebt. Die Feinheit, mit der das Detail des nackten Körpers durchgearbeitet ist, die Schlankheit der Proportionen, der kleine Kopf und das ganz naturtreue, von der Anstrengung wie feuchte Haar — alles dieß sind die genauen Charakterzeichen, welche das Alterthum uns vom Stil des Lysipp überliefert hat. Das Gesicht ist dagegen etwas leer: solche professionelle Ringer möchten ebenso wenig wie die entsprechenden Berufsclassen unserer Zeit durch sehr geistigen Ausdruck sich ausgezeichnet haben.

Uebrigens ist es auch kein Portraittkopf, sondern giebt den allgemeinen lysippischen Schultypus von Männerköpfen wieder, wie sich dieser in zahlreichen Nuancen an andern Statuen, z. B. dem Meleager im Vatican und dem Ares Ludovisi erhalten hat. Dahin gehört auch der Kopf an unserm Exemplar des myronischen Scheibenwerfers (Nr. 85 der Sammlung), welcher ursprünglich nicht für diese Statue gearbeitet, sondern bei einer Restauration angefügt zu sein scheint. **)

144. Der betende Knabe (Adorante).

Diese wohlerhaltene, nur wenig restaurirte Erzstatue wurde unter Schlamm und Geröll im Bett des Tiberflusses gefunden, und Papst Clemens XI. schenkte sie dem berühmten Prinzen Eugen. Von diesem kam sie an den Fürsten Liechtenstein, und König Friedrich II. von Preußen, sonst ein so sparsamer Herrscher,

*) Zu der Ergänzung mit dem Würfel gab das Mißverständniß einer Stelle des Plinius Anlaß. Dieser sagt, Polyklet (nicht Lysipp) habe einen sich striegelnden Mann „et nudum talo incessentem“ gemacht. Das sind also zwei Figuren, und talo incessens heißt Jemand, der dem Gegner einen Stoß mit der Ferse beizubringen sucht. In Rom aber hat man die Stelle übersetzt: „ein sich striegelnder und nackter Mann, der (einen Andern) eifrig zum Würfelspiele herausfordert.“ Danach ist ein Werk des Lysipp ergänzt worden, obwohl Plinius doch ausdrücklich von einem polykletischen Athleten spricht.

**) Anmerkung von Prof. Bendorf.

kaufte sie für die vor 100 Jahren hohe Summe von 10000 Kronenthalern. *) Sie ist weitaus die bedeutendste Antike des Berliner Museums. Ein Knabe, nackt, weil er im Wettlaufe der Knaben mitkämpfen will, der vorher aber noch die Götter anruft, ihm den Sieg zu verleihen. Die Figur ruht mehr auf dem einen als dem andern Fuß, dadurch kommt eine feine Verschiedenheit in die beiden Seiten des Körpers, die sich durch das ganze System der Muskeln fühlbar macht. Noch mehr wird die todte Symmetrie der Stellung dadurch am Oberkörper durchbrochen, daß der Kopf nicht grade vorwärts, sondern ein klein wenig zur Seite gelehrt ist, daß auch die eine Hand etwas tiefer steht, während die andre etwas mehr vorkommt, so daß dann selbst die Krümmung des vierten Fingers in beiden Händen eine andre wird. (Ein Theil des rechten Arms mit der Hand ist aber Restauration.) In dieser bewußten Abweichung vom Symmetrischen pulst das herrlichste Gefühl des Lebens. Der Kopf zeigt den höchsten Ernst, dessen dieß fröhliche, aber auch ehrgeizige Alter fähig ist; man liest in ihm den festen angespannten Entschluß, sich den Kranz zu erringen, und müßte das Leben darauf gehen. Der Leib ist ganz der eines Knaben von 12 bis 14 Jahren, aber er ist durch gymnastische Übung kraftvoll durchgebildet und vermeidet so die Magerkeit, die sonst bei Jungen in diesem Alter des raschen Wachstums unangenehm auffällt. Selig der Vater dem solch ein Knabe beschieden wäre.

Das Ruhen des Körpers auf Einem Fuß, die schöne kräftige Brust und die Art, wie durch das Motiv die Arme in lebendiges Spiel gebracht werden, entspricht ganz dem, was theils die Alten uns von Polyklet melden, theils wir noch an dem londoner „Diadumenos“ des Künstlers sehen, einem Athleten, der sich selbst die Siegerbinde ums Haupt knüpft. Auch hat Polyklet seine Athleten in Erz gegossen. Man darf sich also nicht wundern, wenn Manche hier ein Originalwerk des Polyklet oder aus seiner unmittelbaren Jüngerschaft haben annehmen wollen. Allein die Verhältnisse widersprechen: der Körper zeigt die Schlankheit der späteren Syssippschen Proportionen, und das Köpfchen ist dünner, als es in der Natur sein würde. Grade dieß war eine Neuerung, die Syssipp einführte. **) Das Haar, welches Polyklet noch etwas alterthümlich bildete, ist hier ganz naturwahr in seine kurz abgeschnittenen Strähne zerlegt. Selbst die außerordentliche Feinheit in der Beobachtung des körperlichen Lebens entspricht

*) Nach G. Gerhard's Verzeichniß der Bildhauerwerke der Berliner Museen stammt der betende Knabe vermuthlich aus Herculaneum.

**) Unter Vorbehalt des Erweises der Conze'schen Behauptung, daß auch Polyklet schon die Köpfe kleiner genommen und Syssipp also dieses Charakterzeichen nicht erfunden, sondern aus dem altpeloponnesischen Stil gegenüber der Schule von Athen nur wieder aufgenommen habe.

mehr dem Lysippischen über Polyklet hinaus noch gesteigerten Realismus. So viel ließ sich schon aus den Angaben der alten Schriftsteller schließen. Seit aber 1849 der Apoxyomenos (Nr. 243) aufgefunden worden ist, kann wohl keine Spur des Zweifels mehr bleiben, daß auch der betende Knabe dem Lysipp oder doch der Schule des Lysipp angehört. Kopf, Haar, Körperverhältniß entsprechen sich an beiden Statuen auf das Genaueste, ja es ist sogar ein Schein von Porträtähnlichkeit da, als wäre der schöne Knabe später zu einem kräftigen Manne ausgewachsen. Aber während dort schon das Material des Marmors den Beweis liefert, daß der Apoxyomenos eine Copie sein muß, ist der betende Knabe in Bronze, und seine hohe Vollendung läßt nicht zweifeln, daß wir in ihm ein Original, möglicherweise von des Lysipp eigener Hand besitzen. Sonst haben wir die bestimmte Nachricht, daß Boedas, Sohn und Schüler des Lysipp, einen „Betenden“ gemacht hat.

16. Der ausruhende Hermes.

Ein andres feines Bild von Bronze, 1758 in Herculaneum gefunden und jetzt im Museum zu Neapel, stellt den Götterboten Hermes vor, wie er mit einer Botschaft beauftragt vom raschen Fluge einen Augenblick ausruht. Er sitzt auf einem Felsen, etwa inmitten des Meeres, seine Brust athmet stark aber nicht heftig, er hat sie daher vorgebeugt und macht sich das Einathmen leicht, indem er die Arme aufstützt. Die rechte Hand ist fest auf den Felsen gestemmt; der linke Arm ruht leicht auf dem Knie; in dieser Hand hielt er den Flügelstab. Die Schnüre an den Füßen haben nur gedient, um die Flügel zu befestigen, Sandalen braucht der leicht Schwebende nicht, und unter den Fußsohlen ist das Bandwerk mit je einer Rosette in Form einer achtblättrigen Sternblume befestigt, welche wie ein Körper von Metall behandelt ist. Beim Auftreten würden diese Rosetten drücken, es ist also in ihnen, wie schon Winkelmann sagt, „angezeigt, daß dieser Gott nicht zum Gehen, sondern zum Fliegen gemacht sei“. Der kleine Kopf, die Schlankheit des Körpers, die Lebendigkeit der Wendung in den Gliedern und das charakteristische Antlitz mit den stark abstehenden Ohren deuten auf die Richtung des Lysippos, und das Haar (das am Hinterkopf ergänzt ist) erinnert über der Stirn sehr an den Charakter des Haares sowohl am Apoxyomenos als an dem betenden Knaben. Auch ist die Ausführung des Erzgusses fein und schön, obwohl sie an Lebendigkeit der Oberfläche den betenden Knaben nicht ganz erreicht.

68. Der Apollo vom Belvedere.

Unter einem ihrer Anführer, der wie alle Könige der Kelten den Titel Brennus führte, drangen im Jahr 278 v. Chr. die Gallier vom Norden her

durch die Thermopylen nach Hellas herein und rückten auf den Apollotempel von Delphi vor, um dessen reiche Schätze zu plündern. Ein griechisches Heer eilte herbei, um das Heiligthum zu vertheidigen, aber mehr als dieses Heer that zu Besiegung der Gallier am Schlachttage ein Erdbeben, begleitet von einem furchtbaren Ungewitter. Der Brennus fiel, die Reste der geschlagenen Räuber zogen sich nach Thracien zurück. Der Volksglaube schrieb dem Apollo den Schutz seines berühmtesten Heiligthums zu, und wie die Griechen in ihrer phantasievollen Weise den Vorgang faßten, mußte Apollo dazu von seinem Vater Zeus, dem Donnergott, die Wetterwolke entliehen haben, womit er die Barbaren schreckte. Diese Donnerwolke aber wurde durch die Aegis versinnbildet. So führt Apollo die Aegis schon bei Homer (Il. XV, 307 ff.), um die Feinde Trojas zurückzuschrecken:

— — — vor Hector wandelte Phöbos Apollon
 Eingehüllt in Gewölk, und trug die stürmische Aegis,
 Graunvoll, rauchumsäumt, hochfeierlich; welche Hephästos
 Schmiedet' und Zeus zu tragen empfing zum Entsetzen der Männer;
 Diese trug in den Händen der Gott und führte die Völker.
 Weil noch still die Aegis einhertrug Phöbos Apollon,
 Hasteten jegliches Heeres Geschoss', und es sanken die Völker.
 Aber sobald er sie gegen der reisigen Danaer Antlitz
 Schüttelte, laut aufschreiend und fürchterlich; jezo verzagte
 Ihnen im Busen das Herz, und vergaß anstürmender Abwehr.
 Schnell, wie die Heerd' entweder des Hornviehs oder der Schafe
 Zwei Raubthiere zerstreu'n, in dämmernder Stunde des Melkens,
 Kommend in schleuniger Wuth, wann nicht der Hüter dabei ist;
 Also entflohn die Achaier, wie kraftlos, ganz von Apollons
 Schrecken betäubt.

Selbst noch der Römer, in glaubensloser Zeit, faßte die Aegis in Apollons Hand als das furchtbarste Schreckniß auf, vor dem Mensch und Thier wie vor dem Wetterstrahl und Donner zurückbeben. *)

Nun hat sich zu Paramythia in Epirus unweit des alten Dodona eine Erzstatuette des nackten Apollon gefunden, der in der linken Hand die Aegis zusammengefaßt hält und mit ihr vor dem Feind wie vorüberschreitet. Diese

*) Statius in der Thebais (VI, 493 ff.) erzählt, wie Apollo bei den Spielen zur Todtenfeier des Archemoros den Sieg dem Amphiaras giebt, indem er das göttliche Roß Arion scheu macht, mit welchem dessen Gegner Polyneikes fährt: „Er tritt in den Schreckensbereich der stäubenden Rennbahn, als die Wage des Sieges eben schwankte; er schüttelt das schlangenhaarige furchtbar anzusehende Bild des Scheufsals, das kein Wesen ohne Schauder erblickt, und hebt es tückisch in die Luft hinauf. Da sträubt der Fuchs Arion die Mähne und setzt sich auf die Vorderbeine,“ — so daß der Gegner den Vortheil erhält.

Statuette, jetzt im Besitz des Grafen Sergei Stroganoff in St. Petersburg, ist von schöner griechischer Arbeit und zeigt in ihrer Stellung wie in den Zügen und dem Ausdruck des Antlitzes die größte Ähnlichkeit mit dem berühmten Apollo vom Belvedere in Rom. Ein lebensgroßer Kopf, den der Bildhauer Steinhäuser 1866 in Rom erwarb und an das Museum zu Basel verkaufte, ist ebenfalls der belvederischen Statue ganz ähnlich. Dieses mehrmalige Vorkommen von Nachbildungen deutet auf ein berühmtes Original zurück, welches wahrscheinlich nach der Keltenschlacht, um jenen Triumph des Gottes zu feiern, gearbeitet und wohl als Weihgeschenk in Delphi aufgestellt wurde. Hierdurch ist der Name Apollon Soter, d. h. der rettende Apollo, berechtigt, den unser Katalog der Statue giebt. Aus der technischen Behandlung läßt sich beweisen, daß das Original von Bronze war. Dieses hatte den kurzen Schultermantel doppelt geschlagen, daher waren die Falten auf der Seite des Rückens andere als auf der Vorderseite. Der Copist hat dies in Marmor beibehalten, sonst aber das Gewand wie Eine Lage behandelt, weil er die zwei am Original vorhandenen Ränder in dem brüchigen Stein nicht so dünn nehmen durfte, wie sie im Metall waren. Wegen der Uebertragung in Marmor wurde auch die Stütze eines Baumstammes nöthig, an welchem die heilige Schlange des Gottes zu Früchten sich heraufwindet, welche Oliven zu sein scheinen. Der belvederische Apoll, das noch im letzten Jahrhundert hochgefeierte Ideal männlicher Schönheit, erweist sich also auch als Copie aus römischer Zeit. Er wurde am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu Antium, wo die römischen Kaiser eine Sommerfrische am Meer hatten, gefunden und von Julius II. im Belvedere aufgestellt. Die beiden Hände, die linke bis zur Mitte des Unterarms, sind von einem sonst bedeutenden Ateliiergehülfen des Michelangelo, dem Fra Giovanni Montorsoli, ergänzt. In die linke ist ihm jetzt der Ansaß eines Bogens gegeben, die rechte in ihrer theatralischen Haltung ist ganz ungenügend, und da der Köcher auf dem Rücken doch die Waffe voraussetzt, möchte man sich eher in diese Hand den Bogen denken. (Doch sollen an dieser Hand nur die Finger modern sein.) In die ausgestreckte bis zur Schulterhöhe gehobene Linke müssen wir ihm jetzt die Aegis von leichter Bronze in Gestalt eines zusammengefalteten Felles geben. Die stolze Bewegung und Wendung paßt vortrefflich auf die Situation: er geht nicht zum Angriff auf den Feind vor, sondern er wandelt elastisch gehobenen Schrittes mit dem Schreckbild an dessen Front vorüber — das genügt dem Gott, um die Barbaren zu vernichten.

Ehe die Deutung auf die Keltenschlacht aufkam, war es stets erkannt worden, daß der Gott sich gegen einen Feind wendet. Das stolz gehobene Haupt, die weiten Nüstern, die aufgeschürzte Oberlippe, der stark athmende Mund beweisen es; das Auge tritt wie den Gegner fixirend empor, das Haar scheint vor Aufregung emporzusteigen. Es liegt in dem Kopfe ein göttlicher

Zorn mit Verachtung gemischt. Nur wer der Feind sei, den die göttliche Erscheinung so leicht besiegt, blieb ungewiß. Man dachte an den Drachen Python, nachdem er diesen mit seinen Pfeilen erlegt, oder an die Ausweisung der Furien aus dem delphischen Tempel, in welchen sie nach Aeschylos dem Muttermörder Orest gefolgt waren. Jene Anknüpfung an die Niederlage der Gallier giebt uns nun den letzten fehlenden Punkt zum Verständniß der Statue, die trotzdem daß sie nur Copie aus römischer Zeit ist, dennoch zu den herrlichsten Werken des antiken Meißels gehört.

Die ruhige Größe des ältern Stils hat sie wohl nicht mehr, es ist in der elastisch-schwungvoll vorbeischießenden Gestalt etwas Gewalttames, Theatralisches, das durch die hohe sorgfältig geordnete Frisur, den kokett umgeworfenen Schultermantel und die prächtigen, höchst ausgeführten Kothurne mit ihrem eleganten Riemenwerk noch gesteigert wird. Andererseits sucht dieser Künstler das Ideal darin, daß er die Natur weniger nachahmt, als die alten Meister. Die Phidiasgestalten haben Adern; am Apoll sind sie weggelassen, als wären sie Zeichen der Sterblichkeit, und die Oberfläche ist sehr glatt bis zum Glänzenden polirt. Aber der Effekt, den der Künstler erreichen wollte, den erreicht er auch wirklich, und auf die meisten modernen Menschen wird der Zauber dieser Bildsäule mit stärkerer Gewalt wirken, als etwa der ruhig träumende Apollino des Praxiteles.

87. Artemis mit der Hindin.

Das Gegenstück zu dem Apollo von Belvedere ist die glänzende Statue der Schwester des Gottes in gleicher heroischer Größe, welche in Frankreich unter dem Namen Diane de Versailles und Diane chasseresse bekannt, jetzt inmitten der höchsten Meisterwerke der modernen Malerei im Centrum des Salon carré des Louvre thront. Dieselbe schlankte Bornehmheit der Erscheinung, derselbe dramatische Effekt des besflügelten Schrittes, der gleiche starke Ausdruck des thatkräftigen Antlitzes. Die Aehnlichkeit ist so groß, daß man geneigt ist beide Geschwister Einem Künstler zuzuschreiben, der neben seiner Copie des Apollon ein weibliches Gegenstück zu haben wünschte und hier wie dort dafür eine ältere griechische Statue nachahmte, denn es findet sich die Gruppe zahlreich auch auf griechischen Münzen abgebildet. Mit dem Apollo vom Belvedere wird sie dem ersten Jahrhundert der römischen Kaiser angehören. Das Material ist übrigens parischer, nicht italienischer Marmor. Nimmt man ein älteres Original an, so dürfte es wie beim Apoll von Bronze gewesen sein; dafür spricht der Faltenwurf und der Umschlag vor dem Knie, der im Erzguß sich leichter und natürlicher machen würde, und in Metall war es auch nicht nöthig, dem Hirsch so häßlich grade unter die Weiche des Bauches einen Baumstumpf zu stemmen.

Diese berühmteste aller Artemisstatuen kam unter Franz I. von Rom nach

Frankreich, wahrscheinlich als eine der 125 Antiken, welche Primaticcio im Auftrag dieses kunstliebenden Königs 1540 in Rom zusammenkaufte. Sie war zuerst in Versailles aufgestellt, aber im dritten Jahr der Revolution (1795) kam sie in den Louvre. Im 16. Jahrhundert von Barthélemy Brieux ergänzt, ist sie im Louvre vor 1809 nochmals von Bernard Lange aus Toulouse restaurirt worden. Die Restaurationen sind stark: Nase, beide Ohren, ein Stück Hals, rechte Hand mit der Hälfte des Vorderarms, linke Hand bis Mitte des Oberarms, rechter Fuß bis zum Obertheil des rechten Beins, beide Enden des Röchers, und von der Hindin ein großes Stück sind modern. *)

Die Göttin trägt als Jägerin eine ärmellose Tunica von dünnem, feingefältem Stoff, welche unter den Brüsten mit einem nicht sichtbaren Gürtel aufgeschürzt ist, so daß ein Ueberschlag entsteht und der untere Saum nicht einmal über die Knie herabfällt. Darüber hat sie um die Taille einen Shawl geschlungen, dessen eines Ende über die linke Schulter geht. Mit einigem Raffinement sind die grade herabgehenden Fältchen der Tunica vor den Schenkeln durch flatternde Faltenwellen diagonal durchschnitten, wodurch der rasche Lauf dem Luftzug entgegen meisterlich ausgedrückt wird, und vor dem linken Knie schlägt der Wind sogar den Saum um. Das deutet auch der Hirsch (oder die Hindin) an, die Göttin fliegt so rasch dahin, wie das flüchtige Thier des Waldes. Die starken Füße, die über das weibliche Maß schlanken Schenkel bezeichnen ebenfalls die rasche Jägerin. Die ganze Erscheinung hat etwas Männliches. Der Kopf, im Verhältniß klein, zeigt Verwandtschaft mit dem Bruder; wie man bei diesem an eine Aehnlichkeit mit Nero gedacht hat, könnte man hier an eine der unternehmenden römischen Kaiserinnen des ersten Jahrhunderts erinnert werden. Im Angesicht, in dem hohen schlanken Wuchs ist ein Ausdruck des Vornehmen; sie ist älter, reifer, entschlossener, als die zart mädchenhaften Dianen des ächt griechischen Stils. Auch der Aufpuß ist von entschiedener Eleganz. Sie trägt, wie die Juno Ludovisi, ein goldenes Diadem, am Hinterkopf ist das Haar in einen kleinen Chignon geknüpft. Gleich dem Apollo hat auch sie fest angeschnürte prachtvolle Sandalen, und der Röcher, der freilich Ergänzungen hat, zeigt genau dieselbe Form wie bei jenem. Die Ansicht vom Rücken ist nicht so schön, das Gewand ist dort etwas unbelebt, die Statue wird zur Aufstellung in einer Nische bestimmt gewesen sein, wo man die Rückseite nicht sah. Die Wendung des Hauptes und des rechten Armes ist von unvergleichlicher Lebendigkeit, sie hört das Geräusch eines aufspringenden Wildes und greift mit augenblicklichem Impuls nach einem Pfeil aus dem Röcher. Die linke, leicht auf den Kopf des Hirsches aufgestützte Hand hielt wohl einen Bogen von Erz.

*) Fröhner, Notice sur la sculpture antique du Louvre, Vol. I., 1869, zu Nr. 186 des Louvrefatalogs.

70. Artemis im langen Gewand. (Sogenannte Diana Colonna.)

Diese Statue, im Berliner Museum, früher im Palast Colonna zu Rom und durch Niebuhr 1822 für Berlin angeschafft, ist nur von mittelguter römischer Arbeit, giebt aber eine Auffassung der Artemis wieder, welche an ältere Vorbilder als die von Versailles sich anschließt. Ursprünglich stellte man nämlich die Göttin als junges Mädchen und auch dann, wenn sie rannte, mit langem Gewand bis auf die Knöchel dar. So, in langer ärmelloser Tunica, erscheint sie auch hier, und darüber liegt nur bis auf die halbe Hüfte ein Oberkleid, das auf der rechten Seite offen und über beiden Schultern zusammengesteckt ist. Auch das spricht für Nachahmung des ältern Stils, daß die Falten des Untergewands unter denen des Obergewands nicht, wie man bei der raschen Bewegung erwarten sollte, erkennbar sind, worin die spätere Kunst Feines und Ausgezeichnetes leistete (vgl. die Berliner Polyhymnia Nr. 26). Mehrere dieser langgekleideten Artemisstatuen haben auch wie die unsre den Lederriemen des Köchers zwischen den Brüsten vom Lauf fest angepreßt, so daß eine reiche Faltung des Gewandes sich unter ihm bildet und der Busen stark unter dem Zeug sich zeichnet. Ein schöner Torso aus Thessalonich, den man jetzt im Louvre am Aufgang einer der großen Treppen sieht, zeigt dieß Motiv noch etwas koketter gebraucht, der Lederriemen drückt die linke Brust elastisch aufwärts, so daß sie spitzer sich vorwölbt als die rechte. Unserer Statue ist der lange seltsam geflochtene Haarzopf eigenthümlich, der über den Köcher in starker Fülle hinabfällt. Die Erhaltung ist vorzüglich, nur Hände, Fußspitzen und Nase sind ergänzt. Sehr schön und jungfräulich ist der Kopf. Aber die Bewegung der Figur ist steif, die Arme hölzern: sie läuft wohl, aber sie kommt nicht vorwärts.

140. Kopf des trauernden Apollon. (Apollo Pourtalès.)

Auf der Auction der Sammlung des Grafen Pourtalès in Paris erwarb das britische Museum in London einen Marmorkopf von ausgezeichneter Schönheit und einziger Erhaltung. Gesicht und Haartracht erscheinen uns Modernen so weiblich, daß man zuerst an Apollons Schwester Artemis denken möchte. Es ist aber bestimmt ein männlicher Kopf, und Apollon ist in der griechischen Kunst, wie man auch an dem jugendlichen Eidechsentödter des Praxiteles sieht, oft sehr mädchenhaft gebildet worden. Das lockige Haar ist über der Stirn, wie beim Apoll vom Belvedere, sorgfältig in einen großen Knoten geordnet, entlang den Schläfen aufwärts frisiert und am Hinterkopf in einen Chignon zusammengeknüpft. Der Schädel ist auffallend lang, nicht weiblich über dem Nacken abgerundet. Das Profil ist außerordentlich schön, der Schnitt, der feine Mund und das volle starke Kinn mit den runden Wangen erinnern an den berühmten

Kopf der Kora auf den sicilischen Silbermünzen der besten griechischen Zeit. Die Ränder der Augenlider sind stark und scharf gezeichnet, wie an dem strengen Herakopf im Vatican (Nr. 146 unserer Sammlung). Auch das Haar ist so sorgfältig und regelmäßig gelegt, wie es die spätre naturalistische Zeit nicht mehr liebte. Das Gesicht hat, besonders um den Mund, einen starken Ausdruck der Trauer, diese Trauer zieht auch die Augenwinkel aufwärts und schärft sie ganz rechteckig zu. Man hat den Eindruck, als wollten selbst dem Gott die Thränen ausbrechen.

Die ganz ungewöhnliche Erhaltung, so wie der sentimentale Ausdruck im Gesicht könnten diesen Kopf verdächtig machen, als wäre er ein modernes Werk. Allein er stammt schon aus der Sammlung Giustiniani in Rom, und ich finde ihn bereits bei Sandrart abgebildet*), der bei seinem römischen Aufenthalt die genannte Sammlung zeichnete und in einem Kupferwerk herausgeben wollte. Der Kopf war also 1631 vorhanden und mußte demnach, wenn modern, wohl aus dem 16. Jahrhundert herrühren. Damals aber hätte man eine Antike naturalistisch und nicht wie diesen Kopf mit Zügen des strengen ältern Stils nachgemacht. Auch giebt es Wiederholungen des Kopfes aus dem Alterthum.

Das Original in London hat einen ganz merkwürdigen Farbenton, als hätte man es in hellbräunliche Bronze übersezt, was so bei keinem andern mir bekannten Werke des Alterthums vorkommt. Es sieht fast so aus als wäre der Marmor mit einer Beize, deren Geheimniß wir nicht kennen, absichtlich der Fleischfarbe angenähert worden. Allein der Farbenton verbreitet sich ganz gleichmäßig über die Haare, und diese hätte man doch wohl dunkler gefärbt. Oder hat man den Kopf erst ganz in die Beize gelegt, und dann mit einer aufgetragenen, also weniger haltbaren, Farbe das Haar bemalt? Denkt man sich das Haar dunkel, so würde das Gesicht bleich erscheinen, und wir wissen aus mehreren Stellen, daß die Alten beim Erzguß die Angefichter mit andern Metallen mischten, um die Blässe des Schreckens oder die Röthe der Beschämung auszudrücken.*)

Die Wendung des Kopfes paßt nicht zu einer Büste, er scheint also der Ueberrest einer Statue zu sein. Der Körper strebte nach seiner linken Seite hin, das Angesicht aber blickte über die rechte Schulter, als ob er einen Gegenstand des Schmerzes ins Auge faßte. Der Kopf sollte stärker gesenkt sein, so daß die hohen Haarlocken einen Schatten über den obern Theil des Gesichtes würfen und den Eindruck des Schmerzes verstärkten. In dem Mythos des

*) Deutsche Akademie, Band I, Tafel 14.

*) Das Museum zu Bern besitzt einen von dem letzten Besitzer Grafen Pourtales geschenkten Abguß in wirklicher Bronze, der sich auch ohne Verschiedenheit des Tons in Haar und Gesicht sehr schön macht.

Apollo giebt es zwei bekannte Momente des großen Schmerzes: er könnte gedacht sein, wie Daphne sich ihm entwindet, indem sie in einen Lorbeerbaum sich verwandelt, noch treffender aber, wie der von seiner Wurfscheibe getroffene Liebling Hyacinth ihm verblutend zu Füßen liegt.

Das Zeitalter einer solchen Statue, von der dieß der wirkliche Originalkopf scheint, ist schwer zu bestimmen. Nach dem starken Schmerzgefühl würde das Werk in die Zeit des gesteigerten Ausdrucks, also nach Syssipp zu setzen sein. Aber der Schmerz ist jedenfalls nicht stärker ausgeprägt als bei der Niobe, und das edle Profil nebst den oben angegebenen Zeichen der Alterthümlichkeit weisen am Ende eher auf das vierte als das dritte Jahrhundert vor Christus hin.

Die späteren, besonders die kleinasiatischen Schulen.

Griechische Siege über die Gallier wurden auch noch durch andre Kunstwerke als den Apollo vom Belvedere verherrlicht. In Rom sah man am Apollotempel auf dem Palatin geschnitzte elfenbeinerne Thüren, welche als Gegenstände den Tod der Niobiden und die Niederlage der Gallier vor Delphi darstellten. Dann aber wurden die nach Kleinasien vorrückenden Barbaren nochmals von den Königen von Pergamum, Attalos I. und Eumenes II., besiegt. Jener vernichtete einen Keltenchwarm 239 v. Chr. durch eine große Schlacht in Mysien, und ließ diesen und andere Siege durch einheimische pergamenische Künstler in Sculptur verherrlichen. Die Schlacht in Mysien, neben andern mythischen und historischen Siegen, ließ derselbe Attalos in Statuen als Weihgeschenk auf der Akropolis zu Athen aufstellen, und eine Anzahl von 9 dieser nur 3 Fuß hohen Marmorstatuen findet sich jetzt in den Sammlungen von Venedig, Neapel, dem Vatican und dem Louvre zerstreut. Einer ähnlichen Gruppe scheinen nun zwei ausgezeichnete Marmorwerke anzugehören, welche im 16. Jahrhundert, und zwar zusammen, in Rom gefunden wurden und Gallier darstellen, die sich selbst den Tod geben, um der Gefangenschaft und Sklaverei zu entgehen. Aus der Schlacht bei Delphi ist uns die Nachricht aufbewahrt, daß aus demselben Grunde die Gallier ihre eignen Verwundeten getödtet haben. Das eine dieser Werke ist die herrliche Gruppe von zwei Figuren in Villa Ludovisi, wo ein Gallier, nachdem er sein Weib getödtet hat, sich selbst das Schwert in die Brust stößt; die zweite ist der berühmte „sterbende Jechter“ des Capitols. König Attalos III. von Pergamum setzte 133 v. Chr. die Römer zu Erben seines Reiches und seiner Schätze ein, es läßt sich also vermuthen, daß bei dieser Gelegenheit unsre Statuen von Pergamum nach Rom versetzt worden sind. Gewiß gehören die beiden Werke zusammen, wie man aus der charakteristischen Bildung der Gestalten, besonders der Köpfe sieht, und sie werden Theile einer

großen Gruppe gewesen sein, die in Pergamum ein Gebäude oder einen öffentlichen Platz mag geschmückt haben.

208. Der sterbende Gallier vom Capitol.

Von den beiden genannten Werken besitzen wir in Zürich nur dieß eine. Zu einer Zeit, als man alle griechischen Werke römisch deutete, nannteman die Gruppe des Galliers, der sein Weib und sich tödtet, Pätus und Arria, und unsre Statue galt für einen sterbenden Gladiator. So hat noch Lord Byron in den befaanten Versen des Childe Harold, so auch noch ein späterer Besucher Rom's dieselbe aufgefaßt:

Hin und todt! Laut jauchzet das Volk im hallenden Circus,
Weil Du, nordischer Mann, fluthig das Leben verströmst.
Jauchze nur, Römer! es keimt aus dem Blut, das im Spiel Du vergossen,
Bald Dir die blutige Saat nordischer Rache herauf.

Diese Deutung muß aufgegeben werden, schon deswegen, weil die Bewaffnung zu einem Gladiator nicht stimmt. Die ganze Figur trägt den Typus eines keltischen Håuptlings, wie die Alten ihn uns schildern. Die Gallier stråubten sich das Haar durch Kamm und Salbe in den Nacken zuråck, so daß es struppig wurde wie eine Pferdemañne; sie liebten es nackt in den Kampf zu gehen, um ihren Muth zu zeigen, und die Vornehmen trugen nur den Schnurrbart und um den Hals den Ehrenschnud einer aus Goldfåden gewundenen Kette (den torques), die so elastisch war, daß sie zwar dicht an den Hals schloß, aber doch über den Kopf hinüber gezogen werden konnte. Alle diese charakteristischen Zeichen finden wir hier. Im Haar unsrer Statue sieht man jeden Schnitt der Scheere oder des Dolches, so daß die Stråhne alle stumpf erscheinen. Dazu stimmt der ganz entschiedene Racentypus. Der wunderbar lebendige Kopf sieht wirklich wie der eines verwetterten nordfranzösischen Soldaten aus. Der Künstler hat mit voller Absicht und feinsten Beobachtung des Modells einen nordischen Barbarenkörper statt eines Griechen geschildert. Dieser Mann ist stark und groß, aber er ist nicht athletisch ausgebildet; die Muskeln sind, besonders am Rücken, nicht so scharf wie bei griechischen Körpern gezeichnet. Die großen Hände haben breite Finger, die Füße sind platt, die Haut unter ihnen wie mit Schwielen bedeckt. In dem sterbenden Kopf sieht man einen dunkeln wilden Troß, der von dem geistigen Ausdruck z. B. des sterbenden Alexander oder des Laokoon grundverschieden ist. Die Situation ist klar gezeichnet; der Håuptling hat sein Horn zerbrochen, das seinem Volk nicht mehr zum Siege blasen wird; dann hat er sich den Todesstoß in die Brust gegeben und ist wie einer der Tapfern auf seinem Schilde zusammengesunken. In der Brust sieht man die breite Wunde, unter welcher Blutstropfen angedeutet sind. Das Schwert freilich,

daß auf der Basis liegt, ist zu breit für diese Wunde, aber das Schwert ist auch eine Ergänzung. Pathologisch betrachtet ist die Statue ein Meisterwerk. Wenn ein Mensch an Blutverlust stirbt, empfinden Herz und Lunge dieselbe Beschwerde wie bei gehemmtem Athem, daher scharfes schnelles Luftschöpfen und ein wilder Blick wie bei Erstickenden. In Athemsnoth greifen wir krampfhaft nach irgend welchem Gegenstand: diesen Krampf sieht man besonders in der linken Hand, deren Finger sich tief ins Fleisch des Schenkels drücken; Adern und Sehnen dieses Armes sind daher so stark herausgepreßt. So stemmen Erstickende auch die Hände auf, um das Athmen zu unterstützen. Daher, und nicht etwa vom Schmerz der Wunde, kommt das Aufstemmen der Arme, der Krieger will unwillkürlich damit das Athmen sich erleichtern. Aber die Beine überschleicht schon die Starrheit des Todes, und der rechte Arm krümmt sich bereits, er wird den schweren Oberkörper nicht lange mehr tragen. Dann, wie ein angeschossenes Wild gern die Wunde gegen die Erde lehrt, wird der Mann mit der rechten Seite und dem Gesicht auf den Boden fallen und todt sein.

Ein ähnliches Werk haben wir in den ältern Schulen nicht gefunden. Es ist von furchtbarer Wirklichkeit. Wenn man bei sinkendem Abend allein in diesen Räumen verweilt und diesem starken mit dem Tod ringenden Mann von unten in das schmerzvolle Antlitz schaut, so wird der Anblick gespenstig, der Eindruck unerträglich. Wie nach dem Zeugniß des Alterthums die asiatische Rednerschule von der eleganten, aber streng logischen Beredsamkeit Athens durch Pathos und eine blühende Pracht des Ausdrucks sich unterschied, so tragen auch in der Sculptur diese Kleinasiaten den Charakter größter Lebhaftigkeit, mit stärkster Neigung zu dem was Sensation macht. Neben diesen heroisch sterbenden Galliern beweist das der Fechter des Agasias, in ihrer Weise auch des Euthyrides berühmte Stadtgöttin von Antiochia und der Knabe mit der Gans, auf höchster Stufe aber der farnesische Stier und der Laokoön — alles Werke von dem Festland und den Inseln Kleinasiens. Das Pathos des Skopas, der grade in diesen Gegenden Vieles und Großes gearbeitet hat, ist von den spätern einheimischen Künstlern durch Beigabe eines starken Realismus zum leidenschaftlichen Effect gesteigert. Sie lieben den Tod und sein Leiden mehr als den frohen Reiz des Lebens, und man begreift, daß grade an diese einerseits realistische andererseits auf starke Wirkung ausgehende Schule die römische Kunst sich mit Vorliebe angeschlossen.

Die Statue des sterbenden Galliers ist gut erhalten. Den schönen rechten Arm mit der aufgestützten breiten und groben Hand, also auch das Stück der Basis mit dem Schwert, soll kein Geringerer als Michelangelo gemacht haben. Sonst sind nur die nicht correcte linke Kniescheibe und die Zehen beider Füße ergänzt.

222. Der Messerschleifer.

Diese Statue hat wegen ihrer Vortrefflichkeit einen Ehrenplatz in der Tribune der Uffizien in Florenz erhalten, wo die schönsten Sculpturen und Gemälde des mediceischen Hausbesitzes vereinigt sind. Es existirt keine Spur von Nachricht, wann und wo sie sollte aufgefunden worden sein. Seit Anfang des siebzehnten Jahrhunderts stand sie im Garten der Medici zu Rom, wurde aber 1678 nach Florenz versetzt und soll beim Transport in 4 oder 5 Stücke zerbrochen sein (S. d. Note zu S. 99). Sie hat jedoch wenige Ergänzungen, unter denen die drei ausgestreckten Finger der linken Hand allein wichtig sind. Kein Antiquar oder Künstler hat bis jetzt mit Sicherheit zu bestimmen vermocht, aus was für einer Marmorart sie gemacht ist.

Die am Boden kauernde Gestalt stellt einen Mann niedern Standes von groben aber nicht gemeinen Gesichtszügen dar, der ein großes Messer schleift, dabei jedoch innehält und angespannt auf etwas lauscht, was ihm offenbar sehr wichtig scheint. Daß er innehält, beweisen jene drei Finger, welche vor der Ergänzung nicht auf die Messerflinge gedrückt haben, denn sie sind fast einen halben Zoll zu lang restaurirt. Daß er scharf auf Etwas lauscht, sieht man aus den Falten der Stirn und dem Ausdruck des Angesichts.

Seit Winckelmann hat man in ihm einen Skythen gesehen, der sich bereit macht, auf Apollo's Befehl den in einem musikalischen Wettstreit besiegten Satyr Marsyas zu schinden. Es giebt mehrere am Baum hangende Statuen des Marsyas, und man glaubt, daß mit einer solchen und einem sitzenden oder stehenden Apollo unsre Figur als dritte eine Gruppe gebildet habe. Nimmt man demgemäß diese Statue für antik an, so wird man sie wohl mit Professor Bursian*) in die effektvolle Zeit nach Alexander und vielleicht in die pergamenische Schule setzen müssen. Darin, daß sie einen Mann nichtgriechischer Race sehr naturtreu und mit guter Anatomie darstellt, kommt sie mit den Gallierfiguren der Pergamener überein. Auch die grausame Schindung des Marsyas stimmt mit der Richtung dieser asiatischen Schulen.

Allein die Gestalt paßt nicht in diese Situation. Der Mann ist durch die Tracht nicht als Skythe bezeichnet. Daß er „einen grinsenden Blick auf sein Opfer richte“, hätte vor dem Ernst, ja vor der Aengstlichkeit dieses Kopfes Niemand behaupten sollen. Entscheidend ist aber die Form des Messers, welches allenfalls zum Abhacken von Hand oder Fuß, aber zum Aufschneiden der Haut nimmermehr zu brauchen wäre. Es ist das Fäschinenmesser eines Gärtners, zu Behauen und glattem Wegschneiden von Reben und Zweigen verwendbar.

*) Geschichte der griech. Kunst, in Ersch und Gruber's Encyclopädie, Band LXXXII, S. 482 f.

Die Gestalt also mit der Schindung des Marsyas in Verbindung zu bringen ist unmöglich. Sie stellt nicht einmal einen Skythen dar, von dessen Kleidung und Charakter sie nichts an sich hat, noch stellt sie einen Mann dar, der einem andern das Fell abziehen will; und ehe man ihre Bedeutung erforscht, bleibt die Vorfrage zu stellen, ob sie überhaupt antik ist.

150. Silen seinen Rausch ausschlafend. (Sogenannter barberinischer Faun der Glyptothek.)

Es ist sehr zu bedauern, daß wir in unsrer Sammlung nur Kopf und Brust dieser vortrefflichen Statue haben, so daß deren volle Wirkung verloren geht. Dieß um so mehr, da vom Original noch ein großer Theil des Uebrigen erhalten ist, nämlich der ganze Rücken und der Fels, worauf er liegt, und von den Armen und Beinen ansehnliche Stücke. Außerdem ist die Restauration von dem römischen Bildhauer Pacetti († 1820) meisterhaft und stilgemäß ausgeführt, so daß sie zu den bessern Restaurationen unsres Jahrhunderts gehört.

Ein nicht mehr junger Silen, mit einem Fell bekleidet, das eine Wolfshaut zu sein scheint, ist stark berauscht rücklings auf einen schräg ansteigenden Felsen niedergesunken, hat den rechten Arm unter den schweren Kopf gelegt und läßt den linken schlaff herabhängen. Das linke Bein ist ausgestreckt, das rechte aber krümmt sich im Knie und stemmt sich mit der Ferse auf eine Unebenheit des Felsblocks, damit der Körper nicht abgleite. Der mit einem Epheufranz umwundene Kopf ist stark in den Nacken übergelegt, der Schlaf ist schwer und doch rastlos, in ein paar Minuten wird der Mann zu schnarchen anfangen. Die Satyrnatur ist durch das Schwänzlein im Rücken noch mehr als durch die Züge des Angesichts angedeutet. Die Nase ist stumpf und eingedrückt, der offene Mund zeigt die Zähne, die Stirn runzelt sich, die Augen rücken zu beiden Seiten des schmalen scharfen Nasenrückens sehr nahe zusammen, wie bei den großen Affen, was dem obern Theil des Kopfes etwas Böses giebt. Es ist ein Kopf ganz wie nach Modell gemacht, die starken Backenknochen sind sehr bezeichnend. Die Statue ist ein unzweifelhaftes Original, das zeigt die hohe Vollendung des Technischen, der Marmor ist parischer und hat einen sehr schönen Ton, nur die neuen Theile sind noch etwas zu blank. Aber der derbe Realismus verweist die Statue in die Zeit nach Alexander, und der starke Effekt der Situation erlaubt uns, sie mit Werken der kleinasiatischen Schule zusammenzustellen, obwohl über den Ort des Ursprungs wie über den Künstler wir gar nichts wissen.

Die Statue wurde unter Urban VIII. (1623—44) bei Ausräumung des Grabens um die Engelsburg in Rom gefunden, hat also wahrscheinlich zu den Marmorwerken gehört, welche dieses antike Gebäude als Grabmal des Kaisers Hadrian schmückten und von der byzantinischen Besatzung zur Vertheidigung

auf die Gothen herabgestürzt wurden, als diese unter ihrem König Wittich 537 die Engelsburg stürmten. Da der Papst der Familie Barberini angehörte, kam der Fund in den Besitz dieses Hauses auf dem Quirinal. Während der Revolution wurde der Faun an den Bildhauer Pacetti verkauft, der ihn neu restaurirte, aber wieder an die Erben der Barberini zurückgeben mußte. Von diesen hat ihn dann im Jahr 1813 der Kronprinz Ludwig von Baiern für 8000 Scudi erworben. Die Auslieferung der Statue und die Ausfuhr aus Rom wurde aber durch Verbote und Chicanen der Behörden bis 1819 verzögert, und erst Anfangs 1820 langte die an sieben Centner schwere Statue unter großen Schwierigkeiten in München an, wo sie mit den Aegineten, dem Ilioneus und der Friedensgöttin zu den Hauptzierden der Glyptothek gehört. *)

19. Schlafende Ariadne.

Auch ein Schlaf, und ein unruhiger, ängstlicher, aber die Träume der beiden Schlafenden sind verschieden. Ariadne hat auf Naxos in den Armen ihres Entführers Theseus geruht; dieser aber hat sie verlassen, und der Morgen ist noch nicht da, wo Bacchus ihr erscheinen und sie als seine Geliebte zur Götterlust erheben wird. Unruhe und Aufregung gehen durch die ganze Gestalt: auch die Kleidung ist unordentlich und zermüht. Das Untergewand ist von der linken Schulter losgerissen und läßt die Brüste beinahe ganz frei; aus der Rückenlage hat sie sich im Schlaf links gewendet und den rechten Schenkel über den linken gelegt, so daß der Körper auf den anfangs übergedeckten Mantel sich gedrückt hat und der linke Fuß von diesem Mantel bloß geworden ist. Alle Falten sind dadurch verschoben, und über den Füßen läßt sich der Saum des Obergewandes über dem Unterkleid kaum erkennen. Der um den Kopf geschlagene Schleier, mit Fransen besetzt, ist zum Theil herabgesunken. Der Schlaf ist schwer, das Angesicht hat einen trüben Zug, als ginge ein schmerzlicher Traum wie Ahnung ihrer Verlassenheit über die Gestalt hin. Das Gesicht ist sogar etwas verzogen, wie in einem Krampf innern Leidens. Die mächtigen Formen sind einer Geliebten der Helden und Götter würdig, erinnern aber in ihrer üppigen Fülle auch an die wilde Sinnlichkeit von Ariadnens Mutter Pasiphae. Vielleicht sind dafür ebenfalls bezeichnend die Sandalen, die sie vor dem Besteigen des Brautbetts abzulösen nicht Muße fand.

Die Statue wurde von Julius II. in den Vatican versetzt, wo sie noch

*) Ulrichs, Geschichte und Bestand der Glyptothek, S. 25 ff. und v. Lützow, Münchener Antiken, zu Tafel 50. Der letztere bezweifelt, daß Pacetti die ganze Restauration gemacht habe, und hält wegen des Wolfsfells, wenn es ein solches ist, die Statue für möglicherweise aus römischer Zeit.

heut in schöner isolirter Aufstellung gesehen wird. Man hielt sie damals wegen des Armbands, das eine Schlange nachahmt, für eine Cleopatra, und Raffael machte nach ihr eine flüchtige Umrisszeichnung, welche sein Marcanton in dem geistreichen Kupferstich ausführte, wo der Armschmuck zur wirklichen Schlange geworden ist. Auf römischen Sarkophagen kommt die schlafende Ariadne als Bild der menschlichen Seele vor, die einem neuen göttlichen Erwachen entgegen-träumt.

Unsre Statue wird trotz ihrer Schönheit nicht für das Original gehalten. Ihre Erfindung möchte wegen des scharf ausgeprägten Gefühls und des effektvollen Vortrags in das erste Jahrhundert nach Alexander gehören.

6. Knabe eine Gans würgend.

Ein Silberschmied Boethos hatte unter andern Kinderfiguren einen Knaben von Bronze gemacht, der eine Gans würgte. Der Reisende Pausanias sagt, der Künstler sei aus Karthago gewesen; da aber in dem phönizischen Karthago schwerlich griechische Kunst blühte, hat man eine leichte Aenderung vorgeschlagen, die den Künstler zu einem Chalkedonier machen und somit nach Kleinasien versetzen würde. Wirklich stimmt auch mit dem Geist der kleinasiatischen Schulen die große und ganz realistische Lebendigkeit dieses reizenden Genrebildchens überein.

Dasselbe muß zur römischen Zeit sehr beliebt gewesen sein. Es haben sich nämlich im Jahr 1789 auf der Ruinenstätte an der appischen Straße, die man Roma vecchia nennt, auf einmal vier ganz übereinstimmende Wiederholungen gefunden. Hier war also wahrscheinlich die Werkstatt eines Marmorarbeiters, der solche Gruppen zahlreich für den Verkauf oder auf Bestellung anfertigte. Sie können für Brunnenstatuen bei kleinen Fontänen in den Atrien oder Gärten römischer Häuser gedient haben, so daß aus dem Schnabel der Gans, wie aus dem Maul des Hirsches von Pompeji (Nr. 152 unserer Sammlung), ein Strahl Wasser floß. Von jenen vier Copien ist eine aufß Capitol, eine in den Vatican, eine in den Louvre, und die vierte nach München in die Glyptothek gekommen. Unser Abguß ist von dem Exemplar im Louvre. Der Marmor ist carrarisch, die Copie also bestimmt aus römischer Zeit. Die Ergänzungen sind bedeutend, aber sie konnten nach den übrigen Wiederholungen ganz genau angefertigt werden.

Der derbe Knabe, mit den runden fleischigen Muskeln des Kindesalters, ist auf dem Hof nackt herumgelaufen; das Haar hat ihm seine Mutter oder Amme vor der Stirn in ein Schöpfchen aufgebunden, wie auch wir noch thun, damit es den Kindern nicht vor den Augen hängt; man glaubt am Rhein, sie könnten davon scheel werden. Bei dieser Gelegenheit hat er eine Gans

ermischt, die beinah so groß und stark ist wie er selbst, und mit unendlicher Fidelität „thut er Kraft und Willen kund“ sie festzuhalten. Die Gans angstvoll schreiend strebt vorwärts, um ihren Sieger umzuwerfen; er aber hat glücklicherweise mit dem Hals auch einen ihrer Flügel umklammert und stemmt sich nun mit den kurzen drallen Beinchen aus Leibeskräften gegen ihre Fortbewegung. Die Augen treten ihm dabei aus dem Kopfe, er schwitzt vor Anstrengung, und die kleinen Strähne des Haares kleben ihm feucht auf der Stirn: er wird auch ganz bestimmt durch seine angespannte Energie mit dem starken Gegner fertig werden. Wie hier, sind auch bei dem Münchner Exemplar an der Gans sowohl die starken Schwungfedern als das reiche daunige Gefieder vortrefflich naturwahr wiedergegeben.

20. Mädchen mit Knöcheln spielend.

Auch dies anmuthige Gegenstück des Knaben mit der Gans, das wir mit diesem nur wegen seiner Aehnlichkeit zusammenstellen, kommt in zahlreichen Wiederholungen vor, die aber in der Beschäftigung des Kindes von einander abweichen. Bald ist es zu einer Nymphe am Quell, die den Bogen bei sich hat, bald zu einer Venus ergänzt, die mit einer Muschel Wasser schöpft, und dabei ist auch Kleidung und Haar, ja selbst das Alter etwas verschieden. Unser Exemplar, eins der schönsten, von griechischem Marmor, ist aus dem Museum in Berlin, es wurde 1730 auf dem Cölius in Rom gefunden. Ergänzt sind der rechte Vorderarm, eine der Schultern und der Hals, so wie die zwei Knöchel auf der Basis. Das Köpfchen mit der in römischer Zeit modischen hübschen Haartour scheint Portrait, aber die häufige Wiederholung des Motivs beweist, daß alle diese frei abgeänderten Copien auf ein älteres, wahrscheinlich griechisches Original zurückgehen, das wirklich eine Knöchelspielerin vorstellte. Das Knöchelspiel war ähnlich wie man es noch am Rhein sieht, die Kinder warfen die Knöchel in die Höhe und fingen sie auf der Hand wieder auf. Im Alterthum spielten ebenfalls wie am Rhein gewöhnlich zwei Spieler, wovon sich zahlreiche antike Darstellungen erhalten haben.

Wie leicht in der Wendung die schlanke, fast noch magere Gestalt der Zwölfjährigen auf dem Boden ruht! Raum schon rundet sich die zarte Form des Busens, und das dünne Gewand verhüllt das Spiel der Gliederchen nicht. Das Köpfchen, von der Fensterseite gesehen, ist wie das eines feinen modernen Stadtkindes, das Gesicht ist ganz voll Leben, weil in den Augen die Pupille und der Umriß der Regenbogenhaut sehr stark angegeben sind. Und wie eifrig sie aufs Spiel ist! Sie merkt gar nicht, daß das leichte, über den Schultern nur zugeknöpfte Hemdchen ihr von der linken Achsel herabgleitet und die Luft um die knospende Brust spielt.

138. Der borghesische Fechter des Agasias.

Der Louvre verräth den Geist der Franzosen, die stets auf das den Blick gerichtet haben was Allen und nicht bloß dem Kenner Freude macht. An eigentlich kunsthistorisch wichtigen Werken ist er ärmer als das britische Museum, aber seit den Tagen Franz I. hat man dort darauf gehalten, wohlerhaltene und darum ansprechende Antiken zu kaufen, und kaum eine Sammlung enthält so viele vollständige, durch Restauration nicht beleidigende Statuen. Das ist wieder im höchsten Grade der Fall mit dem berühmten Krieger, der unter Paul V. (1605—21) zu Antium, wo die ersten römischen Kaiser ihren Seeaufenthalt hatten, gefunden worden ist. Paul war aus dem Hause Borgheze, und im Familienbesitz dieses Hauses blieb die Statue bis 1808, wo sie in den Louvre überging. Daher der Name des borghesischen Fechters. Die Statue war nie zerbrochen, selbst der Hals ist unverletzt. Ergänzt ist nur der ganze rechte Arm und das rechte Ohr. Schade jedoch, daß das Original, von weißem griechischem Marmor, mit häßlichen braunen Flecken ganz wie betupft ist, daher man im Gyps den ersten Eindruck viel angenehmer bekommt.

Auf dem Baumstamm nennt die Inschrift den Agasias, Sohn des Sositheos, aus Ephesos, als den Meister. Es hat mehrere Künstler des Namens gegeben, und die Zeit unseres Agasias kann außer dem Stil nur annähernd aus der Buchstabenform der Inschrift bestimmt werden, die so erst im letzten Jahrhundert vor Christus vorkommen soll. Das Werk ist jedenfalls rein griechisch und liefert abermals ein glänzendes Zeugniß für die gründlichen anatomischen Studien und den lebendigen Natursinn dieser spätern Kleinasiaten.

An Meisterschaft der Anatomie übertrifft diese Statue wohl alle Antiken. Die große Zeit des Phidias und Polyklet faßte zum Zweck ihrer Idealgestaltung das Muskelsystem mehr in große Massen zusammen. Der Torso vom Belvedere giebt das Fleisch in fast überschwelligender Weichheit, der Laokoön zeichnet die gespannten Muskeln etwas trocken, hart und absichtlich. Der Fechter des Agasias wählt gleich eine Stellung, wo das organische Leben des Körpers sich in jedem Detail entfaltet, ohne doch durch Schmerz und Verrenkung peinlich zu werden. und dieß Detail ist mit der vollendetsten Kenntniß der Anatomie nach Knochen, Muskeln und Sehnen ausgeführt, wie nur das Präpariren am Leichnam sie dem Meister gewähren kann. Wie würde Michelangelo sich gefreut haben, wenn er dieses Werk noch hätte ausgraben sehen!

Die Statue ist kein Gladiator, kein Fechter, denn dieser Menschenklasse setzte Griechenland keine Statuen. Sie ist aber auch kein Heros der griechischen Heldensage, dafür ist sie zu realistisch, zu wenig idealisirt. Es ist ein kräftiger Krieger, wie sie aus den ärmeren und abgelegeneren Cantonen noch in spätgriechischer Zeit als Reisläufer in fremde Kriegsdienste asiatischer Könige traten.

Dieser Mann ist Soldat und ganz Soldat, er treibt das Fechten wie ein Metier. Dafür hat er seinen Körper vollständig ausgebildet und wendet seine höchste Kraft an zu Vertheidigung und Angriff, aber bei der größten Anstrengung des Leiblichen ist das Gesicht zwar aufmerksam, der Mund ist offen, das scharfblickende Auge sucht den schwachen Punkt des Gegners, aber die Seele bleibt ganz ruhig dabei, und weder Angst noch Zorn malt sich in diesen entschlossenen Zügen, die einen tüchtigen aber keinen besonders intelligenten Mann kundgeben. So hat der Künstler durch keinen starken seelischen Ausdruck des Gesichts uns von seiner Hauptaufgabe abgelenkt, das raschbewegte Körperliche in seiner vollen Naturkraft zu offenbaren, und aus demselben Grunde hat er, gegen die griechische Sitte, den Kämpfer nackt dargestellt und nur durch die Handhabe am Arm angedeutet, daß er mit dem Schilde sich deckt.

Die Stellung wird sogleich verständlich, wenn man als Gegner einen Reiter sich denkt. Dessen Hieb schlägt der Fußkämpfer mit dem aufgezückten Schild in die Höhe zurück. Zugleich sucht er aber dem Gegner nahe zu kommen, was der Infanterist im Handgemeng mit dem Reiter immer thun muß, und er macht deshalb mit dem vorgelegten rechten Fuß eben einen Ausfall. Die Augen blicken unter dem Schilde her aufwärts nach der Brust des Feindes, um den Platz auszuspähen, wo der in der zurückgeschwungenen rechten Hand schon ausholende Speiß ihn durchbohren kann. Daß grade bei unsrer Statue der Reiter mit dabei gewesen wäre, ist darum nicht nöthig; es ist aber auch sehr denkbar, daß ein Original derselben ursprünglich einer großen Gruppe kämpfender Krieger zu Roß und Fuß angehört hat, dergleichen wir eine vom Lysippos erwähnt finden, und daß der spätre Künstler diese Figur aus der Gruppe aus hob, um sie allein zu stellen und als ein Muster der höchsten plastischen Anatomie mit allergrößtem Studium und Fleiß auszuführen.

3. Laokoon und seine Söhne.

Unter den griechischen Bildhauerschulen war die letzte ganz selbstständige die von Rhodos. Die kleine Insel, seit früher griechischer Zeit durch Handel, Schifffahrt und Kolonien blühend, erhob sich nach Alexanders Tod zu einer der ersten Seemächte, vertheidigte ihre Freiheit mit heroischem Muth und erlangte inmitten der umgebenden großen Königreiche durch ihre republikanische Verfassung eine hohe Blüthe des Wohlstandes, die auch der Kunst zu Gute kam. Malerei und besonders Sculptur wurden sehr gefördert, und selbst fremde Künstler schlugen dort ihre Werkstätte auf. Gründer einer selbstständigen Bildhauerschule wurde Chares, aus Lindos, einer der drei Hauptstädte der Insel, gebürtig, der besonders im Erzguß die Kunstpraxis seines Lehrers Lysippos in seine Heimath verpflanzte. Er machte den berühmten ehernen Coloss des Sonnen-

gottes, der auf einer Landspitze neben dem Eingang des Hafens der Stadt Rhodos stand, aber schon nach 56 Jahren durch ein Erdbeben umgestürzt und nie wieder aufgerichtet wurde. Er hatte die ungeheure Höhe von 105 Fuß, also ist die Bavaria in München (65 Fuß) zwei Fünftel kleiner. Außerdem standen aber in der Stadt noch hundert kleinere Colossalstatuen der Sonne, deren jede eine kleine Stadt berühmt gemacht haben würde, und nachdem die Römer Massen von Bildwerken fortgeschleppt hatten, rechnete man, daß noch im ersten Jahrhundert nach Christus auf der Insel 3000 Bildsäulen vorhanden wären. Die von Professor Roß 1844 gemachten flüchtigen Ausgrabungen auf der Stätte des alten Lindos ergaben in wenig Tagen so viele Statuenbasen mit Inschriften, daß jene Nachricht dadurch bekräftigt wird. Die rhodische Schule hatte alle technischen Fertigkeiten ererbt, welche fünf Jahrhunderte griechischer Kunstpraxis vor ihr ausgebildet hatten. Sie wagte sich an die größten Aufgaben und löste sie. Die beiden großen Hauptwerke, die von ihr übrig geblieben sind, der farnesische Stier und der Laokoon, zeichnen schon dadurch sich aus, daß sie Gruppen von mehr als zwei Figuren sind und also den künstlichsten Aufbau aller noch vorhandenen Bildwerke des Alterthums aufweisen. Obwohl man auf Rhodos meist in Erz goß, verstand man sich auch meisterlich auf Marmorarbeit. Die berühmte Marmorgruppe des farnesischen Stiers in Neapel, von zwei Künstlern aus Tralles auf dem asiatischen Festland gearbeitet, aber von Rhodos nach Rom versetzt und also wohl sicher auf der Insel vollendet, hat neben einer Menge von Beiwerk fünf colossale Figuren, nämlich zwei Söhne der Antiope, welche deren Nebenbuhlerin an die Hörner eines jungen Stiers anbinden, dann den Stier selbst und die Antiope, und der Augenschein bestätigt die Angabe des Plinius, daß ursprünglich alle fünf mit der ungeheuren Basis wirklich aus Einem Marmorblock, ohne alle Ansetzungen, sind herausgehauen gewesen! Dieß ist zwar bei der Laokoongruppe nicht der Fall, aber auch dieses Werk zeigt die höchste Virtuosität in der Composition der drei Figuren und eine Berechnung der Wirkung, die selbst Fehler der Proportionen absichtlich beging, um dadurch eindringlicher zu wirken. Beide Werke sind auch darin verwandt, daß sie einen gräßlichen Gegenstand mit allem Feuer vorführen, dessen die Kunst nur fähig ist, und so erscheinen diese Rhodier als die Meister, welche gegen den Schluß der griechischen Kunstübung den allen asiatischen Schulen eigenen Zug zu wilder Sensation auf den Gipfel des Möglichen, des dem menschlichen Gefühl kaum noch Erträglichen gesteigert haben.

Bei dem Laokoon genießen wir einmal die bei Antiken seltene Freude, daß wir unzweifelhaft das Original vor uns haben, welches Plinius im Palast des Kaisers Titus zu Rom mit eigenen Augen sah und für das vollendetste Werk unter allen Gemälden und Bildwerken des Alterthums erklärte. Die Gruppe muß sodann zu irgend einem Zweck in ein unterirdisches Gewölbe der Kaiser-

paläste gebracht worden sein, in welchem sie das ganze Mittelalter hindurch verborgen geblieben ist. Im Jahr 1488 sind bereits Leute in das Gewölbe gedrungen und haben die Statuen gesehen, ohne zu erkennen was sie vorstellten. *) Sie wollten sie heimlich wegschaffen und dem Lorenzo il Magnifico in Florenz ausliefern. Aber der Cardinal der benachbarten Kirche San Pietro in Vinculis, der spätere Papst Julius II., verhinderte alle Schritte dieser Art, und die Sache wurde vergessen oder vertuscht. Dann entdeckte im Jahr 1506 ein römischer Bürger, Felice de Fredis, nochmals die Gruppe auf seinem Grundeigenthum, und der Architect Giuliano di Sangallo, der den Fund mit seinem Sohn Francesco und Michelangelo besuchte, erkannte sie augenblicklich als das berühmte von Plinius erwähnte Werk. Julius II., der inzwischen Papst geworden, ließ sie im Belvedere des Vaticanus aufstellen und belohnte den Finder, wohl mehr für die Abtretung als für den Fund, mit einem einträglichen Amt und einer ehrenden Grabschrift in der Kirche Araceli.

Auch die Erhaltung des Werks läßt wenig zu wünschen. Es fehlte bei der Auffindung nur der rechte Arm des Vaters, der rechte Arm des jüngeren und die rechte Hand des ältern Sohnes. **) Diese zu ergänzen haben im 16. Jahrhundert mehrere tüchtige Künstler versucht, die jetzige Restauration, nur in Stuck ausgeführt, soll von Cornachini, einem Bildhauer des 17. Jahrhunderts, herrühren.

Als Urheber des Werkes nennt Plinius den Agesander nebst zwei andern Künstlern Athenodoros und Polydoros, die andre Fünde als Söhne Agesanders zu bezeichnen scheinen. Sie waren von Rhodos und haben, was jetzt auch aus einer rhodischen Inschrift feststeht, auf Rhodos gearbeitet. Ob aber dieß Werk von ihnen in Rhodos, oder ob es in Rom erst unter Titus zum Schmuck seines Palastes ausgeführt worden, geht aus der durch Kürze oft dunkeln Sprache des Plinius nicht deutlich hervor, und so können wir auch bis jetzt das Zeitalter der Künstler nicht fest bestimmen.

*) Passavant, in Eggers' deutschem Kunstblatt Bd. III. (Jahrgang 1852), S. 103. In Sante Bartoli's *Admiranda Romanarum antiquitatum vestigia*, Rom 1693, ist auf Tafel 83 das Lonnengewölbe abgebildet, in dessen Tiefe die Laokoongruppe stehend gefunden wurde.

**) Den Zustand der Laokoongruppe vor jeder Restauration zeigt der Kupferstich des Marco da Ravenna (Bartsch XIV, 353), der in der genauen Copie des Cornelis Vos mir in der Kupferstichsammlung des schweizer Polytechnikums vorliegt. Hier fehlen noch die oben angegebenen Stücke. In malerischem Sinn und ganz anders als die Statuengruppe ist die Laokoonsabel gezeichnet auf dem Kupferstich (in derselben Sammlung) des gleichen Stechers. (Bartsch XIV, 243). Die Zeichnung zu dieser zerstreuten und geschmacklos häßlichen Composition hätte man nimmermehr dem Raffael in die Schuhe schieben sollen.

Laokoon, Priester des Poseidon in Troja, warnte seine Stadtgenossen davor, das hölzerne Roß in ihre Mauern zu führen, aber Athene, welche die Zerstörung der Stadt wünschte, sandte zwei ungeheure Seeschlangen, die ihn beim Opfer am Strande überfielen und sammt seinen als Opferknaben fungirenden Söhnen tödteten. Die Andeutung der Situation liegt in dem Opferaltar, auf den der Priester zurückgesunken ist, weil die Schlangen um seine Beine sich ringeln. Sonst aber sind die Künstler mit aller Freiheit verfahren. In der glänzenden Schilderung des Virgil ist der Priester, wie es sich beim Opfer ziemt, bekleidet, weil es in der Poesie die Wirkung vermehrt, daß der Geiß der Schlangen das heilige Priesterkleid befleckt; im Marmor sind alle drei Figuren nackt, und die Gewänder erscheinen abgeworfen, denn auf das Auge wirkt es schaudervoller, daß die kalten Schlangenleiber über das warme nackte Fleisch hinschleichen. Die andern Unterschiede zwischen der Darstellung des Dichters und der des Bildhauers hat Lessing in seinem bewundernswürdigen Buch über die Grenzen der Poesie und Malerei entwickelt, das von dem Laokoon seinen Titel hernimmt.

Zwei Schlangen, eine die untern Theile aller drei Figuren umschlingend, die andre die obern, tödten den Vater und zwei Söhne, von 8 und 12 Jahren etwa, durch Umschnürung und Biß. Die beiden Knaben stehen, der Vater sitzt halb auf dem Altar, aber das heftige Aufstemmen der Füße zeigt, daß er sich wieder aufrecht zu stellen wünscht. Der Eindruck des Lebens wird dadurch erhöht, daß nur der eine Fuß auf der Altarstaffel steht, die der Gruppe zur Basis dient, während der andre Fuß, wie auch der ältere Knabe, ohne alle Basis, wie unmittelbar auf dem Erdboden zu stehen scheint. Der kleinere Knabe ist schon ganz verloren, die untre Schlange hat sich zwischen seinen Beinen durchgewunden und krümmt ihm das eine Knie, so daß er wie vom Boden entwurzelt erscheint; auch der rechte Arm ist wehrlos in die Luft gehoben, und mit der linken Hand greift er nur matt und vergeblich nach dem Kopf der Schlange, die ihre Zähne ihm in die rechte Flanke setzt. Die Muskeln des ganzen Körpers ermüden schon und leisten keinen kraftvollen Widerstand mehr. Der zweite Sohn dagegen ist nur um die Füße und den einen Arm umschnürt und blickt noch nach Hülfe zum Vater auf. Laokoon sucht mit dem rechten Arm, wie er jetzt restaurirt ist, die obre Schlange von Umschnürung seines Halses, seiner Brust abzuhalten, indem er sie hoch empor reckt. Dieß ist ungewiß, vielleicht hob sich Arm und Hand nicht so weit hinauf, sondern legte sich vor Schmerz in den Nacken. Allein die Schlange kriecht inzwischen von der Seite gegen seine Hüfte, umsonst hat er ihren Hals mit der Linken gefaßt, schleimig gleitet sie durch und beißt ihn in die Hüfte. Dieß muß man im Marmor sehen, um zu begreifen, wie trotz des starken Griffs dicht am Kopf, der alle Sehnen des Arms furchtbar anspannt, das glatte Ungeheuer sich durch-

gewunden hat und der Kopf also Raum zum Biß erhält. Der Schmerz dieses Bisses durchzuckt das ganze Nervensystem des kraftvollen Mannes, der Bauch zieht sich ein, der Kopf legt sich zurück, die Augen rollen heftig aufwärts und die Stirn wird gerunzelt, während der Mund sich stöhnend öffnet und die Zähne zeigt. Durch den ganzen Körper geht ein angespannter zusammenziehender Krampf, der die Muskeln so schneidig hervortreibt, als wären es anatomische Präparate. Diese Wirkung wird dadurch verstärkt, daß die Oberfläche nicht mit dem Schabeisen geglättet, sondern nur mit dem Meißel herausgearbeitet ist, und daß der Meißel, dessen Schläge man im Original noch sieht, entlang den Muskeln geführt ist, nicht quer über die Muskeln. *) Und doch wird im Ausdruck des Leidens noch Maaß gehalten: der berühmte Laokoönkopf im Hotel Abremberg zu Brüssel, der früher für den Originalkopf gehalten wurde, zeigt, wie ein wahrscheinlich moderner, aber großer Meister die Züge ins wild Leidenschaftliche trieb; der Mund ist weiter offen, der Ausdruck heftiger, qualvoller. **) Man sieht im Laokoön die berechnende Kunst, aber das Pathos ist so ergreifend, daß sie uns noch nicht unangenehm auffällt. Gleichwohl, wie groß der Unterschied von der Niobe, indem der körperliche Schmerz das Motiv wird statt des seelischen Leidens!

Werke der letzten griechischen Schulen.

Mit dem farnesischen Stier und dem Laokoön hatte die antike Kunst die Grenze des Effektes erreicht und hält bei ihm offenbar inne. Ein Ueberbieten war nicht mehr möglich, ohne ins Abscheuliche zu fallen. Die spätern griechischen Künstler aus römischer Zeit kehren wieder bescheiden zur Einzelstatue zurück. Die Athener hatten nie nach solcher Sensation gestrebt; während der alexandrinischen Zeit waren sie daher von Asiaten überflügelt worden. Jetzt traten gerade sie unter den thätigen Meistern wieder stark hervor. ***) Mit dem Fall Griechenlands gingen Künstler und Werkstätten nach Rom hinüber, und es bildete sich durch das Studium der ältern, in Rom massenweise sich sammelnden Meisterwerke eine Schule ganz bewußter Renaissance, die sich theils

*) Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I. 478 f.

**) Ein Abguß im Krystallpalast bei London, Nr. 397.

***) Sollte dieß nicht die Erklärung hergeben zu der bekannten bösen Stelle des Plinius (35, 8, 52), es habe die Kunst ein Menschenalter nach Alexander nachgelassen und sei erst in der 156. Olympiade, also ungefähr 150 Jahr vor Christus wieder aufgelebt? Denken wir uns, daß Plinius die Stelle aus einem atheniensischen Schriftsteller abschrieb, der die gleichzeitige kleinasiatische Kunst nicht kannte oder nicht schätzte, so ist das Urtheil für Athen ebenso richtig als für die griechische Gesamtkunst falsch.

an die alten Meister aus dem Peloponnes, theils an die attische Schule der großen Zeit anschloß. Die Kunstliebhaberei reicher Römer verlangte für deren Paläste und Landhäuser zahllose Copien berühmter Antiken, und das Meiste, was die Sammlungen Italiens von solchen theils sehr werthvollen Copien enthalten, rührt von dieser griechisch-römischen Kunstpraxis her. Doch sind gewiß damals auch noch treffliche Originalwerke geschaffen worden. Aber, wie es bei spätern Schulen nach langer und hoher Kunstblüthe stets geschieht, die Eigenschaften der großen Vorgänger verwischen sich in den Epigonen, es tritt ein auswählendes Studium ein, und die Werke zeigen eine allgemein verbreitete, vielleicht sehr tüchtige Technik, ohne daß man die Charaktereigenthümlichkeit starker Individuen, kräftiger Schulen noch hervortreten sähe. Wohl aus diesem Grunde können wir unter den griechischen Werken dieser römischen Epoche keine so scharfen Unterschiede mehr machen, und stellen daher in Folgendem noch die bessern Sachen der Sammlung aus dieser Zeit zusammen, ohne sie in bestimmte Schulen einreihen zu wollen.

80. Medusenhaupt. (Medusa Rondanini genannt.)

In der ältesten griechischen Kunst wurde die Medusa als Scheusal dargestellt, mit freisrundem Gesicht, großen Hauern und die Zunge heraushängend. So sehen wir sie auf der Metope von Selinus (Nr. 23) und selbst noch auf dem Schilde der Parthenos des Phidias in London. Erst seit der Zeit des Skopas und Praxiteles kann also die Vergeistigung der Vorstellung eingetreten sein, wie dieser wunderbare Kopf sie zeigt, der 1811 aus dem Erbe der Familie Rondanini für die Glyptothek erworben wurde. Es ist ein Hochrelief in Lebensgröße, von blendendem parischem Marmor, sehr wenig ergänzt, nur daß es auf eine quadratische moderne Platte aufgesetzt ist. Ein schönes Frauenhaupt, von dessen Schläfen Flügel niedersinken, von Schlangen umringelt, in welche die selbst wie Schlangen behandelten Haare überzugehen scheinen, wird von der Kälte des Todes überhaucht. Die strengste Symmetrie beider Seiten steigert noch die Starrheit der Züge. Die Augen blicken weit offen, aber ausdruckslos in die leere Luft, und der geöffnete Mund, der die obern Zähne zeigt, erinnert an die Angesichter der Todten. Der ganz leicht gelbliche Ton des Marmors wirkt hier im Original stark mit: schon Goethe bemerkte in Rom, wo er Gyps und Marmor verglich, wie viel grade dieß seine Werk im Abguß verliert.*)

„Die Kunst des Marmorarbeiters hat sich an den scharf bezeichneten und dennoch äußerst zarten, weichen und lebendigen Formen dieses Kopfes in solcher Feinheit und Vollendung bewährt, daß man ihn mit einem schön geschnittenen

*) Italienische Reise, Brief aus Rom vom 25. Dec. 1786.

Edelstein vergleichen kann."*) Doch wird die Ausführung, wegen des stark unterschrittenen Haares, von Brunn erst in die späte griechisch-römische Zeit gesetzt.

18. Tanzender Silen.

Ein älterer Satyr, lebensgroß, hält in der Rechten eine Rohrpfeife und tritt mit dem rechten Fuß einen Kuckuk, wie wir noch an Kinderspielsachen haben. Das Original ist eine Statue von parischem Marmor im Louvre und stammt aus der Villa Borghese. Das Fleisch ist zu weich, die Ausführung mittelmäßig. Die Ergänzungen sind stark, scheinen aber nach einer andern ähnlichen Statue in Florenz gemacht und folglich richtig. Neu sind der rechte Vorderarm, die Hände sammt der Flöte, der rechte Fuß mit dem Kuckuk und der linke Fuß mit einem Theil des Beins. Der Kopf soll antik sein, aber überarbeitet und nicht zu dieser Statue gehörig. Der Kranz, den er trägt, scheint aus Büscheln von Schilfrohr gemacht, die mit der Scheere gestugt sind. In dem Florentiner Exemplar ist die Figur lebendiger und hat statt der Panßflöte zwei metallene Deckel in den Händen, die sie zusammenschlägt.

78. Bacchuszug.

Ein ziemlich hohes Relief in pentelischem Marmor, aus der Sammlung Campana in den Louvre gekommen, von einem aus derselben Marmortafel gehauenen Rahmen eingefast, also wohl zum Einsetzen in eine Mauer bestimmt. Eine Bacchantin mit dem Tambourin schreitet tanzend voraus, den Kopf in den Nacken geworfen, das Gewand ganz sorglos herabhängend, so daß die ganze rechte Seite entblößt ist. Ihr folgt ein jugendlicher Satyr mit Pantherfell auf der Schulter, der mit höchst behaglichem Ausdruck zwei Flöten bläst. Dann kommt Bacchus selbst, der in der rechten Hand einen Stab trägt, den linken Arm mit dem Pantherfell aber emporhält und das Fell in der Luft tanzen läßt, wohl um den zu seinen Füßen laufenden Panther zum Sprung darnach zu locken, wie eine junge Kaze. Darum blickt er auch aufmerksam auf das Thier herunter. Der Kopf dieser dritten Figur ist ergänzt und erscheint nicht edel genug, weil man diesen Mann nicht für den Gott selber, sondern ebenfalls für einen Satyr hielt; aber das Lieblingsthier des Bacchus spricht wohl deutlich genug, wie auf dem Relief unter der folgenden Nummer und der Gruppe auf dem Fries des Xsitratesmonuments (Nr. 153—69). Dieses Werk ist noch von griechischer Arbeit, der tänzelnde Festschritt der zwei ersten Figuren ist anschaulich wiedergegeben; doch zeigt sich große Flüchtigkeit der Ausführung z. B. an dem Gewand um die Füße der Bacchantin.

*) Schorn, Beschr. der Glyptothek, zu Nr. 128.

77. Bacchusfest.

Ein kleineres Relief in Marmor, ebenfalls aus dem Louvre, wo aber einige Figuren ganz in die Vorderansicht gestellt sind. So der Gott selbst, der sich, den Thyrsos in der Hand, an einen Genossen lehnt; zu seinen Füßen schmiegt sich wiederum sein Panther. Rechts ein Flötenbläser, links eine tanzende Bacchantin, sehr lebendig die Becken schlagend, und ein Mann durch das Schwänzlein als Satyr bezeichnet, der auf dem Kopf mit Anstrengung den heiligen Korb trägt, der bei Bacchusfeiern heilige Gegenstände aufbewahrte. Zu beiden Seiten des Bacchus noch zwei Knaben, deren einer ein Panist mit Bocksfüßen ist.

Auch dieß Relief ist ein schönes lebendiges Werk, obwohl von späterer Arbeit als das vorige; die Figuren sind leicht und frei bewegt. Die Gestalt des Gottes ist von einer Statue entlehnt und möchte auf ein Original des Praxiteles zurückgehen. Ein Rahmen zum Einsetzen in eine Mauer (oder etwa in das Untergestell eines Weihgeschenktes) kommt auch hier vor.

118. Motivrelief zu Ehren des Pan.

Mit dem Namen einer Motivtafel bezeichnet man ein in Folge eines Gelübdes (ex voto) einer Gottheit dargebrachtes Weihgeschenk, das man z. B. im Augenblick einer Gefahr oder in Krankheit gelobte und hernach im Tempel des betreffenden Gottes aufhing. Zuweilen haben solche Tafeln nur Inschriften, häufiger aber kommen Reliefdarstellungen auf ihnen vor. Für die Kunstgeschichte sind sie manchmal wichtig, weil sie gern Nachbildungen berühmter Tempelstatuen enthalten, aber ihr Kunstwerth ist gering, denn es sind meist ganz rohe Devotionsarbeiten. Die Stifter solcher Weihgeschenke haben sich oft selber darauf abbilden lassen, erscheinen dann aber kleiner als die Götter.

Die uns vorliegende kleine Motivtafel, jetzt im Museum des Theseustempels zu Athen, ist in einer Grotte des Berges Barnes in Attika gefunden worden, wo man, wie auch am Burgfelsen von Athen und an zahlreichen andern Stellen Griechenlands, den Pan und die Nymphen zusammen verehrte. Pan sitzt oben links, die Rohrpfeife blasend, unter ihm sieht man einen großen Maskenkopf, welcher hier, wie das oft der Fall ist, den Ursprung einer Quelle andeutet. Umher sieht man Köpfe von Ziegenböcken, welche die Heerde des Pan andeuten. Im Hauptfeld der Tafel, das in seinen Rahmen vertieft vielleicht die Grotte selbst andeutet, liegt ein großer und flachrunder Stein wie ein Käse, das ist der unbehauene Altar des ländlichen Gottes. Ein Mann führt drei Frauen heran, die sich an den Händen gefaßt halten, es ist Hermes, der den Nymphen zur Flöte des Pan vortanzte. Unten steht als Name des Stifters Telephanes angeschrieben. Die Arbeit ist durchaus roh. Im Berliner Museum (Nr. 435

des Berliner Katalogs) sieht man neben andern Figuren in einer Grotte abermals den Pan mit Hund und Bock, die Rohrpfeife blasend, und auch hier kommt die bärtige Maske vor. Auf einer andern Votivtafel aus Athen ebenfalls (Nr. 491 des Berliner Katalogs), welche von attischen Mäskern den Nymphen gewidmet ist, führt wiederum Hermes drei Nymphen einer bärtigen Maske zu, aus der Wasser strömt, und auf der andern Seite sitzt ganz wie hier Pan mit gekreuzten Beinen auf dem Felsen und bläst die Rohrpfeife.*)

220. Votivtafel mit Anbetung des Zeus.

Diese wurde zu Gortys im Innern der Insel Kreta gefunden und ist jetzt im Louvre. Zeus mit Scepter und Schale sitzt auf einem Thron, neben ihm steht noch eine bekleidete Göttin mit einem Krug und ein zweiter nackter Gott, vielleicht die Heilgottheiten Hygieia und ihr Vater Asklepios. Die Haltung des stehenden Gottes deutet aber eher auf Ares, und die Göttin wird auch als Hebe gedeutet. Ganz rechts sieht man endlich einen bärtigen Mann, der aber als Stifter der Tafel viel kleiner dargestellt ist. Die Arbeit ist besser als auf dem vorhergehenden Relief.

120. 121. Votivtafeln für Heilungen.

Höchst merkwürdig sind im Alterthum die zahlreichen Weihgeschenke für Heilungen einzelner Glieder des Körpers, weil sich an sie die ähnliche Sitte des Landvolkes in katholischen und griechisch-christlichen Ländern anschließt, wächserne Glieder für Gebetsheilungen zu opfern und in Kirchen und Kapellen aufzuhängen.

Und wer eine Wachshand opfert,
Dem heilt an der Hand die Wund';
Und wer einen Wachsfuß opfert,
Dem wird der Fuß gesund.**)

Mit dem schönen Asklepioskopf Nr. 143 wurde auf der Insel Melos eine Relief-tafel mit einem Bein gefunden, und in der beigefügten Inschrift bringt Jemand dem Asklepios, dessen Tochter Hygieia und dem guten Glück seinen Dank. Im Tempelbezirk der Demeter zu Knidos fand Newton vierzehn Doppelbrüste von Müttern und Mädchen, je zwei auf einer Tafel, und die Tafeln mit Handgriffen zum Aufheben versehen, welche jetzt alle im britischen Museum sind. Andre, aus Athen, besaß dieses Museum schon von früher her. Zwei solcher Weih-

*) Eine Menge ähnlicher Darstellungen, zum Theil auch aus andern Gegenden Griechenlands, sind besprochen von Michaelis, *Annali dell' Istituto*, 1863, S. 318.

**) Heine, *Die Wallfahrt nach Kevelaar*.

geschenke, gleichfalls in Athen gefunden, jetzt zu Berlin, haben wir hier. Beide sind von griechischem Marmor. Das eine stellt ein Paar von Augen dar und ist nach der Aufschrift von einer Frau Eizidote gestiftet. Das andre ist eine Mädchenbrust, und unter ihr steht die fast christlich lautende Inschrift: „Eutychia bringt dem Höchsten ihr Gebet dar.“ Unter dem Höchsten ist aber Zeus gemeint, der Eigennamen des Gottes ist zufällig weggebrochen.

193. Apotheose des Homer.

Marmorrelief, an der appischen Straße vor Rom in den Ruinen des alten Bovillä gefunden und 1819 aus dem Palast Colonna für das britische Museum erworben. An der Felswand oben, auf welche eine Muse hindeutet, steht der Name des Künstlers, Archelaos des Apollonios Sohn, aus Briene, einer im spätern Alterthum bedeutenden Stadt in Kleinasien. Wir haben also ein ungezweifelt griechisches Werk vor uns, aber der Stil spricht für die erste Kaiserzeit, und man setzt die Entstehung unter Tiberius.

Eine steile Felswand, in welche ungefähr in der Mitte eine mäßige Grotte sich eintieft, erscheint in vier Streifen wie in vier Bergterrassen geschieden. Auf dem obersten Felsgipfel ist neben seinem Adler Zeus gelagert, der Vater aller Musen und daher, wie der Odhin des Nordens, der Urborn aller poetischen Begeisterung. Die Stellung des Ruhenden, mit dem stark herausstehenden linken Knie und dem Kopf über die linke Schulter gewendet, hat etwas von der Athene auf der Prachtschale des Hildesheimer Silberfundes. Von ihm steigen nun die neun Töchter der Mnemosyne abwärts: zunächst Melpomene, die tragische Muse, eine imposante schön bewegte Gestalt, die rechte Hand stolz auf die Hüfte gestemmt, während Thalia, die fröhliche Schöpferin der Komödie, heiter die Felsstufen hinabtanzt. Auf der zweiten Terasse von oben sitzt links Klio aus dem Buch recitirend, in das sie die Geschichte schreibt, und Kalliope, die Muse der heroischen Poesie, steht vor ihr mit einem schwer erkennbaren Gegenstand in der linken Hand. Dann folgt die stehende Erato, die Muse des Minnegesangs, mit der kleinen Schildkrötenleier, und wieder sitzend Euterpe, die Lyrik, die mit ihren beiden Flöten wie mit Stäben auf die Inschrift mit dem Namen des Bildhauers weist. Jetzt folgt die dritte Terasse von oben. Hier steht nach rechts Apollo mit der mächtigen Leier, als Musenführer lang bekleidet, in seiner delphischen Grotte, und die Pythia rechts neben ihm reicht ihm eine Rolle. Zu seinen Füßen ist die Localität durch das Hügelchen angedeutet, an welches hinten Bogen und Köcher des Gottes in friedlicher Ruhe angelehnt sind: dieß ist der Omphalos oder Welt-Nabel, welcher Delphi als Centrum der Erdscheibe bezeichnet. Dem Gott zunächst steht links Polyhymnia, in den weiten Schleiermantel gehüllt und wie lauschend über den Fels gelehnt. An diese drei reiht

sich dann nach links das noch übrige Paar der Musen, Urania als Sternkunde mit dem Himmelsglobus, und die sitzende Terpsichore als Schirmerin des Chorgesanges mit der großen Leier. So versammeln sich alle himmlischen Mächte des Gesanges, um am Fuß des Parnassos, dessen Felswand festlich mit einem aufgehängenen Teppich verkleidet ist, der Ehrenfeier des Sängers beizuwohnen. Dieser thront auf dem untersten Streifen links als eine bereits vergötterte Gestalt mit Scepter und Rolle, denn obwohl Homer nicht schrieb, erzählt doch der Verfasser des Frosch- und Mäusekrieges von sich selbst, daß er sein Schreibtäfelchen vor sich auf die Knie gelegt habe. Alle übrigen Figuren dieser Abtheilung sind Allegorien oder Personificationen und werden im Original durch ihre beigeschriebenen Namen bezeichnet. Hinter Homer steht der besflügelte Zeitgott und die bewohnte Erde mit dem Getreidemaß auf dem Haupt; letztere bekrönt den Dichter, den so alle Zeit, alle Welt ehrt. Neben dem Thron sitzen als Homers Kinder die kriegerische Ilias mit dem Schwert, die seerauschende Odyssee mit dem Schiffsspiegel, und am Schemel soll ein Frosch und eine Maus sitzen, die ich aber auch vor dem Original zu London nie bemerkt habe.*) Nun kommt als Opferdiener mit Henkeltanne und Becher der Knabe Mythos, so jung weil die Kindheit aller Poesie die Mythologie ist. Er wendet sich dem Altar zu, hinter welchem ein Stier zum Opfer steht; auf den Altar streut eine Frau das einleitende Rauchopfer, es ist die Geschichte, während die Poesie hinter ihr die Fackeln zum Anzünden jubelnd emporhebt. Es folgen Tragödie und die viel kleinere Komödie, beide die rechte Hand entweder zur Anbetung Homers oder im jauchzenden Pöan erhoben. Der Streifen schließt rechts mit einer Gruppe von vier Frauen, zu denen ein kleines Mädchen, die Natur, hinanstrebt. Die Frauen sind als Tapferkeit, Erinnerung, Wahrhaftigkeit und Weisheit bezeichnet, weil Homers Werke damals das Lese-, Lehr- und Moralebuch der ganzen auch römischen Jugend und so gewissermaßen die heidnische Bibel geworden waren. Die ganze Weihehandlung wird auf der Rückseite von einem Vorhang umschlossen, der vor der Felswand an Pfeilern aufgehängt ist.

Zuletzt sieht man rechts von Apollons Grotte eine ganz von der Localität getrennte Darstellung. Ein Mann mit einer Rolle steht in statuarischer Haltung vor einem Dreifuß, sein ansprechendes Gesicht ist ganz portraitartig. Früher sah man in ihm den Poeten Olen aus Lykien, der das Orakel zu Delphi gestiftet und gleichsam den pythischen Dreifuß aufgerichtet hatte. Goethe dagegen erklärte die Figur für die Abbildung eines Dichters, der sich einen Dreifuß durch ein Werk wahrscheinlich zu Ehren Homers gewonnen habe und sich hier als den Widmenden vorstellen lasse.

*) Auf der Abbildung unsres Reliefs in Sante Bartoli's *Admiranda vestigia*, Rom 1683, sind es entschieden zwei Mäuse, und kein Frosch ist da.

Wenn man den Reichthum dieser allegorischen Darstellungen ins Auge faßt, so möchte man denken, es müßte ein sehr großes Werk sein. Es ist aber alles in spannenlangen Figürchen (Melpomene und Apoll sind einen Fuß lang) auf eine Marmortafel von vier Fuß Höhe und stark dritthalb Fuß Breite zusammengedrängt. Die Gesichter sind etwas stumpf geworden, und die ergänzten Köpfchen hat der Restaurator zu eben solchen Stumpfnäschen gemacht wie die alten. Die Köpfe der untersten Reihe sind alle echt, außer der letzten Figur unten rechts, ganz im Vordergrund; in der zweiten Reihe von unten sind Kopf 1, 2, 4 und 5, in der dritten sind alle die drei Musenköpfe unter dem Zeus ergänzt. Sonst ist die Tafel wohl erhalten. Es wiederholen sich zwar zahlreiche Motive, die wir aus älterer Kunstzeit kennen, aber einzelne Figuren, vor allem die Melpomene, sind sehr schön gedacht, und die Zusammenstellung des Ganzen ist wenigstens sinnreich.

151. Candelaber mit Reliefs am Fußgestell.

Zwei große Marmorcandelaber von reicher Arbeit, im 17. Jahrhundert in der Villa des Hadrian bei Tivoli gefunden, bauen sich aus großen Akanthosblättern auf. Von dem schönern haben wir hier einen Abguß, er ist nebst seinem Gegenstück jetzt im Vatican. Die von dem korinthischen Capitell hergenommene Akanthosverzierung wurde besonders in der römischen Kunst beliebt, da sie dem Sinn der Römer für das Volle, Prachtvolle im Ornament zusagte. Die Griechen erzählten, in Korinth sei ein Mädchen so jung gestorben, daß sie noch an Puppen sich freute. Die Amme stellte auf ihr Grab ein Arbeitskörbchen mit all ihren Spielsachen, sie wird es dann mit einer Marmorplatte zugedeckt haben. Es war aber im Boden eine Akanthospflanze. Diese wuchs im folgenden Frühling und umgab den Korb mit einem Doppelkranz ihrer scharfgezeichneten Blätter. Das sah im Vorübergehen der Bildhauer Kallimachos und erschuf aus diesem Motiv das reizendste aller Säulen-Capitelle, das korinthische. Die Alten faßten dessen Form also als die eines Arbeitskorbes (Kakathos), gleich unsern einfachsten Papierkörben, und diese Anschauung erkennen wir auch deutlich im Aufbau unseres Candelabers. Es sind gewissermaßen drei korinthische Capitelle übereinander; der Rand des Korbes ist jedesmal nach außen sichtlich umgebogen, aber jedes Capitell ist ein wenig von den andern verschieden, und alle sind ohne Schnecken. Oben steht auf dem weitesten der Kelche eine große Prachtschale, am Boden aber scheinen der untersten Pflanze mastige Seitenblätter zu entspringen, welche an der Erde hinwachsend und die Spitzen aufrollend das zierliche Gebild als dessen Fuß an die dreiseitige Basis heften.

Diese ausgezeichnet schöne Basis zeigt an ihrem obersten Gesims auf den

drei Ecken drei gehörnte Löwenköpfe und auf den Streifen dazwischen Granatblüthen mit Palmetten von Geißblatt abwechselnd, am Sockel aber drei Löwenklauen in Blätter auslaufend und Streifen von Sternblumen und Blättern. An den äußersten Kanten laufen Astragaloschnüre vom Sims zum Sockel hinab. Am merkwürdigsten sind aber die drei Götterfiguren in den vertieften Nischen einer jeden Seite. Auf dem Gegenstück unseres Candelabers im Vatican sind Pallas, Ares und Aphrodite, auf dem unsern sind Zeus, Hera und Hermes dargestellt. Die Figuren sind wie Copien von Statuen behandelt, daher sie zum Theil auf Basen stehen. Sie wenden den Kopf immer so, daß er ins Profil kommt, die Körper aber sind in die Dreiviertelansicht gestellt, so daß man den Zeus und die Hera von vorn, den nackten Hermes aber vom Rücken sieht. Zeus, über die linke Schulter blickend, das Scepter fest in der linken Faust haltend, ist eine kräftige gedrungene Gestalt mit langen Haarlocken. Er ist nackt, nur von der linken Schulter hängt ein Mantel herunter. In der rechten Hand hält er den Donnerkeil. Hera, ebenfalls eine schöne, volle und würdige Form, blickt über ihre rechte Schulter, so daß sie den Kopf ihrem Gemal zuwendet. Sie trägt auf der Stirn die Stephane, aber das Hinterhaar hat sie als Göttin des Ehestandes verhüllt. Als Götterkönigin führt auch sie ein Scepter mit einem Knopf darauf. Hermes trägt den kleinen Hut des Götterboten und den leichten Schultermantel, dessen Zipfel etwas alterthümlich gelegt sind. Der nackte Körper ist sehr schön. Er führt einen mit ihm auf die Basis gestellten springenden Schafbock am Horn und erhebt in der andern Hand eine Schale, als wollte er ein Brand- und Trankopfer darbringen. Diese Auffassung, wo ein Gott selbst als Vertreter des Cultus erscheint, fehlt in griechischer Kunst nicht. Doch darf man es einfacher auch so fassen, daß Hermes eines dargebrachten Opfers sich freut, da der Schafbock ihm heilig war. Der Kopf des Thieres ist so fein wie ein Cameo ausgearbeitet.

30. Euterpe.

Lebensgroße Statue von griechischem Marmor, im Museum zu Berlin. In eine feingefaltete Tunica und einen Mantel gekleidet, die Füße gekreuzt, stützt sie sich nach links auf einen Felsen. Sie scheint stark ergänzt zu sein, namentlich die beiden Flöten in der linken Hand sind neu.

Im Louvre befindet sich eine ganz ähnliche Gewandfigur, die sich aber statt des Felsen an einen Ständer lehnt und die zwei auch hier ergänzten Flöten an beide Hände vertheilt hat. Auch an dieser Statue ist viel ergänzt, der Kopf z. B. ist dort zwar antik, gehört jedoch nicht zu diesem Rumpf. Unten an dem Ständer aber sieht man einen Raben mit Lorberzweig, zur Seite einen Olivenzweig mit Beeren. Diese sind Symbole des Apollon, und so könnte man an

eine Apollopriesterin, eine Pythionissa, denken. Allein die Musen stehen mit Apollon als ihrem Führer in engster Verbindung, und so kann die Ergänzung zur Muse richtig sein.

Musen haben aus der letzten griechischen Zeit sich viele erhalten; auch die Christen, welche die Statuen der obersten Götter als Teufelswerk fanatisch zerstörten, mochten eine Muse als harmlose Allegorie manchmal verschonen. Ob gleichwohl der unergänzte Torso dieser Figur wirklich eine Muse gewesen oder bloß eine römische Dame, etwa eine Dichterin oder literarische Frau, dargestellt habe, ist kaum zu entscheiden.

26. Polyhymnia.

Ungezweifelt eine Muse ist dagegen die schöne Polyhymnia von griechischem Marmor im Museum zu Berlin, das reizendste Werk unter den dortigen Antiken. Sie wurde von Friedrich dem Großen mit der Sammlung des Cardinals Fürsten Polignac erworben. Das feine Köpfchen mit den Blumenkelchen der Winde und die von dem dünnen Schleiertuch nur leis verhüllten Hände hat Friedrich Tieck ergänzt. Für die elegante Frisur ist dabei die Berliner Euterpe (Nr. 30) benutzt. Wir sehen die Muse Polyhymnia, in derselben Stellung, auf einen Felsen vorwärts gelehnt, auch auf dem Relief der Vergötterung des Homer (Nr. 193), wo sie den nächsten Platz bei Apollo einnimmt.

Das Schönste und Eigenthümlichste ist die Behandlung der Gewänder. Das Unterkleid ist in so straffen Falten geführt, daß es aussieht, als wäre es feucht angelegt worden, und das feine, wie durchsichtige Zeug des Mantels, der eher ein Schleier heißen könnte, läßt unter seinen eignen Falten auch die Falten der Tunica deutlich durchscheinen. So treten auch die Knöchel und Finger der beiden Hände unter demselben Stoff kaum verhüllt heraus, wie man es wiederum bei der Matrone aus Herculaneum (Nr. 223) sieht. Das Durchscheinen des Untergewandes und die Bekleidung mit solchen ganz dünnen Ueberwürfen sind ein Kunststück der spätesten griechischen Technik und finden sich ebenso bei dem anmuthsvollen wasserschöpfenden Mädchen der Sammlung Humboldt in Tegel und der sogenannten Ceres im Vatican.

Wir sind also mit dieser Statue bei der letzten Verfeinerung griechischer Kunst angelangt. Zufällig führt die Aufstellung im Polytechnikum uns hier wieder zu den Metopen von Selinus (Nr. 22 und 23) zurück, und aus dem Vergleich sehen wir, über wie viel Stufen in ungefähr sechs Jahrhunderten die Bildhauerei von anfänglicher Rohheit bis zu dieser vollendeten Eleganz gestiegen ist.

VI. Griechische Portraitstatuen und Portraitbüsten.

Die sehr zahlreichen Bildnisse der griechischen Kunst beweisen uns, daß die ideale Bildung der Götterköpfe nicht aus der Natur herstammte, sondern mit Bewußtsein von dem Künstler erschaffen wurde, um den Göttern größere Erhabenheit zu geben. Die wirklichen Menschen haben bei dem aus so vielen Stämmen zusammengewachsenen griechischen Volk ebenso mannigfache Gesichter gehabt, als wir sie bei modernen Nationen finden, und so sehen wir z. B. bei dem Kopf des Sokrates eine Einsenkung zwischen Stirn und Nase, die sogar zu tief ist um schön zu sein. Gewiß haben daher die meisten griechischen Bildnisse eine ganz lebendige Portraitähnlichkeit. Wissen wir doch, daß zu Alexanders Zeit Lysistratos, der Bruder des berühmten Lysipp, für Portraits Gypsmasken über die Köpfe der Lebenden nahm, diese mit Wachs ausgoß und das Wachs dann zum Portrait ausarbeitete, wahrscheinlich um das Wachs, nachdem es mit einer neuen Thonform überzogen war, herauszuschmelzen und die Form dann in Erz auszugießen, nach der Manier, die man heut noch *cire perdue* nennt. Allein zweierlei darf man dabei nicht vergessen. Erstens wurden fast nur bedeutende Menschen abgebildet, deren Gesichtsformen durch den durchbligenden Geist geadelt waren; dann aber übte die ideale Richtung aller griechischen Kunst doch auch hier ihre Macht. Man ließ die reinen Zufälligkeiten und Fehler der Gesichtsbildung weg und gab den Köpfen eine geistige Auffassung, die das innere Wesen des Menschen so ausdrückte, wie dieser Mensch nur etwa auf den Höhepunkten seines geistigen Lebens mag ausgesehen haben. Darum wußte Alexander sehr wohl was er that, wenn er nur ganz großen Meistern der Bildnerei, der Malerei und der Steinschneidekunst für sein Portrait saß, und neben einer griechischen Büste verliert schon ein römischer Kopf an Adel, während die realistischen Portraitbüsten aus dem siebzehnten Jahrhundert, etwa mit dem Sophokles verglichen, alle wie *Parvenus* aussehen. Uebrigens läßt sich sehr wohl bemerken, daß auch die griechischen Künstler hier verschieden verfahren sind. Für öffentliche Ehrenstatuen, für Münzen von Fürsten, für Köpfe von Menschen, die als vergöttert gedacht wurden, zogen sie den ganz idealen Typus vor; für Büsten zur Aufstellung in Privathäusern hielten sie sich mehr an die Natur. Wenn man nur schon in unserer Sammlung den herrlichen Sophokleskopf der Statue mit der kleinen Büste desselben Dichters (Nr. 73), oder den sterbenden Alexander (Nr. 230) mit der bis ins Triviale realistischen Alexanderbüste Nr. 88 vergleicht, so wird einem dieser Unterschied sehr klar werden.

52. Angeblicher Kopf des Pherekydes.

Wir beginnen mit demjenigen Portraitkopf unserer Sammlung, welcher den ältesten Stil zur Schau trägt. Aus der früheren griechischen Zeit vor Phidias

sind Bildnisse von größter Seltenheit, nicht etwa weil ihrer mehr verloren gegangen sind, sondern weil die strengere Sitte die Aufstellung wirklicher Bildnißstatuen noch auf wenige sehr ausgezeichnete Menschen beschränkte. Nur Grabsteine machten davon eine Ausnahme, wie die beiden Stelen Nr. 45 und 210, da war dann aber der Verstorbene nur in Relief abgebildet, auch nur in sehr allgemeiner Weise als Portrait aufgefaßt. Wenn dieser Kopf wirklich alterthümlich ist, so gehört er etwa in die Zeit der Söhne des Pisistratos, also kurz vor die höchste Vollendung der Kunst. Das marmorne Original wurde vom Ritter Azara bei Tivoli gefunden und befindet sich im Museum zu Madrid. Neu sind das linke Ohr, das rechte halb und der rechte Schnurrbart, dann aber das ganze Bruststück mit der Inschrift, welche den Namen Pheresides trägt. Für diese Benennung giebt es keinerlei Beweis, man ist darauf wohl nur durch den ernststen und würdigen Ausdruck des Gesichtes gekommen, das allerdings einen Mann zeigt, welcher denkt. Aber das Denken ist nicht die Hauptsache in dem Kopf, das Profil eignet vielmehr einem thatkräftig handelnden Manne, es giebt eher den Ausdruck eines Kriegers. Die großen stark vortretenden Augen sind von scharfen Rändern umfaßt. Der scharfgezeichnete schmale Schnurrbart scheint Werken ältester Kunst eigen. Merkwürdig ist auch die alterthümliche Behandlung des Haars, das oben auf dem Scheitel gar nicht detaillirt ist, unterwärts aber einfach durch sich durchschneidende diagonale Linien gebildet wird, während der Bart an Wangen und Kinn schon ganz naturwahr sich in Locken auseinanderlegt. Vor der Stirn ist das Haar in einer ganz graden Linie kurz abgeschoren.

Daß der Kopf ächt alterthümlich und wirklich aus jener frühen Zeit sei, ist jedoch nicht unbezweifelt. In späterer griechischer und römischer Zeit sind viele Portraits berühmter Leute geradezu erfunden worden, eine Freiheit, deren auch wieder die Renaissance sich bediente, wenn sie zum Schmuck von Villen, Palästen, öffentlichen Gebäuden ihre römischen Helden ebenso gut zu Dugenden erfand, wie die Steinmeßen des Zürcher Rathhauses die berühmten Vorfahren.

82. Mädchenkopf.

„Dieser jugendliche Frauentopf ist nach Auffassung und Ausführung vielleicht das vorzüglichste Werk in der ganzen Glyptothek*)." König Ludwig kaufte ihn noch als Kronprinz im Jahr 1821 zu Neapel; der Fundort ist nicht bekannt. Das Original ist aus parischem Marmor, aber eigentlich nur das Gesicht ist antik, und selbst dieß nicht vollständig, denn die Nase und die linke Seite des Kinns ist restaurirt. Die ganze Büste, unmittelbar unterm Kinn, und

*) Brunn, Beschreibung der Glyptothek, zu Nr. 89 des Katalogs.

die gesammte Haarpartie von den Ohren aufwärts sind zugearbeitet. Der antike Marmor ist sehr gebräunt, die Zusätze sehen wie Flecken aus, und hier im Gyps macht das Werk (für den Unkundigen) einen angenehmen und mehr einheitlichen Eindruck als das Original. Die Restauration scheint in München gemacht, aber von wem ist unbekannt. Der moderne Bildhauer hat für die Haartour im Nacken das Muster von einem kleinen Köpfchen in gebrannter Erde genommen, welches sich zu München im Antiquarium findet:*) er hat aber den Chignon zu steif und auf der Rückfläche mit allzu glatter Haarslechterkunst gearbeitet. Andere Terracotten in München zeigen zwar auch diese Frisur von Wellen, die von der Stirn nach dem Hinterkopf laufen und dort mit einem Knoten enden; allein der Chignon ist dann tiefer in den Nacken gelegt und weniger geschniegelt. Es findet sich diese Haartracht häufig im vierten Jahrhundert v. Chr.; aber wie alle Damenfrisuren in der Mode einmal wiederkehren, kam sie auch zur Römerzeit wieder auf (vgl. die Matrone aus Herculaneum in unserer Sammlung Nr. 223). Der Kopf ruht sicher auf einem Portrait, und die Lebendigkeit der Natur zeigt sich besonders in der Linie der Augen in ihrer Neigung zu der Linie des Mundes. Fast kein lebendiges Menschengesicht ist streng regelmäßig; eine durch die Augen gezogene Linie ist fast niemals ganz parallel mit der Linie, die man durch die beiden Mundwinkel zieht. In solcher Abweichung von der Symmetrie drückt sich das persönliche Leben, die Individualität aus: allzu regelmäßige Gesichter muten uns selten an, denn sie haben etwas Kaltes. Aber auch in ihren idealen Götterköpfen haben die Griechen diese Unregelmäßigkeit der Natur beibehalten, gewöhnlich so, daß diese beiden durch die Winkel der Augen und des Mundes gezogenen Linien nach der Seite zusammengehen, wohin sich der Kopf neigt. Dieß Mädchenantlitz ist wohl in großen Linien und Curven geführt, also insofern idealisirt, aber es hat dabei die zarteste Modellirung. Die feinen Eintiefungen an den Mundwinkeln und neben den kleinen Nasenflügeln zeigen Charakter; das Mündchen kann schmollen, und ihr künftiger Mann wird nicht ganz leicht damit fertig werden, sie zu beherrschen. Ob man in diesem idealisirten Modell eine Muse oder eine Venus vermuthen, etwa an Alkamenes als Meister denken kann, läßt sich nicht entscheiden. Die Arbeit wäre eines Schülers des Phidias würdig, aber daß diese eigenthümliche Haartour schon im fünften Jahrhundert Mode war, scheint noch nicht bewiesen.

71. Aesop.

Aesop war kein Grieche, sondern nach der ältern Ueberlieferung ein Phrygier, der im sechsten Jahrhundert, zur Zeit der Sieben Weisen, gelebt hat.

*) Antiquarium, Durchgangszimmer, im Tischkasten Nr. 5, letzte Büste nach rechts.

Er soll als Sklave mehreren Herrn gedient haben, bis er durch seine geistreichen Einfälle sich die Freiheit verschaffte. König Krösos von Lydien zeichnete ihn aus und sandte ihn nach Delphi, um das Orakel zu befragen. Dort reizte er die Bürger durch eine böshafte Bemerkung über sie, sie klagten ihn des Tempelraubs an und stürzten ihn von einem Felsen. Das Alterthum schrieb ihm die Erfindung der Fabel, besonders der Thierfabel mit moralischer Erklärung zu, und es wurden viele Handschriften angeblich äsopischer Fabeln gemacht, die aber auch Stücke enthalten, welche älter und jünger als die Zeit des Aesop sind. Die Athenienser ließen ihm durch Sysipp eine Statue errichten, und es zeugt für das hohe Ansehen des Mannes, daß der berühmte Hofbildhauer Alexanders diese Arbeit übernahm. Von dieser Statue des Sysipp könnte das Original unseres Abgusses, in der Villa Albani zu Rom, eine Copie sein; doch hat gleichzeitig mit Sysipp noch ein anderer Künstler eine Statue des Aesop gemacht.

Als ein eigentliches Portrait dürfte man sie nicht auffassen. Vielleicht hat nie ein Aesop gelebt, jedenfalls war er von Sysipp durch zwei Jahrhunderte getrennt. Man hatte nur die Ueberlieferung, daß Aesop ein Krüppel gewesen, und wollte damit am Ende wohl nur ausdrücken, daß die Thierfabel in kleinem Umfang und in der Form unansehnlich dennoch viel klugen Sinn enthalte. So steht denn das gescheite Antlitz dieser Statue im stärksten Contrast zu der verzwerigten Gestalt, die an der linken Schulter (die rechte ist neu) das Fleisch ganz mager über den Knochen zeigt. Das Lebendige des Gesichts wird dadurch gesteigert, daß im Auge die Pupille und die Iris angegeben sind, was auch auf Münzen aus der Zeit des Sysipp fast immer geschieht. Zugleich kann man dem Gesicht ansehen, daß der Körper buckelig ist, es ist etwas Angespanntes darin, als wenn die Sehnen etwas dazu beitrügen, die lahme Gestalt aufrecht zu erhalten. Dieß charakterisirt den Gesichtsausdruck verwachsener Menschen.

109. Alkaios.

Kopf einer Marmorstatue in Villa Borghese zu Rom, mit der des Anakreon (s. d. folgende Nummer) zusammen 1835 im Sabinerlande gefunden. Beide Köpfe haben jetzt hohle Augen, die Sterne waren ohne Zweifel von Glasfluß oder bunten Steinen eingesetzt. Anakreon ist aber sitzend, unsre Statue stehend dargestellt, beide mit Leiern im linken Arm.

Alkaios von Mithlene lebte um 600 v. Chr. als Zeitgenosse und Landsmann der Sappho auf der Insel Lesbos. Es betheiligte sich lebhaft an den Bürgerkriegen zur Vertreibung des Tyrannen Pittakos, der aber dem in Waffen Gefangenen Leben und Freiheit schenkte. Auch seine Oden feierten Schlacht und Freiheit, daneben Wein und Liebe, und ein von ihm erfundenes Versmaß lebt bis zu uns in Klopstock's und Platen's Oden fort. Zu der Zeit, als diese

Statue gemacht wurde, hatten die Alten seine Gedichte noch, die uns leider bis auf wenige Bruchstücke verloren sind. Ob die Statue aber den Alkaios wirklich darstellen soll, ist ungewiß. Man hat auch an Tyrtaios und neuerlich an Pindar gedacht. Ein lyrischer Dichter ist es sicher, dafür spricht die Leier, vielleicht auch das Band im Haar und vor allem der Ausdruck des Gesichtes und die Wendung des Halses, die als natürliche Bewegung beim Saitenspiel auch allen Apollostatuen mit Leiern gegeben wird. Der Schädel ist mäßig groß, die Stirn frei und schön, der Mund eher stark. Der Kopf senkt sich auf die linke Schulter, als lauschte der Poet, gegen das Instrument geneigt, in heiterm Traum auf eine innere Melodie und wollte, sobald er sie gefaßt, frisch in die Saiten greifen.

110. Anakreon.

Kopf einer Marmorstatue in Villa Borghese. Bei diesem weder schönen noch jovialen Antlitz würden wir nicht gern an den heitern und leichtsinnigen Dichter der Liebe und des Weines denken, und doch sind Gründe da, welche die Benennung wenigstens wahrscheinlich machen. Anakreon von Teos, an der jonischen Küste von Kleinasien, war nicht wie Alkaios ein Bekämpfer der Tyrannen, sondern lebte zuerst am Hofe des Polykrates auf Samos, dann seit 521 bei des Pisistratos Sohn Hipparchos in Athen. Als Hipparch vertrieben wurde und dann sein Vaterland Jonien gegen die Perser aufstand, flüchtete er sich nach Abdera in Thrakien, wo er im Alter von 85 Jahren an einer Weinbeere erstickt sein soll. Auf der Akropolis zu Athen sah man eine Statue von ihm, wie er dahinschritt als alter Mann, schwer von Wein und feucht aus den Augen blickend, der das Gewand nachschleppte und im Rausch eine Sandale verloren hatte. Die Statue in Villa Borghese, zu der unser Kopf gehört, ist aber eine ganz andere Composition, die wohl auf ein in der Anakreon Vaterstadt errichtetes Original zurückgeht, da eine ähnliche Darstellung auf Münzen von Teos vorkommt. Der Poet sitzt mit der Leier behaglich in einen Sessel gelehnt, aber mit lebhafter Bewegung des rechten Armes. Die Füße sind über einander geschlagen und mit zierlichen Sandalen bekleidet, ein Mantel von starkem weichem Stoff steigert den Eindruck des genügenden Wohllebens. Alles das stimmt sehr mit dem Charakter des Anakreon, wie er im Leben muß gewesen sein. Andererseits darf man dieser Kopfbildung, diesen Gesichtszügen gegenüber nicht vergessen, daß neben jenen leichten Gedichten Anakreon auch Hymnen an die Götter, so wie elegische und satyrische Gedichte geschrieben hat, was eher Kraft und Schärfe als Sanftheit und Neigung zu heiterm Scherz kundgibt.

Der Kopf ist merkwürdig charakteristisch. Es ist kein jugendlicher Mann, sondern ein Greis, der seine Erfahrungen gemacht hat. Die gerunzelte Stirn

hat in der Mitte eine tiefe Senkung, in den Augenwinkeln spielen bedenkliche Falten, und der Eindruck des Mürriſchen wird noch mürriſcher durch die hohlen Augen und die abgebrochene rechte Naſenſpize. Aber Kraft iſt noch vorhanden, der Bart um den Mund iſt voll, und beſonders der Baſenbart, wie oft bei ſinnlichen Männern, ſehr ſtark. Auch der Nacken vom Ohr abwärts iſt ſtark fleiſchig, wie denn auch die ganze Statue das tüchtige Embonpoint des Lebemanns zeigt. *)

111. Aeschylos.

Marmorbüſte aus dem Muſeum des Capitols. Der Präſident dieſer Sammlung, Marchese Melchiorri, fand ſie 1843 unter dem Ausſchuß und benannte ſie Aeschylos. Der Kopf des Originals hat eine erdgelbe Farbe, die Bruſt iſt angeſekt, auch die Naſenſpize neu, ſo daß der Gyps einen angenehmeren Eindruck macht als der Marmor. Welcker (Alte Denkmäler, I, Seite 483 Note) nennt dieſen Kopf einen der bedeutendſten aus dem Alterthume und erklärt ihn für eine alte griechiſche Arbeit. Nur aus den Formen des Kopfes und den Zügen des Antliques übrigens ſchließt man, daß hier der große tragiſche Dichter abgebildet iſt, der auch als Freiheitskämpfer bei Marathon, Salamis und Plataä glänzte und bei Salamis eine Hand verloren hatte. In ſechs ſeiner erhaltenen Tragödien blickt er als ſtarker Mann dem Schickſal feſt und trozig in's Auge; in der ſiebenten hat er die glorreiche Salamiſſchlacht und den Schrecken Aſiens über die vernichtende Niederlage gefeiert. Den Anhalt, dieſe Büſte auf ihn zu taufen, giebt zunächſt der kahle Schädel, weil einen ſolchen der Dichter im Alter gehabt hat. Dieſe Glaze, ſo ſagt man, hielt ein Adler bei Gela in Sicilien für einen Felsen und ließ eine Schildkröte auf ihn fallen, welche den Greis tödtete. Aber auch die in Höhe und Breite gewaltige Stirn, die ſtarke energiſche Naſe, der kleine feſte Mund, die im Augenwinkel ſich ſenkenden und ſtreng zuſammengezogenen Brauen zeigen den erhabenen Dichter, der auch im herrlichſten Sinne ein Mann geweſen iſt. Der kahle Schädel mit der ſcharfen Naſe und der finſtern Knochenwölbung des Auges hat etwas vom Kopf des Königsadlers. Der Bart iſt kunſtlos und fällt wenig gelockt in breiten Strähnen herab. Die an den Außenseiten ſtark ſich vorwölbenden Augenknochen

*) Der Baſenbart iſt auf beiden Seiten ungleich. Der Kopf ſitzt nämlich falſch auf, er war ſtark nach links (vom Beſchauer) geneigt, da mußte der rechte Baſenbart in der Sculptur voller gebildet werden. Er iſt übrigens an der rechten Wange wie vorgeshoben, wie es bei Spielern eines Instruments natürlich, die häufig die Baſe feſt gegen Bruſt oder Schulter drücken. (Anmerkung von Prof. Benndorf.) Die Statue in ihrer Ganzheit iſt abgebildet und von Brunn beſprochen in der Feſtſchrift zu Welcker's fünfzigjährigen Lehrerjubiläum, in den *Annali dell' Instituto*, 1859, S. 155.

und das tiefe scharfe Auge beweisen, daß er doch kein Feldherr, sondern ein Schauender war, der jedoch die mächtigste Thatkraft besaß, wenn die Pflicht ihn zum Handeln rief. Ganz der Mann also, der in seiner selbstverfaßten Grabinschrift der vierzig Siegeskränze seines Dichterlebens nicht erwähnen mochte, sondern in edelstem Stolz nur das in Erinnerung erhalten wollte, daß er für Freiheit und Vaterland gekämpft:

Von meinem Muthē zeuge, marathonischer Walb,
Und schwarzgelockter Meder, der du ihn erfuhrst.

1. Statue des Sophokles. 73. Doppelbüste des Sophokles und des Euripides.

Die herrliche, etwas über lebensgroße Statue, gleich rechts am Eingang unserer Sammlung, wurde in den dreißiger Jahren in Terracina, dem alten Anxur, gefunden und 1839 von der dortigen Grafenfamilie Antonelli dem Papst Gregor XVI. geschenkt, der sie in das von ihm neu gegründete Museum des Laterans versetzte. Sie ist im Ganzen wohl erhalten, der Kopf ist mehrfach verletzt (u. A. ist die Nase neu), war aber nie vom Rumpfe abgebrochen. Die rechte Hand und beide Füße sind von dem Bildhauer Tenerani vorzüglich ergänzt, dieser hat auch die runde Büchse mit den Schriftrollen hinzugesetzt, die sich ebenso bei der sehr ähnlichen Statue des Aeschines (Nr. 112) findet und wahrscheinlich auch hier ursprünglich vorhanden war. Stehende Bildsäulen von Dichtern und Rednern haben sie oft neben sich stehen, sitzende Figuren dieser Klasse haben dafür ein Buch oder eine Schriftrolle auf die Knie gelegt. Unter den Schriftrollen dieser Büchse haben wir uns Tragödien des Sophokles zu denken.

Daß die Statue diesen Dichter wirklich darstellt, steht zumal nach einer kleinen Büste im Vatican fest, welche den Namen eingemeißelt hat. Dem Sophokles wurde gleich nach seinem Tode von seinem Sohn Sophon eine Statue errichtet, eine zweite in Erz aber von dem Redner Lykurgos in dem großen Theater zu Athen gesetzt, welches Lykurgos neu und prächtig erbaute. Dieß geschah zwischen 340 und 330 v. Chr., und mit dem edlen und freien Styl der atheniensischen Schule in dieser Periode stimmt der Charakter unserer Bildsäule, die man also wohl als eine kaum viel spätere Wiederholung jener ehernen Theaterstatue in Marmor ansehen darf. Sonst giebt sie völlig den Eindruck eines Originals und scheint durchaus für das Material des Marmors gedacht. Sophokles hatte im Kampf mit Aeschylos, Euripides und vielen Andern zwanzigmal den ersten Preis, oftmals den zweiten und niemals den dritten Preis gewonnen, und das Alterthum sah in ihm den König der Tragödie.*)

*) Welcker, alte Denkmäler, I, S. 470 ff.

Inmitten des gewaltigen Pathos des Aeschylos und der Leidenschaftlichkeit des Euripides, die aber schon ins Realistische und Bürgerliche absank, gründete Sophokles (496—406) den edelsten klassischen Stil der Tragödie, in welchem die Genialität unter der ruhigen Schönheit der Form fast sich versteckt. Er hatte auch seinen Körper durch gymnastische Übung durchgebildet, als Jüngling von 16 Jahren wurde er seiner Schönheit wegen ausgewählt, auf Salamis dem Chor bei der Siegesfeier vorzutanzten, und seine Grabchrift sagte, es berge diese Gruft die würdevollste Gestalt. Unsere Statue drückt diese Eigenschaften sowohl durch Haltung als Gesichtszüge aus. Den Mantel, seine einzige Kleidung, hat er in schönen großen Falten würdevoll umgeschlagen und über die linke Schulter geworfen. Haar und Bart sind sorglich gepflegt. Die Stellung zeugt von dem ruhigsten Selbstbewußtsein, der rechte Arm ruhet in dem Bausch des Mantels, die linke Hand, von dem Gewand ganz bedeckt, ist stolz hinter die Hüfte aufgestemmt. Der unvergleichlich schöne Kopf zeigt einen Ernst, durch welchen aber die volle Freude des Genius leuchtet, dem alle seine Schöpfungen gelingen. Ueber den stark gewölbten Augenknochen, wie Leute von scharfer Beobachtung sie haben, liegen ein paar leichte Falten des Gedankens. Der Mund ist zwar geschlossen, aber nicht zusammengepreßt, als könnte er jeden Augenblick zu reden anfangen. So steht er vor uns, der Kopf voll hohen Verstandes, die ganze Gestalt ein ächtes Dichterbild, eine fest in sich geschlossene Persönlichkeit: man sieht es ihm an, daß er ein Portrait ist, aber er ist auf der idealsten Höhe des Ausdrucks aufgefaßt, deren der Mann fähig war, und jede vom Leben genommene Photographie müßte daneben wie eine Carrikatur erscheinen.*)

Etwas abweichend, bei entschiedner Ähnlichkeit der Züge, ist der Kopf desselben Dichters in einer kleinen Doppelbüste aufgefaßt, welche 1845 in Rom gefunden und von Welcker dem akademischen Kunstmuseum zu Bonn geschenkt worden ist (Nr. 73). Doppelbüsten machte man im griechischen Alterthum besonders von Männern, die durch gleiche Bestrebungen zusammengehörten oder

*) „Wenn eins der hauptsächlichsten Kennzeichen wahrhaft monumentaler Plastik darin liegt, daß die wesentliche Wirkung ihrer Werke auf jede Entfernung empfunden wird, in welcher sie überhaupt mit einiger Deutlichkeit wahrzunehmen sind, und daß das, was erst bei größerer Annäherung hervortritt, nichts giebt als eine immer reichere und immer feinere Bestätigung des großen Gesamteindrucks, so ist schon unter diesem Gesichtspunkt die Statue des Sophokles ein Meisterwerk ersten Ranges.“ Die Aufstellung in unserm Saal giebt die Möglichkeit, dieses Eindrucks sowohl aus der Ferne als in der Nähe sich bewußt zu werden: nur sollte das Piedestal hier wie bei der gegenüberstehenden Korbträgerin vom Erechtheion bedeutend höher sein. (Zene Worte sind der schönen künstlerischen Würdigung der Statue in Bendorf und Schöne's Lateranensischem Museum zu Nr. 237 entnommen, auf welche wir unsre Leser gern verweisen möchten.)

doch eine Art Parallele zu einander bildeten, so daß z. B. ein lateinischer Dichter oder sonst eine römische Berühmtheit neben dem entsprechenden Griechen dargestellt wurde. Hier ist mit Sophokles sein etwas jüngerer Nebenbuhler Euripides verbunden, wie in der Doppelbüste daneben (Nr. 72) die beiden Komödiendichter Aristophanes und der jüngere Menander. Sophokles zeigt auch hier zwar noch seine schönen griechischen Züge, aber der Kopf ist mehr portraitartig als bei der großen Statue. Euripides (480—406 v. Chr.) ist dagegen ein weit modernerer Mensch. Er war ein großes Talent, das seine Laufbahn als Theaterdichter schon mit achtzehn Jahren erfolgreich begann, allein er drückte den hohen Stil seiner beiden Vorgänger schon zu kleinlichen Motiven herab und hatte seine Stärke mehr in der Rührung als in der Größe. Er schildert Menschen, deren Gemüther durch Leidenschaft krank und bis zum Wahnsinn verirrt sind. Gleich seinem Lehrer Anaxagoras war Euripides im Leben ein ernster, zur Fröhlichkeit wenig geneigter Mann. Dieß malt sich auch in unserer Portraitbüste; gegenüber dem geschlossenen Wesen des Sophokles hat dieser Kopf etwas Verzehrtes und trüb Leidenschaftliches in dem langen Haar, den tiefliegenden Augen und den mageren Wangen, die unter den stark vortretenden Backenknochen nach unten abfallen. Es ist ein Zug von moderner Genialität darin.

172. Doppelbüste des Aristophanes und des Menander.

Auch diese Doppelbüste von Marmor, gleich der vorhergehenden unter Lebensgröße, erwarb Welcker in Rom und schenkte sie dem akademischen Museum in Bonn. Sie wurde 1852 in Tusculum, bei dem modernen Frascati, gefunden. Die Namensaufschriften unten sind auch hier modern, aber der eine der beiden Köpfe, nämlich der bartlose, ist mit Sicherheit nach der bekannten Statue Menanders im Vatican zu bestimmen, die sogar aus dem großen Theater in Athen herzustammen scheint. *) Menandros lebte zu Athen unter Alexander und dessen Nachfolgern (ungefähr von 342—290 v. Chr.), zu einer Zeit, als die Politik nicht mehr großartig genug war um die Parodie wie zur Zeit der ältern athensischen Komödie herauszufordern, und als außerdem politische Anspielungen für den Theaterdichter selbst zu gefährlich wurden. Menander bildete daher mit seinen Zeitgenossen die Gattung des eigentlichen Lustspiels aus, wo statt des Staates das bürgerlich-häusliche Leben den Stoff hergab: eine Gattung, die mit unserm modernen Lustspiel näher zusammentrifft. Seine mehr als 100 Stücke sind uns alle verloren, außer daß wir bei Terenz freie römische Nach-

*) Die Statue paßt zu einer im Dionysostheater zu Athen erst neuerlich aufgefundenen Basis, welche den Menandros nennt und sagt, Kephisobotos (des Praxiteles Sohn) und Timarchos haben die Statue verfertigt. W. Vischer, Neues Schweiz. Museum, 1863, S. 75.

bildungen von vier derselben besizen; aber das Alterthum war von seiner Feinheit und Natürlichkeit entzückt. Mit diesem Charakter stimmt auch das feine geistreiche und weltmännische Gesicht vor uns. Selbst das Zeitalter Menanders wird durch die Abwesenheit des Bartes insofern bezeichnet, als es erst in der makedonischen Zeit Mode wurde sich zu scheren: eine Neuerung, die Alexander beim Militär eingeführt hatte. Wenn wir daher bei dieser Halbbüste sicher sein können, daß sie Menander vorstellt, so steht nicht so fest daß der andre bärtige Kopf der berühmte Aristophanes ist. Aus dem Ernst der Züge läßt sich freilich nicht schließen, daß wir hier keinen Lustspieldichter vor uns haben, denn ein Lustspieldichter wird es dennoch sein, weil man bei Doppelbüsten wirklicher Personen stets Gleichartigkeit der Geistesthätigkeiten festzuhalten pflegte, und der Bart spräche wohl für einen Theaterdichter, der fast hundert Jahr vor Menander lebte. Auch paßt grade der Ernst für Aristophanes, da dieser bei aller Komik sehr entschieden und muthvoll seine ganz bestimmten politischen Zwecke verfolgte. Endlich befindet sich in Florenz eine in der Villa des Hadrian bei Tivoli gefundene Pfeilerbüste, die seit mehreren Jahrhunderten Aristophanes genannt wurde, obgleich die Inschrift vielleicht nicht ächt ist, und die besonders in der eigenthümlichen Länge des Angesichts mit unserer Büste stimmt. *) Zwar spottet Aristophanes über sich selbst, daß er ein Kahlkopf sei, aber er erklärt den Spott dadurch, daß er sagt, er sei „ein Mann der eine Stirn habe“, und diese hohe Stirn, wo oben die Haare auszugehen anfangen, scheint auch hier angedeutet. Um die angehende Kahlheit zu verbergen, ist nämlich eine breite Haarlocke vom Hinterkopf so herübergelegt, daß sie mitten auf die Stirn zu stehen kommt. Die Schnur oder der Reif im Haar bedeutet, wenn auch nicht eine Siegerbinde, doch vielleicht eine Auszeichnung, um ihn als Meister der Komödie damit hinzustellen, wie Sophokles als König der Tragödie ebenfalls diesen Schmuck trägt. Und vielleicht hat der Bildhauer ihn nicht mit stärkerer Glaze abbilden wollen, weil er sonst dieses Symbol nicht hätte anbringen können.

226. Sokrates.

Büste im Museum des Capitols. Sokrates war nach dem Zeugniß des Alterthums kein schöner Mann, er stammte nicht aus aristokratischem Blut, und sein Kopf glich dem eines Silens. Dieß Portrait giebt uns die Züge in entsprechender Treue. Es ist ein Mann, dem seine äußere Erscheinung wenig Sorge macht, weil er nur für den Werth des innern Lebens sich interessirt. Der Bart

*) Die Florentiner Büste ist mehrfach abgebildet, unter andern bei Sandrart, Deutsche Akademie, Theil IV, T. T. Ueber unsre Büste vergleiche man die Nachweisungen bei Welcker, alte Denkmäler, V, S. 40 ff.

ist wenig gepflegt und hängt in derben Strähnen sorglos herab. Es ist eine männliche, auch thatkräftige Natur: man erinnere sich, daß Sokrates dreimal im Felde mit Auszeichnung seine Pflicht that. Dann ist in dem offenen breiten Vorderkopf eine entschiedene Gutmüthigkeit, eine demokratische Ungenirtheit; man sieht den Mann, der mit seinem Wirken die Massen ergriff und fern davon, eine abgeschlossene Schule zu gründen, alle Menschen, die ihm in den Wurf kamen, zum selbstständigen Denken anregte, wie er denn an jedem Ort, auf Markt und Gasse, in Werkstätten der Künstler und Handwerker, wie beim fröhlichen Gelage Allen dazu verhalf, die Gedanken, die schon von selbst in Jedem lagen, zu klarem und wirksamem Bewußtsein zu entwickeln. Man begreift vor unserer Büste sehr wohl, wie es kam, daß die jüngern Freunde des Sokrates ihn so herzlich liebten. Wäre man in einer fremden Stadt verirrt, so würde man aus einem Duzend vorübergehender Menschen unwillkürlich gewiß diesen Mann sich auswählen, um ihn nach dem Wege zu fragen. Selbst von der Sorglosigkeit ist hier eine Spur, womit er über seinen höhern Zwecken sein Hauswesen gehen ließ und die Vorwürfe seiner Xanthippe ertrug, welche dafür ihrerseits ihm das Zeugniß gegeben hat, daß sie ihn unter allen, auch den erschütterndsten Ereignissen, stets gleichmüthig und mit unveränderter Miene gesehen habe. Ueber diesen Charakterzügen des gemüthlichen Weisen, die unsere Büste so schlagend wiedergiebt, treten dann seine großen geistigen Eigenschaften, die scharfe Dialektik, die feine Ironie und sein erhabener Begriff des Menschlichen allerdings zurück. Ein Portrait bleibt doch immer einseitig, je nachdem der Künstler seine Auffassung wählt, und gerade das Wesen des Sokrates, aus dessen Unterricht nachher die aller verschiedensten Schulen der griechischen Philosophie hervorgehen konnten, war ein so mannigfaches, daß eben kein Künstler je hoffen durfte, den ganzen Menschen in einem Bildniß wiederzugeben.

227. Platon.

Diese in Herculaneum 1753 gefundene Erzbüste des Museums von Neapel wird hier mit dem Namen bezeichnet, den sie gewöhnlich führt, allein die neuere Ansicht hat gewiß Recht, welche sie für einen bärtigen Dionysos (Bacchus) erklärt. Mit den sonstigen Köpfen des Platon hat sie ohnehin keine Aehnlichkeit.

Es ist ein Kopf von außerordentlicher Ausführung, wie sie nur in Bronze möglich ist. Die künstlichen Lockenschnecken sind besonders gegossen und nachher angelöthet. Unter die breite Binde, welche den Bacchus und seine Priester bezeichnet, ist das lange, nur am Auslauf lockige Haar in Wülsten zurückgebunden. Der Bart ist unendlich fein mit dem Kamm gesträht, auch in dem reichen Haupthaar sieht man alle einzelnen Kammstriche. Der starke Nacken ist

der ältern Auffassung des Dionysos zugehörig, während man seit der Zeit des Skopas und Praxiteles ihn häufiger als bartlos weichen Jüngling mit fast weiblichen Formen darstellte. Am auffallendsten ist der Zug der Schwermuth in dem gesenkten Antlitz, der doch in unserm Kopf wohl zu edel ist, um ihn etwa vom Uebergenuß des Weines abzuleiten. Man möchte diesen Kopf nach dem Stil in's vierte Jahrhundert setzen, doch ist der sogenannte indische Bacchus auch noch viel später als kraftvoll bärtiger Mann abgebildet worden. Bei den Griechen gingen wie bei uns idealisirende und realistische Richtungen neben einander; die erstere behielt lange mit Bewußtsein die Ausprägung der Göttertypen bei, wie sie durch Cultusbilder geheiligt war.

112. Aeschines.

Aeschines, zu Athen 389 geboren, arbeitete sich aus niederem Stande zu großem politischem Einfluß empor. Als Lohnschreiber und Gehülfe bei verschiedenen Unterbehörden, später als tragischer Schauspieler erwarb er sich Geschäfts- und Menschenkenntniß und bildete sich zu einem gewandten und gefälligen Sprecher aus. Erst den Einfluß des Philipp von Makedonien auf die Angelegenheiten Griechenlands bekämpfend, übernahm er mit Demosthenes eine Gesandtschaft an diesen und ließ sich von dem schlauen König, wie Demosthenes behauptet, durch Geld gewinnen. Seitdem wirkte er als Haupt der makedonischen Partei gegen den letztern und lähmte dessen Anstrengungen für Erhaltung der republikanischen Verfassung von Griechenland. Als die letzte Freiheitsschlacht bei Chäroneia (338 v. Chr.) verloren war, suchte er, jetzt in Antipaters Sold, der während Alexanders Perserzug das makedonische Reich verwaltete, den Demosthenes zu stürzen. Gegen den Ktesiphon, der auf einen goldenen Kranz zur Ehrenbelohnung des Demosthenes antrug, brachte er eine Staatsanklage, aber Demosthenes, der die Vertheidigung des Antragstellers übernahm, schlug ihn in der berühmten „Rede für den Kranz“, und er mußte auswandern. Er begab sich nach Asien, errichtete nach Alexanders Tode 323 eine Rednerschule zu Rhodos und starb 314 auf der Insel Samos. Seine drei wichtigsten Staatsreden sind noch vorhanden und zeichnen sich durch Eleganz und lichtvolle Darstellung so aus, daß man sie im Alterthum die drei Grazien nannte.

Unser Kopf ist von einer in Herculaneum gefundenen Marmorstatue in Neapel. Man sah in dieser Figur sonst den gerechten Aristides, ein Beweis, daß nicht alle Gelehrte die Kunst verstehen, die Züge des menschlichen Antlitzes zu lesen. Vescovali in Rom erkannte sie 1834 durch Vergleich mit einer Büste im Vatican, wo der Name beigelegt ist, als Aeschines. Die Statue gleicht der des Sophokles (Nr. 1), und auf dem Baseler Museum sieht man beide im Gypsabguß zur Vergleichung neben einander, doch ist am Aeschines die Arbeit

ungleich geringer, der Faltenwurf kleinlicher, die Haltung unfrei. Man fertigte solche Gewandstatuen wie der Aeschines dugendweis und machte sie dann durch aufgesetzte Portraitköpfe zu Bildnißstatuen. Der Kopf ist hier besser als die Figur, und dazu auch von anderem Marmor. Auch dieser Aeschines hat eine Büchse mit Rollen neben sich stehen, wonach Tenerani die bei dem Sophokles ergänzt hat.

Der Kopf ist von großer individueller Feinheit. Bei seinem Gegner Demosthenes, von dem unsere Sammlung leider noch kein Bildniß besitzt, sieht man an allen seinen Statuen und Büstentöpfen den höchsten mühevollen Ernst und die stärkste sittliche Anspannung. Ganz ein anderer Mensch ist dieser Aeschines. Ein kleiner, kurzgestugter und kraftloser Bart umgiebt Lippen, Wangen und Kinn. Die dicke Nase mit dem starken Unterwulst ist gründlich gemein und häßlich, besonders von der Seite gesehen. Er hat eine mühsame Stirn, der aber der rechte Ernst des Gedankens fehlt. Es ist ein Aeußerliches, Gemachtes in dem ganzen Gesicht: so versteckt sich z. B. der angehende Kahlkopf, indem ein paar lange Stränge vom Hinterkopf auf die Stirn künstlich herüber gekämmt sind. Das Portrait ist ganz wie der Mensch war. Es trägt einen Typus, der von vielen deutschen Juristen und Advokaten her wohlbekannt ist: der politische Schuft, der die Miene des Biedermanns aufsetzt und dann selbstvergnüglich glaubt, die Menschen halten ihn für keinen Schuft.

88. Büste des Alexander. 230. Der sterbende Alexander.

Wenn zwei antike Bildnisse einer berühmten Persönlichkeit unter sich unähnlich sind, so sind es die beiden Köpfe des großen Alexander von Makedonien in unserer Sammlung, und doch stellen beide unzweifelhaft den Alexander vor. Die Marmorbüste Nr. 88 wurde durch den Ritter Azara, der auch den angeblichen Pherkydes im Museum zu Madrid (Nr. 52) fand, 1777 bei Tivoli ausgegraben und an Napoleon I. geschenkt. Sie ist jetzt im Louvre. Die Inschrift nennt Alexander, Philipps Sohn. Neu sind Schulter, Nase und ein Stück der Lippen, und die Oberfläche ist verwittert, doch so gleichmäßig, daß der allgemeine Umriss erkennbar bleibt. Hier haben wir einen Alexander, der von gewöhnlichen Zügen, ja fast trivial, aber darum eher ein wirkliches Portrait scheint. So ähnelt auch auf dem berühmten Mosaik der Alexanderschlacht in Neapel der Kopf Alexanders keineswegs der herkömmlichen genialen Bildung desselben. Der sogenannte sterbende Alexander aber, ein Marmorkopf zu Florenz, stellt den jugendlichen Helden in ganz idealer Schönheit dar. Und doch sind beide als Portraits des Alexander gemeint; das beweist sich aus dem Umstand, daß Alexander eine Verdrehung des Halses hatte, die ihn zwang, den Kopf stets nach der einen Schulter zu senken. Dieser Naturfehler wurde Mode, man

machte ihm diese Senkung des Kopfes nach. *) Die Verwachsung der Halsmuskeln hat auch auf das Gesicht gewirkt, dessen beide Seiten nicht gleich breit sind. Bei der Büste ist die Entfernung vom Ansatz des Nasenflügels bis zum Ohr auf ihrer rechten Seite 4 Linien, bei dem größern Kopf des sterbenden Alexander sogar einen Zoll kürzer als auf der linken. Auch zeigt sich bei dem letztern der verwachsene Hals sehr deutlich darin, daß trotz der starken Kopfwendung nach rechts der Adamsapfel in der Mitte stehen bleibt. Beide Darstellungen haben auch das vor der Stirn löwenmähmig aufgesträubte Haar, das Alexander wirklich besaß, obwohl die Schmeichelei der Künstler es wohl noch stärker hervorhob, um ihn seinem angenommenen Vater Zeus ähnlicher zu machen. Endlich fällt bei beiden der kleine Hinterkopf auf.

Alexander saß zu seinen in Bildhauerarbeit auszuführenden Portraits nur dem Lysipp, und dieser bildete aus dem Kopf des jugendlichen Helden ein Ideal, ohne gleichwohl jenen Naturfehler ganz zu verwischen. Dies Ideal scheint uns in den herrlichen Profilköpfen Alexanders erhalten zu sein, welche dessen Nachfolger, die in sein Reich sich theilten, auf ihre Münzen setzten, z. B. auf den prachtvollen Silbermünzen des Lysimachos, wo Alexander als Sohn des Zeus Ammon in dem reichen Lockenhaar Widderhörner trägt. Die Züge auf dieser Münze sind dem Profil des sterbenden Alexander auffallend ähnlich; auch das schlangenartig gewundene Haar des letztern spricht für Lysipp, und Lysipp hat den Alexander überlebt. Es wäre nicht undenkbar, daß dieser Künstler, der den Heldenkönig so oft auf mehreren Stufen seines Alters nachbildete, ihn zum letzten Male im Schmerz über seinen frühen Tod im halbvollendeten Werke dargestellt hätte. Und gewiß ist dieser Kopf mit dem seelenvollen Ausdruck und den herrlichen Zügen eines größten Künstlers würdig; in den großen, wie rastlos fiebernden Augen, in den winklig aufgezogenen Brauen und dem geöffneten Munde, aus dem ein schwerer Seufzer zu steigen scheint, malt sich der edle Schmerz einer großen Seele, nicht ein feiges körperliches Weh, das ein Alexander nie gekannt hätte. Dagegen haben gewiß auch andere Bildhauer es sich nicht nehmen lassen, eine solche Berühmtheit ohne Schmeichelei abzubilden, und auf ein solches Werk möchte die geistlose und flüchtig gearbeitete Büste zurückzuführen sein.

89. Diana von Gabii.

Unter diesem Namen ist die lebensgroße Marmorstatue eines Mädchens von etwa 16 Jahren bekannt, welche jetzt an der einen Schmalwand gegenüber

*) Merkwürdig übrigens, daß Plutarch im Leben des Alexander sagt, er habe den Kopf auf die linke Schulter geneigt, während die Portraits ihn auf die rechte neigen. Hier wird man den ältern Portraits lieber glauben als dem Biographen, der 450 Jahr nach Alexander lebte.

dem Eingang des länglichen Saales im Louvre steht, wo meist kleinere italienische Gemälde vereinigt sind. Sie und die Artemis mit dem Hirsch (Nr. 87) sind die einzigen Statuen, welche man dort zwischen den farbigen Bildern aufzustellen gewagt hat, und ihre hohe Lebendigkeit läßt sie unter dem bunten Gewirr nichts verlieren. Die Statue wurde 1792 bei Gabii in der römischen Campagna gefunden und kam aus der Villa Borghese in den Louvre. Sie ist in den Haupttheilen vortrefflich erhalten, in Nebensachen sehr schön ergänzt, und wird mit Recht unter die Perlen des Louvre gezählt. Neu sind die Nase, ein Stück des linken Ohrs, die rechte Hand mit dem Knopf, der linke Ellbogen und die linke Hand mit dem Gipfel des Mantels, der linke Fuß bis zur Mitte der Wade und der Vordertheil des rechten Fußes.

Die Statue ist wohl ein Original und muß im Alterthum berühmt gewesen sein, denn es giebt mehrere Wiederholungen. Eine von diesen, die vor der Auffindung der unseren längst bekannt war, hat schon vor 200 Jahren Sandrart unter dem wunderlichen Namen einer „Nymphe“ abgebildet, „welche ihre Kleider zusammenfasset, und sich anstellt, als ob sie tanzen wolte.“ *)

In Frankreich, und so in Herrn Fröhner's neuem Katalog der Antiken im Louvre, gilt die Statue noch heut für eine Artemis (Diana). Man beruft sich darauf, daß Praxiteles eine Artemis gemacht habe, deren Lippen besonders schön und küßlich waren: das träfe schon auf den lieblichen, anmuthsvoll geöffneten Mund dieser Statue. Aber die große Schlankheit, ja Gestrecktheit der Figur und die hohe Lebendigkeit der Attitude weisen das Werk eher in die Syssippische Zeit und Schule. Für eine Artemis fehlt jede charakteristische Beigabe, und die Statue scheint einfach die Darstellung eines schönen griechischen Mädchens in einer reizenden Stellung zu sein. Sie beendet eben ihre Toilette. Das Haar ist elegant geflochten, die Sandalen sind fest und ordentlich angeschnürt, das lange Untergewand mit einem nicht sichtbaren Gürtel unter den Brüsten aufgeschürzt, so daß es einen Garibaldi-Ueberwurf bildet, und dieser Ueberwurf ist dann nochmals mit einem feinen Bande um die Taille gegürtet. Jetzt zu Gang, Lauf oder Tanz fertig legt sie mit sanfter Wendung des Köpfchens die Mantelzipfel auf der rechten Schulter zusammen, um sie mittelst einer Hefnadel, die unter dem großen Knopf sitzt, zu befestigen. Durch dieß Motiv kommen beide Seiten der Figur in die schönste Gegenbewegung. Alles ist Natur an dieser Statue und reinste Mädchenart, ohne Affectation und Eitelkeit. Wenig Werke des Alterthums berühren auch den modernen Menschen so vertraulich und anmuthig wie dieß unvergleichliche Bild der jungfräulichen Unschuld, die sich doch mit der holdesten Lust paart gefallen zu wollen.

*) Deutsche Akademie, Band IV, Tafel dd.

154. Frauenbüste.

Ein über lebensgroßer Kopf von parischem Marmor, angeblich zu Cumä in Campanien gefunden und 1823 in Neapel um 200 Scudi für die Glyptothek in München erworben. Er ist stark restaurirt, denn der Schädel vom Ansatz des Haars auf der Stirn an, die Nase, ein Theil des linken Ohrs und der Lippen, endlich die Brust sind neu. Auch ist die ganze linke Seite des Gesichtes durch das Liegen in der Erde häßlich grüngelb geworden, und da die neuen Theile sehr weiß sind und unangenehm abstechen, ist der Gyps gefälliger als das Original. Im Katalog der Glyptothek gilt diese Büste für eine Aphrodite, besonders wegen der weichen schwimmenden Augen, aber der sehr volle Hals, die starke Nase und der große Zwischenraum zwischen den Augen eignen dieser Göttin kaum. Die weichen Züge des sinnlichen Gesichtes und ein Mangel an idealem Ausdruck lassen eher das Portrait einer griechischen Frau von üppigen Formen vermuthen, wie man sie heut noch in Italien findet. Der stark sentimentale Zug, bei leichter Ausführung, weist das Werk, so entschieden griechisch es auch ist, in die Zeit nach Alexander. Die Vergleichung mit der Mädchenbüste Nr. 82, aus der Zeit kurz nach Phidias, zeigt dieß wohl aufs Schlagendste.

5. Redner als Hermes.

(Sogenannter Germanicus des Louvre.)

Wieder eine der vortrefflich erhaltenen, ja fast unverletzten Statuen des Louvre, von parischem Marmor, in Lebensgröße. Sie war im Besiz Papst Sixtus V. und wurde von Ludwig XIV. aus der Villa Negroni angekauft. Ergänzt sind einzig der Daumen und der Zeigefinger der linken Hand. An der rechten Hand hat der antike Bildhauer ein Marmorstäbchen stehen lassen, um das Abbrechen der beiden vordersten Finger zu verhüten.

Nach den Zügen und dem Schnitt des Haars ist der Kopf der eines Römers, nicht eines Griechen. Damit stimmt auch die Inschrift unten auf der Schildkröte, wonach Kleomenes, des Kleomenes Sohn von Athen, die Statue gemacht hat, denn die Züge der Buchstaben sollen die der ersten Kaiserzeit sein. Daher und nach dem rednerischen Gestus nennt man die Statue gewöhnlich Germanicus und hält sie für ein Portrait des edeln und berühmten Feldherrn, den der Neid des Tiberius durch Gift wegraffte, denn Germanicus war namentlich auch als feuriger und wirksamer Redner bekannt. Allein abgesehen davon, daß der Kopf andern Bildnissen des Germanicus nicht gleicht, starb Germanicus schon mit 34 Jahren, und dieser Mann ist älter als 34 Jahr.

Die Römer ließen sich oft unter dem Bild von Göttern darstellen, so daß der Portraittopf auf den Rumpf einer Idealbildung gesetzt wurde. Die häßliche

Menschenvergötterung der Kaiserzeit stellt die Kaiser als thronenden Zeus, die Kaiserinnen als Venus dar, und man sieht im Museum zu Neapel einzelne sogar alte und häßliche Frauenköpfe, die auf einen jugendlichen und idealisirten Venuskörper aufgesetzt sind. In diesem Fall gab die römische Sitte, die sonst bekleidete Statuen forderte, der griechischen so viel nach, daß sie selbst völlige Nacktheit erlaubte. So ist unsre Statue das Portrait eines römischen Redners, den wir einstweilen noch nicht bestimmen können, unter der Gestalt des Hermes, welcher als Gott der Wohlredenheit galt. Wenn der Kopf fehlte, würde man bestimmt einen Hermes hier finden, denn auch die Schildkröte, auf welche das Gewand als Stütze der Figur herabfällt, ist diesem Gott heilig, weil er aus deren Schale die erste Leier bildete. In der linken Hand wird der Caduceus, der geflügelte Mercurstab, wahrscheinlich aus Bronze, geruht haben, so daß er an den Oberarm anstoßend das Gewand festhielt, das jetzt, wo man es ohne Halt sieht, heruntergleiten müßte. Wirklich giebt es mehrere Wiederholungen dieses redenden Hermes, die auf ein älteres, vermuthlich berühmtes Original zurückgehen; eine schöne in Villa Ludovisi hat auch den Kopf des Gottes statt des Portraitkopfes unserer Statue.

Die Ausführung ist von großer Schönheit, und die Figur wird in allen Zeichenschulen eifrig studirt. Der Kopf zeigt, bei eigentlich nicht schönen Zügen, eine kräftige Sammlung der Gedanken, während die erhobene rechte Hand mit den beredten Fingern den Zuhörern eine Beweisführung vorlegt. Das anatomische Detail zeigt das gewissenhafteste Studium des männlichen Körpers, das aber die Freiheit des Meißels nur unterstützt und niemals gefangen nimmt. In der Anatomie ist die Statue, obwohl spät entstanden, eines der vollkommensten Werke der griechischen Kunst.

VII. Die archaisirenden Bildwerke.

Aeschylos, von seinen Brüdern aufgemuntert einen neuen Festgesang, einen Páan, zu dichten, antwortete: der alte sei der beste, dem seinigen mit diesem verglichen würde es grade so ergehen wie den neuen Statuen mit den alten; denn diese halte man trotz ihrer Einfachheit für göttlich, die neuen sorgfältig ausgeführten würden zwar bewundert, machten aber weniger den Eindruck von einer Gottheit. Aeschylos sprach diesen Satz grade zu der Zeit aus, als der große Phidias den alten Göttertypen seine erhabenen Ideale entgegenstellte, in denen wir heut die größte That der griechischen Kunst erkennen. Wenn also sogar damals den alterthümlichen Statuen eine größere Heiligkeit zuerkannt wurde, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn auch später man in Griechenland

jene ältesten Cultusbilder nachahmte und an ihren steifen Stil sich angeschlossen. Auf dem Boden des katholischen und russischen Christenthums wiederholt sich dieselbe Erfahrung. Keine Madonna Raffaels hat je Heilungen verrichtet; alle wunderthätigen Bilder sind häßlich und alterthümlich, und so oft einer uraltheiligen Madonna eine neue Kirche oder Kapelle errichtet wird, stellt man als ihre Altarstatue eine genaue Copie des alten geschwärzten Originals in seiner steifen Faltentracht auf.

Es hatte also einen religiösen Grund, wenn man im alten Griechenland für eigentliche Idole oder Cultusbilder den frühesten Stil der Zeit vor Phidias aufrecht erhielt, und solche spätere bewußte Nachbildungen bezeichnet man als Werke des hieratischen, d. h. des von den Priestern gepflegten Stiles.

Nun aber hat es bei allen Kunstvölkern zu bestimmten Perioden eine Klasse von Menschen gegeben, die man Stil-Narren nennen muß. Wenn die Kunst allmählich das Starre und Symbolische ihrer Anfänge überwunden und sich zur feinsten Darstellung des menschlich Wirklichen emporgeschwungen hat, so treten Kunst-Aristokraten auf, welche diesen Fortschritt als modern verachten und verlangen, daß der Künstler zu der alten Einfachheit der Manier zurückkehren soll. Auch unser Jahrhundert hat das erlebt. Nachdem der Realismus mit Macht alles moderne Kunstschaffen erobert hat, erleben wir es, daß die heiligen Personen, statt eine menschliche Familiengruppe Raffaels zu bilden, wieder in Fiesole's Geist als Gegenstände der Anbetung aufgefaßt werden, und die englischen Präraphaeliten zeigten schon durch ihren Namen, daß sie auf die Meister vor Raffael als Vorbilder künstlerischen Schauens zurück wollten.

An ähnlichen Bestrebungen hat es auch in Griechenland und selbst in dem realistisch verständigen Rom nicht gefehlt. Noch Hadrian, in einer völlig aufgeklärten Zeit, ließ seine Villa in Tivoli mit modernen Nachahmungen der steifen ägyptischen Statuen anfüllen und seinen vergötterten Antinoos nicht bloß als griechisches Idealportrait, sondern häufig auch in der starren Haltung einer ägyptischen Bildsäule ausführen. Wo man bei andern Anlässen diesem reactionären Streben huldigte, schloß man sich an die ältesten Vorbilder des einheimischen griechischen und etruskisch-italischen Stils an. Haar und Bart der Götter wurden wieder conventionell mit Darstellung aller einzelnen Strähne und Kammstriche ausgearbeitet; lange chinesisch-starre Zöpfe fielen hinter den Ohren her über die Brust herab, nicht bei Frauen allein, sondern auch bei Männern; die Gesichter machte man ausdruckslos oder lächelnd, die Stellung und Bewegung wurde nochmals affectirt steif. Wo Figuren, besonders weibliche, mit einer Hand ihr Gewand, einen Stab oder ein Geräth tragen, fassen sie den Gegenstand höchst zimperlich nur mit Daumen und Zeigefinger und strecken die drei andern Finger kerzengerad aus. Besonders aber die Bekleidung ahmte die älteste Manier nach. Dem Herakles zog man das Löwenfell wieder so an daß es, um

den Hals geknüpft, den ganzen Oberkörper bedeckte und der Löwenschwanz aus dem Steiß des Helden herauszuwachsen schien, und die zur Zeit der Aegineten im wirklichen Leben herrschende Mode gestärkter und gefältelter Gewänder wurde nicht bloß nachgemacht sondern häßlich übertrieben, indem man diese schweren gesteiften Massen mit ihren künstlichen Faltenlagen selbst bei Mantelenden beibehielt, die den stehenden oder schreitenden Figuren in der Luft nachflattern. Am garstigsten aber war die Uebertreibung, leichte Obergewänder an ihren herabhängenden Zipfeln so auszubreiten, daß sie wie ein Schwalbenschwanz in zwei ganz gleiche gefältelte Spitzen ausliefen. Dieses bei einem Gewand ganz unnatürliche, weil unmögliche, Arrangement findet sich in ächten Werken der ältesten Kunst niemals und scheint auch in diesen Bastardnachahmungen nur eine kurze Zeit Mode gewesen zu sein. An ihm wird ein bloß nachgeahmt alterthümliches Werk am leichtesten erkannt. Bei runden Statuen kommen die Schwalbenschwänze übrigens nicht vor, weil da die Verrücktheit solcher schwebender Gewandmassen zu stark in die Augen hätte fallen müssen.

In einigen Fällen ist es schwer, ein gut nachgeahmtes Werk dieser Gattung von einem wirklich alterthümlichen zu unterscheiden. Allein für gewöhnlich bekennen diese Arbeiten sofort ihren jüngern Ursprung, denn ihre Meister konnten sich der Fortschritte ihrer Zeit doch nicht ent schlagen und mischen daher die moderne freie Ausführung mit dem angenommenen Altfränkischen. Besonders aber auch dadurch verrathen sie sich, daß sie das Affectirte in der Haltung und Bekleidung übertreiben und dadurch ihre Sachen oft zu lächerlichen Caricaturen eines ursprünglich Ehrwürdigen verderben.

Die besonders in Relief zahlreichen Arbeiten dieser reactionären Tendenz bilden eine eigne Klasse der antiken Denkmäler. Gegenüber den wirklichen Darstellungen aus ältester Zeit, die man archaische Werke nennt, werden sie in der Kunstgeschichte als archaisirische Werke bezeichnet. Ihre Entstehungszeit ist meistens unmöglich zu bestimmen, weil ja ihre Urheber geflissentlich den Stil ihrer eignen Periode zu verstecken suchten*).

*) Da die Vorliebe für den hieratischen Stil von Aeschylos bis in die späteste griechische Kunstübung unter Kaiser Hadrian sich erweisen läßt, wird man schwerlich läugnen dürfen, daß zu allen Zeiten während dieser sechs Jahrhunderte alterthümliche Nachahmungen können gemacht worden sein. Doch scheinen einzelne Ausartungen dieser Tendenz wirkliche Modenarrheiten gewesen zu sein, die mit der Mode kamen und auch wieder gingen. Bestimmt ist das mit den abscheulichen Schwalbenschwänzen der Fall gewesen. Da sie nur im Reliefstil vorkommen, bieten hier die Münzen einen sichern Anhalt. Eine Durchsicht des schönen und reichen Münzcabinet's des Herrn Dr. Imhoof-Blumer in Winterthur ergab mir Folgendes.

Die Schwalbenschwänze bilden die Enden dünner und schmaler Obergewänder, die von den Figuren meist nur über dem einen oder um beide Arme geschlungen

42. Herakles die Hindin von Kerynea bändigend.

Marmorrelief, mit der Townleyschen Sammlung ins britische Museum gekommen, mit einem Rahmen aus derselben Tafel gehauen, also für Einsetzung

getragen werden, also ganz frei in der Luft schweben. Sie kommen erst auf Münzen von Nachfolgern Alexanders vor. Dieß hat, soviel ich weiß, zuerst Herr Georg Scharf in seinem Katalog der Gypsabgüsse des Krystallpalastes ausgesprochen, wo auch S. 43 ein von ihm selbst gezeichnetes Tetradrachmon aus dem Münzcabinet des britischen Museums gegeben ist, welches er dem Alexander II. von Epirus zuschreibt, das aber (nach Herrn Imhoofs gefälliger Mittheilung) Alexanders nachgeborenem Sohne, dem Alexander Megos angehört. (Diese Münzen sind nur in Aegypten gefunden). Bei Mionnet (Pl. LXXI, 9) findet sich ein Tetradrachmon desselben Alexander Megos. Beide zeigen Athene mit gehobenem Schwert und Schild rechts hin vorschreitend; sowohl der schmale Mantel als der Ueberfall des Gewandes an den Hüften haben die gefältelten Spitzen. Mit diesem Tetradrachmon des Megos ist auffallend ähnlich eins von Antigonos Gonatas aus dem Imhoofschen Cabinet, das die Göttin ebenso darstellt. Daran schließt sich ebendaher ein Tetradrachmon des Demetrios Poliorketes: Poseidon mit geschwungenem Dreizack nach links schreitend, der lange Shawl mit den spitzen Zipfeln nur um den ausgestreckten linken Arm geschlungen. Derselbe Poseidon in Geßner's Numismatica, Reges, Tab. VI. auf einem Tetradrachmon von Pyrrhos. Ferner bei Herrn Imhoof ein zweites Tetradrachmon von Pyrrhos, Athene nach links vorschreitend, in gleicher Haltung wie oben, (s. auch Geßners Reges, Tab. VI, 13) und eine ähnliche Athene nach rechts, in Thessalien wahrscheinlich im zweiten Jahrhundert nach der Schlacht von Kynoskephala geprägt. Eine Drachme aus Thessalien, Pallas nach rechts, hat Mionnet Pl. LXXI, 1, und ein Tetradrachmon von Sion, mit einiger Abweichung in den Schwalbenschwänzen, steht auf derselben Tafel Nr. 6. Mit der Zeit der ersten thessalischen Münze stimmt endlich ein Tetradrachmon von Philipp V., Pallas nach links, ebenfalls bei Mionnet Suppl. III. Pl. XI, 3. (Eine stilverwandte Münze von Metropolis bei Geßner, Populi, Tab. XLVI, y, eine Promachos in Vorderansicht, ist aus Golzius entlehnt und wohl sicher unächt.) Später als jene Münzen des Megos hat aber dieser Gewandstil sich nicht unter den ägyptischen Ptolemäern behauptet. Die Münzen der griechisch-baktrischen Reiche, welche Oberst Cunningham bis auf König Eukratidas herab (seit 190 v. Chr.) im Jahrgang 1869 des Numismatic Chronicle mittheilt, zeigen die größte Verwilderung des griechischen Stils, aber von dieser Modefrage haben sie keine Spur. Ebenso scheint sie den römischen Münzen fern. Nach Athen, wo der angeborne gute Geschmack ihr widerstand, ist sie nicht in die Münzen, aber nach einzelnen Beispielen ins Relief eingedrungen, das beweist schon die sonst ganz unbedeutende Kampfszene Nr. 37 unserer Sammlung, wo die nachflatternden Schwalbenschwänze die größte Abscheulichkeit erreichen; dieß Relief stammt aus Athen, wo es sich auch noch befindet. Hier aber kann der Stil von Makedonien

in eine Tempelwand oder in die Seite eines Geräthes bestimmt. Die Hindin ist hier, wie gewöhnlich bei dieser Scene, durch große Geweihe in einen Hirsch verwandelt, manchmal auch, wie bei der Brunnengruppe aus Pompeji (Nr. 152), entschieden als männlicher Hirsch abgebildet.

Dieses Relief hat viel Alterthümliches. Dahin gehören die übermächtigen Arme und Beine, der ungeheure Stiernacken des Helden, der Spigbart am Kinn, die starre Ruhe im Gesicht bei der größten Anstrengung, und das steife Knien auf dem Rücken des Thieres. Die Figur ist so plump, daß man nicht sieht wie er den Hirsch hat erlaufen können. Der Nacken des Icktern ist dazu böß verzeichnet. Man vergleiche nur die herrliche Freiheit, mit der später die naturalistisch entwickelte Kunst selbst bei einer bloß decorativen Brunnensfigur, wie die oben erwähnte Erzgruppe aus Pompeji, den Mann und das Thier des Waldes mit den flüchtigen Läufen wiederzugeben verstand.

Bei diesem Werk, wo keine Draperie uns entscheidende Merkmale bietet, ist es schwer zu bestimmen, ob es eine ehrliche Copie einer ächt-archaischen Darstellung oder eine affectirt-alterthümliche Neuschöpfung ist, und die Meinungen darüber sind getheilt.

44. Herakles und Athene. 43. Aphrodite und Ares.

Diese beiden Reliefs, auf conuer gerundetem Grunde, sind Stücke einer cylinderförmigen Einfassung von Marmor, die auf dem Capitol sich befindet und wahrscheinlich als Brüstung eines Tempelbrunnens gedient hat. Zwölf Götter umschreiten die Rundung in einem Festzug, in welchem man die Heirat der Athene mit Herakles hat erkennen wollen: einen Mythos, der jedoch durch

her importirt sein, da mehrere der Diabochen Athen eroberten und für längere oder kürzere Zeit Garnisonen dort hielten; daß er in die einheimischen Werkstätten sich verbreitete, ist dadurch noch nicht bewiesen. Die Mode ist also auch local beschränkt geblieben und scheint den Münzen nach nur etwas über ein Jahrhundert, nämlich von Pyrrhos und Demetrios Poliorketes (um 300) bis kurz nach der Schlacht bei Kynoskephalä (197 v. Chr.) im Schwange gewesen zu sein. Wenn dieß sich bestätigt, so möchten in die so umgrenzte Diabochenzeit auch alle die zahlreichen Reliefs mit den Schwalbenschwanz-Draperien zu setzen sein. Hierdurch sind jedoch die schweren nachflatternden Gewandmassen mit den Dreiecksfalten ihrer Säume nicht ausgeschlossen, denn sie kommen auch ohne Begleitung der Schwalbenschwänze vor und mögen über ein weiteres Gebiet sich verbreiten. Man liebte sie, scheint es, besonders auf Reliefs, welche heilige Geräthe schmückten, und so haben wir sie z. B. neben der Dreifußbasis aus Dresden (Nr. 35), auch an der bacchischen Base aus Neapel (Nr. 147) und der Basis des corinthischen Candelabers aus Tivoli (Nr. 151).

keine Erwähnung bei alten Schriftstellern sich erweisen läßt. Neben dem angeblichen Brautpaar sind noch drei Götterpaare abgebildet, von denen wir hier nur das eine mit Ares und Aphrodite haben. Der Lederpanzer des Ares mit den Hüftplatten hat makedonische Form, und man sieht an seinem Obergewand die berühmten Schwalbenschwänze, bei der Aphrodite aber das alterthümliche Unterkleid mit ganz feinem Gefält. Auch an dem Gewand der Athene zeigt der Ueberfall über den Hüften die beiden spitzen Zipfel, die man auf den Münzen einiger der Nachfolger des Alexander grade ebenso findet. Hinter dem Ohr hängen ihr lange dünne Zöpfe herab. Beide Figuren haben ein stupides Lächeln im Angesicht. Herakles trägt einen ganz kindlichen Bogen und ist so in die Löwenhaut geschlagen, daß der Kopf ihm als Helm über den Kopf geht, die Bordertagen um seinen Hals geknotet sind und der kurze Stußschwanz aus dem Leib des Helden herausgewachsen scheint. So tänzelt er auf den Fußspitzen hinter der Athene her. Die beiden Frauen fassen Stab und andres, was sie in Händen haben, so los an, als wollten sie es fallen lassen.

Das Umschlagen der Thierhaut in der beschriebenen Weise ist Nachäffung der alterthümlichen Kunst, es findet sich ebenso auf Werken altgriechischer und auch etruskischer Arbeit. Im Incunabelnsaal der Münchner Glyptothek sieht man einen kleinen bei Perugia gefundenen Candelaberfuß aus fein getriebener und gravirter Bronze, unzweifelhaft ein altes Werk; hier hat auf einer der drei Seiten Herakles das Löwenfell ebenso umgeknüpft, und auf der dritten steht sogar die Juno Lanuvina ähnlich in ihr Ziegenfell gehüllt, als wenn das Ziegen Schwänzchen zum Leib der Göttin gehörte.

35. Dreiseitige Basis eines Geräthes.

Untergestell aus Marmor, mit der Sammlung Chigi ins Museum zu Dresden gekommen, und wegen der dreiseitigen Form wahrscheinlich zum Aufstellen eines Dreifußes bestimmt, der als Siegespreis bei einem Wettkampfe gewonnen und dann als Weihgeschenk in einen Tempel gestiftet wurde.

Auf der Vorderseite sieht man den Herakles, der den delphischen Dreifuß geraubt hat, den aber Apollon ihm wieder abnimmt. Das Lokal ist unten durch eine gewölbte mit Binden theilweis bedeckte Erhöhung angegeben. Diese ist der sogenannte Omphalos oder Welt-Nabel und bezeichnet Delphi, weil die Griechen diesen Ort für das Centrum der runden Erdscheibe hielten. Der Dreifußraub findet sich oft, besonders auch auf Platten von gebrannter Erde, dargestellt. Herakles trägt das Löwenfell wieder genau auf die oben beschriebene Art, der lange aufgeringelte Schwanz scheint ihm selber aus dem Steiß hervorgewachsen. Apollo trägt lange dünne Flechten, am Hinterkopf aber einen verwunderlich kühn sich ringelnden Zopf. Den ganz dünnen Shawl hat er nur über die

Arme geworfen, um die beliebten Schwalbenschwänze an dessen Zipfel anzubringen. Beide Figuren gehen auch wieder tänzelnd auf den Fußspitzen, und die Gesichter haben ein so ausdrucksloses Lächeln, daß es aussieht, als ob es sich zwischen den beiden Zeusföhnen nur um eine lustige Neckerei handelte.

Auf der zweiten Seite sieht man die Weihung des Dreifußes selbst, der auf einer Säule aufgestellt und mit Bändern von einer Priesterin geschmückt wird, die sich dazu auf die Zehen stellt. Sie ist eine junge, aber häßliche Person. Daneben ein Priester, einen Besen in der Hand, der wie aus einem jungen Baum mit Laubkrone gemacht ist. Die Stellung dieses Priesters in schön umgeschlagenem Mantel, die linke vom Gewand verdeckte Hand hinter die Hüfte aufgestemmt, ist großartig; nur die langen geraden Flechten, die hinter dem Ohr herabfallen, erinnern auch hier an archaisische Kunst.

Auf der dritten Seite steht ebenfalls ein heiliger Gegenstand auf einer Säule, den diesmal sowohl der Priester als die Priesterin mit Bändern schmücken. Es ist eine aus Stäben gebündelte Fackel, in einen Tellerleuchter eingesteckt. Hier stehen beide Figuren, wie dort die Priesterin allein, auf den Fußzehen und haben dieselbe affectirte Haltung der Hände. Sie brauchen zum Knüpfen nur Daumen und Zeigefinger, die drei andern Finger werden gerade in die Luft gereckt. Darin haben wir wieder eine Nachahmung altitalischer, etruskischer und altgriechischer Mode. Etruskische Figuren halten ebenfalls eine Blume, einen Apfel oder irgend etwas Andres nur mit den ersten Fingern und strecken die anderen ganz gerade aus. Wahrscheinlich ist dieß in einem frühen Jahrhundert einmal Etiquette gewesen, wie überhaupt die vornehme Kinderstube ihre nach Perioden wechselnde Modehaltung der Hände und Finger einschärft; in der Nachahmung einer spätern Zeit wird so etwas dann lächerlich wie hier.

Daß dieß Werk gewiß kein wirklich alterthümliches ist, sieht man an den Verzierungen der Ränder oben und unten, welche die Ueberladenheit der spätern Ornamentik zur Schau tragen. Am obern Gesims werden die Ecken von geflügelten Frauensphingen gebildet, deren Leiber phantastisch in Blätter und Ranken des Acanthus auslaufen. Unten am Sockel aber stehen in den Ecken alte Silene die Arme in die Seiten stemmend und mit Flügeln, die in assyrische Federfächer sich umbiegen, während die Streifen zwischen ihnen verschwenderisch, aber auf allen drei Seiten gleichmäßig, mit Ranken und Laub des Acanthus und dazwischen mit eingesteckten weitgeöffneten Blumentelchen ausgefüllt sind.

63—66. Reliefs vom Sessel des Dionysospriesters im Theater zu Athen.

In dem großen Dionysostheater am Südfuß des Burgfelsens von Athen haben sich bei der seit 1862 begonnenen Ausgrabung auf der untersten Stufe

dichtgestellte Reihen von marmornen Ehrensesseln gefunden, welche nach den Aufschriften jeder für einen besondern Priester oder Magistrat bestimmt waren. Der vornehmste, der daher bedeutend größer war und gerade in der Mitte stand, gehörte, wie die auch in unserm Gyps lesbare Inschrift zeigt, dem Priester des Dionysos von Eleutherä, als Vertreter des Gottes, dem das ganze Theater geweiht war. Es ist auch von allen Sesseln der einzige mit Bildwerk geschmückt. Die Reliefs von diesem Sessel, der noch in Athen an Ort und Stelle sich befindet, haben wir hier. Auf der innern Seite der Rücklehne sieht man zwei kraftvolle Silene mit Schwänzen, welche die Arme in den Nacken gelegt haben, um die Oberlehne als Last zu stützen; zwischen ihnen hängt eine große Traube herab. Sie sind ganz flach gearbeitet, weil ein höheres Relief dem in dem Sessel Sitzenden unbequem geworden wäre, wenn er sich dagegen lehnte. Außen an den Armlehnen knien die zwei geflügelten Figuren, welche Hähne zum Kampf gegen einander anfeuern, denn in diesem Theater fanden auch Hahnenkämpfe statt. Endlich sieht man auf der Vorderseite unter dem eigentlichen Sitz zwei knieende Männer, welche von Greifen angefallen werden und sich gegen diese mit sichelförmigen Messern vertheidigen. Sie erinnern an die oft vorkommenden Männer aus dem Volk der Arimaspen, die mit Greifen kämpfen, wovon auch wir in der Sammlung (Nr. 116) ein Exemplar in einem Relief von gebrannter Erde aus Berlin besitzen. Höchst auffallend ist aber der verschiedene Stil, in welchem diese drei Darstellungen ausgeführt sind. Die Asiaten haben lange Bärte und phrygische Mützen, erinnern aber sonst in der Zeichnung an assyrische Gestalten.*) Die beiden Hahnenkämpfer scheinen Eroten zu sein und zeigen den feinen griechischen Styl, haben aber merkwürdig schlanke Arme und Füße, so daß sie ägyptischen knieenden Figuren ähnlich in den Proportionen werden; die Silene endlich sind dem griechisch-archaischen Stil mit Absicht nachgebildet, während die Buchstaben der Inschrift beweisen, daß der ganze Sessel der spätern griechischen Zeit angehört.

147. Marmorvase mit Winzerfest.

Aus dem Museum zu Neapel. Die Vase ist zunächst in ihrem Gesamtumriß schön, nur für die Höhe des Gefäßbauches der vielleicht moderne Fuß

*) „Das Relief vorn unter dem Sitzbrette am Theatersitze des Dionysospriesters in Athen, für welches noch keine genügende Deutung gefunden ist, könnte als Nachahmung von gewirktem Stoffe, mit dem man die Sitze bedecken mochte, grade an dieser Stelle angebracht sein. Ein orientalisches Muster liegt offenbar zu Grunde und diese erhielten sich lange in Griechenland im Gebrauche der überhaupt sehr conservativen Technik der Weberei . . .“ Conze in der Anzeige von Friedrichs' „Bausteine“, Gött. gel. Anz., 1868, II. S. 813.

um ein Kleinstes zu kurz. Die wie gewöhnlich nah beim Fuß angelegten Hentel wachsen aus vier bärtigen Silensköpfen hervor, die mit den Blättern und Beeren des bacchischen Eppichs bekränzt sind. Der Bauch der Vase ist an der Außenseite mit schräg ansteigenden nicht tiefen Rinnen geriefelt; auf diesem Hintergrunde ist ein Festzug in Relief angebracht, der in zwei Partien zerfällt. Vorn schreitet mit Stab und einem mächtigen Pinienapfel darauf (Thyrso) ein bärtiger Mann voraus, in einem vorn zugestellten Rock, der ihm bis an die Knie geht. Auf dem Kopf trägt er einen Reisehut, an den Beinen hat er Stiefel, die oben am Schaft mit Pelz besetzt scheinen. Ihm folgen zwei Frauen, die eine hat ein Diadem, wie Juno es trägt (eine Stephane) im Haar und hält in einem Tüchlein Blumen, und, so scheint es, auch Früchte; die zweite hat den ganzen Körper, auch Hinterkopf und Hände, in einen dünnen Mantel geschlagen. Auf der Rückseite der Vase sind wieder drei Figuren. Ein langbekleideter bärtiger Alter, der den Thyrsos und einen Hentelbecher führt, schreitet voran. An dem Gipfel seines über den linken Arm geschlagenen Mantels hält sich eine ihm nachschreitende Frau, und diese führt an der Hand eine andere Frau hinter sich. Beide Frauen sind mit Stephanen bekrönt. Obwohl diese Stephanen oft Göttinnen bis zu Grazien und Jahreszeiten herab schmücken, kommen sie auch bei menschlichen Frauen vor, und so ist vielleicht die ganze Darstellung nichts als eine fröhliche Gesellschaft, die im Herbst, wo es schon wieder kalt wird, in Prozession zu einem Winzerfest hinauszieht.

Das Archaisische drückt sich in diesen Reliefs nur in den Zigeunerzöpfen der beiden Männer aus. Auch in den nachflatternden Gewändern herrscht die steife Faltung der Säume zu Dreiecken, aber die extremste Manier des Altfränkischen ist weißlich vermieden.

54. Venus Trophonios.

Kopf von parischem Marmor, unter Lebensgröße, Jupiter Talleyrand genannt, weil er aus dem Besitz des Fürsten Talleyrand 1836 durch Kauf in den Louvre überging. Ergänzt sind mehrere der feinen Ornamente am Diadem und die beiden Schleifen zur Seite des Hauptes, statt deren lieber Bänder auf die Schultern herabfallen sollten. Das Gesicht sieht aus, als wäre es in moderner Zeit geglättet worden. Das Diadem ist als eine wirkliche Binde von Zeug gedacht, in welche goldne Palmetten von Geißblatt mit Granat- oder Lotosblüthen abwechselnd eingesteckt sind. Diese Blumenmuster fangen über den Ohren klein an und werden gegen die Stirn hin breiter und höher. Solche gleichmäßige Diadembefüge finden sich mehrfach bei archaisischen Werken. Die schöne Artemis in München hat kleine Rehböckchen, eine Artemis aus Pompeji Rosen dafür eingesteckt. Das Merkwürdigste sind aber die wunderbarlich

frisirten Haare. Der Schnurrbart ist schmal zusammengedreht und fällt erst herab, ist aber mit den Enden wieder aufwärts frisirt, ähnlich wie bei der alterthümlichen Büste des Pherekydes, welche daneben steht. Der Spitzbart am Kinn erinnert ebenfalls an Archaisches, wie bei dem Hermes auf dem Relief links darüber (Nr. 38), und die parallelen Striche dieses Spitzbartes ähneln denen beim Aristion (Nr. 45), nur daß bei unserer Büste die einzelnen Wellchen mit höchster Sorgfalt ausgeführt sind. Das Haupthaar ist über der Stirn erst in einen runden Flechtenwulst aufwärts gelegt, darüber fallen dann feine gleichmäßig gedrehte Lösschen, die mit ihren Endschneden vor der Stirn eine ganz grade Querlinie bilden. Zwischen all diesem künstlich frisirten Wesen blickt glatt wie ein Cameo ein vornehmes, doch etwas kaltes Antlitz mit schön geschnittenem Profil hervor.

Weder dieß Profil noch die Anordnung des Haars bietet feste Vergleichungspunkte mit andern Bildwerken des Alterthums dar, deren Gegenstände wir kennen, und so ist keine der verschiedenen Vermuthungen sicher, die ihn für Zeus Trophonios, einen indischen Dionysos oder einen Hermes ausgeben. In Hinsicht auf die Entstehungszeit schwankt die Meinung zwischen Praxiteles, dem letzten Jahrhundert der römischen Republik, und dem Kaiser Hadrian*).

Auch der neueste Katalog des Louvre, Herrn Fröhner's gewissenhafte Arbeit, weiß über den Fundort dieses seltsamen Werkes nichts. Woher denn ist es in Talleyrand's Sammlung gekommen? Ist dieß moderne Gesicht mit der fabelhaft genauen und unverletzten Ausführung der Frisur auch wirklich antik? Oder ist der ganze Kopf eine Mystification neuerer Zeit, die ein geistvoller und verschwiegener Künstler sich erlaubte, um durch eine genaue Nachahmung einzelner archaischer Züge, namentlich des nicht selten so vorkommenden Bartes, die Archäologen auf die Probe zu stellen und mit der Deutung zu quälen? Ich habe mich auch vor dem Original im Louvre dieser Frage niemals erwehren können.

*) Eine von Prof. Michaelis (Archäolog. Zeitung, 1866, S. 254) hinzugezogene Herme des britischen Museums mit spitzen Thierohren und einem sinnlichen Ausdruck des Gesichts, die von Gavin Hamilton 1779 bei Civita Lavigna aufgefunden wurde, hat Aehnlichkeit im Stil; da sie aber selbst noch nicht mit Sicherheit benannt werden kann, ist der Schluß auch nicht sicher, daß unser Kopf, weil jene zum bacchischen Kreise gehöre, als der Herrscher dieses Kreises, folglich als Dionysos zu erklären sei. Eine Replica unseres Kopfes ist der Londoner sicher nicht.

VIII. Die römische Kunst.

Andre mögen das athmende Erz vollendeter gießen
 Und ein lebendiger Bild dem Marmorfelsen entlocken;
 Fertiger spricht ihr Mund im Gericht, und den Wandel des Himmels
 Zeichnet genauer ihr Stab, und nennt die Gestirne, die aufgehen:
 Du, o Römer, beherrsche mit Kraft die bezwungenen Völker;
 (Dieß sind Künste für Dich!) Du gebeut und schirme den Frieden,
 Schone den flehenden Feind und kämpfe den trotigen nieder!

So läßt Virgil (Aeneis VI. 847 ff.) die Zukunft Roms von dessen mythischem Ahnherrn Anchises vorausverkündigen, als sein Sohn Aeneas zu den Todten herabsteigt, um den Vater zu befragen. Ein Römer selbst 'gesteht hier die Schwäche seines Volkes in der Kunst zu, ja diese Schwäche erfüllt ihn mit patriotischem Stolz. Der streng auf die praktische Welt gerichtete Sinn der Römer, welcher nach außen Eroberung, nach innen Ausbildung der Verfassung und des Privatrechts anstrebte, war gegen den Kranz des Ideals gleichgültig, und nur in der Architektur, weil sie dem Staat, dem öffentlichen Nutzen und Behagen diene, hat auch dieß Volk Großes geleistet. Ihre Gottheiten waren moralische Wesen, deren Verehrung eben wieder das politische Leben zusammenhielt und spornte, aber für keine derselben haben sie die reiche Fabellehre der Griechen erfunden. Nicht einmal über die Welterschöpfung gaben ihre Priester eine Lehre: der Römer nahm die Erde, wie er sie fand und unterwarf sie mit Pflug und Schwert, ohne einmal nach ihrem Ursprung zu fragen.

So schloß man sich anfangs, da man doch Tempelbilder brauchte, an das Vorbild der benachbarten etruskischen Bildnerei an; doch hatte auch die lateinische Race eine frühe eigne Kunstübung, und man borgte in Rom von Beiden. Auch hat es unter der Republik Erzgießer aus guten römischen Familien gegeben, deren zum Theil colossale Werke noch bei den Kennern der feingebildeten Kaiserzeit Beifall fanden. Als nun aber die Römer in Folge ihrer Einmischung in die makedonisch-griechischen Angelegenheiten mit dem hellenischen Wesen bekannt wurden, da entstand in ihrem Geist eine große Wandlung. Die seelenlosen römischen Götter wurden mit den einigermaßen entsprechenden Göttern der Griechen zusammengestellt und mit deren reicher Mythologie umkleidet. Man dilettirte in griechischer Philosophie, übersezte atheniensische Stücke für das römische Theater, nahm griechische Versmaße für die lyrische und erzählende Dichtung auf. Alle Vornehmen erhielten eine griechische Erziehung, sogar die Damen des Demi-Monde mußten beide Sprachen verstehen und sprechen. Unbewußt kam man so in die griechische Weise des Fühlens und Schauens hinein, daß man auch die griechische Kunst gar nicht mehr als ein Fremdes empfand.

Doch gaben auch jetzt nur wenige geborene Römer sich der praktischen Ausübung der Kunst hin; und von den wenigen sind mindestens zwei aus dem Stande der Freigelassenen gewesen.*) Es waren fast nur Griechen, die ihre Werkstatt in Rom aufschlugen und dort für die reichen Liebhaber arbeiteten.

So läßt sich wenigstens in der Bildnerei während der ersten zwei Jahrhunderte des Kaiserreichs keine durchgreifende Scheidung zwischen griechischer und römischer Arbeit anstellen. Neue Göttertypen wurden nicht geschaffen; auf dem Gebiet der idealen Kunst, wofür ohnehin im kaiserlichen Rom Glaube und Begeisterung mangelte, genügte das Copiren nach den berühmten Werken der Vergangenheit. In Genrebildern und Ornamentalsculptur war man immer noch frisch und erfindungsreich. Der starke historische Sinn, der auch die Thaten der Gegenwart in voller Wirklichkeit auf die Nachwelt zu bringen wünschte, erschuf an öffentlichen Gebäuden, zumal in den Triumphbogen, jene großen und figurenreichen Reliefs, welche mit urkundlicher Genauigkeit die Kriegsglorien der Kaiserzeit erzählen. Die Reliefs am Titusbogen, die trajanischen Reliefs am Constantinsbogen, am Bogen zu Benevent und theilweis auch an der Trajanssäule gehören zu dem Schönsten, was wir in bewegter Reliefcomposition besitzen. Dieses starke Gefühl für Geschichte hielt der Sculptur noch ein zweites Gebiet offen, worin sie auch in Rom Ausgezeichnetes leisten konnte und geleistet hat: das ist das Portrait, sowohl als ganze Statue wie als Büste. Hier traf die Kunst einmal mit den politischen Interessen zusammen, und hier darum war sie in Rom populär.

Auf diesem Punkte zeigt sich auch ein starker Unterschied in der Anschauungsweise beider Völker. Selbst bei Statuen, die einen wirklichen Menschen verherrlichen sollten, begannen die Griechen nicht mit dem Portrait, das dem Menschen ähnlich sein wollte, denn wie Plinius erzählt, errichtete man den Siegern bei den Wettkämpfen dreimal Idealstatuen, und erst beim vierten Sieg eine Portraitbildsäule. Ihnen war also die schöne Menschengestalt die Hauptsache, nicht die treue Wiedergabe des Individuums. Ganz umgekehrt fing die römische Bildniskunst an. Die alten Geschlechter wollten getreue Ahnenbilder haben, man nahm also Masken von den Angesichtern der Gestorbenen und goß in ihnen Wachsköpfe ab, die unter dem Namen *Imagines* Jahrhunderte lang in besondern Schränkchen aufbewahrt und in einem Saal des Hauses ausgestellt wurden. Starb ein Mitglied der Familie, so setzten dazu geeignete Personen die Wachsköpfe auf, legten auch die Amtskleider, wie die berühmten Vorfahren sie getragen hatten, an und fuhren auf Wagen stehend mit der Leiche, als ob alle Ahnen der Familie den Enkelsohn zum Scheiterhaufen begleiteten. Hier kam es also auf schärfste Portraitähnlichkeit mit Wiedergabe aller zu-

*) Brunn, Gesch. der griech. Künstler I. S. 617.

fälligen Kleinigkeiten an, und als man nun Bildnisse in Stein zu machen anfang, blieb diese Tendenz. Die Köpfe des Scipio Africanus, deren man einen in der Münchener Glyptothek hat, tragen auf der Stirn die Narbe, welche der große Feldherr in einer Schlacht erhielt. Bei den Köpfen hoher Personen kam freilich auch manchmal eine vergötternde Idealisirung auf, aber neben diesen wohl erkennbaren Steigerungen machte man immer auch treue Bildnißköpfe. In diesen besteht der größte Werth der römischen Sculptur. Von den Kaisern und Kaiserinnen haben wir so eine fast vollständige Reihe von Cäsar bis in die christliche Zeit. In ihrer hohen Stellung, von Gesetz und Verfassung nicht gehemmt und oft auch von jeder Schranke der Sitte sich emancipirend, haben diese Männer und Frauen zumal des cäsarischen Hauses bis auf Nero ihre dämonischen Eigenschaften frei entfaltet, und ihr Charakter steht ihnen unzweideutig auf die Stirn geschrieben. Es gewährt einen großen Genuß, die Nachrichten über ihr Leben und Wesen, wie wir sie bei Vellejus, Sueton, Tacitus und noch bei den schwächern Biographen der spätern Kaiser finden, mit den Zügen zu vergleichen, welche der Marmor uns unwandelbar erhalten hat. Leider besitzt unsre Sammlung von diesen Köpfen nur eine ganz kleine Zahl, und besonders fehlen uns noch die höchst lehrreichen Bildnisse der im Guten wie im Bösen oft so großen und fast immer schönen Kaiserinnen der Cäsarenfamilie, wie man sie in einem besondern Raum des Krystallpalastes bei London zusammengestellt findet.

142. Statue der Minerva Medica.

Diese lebensgroße Statue von Marmor, jetzt im Vatican, hat bereits Sandrart im Anfang des 17. Jahrhunderts in der Gallerie Giustiniani gesehen und abgebildet*), und heute noch ist sie als Minerva Giustiniani bekannt. Man nennt sie auch Minerva Medica, weil sie in der Nähe einer Ruine aufgefunden wurde, welche früher als Tempel der Minerva Medica bezeichnet wurde. Die bauliche Anlage beweist aber, daß dieß kein Tempel gewesen ist, und man hält das Bauwerk jetzt für den Hauptraum einer Bad-Anlage. Neu sind an der Statue die rechte Hand mit einem Theil des Speeres, einige Finger der linken Hand und die Sphinx auf dem Helm. Auf dem Kupferstich bei Sandrart fehlt auch der sehr schlechte Kopf der Schlange. Der Ansaß einer starken Stütze hinter dem Schenkel der Göttin und über dem Kopf der Schlange beweist, daß dieß ursprünglich anders war, die Schlange scheint sich noch viel höher aufgebäumt zu haben.

Die Statue hat zwar die Attribute der Pallas im Parthenon von Phidias (Nr. 127), z. B. die Schlange, den Speer und die Sphinx, aber Alles ist ganz

*) Deutsche Akademie, als Titelblatt zur 4. Abtheilung.

anders angeordnet. Die Schlange ringelt sich hier hinter den Füßen der Göttin ganz herum. Statt der Greife an der Helmwölbung der Parthenos stehen hier, aber auf dem Visir, Widderköpfe; die Lanze wurde von der Parthenos mit den Fingern der linken, hier wird sie von der rechten Hand gehalten. Einiges bei der Medica erinnert dann wieder an die Pallas von Belletri (Nr. 209), z. B. die Form des Helmes und das unter dem Helm zurückgefämmte Haar mit den Kammstrichen, allein das Haar bedeckt bei der Belletri das Ohr nicht. Beide Statuen pressen den Mantel mit dem linken Ellbogen an den Leib fest, aber bei der Belletri bleibt die linke Hand frei, während die Medica mit derselben spielend den Mantelsaum ansaßt. Dagegen findet sich eine verkleinerte Replica der letztern, nur als Torso erhalten, auf der Akropolis zu Athen. Wenn demnach die Ausführung auch der römischen Zeit angehören wird, scheint die Erfindung auf Athen und auf eine bedeutend frühere Zeit, möglicherweise sogar auf das vierte Jahrhundert zu weisen.

Die Minerva Giustiniani ist ein feines und bedeutendes Werk. Der Kopf, von dem vollen Haar schön eingerahmt, erhält durch den Schatten des Helms etwas würdig Ernstes. Die Stellung ist bei aller Festigkeit doch dadurch belebt, daß der rechte Fuß zurücksteht, der Kopf aber etwas nach links sich wendet. Die linke Hand, so leicht mit dem Gewand beschäftigt, ist doch jedenfalls so graciöser, als wenn sie nochmals mit einem Attribut vollgestopft wäre. Alles Symbolische ist in's Gefällige gemildert, die furchtbare Aegis, hier wie ein Bruststück, wie ein Schultermäntelchen schräg umgeschlagen, ist mit Federn statt Schuppen bedeckt, wenn auch diese Federn Metallblech andeuten mögen. Auch vom Rücken bleibt die Statue anziehend. Das Haar ist im Nacken zusammengebunden und dann unterwärts des Bandes in lange symmetrisch gedrehte Locken gelegt. „Es wird kaum noch ein Werk der Bildhauerkunst geben, welches mit diesem Grad von Leidenschafts- und Bedürfnislosigkeit so viel Anmuth verbindet oder wenigstens so anmuthig auf den Beschauer wirkt.“*) Dieß kann man zugeben, allein wahr bleibt auch, daß die rechte Großartigkeit einer Pallas fehlt und daß namentlich die Gewandmotive in's Kleinliche sinken. Die Art, wie auf der Rückseite unter dem Nacken und auch vorn das dünne Untergewand unter dem Umschlag des Mantels sich verzieht und krümmt, ist weder natürlich noch in großem Stil. So begreift sich die Bewunderung, welche diese Statue im 17. und 18. Jahrhundert in Rom genoß; nachdem aber die Pallas von Belletri gefunden war, mußte ihre kleinlichere Auffassung stark in der Schätzung sinken.

86. Statue des Mars. 139. Büste des Mars.

Die Statue, von Marmor, kam aus der Villa Borghese in den Louvre und ist unter dem Namen des Achilles Borghese bekannt. An Achill ist aber

*) Bernoulli über die Minerven-Statuen, S. 25.

wegen der schweren Körperformen nicht zu denken, und die Wölfe am Helm, das Lieblingsthier des Mars, bezeichnen die Figur genugsam als den kraftvollen Stammvater der römischen Race. Ergänzt sind nur die Finger der rechten Hand und der linke Unterarm mit der Hand, welche wohl die Lanze hielt. Der Gott ist bis auf den Helm nackt, trägt aber über dem Knöchel des rechten Fußes einen Ring, der noch keine recht genügende Erklärung gefunden hat. Der Ausdruck des gesenkten Kopfes ist ernst, wie es dem strengen Kriegsgott geziemt.

Die Statue ist von mittelmäßiger römischer Arbeit, die Muskulatur und die Andeutung des Beckens über den Hüften schwerfällig und ohne Feinheit. In neuerer Zeit hat sie aber die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, weil man an ihr die Körperverhältnisse des Polyklet wiedererkennen und in dem Kopfe eine Ähnlichkeit mit dem Typus dieses Meisters finden will.

Der Marsskopf Nr. 139, aus parischem Marmor, wurde entweder 1812 aus dem Hause Braschi oder 1815 zu Paris aus den dort dem Eigenthümer zurückgegebenen Schätzen der Villa Albani für die Glyptothek in München erworben. Ergänzt sind die Nasenspitze sammt dem linken Nasenflügel, der Helmbusch mit der Sphinx darunter und die ganze Büste. Nach Art römischer Soldaten auf den Werken aus Trajan's und Hadrian's Zeit trägt der Gott den Backenbart, während Kinn und Lippen glatt geschoren sind. Der Kopf ist eine feinere Wiederholung von dem Kopf der Statue.

4. Der Antinous vom Capitol.

Antinous war ein schöner Jüngling aus Bithynien, der als Geliebter des Kaisers Hadrian diesen auf allen seinen weiten Reisen begleitete und im Nil freiwillig den Tod fand (132 n. Chr.), weil er vermuthlich seine unwürdige Stellung bei dem hohlen und eiteln Freunde nicht länger ertragen konnte. Hadrian scheint aber den Selbstmord als ein freiwilliges Opfer zu seinem eignen Heil aufgefaßt zu haben, und so feierte er den vergötterten Liebling durch Jahresfeste, Tempel und zahllose Statuen. Eigentliche Portraits sind dieß nicht, sondern Antinous wurde mit den Attributen anderer jugendlicher Götter ausgestattet. So stellte man ihn für den ägyptischen Cultus als ägyptischen Gott in strammer Haltung, aber doch mit griechischer Anatomie, dar; für den griechisch-römischen Weltkreis wählte man besonders die Auffassung als Bacchus oder als Mercur. Gleichwohl behielt man die charakteristischen Züge des lebenden Antinous bei, wodurch diese Statuen sich von wirklichen Bildern jener Götter unterscheiden. Dahin gehört besonders die starke fleischige Brust, die auffallend niedrige Stirn und der schwermüthige Ausdruck im Antlitz. So ist in unserer berühmten Marmorstatue, die aus Hadrian's Villa bei Tivoli stammt

und später in's Museum des Capitols übergang, Antinous als Mercur aufgefaßt, worauf neben dem krausen Haar besonders der Rest eines Stabes in der rechten Hand deutet. Auch an eine Auffassung als Narcisß ist gedacht worden, der in der Fluth sich spiegele. Ergänzt sind das linke Bein abwärts vom Knie, der linke Fuß, beide Arme, und an der rechten Hand die beiden ersten Finger. Die Ergänzung der linken Hand ist nicht gut, sie macht einen declamatorischen Gestus, der zu der ernst-ruhigen Haltung des Ganzen nicht paßt.

Die Statue, aus carrarischem Marmor, reiht sich den großen Schöpfungen der griechischen Zeit immerhin würdig an, wie denn überhaupt unter Hadrian die Bildnerei noch einen letzten kräftigen Aufschwung genommen hat. Das Fleisch hat wohl nicht mehr die volle Lebendigkeit der alten Zeit, woran auch die glatte Politur Schuld ist, wie sie zuweilen in spät-griechischer und römischer Kunst vorkommt, aber in Haltung und Zeichnung hat der Körper immer noch eine hohe Anmuth.

Die nackte Gestalt des Antinous ist die letzte Idealschöpfung der antiken Welt und entstand kaum ein Jahrhundert früher, als die Christen ihr neues Ideal in dem traditionellen Christuskopf erschufen. Das absinkende Lebensgefühl des Alterthums ist in der freiwilligen Todesweihe des schönen Jünglings ergreifend ausgedrückt. Wenn die letzte von den Sibyllen von Rumä einmal aus ihrer Höhle in den Sonnenschein hinaustrat und die Kinder sie fragten: Sibylla, was willst Du? — so antwortete die Greisin: Ich will sterben! So schaut dieser Jüngling im Lebensüberdruß ernst vor sich nieder, als blicke er in den dunkeln Strom, der ihn verschlingen soll — das Sinnbild einer Zeit, die mitten in der Fülle sinnlichen Genießens sich geistig überlebt hat und im Tod vor ihrer eignen Herzensangst die Rettung sucht.

152. Hercules mit dem Hirsch.

Diese vorzügliche Gruppe von Bronze, etwa $\frac{1}{3}$ lebensgroß, stammt aus Pompeji und diente als Brunnenverzierung; im Maul des Hirsches sieht man noch die Röhre, woraus der Wasserstrahl floß. Das Werk ist jetzt im Museum der Universität zu Palermo, und dabei steht noch das mit ihm gefundene viereckige Marmorbecken, welches das Wasser aufnahm*). Auf einer Photographie des Originals vom Jahr 1869 ist der linke Vorderlauf des Thieres unterwärts des Knies abgebrochen. Der Heros, kraftvoll aber schlank gebaut, bartlos aber mit sehr willensstarkem Gesicht, hat den Hirsch bei den äußersten Enden des Geweihes erfaßt. Das Thier ist seitwärts niedergestürzt und sucht vergebens

*) Stahr, ein Jahr in Italien, II. S. 92, wo auch erzählt wird, wie das Werk nach Palermo, statt in's Museo Borbonico nach Neapel kam.

wieder Fuß zu fassen, denn Hercules kniet ihm auf der rechten Hüfte, um es auch am Hintertheil niederzuhalten, wie er es vorn mittelst der Geweihe bändigt. Im Gyps macht sich die schwere glatte Masse des Hirschens nicht schön, in der Bronze aber sind mit dem Grabstichel die einzelnen Haare eingeschnitten, was der Haut ein wunderbares Leben giebt. Diese virtuose malerische Behandlung der Oberfläche ist so alt wie die Plastik in Erz; die Juno von alt-etruskischem Stil, auf einer bei Perugia gefundenen Candelaberbasis, jetzt in der Glyptothek zu München, hat an ihrem Ziegenfell das Haar ganz fein wie bei einer Kupferplatte eingravirt. Es ist diese Gruppe des Hercules mit dem Hirsch anerkannt eins der schönsten Erzwerke aus den verschütteten Städten.

221. Agrippina im Sessel.

Wir beginnen die Portraitbildnisse römischer Zeit mit der berühmten Marmorstatue der Agrippina aus dem Museum zu Neapel, wohin sie mit den farnesischen Sammlungen gekommen ist; sie wird also in Rom gefunden sein. Nur in der Tunica mit zugeknöpften Halbärmeln, den Mantel in den Rücken gelegt und unterwärts über Schooß und Schenkel geschlagen, sitzt sie weit zurückgelehnt in einem Lehnstuhl. Die Stütze des Stuhls bildet ein Korb für weibliche Arbeit, doch mögen an den Ecken noch Stuhlbeine gewesen sein. Die ausgestreckten Füße ruhen auf einem besonderen Schemel. Die Haltung ist voll von Würde und doch ganz dazu gemacht den Bau der kräftigen Glieder zu zeigen. Beide Gewänder werfen schöne und großartige Falten. Der leicht geneigte Kopf, die zusammengelegten Hände, die lässige wie in Gedanken versunkene Haltung bringen einen ernsten fast schwermüthigen Ausdruck hervor. Die Dame steht zwischen Jugend und Verblühen, und man liest in dem Angesicht schwere Schicksale, die über ihr Leben hingegangen sind. Ergänzt sind die Nase, die beiden Hände und die vordre Hälfte der Füße nebst dem Fußschemel.

Statuen in dieser Attitude, die übrigens auch schon in älterer griechischer Kunst vorkommt, sind immer für Agrippina gehalten worden. Sie haben die großen schönen Augen, welche, wie bei dem eddischen Geschlecht der Völsungen, fast allen Gliedern der Cäsarenfamilie eigen sind. In der vor uns erkennt man gewöhnlich die ältere Agrippina, des edeln Germanicus treffliche Frau, die ihm neun Kinder schenkte, am Rhein mit dem Muth der Mutter und Römerin einmal die fliehenden Legionen in den Kampf zurücktrieb, und nach der Vergiftung ihres Gemahls unter schwerer Verfolgung hinsiechte, so daß ihr der Schmerz erspart blieb, ihren Sohn Caligula auf dem Kaiserthron das Gedächtniß der edeln Eltern schänden zu sehen. In neuerer Zeit ist dagegen die Ansicht aufgetreten, es sei die jüngere Agrippina, welche den blödsinnigen, von ihr selbst verachteten Kaiser Claudius heiratete, um ihrem Sohn erster Ehe, dem

Nero, die Nachfolge zu erschleichen. Auf ihr ruht der Vorwurf, um Nero's willen ihren Stieffohn Britannicus und dann den Gemal ermordet zu haben. Von Nero anfangs hoch geehrt, versuchte sie später, eine noch immer schöne Frau, durch Entsetzliches sich in seiner Gunst zu behaupten, und dieser ließ sie nach einem vergeblichen Versuch, sie wie durch Zufall in der Bucht von Bajä zu ersäufen, durch Marinesoldaten ermorden. In der Resignation dieses Gesichtes soll sich dann der Schmerz der alternden Kaiserin über dieß Verhältniß zu ihrem Sohn malen.

Es ist mißlich, wo feste äußere Beweise mangeln, aus den Zügen zumal eines Frauenkopfes den Charakter errathen zu wollen, da wir nicht wissen können, wie viel von dem Häßlichen und Trivolen darin der Künstler weggewischt hat. Allein bis stärkere Beweise als bisher beigebracht werden, spricht die Physiognomie hier entschieden für die ältere Agrippina des Germanicus. Die überaus einfache Tracht, das Haar, das vorn kurz abgeschnitten und hinten ganz schlicht in einen kurzen Zopf zusammengenommen ist, sind völlig frei von Gefallsucht. Das männliche Gesicht, die starke Nase, der hohe Ernst passen zu der Heldin des Lagers besser als zur Giftmischerin und der alternden Schönheit, die gegen ihren eigenen Sohn die Kofette spielt.

223. Portraitstatue einer Dame.

Diese schöne Gewandstatue von Marmor wurde nebst einer zweiten, welche eine Tochter dieser Dame darzustellen scheint, im Jahr 1711 zu Resina gefunden, welches Städtchen über dem verschütteten Herculaneum liegt. In Folge der Aufgrabung eines Brunnens soll man auf einen Rundtempel gestoßen und in diesem, neben andern, sieben weibliche Gewandstatuen entdeckt haben, die man also wegen der Rundform des Gebäudes für Vestalinnen nahm. Der Prinz von Elboeuf, der diese Ausgrabung veranstaltete, schenkte zwei derselben dem Prinzen Eugen in Wien, dann kaufte sie 1736 König August III. von Polen, Kurfürst von Sachsen, und so sind sie ins Museum zu Dresden gekommen.

Die Statue gehört der ersten Kaiserzeit an und giebt ein herrliches Beispiel jener stehenden Gewandfiguren von Kaiserinnen und andern vornehmen Damen, in denen die römische Kunst so ausgezeichnet war. Sowohl die Figur als das Gesicht zeigen aber auch, wie schön wenigstens in einzelnen Individuen die Race in jenem halb griechischen, halb römischen Campanien gewesen ist. Das weiche Haar ist mit einer damals wieder in Mode gekommenen Frisur, die aber schon vierhundert Jahre früher erfunden war, in Wülste getheilt, die parallel mit einander von der Stirn nach dem Hinterkopf laufen. Das Untergewand, das am Hals über den Brüsten sich reizend naturwahr faltet und mit schönem Umschlag auf die Füße fällt, hat so lange Ärmel, daß man in ihre

Enden die Hand einschlagen konnte; das ersetzte bei dem heißen Sonnenbrand am Golf von Neapel die Damenhandschuhe, und so hat auch unsre Matrone die linke Hand mit Ausnahme von Daumen und Zeigefinger eingewickelt. Ueber dieser Tunica ist dann ein großer Mantel von stärkerem, immer aber noch feinem Zeug in den reichsten Falten umgelegt, der die ganze Gestalt und auch den Hinterkopf bedeckt. Gleich herrlich ist sie vom Rücken gesehen, wo die Falten von dem verschleierten Haupt schräg nach rechts herabfallen, da der rechte Arm sie zusammenzieht. So ist die Gestalt dort zwar ganz verhüllt, aber der Körper tritt unter dem Gewand voll von höchstem Leben hervor. Es ist soviel Vornehmes und zugleich soviel natürlich weiblicher Adel in dieser Statue, daß sie auch moderne Menschen lebhaft anzusprechen pflegt, denen der Sinn für die klassischen Formen sonst noch nicht erschlossen ist. Zwischen ihr und uns steht die erkältende Glasscheibe nicht, die nach Herman Grimm's geistreichem Ausdruck die Antike von unserm Herzen scheidet.

14. Cicero.

Cicero ist eine der gründlich egoistischen Naturen, für welche alles Höchste der Menschheit, Staat, Wissenschaft, Beredsamkeit, Männerfreundschaft nur vorhanden ist, um sich selbst zu pouffiren. Er hat ebenso gut wie Einer der Triumvirn Rom beherrschen wollen, aber es mit dem Schwert zu versuchen hatte er keine Anlage. Seine berühmte Beredsamkeit ist mehr die des Advokaten, der aus den vorhandenen Umständen seine Gründchen zusammenklaubt, als die des Staatsmanns, der aus großen festen Principien unwiderstehliche Anwendungen zieht. Daher hat er einzelne Verbrecher retten, einzelne Spitzbuben stürzen können, aber in den großen Staatsfragen seiner Zeit mußte er mit den elaborirtesten Reden dennoch durchfallen. In der Philosophie war er, wie alle philosophischen Mittelmäßigkeiten, ein Auswähler, der entgegengesetzte Systeme zu vereinigen suchte. Den Catilina gedachte er als Sachwalter zu vertheidigen, aber als dieser seine grenzenlose Eitelkeit beleidigte, indem er sein Nebenbuhler um das Consulat wurde, unternahm er es ihn zu verderben. Als oberster Staatsbeamter erfand er das elende Auskunfts mittel des Belagerungszustandes und das rothe Gespenst, um die Catilinarier ohne Proceß hinzurichten, und nannte sich dann sein Leben lang den Staatsretter, weil er in Catilina die Möglichkeit der Rettung der Republik und in Clodius die Möglichkeit der Rettung der antiken Welt durch Emancipation der Sklaven sappirt hatte. Dann wegen dieser Justizmorde verbannt, winselte der Philosoph auf dem Boden Griechenlands, weil er nicht Stolz genug besaß, der Eitelkeit des Redenhaltens zu entsagen. Aus Cäsars Feind wird er, nachdem dieser gesiegt, sein begeisterter Lobredner, und bei dessen Fall kann er nach allem Fiasco seines Lebens nicht

lassen sich wieder wichtig zu machen. Natürlich schließt er sich gegen den minder gefährlichen Antonius an den klügsten Feind der Republik, an Octavianus. Zulezt findet er erst als er Flucht unmöglich sieht den römischen Muth zu sterben. Im Privatleben für die kühne Frivolität der Zeit zu kalt, hat er im Senat der Gunst einer Dame öffentlich sich gerühmt, um deren Bruder zu tranken, und noch im Alter eine brave und treue Frau verstoßen, um eine Erbin zu heiraten, deren Vormund er war.

Die Marmorbüste aus dem Museum zu Madrid ist durch die Inschrift seines Namens bestätigt und sagt, er sei damals im 64. Jahr gewesen. Es war dieß sein Todesjahr. Sie ist etwas hart gearbeitet und wenig ausgeführt, aber sie ist sehr charaktervoll. Der Schädel ist sehr groß, am Hinterkopf stark gewölbt und birgt unstreitig viel Gehirn. Im Angesicht waltet die Stirne entschieden hervor, aber es ist keine geniale Stirn. Im Profil sieht man sie zwischen Haar und Nase concav einfallen, in der Mitte hat sie drei große Quersalten, in denen man die Spuren des frühmorgendlichen Arbeitens bei der Studirlampe erkennt. Zwei sehr seltsame schräge Falten, wie Wunden, ganz unregelmäßig von der Nasenwurzel aufsteigend, zerschneiden die untere Stirn. Die Nase ist stark, die Wölbungen über dem Auge bekunden viel Sinn für Beobachtung. Der Hauptausdruck ist der des Reides, der Cicero's ganzes Thun beherrschte und lenkte. Um den Mund, in welchem die Backenzähne fehlen, spielt in tiefen Furchen der herbe herzlos ungemüthliche Spott, den er im Reden besaß, aber der Witz nimmt gleichwohl dem Munde die Gemeinheit nicht. Entschieden aber zeigt das Gesicht für einen mehr als Sechzigjährigen noch große Kraft.

15. Julius Cäsar.

Cäsars Geist und Thaten auch nur andeutend zu zeichnen fehlt hier der Raum. Als Feldherr, Redner, Memoirenschreiber, Staatsmann und Libertin gleich genial, bot er dem Darsteller so vielfache Möglichkeiten der Auffassung, daß seine Portraits unter einander die größte Verschiedenheit haben. Eins der vorzüglichsten ist das hier vorliegende, eine Büste aus Diorit oder grünem Basalt im Römersaal des Museums zu Berlin. Friedrich II. kaufte sie nebst einem schönen Augustuskopf von gleichem Material aus der Sammlung eines Herrn Julienne in Paris; sie soll beständig auf dem Schreibtisch des Königs gestanden haben. Cäsar war hoch gebaut, seine Glieder waren durch kriegerische Abhärtung stramm. Er hatte lebhaft dunkle Augen, der Mund war etwas voll. Seine Gesundheit war gut, doch brachte die ungeheure Spannung und Thätigkeit des Geistes und der starke Verbrauch seiner Lebenskraft ihm im spätern Alter zuweilen Ohnmachten. Mitten zwischen den Geschäften, ja im Augenblick großer Gefahr fand er in Alexandrien Muße Kleopatra's Gunst zu gewinnen und zu

genießen. Sein Haar verlor er früh, er that alles dem abzuhelpen oder es zu verstecken; er freute sich darum an dem von Senat und Volk ihm verliehenen Recht, stets einen Lorbeerkranz zu tragen.

Die Büste giebt uns diese Charakterzüge lebendig wieder. Auf dem Schädel sieht man den kurzen Haarmuchs in einzelnen spärlichen Haaren angedeutet. Das leuchtend scharfe Auge, durch Eintiefung der Pupille und umgrenzte Regenbogenhaut stark gezeichnet, beherrscht die ganze Physiognomie. Der Hals ist sehnig und mager, Stirn und Wange haben so wenig Fleisch, daß der herrliche Knochenbau darunter sich nur von Haut verhüllt deutlich zeichnet. Nur zwischen den Augen liegen zwei Falten der Kraft. Die Stirn ist sehr merkwürdig, sie steigt ganz grade auf, so daß der Vorder Schädel von ihr sich ganz winklig hinwölbt. Auch das Kinn ist so knochig, daß es statt unten rund zu werden in zwei Vorsprünge an den Ecken ausläuft. Die gewaltigste Energie liegt um diesen festen Mund gesammelt, und bei Vergleichung der obern und der untern Hälfte des Gesichtes fragt man sich, ob in diesem mächtigen Menschen der Geist oder der Wille das Stärkere war.

16. Augustus.

Marmorbüste aus dem Pallast Bevilacqua in Verona stammend, wo noch Goethe diesen Kopf bewunderte, und 1810 oder 11 von dem Kronprinzen Ludwig für seine Glyptothek in München erworben*). Das Portrait des Mannes, der das Werk seines Onkels Cäsar vollendet hat, indem er unter den mildesten Formen die Alleinherrschaft fest und dauernd begründete. In der Jugend tückisch und grausam, obwohl nicht aus Temperament blutgierig, bezwang er mit großer Selbstbeherrschung die dunkeln Seiten seines Charakters und wußte sich durch pünktliche Verwaltung, ruhigen Eifer in den Geschäften und Abwesenheit monarchischer Legitimitätspräensionen bei allen Ständen beliebt zu machen. So konnte er an seinem Todestag, nachdem er sein Haar geordnet und die einfallenden Wangen geschminkt hatte, seine Freunde bitten ihm Beifall zu klatschen, weil er seine Rolle im Leben gut gespielt habe. Augustus war auf allen Altersstufen, wie sein Biograph Suetonius bezeugt, ein sehr schöner Mann, nicht hoch gebaut, aber von guten Körpervhältnissen, so daß wenn kein Größerer neben ihm stand man die Kleinheit nicht sah. Er hatte sanft gelocktes hellbraunes Haar, schor sich den Bart und bildete sich auf den Blick seiner hellen und glänzenden Augen etwas ein, die unter zusammengewachsenen Brauen lagen. Diese Züge, zumal aber auch den ruhigen Ausdruck des

*) Ulrichs, die Glyptothek, S. 6. Es ist der Kopf unter Nr. 219 im Katalog der Glyptothek.

Gesichtes, der ihm nachgerühmt wird, giebt die schöne Büste getreu wieder, obwohl der Kopf offenbar idealisirt ist. Im Haar sieht man die Bürgerkrone vom feinsten Eichenlaub, die ihm der Senat drei Jahre nach seinem Siege (27 v. Chr.) als bleibendes Ehrenzeichen decretirte; die am Hinterkopf zusammengeknüpften Bänder fallen zierlich auf die Achseln herab. Augustus war damals 36 Jahr alt, und die Büste, die ihn auf der Höhe des Lebens zeigt, möchte nicht viel später gearbeitet sein. Nächst der vor einigen Jahren gefundenen ganzen Statue des Kaisers in reichverziertem Harnisch, dann einem nur zur Hälfte erhaltenen colossalen Kopf auf dem Capitol und einer Bronze der vatikanischen Bibliothek ist die Münchner Büste wohl das schönste Bildniß, das von Augustus uns erhalten ist. Ergänzt sind nur die Nasenspitze und der untere Theil der Brust.

9. Tiberius.

Marmorbüste, colossal, mit bloßen Schultern, aus dem Louvre. Ein tüchtiger Mensch voll Verstand und Muth, durch schwere Schicksale geführt, den sein Adoptivvater Augustus haßte und dem er seine lasterhafte Tochter als Frau aufzwang, aus dem Exil verbittert den Thron besteigend, dann von dem einzigen Günstling, dem er bis zum Verbrechen vertraute, verrathen, warf Tiberius in der zweiten Hälfte seiner Regierung jede Rücksicht ab und entfesselte die argwöhnische und tückische Grausamkeit seines Naturells, die wie so oft mit häßlich raffinirter Sinnenlust zusammenging. Auf dem einsamen Capri, nur von elenden Sklaven seiner bösen Neigungen umgeben, verlor er den letzten Maßstab der Schätzung freier und edler Menschen, und in Rom sagte ein grimmiges Epigramm von ihm, er gebe den Wein auf, seit er Geschmack am Blut bekommen habe. Aber selbst die Unnatur seiner Lüste und die Trunksucht seines Alters brach die herculische Kraft seines Körpers nicht, so daß erst mit 77 Jahren der Tod, wahrscheinlich der Mord, ihn wegräumte. Vom dreißigsten Jahre an brauchte er keinen Arzt mehr, und während seiner Regierung war er kaum einmal unwohl. Tiberius war stark und robust gebaut, über das gewöhnliche Maß hoch, an Brust und Schultern breit, von heller Fleischfarbe und großer Muskelkraft. In dem wohlgeformten Gesicht standen sehr große Augen, mit denen er auch im Dunkeln sehen konnte; doch hatte der Ausdruck etwas Gespanntes, und er redete nicht viel und niemals schnell. Den Nacken trug er hoch und steif, und jede Lebensäußerung verrieth Arroganz. Als etwas Eigenes bemerkt bei ihm Suetonius, daß das Haar am Hinterkopf tief herunterging, so daß auch der Nacken damit bewachsen war. Dieß zeigen übrigens alle männlichen Julierportraits von Augustus an.*)

*) Suetonius im Leben des Tiberius, Cap. 68.

Unsre Büste stimmt mit dieser Schilderung bis auf die kleinsten Züge auf's Wunderbarste überein. Das Gesicht hat etwas vornehm Blasirtes, und die Wendung des hochgehobenen Kopfes über die linke Schulter drückt bezeichnend den despotischen Uebermuth aus. Daß die Schultern nackt sind, deutet darauf hin, daß der Kopf einer colossalen Ehrenstatue entnommen ist, da diese in Nachahmung griechischer Sitte oft unbekleidet waren. Der Bildhauer wird also die edelste Auffassung angestrebt haben, die bei dieser Persönlichkeit allenfalls noch möglich war; zudem aber ist der Kaiser hier in einem Alter abgebildet, das der ersten und besten Zeit seiner Regierung entspricht, ehe das schrankenlos Böse in ihm die Oberhand gewann. Noch hatte damals sein Pilatus nicht aus blasser Furcht vor ihm Christus an's Kreuz geschlagen.

11. Nero.

Marmorbüste aus dem Louvre. Nero, aus einer übel berufenen Familie entsprossen, trat in das Haus der Cäsaren durch die Heirat seiner Mutter Agrippina mit dem blödsinnigen Kaiser Claudius. Durch den Mord ihres Stiefsohnes Britannicus und ihres Gemals bahnte die Mutter dem Siebzehnjährigen den Weg zum Kaiserthron. Seine erste Erziehung als Kind war einem Friseur und einem Ballettänzer anvertraut, und das brach durch die Lehre seiner spätern guten Erzieher durch. Er fing gut zu regieren an, doch zeigte sich gleich von Anfang eine unkaiserliche Lust an Schauspielen aller Art, und die Eitelkeit, durch colossale Bauten und Bildwerke sich einen Namen zu machen. Bald aber brach auch die erste böse Natur hervor; er that seine Lehrer ab, die ihn genirten, mordete zwei seiner Frauen nach einander, dann die Mutter, die ihm zum Throne verholfen, und begann mit scheußlicher Grausamkeit die Christenverfolgung, während er die Kaisermwürde als Citherspieler und Jockey herunterbrachte. Zu Ehren der Menschheit darf man glauben, daß wirkliche Anlage zum Wahnsinn ihn von früh auf zu närrischen Streichen trieb. Der mit Wahnsinn gern sich paarende Hochmuth und der bestialische Lebensgenuß führte ihn in's Schrankenlose, und bei einem Menschen, der das Bild einer fremden Göttin erst verehrte und dann versaute, wäre der Wahnwitz sicher hervorgebrochen, wenn im vierzehnten Jahre seiner Regierung der Aufruhr ihn nicht überholt hätte. Er war der letzte der Cäsarenfamilie, welche durch das naturwidrige Heiraten in dasselbe Blut den Wahnsinn systematisch in sich großzog. Und doch hatte die Ungeheuerlichkeit seiner Ausschweifungen einen solchen Eindruck auf die Welt gemacht, daß man an seinen Tod nicht glauben wollte. In den Orient glaubte man, sei er geflüchtet, und werde mit einem parthischen Heer über den Euphrat wieder einbrechen. Noch nach zwanzig Jahren stand in jenen Gegenden ein Prätendent als Nero auf, und selbst der christliche Verfasser, der das früheste

Buch des Neuen Testaments geschrieben hat, theilte den Glauben an Nero's Wiederkehr. Dem Nero danken wir die Abfassung der Apokalypse.

Nero war etwas unter Lebensgröße, als Knabe hatte er ein hübsches Gesicht, in den Mannesjahren aber zeigte sich eine erbliche Krankheitsanlage, denn sein Vater war an der Wassersucht gestorben. Er wurde aufgedunsen, bekam einen feisten Nacken, starken Bauch und dünne Beine. Die Augen waren blau, und er war kurzsichtig. Sein hellbraunes Haar ließ er sich künstlich in Wülste frisiren, und auf der Reise durch Griechenland zog er das Hinterhaar so, daß es ihm in den Nacken hinunterging, genau so wie unsre Büste es zeigt. Er faßte sich selber gern unter der Form eines Gottes auf und ließ durch einen Griechen Zenodoros eine Bildsäule von 110 Fuß Höhe, das colossallste Menschenbild des ganzen Alterthums, in Erz gießen, das unter Nero's Bügen vermuthlich den Sonnengott darstellte. So trägt er auch hier, um denselben Gott nachzuäffen, ein Diadem mit kleinen Löchern, in welche metallene Strahlen eingesetzt waren. Die kleinen Augen, welche die Kurzsichtigkeit verrathen, lauern mit bösem Blick aus tiefen Winkeln hervor; es muß ein gräßlicher Anblick gewesen sein, als nach seinem Selbstmord diese Augen aus ihren dunkeln Höhlen weit herausquollen, so daß die Anwesenden sich davor entsetzten. Die Stirn ist kurz und erscheint noch niedriger durch das hinauffrisirte Haar, über den Augen zeichnen sich unter dem Fleisch die Knochen nicht mehr, der kleine Mund, der kleine Großmuth kennt, versinkt in den fleischigen Backen, und am Halse ist die menschliche Form in schwammigem Fett ganz untergegangen.

13. Vitellius.

Marmorbüste aus dem Louvre. Vitellius soll zum Großvater einen freigelassenen Sklaven gehabt haben; sein Vater erbettelte einmal als höchste Auszeichnung von der Messalina, daß er ihr die Schuhe ausziehen dürfe, und trug seitdem ihren rechten Pantoffel lebenslang zwischen Kleid und Mantel, den er zuweilen sogar küßte. Unser Aulus Vitellius trat jung in die Laster Schule des Tiberius auf Capri, gewann den Caligula als Kutscher, den Claudius beim Würfeln, und den Nero als Schmeichler seines Citherspiels. Nach Nero's Tod schickte ihn Galba als Befehlshaber an den Niederrhein, da könne er sich satt essen, aber die Truppen riefen ihn, weil er Niemandem etwas abschlug und bis zu den Stallknechten hinab sich populär machte, zum Imperator aus, und nach des edleren Otho Selbstmord bestieg er auf fast ein Jahr den Thron. Jetzt speiste er viermal am Tag und machte das möglich, indem er der ersten Speise gewaltsam sich entledigte. Die römischen Flotten capitäne mußten ihm Lederbissen aus aller Welt herbeiführen, und selbst beim Opfer fraß er Fleischstücke, die nur halb gar waren. Es fehlte aber auch nicht an Grausamkeit, und so riefen endlich die Legionen im Orient den tüchtigen Vespasian zum Kaiser aus.

Wenn bei Nero die Züge selbst im Schwelger noch das angeborene Genie zeigen, so ist hier ein von Anfang an stumpfes Gesicht zum Typus des geistlosen Freßers geworden. Das große Ohr, die unfeine Nase, die buschigen Brauen zeigen eine von Kind auf plebejische Natur, die sich dann aber durch Völlerei selbstwillig verthiert hat. Der Kopf ist in der Partie am stärksten, wo die Werkzeuge des Kauens liegen, die kleinen vom Wein trüben Augen, von Falten der Müdigkeit umgeben, schwimmen im Fett, der Mund sieht aus, als wollte er immer spucken, und das abscheuliche Unterkinn hängt wampig wie ein Delschlauch herab. Unter dieß feiste Kinn banden ihm die Soldaten des Vespasianus eine Schwertspitze, als sie ihn aus seinem Versteck im Kaiserpalast auf die Gasse schleppten, und so mußte er den Kopf aufrecht halten, damit der Pöbel ihn mit Dreck bewerfen konnte. So über seinen großen plumpen Körper, das weintrothe Gesicht und den dicken Bauch spottend, schleppten sie ihn an die gemonische Stiege, wo man sonst die todten Verbrecher hinabwarf, zerlegten ihm dort das fette Fleisch in kleine Stücke und zogen die Leiche mit einem Haken in den Tiber.

10. Caracalla.

Marmorbüste aus dem Louvre. Antonius Caracalla stellte schon als Jüngling seinem Vater Septimius Severus nach dem Leben, zu einer Zeit, als dieser endlich alle Nebenbuhler besiegt hatte und das römische Reich streng und tüchtig verwaltete. Dann mit seinem Bruder Geta Alleinherrscher, ermordete er diesen, ließ ihren gemeinsamen Erzieher, den Juristen Papinian, von seinen Soldaten abthun und vertilgte 20,000 Menschen als Anhänger Geta's. Als zu Alexandria der Pöbel über ihn spottete, weil er seine Mutter zur Maitresse habe, ließ er die wehrlosen Bürger abermals zu Tausenden durch die Soldaten niedermegeln. Den Krieg liebte er, ohne jedoch große Erfolge zu erringen, und der Anführer seiner eignen Prätorianer, dem er an's Leben wollte, kam ihm zuvor. Von seiner Baulust und Kunstpflege zeugen die mächtigen Backsteinruinen der Caracallathermen in Rom und die zahlreichen Marmorwerke, die er dorthin zusammengeschleppt hatte. Diesen Mann erhob dennoch die Schmeichelei unter die Götter, und sein Weib soll sich bei seinem Tode selbst ermordet haben.

Von Caracalla giebt es, da die Soldaten ihn liebten, auffallend viele antike Portraits, die sich alle sehr ähnlich sehen; vermuthlich gehen sie als Nachahmungen auf eine vorzügliche Statue zurück. Unsere Büste zeigt Haar und Bart kurz und kraus. Die Brauen sind dicht mit einander verwachsen, und wie bei Tiberius und Nero gehen auch bei diesem Bluthund die Haare tief in den Nacken hinab. Unter der finster gerunzelten Stirn blicken die Augen aus dem seitwärts geneigten Kopf argwöhnisch und böse heraus. Das Gesicht trägt

die furchtbare Signatur des Charakters: wenn es uns an einem einsamen Ort aufstieße, könnte auch einem tapfern Manne vor ihm unheimlich werden.

8. Alexander Severus.

Marmorbüste aus dem Louvre. Alexander Severus folgte seinem lasterhaften Vetter Elagabalus mit 14 Jahren auf dem Thron (222 n. Chr.) Er war von einer frommen Mutter Julia Mammäa, welche die Christen begünstigte, vortrefflich erzogen, und die christliche Moral hat auf seine Gesinnung eingewirkt. Ohne Christ zu sein, ehrte er Christus und stellte sein Bild unter andern großen Weisen in seiner Hauskapelle auf. Tugendhaft in seiner Anlage, und in seinen Herrscherpflichten der größten Anstrengung fähig, reinigte er Staat und Heer von unwürdigen Beamten und zeichnete sich im Osten als Feldherr aus. Aber die zügellosen Soldaten ertrugen seine strenge Disciplin nicht, und auf einem deutschen Feldzug ermordeten sie bei Mainz in einem raschen Anfall von Wuth ihn sammt seiner Mutter (235 n. Chr.). Hinter ihm brach Rom's rascher Verfall herein.

Weil dieser Kaiser so jung auf den Thron kam, giebt es von ihm sehr von einander abweichende Portraits, da er erst als angehender Jüngling, wie hier, später aber als bärtiger Mann abgebildet wurde. Unsre Büste zeigt einen durchaus guten Menschen, dessen Charakter aber noch nicht gereift ist. Der Backenbart setzt eben erst als Flaum an, das Haar ist kurz geschoren. Das Gesicht hat bei aller guten Anlage etwas Knabenhaft Schwächliches und dabei Mühsames; es ist mehr Bildung als Kraft darin.

53. König Ptolemäos von Mauretanien.

Marmorbüste aus dem Louvre. Dieser kräftige Charakterkopf ist aus Münzen unzweifelhaft erkannt als ein afrikanischer König, der unter den ersten Cäsaren gelebt hat. Nachdem Juba I. als Anhänger des Pompejus nach Cäsars Sieg sich den Tod gegeben, wurde dessen junger Sohn gleichen Namens gefangen nach Rom geführt und erhielt dort eine gründliche Bildung, so daß er zahlreiche Werke von Gelehrsamkeit und, so scheint es, auch von Einsicht verfaßt hat. Er erhielt die Kleopatra Selene zur Gemahlin, eine Tochter des Triumvirn Antonius und der schönen Kleopatra von Aegypten, und Augustus gab ihm sein Reich wieder. Er starb 18 n. Chr., und ihm folgte sein schwächerer Sohn Ptolemäos, eben der, den unser Kopf darstellt. Gegen einen Aufruhr seiner Unterthanen halfen ihm die Römer; als er nun aber bei einem Staatsbesuch in Rom glänzend auftrat, erzürnte er den Caligula, weil das Volk im Schauspiel auf den prachtvollen Purpurmantel des Afrikaners aufmerksam wurde.

So wurde er von Caligula, obwohl dieser gar sein entfernter Verwandter war, erst verbannt und dann hingerichtet, sein Reich aber annectirt.

Der Kopf ist eine tüchtige und gewiß gleichzeitige Arbeit. Es ist Race darin. Der Mann ist ein Afrikaner, aber kein Neger, sondern von dem braunen Stamm der Berbern, und vom Vater her dem kräftigen Beduinen Masinissa verwandt. Aber er ist durch die Mutter mit europäischem Blut gekreuzt, die einen Römer zum Vater, eine Griechin zur Mutter hatte. An der Wange ist wenig Haar, am Kinn hat der Bart etwas von der gekräuselten Wolle des Negers, aber das Haupthaar bildet weichere Strähne. Um das Haupt schlingt sich das breite Diadem als Abzeichen der Königswürde. Der Ausdruck ist weder gut noch böß, man möchte den Menschen nicht lieben und auch nicht hassen.

Hier am Ende unserer kleinen Portraitgalerie aus römischer Zeit treffen wir mit dem Anfang der Bildnißdarstellung unter den Griechen wieder zusammen. Vergleicht man mit dieser scharf ausgeprägten Individualisirung der Race und der Person den dicht daneben stehenden sogenannten Pherekydes, so wird man ermessen, wie grundverschieden die anfängliche stylisirende Auffassung des Bildnißkopfes bei den Griechen von der spätern der streng realistischen Römerzeit gewesen ist.

117. Apotheose des Kaisers Septimius Severus.

Die Prunkliebe der römischen Kaiserzeit warf sich in der Architektur auf die bunten Marmorarten, welche als Wandverkleidung und an Säulenschäften eine spiegelhelle Politur gestatteten, und in der Sculptur auf die harten Halbedelsteine, wie Achat und Onyx, deren mehrfarbige Lagen benutzt wurden, um die Figuren aus der obern Schicht zu schneiden und dadurch farbig von der hellen untern Schicht abzuheben, die man als Hintergrund verwendete. Die Museen bewahren verschiedene sehr große Cameos dieser Art, meist mit den vereinigten Köpfen eines Kaisers und seiner Gemalin. So haben wir hier einen ovalen Onyx aus den Berliner Sammlungen, der völlig eine Spanne hoch und über eine Spanne lang ist und die Vergötterung des Septimius Severus († 211 n. Chr.) darstellt. Zwei Adler mit erhobenen Köpfen und ausgebreiteten Schwingen, jeder in Einer Klaue einen Kranz tragend, heben den kriegerischen Kaiser zu den Göttern empor, während eine Siegesgöttin ihn krönt, die mit ihm in demselben Triumphwagen steht.

Unser Abguß dieses kleinen Kunstwerkes ist vorzüglich und im feinsten Gyps ausgeführt. Der Kaiser hat einen schönen sehr würdigen Kopf, der ihn edler macht als wir ihn sonst von seinen Münzen kennen, und dieser Kopf ist scharf wie eine Medaille geschnitten. Im Portrait erhielt sich überhaupt

die Kunst in Rom sogar bis in die christliche Zeit hinab immer noch auf einiger Höhe. Allein alles Uebrige, besonders das Verständniß der Menschengestalt, war zur Zeit des Septimius Severus schon tief gesunken, wie man das auffallend an den Figuren von dessen Triumphbogen beim Capitol sieht, und hier im Onyx machte die Härte des Steines das Gelingen noch schwieriger. Die Köpfe der Adler sind grotesk, ihr Gefieder roh und plump, und an den menschlichen Figuren das Nackte an den Armen, so wie die Faltung der Gewänder ganz stumpf und fühllos. Wenn man sagen darf, daß das Christenthum die antike Kunstübung zum Stillstand brachte, so ist doch auch richtig, daß an ihr nicht mehr viel zu verderben war.

114. 115. Zwei Paare von Masken.

Es war stehende Sitte des griechisch-römischen Theaters, daß der Schauspieler nicht durch den lebendigen Ausdruck und das Wechselspiel seiner eignen Gesichtszüge, sondern durch eine stereotype Maske wirkte, und diese Masken wurden oft von geschickten Künstlern gearbeitet. Auch bei Festzügen und selbst bei Leichenfeiern trug man Masken, und so gaben sie bald ein beliebtes Ornament in der Architektur her, theils für Mündungen zum Wasserspeien und Wasserschluden, theils als bloße Nachahmungen der theatralischen Masken.

Von den beiden Abgüssen unserer Sammlung, welche Herr Professor Reiser hierher geschenkt hat, kennen wir die Originale nicht. In Nr. 115 ist die Maske einer Frau aus dem Lustspiel mit der eines bärtigen Mannes verbunden, in Nr. 114 aber das Böds Gesicht des gehörnten Pans, das dem Satyrspiel angehört, in wirksamen Gegensatz zu der edeln Frauenmaske der Tragödie gestellt, durch deren mit Laub und Beeren des Eppichs bekränztcs Lockenhaar sich die Binde schlingt.

234. Schauspieler und Muse.

Relief in griechischem Marmor, aus dem Museum des Laterans, mehrfach beschädigt und vielleicht auch nicht vollständig erhalten, da die Guirlande an der Wand links mitten durchschnitten ist. Ein Mann auf einem Lehnstuhl, durch die Maske in der linken Hand als Schauspieler bezeichnet, sitzt vor einem Tisch, wo wiederum Masken und eine Schriftrulle liegen. Dahinter geht in die Höhe eine Stange mit einer viereckigen Tafel, an welcher eine Rolle aufgeheftet ist. Auf der rechten Seite des Reliefs steht eine Muse in declamirender Haltung, scheinbar auf einem besondern Piedestal; hinter ihr sieht man ein kleines Gebäude mit spitz zulaufendem Dach. Die Wand im Hintergrund, mit Guirlanden geschmückt, könnte die Bühne andeuten, als ob hinter derselben „der

Schauspieler in Gegenwart der Muse seine Rolle lerne und durch Beschauen seiner Maske auch den Charakter derselben sich einzuprägen suche." „Die Arbeit ist sorgfältig und lebendig und zeigt in vieler Hinsicht Verwandtschaft mit griechischen Werken. Die Masken sind wohl ausgearbeitet.“*)

213—15. Amazonensarkophag aus Wien.

Die Ueberlieferung sagt, nach der Schlacht bei Lepanto habe Don Juan d'Austria diesen Marmorsarg aus Lakedämon mitgebracht. Dann besaßen ihn die Fugger, und jetzt befindet er sich in Wien. Er ist, was selten, auf allen vier Seiten mit Sculptur bedeckt, aber die eine Langseite ist auf der zweiten Langseite, und so die eine Schmalseite auf der andern Schmalseite mit kleinen Abänderungen wiederholt. Wir haben bloß von der Vorderseite, welche die schönste und besterhaltene ist, die Abgüsse hier. Ergänzt sollen nur die Vorderfüße der Pferde sein. Es ist ein Kampf berittener Amazonen gegen griechische Helden zu Fuß. Ganz außen steht auf jeder Seite ein Fußkämpfer, dann folgen nach der Mitte zu je zwei Amazonen zu Roß; im Centrum endlich drängt sich, wie gewöhnlich, die belebteste Gruppe zusammen. Zwei Amazonen sind gestürzt, zwischen ihnen aber auch ein Grieche verwundet in die Knie gesunken. Diesen will ein Kampfgenosse rettend fortreißen, eine Amazone aber sucht ihm das zu wehren. Der Kampf ist auf seiner Höhe, der Sieg noch unentschieden.

Sarkophage aus Marmor mit Reliefs kommen erst in trajanischer Zeit auf und gehen, da diese Form der Beerdigung auch von vornehmen Christen angenommen wurde, bis in's fünfte Jahrhundert fort. Wenn also dieser Sarkophag wirklich in Griechenland gefunden wurde, so ist er gleichwohl aus der römischen Zeit. Die Wiederholung desselben Gegenstandes auf demselben Kunstwerk (wie es hier und an den Triumphbogen des Septimius Severus und des Constantin der Fall) ist eine Freiheit der Armuth, die sich die griechische und römische Kunst erst in der Zeit nach Hadrian erlaubte. Die Sarkophage aus der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. zeigen übrigens in einzelnen Fällen noch die ausgezeichnetste Arbeit. Der unsrige beweist, daß noch in diesem späten Jahrhundert Motive der besten Zeit und der besten Künstler Griechenlands nachwirkten. Die Compositionen der Sarkophage sind sämmtlich im Ganzen original, aber sie entnehmen viel von ihren Details aus der Tradition, obwohl sie diese durch sechste bis achte Hand zugeleitet bekommen. So hat auch der Amazonensarkophag noch eine, man möchte sagen, elegante Schönheit. Die Gewänder sind sehr sorglich gearbeitet, die Pferdedecken, welche den zwei berittenen Amazonen als Sättel dienen, ganz genau ausgeführt. Die Schlantheit der

*) B e n n d o r f u. S c h ö n e, Lateranensisches Museum Nr. 245, wo die Bedeutung des Werkes als eines Motivreliefs vorgeschlagen wird.

Gestalten, die diagonale Stellung der männlichen Kämpfer, die bäumenden Rosse zeigen stark die Ueberlieferung vom Mausoleum zu Halikarnassos, also die späte Nachwirkung des großen Stopas auf eine Kunstpraxis, die fünfsthalb Jahrhunderte nach seinem Tode in Thätigkeit war!

Sieben Stücke aus dem Hildesheimer Silberfund.*)

Im Herbst 1868 gruben preußische Soldaten einen neuen Schießstand am westlichen Abhang des Galgenberges bei Hildesheim aus und fanden am 7. Oktober, als die Arbeit fast beendigt war, 9 Fuß unter dem Boden eine Masse von Silbergeräthen im Gesamtgewicht von etwa 150 Pfund, so daß drei Schiebfarren nöthig waren, um den Fund nach Hildesheim zu führen. Es waren im Ganzen ungefähr 60 Stück, welche einen großen Theil vom Tafelgeschirr eines reichen Römers ausmachten: das Meiste ganz glatt und einfach, Einzelnes aber mit reichem Bildwerk in getriebener und ciselirter Arbeit geschmückt. Man glaubte zuerst, es seien Geschirre der Renaissancezeit aus dem kunstreichen sechszehnten Jahrhundert, allein die lateinischen Inschriften theils von Personennamen theils von Gewichtangaben, so wie die herrliche, selbst von Benvenuto Cellini nicht wieder erreichte Freiheit des Stils und der Technik stellten es bald außer Zweifel, daß man Arbeiten aus den ersten Goldschmiedwerkstätten des kaiserlichen Roms vor sich hatte. Das künstlerische Verdienst ist übrigens bei den einzelnen Stücken ungleich, es giebt darunter neben dem Trefflichsten auch handwerkliche Arbeiten. Die schönsten Figuren möchten bis in die Zeit des Augustus zurückgehen, in andern zeigt sich der schwerfälliger überladene Stil des zweiten Jahrhunderts, und die Fabrikinschrift M. Aur. C., welche nebst Gewichtangabe auf eine Casserole punctirt ist und Marci Aureli gelesen werden muß, zwingt wenigstens mit diesem Einen Stück auf einen Freigelassenen des berühmten Kaisers, also bis an den Schluß des zweiten Jahrhunderts herabzugehen.**)

Der Gedanke an eine Beute aus der Varusschlacht ist schon hierdurch ausgeschlossen, und welcher deutsche Krieger in römischem Sold diesen Schatz erworben oder während der Völkerwanderung aus einer römischen Villa mag erbeutet haben, wird uns wohl nie kund werden.

*) In Beschreibung der Hildesheimer Silbergeräthe bin ich meistens einem Vortrag gefolgt, den mein verehrter und lieber College Professor Burj an vor seinem Abgang nach Jena über diese unsre Erwerbungen in der Antiquarischen Gesellschaft zu Zürich (Sitzung vom 13. Februar 1869) gehalten hat, der aber nur in einem Auszug gedruckt worden ist. (Anzeiger für Schweiz. Alterthumskunde, II., S. 69 f.)

**) Die zuerst von Bendorff copirten und von Sauppe in den Gött. Nachr., 1868, S. 375 veröffentlichten Inschriften der Hildesheimer Gefäße sind neuerlich nach der Reinigung der Originale in Facsimile herausgegeben von Schöne im Philologus, 1869, S. 369.

Die preußische Regierung versetzte den ganzen Fund in's Museum zu Berlin und erstattete den Soldaten in baarem Gelde den ganzen Silberwerth. Seitdem sind die schönsten Stücke durch Gypsabgüsse von Bildhauer Rüsthardt in Hildesheim und durch Berliner und Pariser Nachbildungen in Metall sehr verbreitet und bekannt geworden. Wir besitzen von 7 der trefflichsten derselben die Abgüsse, welche in dem Glaschrank der letzten Abtheilung aufgestellt sind.

Das größte darunter ist ein bauchiges Gefäß, von dem nur drei Viertel abgegossen sind. Die äußere getriebene Seite hat sich von der soliden innern Wandung gelöst, und das hier fehlende Drittel ist wahrscheinlich zerstört. Dieß Gefäß diente zu wirklichem Gebrauch, um Wein und Wasser zu mischen, war also ein sogenannter Krater oder Mischkrug. Ein Greifenpaar bildet die Basis des Ornamentes, aus ihnen wächst die Verzierung mit Blumen und Ranken hervor. Auf diesen Ranken schaukeln kleine Knaben in allen möglichen anmuthigen Beschäftigungen. So sehen wir z. B. einen kleinen Fischer, der auf die zwischen den Ranken wie schwimmenden Seethiere Jagd macht. Mit dem linken Armchen an eine Ranke sich haltend, braucht er in der Rechten einen Dreizack als Harpune gegen einen Hummer. Ein andrer angelt nach einem Dintenfisch, ein dritter mit einer Angelruthe hält einen Polypen mit beiden Händchen gefaßt. Ueberall erscheint hier die spielende Leichtigkeit der Ornamente, Alles nach alten Motiven guter griechischer Zeit, die der ersten Kaiserperiode eigen ist, wie die Malereien aus den Titusthermen und aus Pompeji sie gleichfalls kund thun. Für die Architektur mochte Vitruvius dieß phantastische Spiel mit den Formen beklagen, für die Decoration brachte es aber die reizendste Eleganz hervor.

Dann folgen zwei kleine Trinktgefäße. Das eine hat zwei Henkel, die aus bärtigen Köpfen hervorstechen. Auf der Außenseite hat diese flache Schale bacchische Symbole. Auf jeder der beiden Seiten stehen 3 Masken, als ruhten sie auf zwei Löwenhäuten, die unter den Henkelansätzen befestigt und wie um die Schale herum ausgespannt erscheinen. Es wechseln dabei tragische Masken mit Masken der Komödie und des Satyrspiels. Die phrygische Flöte, der Thyrsos sind dem Cultus der Kybele und des Bacchus angehörig.

Der zweite jetzt henkellose Becher versetzt uns ins Freie, in einen Hain von Bäumen, deren einige auch Früchte tragen. In dem Hain ist ein Gehege angebracht, als wäre Zeug an Säulchen aufgehangen um eine Cultusstätte abzugrenzen, und über und auf diesem Zeug stehen wiederum Masken. In Zwischenräumen des Geheges sind Statuen errichtet, und eine Menge Symbole, die wieder auf den Dienst des Dionysos und der Kybele sich beziehen, sind zum Theil wie auf Repositorien aufgestellt. Besonders auch die Masken zeigen große Mannigfaltigkeit. Aehnliche Gegenstände finden sich auf einem 1837 zu Avanches

entdeckten Erzgefäß. Auch dort kommt ein ländliches Heiligthum des Dionysos oder des Priapos vor, unter Bäumen stehen wie hier Pfeilerbüsten des letztern Gottes, auch die brennende Fackel fehlt nicht, und Satyrn und tanzende Frauen feiern das bacchische Fest*). Dieser Trinkbecher aus Hildesheim ist aber schwer in der Form, auch mit Ornament etwas überladen, so daß ich ihn erst ins zweite Jahrhundert setzen möchte.

Endlich vier flache Schalen, die im Innern Figuren tragen, während jene Becher an der Außenseite mit Reliefs bedeckt sind. Diese Figuren haben ein so hohes Relief, daß sie fast als runde Bildwerke erscheinen. Die Schalen haben deshalb schwerlich je zu wirklichem Gebrauch gedient, es sind Schaugefäße, die bloß einen Schmuck für das Buffet bildeten.

An Umfang und Kunstwerth ist unter diesen weitaus die bedeutendste die Schale mit flachen Henkeln, in welcher Minerva thront. Die Göttin sitzt frei auf einem Felsen, mit doppeltem Gewand bekleidet, über welches sie die von einem Thierfell gemachte Aegis mit dem Medusenhaupt geschlungen hat. Auf dem Haupt trägt sie einen Helm mit drei Roßschweifen. Der Kopf geht mit kräftiger Wendung nach links, so daß sie uns das Gesicht in voller Ansicht zukehrt. Durch diese Stellung wird die schöne Schulter sichtbar, das linke Knie tritt unter dem großartig gefalteten Gewande stark hervor. Der rechte Arm, vom Gewand ganz frei, stützt sich auf die Handhabe eines Pfluges, den sie nach einigen alten Schriftstellern soll erfunden haben. Es ist also die Göttin des Kriegs wie der Friedenswerke, Athene Promachos und Athene Ergane. Ihr gegenüber ist ein Felsen mit der Eule angedeutet, an welchem ein mit Bändern umschlungener Kranz von Dellaub hängt, das dieser Göttin als der Schöpferin des Delbaumes heilig ist. Auf dem Grund der Schale sind dann, das hehre Bild einrahmend, in ganz flacher Erhebung noch Palmettenkranz und Eierstab angebracht, und so waren auch die Henkel noch besonders verziert. Die Göttin ist aus Silberblech in außerordentlich hohem Relief herausgetrieben, und gewiß gehört diese majestätische Figur zu dem Schönsten, ja Großartigsten, was das spätre Alterthum erfunden hat.

Eine zweite dieser Brunkschalen zeigt Kopf und Brust eines etwa einjährigen Knaben in einem Hemdchen, der lachend zwei Schlangen an sich drückt, die er herzhast gefaßt hat. Es ist Hercules, der kindliche Schlangenzwinger. Der Kopf erinnert uns durch den frischesten Naturalismus an seinen Ursprung aus römischer Kunst: ein derber pausbädiger Bauernjunge ist copirt, und wie er so herzhast lacht, werden selbst die Zähne im Munde sichtbar. Auf dem Grunde der Schale stehen in flachem Relief zwischen Rankenornamenten Thiere und

*) Abgebildet mit Erklärung von Prof. Bursian, im Jahrgang 1868 der Berichte der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich.

Vögel, darunter in heiterm Widerspiel zu dem tapfern Buben ein paar furchtsame Hasen. Die Arbeit ist nicht ganz so fein wie an der Minerva, sie gehört einer andern Richtung der Kunst an, bleibt jedoch in dieser Gattung durch Lebendigkeit des Actes ein Werk ersten Ranges.

Die beiden letzten Schalen sind unbedeutender, besonders in den Gesichtern. Sie gehören zusammen und machen ein Paar. Auf der einen sieht man eine edle Frauengestalt in weitem Gewand, das bis auf die Schultern hinaufgeht; das gelockte Haupt trägt eine Mauerkrone. Hinter der Schulter wird eine Handpauke sichtbar, das Instrument des fanatischen Tanzes der phrygischen Priester. Die Göttin ist Kybele, welche die Handpauke erfand und durch den Ackerbau die Menschen zur Anlage von Städten vereinigte. Ihr Dienst wurde schon 205 v. Chr. in Rom eingeführt und war dort sehr beliebt und verbreitet.

Das Gegenstück zeigt uns einen Jüngling mit Halskette und mit phrygischer Mütze, welche beiderseits in die Hörner des Halbmondes ausläuft. Es ist Atys, der Geliebte der Kybele, den sie vom Tode wieder aufweckte. Ursprünglich die im Frühjahr hervortretende, dann durch die Hitze des Sommers entkräftete Vegetation bezeichnend, mag er mit dem phrygischen Mondgott verschmolzen sein, den die Griechen als Menotyrannos und die Römer als Deus Lunus verehrten.

Am Schluß unserer Erläuterung der antiken Bildwerke angelangt, verweisen wir noch auf die in der innersten Abtheilung rechts vom Fenster aufgestellten Bronzethüren des Ghiberti an der Taufkapelle des Doms zu Florenz. In Zeichnung wie Composition, besonders in der malerischen Auseinanderlegung der landschaftlichen und architektonischen Mittel- und Hintergründe bietet dieß berühmte Werk vom Anfang des 15. Jahrhunderts eine interessante Vergleichung mit der klassischen Kunst dar.



