Rostocker Dokumentenserver
Dieses Werk wurde Ihnen durch die Universitätsbibliothek Rostock zum Download bereitgestellt.
Für Fragen und Hinweise wenden Sie sich bitte an: digibib.ub@uni-rostock.de

Friedrich Schlie

Gypsabgüsse antiker Bildwerke im Grossherzoglichen Museum zu Schwerin : Anhang I: Antiken des Schweriner Museums. Anhang II: Nachbildungen antiker Werke in Marmor

Schwerin: Bärensprungsche Hofbuchdruckerei, 1887

https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812

Druck Freier Zugang PUBLIC DOMAIN

Mklbg. f
IV 4555.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0001
Mecklenburg Vorpommern

Mkl - Bestand

Mklbg f IV
4555

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0002
Mecklenburg Vorpommern



Landesbibliothek
Mecklenburg-Vorpommern
Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de
/rosdok/ppn1870535812/phys_0003
Mecklenburg
Vorpommern

Mx Bb. f. IV
4555

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0004
Mecklenburg Vorpommern

GYPSABGÜSSE

ANTIKER BILDWERKE

im

GROSSHERZOGLICHEN MUSEUM

zu

SCHWERIN.

In kunstgeschichtlicher Folge beschrieben und erklärt

von

FRIEDRICH SCHLIE.

ANHANG I:

ANTIKEN DES SCHWERINER MUSEUMS.

ANHANG II:

NACHBILDUNGEN ANTIKER WERKE IN MARMOR.

Schwerin 1887.

Bärensprungsche Hofbuchdruckerei.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker

https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0007

Mecklenburg Vorpommern

Mecklenburgische
Landesbibliothek
Schwerin

Landesbibliothek
Mecklenburg-Vorpommern
Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de
/rosdok/ppn1870535812/phys_0008
Mecklenburg
Vorpommern

Inhaltsverzeichniss.

		Seite
I.	Vorrede	III—XI
II.	Werke der altgriechischen Kunst vom siebenten Jahrhundert bis in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts vor Chr. (Aristokles, Alxenor, Antenor, Kritios, Nesiotes, Kalamis): Nr. 1—27	1—29
III.	Werke der alterthümelnden (archaisirenden) Kunst: Nr. 28—34	29—38
IV.	Werke aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts vor Chr. (Myron, Phidias, Polyklet, Paeonios, Alkamenes, Kresilas): Nr. 35—148	38—153
V.	Werke aus dem vierten Jahrhundert vor Chr. bis zu Alexanders des Grossen Zeit (Kephisodotos, Praxiteles, Skopas, Lysippos, Boëthos, Chares): Nr. 149—206	153—226
VI.	Werke der hellenistisch-römischen Zeit (Agesandros, Athenodoros, Polydoros, Eubulides, Agasias, Apollonios, Glykon, Kleomenes, Pasiteles, Menelaos): Nr. 207—263	226—316
VII.	Werke der Kleinkunst und des Kunsthandwerks: Nr. 264—368	316—329
VIII.	Anhang I. Antike Originalwerke: Nr. 369—376	330—334
IX.	Anhang II. Nachbildungen antiker Werke in Marmor: Nr. 377—388	335—336
X.	Alphabetisches Register	337—345
XI.	Druckfehler	346.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0009
Mecklenburg Vorpommern

Im Jahre 1869 gab es nur acht Gypsabgüsse nach antiken Bildwerken in den Grossherzoglichen Kunstsammlungen. Es waren die der Maske des Lucius Verus, der Medusa Rondanini, der Zeus-Büste von Otricoli, der Niobe-Büste, sowie der Statuen der Minerva Giustiniani, des betenden Knaben, der mediceischen Venus und des sog. Apollino (Kat.-Nr. 143, 156, 160, 172, 175, 183, 200, 262). Die beiden zuletztgenannten Abgüsse hatte der verstorbene Geh. Cabinetsrath Dr. Ed. Prosch bei der Uebersiedelung seines Hausstandes von Schwerin nach Breslau als Geschenke für die Sammlungen zurückgelassen. Der Gedanke, diese kleinen Anfänge mit der Zeit zu einer grösseren Sammlung zu gestalten, war schon lange von wailand Sr. Königlichen Hoheit dem hochseligen Grossherzog Friedrich Franz II gehegt worden. Der Verfasser konnte dies vor nunmehr bald zwanzig Jahren aus einem Auftrage schliessen, mit welchem er unerwartet beehrt wurde. Es war im Winter von 1868 auf 1869, als derselbe, welcher damals von dem jüngst verstorbenen Professor Dr. Henzen beim Kaiserlich Deutschen Archäologischen Institut in Rom als Hülfsarbeiter angestellt war, zum ersten Mal mit dem zu gleicher Zeit dort weilenden Geh. Cabinetsrath a. D. Dr. Eduard Prosch, dem damaligen Intendanten der Grossherzoglichen Kunstsammlungen, zusammentraf und von diesem darum ersucht wurde, eine Denkschrift auszuarbeiten über die Beschaffung einer Sammlung von Gyps-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0011
Mecklenburg Vorpommern

abgüssen nach den hervorragendsten Bildwerken der Alten für die Stadt Schwerin. Der Verfasser, welcher bereits zum Gymnasiallehrer in Waren designirt war und daher im Begriff stand, die archäologischen Studien für längere Zeit ruhen zu lassen und nur noch nebenbei zu betreiben, unterzog sich diesem Auftrag um so lieber, als ihm die Erfüllung desselben wie ein passender vorläufiger Abschluss seiner in München und Rom betriebenen philologischen und kunstgeschichtlichen Studien erschien und als er damit zugleich einen kleinen Theil seines grossen Dankes für die ihm von wailand Sr. Königl. Hoheit dem hochseligen Grossherzog zu Theil gewordene Förderung seiner Studien in Italien glaubte bethätigen zu können.

Die Denkschrift wurde im März 1869 während eines mehrwöchigen Aufenthaltes in Neapel vollendet und dem Geheimen Cabinetsrath in Rom übergeben. Am 4. April wurde der inzwischen aus Italien zurückgekehrte Verfasser von dem hochseligen Grossherzog allergnädigst zu einer Audienz befohlen, und im October darauf erhielt er nach Waren hin von Prosch die Mittheilung, dass auf Allerhöchsten Befehl von den in der Gallerie-Casse vorhandenen Mitteln jährlich fünfhundert Thaler für die Beschaffung von Gypsabgüssen verwendet werden sollten. Mit dieser Mittheilung war zugleich für den Verfasser der Auftrag verbunden, die ersten Bestellungen in den Formereien von Leopoldo Malpieri in Rom und Antonio Vanni in Frankfurt a. M. zu machen. Bei letzterem wurden der Apollo des Belvedere und die Laokoon-Gruppe, bei ersterem der sogenannte Antinous und der Herakles-Torso im Belvedere, sowie der Augustus und die sog. Pudicitia im Braccio Nuovo des Vatican bestellt (Kat.-Nr. 214, 218, 151, 231, 246, 251). Im Frühjahr 1870 besuchte der hochselige Grossherzog in Allerhöchsteigener Person die Formerei Malpieri's in Rom, um den Betrieb der Arbeiten an Ort und Stelle in Augenschein zu nehmen. Im Spätherbst desselben Jahres trafen die Kisten mit den Abgüssen aus Rom in Schwerin ein,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0012
Mecklenburg Vorpommern

nachdem die von Frankfurt schon eher angelangt waren. Aber bis zur Aufstellung der Abgüsse verging noch geraume Zeit. Prosch hatte es nicht leicht, den geeigneten Raum ausfindig zu machen. Endlich setzte er es durch, dass das untere Stockwerk desselben Hauses an der Ecke der Wilhelm- und der Alexandrinenstrasse (zur Linken desjenigen, der die Wilhelmstrasse zum Pfaffenteich hinuntergeht), in dessen oberen Räumen die Gemäldegallerie und das Kupferstich-Kabinet untergebracht waren, von dem darin befindlichen Miether zu Johannis 1872 geräumt wurde und hier im Sommer desselben Jahres mit der Aufstellung begonnen werden konnte. Zur Vervollständigung der Sammlung bestellte der Verfasser auftragsmässig in der Röttingerschen Formerei zu München die Eirene und den griechischen Frauenkopf der Glyptothek (Kat.-Nr. 146, 149), sowie in der Eichlerschen Formerei zu Berlin die Diana von Versailles, die Venus von Melos, den Sophokles des Lateran, den Aeschines in Neapel und die Venus des Capitols (Kat.-Nr. 216, 217, 193, 199, 159). Und nachdem Prosch, zum Theil von andern Orten her, noch die Büsten der Hera Ludovisi, des Homer, des Aeschylos und des sog. Pastoretschen Kopfes sowie die Statue der sog. Diana von Gabii hinzugefügt hatte (Kat.-Nr. 140, 145, 191, 192, 259), konnte die Eröffnung der Sammlung im Sommer 1872 vor sich gehen. Zugleich damit liess Prosch einen kleinen Leitfaden im Druck erscheinen, welcher geeignet war, das Interesse des Publicums für die neue Abtheilung der Grossherzoglichen Kunstsammlungen zu wecken. Derselbe führt den Titel „Die plastischen Werke der Grossherzoglichen Kunstsammlung zu Schwerin. Nach ihrem Inhalt und ihrer künstlerischen Bedeutung erläutert von E. Prosch. Schwerin, 1872. In Commission der Stillerschen Hofbuchhandlung (Meyer und Ritter)". Das kleine Büchlein behandelt die ebengenannten Gypsabgüsse, ferner die im Jahre 1869 in Rom erworbene antike Homer-Herme, die von dem ehemaligen mecklenburgischen Hofbildhauer Busch zu Anfang des Jahrhunderts in

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0013
Mecklenburg Vorpommern

Marmor ausgeführte Copie des Kopfes einer Florentiner Niobide und die gleichfalls schon aus früherer Zeit stammende Nachbildung einer römischen Gewandfigur mit dem Namen der Ceres (Kat.-Nr. 252, 396, 384).

Das war der Anfang der plastischen Sammlung in Schwerin. Inzwischen hatte Prosch, der in dieser Angelegenheit einen rastlosen Eifer entwickelte, nicht geruht, bis das genannte Haus an der Ecke der Wilhelm- und Alexandrinenstrasse, in welchem die Sammlungen seit dem Neubau des Grossherzoglichen Schlosses miethweise untergebracht waren, von der obersten Verwaltungsbehörde des Grossherzoglichen Haushalts käuflich erworben war.

Im Jahre 1875 war die Sammlung so vermehrt worden, dass Prosch ein zweites Heft mit Erläuterungen erscheinen lassen konnte. Dasselbe behandelt dreiundzwanzig neu erworbene Gypsabgüsse und zwei im Jahre 1872 zugleich mit dem sonstigen Kunst-Nachlass des Professors W. v. Zahn angekaufte antike Marmorwerke, den Torso einer Aphrodite und den einer römischen Gewandfigur (Kat.-Nr. 370, 371). Ostern 1877, als der Verfasser sein Amt als Director der Grossherzoglichen Kunstsammlungen antrat, zählte die plastische Sammlung, die in Anhang I und II des Katalogs genannten Marmorwerke mitgerechnet, bereits vierundneunzig Nummern. Der im Erdgeschoss vorhandene Raum, welcher acht Zimmer umfasste, gestattete noch sechzehn Abgüsse hinzuzufügen, dann aber musste vorläufig mit weiteren Erwerbungen innegehalten werden. Erst gegen Ende des Jahres 1881, als die Uebersiedelung der Kunstsammlungen in die grösseren und schöneren Räume des neuen Museums vorbereitet wurde, konnten die Bestellungen wieder aufgenommen werden. Der hochselige Grossherzog gewährte aus Allerhöchsteigenem Antriebe über den gewöhnlichen Etat der Verwaltung hinaus die erforderlichen Mittel, um die Sammlung auf den Standpunkt zu bringen, von welchem der Katalog jetzt Zeugniss giebt. Zwar fehlen zur Veranschau-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0014
Mecklenburg Vorpommern

lichung des Entwicklungsganges der alten Plastik, soweit wir diese nach dem jetzigen Stande der Ausgrabungen und Entdeckungen zu übersehen vermögen, immer noch einige nicht unwichtige Denkmäler, unter denen ich nur die von Phigalia und Halicarnass hervorheben will, im Ganzen aber gewährt die Sammlung bereits ein treffliches Bild von dem Reichthum und der Schönheit der alten Kunst. Da der ihr zugewiesene Raum kaum noch eine Vermehrung gestattet, so ist die wünschenswerthe Ergänzung vor der Hand vielleicht durch Aufhängung von unmittelbar nach den Originalen gewonnenen Lichtdrucktafeln zu bewirken und mit der Beschaffung weiterer Abgüsse so lange zu warten, bis der im Schoosse der Zukunft ruhende Zeitpunkt eingetreten sein wird, an welchem der zweite Flügel des Museums am Theaterplatz, welcher gleich bei der Ausarbeitung des Grundrisses projectirt ist, eine Verschiebung und damit zugleich eine räumliche Vergrösserung der einzelnen Abtheilungen herbeiführt.

Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, dass sich unter den im Kataloge aufgeführten Gypsabgüssen auch ein Geschenk unsers hochverdienten und berühmten Landsmannes Dr. Heinrich Schliemann befindet, es ist der Abguss der Metope eines Tempels in Neu-Ilium, welche den Sonnengott mit seinem Viergespann darstellt (Kat.-Nr. 207).

In der Behandlung der Denkmäler hat sich der Verfasser von den Bedürfnissen leiten lassen, welche er während seiner nunmehr zehnjährigen Amtsführung als Director der Kunstsammlungen bei dem Auskunft und Antwort suchenden Publicum erkannt zu haben glaubt. Es sind ihm sehr häufig, sowohl bei seinen Vorträgen als auch sonst, von denen, welche von der Schule und Universität her das Interesse für das griechische und römische Alterthum behalten haben, Fragen gestellt, welche deutlich erkennen lassen, dass man im Einzelfall nicht immer damit zufrieden ist zu erfahren, was das alte Bildwerk vorstellt und kunstgeschichtlich bedeutet, sondern auch wissen will, auf

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0015
Mecklenburg Vorpommern

welchem Wege und in welchem Zusammenhange der Forschung das Resultat gewonnen ist. Aus diesem Grunde hat sich der Verfasser jener Ausführlichkeit befleissigt, welche sowohl in systematisch durchgeführten Werken der griechischen und römischen Kunstgeschichte als auch in wissenschaftlichen Katalogen üblich ist. Dabei sind, eben in Rücksicht auf die Verschiedenheit eines grösseren Publicums, bei einzelnen Gelegenheiten, z. B. bei den Werken des Parthenon in Athen und des Zeustempels in Olympia, längere Einleitungen voraufgeschickt, welche sonst wohl zu entbehren gewesen sein würden. Aus der überaus zahlreichen, kaum noch zu übersehenden neueren Fachliteratur glaubt der Verfasser nichts Wichtiges und Wesentliches unberücksichtigt gelassen zu haben.

Wenn bereits vorhandene gute Beschreibungen der einzelnen Denkmäler für die vorliegenden Zwecke passend erschienen, hat sie der Verfasser wörtlich aufgenommen, so z. B. von Benndorf die Beschreibungen in Nr. 1 und 178, von Brunn die aus dem Katalog der Glyptothek in Nr. 2, 4—19, 39, 146, 148, 149, 152, 158, 186, 187, 210, 235, von Michaelis die aus seinem Werk über den Parthenon in Nr. 40—111, 142, und von Klügmann aus seinen Studien über die Amazonen die in Nr. 121 und 123. An Widersprüchen gegen einige wenige, von den herkömmlichen Auffassungen abweichende Darlegungen wird es nicht fehlen, vielleicht aber auch nicht an Zustimmung zu denselben. Der Fachgenosse wird merken, dass dem Verfasser besonders daran liegt, einen Mann zu Wort kommen zu lassen, der wie keiner unter unseren vielen gelehrten Archäologen seit Winckelmann's Tagen die eigentliche griechische Kunstgeschichte gefördert hat. Giebt es doch jetzt kaum ein Kapitel in ihr, in welchem wir nicht der neu ordnenden, zurecht rückenden und vielfach geradezu Grund legenden Hand Heinrichs von Brunn in München begegnen. Möge es dem verehrten Manne vergönnt sein, sein grösseres Werk griechischer Kunstgeschichte, an welchem er jetzt arbeitet und in dessen

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0016
Mecklenburg Vorpommern

einzelne Kapitel er durch zahlreiche in den Berichten der Bairischen Akademie d. W. und an anderen Orten veröffentlichte ausgezeichnete Arbeiten bereits einen Einblick gewährt hat, glücklich zu beendigen.

Bei der Correctur der Druckbogen ist der Verfasser von seinem verehrten Freunde und Mitarbeiter Herrn K. Bolten in ähnlicher Weise wie beim Kataloge der Gemäldegallerie unterstützt worden. Ihm sei daher an dieser Stelle aufs Beste gedankt.

Schwerin, den 26. März 1887.

Friedrich Schlie.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0017
Mecklenburg Vorpommern

1. METOPE VON SELINUNT.

Relief in feinkörnigem Kalktuf aus Brüchen, welche 8 Miglien östlich von Selinunt gelegen sind. Die nachfolgend beschriebene Metope wurde im Jahr 1822 zusammen mit sieben anderen Metopen, die drei verschiedenen Tempeln angehörten, von den beiden englischen Architekten William Harris und Samuel Angell in nicht weniger als 32 Bruchstücken entdeckt und von dem Bildhauer Pisani zusammengesetzt. Sie befindet sich mit den übrigen aus Selinunt gekommenen Sculpturen im Museum zu Palermo. Zuletzt am besten abgebildet in dem Werk Benndorfs „Die Metopen von Selinunt", Taf. I. Ueber die Ergänzungen und fehlenden kleineren Theile, sowie über die noch vorhandenen Ueberbleibsel von Farben vgl. ebendaselbst S. 44.

„Die Tödtung der Medusa, ein in der alterthümlichen Kunst mehrfach nachweisbarer Gegenstand, ist in naivster Deutlichkeit dargestellt. Perseus hat sie beim Haar erfasst und ist im Begriff die Enthauptung zu vollziehen, während sie ins Knie gesunken ist und den aus ihrem Blute entspringenden Pegasus umarmt. Medusa ist mit einem kurzen enganliegenden Gewand bekleidet, welches ohne Zweifel durch Farbe besonders hervorgehoben war und gegenwärtig nur zwischen den Schenkeln als solches zu erkennen ist. Ihr Haar ist über der Stirn in runden Locken angeordnet und fällt, hinter den Ohren durch ein Band zusammengehalten, zu beiden Seiten in je vier Locken über die Schultern herab. Das Gesicht zeigt den bekannten alterthümlichen Typus mit aufgerissenen stieren Augen, breiter Nase und verzerrtem Mund, aus welchem die Zunge und ein starkes mit Fangzähnen versehenes Gebiss hervortreten. Die Formen der Brust sind nicht weiblich, der alten Auffassung entsprechend, welche den Charakter des Geschlechts nicht be-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0019
Mecklenburg Vorpommern

tonte und, wie es scheint, bisweilen sogar einen Bart im Gesicht zuliess. Pegasus ist geflügelt. Der untere Contur seines Bauches trifft mit demjenigen des rechten Schenkels der Medusa so zusammen, dass es den Anschein hat, als sei er mit ihrer Hüfte verwachsen. Bedeutsam und sprechend ist die Bewegung des Anspringens. Auf anderen Monumenten ragt er mit halbem Leib aus dem enthaupteten Halse hervor; hier ist er vor ihr angebracht, ohne dass die Art seiner Entstehung deutlich ausgedrückt wäre. Perseus ist unbärtig und mit kurzem Haar dargestellt. Zu beiden Seiten seines Halses stehen Fragmente aus dem Grunde hervor, welche wohl für Ueberreste von Zöpfen zu halten sind. Er trägt einen flachen Hut, hohe über den Knöcheln geschnürte Schnabelstiefel, welche die Gliederung der Füsse durchscheinen lassen, und ein nicht näher bestimmbares Kleidungsstück, von welchem über den Hüften nur das untere gefältelte Ende und ein mit gemalten Buckeln verzierter Gürtel sichtbar ist. Das Instrument, dessen er sich bedient, kann nur ein Schwert sein, da es nicht gebogen ist; ein Stück der Scheide scheint hinter seinem Rücken vorzusehen. Sonach fehlen alle Attribute die ihm sonst eignen, die Beflügelung an Fuss und Kopf, die Harpe und die Tasche, in der er das Haupt der Medusa fortträgt. Die weibliche Figur an seiner Seite ist mit einem bis zu den Füssen reichenden gefälteten Aermelchiton bekleidet, dessen oberes Ende durch ein auch auf die Oberarme herablaufendes eckiges Ornament, dessen vorderer Streifen durch einen Mäander verziert ist. Es fehlt jede Andeutung, in welcher Bewegung ihr linker Arm zu denken sei. Die rechte Hand ist geschlossen auf die Brust gelegt; sie hat kein Attribut gehalten, auch kein durch blosse Farbe bezeichnetes. Wie nach analogen Compositionen allgemein angenommen wird, erwartet man natürlicher Weise die Schutzgöttin des Perseus, Athene, an dieser Stelle. Ob aber eine Darstellung der Athene von dem Verfertiger des Reliefs wirklich beabsichtigt worden sei, bleibt durchaus zweifelhaft. Die räumlich verkümmerte Art ihrer „schattenähnlichen“ Erscheinung, welche den Eindruck einer blossen Füllfigur gibt, und die gewissenhafte Deutlichkeit, mit welcher die alterthümliche Kunst sich überall verständlicht, macht hier, wo alle Abzeichen der Göttin fehlen, eher das Gegentheil wahrscheinlich. Zudem kehren auch in andern

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0020
Mecklenburg Vorpommern

Darstellungen desselben Gegenstandes nicht näher charakterisirte weibliche Figuren wieder.“ (Wörtlich nach Benndorf, l. c. S. 44.)

Der Tempel, welchem diese Metope angehört, steht in der älteren Oberstadt von Selinunt. Ausser ihr sind noch zwei ganze (allerdings gleichfalls arg zerbrochen gewesene) Tafeln und einige andere Metopen-Bruchstücke zum Vorschein gekommen, welche demselben Tempel angehört haben. Der Bau des Tempels wird in die Zeit bald nach Gründung der Stadt, einer Colonie der nördlich von Syrakus gelegenen Stadt Megara Hyblaea, zu setzen sein (651 oder 628 vor Chr.). Zwei andere Metopen-Gruppen, welche zwei Tempeln der jüngeren Unterstadt angehören, weisen auf das Ende des VI. und den Anfang des V. Jahrhdts.

Eine eingehendere Vergleichung der ältesten Selinuntischen Reliefs mit anderen altgriechischen Werken, sowohl Reliefs als auch Terracotta-Figuren, Marmorstatuen und Vasenmalereien, ergiebt zunächst, dass erstere, die man in früherer Zeit kaum für griechisch gelten lassen mochte, gleichwohl im Ganzen dnrchaus derselben Kunstanschauung entwachsen sind, die gegen Ende des siebenten Jahrhunderts v. Chr. die gesammte griechische Welt von Sicilien bis Cypern beherrschte. Es ist und bleibt, bei allen Modificationen, die selbst innerhalb einzelner altdorischer Werke, dann noch mehr an altattischen, kleinasiatischen und cyprischen Monumenten dieser ältesten Zeit wahrzunehmen sind, im Grunde doch stets derselbe Kern der Anschauung und ein mehr oder minder ähnliches Formbestreben. Dabei sind nun zwar verschiedene Talente und Kräfte nicht in Abrede zu stellen, indessen beseelt alle mit einander — und dies ist gerade im Gegensatz zu dem kanonisch strengen Wesen der ägyptischen und dem Schematismus der assyrischen Kunst das wahrhaft Erfreuliche der altgriechischen — ein mit einer gewissen Freiheit gepaarter und deshalb auch zu mannichfaltigem Ausdruck führender lebensvoller Drang, ein gewaltiges Ringen und ein grosser, oft sehr hoher Ernst des Schaffens. Niemand wird, trotz aller Unvollkommenheiten, die diesen Werken anhaften, bei längerer Betrachtung sagen können, dass, wie es manchem oberflächlich hinsehenden modernen Menschen so scheinen mag, auch nur irgendwo die Absicht des Vernachlässigens der Form oder gar ein Carikiren derselben wahrgenommen werden könne. Im Gegentheil tritt überall nicht nur ein liebevoller Sinn für die Kunstarbeit, sondern neben diesem auch das lebhafte Bemühen hervor, mit den gegebenen Mitteln und Kräften das Möglichste zu leisten. Diese Eigenschaft aber kann dem grossen Publikum gegenüber, das zu den altgriechischen Werken in der Regel denselben verkehrten Standpunkt einnimmt wie zu den kunstreichen Bildern der ältesten italienischen, nieder-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0021
Mecklenburg Vorpommern

ländischen und deutschen Malerschulen, gar nicht dringlich genug hervorgehoben werden; sie ist es, die uns bald allen Werken auf den Vorstufen vollendeter Kunst einen immer grösser werdenden Reiz abgewinnen lehrt. Das was an den ältesten Selinuntischen Metopen im Vergleich mit anderen archaischen Werken sogleich und ganz besonders in die Augen springt, ist ein gewisses Ueberschwellen aller Muskelpartien. Die kindlich-naive Anschauung jener Zeiten muss geglaubt haben, dass die übermenschliche Kraftfülle der Götter und Heroen so und nicht anders bezeichnet werden könne. Doch müsste nach unserm Dafürhalten ein Anatom zugeben, dass sich nicht bloss ein im Wesentlichem richtiges Knochengerüst in diese Formen setzen lasse, sondern dass der Künstler nach Kräften auch das Hervortreten desselben gesucht und stellenweise sogar erreicht habe. Ja selbst die Uebergänge der Muskeln in einander, besonders an den Beinen, scheinen mehrfach ganz natürlich zu sein, wenngleich anderseits unbedingt zugestanden werden muss, dass sich eine feinere und eingehendere Detailkenntniss auf diesem Gebiete nicht wahrnehmen lässt. Dazu sei noch auf einen Mangel oder — wenn wir uns wohlwollend ausdrücken wollen — auf eine Eigenthümlichkeit aufmerksam gemacht. Es ist nämlich beim Perseus (ebenso auf einer andern Metope desselben Tempels bei der gleichartigen Gestalt des Herakles) sehr auffallend, dass bei einer verhältnissmässig ausserordentlich schmalen Taille auch der Bauch so sehr zurückgedrängt ist, dass es fast aussieht, als ob er ganz fehlen solle, und als ob die kräftig hervorquellenden langen Schenkel direct in den unteren Theil des Brustkastens übergehen. Durch diese letztere Eigenthümlichkeit, die vielleicht den Eindruck übermenschlicher Kraft erhöhen sollte, erhält der Körperbau etwas Gedrungenes und Untersetztes. Dass die Proportionen der Körper etwas schwanken, kann nicht in Abrede genommen werden, wie denn z. B. Perseus $4^1/_4$, seine Begleiterin $4^3/_4$ und der schon genannte Herakles einer anderen Metope desselben Tempels 5 Kopflängen hat. Ebenso ist es nicht zu leugnen, dass die etwas steife Bewegung der Beine des Perseus, die parallele Stellung der platt am Boden haftenden Füsse, die wulstige Bildung der Arme, die primitive mit der alten Vasenmalerei harmonirende Darstellung der Finger und Hände und endlich die Undeutlichkeit des hauptsächlich wohl mit Hülfe der Bemalung hergestellten Faltenwurfs: dass alles dies u. a. m. hinlänglich sichtbar die ersten Stufen der alten Kunst repräsentirt. Es ist aber auch andererseits darauf aufmerksam zu machen, dass, wenngleich eine starke Ungeschlachtheit der Gesichtstormen zugegeben werden muss, uns bei eingehenderer Prüfung, besonders beim Perseus und seiner Begleiterin, ebenso in mehreren Gesichtern der übrigen Metopen desselben Tempels, doch bereits der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0022
Mecklenburg Vorpommern

Grundtypus jenes archaischen Griechenkopfes entgegentritt, als dessen erste Verfeinerung immerhin der des Apollo von Tenea (s. N. 2) bezeichnet werden darf, jener Typus, welcher hier freilich etwas ausserordentlich Derbknochiges und Fleischiges hat, wie es dem einen harten Kampf ums Dasein kämpfenden dorischen Stamme Siciliens gepasst haben muss.

2. APOLLO VON TENEA.

Statue aus Marmor. H. 1,53, ohne Plinthe. Gefunden in dem Dorfe Athiki am Fusse von Akrokorinth, der Stelle der alten Stadt Tenea. Anfangs im Besitz des Freiherrn Prokesch von Osten, 1854 in die Glyptothek gelangt. Abgebildet in den Mon. dell' Inst. IV, 44. Die Statue war mehrfach gebrochen. Ergänzt ist nur das mittlere Stück des rechten Armes. Urlichs, Gesch. d. Glyptothek, S. 113. In der Arch. Ztg. von 1881 S. 54 wird darauf aufmerksam gemacht, dass die Fundstelle auf eine Figur von sepulcraler Bedeutung hinweise und somit die Beziehung derselben auf den Gott Apollo nicht ausreichend gesichert sei.

„Der Typus eines mit enganliegenden Armen ohne Attribute dastehenden Jünglings ist in der altgriechischen Kunst sowohl für jugendliche Athletengestalten als für Darstellungen des Apollo verwendet worden. . . . . Der hohe Werth dieser Statue beruht darin, dass sie eine der ältesten Marmorsculpturen und dadurch geeignet ist, das Wesen der statuarischen Kunst der Griechen schon in den Anfängen ihrer Entwickelung (etwa gegen die Mitte des sechsten Jahrhdts. v. Chr.) zur Anschauung zu bringen. Die Haltung der ganzen Figur, wie sie durch die in gleicher Höhe stehenden Schultern, die straff herabgehaltenen Arme, die gleichmässig mit den ganzen Sohlen auf den Boden gestellten Füsse gegeben ist, erscheint zwar durchweg streng und noch gebunden, aber nicht versteinert, wie bei ägyptischen Statuen; es ist die Haltung der strengen Schule, die der freien Bewegung vorausgehen musste. Die Grundverhältnisse der Gestalt in der Anlage des Knochengerüstes, das Gestreckte der Schultern und des Halses, die Schmächtigkeit der Mitte des Körpers mögen der Natur nicht überall entsprechen; aber der Künstler ist nicht gefesselt durch einen unabänderlich gegebenen conventionellen Kanon, sondern er giebt die Natur, wie sie seiner noch kindlichen Beobachtungsgabe erscheint. Die Muskeln der Brust und des Oberschenkels sind allerdings etwas zu massig angelegt, aber es herrscht in ihnen wirkliche Spannung, welche sie befähigt, Träger der Bewegung und

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0023
Mecklenburg Vorpommern

männlicher Kraftentwickelung zu werden. Vom Knie abwärts, wo in der Natur die einzelnen Theile, die Kniescheibe, das Schienbein, die Wadenmuskeln, sich schärfer sondern, zeigt auch der Marmor eine Durchführung, die den weniger durchgebildeten Formen in der Mitte des Körpers gegenüber fast überraschen muss. Am Kopfe treten die Augen etwas zu flach nach aussen hervor; die Nase erscheint zu spitz, die Mundwinkel zu einem gesuchten Lächeln emporgezogen; trotzdem aber zeigt sich in der Anlage der Grundformen des Schädels ein Sinn für richtige Gliederung und im Ausdruck ein unverkennbares Streben, die Züge individuell zu beleben. Das Haar endlich ist über der Stirn noch ganz conventionell gelegt; wo es dagegen nach hinten frei herabfällt, ist wenigstens die wellige Natur desselben in der Hauptsache richtig erfasst. — In der technischen Behandlung lässt sich bestimmt herausfühlen, dass sich die Marmorsculptur noch nicht lange von der älteren Holzschnitzerei losgelöst hat. Nicht nur erinnert die knappe Anlage ohne hervorstehende Theile an die aus einem Holzstamme geschnitzten Idole, sondern alles ist etwas scharfkantig zugeschnitten und auch im Einzelnen erscheinen z. B. die wenig vertieften Formen an der Begrenzung der Rippen nach dem Leibe zu wie herausgeschält, die scharfen Formen um die Mundwinkel herum wie mit dem Messer geschnitten, während andererseits z. B. die welligen Partien des Haares nicht mit dem Meissel, sondern wie mit der Holzraspel ausgeführt scheinen. — Aber trotz aller äusseren Hemmnisse und noch mangelnder Gewandtheit versteht es der Künstler in unbefangen kindlicher Hingebung den strengen Grundforderungen plastischer Stylistik gerecht zu werden und doch nirgends die innere Freiheit seines künstlerischen Schaffens zu opfern. Ueberall sind die Anfänge einer gesunden Entwickelung gegeben, so dass die Kunst von dieser Stufe aus schon in zwei bis drei Generationen zu derjenigen formellen Durchbildung zu gelangen vermochte, welche sie in den Statuen des Westgiebels von Aegina (N. 4—18) bereits erreicht hat.“ (Wörtlich nach Brunn, Beschr. der Glyptothek, S. 49.)

3. APOLLO AUS NAXOS.

Statuette aus Bronze. Höhe 0,17, ohne Plinthe. Weihgeschenk für den Gott Apollo. Aus der Hand eines Kunsthändlers in das Berliner Museum ge-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0024
Mecklenburg Vorpommern

langt. Die Angabe, dass das kleine Werk von der Insel Naxos stamme, ist hinterher durch eine bei der Reinigung der antiken Plinthe am Rande der Oberfläche gefundene Inschrift bestätigt worden. Dieselbe ist ein Hexameter und lautet: Δεινα̃γόρης μ᾽ ἀνέθηκέν ἑκηβόλῳ Ἀπόλλωνι (Dein~~okrates~~ agoras weihte mich dem Ferntreffer Apollon) und ist in naxisch-ionischem Alphabet geschrieben, wie es in verwandten Inschriften vom Ende des VI. und nicht weit vom Anfange des V. Jahrhunderts v. Chr. vorkommt. Vgl. Fränkel, Arch. Ztg. 1879, S. 88. Die Statuette ist ebendaselbst abgebildet auf Taf. 7.

Die stämmige Gestalt des Gottes, dessen Körper nur $6^1/_2$ Kopflängen hat, erinnert in manchen Stücken an eine kleine Bronze des brittischen Museums, in welcher man eine Nachbildung des Apollon von der Hand des Kanachos aus Sikyon erkennen will, der um 500 v. Chr. lebte. Die linke Hand des Apollo von Naxos, deren Finger halb eingezogen sind, wird ebenso wie beim Apollo des Kanachos den Bogen gehalten haben, welcher ja schon nach der Inschrift vorauszusetzen ist. In der rechten Hand hält der Gott ein Salbgefäss, mit welchem die Beziehungen desselben zur Palästra angedeutet werden sollen, ganz ähnlich wie mit dem Hirsch in der Rechten der genannten Statuette des brittischen Museums und der Apollonfiguren auf den milesischen Münzen die Beziehungen ebendesselben Gottes zur Jagd bezeichnet sind. Mit der Bronze des brittischen Museums hat der Apollo von Naxos auch die fast parallel erscheinende Haltung der vom Körper abstehenden Arme gemeinsam. Gerade hierin, ebenso aber auch in der eingehenderen und natürlicheren Gestaltung der einzelnen Körperformen, offenbart sich beim Vergleich mit dem etwas älteren Apollo von Tenea, trotz allen Festhaltens an der archaischen Tradition im Ganzen, ein unverkennbarer Fortschrittt in der Plastik, welcher es gestattet, die Figur der Zeit nach ungefähr in die Mitte zwischen dem Apollo von Tenea und den Aegineten zu setzen.

4—18. AEGINETISCHE STATUEN.

Diese Bildwerke wurden im Jahre 1811 auf der Ostseite der Insel Aegina bei den Ruinen eines Tempels aufgefunden. Dass letzterer der Minerva geweiht war, geht sowohl aus der Gegenwart der Göttin in der Mitte beider Giebelgruppen hervor als aus der Inschrift eines Grenzsteins des Tempelbezirkes der Athene, welcher in der Nähe der Ruinen gefunden worden

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0025
Mecklenburg Vorpommern

ist. Die Bildwerke wurden 1812 im Auftrage des damaligen Kronprinzen Ludwig von Bayern durch Martin Wagner erworben und in den folgenden Jahren unter dessen Beirath von Thorwaldsen zusammengesetzt und stylgemäss ergänzt. Urlichs, Gesch. d. Glypt. S. 35 ff. Das Folgende wird wörtlich nach Brunn, Beschr. d. Glypt. S. 66 ff. gegeben.

„In technischer Beziehung fällt zunächst auf, dass die Figuren, obwohl auf dünnen, nur 1—2 Zoll dicken, und schmalen Basen stehend, vielfach weit ausschreitend und ausserdem mit schweren Schilden an den Armen belastet, doch nie einer künstlichen Stütze, wie eines Baumstammes u. A. bedurft haben: nur an einem fragmentirten Beine des Ostgiebels ist zur Verstärkung der Ferse bis zum Ansatz der Wade ein wenige Zoll hoher Zapfen in Marmor stehen gelassen. In der Ausführung sind ferner die Figuren an den Rückseiten, wenigstens in ihren nackten Theilen, mit kaum geringerer Sorgfalt als an den Vorderseiten behandelt. Besonders hervorzuheben ist sodann eine Schärfe in der Durchbildung des Einzelnen, wie sie sonst mehr dem Bronze- als dem Marmorstyl eigen ist. Um indessen die Schwierigkeiten der Technik nicht ohne Noth zu vermehren, wurden in sehr umfassender Weise nicht nur Attribute, wie Speere und Schwerter, sondern eine Menge einzelner hervortretender Theile und Zuthaten separat gearbeitet und theils aus Bronze, theils aus Marmor angefügt. Der äussere Eindruck der Gruppen muss dadurch im Alterthum ein wesentlich anderer und mannigfaltigerer gewesen sein, als jetzt, wo im Ganzen eine gewisse Kahlheit auffällt. . . . . Ferner war für die gesammte Wirkung dieser Marmorwerke die Färbung und Bemalung gewiss von nicht geringerer Bedeutung als die Zuthaten aus Bronze. Die geringen Spuren, die bald nach der Entdeckung noch erkennbar waren, sind durch die Zeit jetzt meist verschwunden, und nur hie und da lässt sich aus der verschiedenen Wirkung, welche die Witterung auf die nackten und auf die mit Farben bedeckten Theile geäussert hat, auf die einstmalige Existenz von Farben ein Schluss ziehen.“

„Obwohl bei der Auffindung der aus den Giebeln herabgestürzten und zertrümmerten Statuen auf die Lage der Fragmente in der Erde einigermassen geachtet wurde, so erweisen sich doch die angestellten Beobachtungen als nicht genau genug, um daraus allein die ursprüngliche Aufstellung jeder einzelnen Figur zu bestimmen. Bei dem besser erhaltenen Westgiebel darf als ausgemacht festgehalten werden, dass die Minerva die Mitte des Giebels einnahm und dass gerade vor ihr der fallende Krieger lag, um dessen Besitz die beiden Parteien streiten. Zu seinen Füssen stand eine vorgebückte, der Nr. 8 des Ostgiebels verwandte Gestalt. Ihr musste am Kopfende des Gefallenen eine zweite Figur in ähnlicher Haltung ent-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0026
Mecklenburg Vorpommern

sprechen. Sicher folgten dann zu beiden Seiten die zwei Vorkämpfer 11 u. 15. Die Annahme, dass ausserdem noch ein zweiter stehender Kämpfer auf jeder Seite vorauszusetzen sei, erweist sich bei genauerer Untersuchung als unhaltbar. Den beiden Verwundeten wird durch Lage und Fundort ihre Stelle in den Ecken des Giebels angewiesen. Zweifelhafter ist die Anordnung der je zwei Knieenden auf beiden Seiten. Es ist wahrscheinlich, dass in der ursprünglichen Aufstellung die Letzteren unmittelbar hinter den Vorkämpfern kauerten, um im richtigen Augenblicke ihnen Hülfe leisten zu können, die Bogenschützen dagegen die entfernteren Plätze einnahmen, welche ihrer zum Fernkampf bestimmten Waffe mehr entsprachen. Einen materiellen Beweis für die Richtigkeit dieser Annahme bietet der Mangel der Corrosion des Marmors am rechten Beine des Vorkämpfers (11), indem dasselbe bei der vorausgesetzten Umstellung durch den Schild des Knieenden (13) vor dem Einflusse der Witterung geschützt sein würde. Mit den Bogenschützen schliesst die eigentliche Kampfscene scharf ab, und die beiden ausser Kampf gesetzten Verwundeten in den Ecken sondern sich auch räumlich in bestimmtester Weise von derselben ab. Zugleich aber erscheint durch diese Anordnung die gesammte Composition in einem durchaus neuen Lichte. Nach den Höhenverhältnissen der Figuren entsteht ein wellenförmiges Auf- und Absteigen, eine regelmässige Folge von Hebungen und Senkungen, die von der Ecke beginnend im räumlichen Centrum gipfeln und sich einheitlich zusammenschliessen. Das Knieen der Figuren wirkt nicht mehr als ein durch den Raum auferlegter Zwang, sondern als eine aus freier Wahl in der künstlerischen Benützung des Raumes hervorgegangene Anordnung. Ebenso entwickelt sich aus den Bewegungen der Figuren ein neuer Rhythmus der Linien, indem sich, von den Füssen der die Mitte ruhig beherrschenden Minerva aus, die Hauptmassen von rechts und links in schönen Bogenlinien aufbauen und seitwärts sich zum vollsten und reinsten Gleichgewicht entwickeln. So stellt sich endlich die gesammte Composition, der griechischen Benennung des Giebelfeldes entsprechend, gewissermassen wie ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln dar. Uebrigens ist zu bemerken, dass die Statuen im Giebel selbst enger als auf ihrer jetzigen Basis aufgestellt waren und sich daher in einzelnen Theilen vielfach unter einander deckten.“ [Die ziemlich vollständig erhaltenen fünf Figuren des Ostgiebels sowie die weiteren zahlreichen Bruchstücke dieser Gruppe, welche gleich denen des Westgiebels in der Glyptothek zu München aufbewahrt werden, berechtigen zu dem Schluss, dass die Zahl und Aufstellung der Figuren die gleiche war. Auch hier stand die Göttin in der Mitte, und Angreifer wie Angreifende folgten nach beiden Seiten hin in derselben Ordnung wie in dem Westgiebel.]

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0027
Mecklenburg Vorpommern

,,Ueber den Anlass zum Bau des Tempels und zur Ausschmückung seiner Giebel fehlen directe Nachrichten, und wenn auch Herodot 3,59 von einem schon 523 v. Chr. existirenden ,,Heiligthume'' der Athene und nicht, wie neuerdings vermuthet worden, der Aphaea sprechen sollte, so ist doch das Tempelgebäude wohl erst kurz nach den Perserkriegen als ein Denkmal der von den Aegineten in der Schlacht bewiesenen Tapferkeit der Athene als Helferin im Kampfe errichtet worden. In den Giebelgruppen darf daher die Verherrlichung aeginetischen Ruhmes, aber nicht durch das zunächstliegende historische Factum, sondern durch eine Parallele aus der Heroenzeit vorausgesetzt werden. Der asiatische Bogenschütze im Westgiebel weist auf den trojanischen Krieg hin, und demgemäss findet auch die Gegenwart des Hercules im Ostgiebel ihre Erklärung durch die Beziehung desselben auf dessen früheren Zug gegen Troja, bei welchem der Aeginet Telamon nicht nur sein Begleiter war, sondern sogar den Preis der Tapferkeit erhielt. In der Darstellung des Ostgiebels ist daher allgemein der Kampf des Herkules und Telamon gegen Laomedon erkannt worden, Da nun in Folge der Umstellung des Herkules und nach der Lage des Gefallenen dieser letztere nicht für einen Troer, sondern für einen Griechen zu halten ist, so gewinnt die frühere Annahme, dass es sich um den Kampf wegen der Leiche des Oïkles, eines Genossen des Herkules, handle, eine grosse Wahrscheinlichkeit, indem wenigstens nach den uns erhaltenen mangelhaften Nachrichten dieser Kampf als eine besonders wichtige Episode in der ganzen Sage hervortritt. — Die Darstellung des Westgiebels ist entweder auf den Kampf um die Leiche des Patroclus oder um die des Achilles bezogen, oder nur allgemein als Kampf um eine Leiche im trojanischen Kriege gefasst worden. Die Entscheidung liegt in dem troischen Bogenschützen, welcher selbst im Gesicht durch den Ausdruck besonderer Weichheit als Paris bestimmt charackterisirt ist. Bei dem Tode des Patroclus ist dieser unbetheiligt: seine Heldenthat ist die Tödtung des Achilles; die Leiche dieses dem aeginetischen Geschlechte der Aeakiden entsprossenen Helden aber rettet ein anderer Aeakide: Aias. Demnach ist in dem Gefallenen Achilles zu erkennen, in dem Vorkämpfer der Hellenen Aias, in dem Bogenschützen sein in dieser Kampfart berühmter Halbbruder Teucer. Unter den Troern nimmt, von Paris abgesehen, wahrscheinlich Aeneas die erste Stelle ein. Die übrigen Kämpfer und Gefallenen lassen sich nicht bestimmt benennen.''

,,Die äginetischen Bildwerke gehören ihrem Styl nach der noch alterthümlichen Kunst vor ihrer Entwichelung zu voller Freiheit an. In dem Grade der Durchbildung aber zeigt sich zwischen beiden Gruppen eine nicht unbedeutende Verschiedenheit, und zwar in der Weise, dass dadurch

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0028
Mecklenburg Vorpommern

die Entwickelung der äginetischen Kunst in zwei aufeinanderfolgenden Generationen repräsentirt wird. Im Westgiebel sind die Gewänder enganliegend, glatt gespannt oder in künstliche regelmässige Falten gelegt. Ebenso conventionell sind die Haare fadenartig oder in künstlichen Löckchen geordnet. In den Körpern sind zwar einige Verhältnisse nicht ganz der Natur entsprechend, namentlich die Hüften zu schmal, die Beine fast zu lang, die Arme zu kurz, aber in der Ausführung zeigt sich eine wunderbare, auf scharfer Beobachtung der Natur beruhende Durchbildung der Formen, soweit für die Darstellung das Knochengerüst und die Muskeln in Betracht kommen, während einzelne Adern nur zuweilen, besonders an den mit Schilden schwer belasteten Armen, angegeben werden. Doch lässt sich bei fast täuschender Naturwahrheit im Einzelnen eine gewisse Knappheit und Magerkeit im Ganzen nicht verkennen, und den an sich streng regelrechten Bewegungen fehlt die Geschmeidigkeit. An den Köpfen sind die Augen sehr hervorliegend gebildet und etwas ,,chinesisch'' gestellt, d. h. die äusseren Winkel etwas nach oben, die inneren nach unten gezogen, womit auch die Bildung des Mundes vollkommen übereinstimmt, während die Nase in ihrem Verhältniss etwas zu kurz erscheint. Wenn durch diese Formen eine gewisse stereotype Freundlichkeit und Anmuth erreicht werden soll, so ist zwar der Versuch gemacht, innerhalb derselben gewisse Gegensätze wie die Weichlichkeit des Paris, den Schmerz der Verwundung (Nr. 14) andeutungsweise auszudrücken. Dennoch aber ist zuzugeben, dass die Köpfe gerade im geistigen Ausdrucke hinter der Vollendung der Körper weit zurückstehen, und dass der Gegensatz, welchen die Alten zwischen äginetischer und altattischer Kunst annehmen, zum grossen Theil auf diesen Widerspruch zwischen Form und Ausdruck zurückzuführen sein wird. — Am Ostgiebel lässt an den Gewändern (N. 4) die Spannung nach, und wie hier die Natur des Stoffes eine eingehendere Berücksichtigung zu erfahren beginnt, so ist an der Löwenmähne des Helms von N. 4 und dem Bart von N. 5 das natürliche Wachsthum des Haares schärfer betont. An den Körpern verschwinden nicht nur die früheren Abweichungen von den richtigen Proportionen, sondern auch die Knappheit und Magerkeit der gesammten Behandlung; nicht nur die Muskeln zeigen eine grössere Fülle, sondern auch Adern, Sehnen und die Eigenthümlichkeit der Haut treten als neue Elemente in der Behandlung der Formen bedeutend hervor, und die Bewegungen erscheinen, namentlich in Nr. 4 und 5, weit fliessender. An den Köpfen endlich ist nicht nur die Stellung der Augen und des Mundes naturgemässer, sondern in der gespannten Aufmerksamkeit des Herkules und in dem aus Mund und Augen sprechenden schmerzhaften Todeskampfe des Gefallenen (Nr. 5) zeigt sich

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0029
Mecklenburg Vorpommern

auch in der Beobachtung psychologischen Affects ein solcher Fortschritt, dass der frühere Gegensatz zwischen Form und Ausdruck ziemlich überwunden erscheint. Hieraus ergiebt sich, dass der Styl der Ostgruppe entwickelter ist, als der der Westgruppe, wenn auch die Ausführung der letzteren in sich vollendeter und abgerundeter erscheint, als die der ersteren, in welcher die neuen Principien noch nicht überall zu harmonischer Durchbildung gelangt sind. Da aber der hintere Giebel gewiss nicht früher als der vordere, sondern beide gleichzeitig ausgeführt sein werden, so muss angenommen werden, dass die Westgruppe die Arbeit eines älteren, in einer gewissen Stylgattung ergrauten, die Ostgruppe das Werk eines jüngeren Künstlers war, der einer neueren, vorgeschritteneren Entwickelung angehört. Letztere ist von der Entfaltung zu voller Freiheit nicht mehr weit entfernt, und die Entstehung der äginetischen Gruppen darf daher in die Zeit unmittelbar nach den Perserkriegen, also kurz nach 480 v. Chr. gesetzt werden.“

A. Die Figuren des Ostgiebels.

4. Herkules.

Höhe (wie bei den folgenden, ohne Plinthen) 0,79. Ergänzt sind die Nasenspitze, ein Stück am Rücken unter der linken Schulter, mehrere Lederstreifen des Panzers und Stückchen am Rande des Unterrockes; die linke Hand, der ganze rechte Vorderarm; der rechte Fuss halb und der linke Unterschenkel von unterhalb des Kniees an.

„Herkules, eine kurze gedrungene Gestalt und durch den enganliegenden Helm charakterisirt, dessen vorderer Theil in der Form der Haut des Löwenkopfes gebildet ist, hat sich als Bogenschütz auf das rechte Knie niedergelassen, das linke Bein vorgestreckt, und ist im Begriff, den Pfeil abzuschiessen. Er trägt über einem kurzen Waffenrock einen am unteren Rande mit breiten herabhängenden Lederstreifen besetzten Panzer aus einem derben Stoffe, der unter der linken Achsel kunstreich zusammengefügt ist. Von den Achselklappen, die ihn hielten, war die rechte nach hinten zurückgeschlagen, um die Bewegung nicht zu hemmen. An seiner linken Seite trug er den Köcher.“

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0030
Mecklenburg Vorpommern

5. Sterbender Troer.

L. 1,68 von der Zehenspitze bis zum Schildrande; H. 0,64. Ergänzt sind ausser kleinen Stückchen an Bauch, Hüften und Oberschenkel: der Helmbusch, der halbe Nasenschild, vier Finger der linken Hand, vier Zehen am linken Fuss und das ganze rechte Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts. Der Schild ist stark ausgeflickt. Bemerkenswerth ist eine antike Ergänzung am rechten Gesässmuskel.

„Der Körper dieses nicht mehr jugendlichen bärtigen Kämpfers, der sich von den meisten durch eine seinem Alter entsprechende grössere Fülle der Formen unterscheidet, ist auf die linke Seite niedergestürzt und hält sich durch den Rand des am linken ausgestreckten Arme befestigten Schildes noch etwas vom Boden empor. Der rechte Arm, der das Schwert hielt, fällt matt nach vorn; das rechte Bein ist etwas angezogen, um nach hinten eine gewisse Stütze zu gewähren. Ein Loch unter der rechten Brust bezeichnet die tödtliche Wunde. In dem nach unten gerichteten Antlitz spricht sich durch den schmerzhaften Ausdruck der Augen und des Mundes deutlich der herannahende Todeskampf aus. Auf seinem Haupte trägt er einen Helm mit Stirn- und Nasenschild.“

6. Vorkämpfer der Troer.

H. 1,47. Ergänzt sind der Kopf, die rechte und linke Hand bis etwas über den Knöchel, das ganze linke Bein, der rechte Oberschenkel und die Ferse. Vom Schild ist nur der an der Schulter und am Unterarm anliegende Theil alt.

„Dieser früher Telamon genannte Krieger schreitet mit dem linken Fusse vor, hält den Schild zu seiner Deckung vor sich und holt mit der gesenkten Rechten zum Stosse, wahrscheinlich mit der Lanze, aus.“

7. Gefallener Krieger.

L. 1,57. Ergänzt sind der Kopf, der ganze rechte Arm, der linke Unter- und ein Theil des Oberarmes nebst dem Ellenbogen und dem Schilde, das ganze rechte Bein, das linke vom Knie abwärts und das über dem Knie hervorstehende Stück der Beinschiene.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0031
Mecklenburg Vorpommern

„Dieser mit Helm, Schild und Beinschienen gerüstete Krieger ist rücklings niedergestürzt und hält nur mühsam die rechte Seite des Körpers wie zu seiner Vertheidigung aufrecht."

8. Vorwärts gebeugter Jüngling.

H. 0,97. Ergänzt sind die Nase, das Glied, beide Arme, der grösste Theil des rechten Fusses und der ganze linke bis über den Knöchel.

„Der Körper dieses ganz nackten Jünglings ist stark vorgeneigt, um einen Verwundeten (wie Nr. 14 des Westgiebels) zu greifen und wegzuziehen. Das Haar ist vorn in künstlichen Löckchen geordnet und hinten in zwei Flechten um den Nacken gelegt, unter denen wieder kurze Haare zum Vorschein kommen. Das Hinterhaupt erscheint kahl, ist aber schwerlich als mit einer enganliegenden Mütze bedeckt zu denken, sondern wahrscheinlich war dort das glatte Haar durch Bemalung ausgedrückt."

B. Die Figuren des Westgiebels.

9. Minerva.

H. 1,68. Ergänzt sind die Nase, der Daumen und zwei Fingerspitzen der linken und die ganze rechte Hand, verschiedene kleine Stückchen an den Extremitäten des Gewandes und der Aegis, am Helmbusch und dem Schilde.

„Wegen ihrer Stellung in der Mitte des Giebels ist sie etwas grösser als die übrigen Figuren. Als Göttin, welche die Geschicke des Kampfes lenkt, ohne sich selbst direct daran zu betheiligen, steht sie scheinbar theilnahmlos und unbewegt mit ihren Attributen, dem Schilde an der Linken und dem schräg in der Rechten gehaltenen Speer, mehr ein Bild der Göttin, als sie selbst leibhaftig. Hieraus erklärt sich die eigenthümliche Stellung der Füsse, die im Widerspruch mit dem ganz nach vorn gewendeten Oberkörper halb nach der Seite gewendet sind, nicht etwa, wie man angenommen hat, um Platz für die davor liegende Figur zu schaffen oder um die Göttin als halb gegen die Feinde gewendet und also als Vorkämpferin der Hellenen zu bezeichnen, sondern im Anschluss

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0032
Mecklenburg Vorpommern

an einen älteren statuarischen Typus, in welchem die Stylgesetze einer richtigen Stellung noch nicht entwickelt waren. (Man vergleiche z. B. die Stellung der Füsse in den ältesten Selinuntischen Metopen.) Bekleidet ist sie mit einem ganz feingefälteten Untergewande, welches nur unter dem linken Arm und am Ellenbogen des rechten zum Vorschein kommt. Darüber ist der oben umgeschlagene Peplos in der Weise gelegt, dass er unter dem linken Arm durchgezogen auf der rechten Schulter befestigt ist und von da in langen Zipfeln über den rechten Arm fällt. Die Brust ist mit der Aegis bedeckt, welche über den Rücken bis in die Kniekehlen herabfällt, ohne sichtbare Naht, nur mit einer Oeffnung für den Kopf der Göttin versehen. Sie war schuppig bemalt; Schlangenköpfe zierten ihren Rand, das Gorgoneion die Mitte der Brust. Die Ohrläppchen sind durchbohrt zur Aufnahme von Ohrringen. Das Haar ist in typischen Wellenlinien gearbeitet, aber zierlich in drei Hauptmassen getheilt, deren eine ungescheitelt quer über die Stirn läuft, während die beiden andern die Schläfe bedecken; hinten fällt es völlig gelöst lang über den Rücken. Der Helmbusch des enganliegenden attischen Helmes ohne Visir ruht auf einem schlangenartigen Bügel. Die Sandalen an den Füssen wurden wahrscheinlich durch gemalte Bänder gehalten. — Trotz der Alterthümlichkeit in der ganzen Anlage ist die Arbeit mit der grössten Sorgfalt und Sauberkeit und mit feinem Gefühle durchgeführt.“

10. Achilles.

L. 1,44; H. 0,63. Ergänzt sind der Hals, die rechte Schulter und ein Stück der Brust, der vordere Theil der rechten Hand, die Finger der linken, die Zehen, mit Ausnahme der grossen, und sonst verschiedene kleine eingeflickte Stückchen, sowie Stücke des Helmbusches.

„Im Niedersinken auf seine rechte Seite stüzt er sich noch mit der Rechten, welche das Schwert hielt, auf den Boden; am linken Arme trug er den Schild. Das um die Stirn herum in zierlichen Löckchen geordnete Haar wird durch eine Schnur zusammengehalten und ist bis tief unter den Helm ausgeführt. Dieser, ein mit feststehendem Backen- und Nasenschilde versehener Visirhelm, liegt, nach hinten zurückgeschoben, nur lose auf dem Kopf. — Die Figur gehört zu den voll-

Landesbibliothek Schwerin

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0033
Mecklenburg Vorpommern

endetsten der Westgruppe, und fast auffällig ist das detaillirte Hervortreten der Adern am rechten Arm, welches am Westgiebel fast nie oder (an Nr. 13) in weit schwächerer Andeutung vorkömmt. Wahrscheinlich wollte der Künstler dadurch die Anstrengung andeuten, mit welcher der schwerverwundete Krieger sich noch aufrecht zu erhalten strebt."

11. Aias Telamonios.

H. 1,39. Ergänzt sind der Kopf, die rechte Achsel mit den anstossenden Theilen der Brust und der Rippen, die Finger der rechten Hand und die Spitzen der linken, der Schild zum grössten Theile; an den Beinen ausser einigen kleinen Stückchen der halbe rechte Unterschenkel bis an den Knöchel und die Zehen des linken sowie der vordere Theil des rechten Fusses.

„Mit dem linken Fuss weit vorschreitend und den Schild zur Deckung vorstreckend schwingt er in der erhobenen Rechten die Lanze. Der ihm gegenüberstehenden Figur entsprechend war er ursprünglich wahrscheinlich bärtig."

12. Teucer.

H. 1,03. Ergänzt sind der Kopf, der linke Vorderarm und der rechte von der Mitte des Oberarms an, die meisten Lederstreifen vorn am Panzer und das linke Bein vom Knie abwärts.

„In der typischen Stellung der Bogenschützen hat er sich auf das rechte Knie niedergelassen und erscheint fertig, den Pfeil vom Bogen zu senden. Ueber einem kurzen an den Seiten in Falten gelegten Untergewande trägt er einen auf der linken Seite zum Zusammenschnüren eingerichteten Lederpanzer aus einem Stücke, der durch Achselklappen gehalten wird und unten mit einer doppelten Reihe Lederstreifen besetzt ist. Auf der Aussenseite des Köchers an seiner Linken ist eine Schwert- oder Dolchscheide angebracht."

13. Aias, Sohn des Oileus (?).

H. 0,935. Ergänzt sind der Helmbusch, die Nasenspitze, die rechte Hand, der linke Vorderarm, an dem aber die Hand zum Theil antik, der linke Fuss und die vordere Hälfte des rechten Fusses.

„In lauernder Stellung ruht er auf dem stark gebogenen linken Beine, während er auch mit dem Knie des nach hinten ausgestreckten rechten kaum den Boden berührt. Den Schild

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0034
Mecklenburg Vorpommern

an seiner Linken hält er zu seiner Deckung weit nach vorn: in der gesenkten nach hinten zurükgezogenen Rechten führt er die Lanze.“

14. Verwundeter Grieche.

L. 1,59; H. 0.47. Ergänzt sind die Nasenspitze, der rechte Vorderarm, die linke Hand fast ganz, das rechte Bein vom Knie bis zum Knöchel und die Zehen beider Füsse.

„Auf der linken Seite liegend und mit dem linken Unterarm auf den Boden gestüzt, sucht er durch sein rechtes über das linke geschlagene Bein dem Körper eine Wendung nach vorn zu geben und ist im Begriff, sich die tödtliche Waffe aus einer Wunde unter der rechten Brust zu ziehen. Durch den etwas geöffneten und breitgezogenen Mund hat der Künstler versucht, den Schmerz zum Ausdruck zu bringen. Das vorn in Löckchen geordnete Haar wird durch eine Schnur zusammengehalten und fällt nach hinten frei gelöst auf den Rücken, wo es in flammenartigen Spitzen endigt.“

15. Aeneas.

H. 1,43. Ergänzt sind die Nasenspitze, der Helmbusch, der halbe rechte Vorderarm, die linke Daumenspitze, ein Drittel des Schildes, und beide Beine vollständig.

„Dieser bärtige (früher Hector genannte) Krieger gleicht in Stellung und Haltung ganz seinem Gegner, nur dass er von der entgegengesetzten Seite gesehen wird. Er trägt einen Helm mit vollständigem Visir, der aber aus künstlerischen Rücksichten, um das Gesicht nicht zu verdecken, nach hinten gesetzt ist.“

16. Paris.

H. 1,04. Ergänzt sind die Spitze der Mütze, die Nase, die Spitze des Kinns, an der rechten Hand der kleine und der Ringfinger halb, an der linken der halbe Mittel- und kleine Finger; am linken Fuss die vordere Hälfte.

„Auch diese Figur entspricht in Stellung und Haltung der gegenüberstehenden des Teucer, nur dass der linke Fuss etwas weiter vorgesetzt ist und die ganze Figur etwas leichter und elastischer erscheint. Paris ist bekleidet mit enganliegen-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0035
Mecklenburg Vorpommern

den, bis an die Knöchel reichenden Hosen und einer eben solchen vorn geschlossenen Jacke mit langen Aermeln, als deren Stoff ein dichtes, aber geschmeidiges Leder anzunehmen ist. An seiner phrygischen Mütze, die nach hinten den Nacken bis tief auf die Schulter deckt, sind die Backenlaschen nach hinten gebunden und in einander geschlungen. Den nach aussen gerundeten Köcher trägt er an seiner linken Seite. Ausser dem Bogen scheint er in seiner Linken zwischen dem dritten und vierten Finger noch einen Pfeil gehalten zu haben."

17. Knieender Troer.

H. 0,91. Ergänzt sind der Kopf, die rechte Achsel nebst Schulterblatt; an der rechten Hand die Finger, der linke Arm von etwas über dem Ellenbogen an, das rechte Bein vom Knie abwärts, das linke Knie mit dem halben Oberschenkel und die vordere Hälfte des Fusses.

„Früher Aeneas genannt. Abweichend von der entsprechenden Figur der Gegenseite ruht er auf dem rechten Fusse und streckt den linken nach hinten; ebenso ist der Schild nach hinten zurückgezogen; der rechte Arm aber gehoben, um den Speer zu werfen."

18. Verwundeter Troer.

L. 1,37; H. 0,39. Ergänzt sind der Kopf, der linke Arm, einzelne Stücke des rechten Vorderarmes nebst den Fingerspitzen, die beiden Beine vom Knie abwärts.

„Im Liegen stützt er sich auf den rechten Arm. Der Körper ist weniger nach vorn geneigt, als bei Nr. 14, auch der eine Fuss nicht über den anderen geschlagen. Auf dem linken Schenkel gegen das Knie zu fand man die Ansätze der Finger und zwischen Daumen und Zeigefinger ein Loch, in dem vielleicht ursprünglich ein Pfeil haftete. Das Haar auf dem Rücken ist, abweichend von Nr. 14, unten gerade abgeschnitten."

19. KOPF EINES KRIEGERS.

Parischer Marmor. H. 0,54. Der Fundort ist leider unbekannt. Früher in Dodwell's Besitz. Ergänzt sind die Nase, die vordere Spitze des Helms und das ganze Hermen-Bruststück.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0036
Mecklenburg Vorpommern

„Die Arbeit dieses Kopfes eines spitzbärtigen Kriegers mit korinthischem, nach hinten zurückgeschobenem Helme ist echt alterthümlich griechisch. Der Zeit nach steht er etwa den Figuren des vorderen äginetischen Giebels gleich; welcher Kunstschule er angehört, lässt sich leider nicht bestimmen. Während er in der Strenge und Sorgfalt der formellen Durchbildung den Aegineten nachsteht, übertrifft er sie im Ausdrucke individuellen Lebens und gewinnt durch die unregelmässige Stellung des Mundes sogar einen ganz portraitartigen Charakter. Die Augensterne scheinen bemalt gewesen zu sein. Das kurzgeschnittene Haupthaar ist noch in typisch regelmässigen Löckchen geordnet; im Bart zeigt sich bei massiger, aber richtiger Anlage des Ganzen ein Bestreben, zu einer naturgemässeren Behandlung der Oberfläche zu gelangen. — Eine gewisse Nachlässigkeit in der Ausführung des auch in der Anlage zu dicken Halses dient zum Beweise, dass der Kopf nicht zu einer Statue gehörte, sondern ursprünglich als Herme gearbeitet war.“ (Wörtlich nach Brunn, Beschreibung der Glyptothek, Nr. 40.)

20. KOPF EINES JUNGEN MANNES.

Marmor. H. 0,45. Sammlung Baracco in Rom. Ergänzt sind die schmale Büste und der untere Theil des Halses. Vgl. Helbig im Bullettino dell' Inst. 1880, S. 35.

Es ist ein Kopf alterthümlichen Styles, dessen Typus dem der beiden liegenden Verwundeten (s. NN. 14 und 18) aus dem Westgiebel des Tempels von Aegina sehr nahe kommt. Das durch ein Band zusammengehaltene Haar ist vorne und hinten im Nacken in drei Ringellöckchen geordnet und läuft im Uebrigen vom Wirbel des Hinterkopfes aus in regelmässigen Wellenlinien bis an diese Ringellöckchen. Hinten am Hals sind die Reste eines Doppelringes sichtbar. Im Antlitz findet sich dasselbe stereotype Lächeln und dieselbe Stellung der etwas hervorstehenden Augen wie an den Aegineten. Die Pupillen sind durch runde, wahrscheinlich erst später gemachte Vertiefungen angedeutet.

Der Kopf wird von Einigen für weiblich und der Doppelring am Halse für den Rest eines Gewandstückes ausgegeben. Indessen ist eine Haartracht, wie sie dieser Kopf zeigt, bis jetzt an einer Frau nicht nachgewiesen.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0037
Mecklenburg Vorpommern

21. GRABSTELE DES ARISTION.

Pentelischer Marmor. H. der Figur 1,77. Im Jahre 1838 bei Velanideza im östlichen Attika gefunden, von dort ins Theseion nach Athen gebracht. Vgl. Kekulé, Thes. S. 149 ff. Ad. v. Schütz, hist. alph. att. S. 11 und 34 ff. Brunn Künstlergeschichte I, S. 108 ff. und Sitzungsber. d. K. b. Akad. d. W. 1870 II, 2, S. 215. Sybel, Kat. der Sculpturen zu Athen, S. 245.

Das Relief stellt in Seitenansicht nach rechts einen mit Helm, Panzer, Beinschienen und Speer gewappneten spitzbärtigen Krieger dar, welcher mit beiden Füssen voll und ganz auf dem Boden steht und dabei den linken etwas vorgesetzt hat. Während die bis zur Höhe des Kinns erhobene linke Hand die vom Boden her aufrecht stehende Lanze fasst, hängt der rechte ein wenig nach innen gebogene Arm mit geschlossener Hand abwärts bis auf den Oberschenkel. Unter dem Helm treten kleine regulär gedrehte Locken hervor, welche an der Stirn bis dicht an den Helmrand zurücktreten, am Hinterhaupte aber etwas mehr hervorkommen. Unterhalb der Achselstreifen des Panzers, desgleichen unterhalb der den Unterkörper schützenden Lederstreifen, zeigt sich ein in gleichmässigen Abständen heraufgezogenes, fein gefälteltes Gewand, welches so kurz ist, dass es kaum die Oberschenkel deckt. Der obere Theil des Reliefs ist weggebrochen, und in Folge dessen fehlt sowohl die Spitze der Lanze als auch die Helmbekrönung, welche, wie ein dafür zubereiteter Streifen oben am Helm und eine hinten am Halse befindliche kleine Vertiefung erkennen lassen, aus anderem Material, vermuthlich aus Bronze, angesetzt waren.

Die ganze Figur war bemalt, und, soweit sie erhalten sind, verleihen die Farben noch heute dem Werk ein Leben, welches sich dem Gypsabguss nicht absehen lässt. Der Grund war roth, die Haare hatten, wie es scheint, eine bräunliche Farbe. Der Augenstern war durch Bemalung angedeutet, wie ein noch schwach erhaltener kleiner Kreis erkennen lässt. Am Helm und Panzer finden sich Reste von schwärzlich blauer Farbe. Der Grund der Achselklappe ist carmoisinroth, der Stern darauf wird ebenfalls bemalt gewesen sein, die Farbe desselben ist freilich nicht mehr zu erkennen, ebensowenig die des Thierkopfes auf dem Ende der Achselklappe nach der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0038
Mecklenburg Vorpommern

Brust zu. Rechts auf der Brust hängt eine carmoisinrothe Troddel. An dem oberen der beiden Mäanderstreifen, mit welchen der Panzer verziert ist, scheint rothe Farbe angewendet gewesen zu sein. Das Gewand unterhalb des Panzers war roth.

Was die Nachahmung der Natur betrifft, so sind immerhin gewisse Mängel erkennbar: es fehlen z. B. die feineren Andeutungen der Formen an dem herabhängenden Arm, an der Handwurzel, an den Füssen; die Schenkel haben oben eine unverhältnissmässige Breite, welche das Gesäss allzusehr beeinträchtigt, der Unterleib verschwindet in auffälliger Weise u. a. m. Trotz dieser in ähnlicher Weise auch an anderen gleichartigen Werken vorkommenden Mängel, in welchen sich nicht minder gewisse conventionelle von Alters her geltende Forderungen des Zeitgeschmackes offenbaren wie in den Ringellöckchen und Gewandfalten, giebt sich doch von Seiten des Künstlers mit vielem Erfolg das Bestreben kund, innerhalb der ihm auf diese Art gezogenen Schranken seine Arbeit mit grösster Liebe und Hingebung zu behandeln und vor allen Dingen in wohl überlegter Abwägung der Composition in einem an sich für eine künstlerische Darstellung nur wenig geeigneten Raume ein harmonisch wirkendes Ganzes vor unsere Augen zu stellen.

Der paläographische Charakter der Inschrift an der Basis, welche den Namen des dargestellten Aristion im Genetiv nennt und die Stele selbst als „Werk des Aristokles" bezeichnet, sowie die stylistische Uebereinstimmung des Werkes mit anderen ähnlichen, noch sicherer zu datirenden Arbeiten, z. B. auch mit der Malerei der Lyseas-Stele (vergl. Löschke, Ath. Mitth. IV, S. 36 ff. Taf. I, weisen unsere Grabstele in die Zeit des jüngeren Pisistratos (gest. 127), also noch ins sechste Jahrhundert v. Chr. zurück.

22. GRABSTELE VON ORCHOMENOS.

Grauer, sehr feinkörniger und harter (böotischer) Marmor. H. der Figur 1,75. Früher in der Kirche des Hagios Dimitrios im Dorfe Rhomaïko, jetzt im Centralmuseum in Athen. Noch im Jahre 1860 stand der Stein auf dem Grabe eines neugriechischen Landmannes aus Rhomaïko, erfüllte also wieder denselben Zweck, welchem er einst vor mehr als zweitausend Jahren gedient hatte. Man erzählte aber damals, dass er aus dem Dorfe Petro-Magúla stamme, welches dem ungefähr eine Stunde von Rhomaïko entfernten Orte Scripu, der Stätte des alten Orchomenos, eng benachbart ist. Abgebildet bei Conze, Beitr. Taf. XI. Kirchhoff, Gesch. des gr. Alphabets, 3. Aufl., S. 73 ff. Fränkel, A. Z. 1879, S. 84 ff. Vgl. Körte, Ath. Mitth. III, S. 315. v. Sybel, Kat. S. 3. Milchhöfer, Mus. Ath. S. 6.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0039
Mecklenburg Vorpommern

Das sehr niedrig gehaltene Relief stellt einen bärtigen Mann dar, welcher mit einem die rechte Schulter freilassenden Mantel bekleidet ist und sich, das linke Bein über das rechte geschlagen, auf einen Knotenstock stützt. Der Oberkopf ist glatt gearbeitet. Wahrscheinlich war hier das mittels einer Binde zusammengehaltene Haar durch Bemalung angedeutet. An eine Kappe dürfte weniger zu denken sein. Unterhalb der Binde treten plastisch gebildete Ringellöckchen hervor. Indem der Mann mit der Linken die Mitte seines Rockes fasst, beugt er sich ein wenig zu seinem Hunde hernieder, um ihm das Aufspringen zu einer Heuschrecke zu erleichtern, welche er mit den Fingerspitzen seiner rechten Hand hält, und deren einzelne Gliedmassen deutlich in Marmor dargestellt sind. *)

Gleich unterhalb des Reliefs, an dem c. 0,30 hohen Sockel (welcher im Gypsabguss fortgeblieben ist) steht die Inschrift:

Ἀλξήνωρ ἐποίησεν ὁ Νάξιος· ἀλλ' ἐσίδεσ[θε]

Alxenor aus Naxos hat es gemacht; seht doch!

Oberhalb der Stele wird sich ebenso eine Palmettenkrönung befunden haben wie auf der nachfolgend beschriebenen Stele des Museums in Neapel.

„Die natürlich bewegte Stellung ist verständlich dargestellt, am rechten Fusse ist eine starke Verkürzung gewagt. Das Nackte ist mit Kenntniss behandelt; die jetzt etwas abgestossenen Hände waren namentlich gut gelungen, die Muskulatur ist sorgfältig ins Einzelne gezeichnet, die grosse Ader am Oberarme fehlt nicht. Dagegen zeigen sich Haar und Gewand auch hier als die Stücke, welche der griechischen Kunst erst zuletzt gelangen, und ebenso ist auch das in der Profilansicht des Gesichtes mandelförmig von vorn gezeichnete Auge im Einklange mit der auch sonst in diesen Theilen am längsten zurückbleibenden Formenentwickelung. Das Haar ist nicht mehr nach einem hergebrachten Schema gemeisselt, sondern mit dem nur noch unbeholfenen Bestreben, einzelne Löckchen darzustellen; über der Kopfbinde ist kein Haar angegeben. Das Gewand hat sich sozusagen mit dem Körper noch nicht recht vertragen und auseinandergesetzt;

*) Anmerkung. Auf anderen Grabreliefs kommen ähnliche harmlose Vorgänge vor, wie das Aufspringen von Hunden nach einem kleinen Vogel, einem Häschen, einer Weintraube u. s. w. Einem Landmann, besonders einem dem Orient benachbarten Griechen, lag es nahe, die Verderberin der Saaten, die Heuschrecke, seinem Hunde neckend hinzuhalten, und ihn so zum Feinde des schädlichen Thieres abzurichten.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0040
Mecklenburg Vorpommern

unten lässt es ihn stark durchscheinen; oben, wo Alxenor den Versuch gemacht hat, die Wirkung des Aufstützens auf den Stock in dem Faltenzuge darzustellen, ist ihm über die Beschäftigung mit diesem Einzelmotiv der Zusammenhang im Ganzen verloren gegangen. Bei der Einordnung des Bildwerks in den gegebenen Raum der Platte fehlt noch das leichte sich Fügen in die Schranke, das keine Hemmung mehr fühlen lässt.“ Wörtlich nach Conze, l. c. S. 33.

Aber trotz aller dieser Eigenheiten, welche ebenso wie der paläographische Charakter der Inschrift auf die Wende vom sechsten zum fünften Jahrhundert hinweisen, gehört dies Relief, wie dies schon von Anderen bemerkt ist, zu den naivsten und liebenswürdigsten Erzeugnissen der archaischen Kunst. Auch hier, wie an der Stele des Aristion, ist es das Ringen aus den Schranken der Befangenheit heraus, das für den Forscher so ausserordentlich viel Anziehendes hat.

23. GRABSTELE VON NEAPEL.

Griechischer Marmor. H. der Figur 0,81. Die Herkunft dieses Reliefs ist leider nicht über die Sammlung Borgia hinaus zu verfolgen; aus dieser gelangte es ins Museum zu Neapel. Einen Fingerzeig giebt vielleicht die gut erhaltene hohe Palmettenkrönung, welche in dieser Art der Bildung (Palmette, aufsteigend zwischen zwei in Schneckenwindungen sich krümmenden Ranken) besonders häufig auf attischen Grabsteinen vorkommt. Gewisse Spuren an der unteren Leiste des Reliefs, welche als Reste einer Inschrift angesehen werden könnten, bieten keinen Anhalt. Vgl. Conze, Beitr. z. Gesch. d. gr. Pl. S. 34.

Die Figur des Verstorbenen ist der des vorhin beschriebenen Orchomenischen Steines sehr ähnlich, sie kann geradezu als eine Wiederholung desselben Motivs betrachtet werden. Nur ist das Gewand nicht so lang, der rechte Fuss ist nicht in gleicher Verkürzung gegeben, der Hund sitzt, statt zu springen, die Cicade in der rechten Hand ist fortgelassen, sodass die Bewegung der Hand unverständlich wird; am rechten Handgelenk hängt ein Fläschchen, und die plastische Behandlung lässt die einzelnen Glieder rundlicher aus der Fläche hervortreten, wenngleich der Flächencharakter des Reliefs der älteren Zeit im Ganzen durchaus festgehalten wird. Alle diese Umstände lassen die Arbeit nicht so ursprünglich erscheinen wie die des Reliefs von Orchomenos, ohne dass sie deshalb gerade für eine erheblich spätere angesehen zu werden braucht.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0041
Mecklenburg Vorpommern

24. WAGENLENKER od. -LENKERIN. RELIEF.

Marmor. H. d. Fig. 1,16. Gefunden auf der Akropolis in Athen. Ebendort aufbewahrt. Der bei Sybel, Kat. N. 5039, angeführten älteren und neueren Literatur ist hinzuzufügen: Michaelis Parthenon, S. 123; Schöne, Gr. Reliefs, Taf. XV, 73, S. 41; Brunn, Ber. der K. B. Akad. d. W. 1870, II, 2, S. 213 ff. Vgl. auch Milchhöfer, Museen Athens, S. 54. Das Relief ist nicht einmal zur Hälfte erhalten; es ist in mehrere Stücke gebrochen, und diese sind zu verschiedenen Zeiten aufgefunden.

Eine Gestalt, bei welcher es nicht ausgemacht ist, ob sie männlich oder weiblich ist, hält mit vorgestreckter Linken die Zügel eines Viergespanns und ist in dieser Stellung hinter den niedrigen Wagen getreten, um ihn zu besteigen. Das linke Bein hat sie bereits auf das Trittbrett gesetzt, Kopf und Oberkörper beugen sich vornüber, und in der parallel mit der Linken vorgestreckten Rechten scheint sie eine Geissel oder einen Stecken gehalten zu haben. Ihr Schopf ist unter die Haarschnur gesteckt und so am Hinterkopf emporgehoben. Sie trägt über einem langen Gewande mit geknöpften Halbärmeln einen symmetrisch umgehängten Mantel, dessen durch Kügelchen beschwerte Zipfel innenwärts über beide Arme niederhängen. Die Fältelung der Gewandstücke, bei denen man Leinwand und Wollstoff unterscheidet, ist ausserordentlich zierlich, auch die nackten Theile, soweit sie erhalten sind, zeigen die Zartheit und Feinheit der altattischen Kunst am Ende des sechsten und Anfang des fünften Jahrhunderts v. Chr. Vom Viergespann sieht man nur die Hinterbeine und Schwänze.

Aus noch einigen anderen diesem Relief sich anschliessenden und an derselben Stelle aufbewahrten Stücken (Obertheil eines bärtigen Mannes im Reisehut, Fragment eines Fusses und eines Klappstuhles) schliesst man auf eine friesartige grössere Composition, die nach Art des stylverwandten Zuges auf der François-Vase und des jüngeren Festzuges am Parthenon einen Zug von Göttern oder Menschen dargestellt haben könne, und es ist daher wiederholt der schon früher aufgetauchte, im Uebrigen aber nicht weiter zu begründende Gedanke ausgesprochen, dass es sich hier um die Ueberbleibsel eines Reliefschmuckes an dem von Xerxes zerstörten älteren Tempel, dem sog. Hekatompedos, handle, an dessen Stelle später der Parthenon aufgebaut wurde. Andere denken dabei an das Weihgeschenk eines jugendzarten Wagensiegers in den Panathenäen.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0042
Mecklenburg Vorpommern

25. ALTGRIECHISCHES GRABRELIEF.

Marmorrelief der Villa Albani in Rom, bekannt unter dem Namen »Leukothea-Relief«. H. d. Fig. 1,26. Schon von Winckelmann besprochen und veröffentlicht, aber mit der irrigen Deutung auf Ino-Leukothea, welche die Pflege des ihr von den Nymphen übergebenen Bacchus-Kindes übernehme. Zuerst richtig erkannt von Zoega, Bassirilieri, Taf. IV. Stylistisch am Treffendsten erörtert von Brunn, Ber. d. K. b. Akad. d. W. 1870, II, S. 211. An der sitzenden Figur sind Nase, Lippen und Einiges an der rechten Hand ergänzt, am Kinde die rechte Hand und der linke Unterarm, an der ersten der drei Frauen das Gesicht, die linke Hand und ein Theil des Kranzes.

Links sitzt, in Seitenansicht nach rechts gewendet, auf einem Stuhl, welcher mit einem Polster belegt ist, eine Frau, bekleidet mit einem langen Untergewande, dessen bildnerische Behandlung den Wollstoff verräth, und mit einem leinwandartigen Ueberwurf, welcher Rücken und Unterkörper deckt. Ihre Füsse ruhen auf einem Schemel. Es ist die Verstorbene, als welche wir sie in Uebereinstimmung mit den sitzenden Gestalten anderer griechischer Grabdenkmäler zu erkennen haben. Sie freut sich des Anblickes eines kleinen Kindes, das sie mit beiden Händen gefasst hält und vor sich auf dem Schosse stehen lässt. Unmittelbar vor dem Fussschemel steht eine erwachsene weibliche Angehörige in einem langen Wollkleide mit einem Aermelüberwurf aus gleichem Stoff. Sie hält mit beiden Händen einen nicht deutlich erkennbaren Gegenstand, der, sei es ein Kranz oder eine Binde, zu dem Kinde offenbar irgend eine Beziehung hat. Es sieht aus, als ob sie das Kind im nächsten Augenblicke von der sitzenden Gestalt her auf ihre Arme nehmen werde. Im Hintergrunde, zwischen den beiden Vordergestalten sichtbar, stehen zwei kleinere Figuren (die letzte wieder bedeutend kleiner als die vorhergehende), in welchen zwei weitere weibliche Angehörige zu erblicken sind. In der unter dem Sessel stehenden Stütze hat man einen Arbeitskorb erkennen wollen, durch welchen die Verstorbene als fleissige Hausfrau bezeichnet sei.

So nahe es auch liegt, hier als Absicht der Darstellung eine Abschiedsscene, den Abschied der Verstorbenen von den zurückbleibenden Angehörigen, anzunehmen, so ist doch davon nichts mit durchaus zwingender Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht. Was uns in schlichter

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0043
Mecklenburg Vorpommern

Weise vor die Augen geführt wird, das ist die natürliche besondere Liebe der Mutter zu ihrem jüngsten Kinde und die ehrfurchtsvolle Haltung der übrigen weiblichen Angehörigen, welche sie überleben. Mag auch die steife Haltung der letzteren theilweise aus der Gebundenheit der alten Kunst erklärt werden, so darf doch bei den älteren Grabreliefs dieser Art, zu denen das Leukothea-Relief gehört, der Gedanke an die Ehrerbietung, die dem Verstorbenen als Heros und der Verstorbenen als Heroine von den Lebenden zu Theil werden soll, für das Verständniss der Haltung und Stellung der Stehenden nicht abgewiesen werden. Wie denn überhaupt das vorstehende Werk sowohl der Darstellung als auch dem Style nach ebensosehr im Zusammenhang mit einer Reihe attischer, aeginetischer und altspartanischer Grabdenkmäler als mit dem sog. Harpyien-Monument von Xanthos und anderen lykischen Werken betrachtet werden muss. Vgl. Ath. Mitth. IV, (1879) S. 161 ff., 167, 168, 289 ff. VII (1882) S. 168 ff. 171. VIII (1883) S. 365 ff. 377, 379. Dazu auch II (1877) S. 443 ff. 459. III. (1878) S. 317 ff. V. (1880) S. 164 ff., 182 ff. Ann. dell' Inst. 1875, S. 159 ff. Arch. Ztg. 1881, S. 54, 294. Man hat in jüngster Zeit mit Recht darauf hingewiesen, dass auch in den viel besprochenen Darstellungen des Harpyien-Monuments nichts Anderes als Ehrenerweisungen an Verstorbene zu erkennen seien, welche, gereinigt von allen Schlacken des Individuell-Irdischen, nach griechischer Vorstellung in einer über das gewöhnliche Mass hinausgerückten Gestalt von Heroen und Heroinen und, den Göttern gleich, auf Thronen sitzend und zuweilen auch mit den Attributen derselben (besonders denen der Unterweltsgottheiten) versehen, dargestellt wurden. Letztere Vorstellung ist offenbar das Gemeinsame, welches allen diesen älteren und ältesten Grabdenkmälern, die sich bei ihrer massenhaften Vermehrung in den kleineren und grösseren Museen Griechenlands immer deutlicher in zahlreiche locale Gruppen scheiden, zu Grunde liegt. Stylistisch steht wohl das von Schöne, gr. Rel. N. 122, S. 60 veröffentlichte attische Relief dem der Villa Albani am nächsten (vgl. v. Sybel, Kat. N. 17); sehr nahe auch das von Michaelis (Arch. Ztg. 1874, Taf. IV, S. 31) veröffentlichte Relief aus Ince Blundell Hall, das gleichfalls attisch zu sein scheint und gewiss nicht Zeus, sondern einen heroisirten Verstorbenen darstellt. Zuletzt mag auch das von Furtwängler Ath. Mitth. VIII (1883) Taf. XVII veröffentlichte Relief von Aegina hier angezogen werden, ohne dass wir der ebendaselbst S. 380 ausgesprochenen Schlussfolgerung über das Verhältniss der attischen und aeginetischen Kunst im 6. Jhdt. sofort beitreten wollen. Das Relief der Villa Albani erscheint in jeder Beziehung feiner und bestimmter, während das genannte aeginetische Relief etwas Derberes hat. »Allerdings tritt uns in jenem noch in bestimmter Weise die

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0044
Mecklenburg Vorpommern

Gebundenheit des archaischen Styls entgegen, die alle Formen wie mit einer Hülle umschliesst; aber wie wir an der Puppe des Schmetterlings durch die Hülle schon deutlich die Formen des Körpers und der Flügel erkennen, so empfinden wir auch hier schon das innerlich pulsirende Leben: die Andeutungen der leisen welligen Linien, die nicht parallel laufen, sondern convergiren und divergiren, brauchen nur schärfer betont und gewissermassen wie der Schmetterlingsflügel aus einander gewickelt zu werden, und wir gelangen plötzlich zu voller Entfaltung der Freiheit.« Brunn l. c.

26. 27. Harmodios und Aristogeiton.

Marmorstatuen im Museum zu Neapel. Hier seit 1790, ehemals in Farnesischem Besitz. H. d. Figg. ohne die Plinthe 1,84. Zuerst richtig benannt von Friederichs, Arch. Ztg. 1859, S. 65 ff., Taf. 127. Vgl. Benndorf, Ann. d. J. 1867, S. 304 ff. Mon. d. J. VIII, Taf. 146. Arch. Ztg. 1869, S. 106 ff., Taf. 24. Schwabe, Dorp. Univ. Progr. Dec. 1869, S. 7 ff. Dütschke, Arch. Ztg. 1874, S. 163. Ant. Bildw. in Ober-It. II, S. 77. J. de Witte, Ann. d. I. 1877, S. 329. Schreiber, Ath. Mitth. IX (1884), S. 245. An der Figur, welche das Gewand hält, sind beide Arme ergänzt. Auch ist der Kopf, welcher antik ist, von einer anderen Statue entlehnt. An der zweiten Figur sind gleichfalls beide Arme ergänzt, dazu das rechte Bein von der Hüfte abwärts und das linke unterhalb des Knies. Der Kopf dieser letzteren Figur aber, welcher der eines jüngeren Mannes ist (des Harmodios) gehört zur Statue, der des anderen (des älteren Aristogeiton) muss bärtig gewesen sein, soweit es schon im Alterthume vorhandene in allen wesentlichen Dingen mit diesen Marmorstatuen übereinstimmende Nachbildungen erkennen lassen. Es sind dies: 1) attische Tetradrachmen der beiden Münzmeister Mentor und Moschion; 2) das Relief eines in Athen gefundenen Marmorsessels; 3) eine in der numismatischen Sammlung der Bibliothek zu Athen sich befindende attische Bleimarke; und 4) eine in Bengazi gefundene panathenäische Amphora des brittischen Museums. Die unter 1 und 2 genannten Denkmäler sind schon von Stackelberg richtig erkannt und abgebildet in dessen Werk über die Gräber der Hellenen, S. 35. Die unter 3 und 4 genannten Stücke sind von Benndorf in der Arch. Ztg. von 1869 auf Taf. 24, die Vase besonders gut von J. de Witte in den Mon. d. J. 1877 (Bd. X) auf Taf. 48d veröffentlicht.

Beide Männer sind im Augenblicke des Angriffes dargestellt; in lebhafter Bewegung stürmen sie vorwärts. Der jüngere Harmodios holt mit erhobener Rechten zum Schlage mit dem Schwerte aus, seine Linke mag die Scheide gehalten haben, wenn diese nicht irgendwie mit dem (wahrscheinlich

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0045
Mecklenburg Vorpommern

aus Bronze hinzugefügten) Gehänge zu verbinden ist, welches von seiner rechten Schulter her schräg über Brust und Nacken an der linken Seite herunterhing und dessen Spuren noch sichtbar sind. Sein Genosse, der ältere Aristogeiton, hat ebenfalls das Schwert gezückt, er hält es in der gesenkten Rechten; aber er holt noch nicht zum Stosse aus, sondern indem er den mit einem Gewandstück (der Chlamys) behängten linken Arm weithin vorstreckt, macht er den Eindruck, als ob er vorläufig das Gewandstück als Schild zum Schutze des Harmodios wirken lassen müsse, damit dieser in seinem entscheidenden Schlage nicht aufgehalten werde. In der linken Hand wird er wohl die Scheide gehalten haben.

Die alten Ergänzungen der Statuen, bei denen die Stellung im Allgemeinen richtig getroffen ist, stimmen nicht genau mit dieser Beschreibung überein, für welche die oben genannten Nachbildungen den Ausschlag gegeben haben. Eine den letzteren angepasste Restauration hat Overbeck in einer Zeichnung versucht. Vgl. Gesch. d. Pl. 3. Aufl. I, S. 120. Schon Winckelmann rechnete diese Statuen, deren Bedeutung er nicht kannte, zu den besten des älteren Styls. Vor allen ist es der Kopf des Harmodios, in welchem uns das Alterthümliche nicht bloss in der Behandlung des künstlich gelockten Haupthaars, sondern auch in dem Mangel eines der Handlung entsprechenden Ausdrucks entgegen tritt. Die Wirkung seines Antlitzes erhebt sich nicht viel über die des unveränderten Lächelns einer Maske, mag man auch in der Bildungsweise der etwas länglichen Wangen einen eigenthümlich attischen Zug erkennen wollen, der sich bei einer Reihe von Werken der entwickelteren Kunst wiederfindet (vgl. Schreiber, Ath. Mitth. 1884, S. 245). Der Bewegung beider Gestalten lässt sich zwar eine grosse Kraft und Lebendigkeit nicht absprechen, aber sie hat noch etwas Eckiges, und auch in der Bandlung des Nackten steckt noch vieles von der Härte und Trockenheit der alten Kunst, welche die einzelnen Flächentheile mit einer gewissen Schärfe gegen einander abgränzt und so über dem Streben nach richtiger Hervorhebung des Knochengerüstes die Empfindung für die der Natur entsprechende Feinheit und Weichheit in den Uebergängen von einer Muskellage zur andern, wie sie die verschiedenen Lagen der Haut bewirken, noch nicht aufkommen lässt.

Nach dem Sturz des Hippias (Ol. 67,3 — 510 v. Chr.) wurden die Statuen des Harmodios und Aristogeiton auf dem Markte in Athen als Ehrenstatuen nach Art von Heroen in nackter Bildung aufgestellt. Die Gruppe war ein Werk des Antenor. Im Jahre 480 v. Chr. (Ol. 75,1) liess Xerxes diese Gruppe nach Asien schleppen, und nun erhielten die

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0046
Mecklenburg Vorpommern

vielfach gemeinsam arbeitenden Künstler Kritios und Nesiotes den Auftrag, die weggenommene Gruppe durch eine neue zu ersetzen. Letzere wurde im 4. Jahre der 75. Olympiade (477 v. Chr.) aufgestellt. Von den Statuen des Antenor ist ausdrücklich bezeugt, dass sie von Erz waren, nicht so von denen des Kritios und Nesiotes. Da aber die letzteren von Plinius unter den Erzbildnern aufgeführt werden, so liegt es nahe anzunehmen, dass auch ihre Tyrannenmörder von Erz waren, zumal es sich bei der Anfertigung um den Ersatz einer Bronze-Gruppe handelte. Die oben aufgeführten Nachbildungen der Gruppe auf den kleineren attischen Denkmälern lassen auf ein Original aus Bronze schliessen, da die Baumstämme fehlen, welche ein solches Werk aus Marmor nicht entbehren kann. Schon aus diesem Grunde können die mit diesen Nachbildungen stimmenden Neapler Marmorstatuen, welche durch Baumstämme gestützt werden, nicht für Originale gehalten werden. Sind sie nun Nachbildungen der Gruppe des Antenor oder der des Kritios und Nesiotes? Mit völliger Gewissheit ist diese Frage vor der Hand nicht zu entscheiden. Es muss aber darauf aufmerksam gemacht werden, dass das, was die Alten über den Styl der beiden letzteren sagen, dem Harmodios unserer Gruppe wie auf den Leib zugeschnitten erscheint. Lucian, Rhetor. praec. 9, nennt die Werke des Kritios und Nesiotes (zusammen mit denen des Hegias) ἀπεσφιγμένα (knapp, schlank, zusammengeschnürt, oder zusammengedrängt im Fleisch) καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ (sehnig, trocken und hart in der Ausführung) καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς (scharf abgeschnitten in der Zeichnung), was sicher soviel heissen soll, dass die einzelnen Flächentheile hart von einander abgegränzt waren und der feineren Uebergänge entbehrten). Ueber die Werke des Antenor haben die Alten kein Urtheil zurückgelassen, doch müssen ja auch an ihnen die Eigenthümlichkeiten der gleichzeitigen archaischen Kunst sichtbar gewesen sein, und es ist ferner anzunehmen, dass Kritios und Nesiotes in der Composition und im Aufbau sich eng an Antenor angeschlossen haben. Als die Statuen des letzteren später, nach dem Zuge Alexanders des Grossen, aus Asien zurückgekommen waren, standen sie mit denen des Kritios und Nesiotes zusammen auf dem Markte in Athen. Pausanias (I, 8, 5) sah dort (im 2. Jahrhundert nach Chr.) beide Gruppen neben einander.

28. KOPF DES APOLLO.

Marmor. H. vom Kinn bis zum Scheitel 0,28. Gefunden in Rom auf dem Esquilin bei den Grundlegungsarbeiten des neuen Theaters Costanzi. Jetzt ebendaselbst in der Sammlung Baracco. Vgl. Bull. d. J. 1880, S. 11. Der Kopf ist an mehreren Stellen verletzt, besonders an der Stirn, an der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0047
Mecklenburg Vorpommern

Nase, an der Unterlippe und am Kinn. Abgebildet mit den Ergänzungen der beschädigten Theile in den Mon. d. J. 1880, Taf. XVI und in den Ann. d. J. 1880, S. 200 (Benndorf). Vgl. Ath. Mitth. 1884, S. 232 ff. (Schreiber.)

Der in Rede stehende Kopt gehört mit zu den Vertretern eines Apollo-Typus, als deren vornehmster der im Dionysos-Theater zu Athen gefundene sog. Omphalos-Apollo angesehen werden darf: Ath. Mitth. IX, S. 240. Vgl. v. Sybel Kat. No. 291. Conze, Beitr. Taf. III—V. Eine starke Verlängerung des Untergesichts, in Folge dessen die Wangen ein hängendes Oval bilden, eine zurücktretende Stirn, welche von üppigen Locken bekrönt wird, die in grösseren Massen die Schläfen bedecken, ein flacher Scheitel und ein steil ansteigender Hinterkopf: das sind die hervorstechendsten Züge dieses Typus. In den oberhalb der Ohren beginnenden und am Hinterkopf sich kreuzenden Flechten, welche hinter den Locken oberhalb der Stirn zusammengebunden sind, ist die vielbesprochene Form des altattischen Krobylos nachgewiesen, welcher bis in die Zeit des Perikles hinein Mode blieb. Vergl. Ath. Mitth. 1883, S. 254 ff. 263.

Unter den Köpfen dieses Typus steht der beim Olympieion in Athen gefundene (Ath. Mitth. I, 1876, Taf. VIII — IX) dem der Sammlung Baracco so ausserordentlich nahe, dass man den einen mit dem anderen verwechseln könnte. Der Versuch Schreibers, die Mischung des Zierlichen und Ueberkräftigen im Kopf und in der Gestalt dieses Apollo-Typus, worin gewisse alterthümliche Formen mit der Technik der freieren Kunst vorgetragen werden, auf Kallimachos, einen der eigentlichen Zeitgenossen des Phidias, zurückzuführen und damit die spätere Richtung und Schule des Pasiteles zu verbinden, hat soviel Ansprechendes, dass man wünschen möchte, diese Annahme würde bis zur Evidenz bewiesen.

29. ATHENA-STATUE. TORSO.

Marmor. H. 1,36, ohne Plinthe. Aus der Sammlung Chigi. Seit 1728 in Dresden. Es fehlen Kopf und Hals, beide Arme, die rechte Schulter und ein Theil der Schlangen an der Aegis. Der linke Fuss und der ihn bedeckende Theil des Gewandes sowie der vom Gewand nicht bedeckte Theil des rechten Fusses sind ergänzt. Abgebildet in Beckers Augusteum, T. IX und X und in Overbecks Atlas zur Kunstmythologie Taf. V, No. 6.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0048
Mecklenburg Vorpommern

Es ist der Torso einer Pallas in Angriffsstellung, welche in der erhobenen Rechten den Speer und in der Linken den Schild hält. Die Göttin schreitet vorwärts, das linke Bein vorsetzend. Ueber einem fein gerieften Untergewande trägt sie ein straff in steifen symmetrischen Falten um die Beine gezogenes Obergewand, dessen Hauptschmuck ein senkrechter Streifen ist, welcher durch in gleicher Richtung laufende Faltenreihen rechts und links hervorgehoben wird, und auf welchem über einander elf kleine Reliefdarstellungen aus dem Gigantenkampf angebracht sind. Das Obergewand bildet auf der Brust — unterhalb der Aegis — einen Ueberschlag, dessen von dem unteren Theil etwas abweichender, ebenfalls sehr gleichmässiger Faltenwurf oberhalb der Hüften durch einen von zwei Schlangen gebildeten Gurt zusammengehalten wird, und dessen Zipfel am rechten Bein bis zum Knie und am linken bis über die Hüfte herabgehen. Die Aegis, welche vorne die Brust und hinten den ganzen Körper bis an die Oberschenkel bedeckt, ist glatt, also schuppenlos; wahrscheinlich war sie ursprünglich bemalt, in der Mitte auf der Brust sitzt das schlangenumringelte Bild der Gorgo. Vom Haupthaar sind hinten der zusammengebundene Schopf und vorne jederseits des Halses drei Lockenreihen erhalten.

Diese Statue, welche einen besonders in kleinen Bronzen und Gemmen wiederholten Typus repräsentirt, ist wahrscheinlich die Nachahmung der im Erechtheion zu Athen verehrten Athene Polias. Diese war es, welcher jährlich ein Gewand dargebracht wurde, in welches der Kampf der Götter mit den Giganten eingewebt war. Vgl. O. Jahn, De antiquissimis Minervae simulacris atticis, S. 12 ff. Friedrichs, Bausteine zur Gesch. d. griech.-röm. Plastik, S. 75. Gewiss ist es freilich nicht, dass das alte Schnitzbild der Athene Polias ein stehendes war. Vgl. Schöne, Griech. Reliefs, S. 12. Ganz sicher aber ist, dass der Dresdener Torso nicht der echten alten (archaischen) Kunst entstammt, sondern dass der Styl ein der späteren Zeit eigener absichtlich alterthümelnder (archaistischer) ist. Das beweisen die im Einzelnen nicht sicher zu benennenden Gigantenreliefs insoweit als sie in dem freieren Styl der späteren Kunst gearbeitet sind. Auch fehlt den alterthümlichen Theilen des Gewandes die Feinheit der Durchführung, welche die ächte alte Kunst überhaupt auszeichnet und besonders in der Unterscheidung der Stoffe (Wolle und Leinwand) sich bewährt. Ueber die Versuche, die kleinen Gigantenreliefs zu erklären vgl. Overbeck, Griech. Kunstmythologie II (Zeus), S. 376.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0049
Mecklenburg Vorpommern

30. ARTEMIS.

Marmor. H. 1.12, ohne Plinthe. Im Museum zu Neapel. Am 19. Juli 1760 in Pompeji gefunden, innerhalb eines kleinen Tempels. Es ist somit nicht unwahrscheinlich, dass sie als Cultbild gedient hat. Ergänzt sind die Finger an beiden Händen und das kleine Gewandstück in der rechten Hand. Aus einer Nachbildung auf einer Glaspaste des Berliner Museums ist geschlossen worden, dass sie in der linken Hand eine Fackel gehalten haben müsse.

Die Göttin schreitet lebhaft vorwärts, wie es der Repräsentantin der Jagd geziemt und wie dies in späteren Statuen derselben noch entschiedener zum Ausdruck gebracht wird. Sie trägt über einem langen Untergewande mit Aermeln einen in symmetrischen Reihen reich gefältelten Ueberwurf. Auf ihrem Rücken hängt ein Köcher an einem Bande, das von der rechten Schulter her über die Brust fällt und unter der linken Achsel durchgeht. Ihr zierlich geordnetes, seitwärts in langen Locken herunterfallendes Haar wird durch einen diademartigen Schmuck zusammengehalten. Ihre Füsse sind mit Sandalen bekleidet. Ueberall finden sich Spuren der Bemalung, rothe Farbe an den Sandalen, den Gewandsäumen und dem Köcherbande, Vergoldung an den Haaren und an den Rosetten des Diadems.

»Die Statue ahmt mit grosser Sorgfalt die alterthümlichen griechischen Kultusbilder nach. . . Sie ist äusserst graziös und hat auch darin den Charakter ihrer Vorbilder glücklich getroffen. Besonders zierlich sind die Füsse und das Gesicht mit dem Grübchen im Kinn — das sich im edleren Styl der Kunst wohl nur an Kindern und schelmischeren Wesen, wie am Satyrgeschlecht, vereinzelt auch an der Venus findet — graziös ist auch das Aufnehmen des Gewandes mit der Rechten, ein Lieblingsmotiv des alten Styls. Dass aber die Figur nicht ächt alterthümlich ist, ergiebt sich aus der runderen Bildung des Nackten, aus der Lage der Augen, den freieren Linien der herabfallenden Locken und Anderem.« (Wörtlich nach Friedrichs, Baust. I, S. 182.) Eine farbige Abbildung bei Raoul Rochette, Peintures antiques inédites, Taf. VII.

31. GRABSTATUE EINES MÄDCHENS.

Marmor. H. 0,88. L. 1,14. Palazzo Barberini in Rom. Ergänzt sind der vordere Theil des linken Fusses, ein kleiner Theil des Nasenrückens und der Zeigefinger der rechten Hand. Letztere ist angesetzt, gilt

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0050
Mecklenburg Vorpommern

aber als zugehörig. Am besten abgebildet in den Mon. d. Inst. IX, Taf. 34. Vgl. Matz in den Ann. d. Inst. 1871, S. 202 ff.

Das Mädchen hat sich auf eine Steinplatte niedergelassen, welche wie die eines Grabes aussieht. Das durch die Niedrigkeit der Platte erschwerte Sitzen wird dem Körper durch Aufstützen des linken Arms mittels der linken inneren Handfläche nach hinten hin ermöglicht. Hiedurch hebt sich die linke Schulter stark empor. Zugleich ist in Folge davon das Untergewand des Mädchens, ein langer ionischer Aermelchiton, soweit heruntergeglitten, dass nicht bloss die ganze linke Schulter, sondern auch die linke Brust zum grössten Theile entblösst ist. Das Gewand wird auf dieser Seite nur dadurch gehalten, dass sich der linke Oberarm dicht an den Körper presst. Das Obergewand ist ebenfalls heruntergeglitten und nur nach hinten hin um den Unterkörper und die Beine geschlagen. In der rechten Hand hält das Mädchen einen Gegenstand, den man für das untere Ende eines Zweiges erklärt hat. Indessen kann die rechte Hand auch sehr wohl einen Fächer in Blattform gehalten haben, wie wir ihn bei einer Anzahl der schönsten Tanagräischen Mädchenfiguren finden. Vgl. Kekulé, griech. Thonfiguren aus Tanagra, Taf. 1, 2, 8, 14. Es ist daher wahrscheinlich, dass wir in dieser Figur den Schmuck eines Grabes und somit die Verstorbene selber zu erkennen haben. Zu einer Verstorbenen würde auch der trübe Aufblick ihres Antlitzes passen.

Trotz aller Fülle des Fleisches, wie sie an den nackten Theilen zum Vorschein kommt, trotz aller Natürlichkeit sowohl in der Haltung des Körpers wie in der Behandlung der Gewänder, deren Faltenbrechung bei grosser Schlichtheit im Ganzen fliessend ist und dem Körper überall angemessen erscheint, ohne dass sich die Formen desselben hervordrängen, offenbart sich etwas Strenges, Herbes und Alterthümliches in der Gestalt, theils in den scharf geschnittenen Formen der Augen, theils in den glatten Wangen, welche frei sind von dem malerischen Schatten- und Lichtwechsel späterer Werke, theils in der den Bewegungen eine gewisse Steifigkeit verleihenden Eckigkeit einzelner Hauptlinien, wie z. B. in der, welche vom linken Oberschenkel über das linke Knie bis an den Fuss läuft. Dazu kommen Ungleichmässigkeiten in der Ausführung. In der Behandlung des Haares sind Undeutlichkeiten, welche auf Nachahmung älterer Formen schliessen lassen könnten, die nicht mehr verstanden wurden (vgl. Athen.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0051
Mecklenburg Vorpommern

Mitth. IX, S. 240). Bei länger dauernder Betrachtung wird man, wie schon Brunn den Verf. mündlich darauf aufmerksam gemacht hat, stark zu einem Vergleich mit der sogenannten Penelope des Vatican aufgefordert, welche doch ohne allen Zweifel zu den alterthümelnden, und nicht zu den ächt archaischen Werken gehört. Kurzum, der Gesammteindruck dieser Statue ist der Art, dass man weniger an die Werke des Parthenon, welche sonst zur Vergleichung herangezogen werden, als vielmehr an eine spätere, absichtlich archaisirende Nachahmung eines den parthenonischen Sculpturen immerhin gleichzeitigen, aber in Einzelheiten alterthümlicher gehaltenen Werkes des V. Jhdts. v. Chr. erinnert wird. Die sog. Penelope hält man jetzt ziemlich allgemein für eine Figur, welche für den Schmuck eines Grabes bestimmt war und vielleicht die Verstorbene selber darstellen sollte. Es ist darum nicht einzusehen, warum für unsere Figur die ihr früher gegebene Deutung auf eine »Schutzflehende« festgehalten werden müsse. Dass Gräber mit statuarischem Schmuck versehen wurden, darf jetzt als zweifellos gelten: vgl. Löschke in den Athen. Mitth. IV (1879), S. 299 ff., 302 ff., auch S. 304, wo speciell von Frauengestalten dieser Art die Rede ist. Ueber eine zweite Statue von der Art der vorstehend beschriebenen in Moskau vgl. Helbig im Bull. d. Inst. 1880, S. 237.

32. DREISEITIGE BASIS.

Pentelischer Marmor. H. 1,30. Museum in Dresden; zu der im Jahre 1728 erworbenen Sammlung Chigi gehörig. Im Ganzen gut erhalten, nur sind die oberen und unteren Ecken etwas beschädigt.

Von den drei Reliefseiten zeigt die eine den Kampf des Herakles und Apollo um den delphischen Dreifuss. Ersterer, unbärtig, schlank und mit der Löwenhaut bekleidet, hat den Dreifuss bereits auf die linke Schulter genommen und ist, nach links hin, im Fortgehen begriffen. Dabei wendet er sich, indem er zugleich mit der Rechten die Keule wie zum Schlage erhebt, zu seinem Verfolger, dem Apollo, um. Dieser, einen Lorbeerkranz im Haar tragend und nur mit einem leichten Gewandstück versehen, das von hinten her in zwei Zipfeln über beide Oberarme fällt, hat mit seiner Rechten den Dreifuss ergriffen und sucht ihn ersterem streitig zu machen. Es ist somit der Augenblick dargestellt, welcher dem durch den Mythus bezeugten Dazwischentreten der Götter, insonderheit des Zeus, voraufgeht. Beide Kämpfende halten in der linken

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0052
Mecklenburg Vorpommern

Hand ihren Bogen. Zwischen ihnen, wie immer auf dem Boden stehend, der mit Binden geschmückte Erdnabel (Omphalos), welcher das heilige Delphi, den Mittelpunkt der Erde, als Stätte des Kampfes bezeichnet.

Die beiden anderen Seiten stellen in gleichartiger Weise Weihungen dar, die eine die eines Dreifusses, die andere die einer Fackel. Beide Male geschieht das durch einen Mann und eine Frau, die sich an dem Postament des zu weihenden Geräths gegenüberstehen. Bei der zuerstgenannten Scene steht der Mann rechts; er ist bärtig, seine Schläfe ist mit Epheu bekränzt, die in den Mantel gehüllte linke Hand stützt er auf die Hüfte und in der Rechten hält er einen Besen, mit welchem er den Tempelraum zu kehren hat und zugleich als Priester charakterisirt wird. Die ihm auf den Zehen gegenüberstehende Frau streckt beide Hände zu dem Dreifuss aus, um Wollbinden an ihm zu befestigen.

Bei der andern Scene, in welcher die mit Binden umwundene Fackel von einer Schale umgeben ist, die zum Auffangen des Abfalls und somit zum Schutz der unten anfassenden Hand zu dienen hat, steht die Frau rechts und der Mann links. Letzterer hält mit der linken Hand ein Scepter, mit der Rechten berührt er die Fackel, während die Priesterin das mit beiden Händen thut. Ebenso wie sie steht auch der Mann auf den Zehen. Die Kleider- und Haartracht dieser Figuren ist jene alterthümliche, bei welcher das Zusammenlegen in zierliche symmetrische Faltenreihen bzw. Flechten die Hauptsache ist.

An den Ecken des Gesimses oberhalb der Reliefs sind geflügelte Sphinxe angebracht, die in Pflanzenwindungen mit Palmettenkrönung auslaufen. Aehnliche, noch üppiger gestaltete Ornamente sind unten am Sockel zu sehen, nur sind es hier die Oberkörper von theilweise phantastisch geflügelten Satyrn und Silenen, welche mit einem reichen Ranken-Blätter- und Blüthenschmuck in Verbindung gebracht sind.

In dem die Entwicklung der Kunst zu höchster Freiheit voraussetzenden Styl dieser zuletzt hervorgehobenen Ornamente ist ein ausreichender Beweis dafür gegeben, dass der Styl der Reliefs kein ächt alterthümlicher (archaischer), sondern ein absichtlich alterthümelnder (archaisirender) ist. Aber auch in den Reliefs selbst sind mit Leichtigkeit zahlreiche Ungleich-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0053
Mecklenburg Vorpommern

heiten zu finden, welche einen Bildner erkennen lassen, der bei aller Nachahmung der Unvollkommenheiten alter Kunst das bessere Können, wie es ihm die freiere jüngere Kunst bereits ermöglicht hat, in Einzelheiten nicht zu unterdrücken vermag. — Ueber den Zusammenhang und die Bedeutung der Scenen sind verschiedene zum Theil stark von einander abweichende Meinungen ausgesprochen worden. Da es sich dabei zweimal um einen Dreifuss handelt, so ist die Vermuthung annehmbar, dass diese dreiseitige Basis einen ehernen Dreifuss getragen habe, wie er für einen erkämpften musischen Sieg aufgestellt zu werden pflegte. Nicht ganz dieselbe Zuversicht bringt man aber der weiteren oft beliebten Deutung entgegen, die Scene zwischen Apollo und Herakles sei ein Bild des musischen Wettkampfes um den Dreifuss, das Bild zur Rechten stelle die Weihung des gewonnenen Dreifusses dar, und das zur Linken die Weihung der Fackel, womit der Sieg gewonnen worden. Das ganze Monument aber sei dem Gott Dionysos geweiht, darauf dürfe aus dem epheubekränzten Priester mit dem Besen sowie aus den Silenen und bacchischen Emblemen an der Basis geschlossen werden. Müller, Hdb. §. 96, 20. Pervanoglu in d. Ann. d. Inst. 1861, S. 119. Friederichs, Bausteine z. Gesch. d. gr. Pl. I, S. 170. Hiergegen ist bemerkt worden, dass der Fackellauf (die Lampadedromie) weder dem Dionysos gefeiert wurde, noch dass wir dabei von einem Dreifuss wissen; wohl aber diene die Fackel, wie es verschiedene Darstellungen auf Denkmälern erkennen lassen, zum Anzünden des Opfers, das die mit einem Dreifuss beschenkten Sieger in dramatischen Aufführungen dem Gott Dionysos mit Stieren darzubringen pflegten. Auch erkläre sich die Anbringung einer Fackel hinlänglich aus ihrer Beziehung auf Dionysos und dessen nächtliche Feste. Wie nun auf der Dresdener Basis schlichte Menschen, Dionysos-Priester und Frauen, bei der Weihung zugegen seien, so in anderen älteren Denkmälern die Götter selbst, z. B. Nike, Dionysos, Apollo, Artemis, Leto, Alkmene, Herakles u. s. w., auch wohl Personificationen wie die Eutaxia; dies in Uebereinstimmung mit jener Richtung der älteren Kunst, menschliche Vorgänge in den Bereich des Göttlichen zu versetzen. Vgl. Milchhöfer in d. Arch. Ztg, 1880, S. 182 ff. Auch wir halten die eingehendste Vergleichung mit anderen verwandten Darstellungen für die einzig richtige Grundlage, von welcher bei der Betrachtung der Dresdener Basis ausgegangen werden muss, und erwarten darum eine endgültige Erklärung derselben ganz allein von einer glücklichen Vermehrung dieser Gruppe von Denkmälern. Die oftmalige Wiederkehr unaufgeklärter Figuren und Umstände in immer neuen Verbindungen mit bekannten Dingen und Verhältnissen pflegt es zu sein, welche endlich das gewünschte Licht giebt.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0054
Mecklenburg Vorpommern

33. APHRODITE.

Marmorrelief. H. d. Fig. 0,36, ohne den Sockel, auf welchem sie steht. Die Figur gehört zu den sechs Göttern, womit die dreiseitigen Basen der in korinthischem Styl gearbeiteten prachtvollen Barberinischen Kandelaber im Vatican verziert sind. Dieselben wurden im XVII. Jhdt. in der Villa des Hadrian in Tivoli gefunden und blieben über hundert Jahre im Besitz der Barberini, ehe sie in den Vatican gelangten. An der einen Basis bilden Zeus, Hera und Hermes einen Verein, an der andern Pallas, Ares und Aphrodite, und zwar sind sie so geordnet, dass sich die Ehepaare einander gegenüberstehen, Zeus und Hera an der einen, Ares und Aphrodite an der andern Basis. Vgl. die Abbildungen der Kandelaber bei Schlie in den Annali dell' Inst. 1869, Taf. M. S. 282 ff.

Aphrodite ist hier nicht als nackte Göttin der jüngeren Kunst, sondern als ehrwürdigere Göttin der älteren Zeit in voller Gewandung dargestellt, mit der Linken zierlich ihren Chiton hebend, in der Rechten eine Granatblüthe haltend, das Haupthaar mit einer Stirnkrone geschmückt. Sie steht auf einer Basis und macht so den Eindruck, als ob sie nach einer Statue jenes in vielen kleineren Idolen von Erz und Stein überlieferten Typus dargestellt sei, welcher später bei den Römern auf die der Gartengöttin Venus nahestehende Göttin der Hoffnung auf gutes Gedeihen der Saaten und Früchte, Spes frugum oder segetum, übertragen wurde.

Der mit den vollen Mitteln der freiesten Kunst arbeitende Bildner der köstlichen Kandelaber verräth seine Anlehnung an den archaischen Typus nicht bloss in der eben bezeichneten Haltung der Figur, sondern auch in der Behandlung der zierlichen symmetrischen Faltenreihen des Gewandes.

34. HERA.

Marmorrelief eines der Barberinischen Kandelaber. S. die vorhergehende Nummer. H. d. Fig. 0,36. Gute Abbildung in Overbecks Atlas zur griechischen Kunstmythologie Taf. IX, N. 28.

Hera steht auf einer Basis und macht so gleichfalls wie die vorhin beschriebene alterthümliche Aphrodite den Eindruck einer Copie nach einer Statue. Aber der Typus dieser Statue ist nicht mehr der der archaischen, sondern schon der der reifen und vollendeten Kunst des V. Jahrhdts. Mit einer Stirnkrone geschmückt, das lange auf den Boden gestellte Scepter mit der Rechten haltend, steht sie da als würdevolle Ehegöttin,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0055
Mecklenburg Vorpommern

breit und kräftig gebaut, in reicher und weiter Gewandung. Ueber einem lang herunterwallenden Chiton trägt sie einen Mantel, der um beide Schultern und auch über den rechten Arm geschlagen ist.

Overbeck reiht diese Figur den archaistischen Werken an, schränkt die Unterbringung aber insoweit ein, als er den Archaismus hier als mildest auftretenden bezeichnet. Vgl. Kunstmythologie Bd. II, 2. Buch (Hera) S. 28.

35. DISKOBOL DES MYRON.

Bronzestatuette. H. 0,32. Im Antiquarium zu München. Ergänzt sind der Diskos in der rechten Hand und der untere Theil des rechten Fusses vom Knöchel an. Der für sich gegossene linke Arm ist oben am Schulterblatt nicht ganz richtig angesetzt, die linke Hand ragt etwas zu weit über die Kniescheibe hinaus. Vgl. Christ und Lauth, Führer durch das K. Antiquarium in München, S. 16. Nichtsdestoweniger gehört die kleine Münchener Bronze zu den besten Wiederholungen dieser Figur, die aus dem Alterthum auf uns gekommen sind.

Der Diskoswerfer ist in dem Augenblick dargestellt, in welchem er, mit höchster Anstrengung des rechten Armes die schwere Scheibe schwingend, zum Wurfe ausholt. Die Bewegung des Arms ist so festgehalten, dass sich die Scheibe auf dem höchsten und zuäusserst nach hinten gelegenen Punkte der Bogenlinie befindet, welche durch den Schwung beschrieben wird. Dabei beugt sich der Körper stark nach vorne, einestheils um die Scheibe im nächsten Moment mit voller Kraft fortzuschleudern, anderntheils um der Wucht des Schwunges zu widerstehen, die ihn in dem dargestellten Augenblicke leicht hintenüber reissen könnte. In Folge dessen erscheint die ganze Gestalt wie im Sprunge begriffen und das rechte Bein so über das linke gesetzt, dass beide Füsse nur wenig den Boden berühren, der rechte mit dem Ballen und der linke so, dass er mit umgebogenen Zehen gleichsam nachschleift. Der Kopf folgt in natürlicher Weise der Wucht des Schwunges, welche vom rechten Arm ausgeht, und biegt sich ebenso wie der Rumpf nach rechts, ohne indessen soweit herumzukommen, dass die Augen auf die Scheibe gerichtet wären. Im Uebrigen ist der Kopf der weniger gute Theil der Statuette und lässt darauf schliessen, dass diese Münchener Nachbildung des Diskoswerfers der römischen Zeit angehört.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0056
Mecklenburg Vorpommern

Derselbe Discobol ist in verschiedenen lebensgrossen Wiederholungen aus Marmor auf uns gekommen, unter welchen die des Palazzo Massimi in Rom (bisher nicht im Gypsabguss zu erlangen) die berühmteste ist. Vgl. Welcker, A. D. I, S. 417 ff. Das Original war, wie wir aus verschiedenen Beschreibungen der Alten ersehen, ein Werk des Erzbildners Myron, dessen Blüthezeit von Plinius in die 90. Olympiade (420—417 v. Chr.) gesetzt wird, der aber, wie wir aus anderen Nachrichten schliessen müssen, schon früher, ungefähr um die Mitte des fünften Jahrhunderts, thätig war. Lucian, Philopseud. 18: »Von dem Diskoswerfer sprichst Du, der sich zum Wurfe niederbeugt, mit dem Gesicht weggewendet nach der Hand, welche die Scheibe hält, und mit dem Fuss etwas niederkauert, als wolle er zugleich mit dem Wurfe sich wieder erheben?« Quinctl. Inst. orat. II, 8: »Es ist aber oft vortheilhaft, an der festgesetzten und überlieferten Ordnung in der Rede etwas zu verändern; ja zuweilen ist dies das durchaus Passende, wie wir sehen, dass auch bei den Statuen und Gemälden in Haltung, Gesichtszügen und Stellung Abwechslung erstrebt wird. Ein regelmässig aufrecht stehender Körper möchte leicht aller Anmuth baar sein: Denn das Antlitz müsste geradeaus blicken, die Arme herabfallen, die Füsse geschlossen sein, und von oben bis unten wäre das Werk starr. Jenes Drehen und Wenden und, sozusagen, Bewegen verleiht erst den Bildwerken eine gewisse Handlung. Deshalb werden die Hände nicht auf eine und dieselbe Weise geformt, und dem Gesicht verleiht man tausend Arten von Aussehen. In einigen Figuren erkennen wir Lauf oder Anstürmen, andere sitzen oder liegen; diese sind nackt, jene verhüllt; in anderen ist beides gemischt. Was ist so verdreht und kunstreich durchgearbeitet als jener Discobol des Myron? Wenn nun aber jemand dieses Werk als zu wenig regelmässig missbilligen wollte, würde der nicht vom wahren Verständniss der Kunst entfernt sein, in welcher gerade jene Neuheit und Schwierigkeit noch ihr ganz besonderes Lob verdient?«

Myron aus Eleutherae bei Athen gehört mit Phidias und Polyklet, seinen Mitschülern bei Ageladas von Argos, zu jener berühmten Künstler-Trias, welche die Bildhauerei aus der Befangenheit der archaischen Zeit zu höchster Vollendung führte. Dabei war er, soweit wir aus erhaltenen Werken und Nachrichten über ihn urtheilen können, bemüht, seinen durch Mannichfaltigkeit ausgezeichneten Arbeiten (besonders Athleten und Thiergestalten) den Ausdruck höchsten Lebens zu geben. Der Discobol zeigt, wie er am menschlichen Körper die Wechselwirkung aller Theile in einem einzigen Moment, in welchem die gesammte Lebensthätigkeit wie auf einen Punkt zusammengedrängt erscheint, zu erfassen verstand. Von ähnlicher Wirkung war die in Epigrammen gefeierte eherne Statue des Lakedämoniers

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0057
Mecklenburg Vorpommern

Ladas, welcher sich in einem langen Laufe (dem sog. Dolichos) in Olympia so sehr anstrengte, dass er gleich nach Erlangung des Sieges starb. Diese Statue, von welcher leider keine Wiederholung auf uns gekommen ist, veranschaulichte den Moment höchster Anstrengung im Laufe; sie machte den Eindruck, als ob der Läufer von der Basis springen und den Siegeskranz ergreifen wolle, und es war, als wenn der Athem von innen aus den hohlen Weichen heraus auf den äussersten Rand der Lippen gedrängt wäre:

Πλήρης ἐλπίδος ἐστίν, ἄκροις δ' ἐπὶ χείλεσιν ἆσθμα
ἐμφαίνει κοίλων ἔνδοθεν ἐκ λαγόνων.
πηδήσει τάχα χαλκὸς ἐπὶ στέφος οὐδὲ καθέξει
ἁ βάσις· ὦ τέχνη πνεύματος ὠκυτέρα.

Vgl. Anth. Planud. IV, 54. Wegen ausgezeichneter Naturwahrheit waren auch die Thierbildungen des Myron berühmt, vor allen eine in nicht weniger als sechsunddreissig Sinnsprüchen gefeierte eherne Kuh. Ueber Stellung und Haltung derselben ist nichts berichtet, aber sämmtliche Epigramme preisen durchaus an ihr Wahrheit und Natürlichkeit, und wissen die mögliche Verwechslung mit dem Wirklichen nicht genug hervorzuheben. »Ein Löwe will die Kuh zerreissen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Heerde schliesst sich an sie an; der Hirte wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er dutet sie an, der Ackersmann bringt Kummet und Pflug, sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Kühen seiner Heerde«. Vgl. Göthe's Aufsatz darüber in »Ferneres über Kunst«. Göthe will mit der Kuh ein Kalb verbunden wissen und sucht in dem mütterlichen Verhältniss der ersteren zu letzterem die Idee, welche das Menschliche des Thieres hervorhebe und so erst das Kunstwerk werthvoll mache. Indessen fehlt es an ausreichenden Gründen für diese Annahme; die Epigramme betonen ausschliesslich die überraschende Wirkung der Darstellung des physischen Lebens in dieser Thiergestalt.

Bei aller Vollkommenheit nach der eben angedeuteten Richtung hin war den Werken des Myron eine gewisse, sicher noch dem Archaismus der Kunst entspringende Herbigkeit und Strenge eigen, wie denn z. B. der Redner Cicero sein Wohlgefallen an dem in alterthümlicherer Sprache geschriebenen Buch des Naevius über den punischen Krieg dadurch bezeugt, dass er dasselbe mit einem Werk des Myron vergleicht. Umsomehr verstehen wir diese Eigenthümlichkeit, wenn wir diejenigen Statuen, welche bis jetzt mit annehmbaren Gründen auf Myron zurückgeführt sind, Discobol, Marsyas und Athlet (s. u.), mit den jüngeren Werken des Praxiteles vergleichen. In letzteren sind vor allen Zartheit und Weichheit in den Ueber-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0058
Mecklenburg Vorpommern

gängen der Muskeln das Charakteristische, oder was dasselbe sagt, die stärkere und sorgfältigere Betonung der Haut und der darunter liegenden Fetttheile, welche für Vermittlungen und Ausgleichungen günstig wirken können; in den ebengenannten Myronischen Werken dagegen erscheint Alles weit knapper, straffer, magerer und in den Uebergängen schärfer und begränzter, sodass wir vielfach an den Harmodios des Kritios und Nesiotes erinnert werden (s. o.) und die Empfindung bekommen, dass ihnen, was das Formbestreben des Bildners anlangt, selbst die Figuren im Ostgiebel zu Aegina näher stehen als irgend welche Werke der weiter entwickelten Kunst. Damit stimmt ferner der durch die wenigen erhaltenen Werke bestätigte Bericht der Alten, dass Myron, nur auf den Körper bedacht, den geistigen Ausdruck nicht zur Darstellung gebracht und das Haar an Haupt und Schaam nicht vollendeter gebildet habe, als es im roheren Alterthum hergebracht gewesen sei. (Plinius, XXXIV, 57: . . . corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset). Vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, 148 ff.

36. DISKOBOL DES MYRON.

Marmorstatue. H. 1,70, ohne Plinthe. Im Jahre 1791 in der Villa Hadrians in Tivoli gefunden. Später in das Vaticanische Museum versetzt. Ergänzt sind der Kopf, der linke Arm und das linke Bein vom Knie abwärts sowie der Diskos theilweise.

Wie der falsch aufgesetzte Kopf richtig hätte sitzen müssen, veranschaulicht der vorher besprochene Abguss der Münchener Bronze. Auch die Stellung der Beine und Füsse ist, den Bedingungen des spröderen Marmors entsprechend, eine andere. Die Beine sind nicht in gleichem Masse wie bei jener übereinander geschlagen, der rechte Fuss stemmt sich schwer auf den Boden, die ganze Last des Körpers tragend, und es fehlt auf diese Art der Schwung, welcher der Bronze eigen ist. Auch bedarf der Marmor der Stütze des Baumstammes, an welchem eine Striegel, wie sie die griechischen Jünglinge täglich bei ihren Körperübungen gebrauchten, angebracht ist. Am Baumstamm liest man die Inschrift *ΜΥΡΩΝ ΕΠΟΙΕΙ.* Vgl. Loewy, Inschr. gr. Bildh. N. 498.

Der Vergleich der Marmorstatue mit der Bronze veranschaulicht sehr deutlich, wie die ganze Erfindung von Anfang an auf das zähe Material der Bronze berechnet war. Die beste Wiederholung in Marmor ist die

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0059
Mecklenburg Vorpommern

im Palazzo Massimi alle colonne in Rom. Jedoch ist der Besitzer auf seinen Schatz so eifersüchtig, dass er weder einen Gypsabguss noch eine Zeichnung davon nehmen lässt. Darum bedauert man heute um so mehr, dass sich König Ludwig I. von Baiern, dem die Statue für die verhältnissmässig ausserordentlich niedrige Summe von 3000 Ducaten angeboten war, den Ankauf derselben entgehen liess: Urlichs, Gesch. d. Glypt. S. 18. Ueber weitere antike Nachbildungen des Myronischen Diskobols vgl. Welcker A. D. I, 421 ff.

37. DER MARSYAS DES MYRON.

Marmorstatue. Höhe 1,59, ohne Plinthe. Aufgefunden im April 1823 auf dem Esquilin in einer antiken Bildhauerwerkstätte, die als solche durch eine Reihe weiterer Statuenfunde und besonders durch Marmorblöcke, in denen noch Sägen steckten, charakterisirt wurde. Vgl. darüber Visconti, Atti dell' Acad. Pontif. II, Taf. I, p. 643 ff. (1823). Seit 1852 steht die Statue im Museum des Lateran. Ergänzt sind beide Ohren, beide Arme unterhalb der Schultern und somit auch die fälschlicherweise mit Castagnetten versehenen Hände, der linke Unterschenkel von unterhalb des Knies an bis zum Knöchel, die vordere Hälfte des rechten Fusses und die Basis mit Ausnahme des zum linken Fuss gehörenden Stückes. Zu den vielen Verdiensten Brunns um die griechische Kunstgeschichte gehört auch dies, in der Lateranensischen Statue des Marsyas, die von den Alten mit wenig Worten sehr prägnant ausgedrückte Eigenthümlichkeit der Kunst des Myron nachgewiesen zu haben: Ann. dell' Inst. 1858, S. 374—383. Abgebildet Mon. d. I. VI, 23, und Garucci, Mon. d. Laterano Taf. 24, 1. Die weitere umfangreiche Literatur über diese Statue s. bei Benndorf und Schöne, die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums, S. 141 ff, und Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. 1, S. 240, Anmkg. 165 (3. Aufl. 1881).

Zum Verständniss der Statue ist es nöthig, jenen Mythus heranzuziehen, nach welchem Athene die von ihr erfundenen Flöten wegwarf, weil sie beim Blasen ihr Gesicht entstellten, der Silen Marsyas aber dieselben sich aneignete und darauf die Kunst des Flöteblasens so sehr pflegte, dass er zuletzt zu seinem eigenen Schaden selbst mit Apollon, dem Meister der Kithara, einen Wettstreit einzugehen wagte, wie denn auch Marsyas auf der späteren attischen Bühne als Repräsentant der ausgearteten Flötenmusik in Geltung war und dadurch zu einer der volksthümlichsten Vorstellungen wurde. Dem entsprechend

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0060
Mecklenburg Vorpommern

ist er hier in dem Augenblick dargestellt, in welchem er, der neugierig herangekommen war, um die Göttin blasen zu hören, erschreckt zurückspringt, als letztere die Flöten zur Erde wirft. Zugleich aber blickt er, staunend und starrend ob des nie gehörten Klanges, unentwegt und mit grösster Begehrlichkeit auf die am Boden liegenden seltsamen Instrumente. Auch wird das Zurückspringen selber durch den Zug des Begehrens beherrscht, denn während das nach hinten zurückgeworfene und dabei stark auswärts gesetzte linke Bein den Schwerpunkt übernimmt und durch Kniebeugung die Gewalt der rückwärts treibenden Bewegung zu hemmen sucht, ist das rechte Bein im Gegensatz zu dem zurückweichenden Oberkörper so straff vorgestreckt, dass es aussieht, als ob es nicht vom Platze weichen könne, sondern im nächsten Augenblick wieder vorwärts streben müsse. So empfängt der Beschauer den Eindruck, dass weder Drohungen noch Strafen den Silen davon abhalten werden, sich jener von der Athene verwünschten Flöten zu bemächtigen, die für ihn verhängnissvoll werden und seinem ganzen ferneren Dasein die Richtung geben sollten: Hygin, Fab. 165. Wie aber für den vom Bildner gewählten Augenblick neben den eben angedeuteten Empfindungen besonders der Schreck über den plötzlich aufwallenden Zorn der Göttin das Bestimmende war, das wird des Weiteren auch durch die Haltung der Arme veranschaulicht gewesen sein, welche gleichsam auseinander flogen, der rechte nach oben, der linke nach unten, wobei, wie es natürlich ist, die Finger beider Hände sich spreizten.

Die eben gegebene Erklärung der Statue setzt die Gegenwart der Göttin Athene voraus. Ob aber die Figur der letzteren thatsächlich mit jener zu einer Gruppe verbunden war, ist nicht zu beweisen. Indessen sind bis jetzt drei Denkmäler bekannt geworden, in welchen die in Rede stehende Begegnung zwischen Marsyas und Athene dargestellt und ersterer in einer mit der Statue im Ganzen übereinstimmenden Stellung und Haltung wiedergegeben ist. Es sind: 1) Eine bis jetzt in zwei Exemplaren bekannte athenische Kupfermünze, abgebildet bei Wiczag Mus. Hederv. I, tab. 4 n. 87 p. 46 n. 1280. Gerhard, Venere-Proserpina p. 10. Bröndsted, voyage en Grèce II, p. 188. Guignaut, rélig. de l'antiq. t. 86 n. 340 a. Mon. dell' Inst. VI, 23 e. Beulé, monn. d'Athènes p. 393. Hirschfeld, Athena und Marsyas, Taf. II, 3, Berliner Winckelmanns-Progr. von 1872. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. I. (3. Aufl.), S. 208. 2) Ein an der Ober-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0061
Mecklenburg Vorpommern

fläche stark verletztes Relief an einer Vase von pentelischem Marmor im Centralmuseum zu Athen, vielfach falsch, zum ersten Mal richtig abgebildet in der Arch. Ztg. von 1874, Taf. 8. Vgl. Ath. Mitth. V (1880) S. 342 ff. L. v. Sybel, Kat. Nr. 297. 3) Eine attische rothfigurige Vase im Museum zu Berlin, abgebildet bei Hirschfeld, l. c. Taf. I. u. Overbeck, l. c. S. 208. Dazu kommt, dass Pausanias eine verwandte Gruppe beschreibt, die er auf der Akropolis in Athen gesehen hatte (I, 24, 1): Ἐνταῦθα Ἀθηνᾶ πεποίηται τὸν Σιληνὸν Μαρσύαν παίουσα, ὅτι δὴ τοὺς αὐλοὺς ἀνέλοιτο, ἐβρῖφθαι σφᾶς τῆς θεοῦ βουλομένης. Wenn hier das vielumstrittene Wort παίουσα richtig ist, so erhielt Marsyas als Strafe für das Aufheben der Flöten (mit der Lanze?) einen Schlag von der Göttin. Die grösste Bedeutung aber für alle diese Denkmäler und die sich anknüpfenden Fragen hat die Stelle bei Plinius in der Geschichte der Erzbildner und ihrer Werke XXXIV, 57 erlangt, wo es von Myron heisst: fecit . . . Satyrum admirantem tibias et Minervam. Denn mag auch dieser Satz auf doppelte Weise übersetzt werden können (»er machte einen Satyr, welcher Flöten anstaunt, und eine Minerva« und »er machte einen Satyr, welcher die Flöten und die Minerva anstaunt«), so ist er doch schon für Karl Ottfried Müller, Hdb. §. 367, 1, der Anlass gewesen, Münze und Relief, welche oben genannt wurden, auf ein Werk des Myron zurückzuführen, und endlich ist es, was im Grunde genommen als Hauptsache angesehen werden muss, dem feinen Spürsinne Brunn's gelungen (Ann. dell' Inst. 1858, S. 374 ff.), nachzuweisen, dass der Charakter der Lateranensischen Statue Allem, was von Myronischer Kunst überliefert und erhalten ist, vollkommen entspreche, während ein sich anschliessender Versuch Hirzel's, auch die Myronische Athene in einer bekannten Statue des capitolinischen Museums ausfindig zu machen, jetzt allgemein als misslungen betrachtet wird (Ann. dell' Inst. 1864, S. 88 ff.). Dass es sich bei der Lateranensischen Statue um ein berühmtes Werk handeln müsse, wird des Weiteren durch verschiedene Wiederholungen, zunächst durch eine kleinere antike Statuette von Bronze erwiesen, welche sich im Brittischen Museum befindet und in der Arch. Ztg. von 1879, S. 91 ff., Taf. 8 durch C. von Pulszky veröffentlicht ist. Mag auch das Bewegungs-Motiv in dieser Statuette der Lateranensischen Marmorfigur gegenüber nach mancher Richtung hin abgeschwächt erscheinen, so ist erstere doch dadurch bemerkenswerth, dass beide Arme mit ihren Händen wohlerhalten sind und eine annähernde Vorstellung davon geben, in welcher Weise die entsprechenden Gliedmassen der letzteren hätten ergänzt werden müssen. Noch näher als diese Bronze-Statuette steht der Lateranensischen Marmorfigur der Kopf eines Marsyas in der Sammlung Baracco in Rom (vgl. die nachfolgende Nr. 38).

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0062
Mecklenburg Vorpommern

Wie beim Diskobol und beim Läufer Ladas, so liegt auch beim Marsyas das Hauptgewicht in der Darstellung eines Momentes höchster Erregung, dessen Wirkung um so fesselnder ist, als darin der Widerstreit zweier entgegengesetzter Bewegungen deutlich sichtbar ist. ,,Durch eine kühne Abweichung der Körperhaltung vom senkrechten Stande sind alle Extremitäten in Thätigkeit versetzt. Das linke Bein ist stark gebogen, das rechte nach vorn gestreckt, die Arme sind weit vom Körper gelöst, die ganze Last wird auf den Fussspitzen, vornehmlich der linken, balancirt. Während so, nicht zum Geringsten durch die straffe Anspannung des Rumpfes, der Ausdruck höchster Kraftanstrengung aufgeboten ist, wurde trotz aller Gegensätze mit fühlbarer Feinheit ein Gleichgewicht der Bewegung und damit der Eindruck eines festen sicheren Standes gewahrt. In dieser Hinsicht wirkt es hauptsächlich bedeutungsvoll, dass der Kopf, durch den anliegenden nicht unterarbeiteten Bart mit der Masse des Körpers vereinigt, nach links gewendet ist und somit seine Bewegung wieder zurückzuleiten scheint — eine Wirkung, welche durch den wahrscheinlich erhobenen rechten Arm bedeutend gesteigert wurde. Der heftigen, ungeschmeidigen Bewegung entspricht der Charakter der Körperformen. Im Unterschied selbst von den verwandten Gestalten des bacchischen Kreises fällt hier, namentlich an Schultern und Hüften, eine sehr bezeichnende Hagerkeit des Leibes auf. Der ganze Bau des sehnigen Körpers ist kräftig markirt, seine Formen sind zu einer gewissen Kantigkeit verschärft. Durch eine starke Unterordnung des Details sind dieselben überall, am sichtlichsten aber auf der ganzen linken Seite, in grosse Hauptflächen vereinigt und bilden in ihrem Aufeinandertreffen Contouren, welche in augenscheinlicher Absicht nicht gemildert, sondern mit einer an Härte gränzenden Präcision ausgeführt sind. Ebenso fern von jeder Gefälligkeit der Form ist die Bildung des Kopfes: durch eine wenig vermittelte Vereinigung menschlicher und thierischer Elemente haben die Züge des Gesichts eine von jeder Regel abweichende wunderliche Gestaltung erhalten. Die unverhältnissmässig hohe Stirn, noch vergrössert durch das Emporstehen der Haare, die schiefe Stellung der Augen, welcher die nach aussen hoch aufsteigenden Augenbrauen und starren Furchen der Stirn entsprechen, die eingedrückte, seltsam breite Stumpfnase, der eigenthümlich geformte Schnurrbart, welcher zu beiden Seiten auf der Oberlippe durch eine Art von übergreifender Flosse bedeckt wird, endlich selbst die geduckte Haltung des Kopfes, welche unwillkürlich an das Stossen der Böcke erinnert, diese Besonderheiten sind alle, gleichviel ob überliefert oder neu geschaffen, mit rücksichtsloser Unbefangenheit vorgetragen und als Momente der Charakteristik verwerthet. Dass solche Mittel und in so herber, strenger Weise ange-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0063
Mecklenburg Vorpommern

wandt sind, verräth eine Kunst, der noch kein Reichthum, keine Freiheit der Wahl zu Gebot steht, sondern welche mit der Form ringend vor allem darauf ausgeht, sich überhaupt auszudrücken, und darum das was sie weiss noch mit unerbittlicher Schärfe ausdrückt. Erst diese Erkenntniss erklärt vollkommen befriedigend den Charakter der Bewegung. Es ist augenfällig, wie ihr jene Harmonie fehlt, die eine spätere Zeit überall auch mit flüchtiger Hand herstellt: der angespannte straffe Leib erscheint als eine ungefüge Masse, welche durch die starke Bewegung des Kopfes und der Extremitäten nicht berührt ist. Ganz besonders bezeichnend aber ist es, dass die Bildung des Kopfes noch hinter der lebendigen Wahrheit der übrigen Theile zurückgeblieben ist. Wie sichtlich auch das Bestreben vorhanden ist, den Ausdruck der Gesichtszüge in Uebereinstimmung mit dem Charakter angespannter Erregung zu bringen, der im Körper gelang — er erscheint, statt lebendig und momentan, vielmehr wie bei einer Maske fixirt und starr, und die unumgängliche thierische Hässlichkeit der Züge, welche die ausgebildete Kunst mit überlegener Sicherheit bis zu leisen Andeutungen mildert oder mit spielendem Humor behandelt, ist hier noch mit gewissenhafter Ausführlichkeit und mit einem beinahe trockenen Ernst vorgetragen. Damit ist unzweideutig eine Stufe der Kunst bezeichnet, welche sich mit dem Alterthümlichen eben noch berührt, und für dies Verhältniss scheint der Name des Myron sich allerdings zu empfehlen. Wie bei dem Diskobol, so liegt auch bei dieser Figur der Hauptreiz und Hauptvorzug in der knappen Darstellung einer im höchsten Moment erfassten körperlichen Bewegung; beide Figuren erscheinen als die Frucht eines künstlerischen Ringens, welches in energischem Kampf die letzte Herrschaft über die Form erobert.“ Wörtlich nach Benndorf und Schoene (d. ant. Bildw. des Lateran. Mus. S. 146), welche das Vorstehende im Anschluss und weiteren Verfolg der in italienischer Sprache geschriebenen Analyse von Brunn ausgearbeitet und niedergeschrieben haben.

38. KOPF DES MARSYAS.

Parischer Marmor. H. 0,40. Im Besitz des Grafen Baracco in Rom. Vgl. Bull. dell' Inst. 1880, S. 12. Friederichs, Bausteine zur Gesch. der gr. Pl., 2. Aufl. S. 194.

Der Kopf ist der übrig gebliebene Theil einer Wiederholung des Myronischen Marsyas, welcher mit der vorhin beschriebenen Lateranensischen Figur von gleicher Grösse war. Auf den ersten Blick ist die Uebereinstimmung beider Köpfe eine überraschende; bei näherer Prüfung zeigt sich aber, dass

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0064
Mecklenburg Vorpommern

die Ausarbeitung des Kopfes der Sammlung Baracco in einzelnen Theilen etwas umständlicher und eingehender ist, so z. B. in der Andeutung der Augenbrauen, in der schärferen Umreissung der unteren Augenlider und in der Theilung der Haupt- und Barthaare. Doch ist es bedenklich, deshalb schon, wie es geschehen, den Schluss zu machen, dass die Statue dieses Kopfes besser gewesen sei und dem Myronischen Bronze-Original näher gestanden habe als die Lateranensische Figur.

39. STATUE EINES ATHLETEN.

Pentelischer Marmor. H. 1,93. In München. Von Camuccini in Rom gekauft. Vgl. Urlichs, Gesch. d. Glypt., S. 9. Ann. dell' Inst. 1879, S. 201 ff. Abgebildet in den Mon. dell' Inst. XI, Taf. 7. Friederichs, Bausteine zur Geschichte der gr. Pl. I (2. Aufl. von Paul Wolters), Nr. 462. Am Original sind der ganze rechte Arm, die linke Hand und ein Theil des Unterarms ergänzt, am Gygsabguss sind die Ergänzungen fortgelassen.

„Mehrere antike Wiederholungen dieser Figur, unter denen sich die Münchener durch die völlig unversehrte Erhaltung des Kopfes auszeichnet, beweisen, dass in ihr ein berühmtes Original copirt sein muss, dessen athletische Grundbedeutung zunächst durch die am Tronk des Dresdener Exemplars (Augusteum T. 37, 38) aufgehängte Striegel nebst Salbgefäss sicher gestellt wird. Der jugendliche Athlet hat auf dem linken Fuss einen sichern Stand genommen und, indem er den linken Unterarm an die Seite des Leibes anlegt, der (in dem Dresdener Exemplar erhaltenen) halbgeöffneten Hand eine feste Lage gegeben. Mit dieser Ruhe der linken Seite ist die rechte in einen bestimmten Gegensatz gebracht. Der rechte Arm ist nämlich stark gehoben und verursacht dadurch eine starke Spannung des Oberkörpers auf dieser ganzen Seite, welche wieder auf die geneigte Haltung des Kopfes und die gelockerte Stellung des etwas gebogenen rechten Beines zurückwirkt. Leider ist in keiner Wiederholung der rechte Arm erhalten. Doch ergiebt sich aus der Vergleichung mit geschnittenen Steinen als sicher, dass er in der Hand ein kleines Salbgefäss hielt, dessen Inhalt zum Einreiben des Körpers in die linke Hand entleert wurde. Die Natur und die geringe Menge der in dem Gefäss enthaltenen Flüssigkeit erlauben indessen nicht,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0065
Mecklenburg Vorpommern

dass sich dieselbe in weitem Bogen, etwa wie der Wein aus den Trinkhörnern der bekannten Larenfiguren ergiesse, sondern verlangen, dass sie senkrecht in die Hand geträufelt werde. Der rechte Arm ist demnach wie in den geschnittenen Steinen (Bracci, Mem. d. inc. I, 51; Tassie pl. 47, n. 7933), nämlich so zu ergänzen, dass er am Ellenbogen stark gebogen erscheint, und die rechte Hand senkrecht über der linken zu stehen kömmt, wodurch auch die jetzt zu lang gestreckte Linie der rechten Seite des Körpers mehr variirt und schliesslich das Auge des Beschauers von ihr wieder mehr nach der Mitte und dem Hauptmotiv der ganzen Erfindung zurückgeführt wird."

„Die Formen des jugendlich schlanken und doch kräftig und gymnastisch durchgebildeten Körpers erheben nicht, wie bei der Dresdener Wiederholung, den Anspruch, für sich selbst durch eine weiche, fleischige Behandlung einen besonderen Reiz auszuüben, sondern sind durchaus dem höherem Zwecke untergeordnet, das Grundmotiv in Stellung und Haltung zum klarsten und lebensvollsten Ausdruck zu bringen. Ein durchaus einheitlicher Rythmus durchströmt das Ganze, von der weichen Biegung des Nackens bis zu den Zehen des linken Fusses, die den Boden fest und sicher fassen zu wollen scheinen Die richtige Abwägung des Gleichgewichts, die Verbindung von Festigkeit im linken Hüftgelenk und von Elasticität im linken Knie, finden ihre künstlerische Parallele in dem Marsyas des Myron, nur dass dort das gleiche Grundmotiv mit grösserer Kühnheit für eine stärkere und heftigere Bewegung verwerthet ist. Der Kopf endlich zeigt im Gegensatz zu der architektonischen Structur polykletischer Werke (vgl. Nr. 302) einen durchaus attischen Charakter. Die jugendliche Lebensfrische (anima), welche bei dem Gegenstande der Darstellung einen besonderen geistigen oder seelischen Ausdruck (animi sensus) nicht vermissen lässt, erinnert lebhaft an ein anderes Werk desselbeu attischen Meisters, den Diskobol des Myron im Palast Massimi zu Rom. Die Erfindung dieser Athletenstatue darf daher zuversichtlich, wenn nicht auf Myron selbst, doch wenigstens auf seine Schule zurückgeführt werden. — Was die Ausführung anlangt, so ist dem Künstler als Verdienst anzurechnen, dass er nicht, wie der des Dresdener Exemplars, geglaubt hat, das Original einem veränderten Zeitgeschmacke entsprechend umarbeiten zu müssen. Er verzichtete bescheiden sogar darauf, mit demselben in der Wiedergabe aller Feinheiten zu wetteifern und begnügte sich vielmehr, es in seinen wesentlichsten und am meisten charakterischen Zügen, aber mit vollem Verständniss für das Ganze, uns vor Augen zu stellen, so dass wir auch in der Copie die Idee des Werkes in voller Reinheit zu erkennen vermögen."

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0066
Mecklenburg Vorpommern

Es giebt viele Wiederholungen dieser Statue, die grösstentheils von geringerem Werthe sind als die vorstehend beschriebene, mit ihrer Zahl aber den Beweis liefern, dass das Original in hohem Ansehen stand.

40—117. DIE BILDWERKE DES PARTHENON.

Auf dem ungefähr 275 m (900 Fuss) langen und an der breitesten Stelle etwa halb so breiten Plateau der athenischen Akropolis, eines Tafelfelsens, welcher 151 m (471 Fuss) hoch, aus sprödem Kalkgestein gebildet, auf der Nord- Ost- und Südseite steil aufsteigt, auf der Westseite aber sanft nach der Stadtebene zu abfällt, auf diesem schon in ältester Zeit durch Sagen und Culte geheiligten Plateau erheben sich heute neben anderen werthvollen Ueberresten aus dem Alterthum die grossartigen Ruinen des Parthenon, des stattlichsten aller griechischen Tempel, welcher der Schutzgöttin Athens wie des attischen Landes, der jungfräulichen Pallas Athene, gewidmet war.

Schon der persische Einfall unter Xerxes im Jahre 480 v. Chr. fand an dieser Stätte einen bedeutenden Tempelbau, den sogenannten Hekatompedos, vor, von dem zahlreiche zum Theil für die theoretische Reconstruction desselben sehr wichtige Ueberreste zum Vorschein gekommen sind, und der, in dorischem Styl erbaut, in seiner Ausdehnung dem späteren Perikleischen Parthenon fast gleichgekommen sein muss. Die zu ihm hinaufführenden Stufen und ebenso die Säulen waren aus pentelischem Marmor gebildet, und wie der Parthenon, so scheint auch der vorpersische Hekatompedos acht Säulen in der Front und siebenzehn an den Langseiten gehabt zu haben. Im Innern muss ähnlich wie im grossen Tempel zu Pästum eine doppelte Säulenstellung gewesen sein. Die aufgefundenen Reste dieses Hekatompedos beweisen zum Theile (besonders eine Reihe noch roh ummantelter oder doch nur an einem Ende mit Kannelluren-Ansatz versehener Säulentrommeln), dass der Tempel nicht vollendet wurde. Und dieser Umstand, sowie auch noch andere Gründe werden dafür geltend gemacht, dass er unter den den Glanz Athens in jeder Weise fördernden Pisistratiden begonnen, aber nach der Vertreibung derselben im Jahre 510 v. Chr. unvollendet liegen geblieben sein müsse, da die nachfolgende Zeit, so wichtig sie sonst auch für die Entwicklung der griechischen Kunst sich zeigte, gerade den unter der Tyrannis entstandenen Bauten ihr Interesse entzog. Als dann die persische Invasion im Jahre 480 v. Chr. erfolgte, wurde auch der Hekatompedos wie alles Uebrige auf der Akropolis eingeäschert, und heute noch weisen die alten Trümmerstücke desselben die Spuren des verwüstenden Feuers auf.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0067
Mecklenburg Vorpommern

Auf den stehen gebliebenen Substructionen errichtete nun Perikles später den Parthenon, der mit Recht als der Vertreter der Blüthezeit hellenischer Kunst betrachtet werden darf. Als der Bundesschatz von Delos nach Athen übergeführt (wahrscheinlich 460 v. Chr.) und nach dem Siege bei Oinophyta (456 v. Chr.) Athens Hegemonie im nördlichen Griechenland eine fest begründete geworden war, da konnte der Gedanke Raum gewinnen, die Tribute der Bundesgenossen nicht mehr ausschliesslich zu Kriegszwecken, sondern auch zu Werken des Friedens zu verwenden, und damals, wahrscheinlich im Jahre 454 v. Chr., fasste man den Beschluss, den Parthenon als den Haupttempel der Schirm- und Schutzgöttin Athens und des ganzen Bundes, in dem zugleich der Bundesschatz unter Obhut der Göttin aufbewahrt und verwaltet werden solle, in einer seiner Bestimmung würdigen Weise zu erbauen, und an die Stelle des von den Persern eingeäscherten alten Hauses ein neues weit prächtigeres treten zu lassen.

Perikles, damals die Seele des athenischen Staatslebens, hatte auch die Leitung des Baues, wenigstens wird seine Stimme in der Baucommission in den meisten Fällen die Entscheidung gehabt haben. Dass seine Stellung in dieser Sache nicht eine angenehme war, ist uns von den Alten selber überliefert. Der Neid seiner Feinde gönnte ihm nicht die ihm vom Volke zugestandene Freiheit in der Verwendung der Gelder. Als Architekten des Parthenon werden Iktinos und Kallikrates genannt. Unter ihrer Leitung wurde die Architektur mit einer solchen technischen Vollendung hergestellt, dass jede der 62 grossen und 36 kleinen Säulen des Baues als ein Kunstwerk für sich betrachtet werden konnte. Der bildnerische Schmuck der Giebel, Metopen und des Frieses an der Cellamauer dagegen ward unter der Leitung und gewiss auch persönlichen Betheiligung der Phidias vollendet. Es galt etwa fünfzig überlebensgrosse Statuen für die Giebel, 92 Metopen in Hochrelief, beinahe 160 Meter flaches Frieslief, endlich für das Innere den 26 Ellen hohen Goldelfenbeinkoloss der Göttin selber auszuführen.

Durch eine äussere und innere wahrscheinlich bronzene Doppelthür trat man in den grossen Hauptraum des Tempels, der, im Lichten 19,22 m (63,01 engl. Fuss) breit und 29,92 m (98,095 Fuss) lang, als sogenannte hundertfüssige Cella oder Hekatompedos (rechnet man nämlich die Dicke der westlichen Scheidewand der Cella 0,93 m hinzu, so ergiebt sich eine Länge von fast genau 100 attischen Fuss) dem ganzen Tempel den Namen gegeben hat. Zwei gerade auf die Parastaden oder vorspringenden Wände der für das Götterbild bestimmten Nische an der westlichen Scheidewand der Cella zuführende Säulenreihen, jederseits neun Säulen, theilten die Cella in drei Schiffe. Das Mittelschiff hatte die Breite von 9,83 m (32,233 Fuss),

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0068
Mecklenburg Vorpommern

die beiden schmäleren Seitenschiffe waren nur 3,46 m (11,36 Fuss) breit. Wegen ihrer geringen Länge müssen diese innern Säulen noch eine zweite dorische Säulenstellung über sich gehabt haben, so dass die Seitenschiffe aus einer unteren und oberen Gallerie bestanden haben werden. Aehnliche Verhältnisse bieten, wie bekannt, der grosse Tempel in Paestum und der Zeustempel in Olympia dar. Die Treppen zu den oberen Gallerien meint man zwischen den Parastadenwänden der Nische und den äusseren Wänden der Seitenschiffe annehmen zu müssen. Horizontale, reich ornamentirte und bemalte Cassettendecken werden die Gallerien der Seitenschiffe wie auch das breitere Mittelschiff (in diesem eine in den Massverhältnissen nicht mehr zu bestimmende Oeffnung lassend) bedeckt haben und in letzterem wenigstens von Holz gewesen sein. Von der rothen Färbung der Wände sind noch Spuren vorhanden. Wie innerhalb des Mittelraums, in welchem durch eine Art Cancellen noch wieder Abtheilungen geschaffen worden zu sein scheinen, die auf ihn angewandten Namen Parthenon und Hekatompedos im Einzelnen bestimmter zu fixiren seien, darüber hat man nur Vermuthungen; wahrscheinlich hiess der dem Bilde der Göttin zunächst liegende Raum Parthenon. Dieser Name aber ist später ebenso wie der des Hekatompedos auf den ganzen Tempel übertragen worden. Der mittlere Theil des Mittelschiffes war mit werthvollen Weihgeschenken von Gold, Silber und anderem kostbaren Material angefüllt, der vordere Theil dagegen und die Seitenschiffe scheinen überall freien Zugang gestattet zu haben. Vor der Nische der Göttin will man endlich in einem niedrigen Stufenbau von $6^1/_2$ zu $2^1/_2$ Metern Umfang den Platz erkennen, auf welchem die Sieger in den grossen und kleinen Panathenäen sub ipsa Minerva (wie in Olympia sub ipso Jove) bekränzt wurden, und auf dem zu diesem Zwecke der Kranztisch sowie die Sessel der Preisrichter aufgestellt gewesen seien. Ohne Zweifel richtiger aber ist es, in diesem Stufenbau oder Bema (βῆμα) die Unterlage für den Opferaltar der für ein Cultbild zu haltenden goldelfenbeinernen Statue der Göttin zu erkennen.

Aus den beiden Seitenschiffen gelangte man durch einfache Flügelthüren in den Opisthodom, einen einstöckigen Raum von derselben Breite wie die Cella (19,22 m od. 63,01 Fuss) und von 13,35 m (43,767 Fuss) Tiefe. Die cassettirte Decke desselben wurde von vier Säulen (ob dorischen oder ionischen, ist nicht ausgemacht) getragen und war aus Marmor hergestellt. Das Licht wird ausschliesslich durch die in die westliche Vorhalle führende Thür in diesen Raum gefallen sein, dessen Wände, offenbar zur Vermehrung des Lichtes, spiegelglatt geschliffen waren. Der Opisthodom diente zur Aufbewahrung der Bundesgelder. Man hat ihn daher als eine Art Bank des attischen Staates bezeichnet.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0069
Mecklenburg Vorpommern

Die von Phidias gearbeitete goldelfenbeinerne Statue der Athene ist in einer unvollendet gebliebenen Copie, der im Jahre 1859 in Athen entdeckten sogenannten Lenormantschen Marmorstatuette, wiedererkannt worden. Nachdem man früher bald diese bald jene Statue behufs Reconstruction des berühmten Bildes zu Hülfe genommen hatte, ist endlich durch eine eingehende Vergleichung aller einzelnen Motive der Lenormantschen Statuette und der von dem chryselephantinen Bilde noch erhaltenen Beschreibungen und Erwähnungen der Typus des Originals mit allgemeiner Uebereinstimmung der Archäologen festgestellt worden. Darnach sehen wir, dass die ruhige Haltung der Göttin, in welcher eine leise Verschiedenheit zwischen Stand- und Spielbein das einzige Bewegungsmotiv abgab, der Schlichtheit und Würde der dorischen Architektur in hohem Grade entsprochen haben muss. Dass diese Haltung der Statue durch den Ort ihrer Aufstellung bedingt sein musste, das ist schon daraus zu ersehen, dass Phidias in den Compositionen der Giebelgruppen eine Reihe der lebhaftest bewegten Figuren schuf. Die Statue, deren Inneres wie bei allen chryselephantinen Werken aus einem hölzernen Kern oder Gerüste bestand, um welches das Elfenbein in dünnen Platten, sowie das Gold, zu feinem Blech getrieben, herumgelegt war, stand aufrecht und war mit einem Chiton bekleidet. In der Rechten hielt sie eine Nike, mit der Linken berührte sie einen auf dem Boden stehenden grossen Schild, dessen innere Seite einen Gigantenkampf in Relief zeigte, dessen äussere aber mit der Darstellung eines Amazonenkampfes, ebenfalls in Relief, geschmückt war. Unter den gegen die Amazonen kämpfenden Männern befanden sich die Figuren des Perikles wie des Phidias. Beide sind auf dem Bruchstücke einer Replik des Schildes — des sogenannten Strangfordschen Schildes im Brittischen Museum, der aus Athen stammt — wieder erkannt worden. Zwischen Schild und Statue der Göttin befand sich die mit ihren Windungen zum Theil in die innere Höhlung des Schildes hineinreichende, nach vorne hoch sich emporrichtende Burgschlange, die Hüterin des Hauses. Mit der den Schild haltenden Linken fasste die Göttin zugleich eine Lanze. Den Kopf bedeckte ein in der Mitte mit einer Sphinx und an den Seiten mit je einem Greifen geschmückter Helm; auf der Brust lag die Aegis mit dem Gorgoneion. Die Füsse waren mit schweren Schuhen auf hohen Sohlen bekleidet; selbst diese Sohlen waren noch wieder mit Bildwerk versehen, nämlich mit einer Kentauromachie. Die Reliefs der Basis stellten die Geburt der Pandora in Gegenwart von zwanzig Gottheiten dar. Alle nackten Theile der Göttin, das Gesicht, die Hände und Füsse, ferner das Gorgoneion auf der Brust, waren von Elfenbein, die Augensterne aber waren von Stein. Von Gold dagegen waren das Gewand, die Riemen der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0070
Mecklenburg Vorpommern

Schuhe, der Kranz und die Flügel der Nike, vielleicht auch die Schlangen der Aegis und einzelne nicht zu bestimmende Theile der Basis. Das Gold wog 44 Talente (= 1152,62 Kilogramm = 3 970 170 Francs = 1 058 712 Thaler). Das Gewand liess sich abnehmen. Die Höhe des ganzen Bildwerkes (d. h. Statue und Basis) betrug 26 Ellen; die Nike in der Rechten der Göttin soll allein 4 Ellen hoch gewesen sein.

Zur Erhaltung des Elfenbeins bedurfte es, der trockenen Luft des Burgfelsens halber, einer fortwährenden Verdunstung von Wasser in der Nähe der Statue. Gleichen Zwecks halber wandte man bei dem chryselephantinen Bilde des Zeus in Olympia Olivenöl an, womit der hölzerne Kern des Bildwerkes getränkt worden zu sein scheint. Als die Statue eben vollendet war, hatte Phidias, der Freund des Perikles, einen Process zu bestehen, der ebensosehr gegen Perikles wie gegen Phidias gerichtet war. Die Anklage lautete auf Veruntreuung eines Theils des Goldes, welches dem Phidias für das Bild der Parthenos, wie die Göttin als Jungfrau bezeichnet wird, anvertraut worden war. Da der Goldschmuck abgenommen werden konnte, so liess sich der Beweis von Schuld oder Unschuld durch einfaches Wägen beibringen. Obwohl nun Phidias sich rechtfertigte, so erfolgte doch eine zweite Anklage, die, indem sie sich auf die Anbringung der beiden Porträts des Phidias wie des Perikles am Schildrelief der Göttin stützte, auf Gotteslästerung lautete. Da ging Phidias nach Elis, und hier ist er nachher gestorben. In späterer Zeit scheint das Bild viel von seiner ursprünglichen Schönheit verloren zu haben. Denn schon 426, dann wieder 398 und vielleicht auch 385 v. Chr. mussten Restaurationen vorgenommen werden. Im Jahre 295 v. Chr. versuchte Lachares, der Gegner des Demetrios, welcher damals vom Piraeus aus die Stadt belagerte, die goldene Gewandung der Göttin zu stehlen; es scheint ihm aber nicht gelungen zu sein. Fünftehalb Jahrhunderte später sah und beschrieb Pausanias das Bild, das, wie es scheint, damals noch seinen vollen Schmuck hatte. In dem späteren Kampfe zwischen Heiden- und Christenthum tritt das Bild des Phidias zum letzten Male auf. »Etwa um das Jahr 430 n. Chr. hatte sich der gelehrte und wohlmeinende, aber von abenteuerlicher Mystik erfüllte Neuplatoniker Proklos in Athen niedergelassen und wohnte am Südabhange der Burg unterhalb des grossen Tempels. Athen war bereits grösstentheils zum Christenthum bekehrt, aber noch hatte man an die Parthenos keine Hand gelegt. Da erschien dem schwärmerischen Philosophen im Traume ein schönes Weib und hiess ihn sein Haus bereiten, denn die Herrin von Athen wolle bei ihm wohnen. Das war das Anzeichen, dass sie ihr eigen Haus verlassen müsse; und wirklich entfernten die Christen, die »alles auf den Kopf stellen«, ihr Bild aus dem Parthenon".

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0071
Mecklenburg Vorpommern

Das ist die letzte Nachricht, die wir von dem berühmten Standbild der Göttin im Parthenon, dem Schwesterkoloss der olympischen Zeus-Statue, besitzen.

Ueber die späteren Schicksale des Parthenon in Kürze das Nachfolgende: Im 5. oder 6. Jahrhundert muss er zu einer christlichen Kirche umgewandelt sein, zuerst wie es scheint »der heiligen Weisheit«, dann der Mutter Gottes gewidmet. Ein hierhergehöriges Zeugniss weist auf das Jahr 630. Die nächste Nachricht stammt aus dem Jahre 1019, in welchem Kaiser Basileios II wegen eines Bulgarensieges ein Dankfest »in der grossen Kirche« von Athen abhält. An den Säulen findet sich ein altes bis 1090 fortgeführtes Nekrologium der Würdenträger der Kirche eingegraben: erst der Bischöfe von 595 (?) bis 819, dann der Erzbischöfe (842—975), endlich der Metropoliten (981—1190). 1204 plünderten die Franken unter Markgraf Bonifazio von Montferrat das Heiligthum. Im späteren Verlauf der Geschichte kam die Kirche unter den Schutz der Republik Venedig, deren Banner zum ersten Male von der Akropolis wehte, als die Türken die Stadt besetzten, das war im Jahre 1395. 1458 ward die Burg von letzteren erobert. 1460 scheint sie zur Moschee gemacht zu sein. Unter anderem ward am südlichen Ende der westlichen Vorhalle (des Tamieions) ein Minaret aufgeführt. Im Jahre 1630 sah der Gesandte Ludwigs XIII in Constantinopel, Baron Louis des Hayes, den noch schön erhaltenen »noch wie neu« dastehenden Parthenon. Ein Jesuit, Pater Babin, schildert 1672 die Sculpturen des Parthenon und stellt sie über die des Pariser Pallastes des Cardinals Richelieu. Da erwachte das Interesse der damaligen Gelehrten. Der Gesandte Ludwigs XIV, der Marquis de Nointel, liess bei seiner Anwesenheit in Athen 1674 von seinem Zeichner Carrey die Sculpturen des Parthenon abzeichnen und schuf damit eine der werthvollsten Quellen der Forschung. Es ist, als hätte er das Verhängniss geahnt, welches wenige Jahre später den Prachtbau des Perikles zerstören sollte. Am Freitag, den 26. September 1687, Abends 7 Uhr, fiel bei der Belagerung Athens durch die mit den Türken kriegenden Venetianer eine Bombe auf den Pulvervorrath im Tempel, der damals in der Noth als Festung diente, und es erfolgte jene furchtbare Explosion, welche den Bau in der Mitte fast völlig zerstörte. Aber nur auf kurze Zeit gelangte Athen mit der Akropolis in die Hände der Venetianer. Nach ihrem Abzuge 1688 wurden die Türken abermals Herren der Burg. Und ein halbes Jahrhundert lang blieb der Parthenon wieder wie verschollen. Es entstand zum zweiten Male eine Moschee in den Trümmern. Da kamen aufs Neue Reisende, um zu sehen und zu zeichnen: Dalton, Otières, James Stuart, Revett, Pars. Es begannen umfangreichere Veröffentlichungen. Aber neben manchem Werthvollen erschien auch viel

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0072
Mecklenburg Vorpommern

Schlechtes und Unbrauchbares. Wieder ein halbes Jahrhundert später kam der Lord Elgin, englischer Gesandter in Konstantinopel. Ihm gelang es in den Jahren von 1801 bis 1803 die Sculpturen des Parthenon für sich zu gewinnen. Er liess sie vom Tempel herunternehmen. Aber erst 1812 traf der grösste Theil in England ein. 1816 wurden sie vom Parlamente angekauft. Neue Zerstörungen erlitt der Parthenon im griechischen Befreiungskriege. Endlich kam die Zeit, in der man anfing, alles was noch von dem alten Bauwerk vorhanden war, zu sammeln, theilweise wieder aufzurichten, die späteren Zuthaten zu entfernen, und jetzt, aber viel zu spät, wacht Griechenland mit Argus-Augen über den Rest seiner Schätze auf der Akropolis. Die archäologische Gelehrtenwelt ist unterdessen immerfort mit zahlreichen, den Parthenon betreffenden Fragen und Controversen aller Art beschäftigt, und es ist zu zweifeln, ob sie jemals damit zur Ruhe kommen wird. Als beste Grundlage für Studien dient jetzt das Werk von Michaelis, der Parthenon, 1871, in welchem eine Zusammenstellung aller Bildwerke des Baues, soweit sie erhalten sind, mit im Ganzen vortrefflichen Abbildungen, und zugleich eine Uebersicht über die gesammte litterarische Ueberlieferung und über alle älteren und jüngeren bezüglichen archäologischen Studien gegeben ist.

Die im Nachfolgenden beschriebenen Bildwerke befinden sich sämmtlich im brittischen Museum. Sie umfassen weitaus das Meiste und Wichtigste dessen, was von den Werken des Parthenon auf uns gekommen ist.

Zunächst folgen die Bildwerke der beiden Giebel. Jedes der Giebelfelder hatte im Lichten eine Länge von 28,35 m und in der Mitte eine Höhe von 3,456 m. Einige bis jetzt in Gypsabgüssen noch nicht beschaffte wenige Stücke, welche theilweise erst nach Lord Elgins Zeit zum Vorschein gelangten, befinden sich in dem auf der Akropolis in Athen angelegten Museum, vgl. von Sybel, Kat. Nr. 5365 ff. Michaelis, Parthenon, Taf. 6 u. 8.

In technischer Beziehung möge zunächst bemerkt werden, dass die Figuren an den Rückseiten, in den nackten Theilen wie in der Gewandung, mit gleicher Sorgfalt behandelt sind wie an den Vorderseiten. Dieselbe Wahrnehmung wurde schon bei den Aeginetischen Statuen gemacht (s. o. S. 8). Es seien hierüber die schönen Worte Rietschels angeführt, welche folgendermassen lauten: „Es hat mich immer mit einer Art Rührung und Bewunderung erfüllt, dass die parthenonischen Giebelfiguren an der Rückseite ebenso vollendet sind wie vorn. Der Künstler wusste, dass, wenn dies Werk aus seiner Hand und seiner Werkstatt war, nie ein menschliches Auge dahin blicken könne, wo seine Liebe, Mühe und Sorge das Reizendste geschaffen und gepflegt hatte. Jetzt, nach über zweitausend Jahren, ist es

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0073
Mecklenburg Vorpommern

uns, mehr durch glücklichen Zufall als durch geschichtliche Nothwendigkeit, vergönnt, diese treuen Liebesopfer einer echten Künstlerseele zu entdecken. Warum that dies der Künstler, da soviel Zeit und Mühe verloren schien? Er that es aus wahrhaft göttlichem Schaffensdrange, das, was da werden sollte, vollkommen und seiner selbst wegen werden zu lassen, wie die Blume auf einsamem Abhange in menschen- und thierlosen Einöden blüht; sie nutzt nichts als Nahrungsmittel für Thiere, sie erfreut kein menschliches Auge, und doch ist sie vollkommen entwickelt wie die prachtvollste Blume des Ziergartens. Da ist kein Nebenzweck, nur harmonisch vollkommene Entwickelung, um ihren göttlichen Schöpfer zu preisen.“ Vgl. Ernst Rietschel von A. Oppermann, Leipzig 1863, S. 226 ff. Dass zur Erhöhung der malerischen Wirkung Farben angewendet wurden, ist nicht zu bezweifeln, wenngleich gegenwärtig für die in früherer Zeit gemachten Beobachtungen derselben Beweise nicht mehr beigebracht werden können. Farben pflegen an der Luft bald zu schwinden, und überdies sind die Londoner Bildwerke des Parthenon zweimal mit Seifensiederlauge abgewaschen worden. Dass aber gerade an der bevorzugtesten Stelle von einem sonst sattsam bezeugten Brauche griechischer Bildnerei eine Ausnahme gemacht sein sollte, kann nicht angenommen werden, um so weniger als die Alten berichten, dass sich Phidias für die Bemalung seiner Statuen gelegentlich der Hülfe des ihm nahverwandten Malers Panaenos bedient habe: Pausan. V, 11, 1. Strabo VIII, p. 353. Der Wirkung der Farben trat, wie viele Spuren bezeugen, die Anwendung von Bronze bei Helmen, Schilden, Zügeln, Armspangen, Halsbändern und anderen Dingen dieser Art ergänzend an die Seite. In der Bildung der Gestalten selber ist die Befangenheit der archaischen Kunst geschwunden und dafür in der Behandlung des Nackten und der Gewandung eine Freiheit an die Stelle getreten, an welcher uns ebenso die Sicherheit wie die weise Zurückhaltung in der Form mit höchster Bewunderung erfüllt. Wissen wir auch nicht, wie vielen Antheil Phidias selber an diesen Giebelwerken hatte, so sind sie doch höchst wahrscheinlich unter seiner Leitung entstanden und aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Mögen ferner immerhin Ungleichheiten bemerkt werden, welche auf verschiedene Hände bei der Arbeit schliessen lassen, so passt doch darauf vollkommen jenes Urtheil, welches sich die Alten über die Werke des Meisters gebildet hatten. Vgl. besonders Demetrius de Elocut 14: Διὸ καὶ περιεξεσμένον ἔχει τι ἡ ἑρμηνεία ἡ πρὶν καὶ εὔσταλές, ὥςπερ καὶ τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα, ὧν τέχνη ἐδόκει ἡ συστολὴ καὶ ἰσχνότης· ἡ δὲ τῶν μετὰ ταῦτα ἑρμηνεία τοῖς Φειδίου ἔργοις ἤδη ἔοικεν, ἐχουσά τι καὶ μεγαλεῖον καὶ ἀκριβὲς ἅμα. Im Gegensatz nämlich zur Knappheit und Magerkeit der archaischen Werke empfanden sie an ihnen neben einer ge-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0074
Mecklenburg Vorpommern

wissen Schärfe und Präcision, dem glückbringenden Erbtheil der alten Kunst, zugleich die Wirkung der Grossartigkeit, die ihnen bis dahin nicht aufgegangen war. Diese nun offenbart sich in der Harmonie zwischen Mittel und Zweck, zwischen Inhalt und Form, zwischen dem Ganzen und seinen Theilen. Einen möglichst vollkommenen Organismus zu schaffen, und beim Studium der Form vor Allem den organischen Zusammenhang des Einzelnen mit dem Ganzen ins Auge zu fassen, sodass, nachdem das einzelne Glied makellos gebildet war, nun auch, ex ungue leonem, alle anderen Glieder ihm entsprächen und die ganze Gestalt in ihrem Leben, ihrer Haltung und Bewegung, den übrigen mit ihr zu einer grossen Handlung verbundenen Gestalten sich anfügen möchte, das war die mit wunderbarer Meisterschaft erreichte künstlerische Absicht bei der Bildung dieser Werke. »Für mich ist es das Höchste, was ich je in der ganzen Kunst gesehen; sie sind wie auf Natur geformt, und doch habe ich noch nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen«: schreibt der Bildhauer Danneker am 26. Juli 1819 in einem Brief an F. G. Welcker in Bonn. Die von den Alten an den Werken des Phidias gerühmte Schärfe und Präcision aber, die ἀκρίβεια τῆς ποιήσεως, offenbart sich einestheils in der Klarheit und Bestimmtheit, womit alles Hauptsächliche über das Nebensächliche gesetzt ist und womit z. B. die grossen Flächen der Hauptmuskeln, ohne der feineren Uebergänge zu entbehren, von einander abgehoben sind und da, wo sie durch die sich anschmiegende Gewandung halb oder ganz verhüllt sind, auf die Bildung der letzteren einwirken, anderntheils in der Vermeidung alles allzu Weichen, Runden und Fleischigen. In dem Streben nach Grossartigkeit der Form »schwindet leicht die Feinheit und Schärfe und macht einer mehr massigen, theils zu schwülstigen, theils zu verschwimmend reichen Behandlung Platz. Als Beispiel dafür mag uns ein berühmtes Werk dienen, welches lange als ein Muster des grossen hohen Styles gegolten hat: der Herakles-Torso des Belvedere (s. u.). Und wer wollte auch jetzt noch die Grossartigkeit der Anlage leugnen? Aber vergleichen wir ihn nur mit dem Ilissos (Nr. 49) oder dem sog. Theseus (No. 42) des Parthenon, so wird sich Niemand des Eindrucks erwehren können, dass die einzelnen Formen, namentlich in ihren Begränzungen, der Schärfe und Bestimmtheit entbehren, dass die elastische Spannung, das lebensvolle Ineinandergreifen der Muskeln fehlt, und an die Stelle kräftiger Fülle häufig Geschwollenheit und Gedunsenheit getreten ist. Alles aber, was hier mangelt, das finden wir im höchsten Grade der Vollendung an den Figuren des Parthenon. Hier meinen wir wirkliches Leben zu schauen, hier glauben wir im Stande zu sein, von jedem Theile nach seiner Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen uns volle, klare

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0075
Mecklenburg Vorpommern

Rechenschaft zu geben. Wir bewundern, wie sich diese Figuren, gleich einer tadellosen Pflanze aus dem Samenkorn, aus der Idee des Künstlers entwickelt haben. Da sind keine üppigen Auswüchse, aber ebenso wenig irgend eine Dürftigkeit bemerkbar, sondern alles ἐς τὸ ἀκριβέστατον seinem eigensten Wesen, seinem innersten Zwecke entsprechend. Wir loben nicht Einzelnes, die Symmetrie, die Eurythmie, die Proportionen: wir finden diese Vorzüge alle vereinigt, aber keinen in so hervorstechender Weise erstrebt, dass dadurch die Darstellung der Ideen, die Entfaltung derselben nach allen Seiten hin, hätte beeinträchtigt werden können. Die Reinheit der Formen war nicht etwa, wie in dem Kanon des Polyklet (s. u.), selbst Zweck, sondern nur das Mittel zur Erreichung eines höheren Zweckes. Gerade durch dieses Einhalten bestimmter Schranken, welches alle dem vorgesetzten Zwecke fremde Reizmittel absichtlich verschmäht, erhalten wir den Eindruck einer höheren Wahrheit, und gerade dadurch macht sich diese Wahrheit, weil ohne störenden Beigeschmack, nur um so bestimmter und reiner fühlbar«. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, S. 207.

Ebenso bezaubernd wie die Wirkung des Nackten ist die der Gewandung, wie wir sie an der überwiegenden Zahl weiblicher Figuren kennen lernen können. »Diese gleich den Wellen, die vom kleinsten Widerstand Richtung nehmen und ihr Spiel ins Unendliche vermannigfaltigen, wechselnden, geschmiegten, gestauchten, gebrochenen Falten sind mehr als verschieden von der alten Regelmässigkeit und steifen Zierlichkeit; sie zeigen eine bewusste Reaction gegen die alte Regel und die Kraft eines noch neuen Princips an«: Welcker, Alte Denkm. I, 74. »Frei und ohne jeden Zwang folgt überall das Gewand der Bewegung des Körpers, daher in den grossen Hauptmotiven vollkommene Klarheit herrscht und der Körper nie durch die Gewandmassen verdeckt oder erdrückt erscheint, während die ganze Kunst vor Phidias vergeblich nach dem rechten Verhältniss zwischen Körper und Gewandung gestrebt hatte. Auch will das Gewand nirgend etwas für sich bedeuten, wie so häufig in der späteren Kunst, es will nichts sein als die einfache natürliche Bedeckung des Körpers, und begnügt sich daher mit dem Nothwendigen und Charakteristischen. Ein Vergleich der prachtvollen vaticanischen Niobide (s. u.) mit der strengen Behandlung der Iris (Nr. 44) vom Ostgiebel, wo keine Einzelheit von dem durch den grossen Faltenflug erhöhten Eindruck vorwärts drängender Windeseile ablenken soll, oder der vaticanischen Ariadne (s. u.), des vielbewunderten Meisterstücks raffinierter Gewandung, mit der liegenden Jungfrau (Nr. 47) des Ostgiebels in ihrer grandiosen Einfachheit — ein solcher Vergleich macht das Gesagte klarer als viele Worte»: Michaelis, Parth. S. 158. Besonders ist es diese zuletzt genannte liegende Gestalt, an

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0076
Mecklenburg Vorpommern

welcher man erkennen kann, wie sehr durch die Umhüllung eines Gewandes die Schönheit der Formen gehoben zu werden vermag. »Der Körper selbst ist voll blühendsten Lebens, so frisch und warm, wie Marmor sein kann, und die Falten, die kräftigen des Mantels wie die feinen des Untergewandes, umspielen die Formen mit tausendfacher Bewegung, besonders über Schooss und Busen, gleich wie leise zitternde Wellen durchsichtigen Wassers über hell leuchtendem Grunde«: vgl. Petersen, die Kunst des Phidias, S. 132.

Neben diesen Vollkommenheiten sind nun allerdings auch kleine Mängel und Ungleichmässigkeiten bemerkt worden, z. B. ein Allzuviel in den knitterigen Falten der Untergewänder und eine gewisse Härte in den Brüchen dieser Falten. Und entgegengesetzt tritt in den Falten des Gewandes der Iris (Nr. 44) eine gewisse Leere, auch in den Formen des Körpers eine gewisse Herbigkeit zu Tage, sodass man versucht wird, hier an eine andere Hand zu denken. Ferner hat man im Helios (Nr. 40), Kephissos (Nr. 49), Poseidon (Nr. 55) und in dem in Athen gebliebenen Torso des Knieenden des Westgiebels (Michaelis, Parth. Taf. 8, 21) eine frischere und unbefangenere Naturbeobachtung erkennen wollen als in dem liegenden Jüngling (Nr. 42) des Ostgiebels und im Hermes (Nr. 50) des Westgiebels. Allein alle diese kleinen Unterschiede erscheinen bei eingehenderer Prüfung so gering, dass es schon ein Wagniss ist, dieselben nicht anders als durch eine Verschiedenheit der Hände erklären zu wollen, denen Phidias die Arbeit anvertraut habe. Leider sind die wenigen erhaltenen Köpfe der Figuren (Nr. 42, 52, 54) so verstümmelt, dass auch hieraus gar keine Schlüsse von Belang gemacht werden können. Man sieht und empfindet nur eine mit einer gewissen Einfachheit gepaarte Grossartigkeit der Anlage. Dagegen sind wieder die Rosseköpfe verhältnissmässig gut erhalten und bezüglich des Geschlechts so vollendet charakterisirt, dass man in dem gewaltigen Schädelbau der feuerschnaubenden Thiere des Helios das männliche Geschlecht der Hengste und in den milder und sanfter gehaltenen Formen des Gespannes der Selene das weibliche Geschlecht der Stuten meint wahrnehmen zu müssen.

Aus den wenigen Worten des Pausanias über die Giebelwerke wissen wir, dass im östlichen Felde, also oberhalb des Einganges in den Tempel, die Geburt der Athene und im westlichen Felde der Streit der Athene mit dem Poseidon um das attische Land dargestellt war: Ἐς δὲ τὸν ναὸν ὃν Παρθενῶνα ὀνομάζουσιν, ἐς τοῦτον ἐσιοῦσιν ὁπόσα ἐν τοῖς καλουμένοις ἀετοῖς κεῖται, πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν, τὰ δὲ ὄπισθεν ἡ Ποσειδῶνος πρὸς Ἀθηνᾶν ἐστιν ἔρις ὑπὲρ τῆς γῆς. Das ist, ausser den Bruchstücken selber, die ganze alte Ueberlieferung über diese

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0077
Mecklenburg Vorpommern

wichtigsten Werke der griechischen Bildhauerei. Von den Bruchstücken aber sind wieder nur sehr wenige mit ausreichender Sicherheit zu benennen: im Ostgiebel Helios und Selene und allenfalls auch noch die Nike, im Westgiebel die gewaltigen Reste des Poseidon, der Athene und des Flussgottes in der Ecke nach der Nordseite hin. Auch die im Jahre 1674 verfertigten Zeichnungen Carrey's und des Nointelschen Anonymus geben für die Deutung der einzelnen Figuren kaum irgendwo einen besseren Anhalt (Michaelis, Parth. Taf. 6 und 7), wenngleich die des Westgiebels einen Einblick in den Aufbau und in die Reihenfolge der Gruppen gewähren, wie ihn die seitdem durch die Zerstörungen aller Art verringerten Statuenreste selber nicht mehr ermöglichen lassen. Zur weiteren Verdeutlichung der einzelnen Figuren des Ostgiebels hat auch der Umstand nichts beigetragen, dass nahe gegen zweihundert Jahre nach Carrey noch drei zugehörige bedeutende Statuenreste entdeckt wurden, unter denen der eine von ihm übersehen war, während die beiden anderen durch Ausgrabungen an der Ostseite des Tempels zum Vorschein kamen. Vgl. Michaelis, Parth. S. 175 und 177. So ist es denn gekommen, dass die Giebelreste des Parthenon zu einem Spielball für die Phantasie der Archäologen geworden sind. Nichts ist unerquicklicher, als die zahlreichen, oft sehr weit vom Sinn und Geiste griechischer Kunst entfernten Erklärungsversuche durchzulesen, die im Laufe unseres Jahrhunderts aufgestellt sind. Dabei soll freilich nicht in Abrede genommen werden, dass im Einzelnen manche schöne und richtige Empfindungen ausgesprochen sind, die man gerne als von bleibendem Werthe bei der Betrachtung dieser Werke anerkennt. Nur muss man fortwährend im Auge behalten, dass es, mit Ausnahme der wenigen oben genannten Figuren in beiden Giebeln, für die Richtigkeit der Benennung aller übrigen an directen Beweismitteln gebricht und dass daher jede, auch die allerbeste Erklärung, problematisch bleibt. Das gilt selbstverständlich auch von der, welche einige Jahre nach dem Erscheinen des Michaelisschen Buches Brunn in den Ber. d. K. B. Akad. d. W. (1874, II S. 4 ff.) veröffentlicht hat, wenngleich ihr ohne alle Frage zugestanden werden muss, dass sie vom Anfang bis zu Ende im Geiste griechischer Kunst und Posie sowie überhaupt so schön und geistvoll erdacht ist, dass man die übrig gebliebenen Statuen beider Giebel sehr gerne in ihrem Sinne ergänzt und zu einer grossen Composition abgerundet sehen möchte. Es dürfte deshalb nicht unangemessen sein, hier mit einigen Worten auf sie einzugehen. Brunn fasst die Gruppe im Ostgiebel auf als zur Vorbereitung dienend für den in den Tempel Eintretenden auf das in strahlendem Glanz zu schauende grosse Bild im Innern und will darum den dargestellten Moment nicht als den der Geburt selber angesehen wissen, sondern als einen ihr voraufgehenden, welcher

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0078
Mecklenburg Vorpommern

ungefähr folgendermassen gedacht werden könne. In der Mitte des Giebels sitze Zeus auf einem Thron, neben ihm stehen die helfenden Eleithyien. Hephaestos aber (vgl. den bei Michaelis Taf. 6, 13 abgebildeten Torso in Athen) trete von rechts heran und schon erhebe er die Axt zu wuchtigem Schlage, um, wie es der Mythus wolle, das Haupt des Zeus zu spalten, damit die neue Göttin daraus hervorgehe. Somit werde Athene selbst in der Mittelgruppe nicht gesehen. Rechts und links seien zwei Seitengruppen von zuschauenden Gottheiten anzunehmen, mit Hera in der einen und Poseidon in der andern als Mittelpunkt; um Hera mögen sich die ihr treu verbundene Tochter Hebe und der kriegerische Sohn Ares, um Poseidon eine Nereide, Apollon und Hermes geschaart haben, vielleicht noch die eine und andere Gottheit dazu.*) Mit den ebengenannten von der Phantasie zu ergänzenden Figuren sei die Vorbereitung zu dem grossen Vorgang auf dem Olympos abgeschlossen, die übrigen in wirklichen Resten auf uns gekommenen Figuren beider Ecken des östlichen Giebels seien als Vertreter der Elemente des weiten Welt- und Himmelsraumes und somit gleichsam als landschaftliche Umrahmung der Göttergruppen des Centrums anzusehen. Da steigen eben von der linken Ecke her die schnaubenden Hengste des Helios aus der Meeresfluth empor (Nr. 40, 41). Den überaus lebensvollen Köpfen dieser Thiere gegenüber lagere eine prachtvolle jugendliche Athletengestalt (Nr. 42). Der Jüngling wende seine Augen den aufsteigenden Pferden zu, er lasse sich von den ersten Strahlen der Morgensonne beleuchten und erwärmen. Dieser Jüngling sei der Berggott Olympos, in seinem kräftigen und unverwüstlichen Gliederbau in der That einem Felsengebirge vergleichbar. Ihm folgen zwei eng an einander geschlossene Frauengestalten, die mit ihren herrlichen Gewandungen einen trefflichen Gegensatz gegen ihn bilden: Thallo und Karpo, die Horen des attischen Landes (Nr. 43). Sie haben die Hut des Götterhimmels und schliessen oder öffnen das Wolkenthor. Dem Olympos und den Horen entspreche auf der rechten Seite ein wundervoller Dreiverein von Schwestern (Nr. 46, 47), es seien die dem Stamme des Okeanos und Atlas entsprossenen Hyaden, die dunklen Regenwolken des Abends. Sie passen für den Anschluss zu dem Poseidon der Mittelgruppe auf der einen Seite wie Hebe (Iris) zur Hera auf der andern. Hinter ihnen sinke, dem Helios auf der andern Seite entsprechend, die Mondgöttin Selene mit ihren Rossen ins Dunkel hinab. So umspannen Morgen und Abend den himmlischen Geburtstag der Athene, wie ihn der 28. Homerische Hymnus so prachtvoll zu schildern

*) Hier möge bemerkt werden, dass Brunn die sog. Iris (Nr. 44) als Hebe deutet und die sog. Nike (45) aus dem Ostgiebel fortnimmt und in den Westgiebel versetzt (s. u.).

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0079
Mecklenburg Vorpommern

weiss, und »so steht das Werk vor dem Beschauer; dieser aber ergänzt aus seiner Phantasie, was noch folgt: die Göttin springt in voller Rüstung aus dem Haupte des Vaters; alle, die es sehen, staunen; der Olymp erbebt, die Erde kracht, es brandet und tost das Meer; die ganze Natur ist in wildem Aufruhr; Helios hemmt den Lauf, bis die Göttin den glänzenden Waffenschmuck von den unsterblichen Schultern nimmt. Unter solchen Gedanken naht er dem Tempel, und nach wenigen Schritten tritt ihm dort im Innern das Bild der Göttin entgegen, wie in ruhigem lichten Aetherglanz, in einer Pracht und Herrlichkeit, wie sie mit irdischen Mitteln nur der Genius eines Phidias dem Auge der Sterblichen zu zeigen vermochte.«

Im Westgiebel, welchen wir, wie bereits bemerkt, besser aus den Zeichnungen Carreys und des Nointelschen Anonymus als aus den noch vorhandenen Resten kennen lernen, deutet Brunn den dargestellten Moment so, dass die Gespanne des Poseidon und der Athene eben ankommen, und dass Hermes, indem er den Wagen der letzteren zur Stelle geleitet, ihr entgegeneile, um ihr im Auftrage der Götter den Sieg zu verkünden, während Iris (hier setzt Brunn die Nike des Ostgiebels an die Stelle) dem Poseidon die Botschaft bringe, dass er sich aus dem Lande zurückzuziehen habe, dessen Besitz ihm soeben abgesprochen worden. Damit erkläre sich auch das Zurückweichen der beiden Hauptfiguren von einander, des Poseidon und der Athene, nachdem ersterer einen Salzquell habe aufsprudeln lassen und von letzterer der Oelbaum gepflanzt sei, welcher, wie auch andere Erklärer annehmen, wahrscheinlich die Mitte des Giebels eingenommen habe. In den Figuren beider Seitenflügel aber, welche bald neben einander, bald auf einander sitzen, knien, hocken und lagern, seien die Geister des attischen Landes, die Personificationen der Berge, Thäler, Wälder, Flüsse, Quellen und Häfen zu erkennen, rechts die der Küste, links die des Binnenlandes, welche die berufenen Zeugen für den Ausgang des Streites der beiden Hauptgottheiten seien. Poseidons Gespann werde sich wenden und Angesichts der attischen Küste vom Peiraeeus bis Sunion wieder in sein Element, das weite, seiner Herrschaft unterworfene Meer zurückkehren, Athene aber wende sich nach der entgegengesetzten Seite, dem Lande zu, das sie in dauernden Besitz nehme.

Die Art, wie Brunn dieses Landschaftsgemälde plastischer Kunst mit stetiger Entwicklung der Deutung der einzelnen Figur aus dem ihr vom Bildner gegebenen Motive heraus und zugleich mit Begründung durch altgewohnte Anschauungen in griechischer Poesie und Kunst von Aeschylos bis auf Philostrat und von den Zeiten des Phidias bis in die römische Kunst herunter vor unseren Augen entrollt, hat etwas Bezauberndes, sie ist hochpoetisch und der Verwirklichung durch die Hand eines Phidias im

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0080
Mecklenburg Vorpommern

höchsten Grade würdig. Allein es muss, wie Brunn selber genugsam hervorhebt, selbstverständlich zweifelhaft bleiben, ob die einzelnen Namen überall richtig gewählt sind, und es wäre darum thöricht, wenn man diesen Erklärungsversuch nicht als einen poetischen Versuch auffassen, sondern ihn gleichwie ein ungerechtfertigtes wissenschaftliches Wagniss ernsthaft bekämpfen wollte.

Die bis 0,25 m. stark ausladenden Hochreliefs der rings um den Tempel laufenden 92 ($2 \times 14 + 2 \times 32$) Metopen, welche einstmals gleich wie die Giebelgruppen mit Farbenschmuck und Bronzezuthaten versehen waren, stellten in ebensoviel Einzelscenen Kentauren-, Giganten-, Amazonenkämpfe und Begebenheiten bei der Einnahme Trojas dar. Sie scheinen so geordnet gewesen zu sein, dass auf je vierzehn Metopen der Ost- und Westfronte die Gigantomachie und der Amazonenkampf, auf 32 Metopen der Südseite aber vorzugsweise der Kentaurenkampf und auf ebensoviele an der Nordseite die Begebenheiten bei der Einnahme Trojas kamen. Die Reliefflächе jeder Metope hat 1,20 m. Höhe und 1,27 m. Breite. Besonders zerstört sind die Metopen der Ost- und Westseite, am besten erhalten dagegen die der Südseite, unter denen einige vorzüglich erhaltene Exemplare sich befinden. Der Styl in den Metopen ist ausserordentlich ungleich, sodass man sieht, dass ganz verschiedene Hände daran thätig waren, darunter einige, die noch in der Befangenheit archaischer Kunstübung arbeiteten.

Der 159,42 m $= 2 \times 21{,}68 + 2 \times 58{,}58$ m Länge zählende Cellafries, dessen feines Flachrelief von allen Bildwerken des Parthenon verhältnissmässig am besten erhalten ist und der vielfach bisher als eine künstlerisch freie Darstellung des grossen Panathenäenzuges betrachtet wurde, zeigt uns bei gründlicherer Prüfung keine besonderen Merkmale für diese Annahme, sondern erscheint vielmehr nur als ein ganz allgemein gehaltener Opfer-Festzug zu Ehren der Göttin, und zwar nicht als ein fertiger Festzug, sondern als einer, in dem noch alles in Bewegung und Vorbereitung ist, wenngleich Ziel und Ende schon zu erkennen sind. Selbst thronende, an der Ehre der Pallas sich mitfreuende Götter und Göttinnen fehlen nicht als Zuschauer. Im Uebrigen aber sehen wir alles, was zu einer solchen Procession gehört. Da ist der Archon Basileus mit seiner Gemahlin, der Basilinna, dessen Aufgabe es ist, an Stelle des früheren Königs das Opfer zu vollziehen. Da sind ferner die schon vor dem Beginn des Zuges am Heiligthum versammelten Archonten, Priester, Schatzmeister oder sonst welche Magistrate, die den ganzen Reichthum an Opfergaben, welche der Zug einherträgt, entgegennehmen. Es fehlen nicht die Frauen und Jungfrauen in grosser Zahl, sie tragen Gefässe aller Art, Thymiaterien, Schalen und Kannen; ihnen folgt ein stattlicher Zug von Opferrindern und

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0081
Mecklenburg Vorpommern

Schafen, die von kräftigen Jünglingen geleitet werden. Dann kommen Träger mit Mulden und grossen Schöpfgefässen auf der Schulter, darauf ein ganzer Zug von Flöten- und Leierspielern und dichtgedrängten Männern, die den Sängerchor zu vertreten scheinen. Ihnen reiht sich eine stattliche Zahl von Viergespannen an mit jugendlichen Lenkern und gerüsteten Kriegern. Den Beschluss aber des ganzen Zuges bildet die Reiterei mit viel über hundert Reitern und Pferden: die herrlichste Cavalcade der Welt, an der man die ganze Reitkunst der Alten studiren kann. An Farben- und Bronzeschmuck hat es hier ebenso wenig gefehlt wie bei den übrigen Bildwerken des Parthenon.

Die Beziehung dieser Bildwerke auf die Göttin und ihr Heiligthum lässt sich folgendermassen feststellen: In der vorderen Giebelgruppe ist die erste Erscheinung der Göttin im Kreise der Olympier gegeben, oder vielmehr so vorbereitet, dass sie durch die Statue im Tempel selbst zu vollständiger Wirkung gelangt. In der westlichen Giebelgruppe wird sie Herrin des attischen Landes. In den Metopen bethätigt sie sich als siegreiche Göttin im Kampfe gegen die Giganten und als Helferin und Beistand der hellenischen Helden im Kampfe für sittliche Weltordnung zum Wohle der Menschheit. Im Fries dankt ihr das attische Volk mit Opfer und Fest.

Es folgen nun die Beschreibungen der einzelnen Stücke wörtlich nach dem bereits mehrfach angeführten Werk von Michaelis:

A. Die Figuren des Ostgiebels.

40. Helios.

H. 0,30. L. 1,24. Michaelis, Parth. T. VI, 8 (A) S. 173:

»Aus den Wogen tauchen Hals und Schultern und die mächtigen Arme des Gottes empor; der Rücken ist nach vorn von den leise aufschäumenden Wellen verdeckt, während diese vor dem Gotte flach in gleichmässigen Linien herlaufen. Es ist ein Abbild des ruhigen Meeres, über dem die Sonne still und gross und majestätisch sich erhebt, das Meer aber bleibt unerregt, weithin glänzend in leisem Zittern. Am Hals des Helios und an den inneren Flächen der Arme, wo die Adern durch die Anstrengung geschwellt sind, ist die Epidermis des Marmors trefflich erhalten. Zwei Bohrlöcher im Plinthos, unter dem rechten Arm und der verlorenen rechten Hand, dienten zur Befestigung des metallenen Zügels. Wunderbar ist das

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0082
Mecklenburg Vorpommern

bewegte Leben, obschon nur so wenig vom Körper sichtbar wird, selbst noch jetzt nach dem Verlust des Kopfes. Für die Wirkung ist es beachtenswerth, dass Helios die dunkelste, nur in den frühen Morgenstunden gut beleuchtete Ecke des Giebels einnahm, also gewissermassen aus dem Dunkel hervortauchte.«

41. Zwei Pferde des Helios (B).

H. 0,76. L. 1,06. Michaelis, Parth. Taf. VI, 8 (B). S. 173:

»Die Wellen des vorigen Blockes setzen sich hier in etwas höherer Rundung fort, zertheilt von den mächtigen Hälsen der beiden Rosse, welche sich schnaubend aus den Fluthen des Okeanos erheben. Das rechte, am meisten sichtbare Pferd wendet in natürlicher und äusserst wirksamer Bewegung den Kopf zur Rechten hin, so dass er einst über den Rand des Gesimses vorsprang und dadurch zugleich stärkeres Licht auffing. Das zweite Pferd, welches um sichtbarer zu werden vor dem anderen um 0,38 m vorspringt, ist stark beschädigt, fast der ganze Kopf fehlt. Drei Bohrlöcher in der Platte, hinter und neben dem ersten Pferde, sowie zwei grosse Löcher, eines im innersten Winkel des Maules, das andere in der Mähne hinter dem rechten Ohre, sind auch hier Spuren des einstigen Metallzaumes. Im Giebel selbst sieht man noch wie zu Carreys Zeit zwei weitere Köpfe, für welche die verhältnissmässig schmale Platte von B vollkommen Raum liess.«

42. Liegender Jüngling (D).

H. 1,30. L. 1,73. Michaelis, Parth. Taf. VI, 10 (D). S. 173:

»Dem aufsteigenden Sonnengotte entgegen ist auf einem flachen Felsen ein kräftiger Jüngling hingelagert, auf seinen linken Arm gestützt und ganz in den Anblick des Sonnenaufgangs versunken. Sein Sitz ist, wie so oft bei Homer, zunächst mit dem Fell eines Thieres bedeckt, das nach der Tatze zu schliessen dem Katzengeschlecht angehört; darüber liegt der Mantel, der nichts von den jugendkräftigen Formen des Körpers verhüllt. Die Schädelform ist länglich; am Hinterkopf ist das Haar wohl erhalten, schlicht in flachem Relief ausgeführt. Das Gesicht zeigt eine leise Schiefheit, wie sie attischen Köpfen eigen zu sein pflegt. Der untere Rand der Stirn ist ziemlich stark an-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0083
Mecklenburg Vorpommern

gegeben, doch nicht mehr mit der Schärfe archaischer Bildwerke. Durch die ruhige und bequeme Lage tritt der ganze Körper mit seinen breiten mächtigen Formen — so namentlich die Brust — überall klar hervor; Abwechslung bringt die Haltung der Arme. Die linke Schulter ist stark herausgedrängt, weil das Gewicht des Oberkörpers zumeist auf diesem Arme ruht; der rechte ist gesenkt und mit seiner unteren Hälfte emporgebogen. Begrüsste die Hand einst den Helios? gab sie der staunenden Bewunderung Ausdruck? . . . Das linke Knie ragte um ein erhebliches über die Grundfläche des Giebels hinaus. Ganz vortrefflich sind die Beine, die gewaltigen Schenkel und die durch die Biegung der Kniee angespannten Muskeln der Waden. Nicht minder meisterhaft ist der Rücken ausgeführt, und auch der Mantel zeigt hier, wenn auch verscheuert, die gleiche Sorgfalt wie auf der Vorderseite. Die Eigenthümlichkeit endlich, dass auch die Füsse ziemlich weit über den als Basis dienenden Felsblock frei hinausragen, erklärt sich daraus, dass den Pferdeköpfen Platz gelassen werden musste, wie andrerseits aus dem Block der Pferdeköpfe B ein beträchtliches Stück herausgeschnitten ist um für den rechten Fuss von D Raum zu schaffen.«

Die archäologische Deutung dieser Figur hat gewechselt zwischen Hercules, Theseus, Pan, Kephalos, Kekrops, Dionysos und Olympos.

43. Zwei sitzende Frauen (E F).

H. 1,52. L. 1,68. Michaelis, Parth. Taf. VI, 11 (E F) S. 174: »Unmittelbar hinter dem Jüngling D sitzen zwei eng verbundene Frauen auf lehnenlosen Stühlen, zwischen deren Füssen der Marmor um der Festigkeit willen stehen gelassen ist; über die Sitze sind mehrfach zusammengeschlagene Teppiche von dickem lederartigen Stoff gebreitet. Beide Frauen tragen einen Chiton mit Ueberschlag; an F bemerkt man auch den durch die Gürtung entstandenen Faltenbausch über dem Leibe. Die Beine sind von dem weiten Mantel bedeckt, der bei L (s. u. Nr. 47) auch auf der linken Schulter wiedererscheint; durchaus klar geordnet, weist er doch einen ausserordentlichen Reichthum des Faltenwurfes auf, am meisten in dem Zwischenraum zwischen beiden Figuren. Sehr fein sind die Arme, namentlich von E, deren linker Arm unmittelbar neben dem musku-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0084
Mecklenburg Vorpommern

lösen Arme von D liegt; die Feinheit desselben mag einst durch ein Armband noch erhöht gewesen sein, auf welches ein Bohrloch aussen oberhalb des Handgelenks hinweist. Dass beide Frauen eng zu einander gehören, wird durch die Vertrautheit bewiesen, mit der E sich auf die grössere Genossin lehnt; darin aber sind sie sehr verschieden, dass E fast in vollständiger Ruhe dasitzt, beide Hände ohne eine Bewegung der Theilnahme, und den Kopf nur leise der anderen zugewandt, während F durch die Art ihres Sitzens, durch die Haltung der Arme, durch die entschiedenere Wendung ihres Kopfes gegen E, welche durch die Halsmuskeln sichergestellt ist, eine lebhafte Erregung kundgibt. Der Grössensteigerung von D zu F entspricht also auch die Steigerung der inneren Bewegung. Uebrigens ist die Haltung des linken Arms von F vielleicht nicht sowohl ein Zeichen von Theilnahme, wie durch ein verloren gegangenes Attribut (Scepter, Fackel) veranlasst, welches die Lücke selbst dann angenehm ausfüllen würde, wenn der rechte Unterarm der folgenden Figur G parallel mit dem erhobenen Arm von F in dieselbe hineinreichte.«

Die archäologische Deutung dieser beiden Figuren hat gewechselt zwischen Peitho und Aphrodite, Proserpina und Ceres oder Demeter und Kora, Thallo und Auxo, Thallo und Karpo.

44. Iris (G).

H. 1,84. Br. 1,06. Michaelis, Parth. Taf. VI, 12 (G) S. 174: »Bedeutender noch als die Steigerung der Bewegung von E zu F ist die von der sitzenden F zur ersten aufgerichteten Figur G. Es ist eine lang aufgeschossene, schlanke Mädchengestalt, der Busen wenig entwickelt. Die Eile ihres Laufes versinnlichen die grossen Falten des dorischen, am linken Bein geöffneten Chiton, deren Hauptmasse sich zwischen die Beine geschoben hat, dergestalt, dass die Schwere des Stoffes die zurückfliegenden Falten an ihrem unteren Ende in schöner Biegung hemmt. Ueberaus kräftig wirkt die Gewandmasse, welche vom rechten Schienbein aus energisch zurückschlägt. Freier spielt der Rand des Chiton um das linke Bein, doch bemerkt man auch hier schon die Anfänge des Flatterns. Das schlanke Bein wird in schönem Umriss von der Seite sichtbar, gehoben durch den tiefen Schatten, den die zurücktretenden,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0085
Mecklenburg Vorpommern

grossgeschwungenen Massen des Gewandes hinter den Beinen bewirken. Viel ruhiger ist der Ueberschlag des Chiton vor der Brust gehalten, als ob er sich nicht recht vom Körper lösen könnte; erst am linken Rande geräth auch er in lebhaftere Bewegung. So hebt sich diese gleichmässigere Masse um so schöner ab von dem mächtigen Mantel, der in grossem einfachen Faltenzuge hinter dem Rücken fliegt, gehalten von der vorwärts gesenkten Rechten und dem erhobenen linken Arm. Die Richtung der Arme entspricht dem Hinabeilen der Figur. Dabei richtet sie, wie die erhaltenen Muskelansätze des Halses beweisen, ihren Kopf nicht vorwärts, sondern in halber Wendung nach links zurück gegen die Mitte, von der sie herkommt.«

Die archäologische Deutung hat für diese Figur den Namen Iris durchweg festgehalten. Einmal findet sich auch Oreithyia vorgeschlagen.

45. Nike (I).

H. 1,25. Br. 0,77. Michaelis, Parth. Taf. VI, 14 (J). S. 175: »Die Frau, wahrscheinlich der Figur G ihrem Platz im Giebel nach entsprechend, zeigt bedeutend kräftigere Formen, namentlich in der rechten Schulter, der Brust und dem breiten rechten Schenkel. Sie ist mit einem kurzen Chiton bekleidet, dessen Ueberschlag durch den Gürtel gezogen ist und von diesem festgehalten wird; der untere Rand zeigt sich nicht bloss über dem rechten Knie, sondern auch am linken Schenkel, wo überdies das Sinken des Faltenzugs auf das Gewandende hindeutet. Das mächtige Ausschreiten, fast übermässig für ein Weib, lässt das Gewand über dem rechten Schenkel sich ein paarmal etwas in die Höhe schieben, von der Gewalt desselben Luftzuges hinaufgedrängt, der auch am linken Schenkel die schönen Falten hervorruft. Was bei G hauptsächlich durch den grossartigen Flug des Gewandes bewirkt wird, das thut hier die unvergleichlich energischere Bewegung des Körpers selbst; durch das geringere Hervortreten und das enge Anschmiegen des feinfaltigen Chiton an den Körper tritt dieser nur um so klarer hervor. Dazu kamen einst noch die Schwingen; zwei grosse tiefe viereckige Löcher an den Schulterblättern, zwischen denen der Chiton, durch ein Band zusammengehalten, hindurchgezogen ist, bezeichnen ihre Stelle. Die Flügel waren

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0086
Mecklenburg Vorpommern

nach dem Umfange jener Löcher, neben denen eine Reihe tiefer Bohrlöcher von Metallbefestigung Zeugniss ablegt, von Marmor, nicht von Metall. Der rechte Arm war vorgestreckt und wahrscheinlich in der vorderen Hälfte gehoben; vom linken lässt sich mit Bestimmtheit nur sagen, dass er nicht herabhing, er scheint vielmehr ausgestreckt gewesen zu sein.«

Die archäologische Deutung hat für diese Figur den Namen der Nike allzeit festgehalten.

In Viscontis Catalogue (vgl. Michaelis, Parth. Anh, IV, 5) wird dies Fragment als Nr. 13 unter den nicht localisirbaren aufgeführt. Dagegen bemerkt Visconti selbst Mém. S. 42 bei Besprechung des östlichen Giebels: ‚Cette figure ne se voit pas dans les dessins de Nointel, mais on l'a retrouvée abattue sur le plan inférieur du fronton'. Ebenso Leake Topogr. S. 257. Man fand dort den Torso mit dem linken Bein, so wie er in den gewöhnlichen Abbildungen erscheint; das rechte Bein entdeckte 1860 Watkiss Lloyd unter den Fragmenten im brittischen Museum und hat dadurch der Figur erst zu ihrem Rechte verholfen. S. Arch. Anz. 1860, 84. Jüngere Erörterungen zur Frage über die Zugehörigkeit dieser Figur finden sich in d. Arch. Ztg. 1871, S. 110. 1876, S. 118. 1880, S. 130. 1882, S. 376, 11.

46. Sitzende Frau (K).

H. 1,38. Br. 0,85. Michaelis, Parth. Taf. VI, 15 (K). S. 176: »Eine kräftige Frau hat bis vor Kurzem so gesessen, dass sie mehr der Giebelecke zugewandt war, wie das namentlich die Stellung des linken Beins zeigt; plötzlich ist ihre Aufmerksamkeit für die andere Seite erregt worden und sie hat den Oberkörper dorthin gewandt. Der rechte Fuss ist etwas zurückgezogen, als wollte sie sich eben erheben; solcher Bewegung entspricht die lebhafte Haltung des rechten Oberarms und die Richtung des Kopfes, welchen Carrey noch sah. Meisterhaft ist in der auf den ersten Anblick ruhigen Figur der vorhergegangene und der kommende Moment mit zum Ausdruck gebracht. Ueber den linken Arm lässt sich nichts Sicheres sagen. Die Gewandung gehört zu den einfachsten. Ein feinfaltiger Aermelchiton mit Ueberschlag findet seinen Gegensatz in dem besonders einfachen Zuge der grossen Mantelfalten zwischen den Beinen; gegen die rechte Schulter hin wirkt der entblösste breite Hals sehr schön.«

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0087
Mecklenburg Vorpommern

47. Zwei Frauen (L M).

H. 1,21. L. 2,29. Michaelis, Parth. Taf. VI, 16 (L M). S. 177:

»Unmittelbar an die vorige Figur hinangerückt erscheinen in Carreys Zeichnung diese beiden kräftig schönen Frauengestalten. Ihre Kleidung entspricht der von K, insofern sie ebenfalls einen Aermelchiton und einen Mantel tragen; eine Abwechslung besteht nur darin, dass der Chiton bei L wie bei K mit einem Ueberschlag versehen ist, während er bei M statt dessen den schönen Faltenbausch über der Gürtung zeigt; auch ist der Saum von L's Mantel gefältelt. L sitzt wie K gegen das Giebelende hin, und auch bei ihr hat im Oberkörper die Bewegung nach der Giebelmitte zu begonnen; der Kopf muss ungefähr gerade gegen den Beschauer gerichtet gewesen sein. Deutlich spricht sich der Wunsch aufzustehen in der ganzen Stellung des Oberkörpers und in den zurückgezogenen Füssen aus, aber der Unterkörper wird noch durch das Gewicht der darauf gestützten Gefährtin niedergehalten. Während nun die Rechte den Mantel, dessen Falten hinter dem Rücken sich nach dieser Seite hinaufziehen, etwas lüftet und damit die übrige Bewegung unterstützt, scheint der linke Arm die Gefährtin sanft zum Aufstehen zu veranlassen. Diese (M) liegt aber noch in ungestörter Ruhe an L gelehnt. Unnachahmlich ist die Natürlichkeit ihrer Lage, wie sie mit dem rechten Ellenbogen auf den Schoss der Freundin gestützt, den Kopf im reinen Profil an ihre Schulter gelehnt (vgl. Carrey und den erhaltenen Ansatz), mit dem Oberkörper leise zusammensinkt und die ausgestreckten Beine ein wenig gekreuzt hält. Der Chiton ist von der linken Schulter herabgeglitten und eröffnet so den Blick auf den Zusammenhang der Schulter mit dem Arm wie mit der Brust, eine herrliche Unterbrechung der grossen Gewandmassen. Diese aber sind mit bewunderungswürdigem Reichthum durchgeführt, namentlich der Chiton, dessen feiner Stoff bei völlig freiem Fluss die Formen des Körpers nirgends entstellend verhüllt. Auch die obere, über die Schenkel geschlungene Partie des Mantels ist noch sehr reich, und erst allmählich werden die Massen immer grösser und ruhiger, jedoch nie so einfach wie die offenbar aus dickerem Stoff gebildete Decke, auf welcher die ganze Figur gelagert ist. Der linke Arm, welcher am Oberkörper eng anliegt, ist

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0088
Mecklenburg Vorpommern

leider arg zerstört, wahrscheinlich fasste die Hand den Mantel am linken Schenkel. Am rechten Unterarm weist ein Bohrloch, wie bei E, auf ein Armband hin; ein gleiches Bohrloch bemerkt man unterhalb des Gürtels auf dem Leibe.«

Die archäologische Deutung dieser beiden Figuren und der mit ihnen zu einer Dreiheit verbundenen vorhergehenden Figur ging auf Vesta, Proserpina und Ceres, oder Rhode, Amphitrite und Thalassa, oder auf die drei Schicksalsgöttinnen Klotho, Lachesis und Atropos, oder auf die drei Kekropstöchter Aglauros, Herse und Pandrosos, oder auf Pandrosos, Karpo und Thallo, endlich auf die Hyaden.

48. Pferdekopf (O).

H. 0,56. B. 0,82. Michaelis, Parth. Taf. VI, 18 (O). S. 178: »Mit Recht eines der berühmtesten Stücke des ganzen Giebels. Mit meisterlichem Verständniss für den Bau des Pferdekopfes wie für die Wirkung hat der Künstler eigentlich ein Urpferd geschaffen, mag er solches mit Augen gesehen oder im Geiste verfasst haben; uns wenigstens scheint es im Sinne der höchsten Poesie und Wirklichkeit dargestellt zu sein« (Goethe Werke L, 109, vgl. Böttticher kl. Schr. II, 161 ff.). Eine Analyse des Kopfes giebt unter anderm Buhl, Pferdebildung ant. Plastik S. 23 ff. Von besonderer Wirkung ist das Versinken des Kopfes, indem das Maul über das Gesims herabhängt; dieser Theil des Marmors ist eigens dafür ausgeschnitten. Drei grosse Bohrlöcher, eins hinter dem Ohr, eins oben auf dem Nasenrücken zwischen Augen und Maul, eins im inneren Maulwinkel, dienten zur Befestigung des Zügels; ausserdem aber finden sich elf solche Löcher auf dem Kamm der doppeltgeschorenen Mähne; waren sie für Drahtlocken bestimmt? Von einem zweiten Pferdekopf neben O liegt ein formloser Rest wie zu Carreys Zeit noch im Giebel«.

B. Die Figuren des Westgiebels.

49. Der Flussgott Kephisos (A).

H. 0,80. L. 1,93. Michaelis, Parth. Taf. VIII, 1 (A). S. 192: »Während im Ostgiebel die Figur D ganz die normale Lage eines Ruhenden hat, bietet hier im Westgiebel sogleich

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0089
Mecklenburg Vorpommern

die erste Figur das lebhafte Bild einer momentanen Bewegung. Neben einem flachen Felsgrund lag der Mann, von seinem Mantel nur wenig bedeckt, lang ausgestreckt, da hat ihn der Streit der Götter aufgestört; mit der Rechten greift er nach dem Gewande, während der Oberkörper sich langsam erhebt, auf den noch gebogenen linken Arm gestützt. Der ganze Körper folgt wunderbar dem Zuge dieser Bewegung, auch der Kopf war, wie die Halsmuskeln zeigen, ebendahin gerichtet. Athmendes Leben durchdringt die ganze Figur. Das weiche Fleisch tritt an den Schenkeln sehr deutlich hervor, besonders bewundernswerth aber ist die Elasticität der Haut am eingezogenen Leibe und über dem Serratus, sowie auf dem Rücken; auch die linke Schulter ist meisterhaft. Uebrigens liegt das linke Bein nicht auf dem Felsen, sondern ist unten fast wie gerade abgeschnitten, und auf der Rückseite erkennt man deutlich die Wellenbewegung des Wassers, welches den Uferfelsen umspült und in welches die Beine des Gottes noch hineinreichen«.

Die Deutung dieser Figur hat gewechselt zwischen Theseus, Eridanus, Ilissus und Kephisos.

50. Hermes (H).

H. 1,15. Br. 0,73. Michaelis, Parth. Taf. VIII, 3 (H). S. 194:

»Es ist der breit und in sehr kräftigen Formen angelegte, aber leider stark verscheuerte Körper eines vollentwickelten Mannes, der rasch vorwärts schritt, der Oberkörper neigt sich etwas vor. Hinter dem Rücken hängt in spitzem Dreieck die Chlamys herab, welche natürlich einst auch vor dem Halse sichtbar war. An der Identität mit H in Carreys und des Anonymus Zeichnung kann kein Zweifel sein; die entsprechende Restauration des Kopfes und rechten Arms findet in den erhaltenen Theilen keinen Widerspruch, und ebenso wenig die des linken, in einiger Entfernung neben dem Körper ein wenig nach rückwärts gesenkten Armes, da die scheinbar widersprechende Bewegung in unserer Abbildung nur auf einem Zeichenfehler beruht, auf dem Original dagegen der Umriss der Schulter vollständig und vom Arme selbst genügende Spuren erkennbar sind. Platz war im Giebel für die Figur dadurch geschaffen, dass das linke Pferd vom Gespann der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0090
Mecklenburg Vorpommern

Athene, zugleich um selbst sichtbarer zu werden, vor dem rechten etwas vortrat«.

Die archäologische Deutung dieser Figur hat gewechselt zwischen Neptun, Vulcan, Erichthonios, Erechtheus, Kekrops, Ares, Theseus, Pan und Hermes.

51. Zwei Füsse und ein Baumstamm.

H. 0,51. L. 1,41. Michaelis, Parth. Taf. VIII, 4 (H?), S. 195: »Zwei mit Lederschuhen bekleidete Füsse, welche schwerlich einer männlichen Figur angehört haben können, weisen auf eine weitausschreitende, kurzgekleidete Frau, gegen deren linke Wade eine Marmorstütze emporstieg. Letztere ist auf der Vorderseite deutlich als Baumstamm charakterisirt, auch die anderen Seiten zeigen Bearbeitung. Der Marmor ist pentelisch, wie bei den übrigen Skulpturen.«

Es ist übrigens ungewiss, ob dies Stück überhaupt zum Parthenon gehört.

52. Weiblicher Kopf.

H. 0,43. Michaelis, Parth. Taf. VIII, 6 (G?), S. 195. »Die Nase, ein kleines Stück an der Oberlippe, die Mitte der Unterlippe nebst dem Kinn, und ein Theil des Hinterkopfes sind restaurirt. Die Geschichte dieses Kopfes siehe im Kunstblatt 1824, S. 92, 253 ff. Er war in Venedig an einer Treppe des Hauses der Familie San Gallo, von welcher ein Mitglied, Felice San Gallo, Secretair Morosini's gewesen, eingemauert, ward bei dem Abbruch des Hauses verworfen, kam durch die Hände mehrerer Steinmetzen an den Bildhauer Ferrari, der ihn mit Gyps restaurirte, und ward endlich von diesem im Jahre 1823 an den Kaufmann und Kunstliebhaber Dav. Weber verkauft, der seine Zugehörigkeit zu den Parthenongiebeln erkannte. Etwa zwanzig Jahre später kaufte ihn von der Familie des kindisch gewordenen Besitzers der Graf Laborde in Paris. Die Breite der Behandlung und die einfache Grösse des Stils, welche diesen Kopf, den einzigen leidlich erhalteuen Frauenhopf aus den Giebelfeldern, auszeichnen, lassen an der Richtigkeit der allgemein gebilligten und durch den Fundort unterstützten Weberschen Vermuthung über seinen Ursprung kaum zweifeln. Die Haare sind ganz ähnlich an dem Reste des rhamnusischen Nemesiskopfes von Agorakritos im brit. Mus. 325 (273), an der Matteischen Amazone und sonst behandelt.«

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0091
Mecklenburg Vorpommern

»Eine Binde durchzieht das Haar; Löcher an derselben weisen auf einen metallenen Hauptschmuck, andere in den Ohrläppchen auf Ohrringe hin. Die Wange ist von herrlich breiter Form, überhaupt das ganze Oval des Gesichtes voll und kräftig; unter dem ziemlich scharfen unteren Stirnrande liegen die inneren Augenwinkel sehr tief. Den Mund belebt ein leises Lächeln, aber ohne alle archaische Starrheit; die Neigung und Wendung des Kopfes erhöht den Ausdruck. Dass der Kopf einer Statue des Westgiebels angehörte, an dem San Gallo's Herr, Morosini, seine Zerstörungskunst ausübte, ist nicht zweifellos, aber wahrscheinlich; jedoch ist die Wahl mit Sicherheit nicht mehr zu treffen.«

Ueber den an diesem Kopf zu erkennenden Krobylos vgl. Ath. Mitth. 1883, S. 263.

53. Brust der Athena (L).

H. 0,71. Br. 0,71. Michaelis, Parth. Taf. VIII, 13 (L). S. 198:

»Erhalten ist die mächtige, vom Chiton bedeckte rechte Brust, ein Stück des Halses und die Partie unter der Achselhöhle des gerade ausgestreckten rechten Arms, von dem Carrey und der Anonymus noch ein bedeutendes Stück sahen. Von der gehobenen rechten Schulter herab zieht sich schräg über die Brust die ziemlich schmale Aegis, rundlich ausgezackt. Am Vorsprunge jeder Zacke ist im Rande ein Loch angebracht für eine metallene Schlange, vorne vor der Brust ein gleiches — einst waren es sicherlich zwei — für ein metallenes Gorgoneion; die Aegis selbst ist glatt und war vielleicht einst mit Schuppen bemalt. Selbst dies geringe Bruchstück gibt von der Grandiosität der Behandlung und Wirkung einen deutlichen Begriff.«

54. Bruchstück vom Kopf der Athena (L).

H. 0,24. Br. 0,36. Michaelis, Parth. Taf. VIII, 14 (L), S. 14: In Visconti's Catalogue (vgl. Michaelis, Parth. Anh. IV, 5) wird das Stück dem Westgiebel zugeschrieben. Doch ist es zweifelhaft, ob es wirklich zu der Athena des Westgiebels, deren Kopf Ciriaco 1447 noch sah, Nointels Zeichner dagegen nicht mehr vorfanden, und nicht zu einer anderweitigen Kolossalstatue Athenas gehöre.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0092
Mecklenburg Vorpommern

»Der Marmor des Fragments hat eine glänzende gelbliche Politur, wie sie weder die übrigen erhaltenen Köpfe noch auch die nackten Theile, z. B. das an den Kopf angrenzende Halsstück an dem Athenatorso selber (Fig. 53), haben. Dazu ist die Formgebung starr und hart, namentlich der untere Rand der Stirn an den Brauen und die steif und drahtartig ausgeführten Haarstränge. An den Haaren scheinen Spuren von rother Farbe unverkennbar. Ein metallener Helm, für dessen Aufnahme und Befestigung ein vertiefter Streifen mit zwei Löchern über der linken Schläfe bestimmt war, bedeckte das Haupt. Die Augenhöhlen sind leer.«

55. Torso Poseidons (M).

H. 0,81. Br. 1,12. Michaelis, Parth. Taf. VIII, 16 (M). S. 199: Der Hauptblock, Rücken, Schultern und beide Seiten umfassend, ist im brit. Museum. Die Brust ward 1835 ausgegraben und befindet sich in Athen.

»Vielleicht kein zweites Stück ist von gleicher Grossartigkeit, zugleich keines von gleicher Naturwahrheit; hier, wenn irgendwo, passt Danneckers Wort: »Sie sind wie auf Natur geformt, und doch habe ich noch nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen.« Die linke Schulter namentlich ist von vollendeter Wahrheit und Schönheit. Die gespannten Muskeln und die geschwellten Adern malen auch jetzt noch die Erregung des Streites, nachdem die Beine und der bärtige Kopf, welche Nointels Zeichner noch sahen, verloren sind. Bewundernswerth ist auch die Darstellung des Fleisches und der Haut, wie beim Kephissos (Nr 49), der sonst den untergeordneten Flussgott gegenüber dem Meerbeherrscher vortrefflich veranschaulicht.«

56. Torso der Amphitrite (O).

H. 1,18. Br. 0,78. Michaelis, Parth. Taf. VIII, 18 (O). S. 199:

»Der leider sehr stark verscheuerte Torso gehört einer sitzenden, sehr kräftig entwickelten Frau an. Während das linke Bein etwas abwärts vorgestreckt ist und das rechte, wie es scheint, nicht unbeträchtlich erhoben war, ist der Oberkörper etwas zurückgelehnt, die Bewegung des Gespannes hemmend, dessen Zügel die zurückgezogene Linke scharf an-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0093
Mecklenburg Vorpommern

zog. Der Ueberschlag des Chiton ist, wie bei der Nike des Ostgiebels, unter den sehr breiten Gürtel gesteckt; ein Mäntelchen ist, um die Lenkerin nicht zu behindern, mit seinem einen Zipfel über die linke Schulter zurückgeworfen, während die Hauptmasse unter dem linken Arm durchgezogen und, jenen Zipfel festhaltend, quer über den Rücken weg über die rechte Schulter nach vorn geworfen war. Die Energie der Bewegung ist auch in dem entstellten Ueberreste bewundernswerth. Fünf Löcher, eines in der Halsgrube, zwei für Schulterspangen und zwei auf dem Mantel vor der linken Schulter, weisen auf Metallzierrate hin. Die eng anliegenden Falten am linken Schenkel ziehen sich alle nach innen, während die Aussenseite ganz verstossen ist; die auf Carreys und des Anonymus Zeichnung kenntliche Trennung des geschlitzten Chiton (*χιτὼν σχιστὸς*) muss da begonnen haben, wo das erhaltene Fragment gebrochen ist.«

Während in früherer Zeit die Namen Juno, Venus und Thetis für diesen Torso vorgeschlagen wurden, ist man später ausschliesslich bei dem der Amphitrite stehen geblieben; auf den Nointelschen Zeichnungen ist sie die Wagenlenkerin des Poseidon.

57. Bruchstück eines Frauenkörpers (Q).

H. 0,80. Br. 0,76. Michaelis, Parth. Taf. VIII, 19 (Q). S. 200:

Es sind »die wohlerhaltenen Unterbeine der zunächst hinter Amphitrite (O) sitzenden Frau. Deutlicher als in den beiden Nointelschen Zeichnungen zeigt sich an dem ungewöhnlich unruhigen, stellenweise sogar etwas zerrissenen Faltenwurf, dessen einzelne Partien überdies durch Unterhöhlung effectvoller gemacht sind, wie gross die Erregung dieser Figur einst war. Zwischen den Knieen hängt ein gleichfalls sehr reichhaltiges Stück des Mantels mit gefälteltem Saume herab. Neben dem rechten Schenkel ist noch der Rest eines der Frau zugewendeten Knaben sichtbar, den Carrey richtiger als der Anonymus gezeichnet hat. Erhalten sind das halb im Gewande der Frau verborgene linke Bein nebst dem Sitzfleisch, sowie das zerstossene rechte Bein; beide Beine sind so weit von einander getrennt, dass über das Geschlecht des Kindes kein Zweifel bestehen kann.«

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0094
Mecklenburg Vorpommern

Die Deutung der Figur der Nointelschen Zeichnungen, mit welcher man diesen Torso vereinigt, hat gewechselt zwischen Latona und Leukothea. In dem oben erwähnten Brunnschen Landschaftsgemälde führt sie den Namen der Munichia, einer felsigen Höhe, hinter welcher sich der Hafen des Peiraeeus versteckte.

58. Bruchstück eines Frauenkörpers (T).

H. 0,86. Br. 0.56. Michaelis, Parth. Taf. VIII, 20 (T). S. 200: »Auf einen Felsblock, über den ein Gewand gebreitet ist, war eine reichbekleidete Frau hingestreckt, so dass sie mit dem Schoss tiefer lag als mit den Knieen. Das vorhandene Stück, dessen gute Erhaltung zusammen mit der schmucklosen Glätte des Felsblockes dafür spricht, dass es die innere Seite der Figur war, ist ein rechter Schenkel.«

Die Deutung der Figur der Nointelschen Zeichnungen, mit welcher man diesen Torso vereinigt, hat zwischen Ceres, Maja, Dione, Thalassa und Leukothea gewechselt. In dem oben erwähnten Brunnschen Landschaftsgemälde führt sie den Namen des Vorgebirges Kolias, welches Aegina gegenüberlag und wo sich ein Tempel der Aphrodite befand.

59—64. Stücke von Armen.

Michaelis, Parth. Taf. VIII, 26—30. 40. S. 201.

59. Weiblicher Arm mit Gewand; unterwärts befindet sich, ungefähr an der Armbiegung, ein kleines viereckiges Loch.

60. Weibliches Armgelenk von einer ziemlich kolossalen Figur.

61. Linker weiblicher Ellenbogen, etwas kleiner.

62. Weiblicher Unterarm.

63. Oberarm mit Schulteransatz.

64. Linke Schulter und Oberarm, mit etwas Gewand.

65—68. Stücke von Füssen und Beinen.

Michaelis, Parth. Taf. VIII, 32, 33, 35, 39. S. 202.

65. Vordertheil eines kolossalen weiblichen rechten Fusses mit Sohle, der nur zur Athena (s. o. 53) gehört haben kann. Die Sohle ist 0,05 m hoch, die grosse Zehe ungefähr 0,15 m lang.

66. Linkes Knie einer anscheinend männlichen Figur von sehr feiner Arbeit.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0095
Mecklenburg Vorpommern

67. Unterschenkel, etwa der der Amphitrite (s. o. 56).
68. Ansatz eines weiblichen linken Oberschenkels.

69. Bruchstück eines Schlangenleibes.

Michaelis, Parth. Taf. VIII, 2 (B). S. 194. Vgl. A. Ztg. 1871, S. 114: Das Fragment gehört zu jener Gruppe von Mann und Frau links im Westgiebel, welche in Athen geblieben ist.

70. Bruchstück eines Gewandes.

Michaelis, Parth. S. 201. (Nicht abgebildet, erwähnt bei den ebendort aufgeführten Bruchstücken 23 und 24, die sich in Athen befinden). Dasselbe scheint ein Rücken- oder Schulterstück zu sein.

C. Metopen vom Parthenon.

71. Metope von der Südseite.

Michaelis, Parthenon, Taf. IV, 30. S. 136:

»Ein Kentaur mit schönem ernsten Ausdruck, dem ein Fell hinter dem Rücken weht, sprengt gegen einen ins Knie gesunkenen Lapithen los, dem er die Hand auf den Kopf legt, mehr niederdrückend als zupackend. Aehnlich der Lapith, der mit der Linken nach einem Feldstein greift, entweder um sich darauf zu stützen oder um ihn als Waffe gegen den Kentauren zu benutzen, und die geballte Rechte kraftlos dem Leibe des Gegners entgegenhält; diese hielt einst das Schwert, aber der betäubende Druck des Gegners hemmt dessen Gebrauch, während dieser selbst mit der Rechten zum Schlage ausholt.«

72. Metope von der Südseite.

Michaelis, Parthenon, Taf. IV, 31. S. 136:

»Ein ältlicher Kentaur mit besonders langem struppigen Haupthaar befindet sich in noch unentschiedenem Kampfe gegen einen Lapithen. Jedoch neigt sich der Sieg auf Seiten

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0096
Mecklenburg Vorpommern

des ersteren, der den Gegner an der Gurgel gepackt und ihm zugleich das gegen seinen Leib gestemmte rechte Bein kunstgerecht weggeschlagen hat; dadurch gewinnt dessen Versuch den Feind am Kopfe zu fassen, überdies mit ungeschickter Armhaltung unternommen, wenig Aussicht auf Erfolg.«

Beide Metopen, diese und die vorhergehende, gehören in die Reihe jener, deren Ausarbeitung noch einen Anflug vom Charakter archaischer Kunst aufweist. Besonders ist es Nr. 72, worin uns eine gewisse Ungelenkigkeit, um nicht zu sagen Lauheit und Flauheit, in der Bewegung entgegentritt. Auch in Nr. 71 fehlt es an dem rechten Zupacken und Ringen beider Gegner. Dazu sind die Haare, mit Ausnahme derer des Kentauren in Nr. 72, wie glatte Wulste behandelt, gewiss in der Absicht, dass hier die Farbe die Arbeit des Bohrers und Meissels ersetzen sollte. (Vgl. was oben S. 41 über die Behandlung der Haare bei Myron gesagt wurde.) Auch ist die unangenehm wirkende Leere gewisser Raumtheile, bei Nr. 72 zwischen den Beinen beider Gegner, bei Nr. 71 oben rechts, zu beachten.

73. Metope von der Südseite.

Michaelis, Parth. Taf. III, 2. S. 131:

»Der Lapith hat den Kentauren von hinten angegriffen und niedergeworfen, drückt mit dem linken Bein seinen Vorderkörper nieder und hält mit der Linken den Hals des Kentauren umklammert; der Kopf des Lapithen war, wie auf der Zeichnung bei Carrey zu sehen ist, zu dessen Zeit auch der fest auf dem Boden aufstehende rechte Fuss erhalten war, etwas gesenkt, der rechte Arm holte vermuthlich zum Schlage aus. Der linke Arm des Kentauren war erhoben, die Hand packt den Gegner am linken Handgelenk, die rechte Hand erscheint hinten an der Schulter des Siegers.«

74. Metope von der Südseite.

Michaelis, Parth. Taf. III, 28. S. 136:

»Ein bärtiger (cf. Carrey's Zeichnung) Kentaur mit wehendem Löwenfell, das anstatt eines Schildes den linken Arm bedeckt, sprengt schweifwedelnd mit lebhaft gehobenem rechten Arm (cf. Carrey) über den wundervollen Körper seines zu Boden gestreckten Gegners hin. Der Kopf desselben ist zurückgesunken, der linke Arm und das linke Bein lang hin-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0097
Mecklenburg Vorpommern

gestreckt; das erhobene rechte Knie und der gleichfalls noch gebogene rechte Arm erinnern allein noch an den letzten Kampf, ehe der Tod eintrat. Der Gegensatz der beiden Kämpfer ist eben so gelungen, wie die Schönheit der Linien und die lebendige Durchführung.«

Die Metopen Nr. 73 und 74 gehören zu denen, welche von Bildhauern gearbeitet sind, die nicht mehr in der Gebundenheit archaischer Kunst befangen waren. Besonders vortrefflich ist Nr. 74: »Ueberaus edel ist der Körper des Todten und unnachahmlich die wilde Siegeslust, mit welcher das Halbthier über den Gefallenen dahinsprengt. Der Jubel und Uebermuth erstreckt sich bis in alle Enden hinein, die Zipfel des Löwenfelles sind mit ergriffen, und lustig wirbelt der Schwanz in die Höhe, dessen Behandlung in den besseren und geringeren Metopen sehr charakteristisch ist.« (Michaelis, l. c. S. 128.)

D. Der Cellafries des Parthenon.

75. Platte II vom Westfries.

Michaelis, Parth. Taf. IX, II. S. 229:

»Den Zug eröffnen zwei Jünglinge auf sprengenden Rossen. Der erste, eine herrliche Gestalt, ist nur mit der wehenden Chlamys angethan. In seinem reichen Lockenhaar weisen vier Löcher auf einen metallenen Kranz, ein fünftes scheint in der Linken gewesen zu sein, so dass er mit dieser den Hauptschmuck fester aufs Haar gedrückt haben wird, während er sich nach den säumigen Genossen umschaute. Die Rechte führte den metallenen Zügel, zu dessen Befestigung hier wie überall am Westfries — soweit die Abgüsse Controle erlauben — vier Löcher am Kopfe selbst gedient haben, für den Theil des Pferdezaums, der über den Kopf geht, und für den Trensenwirbel im Maule, in einer geraden Linie vom Gebiss bis hinter das Ohr sich hinaufziehend, ferner ein fünftes in der Halsbiegung am Kinn, endlich ein sechstes an dem Widerrist, nahe der Hand des Reiters; in dem letzten steckt hier noch der Bronzezapfen. Der Gefährte trägt über dem Chiton einen festen glatten Kürass, der, wie gewöhnlich, oben und unten mit einem erhöhten Rande umsäumt ist (ähnliche Kürasse kehren auf dem Friese häufig wieder), und an den

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0098
Mecklenburg Vorpommern

Beinen hohe Stiefel mit Ueberschlag. Ein Loch am Kreuz mag zur Befestigung eines Schwertes gedient haben. Die Aufmerksamkeit des Jünglings wird ganz durch das Lenken des Rosses in Anspruch genommen.«

76. Platte III vom Westfries.

Michaelis, Parth. Taf. 9, III. S. 230:

»Hier stocken die Zurüstungen. Der Reiter, wiederum mit der blossen Chlamys angethan und mit Sohlen unter den Füssen, ist noch mit dem Anschirren seines Rosses beschäftigt, dessen Unruhe und leiser Widerstand sich in der Bewegung des Thieres, namentlich des Kopfes und des linken Hinterbeines, trefflich malen (der Schwanz ganz glatt). Der Blick des Mannes wendet sich den vorauseilenden Gefährten zu. Offenbar hat der Bursche, der den Zügel in den Händen gehalten zu haben scheint, sein Amt lässig versehen und wird dafür von dem vorbeieilenden bärtigen Festordner mit strengem Blick angelassen. Letzterer trägt ausser einem weiten Mantel Schuhe, von denen die Sohlen, das Riemenwerk über den Zehen und die über den oberen Rand überfallenden zwei Lederstückchen im Relief ausgedrückt sind, die übrigen Riemen mögen durch Farben angedeutet gewesen sein.«

77. Platte IV vom Westfries.

Michaelis, Parth. Taf. 9, IV. S. 230:

»Der erste Reiter in Panzer und Chiton hemmt sein Pferd wegen des in Platte III noch obwaltenden Hindernisses; der nächste beruhigt sein sprengendes Ross, indem er es mit der Rechten oben am Kopfe streichelt. Er ist ausnahmsweise bärtig und trägt ausser einem leichten Chiton und der wallenden Chlamys hohe Stiefel mit überfallenden Laschen, und eine Lederkappe, deren Backenstücke über dem Kopfe zusammengebunden scheinen. Der zum Schutz des Nackens bestimmte Lederaufschlag (*κατάβλημα*) ist, wie es scheint, zusammengerollt und sieht dadurch einem Zopfe nicht unähnlich.«

78. Platte V vom Westfries.

Michaelis, Parth. Taf. 9, V. S. 230:

»Ein sehr schöner Jüngling, die Chlamys hinter dem Rücken, steht neben seinem ruhigen Pferde, das er am Zügel

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0099
Mecklenburg Vorpommern

hält, und senkt den Kopf gegen die nachfolgenden Gefährten. Ein bestimmter Grund zu dieser Unthätigkeit ist nicht ersichtlich, die schöne Gruppe verdankt ihre Entstehung vermuthlich dem Wunsche des Künstlers, die Paare der Reiter wiederum durch eine ruhigere Scene zu unterbrechen. Am Pferde ist die Mähne ziemlich obenhin behandelt, der Schwanz dagegen sehr sorgfältig. Der Gefährte, mit dem blossen Chiton angethan, dessen Rand am linken Schenkel einen kleinen Schlitz zeigt, hält mittlerweile sein etwas unruhiges Pferd an. Dieses hebt das rechte Hinterbein, das rechte Vorderbein ist nicht sichtbar, kann aber nur als von dem linken verdeckt gedacht werden, da ein stehendes Pferd unmöglich beide rechte Beine zugleich aufheben kann.«

79. Platte VI vom Westfries.

Michaelis, Parth. Taf. 9, VI. S. 230:

»Der prächtige Reiter ist die ausgeführteste Figur des ganzen Frieses. Fest und gehalten sitzt er auf sprengendem Rosse, beide Hände am Zügel. Sein Panzer ist sehr reich verziert. Das Vorderstück schmückt und schützt als Apotropäon ein breites grinsendes Gorgoneion alten Stils; die Schulterklappen, welche die beiden Panzerhälften an einander befestigen, endigen vorn in Löwenköpfe, denen ähnliche Bedeutung zukommt. Unter dem Arm ist zwischen den beiden festen Metallplatten des Panzers ein biegsames schuppenbedecktes Stück eingesetzt. Die Hüften werden durch die ebenfalls ornamentirten Metallklappen geschützt, ihre Scharniere sind von dem Unterarm bedeckt. Darunter wird der Chiton sichtbar, der auch hinter der Schulter aus dem Armloch des Panzers hervorquillt. Der Helm hat die runde, dem Kopfe sich anschmiegende Kappenform, welche man nach den athenischen Tetradrachmen als attische zu bezeichnen pflegt, und welche, mit oder ohne Busch, auf dem Friese die gewöhnliche ist. Er ist mit dem Relief eines Adlers mit vorgebeugtem Kopfe geschmückt, und auf einen weiteren Metallzierrat weist ein Loch am Schirm, oberhalb des Auges, hin; von dem Helmbügel herab wallt der hohe Busch. Dem Reiter mit dem Rücken zugewendet steht ein Jüngling, einen ähnlichen aber einfacheren Helm auf dem Haupte, sonst nur mit der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0100
Mecklenburg Vorpommern

weiten und langen Chlamys, welche wie häufig einen gefältelten Saum hat, angethan, und mit Sohlen, deren eine er so eben im Begriffe ist mit (unsichtbaren) Riemen anzulegen; er bedient sich dazu eines Felsblockes als Stütze. Seine Aufmerksamkeit ist aber nicht hierauf gerichtet, sondern auf die herausprengenden Reiter von Platte VII, die er entweder zu halten oder an ihm vorbeizureiten auffordern mag.«

80. Platte VII vom Westfries.

Michaelis, Parth. Taf. 9, VII. S. 231:

»Zwei sprengende Reiter. Der stärker verletzte trägt Chiton, Chlamys und Sohlen, der zweite einen Chiton und ein Fell als Mantel. Letzteres kommt auf dem ganzen Fries nicht wieder vor.«

81. Platte VIII vom Westfries.

Michaelis, Parth. Taf. 9, VIII. S. 231:

»Wiederum ein Hinderniss. Das Ross bäumt sich hoch auf, unwillig, den Reiter aufzunehmen, welcher, den rechten Fuss kräftig gegen einen Stein stemmend, das Thier mit der Rechten festhält und die Linke zum Schlage erhebt. Der Chiton war nach Art einer Exomis nur auf der linken Schulter befestigt und ist herabgeglitten in Folge der heftigen Bewegung, welche auch den Mantel mit seinem gefältelten Saume flattern lässt. Sohlen und eine Lederkappe vervollständigen den Anzug, welcher stark an den des einzigen bärtigen Genossen auf Platte IV erinnert. Composition und Ausführung gehören zu den kräftigsten und schönsten, das Gewand ist trefflich behandelt.«

82—84. Platten IX—XI vom Westfries.

Michaelis, Parth. Taf. 9, IX—XI. S. 231:

»Die drei nächsten Platten enthalten je zwei Reiter in verschiedenem Kostüm. Der erste hemmt sein Pferd mit Rücksicht auf den eben geschilderten Genossen, die übrigen sprengen sämmtlich. Jener ist entblössten Hauptes und trägt Chiton und Chlamys, letztere hinter dem Rücken emporwehend; der nächstfolgende trägt Chiton, Chlamys mit gefälteltem Saume,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0101
Mecklenburg Vorpommern

und den Petasos, dessen breiter Rand an den Seiten etwas herabhängt. Die folgenden Pferde sind etwas störrig. Der dritte Reiter ist wiederum baarhäuptig und trägt den Chiton und den einfachen Kürass; der vierte ist genau so wie der zweite Reiter auf Platte IV gekleidet und ebenfalls bemüht, das unruhige Pferd zu beschwichtigen. In der Rechten erblickt man einen kurzen Stab, wohl den Stiel einer Peitsche. Der Hals des Pferdes ist im Original weniger dick als in der Zeichnung, die Fortsetzung des Schwanzes auf der folgenden Platte scheint dagegen auch im Original zu fehlen. Der fünfte Reiter trägt ausser Chiton und Chlamys einen runden Helm mit langwehendem Busch, und hohe verzierte Reiterstiefel; beachtenswerth ist, dass ausnahmsweise auch sein rechter Fuss sichtbar wird. Vom sechsten Reiter endlich, einem kraushaarigen Jüngling, lassen sich mit Sicherheit nur der Chiton, mit Wahrscheinlichkeit die Sohlen erkennen, die Chlamys dagegen mag gefehlt haben.«

85. Platte XII vom Westfries.

Michaelis, Parth. Taf. 9, XII. S. 231:

»Mit Platte XII beginnen Scenen der Vorbereitung, welche durch keine fertig gerüsteten Reiter mehr unterbrochen werden. Zuerst begegnet eine Gruppe, nicht unähnlich derjenigen auf Platte III. Ein Jüngling in der Chlamys, und ein Diener, welcher ein grösseres Gewand auf der linken Schulter trägt, haben noch mit dem Pferde zu thun, das mit sehr charakteristischer Bewegung den Kopf zwischen seine Vorderbeine senkt, und zwar so rasch und heftig, dass die Mähne noch nicht einmal ganz herabgefallen ist; es ist nicht ganz klar, ob jene beiden die Zügel in den Händen halten (in der Fläche der linken Hand des vorderen Jünglings scheint ein Bronzeloch zu sein). Vor dem Pferde, dessen beiderseits herabgekämmte Mähne auffällt, steht ein Jüngling in Chiton und Chlamys, welchen man nach dem kurzen Stabe in seiner Linken für einen Festordner oder Herold halten möchte, jedoch ist für diese die allein sicher nachweisliche Tracht auf dem ganzen Friese das blosse weite Himation. Es ist also wohl eher der Reiter selbst und in dem Stabe der Peitschenstiel zu erkennen.«

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0102
Mecklenburg Vorpommern

86. Platte XIII vom Westfries.

Michaelis, Parth. Taf. 9, XIII. S. 232:

»Die leider stark beschädigte Platte lässt noch die schöne Bewegung durchschimmern, mit welcher der Jüngling, Chlamys und Petasos im Nacken, sein nicht ganz gutwilliges Pferd zu stellen sucht; er scheint mit dem einen Fuss das rechte Vorderbein des Pferdes vorwärts nöthigen zu wollen, damit er sich bequemer auf den dadurch niedriger werdenden Rücken des Thieres schwingen könne. Lebhafter ist das folgende Pferd, anscheinend herrenlos, während es in Wahrheit dem nächsten Jüngling auf Platte XIV gehört.«

87. Platte XIV vom Westfries.

Michaelis, Parth. Taf. 9, XIV. S. 232:

»Das sich hoch aufbäumende Ross gehört dem schönen Jüngling rechts, welcher jedoch allein nicht im Stande ist, es zu bändigen. Daher ist ihm der Gefährte auf Platte XIII, seines eigenen Thieres nicht achtend, zu Hilfe gekommen, packt das Pferd am Zügel und stemmt ihm gleichzeitig mit gefährlicher Bewegung sein linkes Knie gegen den Hinterschenkel. Die ganze Platte ist nicht nur für die Verbindung der Gruppen dieser Friesseite interessant, sondern auch deshalb bedeutsam, weil hier die erste Andeutung jener rechtsläufigen Bewegung auftritt, welche sich im ganzen Südfries fortsetzt. Beide Jünglinge tragen die Chlamys, an dem, welchem das Pferd gehört, sind überdies Sohlen erkennbar.«

88. Platte XV vom Westfries.

Michaelis, Parth. Taf. 9, XV. S. 232:

»Hier beginnt der Stillstand. Zwei Pferde stehen ruhig da; das erste wird von seinem Herrn, der vermuthlich Chiton und Chlamys trägt, aufgezäumt, das zweite ist wohl schon fertig, während sein Reiter, mit Petasos und Chlamys versehen, sich noch die Sohlen anlegt. Sein Blick ist der nächsten Figur auf Platte XVI zugewandt.«

89. Platte XVI vom Westfries.

Michaelis, Parth. Taf. 9 XVI. S. 232. NB! Die Platte ist des Platzes wegen vor Platte II aufgestellt.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0103
Mecklenburg Vorpommern

»Ein Jüngling ist im Begriff sich den Mantel umzulegen. Sollte dieser für ein Himation gross genug sein, so ist es wohl ein Festordner, dergleichen an den äussersten Enden der einzelnen Friesseiten aufzutreten pflegen; ist der Mantel aber eine Chlamys, so ist dieser Jüngling entweder ohne Pferd, oder der erste auf Platte XV ist ein blosser Gehilfe, und er und der zweite auf Platte XV sind die Herren der beiden letzten Pferde auf Platte XV. Die Platte XVI ist die Schmalseite des ersten Blockes am Südfries.«

90—93. Platten VIII—XI vom Südfries.

Michaelis, Taf. 10, VIII—XI. S. 235.

Die Platten VIII u. IX zeigen fünf Reiter, welche zu einem sieben Mann starken Gliede gehören, das auf die (hier nicht vorhandene) Platte VII hinübergreift. Die Kleidung derselben ist nicht immer sicher bestimmbar, der Chiton und die Chlamys bilden das Gewand, und mehrfach sind die Sohlen unter den Füssen deutlich. Erst mit den Platten X und XI beginnt eine strengere Ordnung des Zuges, indem sich von nun an Glieder von je sechs Reitern in gleichförmiger Rüstung unterscheiden lassen, während gerüstete Reiter sonst nur vereinzelt unter die übrigen gemischt sind. Es liegt daher nahe, in diesen Jünglingen Vertreter der regelmässigen bürgerlichen attischen Reiterei zu erkennen, welche unter Perikles zu einem ansehnlichen Corps von etwa tausend Mann geworden war und zum Theil auch im Frieden unterhalten ward, wo sie dann bei den Festzügen paradirte. Die Reiter des ersten hier gegebenen Gliedes sind sämmtlich baarhäuptig, tragen über dem Chiton den einfachen Kürass und an den Beinen die hohen Reiterstiefel. Bei denen auf Platte X wird überdies die über den linken Arm geworfene kleine Chlamys (bei dem letzten Reiter rechts mit gefälteltem Saume) sichtbar, welche aber auch bei den Reitern von Platte XI gar wohl vorausgesetzt werden kann.

94. 95. Platte XL u. XLI vom Südfries.

Michaelis, Parth. Taf. 11, XL u. XLI. S. 239.

Beide Platten gehören zu den Resten eines am Friese sehr breit ausgeführten Rinderzuges, der athenischen Hekatombe.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0104
Mecklenburg Vorpommern

Im Ganzen dürften es mindestens zehn Opferthiere gewesen sein, die sich auf die Platten XVIII bis XLIV vertheilen. Sämmtliche Begleiter der Hekatombe sind jugendlich und mit dem weiten Himation bekleidet. Auf die beiden Platten kommen je vier solcher Gestalten. Die Opferthiere sind sämmtlich weiblich, entsprechend der allgemeinen Regel, nach welcher den Göttinnen die weiblichen Thiere, den Göttern die männlichen zum Opfer gebracht zu werden pflegten. Die Kuh auf Platte XLI hat eine ruhigere Gangart als die auf Platte XL.

96. Platte II vom Nordfries.

Michaelis, Parth. Taf. 12, II. S. 242.

Der Zug wird hier, entsprechend dem auf der Südseite, von den Opferthieren eröffnet. Zunächst kommen die Kühe, von denen auf Platte II zwei sichtbar sind und die zweite etwas unruhig ist. Die Führer tragen hier wie dort das weite Himation, welches bei dem in ganzer Figur sichtbaren mit gefälteltem Saume erscheint und bei dem, welcher nach rechts hin hinter der Kuh sich befindet, in Folge heftiger Bewegung von den Schultern geglitten ist.

97. Platte IV vom Nordfries.

Michaelis, Parth. Taf. 12, IV. S. 243:

»Den Kühen folgen drei Schafe mit weichem Flies, das durch Wellenlinien angedeutet ist, von drei Jünglingen im Mantel begleitet. Der Hörner halber hat man später diese Thiere für Widder erklärt. Diese kommen jedoch nicht ausschliesslich den Widdern zu, sondern ebenso den weiblichen Thieren, bei denen ihr Fehlen nur häufig, in manchen Arten regelmässig ist, während sie ein anderes Mal sogar in der Vierzahl sich vorfinden. Jedenfalls gibt die Anwesenheit der Schafe die Männer auf dieser und den voraufgehenden Platten als Theoren der attischen Kolonien zu erkennen, da von einem Schafopfer von Athen aus nichts gemeldet wird.«

98. 99. Die Platten XVII u. XVIII vom Nordfries.

Michaelis, Parth. Taf. 12, XVII u. XVIII. S. 246:

Beide Platten enthalten Darstellungen aus dem Zuge der attischen Wagenlenker, wie er in entsprechender Weise auch

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0105
Mecklenburg Vorpommern

im Südfries vorhanden ist. Zu jedem Gespann gehörten ein Festordner oder Geleitsmann in weitem Mantel, ein Wagenlenker in langem Gewande und ein schildtragender Krieger. Diese Figuren finden sich auch hier. »Zu der lebhaften Bewegung der Rosse passt die hintenüber gelehnte Haltung des Lenkers. Vortrefflich ist der schildtragende Krieger, mit halb gelöstem Chiton, Helm und Schild, der eben auf den Wagen gesprungen sich am Rande desselben festhält. Darauf folgt der wohl zu diesem Wagen gehörige Geleitsmann, dessen schöner Körper von den Falten des herabgeglittenen weiten Himation mit gefältelten Säumen prächtig eingefasst wird. Der rechte Fuss ist im raschen Laufe hoch erhoben, beide Arme unterstützen mit ihrer lebhaften Bewegung den feurigen Eindruck der ganzen Stellung, welche durch den rückwärts gewendeten Kopf nicht wenig gewinnt. Sein energisches Ausweichen passt zu der Bewegung der nachfolgenden Rosse. Da am rechten Rande von Platte XVII nur wenig fehlt und sonst alles übereinstimmt, so bildet Platte XVIII wahrscheinlich die unmittelbare Fortsetzung. Der Geleitsmann ist hier ruhiger, als sonst auf dieser Friesseite üblich, dargestellt; sein Mantel hat einen gefältelten Saum. Auch der Wagenlenker steht ziemlich ruhig da, während die Stellung des Bewaffneten eine lebhaftere ist. Sehr deutlich ist am Wagen der vordere hohe Rand sowie ein Theil des Geschirrs im Nacken der Pferde.«

100. 101. Die Platten XXXI u. XXXII vom Nordfries.

Michaelis, Parth. Taf. 13, XXXI u. XXXII. S. 249:

Die nachfolgenden Platten gehören zum Reiterzuge des Nordfrieses. »Die vordersten drei Reiter auf Platte XXXI bilden das Ende eines nicht ganz geregelten Gliedes; alle drei tragen den Chiton, der vordere von ihnen die Chlamys. An des letzteren Bein war während der Bearbeitung ein kleines Stückchen Marmor abgesprungen und durch ein Flickchen ersetzt, welches mittelst eines kleinen Bronzestiftes befestigt ward; jetzt ist nur noch dieser übrig. Von dem nächsten, vier Mann starken Gliede des Zuges bildet der vordere noch auf Tafel XXXI sich befindende Reiter den rechten Flügel. Er trägt den eigentlich ungriechischen Aermelchiton, der auf diesem Friese öfter wiederkehrt, dagegen bei den Reitern des

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0106
Mecklenburg Vorpommern

westlichen und südlichen Frieses nirgends vorkommt. Die Rechte greift nach dem Kopfe, wahrscheinlich um die dort sichtbare Binde fester zu drücken. Der nachfolgende schon auf Tafel XXXII erscheinende Reiter ist mit Chiton und Chlamys, der dritte wieder mit dem Aermelchiton, der vierte, eine einst gewiss sehr schöne Gestalt, nur mit der Chlamys bekleidet, die den ganzen Körper vorn unbedeckt lässt.«

102. 103. Die Platten XXXIII u. XXXIV vom Nordfries.

Michaelis, Parth. Taf. 13, XXXIII u. XXXIV. S. 250:

»Die Reiter beider Platten bilden zusammen ein Glied von sechs Mann, von denen keiner ganz ebenso wie der andere gekleidet ist. Der erste mit krausem Haar trägt Chiton und hohe Stiefel, der dritte — über den zweiten lässt sich nichts sagen — ist nackt bis auf die Chlamys und Sohlen, der vierte trägt Aermelchiton, Chlamys und Sohlen, der fünfte Chiton und Sohlen, der sechste Chiton, Chlamys und hohe Stiefel. Indem die drei ersten Reiter etwas vorangeilt sind, ist die schöne nackte Figur des dritten vollständiger sichtbar geworden und sein rückwärts gewandter Blick besser motivirt. Der sechste beruhigt sein etwas störriges Pferd durch Auflegen seiner Rechten auf dessen Kopf.«

104. 105. Die Platten XXXV u, XXXVI vom Nordfries.

Michaelis, Parth. Taf. 13, XXXV u. XXXVI. S. 250:

»Es folgt ein Glied von fünf Reitern, wiederum in buntem Wechsel der Tracht. Vom ersten Reiter, der noch zum grössten Theile in Platte XXXIV hineinreicht, ist der Chiton deutlich, das Stückchen am oberen Rande kann dagegen der wehende Zipfel einer Lederkappe sein oder wegen der Nähe der gleichen Kopfbedeckung bei dem zweiten Reiter eher der hintere Rand eines breitrandigen Hutes. Letzterer trägt die Zipfelkappe neben dem Aermelchiton und hohen Stiefeln, der dritte den einfachen Chiton und hohe Stiefel (im Maule seines Pferdes steckt noch der zur Haltung des ehemals vorhandenen Zügels nothwendige Bronzezapfen), der vierte ausserdem die Chlamys, der fünfte endlich, nackt aus der Chlamys heraus sich vorstellend, ist vermöge seines Postens am linken Flügel wiederum mit seinem Rosse in vollem Glanze zu sehen; ein Bohrloch

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0107
Mecklenburg Vorpommern

auch in der linken Hand zeigt deutlich, dass der Zügel auch durch diese lief. Ueber die beiden hier noch nachfolgenden Reiter s. zu den nächsten Platten.«

106. 107. Die Platten XXXVII und XXXVIII vom Nordfries.

Michaelis. Parth. Taf. 13, XXVII u. XXXVIII. S. 250:

»Noch auf der vorigen Platte beginnt das nächste Glied, welches sieben Reiter umfasst. Ihre Tracht ist insofern gleichartiger, als der erste, dritte und vierte ausser Sohlen auch Chiton und Chlamys tragen; der zweite scheint auf den blossen Chiton beschränkt, der siebente auf die knappe Chlamys, zu der beim sechsten die Lederkappe mit niedergeklappten Backenlaschen und Nasendecke und die Reiterstiefel kommen. Der fünfte endlich ist mit dem runden Helm und mit dem Panzer reicherer Art (vergl. Platte VI im Westfries), sowie mit hohen Stiefeln und Chlamys ausgestattet. Der erste (Platte XXXVI) blickt sich nach den Genossen um, der zweite (Platte XXXVI) legt bequem die Rechte über die zügelhaltende Linke, der vierte fasst beruhigend sein courbettirendes Pferd am Schopfe, der fünfte, eine durch den Ausdruck jugendlichen Anstandes besonders ausgezeichnete Figur, nimmt das edle Ross mit beiden Händen fest in den Zügel, der siebente endlich, »die Perle dieser Gruppe«, begleitet den kühnen Luftsprung seines Thieres mit einer entsprechenden Bewegung des rechten Armes.«

108. 109. Die Platten XXXIX u. XL vom Nordfries.

Michaelis, Parth. Taf. 13, XXXIX u. XL. S. 250:

»Wiederum sieben Reiter reihen sich zu einem, wenn auch keineswegs streng geordneten Gliede zusammen. Vom ersten (Platte XXXVIII) bis zum vierten ist der Zug in guter Ordnung. Der erste trägt Chiton und Chlamys, der zweite, durch Haltung und Ausdruck des Kopfes hervorragend, ausserdem die Zipfelkappe und Reiterstiefel, der dritte den Aermelchiton und eine Binde im Haar, der vierte den gleichen Aermelchiton nebst Reiterstiefeln. Hier ist nun der fünfte, über dessen Tracht sich nichts sagen lässt, etwas zurückgeblieben und wird jetzt grösstentheils vom sechsten, dessen

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0108
Mecklenburg Vorpommern

doppelt gegürteteter Chiton deutlich ist, verdeckt; die erhobene Rechte soll wohl das Pferd beschwichtigen. Er sieht sich nach dem siebenten um, einem Jüngling in Chiton, Chlamys und Stiefeln (?), welcher sich irgend etwas auf seinem Haupte zurecht zu rücken scheint. Das wahrscheinlich stark gehobene linke Vorderbein seines Pferdes ist in dem gänzlichen Ruin der linken unteren Ecke mit untergegangen.«

110. Platte XLI vom Nordfries.

Michaelis, Parth. Taf. 13, XLI. S. 251:

»Von den Reitern dieser Platte bilden die beiden ersten (der erste reicht noch auf Platte XL hinauf) und der vierte ein drei Mann starkes Glied; der dritte ist entweder etwas aus der Reihe gewichen, oder als rechter Flügelmann des letzten Gliedes zu betrachten. Die beiden ersten scheinen auffallenderweise ganz gleich gekleidet zu sein, mit Chiton, Chlamys und Reiterstiefeln; da jedoch die Peitsche oder Gerte in der Rechten des zweiten schwerlich den einzigen Unterschied ausgemacht haben wird, so mag eine Tänie oder dergl. bei einem der beiden hinzugekommen sein. Bei dem zweiten fehlen die Stiefel, dafür hängt ihm aber der Petasos mit seinem breiten Rande in den Nacken hinab. Vom dritten sind nur Kopf und Chlamys sichtbar. Der vierte ist entweder erst aufgesessen, da die Rechte noch an der Mähne liegt, oder er beschwichtigt sein unruhiges Thier.« Weder der Schwanz des Pferdes vom letzten Reiter auf Platte XL, noch das rechte Vorderbein des Pferdes vom zweiten Reiter auf Platte XLI erscheinen richtig fortgesetzt: es sind das offenbar kleine Flüchtigkeiten des Bildners.

111. Platte XLII vom Nordfries.

Michaelis, Parth. Taf. 13, XLII. S. 251:

»Durch eine ähnliche Flüchtigkeit wie die eben bemerkte ist hier der erste Reiter, der noch auf Tafel XLI, seinem Pferde nach, hinaufreichen sollte, fast ganz verschwunden und hat, beinlos körperlos kopflos, nur die zügelführende Rechte als Spur seines Daseins zurückgelassen. Besser ist es seinem Nachfolger ergangen; er ist mit Chiton und Chlamys angethan. Das Hauptinteresse nehmen aber die anderen Figuren in

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0109
Mecklenburg Vorpommern

Anspruch. Ein junger Mann steht neben seinem hoch aufspringenden Pferde, das er fest am Zügel gefasst hat; die Chlamys mit gefälteltem Saume flattert hinter dem sonst ganz nackten Körper. Mit der Linken scheint er wieder irgend etwas auf dem Kopfe zu befestigen (vergl. Platte XL). Er wendet sich nach dem letzten Reiter dieser Seite um, welcher, mit Reiterstiefeln angethan, sich von einem kleinen Burschen seinen Chiton in Ordnung bringen, wahrscheinlich durch Unterschieben unter den breiten Gürtel etwas verkürzen lässt. Die Bewegung des letzteren und die Bewegung des Burschen, der seine eigene oder des Herrn Chlamys auf der Schulter trägt, sind trefflich ausgedrückt. So bildet diese Platte einen natürlichen Uebergang zu den Vorbereitungen des Westfrieses.«

112. Platte III vom Ostfries.

Michaelis, Parth. Taf. XIV, III. S. 252.

Auf Platte III wird der Zug der Frauen fortgesetzt, welcher auf den beiden vorhergehenden (in der Sammlung der Abgüsse nicht vorhandenen) Platten I und II beginnt und durch einen Festordner eingeleitet wird. Die Kleidung der Frauen besteht aus dem attischen Chiton mit jenem charakteristischen Faltenbausch, der durch den Ueberschlag des Kleides über den Gürtel entsteht. Einige tragen einen weiten Mantel (Himation), andere einen kürzeren den Rücken bis zu den Knien bedeckenden Ueberwurf. Die fünf ersten Frauen auf Platte III halten Kannen in der gesenkten Rechten; weniger deutlich sind die trompetenartigen Geräthe, welche je zwei der vorangehenden Weiber tragen. Bei der sechsten und siebenten Frau ist das erhaltene Stück des unteren Randes mit kleinen Strichen versehen, und oben befindet sich über einem doppelten Wulst oder Torus ein Ring oder Haken. Bei der achten und neunten Figur sind derartige Einzelheiten nicht erkennbar. Man hat darin bald Kandelaber, bald Schirme, bald gesenkte Fächer, bald auch Fackeln erkennen wollen. Es werden Opfergeräthe sein sollen, aber was für welche, ist bis jetzt nicht ermittelt. Den nächsten beiden Frauen, der zehnten und elften, welche die Hände leer haben, geht ein Ordner voran. Er trägt einen Chiton mit gefälteltem Saum. Die Finger seiner rechten Hand sind eingezogen, und so

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0110
Mecklenburg Vorpommern

begleitet er mit lebhaften Bewegungen beider Hände die Auseinandersetzung, welche er einem anscheinend ihn erwartenden und vor ihm stehenden Jüngling macht, der, in seinen Mantel gehüllt und das rechte Bein über das linke geschlagen, auf seinen (hinzuzudenkenden und wahrscheinlich einst aus anderem Material als Marmor gefertigten) Stab sich stützt.

113. Platte IV vom Ostfries.

Michaelis, Parth. Taf. XIV, IV. S. 253.

Dem Männerpaar auf Tafel III schliessen sich auf Tafel IV zwei weitere Paare an, je aus einem bärtigen Mann und einem Jüngling bestehend; alle tragen Mäntel und Sohlen. Der erste legt den linken Arm auf den seltsam wulstig zusammengeballten Mantel, sodass die Annahme, ein Stab sei vorhanden gewesen, nothwendig ist; er redet mit einem Jüngling, welcher lässig auf seinen (ebenfalls nicht mehr vorhandenen) Stab zurückgelehnt ist. In der folgenden Gruppe führt der Jüngling das Wort und hat an seinem ihm gegenüberstehenden bärtigen Genossen einen aufmerksamen Zuhörer; bei beiden sind die Stäbe in Marmor ausgeführt, der des bärtigen Mannes ist ein deutlich erkennbarer Knotenstock. Hinter diesen Männern beginnt eine Reihe thronender Gottheiten. Den Anfang macht ein junger Gott, welcher dem ankommenden Festzuge zugewandt ist. Auf seinen Knien liegt ein breitrandiger Hut, seine Füsse sind mit hohen Stiefeln bekleidet, sein kurzes Gewand bedeckt nur den Schooss und lässt den jugendlich schlanken Körper unverhüllt. Ein Bohrloch in der rechten Hand beweist, dass diese einen stabartigen Gegenstand gehalten hahen müsse, wahrscheinlich den Heroldsstab, denn man erkennt allgemein in dieser Gestalt, in deren Haltung Elasticität und Lässigkeit miteinander gemischt sind, den Götterführer Hermes. Hinter ihm sitzt auf einem Sessel, über den ein niedriges Polster gebreitet ist, ein anderer jugendlicher Gott von breiten und kräftigen Formen, die Schenkel mit dem Mantel bedeckt und mit Sohlen an den Füssen. Er hat sich nach der entgegengesetzten Seite umgedreht, kaum einen passenden Platz für seine Beine findend. Trotzdem wendet er sich in demselben Augenblick mit dem Körper schon wieder rückwärts und muss sich mit dem Arm hinter dem Rücken des Hermes durchdrängen,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0111
Mecklenburg Vorpommern

um auf ihm eine momentane Stütze su suchen. Seine Deutung ist nicht sicher. Die Kräftigkeit des Körpers hat an den Kriegsgott Ares denken lassen, der dann in seiner Linken die Lanze gehalten haben könne; die Ungenirtheit und Vertraulichkeit aber (man achte auf die Stellung seiner Beine), mit welcher er sich der nächstfolgenden Göttin gegenübergesetzt hat, ist die Veranlassung gewesen, dass man in ihm den Apollon und in letzterer seine Schwester, die Artemis, erkennen wollte. Auf Apollon führt auch die jüngste Deutung, welche ihn als Apollon Patroos mit dem Hermes Agoraios verbunden wissen will, deren Heiligthümer beide an der panathenäischen Feststrasse lagen und die daher die ersten beiden göttlichen Augenzeugen des auf den Markt eintretenden Festzuges waren. Die schon erwähnte Göttin, welche folgt, trägt eine lange Gewandung und hält im linken Arm eine Fackel, welche theilweise weggebrochen ist. Ihre Aufmerksamkeit ist ganz auf den herankommenden Festzug gerichtet, gleichwie die ihres jugendlichen Nachbars, welcher hinter ihr sitzt. Das linke Bein desselben ruht auf einem in Marmor theilweise erhaltenen Stabe, das rechte ist mit dem den Schoss bedeckenden Mantel emporgezogen und wird von dem Jüngling mit beiden Händen umfasst, um auf diese Weise für den sitzenden Oberkörper einen Halt zu gewinnen. Er scheint es müde geworden zu sein, auf die Länge in solenner Haltung auf einem Sessel ohne Lehne auszuharren, und ein gewisses Schaukeln bietet die Gelegenheit, manche im ruhigen Sitzen zu sehr in Anspruch genommene Theile des Körpers zu entlasten und zeitweilig die Anstrengung auf andere Theile zu übertragen: er sucht es sich soviel wie möglich bequem zu machen. So könnte man sehr wohl darauf kommen, in diesem Jüngling den Dionysos su sehen, den Gott des Genusses und alles bequemen Behagens; auch würde er sehr wohl als Genosse zu der im Cultus vielfach mit ihm verbundenen Demeter passen, wenn man nämlich die vor und neben ihm sitzende Göttin mit der Fackel so und nicht als Artemis bezeichnen wollte. Allein es ist auch in der Haltung dieser Figur ganz etwas Anderes gesehen worden, nämlich die Bändigung des innewohnenden eigenen Feuers Und von diesem Gesichtspunkt aus ist auf den Kriegsgott Ares und bezüglich des Stabes, über welchen das linke Bein geschlagen ist, als auf dessen Lanze hingewiesen worden. Auch hat man die

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0112
Mecklenburg Vorpommern

Aehnlichkeit dieser Figur in Stellung und Haltung mit der bekannten Statue des Ares Ludovisi betont. Für die Verbindung des Ares mit der Demeter ist endlich noch, ähnlich wie oben beim Apoll und Hermes, auch dies geltend gemacht worden, dass, wie neuerdings angenommen wird, die ihnen geheiligten Stätten in Athen, der Areopag und das Eleusinion, nahe bei einander auf der Nordseite des Burgfelsens gelegen waren.

114. Platte V vom Ostfries.

Michaelis, Parth. Taf. XIV, X. S. 255.

Den auf Platte IV vorhandenen Göttern schliesst sich auf Platte V eine Gruppe von drei Figuren an, in welcher ohne Schwierigkeit Zeus, Hera und eine dieser letzteren als Dienerin beigegebene geflügelte Göttin zu erkennen sind. Diese geflügelte Gestalt ist, ebenso wie der geflügelte Eros auf Platte VI, ein zuverlässiges Beweismittel dafür, dass die sitzenden Gestalten des Ostfrieses nicht Menschen, sondern Götter sind. »Zeus, nach althergebrachter Weise mit dem Spitzbart, der alte Burginhaber, dessen Altar neben dem Parthenon stand, thront nicht in jener Erhabenheit wie in dem Koloss zu Olympia: behaglich zurückgelehnt in den Thronsessel, dessen Armlehne wie in Olympia durch eine Sphinx getragen wird, den linken Arm über die Rücklehne gelegt, schaut er dem herankommenden Festzuge zu. Im rechten Arm ruht das Scepter, welches nur von der Hand bis an den Ellenbogen in Marmor gearbeitet ist. Der Rest war, wie ein Bohrloch in der Hand beweist, aus Metall angesetzt. Unter dem linken Fuss ist ein Stück Marmor (kein Schemel, auch keine hohe Sohle) stehen geblieben. Zur Rechten des Götterkönigs sitzt, den Blick auf ihn gerichtet, Hera, deren Chiton zu den schönsten Gewandstücken des ganzen Frieses gehört; sie verdankt ihre Anwesenheit keinem Kulte auf der Burg, sondern ist mehr zur Ergänzug des Zeus gegenwärtig. Im Haare trägt sie einen Kranz mit länglichen Blättern, und als besonders bezeichnend spannt sie den weiten, über das Haupt gezogenen Mantel mit der schönen Linken schleierartig aus. Neben der Hera steht eine junge geflügelte weibliche Gestalt, in welcher ohne Zweifel eine Dienerin erkannt werden muss, wahrscheinlich Iris, die Botin der Hera.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0113
Mecklenburg Vorpommern

Hinter Zeus folgt eine Gruppe, welche, sobald man die der beschriebenen ersten Götterreihe auf der andern Seite entsprechende und nach der entgegengesetzten Richtung hinblickende zweite Götterreihe (s. u.) hinzuzieht, wie eingeschlossen erscheint und daher nicht als zum Festzuge gehörig zu denken sein wird, sondern als im Innern des Heiligthums sich befindend, über dessen Thür sie dargestellt ist. Zwei Mädchen tragen je einen Stuhl ohne Lehne auf ihrem Kopfe. Als Stuhl kennzeichnet sich dieser Gegenstand besonders bei dem zweiten Mädchen, welches mit der linken Hand das eine noch erhaltene Bein desselben fasst. Auf jedem dieser Stühle liegt ein Polster. Die Mädchen sind mit langen Chitonen und darüber liegenden Mänteln bekleidet. Auf sie zu tritt eine der Gestalt nach etwas grössere Frau in langem, reich gefälteltem Chiton und Mantel, um die Stühle entgegenzunehmen. Dieser Frau den Rücken zukehrend folgt ein langbärtiger Mann in langem Chiton, welcher seinen Mantel abgenommen und zusammengefaltet hat und nun im Begriff ist, ihn einem vor ihm stehenden dienenden Jüngling von kleiner Gestalt zu übergeben. In dem Manne und der Frau, die hier im Friese einen Ehrenplatz innehaben, erkennt man jetzt allgemein einen Priester und eine Priesterin; aber vor der Hand bleibt es unentschieden, welcher Priester und welche Priesterin gemeint sind, ob der Archon Basileus und seine Gemahlin, die Basilinna, wie es am wahrscheinlichsten ist, oder die Priesterin der Athena Polias aus dem Geschlechte der Eteobutaden und, ihr zugesellt, der Priester des mit Athene Polias unter eine Dache verehrten Poseidon Erechtheus, oder gar noch andere mit dem heiligen Dienst betraute Personen. Der hier vom Bildner gegebene Vorgang wird so verstanden, dass der Priester sich fertig macht, das Schlachtopfer zu beginnen, und zu diesem Zwecke sich seines Mantels entledigt, der ihm dabei hinderlich sein würde. Unterdess nimmt die Priesterin die Stühle in Empfang, die für sie und den Priester bestimmt sind.

Noch auf derselben Platte beginnt die zweite Götterreihe. An der dem Zeus entsprechenden Stelle sitzt, in langer Gewandung, eine schlanke Göttin, fast ganz von der Seite gesehen. Der linke Arm ruht auf dem Schooss, der rechte senkt sich zum Sessel nieder, indem der Hand desselben zugleich eine Lanze beigegeben ist, auf deren einstmals in Metall beigefügten

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0114
Mecklenburg Vorpommern

Schaft drei Bohrlöcher hinweisen. Die Lanze und ferner der Umstand, dass diese Göttin mit Zeus die höchste Ehre insoweit theilt, als sie, wie jener links, so rechts den ersten Platz einnimmt, rechtfertigen die jetzt allgemein angenommene Deutung auf Athene. Den Mangel von Helm und Schild, dazu die auffallende Schosserhöhung derselben hat man damit erklären wollen, dass sie, um nicht bis an die Zähne bewaffnet zu ihrem Feste zu kommen, Helm und Schild und auch die schlangenumbordete Aegis abgelegt, die letztere auf ihren Schoss genommen und so gleichsam den grausen Anblick derselben mit der Hand auf ihrem Schosse verdeckt habe. Einige wollen hier am Original auch Spuren von Schlangen erkennen, von Andern wird dies aber bestritten. Neben Athene sitzt ein bärtiger Gott, dessen Linke im Schosse ruht, während die rechte Achsel sich auf einen langen Gehstock stützt. In der Reihe der Götter passt diese Unterstützung des schweren Oberkörpers auf Niemand anders als den hinkenden Hephästos, den in attischen Sagen und Kulten vielfach mit der Athene verbundenen kunstreichen Gott, der sich als Bewunderer und Verehrer zu ihr gewandt hat, mit ihr redet und sie in ähnlicher Stellung ganz ebenso anblickt wie auf der entgegengesetzten Seite die Hera den Zeus. Hephästos hatte mit der Athene zusammen seinen Kultus auf der Burg im Erechtheion.

115. Platte VI vom Ostfries.

Michaelis, Parth. Taf. XIV, VI. S. 258.

An Athene und Hephaestos auf Platte V schliesst sich nun auf Platte VI eine Gruppe von fünf Gottheiten, welche von ersteren ebenso abgesondert sind wie auf der entgegengetzten Seite von der Gruppe des Zeus, der Hera und Iris die vorhergehenden vier Götter. Den Anfang macht ein bärtiger Gott, dessen Oberkörper gleich dem der übrigen männlichen Gottheiten entblösst ist. Er wird fast ganz von der Seite gesehen. Ob und was die Linke gehalten hat, ist nicht mehr zu sagen, an der Hand des herabhängenden rechten Armes sind die Adern stark geschwellt. Durch das Haar zieht sich ein vertiefter Streifen: eine Tänie? oder ist es der Krobylos? Lange hat man in dieser Gestalt den Poseidon gesehen, obgleich immer auf eine gewisse Trockenheit und Flauheit in

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0115
Mecklenburg Vorpommern

der Haltung hingewiesen wurde, welche dem Wesen dieses Gottes nicht entspreche. Die jüngste Deutung, welche in der jetzt folgenden Reihe die Götter des Südfusses der Akropolis erkennt, wie in denen der entgegengesetzten die der Nordseite, an deren Heiligthümern die Procession zur Burg vorüberziehen musste, will an Stelle des Poseidon den Asklepios gesetzt und in seinem mit ihm redenden nächsten, sonst als Apollo bezeichneten Nachbar, den Dionysos erkannt wissen. »Asklepios und Dionysos sind am Südfuss der Akropolis unmittelbare Nachbaren. Die Umfassungsmauer des Dionysostheaters schmiegt sich an die spätestens gleichzeitige, vielleicht ältere Gesammtterrasse des Asklepios; eine bequeme selbst für Prozessionen geeignete Verbindung setzte Theater und beide Dionysostempel mit der Asklepios-Terrasse in engste Beziehung.« Eine gewisse Ueppigkeit, Weichheit und Nachgiebigkeit, die man in der zweiten Figur zu empfinden glaubt, hat schon früher zur Benennung derselben mit Dionysos Veranlassung gegeben. Das krause Haar des jugendlichen Kopfes war mit einem Metallkranz geschmückt, wie zehn Bohrlöcher, theilweise in doppelter Reihe, bezeugen. Ein Loch am linken Ellenbogen weist auf ein metallenes Attribut in der erhobenen Linken. Dionysos allein von allen jugendlichen Göttergenossen trägt seinen langen Mantel ganz um die Füsse geschlagen und hat ihn, im Gegensatz auch zu den älteren Göttern, über einen Theil des Oberkörpers und über den linken Oberarm geworfen. In der nun folgenden jugendlichen Göttin mit dem Kopftuch, welche von der Seite gesehen wird, und deren Aufmerksamkeit wieder ganz dem herankommenden Zuge zugewendet ist, hat man bald die Peitho (als Genossin der sich anschliessenden Aphrodite), bald die Amphitrite (um des durch den eben beschriebenen jugendlichen Gott von ihr getrennten und öfter Poseidon genannten älteren bärtigen Gottes willen), bald die Demeter (wegen des mit ihr vielfach verbundenen Dionysos, wofür man in diesem Zusammenhange den jugendlichen Gott gehalten wissen wollte), endlich die Themis erkennen wollen, deren Heiligthum gleich dem der Peitho am Südabhange der Akropolis neben dem der Aphrodite Pandemos lag, und die der in gleicher Bedeutung mit den übrigen Gottheiten dasitzenden weiblichen Gestalt besser entsprechen würde als die der Aphrodite als Dienerin untergeordnete Peitho. Schon bei dieser Figur, noch mehr bei

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0116
Mecklenburg Vorpommern

den nachfolgenden, treten für die arg zerstörte Originalplatte Gypsabgüsse ein, welche Ende des vorigen Jahrhunderts noch vor der weiteren Zerstörung der Platte genommen werden konnten, und die später nach Frankreich gelangten. Vergl. Michaelis Parth. S. 76, 94 und 259. Darnach ist die der eben erwähnten Göttin nachfolgende, nur noch in einigen Originaltheilen erhaltene Göttin durch den ihr beigegebenen geflügelten Eros (der hier leider in einem überarbeiteten und daher nicht mangelhaft [ohne Flügel und Schirm] gegebenen Gypsabguss repräsentirt ist) als Aphrodite gekennzeichnet. Aphrodite stützt sich mit dem rechten Arm auf den Schoss der vorhergehenden Göttin. Sie trägt einen Schleier. Ihr Sessel ist mit einem Teppich belegt. Ein Bohrloch im Bruch an der linken Schulter deutet auf ein einstiges Attribut hin. Die Linke legt sie auf die Schulter des an sie geschmiegten Eros und weist in solcher Art auf den herankommenden Festzug hin. Der durch seine Flügel sicher als solcher bezeichnete Eros trägt eine Binde im Haar. Mit der Linken hält er, zu seinem eigenen Schutze, einen Sonnenschirm, und an beiden Armen wird ein kleines Stück seiner nach hinten zurückgeschlagenen Chlamys sichtbar, von vorne her erscheint er nackt. Mit Eros schliesst die Göttergruppe. Es folgen zunächst vier Männer mit Stäben, darunter drei mit Bärten, einer unbärtig. Der letzte dieser Männer zeigt sich uns hier wieder in einem Abguss aus einer noch vor der Zerstörung der Platte genommenen Form. Platte VI ist übrigens hiermit noch nicht abgeschlossen, sondern enthält noch zwei weitere Männergestalten, die auf dem Gypsabguss unserer Sammlung leider fehlen.

116. Platte VII vom Ostfries.

Michaelis, Parth. Taf. XIV, VII. S. 259 ff.

Ein mit einem Mantel bekleideter Mann hält, nach rechts gewendet, mit beiden Händen eine korbartige Schüssel, welche zur Aufnahme der beim Opfer zu verwendenden Gerste und des Opfermessers gedient haben mag. Vier Bohrlöcher an der Schüssel lassen darauf schliessen, dass letztere mit Metall-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0117
Mecklenburg Vorpommern

schmuck, wahrscheinlich mit Binden und Kränzen, versehen war. Vor dem Manne stehen in langen Gewandungen zwei attische Jungfrauen, welche als sog. Kanephoren des Ehrenamtes, die Schüssel mit Gerste zu tragen, gewaltet haben werden, bevor sie dieselbe dem Manne übergaben. Den beiden Jungfrauen wendet ein jugendlicher Festordner seinen Rücken zu; derselbe trug in der gesenkten Rechten, wie zwei Bohrlöcher erweisen, einen metallenen Gegenstand, wahrscheinlich einen Stab, während er mit der Linken eine Bewegung macht, welche andeutet, dass er den zunächst vor ihm stehenden beiden Frauen eine Anweisung giebt. Diese scheinen nichts Besonderes getragen zu haben. Ihnen folgt aber eine Frau, welche eine Schale hält, die als Räucherfass angesehen werden kann. Die letzte Frauengestalt dieser Platte ist in Verbindung mit der ersten der nachfolgenden Platte VIII zu beschreiben.

Die Platte VII soll im Jahre 1787 durch den Zeichner Pauvel für den Grafen Choiseul-Gouffier, den Gesandten Ludwigs XVI bei der Pforte, von der Akropolis fortgeschafft sein. Beim Transport brachen mehrere Köpfe ab, kamen aber noch mit nach Marseille. Hier ward ein Theil von Choiseuls Sammlungen als Habe eines Verbannten confiscirt und die Platte — leider ohne die Köpfe, welche später, als man darnach suchte, verschwunden waren — nach Paris geschickt und im Louvre aufbewahrt.

117. Platte VIII vom Ostfries.

Michaelis, Parth. Taf. XIV, VIII. S. 259.

Es folgen noch fünf Frauen, von denen vier gleich den vorher beschriebenen mit langen Gewändern und reich gefältelten kurzen Mäntelchen bekleidet sind. Nur die erste hat einen langen Mantel. Sie trägt gemeinsam mit der letzten Frau auf Tafel VII ein Weihrauchbecken, welches mit einem eichelförmigen Deckel versehen ist. Beide Frauen fassen dasselbe in der Mitte des Schaftes, die auf Tafel VII mit der linken, die auf Taf. VIII mit der rechten Hand. Man hat sie sich daher so zu denken, dass sie neben einander herschreiten, das Weihrauchgefäss in der Mitte tragend. Die nächstbeiden Frauen tragen jede eine Kanne, die dann kommenden jede eine Schale.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0118
Mecklenburg Vorpommern

Eine an Platte VIII sich noch anschliessende Platte IX mit zwei Frauen, welche der Maler James Stuart (1751—1754) noch gezeichnet hat, ist seitdem verloren gegangen.

Als vollkommen gesicherte Deutungen in diesen beiden Götterreihen können nur die von Hermes, Zeus und Hera auf der einen, die von Aphrodite und Eros, sowie von Athene und Hephaestos auf der andern Seite angesehen werden. Dass selbst bei den eingehendsten Betrachtungen, selbst bei dem vollsten Einverständniss über das Grundmotiv der Figur, über Stellung, Bewegung, Haltung und Ausdruck, doch noch verschiedene Auffassungen und Erklärungen statthaben können, beweisen die Abhandlungen von Brunn (Die Bildwerke des Parthenon und des Theseion. München, F. Straub, 1874. Ber. d. K. B. Akad. d. W. 1874 II) und Flasch (Der Parthenonfries. Würzburg, Stahel 1877), welche, wie Niemand in Abrede nehmen wird, beide an ihrem Teile das Verständniss nach verschiedenen Richtungen hin ausserordentlich gefördert haben und hoffentlich dauernd hindern werden, dass die archäologische Erklärung allzu grobe Fehler früherer Zeiten wiederholt. Etwas Bestechendes hat die Idee von F. v. Duhn, Arch. Ztg. 1885, S. 99 ff., den obersten Schutzgottheiten der Burg, die in den beiden Hauptgruppen rechts und links vertreten sind, alle jene Götter und Göttinnen beizugesellen, deren Heiligthümer ringsum wie ein Kranz die Akropolis umgaben. Ist diese Idee richtig, dann ist es nicht schwer, sich auf der Basis der voraufgegangenen Erklärungen über die Fragen, ob Apollo oder Dionysos oder Ares, ob Poseidon oder Asklepios, ob Demeter oder Artemis, Themis oder Peitho hüben oder drüben gesucht werden müssen, zu vertragen. Allein es darf nicht verhehlt werden, dass auch dann immer noch Zweifel übrig bleiben, welche zu Bedenken und damit zur Erneuerung alter Controversen Anlass geben können. Denn die Erklärung eines grossen Theils der antiken Denkmäler gehört zu jenen Gebieten der Wissenschaft, welche sich ohne Vermittlung der der Verschiedenheit unterworfenen künstlerischen Auffassung unserem Geiste nicht völlig zu erschliessen vermögen.

Wie aber auch die Meinungen im Einzelnen, insonderheit bei der Erklärung der Göttergestalten, aus einander gehen mögen, im Ganzen ist doch die richtige Erklärung des Westfrieses gefunden. »Ein Opferfest ist es, was hier begangen wird, und Alles wallt und zieht in festlichem Aufzuge zum Tempel der Parthenos, wo das Opfer vollbracht werden soll! Dort, von den Jungfrauen an der Spitze, welche die heiligen Opfergeräthe tragen, sind die ersten schon vor dem Tempel angekommen, und Männer haben sich ihnen genähert, gewiss mit der Opferbesorgung beauftragt. Andere Männer aber stehen ruhig plaudernd in Gruppen. Sie

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0119
Mecklenburg Vorpommern

können das wohl, denn bis alle Festtheilnehmer hier (an der Ostfronte) vor dem Tempel angelangt sein werden, bis jene Nachzügler des Westfrieses, die zum Teil noch nicht einmal aufgesessen sind, hier an Ort und Stelle sein werden, wird noch einige Zeit verstreichen; indessen können die schon Angekommenen nach ächt attischer Gewohnheit noch eine kleine Unterhaltung zusammen pflegen. Ist aber alles Volk versammelt, dann beginnt die heilige Ceremonie, wird das Opfer im Namen des Volkes der Göttin dargebracht. In der Mitte des Volkes, das schon auf beiden Seiten Halt gemacht hat, durch einen Zwischenraum von der Menge getrennt, dort stehen Priesterin und Priester. Eben lässt erstere die dienenden Mädchen, die ihr mit Stühlen zum Sitzen für sie und den Priester gefolgt sind, dieselben niedersetzen; der Priester aber hat sein Obergewand schon abgelegt und überlässt es einem dienenden Knaben. Alsbald werden sie ihm den Korb bringen, den die beiden vordersten Jungfrauen (auf Platte VII) dem vor ihnen stehenden Manne übergeben haben; in ihm befindet sich die heilige Gerste und das Opfermesser (τὸ κανοῦν πάρεστ' ὀλὰς ἔχον καὶ στέμμα καὶ μάχαιραν, Aristoph. Fried. 948). In dem freien Raume aber zwischen dem versammelten Volke und der Priesterschaft, da haben die Götter unsichtbar Platz genommen und freuen sich über die Opfergaben, die ihnen entgegengebracht werden, und ihres frommen schönheitglänzenden Volkes; selbst sind sie gekommen, ihren Antheil an der Opfermahlzeit entgegenzunehmen (Ilias I, 423, 424. XXIII, 205—208).«

118. DER DORYPHOROS DES POLYKLET.

Marmor. H. 1,98 (ohne Plinthe). Im Museum des Vatican, Braccio nuovo, N. 126. Ergänzt sind Nase und Kinn, beide Vorderarme mit Einschluss der Diskusscheibe in der rechten Hand, sowie auch ein Theil des rechten Beines. Von der jüngeren Litteratur über diese Statue und andere, welche ihr verwandt sind, seien hier angeführt Ann. d. I. 1878, S. 5 ff. (Michaelis), Ann. d. I. 1879, S. 217 ff. (Brunn), endlich Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. (3. Aufl. 1881) I, S. 385 ff.

Ein breit und kräftig gebauter junger Mann, dessen linke Hand, wenn sie richtig ergänzt wäre, eine über die linke Schulter gelehnte Lanze halten müsste, während der rechte Arm unthätig am Körper herunterhängen und daher auch keine Diskusscheibe halten würde, kommt langsamen Schrittes, das Haupt ein wenig nach seiner rechten Seite hinwendend, auf den Beschauer zu. Die dem Auge nicht gleich entgegentretende gemessene Bewegung desselben ist so vom Bildner

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0120
Mecklenburg Vorpommern

festgehalten, dass das Hauptgewicht des Körpers auf dem nahezu senkrecht mit voller Fussplatte auftretenden rechten Beine ruht, während das linke Bein nachgezogen wird und daher nur mit Ballen und gebogenen Zehen den Boden berührt. Da der Körper in dieser Stellung längere oder kürzere Zeit zu verharren vermag, so könnte auch gesagt werden, dass die Bewegung in dem gegebenen Augenblicke gehemmt und der junge Mann zum Stehen gekommen sei. Indessen ist es immer eine Bewegung, welche als solche dem Auge des Beschauers zuerst vom Bildner vorgeführt wird. Das in der Mitte des Kopfes gescheitelte Haar des Jünglings fügt sich in schlichter flacher Haltung den Formen des Kopfes an. Die Züge seines in etwas noch an die Strenge der archaischen Kunst erinnernden Antlitzes sind mehr regelmässig als schön und zeigen, dass der Bildner die Hervorhebung eines besonderen geistigen Eindruckes nicht beabsichtigte. Die Hauptwirkung des Werkes ist vielmehr in die Gestaltung eines regelrechten kräftigen Körpers mit breiter Brust gelegt.

Es giebt verschiedene Wiederholungen dieser Statue in den Museen zu Neapel, Florenz, Rom, Cassel, Dresden und Paris, deren Michaelis l. c. nicht weniger als zehn aufzählt, wobei es nicht ausgemacht ist, ob nicht auch noch einige andere Werke, auf welche er ebenfalls hinweist, beizurechnen sind. Vgl. auch Friederichs-Wolters, Gypsabgüsse ant. Bildwerke, N. 503 ff. Diese Menge von Wiederholungen machte es schon vor langer Zeit einleuchtend, dass es sich um ein berühmtes Werk des Alterthums handeln müsse. Nachdem zuerst Brunn bei seinen Vorträgen in den Museen Roms das in Rede stehende Exemplar des Vatican dazu benutzt hatte, um daran den Charakter der Polykletischen Kunst zu erörtern, ging Friederichs einen Schritt weiter und erwies an dem verhältnissmässig im Ganzen am besten erhaltenen Exemplar des Neapler Museums, dass der von den Alten als Kanon der Kunst gepriesene Doryphoros oder Speerträger des Polyklet allen diesen Nachbildungen als Vorbild gedient haben müsse (Berliner Winckelmanns-Programm von 1863: „Der Doryphoros des Polyklet"). Diese Annahme, welcher Anfangs von Einigen widersprochen wurde, hat im Laufe der Zeit durch andere Denkmäler eine so ausreichende Bestätigung erfahren, dass jetzt Niemand mehr an der Richtigkeit derselben zweifeln wird. Eine mehrfach, zuletzt von Overbeck l. c. S. 388 abgebildete Gemme des Berliner Museums zeigt ganz dieselbe Jünglingsfigur als Speerträger in der oben beschriebenen Haltung. Noch überraschender wirkt ein in Argos, der Heimath des

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0121
Mecklenburg Vorpommern

Polyklet, gefundenes Grabrelief, das einen jungen Mann neben seinem Pferde genau so wiedergiebt, wie unsere in Rede stehende Statue erscheint und erscheinen soll, die Lanze in der linken Hand und über der linken Schulter. Vgl. Ath. Mitth. III (1878), Taf. XIII, S. 287 ff. und IV, S. 153. Weiterhin kennen wir jetzt unter den Wiederholungen jenes Jünglings, der eine Siegerbinde um sein Haupt legt (Diadumenos), eine in den Ruinen des Theaters der Stadt Vaison in der Provence zum Vorschein gekommene Statue, welche so sehr im Bau des Körpers mit der Gestalt unseres Doryphoros übereinstimmt, dass es, einzelne Unterschiede immerhin zugegeben, fast aussieht, als ob der Kopf des einen auf die Figur des andern gesetzt wäre. Vgl. Mon. dell' Inst. X, Taf. XLVIIII. Dadurch bekommt der Bericht des Plinius (XXXIV, 55) über Polyklet: diadumenum fecit molliter juvenem . . . . . et doryphorum viriliter puerum — eine neue Beleuchtung. Denn diese epigrammatisch zugespitzten Worte wollen gewiss nichts Anderes sagen, als dass beide Statuen einander sehr ähnlich waren. Deshalb wird der Juvenis dem Puer durch den Beisatz molliter näher gebracht, letzterer aber dem ersteren durch den Beisatz viriliter. Auch war man seit langem gewohnt, in den mit dem Diadumenos Vaison auf einen und denselben Typus zurückgehenden übrigen Diadumenos-Statuen das Werk des Polyklet zu suchen. Endlich giebt es unter den Amazonenstatuen, von denen nach dem Zeugniss der Alten die des Polyklet die vorzüglichste war, einen Typus, der in der Breite und Wuchtigkeit des Körpers, in der Haltung und Stellung, und selbst im Bau des Kopfes, soviel Aehnlichkeit mit dem Doryphoros hat, dass die Annahme eines künstlerischen Zusammenhanges, welcher in ihrer gemeinsamen Herkunft von den Originalen des Polyklet seine Erklärung fände, berechtigt erscheint. Es kommt hinzu, dass von zwei in der berühmten Villa zu Herkulanum als Gegenstücke aufgefundenen Bronze-Büsten die eine den Kopf des Doryphoros und die andere den einer Amazone trägt, welcher mit dem Kopf des eben bezeichneten Typus vollkommen übereinstimmt. Vgl. Friederichs-Wolters, Gypsabgüsse ant. Bildw. N. 503 und 513.

Alle diese Hinweise auf Polyklet gewinnen endlich auch daran eine Stütze, dass die eben genannten Typen des Doryphoros, Diadumenos und der Amazone diejenigen Merkmale haben, an denen die Alten das Charakteristische der Polykletischen Kunst erkannten. Ein fester kräftiger, nicht als schlank zu bezeichnender Bau des Körpers mit mustergültiger breiter Brust (quadratum, neque gracile neque obesum, compactis firmisque membris); eine sorgfältig studirte und mit besonderer Vorliebe zur Geltung gebrachte Unterscheidung zwischen dem Standbein, welches den grösseren Theil der Körperlast trägt, und dem Spielbein, welches leichter auftritt,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0122
Mecklenburg Vorpommern

so dass Polyklet im Gegensatz zu Phidias und Myron geradezu als Erfinder dieser Art von Stellung galt [proprium ejus est uno crure ut insisterent signa excogitasse (Plinius, XXXIV, 56)]; ein hohes Mass von Ernst und Würde, gleich weit von übergewaltiger Kraft wie von weichlicher Anmuth; Entfaltung reinster körperlicher Schönheit, aber keine Hervorhebung geistiger Ideen, wie sie die Götterschöpfungen eines Phidias verlangten [diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur: quin aetatem quoque graviorem dicitur refugisse nihil ausus supra leves genas (Quinct. Inst. orat. XII, 10. 7)]; dabei Mangel an Mannigfaltigkeit, besonders im Gegensatz zu Myron, und eine gewisse Gleichförmigkeit, sodass seine Werke wie nach einem und demselben Modell (paene ad unum exemplum) ausgeführt zu sein schienen: — alles das wird durch die Betrachtung des Doryphoros, Diadumenos und der Amazone verständlich.

Welche unter den erhaltenen Wiederholungen den verloren gegangenen Originalen in Erz am nächsten stehen, ist schwer zu entscheiden. Die meisten sind im Charakter römischer Copien gearbeitet und haben durchweg den griechischen Originalen gegenüber etwas Schweres, Grobschlachtiges und Decoratives. Unter den Doryphorosfiguren ist es allein die des schon genannten Reliefs von Argos, welche unverfälschten griechischen Geist athmet und daher, trotz allen Mangels feinerer Durchführung, am ehesten von jenem Werke einen Begriff zu geben vermag, welches die griechischen Künstler, Lysippus obenan, als den Kanon ihrer Kunst verehrten (Brunn, Ann. d. I. 1879, S. 219). Die Statue des ,,Kanon" — wenn dies nicht der Doryphoros selber, sondern eine besondere Statue des Polyklet war, über welche Frage die Meinungen von einander abweichen — war eine Verkörperung der ausserdem auch noch schriftlich niedergelegten Lehre des Polyklet über die Proportionen des menschlichen Körpers, oder über das wechselseitige Verhältniss aller verschiedenen Theile zu einander, wie ,,des Fingers zum Finger, aller Finger zur flachen Hand, der Hand zur Handwurzel, der Handwurzel zum Ellenbogen, des Ellenbogens zum Arm und so jedes Theiles zum andern" (δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρός τε μετακάρπιον παὶ καρπόν, καὶ τούτων πρὸς πῆχυν, καὶ πήχεως πρὸς βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου κανόνι γέγραπται). Wie gross aber der Einfluss war, den Polyklet mit Werk und Lehre übte, das erhellt nicht bloss aus den Aeusserungen der Alten und den vielen Wiederholungen der oben genannten drei Werke, welche theilweise als Atelier-Muster oder

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0123
Mecklenburg Vorpommern

Akademie-Figuren verwandt sein mögen, sondern auch daraus, dass die Verhältnisse und die ganze Haltung dieser Figuren, insonderheit des Doryphoros, auf andere Werke übertragen wurden, wie auf die Jünglingsgestalt des Verstorbenen, welchem das erwähnte Grabrelief in Argos gewidmet war, ferner auf den bronzenen Hermes Annecy und den gleichfalls in Bronze gegossenen Pan im Louvre (Vgl. Mon. d. J. X, T. L, 4 a und b. Ath. Mitth. III, T. XII): drei Thatsachen, durch welche die Bedeutung des Doryphoros als Kanon anschaulich gemacht wird.

119. DER DIADUMENOS DES POLYKLET.

Marmor. H. 1,45 (ohne die Plinthe). Schon im XVI. Jahrhundert bekannt, damals in der Villa Madama; später, im XVII. Jahrhundert, in den Farnesianischen Gärten des Palatin, noch später im grossen Saal des Palazzo Farnese aufgestellt; seit 1864 in London im Brittischen Museum. Ergänzt sind die Nase und der linke Arm. Die Beine waren gebrochen, sind aber in allen Theilen ebenso antik wie der rechte Arm mit der Binde. Der Kopf war, was bei Antiken nicht allzu häufig ist, niemals vom Rumpfe getrennt. Von der jüngeren Litteratur über diese Statue führen wir an Ann. d. I. 1878, S. 11 und 20 ff. Tav. d'agg. A. (Michaelis); Ann. d. I. 1879, S. 217 ff. (Brunn).

Vor dem Beschauer steht ein Jüngling, welcher im Begriff ist, eine Binde, die mittels eines am Hinterkopf geschlungenen Knotens um das Haupt gelegt ist, dadurch zu befestigen. dass er beide Enden derselben mit gehobenen Händen nach vorne hin auseinander zieht. Man hat ihn sich somit als Sieger im Wettkampf vorzustellen, dem eben die Binde als Ehrenpreis zu Theil geworden ist. Obwohl er mit beiden Füssen auf dem Boden steht, so ruht doch das Hauptgewicht des Körpers auf dem gerade aufrecht stehenden rechten Bein, und das etwas gebogene linke Bein erscheint als Spielbein. Wie der Körper selbst, so neigt sich auch der Kopf etwas nach rechts und ist dabei ein wenig vorneüber gebeugt.

Unter den verschiedenen Wiederholungen des Diadumenos-Typus giebt es zwei Classen, von denen der eben beschriebene Farnesianische die eine, der in der Anmerkung zu N. 118 genannte Diadumenos Vaison die andere am besten darstellt, über deren Verhältniss zum Original aber die Meinungen getheilt sind. Dass der Typus des Diadumenos Vaison dem des vorhin beschriebenen Polykletischen Doryphoros im Braccio nuovo näher steht als der Farnesianische Diadumenos, und dass letzterer in Einzel-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0124
Mecklenburg Vorpommern

heiten, wie in der Bildung und Haltung des Kopfes, im Verhältniss des Kopfes zum Körper und besonders in der Stellung der Beine, welche den Körper stehend, nicht schreitend erscheinen lassen, von beiden ziemlich abweicht, das lehrt der Augenschein. Aber ebenso gewiss ist auch, dass damit nicht gesagt sein kann, dass in der grösseren Uebereinstimmung des Diadumenos Vaison mit dem Doryphoros des Braccio nuovo (oder dem in Neapel) ein Anlass zu der Vermuthung oder gar ein Beweis gegeben sein könne, dass ersterer dem Polykletischen Original näher stehe als der Farnesianische. Denn das, was wir, so weit unser Wissen reicht, als das Charakteristische der Polykletischen Kunst bezeichnet haben, ist beiden gemeinsam. Man wird aber zugeben müssen, dass der Doryphoros des Braccio nuovo und der Diadumenos Vaison im Charakter der späteren, schwerer und derber erscheinenden römischen Kunstwerke gearbeitet sind, dass dagegen dem Farnesianischen Diadumenos eine gewisse Strenge und Einfachheit eigen ist, welche mehr der griechischen als der späteren römischen Zeit der alten Kunst entspricht, und dass darum ein in diesem Sinne zwischen ihm und dem argivischen Doryphoros-Relief gemachter Vergleich, wie Brunn ihn l. c. angestellt hat, durchaus nicht unberechtigt erscheint.

120. KOPF EINES DIADUMENOS.

Marmor. H. 0,61. Cassel. Die Herkunft des Kopfes ist nicht festgestellt. 1807 befand er sich unter den Kunstschätzen des Musée Napoleon in Paris, wo er im Katalog desselben, p. 6, nr. 31, als „tête d'un jeune homme dont les cheveux et le front sont serrés d'un large bandeau" verzeichnet steht; 1815 kam er von dort nach Cassel. Ergänzt sind ein Theil der Nase, ein Stück der Unterlippe rechts und die Büste bis über den Kehlkopf. Er ist abgebildet und ausführlich besprochen bei Conze, Beitr. z. Gesch. der gr. Pl. Taf. II. Ann. d. I. 1878, S. 23 (Michaelis) und 1879, S. 221 (Brunn).

Der Kopf ist der übrig gebliebene Theil einer Wiederholung des Diadumenos, welcher mit dem Farnesianischen zu einer und derselben Classe gehört zu haben scheint. Wenigstens steht er dem Kopf des letzteren am nächsten. Doch ist er feiner und weicher in der Ausführung. Es liegt etwas ungemein Zartes und Edles in dem Ausdruck des nach rechts geneigten Antlitzes, man kann sagen: ein empfindungsvoller, fast wie Schwermuth wirkender Zug, der durch leise Oeffnung

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0125
Mecklenburg Vorpommern

des Mundes und zarte Hebung der linken Seite der Oberlippe verstärkt wird.

Nachdem auf seine Verwandtschaft mit attischen Köpfen hingewiesen ist [im Gesichtsausdruck mit der Eirene des Kephisodot und auch mit dem öfter vorkommenden Kopf des Mars (s. u.); im Bau des Schädels, welcher oben ziemlich platt und im Profil etwas lang Viereckiges hat, mit dem liegenden Jüngling im Ostgiebel des Parthenon (N. 42)], hält man den Kopf jetzt allgemein für attisch, und damit ist nun die mit den vorhandenen Mitteln aber bis jetzt nicht zu lösende Frage entstanden, ob wir in diesem übrig gebliebenen Kopf einen eigenartigen Diadumenos der attischen Kunst oder einen nur in diesem einen Theil des Körpers attisch umgearbeiteten Diadumenos erkennen sollen, der in allem Uebrigen den Polykletischen Diadumenos zum Vorbilde habe. Dass letzteres möglich sein könne, wird Niemand in Abrede nehmen wollen.

121. DIE AMAZONE DES POLYKLET.

Marmor. H. 1,95 (1,87 ohne Plinthe und ohne die Hand auf dem Kopf). Im Berliner Museum. Die Statue wurde im Anfange des Jahres 1869 im Vicolo di San Nicola di Tolentino nahe dem Collis hortorum in Rom gefunden und aus dem Besitz des Cavaliere Ugo für Berlin erworben. Ergänzt sind (vom Bildhauer Steinhäuser) die Nase, der rechte Arm von der Stelle dicht über der Schulter an, der linke Arm mit der Hand ungefähr zwei Zoll vom Ellenbogen, das rechte Bein vom Knie abwärts, der linke Fuss ohne den Knöchel und die Basis mit dem Pfeiler. Abgebildet Mon. d. Inst. IX, Taf. XII. Conze, Heroen- und Göttergestalten, Taf. XXXII. Von der jüngeren Litteratur über diese Statue erwähnen wir hier: Schlie, die Berliner Amazonenstatue, Schwerin 1877, und Commentationes philologae in honorem Theodori Mommseni scriptae S. 481 (Kekulé), Berlin 1877. Overbeck Gesch. d. gr. Pl. I (3. Aufl.) S. 395. Murray, Hist. of. Gr. Sc. I, 277.

Die Amazone erscheint im Zustande der Ermattung. „Wie so oft bei Darstellung Ausruhender, ist auch an dieser Statue der rechte Arm auf den Kopf gelegt; doch indem der Kopf unter der Last des Armes sich weit auf die rechte Seite niederneigt, ist nicht allein ein Ausruhen, sondern auch eine grosse Ermattung der Amazone deutlich zu erkennen. Ihr linker Arm fällt hinab und hat an einem Marmorpfeiler eine Stütze gefunden, welche zusammen mit dem rechten Bein die

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0126
Mecklenburg Vorpommern

Hauptlast des Körpers trägt. Bekleidet ist sie mit einem kurzen gegürteten Chiton. Derselbe ist auf der linken Schulter gelöst und fällt auf diese Seite des Körpers tief hinab; indem er nun auch auf der rechten Seite durch Erhebung des Arms und das Hervortreten des Busens stark zusammengeschoben wird, bleibt der grösste Theil der Brust unbedeckt. Unterhalb des Gürtels ist der Chiton aufgeschürzt und endet sodann in sehr zierlicher und symmetrischer Anordnung. Er erscheint nämlich zwischen den Schenkeln etwas höher hinaufgezogen als auf denselben, wo er fast bis an die Kniee hinabreicht. Indem sich nun diese abwechselnd höhere und kürzere Aufschürzung an den Seiten der Schenkel und an der Rückseite wiederholt und überall die in gerader Linie abwärts laufenden enge zusammenliegenden Falten, welche an den höher aufgeschürzten Stellen entstehen, auf das Feinste unterbrochen und vermittelt werden durch die breiter auseinandertretenden sanften Bogenlinien der Falten an den übrigen Stellen, so entsteht hier eine höchst zierliche Symmetrie. Vielleicht möchte man sie sogar für zu zierlich halten in einer Darstellung, als deren Hauptmotiv ein eben bestandener harter Kampf nicht zu verkennen ist, doch ist es andererseits deutlich, dass eben bei der etwas stark geneigten Haltung des Kopfes und Oberkörpers diese Anordnung des Gewandes ihrer Symmetrie wegen der ganzen Statue wieder den Eindruck grösserer Ruhe verleiht. Die Körperformen dieser Amazone sind von auffallender Breite; Brust, Schultern und Arme so mächtig und gewaltig gebaut, wie selten an weiblichen Statuen, und zwar ist es offenbar nicht die Fülle der festeren oder weicheren Theile des Fleisches, welche diese Breite verursacht, sondern der starke und breite Bau der Knochen. Kinn, Nase und Stirn, welche letztere von dem hier einfacher behandelten Haar nur wenig bedeckt wird, zeigen entsprechend breite und kräftige Verhältnisse, zu ihnen stimmen die grossen Augen und die vollen Lippen. Wie der Zustand der Ermattung, in welchem die Amazone sich befindet, schon durch die starke Neigung des Kopfes und durch das Aufstützen der beiden Arme bezeichnet wird, so sieht man ihn auch in ihrem Gesichte ausgesprochen. Zugleich ist es aber auch nicht allein körperliche Ermattung, welche sie empfindet, sondern ebensowohl ein geistiges Leiden. In den starr vor sich hinschauenden Augen,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0127
Mecklenburg Vorpommern

und mehr noch in der durch die weit hervortretenden Lippen so markirten Oeffnung des Mundes, drückt sich die Trauer und der Zorn über ihre hülflose Lage mit ungewöhnlicher Gewalt und Wildheit aus.“ (Vgl. Klügmann im Rhein. Mus. XXI, 321 ff.). Auf der rechten Seite der Brust sieht man eine Wunde.

Aus der den Typus der Berliner Amazone repräsentirenden Gruppe antiker Statuen, deren man bis dahin acht kennen gelernt hat, ragen vier besonders hervor, in Rom die des Braccio nuovo im Vatican und die der Gallerie Sciarra, in England die des Marquis Landsdowne in London und die in der Sammlung zu Oxford. Die Statue Sciarra war von einer bekanntlich so vielen andern Antiken widerfahrenen Unbill, ihrer Nase beraubt zu werden, verschont geblieben. So konnte man die Form derselben für die Berliner Statue entlehnen. Behufs der Restauration der letzteren wurde daher die Nase der Statue Sciarra abgeformt und an den Bruch angesetzt. Die sicher beglaubigte Form wurde festgehalten und nur die Oberfläche in einer der sonstigen Ausführung der Berliner Statue entsprechenden Weise bearbeitet. Weiterhin fand man an der Statue Sciarra und auch an der Statue Landsdowne das Vorbild für den rechten Arm. An beiden Statuen ist der rechte Arm so weit erhalten, dass für die Art der Ergänzung der fehlenden Theile durchaus kein Zweifel bestehen konnte. Dass die Ergänzung des rechten Armes der Berliner Statue diesen beiden Vorbildern zu folgen hatte, wurde ausserdem durch einen Ansatz auf dem Kopf erwiesen, in welchem nichts Anderes als ein Theil des etwas niedriger liegenden Daumens erkannt werden konnte, der eben durch seine Lage bewirkt, dass die Handmitte ein wenig erhoben wird, damit sie von unten sichtbar bleibe. Auch der Marmorpfeiler findet in dem der Statue Landsdowne sein Vorbild, wenigstens ist bei letzterer derjenige Theil des Pfeilers, auf den es ankommt, nämlich der unmittelbar unter dem linken Arm befindliche und mit ihm verbundene, allgemein als antik bezeichnet worden. Dabei bleibt es freilich immerhin möglich, dass ein allen diesen Wiederholungen zu Grunde liegendes Bronze-Original sich mit der Linken auf einen andern Gegenstand stützte, etwa auf eine auf den Boden aufgesetzte Streitaxt, wie vielfach angenommen worden ist. Was endlich die fehlenden Theile der Beine betrifft, so ist man im Ganzen darin einig, dass die Ergänzung in Beziehung zu den vorhandenen antiken Theilen im Wesentlichen keine andere sein konnte als sie ist.

Die zum Typus der Berliner Statue gehörenden Amazonen sind kunstgeschichtlich mit einer Menge anderer Amazonenstatuen zu verbinden,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0128
Mecklenburg Vorpommern

die alle mit einander als ephesische Amazonen bezeichnet zu werden pflegen.

Eine alte Sage erzählt, dass die Amazonen, vom Gott Dionysos im Kampfe bedrängt, nach Ephesos geflohen seien, dort ein Asyl gefunden und zum Dank dafür das berühmte Heiligthum der Stadt, den Tempel der Artemis, gegründet hätten. In der That suchten die Ephesier noch im Jahre 22 n. Chr. das Asylrecht ihres Heiligthums vor dem römischen Kaiser und Senat mit einer Berufung auf jene Amazonensage zu begründen. Von kunstgeschichtlichem Intersse aber ist es, dass Plinius XXXIV, 53 von einem Wettstreit zwischen den Bildhauern Phidias, Polyklet, Kresilas und Phradmon berichtet, der durch Amazonenstatuen hervorgerufen wurde, die für das ephesische Heiligthum bestimmt waren. Dieser Wettstreit sei durch die Künstler selbst so entschieden, dass die Statue des Polyklet den ersten Rang, die des Phidias den zweiten, die des Kresilas den dritten und die des Phradmon den vierten Rang erhalten habe. Darauf hin hat Otto Jahn in den Ber. d. K. Sächs. Ges. d. W. 1850, S. 32 ff. darzuthun gesucht, dass wir alle diejenigen zahlreichen Amazonenstatuen des Alterthums, welche, wenn auch in Nebensachen von einander abweichend, dennoch dasselbe Motiv einer von Trauer und Ermattung ergriffenen, stehend ausruhenden Amazone zeigen, als eine einzige grosse aus einer Künstler-Concurrenz für das ephesische Heiligthum hervorgegangene Amazonen-Classe betrachten müssen.

Ist es nun auch bis heute nicht gelungen, diese Amazonenstatuen so zu scheiden, dass man jedem der eben genannten Künstler die seinige mit Bestimmtheit zuzuweisen im Stande wäre, so hat man dieselben doch in drei Hauptgruppen zu trennen vermocht, und eine von diesen Hauptgruppen ist die, welcher die vorhin beschriebene Berliner Statue angehört. Bei letzterer aber ergiebt sich, sobald eine eingehendere Prüfung angestellt wird, eine so auffallende Kunstverwandtschaft mit dem Doryphoros und Diadumenos des Polyklet, dass man kaum umhin kann, auch für das Original dieses Amazonen-Typus den Polyklet als Urheber zn vermuthen. Stellung und Haltung, eine unverkennbare Familienähnlichkeit der Köpfe, die Verhältnisse des Körperbaus, die breite Brust, die kräftigen Schultern und Arme, das Untersetzte und Gedrungene: in allen diesen Dingen herrscht soviel Uebereinstimmung, dass der Hinweis auf die Amazone des Polyklet bei der Berliner Statue und den mit ihr zu demselben Typus gehörenden Statuen durchaus gerechtfertigt erscheint. S. o. S. 104.

Am Schluss muss noch darauf aufmerksam gemacht werden, dass sich die Verwundung an der Brust nicht bei allen Exemplaren dieses Typus findet, und dass daher der Gedanke an die Möglichkeit einer späteren

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0129
Mecklenburg Vorpommern

Vermischung desselben mit einem andern Typus der ephesischen Amazonen, bei welchem die Verwundung die Regel bildet, nicht ausgeschlossen ist. In diesem Falle wäre also bei der Beurtheilung der einzelnen Statuen unseres Amazonen-Typus von der Wunde auf der rechten Seite ganz abzusehen und vielmehr anzunehmen, dass spätere Bildner von Statuen dieses Typus die Wunde hinzugefügt hätten ohne Berücksichtigung des dem Original zu Grunde liegenden ursprünglichen Motivs einer unverwundeten und nur unter Ermüdung und Ermattung leidenden Amazone und auch ohne Erwägung der entgegenstehenden anatomischen Bedenken. Letztere gipfeln nämlich darin, dass durch das Emporheben des rechten Armes die Wunde auseinander gerissen und der Schmerz vergrössert werden würde. Thatsächlich wird durch Zusammenpressen der verwundeten Stelle der Schmerz gelindert und gemindert, und folglich erscheint die Anbringung einer Wunde bei solcher Haltung der Statue naturwidrig.

122. KOPF DER AMAZONE DES CAPITOLS.

Marmor. H. 0,57. Die Statue, welcher dieser Kopf angehört, befindet sich im Capitolinischen Museum in Rom, ist aber an den Armen nicht richtig ergänzt. Eine bei Klügmann, Die Amazonen in der att. Litteratur und Kunst, Stuttgart 1875, S. 1, abgebildete Gemme der Pariser Bibliothek giebt die richtige Haltung dieses Typus wieder. Die an der rechten Brust verwundete Amazone steht fest auf dem linken Fuss. „Der linke Arm ist bemüht, den leidenden Körpertheil vom Gewande zu befreien, der rechte Arm stützt sich auf eine Lanze, um durch diese Stütze den auf die Brust geübten Druck zu erleichtern; zu dem gleichen Zweck, die Muskelspannung an dieser Seite des Körpers zu vermindern, ist das rechte Bein nur leicht aufgesetzt, und das linke allein ist das tragende.“ Rhein. Mus. XXI, 321 ff.

Die Haltung des Kopfes wird durch die Wunde auf der rechten Seite der Brust bestimmt. Er senkt sich leise, wie trauernd oder von Angst erfüllt, zur rechten Seite hinab. Das Haar ist kraus, wellig und kurz gehalten und am Hinterkopf in zwei kleine schleifenartige Knoten gebunden. Ueber den Rücken fällt ein Mantel, welcher vorne am Halse zugeknöpft ist. Unterhalb des Mantels auf der linken Schulter wird die kurze Chlamys sichtbar.

Man hat versucht, diesen Typus dem Phidias zuzuschreiben, von dessen Statue berichtet wird, dass sie sich auf einen Speer stützte. Auch darf wohl beachtet werden, dass — worauf unseres Wissens bis jetzt nicht

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0130
Mecklenburg Vorpommern

aufmerksam gemacht ist — ihre Gewandung mit der von mehreren jugendlichen Reitern des Parthenon-Frieses übereinstimmt (vgl. besonders Platte XII im Westfries bei Michaelis, Parthenon, Taf. IX); allein es muss zugegeben werden, dass diese Kennzeichen an sich nicht ausreichen, um Phidias als den Urheber des Originals dieses Typus hinzustellen, wie andererseits aus dem Merkmal der Verwundung allein auch nicht hergeleitet werden kann, dass diese Statue dem Kresilas zukommen müsse, dessen Amazone von den Alten besonders als Verwundete genannt wird. Vgl. Kekulé, Comm. in hon. Th. Mommseni, S. 487. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. 3. Aufl. I, S. 395. Eine den Namen Sosikles angebende Inschrift auf dem Stamme dieser Statue ist vielleicht ein Vermerk des Käufers, Besitzers oder auch des Verfertigers der Copie.

123. DIE AMAZONE MATTEI.

Marmor. H. 1,93 (ohne die Plinthe). Im Vatican, früher im Palazzo Mattei und davon den Namen tragend. Ergänzt sind die beiden Arme und das rechte Bein mit Ausnahme des Fusses. Der Kopf ist zwar antik, gehört aber nicht ursprünglich zur Statue; er ist eine sehr schöne, in seiner scharfen Zeichnung stark an Bronze-Arbeit erinnernde Replik des vorher beschriebenen Kopfes der capitolinischen Statue; ergänzt sind an ihm Nase, Kinn und Unterlippe. Die Inschrift an der Basis der Matteischen Statue „translata de schola medicorum“ ist alt, aber es ist bis jetzt nichts Näheres darüber erforscht. Von besonderer Wichtigkeit für das Verständniss dieser Figur ist ein als Nattersche Gemme bekannter geschnittener Stein, dessen Aechtheit jetzt wohl kaum noch bezweifelt wird, und welcher denselben Typus wie die Statue als eine sich zum Sprunge mit dem Springstabe anschickende Amazone darstellt. Vgl. d. Abbildung dieser Gemme bei Jahn, Ber. d. K. Sächs. Ges. d. W. 1850, T. IV. Müller-Wieseler, Denkm. I, Taf. XXXI, N. 138 b. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. 3. Aufl. I, S. 393. Von dieser Gemme geht daher die Beschreibung aus.

„Der rechte Arm ist erhoben und der linke hängt herab, ebenso ist das rechte Bein das tragende, das linke aber entlastet. Das leichte Auftreten des weit auswärts gestellten linken Fusses, die kräftige aufrechte Haltung des ganzen Körpers, und die Arme, welche nicht sich aufstützen, sondern in freier Thätigkeit sind und den Sprungstab gefasst halten, Alles zeigt, dass dies ein Bild ist einer Amazone in frischer rüstiger Kraft. Sie ist dargestellt in einem Momente, welcher dem Sprunge selbst vorangeht, aber sie hat sich schon auf

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0131
Mecklenburg Vorpommern

das Beste zu demselben vorbereitet. Ihr Kopf ist geradeaus auf das Ziel gerichtet, welches sie erreichen will; der Stab, von ihrer Rechten erhoben, von ihrer Linken unten richtig gefasst, steht schon neben ihrer linken Seite, und die Glieder der rechten Seite zeigen, entsprechend der grösseren Thätigkeit, welche sie beim Sprunge entwickeln werden, eine stärkere Anspannung schon in ihrer gegenwärtigen Haltung. Auch in der Bekleidung der Amazone ist ihre bevorstehende Bewegung in eigenthümlicher Weise angedeutet. Es ist nämlich der untere Saum ihres Chitons auf dem linken Schenkel umgeschlagen, in die Höhe gezogen und in den Gürtel gesteckt. Hierdurch wird nun der linke Schenkel zum grösseren Theil vom Gewande befreit, und beide Beine werden so zu freierer Bewegung, zu stärkerem Auseinandertreten geschickter gemacht. Bei genauer Betrachtung wird man die Art und Weise, in welcher der Künstler diese eigenthümliche Aufschürzung des Gewandes durchgeführt hat, nicht wenig complicirt finden, aber nur um so mehr tritt die Absicht, durch dieselbe die Amazone zum Sprunge bereit darzustellen, als das Hauptmotiv hervor. Mehr als die übrigen Amazonenstatuen ist diese mit Zeichen ihres kriegerischen Standes versehen. Ausser dem Sprungstabe trägt sie an der linken Hüfte Köcher und Bogen und am linken Fusse Riemen für einen Sporn. Schild, Axt und Helm haben wir, wie die Gemme zeigt, nur als Zuthaten der Copisten anzusehen. Es ist dies für die Beurtheilung der Statue von nicht geringer Wichtigkeit, denn ohne diese Zuthaten erscheint die Leichtigkeit und Elasticität in der Haltung der Amazone weit grösser. Sie ist von hohem schlanken Wuchs und, wenn auch kräftig gebaut, doch von weniger vollen und breiten Formen als die beiden in den vorhergehenden Nummern schon besprochenen Typen. Besonders an der Brust, den Beinen und Füssen sind die Umrisse zarter und die Formen überhaupt runder und weicher.“ (Wörtlich nach Klügmann, Rhein. Mus. XXI, S. 325 ff.)

Wenn die Deutung auf eine Amazone mit dem Sprungstabe richtig wäre, so müsste die Amazone Mattei aus dem Kreise der ephesischen Amazonen ausscheiden, wie oft genug hervorgehoben ist. Indessen sind auch Einwendungen gegen diese Auffassung gemacht worden. Bald wird der Bogen vertheidigt, den ihr der Restaurator gegeben hat, bald wird sie als ohne alle Handlung, und die Hand bloss ausruhend über dem Kopf,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0132
Mecklenburg Vorpommern

gedacht, bald will man in der Stange auf der angeführten Gemme einen Speer erkennen, welchen die Amazone mit der nach unten gerichteten Linken erfasste, sodass sie sich wie eine Ermattete darauf stützte. Endlich ist jüngst die Ansicht ausgesprochen worden, dass auch bei diesem Typus eine Verwundung angenommen werden könne, die am linken Bein vorauszusetzen sei. ,,Denn dieses ruht nur so leicht auf dem Boden auf, und ist so auffällig gekrümmt, dass die hauptsächlichste Absicht der Amazone zu sein scheint, dies Bein zu entlasten. Deshalb stützt sie sich auf die Lanze, deshalb scheint sie auch hier das an sich genügend kurze Gewand noch verkürzt zu haben, indem sie einen Zipfel unter den Gürtel geschoben hat.“ Vgl. Friederichs-Wolters, Gypsabgüsse ant. Bildw. Berlin 1885, S. 237. Gewiss ist, dass die Figur schlanker und eleganter erscheint als die beiden vorhin beschriebenen Typen und dass darin ein Grund gefunden werden kann für die Annahme, dass sie einer etwas späteren Zeit angehören müsse. [Der die grundlegenden Studien Klügmanns über die Amazonen-Typen in allem Wesentlichen bestätigende Aufsatz von Michaelis, Jahrb. d. Kaiserl. Deutschen Inst. Bd. I, 1886, S. 14 ff., kam dem Verf. erst während der Correctur dieses Druckbogens zur Hand.]

124—132. BILDWERKE VOM ZEUS-TEMPEL IN OLYMPIA.

Im Westen der Peloponnes liegt die Landschaft von Elis, und am nördlichen Ufer des Alpheios, der dieselbe durchströmt, der heilige Hain des Zeus, die sogenannte Altis, einstmals ringsum von einer Mauer umschlossen. Bis zum Beginn der Ausgrabungen im Jahre 1875 gab es hier keine Spur menschlicher Ansiedelungen. Aber ehedem, vom 8. Jahrhundert v. Chr. bis zum 4. Jahrhundert n. Chr., war es eine mit zahlreichen Bauten und Kunstwerken geschmückte Stätte, auf welcher täglich regelmässige Opfer statthatten und alle vier Jahre am ersten Vollmonde nach der Sommersonnenwende im Beisein vieler Tausende von Besuchern aus den entferntesten Gegenden Griechenlands das grosse Fest der Olympien gefeiert wurde. Olympia war keine eigene Stadt, sondern bloss ein mit Tempeln und anderen zum Zweck der grossen Feste hergerichteten Bauten besetzter Bezirk, an welchem dauernd nur das nöthigste Kult- und Aufseherpersonal angesiedelt war, und wo sich neben dem unter freiem Himmel aufgerichteten Altar des Zeus auch der Tempel dieses Gottes als grösster und vornehmster Bau erhob. Man hat Gründe zu der Annahme, dass letzterer ungefähr um 456 v. Chr. vollendet war (Arch. Ztg. 1882, S. 179 ff. und 151). Es war ein dorischer Peripteros, der auf den Schmal-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0133
Mecklenburg Vorpommern

seiten sechs, auf den Langseiten dreizehn mit feinem Stuck überzogene, aus Muschelkalk gearbeitete Säulen aufzuweisen hatte. Im Innern war, ähnlich wie im Tempel zu Paestum und im Parthenon, eine doppelte Säulenstellung. Der Unterbau war aus feinkörnigem Kalkstein errichtet; das Dach, die innere Cella-Architektur, der plastische Schmuck der Giebelfelder und die Metopen über den Schmalseiten der äusseren Cella-Mauer waren von pentelischem Marmor. Das Dach der Cella war in der Mitte nach Art der Hypäthral-Tempel geöffnet. In diesem Tempel befand sich die bald nach 437 v. Chr. aufgestellte weltberühmte goldelfenbeinerne Kolossalstatue des Zeus von der Hand des Phidias, $12^1/_2$ Meter hoch. Der Gott sass auf einem Thron von Cedern- und Ebenholz, welcher mit edlen Steinen und Skulpturen reich verziert war. Die mit Reliefs geschmückte Basis des Thrones war $3^3/_4$ Meter hoch. Die Füsse, der entblösste Oberleib und das Antlitz waren aus Elfenbeinplatten gearbeitet, die Locken des Haupt- und Barthaares waren von Gold, ebenso die Statuette der Siegesgöttin, welche der Gott auf seiner ausgestreckten Rechten hielt. Das Scepter in der Rechten war von verschiedenen Metallen hergestellt. Das Gewand, das den Unterkörper verhüllte, war ebenfalls von Gold und mit Blumen bedeckt, die wir uns in einer Art von Email ausgeführt denken müssen. Pausanias sah die Statue im 2. Jahrhundert n. Chr. noch wohl erhalten. Unter Kaiser Theodosius II., welcher seit 408 nach Chr. regierte, soll ein Brand im Tempel gewüthet und dabei auch die Statue des Zeus vernichtet haben. Andere melden, was sehr unwahrscheinlich klingt, dass die Statue nach Konstantinopel geschafft und dort im Palast des Lausos 475 n. Chr. durch einen Brand zerstört worden sei. Der seines Bildes beraubte Tempel wurde im 5. Jahrhundert n. Chr. von den Olympiern als Festung benutzt. Später, wahrscheinlich im 6. Jahrhundert, vollendete ein Erdbeben die Zerstörung, und zuletzt waren es die Ueberschwemmungen des Alpheios, die alle zu Boden geworfenen Trümmer mit Schlamm und Erde zudeckten.

Die ersten Ausgrabungen in Olympia wurden durch die Franzosen im Jahre 1829 angestellt; man fand die Stelle des Zeus-Tempels, legte die Fundamente zum Theil frei und gewann einige Fragmente von Marmorreliefs, die als Metopen über den Schmalseiten der Cella sassen. Letztere wurden in das Museum des Louvre gebracht. Die auf Anregung von Ernst Curtius im Jahr 1875 aufs Neue begonnenen Ausgrabungen haben im Laufe der nachfolgenden sechs Jahre wahrhaft grossartige Ergebnisse gehabt. Der ganze alte heilige Bezirk, die sogenannte Altis, mit ihren zahlreichen grösseren und kleineren Bauwerken und Denkmälern ist frei gelegt worden. Freilich ist von den Bildwerken dieses heiligen Raumes,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0134
Mecklenburg Vorpommern

im Verhältniss zu dem was einst vorhanden war, immer nur ein Theil gefunden, auch ist die grösste Zahl der Bronzen, nach deren kostbarem Erz die Plünderer der ersten und späteren christlichen Zeiten gierig trachteten, verschwunden. Immerhin aber ist, besonders vom Zeus-Tempel herstammend, eine ausserordentlich grosse Menge von Denkmälern aller Art zum Vorschein gekommen. Ein neuer Museumsbau in Olympia selbst ist dazu bestimmt, dieselben sämmtlich aufzunehmen. Als Hauptpublication aller dieser Denkmäler nennen wir hier das im Verlage von Ernst Wasmuth in Berlin erschienene fünfbändige Werk von E. Curtius, F. Adler und G. Hirschfeld, betitelt »Die Ausgrabungen von Olympia«.

Hier folgen zunächst einige Stücke aus den Giebeln des Zeus-Tempels. Da es sich bei den begränzten Zielen der Schweriner Sammlung von Gypsabgüssen um eine Auswahl des Besten handelt, so konnte von einer Beschaffung der vollständigen Giebelgruppen des Zeus-Tempels in Originalgrösse Abstand genommen werden. Dafür müssen vor der Hand die von der Formerei der Königlichen Museen in Berlin veranstalteten Nachbildungen des Bildhauers Grüttner in $^1/_{10}$ der wirklichen Grösse, wobei die Fragmente zu ganzen Figuren ergänzt sind, als Ersatzmittel ausreichen. Um aber dennoch von der technischen und stylistischen Behandlung der Figuren ein Bild zu gewinnen, wurden ein paar weiter unten aufzuführende Stücke aus beiden Giebeln aufgestellt.

Die Beschreibung, welche Pausanias (V, 10, 6 ff.) von dem Giebelwerk auf der Ost- oder (was dasselbe ist) Vorderseite des Zeus-Tempels giebt, ist so umständlich, dass zwei in der classischen Archäologie wohlbekannte Franzosen, Quatremère de Quincy in seinem »Jupiter Olympien« pl. 11. 12 (p. 256, 262) und Abel Blouet in der »Expédition scientifique de la Morée« pl. 66 sich getrauten, Entwürfe darnach zu machen. Pausanias beschreibt den genannten Giebel folgendermassen: »Was die Bildwerke in den Giebeln betrifft, so ist in dem vorderen der Wettkampf mit dem Wagen zwischen Pelops und Oinomaos dargestellt, und zwar so, dass man sieht, wie derselbe eben vor sich gehen soll, denn noch von beiden Seiten her finden Vorkehrungen zum Rennen statt. Zur Rechten der Bildsäule des Zeus, welcher gerade in der Mitte des Giebelfeldes angebracht ist, steht Oinomaos, einen Helm auf dem Haupte, neben ihm Sterope, eine der Töchter des Atlas. Myrtilos, der Wagenlenker des Oinomaos, hockt vor den Pferden am Boden. Es sind vier Pferde. Nach Myrtilos kommen zwei Männer, welche keine Namen führen (sei es in der Sage, sei es dass die Exegeten sie nicht wussten), aber auch sie sind vom Oinomaos angewiesen, die Pferde zu bedienen. Ganz am Ende ist der Flussgott Kladeos gelagert, der auch im Uebrigen von den Eliern am

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0135
Mecklenburg Vorpommern

meisten nach dem Alpheios geehrt wird. Gegenüber auf der linken Seite von Zeus sind Pelops, Hippodameia, der Wagenlenker des Pelops sammt den Pferden, sowie zwei Männer angebracht, welche (denen der rechten Seite entsprechend) mit der Wartung der Pferde des Pelops zu thun haben. Und wo dann auf dieser Seite das Giebelfeld sich verengert, da ist der Alpheios dargestellt (natürlich in liegender Stellung dem Kladeos auf der Gegenseite entsprechend). Der Mann, welcher dem Pelops den Wagen lenkt, hat in der Sage der Troizenier den Namen Sphairos, der Exeget in Olympia aber nannte ihn Killas. Die Bildwerke in dem vorderen der beiden Giebelfelder sind von Paionios aus Mende in Thrakien gearbeitet.«

Die sich gleich anschliessende Beschreibung des westlichen Giebelfeldes bei Pausanias (V, 10, 8) ist nicht so eingehend. Sie lautet: »Die Arbeit im hinteren Giebelfeld ist von Alkamenes, einem Mann, der zur Zeit des Phidias lebte und an Kunstfertigkeit in der Ausarbeitung von Bildsäulen den zweiten Platz einnahm. Sein Beitrag zu den Giebelwerken des Zeus-Tempels besteht in der Darstellung des Kampfes der Lapithen gegen die Kentauren auf der Hochzeit des Peirithoos. In der Mitte des Feldes steht Peirithoos. Neben ihm befinden sich auf der einen Seite Eurytion in dem Augenblick, in welchem er die Frau des Peirithoos ergriffen hat, und Kaineus, um diesem (dem Peirithoos) beizustehen, auf der andern Seite dagegen Theseus, der mit einem Beile auf die Kentauren losschlägt. Von den Kentauren hat einer eine Jungfrau, ein anderer einen blühenden Knaben ergriffen.«

Vergleicht man diese beiden Beschreibungen mit den thatsächlich jetzt wieder vorhandenen Giebelfiguren, so überzeugt man sich, dass es dem Pausanias nicht darauf ankam, Stück für Stück aufzuzählen und bei jeder Figur Jedes zu überlegen und auch ganz genau Acht zu geben, ob er einen Knaben mit einem Mädchen verwechsele. Letzteres ist ihm, wie man sieht, aber auch sofort zu entschuldigen geneigt sein wird, bei einer der sitzenden Nebenfiguren im östlichen Giebelfelde zugestossen. Er begnügt sich ferner im westlichen Giebel mit der Aufzählung der Hauptgruppen im mittleren Theil, und es kann, unbeschadet der sonstigen Glaubwürdigkeit des Pausanias, zugegeben werden, dass die Figur, die er für den Peirithoos gehalten, vielmehr der Gott Apollon sei, und es somit in Betreff der Namensbestimmung der übrigen Gestalten nicht allzu genau genommen werden dürfe. Aber in der Hauptsache trifft doch die Beschreibung das Richtige.

Auf die Schwierigkeiten, die es gemacht hat, die einzelnen Trümmerstücke zusammenzufügen und an ihren richtigen Platz zu bringen, ebenso

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0136
Mecklenburg Vorpommern

auf die Meinungsverschiedenheiten, die sich in dieser und in anderer Beziehung noch an einige Nebenfiguren des östlichen Giebelfeldes knüpfen, während das westliche zu irgend welchen erheblichen Zweifeln glücklicherweise keinen Anlass giebt, können wir hier nicht eingehen. Es sei nur bemerkt, dass sich aus der eingehenderen Prüfung der Statuenreste ergeben hat, dass Pausanias die Ausdrücke »rechts« und »links« im Ostgiebel vom Beschauer aus verstanden hat, dass, da von Wagen hinter den Pferden keine Spur gefunden ist, dieselben gewiss auch von Anfang an nicht vorhanden waren, sowie dass den Deutungen des Pausanias im Wesentlichen nichts weiter hinzugesetzt werden kann und auch hinzugesetzt zu werden braucht, als dass die beiden letzten liegenden weiblichen Gestalten des westlichen Giebels für Ortsnymphen zu halten seien, welche als solche den das Local repräsentirenden Flussgöttern in den Ecken des östlichen Giebels entsprechen.

Die Fabel, welche der Darstellung im ~~östlichen~~ westlichen Giebel zu Grunde liegt, ist kurz diese. Peirithoos, der Lapithenfürst, hat zu seiner Hochzeit mit Deidamia die Kentauren des nahen Waldgebirges zu Gaste gebeten, setzt ihnen aber Milch statt Weines vor. Die Kentauren jedoch wollen von der Milch nichts wissen; längst haben sie den Duft des süssen Weines gewittert, sie bemächtigen sich des bessern Stoffes, geniessen ihn in vollen Zügen und vergreifen sich dann in ihrer Trunkenheit an den Frauen. Da beginnt denn mitten im Hochzeitssaale der Kampf. Endlich ist es Theseus, der zur Hochzeit gebetene Freund des Peirithoos, der den Sieg herbeiführt. Im Giebel des Zeus-Tempels wird dieser Sieg der Griechen unter dem Beistand des Gottes Apollon — wenn die mittlere Figur, welche Pausanias für Peirithoos hielt, so und nicht anders zu deuten ist — errungen.

Die im östlichen Giebel gegebene, kurz vor dem Beginn des Wettkampfes liegende Darstellung ist, abgesehen davon, dass sie als das mythische Urbild aller späteren, unter der Obhut und Fürsorge des Zeus abgehaltenen Agone, besonders des herrlichsten unter ihnen, des Wagenrennens mit Viergespannen, zu gelten hatte, auf verschiedene Art gedeutet worden, indem man dabei von der Idee ausging, dass es sich um jenen Wettkampf handle, der nach der achäischen Sage über das Schicksal des Landes und auch über das des Hauses der Pelopiden entscheide, dessen mit diesem Siege über Oenomaos beginnendes Aufblühen auf dem Verrath des Myrtilos an seinem Herrn beruhte. Allein die eingehendere Untersuchung der aufgefundenen Statuenreste lässt die ganze Darstellung mehr als die der Theilnehmer an einem Ereignisse denn als die irgend eines Ereignisses selber erscheinen.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0137
Mecklenburg Vorpommern

Interessanter als der dargestellte Moment erscheinen Styl und Technik des Bildhauers, welcher, wenngleich er in vielen Einzelheiten durchblicken lässt, dass er an den freieren Anschauungen der vollendeteren Kunst des fünften Jahrhunderts Theil nimmt, dennoch in erster Linie auf eine grosse decorative Wirkung bedacht ist und daher eine feinere und schärfere Durchbildung des Körpers und der Gewandung verschmäht. Nicht, dass der Künstler den Eindruck macht, als ob er Besseres nicht gekonnt hätte, vielmehr sieht es aus, als ob er nichts Anderes gewollt und demgemäss verlangt habe, dass der Beschauer sich mit dem malerischen Schein zufrieden gebe. »Die Grundanschauung, von welcher der Künstler ausgeht, ist eine durchaus malerische: sie ist auf den Schein, die äussere Erscheinung der Dinge, nicht auf den Kern, das Wesen gerichtet« (Brunn, Ber. d. K. B. Akad. d. W. 1877, S. 9). Wahrscheinlich würde auch, wie vielfach bemerkt worden ist, die breite decorative Wirkung dieser Giebelsculpturen dadurch verstärkt, dass sie mit Farbe bemalt waren; oder auch die Idee der Bemalung schwebte von Anfang an dem Bildner vor und war eine der Ursachen, warum er sich in der plastischen Behandlung des Einzelnen mit einer gewissen Breite und Derbheit — Nonchalance möchten wir nicht gerne sagen — gehen liess, ganz abgesehen davon, dass ihm, dem aus Nordgriechenland gekommenen Künstler, sehr wohl eine von seiner Heimath her mitgebrachte Kunstübung geläufig sein konnte, welche ihn seinen Auftraggebern in besonderer Weise geeignet erscheinen liess, in flotter, vor allen eine grosse decorative Wirkung erstrebender Weise den Giebel mit Gruppen zu füllen. Das Breite und Massige im Vortrag, das kräftige und gesunde Wachsthum in den Körpern (ohne dass von Ueberfülle die Rede sein könnte), die vollen gerundeten Hauptformen bei bestimmter Betonung von Einzelheiten, wie z. B. der Haut- und Fleischfalten, die mühelose Behandlung der Gewandungen, welche bei der beabsichtigten malerischen Wirkung des Ganzen als Nebensache angesehen und daher stellenweise mit einer auffallenden Naivität und Oberflächlichkeit zur Anschauung gebracht sind: alle diese unleugbaren Eigenschaften der olympischen Giebelstatuen erinnern, wie Brunn (Ber. d. K. B. Akad. d. W. 1876, S. 315 ff., 1877, S. 1 ff., 1878, S. 442 ff.), in überzeugender Weise dargethan hat, an den laxen Charakter einer Reihe von Werken der auf asiatischer Grundlage erwachsenen nordgriechischen Kunst. Hierher den Blick zu wenden, um für den Charakter der Werke des thrakischen Paeonios eine Erklärung zu finden, war einer der glücklichsten Gedanken Brunns, und es kann sich nur rächen, wenn Andere es versuchen, leichten Sinnes darüber hinwegzugehen. Zahlreiche schlagende Analogien aus der neueren Kunstgeschichte liessen sich dafür anführen,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0138
Mecklenburg Vorpommern

dass der Charakter, welchen die heimathliche Kunstübung dem Künstler aufgeprägt hat, nicht zu verwischen ist, und dass dieser selbst nicht erst ein ausgereifter Mann zu sein braucht, um sich trotz allen Strebens, trotz allen sonstigen Fortschreitens in der Kunst gar nicht mehr davon losmachen zu können. Diese auf den Gebieten der neueren Kunst sehr leicht zu erwerbende Erfahrung zeigt somit, dass, solange es keinen Grund giebt, die über die Herkunft des Paeonios gemachte Angabe des Pausanias in Zweifel zu ziehen, die Vergleichung mit den Werken der nordgriechischen Kunst der einzig richtige wissenschaftliche Weg ist, der zu brauchbaren Ergebnissen führen kann. Und nach unserer Ueberzeugung bestätigen bereits die auf diesem Wege durch die eindringenden feinsinnigen und durchaus massgebenden Untersuchungen Brunns gewonnenen Ergebnisse die Angabe des Pausanias über den Paeonios. Sie machen es indirect auch klar, dass jeder andere Versuch der Erklärung unpraktisch ist, wissenschaftlich unfruchtbar bleiben muss und nur dazu dienen kann, unnütze und schädliche Verwirrung zu erzeugen. Vgl. auch Athen. Mitth. VIII, 1883, S. 8 ff. (Brunn.)

Es kann ja für das Verständniss der Formen und die Bildung des Auges nur förderlich sein, wenn die stylistische Analyse der Bildwerke so eingehend wie irgend möglich vorgenommen wird und wenn dabei alle irgend nur wahrnehmbaren Mängel hervorgehoben werden, wie z. B. Unklarheiten in der Disposition der Gewänder, eine stellenweise allzu geringe Betonung des Knochengerüstes, eine etwas oberflächliche Gliederung und matte Weichlichkeit in den Fleischtheilen, eine laxe und schlaffe Fügung in den Ansätzen und Verbindungen der Muskeln oder vielmehr in der Darstellung dieser Ansätze und Verbindungen mittels der darüber liegenden Hauttheile, allerlei Proportionsfehler im Gliederbau, letztere freilich vorwiegend an solchen Stellen, auf welche es bei der Stellung der Figuren innerhalb der hohen Giebelfelder für das Auge des unten stehenden Beschauers wenig oder gar nicht ankam. Aber es ist andererseits auch mit Recht wieder auf eine überraschende Natürlichkeit der Stellungen und Motive, verbunden mit einer gewissen Unbefangenheit der Auffassung, ja sogar auf Schönheiten in der Bildung einzelner jugendlicher männlicher Körper und bei einem der Köpfe selbst auf ein »intensives seelisches Leben« hingewiesen worden, und es muss daher für die gerechte Würdigung dieser Werke bei aller Hervorhebung des Unterschiedes zwischen ihnen und andern Giebelgruppen, z. B. den mit strenger archaischer Zucht gestalteten Aegineten und den mit höchster Vollendung, gleich Einzelstatuen für die nächste Nähe des Auges, gearbeiteten Werken des Phidias am Parthenon, festgehalten werden, dass sie mit einer vom Künstler absichtlich gewollten decorativen Flottheit und Breite behandelt sind, und dass sie

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0139
Mecklenburg Vorpommern

von diesem Gesichtspunkt aus alle wie aus einem Guss gemacht erscheinen, und somit nicht mechanisch arbeitende Gesellenhände, sondern einen mit Bewusstsein einheitlich und planvoll vorgehenden Meister verrathen. Denn gerade das ist das Wesen des decorativen Vortrages, dass er, an dem Scheine sich genügen lassend, alles das, worauf es für das Auge in einer gewissen Entfernung nicht ankommt, vernachlässigt und dabei jeder Peinlichkeit in der Behandlung abhold ist, während er das, bei welchem dem prüfenden Auge die Frage, ob richtig oder nicht, nicht entgehen kann, nur soweit mit grösserer Sorglichkeit behandelt, als der Schein der Wahrheit zu erzielen ist. Wer auf diese Gesichtspunkte hin eine Prüfung der olympischen Giebelwerke unternimmt, der wird finden, dass sie die Probe in glänzender Weise bestehen. Darum ist es nicht richtig, bei der Beurtheilung an Einzelheiten hängen zu bleiben und wie z. B. bei dem sitzenden Greis im Ostgiebel immer wieder darauf zurückzukommen, dass seine Körperformen feist, fett, hässlich und von geradezu störender Natürlichkeit seien und dass der Ausdruck seines Antlitzes jeder Idealität entbehre. Es kann zugegeben werden, dass die Formen des Antlitzes von vorne gesehen weniger ansprechend, breit und derbe erscheinen, sobald aber der in den bisher bekannt gewordenen Photographien von einem nicht ganz richtigen Standpunkt wiedergegebene Kopf von der dem Beschauer zugekehrten Seite betrachtet wird — und nur auf diese kam es dem Bildner an —, überrascht er geradezu durch die wahrhaft edle und schöne Linie, welche Schädel, Stirn und Nase verbindet und zu einander in Verhältniss setzt. Ja wir nehmen keinen Anstand, dies Profil als ein Profil von classischer Schönheit zu bezeichnen, bei dem man die volle Freiheit der griechischen Kunst des fünften Jahrhunderts empfindet und keine Veranlassung fühlt, von einem Mangel geistigen Ausdruckes zu reden. Klug und aufmerksam, dass ist der Eindruck, den der Kopf von dieser Seite macht. Es drängt sich zugleich die Empfindung auf, dass der Bildner dieses Antlitzes, sobald er nur wolle und zu einer sorglichen ausführenden Vortragsweise Anlass habe, das Vollendetste zu schaffen im Stande sein müsse. Denselben Eindruck machen mehrere Köpfe der westlichen Giebelgruppe, auf die wir noch zu sprechen kommen. Von wie richtiger Beobachtung zeugt ferner, um nur eins hervorzuheben, die plastische Bildung des mit der Hand an die Wange geführten rechten Armes vom Ellenbogen bis zur Handwurzel? Auch hält uns eine eingehendere Betrachtung davon ab, der vielfach von Anderen stattgegebenen Betonung der Schwere und Last des Körpers zuzustimmen, und noch weniger verstehen wir, wie die Hautfalten unterhalb des Brustkastens eine allzugrosse Fettigkeit des Leibes darthun sollen. Wenige grosse tiefe und derbe Schnitte in den Marmor sind es, die

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0140
Mecklenburg Vorpommern

dem untenstehenden Beschauer die hoch angebrachten Figuren in ihren Formen verständlich machen sollen, und gerade diese flotte und ungenirte Art, mit der der Bildner den schweren Marmor bei einer verhältnissmässig grossen Zahl von Figuren gleichsam spielend behandelt, hat etwas Imponirendes. Er muss ohne lange Vorbereitung auf den Stein losgeschlagen haben, in ähnlicher Weise und kaum anders als wenn ein zeichnender oder malender Meister mit Kohle oder Kreide in wenigen mehr andeutenden als ausführenden Zügen ein paar Umrisse aufs Papier wirft. Ja, unter diesem Gesichtspunkte möchten wir die mit Fragezeichen aller Art überhäuften olympischen Giebelgruppen geradezu als die geistreichsten Improvisationen in Stein ansehen, die die griechische Kunst bis jetzt aufzuweisen hat, und wir gestehen, dass uns jedes Verständniss dafür fehlt, wie hier auch nur ein einziges Mal von Gesellenarbeit hat die Rede sein können.

Schon aus dem was bisher über den Charakter dieser Sculpturen bemerkt wurde, ist zu entnehmen, dass wir keine Neigung haben, dieselben den archaischen Werken zuzuzählen. Wie Brunn schon richtig bemerkt hat, ist der Archaismus in diesen Gestalten bis auf wenige Aeusserlichkeiten vollständig überwunden. Zwar erinnert Einzelnes, besonders die Haartracht dieses und jenes Kopfes, noch an die archaische Zeit, aber wo nur steckt, was doch das Entscheidende ist in der Behandlung, jenes Schematische, jenes Peinliche, Aengstliche und Gebundene, worin das Wesen der archaischen Kunst zu erkennen ist? Man vergleiche nur einmal den Lockenkranz des sog. Apollonkopfes im Westgiebel und die langen Locken des sitzenden Mannes im Ostgiebel mit einem der Aegineten-Köpfe, oder auch die Ringellöckchen des Lapithenjünglings mit denen des Harmodios aus der Gruppe der Tyrannenmörder, um sich des starken Unterschiedes bewusst zu werden. Unsere Betrachtung führt uns somit auf die Annahme der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts als Entstehungszeit dieser Werke. Auch bekennen wir, dass wir in der gesammten theilweise nichts weniger als erquicklichen archäologischen Literatur, die an diesen Werken in kurzer Zeit in grosser Menge emporgewachsen ist, keine ausreichenden Beweise dafür zu finden vermocht haben, dass dieselben ihren von Pausanias genannten Urhebern, Paeonios und Alkamenes, abgesprochen werden müssten. Noch weniger hat uns die Betrachtung der Nike der Messenier in Olympia, eines unzweifelhaften Werkes des Paeonios (s. u.), dazu bewegen können, die Giebelgruppen ihm streitig zu machen. Im Gegentheil! Auch diese Nike athmet den Geist der Kunst, welcher in den Giebelwerken des Zeus-Tempels ausgesprochen ist, mag sie immerhin unter anderen Bedingungen als diese geschaffen sein. Ist doch auch bei ihr,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0141
Mecklenburg Vorpommern

ganz ähnlich wie bei den Giebelwerken, auf formale Unvollkommenheiten und Eigenthümlichkeiten (Styl-Licenzen könnte man sie nennen), und zugleich auf das Malerische in dem Grundmotiv der ganzen Composition aufmerksam gemacht worden, während andererseits wieder hervorgehoben werden konnte, dass sie ein Werk sei, welches »in technischer Kühnheit seines Gleichen suche, und doch so leicht, so mühelos geboren dastehe, als hätte es nur des Gedankens bedurft, um den spröden Marmor zu jenen sich aufbauschenden Gewändern umzugestalten.« Gerade in dieser durch eine Inschrift als Werk des Paeonios bezeugten Siegesgöttin sehen wir somit eine Bestätigung für die Angabe des Pausanias, dass Paeonios die Gruppen im Ostgiebel des Zeus-Tempels geschaffen habe; an der unleugbaren Gleichartigkeit dieser mit denen des Westgiebels erkennen wir, dass Paeonios auf seinen Genossen in der Arbeit, den Alkamenes, bestimmend eingewirkt haben muss. Wie sich aber dieser Umstand mit der Angabe des Plinius, dass Alkamenes ein Schüler des Phidias gewesen, vereinige, das ist eine Frage, die mit den vorhandenen kunstwissenschaftlichen Mitteln nicht entschieden werden kann. Gewiss aber ist, dass es keinen ausreichenden Grund giebt, um, wenn man die Angabe des Plinius für richtig hält, die des Pausanias, dass Alkamenes der Verfertiger der Werke des Ostgiebels sei, für falsch zu halten, ob sie nun von einem der Exegeten in Olympia oder anderswoher aufgenommen ist, und dies um so weniger, als es an jeder genauen Zeitangabe fehlt, wann die genannten Werke aufgestellt wurden und als die Angaben des Pausanias über Olympia im Uebrigen die glänzendste Bestätigung gefunden haben (Arch. Ztg. 1883, S. 359). Darum ist es auch sehr gewagt, aus der Inschrift am Postament der Nike, welche den Paeonios als Urheber dieser Statue nennt und zugleich als preisgekrönten Bildner der Akroterien des Zeus-Tempels feiert, ableiten zu wollen, dass, weil die Gruppen im Ostgiebel des Zeus-Tempels nicht ausdrücklich mit aufgeführt seien, Paeonios nicht der Verfertiger derselben sein könne. Als ob es keine Gründe gegeben haben könne, diese Giebelgruppen in der Inschrift auf der Basis der Nike fortzulassen: — alles dieses natürlich unter der Voraussetzung, dass unter dem Wort ἀκρωτήρια in der Inschrift die olympischen Giebelgruppen nicht verstanden werden dürfen. Ebenso unpraktisch und nutzlos, wie die Bemühung der Archäologen in dieser Richtung, ist jeder Versuch, darauf Antwort zu geben, ob die genannten Werke, der Zeit nach, vor oder nach den Werken am Parthenon in Athen aufgestellt worden seien und ob Paeonios diese gesehen haben und dadurch beeinflusst sein könne. Genug, dass wir die Ueberzeugung gewonnen haben, dass jene, wenn auch aus ganz andern Kunstanschauungen heraus geboren und aus ganz anderer

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0142
Mecklenburg Vorpommern

Schulung der Hände erwachsen, dennoch ebenso wie diese den vom Archaismus frei gewordenen Geist griechischer Kunst der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts athmen und dass das uns überlieferte literarische Urkundenmaterial diese Ueberzeugung trotz seiner Dürftigkeit bestätigt.

Ausser der bereits im Text genannten jüngeren Literatur erwähnen wir hier nur noch Arch. Ztg. 1879, S. 43 ff., 151. 1882, S. 179, 215 ff. 362. 1883, S. 241 ff., 347 ff. 1884, S. 281 ff. 1885, S. 293. Rhein. Mus. N. F. XXXVIII, S. 421 und XXXIX, S. 481.

124. Verkleinerte Nachbildung

des vollständigen Ostgiebels des Zeus-Tempels in Olympia in $^1/_{10}$ der wirklichen Grösse.

Unter Leitung von Ernst Curtius ausgeführt von dem Bildhauer R. Grüttner in Berlin. Vgl. o. S. 117 ff.

125. Verkleinerte Nachbildung

des vollständigen Westgiebels des Zeus-Tempels in Olympia in $^1/_{10}$ der wirklichen Grösse.

Ebenso zu Stande gekommen wie Nr. 124. Die Composition zeigt bei grosser Symmetrie eine dem wilden Kampf entsprechende lebhafte Bewegung, die zu der einförmigen Ruhe in der Composition des Ostgiebels in einem starken Gegensatz steht. Vgl. o. S. 118 ff.

126. Sitzender älterer Mann.

Marmor. H. 1,42. Br. 1,60. Die ersten Theile wurden aufgefunden im December 1875 vor der Ostfronte des Zeus-Tempels. Vgl. Ausgrabungen I, Taf. X und XI.

Es ist eine liegende Statue, welche ihre Stellung hinter den Pferden gehabt haben muss. Nur der untere Theil des Leibes ist mit einem Gewandstück bedeckt, der Oberleib ist bloss. Die Füsse tragen Schuhe. Die rechte Hand des Mannes liegt stützend an der Wange. In dieser Haltung macht er den Eindruck, als ob er, Unheil für den Oenomaos ahnend, den Beginn des Wettkampfes abwarte.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0143
Mecklenburg Vorpommern

Von der Angabe des Pausanias, welcher ihn nicht mit Namen benennt, sondern allgemein als Diener des Oenomaos auffasst, ist man abgewichen, indem man ihn bald als Myrtilos, bald als den Seher des Oenomaos hingestellt hat. Bei der Beurtheilung seines Kopfes und Leibes ist der Kunst des Bildners, wie oben S. 122 bereits bemerkt wurde, nach unserer Meinung vielfach nicht die gebührende Gerechtigkeit zu Theil geworden.

127. Kopf des Flussgottes Kladeos.

Marmor. H. 0,56. Der Torso des Körpers wurde bereits im December 1875 vor der Ostfront des Tempels gefunden. Der Kopf kam erst später zum Vorschein. Vgl. Ausgrab. I, Taf. XV; und IV, Taf. VI.

Der Kopf hat etwas sehr Jugendliches, zugleich aber auch den Ausdruck grosser Lebhaftigkeit und Neugier. Das Haar deckt ihn wie eine formlose unbearbeitete Masse und lässt darauf schliessen, dass an dieser Stelle der Eindruck der Naturwahrheit allein durch Bemalung mit Farbe erreicht wurde.

Der Körper des Kladeos liegt in der nach Norden sich zuspitzenden Ecke des östlichen Giebelfeldes und ist dabei dem Vorgang in der Mitte zugewendet. »Der Gott scheint fast platt auf dem Bauche gelegen zu haben und erhebt nun den Oberkörper auf den vorgestreckten Armen etwa wie ein ruhender Hirtenbursche, dessen Aufmerksamkeit durch irgend welchen Umstand erregt wird und der nun, ohne sich gerade mehr als nöthig zu rühren, den Grund der Störung seiner Ruhe zu erkennen sucht.« Brunn l. c. 1877, S. 7. Ganz besonders auf diesen Kladeos ist das anzuwenden, was Brunn bald darauf über die grosse überhaupt vorhandene Unbefangenheit der Auffassung in den Giebelfiguren bemerkt, wenn er sagt: »Die Motive sind aus der Natur herübergenommen, wie sie der Zufall bot, ohne dass viel gefragt wurde, ob sie gewöhnlich, gemein oder edel.«

128. Apollo-Kopf.

Marmor. H. 0,67. Gefunden im März 1877 vor der Westfronte des Tempels. Vgl. Ausgrabungen II, Taf. XXI und XXII.

Kolossalkopf von der in der Mitte des Westgiebels stehenden Figur, welche Pausanias als Peirithoos bezeichnet.

Dass sich Pausanias in dieser Annahme geirrt habe und das Peirithoos vielmehr in dem Kämpfer links zu erkennen sei, wird jetzt allgemein zugegeben. Der Typus entspricht den älteren Apollofiguren und die Stellung in der Mitte des Westgiebels der des Zeus in der Mitte des Ostgiebels. Indem er den rechten Arm wagerecht ansstreckt, blickt er zu-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0144
Mecklenburg Vorpommern

gleich nach derselben Richtung und deutet damit den Schutz an, welchen er den Griechen unter Führung des Peirithoos gegen die Kentauren-Unholde angedeihen lassen will. Die Bildung des Kopfes war somit darauf berechnet, dass letzterer von der Seite gesehen wurde. Von allen erhaltenen Köpfen wirkt dieser Apollo-Kopf am ehesten wie ein Werk der archaischen Kunst, doch fällt eine »üppige Frische des Mundes« auf. Wenn das Auge nicht von gleicher Frische ist, so liegt dies daran, dass ähnlich wie bei den übrigen mit decorativer Breite behandelten Köpfen beider Giebel, »der Augapfel noch flach rundlich und durch die Lider noch zu gleichmässig dick umrändert ist, sodass es zwar nicht an einem allgemeinen Gesammtausdruck fehlt, wohl aber an den feineren Nüancirungen desselben, die nicht durch eine oberflächliche Nachbildung der Natur, sondern durch eine scheinbare Abweichung von derselben und eine auf den Ausdruck berechnete Umbildung oder Stylisirung des Auges erreicht werden.« (Brunn, Ber. d. K. A. d. W. 1878, S. 453). Ueber die vom strengen Archaismus abweichende Bildung des Haares haben wir bereits oben S. 123 eine Andeutung gemacht.

129. Kopf einer Lapithin (Deidamia?).

Marmor. H. 0,56. Gefunden im December 1876 vor der Westfronte des Zeus-Tempels. Vgl. Ausgrabungen II, Taf. XXIII—XXIV.

Der Kopf gehört einer Frau in der ersten Gruppe rechts vom Apollon. Um das Haupthaar windet sich, mehrfach umgelegt und so zu einer Art Haube gestaltet, eine breite Binde (Ampyx), die oberhalb des an der Stirne hervorquillenden Haupthaares durch einen Knoten zusammengehalten wird.

Die Frau, welcher dieser Kopf angehört, bildet zusammen mit einem Kentauren eine Gruppe. Dieser hat sie ergriffen und seinen rechten Vorderfuss um ihren Leib geschlungen. Sie aber, nach rechts gewendet, wehrt ihn dadurch ab, dass sie mit beiden Händen seine Hände loszumachen sucht, mit welchen er sie an der Brust gepackt hat. Dabei stemmt sie den Ellenbogen ihres linken Armes in das Gesicht des Kentauren, sodass dieser den Kopf abzuwenden genöthigt wird. Die Formenschönheit des Frauenkopfes ist nicht unbedeutend.

130. Kopf eines Lapithen.

Marmor. H. 0,57. Gefunden im Februar 1877 vor der Westfront des Zeus-Tempels. Vgl. Ausgrabungen II, Taf. XV.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0145
Mecklenburg Vorpommern

Der bis auf die Unterlippe völlig erhaltene jugendliche Kopf ist mit dichtem krausgelockten Haarwuchs bedeckt. Im Gesicht macht sich ein Ausdruck von Schmerz bemerkbar.

Der Kopf gehört einem Jüngling in der zweiten Gruppe links vom Apollon an. Derselbe befindet sich mit einem auf die Vorderfüsse niedergesunkenen Kentauren im Ringkampf. Er hält letzteren am Halse umfasst, dieser aber beisst ihn dafür in den Arm und verursacht so den Ausdruck des Schmerzes im Antlitz des Gegners. »In seinem ganzen Wesen hat dieser Lapithenkopf etwas Brutales; aber dennoch ist er nicht das Werk eines gewöhnlichen Steinmetzen. Der Künstler wollte, oder er glaubte wenigstens, er müsse die Energie eines jungen Helden als materiell wuchtige, rohe Naturkraft zur Anschauung bringen.« Vgl. Brunn l. c. 1878 S. 455.

131. Frauenkopf.

Marmor. H. 0,56. Gefunden im März 1877 westnordwestlich von der nördlichen Ecke des Westgiebels. Vgl. Ausgrabungen II, Taf. XI und XII.

Der Kopf ist mit einer dickwulstigen turbanartigen Haube bedeckt; nur an den Schläfen, unmittelbar neben den Ohren, werden wenige Wellenlinien des Haupthaares sichtbar.

Der Kopf gehört einer bequem und lässig auf dem Bauche liegenden Frauengestalt in der nördlichen Ecke des Westgiebels an, in welcher man, ebenso wie in der entsprechenden Gestalt der entgegengesetzten Ecke, eine Ortsgottheit erkennen will. Auch an diesem Kopf fällt eine gewisse Schönheit der Formen auf. Man hat sogar auf ein »intensives seelisches Leben« in demselben hingewiesen; nach unserem Bedünken freilich tritt uns hier kein stärkerer Grad des Ausdruckes entgegen als in den übrigen Köpfen. Von der flotten Führung des Meissels giebt besonders die Behandlung der turbanartigen Haube eine gute Vorstellung.

132. Metope vom Zeus-Tempel in Olympia.

Marmor. H. 1,60; Br. 1,51. Aufgefunden im April 1876 im Pronaos des Zeus-Tempels, also zur Ostseite des letzteren gehörig. Vgl. Ausgrabungen I, Taf. XVII.

Es ist die Darstellung des Abenteuers zwischen Herakles und Atlas. Drei Figuren sehen wir vor uns. In der Mitte steht Herakles, die Himmelslast tragend, welche er für einen Augenblick dem Atlas abgenommen hat, damit ihm dieser die Aepfel der Hesperiden hole. Der Himmel selbst freilich ist

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0146
Mecklenburg Vorpommern

nicht dargestellt, sondern nur ein Kissen, welches oberhalb des Hauptes und der Schultern zur Erleichterung des Druckes untergeschoben ist und auf dem das Himmelsgewölbe als ruhend angenommen werden soll. Wie schwer aber Herakles trägt, das zeigt sich an seiner ganzen Haltung. Rechts steht der eben von den Hesperiden zurückgekehrte Atlas und überreicht ihm die Aepfel mit der rechten Hand. Links hinter Herakles steht eine Frauengestalt, sei es eine der Hesperiden, sei es eine Nymphe, welche den linken Arm erhoben hat, um mit der Hand unter das Kissen zu fassen und so dem Herakles die schwere Last tragen zu helfen.

Die Metope ist eine von zwölfen, von denen je sechs auf den Schmalseiten des Zeus-Tempels, welcher ein Peripteraltempel von 6 : 13 Säulen war, angebracht waren, und zwar nicht draussen, sondern innen oberhalb der zweiten Säulenreihe und der Anten. Von den Metopenreliefs, welche sämmtlich Heraklesthaten darstellen, waren einzelne Theile schon durch die oben erwähnte französische Expedition aufgefunden worden.

Im Verlaufe der deutschen Ausgrabungs-Campagnen konnten alle Reliefs bis auf eines, von welchem nur ein weiblicher Kopf vorhanden ist, theils vollständig, theils wenigstens soweit wieder hergestellt werden, dass der Gegenstand der Composition zu erkennen ist. Auf der Ostseite, der Eingangsseite, waren dargestellt: 1) der Fang des erymanthischen Ebers; 2) die Bändigung der Rosse des Diomedes; 3) der Kampf gegen den dreileibigen Geryones; 4) das eben beschriebene Abenteuer mit dem Atlas; 5) die Reinigung des Augias-Stalles; und 6) die von Pausanias übersehene und nicht angegebene, aber in mehreren Ueberresten gefundene Bezwingung des Kerberos, des dreiköpfigen Hundes der Unterwelt. Auf der Westseite sah man: 7) die Besiegung der Amazonenkönigin Hippolyte; 8) die Jagd auf die Hirschkuh von Keryneia; 9) die Bändigung des kretischen Stieres; 10) die Erlegung der stymphalischen Vögel; 11) den Kampf mit der Hydra und 12) den Kampf mit dem nemeischen Löwen.

Ueber den Styl in den Metopen gehen die Meinungen der Archäologen auseinander. Eine Verschiedenheit der ausführenden Hände scheint uns unleugbar zu sein. Hier begnügen wir uns damit, die feinen Bemerkungen Brunns über die Atlasmetope zu citiren. »Die Figuren des Herakles und Atlas sind in der strengsten Weise in das Relief hineincomponirt, streng zwischen die (ideelle) obere Fläche und den Grund eingeschoben, nicht etwa äusserlich accommodirt, sondern so, dass die nach aussen gerundet hervortretenden Theile der oberen Fläche stylistisch untergeordnet sind. Der Aufbau der Körper beruht ganz auf der unveränder-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0147
Mecklenburg Vorpommern

lichen Grundlage des Knochengerüstes nach seinen Formen und seiner durch feste Bänder geschlossenen Zusammenfügung. Dieser architektonische Grundton aber durchdringt auch die ganze Behandlung des Fleisches, der Muskeln. Alles ist hier von bestimmten Flächen umschrieben, die nirgends leer oder flau erscheinen. Sie sind im Gegentheil belebt durch eine Fülle von fein und scharf nüancirtem Detail, das nicht etwa naturalistisch und in äusserlicher Beobachtung nach der Wirklichkeit copirt ist, sondern überall aus dem inneren Verständniss herauswächst. Nirgends Laxheit, Unbestimmtheit, sondern überall Klarheit, Sicherheit, Festigkeit im knappsten, strengsten Vortrag echtester Plastik. Nur der kleinste Theil dieser Strenge ist auf Rechnung der letzten Reste archaischen Styls zu setzen; sie liegt vielmehr in der Schule, in der bestimmt schulmässigen Durchbildung, welche sich den Körper in allen seinen Formen unterworfen hat. Die weibliche Gestalt der Hesperide weicht hiervon nur scheinbar und eigentlich nur dadurch ab, dass ihr Körper in Vorderansicht gestellt und also nicht so streng dem abstracten Gesetz des Reliefs untergeordnet ist. In anderer Beziehung tritt sogar an ihr das mathematische, lineare Princip fast noch stärker hervor als an den männlichen Figuren, nämlich in den Linien und Flächen des nicht organischen, sondern leblosen Stoffes der Gewandung. Es liegt in den senkrechten Linien der gerade über den Schenkel herabfallenden Falten, in der horizontalen des quer über den Körper laufenden Randes, in den Schlangenlinien der nach den Hüften herabsteigenden Säume ein ganz eigenthümlicher Zauber, der weit entfernt ist von dem Reiz gewöhnlicher Natürlichkeit und vielmehr auf der strengen Gesetzmässigkeit, dem Walten des mathematischen Princips beruht, fast möchte man sagen, auf dem theoretischen Reiz gewisser linearer Combinationen.

Kein Zweifel also, dass der Styl dieser Metope mit dem der Giebelstatuen in einem geradezu diametralen Gegensatze steht. Sie ist ein Meisterstück peloponesischer Sculptur, das schönste, welches wir bis jetzt aus der Zeit vor Polyklet besitzen.«

133. NIKE DES PAEONIOS.

Marmor. H. 1,86 (vom Hals bis zur grossen Zehe des linken Fusses). Die Haupttheile der Basis und des Rumpfes kamen am 20. und 21. December 1875 zum Vorschein, der Kopf (dessen Gesicht abgesplittert ist und der dem hier vorhandenen Abguss fehlt) und das linke Bein, desgleichen viele andere kleinere und kleinste Theilchen, besonders vom Gewande und von den Flügeln, fanden sich später und gaben ausgezeichnete Fingerzeige für die Reconstruction, welche, ebenso wie die der Giebel-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0148
Mecklenburg Vorpommern

gruppen des Zeus-Tempels, vom Bildhauer Grüttner im Ganzen mit vielem Glück im Massstabe von 1 : 5 versucht ist.

Die Siegesgöttin ist dargestellt wie sie vom Olymp zur Erde schwebt. Denn dass die Basis, auf welcher sie erscheint, nicht die Bedeutung einer vom Erdreich hergenommenen festen Stütze hat, wird durch den sich aus derselben gleichsam hervordrängenden Adler bewiesen. Indem sich dieser als fliegender Vogel darstellt, dient er dazu, die Basis, mit welcher er zu einem Stück verbunden ist und welche ohnehin wahrscheinlich mit entsprechender blauer Farbe bemalt war, als das Element der Luft zu charakterisiren, in ähnlicher Art wie die Thiere unter den Füssen der Nereiden auf dem bekannten Monument von Xanthos das Element des Wassers anzudeuten haben. (Vgl. die Zusammenstellung der Nike mit diesen Nereiden auf Taf. XIX des Werkes von Murray, A history of greek sculpture II, S. 214). Auch zeigt die Behandlung des Gewandes an, dass der Bildner von der Idee ausging, die Göttin in rauschendem Fluge durch die Lüfte schweben zu lassen. In Folge des Widerstandes der Luft legt sich nämlich das Gewand vorne dicht an den Körper. Besonders bemerkbar ist dies am Unterkörper und am rechten Bein. Das Gewand selbst stellt sich als ein aus zwei Theilen, einer vorderen und einer hinteren Hälfte, gebildetes Ganzes dar, welches mittels eines eingelegten bronzenen Gürtels und einer Spange auf der rechten Schulter gehalten wird und im Uebrigen so angeordnet ist, dass es die rechte und linke Seite des Körpers theilweise, die linke Brust und das linke Bein aber ganz und gar frei lässt. Dasselbe ist ferner in geschickter Weise mit einem nach hinten flatternden grossen mächtigen Mantel verbunden, welcher dazu dient, der stark nach vorne geneigten fliegenden Gestalt ein Gegengewicht zu geben, mittels dessen sie auf ihrer Basis festgehalten wird. Diesen Mantel fasste die Göttin, wie es scheint, mit erhobener Linken an einem Zipfel; mit ihrer gesenkten Rechten aber wird sie einen Siegespreis, wahrscheinlich eine Tänie, gehalten haben. Der Eindruck des Leichten, den die ganze Figur erweckt, wurde durch die mehr als sechs Meter hohe Basis verstärkt; dieselbe stellte nämlich eine aus mehreren über einander gelegten Blöcken gebildete abgestumpfte dreiseitige Pyramide mit mässiger Verjüngung nach oben dar, welche thurmartig erschien und so im Verhältniss zur Statue

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0149
Mecklenburg Vorpommern

als schlank bezeichnet werden konnte. So ragte die Nike, südöstlich vor dem Zeus-Tempel aufgerichtet, über einen grossen Theil der anderen olympischen Weihgeschenke hinaus. An der Vorderseite der Basis steht eine auch von Pausanias gelesene und schon gedeutete Inschrift, welche lautet:

»Messenier und Naupaktier haben (dies Werk) dem olympischen Zeus als Zehnten von den Feinden (d. i. als Zehnten von der Kriegsbeute) geweiht.« Und darunter in kleinerer Schrift: »Paionios aus Mende hat (das Werk) gemacht; auch war er Sieger bei der Anfertigung des Akroterienschmuckes am Tempel.« Griechisch:

ΜΕΣΣΑΝΙΟΙ ΚΑΙ ΝΑΥΠΑΚΤΙΟΙ ΑΝΕΘΕΝ ΔΙΙ
ΟΛΥΜΠΙΩΙ ΔΕΚΑΤΑΝ ΑΠΟ ΤΩΜ ΠΟΛΕΜΙΩΝ
ΠΑΙΩΝΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ ΜΕΝΔΑΙΟΣ
ΚΑΙ ΤΑΚΡΩΤΗΡΙΑ ΠΟΙΩΝ ΕΠΙ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΕΝΙΚΑ.

Unter der Krönung am obersten der fünf Blöcke, aus denen die thurmartige Basis aufgerichtet war, waren vergoldete Schilde befestigt. Weiter nach unten standen Inschriften, zur späteren Geschichte der Messenier gehörig, u. a. Urtheilssprüche über Gränzstreitigkeiten mit Sparta.

Die auf die erste Inschrift an der Basis der Nike sich beziehende Stelle des Pausanias (V, 26, 1) giebt an, dass die in Naupaktos wohnenden dorischen Messenier der Göttin, welche auf einem Postamente stehe und von der Hand des Paeonios aus Mende sei, nach einem Kampfe mit Akarnanen und Oiniaden nach Olympia geweiht hätten; eigentlich aber sollte dieselbe, wie die Messenier behaupteten, eine Erinnerung an die mit den Athenern gemeinsam gegen die Spartaner auf der Insel Sphakteria ausgeführte Unternehmung vorstellen; nur wäre der Name der Lakedämonier aus Furcht vor diesen in der Inschrift weggelassen worden; vor den Akarnanen und Oiniaden dagegen hätten sie keine Ursache gehabt, irgend eine Besorgniss zu hegen.

Die Worte des Pausanias sind also der Ausdruck von Meinungen, im zweiten Jahrhundert nach Chr. In Wirklichkeit verhielt es sich freilich wohl nicht ganz genau so. Denn Schubring hat es durch seine gründliche Darlegung in der Arch. Ztg. 1877, S. 59 ff. sehr wahrscheinlich gemacht, dass die Aufstellung der Nike von der reichen Beute bewirkt wurde, welche den Messeniern bei den von Thukydides IV, 41 erzählten Einfällen in das lakonische Land zufiel, die sie gleich nach der siegreichen Unternehmung auf Sphakteria während der Jahre zwischen 425 und 421 vor Chr. ausführten und wobei sie ihren Feinden grossen Schaden zufügten: »Es war eine Reihe siegreicher, lustiger, übermüthiger und ergiebiger

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0150
Mecklenburg Vorpommern

Unternehmungen, ermöglicht durch den köstlichen Sieg bei Sphakteria, Plünderungszüge in das unberührte Land des stolzen Todfeindes, welche in den Unterdrückten das Hochgefühl süsser Rache erweckten und das bisher unbekannte Bewusstsein des Sieges schufen, aus welcher gerade die Stiftung einer Nike hervorging.«

Darnach würde für die Errichtung des Denkmals das Jahr 425 als Terminus ante quem non zu bezeichnen sein. »Doch auch auf das Jahr, bis zu welchem die Weihung geschah, lässt sich schliessen. Wenn die Eleer aus Freundschaft für Sparta den Namen desselben unterdrückten (indem die Behörden des heiligen Bezirks statt der Worte ΑΠΟ ΤΩΝ ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΩΝ, die am Platze gewesen wären, die allgemeineren Worte ΑΠΟ ΤΩΜ ΠΟΛΕΜΙΩΝ eingraben liessen), so fällt dieser Grund mit dem Jahre 420 fort, wo Elis mit Athen, Argos und Mantineia das Bündniss schloss, durch welches der Bruch seines fünfhundertjährigen Bundes mit Sparta endgültig vollzogen wurde. Es ist also die Stiftung der messenischen Nike in die Zeit zwischen 425 und 420, genauer in die Jahre 422 bis 420 zu setzen.«

Eine kunstgeschichtlich ebenso wichtige Frage ist nun die, ob derjenige, welcher die Nike machte, auch die östliche Giebelgruppe des Zeus-Tempels verfertigt haben konnte, oder, wenn wir die Frage anders fassen, ob beide Werke, die Nike und die Giebelgruppen, in Hinsicht auf die künstlerische Behandlung so verschiedenartig seien, dass, da die Nike nun einmal unwiderleglich das Werk des Paeonios ist, die genannte Giebelgruppe ihm abgesprochen werden müsse.

Es ist dies eine Frage, über welche allein das Auge entscheidet. Allerdings ist es ausgesprochen worden, dass ohne äussere Zeugnisse Niemand die Nike und die Giebelstatuen einem und demselben Meister zuschreiben würde. Dies gilt aber nur für die erste flüchtige Betrachtung. Bei eingehenderer Prüfung drängen sich allerlei Wahrnehmungen auf, welche es einleuchtend machen, dass die Nike recht wohl als eine weitere Stufe in der Kunst-Entwickelung jenes Meisters, der die östliche Giebelgruppe des Zeus-Tempels schuf, angesehen werden kann, zumal wenn, wie es nöthig ist, in Betracht kommt, dass die Bedingungen beider Aufgaben verschieden waren. Denn, wenn auch zugegeben werden muss, dass bei der Nike, welche als schwebende Gestalt einen schlank ausgestreckten Körper verlangt und als frei aufgestellte Einzelfigur vom Auge des Betrachters weit strenger beurtheilt wird als eine Figur in einer für den Tempelschmuck gearbeiteten grossen Gruppe, eine sorglichere und präcisere Arbeit zu Tage tritt, so ist doch auch andererseits, im Gegensatz zu attischen Werken wie den Gestalten im Parthenon-Giebel, den Sieges-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0151
Mecklenburg Vorpommern

göttinnen von der Balustrade des Nike-Tempels u. a. m., eine gewisse Fülle, Breite und Derbheit in der Behandlung unleugbar. Man beachte in dieser Hinsicht besonders die vordere Rundung des Leibes mit den darüber gelegten harten und derben Falten in der Gewandung. Dazu kommen als weitere Hinweise auf die künstlerische Art und Hand des Paeonios die hervorragend malerische Erscheinung dieser Gestalt und die technische Kühnheit ohne Gleichen, mit welcher hier eine der schwierigsten Aufgaben der Marmorbildnerei gleichsam spielend gelöst wird: alles Eigenschaften, welche, wie oben Seite 120 ff. bereits dargethan ist, auch als Merkmale der Giebelwerke zu gelten haben, und um derentwillen daher die Vorstellung gleichen Ursprunges derselben mit der Nike von der Hand des Paeonios, dessen Blüthezeit somit auf den Zeitraum von 450 bis 420 zu setzen sein würde, durchaus nicht, wie es geschehen ist und noch geschieht, mit allzu schneller Hintenansetzung guter alter Zeugnisse, leichthin von der Hand gewiesen werden darf.

134. VERKLEINERTE NACHBILDUNG

der Nike des Paeonios sammt dem Postament in dem Verhältniss von 1 : 5.

Von dem Bildhauer R. Grüttner in Berlin.

135. DISKUSWERFER.

Marmor. H. 1,68 (ohne Plinthe). Im Jahre 1792 an der Via Appia, 8 Miglien von Rom, in den Trümmern eines Gebäudes gefunden und von dort in den Vatican gebracht. Ergänzt sind die Finger der rechten Hand, ausserdem einige unwesentliche Stücke.

Ein kräftiger Jüngling sucht, beide Füsse fest aufsetzend und das rechte Bein vorschiebend, den richtigen Standpunkt zu gewinnen, um demnächst einen Diskos, den er, damit die Rechte nicht vorzeitig angestrengt werde, einstweilen noch mit der Linken gefasst hat, fortzuschnellen. Dabei bezeichnet er, den Kopf etwas senkend und die Rechte so weit erhebend, dass der Unterarm nahezu wagerecht liegt, zugleich mit den Augen und mit den wie beweglich hin- und hergehenden Fingern der rechten Hand den Punkt der Bahn, welcher ihm für den Aufsatz der Scheibe der passende zu sein scheint. Aber wie der Diskos nicht in seiner Linken bleiben wird, so wird auch das linke Bein, welches vorläufig noch das volle

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0152
Mecklenburg Vorpommern

Gewicht des Körpers trägt, hiervon entlastet werden, sobald der rechte Fuss, dessen Zehen mit den Fingern der rechten Hand eine Art von Correspondenz erstreben, den richtigen Standpunkt gefunden haben wird, jenen Standpunkt, welcher alle Kräfte des Körpers sammelt und ins Gleichgewicht bringt in dem entscheidenden Augenblick, in welchem der aus der Rechten geschleuderte Diskos einen oder zwei Schritte weit auch den ganzen Körper mit sich ziehen wird. Vgl. Brunn in d. Ann. d. I. 1879, S. 207.

Dass die Erfindung dieser in mehreren Wiederholungen (im britt. Museum und im englischen Privatbesitz, Michaelis, Ancient marbles S. 295) vorhandenen Statue der besten Zeit des Alterthums (dem Ende des fünften oder dem Anfang des vierten Jahrhunderts) angehöre, darüber ist man sich stets einig gewesen. Die Versuche aber, sie an einer bestimmteren Stelle unterzubringen, haben zu verschiedenen Ergebnissen geführt. Während früher nach E. Q. Visconti's Vorgang (Museo Pio-Clementino III, Taf. 26) auf den litterarisch bezeugten Discobol des Naukydes aus der Schule des Polyklet hingewiesen wurde, betonte später Kekulé (Arch. Ztg. 1866, S. 169, Taf. 209 und Akad. Kunstmus. zu Bonn, 1872, S. 33) mit allgemeiner Zustimmung den attischen Charakter im Kopf dieser Statue und deutete demgemäss an, dass es weit näher liege, an ein Werk des Alkamenes zu denken, nämlich an dessen Siegerstatue eines Pentathlos mit dem Beinamen Ἐγκριτόμενος. Eine dritte, sehr beachtenswerthe Ansicht, bei welcher der attische Charakter der Statue festgehalten wird, ist von Brunn ausgesprochen worden (Ann. d. Inst. 1879, S. 206—210). Derselbe weist nach, dass bei diesem stehenden Diskobolen (discobolo ritto) der Einfluss Myronianischer Kunst vor die Augen trete, insofern nicht bloss in der Grundidee, in der Durchführung der Unterordnung des Ganzen unter einen fest und bestimmt ausgesprochenen Gedanken und somit in dem die ganze Gestalt beherrschenden Rhythmus, sondern auch in der Herstellung des Gleichgewichts, d. h. in der Art der Ausgleichung der Schwere des Körpers mit der Macht und Kraft der Action, also in dem ganzen Ponderationsschema, ja selbst in Nebendingen, wie in der Art und Weise der Function der Fusszehen, zweifellose Uebereinstimmungen zwischen diesem stehenden Diskobol und den übrigen Werken des Myron: dem werfenden Diskobol (discobolo incurvato), dem Marsyas und dem Münchner Athleten (s. oben N. 35—39) vorhanden seien. Daran ändert in der Hauptsache nichts, dass der Kopf der Statue, wie Kekulé (Kopf des Praxitel. Hermes, Stuttgart 1881, S. 22) darlegt, eine gewisse Verwandtschaft mit den Typen des Phidias hat; denn jene Statue des stehenden Diskobols kann sich ja zu

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0153
Mecklenburg Vorpommern

dem ursprünglich massgebenden Original immerhin in demselben Verhältniss befinden, wie die in Einzelheiten veränderte spätere Handschrift eines alten Autorwerkes zu der unverfälschten Urschrift desselben.

136. GRABSTELE EINES MÄDCHENS.

Marmor. H. 1,42. Im Privatbesitz zu Venedig. Fundort unbekannt.

Ein nach rechts gewendetes junges Mädchen, welches einen auf seiner rechten Schulter durch Spangen zusammengehaltenen langen dorischen Chiton, im Haupthaar eine mehrfach umgelegte Binde und an den Füssen Sandalen trägt, hält mit ihrer aus dem Aermelbausch des Chitons hervorsehenden linken Hand einen Gegenstand, der einem Schmuckkästchen gleicht, und hat ihren frei aus dem Chiton heraustretenden rechten Arm und die rechte Hand soweit erhoben, dass es aussieht, als ob sie einen vorher aus dem Kästchen herausgenommenen (in der Darstellung freilich nicht sichtbaren) Gegenstand wieder hineinfallen oder hineinhängen lasse. Zu ihren Füssen, rechts, ein zweites sehr ähnliches Kästchen, vielleicht der Deckel zu dem ersteren. Die Stele trägt als Krönung eine kräftig ausladende Palmette, deren aus einem Akanthuskelch hervorwachsende untere Voluten eine Bildungsform aufweisen, welche immerhin als eine von den Keimformen des korinthischen Säulenkapitäls angesehen werden kann. Vergl. Athen. Mitth. V, S. 168.

Die stylistische Behandlung athmet die Strenge, aber auch die Anmuth des fünften Jahrhunderts. Die öfter hervorgehobene Verwandtschaft mit dem zwei ähnlich costümirte Frauengestalten zeigenden Relief von Pharsalos (vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. I[3] S. 156), welches noch stark in den Schranken des Archaismus steckt, möchten wir nicht allzusehr betont wissen. Das vorstehend beschriebene Relief erscheint unserm Auge in der Durchbildung der einzelnen Formen und daher in der Gesammtwirkung feiner und leichter. Eine sehr ähnliche Palmette findet sich auf einem Relief von Karystos (vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf. 61).

137. SANDALEN BINDENDE NIKE.

Marmorrelief. H. 0,95. Dasselbe gehört zu einer grösseren Anzahl von Reliefstücken, welche in den Jahren 1835, 1877 und 1880 bei den

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0154
Mecklenburg Vorpommern

Ausgrabungen auf der Akropolis gefunden wurden und einst die Balustrade des Tempels der Athena Nike schmückten. Jetzt im Museum auf der Akropolis, vgl. Sybel, Kat. Nr. 5664, 4. Milchhöfer, Museen Athens, S. 59. Die frühere Literatur, zusammengefasst bei Kekulé, die Balustrade des Tempels der Athene Nike in Athen. Abbildung ebendort Taf. III, N. An der Figur des Reliefs fehlen der Kopf, der linke Unterarm mit Hand und der linke Fuss.

Eine geflügelte Nike, deren graciöse jugendliche Formen in reizvollster Weise durch eine den ganzen Körper bis zur rechten Schulter hin deckende lange Gewandung (Chiton und Himation) hindurch sichtbar werden, ist in dem Augenblick dargestellt, wie sie, anscheinend in sehr eiliger Bewegung nach links hin begriffen, aber in dieser ihrer Bewegung gehemmt, den rechten Fuss so weit erhebt, dass sie, sich ein wenig überbeugend, das an einer Stelle vielleicht allzu locker gewordene obere Riemenwerk der Sandale mit der rechten Hand erfassen kann, um dasselbe wieder in Ordnung zu bringen.

Die Balustrade, zu deren Reliefschmuck das eben beschriebene Stück gehörte, schmückte als Brüstung den mächtigen Unterbau des reizenden kleinen Tempels der Athena Nike, einen Unterbau, welcher vor den Propyläen der Akropolis nach drei Seiten, nach Westen, Norden und Süden hin, frei aufstieg und an der Ostseite mit dem Felsen der Akropolis zusammenhing. Dem entsprechend waren nur die ebengenannten drei freien Seiten des Unterbaues für eine Balustrade geeignet; die vierte Seite, die Ostseite, blieb frei, um Raum und Zugang für die Opfer zu behalten. Der im Ganzen ungefähr 35 Meter lange Reliefschmuck dieser Brüstung stellte eine Anzahl von Siegesgöttinnen in den verschiedensten Situationen dar: die jugendlichen Göttinnen errichten in Gegenwart ihrer Herrin (Athene selber war dreimal dargestellt, auf jeder Seite einmal) Trophäen, bringen Waffenstücke herbei und rüsten ein Opfer. Alle aber sind in grösster Geschäftigkeit dargestellt, und zu dieser Geschäftigkeit passt dann sehr wohl das Motiv der oben beschriebenen Sandalenbinderin, sobald man sich nur auf den Standpunkt der naiv-schaffenden griechischen Kunst versetzt. »Mit Opfergeräthen eilen die Niken zum Tempel, die Stufen hinauf ohne Rast, nur einen kleinen Verzug giebt es, bis die Genossin das Thor geöffnet hat, und diesen Augenblick benutzt die eilfertige Nike, ein Band an der Sandale, dass sich gelöst, festzustecken. Doch so kurz ist die Frist, die sie sich gönnt, dass sie nicht einmal das (für die Ergänzung anzunehmende) Geräth aus der Linken niedergesetzt hat, und nur in dieser flüchtigen Stellung mit der einen Hand sich den Riemen festnestelt. So

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0155
Mecklenburg Vorpommern

malt gerade diese scheinbare Verzögerung anschaulich die stürmische Eile und den Eifer der Göttinnen.« (Friederichs-Wolters, Berl. Ant. Bildw. S. 287.) Welcher Zeit diese köstlichen Reliefs angehören, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Da sich unter den Bruchstücken einige Hinweise auf Seesiege gefunden haben, wie das Vordertheil eines Schiffes, auf welchem eine der drei Athenen sitzt, und der Rest eines Ruders, das zu einem Tropaion gehört, dazu ein orientalisches Aermelgewand und eine orientalische Kopfbedeckung, so hat man an die von Alkibiades im Jahre 407 vor Chr. gewonnenen Seesiege erinnert, mit Rücksicht darauf aber, dass andere Theile des Frieses auch auf einen Landsieg bezogen werden können, an die Doppelschlacht am Eurymedon im Jahre 465 v. Chr. als Anlass gedacht. Der künstlerischen Ausführung nach möchten die Reliefs am besten in die Zeit kurz vor dem Ausbruch des peloponesischen Krieges passen. Im Vergleich zu den Werken des Parthenon tritt uns freilich eine ausserordentliche Eleganz entgegen, und im Verhältniss zu Phidias erscheinen die Künstler dieser Nike und ihrer Schwestern wie »die reich geborenen Söhne eines durch eigenes Verdienst reich gewordenen Vaters«. (Brunn, Ber. d. K. Bair. Akad. d. W. 1877, S. 25). Doch giebt es »kein Relief, das man mit soviel Recht neben die Werke des Phidias stellen dürfte; die Originalität der Formengebung ist ebenso gross als die der Erfindung. Es war sicher eine kühne Neuerung, Nike, die bis dahin nur die eine treue Dienerin und Begleiterin der Athene gewesen war, zu einer Schaar gleichartiger Wesen zu vervielfachen, die auf allen Seiten ihre Herrin umschwärmen, ihr zu opfern und ihren und ihres Volkes Ruhm zu verherrlichen bestrebt sind. Eine Siegesgöttin allein schien nicht zu genügen, die Fülle von Ruhm und Herrlichkeit auszudrücken, welche Athena ihrem Lande gegeben: es war alles voller Siege. Diese stolze frohe Zuversicht scheint nur in der Zeit vor dem peloponnesischen Kriege möglich, und damals werden wir uns diese Reliefs entstanden denken zugleich mit dem ganzen Tempel, den sie umsäumten.« (Friederichs-Wolters, Berl. ant. Bildw. I, S. 289).

138. KOPF DER HERA.

(Sog. Hera Farnese.)

Marmor. H. 0,78. Früher im Pal. Farnese in Rom, seit 1790 im Mus. zu Neapel. Die Nasenspitze und einige kleine Theile an der Büste sind ergänzt. Letztere macht den Eindruck, als ob sie dazu bestimmt gewesen, in den Rumpf einer Statue eingesetzt zu werden. Dabei werden wir uns den Kopf nicht aufrecht stehend sondern etwas nach vornüber geneigt zu denken haben, wie in den Abbildungen Mon. dell' Inst. VIII, 1;

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0156
Mecklenburg Vorpommern

Conze, Heroen- und Göttergestalten VIII, 2; Overbeck, Atlas zur Kunstmythologie IX, 2; Murray, Hist. of Gr. Sc. p. 269.

Hoher Ernst und herbe Strenge sprechen sich in dem Antlitz dieses im Uebrigen mit grosser Schlichtheit auftretenden Frauenkopfes aus, dessen ganzer Schmuck in einer aufrecht stehenden niedrigen Stirnkrone besteht, welche, mehr einem einfachen metallenen Streifen gleichend, das ziemlich glatt anliegende, vom Scheitel her gleichmässig nach allen Richtungen hin leise gewellte Haar zusammenhält. Unterhalb dieses Bandes tritt das Haar von der Stirn her, jederseits zu einem üppiger gewellten Wulst aufgewickelt, nach hinten zurück, wo beide Wulste oberhalb des Nackens zu einer Art von Schopf zusammengebunden sind. Von eigenthümlicher Bildung sind die Augenlider, sie erscheinen wie umgekrämpt und die unteren sind stark unterschnitten, alles dies offenbar in der Absicht, die Umgränzungslinien der Augen desto schärfer hervortreten zu lassen. Im Ganzen passen die Formen dieses Kopfes, wie bereits von Friederichs, Bausteine I, S. 107, hervorgehoben ist, am besten zu den Formen des Kopfes der Polykletischen Amazone (s. oben Nr. 121) und weisen damit auf eine Zeit und Richtung der Kunst, auf welche auch schon aus anderen Gründen aufmerksam gemacht ist.

Polyklet, der grosse peloponnesische Zeitgenosse des Phidias, war es, der das Ideal der Hera in einem zu Argos befindlichen Kolossalbilde schuf. Diese Hera war ebenso wie der olympische Zeus und die Parthenos des Phidias (s. o. S. 52 und 116) von Gold und Elfenbein und, gleich dem Zeus, auf einem Throne sitzend dargestellt. Das Haupt der Göttin war mit einer Stephane (einer Art Diadem) geschmückt, auf welcher die Figuren der Chariten und Horen im Relief abgebildet waren. In der einen Hand trug sie einen Granatapfel, das Symbol der Ehe, in der andern ein Scepter, auf welchem, mit einer Anspielung auf ihre alte Brautlegende, ein Kuckuk sass. Denn in dieser Gestalt habe sich ihr Zeus, der solchen und ähnlichen Verwandlungen bekanntlich sehr zugethan war, genähert, als sie auf der Südspitze von Argolis sass. Die bis jetzt bekannten argivischen Münzen zeigen uns nur den Kopf des im Alterthum so hoch gefeierten Bildes (vgl. Overbeck, griech. Kunstmythol. II, 2, S. 105 ff., Taf. II, 6—9). Nach allem aber, was wir über den Charakter der Polykletischen Kunst wissen, dürfen wir annehmen, dass es dem Künstler gelungen war, die ehrfurchtgebietende Königin des Himmels und die strenge Gattin des Zeus an einem erhabenen Frauenbilde voll Würde und Schön-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0157
Mecklenburg Vorpommern

heit zu veranschaulichen und somit die Idee dieser weiblichen Gottheit zu verwirklichen. Sind wir nun auch nicht im Stande, zu sagen, dass die Hera Farnese den Kopf der Hera des Polyklet genau wiedergebe, so müssen wir doch zugestehen, dass er den strengen Kunstcharakter des fünften Jahrhunderts v. Chr., wie er sich in der herberen Formenbildung des Antlitzes sowie in der grösseren Schlichtheit und Einfachheit des Haares ausspricht, aufs beste veranschaulicht. Im Bull. d. Inst. 1846, S. 122 und in den Ann. d. Inst. 1864, p. 297—303, hat Brunn nachzuweisen gesucht, dass dieser Kopf die Hera βοῶπις des Homer darstelle, d. i. jene Hera, deren Augen wie die einer südlichen Stierkuh in grossen Formen gebildet und mit dem diesen Thieren eigenen kraftglühenden Blicke beseelt sind. Für uns hat dieser Vergleich etwas Abstossendes. Wer aber jene blaugrauen prachtvoll gebauten lebhaften Stiere und Rinder der südlichen Länder mit ihren grossen feurigen Augen selber gesehen und aufmerksam betrachtet hat, dem wird ein solcher Vergleich nicht mehr unpassend erscheinen. »Das Charakteristische des Stierauges ist nur zum Theil seine Grösse im Verhältniss zu den umgebenden Theilen. Von dieser ist es unmöglich, Stellung und Form zu trennen, welche beide nach aussen streben. Diese selbe Eigenthümlichkeit des Auges ist an dem Farnesischen Hera-Kopf im Museo nazionale zu Neapel mit einer Deutlichkeit stylisirt, welche keinen Zweifel über den Sinn gestattet. Schon die Grösse des Auges an sich hat eine etwas nach aussen gewendete Stellung zur Folge. Noch deutlicher ist die Richtung des Blickes: die Sehaxen sind leise divergirend. Dieser Bewegung der Augensterne folgt die Umrisslinie der Lider. Das untere Augenlid senkt sich stark nach aussen hin; es hat seinen tiefsten Punkt nicht in der Mitte der Augenwölbung, sondern weiter nach aussen, da wo der Augenstern steht, und es steigt von da rasch nach dem äusseren Augenwinkel in die Höhe. Ueber dem Augenstern bricht sich ebenso, wenn auch weniger auffällig, die Schwingung des Bogens des oberen Lids. Die Lider sollen den Stern schützen. Deshalb werden sie ebenda nicht schmäler, sondern breiter, und sie wölben sich mächtig vor.« Vgl. Kekulé, Hebe, S. 64. Mit der Darstellung der Augen, dieses ausdrucksvollsten Gesichtstheils, harmoniren die Formen der breit gebildeten von Ruhe erfüllten Stirn, des kräftigen Nasenbeins, der Wangen, der festen vollen Lippen und des vorne etwas abgeplatteten Kinns. Und im Zusammenhange mit diesen Bildungen vollendet der hohe Schädelbau, dessen fein geschwungene durch die Binde noch besonders hervorgehobene Profillinie, zu den Merkmalen der Kunst des fünften Jahrhunderts gehört, den imposanten Eindruck dieses Kopfes. »Denken wir uns dieses Antlitz in Erz — und auf ein Bronze-Original führt die Formengebung des Kopfes in erster Linie zu-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0158
Mecklenburg Vorpommern

rück — mit funkelnden Steinen in den mächtigen Augenhöhlen, so gemahnt es uns an die Göttererscheinungen bei Homer, deren Augen furchtbar für den Sterblichen glänzen. Der Künstler, der dieses Ideal schuf, glaubte die Gewalt der mächtigsten Göttin, deren Zorn der Donnerer selbst scheut; seine Hand bildete ihre Züge, wie er scheu und ehrfurchtsvoll die Gottheit empfand.« (Kekulé l. c. S. 67.)

Verschiedene antike Wiederholungen dieses Kopfes finden sich in Berlin und Florenz, vgl. Kekulé l. c. S. 66, Anmk. 4, Overbeck, Kunst-Mythologie, II, 2 (Hera) S. 78. Gegen die mit vielem Beifall aufgenommene Erklärung Brunns polemisirt besonders Overbeck in seiner Kunstmythologie II, 2 (Hera), S. 71 ff.

139. KOPF DER HERA.

(Sog. Hera Castellani.)

Marmor. H. 0,57. Angeblich in Girgenti gefunden, von da in den Besitz von Alessandro Castellani, von diesem ins Brittische Museum gelangt. Vom Halse war nur ein kleines Stück erhalten, während im Verhältniss hierzu alles Uebrige sich in einem auffallend gutem Zustande befand.

Der Kopf ist von ähnlicher Einfachheit wie der der Hera Farnese, nur erscheinen Formen und Ausdruck weit mehr gemildert. Die Stirnkrone ist etwas höher als bei dieser; es fehlt der Haarschopf.

In den Ann. dell' Inst. 1869, S. 144 ff. Mon. d. I. IX, 1 hat Helbig versucht, den Kopf der Hera Castellani kunstgeschichtlich so zu bestimmen, dass er in die Mitte der zwischen der Hera Farnese und der Juno Ludovisi (s. u.) liegenden Entwickelungsreihe gesetzt würde. Man ist ihm darin allgemein gefolgt. Der Verfasser des vorliegenden Katalogs gab seiner Meinung darüber schon vor langer Zeit (Allgem. Ztg. 1874, Nr. 296, S. 4596) dahin Ausdruck, dass der Kopf der Hera Castellani in seinem ganzen geistigen Inhalt an Ernst sowie an echt matronaler Hoheit und Würde weit hinter dem strengeren Kopf der Hera Farnese sowohl als hinter dem ganz anders gearteten Kopf der Juno Ludovisi zurückstehe und dass ihm überhaupt eine viel zu grosse Bedeutung beigemessen werde. In dem letzten Heft der Arch. Ztg. 1885, S. 377 ff. geht nun Furtwängler soweit, diesen Kopf sammt drei anderen anscheinend aus derselben Werkstatt stammenden Köpfen für eine moderne Fälschung zu erklären, und zwar mit Gründen, gegen welche nicht viel vorzubringen sein wird. Die allzu lang herabhängende Nasenspitze, das zurückweichende kraftlose Kinn, die schwächlichen Formen des Mundes, die Art der Scheitelung der Haare

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0159
Mecklenburg Vorpommern

über der Stirn und die flaue Bildung derselben am Oberkopf, die zu dem vom Bildner gewählten Styl nicht passende Andeutung einer Haarschleife am Hinterkopf, das sonst erst in der hellenistisch-römischen Zeit vorkommende Löckchen vor dem Ohr und das plumpe Diadem, sowie auch die (am Gypsabguss als solche nicht erkennbare) stellenweise durch Säuren erzeugte künstliche Corrosion des Marmors: alle diese Eigenschaften haben nach Furtwängler als Merkmale der Fälschung zu gelten.

140. KOPF DER HERA.

(Sog. Juno Ludovisi.)

Kopf von Marmor. H. 1,42 (mit dem Fuss). In der Villa Ludovisi in Rom. Herkunft unbekannt. Ergänzt ist die Nasenspitze mit einem Theil des rechten Nasenflügels, ein kleines Stück der Stirn und die hinter dem Ohr herunterhängende Locke der rechten Seite des Halses bis auf einen geringen Ansatz. Vgl. Schreiber, d. ant. Bildw. der Villa Ludovisi, S. 123.

Der mächtige Kopf der Göttin ist, obgleich er ziemlich senkrecht auf dem Halse ruht, doch mit dem Blick des Auges dem hinaufsehenden Beschauer zugewandt und zugleich leise nach rechts gedreht. Das oberhalb der Stirnmitte getheilte und nach beiden Seiten in schönen Wellenlinien geordnete Haar bildet hinten im Nacken einen kurzen Schopf. Das Haupt krönt ein hohes Diadem, dessen Spitzen oberhalb des Schopfes am Hinterkopf zusammentreffen und dessen Vorderfläche abwechselnd mit Palmetten und Lotosblumen geschmückt ist. Unterhalb dieses Diadems liegt eine nach Art des ionischen Perlstabes gebildete, die schmuckreiche Wirkung des Diadems erhöhende, wollene Binde. Von gleicher Art ist die Binde, welche sich durch die jederseits hinter dem Ohr herunterhängende lange Locke zieht.

»Was Winckelmann anführt (V, 2, 7): der gebieterische Mund, der herrschende Blick der grossen rund gewölbten Augen (der βοῶπις) reichen nicht aus, den Charakter dieses Bildes zu bestimmen: und was Meyer hinzufügt (Note 319 vgl. Th. V, S. 566 ff.): unvergleichlich gross und erhaben und doch lieblich und über alle Massen schön, lässt sich nicht aus der beliebten Formel vom hohen Style zur Weichheit und gefälligen Grazie erklären. Mit der Hoheit, die durch die Form der Stephane oder Sphendone auf dem Haupte vermehrt wird, scheint sich ein leiser Ausdruck von Wehmuth in den Zügen zu verbinden, wodurch die Göttin uns näher

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0160
Mecklenburg Vorpommern

tritt, als verwandt von dieser Seite mit menschlichem Wesen; es ist nicht die Ironie des Denkers, sondern das Gefühl, in welchem die Ahndung des Vergänglichen und Unbefriedigenden in allem Irdischen aufging, aber still sich verschliesst. Oft findet man, dass ein Menschenantlitz bestimmt auf zwei verschiedene Welten hindeutet; und die alte Kunst hat durch nichts so Grosses erreicht als durch Gegensätze, die sie bewusst oder unbewusst zur Eintracht zu verschmelzen wusste. In der Hera aber sollte man nicht bloss die Himmelskönigin, sondern auch die Göttin der Ehe und Mütterlichkeit erblicken.« (Welcker, Akad. Kunstmus. S. 51.)

Die Juno Ludovisi ist nicht mehr ganz die strenge furchtbar ernste Göttin des Polyklet, sondern mit der hohen Majestät dieser Göttin verbindet sich bereits eine gewisse Weichheit und Eleganz der spätern hauptsächlich durch die Praxitelische Kunstrichtung beherrschten Zeiten. In dieser Beziehung ist im Gegensatz zur Farnesischen Hera schon die »leise« den Eindruck des Ganzen mildernde »Neigung des Kopfes zur Seite« zu beachten. Die Breite der Stirn tritt bei der Juno Ludovisi in Folge des Aufsatzes der hohen schmuckreichen Stephane minder hervor als an der Farnesischen Hera, und mehr als bei dieser verjüngt sich, da wo die Wangen in das Kinn übergehen, das herrliche Oval des im Uebrigen von echt junonischer Kraftfülle strahlenden Antlitzes. Gefälliger und anmuthiger erscheinen die Formen des Mundes und des Kinns, und leichter fliessend deckt das feinwellige Haupthaar den oberen Theil der Stirn. Sie ist, wie es die angeführten Worte Welckers andeuten, eine dem Menschlichen näher gerückte grossartige Frauenschönheit, die jeden Beschauer ergreifen und bewältigen wird, während das ernstere Ideal der Farnesischen Hera nicht von allen sogleich gewürdigt werden kann. Als Goethe die Ludovisische Juno zum erstenmal sah, erklärte er, dass niemand dem Anblick dieser Göttin gewachsen sei. Man müsse es für ein Glück erachten sie immerfort vor Augen zu haben. Und Schiller schreibt in seiner Begeisterung: »Es ist weder Anmuth, noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Kopf einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides ist. Indem der weibliche Gott unsere Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsre Liebe; aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung und als wenn sie jenseit des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand: da ist keine Kraft die mit Kräften kämpfte, keine Blösse wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte.« (15. Brief »Ueber die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts«). »In dieser Gottheit«, sagt Wilhelm von Humboldt, Ges. Werke I, 222, »stellt sich uns das

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0161
Mecklenburg Vorpommern

Bild wahrer Weiblichkeit auf einer erhabenen Stufe dar. In keinem einzelnen Zuge drängt sie sich vor, sondern wirft um die ganze Gestalt einen zarten Schleier, durch welchen die Gottheit frei und ungehindert durchblickt. Sie zeigt sich daher auch nicht in der Beschränkung, welche ein bestimmter einzelner Zustand allemal mit sich führt, sondern umschliesst vielmehr jede unentwickelte Anlage und gibt dem Verstand und der Phantasie ein unbegränztes Feld zu verfolgen. Denn nicht, wie die Göttin der Liebe durch einladende Sehnsucht, noch wie Latonens Tochter durch jugendliche Unbefangenheit, verräth Juno das Weib, sondern durch eine ruhige über das ganze Wesen verbreitete Fülle. Auch der Schatten der Begierde verschwindet, und innere Selbstgenügsamkeit hebt sie aus dem Kreise irdischer Beschränktheit hinweg. Ihre hehre Gestalt, ihr weites rundgewölbtes Auge und der Ausdruck der Hoheit in ihrem Mund geben ihr eine Würde, welche jede Spur der Bedürftigkeit vertilgt. Indem sie aber hierin die Weiblichkeit gleichsam verläugnet, dankt sie derselben ihre ganze übrige Schönheit. Weiblichkeit ist die Fülle ihres Wesens, eine weibliche langsam ausströmende Kraft ihre wohlthätige Macht, und zugleich ist beides mit lieblicher Anmuth und allen Reizen der Jugend geschmückt . . . . Dennoch erscheint die Weiblichkeit nicht in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit in ihr, nicht wie sie, noch unverändert durch die Persönlichkeit, aus der Hand der Natur kommt. Vielmehr mit der Gottheit vereint, wird sie von dieser emporgetragen. Kühner erhebt sich daher die Gestalt der Göttin, freier wölbt sich das Auge, stolzer gebietet der Mund, und frei von den Schranken des Geschlechts ist sie allein mit den Vorzügen desselben begabt. Der Ausdruck der göttlichen und weiblichen Natur verliert sich sanft ineinander, und jeder wird durch den andern gegenseitig erhöht oder gemässigt. Die üppige Fülle der Weiblichkeit, der es leicht an Haltung gebricht, wird in einen sich selbst beherrschenden Reichthum verwandelt, und die weibliche Kraft, die von äusserer Nothwendigkeit abhängt, erscheint mehr durch eine innere gebunden. Wo hingegen die furchtbare Grösse der Gottheit Schrecken erregen könnte, da verbannt ihn die Sanftmuth des Weibes. Durch sie erscheint der feste Rathschluss, den die Götterstirne verkündigt, nicht von der Willkür der Laune abhängig, sondern an die hohe Ordnung der Dinge geknüpft, und der feierliche Ernst, welcher die Göttin umgiebt, verliert jeden Anschein von Härte, da er aus weiblicher Zucht und Sittsamkeit hervorgeht.« Vgl. Kekulé, Hebe, S. 69 ff.

Die von Conze, Heroen und Göttergestalten der gr. K. S. 11, vorgebrachten Zweifel an der Richtigkeit der Benennung der beiden Köpfe der Hera Farnese und der Juno Ludovisi und die Hinweise darauf, dass

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0162
Mecklenburg Vorpommern

in der Büste der ersteren eine »Artemis« und in der der letzteren eine »königliche Aphrodite« oder »Venus Regina« stecken könne, haben keinen rechten Anklang gefunden. Zwar ist es bekannt, dass, da beide Büsten ohne irgend welche äusseren Anhaltspunkte für die Benennung auf die Nachwelt gekommen sind, in dieser Frage nicht jene absolute Sicherheit wissenschaftlicher Entscheidung zu erreichen ist, deren wir uns in andern Fällen erfreuen. Allein jene Grundtypen von Idealen, die sich dem aufmerksamen Beobachter im Laufe der Zeit aus der Summe häufiger und sorgfältiger Betrachtung der griechischen Götterbilder zu ergeben pflegen, jene Grundvorstellungen von Formen, wie sie ihm in Folge davon einzeln genommen immer nur für eine einzige und nicht auch zugleich für eine andere Gottheit passend erscheinen, haben es bisher der grossen Mehrzahl der Archäologen — von Göthe, Schiller und Humboldt ganz zu schweigen — nicht gestatten wollen, die beiden in Frage stehenden Büsten einer andern Göttin als der Hera zuzuweisen. Andere Gründe aber, als die aus dem Gesammteindruck der Formen hergenommenen, gab und gibt es nicht; auch fehlt die Hoffnung, jemals deren weitere zu finden und z. B. zu entdecken, dass die beiden Köpfe in der That auf verschiedenen Statuen der Hera gesessen haben. Wir werden somit in dieser Frage über das »Glauben« nicht hinauskommen, und es fruchtet nichts, mit dem, der in beiden Büsten durchaus eine andere Göttin als die Hera erkennen, oder auch die Entscheidung darüber völlig abgelehnt wissen will, den Streit zu beginnen. Vgl. Allgem. Ztg. Beil. vom 22. und 23. Oct. 1874 (N. 295 u. 296).

141. KOPF DER HERA.

(Sog. Hera mit Schleier.)

Marmor. H. 1,18 (mit dem Fuss). In der Villa Ludovisi. Vgl. Schreiber, d. ant. Bildw. d. Villa Ludovisi, N. 78, S. 101 ff. Ergänzt sind die Nasenspitze und einige Theile am Halse. Die Büste ist alt und zugehörig, der Fuss ist neu. Vgl. Overbeck, Kunstmythol. III, S. 95, Taf. IX, 12.

Der Kopf der Hera ist dem Beschauer entgegen ein wenig gesenkt und nach rechts gewendet. Ueber dem von der Stirn nach beiden Seiten in schönen Wellenlinien zurückflutenden und vor den Ohren zwei kleine Schmucklöckchen zurücklassenden Haare erhebt sich eine hohe Stephane, welche in Form eines Kymation mit starkem Wulste nach aussen hin ausladet und auf dem obern Rande in gewissen Abständen mit perlförmigen kleinen Knäufen besetzt ist, die jetzt zum grössten Theil mit dem Rande zusammen abgestossen sind. Hinterwärts der Stephane ist das Haupt mit einem Schleier

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0163
Mecklenburg Vorpommern

bedeckt, welcher auf den Nacken und die Schultern herabfällt und sich hier mit der Draperie des Chitons und Mantels verbindet, der die Brust bedeckt.

Die theilweise Verhüllung des Kopfes mit dem Schleier findet sich sonst noch bei der Demeter und Hestia. Der Eindruck des Feierlichen und Würdevollen wird dadurch erhöht. Im Ganzen ist der Eindruck des Antlitzes von derselben, ja vielleicht noch grösseren Milde, wie solche die berühmte Hera Ludovisi im Gegensatz zu der Hera Farnese auszeichnet. Die Marmorarbeit ist die der Werke der hellenistisch-römischen Zeit.

142. ATHENE PARTHENOS.

(Sog. Athene Lenormant.)

Marmorstatuette. H. 0,42 (mit der Basis). Gefunden im Jahre 1859 in Athen in der Nähe der Pnyx. Sybel, Kat. d. Sculpt. z. Athen, Nr. 3730. Die Figur ist unvollendet und macht den Eindruck einer Skizze, welche darauf berechnet ist, in einer das Einzelne bloss andeutenden Weise von einem grösseren Werk eine Idee zu geben.

»Die Göttin schaut ungesenkten Hauptes geradeaus. Ein niedriger anschliessender Helm bedeckt das Haupt, über der Stirn mit einem aufgebogenen Rande (*στεφάνη*) versehen. Darunter fallen lange Locken auf Schultern und Brust herab, welche von der dicken zweigetheilten Aegis bedeckt werden. Der Chiton ist der einfache bis auf die Füsse heruntergehende *χιτὼν ποδήρης*, dessen gegürteter Ueberschlag bis in die Mitte der Schenkel herabfällt; von einem Mantel keine Spur. Vor dem rechten Standbein bilden sich Steilfalten, unter denen der Fuss zum Vorschein kommt, das linke Bein ist gebogen und ein wenig zurückgestellt. Beide blossen Arme sind gleichmässig gesenkt und etwas vorgestreckt, der rechte mit flach geöffneter Hand, um etwas zu tragen (eine Siegesgöttin), während die Linke mit dem Daumen und den übrigen Fingern den Rand des grossen runden gewölbten Schildes anfasst. Die äussere Schildfläche zeigt ein Relief, in der Mitte den Kopf der Gorgo und um diesen herum eine Anzahl kämpfender Gestalten. Zwischen Schild und Bein ringelt sich die grosse Schlange und streckt ihren Hals hoch empor, den Kopf gegen den Schildrand gerichtet. An der Basis ist in sehr rohen Andeutungen ein Relief skizziert. Man glaubt links einen aufsteigenden Wagen mit etwas gekauertem Lenker zu

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0164
Mecklenburg Vorpommern

erkennen, dessen sprengende Rosse eine rechtshin eilende Figur am Zügel packt; dann drei ruhig stehende Figuren, die ersten beiden mit Sceptern, Stäben oder Lanzen, die erste überdies mit einem rundlichen Gegenstand in der Linken, die zweite vielleicht auf einen Schild gestützt, die dritte mit erhobener Rechten; endlich rechts ein Thier mit gesenktem Halse und über dem Rücken des Thieres noch die Andeutung eines unerkennbaren Gegenstandes.« Michaelis, Parthenon, Taf. XV, 1. S. 277.

Lenormant, Gazette des beaux arts VIII (1860), S. 129 ff., 203 ff., 278 ff., war der erste, der in dieser Statuette eine Nachbildung der berühmten goldelfenbeinernen Athene Parthenos des Phidias erkannte (vgl. oben S. 52). Ihm folgten allmählich alle Archäologen, indem sie die Uebereinstimmung zwischen dieser Statuette und der von den Alten überlieferten Beschreibung der Athene Parthenos in den Hauptzügen zugaben. Auch wurde darauf aufmerksam gemacht, wie in dem eigentlichen Kern dieser Statuette Vieles stecke, was auf das grosse Werk des Phidias hinweise. »Die Anordnung der Massen in der Statuette mit auffallend regelmässiger Vertheilung auf beiden Seiten in der gerade fallenden Gewandung, in der gleichgetheilten Aegis, im geradeaus blickenden Kopfe, in den in gleichen Linien sich beiderseits herabsenkenden Armen stimmt wohl zu der feierlichen Regelmässigkeit, wie wir sie in einem Tempelbilde voraussetzen müssen, das, gleichzeitig mit dem ganzen Bau erdacht, von vorneherein darauf angelegt sein musste, den Mittel- und Gipfelpunkt im Innern des Parthenon auszumachen; denn man kann doch nicht anders als annehmen, dass das Gesetz, welches mit unerbittlicher architektonischer Strenge die Baulieder des Parthenon im Grossen und Kleinen durchweg symmetrisch vertheilte, und welches bei aller Freiheit der entwickelten Bildkunst doch auch in den grossen Compositionslinien der Giebelgruppen und des Frieses als massgebend sich zu erkennen giebt, dass dieses Gesetz der Ruhe, der Festigkeit, des symmetrischen Gleichmasses auch das gewaltige Götterbild im Innern des Tempels bis zu einem gewissen Grade gefesselt gehalten haben wird, um so mehr, da Symmetrie und Einfachheit der Linien stets besonders gern dem Ausdrucke der Erhabenheit und Feierlichkeit dient.« Conze, die Athena-Statue des Phidias, Berlin 1865. Arch. Ztg. 1865, S. 33 ff. Tafel 196 und 197.

Die Darstellung an der Basis ist schwer zu erklären. Vielleicht auch wollte der Verfertiger dieser Skizze gar keine erkennbare Scene dargestellt wissen, sondern mit den vorhandenen Figuren nur eine Andeutung davon geben, dass die Basis des Originals mit einer Relief-Composition

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0165
Mecklenburg Vorpommern

verziert war. Am Werk des Phidias war die Geburt der Pandora an dieser Stelle dargestellt.

Der Schild enthält auf seiner Aussenseite die Andeutung einer Amazonenschlacht, welche auf einer grösseren Wiederholung ebendesselben Schildes, dem sog. Strangfordschen Schild im brittischen Museum, noch besser zu erkennen ist. Vgl. Michaelis, Parthenon, Taf. XV, 34. Auf dieser ebengenannten Wiederholung will man die Gestalten des Perikles und Phidias, welche, wie die alte Erzählung lautet, unter den gegen die Amazonen kämpfenden Athenern angebracht waren, noch sicherer bestimmen als auf dem Schild der Statuette: es sind ein gerüsteter Krieger, dessen Gesicht zum Theil von seinem Arm verdeckt wird (Perikles) und ein kahlköpfiger Alter, der einen Steinhammer schwingt (Phidias). Ihnen entsprechen auf dem Schild der Statuette der Steinschleuderer oberhalb des Gorgoneions und der Kämpfer neben ihm. Nach der Erzählung bei Plutarch war die Anbringung dieser beiden Gestalten Anlass zu der bebekannten Anklage gegen Phidias geworden.

Eine zweite, verhältnissmässig sehr gut erhaltene spätere Nachbildung der Athene Parthenos wurde am 30. December 1880 gleichfalls in Athen in der Nähe des Varvakion gefunden. Ath. Mitth. V (1880), S. 370 ff., VI (1881), Taf. 1 und 2. In der Hauptsache stimmt sie zu der Athene Lenormant und den antiken Beschreibungen der Parthenos. Der aus einer Sphinx und zwei Flügelrossen bestehende Helmschmuck, welcher ersterer fehlt, ist hier erhalten. Die Reliefs des Schildes und der Basis freilich, welche bei jener kleineren Statuette vorkommen, sind hier weggeblieben, nur das Gorgoneion in der Mitte der äusseren Schildfläche ist angebracht, und zwar ein geflügeltes. Die rechte Hand trägt die Gestalt der Siegesgöttin so, dass letztere dem, der die Athene von vorne betrachtet, in Seitenansicht nach rechts hin erscheint. Auch ruht die durch die Siegesgöttin beschwerte rechte Hand der Göttin auf einer Säule, ganz ebenso wie solches auf einem Relief des Berliner Museums und auf einer Bleimarke vorkommt (Arch. Ztg. 1857, Taf. 105, Sallet's Zeitschrift f. Numismatik X, S. 152). Gemeinsam ist beiden Copien eine volle runde Bildung des Antlitzes, ungefähr der Form entsprechend, welche auf zwei in Kertsch gefundenen goldenen Medaillons mit Athene-Köpfen zu sehen ist, deren reicher Helmschmuck der Beschreibung der Parthenos des Phidias unter allen bisher gefundenen bezüglichen Denkmälern am meisten entspricht. Ath. Mitth. VIII (1883) Taf. XV, S. 291 ff. Man vergleiche auch das ebendort abgebildete kleine Thonmedaillon aus Elteghen in der Nähe des alten Theodosia. Diese Köpfe haben noch nichts von jenem schmalen Typus der Athena-Köpfe, welcher der bekannteste ist. Eine solche Athene

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0166
Mecklenburg Vorpommern

mit dem kräftigen runden Antlitz war »die vollkräftige Göttin des athenischen Staates, der auf der Höhe seiner Macht stand, noch nicht, mit freilich geistigeren Zügen, die des späteren Athens, das zur Philosophenschule herabgesunken war.« Conze, Heroen- und Göttergestalten S. 19. Zur Frage über das Verhältniss der beim Varvakion gefundenen Statuette und anderer Athene-Statuen zum Original des Phidias vgl. Arch. Ztg. 1883, S. 193 ff. 277 ff. (Schreiber).

143. ATHENE.

(Sog. Minerva Giustiniani.)

Marmor. H. 2,16 (mit dem Helm, doch ohne Plinthe). Gefunden bei der Kirche Santa Maria sopra Minerva in Rom, welche über einem Minerventempel erbaut ward und daher den Namen erhielt. Schon zu Anfang des 17. Jhdts. im Besitz der Familie Giustiniani, seit der Zeit Pius VII im Vatican. Ergänzt sind der rechte Arm mit dem Speer (nur der untere Theil des letztern ist antik), einige Theile der Finger der linken Hand und der Körper der Sphinx auf dem Helm bis auf deren Vorderfüsse, welche erhalten geblieben waren.

Die Göttin steht aufrecht vor dem Beschauer, das Haupt ein wenig gesenkt und nach rechts gewandt. Die Last des Körpers ruht auf dem linken Bein. Das rechte Bein tritt als Spielbein zurück, und der Fuss desselben berührt daher den Boden nur mit dem Ballen und den Zehen. Ihre Rechte fasst den Speer und ihre Linke greift in die Falten des Mantels. Sie trägt einen langen Aermelchiton mit Umschlag über der Brust. Oberhalb dieses Umschlages ruht der schlangenumbordete Schuppenpanzer der Aegis mit der Maske der Gorgo, welcher eine etwas schräge Richtung nach links gegeben ist. Ausserdem trägt die Göttin nach Art eines grossen Mantels das sogenannte Himation, welches als Hauptstück der Draperie erscheint. Dasselbe ruht mit vorne überfallendem Zipfel auf der linken Schulter. Von da aus deckt es mit seiner ganzen Stoffmasse den Rücken und wird, unterhalb des rechten Armes durchgezogen, wieder nach der linken Körperseite hin zurückgenommen. Den Kopf deckt der durch ein volles Visier gekennzeichnete korinthische Helm, auf dessen Scheitel eine Sphinx angebracht ist, während die Wangendecken desselben mit Widderköpfen verziert sind. An den Füssen trägt die Göttin Sandalen. Von ihrer linken Seite her windet sich nach

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0167
Mecklenburg Vorpommern

hinten eine Schlange, die hier, wie bei der Parthenos des Phidias, als Burgschlange der Akropolis aufzufassen ist. Die Schlange windet sich auf der rechten Seite der Göttin, also vom Beschauer aus links gesehen, in mehreren Windungen empor, den Kopf verständnissvoll zu ihrer Herrin und Schützerin erhebend.

»Die Fülle des Gewandes und dessen divergirende und unter sich und mit dem Untergewande contrastirende Faltenzüge sind geeignet, jene imposante Fülle der Erscheinung hervorzurufen, die, wie in der Architektur der sogenannte korinthische Styl, dem Geschmack der hellenistisch-römischen Periode zusagte.« Conze, Heroen- und Göttergestalten. I, S. 19.

144. KOPF DER ATHENE.

(Sog. Pallas von Velletri.)

Marmor. H. 0,84. Der Kopf gehört zu einer Colossal-Statue, welche im September 1797 in den Ruinen eines Landhauses bei Velletri gefunden wurde und später nach Frankreich gelangte, wo sie im Louvre aufgestellt wurde. Fröhner, Notice de la sculpture ant. du Louvre, S. 144. Der Kopf war wohl erhalten; an der Statue sind Hände und Theile der Füsse ergänzt. Augen und Lippen weisen Spuren von Bemalung auf.

Wie in dem Kopf der Hera Farnese, so sprechen sich auch in diesem Kopf der Athene ein hoher Ernst und eine herbe Strenge aus. Nur erscheint er, einer jüngeren Auffassung von dem Wesen der jungfräulichen Göttin entsprechend, etwas jugendlicher, länger im Oval und mit geringerer Fülle in den Wangen. In der Haartracht und Bildung der Augenlider herscht eine auffallende Uebereinstimmung mit der Hera Farnese (N. 138). Der das Haupt bedeckende korinthische Helm tritt etwas nach hinten zurück.

Mag auch die Ausführung dieses Kopfes der guten römischen Zeit angehören, so weist er doch in seiner Formengebung gleich der Hera Farnese auf eine frühere Zeit zurück. Es giebt mehrere Wiederholungen desselben: 1) den bekannten Colossal-Kopf in der Glyptothek zu München, Kat. N. 92; 2) den Kopf vom Denkmal des Künstlers Eubulides in Athen. Sybel, Kat. d. Sculpt. zu Athen, N. 2891; 3) einen Kopf in der Villa Lante in Rom, Matz, Ant. Bildw. in Rom, N. 647. Diese Wiederholungen weisen auf ein berühmtes Original hin, welches, da es keinen Anlass giebt, die Athena vom Denkmal des Eubulides dafür zu halten, älter sein muss als dieses Denkmal, das c. 200 vor Chr. gesetzt wurde. Vgl. Arch. Ztg.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0168
Mecklenburg Vorpommern

1872, S. 25 ff. (Hirschfeld). Athen. Mitth. VII, 1882, S. 91 ff. Taf. V (Julius). Friederichs-Wolters, Gypsabg. ant. Denkm. S. 551.

145. BÜSTE EINES STAATSMANNES.

Marmor. H. 0,61, Provenienz unbekannt. Im Besitz des Marquis Pastoret in Paris.

Es ist ein mit vollem Haupt- und Barthaar versehener Kopf von sehr edlen Formen, welcher geradeaus blickt und mit einem zurückliegenden korinthischen Helm bedeckt ist.

Der Kopf erinnert beim ersten Anblick etwas an die bekannten Periklesbüsten und ist auch von verschiedenen Seiten mit diesem Namen benannt worden. Vgl. die durch Inschriften beglaubigten Periklesbüsten im britt. Museum und im Vatican. Arch. Ztg. 1860, Taf. II, 1 und 2. Indessen sind allerlei kleine Unterschiede bemerkt worden, welche dieser Benennung widersprechen und Anlass dazu geben, ihn mit einer Reihe anderer ähnlich behelmter Porträtbüsten aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr. zu einer Reihe zu verbinden, die in Analogie mit gewissen »Zeitphysiognomien« jüngerer Jahrhunderte alle mit einander eine gewisse Aehnlichkeit haben, ohne dass dieselbe Persönlichkeit dargestellt wäre. Die genannten beiden Perikles-Hermen, welche wohl als Copien eines verloren gegangenen älteren Originals angesehen werden dürfen — ein solches wird z. B. von dem Bildhauer Kresilas, einem Zeitgenossen des Perikles, genannt —, haben in ihrer Formengebung etwas Strengeres und Herberes als der Pastoretsche Kopf. Dieser erscheint im Fluss der Linien feiner und weicher. Conze, Arch. Ztg. 1868, S. 1 ff. Tafel I.

146. FRAUENKOPF.

Parischer Marmor. H. 0,61. In Neapel für die Glyptothek in München erworben. Ergänzt sind die hintere Hälfte der Haare, die Nase, ein Stück des Kinns sowie der ganze Hals mit dem Bruststück.

»Dieser jugendliche Frauenkopf ist nach Auffassung und Ausführung vielleicht das vorzüglichste Werk in der ganzen Glyptothek. In den von Fülle und Magerkeit gleichweit entfernten Formen ist alles rein Zufällige und Kleinliche der gewöhnlichen Natur vermieden und der Hauptnachdruck auf die Grundlage des Ganzen gelegt, wie sie sich vorzugsweise in der Schädelbildung gegenüber den mehr veränderlichen Formen des Fleisches und der Haut ausspricht. Aber dennoch ist in

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0169
Mecklenburg Vorpommern

die grossen, scheinbar höchst einfachen Flächen eine solche Fülle der feinsten Modulationen hineingetragen, dass sich nirgends Flachheit oder Leere, sondern überall die vollste harmonische Durchbildung zeigt. Es ist der reinste Idealstyl, der unter Verzicht auf alle blos sinnlichen Reizmittel die Schönheit nur in der geistigen Belebung der Form sucht. Meisterhaft ist auch das Haar behandelt, besonders in der auf die Eigenthümlichkeit des Marmors berechneten Art, wie es sich leicht und weich ohne scharfen Ansatz von der Fläche der Stirn loslöst. Die Anordnung in einfachen, reihenweis nach hinten gelegten Partieen findet sich ganz ähnlich an der vaticanischen Herme der Aspasia, welche den Beweis liefert, dass diese Tracht der Zeit der durch Phidias und seine Nachfolger repräsentirten höchsten Kunstblüthe nicht fremd war, welcher dieser Kopf durchaus würdig erscheint.« (Brunn, Beschr. d. Glypt. N. 89).

Ob und was für einer Statuette der Kopf angehört habe, ist nicht zu sagen. Für ein Porträt erscheint er zu ideal.

147. JUGENDLICHER FRAUENKOPF.

Marmor. H. 0.45. Sammlung Baracco in Rom. Die Nase und ein Theil der Lippen sind neu. Bull. d. J. 1880, S. 35 (Helbig).

Die Haartracht ist dem des vorher aufgeführten Kopfes sehr ähnlich. Aber die Züge des Antlitzes haben etwas Härteres und Schärferes, sodass man weniger an einen Ideal- als einen Porträt-Kopf erinnert wird.

148. KOPF EINES ATHLETEN.

Bronze. H. 0,58. Aus der Villa Albani für die Glyptothek in München erworben. Die Brust ist neu.

»Jugendlicher Kopf, vielleicht eines siegreichen Athleten, mit schlichtem Haar, um welches ein schmales Band gelegt ist. Die Anlage ist von edelster Einfachheit und die reinen, echtgriechischen Formen, so wie der mehr ernste und strenge als anmuthige Ausdruck erinnern entschieden an die Kunstrichtung des Polyklet, und wenn es auch zu gewagt erscheint, an ein Original aus der Zeit dieses Künstlers zu denken, so ist es doch vielleicht gestattet, in dieser Bronze nicht eine neu modellirte Nachbildung, sondern einen Nachguss, eine durch Abformung über dem Original gewonnene Copie zu er-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0170
Mecklenburg Vorpommern

kennen. Die Ausführung ist höchst sauber und präcis, besonders in den schön ciselirten Haaren. Die Lippen sind vergoldet; die Augen waren wahrscheinlich von Silber und bunten Steinen eingesetzt. Auch an dem Bande war wohl Einzelnes mit Silber eingelegt.« (Brunn, Beschr. d. Glypt. N. 302).

Der in jüngster Zeit versuchten Zusammenstellung dieses Kopfes mit dem Apollo-Kopf aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia (s. o. N. 128) und dem Kopf des Dornausziehers (s. u.) zwecks Gewinnung kunstgeschichtlicher Schlüsse (Arch. Ztg. 1883, S. 230 ff., Taf. 14) vermögen wir nicht zuzustimmen. Die Tafel 14 der citirten Arch. Ztg., welche dies darthun soll, scheint uns geradezu als Beweis für das Gegentheil genommen werden zu können.

149. EIRENE UND PLUTOS.

(Früher Ino Leucothea genannt.)

Marmor. H. 2,12. Aus der Villa Albani von König Ludwig I von Baiern für die Glyptothek erworben. Vgl. Brunn, »Ueber die sog. Ino-Leukothea«, München. 1867. Ergänzt sind die halbe Nase, der rechte Arm, die Finger der linken Hand nebst dem Gefässe, und einige Gewandfalten; an dem Knaben beide Arme, der linke Fuss, der vordere Theil des rechten, und der Hals. Der Kopf mit ergänzter Nasenspitze ist zwar alt, aber scheint ursprünglich einem kleinen Eros angehört zu haben.

»In dieser schönen Marmorgruppe tritt uns eine würdevolle Frauengestalt entgegen, die mit dem langen ionischen über der Hüfte geschürzten Doppelchiton bekleidet ist, bis wohin der übergeschlagene Theil, das sogenannte Diploïdion, herabfällt. Auf den Schultern ist ausserdem ein über den Rücken herabfallender Mantel befestigt. Die Füsse sind mit hohen Sandalen bekleidet. Die ehemals wahrscheinlich gefärbten Haare, die in reichen Locken auf die Schultern niederwallen, sind über der Stirn mit einem diademartigen Bande geschmückt, welches aber durch die zur Seite gestrichenen Haare zum grössten Theile verdeckt ist. Die Ohren sind zur Aufnahme von Ringen durchbohrt. Das Haupt ist sanft nach links geneigt, gegen einen auf ihrem linken Arm gehaltenen leicht um die Hüften bekleideten Knaben, der in lebendiger Bewegung die Rechte gegen das Kinn seiner Pflegerin ausstreckt.«

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0171
Mecklenburg Vorpommern

»Ueber die richtige Restauration der fehlenden Theile geben einige attische Münzen Aufschluss, auf denen eine mit der Gruppe in ihren erhaltenen Theilen völlig übereinstimmende Composition dargestellt ist. Die erhobene Rechte stützt sich dort auf ein langes Scepter, durch welches die rechte Seite der Gruppe, den geraden Linien des über den linken Standfuss herabfallenden Chitons gegenüber, einen passenden Abschluss erhält. Die Ergänzung des rechten Armes am Knaben erweist sich als richtig. Dagegen muss an die Stelle der Vase ein kleines Füllhorn treten, welches der Knabe im linken Arm hält, an seinem untern Ende aber wahrscheinlich auch von der Pflegerin gefasst wurde. Der Rest eines Nagels unter ihrer Hand deutet darauf hin, dass es vielleicht in Metall gearbeitet und angesetzt war. Da das Scepter nicht einem dienenden, sondern einem göttlichen Wesen höheren Ranges zukömmt, das Füllhorn aber für einen Bacchusknaben ein ungewöhnliches Attribut sein würde, so erweist sich die von Winckelmann vorgeschlagene Deutung der Gruppe als Ino Leucothea mit dem Bacchuskinde als unhaltbar. Auf die richtige Erklärung führt zunächst der künstlerische Charakter. Die etwas quadraten Grundverhältnisse der weiblichen Gestalt, die allerdings in der Bildung des Unterleibes und der Hüften nicht fehlerfrei ist, die ruhige in sich sichere Stellung und die Einfachheit in der Anordnung der Gewandung, welche an die Jungfrauen des Parthenonfrieses erinnert, weisen auf die attische Schule des Phidias zurück, und selbst Nebendinge, wie der gekrämpte Rand des Mantels, der bis jetzt fast nur an Werken jener Zeit nachgewiesen ist, dienen zur Bestätigung dieser Ansicht. Dagegen führt die Betrachtung des Ausdrucks, die sanfte Neigung des Kopfes, das sanft Träumerische des Blicks, überhaupt ein Vorwiegen der Empfindung im Gegensatz zu energischer Geistesthätigkeit auf die jüngere attische Schule des Praxiteles hin. In der Zeit zwischen beiden Künstlern aber, nach der Schlacht bei Leukas, 375 v Chr., wurden in Athen für Eirene, die Göttin des Friedens, regelmässige Opfer und ein bestimmter Cultus eingeführt (Isocrates περὶ ἀντιδ. §§. 109—10; Corn. Nep. Timoth. 2); und wohl im Zusammenhange damit bildete Kephisodotos, wahrscheinsich der Vater des Praxiteles, in Athen eine Gruppe: Eirene mit dem kleinen Plutos im Arme (Paus. IX, 16, 2; I, 8, 2). Plutos, der Reichthum, ist erzeugt von Jasion und Demeter, und ein Repräsentant der Fülle des Erdensegens, dem daher das Füllhorn als Attribut wohl zukömmt; aber gedeihen kann er nur unter der Pflege der Eirene, der Göttin des Friedens. Auf dieses Original als gemeinsames Vorbild sind die Darstellungen der attischen Münzen und die Münchener Gruppe zurückzuführen. Dass letztere nicht selbst das Original sein kann, zeigt der Mangel an Feinheit in der Ausführung einzelner Theile, besonders

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0172
Mecklenburg Vorpommern

in den unteren Partien der Gewandfalten über den Füssen.« (Wörtlich nach Brunn, Kat. N. 96 S. 123 ff.) Die Art, wie sich die Arme aus den Gewandmassen herauslösen, ferner eine gewisse Schärfe der Faltenrücken am Gewande, endlich die Anordnung des Haares und die Behandlung der Locken berechtigen zu der Vermuthung, dass das Original in Bronze ausgeführt war. Das eben beschriebene Marmorwerk erscheint dagegen wie eine tüchtige Arbeit aus der hellenistisch römischen Periode. Dass das Werk des Kephisodotos ein im Alterthum weit und breit bekanntes war, wird auch dadurch erwiesen, dass sich nicht bloss wichtige Reste von Wiederholungen der Gruppe in Marmor gefunden haben (in Athen und in Dresden), sondern dass Abbildungen desselben auch noch auf späteren in der Zeit des Maximin geprägten Münzen von Kyzikos vorkommen, die denen der attischen Münzen nahezu gleich sind. Vgl. Wieseler, Denkm. d. a. K. II[3], Tafel VIII, 99 a und b, S. 63. Köhler in den Ath. Mitth. VI (1881) S. 363, Tafel XIII, 1.

150. DER HERMES DES PRAXITELES.

Parischer Marmor. H. 2,18 (vom Kopf bis zum l. Knie 1,57). Gefunden am 8. Mai 1877 in der Cella des Hera-Tempels in Olympia vor den Resten der Basis, auf welcher sie einst aufgestellt war. Der Oberkörper und Kopf des kleinen Dionysos-Knaben sowie der rechte Fuss des Hermes wurden erst später gefunden. Vgl. Ausgrabungen von Olympia, III, Taf. VI—IX. Treu, Hermes mit dem Dionysos-Knaben, Berlin 1878.

Der Gott Hermes steht vor dem Beschauer in der Gestalt eines nackten unbärtigen Jünglings, welcher sich in bequemer Weise mit dem linken Unterarm auf einen Baumstumpf stützt, dessen Höhe dem entsprechend etwas über die linke Hüfte hinausreicht. In Folge dieser Stellung ist die rechte Körperseite stark nach aussen gedrängt, das rechte Bein muss, wie auch der erhaltene Fuss desselben darthut, als Standbein fest auf dem Boden gestanden haben, während das linke Bein als Spielbein leicht auftretend nach hinten zurückgesetzt sein wird. Vergleiche die Abbildung der restaurirten Statue durch den Bildhauer Schaper in der Zeitschrift für bildende Kunst XVIII, S. 168, 199. Auf dem linken Arm, welcher auf dem Baumstamm ruht, der mit der in reichem Faltenwurf fast bis zur Plinthe herunterfallenden Chlamys bedeckt ist, trägt er ein Knäblein, den ihm zur Pflege anvertrauten Dionysos, welcher in seinem kleinen vom Rücken heruntergeglittenen Mäntelchen sitzt, sein rechtes Händchen zutraulich auf die linke

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0173
Mecklenburg Vorpommern

Schulter des älteren Bruders gelegt hat und das linke Händchen verlangend nach dem Gegenstand (Traube oder Thyrsosstab?) ausstreckt, den die erhobene rechte Hand des Hermes gehalten haben wird. Dabei ist zu beachten, dass der wie lauschend und träumend erscheinende Blick des ein wenig gesenkten schönen Kopfes nicht auf den Knaben fällt, sondern, etwas daran vorbei, mehr nach links gerichtet ist. Ob die linke Hand des Hermes den Heroldstab gehalten habe, wie man aus einer runden Oeffnung in der Hand schliessen wollte, muss dahin gestellt bleiben. In dem kurzlockigen Haar des Hauptes scheint, nach einem Einschnitt im Nackenhaar zu urtheilen, ein Kranz aus Metall geruht zu haben. Der erhaltene rechte Fuss des Gottes trägt eine einfache Sandale. An den Riemen der Sandale, an den Lippen und am Haupthaar will man Spuren von Bemalung gefunden haben. Der Rücken des Hermes ist nicht ganz vollendet, höchst wahrscheinlich deshalb nicht, weil die Aufstellung der Statue im Hera-Tempel eine solche war, dass man jenen nicht sehen konnte. Die Körperformen des kleinen Dionysos sind auffallender Weise nicht die eines Kindes, wie sie das Grössenverhältniss zwischen ihm und dem Hermes bedingen würde, sondern erscheinen in ihrem Mangel an Fülle und Rundung und bei dem Verhältniss des kleinen Kopfes zum Körper weit mehr wie die eines Knaben. Das fadenartig vom Scheitel heruntergewellte, nach vorne aufgebauschte und durch eine Binde zusammengehaltene Kopfhaar des kleinen Dionysos ist gleichfalls nichts weniger als dem Kindesalter angemessen und steht zu der freieren Bildung des Haares am Hermes in starkem Widerspruch.

Pausanias V, Cap. 17, berichtet von den älteren goldelfenbeinernen Weihgeschenken im Tempel der Hera zu Olympia und fügt hinzu, dass man später auch noch andere Werke dort aufgestellt habe, unter diesen einen Hermes aus Marmor, der den kleinen Dionysos trage und ein Werk des Praxiteles sei: χρόνῳ δὲ ὕστερον καὶ ἄλλα ἀνέθεσαν ἐς τὸ Ἡραῖον, Ἑρμῆν λίθου, Διόνυσον δὲ φέρει νήπιον, τέχνη δέ ἐστι Πραξιτέλους. Dass das gefundene Werk das von Pausanias hier genannte sei, wurde von Anfang an für sicher gehalten. Eine weitere Gewähr hierfür ist darin gegeben, dass der Kunstcharakter des Werkes alles bestätigt, was wir über die Kunst und die Werke des Praxiteles wissen, dessen Blüthezeit von den Alten in die 104. Olympiade (364—361 v. Chr.) gesetzt wird.

Eine rein sinnliche, durch sich selbst und für sich allein Gefallen erregende Erscheinung des Körpers ohne üppige Lüsternheit und in Ver-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0174
Mecklenburg Vorpommern

bindung damit die Bevorzugung jugendlicher Körper, welche weiche und zarte Formen bedingte; Vermeidung jeder kräftigeren Spannung der Muskeln, und bei höchster Treue gegen die Natur die möglichste Wahrung der Ruhe und Schönheit in der von keiner heftigen Bewegung erregten Oberfläche des Körpers; eine gewisse lässige Musse in den Stellungen der Körper, wobei die Füsse entlastet werden, indem durch Auflehnen des einen Arms auf einen neben der Figur stehenden Träger der Oberkörper eine Stütze erhält und auf der dieser Stütze entgegengesetzten Körperseite die Hüfte so hervorgehoben wird, dass der ganze Aufbau der Gestalt durch eine schöne vom Scheitel bis zum Standfuss durchgeführte geschwungene Linie beherrscht, und damit zugleich der Eindruck gefälliger Leichtigkeit und Anmuth erzeugt wird; endlich im Antlitz der Ausdruck aegenehmsten Genusses und Behagens: das sind die hervorragendsten, zum Theil anch schon von den Alten mit mehr oder minder treffenden Bemerkungen gekennzeichneten Eigenschaften Praxitelischer Marmorgebilde, wie sie uns schon vor der Entdeckung des Hermes an den durch Nachbildungen verschiedenen Werthes erhaltenen Werken der Aphrodite von Knidos, des Apollon Sauroktonos, des ausruhenden Satyrs, mehrerer Gestalten und Köpfe des Eros, Dionysos u. a. m. (s. u.) bekannt geworden waren, und wie sie nun in glänzendster und augenscheinlichster Weise durch das herr liche Werk von Olympia bestätigt werden. Vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, S. 345 ff.

Was im Speciellen den Hermes von Olympia betrifft, so sucht Brunn, Deutsche Rundschau VIII, S. 189, darzuthun, dass derselbe zu den Jugendarbeiten des Künstlers gehöre und sich zu andern Werken desselben, z. B. zu dem ausruhenden Satyr, ungefähr so verhalte wie das Sposalizio oder auch die Grablegung Raphaels zum Spasimo di Sicilia. Die Anhaltspunkte dafür findet er erstens in einer gewissen Verwandtschaft des Werkes mit der Eirene des Kephisodot, des Vaters des Praxiteles, insofern bei beiden eine auffallende relative Kleinheit des Kindes und eine wenig enge, noch nicht zu einer ganz strengen künstlerischen Einheit abgeschlossene Beziehung zwischen Kind und Pfleger oder Pflegerin auftrete; zweitens in der etwas schüchtern und befangen erscheinenden Verwendung des durch das abgelegte Gewand fast ganz verhüllten Baumstammes im Gegensatz z. B. zum Silen mit dem Bacchuskinde (s. u.) und dem Sauroktonos (s. u.), und in dem Verhältniss des Hermes zu diesem Baumstamm, welches, wenn auch die oben gekennzeichnete eigenartige Stellung der Statuen des Praxiteles bereits vorhanden sei, im Vergleich zu den ebengenannten Werken doch wie ein Uebergang vom Freistehen mit ausgebeugter Hüfte zu dem festen Aufstützen erscheine, dessen hier der Gott kaum für

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0175
Mecklenburg Vorpommern

sich selbst, sondern nur insoweit bedürfe, als für die künstliche Belastung des Armes durch das Kind eine Ausgleichung erforderlich sei; drittens in der reichlichen Fülle von Motiven, welche den Gewandstücken am Baumstamm und am Kinde eigen seien und welche noch nicht jene höchste Meisterschaft offenbare, die in der Beschränkung liege und die uns z. B. in der Nebris des Palatinischen Satyrs (s. u.) entgegentrete; viertens darin, dass in dem Hermes bei aller Schönheit doch nicht der allerhöchste Grad jener scharfen und trotzdem feinen und zarten Begränzung der Formen vorhanden sei, welche beim Palatinischen Satyr in einer das Auge wahrhaft frappirenden Weise erreicht sei und welche das Verhältniss des inneren Getriebes und des Ineinandergreifens der einzelnen Muskeln zur Voraussetzung habe, obwohl dasselbe, durch die Umhüllung der Haut dem Auge entzogen, oft nur in leisen Modulationen der Form auf der Oberfläche sichtbar werde; sechstens in der bei der Bildung des Kopfes bewiesenen Abhängigkeit des Künstlers von einem schon früher in der attischen Kunst zur Geltung gelangten Typus, wie er sich uns besonders in dem Athleten des Myron (s. o. N. 39, S. 47) darstellt (s. Kekulé, Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes, S. 8 ff.), und wie er noch nicht geeignet erscheint zur Darstellung eines Götter-Ideals, bei dem es auf die Ausprägung von Klugheit und Verschlagenheit ankommt; und siebentens endlich in dem schon in der Beschreibung angedeuteten Verhältniss des Dionysos-Kindes, welches zeige, dass das richtig entwickelte üppig fleischige Kinderkörper mit entsprechendem grossen runden Kopfe, wie er z. B. in der aus der Kunstrichtung des Praxiteles, vielleicht aus der Werkstatt des Meisters selber hervorgegangenen Gruppe des Silen mit dem kleinen Dionysos (s. u.) gegeben sei, zu der Zeit, als der Hermes geschaffen wurde, von der Kunst gleichsam noch nicht entdeckt gewesen sei und daher an seinem Theile mit darauf hinweise, dass ersterer an den Anfang der Laufbahn des Praxiteles gesetzt werden müsse.

Die vorstehenden Andeutungen aus dem genannten Aufsatze Brunns über den Hermes und Satyr des Praxiteles, welcher mit zu dem Allerbesten gehört, was je über alte Kunst geschrieben worden, schienen uns hier nicht fehlen zu dürfen. Dass die Vergleiche des einen Werkes mit dem anderen keine Vorwürfe sein können für dasjenige unter ihnen, welches als das frühere in der Entwickelung eines ungehemmt fortschreitenden grossen Meisters bekannt ist, bedarf kaum der Erwähnung. Und es soll deshalb ungeschmälert in Geltung bleiben, was Kekulé am Schluss seines angeführten Aufsatzes andeutet, wenn er sagt, dass der Hermes nicht nur zeige, wie viel gewonnen, sondern auch wie unendlich viel für uns verloren sei, selbst da wo wir zu besitzen glauben.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0176
Mecklenburg Vorpommern

Durch Vergleichung mit dem Kopf des Praxitelischen Hermes ist es möglich geworden, eine Reihe anderer Köpfe der gleichen Zeit und Kunstrichtung zuzuweisen, für die es bis dahin keinen sichern Platz in der Kunstgeschichte gab. Vgl. Murray, History of greek sculpt. II, S. 283. Jahrb. d. Kaiserl. Deutschen Arch. Inst. Bd. I (1886), S. 55, Taf. V, 1. Und es lässt sich voraussehen, dass Hermes noch oft als Pathe herbeigeholt werden wird.

151. DER HERMES DES BELVEDERE.

(Sog. Antinous des Belvedere.)

Parischer Marmor. H. 1,99 (ohne Plinthe). Gefunden bei der Kirche S. Martino ai Monti in Rom, schon seit dem sechzehnten Jahrhundert (unter Leo X. oder Paul III.) im Belvedere des vaticanischen Museums aufgestellt. Es fehlen der rechte Arm und die linke Hand.

Die Stellung des schönen Götterjünglings ist der des Praxitelischen Hermes sehr ähnlich, wie gleich von Anfang an erkannt worden ist. Vgl. Treu, Hermes mit dem Dionysos-Knaben, Berlin 1878, S. 9. Die Ausbiegung der rechten Hüfte, das rechte Bein als Standbein, das nach hinten mit leichter Beugung des Knies zurücktretende linke Bein, eine gewisse Breite der Verhältnisse im Gegensatz zu der Schlankheit der späteren Lysippischen Proportionen (s. u.), die Neigung des Hauptes, die Bildung der kurzlockigen Haare, die Aehnlichkeit in den Gesichtszügen (nur dass der Gott hier mit seinem nachdenklich auf das Treiben der Menschen niederblickenden Antlitz in noch viel ausgeprägterer Weise als der klug und verschlagen denkende Hermes der späteren Kunst erscheint): alles dieses ist beiden Statuen gemeinsam. Die Haltung der Arme freilich ist beim Hermes des Belvedere eine andere. Die gesenkte Rechte war mit der inneren Handfläche auf die Hüfte gesetzt, wie noch die Spuren von zwei Fingern erkennen lassen, und die gleichfalls gesenkte Linke hielt den Heroldstab, wie eine noch besser erhaltene antike Wiederholung der Statue im brittischen Museum darthut (Braun, Vorschule z. Kunstmythol. Taf. 91). Die Art, wie die kurze Chlamys von der linken Schulter her nach hinten niederfällt und um den linken Unterarm geschlagen ist, charakterisirt die Leichtigkeit und Freiheit der Bewegung, die dem Hermes eigen ist.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0177
Mecklenburg Vorpommern

Andere nahverwandte Werke, unter denen eine Statue von der Insel Andros und ein Torso von der Insel Melos die berühmteren sind (Sybel, Kat. d. Sculpt. zu Athen, 264 und 3365), hat Körte in den Athen. Mittheil. III, (1878), S. 100 ff. aufgeführt.

152. SILEN MIT DEM KLEINEN DIONYSOS.

Griechischer Marmor. H. 1,94 (ohne die Plinthe). Gefunden schon im sechzehnten Jahrhundert in Rom in der nahe bei den Gärten des Sallust gelegenen Vigna des Carlo Muti. Später mit den Schätzen der Villa Borghese zusammen in den Louvre gelangt. Ergänzt sind am Silen die Hände und an dem Kinde die Arme und Beine, ausserdem einzelne Kleinigkeiten wie am Silen die Nasenspitze, einzelne kleine Haarlocken und drei Zehen am rechten Fuss, an dem Kinde auch noch Nase und Kinn. Vgl. Fröhner, Notice de la sculpt. ant. du Louvre, S. 265 ff.

»Nach dem beliebten Motiv der Praxitelischen Kunst steht in dieser Gruppe der Silen mit dem linken Arm, auf dem die Nebris hängt, an einen von Reben umzogenen Baumstamm angelehnt und auf dem rechten Fuss ruhend, während der entlasstete linke Fuss leicht vorgesetzt ist. In seinen Armen ruht der kleine nackte, nur durch einen Epheukranz charakterisirte Bacchus, auf den er mit liebender und fast ehrerbietiger Sorgfalt den Blick richtet. An seinem mit Epheu bekränzten bärtigen Haupte sind fast alle Zeichen des thierischen Ursprungs verwischt, und selbst die spitzen Ohren verschwinden fast in dem Kranze. Aus den milden Zügen spricht nicht bacchische Ekstase, sondern die Weisheit des von Sorgen unberührten, behaglichem Lebensgenusse ergebenen Zechers. Am Körper tritt nur in der etwas schlanken und sehnigen Anlage der Beine eine Spur der Satyrnatur hervor, während die Folgen genussreichen Lebens in der Fülle des Leibes immer noch massvoll angedeutet sind. In der ganzen Gruppe herrscht der Ausdruck ruhigsten Behagens und innerer Befriedigung, der auch äusserlich durch die vollendete Harmonie aller Linien unterstützt wird.« Brunn, Beschreibung d. Glyptothek, S. 145.

Unter den auf ein berühmtes Original hinweisenden antiken Wiederholungen dieses Werkes [Glyptothek in München (N. 114) und im Braccio Nuovo des Vatican (N. 11)] ist die des Louvre weitaus die bedeutendste. »Das Grössenverhältniss ist hier [im Gegensatz zur Eirene

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0178
Mecklenburg Vorpommern

des Kephisodot und dem Hermes des Praxiteles] vollkommen ausgeglichen; Mann und Kind sind unauflöslich zu einer Einheit verbunden. Zwischen Pfleger und Kind ist ein Gleichgewicht hergestellt, das geistig und künstlerisch gleich harmonisch wirkt. Ohne materiellen Beweis haben wir uns daran gewöhnt, diese Composition als aus Praxitelischem Geiste hervorgegangen zu betrachten; und diese auf halb unbewusster Anschauung beruhende Annahme hat gewiss insofern ihre Berechtigung, als eine solche Composition vor den Neuerungen des Praxiteles unmöglich war, diese Neuerungen selbst aber gerade in diesem Werke einen so vollendeten, abgerundeten Ausdruck finden, dass es als die Erfindung eines Schülers oder Nachfolgers nur schwer verständlich sein würde: wir haben in dieser Gruppe die gereifte Frucht eines bahnbrechenden Genius.« Brunn, Deutsche Rundschau VIII, 1882, S. 191.

Schon die Aufstellung dieses Werkes in nächster Nähe der Eirene und des Hermes wird dazu beitragen, diese Auffassung Brunns einleuchtend zu machen. Wie beim Hermes, so kann auch bei diesem Silen recht wohl von einer gewissen massvollen Breite in den Verhältnissen, von einer grossen Weichheit und Zartheit in der Behandlung der Haut und zugleich von einer ungemein feinen Belebung derselben durch das darunter zu denkende, von der Stellung der Figur beherrschte Getriebe der Muskeln und Knochen die Rede sein. Mögen auch die einzelnen Theile der Leibesglieder, wie dies das weiter vorgeschrittene Lebensalter des Körpers bedingt, in ihren Formen bestimmter und deutlicher ausgesprochen sein als beim Hermes, so ist doch wieder bei aller überraschenden Wahrheit und Treue gegen die Natur, welche erscheint, wie wenn sie sich der Hand des Bildners auf das Ungezwungenste ergeben hätte, eine so vornehme, ganz im Geiste der classischen Zeit der Kunst liegende Zurückhaltung bewahrt, dass wir uns recht wohl vorstellen können, so und nicht anders müsse die Praxitelische Kunst verfahren sein, wenn es sich um die Bildung einer über das Jünglingsalter hinausgehenden höheren Altersstufe handelte. Wie man dieses Werk mit der Zeit und Kunst der überaus malerisch gehaltenen, mit einer starken Unruhe in den Flächen und mit dem deutlichen Anspruch auf ein reiches anatomisches Wissen behandelten Gruppe des Laokoon hat zusammenstellen können, vermögen wir uns auch dann kaum vorzustellen, wenn wir annehmen, dass die minderwerthigen Wiederholungen im Vatican und in der Glyptothek zur Grundlage der Betrachtung gedient haben. Die schon seit dem sechzehnten Jahrhundert von den Bildhauern oft und viel gepriesene Gruppe im Louvre dagegen ist ein so hoch vollendetes Werk, dass wir, gerade im Angesichte des Praxitelischen Hermes, die grösste Neigung haben an ein Original zu denken. An keiner anderen Stelle, nur

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0179
Mecklenburg Vorpommern

in der Praxitelischen Epoche hat sie den Platz, der ihr zukommt. Das ist eine Ueberzeugung, die der Verfasser schon lange vor der Veröffentlichung des ausgezeichneten Aufsatzes von Brunn gehegt hat, eine Ueberzeugung, welcher er bereits bei der Einrichtung und Ordnung des Museums im Jahre 1882 durch Aufstellung des Abgusses in nächster Nähe des Praxitelischen Hermes Ausdruck gab, und in welcher er bei fortgesetzter Betrachtung immer aufs Neue bestärkt wird.

153. DER SATYR DES PRAXITELES.

Parischer Marmor. H. 1, 69 (ohne die Plinthe). Gefunden in einem achteckigen Raume der Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom während der durch Napoleon III veranstalteten Ausgrabungen gegen Ende der sechziger Jahre unseres Jahrhunderts. Es fehlen der Kopf, der rechte Arm ganz, der linke zum grössten Theil, das rechte Bein ganz, das linke vom Knie abwärts.

Es giebt gut erhaltene Wiederholungen der Statue, durch welche Stellung und Haltung derselben bestimmt werden kann. Vgl. die nachfolgende N. 154. Darnach steht der jugendliche Satyr, sich bequem und lässig mit dem rechten Ellenbogen und Unterarm auf einen Baumstamm stützend, auf dem linken Bein, dessen Fuss fest aufgesetzt ist, während das entlastete rechte Bein als Spielbein nach hinten zurückgezogen ist und nur die Zehen des rechten Fusses den Boden berühren. Der linke Arm ist so nach abwärts gebogen, dass die Hand desselben mit der Oberfläche auf der stark ausgebogenen Hüfte ruht, indem sie zugleich das schräge über die Brust gezogene Thierfell, die Nebris, nach hinten zurückschiebt. Die linke Hand hielt, wie unzweifelhaft antike Reste an den genannten Wiederholungen beweisen, eine Flöte, die sichere Ruhe und Behaglichkeit andeuten soll.

Die überaus zahlreichen antiken Wiederholungen dieses Satyrs in in- und ausländischen Museen und der augenscheinlich Praxitelische Kunstcharakter desselben (s. o.) haben dazu geführt, ihm den Namen Periboetos, d. i. der »Weithinberühmte«, zu geben, von welchem Plinius XXXIV, 69 als einem Werke des Praxiteles berichtet: »[Fecit ex aere Praxiteles] et Liberum patrem, Ebrietatem, nobilemque una Satyrum, quem Graeci periboëton cognominant.« Allein die Worte des Plinius nöthigen dazu, den Periboetos als Theil einer allegorischen Gruppe zu nehmen, welcher ausserdem der bärtige Dionysos und die Methe als Personification

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0180
Mecklenburg Vorpommern

der Trunkenheit angehörten. Auffällig bleibt es freilich, dass die Satyrstatue eines Gruppenwerks einen besonderen Namen erhielt. Es ist deshalb auch die Vermuthung ausgesprochen, dass bei Plinius eine Verwechslung mit einer andern Satyrstatue des Praxiteles vorliegen könne, etwa mit der im Dionysos-Tempel in Athen oder mit der im Dionysos-Tempel in Megara. Pausanias I, 20,1. 43,5. Dass der Pariser Torso eine Statue für sich gewesen sein müsse, das wird sowohl durch den Aufbau des Körpers als auch durch die mehr oder minder gut erhaltenen zahlreichen Wiederholungen bewiesen, welche den Satyr stets als Einzelwerk erscheinen lassen, das als solches besonders dem Sauroktonos des Praxiteles (N. 155) verwandt ist. »Für einen Satyr würden gymnastisch durchwirkte Formen unangemessen sein, und deshalb sind auch an dem Torso die Muskeln an Brust und Arm weder stark entwickelt, noch von fester und straffer Fügung. Vielmehr finden wir ein gesundes, vollsaftiges Fleisch, und das mühelose, von der Natur begünstigte körperliche Gedeihen kommt ausserdem in der weichen Haut und den zwischen Haut und Muskeln gelagerten Fettheilen zum vollendeten Ausdruck. Namentlich aber empfinden wir bei den zarten Uebergängen am Ansatze des Armes und den feinen Umrissen und Flächen des Oberarms, was die Griechen unter einem Blühen der Oberfläche des Körpers verstanden wissen wollen. Unterhalb des Thierfelles beeinträchtigen die ausgesprungenen Ränder desselben einigermassen die Wirkung. Folgen wir aber der feingeschwungenen Biegung des Unterleibes, so sind hier alle Formen nicht nur weich und zart, sondern in ihren Uebergängen fein, klar und scharf und doch ohne Härteumrisse; nirgends zeigt sich Unsicherheit oder weibliche Verschwommenheit. Bewunderungswürdig ist aber namentlich die Behandlung der Umgebung des Ansatzes der Hüfte. Hier tritt eine Fülle von einzelnen Formen zu Tage, welche zum Theil nur bei guter und richtiger Beleuchtung, wenn das Licht von der rechten schräg über die linke Seite des Körpers fällt, in den zartesten und doch wieder klaren und bestimmten Verbindungen sichtbar werden, sodass sich das Ineinandergreifen der Theile und das ganze innere Getriebe wie im weichen durch die Haut durchscheinenden Spiele auf der Oberhaut zu spiegeln scheint. In diesem Spiele glauben wir den Gipfel der Vollendung zu erblicken. Doch der Künstler, damit nicht zufrieden, lässt noch quer über dieselben einzelne feine Brüche der Haut laufen, die, wie zufällig entstanden, mit so leichter Hand dem Marmor eingeprägt sind, dass schon das Technische der Ausführung unsere Bewunderung erregt, noch mehr aber die mit der wirklichen Natur wetteifernde Wahrheit, die wir, wie Petronius von den Studien des Malers Protogenes sagt, »nicht ohne ein geheimes Schaudern« (non sine quodam horrore) betrachten können. Hier gewinnen wir erst

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0181
Mecklenburg Vorpommern

einen auf wirklicher Anschauung beruhenden Massstab, um das Urtheil des Quintilian zu verstehen, dem zufolge unter allen Künstlern Praxiteles und Lysipp sich am meisten der Wahrheit genähert haben. Zwischen einem rein idealen Nachschaffen und einer rein naturalistischen Nachahmung der Natur steht diese Wahrheit in der Mitte als eine von den Mängeln und Zufälligkeiten der Wirklichkeit gereinigte Wiedergabe der Natur im vollen Reiz ihrer körperlichen Erscheinung.«

»Die Anlage des quer über den Körper laufenden, über der rechten Schulter zusammengeknüpften Thierfelles ist in allen Exemplaren die gleiche; aber am Pariser Torso erscheint sie reicher, voller, und, was die Hauptsache ist, lebendiger. Nichts zeigt sich hier von conventioneller Abrundung und Glättung, von jener gleichmässigen, aber schablonenhaften Sorgfalt, die zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem keinen Unterschied macht. Vielmehr ist die Oberfläche scheinbar sorglos nur mit der Raspel bearbeitet und etwas rauh gelassen. In diese Oberfläche sind sodann mit leichter Hand einzelne Haare mehr hineingezeichnet als gemeisselt, welche bewirken, dass wir nicht den Eindruck eines derben Leders, sondern eines mit den Haaren gegerbten weichen Thierfelles erhalten. Zu höchster Meisterschaft gesteigert zeigt sich diese verständnissvolle Behandlung am Kopf des Thieres, vor Allem an dem rechten Auge und dessen Umgebung. Hier spielt der Künstler mit den materiellen Schwierigkeiten des Stoffes, und wie wir von einer vollendeten Zeichnung sagen, dass sie auf das Papier wie hingehaucht sei, so ist hier die Rauhheit des Felles, die Zeichnung der Haare, die Modellirung der Form und, selbst bei dem todten Thiere noch in dessen Haut, der charakteristische Ausdruck zu einer vollendeten Einheit verschmolzen, in höchster Einfachheit, mit dem geringsten Aufwande von äusseren Mitteln, aber mit bewusster Sicherheit. Kein Miniaturbild könnte den Eindruck grösserer Weichheit und Zartheit erreichen.« Brunn, Rundschau VIII, 1882, S. 200.

154. DER CAPITOLINISCHE SATYR.

Marmor. Höhe 1,72 (ohne Plinthe). Fundort nicht bekannt. Im Jahre 1753 durch Benedict XIV erworben. Im Museum des Capitols in Rom. Ergänzt sind beide Vorderarme.

Bezüglich der Beschreibung sei auf N. 153 verwiesen. Er wird auch als ausruhender Satyr, Satyr anapauomenos, bezeichnet.

Unter den vielen Wiederholungen dieser Statue, deren Winckelmann schon dreissig aufzählte und die sich seitdem bedeutend vermehrt

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0182
Mecklenburg Vorpommern

haben, ist die capitolinische eine der besten. Ein Vergleich mit dem vorhergehenden Torso aber, in welchem wir nach Brunns Vorgange das Praxitelische Original erkennen, zeigt, wie sehr jene hinter diesem zurückbleibt. »Das Alter ist vom Künstler so gewählt, dass das derbsinnliche Element in der Natur älterer Satyrn als erst im Keime vorhanden nur leise angedeutet zu werden brauchte. Indem er von der thierischen Natur nur die spitzen Ohren beibehielt, deutete er in dem über der Stirn aufspriessenden Haar frische Munterkeit, in den etwas hinaufgezogenen Mundwinkeln einen leise spöttischen Zug, in der leisen Neigung des Kopfes und in dem schwimmenden Blicke das Erwachen sinnlichen Verlangens an.« Brunn, Kat. d. Glypt. N. 105, S. 137.

155. DER APOLLO DES PRAXITELES.

(Sog. Sauroktonos.)

Bronze. H. 0,96 (ohne Plinthe). In der Villa Albani in Rom. Nach anderen Wiederholungen ist der Baumstamm ergänzt. Doch ist statt der Eidechse, welche auf den sonst bekannten antiken Wiederholungen ungefähr in gleicher Höhe mit der rechten Hand an dem Baumstamm emporkriecht, ein Schnitt in die Rinde gemacht, welcher aussieht, als ob die Form einer Eidechse dafür massgebend gewesen wäre.

Der wie ein Knabe erscheinende jugendliche Gott, dessen langes Haar durch eine Binde gehalten und im Nacken zu einem Knoten zusammengeschlungen ist, steht, die rechte Hüfte weit ausgebogen und den Oberkörper stark nach links geneigt, neben einem Baumstamm auf dem rechten Bein, während das völlig entlastete linke so nach hinten zurückgewendet ist, dass es in einer Linie hinter dem rechten sich befindet und dass nur die Zehen des linken Fusses den Boden berühren. Die in gleicher Höhe mit der Hüfte liegende rechte Hand hielt eine Pfeilspitze gezückt, um damit eine am Baumstamm emporkriechende Eidechse zu treffen. »Der an den Baum gelehnte erhobene linke Arm erscheint kaum noch als Stütze, sondern bildet in bestimmter Beziehung zu dem zweiten, im rechten Fusse liegenden Stützpunkt des Körpers den einen Endpunkt einer Axe, um welche der Körper, dem Impulse der Hand beim Stechen nach der Eidechse folgend, eine theilweise Drehung vollziehen soll.« Brunn, Rundschau VIII, 1882, S. 192.

Bei Aufzählung der Erzbildner und Erzwerke erzählt Plinius XXXIV, 70, dass Praxiteles einen jugendlichen Apollo gebildet habe, der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0183
Mecklenburg Vorpommern

einer herankriechenden Eidechse mit dem Pfeil aus der Nähe nachstellte: Fecit et puberem Apollinem subrepenti lacertae cominus sagitta insidiantem, quem sauroctonon vocant. Auf ihn, vielleicht auch nur auf eine Copie, bezieht sich das Epigramm des Martial (XIV, 172):

Ad te reptanti, puer insidiose, lacertae,
parce; cupit digitis illa perire tuis.

Ob es angezeigt ist, in dieser Beziehung des jugendlichen Gottes zu der Eidechse eine tiefere Bedeutung und Hinweise auf Mantik, Heilkunde u. s. w. zu suchen (Welcker, alte Denkm. I, 406 ff.), oder ob es, wie wir glauben, richtiger ist, die Deutung der Statuette im Sinne Martials zu nehmen, der in dem jungen Gott nichts anderes als einen der Feierlichkeit entkleideten Knaben sieht, welcher das kleine schnelle Thier mit kluger Berechnung überlistet, muss dahin gestellt bleiben. Gerade die Zeit des Praxiteles beginnt damit, die Götter immer mehr in die Sphäre des Sinnlich-Menschlichen herunterzuziehen, und zu dem nach naiver Knabenart mit der Eidechse spielenden Apollon stehen, wie man richtig erinnert hat, Aphrodite, welche mit ihrer Toilette beschäftigt ist, oder Dionysos, der mit dem Panther spielt (vgl. das Lysikrates-Monument in Athen vom Jahre 334: Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. 3. Aufl. II, S. 91 ff.) in keinem Widerspruch. Unter den Wiederholungen dieses die volle Anmuth der Praxitelischen Kunst athmenden Werkes sind neben der ehernen Statuette in der Villa Albani die grösseren Marmorfiguren im Louvre (Fröhner, Notice de la sculpt. du Louvre, N. 70) und im Vatican (Galleria delle statue, N. 264) die hervorragenderen.

156. APOLLO.

(Sogenannter Apollino)

Marmor. H. 1,41. Früher in der Villa Medici in Rom, jetzt in der Tribuna der Uffizien in Florenz. Ergänzt sind beide Hände und vermuthlich auch ein Theil der Basis mit Baumstamm und Köcher. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K. II, N. 126a.

Haltung und Stellung des Körpers erinnern sehr an die des Sauroktonos, nur ist das linke Bein weniger weit nach hinten zurückgesetzt und erscheint, von vorne gesehen, neben dem rechten. Der rechte Arm ruht auf dem nach rechts gewendeten Haupte, dieses mit der Handwurzel berührend, sodass die Hand selbst nach hinten herunterhängt; der gesenkte und nur wenig gebogene linke Arm ruht mit Ellenbogen und Unterarm auf einem Baumstamm, welcher neben der Statue steht. Der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0184
Mecklenburg Vorpommern

Gegenstand, welchen die linke Hand hält, ist vom Ergänzer als Theil eines Bogens angenommen. Die ähnlich wie an Frauenköpfen zierlich geordneten Haare sind oberhalb der Stirn zu einer Schleife und im Nacken zu einem Knoten zusammengebunden.

Es giebt eine grosse Zahl ähnlicher Apollo-Statuen, die alle mit einander auf ein berühmtes Original zurückzugehen scheinen, vielleicht auf das im Lykeion zu Athen, welches Lucian, Anacharsis 7, beschreibt: »Auch siehst Du (dort im Lykeion) die Statue des Gottes, wie sie sich auf einen Pfeiler lehnt, in der Linken den Bogen haltend, während die Rechte über das Haupt gelegt ist und so den Gott darstellt, wie wenn er von lang dauernder Anstrengung ausruhe (καὶ τὸ ἄγαλμα δὲ αὐτοῦ ὁρᾷς, τὸν ἐπὶ τῇ στήλῃ κεκλιμένον, τῇ ἀριστερᾷ μὲν τὸ τόξον ἔχοντα, ἡ δεξιὰ δὲ ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς ἀνακεκλασμένη ὥσπερ ἐκ καμάτου μακροῦ ἀναπαυόμενον δείκνυσι τὸν Θεόν).« Die Statue ist von grosser Zartheit und Anmuth. Die Art, wie der rechte Arm über das Haupt gelegt ist, entlastet die Brustmuskeln, weitet die Lungen aus und theilt dem Körper ein Gefühl des Wohlbehagens mit, welches die Müdigkeitsempfindung vergessen macht. Braun, Vorschule der Kunstmythologie, S. 24. Diese voll und ganz das Bedürfniss nach Ruhe und nach einer Stütze offenbarende Haltung des Armes erscheint im Vergleich zu der Anlage des Praxitelischen Hermes, bei welchem die die Ruhe charakterisirende Bogenlinie des Körpers zu der Bewegung und Hebung des rechten Armes in einen gewissen Gegensatz tritt, wie eine ausgleichende Lösung und somit zugleich wie ein Fortschritt in der Entwickelung der alten Kunst (Brunn, Rundschau VIII, 1882, S. 203), wenngleich nach der geistigen Seite hin zugegeben werden muss, dass der Apollino jener des frommen Glaubens an die Götter verlustig gehenden Zeit angehört, welche in der Kunst den Cultus des Sinnlich-Schönen über den der ernsten Mächte des Lebens stellt.

157. KOPF DES APOLLO.

Marmor. H. 0,60. Gefunden in Roma Vecchia. Jetzt in der Stanza de' busti im Vatican. Lippen, Kinn und linke Wange sind stark angestossen. Es sind Reste von Firniss und Farbe bemerkt worden. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, 2, S. 185.

Der leise gesenkte Kopf blickt geradeaus. Das vom Scheitel aus gewellte Haar liegt bis zu der Tänie hin, durch welche es zusammengehalten wird, glatt an, unterhalb der Tänie aber, also vorne über der Stirne, über den Schläfen und Ohren, bildet es einen üppigen Lockenkranz, der von beiden Seiten

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0185
Mecklenburg Vorpommern

her im Nacken mittels eines Knotens in einen herunterhängenden breiten Schopf übergeht.

Helbig erinnert (Bullett. d. J. 1880, S. 11) an eine Verwandtschaft dieses Kopfes mit einem Apollotypus auf nordgriechischen Münzen, deren Prägung im Jahre 348 v. Chr. nach Einnahme der Stadt Olynthos durch König Philipp von Macedonien aufhörte, meint aber, dass die Büste in ihrer ganzen Haltung ruhiger erscheine als der Typus der Münzen und darnach in eine etwas frühere Zeit fallen könne. Verwandte und dabei zugleich noch bedeutender erscheinende Apolloköpfe, welche die Reste von Wiederholungen der Apollino-Statue (N. 156) sind, besitzt das brittische Museum.

158. DIE APHRODITE DES PRAXITELES.

Parischer Marmor. H. 1,65 (ohne Plinthe). Ehemals im Palazzo Braschi in Rom. Von dort nach München in die Glyptothek gekommen. Brunn, Kat. d. Glypt. N. 131. Ergänzt sind der obere Theil des Kopfes, so dass nur das Haar an der Stirne links alt ist; ferner die Nase und die Spitze des Mundes, der halbe rechte Vorderarm, der linke vom Armband abwärts, die Finger der linken Hand, während diese selbst alt ist, endlich die Füsse nebst einigen Theilen der Vase und des Gewandes.

»Die Göttin steht auf dem rechten Fusse und ihre Hüfte ist stark nach aussen gebeugt, während die Spitze des linken Fusses nur leicht das Gegengewicht hält und das einwärts gewendete Knie und die etwas gehobene linke Schulter der ganzen Stellung etwas Schwankendes giebt, wodurch der Eindruck erreicht wird, dass der Göttin bei etwaiger Ueberraschung eine schnelle Wendung des Körpers gestattet sei. Mit der Rechten deckt sie die Mitte des Körpers; die Linke zieht von einem neben ihr stehenden Wassergefässe (Hydria) ein Gewand gegen die Brust empor. Ein Armband schmückt den Oberarm. Das Haar ist einfach gescheitelt und mit einem doppelten Bande umschlungen. Der Blick richtet sich etwas nach links.«

»Stellung, Haltung und Beiwerk, verglichen mit den Darstellungen knidischer Münzen, lehren, dass dieser Marmor die Nachbildung der berühmten Statue der knidischen Aphrodite von Praxiteles ist. Der raffinirten Eleganz der mediceischen (N. 160) gegenüber erscheint sie in den Körperformen etwas voller, in der ganzen Auffassung schlichter, und in ihrer Bewegung einfacher. Namentlich aber ist die ganze Haltung weiblich reiner und keuscher, und auch der feuchte Blik, wie er der liebebedürftigen

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0186
Mecklenburg Vorpommern

Natur der Göttin zukömmt, ist dennoch durchaus frei von jeder Lüsternheit und Coquetterie. Die Ausführung, wenn auch erst aus römischer Zeit und weniger vollendet als an der melischen und capitolinischen, zeichnet sich doch vor der vieler andern Venusstatuen aus und ist in allen Theilen zart, harmonisch und lebendig.« (Wörtlich nach Brunn, l. c.). Die vielfaltige Draperie des Gewandes übt hier in ihrem Gegensatz zu den schön geschwungenen ruhigen Flächen der Glieder des Leibes dieselbe malerische Wirkung aus wie beim Hermes des Praxiteles die über den Baumstamm gehängte Chlamys.

159. APHRODITE.

(Die Venus des Capitols.)

Marmor. H. 1,80 (ohne die Plinthe). Die Figur wurde bei Nachgrabungen in dem Bezirk der römischen Suburra zwischen dem Viminal und Quirinal gefunden, und zwar in der zugemauerten Nische eines Hauses. In Folge dessen ist die Statue unversehrt auf uns gekommen. Restaurirt sind nur die Nasenspitze, der linke Zeigefinger und der rechte zur Hälfte. Unter Benedict XIV wurde sie ins capitolinische Museum versetzt.

Die Göttin ist in dem Augenblick dargestellt, in welchem sie das letzte Gewandstück abgelegt hat, um ins Bad zu steigen. Sie steht, etwas vornüber gebeugt, mit dem linken Fuss fest auf dem Boden, während das leicht gebogene rechte Bein zurücktritt. Indem sie zugleich den Kopf nach rechts wendet und mit der Rechten die Brust, mit der Linken die Mitte des Körpers deckt, erscheint ihre ganze Stellung und Haltung wie schamhaft zusammengeschmiegt. Das in üppigen Wellenlinien fluthende und durch eine Binde zusammengehaltene Haar ihres Hauptes ist oben in der Mitte zu einer Art Schleife zusammengefasst und fällt hinten unterhalb des üblichen Knotens in zwei gelösten Zöpfen auf die Schultern nieder. Das abgelegte Gewand ruht auf einer hohen schlanken Hydria, welche neben dem linken Fuss der Göttin steht.

Der Gypsabguss lässt leider nicht die volle Vorzüglichkeit erkennen, mit welcher die Behandlung des Nackten an der Marmorstatue durchgeführt ist. Ihre Haltung und Stellung freilich scheint die Göttin von der knidischen Aphrodite des Praxiteles (N. 158) entlehnt zu haben. Im Ganzen aber ist der Leib mit seinen zu voller Kraftfülle entwickelten Gliedern frauenhafter gebildet. Die Absicht auf eine grössere Eleganz der Wirkung offenbart sich schon in Nebendingen, wie in der complicirten

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0187
Mecklenburg Vorpommern

Haartracht und in der mit einer gewissen Gesuchtheit ausgeführten Draperie des fransengeschmückten Gewandstückes.

160. APHRODITE.

(Sog. mediceische Venus.)

Parischer Marmor. H. 1,54. Bis 1584 im Besitz der Familie Valle in Rom, seitdem im Besitz der Medici und 1677 aus der Villa Medici in Rom nach Florenz gebracht, wo sie in der Tribuna der Uffizien steht. Die Statue besteht aus elf Stücken. Der rechte Arm ist ganz ergänzt, desgleichen der linke Unterarm und das vordere Stück der Basis, welches eine einen Künstler Kleomenes aus Athen als Urheber nennende Inschrift trägt, die durch jüngere Untersuchung als gefälscht erwiesen ist. Arch. Ztg. XXXVIII, 1880, S. 11ff. (Michaelis). Am Haarbande des Originals haben sich Spuren von Vergoldung gefunden, und die Durchbohrung der Ohrzipfel weist auf Anbringung von Perlenschmuck hin.

Stellung und Haltung der Statue sind im Ganzen ebenso wie bei der Capitolinischen. Nur sitzt der Kopf etwas gerader auf dem Nacken, und statt der Hydria mit dem abgelegten Gewandstück ist der Göttin ein Delphin an die Seite gesetzt, durch welchen sie als aus dem Schaum des Meeres geborene Aphrodite Anadyomene charakterisirt werden soll.

Die technische Behandlung der Statue, welche unter allen Aphrodite-Statuen als die jugendlichste erscheint, ist von höchster Vollendung. Dagegen hat man in geistiger Beziehung oft genug auf eine gewisse Coquetterie in der Haltung und auf sinnlichen Ausdruck des Antlitzes und der Augen hingewiesen, wodurch sie sich zu ihrem Nachtheil von der knidischen, capitolinischen und melischen Aphrodite unterscheide. Eine moderne Nachbildung der Statue in Marmor ist zur Zeit im Mittelsaal des Erdgeschosses aufgestellt.

161. TORSO DER APHRODITE.

Marmor. H. 0,67 (ohne Plinthe.) Herkunft unbekannt. S. Bernoulli, Aphrodite S. 235, 56.

Der Aufbau des schönen Torso lässt darauf schliessen, dass die ganze Figur eine Wiederholung des in der Mediceischen Venus gegebenen Typus einer Venus Anadyomene war.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0188
Mecklenburg Vorpommern

162. KOPF DER APHRODITE.

Marmor. H. 0,64. Gefunden 1823 im Theater von Arles. Verletzt ist der vordere Theil der Nase. Bernoulli, Aphrodite, S. 213, 9.

Der fein-modellirte schöne Kopf erinnert in Bau und Haltung sehr an den der knidischen Aphrodite des Praxiteles.

Er darf aber nicht verwechselt werden mit dem gleichartigen Kopf der unter dem Namen der Aphrodite von Arles bekannten Statue im Louvre (Fröhner, Notice de la sculpt. du Louvre, Nr. 137, S. 179 ff.). Eine moderne Nachbildung des Kopfes dieser letzteren in Marmor ist zur Zeit im Mittelsaal des Erdgeschosses aufgestellt. In Arles (Colonia Julia Arelatensis) gab es einen bedeutenden Aphrodite-Cultus, dessen Pflege mit der Bedeutung der von Venus und Anchises sich ableitenden Gens Julia im Zusammenhang stand. Eine auf dasselbe Original wie die Statue von Arles zurückgehende Aphrodite wurde 1776 in Ostia gefunden und befindet sich jetzt im britt. Museum.

163. WEIBLICHER TORSO.

(Sog. Psyche.)

Marmor. H. 0,87. Gefunden im Amphitheater in Capua. Jetzt im Museo nazionale zu Neapel. Ob die geradlinigen Schnitte, durch welche vom Kopf und von den Armen grosse Stücke abgetrennt sind, daherrühren, dass die antiken Bildner schon gleich bei der Ausführung einzelne Theile zusammenzustücken sich nicht scheuten, oder ob sie erst nach Verletzung der Statue gemacht wurden, um letztere desto bequemer restauriren zu können, muss dahingestellt bleiben. Der noch vorhandene Körper ist, besonders an der rechten Brust, sehr überarbeitet worden.

Der Körper ist stark nach seiner rechten Seite hin geneigt und der gesenkte Kopf folgt dieser Richtung. Von der linken Schulter her ist ein Gewandstück so angeordnet, dass es schräge über den Rücken fällt, die rechte Hüfte unterwärts umschliesst und von hier wieder über den Unterkörper zur linken Achsel emporsteigt, wo es dadurch festgehalten wird, dass sich der linke Oberarm dicht an den Körper legt.

Die Deutung auf Psyche — eine Vertiefung mit zwei Löchern auf der rechten Schulter hat auf den Ansatz von Flügeln schliessen lassen — entbehrt ausreichender Begründung. Es ist dabei an eine trauernde, von Eros gefesselte Psyche gedacht worden, der die Hände auf dem Rücken zusammengebunden waren, wie dies auf Gemmen dargestellt ist (Kekulé, Ann.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0189
Mecklenburg Vorpommern

d. Inst. 1864, S. 144); und auch an eine den Eros mit der Lampe beleuchtende Psyche. Indessen die Formen des zur Reife entwickelten Körpers dürften auch den Gedanken an eine mit ihrer Toilette nach dem Bade beschäftigte Aphrodite rechtfertigen, zumal es nicht gewiss ist, dass die Gestalt beflügelt war.

164. TORSO DES EROS.

(Sog. Eros von Centocelle.)

Marmor. H. 0,85. Gefunden in Centocelle bei Rom an der Via Labicana. Unter Clemens XIV für das Vaticanische Museum erworben, wo er in der sog. Galleria delle statue unter N. 250 steht. Es fehlen beide Arme und die Beine von den Oberschenkeln abwärts.

Das in der Mitte gescheitelte und gleich oberhalb der Stirn mit einer Haarschleife geschmückte schönlockige Haupt des jugendlichen Gottes, an dessen Rücken die Spuren ehemals angesetzter Flügel erhalten sind, ist mit dem Ausdruck träumerischer Melancholie nach der rechten Seite des Körpers, für den Beschauer somit nach links hin, geneigt.

Die Ergänzung der Statue ist unsicher. Einige nehmen an, dass die Linke einen Bogen gehalten und an derselben Seite eine etwa mit einem Gewand oder Köcher ausgestattete Stütze gestanden habe, während die Rechte (nach Art einzelner auf römischen Sarkophagen zu Todesgenien verwandten Eroten) eine zu einem Altar niedergesenkte Fackel gehalten haben könne, sodass also ein um die Psyche oder Seele eines Gestorbenen trauernder Eros gemeint sei. Auch ist vermuthet worden, dass die Figur des Eros zusammen mit Psyche eine Gruppe gebildet haben möge. Vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II, 3. Aufl. S. 34.

Der Kopf ist von grosser Schönheit und Anmuth, die Arbeit am Körper aber kann nicht in gleichem Masse als eine hervorragende Leistung bezeichnet werden. Indessen beweisen verschiedene Wiederholungen der Statue (Müller-Wieseler, ant. Denkm. II, Taf. L, 630; Gerhard, Ant. Bildw. Taf. LIXIII, 2; Bullett. della comm. archeol. comunale di Roma 1877, Taf. XVI, S. 135; Bullett. d. I. 1877, S. 151 ff.), dass es sich um ein älteres berühmtes Original handelt, mögen auch diese und jene Aeusserlichkeiten in denselben, wie z. B. die Eigenthümlichkeiten der Haartracht, als Zeichen einer späteren Zeit angesehen werden. Die Statue athmet den Geist der oben gekennzeichneten Praxitelischen Kunst. Das ältere Erosbild, wie es z. B. auf Vasen erscheint (Conze, Heroen- und Göttergestalten Taf. XLV, XVII, I), zeigt einen

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0190
Mecklenburg Vorpommern

kräftigen Jüngling, der ein fertiger Ringer und Springer ist und als guter Genoss der Männer zum Kampfe tauglich erscheint. Vgl. auch Arch. Ztg. 1878, Taf. XVI, S. 128 (Flasch). Den ersten Schritt zur Verweichlichung dieses Ideals scheint Phidias in seinem Eros des Parthenon-Frieses gethan zu haben, der am Schoss der Aphrodite lehnt und einen Sonnenschirm trägt. S. o. S. 99. Ihm folgte dann, mit immer steigender Verfeinerung, die Kunst des Praxiteles, unter dessen Erosstatuen die von Thespiae die berühmteste war. Von dem Geiste, der in diesen und ähnlichen Werken ausgesprochen war, wird etwas auf die uns gebliebenen jüngeren Erosstatuen übergegangen sein, ohne Zweifel auch auf den von Centocelle. »Der träumerisch-verlorene Zug ersten Jugendaffectes liegt über der zierlichen Gestalt, deren Haar wiederum nach Weise der jüngeren griechischen Kunst besonders zum Ausdruck mitwirkt. Die schmale Stirn beschattend, hängen die Locken rings auf den Hals herab, oben auf dem Scheitel zierlich, wie beim jüngeren Venuskopfe, geordnet. »Trage lange Locken, wenn Du als Liebhaber reüssiren willst«, lässt Lucian den Eros scherzhaft zum Zeus sagen, lange Locken lässt ebenfalls Lucian den Charmoleos tragen, dessen Kuss zwei Talente kostete. So sehen wir wieder einmal beim Wechsel der Gestalt eines Gottes sittigen Ernst und Kraft verloren auf Kosten von einschmeichelnder Lieblichkeit, aber mit Gewinn einer psychologisch feineren Durchbildung.« Conze, Heroen- und Göttergestalten I, S. 28.

165. DIE DEMETER VON KNIDOS.

Marmor. H. 1,51. Gefunden im Jahre 1858 in Knidos in einem Tempel-Bezirk der Demeter und Kora; jetzt im Brittischen Museum. Der Kopf für sich besonders ist aus pentelischem Marmor, die Statue aus einem minderwerthigen schiefrigen Marmor gearbeitet. Verletzt sind Nase und Kinn. Newton, Hist. of discov. at Halicarnassus Taf. LV; Brunn in den Transactions of the Royal Society of Literature, Vol. XI, Part. I New-Series (26. Nov. 1873); Overbeck, griech. Kunstmyth. III, S. 447 und 456, Taf. XIV, 14 und 19.

Die Göttin sitzt, ganz und gar in ihre weiten faltenreichen Gewänder gehüllt und tief eingesunken, auf einem mit einem Polster belegten Sessel. Ueber ihrem Untergewande trägt sie einen weiten Mantel, der über den Hinterkopf gezogen ist und hier ziemlich glatt anliegt. Der Hals, das Antlitz und die Haare vorne über der Stirn sind frei. Auch die fehlenden Arme werden frei gewesen sein und mögen Attribute gehalten haben,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0191
Mecklenburg Vorpommern

Scepter oder Fackel. Der Kopf macht trotz einer fast jugendlich erscheinenden Schönheit den Eindruck matronaler Reife und Würde, und die jedes Schmuckes entbehrende schlichte Umhüllung verstärkt diesen Eindruck. Das in der Mitte gescheitelte und aus der Stirn gestrichene einfache Haar wird weiter oben durch ein Band zusammengehalten und fällt hinter den Ohren in losen natürlichen Locken herab. In den Zügen des Antlitzes spiegelt sich eine gewisse Wehmuth der Entsagung, womit die Göttin den Verlust ihrer Tochter an den Beherrscher des Schattenreiches erträgt. Ihre Lippen sind leise geöffnet, ihr Blick aber geht nicht in eine unbestimmte Ferne, sondern macht ganz den Eindruck, als ob er etwas innerlich Vorgestelltes und Erlebtes schaue. Sie denkt an etwas, »das sie besessen, was sie mit vollem Herzen geliebt, was ihr aber entschwunden, und was ihr Auge im Bilde der Erinnerung wieder und immer allein schauen möchte.« Dabei spielt um ihren Mund ein Zug wohlwollender Freundlichkeit, wie denn überhaupt mütterliche Milde, Ruhe und Ergebenheit die hervorragendsten Eigenschaften sind, welche der Bildner in diesem Antlitz ausprägte und mit vollendeter classischer Formenschönheit zu verbinden wusste. Vgl. Brunn, Verhandlungen der 29. Philologen-Versammlung zu Innsbruck, S. 39 ff., wo der Unterschied zwischen dem Ausdruck der Sehnsucht im Kopf und in der Haltung des vaticanischen Triton und dem im Antlitz der Demeter in sehr ansprechender Weise klargestellt wird. Der Vortrag ist eine Wiederholung der oben citirten englisch geschriebenen Abhandlung.

166. KOPF DER DEMETER.

Marmor. H. 0,56.

Von der unter N. 165 beschriebenen Statue, restaurirt durch Albert Wolf in Berlin.

167. KOPF DES DIONYSOS.

Bronze. H. 0,66. Im Jahre 1753 in Herculanum gefunden und von da ins Museum zu Neapel gebracht.

Das Haupt des Gottes erscheint als das eines vollbärtigen Mannes in reiferem Alter mit kräftigen, aber vollen und weichen Formen. Es ist stark nach links, also nach der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0192
Mecklenburg Vorpommern

rechten Körperseite zu, geneigt. Das wie gesalbt erscheinende, in schönen Wellenlinien vom Scheitel aus geordnete, der prachtvollen Wölbung des Schädels flach aufliegende Haupthaar wird durch eine breite über die Stirn laufende Binde gehalten. In der Gegend der Schläfen und Ohren, sowie im Nacken, tritt das Haar unterhalb dieser Binde hervor, ist aber hier zu kleinen Wulsten umgelegt und wieder unter die Binde zurückgebracht. Das Haupthaar, ebenso der schön gepflegte in kleinen Locken endende Bart weist jene feinstrichige Behandlung der Haare auf, wie sie die nachgiebige Bronze gestattet, aber nur mit Mühe in dem spröderen Material des Marmors wiedergegeben werden kann. Der gleich unter der Unterlippe befindliche blattartige Ausschnitt des Bartes ist öfter an Köpfen des strengeren archaischen Styles wahrzunehmen. Auf der Brust der Büste erscheint der Ansatz jenes langen Gewandes, mit welchem der ältere bärtige Dionysos angethan zu sein pflegt. Vgl. Conze, Heroen- und Göttergestalten II, Taf. LXXIII—LXXV.

Die weichen schwellenden Formen des Gottes deuten an, dass er den Genuss des Lebens nicht verschmäht. Doch ist die Fülle der Formen nirgends so stark, dass sie das Mass der Schönheit und Würde überschritte. Es offenbart sich vielmehr in dem mächtigen Bau des Nackens und des Ansatzes der Schultern eine gewaltige Kraft als Ergebniss eines in strotzender Gesundheit entwickelten Körpers, wie er dem Schutzgott aller in feuchten und quellenreichen Geländen emporwachsenden köstlichen Saftfrüchte geziemt. So kennzeichnet ihn nicht nur die ältere griechische Kunst, sondern lange nachher auch noch die entwickeltere Kunst der späteren Zeiten, nachdem bereits eine Verjüngung des Typus stattgehabt hat. Doch stellt ihn die vorstehende in vielen Wiederholungen bekannte Büste nicht bloss als den Spender des Wohllebens dar, sondern giebt ihm einen Ausdruck besonderer Art, welcher im ersten Augenblick der Betrachtung zu dem Gott ländlicher Festlust in einer Art von Gegensatz zu stehen scheint. Es ist nämlich der Ausdruck tiefer Trauer, welcher sich in der starken Neigung des Hauptes, in den Zügen auf der Stirn, den Brauen und Augenlidern kundgiebt. Nicht als ob der Gott von allzu reichlichem Genusse seiner eignen Gabe überwältigt wäre — wie er so allerdings mit ähnlicher Bildung des Kopfes auf verschiedenen alten Darstellungen erscheint und wie auch bezüglich dieser Büste mehrfach hervorgehoben ist (vgl. Welcker, Götterlehre II, 596, 609) —, sondern es ist, als ob er schmerzerfüllt tiefinnerlich etwas bei sich erwäge und beklage. Wäre in

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0193
Mecklenburg Vorpommern

den wundervollen Formen dieses Kopfes die eben angedeutete niedrigere Auffassung zum Ausdruck gelangt, wie hätte es geschehen können, dass demselben bis in unser Jahrhundert hinein der Name des Plato beigelegt wurde? Aber was ist denn die Ursache dieses tiefernsten Nachsinnens und dieser schwermüthigen Stimmung? Wer ist dieser Dionysos? Ist es der den tiefsten Erden- und Naturschmerz erduldende Dionysos des Winters, der der Unterwelt mit angehörende Dionysos Zagreus, welcher geradezu als Personification des von den Agonieen des Winters beängstigten Gemüths aufgefasst werden kann und welcher erst im Frühling wieder der Gott der Jugend, der Lust, der ewig schaffenden und quellenden Naturkraft sein wird? Oder ist es der Gott der bewegteren Gemüthsstimmungen, der Gott des düsteren schmerzerregenden Sanges der Tragödie, welchen Erbarmen mit der Menschheit ergriffen hat? Oder ist es endlich der einen Contrast gegen die sinnlichen Genüsse und die Niedrigkeiten seines Volkes darstellende Gott, der darüber trauert und zürnt, dass es von allen edlen und schönen Gaben der Götter, auch von denen, die er selber giebt, immer die üble Kehrseite ist, welcher der grössere Theil der Menschheit sich hinzugeben pflegt? Es scheint uns, dass diese letztere Vorstellung, welcher Uhland in seinem Gedichte »Die Bildsäule des Bacchus« so treffende Worte geliehen hat, nach allem was wir vom Wesen und Dienst des Dionysos wissen, auch bei der Betrachtung der alten Kunstwerke nicht ohne Weiteres abgewiesen zu werden braucht.

Eine ganze Statue des Dionysos mit ähnlichem Kopf befindet sich im Vatican (Sala della biga 608).

168. KOPF DES DIONYSOS.

Marmor. H. 0,74. Fundort unbekannt. Im Capitolinischen Museum. Ergänzt sind die Nasenspitze, die Unterlippe, ein Theil der Oberlippe und die Büste. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 205.

In voller Jugendlichkeit und mit weiblichen Formen erscheint hier die Büste des Gottes. Wie bei der vorher beschriebenen ist auch bei dieser der Kopf nach der rechten Körperseite hin geneigt, aber in einem sehr viel geringeren Grade, und statt der Trauer erfüllt ruhige heitere Freude die Züge des wunderbar schönen Antlitzes, dessen Formen voll und weich, dabei aber von höchster Zartheit sind. Das in der Mitte getheilte üppig gewellte Haar ist mit einer schmalen den oberen Theil der Stirn deckenden Binde (Mitra) geschmückt, welche mittels eines um den Hinterkopf laufenden

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0194
Mecklenburg Vorpommern

Bandes gehalten wird. Letzteres dient zugleich dazu, um das Haar hinten zu einem Knoten und Schopf zusammenzufassen. Ausser der diademartigen Mitra schmücken Epheuranken das Haupt als Symbol der Fruchtbarkeit des feuchten Erdbodens, für welchen Dionysos der Gott des Segens ist. Unterhalb der Mitra, über den Schläfen, quellen die Haare üppig hervor, sind aber schön geordnet nach hinten zurückgenommen und endigen hier auf jeder Seite des Halses als traubenförmig zusammengefasste gedrehte Locken. Da, wo oberhalb der Mitra, rechts und links von der Mitte, zwei Epheublätter das mächtig emporgedrängte Haupthaar decken, will man eine Andeutung von Stierhörnern erkennen, die unter dem Haar verborgen seien und durch welche, wie bei anderen Statuen und Büsten des Gottes, wo sie thatsächlich sichtbar sind, die elementare Gewaltigkeit desselben, für dessen Naturkraft der Stier ein altes Symbol war, angedeutet werde.

Mit Recht hat man bei dieser wie bei der vorhergehenden Büste in Anbetracht der Haltung und Neigung des Kopfes, des träumerischen Blickes, des dem Ausdruck der Züge aufgeprägten Genusslebens und der zarten Rundung und Weichheit der Formen auf die Praxitelische Kunstrichtung hingewiesen, aus welcher sie hervorgegangen sein könnte. Die weiblichen Formen des Kopfes und Halses dieser Büste waren der Anlass, dass sie früher den Namen der Leukothea und nachher den der Ariadne trug. Man übersah dabei das Charakteristische der androgynen Statuen und Büsten des Dionysos, die Stirnbinde, die breiten üppigen Formen des Antlitzes, die für eine Frau zu mächtig erscheinen, und die künstlich gedrehten steif herabhängenden Locken, welche dem männlichen Kopf eine Beimischung frauenhaften Wesens geben sollen. Im Gegensatz zu der im Vorhergehenden beschriebenen Büste stellt diese den Dionysos dar als den Gott üppig sich entfaltender Jugend, als den Gott der grossen fröhlichen Frühlingsfeste des attischen Volkes, der, alles mit seiner Lust durchdringend und beseelend, mit still verhaltener Wonne milde und wohlwollend niederschaut auf die seine Gaben massvoll und edel geniessenden Menschen.

Unter den derselben Richtung wie diese Büste angehörenden Statuen des jugendlichen Dionysos ist die im Louvre (Fröhner, Notice de la sculpt. du Louvre, Nr. 218) die bedeutendste.

169. KOPF DER ARIADNE.

Marmor. H. 0,54. Im Capitolinischen Museum. Restaurirt an der Nase sowie an den Wangen und Lippen. Braun, Ruinen und Museen Roms, S. 195.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0195
Mecklenburg Vorpommern

Die Büste stellt einen jugendlichen, stark nach links, also nach der rechten Körperseite zu, geneigten Frauenkopf dar. Das üppig gewellte, mit einem ringsum liegenden Epheukranze geschmückte Haupthaar ist in der Mitte über der Stirn getheilt und fällt nach beiden Seiten des Halses in langen Locken hernieder. Die Augen waren aus anderem Stein eingesetzt.

Der Epheukranz weist den Kopf dem Kreise des Bakchos zu. An den jugendlichen Gott selber zu denken, verbieten die Formen des Antlitzes und das Fehlen der ihn charakterisirenden Stirnbinde. Das schmale Oval, die zarte, jede stärkere Muskelschwellung verschmähende Bildung der Stirn, der Wangen und des Kinnes sind echt frauenhaft und rechtfertigen deshalb die Benennung der Büste mit dem Namen der Gattin des Dionysos, wenngleich zuzugeben ist, dass der Kopf- und Gesichts-Typus der Ariadne nicht in dem Masse von der alten Kunst durchgebildet ist, um ihn in jedem Falle mit Sicherheit aus den dem bakchischen Kreise angehörenden Frauendarstellungen ausscheiden zu können.

170. KOPF DES HERMES.

Marmor. H. 0,62. Gefunden 1769 in den Ruinen der Villa des Hadrian in Tivoli. Jetzt in der Sammlung Landsdownhouse in London. Ergänzt sind die Nase, Theile der Ohren und fast der ganze Rand des Hutes. Braun, Kunstmythol. Taf. 88.

Der jugendliche, mit einem runden Hute (Petasos) bedeckte Kopf des Gottes mit kurz geschnittenem, nur wenig gelocktem Haar ist stark nach rechts, also nach der linken Körperseite zu, geneigt.

Lebhaft und klug: das ist der Eindruck der ungemein fein gehaltenen und vergeistigten Formen des Antlitzes. »Das obere Augenlid springt ziemlich stark vor. Dieser Hermes ist nicht sowohl Vorsteher der Palaestra als Repräsentant eines fein gebildeten Epheben, mehr mit einem Anfluge von Sentimentalität als von Schalkheit.« Michaelis, Arch. Ztg. 1874, S. 39, Nr. 55.

171. KOPF DES SCHLAFGOTTES.
(Hypnos.)

Bronze. H. 0,32. Gefunden im Jahre 1855 bei Civitello d'Arno in der Nachbarschaft von Perugia. Jetzt im Brittischen Museum. Vgl.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0196
Mecklenburg Vorpommern

Mon. d. Inst. VIII, Taf. 59. Murray, Hist. of greek sculpt. II, Taf. XXI, S. 259. Es fehlt der Flügel an der linken Seite des Kopfes.

Der jugendliche Kopf des Gottes ist stark vorneüber geneigt und an den Schläfen mit Flügeln versehen, welche denen eines Nachtvogels gleichen. Die wahrscheinlich aus einem weniger widerstandsfähigen Material eingesetzt gewesenen Pupillen der Augen sind verschwunden, doch lässt die Bildung der Augenlider die Stellung derselben noch bestimmt genug erkennen. Die leicht gewellten Haare sind in der Mitte über der Stirn nach beiden Seiten hin auseinander gestrichen und im Uebrigen mit Hülfe einer Binde so geordnet, dass ein Theil derselben im Nacken zu einem Knoten verschlungen ist und ein anderer Theil jederseits hinter den Flügeln oberhalb der Binde einen kleineren Wulst bildet und darauf unterwärts der Binde hinter den Ohren als herunterhängendes Lockengeflecht endet.

Die Deutung des Kopfes ist durch viele gleichartige Darstellungen des Schlafgottes in ganzer Figur, theils in Marmorstatuen, theils in kleinen Bronzen, in Reliefs und Gemmen, gesichert. Vgl. Arch. Ztg. 1862, Taf. CLVII und CLVIII. Als weicher Jüngling mit sanftgeneigtem Haupt schwebt er lautlos wie ein Nachtvogel über die Erde, mit der weitvorgestreckten rechten Hand aus einem Horne einschläfernden Mohnsaft über die müden Sterblichen ausgiessend und in der linken als das Symbol der Einschläferung einen Stengel der Pflanze haltend, von welcher der Saft genommen ist, die virga Lethaea der römischen Dichter. Bei seiner in den Ann. d. Inst. 1868, S. 355 ff. (Testa del Sonno) gegebenen sorgfältigen Analyse der Formen des Kopfes geht Brunn davon aus, dass der griechische Künstler die Idealformen seiner Götter nicht willkürlich wähle, sondern bei der Bildung derselben von einer Idee beherrscht werde, für welche, wie auch in anderen Fällen, die homerische Poesie als Grund und Ursache erkennbar sei. In der berühmten Scene, in welcher Hera den Zeus auf dem Berge Ida besuche, werde der Schlafgott eingeführt, aber nicht mit einer besonderen Beschreibung seiner Gestalt, sondern mit der kurzen Angabe des Dichters, wie sich im entscheidenden Augenblicke der Dämon unter der Gestalt eines Vogels zwischen den Zweigen eines Baumes verberge (Ilias XIV, 290):

ὄρνιθι λιγυρῇ ἐναλίγκιος, ἥν τ' ἐν ὄρεσσιν
χαλκίδα κικλήσκουσι θεοί, ἄνδρες δὲ κύμινδιν.

So habe die Poesie dem bildenden Künstler die Idee zu den Flügeln des

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0197
Mecklenburg Vorpommern

Nachtvogels gegeben. Auch falle die Analogie auf, welche zwischen den sich hebenden und senkenden Flügeln und den mittels Senkung und Hebung der Augenlider sich schliessenden und öffnenden Augenlidern bestehe, sodass nichts natürlicher erscheine als die Flügel mit den Schläfen zu verbinden. Denn indem sie hier gleichsam als Verdoppelung der Augenlider oder, wie man auch sagen könne, als Verdoppelung der Aktion und des Ausdruckes der Augen aufgefasst werden können, verstärken sie zugleich in dem Beschauer die Empfindung jener Beschwerung, wovon die Schläfen beim Herannahen des Schlafes befallen werden. Der Eindruck, den die ganze Physiognomie des Bronzekopfes mache, sei eben der eines sich nahenden Schlafes. Denn wie beim Herannahen eines wirklichen Schlafes das obere Augenlid sich senke, die Pupille aber nach oben steige und die Richtungen des Blickes aus beiden Augen zu konvergiren anfingen, so sehe man auch an der Bildung der Augenlider des Bronzekopfes, wie die Richtungen des Blickes aus beiden Augen nicht weit vor der Nasenspitze sich treffen, die Pupille selbst in der Richtung nach dem Augenbrauenknochen zu stark empor steige, und wie das obere Augenlid kaum noch gegen die Schwere des Schlafes anzukämpfen vermöge. Genau aber in der Verlängerung der Sehachse des Auges nach hinten zurück liege der Ansatz des Flügels; zwar sei er noch ausgebreitet, aber nicht um sich zum Fluge nach oben zu erheben, sondern um nach unten zu sinken, wie in der leisen Umbiegung der Spitze des Flügels nach hinten zurück angedeutet sei; und schon glaube man den Augenblick wahrzunehmen, in welchem er, sich senkend und schliessend, zugleich auch das Augenlid zudrücken und das Auge zu sanfter Ruhe schliessen werde. So nehme der Gott Theil an der Natur dessen, dem er wohlthue. Das Gewicht der Flügel aber wirke auf die Form von Stirn und Nase. Erstere sei fest und kräftig und in der Mitte etwas vorgedrängt, ohne dass dabei von irgend welcher Fülle der darüber liegenden Muskeltheile die Rede sein könne; die Formen des Stirnknochens seien fein, aber wie gehärtet und widerstandsfähig. Die Nase sei nicht breit und platt, sondern straff und spitz, und von entsprechender, durch die tiefliegenden inneren Augenwinkel noch besonders hervorgehobener Feinheit und Verschmälerung erscheine auch der Ansatz des Nasenbeins. Kurzum, der obere Theil des Gesichtes gewinne, der Funktion der Flügel entsprechend, einen gewissen vogelartigen Charakter. Auch Nebendinge trügen dazu bei, den auf diese Art gewonnenen Eindruck des ganzen Organismus zu verstärken: die Binde, welche das Haar halte, umgebe den Schädel wie ein fester Ring und scheine somit jene Kraft zu verstärken, welche nöthig sei, die Flügel zu tragen; die Locke endlich, welche jederseits den Winkel zwischen dem

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0198
Mecklenburg Vorpommern

Schädel und den Flügeln fülle, hindere zugleich den Flügel, sich allzu sehr zu heben, und erzeuge somit die Vorstellung, dass er sich nicht zu einem kühnen Flug in die Lüfte schwingen, sondern in leichtem Vibriren sich senken und zusammenfalten werde. Damit aber die Formenbildung des Antlitzes nicht allzu hart und trocken erscheine, gebe der Bildner im unteren Theil desselben die Vogel-Struktur auf. Wo das Gewicht der Flügel aufhöre seinen Einfluss zu äussern, da trete, wie in den Wangen, mehr Weichheit und Fülle des Fleisches ein. So presse die Wamme unterhalb des Kinnes, welche in Folge der Neigung des Kopfes nach vorneüber an den Hals herangedrängt werde, auch den unteren Theil der Wangen der Art, dass die Kinnbacken nicht mit der ihnen sonst eigenen präcisen Form hervortreten. Diese hier vorhandene Fülle weicher Formen erscheine für das Auge gemehrt durch die Verkürzung, in welcher sich uns der untere Theil des Antlitzes darstelle. Indessen werde auch hier wieder durch die Formen von Mund und Kinn eine gewisse Ausgleichung herbeigeführt. Die kurze, ein bischen nach oben gebogene Oberlippe, zeige zarte, aber fest und bestimmt umrissene Formen und entspreche so der Bildung der Nase; die leicht gesenkte Unterlippe aber sei voll und weich und verleugne darin nicht den Charakter der Wangen. Die Rundung des Kinnes aber, welches wie eine solide Basis des Ganzen sich darstelle, vereinige und schliesse die Reihe der Gegensätze in harmonischer Weise, indem in der Feinheit und Bestimmtheit der Umrisse noch einmal der Charakter des Obergesichtes zu Tage trete und zugleich seine Schlussergänzung finde, in der Solidität seiner Substanz aber gleichsam eine Stärkung und Sammlung der weichen Formen der Wangen und der Unterlippe gegeben sei, welche ohne eine solche Stütze wie auseinander fliessend erscheinen würden.

Soweit sei hier in Kürze nach dem italienischen Text der Ann. dell' Inst. die feinsinnige Formen-Analyse Brunns vorgeführt. Die durch die homerische Poesie veranlasste Einwirkung der Idee des Nachtvogels auf die plastische Gestaltung des Dämonenideals findet ihre Fortsetzung in den Fledermausflügeln, mit welchen auf späteren römischen Sarkophagreliefs der Schlafgott gelegentlich ausgestattet ist. Die auffallende Verwandtschaft der Haartracht des Schlafgottes mit der des Praxitelischen Sauroktonos und ebensosehr, oder eigentlich noch mehr, die Darstellung desselben in den feinen und zarten Formen eines eben erst dem Knabenalter entwachsenen Jünglings, wie er uns in der bekannten Statue zu Madrid (Arch. Ztg. 1862, Taf. CVII) entgegentritt, sind die Ursache, um derentwillen man geneigt ist, die Erfindung desselben mit der Zeit und Kunstrichtung des Praxiteles zu verbinden.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0199
Mecklenburg Vorpommern

172. KOPF DER MEDUSE.

(Sog. Medusa Rondanini.)

Kopf in Hochrelief. Parischer Marmor. H. und Br. der Platte 0,50; H. des Kopfes 0,36. Aus dem Palazzo Rondanini in Rom 1811 in die Glyptothek zu München gekommen. Vgl. Brunn, Kat. Nr. 128. Ergänzt sind die Spitze der Nase, der Rand des linken Nasenflügels, und einzelnes an den Haaren und Schlangen, auch die ganze Platte, auf welche der Kopf aufgesetzt ist.

Medusa stellt sich dar als ein jugendliches Frauenantlitz in Vorderansicht, voll und breit in den Formen, aber nicht ohne Schönheit. Zwei gesenkte, kräftig gebildete Flügel decken jederseits das üppig gewellte Haupthaar, durch welches sich zwei Schlangen so hindurchwinden, dass die Köpfe gleich unterhalb der Flügel in der Richtung nach aussen hin hervorstreben und die in einander verschlungenen Schwänze den unteren Theil des Gesichts umrahmen. Die weit aufgerissenen grossen Augen, der die obere Zahnreihe sichtbar werden lassende geöffnete Mund und der Ausdruck des Schmerzes im Antlitz bewirken in dem Beschauer die Empfindung der Erstarrung. So macht die Kunst in ähnlicher Weise wie den Schlafgott auch den weiblichen Todes-Dämon der Natur und des Wesens dessen theilhaftig, auf den sein Anblick versteinernd und den Tod erzeugend wirken soll.

»Im Gegensatz zu den älteren fratzenhaften Bildungen (vgl. oben die Metope von Selinunt, S. 1. Conze, Heroen und Göttergestalten, Taf. XXIX) ist hier das Antlitz der Medusa in den veredeltsten Formen der Kunst gebildet. Nur eine gewisse Breite der Backen erinnert an den älteren Typus. Dagegen ist jeder Gedanke daran aufgegeben, wie in der alten gegen bösen Zauber angewendeten Maske, durch Hässlichkeit Schrecken und Grauen zu erregen, sondern der Künstler hat ein Ideal derjenigen Schönheit zu bilden unternommen, welche, tadellos und vollendet in der Form, durch den Mangel jedes Gefühls und jeder Empfindung im Ausdrucke erkaltend, ja fast erstarrend wirkt. Nur in dem Munde, in dem die obere Reihe der Zähne sichtbar wird, ist noch eine Regung der Sinnlichkeit wahrnehmbar; doch fehlt auch hier in der starren Oeffnung Geist und Gefühl. In den keineswegs sterbenden, sondern weit geöffneten Augen vermissen wir jedweden Ausdruck von Seele und Wärme des Lebens. Die schön gewundenen Massen des Haares scheinen sich zu Schlangen zusammenzuballen, ähnlich denjenigen, deren Köpfe über die Schläfen hervorschiessen, während sich

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0200
Mecklenburg Vorpommern

die Schwänze unter dem Kinn zur Umrahmung der Wangen zusammenschliessen. Matt endlich senkt sich das über den Schlangen hervorgewachsene Flügelpaar, nicht einem zu kühnem Fluge bereiten Adler, sondern einem in nächtlichem Dunkel sich bewegenden Vogel entlehnt. So vollendet aber hier dem Beschauer der Ausdruck starrer Schönheit entgegenzutreten scheint, so darf doch nicht übersehen werden, dass ein Theil dieser Wirkung fast ebenso sehr auf der stylistischen Auffassung wie auf der geistigen Durchdringung der Form beruht. Das Werk war offenbar bestimmt, der Architektur, sei es als Verzierung des Schlusssteines eines Gewölbes oder sonst wie, eingefügt zu werden, und seine Formen haben nur in dieser Verbindung ihre volle Berechtigung. Denn indem jeder Zug dem architektonischen Gedanken und Gesetz in bestimmter Weise untergeordnet ist, empfindet der Beschauer die architektonische Versteinerung der Form auch als geistige Erstarrung, während bei einem für sich bestehenden Werke die letztere auch formell einen andern Ausdruck erlangt haben würde.«

»Wann die ideale Umbildung des Medusentypus stattfand, ist nicht überliefert, jedenfalls nicht vor der Zeit des Praxiteles. Die Ausführung des Marmors, obwohl sie in ihrer Abrundung und glatten Vollendung einem schön geschnittenen Edelsteine gleicht, fällt doch nicht vor die römische Zeit, wie schon äusserlich aus der technischen Behandlung der stark unterarbeiteten Haare hervorgeht.« (Brunn, Kat. S. 161 ff.)

173. KOPF DER MEDUSE.

Marmor. H. 0,98. Im Wallraf-Richartz-Museum zu Cöln. Die fehlenden unteren Lockenzipfel sind auffallender Weise wie Zipfel eines hängenden Tuchstreifens ergänzt.

Der Kolossal-Kopf dieser Meduse stimmt in allem Wesentlichen mit dem der voraufgehend besprochenen Medusa Rondanini überein-

174. NIOBE MIT IHRER JÜNGSTEN TOCHTER.

Marmor. H. 2,07 (ohne die Plinthe). Gefunden im Jahre 1583 in einer römischen Vigna nahe beim Lateran zusammen mit einer Reihe anderer Statuen, welche die Kinder der Niobe darstellen. Anfangs aufgestellt in der Villa Medici am Pincio. Im Jahre 1775 gelangten alle diese Statuen nach Florenz, und 1794 wurden sie in den Uffizien aufgestellt. An der Hauptgruppe der Mutter mit der jüngsten Tochter sind verschiedene

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0201
Mecklenburg Vorpommern

Ergänzungen vorhanden: an der Mutter die Nase, ein Theil der Oberlippe, die Unterlippe, der linke Unterarm nebst dem zugehörigen Gewandstück, die rechte Hand mit der Hälfte des Unterarmes und unbedeutende Theilchen am Gewande; an der Tochter der rechte Arm, der linke Fuss nebst einem Stücke des Unterschenkels und vielleicht auch der ganze sehr zerstörte linke Arm nebst einem Stücke des Schulterblattes, ferner einzelne Theile der Locken, die Nase und vielleicht auch die Lippen. Vgl. Dütschke, ant. Bildw. in Oberitalien III, 253—269.

Eine mächtige Frauengestalt, bekleidet mit langem ärmellosen Chiton und mit einem Himation, das sie mit erhobener Linken von der rechten Hüfte her zur linken Schulter emporzieht, wird in ihrer eiligen Bewegung nach rechts durch ein kleines gleichfalls mit Chiton und Himation bekleidetes Mädchen aufgehalten, welches Hülfe suchend und ängstlich nach links oben blickend, vor ihr niedergesunken ist, und das sie nun an ihre Kniee und an ihren Schooss drückt, indem sie schirmend ihre Rechte über den Rücken des Kindes breitet und dabei gleichfalls ihren Blick schmerzvoll und entsetzt nach links oben wendet, von woher das Verderben droht.

Wir haben die Königin Niobe mit ihrer jüngsten Tochter vor uns. Sie ist dargestellt in dem Augenblick, in welchem ihre ganze blühende Kinderschaar den Pfeilen des Apollon und der Artemis unterliegt. Den Zorn derselben hatte sie dadurch erregt, dass sie sich vermessen über deren Mutter, die Leto, ihre ehemalige Freundin, stellte, da diese nur zwei Kinder, sie aber eine grosse Schaar von Söhnen und Töchtern besitze, und ferner dadurch, dass sie letzteren verboten hatte, ersteren die schuldigen Ehren zu erweisen.

Indem sie durch ihre Kolossalität alle anderen zu der ganzen Gruppe gehörenden Figuren überragt, erscheint sie als der dominirende Mittelpunkt derselben. Und indem sie durch ihre Haltung und den Ausdruck ihres Antlitzes von allen am ergreifendsten wirkt, fasst sie die ganze Grösse des mit tiefem Schmerz, aber auch mit königlicher Würde ertragenen Unglücks gleichsam in sich zusammen.

Dass das grosse Gruppenwerk der Niobe und ihrer Kinder im Alterthum ein hochberühmtes Werk war, beweisen besonders die zahlreichen Wiederholungen dieser und jener Figur in Einzelstatuen und der ganzen Gruppe auf römischen Reliefs. Von dem Kopf der Niobe selber giebt es eine Wiederholung im Besitz des Lord Yarborough in Brocklesby, welche dem verloren gegangenen antiken Original noch näher steht als der Kopf der Florentiner Gruppe, in der wir eine bedeutend abgeschwächte spätere Copie der hellenistisch-römischen Epoche zu erkennen haben

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0202
Mecklenburg Vorpommern

(Müller-Wieseler I, Taf. 34, C. Michaelis, Anc. marb. S. 227,5). Aber wie und wo das Originalwerk aufgestellt war, wissen wir bis heute nicht. Der Umstand, dass die Rückseite der Florentiner Hauptgruppe verhältnissmässig wenig ausgearbeitet ist, lässt darauf schliessen, dass sie mit dem Rücken gegen eine Wand gestellt war. Doch ist damit, wie sich ohne Weiteres einsehen lässt, kein Anhaltspunkt gewonnen, um anzugeben, wie die Originalgruppe mit dem übrigen Complex zugehöriger Statuen aufgestellt war. Ob die Statuen die Intercolumnien eines Tempels oder tempelartigen Gebäudes füllten, wie es mit den Nereïden am Monument von Xanthos der Fall war; ob sie das Giebelfeld eines Tempels geschmückt haben oder sonst irgendwie an einer Wand entlang aufgestellt waren; ob sie, nach Art des Farnesischen Stiers, eine auf freiem Felsen aufgebaute malerische Gruppe bildeten, Söhne und Töchter etwa im Kreise um die Mutter geordnet: alle diese Fragen sind aufgestellt und ebenso oft vertheidigt wie bekämpft worden. Es ist auch nicht anzunehmen, dass die aufgefundenen Statuen zu jener Niobiden-Gruppe gehören, von welcher Plinius XXXVI, 28 erzählt, dass sie im Tempel des Apollo Sosianus in Rom (bald nach 35 v. Chr. von C. Sosius erbaut) aufgestellt war. Denn wenn dies der Fall war, so ist nach dem, was wir von dem Charakter griechischer Originale aus dem vierten Jahrhundert wissen, nicht zu glauben, dass römische Kunstkritiker, welche im Vergleich zu uns eine viel grössere Zahl solcher Originale kannten, darüber hätten uneinig sein können — wie es nach den Worten des Plinius thatsächlich der Fall war —, ob diese Werke von der Hand des Praxiteles oder der des Skopas stammten. Welche Gründe die Alten bei den Originalen selber für den einen oder den andern dieser beiden zeitgenössischen Künstler von gleich hohem Ruhme ins Gefecht führten, ist ebenfalls unbekannt. So weit unsere Kenntniss Praxitelischer Werke reicht (vgl. Nr. 150—170), dürfen wir sagen, dass uns die Einreihung der Niobe und ihrer Familie unter dieselben fremdartig berühren würde. Das Wenige aber, was wir von den Werken des Skopas, von seiner rasenden Mänade, seinen Meergöttern und den Giebelwerken in Tegea wissen, gestattet den Schluss, dass die Darstellung stürmischer Bewegung und tiefinnerer Erregung, welche die ganze, einem gewissen Pathos oder Leiden unterliegende Gestalt erfasste, recht eigentlich seine Sache war. Und darnach möchte man geneigt sein, die Gruppen der Niobe und ihrer Kinder vielmehr dem Skopas als dem Praxiteles zuzuschreiben. Vgl. Brunn, Gesch. der griech. Künstler II, S. 357. Auch dürften die wenigen Giebelfragmente des Skopas vom Tempel zu Tegea, die man seit einigen Jahren kennt, besonders ein dazu gehöriger grossartiger männlicher Kopf dieser Verbindung nicht widersprechen, sobald man

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0203
Mecklenburg Vorpommern

sich den Kopf der Niobe aus der römischen Copie in ein griechiches Original zurückübersetzt denkt. Freilich sind auch gerade aus diesen tegeatischen Funden wieder Gründe hergenommen worden, um für die Niobegruppe die Wahrscheinlichkeit zu gewinnen, dass eher Praxiteles als Skopas der Urheber dieser letzteren war. Vgl. Treu in den Ath. Mitth. VI (1881), S. 393 ff., Taf. XIV und XV. Murray, Hist. of greek Sculpt. II, S. 292. Die ältere einschlägige Literatur ist zusammengefasst bei Stark, Niobe und die Niobiden, Leipzig 1863. Vgl. ferner Mayer, die Florentiner Niobegruppe, Bamberg 1881. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl., 3. Aufl. II, S. 52 ff.

175. KOPF DER NIOBE.

Marmor. H. 0,65.

In dieser Büste haben wir den Kopf der Florentiner Niobe vor uns (vgl. Nr. 174).

176. TOCHTER DER NIOBE.

Marmor. H. 1,64. Gefunden in der Villa des Hadrian zu Tivoli, jetzt im Museo Chiaramonti des Vatican. Kopf und Arme fehlen. Vgl. Stark, Niobe und die Niobiden, S. 265 ff., Taf. XII. Oberbeck, Gesch d. gr. Pl. II (3. Aufl.), S. 61. Murray, Hist. of gr. sculpt. II, S. 314. Taf. 28.

Eine jugendliche Mädchengestalt, bekleidet mit einem langen Gewande und einem kurzen Mantel, eilt in stürmischer Bewegung nach rechts. Ihre Bewegung ist so heftig, dass die Gewänder wie fliegend erscheinen, besonders das Manteltuch, welches von der rechten Schulter her den Rücken deckt und so über den linken Unterarm genommen ist, dass es über den Unterkörper weg nach der rechten Hüfte hin zurückfliegt. Der rechte Arm, der aus einem kurzen Aermel hervorkommt, war erhoben zum Zeichen des Entsetzens über das hereinbrechende Unglück. Die Basis, auf welcher sie dargestellt ist, erscheint als ebene Fläche im Gegensatz zu der Basis der Florentiner Figuren, welche unebenen Felsboden darstellen soll.

Die gleiche Figur befindet sich unter den Florentiner Niobiden. Vgl. Stark, Niobe und die Niobiden, Taf. XV, 7. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II (3. Aufl.), Fig. 104, e. Indessen dieser gegenüber erscheint die vorstehend beschriebene Gestalt wie ein griechisches Original, das mit einer Meisterschaft gearbeitet ist, welche der der Parthenonfiguren kaum in einem Punkte nachgiebt. Die Behandlung der Falten ist geradezu von einer

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0204
Mecklenburg Vorpommern

packenden Grossartigkeit. »Es liesse sich unschwer nachweisen, wie hier jede Falte des Gewandes durch das Grundmotiv der gesammten Bewegung, durch die Natur des Stoffes und durch die Körperform, von welcher sie sich ablöst, ihre bestimmte Gestalt mit Nothwendigkeit erhalten hat.« Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, S. 335.

177. SOGENANNTER ILIONEUS.

Parischer Marmor. H. 0,98. Wahrscheinlich zwischen 1556 und 1562 in Rom entdeckt und damals in den Besitz des Cardinals da Carpi gekommen. Zur Zeit Kaiser Rudolphs II in dessen Palast in Prag, gerieth sie zu Ende des vorigen Jahrhunderts in den Besitz eines Steinmetzen und dann in den des Dr. Barth in Wien, von welchem sie 1814 der damalige Kronprinz Ludwig von Bayern um theuren Preis für die Glyptothek in München erkaufte. Es fehlen der Kopf und beide Arme. Verletzt sind auch die Zehen des rechten Fusses.

Ein Jüngling, dessen Körperbildung, ohne die Entwickelung innerer Kraft zu verleugnen, vorwiegend zart genannt werden muss und den Uebergang vom Knaben- zum Jünglingsalter andeutet, hat sich auf beide Kniee niedergelassen und beugt sich, besonders auf die Ferse und den Ballen des linken Fusses drückend, nach derselben Seite, dreht sich dabei aber nach seiner rechten Seite um, beide Arme (und gewiss auch den Kopf) nach obenhin erhebend, als ob es gelte, einen mächtigeren Ueberwinder abzuwehren oder um Gnade zu bitten.

»Wegen oberflächlicher Aehnlichkeit mit der Figur eines vaticanischen Niobidensarkophages (Mus. PCI. IV, 17) hat man in dieser ausgezeichneten Statue, die leider ohne Kopf, Arme und die Zehen des rechten Fusses auf uns gekommen ist, einen der von Apollo und Diana mit dem Tode bedrohten Söhne der Niobe erkennen wollen, und zwar den letzten derselben, Ilioneus, der nach Ovid's Erzählung (Metam. VI, 261) Apollons Mitleid erregte. Aber schon äusserlich unterscheidet sie sich vor allen andern Niobidenstatuen durch das vollständige Fehlen der Gewandung, so wie durch die Behandlung der Basis, die hier ohne Terrainangabe ganz glatt gehalten ist. Verschiedene Deutungen sind vorgeschlagen worden: Troilus, der von Achilles, ein Sohn, der von seinem Vater, sei es von dem rasenden Lycurgus, oder von dem gleichfalls rasenden Hercules mit dem Tode bedroht, um Gnade fleht: Deutungen, welche sämmtlich dem künstlerischen Grundmotiv ziemlich entsprechen, für die aber eine objective Bestätigung noch mangelt. Für einen Ringer, der knieend seinen Gegner

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0205
Mecklenburg Vorpommern

erwartet, scheint die Entwickelung der Muskeln nicht kräftig genug zu sein. Für weitere Forschungen darf darauf hingewiesen werden, dass das Werk bestimmt war, vorzugsweise von einer Seite betrachtet zu werden. Zwar ist die äussere Politur des Werkes überall eine gleichmässige; aber die Aussenseite des rechten Beines ist offenbar in der Ausführung vernachlässigt. An der Schmalseite der Basis zeigen sich ferner die fast parallelen Schenkel, welche die Füsse beinahe vollständig dem Auge entziehen, in wenig angenehmen Linien. Von der linken Seite dagegen tritt die Vollendung des Schenkels, der Füsse, des Rückens in das schönste Licht, und die Linien aller Glieder in ihren Biegungen und Wendungen entfalten sich zur schönsten Harmonie. Hier zeigt sich auch, dass wir sicher ein Originalwerk griechischen Meissels vor uns haben: ob indessen gerade aus der Zeit des Praxiteles, darf nicht als ausgemacht gelten. Wie an dem Barberinischen Faun (s. u.) zeigt es sich durch die Vergleichung der etwas flüchtiger behandelten Partien, dass die Vollendung der vollkommen durchgebildeten Theile mehr eine Frucht des feinsten und sorgsamsten Studiums ist, als einer frei und unbefangen schaffenden genialen Hand, allerdings eines Studiums, wie es wohl nur in den ersten Generationen nach Praxiteles noch möglich war. Uebrigens scheint die Frische der Formen auf der Brust und den oberen Theilen des Rückens durch starkes Putzen etwas gelitten zu haben, und für eine richtige Würdigung des Verdienstes der Ausführung wird deshalb von den unberührten Theilen der linken Schenkelfläche und dem linken Fusse auszugehen sein.« Brunn, Beschreibung der Glypt., S. 172 ff. (Nr. 142).

178. TANZENDE BAKCHANTIN.

Marmor. H. 1,21 (ohne Plinthe). Im Berliner Museum. Erworben im Frühling 1874 vom Bildhauer Spiess in Rom. Es fehlen der Kopf und beide Arme. Der linke Fuss ist ergänzt. Die Enden des Gewandes sind vielfach zerstossen. »Als die Figur zum Vorschein kam, war sie, von ihrem sonstigen fragmentarischen Zustande abgesehen, gespalten quer durch den unteren Stamm und oberhalb des Knöchels durch den rechten Fuss, der ausserdem in der Beuge der Zehen gebrochen war; von der Plinthe fehlte der grösste vordere Theil. Diese Stücke sind dann in Rom, wohl im Atelier des Bildhauers Spiess, so wie man sie jetzt sieht, zusammengefügt und die Plinthe ergänzt worden: im Wesentlichen richtig, namentlich was die überlehnende Haltung der Gestalt betrifft, die sich so durch die intakte Unterfläche des hinreichend gross erhaltenen Plinthenstückes ergab. Die erste Ergänzung, die nur die Figur standfähig machen sollte, ist später in Berlin durch Bildhauer Eduard Lürssen geschickt vervollständigt worden,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0206
Mecklenburg Vorpommern

indem die Figur hier einen neuen linken Fuss, ein Stück der rechten Schulter, sowie auch den sicher zugehörigen, wenn auch nicht unmittelbar anschliessenden linken Oberarm wieder angesetzt erhielt, wobei auch der ursprüngliche Lauf der Gewandfalten über dem Leibe und den Schenkeln, der in dem Gypsabguss durch manche ausgebrochene Stellen etwas beeinträchtigt ist, sorgsam wieder hergestellt wurde.« Vgl. Benndorf in d. Ztschrft. f. b. K., 1879, S. 129 ff.

Eine von bakchischer Begeisterung ergriffene jugendliche Mädchengestalt dreht sich im Tanze. In dem Augenblicke, in welchem sie dargestellt ist, erscheint das linke Bein, obwohl der Fuss desselben ebenso wie der des zurücktretenden gebogenen rechten Beines den Boden nur mit den Zehen berührt, als das eigentlich tragende, auf welchem sich der Oberkörper nach seiner linken Seite umdreht. Das auf der linken Schulter festgehaltene und durch einen schmalen Gürtel um den Leib herum befestigte dünne Gewand hat sich so verschoben, dass Busen und Schultern zum grössten Theil frei geworden sind. Die Haltung des Halses und der ausgestreckten, anscheinend etwas erhobenen Arme lässt darauf schliessen, dass das Antlitz des etwas zurückgebogenen Kopfes in Verzückung nach oben blickte und dass sich die Bakchantin selber, sei es mit Handklappern, Doppelflöten oder einem Tamburin, die Musik zu ihrem Tanze machte. An dem Baumstamm, welcher der Figur an ihrer linken Seite als Stütze dient, hängt ein Paar Cymbeln.

»Es ist eine überaus geschmeidige, knospenhaft frische Gestalt, die mit allen Reizen natürlichster Anmuth sich bewegt und, wie im Genuss des eigenen Daseins, einen Ausdruck von Lebensfreude vergegenwärtigt, der uns in den ersten Stadien der Jugend am meisten entzückt. Das lose nur um die eine Schulter geschlungene Gewand, das sich zu dem graziösen Fluss der Glieder wie eine Begleitung zur Melodie verhält und dessen auseinanderschlagende Enden Theile des Rückens enthüllen, der leichte tanzende Schritt, die nachlässig locker am Fuss hängende Sandale, das selige Biegen und Rückwärtsneigen des Körpers verrathen die Bakchantin. Es ist eine Mänade, ihrem Lebensalter nach etwa dem Bilde ähnlich, das dem Dichter der Bakchen vorschwebt, wenn er sie in volksthümlicher Kraft der Sprache einem jungen Füllen vergleicht, das sich in lustigen Sprüngen auf der Weide tummelt. Gewiss nicht die Tänzerin eines Gelages oder irgend einer festlichen Lustbarkeit, sondern die ideale Gestalt einer Dienerin des wundererregenden Gottes, wie sie, tiefer und freier als alle schönen

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0207
Mecklenburg Vorpommern

Anlässe des südlichen Lebens, die Gestaltungskraft des Künstlers anregend, im Glauben des Volks und der Phantasie der Dichter lebte.« Benndorf l. c., S. 130.

Die schöne Durchführung der Arbeit lässt ein griechisches Original des vierten Jahrhunderts vor Chr. vermuthen, ohne dass aber Anlass wäre, einen bestimmten Künstler dafür zu nennen. Nur im Allgemeinen mag daran erinnert werden, dass, als der Kreis der älteren und ernsteren Gottheiten durch die Plastik des fünften Jahrhunderts im Wesentlichen erschöpft war, in den Zeiten des Praxiteles und Skopas die jüngeren und sinnlicheren Gottheiten zu lohnenden Aufgaben der Kunst wurden und neben Poseidon und den Meergöttern aller Art Aphrodite und Dionysos mit ihrem ganzen Gefolge an die Reihe kamen. Der Ruhm des Skopas z. B. beruhte in erster Reihe auf der Schöpfung einer Mänade, welche, wie zahlreiche Epigramme berichten, von der höchsten Aufregung durchglüht war. Die Raserei, welche der Künstler seiner Mänade verliehen habe, sei grösser, hiess es, als die, welche Bakchos, der Gott selber, verleihe; dem Marmor sei eine Seele eingehaucht, und das Bild scheine über die Schwelle springen zu wollen. Vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, 326 ff. Overbeck, Gesch. d. gr. K. II^3, S. 18 ff.

179. DER SCHABER DES LYSIPPOS.

(Apoxyomenos).

Marmor. H. 1,94 (ohne die Plinthe). Gefunden im September 1849 von Canina im Trastevere zu Rom und nachher im Vatican aufgestellt. Die Statue war auffallend gut erhalten. Ergänzt sind nur die Finger der rechten Hand, und zwar fälschlicherweise mit einem Würfel, weil man eine Stelle des Plinius XXXIV, 55, welche ein Werk des Polyklet betrifft und die man auf die nachstehend beschriebene Statue beziehen zu können glaubte, falsch verstanden hatte: (Polyclitus) fecit et destringentem se et nudum talo incessentem, d. h. Polyklet machte einen Athleten, der sich vom Staube der Palaestra reinigt, also einen Apoxyomenos, und ferner einen nackten Ringer, der seine Kunst besonders in der Anwendung der Ferse (ἀποπτερνίζειν) zu zeigen suchte. Canina aber, der Auffinder der Statue, und ihm folgend, der Ergänzer derselben, Tenerani, verstanden die Worte von einer einzigen Statue, deren Handlung eine doppelte sei: sich den Staub abreiben und (talo incessentem) zum Würfelspiel auffordern (!). Und hiernach ist dann leider die Restauration ausgeführt, was um so mehr zu verwundern ist, als auch Canina dazu neigte, diesen Apoxyomenos mehr dem Lysippus als dem Polyklet zuzuschreiben. Vgl. Brunn, Bullett. d.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0208
Mecklenburg Vorpommern

Inst. 1851, S. 91. Gesch. d. gr. Künstler I, 216. Müller, Hdb. § 120, 3. Jacobs ad Philostr. p. 435.

Ein schlank gebauter junger Mann mit verhältnissmässig kleinem Kopf und bartlosem Gesicht, das ein wenig nach seiner rechten Seite geneigt ist, stellt sich uns in dem Augenblick dar, in welchem er, leichten und elastischen Schrittes den linken Fuss ganz aufsetzend und das rechte Bein ein wenig beugend, sodass der Fuss desselben den Boden nur mit dem Ballen berührt, aus der Ringbahn gekommen ist und nun die untere Fläche des in horizontaler Lage weit vorgestreckten rechten Armes mit dem Schabeisen (Stlengis, Strigilis) behandelt, welches die linke Hand führt, und das den Zweck hat, den vorher für den Ringkampf mit Oel gesalbten und dann mit feinem Sande bestreuten Körper nun, nachdem der Ringkampf glücklich vollendet, wieder zu reinigen. Seine Stellung ist nicht die der Polykletischen Gestalten (s. o. Nr. 118—121, S. 102—112), deren Eigenthümlichkeit es war, dass der Körper auf einem Schenkel ruhte und in dem Betrachter den Eindruck von Festigkeit und in sich abgeschlossener Ruhe erweckte. Die Stellung des Apoxyomenos macht vielmehr den Eindruck grösserer Beweglichkeit und Leichtigkeit. »Allerdings ist in diesem der Vortheil, welchen die fast vollständige Entlastung des einen Fusses für die Composition darbietet, keineswegs aufgegeben; aber auch der andere Fuss ist nicht derartig in Anspruch genommen, dass auf ihm das ganze Gewicht des Körpers zu ruhen schiene. Der Schenkel ist nicht einwärts gewendet, um den Körper gerade in seinem Schwerpunkt zu unterstützen, sondern er steht fast senkrecht; und es war nöthig, die Spitze des anderen Fusses ziemlich weit auswärts zu stellen, damit sie gegen das nach dieser Seite fallende Gewicht leicht einen Gegendruck zu äussern im Stande sei. Dadurch aber erscheint die ganze Stellung nicht als eine auf längere Ruhe berechnete, sondern nur als das zufällige Ergebniss des einen Augenblicks, welches im nächstfolgenden bereits einer Veränderung unterworfen sein kann.« (Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, S. 373. Vgl. auch Kekulé, die Gruppe des Künstlers Menelaos, S. 36).

Man nimmt an, dass in diesem Werk eine Nachbildung jener berühmten ehernen Statue des Lysippos auf uns gekommen sei, welcher zur Zeit Alexanders des Grossen lebte und gleich seinem der Zeit nach ihm voraufgehenden Landsmann, dem Polyklet, bahnbrechend in

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0209
Mecklenburg Vorpommern

der Kunst wurde. Von der ehernen Statue des Lysippischen Apoxyomenos erzählt Plinius (XXXIV, 62), welcher sie gleich der oben genannten verwandten Statue des Polyklet als »Destringens se« bezeichnet dass sie von dem in das Werk verliebten Kaiser Tiberius von ihrem Platz vor den Thermen des Agrippa fort in seinen Palast genommen, aber vom römischen Volk an einem der folgenden Abende im Theater mit lautem Geschrei zurückgefordert und dann auch wirklich vom Kaiser wieder auf ihre alte Stelle zurückbeordert sei. Die Ansätze der Stütze für den ausgestreckten rechten Arm weisen auf ein Original in Bronze hin. Bei einer Copie, für welche Treue die Hauptsache ist, kann die Stütze geduldet werden, aber für eine Originalerfindung ist sie nicht gut vorauszusetzen. Darum ist anzunehmen, dass das Original von Bronze war, wobei die Stütze wegfallen konnte, und nicht von Marmor, wobei sie nöthig war. Demgemäss ist auch der Baumstamm bei dem Original in Bronze sicherlich nicht vorhanden gewesen. Dazu kommt, dass die Statue alle jene Eigenschaften besitzt, welche als charakteristisch für die Kunst des Lysippus gelten. Der Apoxyomenos veranschaulicht im Gegensatz zu den gedrungenen Gestalten des Polyklet, dessen Doryphorus übrigens von Lysippus in hohem Grade geschätzt wurde, jene schlankeren Körperverhältnisse, welche der Künstler erzielte, indem er die Glieder länger und den Kopf kleiner machte als es bis dahin üblich gewesen war. So erschienen seine Gestalten eleganter als die des Polyklet und sagten in Folge dessen dem herrschenden Zeitgeschmack mehr zu. Diese Veränderung, bei welcher Lysippus selber Mass zu halten wusste, wurde freilich zu einer Klippe für seine Nachfolger, indem sie dem Kopf oft nur ein Zehntel der Länge des Ganzen gaben. Weiterhin zeichnete sich Lysippus, der hauptsächlich Bronzewerke schuf und besonders das Leben des Mannes zum Gegenstande seiner Kunst machte, auch durch ein ausserordentlich sorgfältiges Studium des Körpers in allen seinen Formen aus (Plin. XXXIV, 65: argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus). Auch das trifft für den Apoxyomenes zu. Der schlanke Körper desselben zeigt eine überaus sorgfältige und feine Durcharbeitung aller Theile, wie solches besonders beim Wechsel des Standpunktes und der Beleuchtung zu Tage tritt. Auch die Bildung des Kopfhaares ist hierbei von einer gewissen Bedeutung, insofern Lysippus im Vergleich zu den früheren Künstlern den Charakter des Haares in besonderer Weise ausdrückte. Die frühere Kunst verfuhr bei der Bildung der Haare in einer mehr stylisirenden Weise, indem sie von der zufälligen äusseren Erscheinung absah und das Haar mehr oder minder kunstreich in denjenigen Gliederungen und Massen zu bilden suchte, auf welche die Natur der Haare, ihr Wuchs und ihre Länge, mit einer gewissen Nothwendigkeit hinwiesen.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0210
Mecklenburg Vorpommern

Beim Apoxyomenos »liegt das kurzgeschnittene Haar weder eng am Schädel an, noch theilt es sich in regelmässig abgemessene Partien, welche, in bestimmter Beziehung zu einander, sich wiederum dem Ganzen systematisch unterordneten. Jede der einzelnen kleinen Massen steht vielmehr für sich und wird in ihrer Lage und Bewegung höchstens ganz mechanisch von der ihr zunächst benachbarten bedingt. Diese ganze Behandlungsweise geht aber nicht von einer tieferen Anschauung der Natur des Haares und seines Wuchses aus, sondern von der reinen Beobachtung dessen, was gerade in der Wirklichkeit erscheint.« Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, S. 376. Ueber das Verhältniss der Kopfbildung des Apoxyomenos zu den Typen des Myron, Polyklet und Praxiteles vgl. Kekulé, Kopf des Praxitelischen Hermes S. 24 ff. Vom anatomischen Standpunkte aus ist darauf aufmerksam gemacht worden, dass die Figur des Schabers im Gegensatz zu manchen Antiken späterer Zeiten (s. u. N. 218 Aphrodite von Melos) nicht die geringste Unregelmässigkeit aufzuweisen habe, sondern dass alle Proportionen an ihr völlig tadellos seien. Vgl. Merkel, Zeitschrift f. b. K. XI, 1876, S. 356.

180. KOPF EINES ATHLETEN.

Marmor. H. 0,45. Fundort unbekannt. Von einem römischen Kunsthändler für die Glyptothek in München erworben. Ergänzt ist ausser der Nasenspitze die Brust.

»Jugendlicher Kopf, der in seinem ganzen Kunstcharakter dem des vaticanischen Apoxyomenos durchaus entspricht und auch in seinen Formen demselben nahe verwandt ist, ohne jedoch eine Replik desselben zu sein.« Vgl. Brunn, Beschr. d. Glyptothek, S. 105 (Nr. 83).

181. HERMES ALS SANDALENBINDER.
(Sog. Jason.)

Marmor. H. 1,59. Früher im Palazzo Savelli, später in der Villa Montalto (Negroni) in Rom. Von Ludwig XIV für das Schloss zu Versailles erworben. Jetzt im Louvre. Vgl. Fröhner, Notice de la sculpt. ant. du Louvre, S. 210 (Nr. 85). Der Kopf ist aufgesetzt, aber antik und zugehörig. Ergänzt sind: die Nasenspitze, die Unterlippe, das Kinn und der Hinterkopf; ferner der linke Arm und die linke Schulter, die Hälfte des rechten Vorderarmes mit der Hand, das rechte Bein bis oberhalb der Fussknöchel und ein Stück des Riemens an der Sandale. Andere Restaurationen von geringerer Bedeutung am linken Bein und hier und da am Rumpf des Körpers. Der auffallend kleine, wie es scheint, stark überarbeitete Kopf ist von anderem Marmor, ohne dass deshalb an der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0211
Mecklenburg Vorpommern

Zugehörigkeit zu zweifeln wäre. Denn wenn der Marmor der Statue wegen schieferartiger Qualität Fehler zeigte, die in den Köpfen unangenehm auffallen konnten, so nahm man zu den Köpfen häufig einen anderen festeren und besseren Marmor. Vgl. die Bemerkungen von Brunn zu den Nrn. 90 und 151 der Glyptothek, Kat. S. 113 und 202.

Der jugendliche Gott ist, mit dem Oberkörper stark vorgebeugt, im Begriff, an den auf eine Felserhöhung gesetzten rechten Fuss die Sandale festzubinden. Dabei ist das Gesicht ganz nach der linken Seite des Körpers umgewendet, wie wenn er den Auftrag, den er ausrichten soll, kaum noch vernommen habe. Der den Typus eines griechischen Epheben repräsentirende Körper ist nackt; die Chlamys, kaum mehr als eine Schärpe, liegt auf dem rechten Schenkel, um dem Gott im nächsten Augenblick, in welchem er sich aufrichten wird, zur Hand zu sein. Die Sandale des rechten Fusses steht neben dem Felsblock am Boden. Die Ausführung in Marmor machte eine Stütze nöthig, welche hier in Form eines Baumstammes auftritt, der unterhalb des rechten Schenkels angebracht ist.

Man kennt bis jetzt drei Wiederholungen dieser Pariser Statue, eine in der Sammlung Landsdowne in London, die andere in der Glyptothek in München und die dritte im Vatican. Vgl. die Abbildungen bei Clarac, Musée de sculpt. Pl. 814, 2047, 2048, 2048 A. Die Beschreibung einer gleichen Statue des Hermes, welche im Hippodrom zu Constantinopel stand, liest man in der Ekphrasis des Christodoros (V. 297—302). In derselben Stellung erscheint Hermes vielfach auf Vasenbildern und in Basreliefs. Denkm. d. a. K. S. 227 (zu Nr. 294). Auch auf einer Silbermünze der kretischen Stadt Sybritia kommt Hermes ebenso vor, als solcher obendrein durch den Heroldsstab bezeichnet. Vgl. die Abbildung bei Fröhner, l. c. S. 211. Dennoch ward die richtige Benennung der Statue nicht gleich gefunden. Im XVI. Jahrhundert trug sie den Namen des römischen Cincinnatus, welcher vom Pflug her zum Dictator erwählt wurde; man hatte deshalb ein Pflugschareisen neben dem Felsstein angebracht, wie auf der Abbildung bei Clarac, Mus. de sculpt. Pl. 309, zu bemerken ist. Winckelmann dagegen kam auf die Idee, es möge Jason dargestellt sein, der, zum Pelias gerufen, in der Eile den einen seiner Schuhe anzulegen vergass. Die richtige Benennung ist zuerst angedeutet bei Müller, Hdb. §. 380, 7 und des Weiteren begründet von Lambeck, De Mercurii statua vulgo Jasonis habita. »Das ganze Motiv der Statue ist frisch und unmittelbar aus dem Leben genommen und die elastische Drehung und Wendung der Gestalt

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0212
Mecklenburg Vorpommern

erscheint um so leichter und gefälliger, als auch die Proportionen des Körpers denselben Charakter grosser Leichtigkeit und Schlankheit tragen. In dieser Beziehung, namentlich in der Bildung der Brust und der Feinheit der Extremitäten, erinnert die Gestalt am meisten an den Apoxyomenos des Lysipp, dessen Kunstrichtung auch, wie kaum der eines anderen Künstlers, die Erfindung des Werkes am besten entsprechen würde. Für eine richtige Würdigung der ursprünglichen, für Bronze berechneten Erfindung ist der als Stütze dienende Baumstamm hinwegzudenken, dessen Hinzufügung nur bei der Copie in Marmor nöthig wurde.« Brunn, Beschr. der Glyptothek, S. 202. Die Behandlung der Oberfläche des Körpers ist überall, besonders in den durch die Biegung verursachten Hautfalten, ausserordentlich sorgfältig, eingehend und von grosser Feinheit und Lebendigkeit, ähnlich wie beim Apoxyomenos des Lysippos. Auch wird man bei kaum einem Werke der alten Plastik so wie bei diesem an das erinnert, was Plinius XXXIV, 65 über die kleinen Köpfe und die schlanken Körperverhältnisse des Lysippos bemerkt: Statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum major videretur. Endlich ist auch das Motiv des aufgestützten Fusses zu beachten, was in der Zeit des Lysippos besonders beliebt gewesen und von ihm selber in ähnlicher Weise bevorzugt zu sein scheint wie von Praxiteles »die aufgestützte oder angelehnte oder auch ganz freie Stellung mit der weich ausgeschwungenen Hüftenlinie«: Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 113. S. o. S. 157. Es darf wenigstens bei dieser Frage nicht übersehen werden, dass das bezeichnete Motiv für die von Lysippos gemachte Statue des Poseidon Isthmios (Denkm. d. a. K. I, 75, 75 a), sowie für die mit Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückgeführten Statuen der Muse Melpomene (Denkm. d. a. K. II, 747) und des Münchener Alexander (Brunn, Beschr. d. Glypt. S. 420) massgebend war. Vgl. Konrad Lange, Ueber das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos, Leipzig 1879, S. 52 ff. Overbeck, l. c. S. 113, 115, 116, 117.

182. KNABE, SICH EINEN DORN AUSZIEHEND.

(Sog. Dornauszieher.)

Bronze. H. 0,73 (ohne Plinthe). Fundort unbekannt. Nach Gregorovius, Gesch. d. Stadt Rom VII^1, 562, befand sich die Statue schon im Jahre 1471 am Ort ihrer heutigen Aufstellung, nämlich im Conservatoren-Palast auf dem Capitol zu Rom. Und vielleicht gehört das wohl erhaltene Werk zu denjenigen Antiken, welche niemals verloren gegangen sind. In

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0213
Mecklenburg Vorpommern

dieser Hinsicht ist zu beachten, dass Blümner in seinem Katalog der Abgüsse des Polytechnicums in Zürich, S. 131, Anmkg., darauf aufmerksam macht, dass sich unter den Figuren des Grossmünsters in Zürich eine findet, die mit dem Dornauszieher auffallend übereinstimmt. Zur älteren und jüngeren (besonders zahlreichen) Literatur vgl. Kekulé, Akad. Kunstmus. zu Bonn, 1872, S. 98 und Arch. Ztg. 1883, S. 234 ff.

Ein auf einem Felsblock sitzender und stark vornüber gebeugter völlig nackter Knabe ist damit beschäftigt, mit dem Daumen und Zeigefinger seiner rechten Hand aus dem Ballen seines linken Fusses, den er zu diesem Zweck auf sein rechtes Knie gelegt hat und mit der Linken am Knöchel festhält, einen Dorn hervorzuziehen, den er, Kopf und Gesicht entsprechend gerichtet, mit grösster Aufmerksamkeit ins Auge fasst. Er trägt vom Scheitel her langstrichig geordnete Haare, die über der Stirn, bei den Wangen und im Nacken in kleinen Löckchen endigen und mit jener Feinheit behandelt sind, wie sie nur das Bronzematerial gestattet.

Es giebt mehrere Wiederholungen dieser kleinen Statue, unter welchen eine erst vor einigen Jahren bekannt gewordene von Marmor, die sich im Besitz des Herrn Castellani in Rom befindet (Mon. dell. Inst. Vol. X, Taf. 30), wegen ihres frischen und fast derben Naturalismus besonderes Aufsehen erregt hat. Vgl. die vier Abbildungen derselben nach Menzelschen Handzeichnungen in der Arch. Ztg. von 1879, Taf. II und III. Die Meinungen über den Styl und die Zeit des Werkes, welches Curtius, Arch. Ztg. 1879, S. 20, für eine Brunnenfigur hält, gehen stark und scharf auseinander. Während Einige ein echt alterthümliches Werk des fünften Jahrhunderts darin sehen und auf die Kunst des Kalamis und Myron hinweisen, erblicken Andere in der Castellanischen Statue eine Originalschöpfung der Pergamenischen Schule und halten die vorstehend beschriebene Bronze für eine archaisirend akademische Umbildung der späteren Pasitelischen Schule aus der Zeit des Caesar und Augustus. Die Frage ist der Entscheidung durch das Auge und die Empfindung unterworfen, und was uns betrifft, so haben wir uns mit den angedeuteten Darlegungen niemals einverstanden erklären können, vielmehr das Werk dem Styl und der Zeit nach an keiner anderen Stelle als in der Nähe der Lysippischen Werke unterzubringen vermocht. Es bleibt nach wie vor zu beachten, dass der Bildhauer Boëthos, dessen Lebenszeit, wenn auch nicht bestimmt, doch mit Wahrscheinlichkeit theilweise mit der des Lysippos und Alexanders des Grossen zusammenfällt, eine ins Genre fallende Statuette machte, die nichts Anderes als den Dornauszieher dargestellt zu haben scheint.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0214
Mecklenburg Vorpommern

Vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, 511 und II, 400. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 143, Anmkg. 208. Alles, was man für alterthümlich an dem kleinen Werkchen des Dornausziehers ausgiebt, scheint uns hinlänglich aus dem Einfluss des Bronzematerials auf die technische Ausführung erklärt werden zu können. Die ausserordentlich delicate eingehende Behandlung der etwas hageren, aber darum um so ausdrucksvolleren Formen des Körpers (man prüfe nur den Rücken), die vollendete Wahrheit, Schlichtheit und Natürlichkeit in Haltung und Bewegung der kleinen Gestalt mit ihrem dem Alter angemessenen klugen und aufmerksamen Gesicht: alle diese Vorzüge wollen uns aus dem Bannkreise des Lysippos, seiner Zeit, Zeitgenossen und Nachfolger nicht loslassen. Auf die vielen Feinheiten dieser kleinen Gestalt könnten ebensowohl wie auf den Apoxyomenos die Worte »argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus« Anwendung finden.

183. DER BETENDE KNABE.

(Sog. Adorant.)

Bronze. H. 1,29 (ohne Plinthe). Im Berliner Museum. Einst im Besitz des Nicolas Foucquet, welcher Generalprocurator und Oberintendant der Finanzen Frankreichs war, und der die Statue von Italien her erworben hatte. Dessen Sohn, der Marquis von Belleisle, Vater des gleichnamigen Marschalls, verkaufte sie an Prinz Eugen von Savoyen um den Preis von 18000 Francs. Nach Eugen's Tode erwarb sie zusammen mit anderen Antiquitäten aller Art der nach Wien gekommene venetianische Antiquar Zanetti. Die Statue führte damals und noch später den Namen Antinous. Noch ehe sie zum Rücktransport nach Italien in die Kiste gepackt war, kaufte sie von Zanetti der Prinz Wenzel Liechtenstein um 500 Ducaten baar »et quelques antiques de prix.« Durch Vermittelung des preussischen Gesandten in Wien, des Grafen Podewils, erlangte endlich Friedrich der Grosse die Statue von dem Prinzen Liechtenstein für 5000 Thaler (= 5833 1/3 heutige preuss. Thaler) im Jahre 1747. Sie wurde im Schloss Sanssouci aufgestellt. Während der napoleonischen Zeit war sie in Paris. Von da gelangte sie ins Museum nach Berlin zurück. Neu sind beide Arme, die Augäpfel, die zweite Zehe des rechten und vielleicht die zweite und dritte des linken Fusses, endlich die Plinthe. Ausserdem sind an verschiedenen Theilen des Körpers kleine Ausbesserungen zu bemerken, die nicht immer ohne Verputzungen bewirkt werden konnten. Vgl. Conze, Jahrb. d. Kais. Dtsch. Arch. Inst. 1886, S. 1 ff. Ebendort ist auch die ganze ältere Literatur aufgeführt.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0215
Mecklenburg Vorpommern

Die Statue giebt das Bild eines ganz nackten Knaben oder Jünglings, welcher aufrecht vor dem Beschauer steht, und zwar so, dass das linke Bein, dessen Fuss voll und ganz auftritt, als Standbein, und das etwas gebogene rechte Bein, dessen Fuss den Boden nur mit dem Ballen und den Zehen berührt, als Spielbein erscheint. Wie der kurzgelockte Kopf und Blick der Augen nach oben gerichtet ist, so sind auch, dieser Richtung folgend, beide Arme vom Körper weg nach oben hin ausgestreckt, wie wenn der Knabe zu den Göttern bete.

Die Ergänzung beider Arme ist es, welche der Statue seit Levezow (De juvenis adorantis signo, Berlin 1808) den gangbaren Namen des »betenden Knaben« verschafft und die älteren Benennungen (Mercur, Antinous, Ganymed) in Vergessenheit hat gerathen lassen. Aber, wie Conze l. c. dargethan hat, bleibt es doch fraglich, ob mit der Ergänzung der Arme, die wahrscheinlich der oben genannte Foucquet durch einen geschickten französischen Künstler vornehmen liess, das Ursprüngliche richtig getroffen ist. Freilich findet sich eine sehr ähnliche Erhebung der Arme zum Himmel bei einer weiblichen Gestalt auf Kupfermünzen des Pertinax mit einer Umschrift, welche bald Providentia Deorum, bald Providentiae Deorum lautet. Aber bei den Griechen war für gewöhnlich, wie dies durch viele Votivreliefs und auch durch das Innenbild einer Trinkschale des britischen Museums bezeugt wird, die Erhebung der rechten Hand allein mit vorgestreckter Fläche die rituelle Bewegung beim Beten. Vgl. die Abbildungen bei Conze, l. c. S. 12. Kekulé hat, im Rhein. Mus. N. F. XXVII, 1872, S. 532, die Erklärung unserer Statue mit einem um den Sieg im Wettkampf Betenden durch den Hinweis auf eine Stelle des Pseudo-Plutarch περὶ ἀσκήσεως zu stützen gesucht, welche in der Uebersetzung lautet: »Ein anderer Athlet aber erhob, als er in den Kampf gehen sollte, seine Hände zum Himmel und sprach: Herr Gott, wenn ich auch nur eines von den Dingen, die den Sieg bewirken, unterlassen habe, möge ich besiegt hinausgehen; wenn ich aber auch nicht eine von den Mühen versäumt habe, werde mir der Kranz zugewendet.« Wir hören auch, dass sich unter den Siegerstatuen in Olympia mehrere in betender Stellung befanden.

Die schlanken Körperformen und das Verhältniss des kleinen Kopfes, dazu die hohe Vollendung dieses Bronzewerks, welches auch vom Standpunkt des blossen Gusses durch seine dünne Wandung in Erstaunen setzt, sind oft Anlass gewesen, das Werk in die Zeit und Schule des Lysippos zu setzen. Aber dem Versuch, es dem Boëdas, dem Schüler desselben, zuzuweisen, ist Welcker (Kunstmuseum S. 43) mit den Worten entgegen-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0216
Mecklenburg Vorpommern

getreten: »Wie unermesslich reich an Kunst und trefflichen Künstlern Griechenland gewesen, wird bei solchen Vermuthungen nicht genug erwogen.« Conze, l. c. S. 13, ist geneigt, die Figur etwas weiter in die hellenistische Zeit hinabzurücken.

184. BOGENSPANNENDER EROS.

Marmor. H. 1,05 (ohne Plinthe). In der Eremitage zu Petersburg seit dem Jahre 1851. Bis dahin im Museo Chiaramonti des Vatican, aus welchem Pius IX die Statue fortnehmen liess, um sie dem Kaiser Nikolaus zu schenken. Vgl. Schwabe, Observat. archaeol. Partic. I (Dorpat 1868) S. 2, Anmkg. 4. Es ist dieselbe Statue, welche in der Beschreibung der Stadt Rom II², S. 69 erwähnt wird: »491. Bogenspannender Amor, ohne Kopf und Arme, eine sehr gute, öfter, unter andern im Capitolinischen Museum, wiederholte Figur; neben ihr die Keule und Löwenhaut des Hercules.« Der Gypsabguss ist frei von den späteren Restaurationen, die sich schon in der Zeichnung bei Clarac, Musée de sculpt. Taf. 646, 1471, finden. Auf den Schultern sind die Ansätze von Flügeln erhalten.

Eros steht neben einem Baumstamm, über welchen die Löwenhaut des Hercules gebreitet ist und unter welchem auch dessen angelehnte Keule sichtbar wird, und ist in dem Augenblick dargestellt, in welchem er, den Körper etwas nach seiner linken Seite gebeugt und die Beine leicht eingebogen, mit beiden vorgestreckten Armen und Händen bemüht ist, die am untern Ende des Bogens befestigte Sehne nach dem oberen Horn des Bogens hinauf zu ziehen. Indem er letzteres mit dem Ballen der rechten Hand etwas niederdrückt und dabei das untere Horn des Bogens gegen seine rechte Wade stemmt, hält er zugleich mit den Fingern der rechten Hand die von unten heraufgezogene Sehne, um die Schlinge oder Oese, in welche sie ausläuft, über das obere Horn des Bogens hinüberzubringen. Währenddess hat die linke Hand die Mitte des Bogens gefasst, um diesem durch Festhalten an einer dritten Stelle den nöthigen Halt zu geben.

So ist die Auffassung der Statue auch auf zwei antiken Gemmen, in Petersburg und Berlin, die den Eros in ganz gleicher Stellung und Haltung zeigen. Vgl. Friederichs, Amor mit dem Bogen des Hercules, Berlin 1867, S. 2. Dieselbe Haltung findet sich an der gleichen Erosstatue aus der Sammlung Townley, an welcher die Arme erhalten sind (vgl. Clarac, Mus.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0217
Mecklenburg Vorpommern

de sculpt. Taf. 650 B, 1471 a. Schwabe, l. c. S. 6, Anmkg. 21. Auch wird die Aufstemmung des unteren Endes des Bogens auf die Wade des rechten Beines bestätigt durch eine gleiche Statue in Venedig, bei welcher noch die äusserste in einen Vogelkopf auslaufende Spitze des Bogens an der rechten Seite des Beins unter der Wade, ziemlich nach hinten, erhalten ist. Vgl. Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien V, 1882, S. 63 (Nr. 166). Ein in seiner Form nicht mehr hinlänglich bestimmter Ansatz findet sich auch an der rechten Wade unserer Statue. Unter den vielen Wiederholungen derselben in den europäischen Museen, deren Schwabe l. c. mehr als zwanzig aufzählt (vgl. Arch. Ztg. 1872, S. 76), finden sich drei, bei denen auch die Attribute des Herakles, Keule und Löwenfell, in gleicher Weise und an gleicher Stelle vorkommen. Es sind die Exemplare in Berlin, Venedig und London. Daraufhin hat Friedrichs l. c. die Vermuthung ausgesprochen, es sei nicht sein eigener Bogen, den Eros spanne, sondern der des Herakles, den er sammt Keule und Löwenfell geraubt habe. Dies wäre eine Deutung nach Analogie ähnlicher mit Spielereien zu vergleichender Vorstellungen, die wir in Pompejanischen Malereien und auf Gemmen der späteren Zeit antreffen. Aber dem ist besonders von Schwabe l. c. widersprochen worden. Die Sache verhalte sich anders. Das allen diesen Wiederholungen zu Grunde liegende Original sei wahrscheinlich von Erz gewesen und habe ohne andere Beigabe einen Eros dargestellt, der seinen eigenen Bogen spannte. Spätere Nachahmer des Werkes aber hätten sich statt der Bronze des Marmors bedient und nun eine Stütze nöthig gehabt; einige hätten einen Baumstamm hinzugefügt und an diesem, wie es für den Eros passend war, nichts weiter als einen Köcher angebracht; andere aber hätten mit der Absicht, dem Werke besonderen Reiz zu geben, die Attribute des Herakles hinzugefügt, um damit anzudeuten, dass auch der mächtigste von allen Heroen dem jugendlichen Gott habe unterliegen müssen.

Diesen Eros mit dem berühmten aus Marmor gemachten und von Anderen öfter nachgebildeten Eros des Praxiteles in Thespiae oder dem ebendaselbst aufgestellten ehernen Eros des Lysippos (Paus. IX, 27, 3) irgendwie in Zusammenhang zu bringen, giebt es keinen Anlass (vgl. Arch. Ztg. 1872, S. 76). Andererseits ist darauf hingewiesen worden, dass die Körperverhältnisse denen des Lysippischen Apoxyomenos sehr ähnlich erscheinen, sobald wir uns die etwas zusammengekrümmte Gestalt aufrecht stehend vorstellen (Braun, Ruinen und Museen Roms, S. 277). Burckhardt, in seinem Cicerone, S. 468, bringt ihn gleichfalls mit der Zeit und dem Geschmack der Lysippischen Kunstrichtung in Verbindung, und es scheint auch uns am passendsten, ihn hier einzureihen,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0218
Mecklenburg Vorpommern

185. TANZENDER SILEN.

Bronze. H. 0,71 (mit der Plinthe). Gefunden im Jahre 1830 in Pompeji in der nach der Statue benannten Casa del Fauno. Jetzt im Museum zu Neapel. Clarac, Mus. de sculpt. Taf. 717, 1715 A.

Eine ausserordentlich fein durchgebildete Gestalt, welche in ausgelassener Lustigkeit auf den Zehen beider Füsse einherspringt, das rechte Bein vorsetzend, den Körper etwas nach der rechten Seite drehend und dabei die linke Schulter und den linken Arm höher erhebend als die rechte Schulter und den rechten Arm. Mit den Fingern beider Hände macht der Silen eine Bewegung, wie wenn er das Spiel mit Castagnetten nachahmen möchte, und sein mit zottigem und struppigem Haupt- und Barthaar, dazu mit Ziegenohren, Bockshörnern und einem Fichtenzweig als Binde ausgestatteter Kopf ist etwas nach hinten zurückgeworfen und wendet das ganz von bakchischer Festfreude erfüllte Antlitz geradeaus nach oben, mit seinem Blicke der Bewegung der Finger am hoch erhobenen rechten Arme folgend.

186. KOPF EINES LACHENDEN SATYRS.

Marmor. H. 0,55 (mit dem Fuss). Gefunden bei dem Grabe der Caecilia Metella. Er war zuerst im Besitz des Instituts von Bologna, kam dann in die Villa Albani und von dort über Paris nach München. Brunn, Beschr. d. Glypt. S. 129 (Nr. 99). Ergänzt ist die Brust und die Hälfte des Halses. Von den durch Metalloxydation entstandenen Flecken auf der rechten Seite von Stirn und Wangen führt er den Beinamen des »Fauns mit dem Flecken, colla macchia.«

»Dieser Kopf eines lachenden Satyrs von lebendigstem Ausdruck, an dem eine grosse Schärfe der Formen und eine starke Politur des Marmors auffällt, wurde von Rumohr (Drei Reisen, S. 326) für eine Arbeit des sechzehnten Jahrhunderts erklärt, aber sehr mit Unrecht. Das scheinbar Auffällige der Behandlung erklärt sich zur Genüge daraus, dass sich der Künstler die Aufgabe stellte, ein Original aus Bronze in allen seinen Feinheiten nachzubilden, was nur dadurch mit Erfolg geschehen konnte, dass er den Marmor so viel wie möglich seiner fleischigen Weichheit entkleidete und durch starke Politur ähnliche Reflexe wie auf den glänzenden Metallflächen hervorbrachte. Unter diesem Gesichtspunkte, dessen Richtigkeit sich

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0219
Mecklenburg Vorpommern

durch eine Vergleichung der Formenbehandlung in dem nachfolgend beschriebenen bronzenen Satyrkopfe ergiebt, erscheint dieser Marmor in seiner scharfen und vorzüglichen Durchbildung alles Details als eine wirklich meisterhafte Arbeit, an der gerade durch die Uebertragung in ein fremdes Material die scharfe Scheidung, welche die Alten zwischen Bronze- und Marmorstyl machten, sich besonders deutlich erkennen lässt. Der thierische Charakter, der ausser den spitzen Ohren auch durch das struppige Haar und die bocksartige Warze am Halse äusserlich angedeutet ist, tritt durch den lüsternen Blick und den zum Lachen verzogenen Mund, in dem die Zähne sichtbar werden, auch geistig als stark ausgesprochene Sinnlichkeit hervor.« Wörtlich nach Brunn, l. c.

187. KOPF EINES SATYRS.

Bronze. H. 0,61 (mit dem Fuss). Aus der Villa Albani in die Glyptothek gekommen. Brunn, Beschr. d. Glypt. S. 270 (Nr. 299). Die Büste mit der Nebris ist neu.

»Lächelnder Satyr, etwas jugendlicher als der vorige, mit dem er im künstlerischen Charakter eine auffallende Verwandtschaft zeigt. Nur tritt das Wesen und die Bedeutung der einzelnen Formen in der Bronze, für welches Material sie eigens berechnet sind, noch klarer und anschaulicher hervor, wenn auch der Marmorkopf in der Ausführung des Gesichtes dem bronzenen nicht nachsteht. Dagegen zeigt sich die Ueberlegenheit der Bronze besonders deutlich an dem aufgesträubten Haar, welches durch die feinste Ciselirung bis in die freistehenden Spitzen mit der grössten Naturwahrheit und doch ohne die geringste Härte durchgeführt ist. Einen noch weit lebendigeren Eindruck wird das Ganze ursprünglich durch die wahrscheinlich aus Silber und bunten Steinen eingesetzten Augen gemacht haben. Die Erfindung mag auf die Zeit bald nach Praxiteles zurückgehen: ob auch die Ausführung, lässt sich bei dem Mangel passender Vergleichungen schwer bestimmen. Jedenfalls ist der Kopf eines der vorzüglichsten uns erhaltener Bronzewerke.« Wörtlich nach Brunn, l. c.

188. KOPF EINES LACHENDEN SATYRS.

Marmor. H. 0,48 (mit dem Untersatz). Im Louvre: Fröhner, Not. de la sculpt. ant. S. 278 ff. (Nr. 276). Gefunden im Jahre 1820

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0220
Mecklenburg Vorpommern

in den Resten eines römischen Gebäudes. An den Haaren sind Spuren rother Bemalung gefunden. Das rechte Ohr ist ergänzt.

Die Büste ähnelt in ihrer ausgelassenen bäurischen Lustigkeit am meisten der unter Nr. 185 beschriebenen Münchener Büste des Satyrs mit dem Flecken. Jedoch erscheinen die nur dünn über das Knochengerüst gespannten Fleisch- und Hauttheile des Gesichts noch fester, zäher und sehniger als bei dem genannten Münchener Satyrkopf.

Man nimmt auf Grund der Fundberichte (vgl. Fröhner l. c.) an, dass die Büste der Rest einer in mehreren Wiederholungen (s. u. Nr. 189) bekannten Statue eines Satyrs ist, welcher die Becken schlägt und dazu mit dem Fusse ein unter dem Namen κρουπέζιον bekanntes Klapperinstrument tritt.

189. SATYR MIT KLAPPERN SPIELEND.

Marmor. H. 0,64. Verkleinerte Nachbildung nach der 1,40 hohen Marmorstatue in den Uffizien zu Florenz, an welcher Michelangelo beide Arme restaurirt haben soll. Clarac, Musée de sculpt. Taf. 715, Nr. 1709. IV, S. 253.

Der Satyr steht, stark nach vorne und zugleich nach seiner linken Seite hin übergebeugt und vergnügten Blickes nach unten schauend, auf seinem linken Bein und hat das rechte auf das in Nr. 188 genannte *κρουπέζιον* (scabillum) gesetzt, um damit zu klappern. Zugleich hält er, bei gehobenem rechten und gesenktem linken Arm, in beiden Händen Castagnetten, die sogenannten *κρόταλα*, und setzt auch diese in Bewegung.

190. BÜSTE ALEXANDERS DES GROSSEN.

Marmor. H. 0,63. Gehört zu der unter Nr. 153 in dem Brunnschen Katalog der Glyptothek beschriebenen Statue, welche aus dem Palazzo Rondanini in Rom stammt und theilweise ergänzt ist. Der Kopf indessen ist wohl erhalten.

Eine gewisse Verwandtschaft mit der einzigen, durch eine Inschrift beglaubigten Büste im Louvre (Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K. I, Taf. 39, 158) ist vorhanden, Aber letzterer gegenüber, an welcher die dem Alexander eigen gewesene, den Medicinern unter dem Namen torticolis bekannte geringe Entstellung des Halses (leise Senkung des Halses nach der linken Seite hin in Folge von Ungleichheit der Halsmuskeln, und im

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0221
Mecklenburg Vorpommern

Zusammenhang damit eine grössere Stärke in der linken Gesichtshälfte) sichtbar ist, erscheinen die Formen des Kopfes der Münchener Statue etwas idealisirt. Gemeinsam haben beide Köpfe jene auch den Göttertypen dieser Zeit eigene effectvolle Bildung der Locken des Haares, welches das Haupt in üppiger Fülle deckt.

Plinius XXXIV, 63 erzählt, dass Lysippos den Alexander in vielen Werken, vom Knabenalter beginnend, dargestellt habe: Fecit et Alexandrum Magnum multis operibus, a pueritia ejus orsus. Und zahlreiche ausführliche Zeugnisse der Alten liegen darüber vor, dass Alexander nur von Lysippos dargestellt sein wollte, »weil dieser Künstler allein es verstand, trotz, ja vielleicht vermittelst eines strengen Festhaltens an den eben angedeuteten fast krankhaften Eigenthümlichkeiten, auch das geistige Wesen, das ἦθος, den Ausdruck des Mannhaften, Löwenhaften, der ἀρετή, also den lebendigsten Ausdruck der Individualität, wiederzugeben«. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler, I, S. 379. Kann nun auch nicht nachgewiesen werden, dass die Münchener Statue die Copie nach einem bestimmten Werke des Lysippos ist, so ist es doch nicht unwahrscheinlich, dass sie in ihrer Erfindung auf diesen Künstler zurückgeht. Vgl. Brunn, Beschr. d. Glypt. S. 204. Eine besondere Stütze erhält diese Annahme dadurch, dass bei der Münchener Statue das von Lysippos und seinen Nachfolgern öfter angewandte Motiv des aufgestützten rechten Fusses vorhanden ist (S. 195). Nur ist nicht ausgemacht, welchen Sinn diese Stellung der Statue hatte. Brunn meint l. c., dass der König nach Art der griechischen Epheben einen oder zwei lose Speere in der rechten Hand gehalten haben und in dem Augenblick dargestellt sein könne, in welchem er die vor ihm aufgestellt zu denkenden Heerschaaren mustere. Lange dagegen, in seiner Schrift über das Motiv des aufgestützten Fusses, S. 55 ff., und mit ihm Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II², S. 113, ist der Meinung, dass Alexander als beim Rüsten begriffen und sich eben eine Beinschiene anlegend gedacht sei; diese Situation sei diejenige, in welcher Achilleus vorzugsweise oft in alten Kunstwerken verschiedener Art dargestellt sei. Es ist ja bekannt, dass der König für diesen homerischen Helden eine grosse Vorliebe hatte, dem er nicht bloss nacheiferte, sondern auch nachäffte, und dass er von seinen Höflingen auch als neuer Achilleus begrüsst wurde. Vgl. die in diesem Sinne gemachte Restaurationsskizze der Münchener Statue in der Abbildung bei Overbeck, l. c. S. 114.

191. HERME DES HOMER.

Marmor. H. 0,54. Im Capitolinischen Museum zu Rom. Gefunden zu Rom in einer antiken Mauer der Strasse, welche von Santa Maria

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0222
Mecklenburg Vorpommern

Maggiore nach dem Lateran führt. Vgl. Beschr. d. Stadt Rom III[1], S. 220, Nr. 46. Braun, Ruinen und Museen Roms, S. 175.

Es ist das faltige Antlitz eines vollbärtigen Greises, der in einer gewissen Erregung, die hier als poetische Begeisterung gedeutet werden soll, dargestellt ist. Das oben bereits spärliche, aber nach den Seiten des Kopfes von hinten her noch mit einer gewissen Fülle entwickelte Haar wird durch eine Binde zusammengehalten. Der Blick ist geradeaus gerichtet, macht aber den Eindruck, wie wenn er der eines Blinden wäre, der, von seherischer Begeisterung ergriffen, nur innerlich Vorgestelltes und Erlebtes sieht, nicht das, was um ihn herum vorgeht.

Die Büste gehört zu den besseren und besten unter den zahlreichen Bildnissen des Homer, von dem auch das Schweriner Museum eine vortreffliche antike Originalbüste und ferner eine weniger gelungene moderne Nachbilduug in Marmor nach der Büste im Museum zu Neapel besitzt, welche beide weiter unten zu besprechen sind. Wann die Büste angefertigt ist, wissen wir nicht. Jedenfalls aber ist das allen antiken Homerbüsten zu Grunde liegende Original eine erdichtete Schöpfung, die einen Künstler von bedeutender Gestaltungsgabe voraussetzen lässt. Plinius XXXV, 9: .... quin immo etiam quae non sunt finguntur pariuntque desideria non traditos voltus, sicut in Homero id evenit. Dem Künstler gelang, was Plinius XXXIV, 74 an der Büste des Perikles von der Hand des Kresilas rühmt, nämlich das Antlitz eines edlen Mannes noch edler erscheinen zu lassen: .... mirumque in hac arte est quod nobiles viros nobiliores fecit. Dem etwas unruhigen malerischen Styl nach dürfte der Archetypus dieser Homerbüsten nicht vor die Zeit des Lysippos und Alexander zu setzen sein. Dasselbe gilt von dem grössten Theil der nachstehend verzeichneten Porträtbüsten.

192. HERME DES AESCHYLOS (?).

Marmor. H. 0,60. Im Capitolinischen Museum zu Rom. Die Nasenspitze ist ergänzt, desgleichen die Brust der Büste. Vgl. Braun, Ruinen u. Mus. Roms, S. 178. Welcker, A. Denkm. I, 483. V, 96.

Die Herme stellt einen vollbärtigen Mann in reiferen Jahren mit kahlem Haupte dar. Besonders wirksam ist der Bau des hohen Schädels. Die Stirnhaut senkt sich tief über die inneren Augenwinkel, und in der Mitte der Stirn, unmittelbar über der Nasenwurzel, ist eine tiefe Falte sichtbar, welche

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0223
Mecklenburg Vorpommern

ein stark gespanntes Denken bezeichnet. Der Gesammteindruck ist mehr der eines verstandesmässig vorgehenden thatkräftigen, zu energischem Handeln entschlossenen Bürgers oder Staatsmannes als der eines Dichters von erhabener Phantasie, dessen Feld der hohe Kothurn der Tragödie ist. Die Behandlung des Haares ist viel einfacher und ruhiger als die am Kopfe des Homer.

Die zuerst von Melchiorri (Bullett. d. Inst. 1843, S. 72. Revue Archéol. II, S. 344. Ann. d. Inst. XXI (1849) S. 94 ff. Mon. d. Inst. V, 4) aufgebrachte Benennung mit Aeschylos gründet sich im Wesentlichen auf die Sage vom Adler, welcher eine Schildkröte in die Lüfte getragen habe, um sie von oben herunter an einer Felsenklippe zerschellen zu lassen. Als solche sei ihm die mächtige Glatze des am Gestade sitzenden Greises Aeschylos erschienen; der Adler habe die Schildkröte auf dessen Haupt niederfallen lassen und dadurch den Tod des Dichters herbeigeführt. Nun zeigt allerdings eine geschnittene antike Gemme, welche diese Fabel zum Gegenstande hat, einen Kopf, welcher dem der vorstehend beschriebenen Büste in gewissem Grade ähnlich erscheint. Allein dieser Grund ist selbstverständlich nicht ausreichend für die Bestimmung des Namens. Ebensowenig kann deshalb, weil ein ähnlicher kahlköpfiger Alter auf dem Schilde der Parthenos vorkommt, welcher für Phidias gehalten wird (s. o. S. 148) der von Anderen vorgeschlagene Name des Phidias für diese Büste angenommen werden. Vgl. Bötticher, Erklärendes Verzeichniss der Abgüsse antiker Werke, S. 486 (Nr. 778). Die Büste muss daher vorläufig unbestimmt bleiben.

193. STATUE DES SOPHOKLES.

Marmor. H. 2,04 (ohne Plinthe). Gefunden in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts in Terracina (»fra i ruderi dell' antico Anxur«) und im Frühling 1839 von dem Grafen Antonelli an Gregor XVI geschenkt, der sie noch in demselben Jahr ins Museum Lateranense bringen liess. Ergänzt sind die Nase, der rechte Augenknochen bis zur Schläfe, vom linken Augenknochen nur die Hälfte (von der Nase aus), die rechte Hälfte des Schnurrbartes und ein Theil des Kinn- und Backenbartes auf dieser Seite, ein grosser Theil der rechten Backe, etwas von dem Kopfhaar über dem rechten Theil der Stirn, die rechte Hand beinahe ganz, ferner die Basis, beide Füsse, ein Theil des Gewandes auf der Rückseite bis zur halben Höhe der Unterschenkel, und endlich der Rollenbehälter (das Scrinium), welcher, wie bei anderen Dichter- und Rednerstatuen, nach der Art des hier wahrgenommenen alten Bruches, ungefähr so, wie er jetzt

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0224
Mecklenburg Vorpommern

aussieht, auch ursprünglich vorhanden gewesen sein wird. Vgl. Benndorf und Schoene, die ant. Bildw. des Lateran. Museums, S. 153 ff.

Die überlebensgrosse Statue giebt das Bild eines ungefähr in der Mitte der vierziger Jahre stehenden vollendet schönen vollbärtigen Mannes mit wohl erhaltenem Haupthaar in einer Haltung, welche ebenso schlicht und anspruchslos wie würdevoll erscheint. Fest und sicher tritt er mit beiden Füssen auf, das linke Bein etwas vorsetzend, und ebenso klaren wie wohlwollenden Blickes den Beschauer ansehend. Eine einfache Gewandung von überraschend schöner Faltenbildung umhüllt das Ebenmass der Glieder, es ist ein grosses auf der einen Seite rund geschnittenes Stück Zeug, welches mit dem einen Ende über die linke Schulter und den linken Arm gehängt ist und von da auf den Rücken bis zur Hälfte des Unterschenkels herabfällt, wobei es zugleich um die ganze rechte Seite des Körpers über Schulter und Arm herumgezogen und über die linke Schulter wiederum so zurückgeschlagen ist, dass am obern Theil ein breiter Umschlag entsteht. In diesem Umschlag ruht, und zwar auf der Mitte der Brust zum Vorschein kommend, die Hand des von der Schulter her unterhalb der Gewandung bis zum Ellenbogen gesenkten und von da wieder sich hebenden rechten Armes, während die ganz von der Gewandung bedeckte Linke in die Seite des Körpers gestemmt ist. Das Haupthaar wird von einer verhältnissmässig dünnen Schnur zusammengehalten.

Dass wir in dieser Statue den Sophokles vor uns haben, ist schon bald nach ihrer Auffindung von den Italienern Melchiorri und Vescovali erkannt worden. Vgl. Ann. d. Inst. 1849, S. 95, und Garrucci, Mus. Lat. Taf. IV, S. 14. Eine Bestätigung findet diese Annahme durch mehrere, mit der antiken Unterschrift des Namens versehene Büsten und andere Bildnisse des Dichters, über welche Welcker zuletzt in den A. Denkm. I, S. 455 ff. und V, S. 96 ff. ausführlich gehandelt hat. Sie alle aber werden durch die unvergleichliche Schönheit dieser Statue übertroffen, von welcher (allerdings ohne ausreichende Gründe, vgl. Michaelis, Die Bildnisse des Thukydides, Strassburg 1877, S. 10) vermuthet worden ist, dass sie eine Nachbildung jenes ehernen Standbildes sein könne, welches ungefähr vierzig Jahre nach dem im Jahre 405 v. Chr. erfolgten Tode des Dichters zusammen mit den Statuen des Aeschylos und Euripides im Theater zu Athen aufgestellt wurde. Allein die Statue, welche bis heute mit Recht als die schönste Porträtstatue des Alterthums gepriesen wird, macht den Eindruck

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0225
Mecklenburg Vorpommern

eines in Marmor erfundenen Originals, und wir haben daran zu denken, dass die Darstellung berühmter Dichter, Redner und Philosophen für öffentliche und private Zwecke aller Art schon frühe üblich ward (Welcker l. c. S. 468).

»In dem Dichter das Muster des vollkommenen Mannes, die Sicherheit hoher geistiger Bedeutung, den Adel ungetrübter männlicher Schönheit zu gestalten: das ist es augenscheinlich, was der Künstler in seinem Werke erstrebte, und was ihm schon in den grossen Zügen der Hauptanlage zu erreichen gelang. Die schlichte Stellung des Körpers, welcher fast genau in der Linie des Standbeines ruht, die natürliche Bewegung des anderen vorgesetzten Beines, die bequeme Ruhe des rechten Arms und der kräftig eingestemmte linke Arm, die bedeutungsvolle Haltung des wenig erhobenen Kopfes, die edlen Verhältnisse endlich der in jeder Hinsicht völligen Gestalt vollenden das Bild eines Mannes, der weder schüchtern noch anspruchsvoll, in ruhigem Selbstbewusstsein, in der edelsten Mischung von Stolz und Bescheidenheit sich darstellt als der frei und harmonisch durchgebildete καλὸς κἀγαθός . . . . Eine hohe und breite Stirn, gemildert durch das etwas vorfallende Haar, trägt die Spuren reicher Erfahrung, auch des Schmerzes: milde und phantasievoll schauen unter ihr die Augen hervor, welche von Bildern nicht der Aussenwelt, sondern der Innenwelt beschäftigt scheinen; durch den tief herabgehenden, deutlich eingeschnittenen Augenknochen eng umschrieben und von den Schläfen scharf getrennt, gewinnen sie einen hohen Ernst und eine ruhige Würde. Den kräftigen Backen entspricht die Breite des Untergesichts, auch diese gemildert durch die Anordnung des Bartes, der in scharf gezeichneten Locken nach der Mitte vorgelegt ist. Von hoher Anmuth endlich ist der Mund, in dem der Ausdruck reinen Wohlwollens und einer schönen Sinnlichkeit lebt; doch auch hier ist der Weichheit ein eigener Ernst verliehen durch die scharfen und strengen Linien, in denen der Bart von den Mundwinkeln herabgeht«. — «So ragt über dieser in sich gegründeten und gerundeten Gestalt das Antlitz eines Mannes herauf, in welchem liebenswürdige Anmuth der Natur neben dem Ernst der Arbeit und der Erfahrung, Tiefe der Phantasie und das freieste Wohlwollen neben der Energie männlicher Kraft und männlichen Willens steht — und alle diese reichen Elemente in der Durchdringung und dem Einklang, wie es nur dem ganzen Mann auf der glücklichen Höhe eines reichen Lebens gegönnt ist.« Benndorf und Schöne, l. c. S. 155, 158, 159. »Der Ausdruck der Physiognomie ist ebenso heiter, klar als ernst und tiefgeistig; das Seherische des Dichters verbindet sich mit der verständigsten Durchbildung des ausserordentlichen Zeitalters, des reichsten und thätigsten Geistes. Es sprechen sich Talent, Verstand,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0226
Mecklenburg Vorpommern

Meisterschaft, Adel und innere Vollendung in sich aus; dagegen nicht entfernt eine dämonische Begeisterung und Kraft, eine hohe Originalität, nichts von dem, was dem höchsten Genius zuweilen auch äusserlich das Gepräge des Ausserordentlichen aufdrückt. So ist es möglich, im Anblick dieses zuverlässigen Bildes sich in den Geist des Dichters und das Eigenthümliche seiner vollendeten Bildung zu versenken, sich ihrer gewissermassen im Anschauen der Person selbst zu vergewissern.« Welcker, l. c. S. 479, 480.

194. SOPHOKLES UND EURIPIDES.

(Doppelherme.)

Marmor. H. 0,26. Gefunden im Jahre 1845 vor der Porta San Lorenzo in Rom. Von Welcker erworben und dem Museum der Universität Bonn geschenkt. Ergänzt sind beide Nasen und einiges am Haar; ferner die Augen des Euripides. Vgl. Kekulé, Akad. Kunstmus. S. 144 (N. 687), Taf. II, 2.

Der Kopf des Sophokles ist hier in einer Auffassung gegeben, welche weniger ideal erscheint als die der lateranensischen Statue, dafür aber vielleicht mehr als letztere der Wirklichkeit entspricht. Auch hier trägt Sophokles eine Binde. Der ausdrucksvolle Kopf des gleichfalls vollbärtigen Euripides, welcher in einer ganzen Reihe gut bezeugter Bildnisse auf uns gekommen ist (vgl. Welcker, A. D. I, 486 ff., Taf. VI, VII, Krüger, Arch. Ztg. 1870, S. 2 ff., Taf. XXVI. Arch. Ztg. 1881, S. 6 ff., Taf. I), zeigt lang herabfallendes Haar, das auf dem Scheitel spärlich zu werden anfängt, eine breite, faltendurchfurchte Stirn, tiefliegende Augen, eine edel geformte Nase und etwas eingesunkene Wangen. Vgl. Michaelis, die Bildnisse des Thukydides, Strassburg 1877, S. 11 u. Anmkg. 57.

Der Eindruck, welchen der Kopf des Euripides macht, ist der eines finster uud schwermüthig ins Leben schauenden Menschen. »Die mageren Backen und das über der Stirn spärlichere, an den Seiten aber lang und schlaff herabfallende Haar rufen unwillkürlich den Eindruck des Matten und Leidenden hervor, während Sophokles wie eine feste und in sich befriedigte Natur erscheint; er erhält durch den hochgewölbten Bogen der Augenbrauen zugleich etwas Grossartiges, ohne aber darum gegen die Harmonie der äusseren Erscheinung gleichgültig zu sein. Es bedarf nicht der Bemerkung, dass der Künstler dieser schönen Doppelbüste das geistige Wesen beider Dichter, wie es in ihren Werken ausgesprochen ist, zur Anschauung hat bringen wollen, die innere Befriedigung des Einen und die

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0227
Mecklenburg Vorpommern

am Zweifel leidende Natur des Andern.« Friederichs-Wolters, Gypsabgüsse ant. Bildw. S. 478 (N. 1310). Alexander Aetolus (bei Gellius XV, 20), der das finstere und herbe, dem Lachen und Spassen ganz abgewendete Wesen des Euripides auf dessen Studium der Philosophie des Anaxagoras zurückführte, schildert ihn mit folgenden Worten:

Ὁ δ' Ἀναξαγόρου τρόφις ἀρχαίου στρυφνὸς μὲν ἐμοίγε προσειπεῖν,
καὶ μισογέλως καὶ τωθάζειν οὐδὲ παρ' οἶνον μεμαθηκώς,
Ἀλλ' ὅ τι γράψαι, τοῦτ' ἄν μέλιτος καὶ Σειρήνων ἐτετύχει.

Dem entspricht die Bemerkung des Verfassers der überlieferten Vita des Euripides: Σκυθρωπὸς δὲ καὶ σύννους καὶ αὐστηρὸς ἐφαίνετο καὶ μισογέλως καὶ μισογύνης. Und auf sein Aeusseres, seinen grossen Bart und die Sommersprossen seines Antlitzes beziehen sich ebendort die Worte: Ἐλέγετο δὲ καὶ βαθὺν πώγωνα θρέψαι καὶ ἐπὶ τῆς ὄψεως φακοὺς ἐσχηκέναι. Vgl. Welcker, l. c. S. 495.

195. ARISTOPHANFS UND MENANDER.

(Doppelherme.)

Marmor. H. 0,26. Gefunden im Jahre 1852 in Frascati bei Rom (dem alten Tusculum). Von Welcker erworben und an das Bonner Museum geschenkt. Ergänzt sind beide Nasen und Theile der Hermen mit den Inschriften. Welcker, A. D. V, S. 40 ff., Taf. III. Vgl. Kekulé, Akad. Kunstmus. S. 145 (N. 688), Taf. II, 1.

Der eine Kopf dieser Doppelherme, der des Menander, ist unbärtig, der andere, der Kopf des Aristophanes, ist vollbärtig und mit einer Binde im Haupthaar geschmückt. Der unbärtige Kopf macht den Eindruck eines geistvollen Mannes und stimmt sehr wohl zu dem ausdrucksvollen Kopf der sitzenden Statue des Menander im Vatican, in welcher das Bild eines ohne Schmerz mit Witz und Spott sich über die Schwächen und den Verderb seiner Zeit hinwegsetzenden eleganten Mannes auf sehr lebendige Art ausgeprägt ist. Der Kopf des bärtigen Aristophanes dagegen macht einen andern Eindruck. »Wenn man die gerunzelte Stirn, die tiefliegenden Augen, den Zug unter den Augen und den um den Mund, der einige Verdrossenheit auszudrücken scheint, zusammenhält, so wird man sich freuen, das geistige Bild, das man sich von diesem ausserordentlichen Athener entwerfen konnte, wie in Natur vor sich zu sehen und in dieser Gesichtsbildung auf übereinstimmende Art ausgeprägt zu finden. So also sah der Mann aus, der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0228
Mecklenburg Vorpommern

von früher Jugend an seinen Blick auf die sittlichen und politischen Gebrechen, Verirrungen und Gefahren seiner Zeit unablässig gerichtet hielt, und der, indem er das Sittengericht gleichsam amtlich übte, zugleich seinen Geist so bildete, dass die Chariten ihn, wie Platon dichtet, da sie sich ein Heiligthum suchten, zu ihrem Sitz erwählten.« Vgl. Welcker, l. c. S. 47 ff.

Die von Welcker in den Ann. dell' Inst. 1853, S. 251 ff. gegebene Benennung des unbärtigen Kopfes gründet sich, wie schon bemerkt, auf die Aehnlichkeit mit dem Kopfe der berühmten sitzenden Statue des Menander im Vatican (Beschr. d. Stadt Rom, II, 2, S. 170 ff. Braun, Ruinen u. Mus. Roms, S. 362 ff.), welche ein Pendant zu der mit einer zweifellos ächten Inschrift versehenen Statue des Poseidippos bildet, die, an gleicher Stelle mit der Statue des Menandros aufgefunden, auch mit dieser zusammen in den Vatican gelangte (Mus. Pio-Clementino, NN. 271 u. 390). Die Benennung dieser Statue, auf welche beinahe schon Winckelmann gekommen wäre, und zwar aus keinem anderen Grunde als weil sie mit der des Poseidippos, seines poetischen Kunstgenossen, zusammen gefunden war, ist Visconti zu verdanken, der die Uebereinstimmung derselben mit einem durch eine Inschrift beglaubigten Reliefbildniss des Menander erkannte, das, in Rom gefunden, zuletzt ins Museum zu Neapel gelangte. Vgl. Justi, Winckelm. II, 2, 364. Museo Pio-Clementino III, Taf. 15, 16. Iconographie grecque, Taf. VI, 1. S. 88. Die Büste des Aristophanes ist nicht beglaubigt. Die Benennung des zweiten Kopfes unserer Doppelherme mit diesem Namen ist das Ergebniss der angeführten Untersuchung Welckers, welcher nach den Analogien bekannter Doppelhermen, wie Homer und Archilochos, Herodot und Thukydides, Sophokles und Euripides, Sokrates und Seneca, Epikur und Metrodor, Bias und Thales u. s. w., in geistvoller Weise den Schluss zog, dass neben Menander, dem berühmtesten Dichter der jüngeren Komödie, als gleichartige ältere und berühmtere, zugleich auch durch die Binde im Haar ausgezeichnete Persönlichkeit nur Aristophanes, das Haupt der älteren Komödie, erscheinen könne. Es wäre zu wünschen, dass diese Annahme, welche die höchste Wahrscheinlichkeit hat, durch den Fund einer beglaubigten Büste des Aristophanes bestätigt würde. Bis jetzt fehlt leider eine solche Bestätigung. Dass, worauf von Einigen kein Werth gelegt worden ist, die Binde als besondere Auszeichnung und somit auch als unterscheidendes Merkmal gelten müsse, wie Welcker A. D. I, S. 470 ff. darzuthun suchte, und dass demnach in einer Doppelherme der mit der Binde Versehene als der Vornehmere und Höhere zu gelten habe, geht in unzweideutiger Weise aus Vers 26 des Wechselgesanges der Einsiedler Handschrift bei Riese,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0229
Mecklenburg Vorpommern

Anthologia Latina II, S. 180 ff. (N. 725) hervor. Dem Dichter dieses dem Kaiser Nero als Sänger und Poeten gewidmeten Lobgedichtes war die altgriechische Anschauung von der Binde noch nicht fremd geworden. Vgl. Bücheler, Rhein. Mus. 1871, S. 493.

Es wird noch von zwei anderen Doppelhermen des Aristophanes und Menander berichtet, von denen aber bis jetzt leider nichts Genaueres bekannt ist. Vgl. Friederichs-Wolter, Abgüsse ant. Bildw., S. 480 (Anmkg. zu N. 1311). Ueber die Statue des Menander im Dionysos-Theater zu Athen, von welcher nur die Basis mit der Künstlerinschrift des Kephisodotos und Timarchos, der Söhne des Praxiteles, erhalten ist, vgl. Arch. Ztg. 1874, S. 100 (Förster).

196. HERODOT UND THUKYDIDES.

(Doppelherme.)

Marmor. H. 0, 59. Die ausführliche Geschichte dieser Doppelherme, die vielleicht aus der Villa Hadrians in Tivoli stammt, von dort in die Gärten des Papstes Julius III und später nach einander in den Besitz des Cardinals Cesi, des gelehrten Fulvio Orsini, des Hauses Farnese und zuletzt ins Museum zu Neapel gelangte, erzählt Michaelis, die Bildnisse des Thukydides, Strassburg 1877, S. 2 ff., wo auch die ältere Literatur aufgeführt ist. Die Nasenspitze des Thukydides ist ergänzt.

Der mit ausreichendem Haarwuchs versehene Kopf des Herodot zeigt das vollbärtige Gesicht eines ungefähr fünfzigjährigen Mannes, welcher, wenn auch nachdenklich, wie dies die Runzeln auf der Stirn darthun, doch in seiner Eigenschaft als Historiker mit offenen Augen klar und unbefangen in das Leben und die mit Wundergeschichten und Märchen reich erfüllte Vergangenheit schaut. Die Haltung des Haupt- und Barthaares verräth gerade nicht den äussersten Grad von Sorgfalt. Ganz anders der Eindruck, welchen Thukydides, dessen Alter ebenfalls auf ungefähr fünfzig Jahre zu schätzen ist, mit seinem oben bereits kahl gewordenen Kopf und seinem kurz und knapp geschorenen Vollbart macht. Seinen ernsten, Kraft und Energie offenbarenden Zügen ist eine gewisse Trübung beigemischt, wie wenn schwere Erlebnisse ihnen den Stempel gegeben und doch nicht vermocht hätten, gänzlich das Gemüth zu beugen. Man möchte es aus den Gesichtern dieser beiden grössten Historiker des Alterthums gleichsam herauslesen, dass dem einen, dem Herodot, die Erzählung glatt und leicht von

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0230
Mecklenburg Vorpommern

den Lippen fliesst, dem andern aber, dem Thukydides, welcher unausgesetzt bemüht ist, den Thatsachen der Geschichte auf den letzten Grund zu kommen, ein schweres Ringen der Gedanken eigen und darum auch nicht immer eine leichte und gefällige Form des Ausdrucks verliehen ist.

Beide Büsten sind mit Inschriften versehen, an deren Aechtheit nicht zu zweifeln ist, wenn auch in der des Herodotos das erste Omikron fälschlicherweise einen senkrechten Strich durch die Mitte erhalten hat und das nachfolgende Delta wie ein in der Form verwandtes Lambda aussieht. Vgl. Michaelis, l. c. S. 2. Dass die von Michaelis publicirte Büste des Thukydides aus der Sammlung Holkham Hall im Ganzen von grossartigerer Wirkung ist als die der Doppelherme zu Neapel, ist zuzugeben, besonders wenn man beide Bildnisse von vorne betrachtet. In der Seitenansicht freilich, wie auch Michaelis l. c. S. 4 andeutet, ist der Unterschied beider Köpfe geringer; in dieser dürfte der Kopf der Herme dem der Büste von Holkham Hall kaum nachstehen.

197. HERME DES SOKRATES.

Marmor. H. 0,53. Im Louvre. Vgl. Iconogr. gr., Taf. 18. Clarac, Musée de sculpt., Taf. 1101, 2919 C.

Das mit einem langen Vollbart ausgestattete Gesicht des Sokrates, dessen Kopfscheitel bereits eine Glatze aufweist, erscheint mit seinem stark vorspringenden Stirnknochen, seiner Stumpfnase und seinem dicken struppigen Schnurrbart, trotz aller sich darin aussprechenden geistigen Lebendigkeit, so hässlich und dennoch so charakteristisch, dass der Vergleich mit dem Typus des Silen, welchen Alkibiades im Symposion des Plato, Cap. XXXII, aufstellt, begreiflich erscheint. Unter den Statuen des Silen mit der Sokrates-Physiognomie ist die der Glyptothek in München (Kat. N. 98) eine der besseren.

Antike Bildnisse des Sokrates sind in grosser Fülle auf uns gekommen. Eine umfassende Zusammenstellung derselben wird noch vermisst. In welchem Verhältniss das Urbild zu der ehernen Statue des Lysippos stand, von welcher Diogenes Laertius II, 43 erzählt, ist nicht zu ermitteln. Vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, 365, 379. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 127. Interessant ist die bereits oben bei N. 190 angedeutete Verbindung des Sokrates mit dem römischen Philosophen Seneca in einer Doppelherme des Berliner Museums. Vgl. Arch. Ztg. 1880, S. 20 ff., Taf. V (E. Hübner).

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0231
Mecklenburg Vorpommern

198. STATUE DES DEMOSTHENES.

Marmor. H. 1,97. Früher in der Villa Aldobrandini in Frascati. Von dort in den Vatican gelangt (Braccio Nuovio N. 62). Ergänzt sind die Vorderarme mit der Rolle. Die frühere Literatur siehe bei Michaelis, Ancient marbles, S. 417, 1.

Der athenische Redner steht, den rechten Fuss ein wenig vorsetzend, vor dem Beschauer, wie wenn er, die ganze Kraft seiner Gedanken zusammennehmend, über etwas nachsinne, nicht wie in der Rede begriffen. Kopf- und Barthaar sind kurz gehalten. Seine Gewandung besteht, ähnlich wie die des Sophokles (s. N. 188), in einem grossen einfachen Stück Tuch, das so angeordnet ist, dass von der linken Schulter her der ganze Körper bedeckt ist, ausgenommen beide Arme, die rechte Schulter und rechte Seite der Brust. Die Füsse tragen Sandalen. Neben dem linken Fuss ein Gefäss (Scrinium), das zur Aufnahme von Schriftrollen bestimmt ist.

»Die angezogene Unterlippe erinnert daran, dass Demosthenes das Stammeln zu überwinden gehabt hat; und es ist bemerkt worden, dass Michel Angelo auf ähnliche Art den Mund seines Moses gebildet hat. Visconti fasst die Gesichtsbildung des Demosthenes als nicht einnehmend auf, sie verspreche keinen liebenswürdigen Charakter. Hierin werden wir ihm gewiss nicht alle beistimmen, wenigstens nicht in anderm Sinne, als dass der Ausdruck des grössten Verstandes und hoher Selbständigkeit mit einem besonders gefälligen Wesen überhaupt nicht durchaus vereinbarlich ist.« Welcker, Akad. Kunstmuseum, N. 196.

Man hat die Vaticanische Statue für eine Copie nach jener ehernen Statue des Demosthenes von der Hand des Künstlers Polyeuktos erklären wollen, welche die Athener im Jahre 280 v. Chr. ihrem grossen Redner setzten, und welche das nachfolgende Epigramm zur Inschrift hatte:

Εἴπερ ἴσην ῥώμην γνώμῃ, Δημόσθενες, εἶχες,
οὔποτ' ἂν Ἑλλήνων ἦρξεν Ἄρης Μακεδών.

Plut. Vita Demosth. XXX. Und da diese Statue beide Hände ineinander gefaltet zeigte, so wollte man die Ergänzung der vatikanischen Statue nicht gelten lassen. Allein eine im Besitz des Lord Amherst (jetzt Lord Sackville) zu Knole in Kent sich befindende Statue zeigt Hände und Rolle ebenso wie sie an der Vatikanischen ergänzt sind, und zwar sollen dort Hände und Rolle, nach Angabe von Michaelis, Ancient marbles, S. 417, 1, antik und zugehörig sein. Demnach würde, wenn überhaupt bei diesen Marmorstatuen eine Beziehung zu der genannten Statue des

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0232
Mecklenburg Vorpommern

Polyeuktos statthätte, eine Umarbeitung vorliegen, die für jene Zeiten berechnet sein könnte, wo Demosthenes ganz oder vorwiegend literarische Berühmtheit war und daher einer Schriftrolle zu bedürfen schien.« Vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 178 (Anmkg. 135). Es giebt viele antike Büsten des Demosthenes. Von der Büste der Münchner Glyptothek (N. 149), welche genau mit dem Kopf unserer Statue übereinstimmt, bemerkt Brunn, Beschr. d. Glypt., S. 200: »Die Ungleichheit der beiden Hälften des Gesichts, namentlich der etwas verzogene Mund, welcher auf den nur durch grosse Anstrengung überwundenen Naturfehler des Stammelns hindeutet, giebt dem Kopf den Ausdruck einer grossen geistigen Energie «

199. STATUE DES AESCHINES.

Marmor. H. 2,00. In Herculanum gefunden und von dort ins Museo nazionale in Neapel versetzt.

Haltung und Gewandung dieses Redners, des zeitgenössischen Gegners des Demosthenes, erinnern äusserlich sehr an die des Sophokles (N. 188), und es macht wenig Unterschied, dass hier das rechte Bein, beim Sophokles aber das linke das vortretende ist. Allein der Leib des Aeschines hat weniger Fülle und die Faltengebung des Gewandes entbehrt jener unvergleichlichen massvollen Feinheit in der Eintheilung und Abwechselung, die wir an der Statue des Sophokles bewundern. Auch macht der Kopf, dessen Haupthaar spärlich zu werden anfängt und dessen Vollbart kurz geschnitten ist, den Eindruck einer gewissen Glätte und Geschmeidigkeit. Diese Eigenschaften waren es ja auch, welche es dem Manne leicht machten, sich mit den makedonischen Feinden der Athener zu verständigen und so dazu zu helfen, dass Vaterstadt und Vaterland denselben überliefert wurden.

Die zuerst von Vescovali (Atti dell' Accad. pontificia VI, S. 249) ausgesprochene richtige Benennung der Statue gründet sich auf eine inschriftlich beglaubigte in Tivoli gefundene Herme des Vatican (vgl. Braun, Ruinen u. Mus. Roms, S. 402, Museo Pio-Clementino, N. 503), welche genau denselben Kopf wie die Statue trägt. Eine zweite aus Bitolia in Makedonien stammende, mit Namensinschrift versehene Büste befindet sich im Brittischen Museum. Vgl. Michaelis, Ancient Marbles XI, 18. Zu bemerken ist die Ueberlieferung, dass Aeschines die ältere, zu seiner Zeit bereits abgekommene Weise (vgl. Demosthenes), nämlich die, den rechten Arm unter dem Mantel zu tragen, beibehalten habe.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0233
Mecklenburg Vorpommern

200. KOPF DES ZEUS.

(Sog. Zeus von Otricoli.)

Marmor. H. 1,03. Im Vatican, Museo Pio-Clementino, N. 539 (Sala Rotonda). Gefunden am Ende vorigen Jahrhunderts bei den unter Papst Pius VI veranstalteten Ausgrabungen in Otricoli. Nur die Maske ist alt, nicht der Hinterkopf. In der Gesichtsmaske selbst ist ergänzt die Nasenspitze und Einiges an den unteren Theilen des Haupthaares.

Besonders charakteristisch für diesen Kopf des Zeus, welcher von allen Bildwerken des höchsten der hellenischen Götter, die auf uns gekommen sind, das bedeutendste ist und daher gleichsam ein kanonisches Ansehen geniesst, ist der in schattenreicher Wölbung über dem Auge hervortretende Bau des Stirnknochens. Derselbe verleiht dem Blick eine besondere Tiefe und Energie. Zugleich bedingt diese seine Gestaltung den emporstrebenden gewaltigen Bau der oberen Stirn, welche in ihrer Höhe und Breite dem Beschauer die Ueberzeugung gewährt, dass aus ihr die üppigste Fülle reichwallender Locken emporwachsen und zu beiden Seiten herniederströmen könne, das Haupt kräftig umschattend, ohne es allzusehr zu umdüstern. Unmittelbar über der Mitte der Stirn spriessen die Locken kurz und straff empor, auf diese Art die verborgene innere Kraft andeutend, von welcher sie hervorgebracht und erhalten werden. Ueberhaupt macht die mächtig und in ungewöhnlicher Weise vorgebaute Stirn den Eindruck, als ob sie wohl dazu im Stande sein werde, den ganzen Gedankenreichthum und die ganze Willenskraft des Weltherrschers zu bergen. Und in voller Uebereinstimmung mit ihrem imposanten Bau befinden sich die einzelnen Theile der kräftig geformten Nase, wie der Ansatz derselben zwischen den Brauen, ihr breiter Rücken und ihre leise geblähten Flügel, unter denen die reiche, dem Haupthaar entsprechende Lockenfülle des wohlgeordneten Vollbartes beginnt. Der Schnurrbart umschattet ebenso den Mund wie das mähnenartige Haupthaar das Gesicht. Die Blicke beider Augen sind, leicht convergirend, ruhig und fest auf einem bestimmten nahe liegenden Punkte vereinigt, dabei liegt in ihnen etwas Sinniges und Freundliches. Blühende Wangen und ein von kräftigen Lippen umgebener etwas geöffneter Mund vollenden die Schönheit dieses Götterantlitzes, in welchem Alles Energie und Concentration ist, und in welchem sich zu dem

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0234
Mecklenburg Vorpommern

Ausdruck des erhabensten Geistes etwas an die unbezwingliche Kraft des Löwen Erinnerndes gesellt. So wie er hier im Bilde in ruhiger Majestät mit leise nach vorwärts geneigtem Haupt vor uns steht, ist er ganz der Milde und Gnade durch das Weltall ausstrahlende Gott, welcher dem gläubig sich ihm Nahenden Gewährung zuwinkt; aber der Beschauer fühlt auch, dass dasselbe All unter den Blitzen und Donnern des Herrschers erzittern müsse, sobald diese Brauen und diese Stirn zum Zorne sich zusammenziehen und die Lockenfülle des Haupthaares in Wallung geräth.

Wenngleich jetzt allgemein anerkannt ist, dass der Zeuskopf von Otricoli kein directes Abbild des berühmten olympischen Zeus von der Hand des Phidias ist, sondern, von der römischen Ausführung abgesehen, auch seiner Erfindung nach nicht vor die Zeit Alexanders des Grossen gehören kann, so wird doch der Bildner desselben, wie es ganz den Anschein hat, bei seinem Schaffen denselben Ausgangspunkt genommen haben wie Phidias. Als letzterer von irgend Jemand gefragt wurde, was für ein Vorbild er für seinen berühmten Zeus in Olympia gehabt habe, erwiderte er nichts als die Verse aus dem ersten Buche der Ilias 528—530:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion,
Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höh'n des Olympos.

Ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων,
ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

In die schwärzlichen Brauen und in die ambrosischen Locken des olympischen Königshauptes legt der Dichter die Kraft, welche den Olympos erbeben macht. Durch diesen Gedanken des alten Homer angeregt, schafft der Genius des Phidias den Zeus. Von den Augenbrauen, nicht von den Haaren der Augenbrauen (denn diese werden von der Plastik nicht dargestellt), sondern eben von dem die inneren Theile des Auges beschattenden oberen Knochenbau, geht Phidias aus, in ihn legt er die göttliche Kraft, und, nach den anatomisch-physiologischen Gesetzen des menschlichen Organismus schaffend und gestaltend, bringt er alle anderen Theile des Zeus-Hauptes mit diesen Grundformen in Harmonie. Wie trefflich die Alten ein solches Princip des künstlerischen Schaffens zu würdigen wussten, beweisen mehrere Zeugnisse. Um aber die besondere Weisheit des Phidias in diesem Punkte zu begreifen, ist es für uns schon genügend,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0235
Mecklenburg Vorpommern

wenn wir nur überlegen, welche Fülle individueller Verschiedenheit und charakteristischen Ausdrucks in den Bau des mehr oder weniger hervortretenden, so oder so gebogenen und geschwungenen unteren Stirnknochens mit seinen beweglichen Muskeln gelegt werden kann, ja wie gerade seine besondere Beschaffenheit den Eindruck des ganzen Antlitzes bedingen muss. Das bestätigt auch die dem Original des Phidias in der Wiedergabe der ganzen thronenden Gestalt wie besonders der Auffassung des Kopfes höchst wahrscheinlich am nächsten stehende elische Münze der Pariser Sammlung, welche durch Overbecks eingehende Untersuchungen (Ber. d. K. Sächs. Ges. d. W. 1866, S. 152 ff. und Kunstmythol. II, 74 ff.) eine besondere Wichtigkeit erlangt hat. Hier ist es, ebenso wie bei der grossen Zeus-Maske von Otricoli, der Bau des Stirnknochens, welcher in seiner schattenreichen Wölbung über dem Auge als das eigentlich dominirende charakteristische Kennzeichen des Antlitzes hervortritt. So sehr aber entsprach der Zeus des Phidias allen in der Religion und im Mythus entwickelten Vorstellungen, die der Hellene von diesem Gott in sich trug, dass fernerhin in jedem Zeusbilde späterer Künstler die durch Klarheit in der Anlage des gesammten Systems ausgezeichneten Grundformen des Phidiassischen wieder zu erkennen waren und Niemand sich von diesem Vorbilde zu entfernen wagte. Bei aller Verschiedenheit im Einzelneu zeigen der Zeus von Otricoli und der Kopf der elischen Münze denselben Grundcharakter, obwohl letzterer ganz dem herberen, strengeren und einfacheren Kunststyl des fünften Jahrhunderts v. Chr. entspricht, dieser aber, wie bemerkt, im Geschmack einer mehr als hundert Jahre davon getrennten Zeit ausgeführt ist. Vgl. Schlie, Allgem. Ztg. vom 22. und 23. Oct. 1874, Ueber die Bildung griech. Götterideale, besonders des Zeus und der Hera. Brunn, Westermanns Illustrirte Deutsche Monatshefte, Dezember 1885, Personification des Meeres in griech. Plastik).

201. HERME EINES MEERGOTTES.

Marmor. H. 0,88. Im Vatican zu Rom, Mus. Pio-Clem., N. 547 (Sala Rotonda). Gefunden in Terra di Lavoro nahe bei Pozzuoli und erworben von G. Hamilton, der die Herme an Papst Clemens XIV verkaufte.

Der erste Blick lehrt, dass es sich in diesem Werk um die Darstellung eines dem Element des Meeres angehörenden Wesens handelt. Der Kopf des Colosses sitzt nicht gerade auf dem Nacken, sondern etwas zur Seite gewendet und zugleich leise gehoben und zurückgeworfen, sodass er fast wie bewegt erscheint. Die Augen sind weit geöffnet und liegen

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0236
Mecklenburg Vorpommern

gross und rund wie Fischaugen in ihren Höhlungen. Die Blicke derselben gehen in eine unbestimmte Ferne, wie wenn sich unruhvolle Sehnsucht nach dem besseren Loose der Geschöpfe des festen Erdreiches darin ausspräche, alles dies ganz nach Art anderer von der griechischen Plastik geschaffener Wesen des Meeres, welche sehnsüchtig und voll Melancholie ihr so recht aus dem Element des Wassers geborenes und geschaffenes Haupt aus den Wellen erheben. Die Stirn des Meergottes steigt nicht steil empor wie beim Zeus, sondern weicht nach oben etwas zurück, und in demselben Masse tritt die untere Partie des Kinnes vor. Die Flächen der Wangen sind abgerundet und lassen, indem der Backenknochen unbetont bleibt, jene Festigkeit des inneren Knochengebildes vermissen, welche den Kopf und das Antlitz des Zeus kennzeichnet, wie denn überhaupt die vorhandenen Fleischtheile mehr wie von Feuchtigkeit durchdrungene weiche Anschwellungen als wie von einem festen Gerüst getragene Muskeln erscheinen. Das vortretende Kinn schiebt die etwas dick und matt überhängende Unterlippe nach oben, während die obere wie schmerzlich angezogen zurücktritt, und der geöffnete Mund macht den Eindruck, wie wenn ihm das Athmen schwer werde oder auch sich ein Seufzer ihm entwinde. Alle Verhältnisse des ganzen Antlitzes erscheinen kurz, breit, schwer und gedrückt, und dieser Eindruck wird in der Seitenansicht verstärkt durch die üppige Entwicklung des Schädels nach dem Hinterhaupte zu. Lappenartige Blätter des Seetangs überziehen den Stirnknochen, und ähnliche Gebilde erscheinen an den Ansätzen des Bartes, an den Wangen und über dem Kinn, sowie auch auf der Brust an denjenigen Stellen, wo die Natur die Entwicklung kurzen Haarwuchses zulässt. Das Haupthaar spriesst nicht kurz und straff aufwärts, sondern quillt lang und nachgiebig in üppiger Fülle über der Stirn empor und fällt, in der Mitte getheilt, nach beiden Seiten gleich Wasseradern in ungebrochenem Flusse herab. Ebenso auch die Haare des Bartes, die unter blattartiger Umgränzung hervorquillen und besonders über das Kinn in üppigster Fülle nach unten strömen. Diesem Auseinanderfliessen des Antlitzes in die Breite wirken wie eine Art Umgränzung entgegen einestheils die Trauben im Haar, welche wie ein in feste Tropfen gefasstes Nass erscheinen, anderntheils und noch mehr die hinter der Schläfengegend

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0237
Mecklenburg Vorpommern

hervorbrechenden starken Ansätze von Hörnern, welche an die Verwandtschaft des Meergottes mit den in Stiergestalt auftretenden und Alles mit sich fortreissenden wilden Bergströmen erinnern, und drittens endlich die aus den Wellen des Bartes hervorbrechenden beiden Delphine, welche die Köpfe einander zuwenden und durch ihre Herkunft, Bewegung und Richtung die unter den Haaren versteckten festeren Theile des Antlitzes, das Kinn und die Kinnladen, und endlich auch den Hals verrathen, mit welchem der im Wasser schwimmende Dämon aus den Wellen hervorragt, die, sichtbar angedeutet, die Herme umspielen.

Man hat in diesem eingehend charakterisirten Meerdämon eine Personification des Golfes von Neapel und seiner üppigen Umgebung erkennen wollen, in welcher er gefunden worden. »Doch widerspricht einer solcher Individualisirung der Umstand, dass das Werk als Kunstwerk nicht individuell und vereinzelt, sondern mitten in einer zahlreichen gleichgearteten Umgebung dasteht. Wer wird z. B. zwei weniger reich ausgestattete Kolossalköpfe von Antium für eine Verkörperung des dortigen langgestreckten Strandes zu erklären wagen? In einem anderen bärtigen Gebilde hat ein hoch und flach gebauter Fisch mit scharfen stacheligen Flossen die Grundlage abgeben müssen für den Typus eines alten Meerdämons von düsterem, barschem, man möchte wiederholen, stacheligem Charakter. Dann finden wir wieder jugendliche Gestalten, die mit wilder Leidenschaft, Raubfischen vergleichbar, Nymphen verfolgen und in ihren Armen davontragen, hier in den Formen ihrer Köpfe fast rein menschlich, dann wieder mit Pflanzen- oder Schuppenwerk überzogen, mit satyrartigen Ohren, mit Flossen, mit Hörnern oder mit Krebsscheren an Stelle der Hörner. Selbst die Medusa ist (in einer pompejanischen Bronze) zu einem Meerdämon umgewandelt. Unmöglich würde es sein, für diese ganze bis zum Thierreich herabsteigende Stufenleiter von Wesen eine nur annähernd entsprechende Stufenleiter von Namen aufzustellen. Und doch trägt ein jedes dieser Wesen seine Berechtigung in sich, ist ein Individuum für sich, nicht vom Standpunkt der Religion und Mythologie, nach dem sie nur einen einzigen Gattungsbegriff repräsentiren, sondern vom Standpunkt einer künstlerisch-poetischen Naturanschauung, die in der Mannigfaltigkeit ihrer Auffassung mit der Mannigfaltigkeit der Natur selbst zu wetteifern vermag. Dadurch aber treten sie in einen Gegensatz zu den alten, eigentlich nationalen Gottheiten der Hellenen. Sie sind nicht mehr ausschliesslich hellenisch, sondern hellenistisch, d. h. sie gehören einer Zeit an, in welcher namentlich in Folge der Eroberungszüge Alexanders des Grossen die hel-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0238
Mecklenburg Vorpommern

lenische Cultur, die engeren Bande der Nationalität sprengend, die Civilisation der gesammten damaligen Welt, befruchtend und zum Theil wieder von ihr befruchtet, durchdrang und neu gestaltete«: Brunn, Die Personification des Meeres in griechischer Plastik. Westermann's Monatshefte, December 1885. (Der von Brunn l. c. meisterhaft durchgeführten Formenanalyse und Vergleichung des Meergottes mit dem Zeus von Otricoli schliesst sich die vorstehende Beschreibung des ersteren an.)

202. KOPF DES ASKLEPIOS.

Marmor. H. 0,77 (mit dem Fuss). Im Jahre 1828 auf der Insel Melos in einem Heiligthum des Asklepios gefunden und später aus der Sammlung Blacas in das brittische Museum gelangt. Gleichzeitig und neben diesem Kopf fanden sich einige Weihinschriften an Asklepios und Hygieia, einige Votivglieder und mehrere Statuetten der Hygieia. Der Kopf ist aus mehreren Stücken Marmor zusammengesetzt, von denen eins, das den oberen Theil des Hinterkopfes bildete, jetzt verloren ist. Am Haupthaar und Bart sieht man Spuren von Vergoldung, desgleichen an den Augensternen Spuren von Färbung. Von einem Kranz aus Metall, welcher den Kopf schmückte, haben sich verschiedene Stiftlöcher und noch einzelne metallene Stifte zur Befestigung desselben erhalten.

Gleich dem Kopf des Zeus von Otricoli ist auch dieser Kopf des Heilgottes von einer mächtigen Lockenfülle des Haupt- und Barthaares umgeben. Aber von ersterem unterscheidet er sich wesentlich durch eine starke Milderung aller Formen. Der Bau des Gesichtes erscheint weicher und nicht so hartknochig wie beim Zeus, die Stirn tritt weniger nach vorne heraus und weniger steil nach oben, und das sanft gewellte Haar spriesst weniger kurz und straff über der Stirn empor. Freilich treffen die leicht convergirenden Blicke beider Augen ebenso wie bei jenem ruhig und fest auf einem bestimmten naheliegenden Punkte zusammen, aber der vorwiegende Eindruck dieses Blickes ist der der Freundlichkeit und des Wohlwollens, wie er dem Arzt zukommt, welcher den Sitz der Krankheit zu erforschen sucht und zugleich auf Heilung sinnt. Es fehlt jene Tiefe und Energie des Herrscherblicks, welcher dem Kopf des Zeus von Otricoli eigen ist.

Wie leicht sich übrigens der Eindruck eines Kopfes ändert, wenn die Stellung desselben verschoben wird, beweist ein Vergleich der diesen

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0239
Mecklenburg Vorpommern

Asklepios-Kopf darstellenden Tafeln in Overbecks Kunstmythologie, Taf. II, 11, 12, und in Murray's Hist. of greek sculpt. II, Taf. XI. Auf letzterer Tafel erscheint er uns im Widerspruch zu den erhaltenen Götterstatuen der Alten, bei welchen eine sanfte Neigung des Hauptes vorherrschend ist, viel zu sehr nach oben gewendet. Der Kopf büsst dadurch an der ihm eigenen Wirkung des Kraftvollen wesentlich ein und bekommt einen Anflug von Sentimentalität, welcher aber sofort wieder verschwindet, sobald er ein wenig geneigt wird, entsprechend der Zeichnung auf der Tafel des erstgenannten Werkes, sodass sich Overbeck, Kunstmythologie II, S. 88 ff., sogar bewogen gefühlt hat, ihn dem Asklepios streitig zu machen und für einen Kopf des Zeus zu erklären. An ausreichenden Beweisen fehlt es sowohl für die eine wie für die andere Annahme, der Sprache der Formen allein muss die Entscheidung überlassen bleiben. Vergleichen wir aber die erhaltenen antiken Asklepiosstatuen, von denen eine ansehnliche Zahl den ursprünglichen Kopf trägt (Clarac, Musée de sculpt. IV, Pl. 545 ff., Text, Vol. IV. V, S. 3 ff.), so meinen wir, dass an ihnen eine weitere Bestätigung für die Deutung jenes Kopfes auf den Asklepios gewonnen wird und dass darum um so weniger die bei diesem Kopf von der Insel Melos mitsprechenden äusseren Fundumstände übersehen werden dürfen. Der Kopf erscheint wie eine feine griechische Arbeit vom Ende des vierten Jahrhunderts vor Chr., wo man anfing, einen wesentlichen Theil der Wirkung in die malerische Bildung des Haarwuchses zu setzen.

203. STATUETTE DES POSEIDON.

Bronze. H. 0,18. Im Antiquarium zu München. Die rechte Hand ist ergänzt, vielleicht auch die linke. Pupillen und Brustwarzen waren aus Silber eingesetzt.

Der Gott steht völlig nackt vor dem Beschauer, mit beiden Füssen gleichmässig auftretend, das linke Bein etwas vorgesetzt. Die Hand des hocherhobenen linken Armes fasste den Schaft eines Dreizacks, welcher verloren gegangen ist, der rechte Arm ist gesenkt und etwas vorgestreckt.

Christ, Führer durch das Antiquarium, S. 51, N. 366, und Böttticher, Beschr. Verz. d. Abgüsse des Berl. Mus., N. 1043, desgleichen Brunn, Kurzes Verzeichniss des Mus. d. Gypsabgüsse in München, N. 296, erklären die kleine Figur für einen Poseidon und vermuthen in der Linken den Dreizack und in der Rechten ein Attribut des Meeres (Delphin oder Schiffshintertheil, aphlaston, aplustre). Und allerdings ist das gleichsam

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0240
Mecklenburg Vorpommern

feucht sich anschmiegende, sanft und weich gewellte Haupt- und Barthaar dieser Deutung nicht entgegen, wie es denn auch mehrere zweifellose Statuen und Statuetten des Poseidon giebt, die denselben Typus zeigen (Overbeck, Kunstmythol., Taf. XII). Aber andererseits ist auch zuzugeben, dass sich in dem Kopf und Antlitz dieser Statue der Charakter des Meergottes bei weitem nicht so ausprägt wie in anderen antiken Werken, z. B. in dem berühmten Kopf des Poseidon im Museo Chiaramonti (Overbeck, l. c. Taf. XI, 11 u. 12). Es erklärt sich deshalb, wenn die kleine Statuette nicht von Allen für Poseidon gehalten, sondern von Einigen vielmehr dem Zeus zugewiesen wird, aus dessen Typus der des Poseidon hervorgegangan ist. Vgl. Clarac, Mus. de sculpt. III, Pl. 410 A, 684 A; Lützow, Münchener Antiken, Taf. XXVI, S. 45; Overbeck, Kunstmythol. II, S. 151 ff.; Blümner, arch. Samml. in Zürich, N. 239. Aber darin stimmen Alle überein, dass die Münchener Statuette zu den reizendsten jener zahlreichen kleinen Bronzen gehört, die aus dem Alterthum auf uns gekommen sind, und dass die Arbeit im Nackten eine ganz vorzügliche ist.

204. KOPF DES POSEIDON.

Marmor. H. 0,69 (mit dem Fuss). Gefunden in Ostia. Später in das Museo Chiaramonti des Vaticans gelangt. Ergänzt sind die Brust und einige Theile der Haare. Vgl. Braun, Vorschule z. Kunstmyth., Taf. XVI; Overbeck, Kunstmythol., Taf. XI, 11 u. 12.

Die hohe Stirn und die gewaltige Fülle des Haares und Bartes, womit das Antlitz des Gottes umrahmt ist, verrathen den Bruder des Zeus, aus dessen Typus der des Poseidon ebenso abgeleitet ist wie der des Hades, des Asklepios und des Herakles. Aber im Gegensatz zu dem ächt continentalen Gepräge des Zeus erinnert dieser Kopf an einen dem Wind und Wetter unterworfenen gewaltigen Seemann, in dessen gleichsam von den Wellen des Wassers gestaltetem Haupt- und Barthaar eine grössere Bewegtheit und Erregtheit zur Anschauung gebracht wird und in dessen wie von Runzeln des Alters durchfurchtem Antlitz ein Zug von Sehnsucht und Schwermuth enthalten ist, wie er dem Wesen des unruhigen, oft stürmischen, im Ganzen und Grossen aber unendlich einsamen Meeres entsprechend ist.

Bezüglich der technischen Behandlung ist schon öfter mit Recht an eine gewisse Verwandtschaft mit den Sculpturen des Pergamenischen Altars

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0241
Mecklenburg Vorpommern

und auch der des Laokoon (s. u.) erinnert worden. Vgl. Friederichs-Wolters Gypsabgüsse ant. Bildw., N. 1542.

205. VERKLEINERTE NACHBILDUNG

der Marmorstatue des sog. Farnesischen Herakles in der Grösse von 1 : 5. Stellung und Haltung des Heros stimmen nahezu überein mit der Stellung und Haltung des Silen mit dem kleinen Dionysos (s. o. N. 152, S. 160 ff.), nur ist nicht, wie bei letzterem, der Arm, sondern die Achsel zum Stützen des Oberkörpers in Anspruch genommen. Die Keule mit der Löwenhaut ist es, welche hier die Stütze bildet, und die rechte Hand (in der die Hesperidenäpfel restaurirt sind) sucht nach hinten hin auf dem Rücken einen Ruhepunkt. Das Haupt ist gesenkt, die Züge des Antlitzes verrathen Ermüdung von der Arbeit, und der Blick der Augen haftet sinnend am Boden. In den aufgetriebenen Adern und den geschwollenen Muskeln tritt ein Uebermass der Formen zu Tage, das in der Colossalstatue selber noch mehr auffällt als in der vor uns stehenden verkleinerten Nachbildung, und welches einer freien und schnellen Bewegung und einer auf elastischer Spannung der Muskeln beruhenden Kraftentwicklung eher hinderlich als förderlich zu sein scheint. Vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, S. 566.

Das Original enthält auf der Vorderseite des Felsens, auf den die Keule gesetzt ist, eine Inschrift, welche den Athener Glykon als Verfertiger nennt. Die Formen der Buchstaben zeigen an, dass die Inschrift aus dem ersten Jahrhundert vor Chr. stammt. Dass aber Glykon, von welchem kaum mehr als dies Werk bekannt ist (Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, 549), nicht als Erfinder des Werkes angesehen wurde, beweist die gleiche Statue des Herakles von Marmor im Palazzo Pitti in Florenz, auf welcher Lysippos als Urheber genannt wird: Müller-Wieseler, A. D., Taf. XXXVIII. Und mag auch die Aechtheit dieser Inschrift angefochten sein (zuletzt in der Arch. Ztg. 1880, S. 17, Anmkg. 28 und Arch. Ztg. 1882, S. 256), auf Lysippos, welcher eine ganze Zahl von Herakles-Statuen verfertigte, weisen die Hauptverhältnisse des Körpers thatsächlich hin. Um die Mächtigkeit dieses Heroenleibes, die Breite der Brust und die Stärke der Schultern zu veranschaulichen, ist der Kopf, der Neigung des Lysippos gemäss, bis auf das äusserste Mass von Möglichkeit verkleinert. Vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II³, S. 392. Jedenfalls aber werden wir, wenn ein Original des

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0242
Mecklenburg Vorpommern

Lysippos dem vorstehend beschriebenen Typus des Herakles zu Grunde liegt, schliessen dürfen, dass in diesem das Uebermass in der Fülle der Muskeln, woran die Nachbildung des Glykon leidet, vermieden war. Dem wiederholt gemachten Versuch, unsere Statue auf ein jüngeres Werk zurückzuführen, in welchem Herakles mit dem kleinen Telephos und der Hindin zu einer Gruppe verbunden gewesen wäre (Arch. Ztg. 1882, S. 255 ff.), steht der Umstand entgegen, dass Herakles ganz ebenso, und zwar ohne Telephos, auf einer Münze mit dem Namen des Alexander erscheint, die doch nicht nach dem Jahre 300 vor Chr. geprägt sein kann. Der Typus des Herakles Farnese als Einzelstatute scheint daher schon dem vierten Jahrhundert vor Chr. zugewiesen werden zu dürfen. »Wenn sich die Vermuthung, jene Münze sei in Sikyon geprägt, beweisen liesse, so wäre der Schluss, dass die ganze Composition auf den ehernen Herakles des Lysipp, der auf dem Markte in Sikyon stand, zurückgehe, kaum abzuweisen«. Vgl. Wolters in der neuen Ausgabe von Friederichs, Gypsabgüsse ant. Bildw., S. 451.

206. HERAKLES MIT DEM HIRSCH VON KERYNEIA.

Bronze. H. 0,65 (ohne die Plinthe). Länge der Plinthe 0,66. Gefunden im Jahre 1797 bei Torre del Greco. Seit 1831 im Museum zu Palermo.

Der Held, welcher unbärtig ist und überhaupt in dieser Gruppe viel jugendlicher erscheint als in der voraufgehend beschriebenen Statue, hat den Hirsch (nicht eine Hirschkuh wie im Mythus) von hinten her in schnellstem Laufe überholt, durch einen Druck mit dem linken Knie auf das rechte Hintertheil zu Boden geworfen und packt ihn nun, das rechte Bein in Veranlassung des letzten Sprunges noch weit hinter sich zurückstreckend, mit beiden Händen an den Enden des Geweihes.

Die Lebendigkeit in der Gruppe ist so gross, dass man das Ueberholen des Thieres durch den übermenschlich schnellen Lauf des Helden in weit ausholenden Sätzen, das Zusammenstürzen des ersteren und das Packen und Knieaufsetzen von Seiten des letzteren als gleichzeitig empfindet und daher die Geschicklichkeit des Künstlers bewundert, welcher den Moment so passend zu wählen wusste. Die Darstellung ist übrigens ein altes Thema der griechischen Kunst. Vgl. o. S. 129. Schon die archaische Kunst kannte dasselbe, wie ein Relief des brittischen Museums zeigt, vgl. Müller-Wieseler, A. D. I, Taf. XIV, S. 49. Eine aus dem Maul des Hirsches

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0243
Mecklenburg Vorpommern

hervorstehende Röhre beweist, dass das Thier als Wasserspeier verwandt wurde und die Gruppe somit, gleich anderen Bildwerken, bei denen man dergleichen auf den ersten Blick nicht vermuthet, wahrscheinlich an einem Brunnen aufgestellt war. Vgl. Arch. Ztg. 1879, S. 19.

207. HELIOS MIT VIERGESPANN.

(Metope von einem Tempel in Neu-Ilion.)

Marmor. H. 0,84. Gefunden von Schliemann in Troja. Jetzt im Museum zu Berlin.

Helios steht in der Bildfläche unmittelbar über dem Rücken des mit etwas verkürzter Langseite gegebenen ersten Pferdes. Den Körper etwas nach vorn gebeugt, wie wenn er der Bewegung der emporstrebenden Rosse folgen wolle, das von starken Locken umwallte Haupt aber ein wenig zurückgeworfen und dem Beschauer zugekehrt, als ob die vollen und grossen, von einem pathetischen Ausdruck erfüllten Formen recht sichtbar werden sollen, steht Helios in der langen Gewandung eines griechischen Wagenlenkers auf seiner Quadriga. Der Blick seiner beiden grossen Augen ist etwas nach oben gerichtet, und die stark hervorspringenden Stirnmuskeln erinnern an den bekannten pathetischen Zug in den Köpfen des Alexander. Ueber dem Haupthaar des Gottes ruht in Form eines nach der Mitte zu höher werdenden Diadems eine Art von Krone (oder ist es die Sonnenscheibe selber?), von welcher zehn grosse, an der Wurzel etwas abgerundete Strahlen ausgehen. Mit diesen wechseln zehn halb so grosse, ebenfalls unten (wo sie dicker sind) abgerundete, aber wie Flammen frei schwebende Strahlen ab, deren Spitzen mit denen der grösseren Strahlen in gleicher Peripherie liegen; im Ganzen umrahmen also zwanzig im Relief stark hervorspringende Strahlen in üppiger Fülle das mächtige Haupt des Gottes, das mit diesem Lichtkranze noch über den Raum der eigentlichen Metope hinaus in die Fläche des darüber liegenden Gliedes der Steinplatte hineinragt, wie wenn der Glanz des Helios keine Schranken kenne, sondern mit Gewalt hervorbrechen müsse. Anziehend ist auch das Leben in den Köpfen der Rosse. Das erste erhebt das schöne Haupt ein wenig, als ob es die Bahn überschaue; das zweite senkt es abwärts, wie um absichtlich den prachtvoll gerundeten Nacken mit seiner kurz

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0244
Mecklenburg Vorpommern

geschnittenen Mähne zu zeigen; das dritte wendet seinen leider unten stark verstümmelten Kopf dem Beschauer zu, als ob es sich von der Wirkung seiner schönen Genossenschaft auf letzteren überzeugen wolle; das vierte aber wiehert mit vorwärts strebendem Haupte dem anbrechenden Morgen entgegen. Die Zügel fehlen; sie scheinen, wie am Parthenonfries, einst aus Metall hinzugefügt gewesen zu sein. S. o. S. 80 ff. Im Ganzen macht das nach rechts hin sprengende Gespann den Eindruck, als ob der Bildner die Absicht gehabt habe, in dem Beschauer die Vorstellung zu erwecken, dasselbe werde, letzterem halb entgegen, im nächsten Augenblicke aus der Reliefläche heraustreten. Daraus erklärt sich das weitere Zurückstehen der rechten Hinterfüsse der Pferde gegen die linken, die Bildung des Helios-Antlitzes, ebenso auch die seines Körpers, in Vorderansicht, ferner die scharfe Wendung des Kopfes am dritten Pferde nach vorne dem Beschauer entgegen, weiterhin das Fehlen des Wagens und endlich auch die ganze Stellung des Helios über den Pferden. Dagegen ist der Reliefstyl diesen Besonderheiten gegenüber wieder insoweit gewahrt, als der Kopf des ersten Pferdes, trotz der leise angedeuteten Verkürzung des Körpers, der Grundfläche des Reliefs parallel bleibt und der rechte Arm des Helios aus eben demselben Grunde scharf einwärts gewendet ist. Die verhältnissmässig flache Behandlung des Gewandes macht es, dass Helios sehr schön und wirkungsvoll hinter die Pferde zurücktritt. Vgl. Schliemann, Ilios, S. 695. Troja, S. 225. Arch. Ztg. 1872, Taf. 64, S. 57. Augsb. Allgem. Zeitung 1873, N. 87, Beil. (28. März).

Bezüglich der Zeit, welcher diese mit den Triglyphen rechts und links aus einem einzigen Block gearbeitete Metope zuzuschreiben wäre, hat Schliemann zuerst auf die Epoche des Lysimachos hingewiesen, unter dessen Regierung die Stadt Ilium erneuert und erweitert wurde, also auf den Anfang des dritten Jahrhunderts v. Chr. Dazu würden mehrere Nachrichten über einschlägige Werke des Lysippos und seines Schülers Chares von Lindos passen. Beide stellten nämlich den Helios der Rhodier dar, ersterer den Gott auf einem Viergespann, letzterer den grossen Coloss desselben am Hafen zu Rhodos. Ausserdem führen verschiedene Münztypen annähernd auf diese Zeit, so z. B. einige Silberobolen Alexanders I von Epirus, eines Zeitgenossen von Alexander dem Grossen (Arch. Ztg. 1873, S. 59). Diese Obolen stellen den Helioskopf in einem ähnlichen Doppel-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0245
Mecklenburg Vorpommern

kranz von Strahlen dar, wie wir ihn auf der vorstehend beschriebenen Metope sehen. Auch Münzen der Stadt Karthaea auf der Insel Keos zeigen einen ähnlichen Strahlenkranz um den Kopf eines den Sirius darstellenden Hundes. Diese Münzen gehören sicherlich ebenfalls der Diadochenzeit an. Vgl. Arch. Ztg. 1848, Taf. XLI, 13. Weiterhin ist eine bei Müller-Wieseler, A. D. I., Taf. LIV, 270, abgebildete, desgleichen in die Diadochenzeit zu setzende rhodische Münze zu erwähnen, die den Typus des Helioskopfes in einer an unsere Metope erinnernden Weise wiedergiebt, und, nach Analogie so vieler anderer Münzen, ohne Zweifel das durch Lysippos oder seinen Schüler Chares geschaffene Ideal des rhodischen Helios veranschaulichen soll. Dabei ist freilich die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass die Metope, wenngleich sie ein nach den genannten Vorbildern oder doch wenigstens in der durch diese gegebenen Kunstrichtung gearbeitetes Werk ist, doch noch in eine spätere Zeit als die des Lysippos und Chares zu rücken ist, z. B. in die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. oder gar bis ans zweite Jahrhundert hinan. Unmöglich wäre es nicht, dass das Helios-Relief mit anderen Metopen desselben Tempelbaues, wovon noch verschiedene Reste gefunden sind (Schliemann, Troja, S. 225. Arch. Ztg. 1884, Taf. XIV), der Zeit des prachtliebenden Königs Attalos I (241—197 v. Chr.) angehörte, welcher, wie ausreichend bezeugt ist, der Stadt und ihren Bürgern seine Zuneigung zu Theil werden liess und dem eine Erneuerung des Athena-Tempels nach einer nachweislich voraufgegangenen Verwüstung der Stadt durch Gallierschwärme schon zugetraut werden könnte. Vgl. Arch. Ztg. 1884, S. 231 ff.

208. KOPF ALEXANDERS DES GROSSEN ALS SONNENGOTT.

Marmor. H. 0,68. Im Capitolinischen Museum. Ergänzt sind die Nasenspitze und der untere Theil der Büste.

Es ist der Kopf eines jugendlichen Heroen, welcher sich, anscheinend in lebhafter Bewegung, nach seiner linken Seite umwendet. Üppig wallende Locken umrahmen die vollen weichen Formen des Antlitzes. Hinter den Locken aber liegt rings um den Kopf eine wulstförmig gedrehte Binde mit sieben in gleichen Abständen entfernten Löchern, in die ohne Zweifel ein Metallschmuck eingesetzt war.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0246
Mecklenburg Vorpommern

Alexander oder Helios? So pflegt die archäologische Frage bei diesem Kopf zu lauten. Die Deutung desselben auf Helios, welche zuerst von Visconti, Museo Pio-Clementino I, Taf. 14, S. 28, Anmkg. a, ausgesprochen worden und bis in die neueste Zeit hinein Anhänger behalten hat (Wolters, Neue Ausgabe von Friederichs, Gypsabg. ant. Bildw., N. 1416), stützt sich wesentlich auf die vermuthungsweise angenommene Strahlenbinde des Hauptes. Aber dieser Deutung steht der porträtartige Charakter des Kopfes entgegen (Müller-Wieseler, A. D. Taf. XXXIX, 159, S. 28; Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 112), in welchem man eine gewisse Aehnlichkeit mit der beglaubigten Herme des Alexander im Louvre hat erkennen wollen, wenngleich zuzugeben ist, dass diese Aehnlichkeit eine sehr oberflächliche ist. Auch wäre es möglich, dass die Löcher auf der Binde zur Befestigung einer Zackenkrone dienten, wie sie z. B. auf einer Silbermünze des späteren Seleuciden Antiochos Epiphanes das Haupt des dargestellten Königs ziert (Müller-Wieseler, A. D. I, Taf. XLIX, l), oder dass auch der Künstler die Idee hatte, den irdischen Helden als Sonnengott darzustellen, und mit letzterer Annahme dürfte man dem Charakter des Kopfes am meisten gerecht werden.

209. KOPF DES DIONYSOS.

Marmor. H. 0,95. Im Museum zu Leiden. Vgl. Mon. dell' Inst. II, 41 b.

Der auf einem schön gebildeten mächtigen Halse sitzende und nach der linken Seite gewendete unbärtige Kopf ist der des jugendlichen Gottes in voller Kraft und Lebendigkeit und mit gross und offen in die Welt hinausblickenden Augen. Wie wenn er irgend einen Gegner zum Kampf herausfordere, oder wie wenn es sich um eine That handle, zu welcher er seine die Welt überwindende Kraft demnächst zusammenfassen werde: so erscheint das in gewaltigen grossen Formen und dabei doch weich und mit jugendlicher Zartheit dargestellte Antlitz des Gottes. In dieser Haltung bildet der überaus fesselnde Kopf einen Gegensatz, oder, vom Standpunkt des Typus genommen, eine Ergänzung zu den oben unter N. 167 und 168 (S. 174 ff.) beschriebenen Dionysosbüsten, mit denen er andererseits die Zusammenfassung des üppigen Haupthaares durch eine breite Binde und die Art, wie die Locken oberhalb und unterhalb der Binde hervorquellen, gemeinsam hat. Eigenthümlich ist die den Eindruck der Erregung verstärkende,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0247
Mecklenburg Vorpommern

unmittelbar über der Stirn gleich einem Büschel von Flammen emporstrebende Haarmasse. Eine dicke lange Locke fällt jederseits zur Schulter herunter. Zwischen den grossen, sinnlich geformten Lippen des ein wenig geöffneten Mundes wird die obere Zahnreihe sichtbar. Für den Styl und die Zeit des prachtvollen Kopfes darf dasselbe gelten, was über den nachstehend beschriebenen barberinischen Faun von Brunn bemerkt worden ist (s. u.).

210. SCHLAFENDER SATYR.

(Sog. Barberinischer Faun.)

Parischer Marmor. H. 2,15. In der Glyptothek zu München. Die Statue wurde unter Urban VIII in den Gräben der Engelsburg zu Rom gefunden, in die sie vielleicht bei der Belagerung Roms durch Vitiges von Belisar 537 herabgestürzt war (Procop bell. Goth. I. 19 und 22). Bis zu Anfang dieses Jahrhunderts war sie in dem Besitze der Familie Barberini, aus welchem sie im Jahre 1813 für den Kronprinzen Ludwig erworben wurde. Erst nach mannigfachen Wechselfällen gelangte sie 1820 nach München; vergl. Urlichs Gesch. d. Glyptothek S. 26—35. Ergänzt sind die Nasenspitze, der linke Vorderarm, der rechte Ellenbogen, die Finger der rechten Hand, das ganze rechte Bein von der Weiche an, das linke von der Mitte des Oberschenkels an theilweise; alte Stücke sind nämlich das Knie, die halbe hintere Hälfte des Unterschenkels und die Ferse. Ausserdem sind ergänzt die Kinnladen des Thierfells, und ein grosser Theil der Rückseite des Sitzes.

»Auf einem Felsen sitzt mit ausgespreizten Beinen, das rechte nach oben gezogen, ein kräftiger Satyr; in tiefen Schlaf versunken, lehnt er die linke Seite an den Fels und lässt den linken Unterarm über denselben schlaff herabhängen. Doch war er vielleicht etwas nach innen gebogen und die Hand hielt ein Trinkgefäss, welches an einer beschädigten, jetzt mit Gyps angefüllten Stelle des Felsens auf diesen gestützt war. Der rechte Arm, hoch erhoben und so gebogen, dass die Hand im Nacken ruht, erleichtert die Brust und gestattet dem von Weingenuss schweren Körper freier und tiefer zu athmen. Ein Thierfell, am wahrscheinlichsten ein Löwenfell, bedeckt theilweise den Sitz, theils hängt es lose über den linken Arm.«

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0248
Mecklenburg Vorpommern

»Obwohl zu äusserer Bezeichnung des Satyrs das Schwänzchen im Rücken nicht fehlt, während die spitzen Ohren von der Epheubekränzung verdeckt sind, so hat doch der Künstler die Satyrnatur weit mehr nach ihrem inneren, in der gewählten Situation besonders scharf hervortretenden Wesen zu schildern unternommen. Die Formen des Kopfes an sich betrachtet sind unedel, die Nase eingedrückt, die Backenknochen hervortretend, die Lippen aufgeworfen, die Stirn in derbe Falten gezogen, unten durch buschige Augenbraunen, oben durch struppiges Haar begrenzt, von dem ein kurzes Zöpfchen in der Mitte bis tief in die Stirn hineingewachsen ist. Nur eine solche derbsinnliche Natur, welcher höhere geistige Interessen durchaus fremd sind, durfte der Künstler von übermässigem Weingenuss völlig übermannt darstellen, so dass die geschlossenen Augen im Schlafe hervorzuquellen scheinen und der Athem sich schwer durch den halbgeöffneten Mund hervordrängt, in dem das Sichtbarwerden der Zähne den sinnlichen Eindruck noch verstärkt. Nur bei einer solchen Natur rechtfertigt sich auch die ganze Lage und Stellung der Figur, die mit den sonstigen Begriffen der Griechen von Anmuth und Wohlanständigkeit in starkem Widerspruch zu stehen scheint. Aber so stark realistisch der Grundzug in dem ganzen Wesen dieses Satyrs sein mag, so wenig befindet sich die künstlerische Auffassung und Durchbildung im Gegensatz mit dem Wesen der idealen griechischen Kunst. Der Künstler verliert sich nicht in einer äusserlichen Nachahmung von Einzelheiten, die in der Natur häufig mehr abstossend als anziehend wirken, sondern er benutzt nur die einzelnen Züge, so weit es nöthig ist, um ein in seinem innersten Wesen erfasstes ideales Bild einer derben Sinnlichkeit darzustellen. Diese Frische und Lebendigkeit der Auffassung, diese Poesie des Realismus macht es unmöglich, die Erfindung dieser Statue in die römische Zeit herabzudrücken; ja selbst Werke wie der Laokoon sind schon weit mehr Erzeugnisse eines bewussten Studiums und reflectirender Geistesthätigkeit. Auf der anderen Seite lässt sich sicher behaupten, dass eben jener Realismus in der griechischen Kunst erst nach Skopas und Praxiteles zur Entwickelung gelangte; und es darf daher die Entstehung des Werkes mit ziemlicher Bestimmtheit bald nach dem Jahre 300 v. Chr. angesetzt werden. Jedenfalls ist es eine originale Arbeit; und wenn sich auch hie und da Spuren zeigen, dass in der formellen Durchbildung, z. B. am rechten Arm und an der Rückseite, die volle Frische und Unbefangenheit des Meissels zu mangeln beginnt, so beherrscht doch der Künstler alle Mittel der Darstellung noch in dem Masse, dass solche kleine Mängel wie absichtliche Vernachlässigungen erscheinen, um das Auge des Beschauers um so bestimmter dahin zu lenken, wo er die Idee des Werkes in meisterhaften Zügen dem

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0249
Mecklenburg Vorpommern

Marmor eingeprägt hat, nämlich auf den Kopf, der in unnachahmlicher Vollendung das Ganze beherrscht.« (Wörtlich nach Brunn, Beschr. d. Glyptothek, S. 120 ff.)

211. DIE NIKE VON SAMOTHRAKE.

Marmor. H. 2,14 (ohne Plinthe, oben von der Brust an). Im Jahre 1863 von dem französischen Consul Champoiseau auf Samothrake entdeckt und von dort in den Louvre geschafft. Vgl. Fröhner, Notice de la sculpt. ant. du Louvre, S. 434 (N. 476). Es fehlen der Kopf, die Arme, Füsse, ein Theil der Büste, Theile des Gewandes, ein Theil der Flügel. Der Torso allein ist im Louvre aus nicht weniger als einhundertachtzehn Stücken zusammengesetzt, wobei noch ein grosser Theil von Fragmenten (die dem Gypsabguss nicht beigegeben sind) unberücksichtigt blieb. Vgl. Fröhner, Notice de la sculpture ant. du Louvre, S. 434 (N. 476).

Eine grosse prachtvolle Frauengestalt von blühenden Formen und mit schlanken hochgewachsenen Gliedern, deren Schönheit unter einer leicht und fein sich anschmiegenden und zugleich vom Winde bewegten Gewandung hervorleuchtet, die aus einem langen Chiton, einem bis an die Schenkel reichenden Ueberwurf und einem Mantel besteht, ist in dem Augenblick dargestellt, in welchem sie lebhaft nach rechts hin vorwärts schreitet, das rechte Bein vorsetzend und das linke nachziehend. Dabei ist ihr von dem malerischsten Spiel der Falten belebter Mantel auf den rechten Schenkel gesunken und flattert in einem grossen vom Winde geblähten Faltenbausch nach hinten zurück, so dass der Oberkörper und das linke Bein vom Mantel frei bleiben und nur vom Chiton und dem Ueberwurf bedeckt sind.

Eine richtige Bestimmung dieser wundervollen Gestalt ergab sich erst, als der zweiten österreichischen Expedition nach Samothrake im Jahre 1875 die Auffindung des Postaments der Nike gelang, welches das Vordertheil eines Schiffes darstellt und später ebenfalls nach Paris in den Louvre geschafft ist. Vgl. Neue arch. Untersuchungen auf Samothrake von Conze, Hauser, Benndorf, Wien 1880, S. 52 ff, Taf., 60—64. Arch. Ztg. 1880, S. 42. Ztschrft. f. b. Kunst 1881, S. 27 ff. Es handelt sich somit um die Verherrlichung eines Seesieges durch Aufstellung dieses Denkmals. Gerade so aber, auf dem Vordertheil eines Schiffes stehend, erscheint Nike auf griechischen Münzen, und zwar am frühesten auf den Münzen des Demetrios

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0250
Mecklenburg Vorpommern

Poliorketes, welcher in Verbindung mit seinem Vater Antigonos im Jahre 306 bei Kypros einen Seesieg über Ptolemäus I davontrug und später, von 294 bis 288, König von Macedonien war und zugleich wie eine Art Seekönig den nördlichen Archipelagus mit seinen Inseln beherrschte. Auf diesen Münzen (vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 314 ff (Fig. 137 D) hält die rechte Hand der Nike eine an den Mund gesetzte Posaune, die linke aber eine Stange mit einem Querholz, wie solche zur Errichtung von Siegeszeichen benutzt ward. Es liegt darum der Gedanke nahe, dass die Statue ein zur Erinnerung an diesen Sieg des Antigonos und Demetrios Poliorketes auf der Insel Samothrake aufgestelltes Denkmal war und das dieser Statue aussordentlich ähnliche Bild auf dem Münzstempel des Demetrios, den man längst gewohnt war, auf die genannte Seeschlacht zu beziehen, eine Nachbildung unserer Statue ist. In Folge der Seeschlacht im Jahre 306 nahmen Antigonos und Demetrios den Königstitel an, mit dem Demetrios auch auf dem Avers der aus diesem Stempel geschlagenen Münzen erscheint. Mit dem Schiffsvordertheil als Postament baute sich das ganze, den auf der See ihre Hülfe erweisenden »Grossen Göttern« von Samothrake geweihte Denkmal der Nike über fünf Meter hoch auf, hingestellt an das Ende eines von Süd nach Nord sich erstreckenden, mit Tempeln und Denkmälern gefüllten Thales, dasselbe weit überblickend und mit dem Rücken sich an eine von üppigem niedrigem Grün umwachsene Anhöhe anlehnend. »Unverkennbar war Nike auf dem Schiff hier mehr als eine schöne Allegorie für eine gewonnene Seeschlacht. Die Grösse des Monumentes, die Energie der Gestalt forderte eine Situation, und jene beiden Attribute (Posaune und Stange für das Siegeszeichen) gaben eine höchst lebendige überaus beziehungsreiche Situation. Nach Analogie der vorbildlichen älteren Darstellungen von wagenlenkenden Niken ist das Schiff als dasjenige des Siegers zu betrachten. Der Entscheidungskampf soll beendigt, der Sieg errungen gedacht werden. Auf dem Feldherrnschiff, von dem die Signale der Schlacht ertönen, hat sich die Göttin des Sieges leibhaftig eingefunden, um das fröhliche Finale persönlich zu verkündigen und durch ihre glückbringende Gegenwart das Entzücken des Augenblicks zu bestätigen und zu steigern. Was dem Siege noch fehlt, ist

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0251
Mecklenburg Vorpommern

das öffentliche Wahrzeichen des Sieges, und die Göttin schickt sich an, es mit eigener Hand auf dem Schauplatze des Kampfes zu errichten. Das erforderliche Geräth im Arme, schwebt sie vom Schiffe hinweg zum Lande, um dort das Tropäon aufzupflanzen und mit der erbeuteten Wehr zu schmücken, und zugleich entbietet sie mit dem Klang der Posaune die frohlockenden Scharen der Sieger zu Lobgesängen und Opfern, welche den religiösen Act der Errichtung des Tropäon begleiten.« Benndorf l. c., S. 82.

Ein Vergleich mit der Nike des Paeonios (s. o. S. 130 ff.) zeigt den seit ungefähr einhundertzwanzig Jahren veränderten Geschmack der Zeit. Im Gegensatz zu dieser gleichfalls bewegten, aber nur durch das äussere materielle Schweben vom Himmel zur Erde bewegten Gestalt, bei welcher der künstlerische Nachdruck ganz allein auf die schlichte Handlung und nicht auf eine besondere Hervorhebung der Göttin gelegt ist, zeigt sich an der Nike von Samothrake der auch in den nachfolgenden wirkungsvollen pergamenischen und rhodischen Kunstwerken ausgesprochene Geschmack an grossartiger begeisternder und berauschender Pracht und Eleganz, an packender sinnlicher Schönheit, an allem Ausserordentlichen und Sensationellen, an ungewöhnlichen aufregenden Vorgängen und Handlungen, bei welchen die meist in lebhafter Bewegung dargestellte Gestalt von tiefinnerlich wirkenden, die ganze Seele erfassenden Empfindungen ergriffen ist, an einer auf die Augen der Menge berechneten raffinirten realistischen Wiedergabe alles Details und an einer bis auf das Höchste gesteigerten, das schwere und harte Material des Bildners gleichsam spielend behandelnden Technik.

212. VERKLEINERTE NACHBILDUNG

der Nike von Samothrake vom Bildhauer Zumbusch in Wien.

213. KOPF DES AIAS.

Marmor. H. 0,85. Gefunden im Jahre 1772 in der Villa Hadrians in Tivoli. Jetzt im Vaticanischen Museum zu Rom (Mus. Pio-Clem. Gall. delle Statue, N. 293). Ergänzt sind die Nase mit dem mittleren Theil der Oberlippe, das linke Stück der Unterlippe, die Seitenfläche der linken Augenbraue und Wange, die ganze rechte Augenbraue mit dem rechten Auge; ferner am Helm der über der Stirn liegende Theil, der Aufsatz und die linke Backenklappe theilweise, endlich die Lockenspitzen des Haares sowie der untere Theil des Halses mit der sich anschliessenden Büste,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0252
Mecklenburg Vorpommern

Dem Umstande, dass dieser ausdrucksvolle schöne Kopf zusammen mit anderen Theilen einer aus zwei Figuren bestehenden grossen Marmorgruppe gefunden wurde, von der mehrere Wiederholungen auf uns gekommen sind (vgl. Otto Donner in den Ann. dell' Inst. 1870, Taf. A—F, S. 75 ff.) verdanken wir die Erklärung desselben. Es ist der behelmte Kopf eines vollbärtigen älteren griechischen Kriegers, welcher den schweren Körper eines zum Tode getroffenen völlig nackten jugendlichen Genossen, mit beiden Armen und Händen, die dessen rechten Arm und linke Achsel gepackt halten, so weit vom Boden erhoben hat, dass letzterer mit den Knien auf der Erde ruht. Dabei wendet ersterer das von tiefstem Schmerz erfüllte schöne Haupt nach oben und zugleich ein wenig nach seiner rechten Seite, wie wenn er, von seinen Genossen verlassen, die Götter darum anflehe, ihm bei der Rettung des geliebten jugendlichen Freundes aus der Hand der Feinde zu helfen. Wird er den schweren Körper des letzteren höher heben, um ihn bequemer zu tragen? Oder wird er, um nur vorerst aus dem Bereich der Feinde zu kommen, den Leichnam in derselben Haltung und Stellung eine Strecke weit fortschleifen? Oder wird er (Kekulé, Kunstmus. zu Bonn, S. 60) ihn für den Augenblick wieder niederlegen, um aufs Neue die andringenden Feinde zu bekämpfen? Das ist die Frage, deren Beantwortung Angesichts der mehr oder minder erhaltenen, aber vielfach stark restaurirten Gruppen nicht leicht ist. Der schöne Helm, welchen der Kopf trägt, ist mit einem Reliefbilde geschmückt, welches die Bekämpfung eines Kentauren durch Theseus oder Herakles darstellt.

Es sind die Reste von fünf Gruppen erhalten, die für die Reconstruction des Werkes in Betracht kommen: der als Träger politischer Spottverse berühmte sog. Pasquino in Rom, welchen Bernini für die schönste aller damals vorhandenen Antiken erklärte; eine besser erhaltene Wiederholung in der Loggia de' Lanzi in Florenz; eine andere ebendaselbst im Palazzo Pitti; dann diejenige des Vaticanischen Museums, welcher unser Kopf angehört und die nicht zu einem Ganzen zusammengesetzt worden ist; und endlich die geringen Reste einer fünften Gruppe an gleicher Stelle im Vaticanischen Museum. Auch die Deutung der Gruppe schwankt. Ist es Menelaos, welcher die Leiche der Patroklos, oder ist es Ajas, welcher die Leiche des Achilles aus der Schlacht rettet? Der gewaltige Charakter des älteren Helden scheint eher auf letzteren als auf ersteren zu passen,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0253
Mecklenburg Vorpommern

Auch verdient es Beachtung, dass die Darstellungen an einem Streitwagen bekannt geworden sind, welche das Leben des Achilles zum Gegenstande haben, und darunter eine Scene geben, die den Tod des Achilles ganz ebenso wie unsere Gruppe zeigt (Bullet. di comm. archeol. municipale di Roma 1877, Taf. XI—XIV).

214. APOLLO ALS AEGISHALTER.

(Sog. Apollo des Belvedere.)

Marmor. H. 2,17 (ohne Plinthe). Im Belvedere des Vaticanischen Museums. Gefunden gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in den Ruinen des alten Antium (Capo d'Anzo), der ehemaligen Hauptstadt des Volsker-Landes, welche später ein Bade- und Lustort der römischen Kaiser war. Erworben von Julius II, als er noch Cardinal war, und später von Michelangelo im Belvedere des Vatican aufgestellt. Die Ergänzung des Werkes (neu sind die linke Hand und die Finger der rechten) erfolgte im Jahr 1532 zur Zeit des Papstes Clemens aus dem mediceischen Hause durch den Bildhauer Giovanni Angelo Montorsoli.

Der Gott, völlig nackt bis auf die Chlamys, welche einen Theil des Rückens deckt und von daher über die Innenseite des ausgestreckten linken Armes geschlagen ist, ist schreitend dargestellt, den rechten Fuss (neben welchem ein Baumstamm als Stütze erscheint) voraus, und den linken nachziehend, während er das stolze Antlitz nach seiner linken Seite wendet und über den linken Arm weg forschend und prüfend in die Ferne sieht. Der rechte Arm ist gesenkt, aber nicht ganz ohne Spannung, er steht ein wenig vom Körper ab. Den Grund dieser Haltung und Bewegung aber versteht man erst, wenn man weiss, dass er die mit dem Schreckbilde der Gorgo versehene Aegis in der linken Hand hielt. Die Aegis ist nicht bloss der Athene eigen, welche sie als schuppigen Brustpanzer trägt, sondern recht eigentlich auch dem Vater der Götter, dem Zeus, jenes »funkelnde Sturmschild der von Blitzen umleuchteten Donnerwolke.« Zuweilen nun leiht Zeus diese furchtbare Waffe seinem Sohne Apollon zum Gebrauch gegen die Feinde. So in der Ilias XV, 306. Eingehüllt in Gewölk, grauenvoll, rauh umsäumt, trug er zum Entsetzen der Männer die stürmische Aegis seines Vaters Zeus, des Donners. Sobald er sie mit lautem und furchtbarem

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0254
Mecklenburg Vorpommern

Schrei gegen das Antlitz der reisigen Danaer schüttelte, verzagte ihnen das Herz im Busen; sie vergassen ihres stürmischen Muthes und flohen. Und ebenso, recht eigentlich mit dem, was die Aegis ursprünglich ausdrückt, d. h. mit Sturmeswolken voll Hagel, Donner und Blitz, wirkte der Gott der Sage nach noch im Jahre 279 v. Chr. gegen die wilden Horden der Gallier, als diese sein Heiligthum in Delphi erstürmen wollten. Man glaubte den Apollon selber damals gesehen zu haben, wie er, vom Himmel steigend, dasselbe schützte und mit furchtbarem Unwetter die Feinde in die Flucht schlug. Auch den Dichtern der römischen Kaiserzeit war diese Vorstellung noch nicht abhanden gekommen. Statius schildert uns nämlich im VI. Buche seiner Thebais (493 ff.), wie Apollon, um dem Amphiaraos bei den Leichenspielen des Archemoros den Sieg zu verschaffen, das Pferd des Polyneikes mit dem Gorgoneion wild gemacht habe.

Gerade so nun, die Aegis haltend, haben wir uns diesen Apollo des Belvedere zu denken, nachdem durch die Untersuchungen Stephani's (Apollon Boëdromios, Bronzestatue im Besitz Sr. Erlaucht des Grafen Sergei Stroganoff, Petersburg 1860) an einer antiken Bronze, welche denselben Apollo mit einem Reste der Aegis in der Hand darstellt, erwiesen ist, dass der Gott die Aegis und nicht einen anderen Gegenstand in der linken Hand hielt. Diese Annahme ist durch erneute Untersuchungen bestätigt worden (Arch. Ztg. 1883, Taf. V, S. 27 ff.). In dieser Vorstellung nun gewinnen wir ein Verständniss für den Moment, in welchem der Apollo des Belvedere von dem Bildner dargestellt ist. »Soll die Niederlage der Feinde eine vernichtende sein, so ist nur eine Möglichkeit gegeben: der Gott muss die gesammte Schlachtreihe niederwerfen oder wie ein Sturm vor sich herjagen. Denken wir uns also lebhaft in die Lage hinein: die Schlachtreihen stehen einander gegenüber; leichtes Plänkeln beginnt. Da naht der Gott von der einen Seite, die Aegis noch still tragend. Jetzt erhebt er sie, schreitet voran, an den Reihen der Feinde vorüber, und schüttelt sie. Hinter die Aegis weg ist sein Blick gerichtet, nicht auf die noch unversehrten Reihen der Feinde, sondern er verfolgt ihre Wirkung, beobachtet, ob diese Wirkung auch vollständig gewesen. Es ist nicht ein flüchtiges Vorbeistürmen, sondern ein lebhaftes bewusstes Vorschreiten.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0255
Mecklenburg Vorpommern

Nach der Wirkung regelt er seine Schritte, hier schneller vorschreitend, dort nicht ruhend, aber den Schritt mässigend und zurückhaltend. So erklärt sich das feste Auftreten des rechten Fusses, die nachfolgende Bewegung des linken, das Zurückhalten der rechten Seite des Oberkörpers und gleichzeitig das Vorwärtsstreben der linken und des Armes. So erklärt sich die Spannung und Fixirung des Blickes in der lebendigen Action, und doch auch schon der Ausdruck des Stolzes, der Verachtung, des Siegesbewusstseins im Munde.« (Vgl. Brunn in den Berichten der Würzburger Philologenversammlung vom Jahre 1868.)

Wer es unternimmt, alle früheren, zum Theil von der ausschweifendsten Phantasie eingegebenen Erklärungen und Deutungen zusammenzustellen, der wird nach vollendeter Arbeit das Gefühl haben, als sei er von dem Geist einfacher Kunst weit entfernt in einer Wüste von Geschmacklosigkeiten aller Art hin- und hergetrieben worden. Zum Theil von der falschen Ergänzung der linken Hand und also davon ausgehend, dass der Gott in dieser einen Bogen gehalten haben müsse, brachte man ihn mit den Mythen vom Python, vom Tityos und der Letho, von den Niobiden, vom Orestes, oder auch mit der Erzählung von der Vernichtung der Achäer im ersten Buch der Ilias zusammen. Bald fasste man ihn allgemeiner als Zerstörer des »Unreinen«, als Apollo Alexikakos, oder auch symbolisch als Repräsentant des »energischen« Lichtes und zugleich der Geistesherrschaft der Hellenen in und über Rom. Endlich suchte man ihn gar mit einzelnen Personen der römischen Kaiser gleichsam zu identificiren, indem man in ihm einen Apollo-Augustus oder gar einen Phoebus-Nero erkennen wollte. Ja, als schon die unzweifelhaft richtige Deutung der Statue, die des Aegishalters Apollo gefunden war, da tauchte noch, freilich nur für kurze Zeit, eine auf den Mythus von Marsyas zurückgehende Annahme auf, nach welcher der Gott — man mag es kaum sagen — die Haut des Silens in der linken Hand gehalten haben sollte.

Regt schon die Bronze des Grafen Strogonoff den Gedanken an, dass das Original unseres Apollo-Typus ein Bronzewerk war, so noch weit mehr die technische Behandlung des berühmten Marmorwerks. Schon Visconti, Otfried Müller und Emil Braun sprachen diese Vermuthung aus. Wirklich überzeugend aber hat nach dieser Richtung der angeführte Vortrag Brunns auf der Würzburger Philologen-Versammlung gewirkt. Und zwar ist die Chlamys der Punkt, auf welchem derselbe mit der Beantwortung der Frage nach dem Styl des Werkes einsetzt. «Bei dem Marmor, der wegen seiner leise durchsichtigen Substanz einen Theil des Lichtes

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0256
Mecklenburg Vorpommern

einsaugt, wird die Wirkung durch die grössere oder geringere Rundung der Massen und Flächen und durch den Gegensatz von Höhen und Tiefen in denselben hervorgebracht. Bei der Bronze dagegen wirkt wegen der Farbe, der Undurchsichtigkeit und des Glanzes des Materials weniger dieser Gegensatz von Höhe und Tiefe, als eine Begränzung der Flächen, die das Licht in bestimmter Weise bricht und reflectiren lässt. Ein feiner weisswollener Stoff wird dem Künstler untadelige Motive für Marmorfalten darbieten; die Bronze dagegen liebt eine Behandlung der Flächen, wie wir sie in der Malerei bei der Darstellung glatter Seidenzeuge und fast im Extrem beim Atlas durchgebildet finden. Betrachten wir die Falten der Chlamys des Apollo unter diesem Gesichtspunkte, so werden wir unschwer bemerken, dass die Falten weit weniger auf den Gegensatz von Licht und Schatten als auf Brechung des Lichtes, auf Reflexe berechnet sind. Aus der weit gespannten Fläche heben sich nur wenige Hauptfalten höher, aber scharfkantig hervor. Dazwischen jedoch findet sich eine weit grössere Zahl sanfterer Hebungen und Brüche, die im Marmor für das Auge theilweise fast verschwinden, in der Bronze aber eben diese Fläche auf das Feinste gliedern und beleben würden.« Dies springt natürlich am Gypsabguss nicht so hervor wie am Original, mehr schon an der Photographie, die deshalb neben dem Gypsabguss aufgehängt ist. In ähnlicher Weise wie aus der Chlamys des Apollo im Belvedere leitet Brunn mittels einer sehr feinen Analyse auch aus den grossartigen, scharf und präcise umschriebenen Formen des Hauptes, besonders aus ihren auf einen reichen Wechsel von Licht und Schatten berechneten Modulationen die Behauptung her, dass die Nachbildung eines Bronze-Originals vorliegen müsse.

Die mit vielem Beifall aufgenommene Annahme, dass der Gallier-Einfall im Jahre 279 v. Chr. der Anlass war, diesen Typus zu bilden, stimmt zu dem Kunstcharakter des Werkes, welches nicht mehr mit der anspruchslosen Schlichtheit auftritt, die den Werken des fünften und vierten Jahrhunderts eigen ist, sondern in der Betonung des Bewegten und Erregten sowie in der Hervorhebung einer gewissen Pracht und Eleganz (man beachte nur die schmuckreiche Bildung des Haares und der Sandalen) zu anderen Werken des dritten und zweiten Jahrhunderts passt. Einen in der Körperbildung wie selbst in der Haltung und Bewegung sehr verwandten Apollo weist auch die Pergamenische Gigantomachie auf. (S. u.). Dabei ist selbstverständlich die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass das Marmorwerk des Belvedere eine der römischen Kaiserzeit angehörende Nachbildung des alten griechischen Bronze-Originals ist, und es sei darum hier auch bemerkt, dass der Marmor, welcher zu jener verwendet worden ist, von Einigen für carrarisch erklärt worden ist. Ueber die überaus

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0257
Mecklenburg Vorpommern

zahlreiche ältere und jüngere Litteratur, in welcher der Verf. des Katalogs schon bei früherer Gelegenheit (Augsb. Allgem. Ztg. 1871, Beil. N. 88, 89) die angeführten Aufsätze von Stephani und Brunn als die wichtigsten und bedeutendsten Marksteine bezeichnet hat, vergleiche man u. a. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 318 ff. Anmkg. 111 ff.

215. KOPF DES APOLLO.

Marmor. H. 0,64. Im Jahre 1866 bei einem Steinmetzen und Antikenhändler in Rom zum Vorschein gekommen und von diesem durch den verstorbenen Bildhauer Steinhäuser erworben. Später in das Museum zu Basel gelangt. Neu sind ausser Hals und Büste besonders die Nase und die Lippen.

Der arg zerstossene Kopf ist in Haltung und Wendung dem des Apollo des Belvedere gleich und muss daher, wenn er wirklich antik ist, auf einer ganz gleichen Statue gesessen haben.

Auch über diesen Kopf giebt es bereits seit dem Jahre 1866 eine ganze archäologische Litteratur von mehr oder minder eingehenden Betrachtungen, und besonders oft ist die Frage erörtert worden, ob der Vaticanische oder der vorstehend genannte sog. Apollo Steinhäuser dem verlorenen Bronze-Original näher stehe. Vgl. Kekulé, Akad. Kunstmuseum zu Bonn, S. 148 ff., Arch. Ztg. 1878, S. 8 ff., Taf. 2. Was uns betrifft, so vermögen wir uns nicht zu der Anschauung zu erheben, dass in letzterem unbedingt eine der vatikanischen voraufgehende frühere, einfachere und frischere Nachbildung vorhanden sei, sondern sind gleicher Meinung mit Brunn, welcher sein Urtheil dahin abgiebt, dass der scharf fixirende Blick, der stark hervortretende, aber in seinen einzelnen Theilen fein und bedeutungsvoll entwickelte Stirnknochen, die Schwellung des Muskels neben den Nasenflügeln, der in der Bildung des Mundes und Kinnes stark ausgedrückte Zug von Verachtung, Stolz und Zorn, die leicht und lose geordnete Fülle des Haupthaares und der Locken unbedingt zu den Vorzügen gehören, welche dem Haupte des Apollo Belvedere vor dem des Apollo Steinhäuser eigen sind. In jüngster Zeit ist sogar der Verdacht aufgetaucht, dass der letztere eine geschickte moderne Fälschung sei. Vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 322 und 354, Anmkg. 120.

216. ARTEMIS ALS JÄGERIN.

(Sog. Diana von Versailles.)

Marmor. H. 2,01. Fundort nicht bekannt. Im Louvre. Unter Franz I kam die Statue aus Rom und wurde Anfangs im Schloss zu

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0258
Mecklenburg Vorpommern

Meudon, dann in Fontainebleau aufgestellt. Unter Heinrich IV gelangte sie schon einmal in den Louvre, aber unter Ludwig XIV ward sie nach Versailles geschickt und dort in der grossen Gallerie aufgestellt. Erst in der Zeit der Revolution wurde sie nach dem Louvre zurückgebracht. Ergänzt sind die Nase, beide Ohren, ein Theil des Halses, die rechte Hand mit der Hälfte des Vorderarms, die linke Hand und der linke Vorderarm, das Ende der linken grossen Zehe, der rechte Fuss und rechte Schenkel, der obere und untere Theil des Köchers, kleine Theile am Haar und der Gewandung, sowie endlich verschiedene Theile des Hirsches. Vgl. Fröhner, Notice de la sculpt. du Louvre, S. 124.

In kurzem, bis über die Kniee aufgeschürztem ärmellosen Gewande, welches in der Mitte des Leibes von einem shawlartig zusammengerollten Manteltuch umgürtet wird, dessen eines Ende zugleich über den Rücken und die linke Schulter gelegt ist, eilt die schlanke und hohe Gestalt der Göttin im Laufschritt nach rechts, das linke Bein vorsetzend und das rechte nachziehend. Dabei greift sie mit erhobenem rechten Arm nach rückwärts in den auf ihrem Rücken hängenden Köcher, um einen Pfeil hervorzuholen, indem sie zugleich das Antlitz nach ihrer rechten Seite hinwendet und mit grossen, offenen Augen ernst und eifrig in die Ferne blickt, wie wenn sie das Ziel ihres nächsten Schusses beobachte. Der linke Arm dagegen, dessen Hand mit dem Stück eines Bogens ergänzt ist und zwischen den Hörnern des Hirsches ruht, welcher neben ihr auf der linken Seite einhersprengt, senkt sich nach unten. In ihrem schön gescheiteltem Haar trägt sie ein Diadem; ihre Füsse sind mit schmuckreichen Sandalen bekleidet. Zwischen der Göttin und dem Thier ein niedriger Baumstamm, welcher beiden als Stütze dient.

Ueber den Grund und das Ziel des Seitwärtssehens ist der Phantasie des Beschauers ein weiter Spielraum gelassen. Letzterer ist denn auch zu vielen Fragen reichlich benutzt worden. Hört sie, während sie rasch auf der Jagd dahineilt, zur Seite das Geräusch eines Wildes? Gilt es vielleicht gar nicht, ein Thier zu erjagen? Handelt es sich vielmehr darum, irgend ein Wild zu beschützen? Ja vielleicht gar, einen feindseligen Angriff oder eine Verletzung ihres Heiligthums abzuwehren? Giebt es nicht einen Ausdruck von Zorn in ihrem Antlitz? Ja ist sie nicht am Ende gar mit dem Apollo des Belvedere und vielleicht noch mit einer Athene des Capitols (vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, Fig. 138, S. 324 ff.) zu einer

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0259
Mecklenburg Vorpommern

Gruppe vereinigt zu denken zwecks gemeinsamer Abwehr? Alle diese und ähnliche Fragen sind nicht bloss aufgeworfen, sondern auch mit mehr oder minder grosser Gelehrsamkeit beantwortet worden (vgl. Müller-Wieseler, A. D. N. 157, S. 107 ff.). Das begleitende Thier ist vielfach als die dem Mythus nach mit vergoldetem Gehörn versehene Hindin von Keryneia gedeutet worden, welche Herakles verfolgte, und demgemäss hat man das Verhältniss der Göttin zu dem Hergange in der Statue zu verstehen versucht. Allein es giebt keinen Grund, in diesem Thier jene besondere kerynitische Hirschkuh zu erkennen. Die Jagdgöttin hat das Thier (hier allerdings, wie es auch sonst in der Kunst und Poesie vorkommt, eine mit Geweih versehene Hirschkuh) neben sich, wie Apollo den Greif, Zeus den Adler, Poseidon den Fisch u. s. w.

Wichtiger ist die künstlerische Verwandtschaft des Werkes in Bezug auf Bewegung, Styl und Technik mit dem Apollo des Belvedere, sodass man sich allgemein längst daran gewöhnt hat, beide Werke, wenn auch nicht demselben Künstler, so doch derselben Zeitperiode zuzuschreiben. Besonders gleichen die schönen Beine und Füsse der Artemis denen des Apollo.

217. APHRODITE VON MELOS.

Marmor. H. 2,04. Gefunden im Jahre 1820 von einem Bauern, der damit beschäftigt war, das Feld zu pflügen. Der Pflug brach ins Erdreich ein und führte so zur Entdeckung von unterirdischem Mauerwerk und einer in den Fels eingehauenen Grotte, in welcher die Venus und verschiedene andere Skulpturen, drei Hermen und einige Bruchstücke, sich vorfanden, unter letzteren ein Arm und eine Hand, deren Zugehörigkeit zur Statue ebenso oft behauptet wie bestritten worden ist. Die Statue wurde vom Marquis de Rivière erworben und an König Ludwig XVIII geschenkt und von diesem dem Louvre überwiesen. Der Körper ist aus zwei Blöcken gearbeitet, welche innerhalb des obersten Theiles der Gewandung ihre Verbindung finden. Der rechte Arm war aus einem Stück mit dem Oberkörper der Statue gearbeitet, der linke dagegen aus einem eigenen Stück Marmor hergestellt. Ergänzt sind: der linke Fuss, die grosse Zehe des rechten, die Spitze der Nase, die Warze der linken Brust und die Ohrläppchen; ausserdem giebt es noch einige kleine Ausbesserungen am Kinn, an den Lippen, der rechten Schulter und mehreren Stellen der Gewandung. Vgl. Fröhner, Notice de la sculpture ant. du Louvre, Paris 1878, S. 168 ff. Ebendort, S. 178, ist ein grosser Theil der massenhaft gehäuften archäolog. Literatur verzeichnet, desgleichen in dem Werk von Göler von Ravensberg, Die Venus von Milo, Heidelberg 1879, S. 195 ff. Des Weiteren ist zu nennen:

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0260
Mecklenburg Vorpommern

Veit Valentin, Neues über die Venus von Milo, Leipzig 1883, in welcher Schrift auch die voraufgehenden jüngeren Abhandlungen von Saloman, Hasse, Overbeck und Kiel besprochen sind, und zuletzt die bei der nachfolgenden Beschreibung berücksichtigte sehr lesenswerthe Arbeit des Anatomen Henke, Glossen zur Venus von Melos, in der Zeitschrift f. b. Kunst, 1886, S. 195 ff., 222 ff., 256 ff.

Die hohe Gestalt der Göttin steht so vor uns, dass der Schwerpunkt des ganzen etwas nach seiner rechten Seite zurückgelehnten Körpers senkrecht über dem Fusse des rechten Beines ruht, das hier als Standbein erscheint. Das linke Bein, im Gegensatz dazu als Spielbein auftretend, ist leicht und frei vorgesetzt und, indem es auf einen höheren Theil der Plinthe tritt, zugleich ein wenig gehoben; dabei springt eine leise Drehung des Knies nach einwärts deutlich in die Augen. Das Gewand, welches den Unterkörper bis auf die Füsse herunter bedeckt, liegt dem Körper in der Gegend der Hüften eng an und wird hier dadurch festgehalten, dass es, ähnlich wie bei anderen Statuen der Aphrodite und Psyche, zu einer Art Strang gedreht und mittels dieses fest um die Hüften geschlungen ist. Hierdurch und zugleich durch das Vortreten des linken Beines wird das Fallen des Gewandes verhindert. Der schlank und kräftig gebaute Oberkörper, dessen pralle und doch sehr mässig mit Fett gepolsterte Muskellagen von einer breit und weich modellirten, hie und da sammetartig aussehenden Haut überzogen sind, und dessen Formen bei naturwahrster Durchbildung der Oberfläche überall ebenso voll und fest wie zart und fein erscheinen, ist stark gebogen, und zwar so, dass er — wie es beim Standbein natürlich ist — bei etwas höher stehender rechter Hüfte und dadurch verursachter geringer Senkung des Beckens nach der linken Körperseite hin, zuerst dieser Seite sich zuneigt, aber alsbald auch mittels Biegung des Rückgrates wieder nach der Seite des Standbeines sich hinwendet. Diese Wendung entspricht zugleich der Bewegung der linken Schulter nach oben hin. Ausserdem bemerkt das Auge eine Neigung und Biegung des Oberkörpers auf den Hüften und in sich in der Richtung von hinten nach vorne, welche in der ihr vom Künstler gegebenen und auf eine ganz bestimmte Situation und Handlung berechneten Haltung begründet sein muss, über welche wir, da die Arme fehlen, nur vermuthungsweise etwas sagen können. Der Stumpf

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0261
Mecklenburg Vorpommern

des rechten Armes ist lang genug geblieben, um die Behauptung zu rechtfertigen, dass der ganze Arm bei ziemlich starker Andrückung gegen die Brust abwärts und zugleich etwas vorwärts gerichtet war. Ob er aber gebogen oder gestreckt war und wie Vorderarm und Hand standen, darüber lässt sich nichts sagen, und es giebt gar keinen Anlass anzunehmen, dass die Hand desselben das Gewand gepackt habe, um es halten zu helfen. Was den linken Arm betrifft, so ist der Stumpf an der Schulter genügend, um daraus auf eine vor- und seitwärts, mindestens bis zur Horizontalen erhobene Stellung des Oberarmes zu schliessen. Nehmen wir die erhaltenen beiden Bruchstücke von Oberarm und Hand dazu, die wegen einer gewissen Nachlässigkeit in der technischen Behandlung nicht ohne Weiteres als nicht zugehörig abgewiesen werden dürfen, da in ähnlicher Weise nachlässig behandelte Theile auch an dem Hauptstücke der Statue vorkommen (z. B. auf der Rückseite der rechten Schulter und weiter nach unten, wohin das Auge des Betrachters weniger oder gar nicht gewiesen wird), so ergiebt sich aus der Bruchfläche am unteren Ende des Oberarmfragments, und einer sanften Hautfalte oberhalb des vorderen Randes derselben, eine mindestens rechtwinklige Beugung des Armes. Dabei aber bleiben noch zwei Bewegungsmöglichkeiten für den Unterarm, nämlich, je nach Drehung des horizontal liegen bleibenden Oberarms, ein senkrechtes Aufwärtsstehen des Unterarms und der Hand vom Ellenbogen an, oder auch horizontale Lage beider vor und über dem Kopf hin. Endlich kann, in Folge der gegebenen Drehung des Unterarms um eine Längsachse, in beiden Fällen die Hand so gedreht werden, dass entweder ihre Rücken- oder ihre Tellerfläche vor dem Auge der Statue erscheint. Ein bestimmter Anhaltspunkt für die eine oder andere dieser Möglichkeiten ist in den genannten beiden Bruchstücken, wie sie einmal sind, nicht gegeben.

Kopf und Blick sind ein wenig gesenkt und etwas nach links gewendet, und es liegt daher nahe anzunehmen, dass die Göttin einen Gegenstand ins Auge fasste, welcher sich links vor ihr, zwischen ihren beiden nach oben und unten gehaltenen Händen, befindet, und dessen Lage oder Stellung ein wenig tiefer ist als ihr Kopf. Der Ausdruck der Züge ist der einer vollkommenen Ruhe, von irgend welcher Erregtheit oder

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0262
Mecklenburg Vorpommern

überhaupt nur einer besonderen Empfindung keine Spur. Die ganze Gestalt erscheint weder sehr jugendlich noch gealtert, vielmehr wie auf der Höhe vollster und kräftigster Entwickelung.

Soweit die Beschreibung dessen, was von und an der Statue vorhanden ist. Ueber den Gegenstand, den sie gehalten oder mit dem sie sich beschäftigt hat, gehen die Vermuthungen weit auseinander. War es der Schild des Ares, den sie mit beiden Händen fasste, des Gottes, den sie durch ihre Schönheit besiegte, und in dessen Waffe, der Trophäe ihres Sieges, sie ihr Spiegelbild mit Wohlgefallen betrachtete, wie eine solche Scene bei Gelegenheit der Schilderung von Stickereien der Athene auf dem Gewande des Jason in dem Gedicht des dem 2. Jahrhdt. vor Chr. angehörenden Dichters Apollonios Rhodios (Argon. I, 742) vorkommt? Vgl. die Restauration der Statue von Prof. Wittig in der Zeitschrift f. b. K. V (1870), S. 352. Hielt sie in ihrer linken Hand einen Apfel, den Preis der Schönheit, der ihr vom Paris ertheilt war? Presste sie aus der Frucht, die sie in der linken Hand hielt, einen mit einer Schale oder Kanne in ihrer Rechten aufgefangenen Saft aus, um ihn etwa zur Salbung nach dem Bade zu gebrauchen? Vgl. Zeitschrift f. b. K. XXI (1886), S. 224. Oder war die Göttin mit einer andern Gestalt, etwa dem Ares, zu einer Gruppe verbunden? Stand endlich neben der Göttin — wenn das verlorene Stück der Plinthe mit der Aufschrift des Bildhauers Alexandros aus Antiochia am Mäander und mit dem viereckigen Loch in der Oberfläche wirklich zur Statue gehört hat (vgl. Fröhner l. c., S. 176, Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 336) — ein in das viereckige Loch eingezapfter Pfeiler mit Kriegstrophäen, sodass Aphrodite dem Betrachtenden etwa als siegverleihende Beschützerin erschienen wäre? Alle diese und andere Fragen sind aufgeworfen und oft in allzu umfangreicher Weise erörtert worden, ohne dass es je zu einem allgemein überzeugenden und befriedigenden Ergebniss gekommen wäre. Und es bleibt daher nichts übrig als zu erwarten und zu hoffen, dass, wie beim Apollo des Belvedere, irgend ein Mal ein unerwarteter Fund die gewünschte Lösung bringe. Sehr viel fesselnder als alle derartigen unfruchtbaren Versuche sind die Untersuchungen über das Technische der Statue. Wenn der Bildhauer Ed. v. d. Launitz von der Aphrodite von Melos sagt, dass die Darstellung des Fleisches die vollkommenste sei, welche wir an antiken Frauenstatuen kennen, dass es — mit dem Ausdruck des Homer — gleichsam in ewiger Jugend blühe und dass einem modernen Plastiker bis jetzt nichts Gleiches gelungen sei, so werden wir davon sympathisch berührt. Wir werden aber auch den mit unerbittlicher Schärfe eindringenden Prüfungen des Anatomen Henke gewisse Zugeständnisse nicht versagen können, wenn er eine nicht kleine

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0263
Mecklenburg Vorpommern

Zahl von Fehlern nachweist, wie z. B. dass das linke Bein länger sei als das rechte, dass das Knie des ersteren etwas zu hoch stehe, dass das Gesicht der Göttin, sobald es in Vorderansicht betrachtet werde, schief sei, da die linke Seite von der Nase bis zum Ohre breiter erscheine als die rechte und der Mund wieder noch mehr dem rechten Ohr näher sei als dem linken, da auch die Nase stark nach der linken Seite hin abweiche und das linke Ohr höher am Kopfe sitze als das rechte. Endlich sei der Kopf nicht richtig als ein Ganzes nach der linken Körperseite herum gedreht (Zeitschrift f. b. K. 1886, S. 260). Da ähnliche Abweichungen von der strengen Richtigkeit auch bei anderen Antiken, wie z. B. einzelnen Niobiden, dem Apollino in Florenz, Apollo des Belvedere, Laokoon, dem Borghesischen Fechter u. a. m. nachgewiesen sind, also besonders bei Werken der späteren griechischen Kunstentwickelung, so gewinnt es, wie Henke andeutet, allerdings den Anschein, als ob mit dem Streben nach malerischer Wirkung und glänzender Behandlung aller Details, sowie mit der Steigerung naturalistischer Ausführung über die einfachere Stylisirung klassischer Epochen hinaus, eine weniger strenge Auffassung und laxere Behandlung solcher Formen, auf welche es dem Bildner für die Hauptwirkung weniger anzukommen schien, oft Hand in Hand gegangen sei.

218. LAOKOON UND SEINE SÖHNE.

Marmor. H. 1,92 (vom Kopf des Vaters bis zur untersten Platte, der des Sohnes auf der rechten Seite). Gefunden im Jahre 1506 in Rom in der Nähe des Esquilin und an der Stelle des Palastes, welchen der Kaiser Titus dort bewohnte. Ergänzt sind (die Angaben über die Urheber schwanken) der rechte Arm des Vaters, der rechte Arm des jüngsten Sohnes und die rechte Hand des älteren Sohnes. Doch wird die Richtigkeit der Ergänzungen beider Arme bezweifelt. Der Arm des Vaters war wahrscheinlich gekrümmt, so dass sich die Hand desselben in der Nähe des Kopfes befand, und der des Sohnes bog sich ebenfalls nach dem Kopfe hin, so dass die Hand letzteren kraftlos berührte. Vgl. d. Abbildung bei Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 280. Die Gruppe besteht übrigens nicht ans einem Stein, wie Plinius XXXVI, 37 ff. hervorhebt, der sie im Palaste des Kaisers Titus sah, sondern aus mehreren. Schon Michelangelo sah deren drei, Raphael Mengs fand deren fünf, und Petit-Radel endlich entdeckte deren sechs. Freilich ist die Fügung der einzelnen Stücke noch heute so vorzüglich, dass sie schwer zu finden ist und dass die Annahme, Plinius habe sich täuschen lassen, kein Bedenken erregt. Vgl. Overbeck, l. c. S. 263.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0264
Mecklenburg Vorpommern

Die Gruppe stellt die schon von ganz alter griechischer Poesie und Sage behandelte Tödtung des Laokoon dar, der für eine Sünde, deren er sich schuldig gemacht hat, durch zwei von den Göttern gesandte Schlangen den Tod erleidet. Auf dem Altar des Thymbräischen Apollo, dessen Priester er war, ist er, seines unter ihm liegenden Gewandes entkleidet und nur noch durch den Lorbeerkranz im Haar als Priester gekennzeichnet, sitzend niedergesunken, wie wenn er keine physische und auch keine moralische Kraft mehr besitze, um sich der gewaltig andringenden Bestien zu erwehren. Neben ihm zu seiner Linken der ältere, zu seiner Rechten der jüngere Sohn, beide gleichfalls in die Verschlingungen der Thiere hineingezogen, jener noch stehend und im Beschauer die Vorstellung von der Möglichkeit einer Befreiung erweckend, dieser aber derartig von dem Leibe der einen Schlange umschnürt, dass er, weder stehend noch sitzend, sondern vielmehr von der Macht und Kraft des in seine rechte Seite beissenden Thieres wie hülflos getragen und nur ganz wenig an den Altar angelehnt erscheint. Es ist, als wenn unter dem Biss der Schlange bereits der letzte Athem dem Munde seines schmerzvoll verzogenen Antlitzes entfliehe. Der Vater, bei dem die Situation eine weniger vorgeschrittene ist, fühlt den Biss oder Stich der andern Schlange, die er mit der linken Hand viel zu weit unterhalb des Kopfes gepackt hat, um ihren Angriff zurückhalten zu können; er sinkt zusammen und schreit vor Schmerz laut auf, der ältere Sohn dagegen ist von den Windungen der nach links vorwärts strebenden Schlangen am meisten verschont, nur der rechte Arm und der linke Fuss sind umschlungen. Wird es ihm, der angstvoll zum Vater hinblickt, gelingen, sich loszumachen? oder wird diejenige der beiden Schlangen, die in dem dargestellten Augenblick in die linke Seite des Vaters beisst, sich pfeilschnell zum Sohne zurückwenden, um auch ihm den tödtlichen Biss zu versetzen? So kann man fragen, aber eine eingehendere Betrachtung des Kunstwerks, im Besonderen des Weges, den die Schlangen genommen haben, giebt Anlass, den letzten Theil der Doppelfrage zu verneinen: »Die eine der Schlangen, die untere, ist von rechts kommend über den älteren Sohn und den Vater hinweg, sie beide an den unteren Extremitäten umstrickend, ihrem eigentlichen Schlachtopfer, dem jüngeren Sohn zugeeilt, der bereits unrettbar ver-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0265
Mecklenburg Vorpommern

loren ist. Die andere scheint die Gruppe zuerst halb umkreist, dann von links her über den Rücken des Vaters geglitten zu sein. Sie hat sich, nachdem sie den älteren Sohn nur am rechten Arme umschlungen und dadurch an die Stelle gefesselt hat, dem Vater wieder zugewendet, um ihm den tödtlichen Biss beizubringen. So ist die ganze Gruppe von zwei Seiten her fest zusammengeschlossen, und einen ebenso einheitlich geschlossenen Moment bildet die eigentliche Action, das Beissen der beiden Schlangen. Sollen wir nun diese Einheit wieder auflösen und annehmen, dass die zweite der Schlangen, nachdem sie die schon einmal gebotene Gelegenheit, den älteren Sohn zu verderben, ungenutzt hat vorübergehen lassen, nun noch einmal umkehre, um ihm nachträglich die tödtliche Wunde beizubringen? Die Handlung, welche in der tödtlichen Verletzung des Vaters ihren Höhepunkt erreicht, würde von dieser Höhe herabsinken, das Interesse müsste ermatten und erlahmen: unser Geist ist nur erfüllt von dem Gedanken an die Folgen der bisherigen Action und hat keinen Raum für eine theilweise und doch nur abgeschwächte Fortsetzung derselben. Halten wir uns an das, was uns die Gruppe wirklich vor Augen stellt, so finden wir ganz einfach das, was Proklos aus Arktinos (s. u.) mittheilt: die beiden Schlangen, welche den Vater und den einen der Söhne tödten, den einen von zweien: auch dieser zweite ist gegenwärtig und in das Unglück der Familie mit verstrickt, aber, so wie die Gruppe vor uns steht, nicht verloren: so wie die Gruppe vor uns steht, die wir jetzt nur um so schärfer ins Auge zu fassen veranlasst werden. Sie zeigt uns den Vater auf dem Altar sitzend; nur das linke Bein ist seitwärts ausgestreckt und berührt den Boden neben den Stufen des Altars. Auch das ist kein zufälliger oder äusserlicher Umstand. Nicht genug, dass ihm die Heiligkeit des Ortes keinen Schutz zu verleihen vermag: das göttliche Strafgericht soll ihn gerade am Altar ereilen, weil er, wie später noch weiter zu betonen sein wird, den Zorn der Gottheit durch Entweihung eines Altars erweckt hat. Auf dem Altar (besser wohl unmittelbar an dem Altar) ist mit ihm vereinigt der jüngere Sohn, und zwar so fest an seine Seite geschnürt, dass er nur dadurch vor dem Sturze auf den Boden bewahrt bleibt. Die Körper aber beider stehen unter dem Eindruck einer einheitlich wirkenden Ge-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0266
Mecklenburg Vorpommern

walt, was künstlerisch seinen Ausdruck in der wenigstens bei der Vorderansicht parallel erscheinenden Lage der Körper findet: sie theilen das gleiche Geschick. Der ältere Sohn steht neben dem Altar; er berührt sich nirgends mit dem Vater, er erhält sich stehend selbständig und durch eigene Kraft. Sein Oberkörper ist sogar in einen bestimmten Contrast mit dem des Vaters gesetzt: er steht fast im rechten Winkel auf der gewaltigen Diagonale, welche die Körperaxe des Laokoon vom rechten Ellenbogen bis zum linken Fusse bildet und die ganze Gruppe durchschneidet. Das sind gewiss nicht nur künstlerische Gegensätze der Linienführung, diese Anordnung und Unterscheidung des Raumes bilden nur die Grundlagen, um an ihnen den tieferen Gegensatz in den Handlungen und Zuständen der Personen zum Ausdruck zu bringen.« Brunn, Deutsche Rundschau 1882, S. 211. »Aeusserst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Momentes. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muss ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz hernach muss jeder Theil genöthigt sein, diese Lage zu verlassen, dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein. Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen, davor, man öffne sie und schliesse sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblick, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe Nachts bei der Fackel sieht.« Göthe, in der Schrift über Laokoon.

Von Allen, welche über die Laokoongruppe geschrieben haben, ist Göthe der erste gewesen, der in den »Propyläen« (Ausgabe in 40 Bänden, 1855: XXX, S. 310, 315, 316; vgl. XXII, S. 65) darauf hingewiesen hat, dass dem älteren der Söhne eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibe. Es war dies eine Wahrnehmung, die sich ihm ganz allein aus der eindringenden und vorurtheilsfreien Beobachtung des Marmorwerkes selber, also aus der ersten und echtesten Quelle für das Verständniss des Kunstwerkes, ergeben hatte. Wie es ihm denn überhaupt ein Bedürfnis war,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0267
Mecklenburg Vorpommern

die Gruppe nicht nur von Vergil's abweichender Schilderung, mit welcher er jede Vergleichung abgelehnt wissen wollte, sondern überhaupt von allem mythischen Beirath losgelöst zu betrachten. Freilich kannte er nicht die im Jahre 1786 zum ersten Mal von Heyne veröffentlichten Excerpte, welche uns der Grammatiker Proklos, der Lehrer des Kaisers Marcus Aurelius, von den schon im Alterthume verloren gegangenen altgriechischen Epen jener sog. kyklischen Dichter, hinterlassen hat, die, im Anschluss an die Ilias und Odyssee, alle in diesen Gedichten nicht behandelten Theile des troischen und anderer Sagenkreise umfassten. Sonst hätte er vielleicht auf eine Stelle in dem Excerpt des Proklos aus der Iliupersis des Arktinos von Milet hingewiesen, in welcher zum ersten Mal von dem Untergange des Laokoon die Rede ist und in welcher ausdrücklich bezeugt wird, dass nur der eine der beiden Söhne getödtet wurde: ἐν αὐτῷ δὲ τούτῳ δύο δράκοντες ἐπιφανέντες τόν τε Λαοκόωντα καὶ τὸν ἕτερον τῶν παίδων διαφθείρουσιν. Aber auch von Neueren ist diese Stelle bei der Behandlung der Laokoon-Frage unausgesetzt übersehen worden, bis Bernhard Stark kurz vor seinem Tode — es war in Gegenwart des Verfassers — mündlich zuerst darauf aufmerksam machte, dass es eine ältere Version des Mythus gebe, welche die Berechtigung der Götheschen Anschauung gleichsam nachträglich erweise. Als letztes Vermächtniss von Stark hat Brunn diese Mittheilung in der Arch. Ztg. 1880, S. 167 ff. veröffentlicht und dabei im Sinne Stark's betont, dass die Künstler der Gruppe in der Rettung des einen Sohnes ein Moment einlegten, welches mitten unter den Schrecken des Todes versöhnend wirken musste. Diese Auffassung aber führt uns auf die von der Schilderung Vergil's*) ganz abweichende Gestaltung der Laokoon-Sage durch die dramatische Poesie, speciell durch die griechische Tragödie, auf welche Welcker in seinem 1827 in der Beschreibung des akad. Kunstmuseums in Bonn (S. 27—33) und in den A. Denkm. I, S. 322 ff. wieder abgedruckten bedeutsamen Aufsatz über den Laokoon schon aus anderen Gründen gekommen war. Welcker weist nach, dass die Laokoon-Gruppe als Behandlung einer willkürlich gestellten Aufgabe, oder als eines bloss allgemein denkbaren Falles nicht angenommen werden dürfe, sondern dass es sich vielmehr um ein durch eine bestimmte Schuld herheigeführtes Verhängniss handle. Laokoon sei an Poseidons Altar nur als Stellvertreter erschienen, es sei ihm das Loos gefallen, daran zu opfern, da den eigentlichen Priester dieses Gottes die Troer gesteinigt hätten; er selbst aber

*) Bei Vergil besteht Laokoons Vergehen darin, dass er den Speer gegen das hölzerne Pferd warf, als es vor Trojas Mauern stand.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0268
Mecklenburg Vorpommern

habe als Priester des Thymbräischen Apollo sich dadurch an diesem Gott versündigt, dass er, wie einige Quellen der Alten andeuten, wider dessen Willen ein Weib genommen und Kinder erzeugt, oder auch indem er im Angesicht des heiligen Bildes mit seinem Weibe der Liebe sich hingegeben habe. Für ein so schweres Vergehen wider die Gottheit müsse die strengste Ahndung erfolgen, nicht bei beliebiger Gelegenheit, sondern im letzten Augenblick, der zur besonderen erkennbaren Ahndung noch frei geblieben, da ja demnächst der allgemeine Untergang erfolgen sollte. Wie Laios, so werde auch Laokoon in bedeutsamer Weise an seinen unschuldigen Kindern, wenigstens mit an ihnen, gestraft. Diesen Laokoon der Tragödie stelle das Kunstwerk dar. Dabei kommt es Welcker nicht in den Sinn, eine sclavische Anlehnung des Kunstwerks an die specielle Dichtung eines einzelnen Dichters, wie etwa an die verloren gegangene Dichtung des Sophokles (von welcher wir überdies viel zu wenig wissen) vorauszusetzen, sondern es kommt ihm nur darauf an, den tiefen poetischen Gehalt der Sage für das Verständniss und den richtigen Genuss des Kunstwerks zu verwerthen, d. h. auf Grund ausreichend vorhandener alter Ueberlieferungen Gedanken anzuregen und auszumalen, die dem der Sagengeschichte kundigen und noch viel besser als wir darin bewanderten alten Griechen oder Römer bei der Betrachtung des Kunstwerkes in den Sinn kommen mussten, ja auf Grund deren das Kunstwerk selbst sogar sehr wohl entstanden sein konnte und denen es mindestens — damit geben wir das Wenigste zu, was unbedingt zugegeben werden muss — in keinem Punkte widersprach. Ja, hätte nicht auch Welcker die oben angeführte, zuerst von Stark wieder herausgesuchte Notiz des Proklos übersehen und wäre er nicht, gleich Anderen, dabei geblieben, bei der Betrachtung der Gruppe keinen Unterschied zwischen den beiden Knaben zu machen, so hätte er sicher jene Consequenzen gezogen, die Brunn, Deutsche Rundschau 1882, S. 209 ff., mit Fug und Recht gezogen hat, indem er, unter Abweisung entgegenstehender Bemerkungen, darlegt, wie es sehr wohl einen Grund geben konnte für das, was das Kunstwerk in unzweideutigster Weise sehen lässt, nämlich die Errettung des einen und den sichern Untergang des anderen Sohnes, insofern dieser als die Frucht eines Verbrechens, welches der Vater begangen, auch als von der Schuld des Vaters mitbelastet erschien. »Sophokles liess beide Söhne untergehen; aber im Hintergrunde seines Dramas erschien das noch grössere Leid: der Untergang nicht einer einzelnen Familie, sondern einer Stadt, eines ganzen Staates, der Untergang Trojas. Zudem konnte die Katastrophe nicht auf offener Scene vor sich gehen: sie konnte nur berichtet werden. In dem Bericht aber würde die Schilderung der Wehklagen des einen unmündigen Knaben nicht nur von ge-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0269
Mecklenburg Vorpommern

ringer Wirkung gewesen sein, sondern sie würde sogar die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abgelenkt haben. Sie mussten verschwinden gegenüber der politischen Bedeutung einer Thatsache, in der es sich aussprach, dass die Götter den Untergang Trojas beschlossen hatten. Ein versöhnendes Element in dieser düsteren Grundstimmung konnte daher auch nur nach dieser allgemeinen politischen Seite gesucht werden, und Sophokles fand es bereits bei dem alten Epiker Arktinos, indem dieser den Auszug und die Rettung der dem Laokoon nahe verwandten Aeneaden noch vor dem Untergange der Stadt als die unmittelbare Folge der vorhergehenden Katastrophe hinstellte. Dieser weite politische Hintergrund konnte natürlich von den Künstlern einer plastischen Gruppe nicht festgehalten werden. Sie mussten die Handlung wieder auf einen engeren Bereich, den Kreis der Familie, zurückführen; und hier war es wiederum die alte epische Sage des Arktinos, welche auch den Künstlern für diesen besonderen Zweck die beste Grundlage darbot: nicht die ganze Familie, sondern nur der schuldige Theil unterliegt, und so erscheint vor unserer Phantasie, wenn wir uns die Handlung der Gruppe bis an das Ende ihrer unmittelbaren Folgen fortgeführt denken, nicht ein Haufe von Leichen, die wir mit stummer Resignation oder gar mit bitterem Unmuth über den unversöhnlichen Zorn der Götter betrachten, sondern wir finden über den Leichen den einzigen Hinterbliebenen, der in seiner eigenen Hilflosigkeit Zeuge des Unglücks sein musste, ohne doch selbst Hülfe bringen zu können, und nun dem unendlichen Leid lebendigen Ausdruck verleiht. Er ist nicht die Hauptfigur, wie die Niobe der Statuengruppe; aber er bildet darum nicht weniger das Vermittlungsglied, welches uns von dem Aeusseren des Vorganges zu den inneren Ursachen und den Folgen desselben hinüberleitet und unser Mitleid für ihn selbst sowohl wie für die Gefallenen lebendiger erregt, als es irgend ein anderer Zuschauer oder etwa der Chor in einer Tragödie vermöchte. Erst hiedurch wird die Gruppe eine wahrhaft ethische und tief tragische und gewinnt einen nicht weniger würdigen Abschluss als die Tragödie des Sophokles.« Brunn, l. c. S. 215.

Als Verfertiger der Gruppe nennt Plinius XXXVI, 37 die drei Rhodischen Künstler Agesandros, Athenodoros und Polydoros, welche de consilii sententia, d. h. nach einem vorher mit eingehender Ueberlegung und Berathung festgestellten Plan, gemeinsam die Arbeit vollendeten und von denen, auf Grund anderer Basen mit Inschriften, Agesandros als Vater der beiden anderen Künstler zu vermuthen ist. Aber wann lebten diese Künstler? Auf Grund des Buchstabencharakters in einer dieser Inschriften, auf welche es hauptsächlich ankommt, und die sich schon zu Winckelmanns Zeit in der Villa Albani befand, hat man das Jahr 100

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0270
Mecklenburg Vorpommern

vor Chr. als ungefähre Zeitbestimmung annehmen wollen. Vgl. Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon, 1883, S. 27. Aber es ist auch daran erinnert worden, dass die Römer bei Entführung griechischer Kunstwerke die Basen, an welchen sich, wie es die Regel war, Künstler- und Weihinschriften befanden, nicht mitzunehmen pflegten (Hirschfeld, Tituli statuariorum sculptorumque Graecorum, Berl. 1871, S. 9), und es ist daher die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass die in Italien vorhandenen vereinzelten Basen mit Inschriften, nachgemachte Basen waren, die man theils unter ältere Originalwerke, theils unter Kopien griechischer Werke setzte, und die also Inschriften enthielten, welche für die Entstehungszeit nichts zu beweisen vermögen. Um es gleich zu sagen, wir entbehren für die Zeitbestimmung der Künstler der Laokoon-Gruppe ausreichender äusserer Zeugnisse und sind daher für diese Frage nach wie vor auf die Vergleichung ihres Werkes mit anderen Werken angewiesen, um auf diese Art die kunstgeschichtliche Stellung desselben annähernd zu ermitteln. Es bedarf ausgebildeter Kennerschaft, um hier zu einer Entscheidung zu gelangen. Gewisse äussere Aehnlichkeiten mit einer mehrfach wiederkehrenden Gigantenfigur des grossen Pergamenischen Frieses, welcher in die Zeit des Königs Eumenes II (197—159 v. Chr.) zu setzen sein wird, haben den Gedanken auftauchen lassen, die Erfindung der Laokoongruppe möge von diesem imponirenden Riesenwerk der Glanzzeit der Pergamenischen Könige inspirirt sein (vgl. Conze, Arch. Ztg. 1881, S. 69 ff. Gött. gel. Anz. 1882, S. 601 ff. Kekulé, l. c. S. 41 ff., Taf. I und II). Aber in dem Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlungen von 1884, S. 263 ff., ist Brunn dieser Ansicht wieder mit Gründen entgegengetreten, die nicht übersehen werden können. Vom Standpunkte der Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst, welche vom Charakter geistiger Ruhe und Erhabenheit zu einer immer grösseren Steigerung seelischer Stimmungen und Affecte fortschreitet, um zuletzt, und zwar gerade im Laokoon, zur Darstellung des gewaltigsten körperlichen und seelischen Affectes und damit zugleich zu einem Höhepunkte zu gelangen, welcher ohne Selbstvernichtung nicht überschritten werden konnte und also nothwendig wieder zu einem Nachlassen der aufs Höchste angespannten Kräfte führen musste, kommt Brunn zu dem Schlusse, dass, da sich dem entsprechend auch die Ausbildung der Form als Trägerin des Ausdrucks in paralleler Richtung vollzogen habe, die gewaltige Steigerung des Affectes im Laokoon, welchem die ganze Gestalt unterworfen sei und welchem der höchste Grad in der Darstellung des Charakteristischen und Realistischen zum Ausdruck diene, nicht auf der Grundlage und zugleich als eine Weiterführung der naturalistischen Tendenzen im pergamenischen Friese und im Besonderen in der genannten

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0271
Mecklenburg Vorpommern

Gigantenfigur erwachsen sein könne, sondern dass in letzterer und im Friese überhaupt im Vergleich zu dem tiefen Leiden des Laokoon ein Herabsteigen von der Höhe gewaltigen geistigen Schaffens und eine gewisse Veräusserlichung des Schmerzes zu erkennen sei. Auch durch die Vergleichung des Laokoon mit der Gruppe des Farnesischen Stieres, der hinsichtlich seines poetischen und künstlerischen Werthes nicht auf der gleichen Höhe steht wie ersterer, dessen Künstler aber wahrscheinlich Mitarbeiter bei den grossen Reliefs der pergamenischen Ara waren (vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, 302, 312), gelangt Brunn zu dem gleichen Schluss, dass die Schöpfung der Laokoon-Gruppe zeitlich vorangegangen und somit vor den Werken der pergamenischen Kunst, also im dritten Jahrhundert vor Chr., entstanden sein müsse. Auf das dritte Jahrhundert aber als Zeit der Entstehung des Werkes ist, freilich aus anderen Gründen, schon von Welcker hingewiesen worden. Es war jene Zeit, wo in Alexandria eine Plejade glaubwürdig sehr belobter Tragödiendichter in Nachahmung der attischen Tragödie wetteiferte, wo diese Gattung der Poesie, die jüngste Auslegerin alter Sagen, den grössten Einfluss ausübte und mit ihren Bildern das Gedächtniss aller Menschen erfüllte: A. Denkm. I, 324, 347. Griech. Trag., S. 1245 ff. Mit dieser Zeitbestimmung ist aber auch auf den Unterschied aufmerksam gemacht, welcher die Laokoongruppe von den classischen Werken des fünften und vierten Jahrhunderts trennt und welcher besonders darin zur Erscheinung kommt, dass die malerische Betonung der einzelnen Muskeln, wobei Form neben Form tritt und für das Auge viele Tiefen und Höhen auf der Oberfläche der Körper erzeugt werden, ferner die überraschende Naturwahrheit in der Zeichnung der gefüllten Venen an Armen und Beinen und endlich die Art, wie das ganze Gewebe wirkender Kräfte mit einer stellenweise an anatomische Präparate erinnernden Magerkeit und Trockenheit und einem fühlbaren Mangel von Weichheit und Feinheit in den Uebergängen zwischen den Muskellagen zu Tage tritt, das Bestreben erkennen lassen, dem Beschauer in erster Linie die grosse Meisterschaft und Virtuosität des Künstlers, sein Können und sein Wissen vom innern und äusseren Bau des Körpers vor die Augen zu führen und ihn so mit Bewunderung für die Person des Künstlers zu erfüllen, während in früherer Zeit die Person des Künstlers hinter seinem Werk zurücktritt, dieses nicht wie ein mühsam Gemachtes, sondern wie ein ohne viele umständliche Berechnung Gewordenes erscheint, alles Einzelne an den Körpern stets der Wahrheit der Natur gemäss als bescheiden untergeordneter Theil grösserer zu einem gemeinsamen Organismus verbundener Massen behandelt wird und somit in der äusseren Erscheinung der mit der Wirkung der Unruhe verbundene

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0272
Mecklenburg Vorpommern

Charakter des Malerischen fern gehalten wird. Vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, 478 ff. Mit dieser Würdigung erfährt das Lob Winckelmanns, welcher die Laokoongruppe für ein Werk der höchsten Blüthe griechischer Kunst erklärt (VI, 16 ff.), eine Einschränkung. Sie erklärt zugleich das Urtheil des berühmten Bildhauers Danneker, welcher den Ausspruch that, dass er den Laokoon niemals lange habe beschauen können, und dass, wenn er ein anderes schönes Werk neben ihm gesehen, sich sein Auge unwillkürlich von ihm weggewendet habe (Amalth. III, S. 4). Wie es denn überhaupt das Loos des Kenners ist, dass er seine Erkenntniss theuer zu bezahlen hat, indem ihn sein eingehenderes Studium Fehler entdecken lässt, an denen der Laie ahnungslos vorübergeht, Fehler, welche der Art sein können, dass sie jenem das Kunstwerk trotz aller sonstiger Schönheiten zeitweise verleiden. Man kann sich vorstellen, dass es einen Anatomen unangenehm berührt, wenn er, wie es von Vielen empfunden und auch andeutungsweise ausgesprochen worden, wahrnimmt, dass bei den Söhnen des Laokoon die Darstellung normaler Verhältnisse ausser Acht gelassen ist. Denn Professor Merckel weist nach (Zeitschrift f. b. K. 1878, S. 359), dass der jüngere Knabe, sowie er einmal dargestellt ist, im Grunde genommen ein erwachsener Jüngling von kleiner Statur mit etwas zu grossem Kopfe ist, der ältere aber ein sehr hochgewachsener fertig gebildeter Mann mit einem gleichfalls etwas zu grossen Kopf. Auf alle übrigen Fragen, welche die Laokoon-Gruppe betreffen, oder zu deren Beantwortung dieselbe seit Lessings Zeit hat mithelfen müssen, können wir hier nicht eingehen. Wir verweisen in dieser Beziehung auf die 2. Auflage von Blümners Ausgabe von Lessings Laokoon, S. 722, wo das Wichtigste aus der überaus zahlreichen Literatur angeführt ist. Ueber die Reste von einer Reihe statuarischer Wiederholungen, deren antiker Ursprung zum Theil verdächtig ist, vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II ^{3}, S. 349, Anmkg. 62. Ausserdem sind zu erwähnen ein kleines Medaillonrelief (Arch. Ztg. 1863, Taf. 178, S. 89 ff.), welches aber wahrscheinlich auch nicht älter sein wird als die Abbildungen der Gruppe auf italienischen Majoliken, und endlich ein pompejanisches Wandgemälde, abgebildet in den Ann. dell' Inst. 1875, Taf. O und bei Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon, S. 28.

219. KENTAUR UND EROS.

Marmor. H. 1,37 (ohne Plinthe). Gefunden zur Zeit des Kupferstechers Pietro Santi Bartoli (1635—1700) in Rom auf dem Mons Caelius. Anfangs in Villa Fonseca, dann in Villa Borghese und zuletzt, seit dem

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0273
Mecklenburg Vorpommern

Jahre 1808, im Louvre. Ergänzt sind am Kentaur die Spitze des linken Ohrs und mehrere Haarzotteln, die Daumen und einige Fingerglieder, der linke Arm bis zum Handgelenk, das rechte Vorderbein und das linke Vorderbein mit der Kniekehle, das rechte Hinterbein und die Hälfte des linken Hinterbeins mit der Kniekehle, sowie die Hälfte des Pferdeschwanzes; am Eros die Nasenspitze, seine Arme, Füsse und Flügel; endlich auch die Plinthe und der Palmstamm mit Ausnahme der Blätter, welche dem Leibe des Kentauren zunächst sind. Vgl. Fröhner, Notice de la sculpt. ant. du Louvre, S. 293 ff.

Ein älterer vollbärtiger Kentaur, dessen Hände hinten auf dem Rücken zusammengebunden sind, trägt auf seiner Kruppe einen kleinen Eros, nach welchem er Kopf und Oberkörper von seiner rechten Seite her hinwendet und den er vergebens mit seinem Pferdeschweif herunterzukehren versucht. Dieser, wie ein kleiner Kobold mit auseinander gespreizten Beinen und ausgebreiteten, gleichsam balancirenden Armen seinen Sitz auf dem breiten Leibe des Kentauren zu behaupten suchend, wendet, sich gleichfalls nach seiner rechten Seite neigend, dem schmerzerfüllten Antlitz des Kentauren das seinige triumphirend und neckend zu, wie wenn er ihm zeigen wolle, dass unter Umständen auch die wildesten und stärksten Creaturen der Macht der Liebe sich zu beugen haben. Die Schläfen des kleinen pausbackigen Eros sind mit Epheu und Blüthentrauben geschmückt, welche ihren Träger als zum bakchischen Schwarm gehörig kennzeichnen, und um seinen kleinen prallen Leib trägt er einen schmalen Gürtel, der mittels einer Schnalle umgeschnürt ist.

Im capitolinischen Museum giebt es zwei analoge, streng im Styl der Bronze gearbeitete Werke aus schwarzem Basalt von der Hand der beiden Künstler Aristeas und Papias aus Aphrodisias in Carien, welche wahrscheinlich der Zeit des Hadrian angehören. Der eine dieser beiden Kentauren gleicht dem vorstehend beschriebenen, der andere stellt einen jugendlichen Kentaur dar, welcher zwar auch einen Eros getragen haben wird (wie aus einem in seinem Rücken sich befindenden viereckigen Loche geschlossen werden muss, das sicher zum Einzapfen einer fremden Figur diente), der aber dabei munter und vergnügt aussieht und vor der Hand noch frei ist von den Fesseln, die auch seiner demnächst warten. Vgl. d. Abbildung bei Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II[3], S. 409. Ueber die Reste von andern Wiederholungen vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, S. 593: »Der Werth der Ausführung dieser Gruppen ist sehr verschieden; aber die

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0274
Mecklenburg Vorpommern

Vergleichung lehrt, dass allen ein vorzügliches Original zu Grunde liegt. Der Grundcharakter des Kentauren, des an ein rauhes Leben im Walde gewöhnten Geschöpfes, ist vortrefflich erfasst und in allen Formen festgehalten, während zugleich doch auch die durch die Handlung gegebene Stimmung ihren bestimmten Ausdruck gefunden hat. Dem älteren von beiden sind von einem Eros oder bakchischen Dämon die Hände auf den Rücken gebunden; er ist wehrlos gemacht, und seine sonstige Wildheit erscheint zu schwermüthiger Trauer umgestimmt. Aber wie die Fessel nicht hindert, in seinem Körper die volle natürliche Kraft zu erkennen, so schimmert auch durch die augenblickliche Melancholie die angeborene Wildheit überall durch. Der jüngere jubelt und verhöhnt das Geschick seines Genossen, ohne zu bedenken, dass Gleiches ihm selbst bevorsteht; und wir glauben schon in seinem Jubel die Ungefügigkeit und Unbändigkeit zu erkennen, die sich seiner im Gegensatz zu der schwermüthigen Resignation des älteren bemächtigen wird, sobald das Geschick ihn ereilt. Ein so rein durchgebildeter Typus, eine so fein in ihren Gegensätzen abgewogene und abgerundete Handlung ist sicherlich nicht erst in der hadrianischen Zeit erfunden.« Die auffallende Aehnlichkeit des Kopfes des älteren Kentauren mit dem des Laokoon ist oft genug hervorgehoben und giebt, zugleich mit anderen Gründen, die der das malerische Spiel der Muskeln und Venen hervorhebenden Technik zu entnehmen sind, Anlass genug zu der Annahme, dass das Original aller dieser Wiederholungen derselben Zeit wie die Laokoon-Gruppe angehören dürfe. »Die pikante Verbindung des Eros mit dem wilden Geschlecht der Kentauren entspricht dem Charakter der alexandrinischen Poesie, die sich mit Vorliebe in den Schelmereien des Amor ergeht«: Friederichs-Wolters, Bausteine I, S. 534. Vgl. auch Welcker, A. D. I, S. 344. Bursian, Allgem. Encyklop. I, Bd. 82, S. 500, Note 76. Dem Einwande Overbecks, l. c. S. 462, Anmkg. 62, dass die Aehnlichkeit mit dem Laokoon geringer sei, als die mit einem Kentauren von einer Metope des Parthenon, vermögen wir nicht zuzustimmen. Auf zwei Silberbechern aus Pompeji finden sich je zwei ähnliche Kentauren mit Eroten und dionysischen Emblemen (s. u.).

220—223. VIER STATUEN
aus dem Weihgeschenk des Königs Attalus von Pergamum.

Pausanias erzählt I, 25, 2, dass der König Attalus auf der Akropolis in Athen, und zwar an der Südmauer derselben, ein Weihgeschenk aufgestellt hatte, welches die Kämpfe der Götter mit den Giganten, der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0275
Mecklenburg Vorpommern

Athener mit den Amazonen, der Athener mit den Persern und endlich der Pergamener mit den Galliern oder Galatern darstellte, jede der Figuren in einer Länge von zwei Ellen: Πρὸς δὲ τῷ τείχει τῷ νοτίῳ Γιγάντων, οἳ περὶ Θράκην ποτὲ καὶ τὸν Ἰσθμὸν τῆς Παλλήνης ᾤκησαν, τούτων τὸν λεγόμενον πόλεμον, καὶ μάχην πρὸς Ἀμάζονας Ἀθηναίων, καὶ τὸ Μαραθῶνι πρὸς Μήδους ἔργον, καὶ Γαλατῶν τὴν ἐν Μυσίᾳ φθορὰν ἀνέθηκεν Ἄτταλος, ὅσον γε δύο πηχῶν ἕκαστον. Der König wollte, wie daraus hervorgeht, seinen eigenen Krieg gegen die Gallier als ein Werk darstellen, das jenen anderen grossen Kämpfen des Hellenenthums gegen barbarische Mächte, dem geschichtlichen Kriege gegen die Perser, sowie dem mythischen Kampfe der Athener gegen die asiatischen Heroinen und dem der Götter gegen die Giganten gleichzusetzen sei. Dass, wie die Angabe des Masses von vorneherein andeutet, nicht an Reliefs, sondern an eine Menge von gruppenweise aufgestellten Statuen zu denken sei, ist zuletzt noch von Michaelis, Ath. Mitth. II (1877), S. 5 ff., dargelegt worden, und zwar mit Gründen, welche aus der Darstellungs- und Ausdrucksweise des Pausanias hergenommen sind. Eigentlich aber hätte es dessen nicht mehr bedürfen sollen, da doch die von Anfang an nicht übersehene Nachricht bei Plutarch, Anton. 60, welche von einem Sturm berichtet, der auf der Akropolis in Athen nicht bloss die Colossalstatuen des Eumenes und Attalos zu Boden warf, sondern auch den »Dionysos aus der Gigantomachie« in das (bekanntlich am Abhang der Südseite gelegene) Theater hinunterstürzte (. . . καὶ τῆς Ἀθήνησι γιγαντομαχίας ὑπὸ πνευμάτων ὁ Διόνυσος ἐκσεισθεὶς εἰς τὸ θέατρον κατενενέχθη . . . ἡ αὐτὴ θύελλα καὶ τοὺς Εὐμένους καὶ Ἀττάλου κολοσσοὺς . . . ἀνέτρεψε), genügend an die Hand giebt, dass das Attalische Weihgeschenk aus Statuen bestehen musste, und da ferner, was die Hauptsache ist, durch die glänzende Entdeckung Brunns aus dem zerstreuten Schatz antiker Marmorwerke in Venedig, Neapel und Rom bereits eine Anzahl Statuen von etwas über halber Lebensgrösse aufgefunden war, welche in ihrer durch Styl, Darstellung und Grössenverhältniss gegebenen unabweisbaren Verbindung als eine Illustration für die Stelle im Pausanias angesehen werden durften, wie sie gar nicht besser hätte erdacht werden können: Ann. dell' Inst. 1870, S. 292 ff. Mon. dell' Inst. Vol. VIII, Taf. XIX—XXI. Vgl. auch Rhein. Mus. 1872, S. 476, misc. XIII, wo Bücheler auf die Stelle in Syri itiner. aufmerksam macht: . . . ubi multis statuis stantibus mirabile est videre dicendum antiquorum bellum. Dagegen Klügmann, Arch. Ztg. 1876, S. 37. Von der gemeinsamen grossen Basis aller zum Weihgeschenk des Attalus gehörenden Statuen will man noch Ueberreste an der südlichen Burgmauer erkennen. Vgl. Michaelis, l. c. S. 15. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II³, S. 205,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0276
Mecklenburg Vorpommern

Anmkg. 23 (S. 344). Die hiesige Sammlung von Gypsabgüssen hat gegenwärtig vier der Statuen aufzuweisen. Die Zahl derselben in den verschiedenen Museen ist inzwischen zu einem Dutzend angewachsen, und die jüngere Provenienz führt durchweg auf Rom zurück. Vgl. Arch. Ztg. 1876, S. 35 ff.; Ath. Mitth. I, S. 167 ff., V, S. 369 ff. Auffällig ist es freilich, dass sich bis jetzt nur Besiegte, keine Sieger gefunden haben. Es giebt keinen Anlass, bei diesen kleinen Statuen an spätere römische Copien zu denken. Sie sind mit einer gewissen Frische und Unbefangenheit gearbeitet, wenngleich jene Sorgfalt in der Ausführung mangelt, welche den kunstverwandten, unter N. 224 beschriebenen sterbenden Gallier des capitolinischen Museums auszeichnet. Vielleicht sind es gleichzeitige Reproductionen in verkleinertem Mass nach grösseren Werken pergamenischer Künstler. Vgl. Brunn, l. c. S. 319 ff. Förster, Arch. Ztg. 1874, S. 101. Conze, Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. 1, 1880, S. 196. Die grossen Siege des Attalus fallen in die Zeit zwischen 239 und 229 v. Chr. Im Jahre 201 v. Chr. (Olymp. 144, 4) machte Attalus einen Besuch in Athen, bei welcher Gelegenheit er mit den ausserordentlichsten Ehren empfangen wurde. Ob die Aufstellung des Weihgeschenkes in die Zeit vor oder nach diesem Besuche fällt, ist nicht zu sagen.

220. Gestürzter Gallier.

Marmor. H. (ohne die Basis) 0,69. L. 1,12. Im Museum zu Venedig. Die Statue stammt aus der theils durch Ausgrabungen in Aquileja, theils durch Erwerbungen in Rom zusammengebrachten Sammlung Grimani, welche am 3. Februar 1586 von Giovanni Grimani, dem Patriarchen von Aquileja, der Republik Venedig vermacht, aber erst 1596, nach dem Tode des Donators, vollständig aufgestellt wurde. Der Marmor ist glatt und wirkt fast wie Alabaster, ganz ebenso wie der von N. 224 (s. u.), in welchem man den Marmor von Furni (Φούρνη), einer kleinen Insel zwischen Samos und Ikaria, erkennen will. Vgl. Kinkel, Mosaik z. Kunstgesch., S. 80. Michaelis, Arch. Ztg. 1876, S. 153. Ergänzt sind der rechte Arm mit dem Schwertgriff, und der linke Fuss, ferner einzelne Zehen des rechten Fusses. Es fehlen kleine Theile am Gewande. Die linke Hand war gebrochen, ist aber grösstentheils antik. Vgl. Dütschke, Bildw. V, 208. Brunn, l. c. S. 302. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II³, S. 206, Fig. 124, IV, 7. Mon. dell' Inst. Vol. IX, Taf. XVIII, 2.

Ein vollbärtiger Gallier mit struppigem Haupthaar, bekleidet mit einer kurzen Gewandung nach Art der Exomis griechischer Handwerker, welche die rechte Schulter und den

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0277
Mecklenburg Vorpommern

grössten Theil der Brust und des Nackens frei lässt, ist so auf das linke Knie niedergestürzt, dass er sich mit der Handfläche des linken Armes nach hinten zurück aufstützt und das rechte Bein ziemlich geradeaus streckt. Dabei wendet er sich mit aufgerichtetem Kopf und Oberkörper dem Gegner zu, welcher vor ihm stehend oder über ihn gebeugt anzunehmen ist, und den er mit seiner ausgestreckten Rechten, soweit es ihm noch möglich war, abzuwehren gesucht haben wird.

221. Getödtete Amazone.

Marmor. L. 1,26. Im Mus. zu Neapel. Schon im sechzehnten Jahrhundert bekannt. Arch. Ztg. 1876, S. 35 ff. Ergänzt sind nur die Nase und der linke Fuss. Vgl. Brunn, l. c. S. 306. Mon. dell. Inst. Vol. IX, Taf. XX, 5. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 205, Fig. 124, II, 2.

Eine Amazone, bekleidet mit kurzem ärmellosen Chiton, welcher ihre rechte, eine grosse Wunde zeigende Brust frei lässt, ist rücklings auf den Speer niedergestürzt, der ihr den Tod gebracht haben wird. Ein zweiter Speer, welcher zerbrochen ist, liegt rechts neben ihr. Das rechte Bein ist ein wenig angezogen und der rechte Arm liegt oberhalb ihres etwas nach der linken Seite hingewendeten Kopfes. Das linke Bein und der linke Arm aber sind starr ausgestreckt. Die Glieder sind voll und kräftig, zeigen aber, im Vergleich zu der stark betonten Muskulatur der männlichen Gestalten des Weihgeschenks, eine der Weichheit und Rundung weiblicher Formen entsprechende grössere Einfachheit in der Behandlung der Oberfläche der Haut, ohne dass der Eindruck des Leichten und Elastischen fehlte, was für die Amazonen charakteristisch ist. Die ganze Lage der Gestalt lässt auf grosse Heftigkeit des Sturzes und schnell erfolgten Tod schliessen.

222. Getödteter Perser.

Marmor. L. 0,97. Im Museum zu Neapel. Ergänzt sind beide Arme, das rechte Bein vom Knie abwärts und ein Theil des krummen Säbels, welcher neben dem Gefallenen liegt. Vgl. Klügmann, Arch. Ztg. 1876, S. 35 ff. Brunn, l. c. S. 307 ff. Mon. dell' Inst. Vol. IX, Taf. XXI, 7. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 210 ff., Fig. 124, III, 3.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0278
Mecklenburg Vorpommern

Ein junger unbärtiger Perser, der mit einer kurzen, die rechte Seite des Oberkörpers frei lassenden Gewandung nach Art der Exomis griechischer Handwerker bekleidet ist und ausserdem Hosen, Schuhe und eine flach anliegende Kopfbedeckung trägt, ist, den Körper etwas zusammengekrümmt, so niedergestürzt, dass er auf seiner linken Seite liegt und der linke Arm desselben nach hinten zurück unter dem Schilde verborgen bleibt, den er gefasst hält. Das linke Bein ist etwas zusammengezogen, das rechte ist mehr ausgestreckt, und die zusammengekniffene Hand des vom Körper nach vorne hin abstehenden rechten Armes berührt den Boden. Die ganze Lage der Gestalt macht den Eindruck, als ob der Tod nicht gleich eingetreten sein könne. An die Stelle nordischer Rauheit, die an den Galliern dieser Attalischen Gruppen bemerkt wird, ist hier, als Merkmal charakteristischer Darstellung eines von den Griechen verschiedenen Volksstammes, eine gewisse Weichheit getreten, wie sie dem Orient eigen zu sein pflegte.

223. Knieender Perser.

Marmor. H. 0,60 (ohne die Basis). Im Museum zu Aix, an welches die Statue vom Bildhauer Giraud zu Anfang der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts geschenkt wurde. Ergänzt sind der linke Arm (der im Gypsabguss fortgelassen ist); die Nasenspitze und das obere Ende der phrygischen Mütze sind beschädigt. Ausserdem finden sich Brüche, so an der Basis zwischen dem linken Fuss und der rechten Hand, am rechten Hand- und linken Fussgelenk und dreimal am rechten Unterschenkel. Vgl. Benndorf, Ath. Mitth. I, S. 167 ff., Taf. VII (Zeichnung von der Gegenseite). Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II³, S. 211, Fig. 124, III, 4 (Zeichnung von der Gegenseite).

Ein vollbärtiger älterer Perser, dessen Tracht und Bewaffnung dieselbe ist, welche der in N. 222 beschriebene jüngere Perser trägt, hat sich so auf das rechte Knie niedergelassen, dass er, den Fuss des linken Beines aufsetzend und die flache Hand des rechten Armes, welchem das Schwert entfallen ist, auf den Boden stützend, sich mit erhobenem linken Arm nach seiner linken Seite hinwendet und mit stark beunruhigtem und aufwärts gerichtetem Gesicht und Blick ebendahin sieht, wie wenn es gelte, den hier von oben her andringenden mächtigeren Gegner zu erwarten.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0279
Mecklenburg Vorpommern

224. STERBENDER GALLIER.

(Sog. sterbender Fechter.)

Marmor. Länge 1,84. H. (ohne die Basis) 0,80. Im 16. Jahrh. in Rom gefunden, angeblich in den Gärten des Sallust. Anfangs in der Villa Ludovisi aufgestellt. Später ins Capitolinische Museum gekommen. Ergänzt sind (angeblich von Michelangelo) die Nasenspitze, der grössere Theil des rechten Arms und das Stück der Basis, auf welches der Liegende sich stützt, somit auch das durch seine Form auffallende Schwert und das eine Ende des Horns, sowie ein kleiner Theil des Schildes; ferner der linke Daumen, die linke Kniescheibe und die Zehen an beiden Füssen. Vgl. die Abbildungen bei Clarac, Mus. de sculpt. V, Taf. 869, 2214 und Müller-Wieseler I, Taf. XLVIII, 217, wo die Haupttheile der Ergänzung in der Zeichnung kenntlich gemacht sind.

Ein mächtiger nackter Krieger, welcher dem an griechische Gestalten gewöhnten Auge sofort fremdartig erscheint, ist, zum Tode verwundet, auf seinen Schild niedergesunken. Dabei ruht die Last des nach seiner rechten Seite sich neigenden Körpers und des ebendahin und zugleich stark nach vorne gesenkten Hauptes wesentlich auf dem Oberschenkel des an den Leib herangezogenen rechten Beines und auf dem aufgestützten rechten Arme, dessen Hand nach aussen gekehrt ist. Das linke Bein ist lang ausgestreckt, und die Hand des linken Armes liegt auf dem rechten Oberschenkel. An der rechten Seite der Brust bemerkt man eine Wunde, welche aussieht, als ob sie durch einen Stich verursacht wäre. Das Antlitz mit seiner in Längsfalten zusammengezogenen Stirn erscheint wie von heftigem Schmerz überwältigt, die Augen sind kraftlos nach unten gerichtet, wie wenn sie nichts mehr von dem, was um sie vorgeht, zu beobachten vermöchten, und der ein wenig geöffnete Mund macht den Eindruck, als ob ihm bald der letzte Athem entfliehen werde. Dichtes struppiges Haar, das tief in den Nacken herunter gewachsen ist, deckt den Kopf, und ein kräftiger Schnurrbart beschattet die Oberlippe des Mundes. Um den Hals trägt der Sterbende als Schmuck eine jener gedrehten Halsketten, wie sie von Gold und Bronze bei Funden der vorgeschichtlichen Zeit im mittleren und nördlichen Europa vorkommen, und auf der Plinthe liegen neben dem schon genannten Schild ein Schwert und ein grosses gewundenes Kriegshorn.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0280
Mecklenburg Vorpommern

Dass diese Gestalt einen sterbenden Gallier darstelle, hat Nibby zuerst erkannt (Effemeridi letterarie di Roma, 1821, Avrile, S. 49 ff.) auf Grund der Nachrichten, welche Pausanias X, 19 ff. und Diodor V, 27 u. 28 ff. über Körperbeschaffenheit und Sitten der Gallier oder sog. Galater überliefert haben. Eine lange und kräftige Statur des Körpers mit hellfarbiger feuchter Haut, dickes struppiges, mit den Mähnen der Pferde zu vergleichendes Haar, welches mittels einer viel gebrauchten Salbe von der Stirn über den Scheitel nach dem Nacken herunter gestrichen ist, ganz ebenso wie bei Satyrn und Panen, bei vornehmeren Galliern ein voller, den Mund bedeckender Schnurrbart, dazu das auch bei Livius VII, 10, bei Gelegenheit des Kampfes des Manlius Torquatus mit einem Gallier erwähnte keltische Halsband, die sog. Torques, ferner die Gewohnheit, ganz oder fast ganz nackt in den Kampf zu gehen, endlich auch der grosse Schild und das gebogene Schlachthorn: alle diese Kennzeichen finden sich an der Statue des sterbenden Fechters, den wir somit als einen Gallier oder Kelten anzusehen haben. Auf die Zugehörigkeit dieser Statue und der mit ihr aus gleichem Marmor gearbeiteten grossen Colossalgruppe der Villa Ludovisi (vgl. die Abbildung bei Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 219) zu jenen von Plinius XXXVIII, 84 erwähnten Darstellungen von Gallierschlachten durch pergamenische Künstler zur Zeit des Königs Attalus von Pergamum (241—197 v. Chr.) hat Brunn zuerst hingewiesen, Gesch. d. gr. Künstler I, S. 444 ff. Eine ausreichende Bestätigung hat diese Annahme dann durch die Brunnsche Entdeckung der Weihgeschenke gefunden, welche derselbe Attalus auf die Akropolis in Athen stiftete, und ferner durch die erst vor wenigen Jahren erfolgte Auffindung des grossen pergamenischen Altars aus der Zeit Eumenes II (197—159 v. Chr.). Denn nicht nur sind die Gestalten des Weihgeschenks ganz gleichen künstlerischen Absichten entsprungen, sondern es findet sich auch eine darunter, welche dem vorstehend beschriebenen sterbenden Gallier auffallend verwandt ist. Und auch noch in dem zeitlich nachfolgenden Colossalrelief des pergamenischen Altars kommt das gleiche Statuenmotiv ein paar Male vor, so dass man sieht, dass derartige Darstellungen den pergamenischen Künstlern geläufig sein mussten. Der grosse Reiz des sterbenden Fechters beruht darin, dass er ein mit höchster Feinheit und wahrscheinlich auf die Wirkung als Einzelstatue gearbeitetes Werk ist. »Man prüfe das kleinste Detail; und nirgends wird man etwas weder von der Aengstlichkeit, noch von der glatten Praktik und Routine eines Copisten bemerken, sondern in jedem Zuge finden, dass ihn der Künstler mit vollem Bewusstsein und für den bestimmten Zweck gerade so in dem Marmor bilden wollte, wie wir ihn sehen.« Ja man kann sagen, dass es nach der Entdeckung der Weihgeschenke und des grossen Perga-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0281
Mecklenburg Vorpommern

menischen Altars auch für das weniger geübte Auge leicht geworden ist, den Vorzug eines mit höchster Meisterschaft gearbeiteten Werkes zu erkennen, in welchem es dem Künstler darauf ankam, einen fremden Volksstamm, dessen erschreckende Erscheinung noch in der Erinnerung der Lebenden war, in einer alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Rasse getreu wiedergebenden Darstellung vor die Augen zu stellen. Diese Eigenthümlichkeiten nordischer Natur sehen wir ebenso in der schon erwähnten hohen und schlanken Statur wie in der festen Muskulatur und der darüber gespannten derben Haut, die sich als solche auch in der Biegung der Gelenke, der Finger, Zehen und besonders an den Sohlen der Füsse ausprägt. Die Verschiedenheit dieser Rasse von der griechischen tritt aber am sprechendsten in der Schädelform, der Bildung der Stirn mit ihren Falten, der Backen- und Kinnbackenknochen, der Augenbrauen, des Mundes und des schon ausführlicher besprochenen struppigen Haares hervor, wie es für die Bewohner der Gallia comata charakteristisch war. Es ist die Frage aufgeworfen, ob der sterbende Gallier die tödtliche Wunde von Feindeshand erhalten, oder ob er sie sich selber beigebracht habe. Das Werk an sich giebt keine so sichere Antwort darauf, wie man angenommen hat (Arch. Ztg. 1882, S. 163, 1883, S. 89), und es muss daher der Phantasie des Beschauers überlassen bleiben, sich die dem dargestellten Moment voraufgehende Scene auszumalen wie es ihm passt. Aber durch die engverwandte Gruppe der Villa Ludovisi, in welcher der vornehme Gallier sich selbst den Todesstoss versetzt, nachdem er vorher sein Weib getödtet, wird unsere Phantasie nach dieser Richtung gewiesen, und die Wirkung des Werkes auf das Gemüth wächst unter der Vorstellung, dass, wie jener, so auch dieser vornehme Gallier, den Untergang seines Stammes nicht überleben wollend, den Tod der Schmach vorgezogen hat und nun trotzig und finster, aber schweigend und ohne Klage das Leben entfliehen lässt.

225. MESSERSCHLEIFENDER BARBAR.

Marmor. H. 0,95 (ohne Plinthe). In den Uffizien zu Florenz. Schon vor dem Jahre 1538 in Rom bekannt und wahrscheinlich 1534 daselbst gefunden. Vgl. Michaelis, Arch. Ztg. 1880, S. 11. Ergänzt sind nur die drei Finger der linken Hand und der rechte Rand des Mantels. Vgl. Dütschke, Ant. Bildw. in Oberit. III, S. 247 ff., N. 549, wo die frühere Literatur verzeichnet ist. Der Schleifer erscheint schon auf einer Zeichnung in dem vor 1538 angefertigten Skizzenbuch des Marten van Heemskerck. Vgl. Friederichs-Wolters, Gypsabg. ant. Bildw., S. 527. Michaelis, Arch. Ztg. 1880, S. 11.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0282
Mecklenburg Vorpommern

Eine muskulöse nackte Männergestalt mit stark markirtem Gesicht und lang in den Nacken heruntergewachsenem Haar, deren einzige Bekleidung in einem kurzen lederartigen Gewandstück besteht, das über die linke Schulter geschlagen ist und dessen grösserer Theil am Rücken niederhängt, hockt auf einem niedrigen Steine, das rechte Bein zusammenziehend wie beim Knieen und den Fuss des linken ebenfalls zusammengezogenen Beines aufsetzend. In dieser Stellung schleift er auf einem vor ihm stehenden niedrigen Stein ein grosses Schlachtmesser, dessen Griff er mit der rechten Hand gefasst hält und dessen flach aufliegende Klinge er mit dem Zeigefinger und dritten Finger der linken Hand auf den Schleifstein niederdrückt. Dabei wendet er aber sein Gesicht, an welchem die Bildung der gleich oberhalb des Nasenbeins stark nach hinten zurückweichenden Schädelform besonders auffällt, und an welchem schwache Spuren eines Bartes an den Wangen, unter der Nase und am Kinn bemerkt werden, nicht der Arbeit des Schleifens zu, sondern wie fragend und grinsend nach der Seite und zugleich aufwärts, wie wenn er den Gegenstand aufs Korn nehme, an welchem er demnächst die Schärfe des Messers, das er schleift, zu versuchen haben wird.

Verschiedene antike Darstellungen, besonders römische Sarkophagreliefs, welche die vorstehend beschriebene Statue in Verbindung mit einer bekannten Gruppe wiederholen, geben die Deutung derselben. Es ist ein als Sclave zu denkender Barbar, welcher, sobald das Messer scharf genug sein wird, auf Geheiss des Apollo an dem Marsyas, dessen Flötenspiel dem Kitharspiel des Gottes in einem musikalischen Wettkampf unterlegen ist, die Strafe der Schindung vollziehen soll und in dem gegebenen Augenblick mit gespannter Aufmerksamkeit zu dem an einem Baum aufgehängten Marsyas emporschaut, um demnächst an die Ausführung seines grausigen Werkes zu gehen. In Athen war es üblich, zu Henkersarbeiten skythische Sclaven zu verwenden. Daher scheint hier auch schon im fünften Jahrhundert, wenn nicht früher, der Henker des Marsyas als Skythe bezeichnet zu sein. So z. B. in dem Drama, welches der Erzählung des Hygin, Fab. 165, zu Grunde liegt. Vgl. Michaelis, Ann. dell' Inst. 1858, S. 309 ff. Dieser Umstand und ferner die Bemerkung Blumenbachs, dass die Schädelbildung des Schleifers dem Typus der Kosaken entspreche, hat dazu geführt, denselben als Skythen zu bezeichnen. Im Uebrigen aber ist mit Recht auf die grosse Verwandtschaft mit den Galliergruppen der pergamenischen Kunstschule hingewiesen worden. Mit dem sterbenden Fechter

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0283
Mecklenburg Vorpommern

und der Colossal-Gruppe der Villa Ludovisi hat der Schleifer vieles gemeinsam, nicht nur denselben schwach gelblichen durchsichtigen und glimmernden Marmor und dieselbe technische Behandlung der Oberfläche, sondern auch das Charakteristische in der Bildung des Barbarentypus, wie z. B. die in ihren Falten dick und derbe erscheinende Haut auf verhältnissmässig straffer und sehniger Muskelbildung und das Hervortreten der Backenknochen und überhaupt des Knochengerüstes in der Bildung des Kopfes. Die Falten der Stirn und die Spärlichkeit der Bartbildung erinnern sehr an die gleichen Verhältnisse bei der den attalischen Weihgeschenken angehörenden Figur in Aix (s. o. N. 223). Mit dem Gallier der Gruppe der Villa Ludovisi hat er den dicken lederartigen Mantel gemeinsam. Vgl. Brunn, Meyer's Künstlerlexikon II, S. 108. Michaelis, Arch. Ztg. 1876, S. 153. Auch die Form des Messers ist zu beachten. Herr Prof. Tischler in Königsberg hat den Verfasser zuerst darauf aufmerksam gemacht, dass dasselbe mit eisernen Messern übereinstimmt, welche besonders zahlreich in gallischen, dem vierten und dritten Jahrhundert vor Chr. angehörenden Gräbern in der Champagne und ferner auch in süddeutschen Grabhügeln derselben Periode gefunden sind. Die gleichen Messer kommen aber, in weiterer Verbreitung nach Osten, auch noch in Siebenbürgen vor. Es lässt sich darum annehmen, dass sie auch bei den in Kleinasien einfallenden keltischen Horden in Gebrauch gewesen und so zur Kenntniss der pergamenischen Bildhauer gekommen sein werden. Vgl. Morel, La Champagne souterraine, Chalons-sur-Marne 1878, Taf. 34, Fig. 36, 37. Lindenschmit, Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit Bd. II, Heft VI, Taf. IV, Fig. 5—8. So dient denn auch die Form dieses Messers, welches als Säbelmesser bezeichnet wird, zum Beweise dafür, dass die Statue des Schleifers ein Werk der vorchristlichen Zeit und nicht eine Arbeit aus der Zeit der Renaissance ist, wofür Kinkel, Mosaik z. Kunstgesch. S. 57, sie gehalten wissen wollte.

226. GIGANT MIT EINEM ADLER KÄMPFEND.

Marmor. H. 1,41. Br. 1,64. Reliefplatte, gefunden am 31. December 1879 auf der Akropolis von Pergamum. In den oberen Theilen mehrfach verstümmelt. Es ist ein Stück jenes grossartigen Hoch-Reliefkranzes, welcher, zusammengesetzt aus 2,30 Meter hohen Marmorblöcken, den mächtigen Unterbau des unter freiem Himmel stehenden Zeus-Altars in Pergamum in einer Länge von 37,00 Metern und in einer Breite von 34,00 Metern ringsum schmückte, und welcher jetzt, nachdem der grösste und wichtigste Theil des Werkes durch die Ausgrabungen des Architekten Humann geborgen ist, den Stolz des Berliner Antikenmuseums bildet. Doch ist die Arbeit keineswegs abgeschlossen. Immerfort noch wird in aller

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0284
Mecklenburg Vorpommern

Stille an der Ergänzung des Riesenwerkes, welches den Kampf der Götter gegen die Giganten darstellt, mit glücklichstem Erfolge gearbeitet. Vgl. den Vortrag von Conze in den Verhandlungen der Dessauer Philologen-Versammlung vom Jahre 1884. Leipzig, bei Teubner, 1885.

Ein von vorne gesehener geflügelter jugendlicher Gigant, um dessen Hals eine Nebris geschlungen ist, und dessen Beine in Schlangenleibern endigen, wendet sich nach rechts hin gegen einen der mitkämpfenden Adler des Zeus, den die Schlange des rechten Gigantenbeines angreift, während jener den linken seiner Fänge in den Unterkiefer des geöffneten Rachens der Schlange geschlagen hat. Wie die Stufeneinschnitte erkennen lassen, war das Relief, dessen Figuren so stark hervortreten, dass sie fast wie volle Rundbilder wirken, auf der rechten Seite der in die vordere Schmalseite des Unterbaues einschneidenden Treppe, und zwar zuäusserst nach oben hin, angebracht. Vgl. Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsammlungen I, Taf. II und V, S. 168. Von dem Namen des jungen Giganten haben sich die oben eingeschriebenen griechischen Anfangsbuchstaben B P O erhalten.

Die hiesige Sammlung antiker Gypsabgüsse muss sich vor der Hand mit dem vorstehend beschriebenen, verhältnissmässig kleinsten Stück des grossen Frieses begnügen. Ueberblickt man an Ort und Stelle im Berliner Museum das grosse, ungefähr 400 Fuss lange Werk, so ist der erste Eindruck ein Staunen erregender. Man wird geblendet von der Fülle lebendig und leidenschaftlich kämpfender Gestalten, von dem auf das Manichfaltigste variirten Thema des Siegens und Unterliegens, von der virtuosen Technik in allem Einzelnen, den vielen kunstreichen Stellungen, Wendungen und geradezu überraschenden Situationen aller Art. Man wird, wie das oft und viel hervorgehoben worden ist, durch die hier waltende Empfindungsweise und Formensprache an die kühnsten und malerischsten Werke der Renaissance und des Barockstyls erinnert. Man fühlt, dass, in dieser Richtung auf das Ausserordentliche der Erscheinung, die griechische Kunst auf einen Punkt gelangt ist, wo sie sich mit modernem Geist und Wesen berührt und (man möchte paradox sich ausdrücken) beinahe aufhört antik zu sein. Sobald man aber erst bis zu dieser Betrachtung gekommen ist, tritt schrittweise eine gewisse Ernüchterung an die Stelle anfänglicher Berauschung. In der mit höchster technischer Meisterschaft ausgeführten, geradezu raffinirten Behandlung alles Nebensächlichen, besonders des rein Stofflichen, des Schuhwerks, der Gewänder, der Thierfelle, Haare, Flügel und Schuppen spürt man das Ueberwiegen eines decorativen Princips; und in der von ausgebreiteter Kenntniss des Nackten, des Knochenbaues und der Musku-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0285
Mecklenburg Vorpommern

latur zeugenden Darstellung der Körper gewahrt man vielfach eine allzu fleischigeBehandlung und den Mangel feinerer Individualisirung, die wir doch an den Werken des fünften und vierten Jahrhunderts so sehr zu bewundern pflegen; die Götter und Göttinnen unterscheiden sich, was Ausprägung eines besonderen Charakters betrifft, weder unter einander noch irgendwie durch eine besondere Hoheit von den Giganten, abgesehen davon, dass erstere die Siegenden und letztere die Unterliegenden sind. Der Gegensatz der letzteren gegen die ersteren wird eigentlich nur rein äusserlich durch Beflügelung und Schlangenfüsse bewirkt, die den menschlichen Oberkörpern vielfach ohne den Schein einer Nothwendigkeit und eines natürlichen Zusammengewachsenseins angefügt sind. Wie denn überhaupt das Geistige in diesen Darstellungen kein Uebergewicht über das Stoffliche gewonnen hat, und das Ganze, in welchem viele Anklänge an bekannte und berühmte Einzelwerke der früheren Zeit wahrgenommen worden sind, vielmehr vom Standpunkte tektonisch decorativer Kunst zu betrachten ist, welche diesen vollfigurigen üppigen Fries wie eine prachtvolle Rustica unter die den Altar des Zeus umschliessende ionische Säulenhalle stellte und dadurch veranlasst war, die einzelnen Gruppen so anzuordnen, dass sie gleichsam zum Ausdruck der im Bau wirkenden statisch-mechanischen Kräfte des Druckes und Gegendruckes wurden und somit dem architektonischen Zweck sich unterordneten. Alles dieses freilich mit denkbar höchstem Aufwande künstlerischen Glanzes. Vgl. den umfangreichen und lehrreichen Aufsatz von Brunn über die kunstgeschichtliche Stellung der Pergamenischen Gigantomachie im Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml., V, 1884, S. 231. Dazu Ad. Trendelenburg, die Laokoongruppe und der Gigantenfries, Berlin 1884. Vor Ueberschätzung des Frieses hatten früher schon gewarnt: Preuner, Ueber die pergamenischen Sculpturen, speciell die Gigantomachie, in den Verhandl. d. 35. Philologen-Versammlung in Stettin, Leipzig 1881, S. 180 ff. und Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, 1882, S. 230 ff. Was die Zeit des grossen Altarbaues betrifft, so hat sich ergeben, dass die Schriftformen in den Inschriften der Friesplatten, welche die Namen von Göttern und Giganten enthalten, mit den Schriftformen der Inschriften aus der Zeit des Königs Eumenes II (197—159 v. Chr.) übereinstimmen. Dass unter diesem Könige der Altarbau ausgeführt wurde, lässt sich auch deshalb annehmen, weil er, »schon nach dem kurzen Gerippe einer Geschichte der Könige von Pergamum bei Strabo, als der Salomon dieser Dynastenreihe erscheint, als derjenige, welcher die in harten Kämpfen errungene und behauptete Macht seines Staates in glänzendem Schmuck seiner Hauptstadt zum Ausdruck brachte.« Conze, Pergamon. Vortrag in d. K. Akad. d. W. am 29. Jan. 1880, S. 11. Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. I, 1880, S. 198. III, 1882, S. 84.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0286
Mecklenburg Vorpommern

227. HERAKLES UND TELEPHOS.

Marmor. H. 1,09. Br. 0,74. Verstümmelte Reliefplatte eines kleineren Frieses, welcher wahrscheinlich innerhalb der Säulenhalle, die oben auf der Plattform des grossen Altarbaues in Pergamum ringsum den Altar des Zeus umgab, angebracht war und eine Reihe von Darstellungen aus der Heroensage des Landes enthielt. Vgl. Jahrb. d. K. Preuss. Kunsts. I, 1880, S. 164, Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 254.

In einer Felslandschaft vor einer Platane steht Herakles auf seine Keule gelehnt (s. o. N. 205), über die sein Löwenfell hängt. Vor ihm am Boden spielt der kleine Telephos am Euter eines Thieres, welches die Sage zu einer Hirschkuh macht, das aber hier in seiner Verstümmelung nicht mit Bestimmtheit als solche zu erkennen ist.

Telephos war nach der Sage ein Sohn des Herakles und der Auge, der Tochter eines Königs von Tegea und Priesterin der Athene. Sie gebar heimlich das Kind. Es ward im Gebirge ausgesetzt und dort von einer Hirschkuh gesäugt. Hier fand es Herakles. Er rettete es und nahm es in seinen Schutz. Auch der Mutter drohte Verderben. Aber sie ward ebenso gerettet wie Telephos, und beide gelangten endlich an die pergamenischen Gestade. Auge ward die Gattin des Königs Teuthras, nach welchem das Land damals Teuthranien hiess. Telephos aber wurde Anführer der mysischen Krieger, als Held dem Vater gleich. So wehrte er z. B. den Griechen die Landung, als diese auf ihrer Fahrt nach Troja irrthümlicherweise nach Teuthranien an die mysische Küste gekommen waren, und ward bei dieser Gelegenheit vom Speer des Achilles verwundet. Vgl. Jahn, Telephos und Troilos. Kiel 1841. Arch. Aufs., S. 160 ff. Telephos und Troilos und kein Ende, Brief an Welcker, Bonn 1859. Schlie, Darstellungen des troischen Sagenkreises auf etruskischen Aschenkisten, Cap. V, S. 97 ff. Den Verlauf der Sage können wir hier nicht weiter verfolgen. Es sei nur bemerkt, dass die Pergamener noch im 2. Jahrh. n. Chr. den Telephos als ihren Stammvater ansahen (Paus. I, 4, 5). Die Reliefs des kleineren Frieses sind übrigens noch nicht durchweg erklärt. Es bedarf hier noch sehr der Ergänzung durch weitere Funde.

228. STERBENDER GIGANT.

(Sog. sterbender Alexander.)

Marmor. H. 0,89 (mit dem Untersatz). In den Uffizien zu Florenz. Schon im Jahre 1564 bekannt. Ergänzt sind der obere und der hintere Theil des Kopfes, die untere Hälfte der Nase und einzelne Enden der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0287
Mecklenburg Vorpommern

Haarlocken. Vgl. Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien III, S. 225, N. 515, wo die ganze ältere Literatur verzeichnet ist, welche diesen Kopf betrifft.

Es ist der in den Nacken geworfene und zugleich etwas nach seiner rechten Seite geneigte Colossalkopf eines jugendlichen Helden mit mähnenartigem, malerisch bewegten Haarwuchs, in dessen schmerzerfüllten Zügen und mit dem Blicke der Hoffnungslosigkeit nach oben gewendeten Augen der Kampf mit den Leiden des Todes zum Ausdruck gebracht ist. In dem leise geöffneten Munde erblickt man die obere Reihe der Zähne.

Während man früher in diesem Kopf den des sterbenden Alexander erkennen wollte, obwohl ein Vergleich mit der beglaubigten Büste des Königs keinen Anlass dazu giebt, erklärt man ihn jetzt für den eines sterbenden Giganten, da auf den Colossalreliefs des grossen pergamenischen Altars mehrere vollkommen menschlich gebildete jugendliche Giganten vorkommen, deren Köpfe mit dem vorstehend beschriebenen auffallend übereinstimmen, und in denen das Unterliegen und Sterben in ebenso grossartiger und ergreifender Weise dargestellt ist. Vgl. Blümner, Arch. Ztg. 1880, S. 162. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 113. Friederichs-Wolters, Gypsabgüsse ant. Bildw., S. 531.

229. KOPF EINER STERBENDEN.

(Sog. Medusa Ludovisi.)

Marmor. H. 0,57. Reliefplatte in der Villa Ludovisi. Schon im Inventar vom Jahre 1633 genannt. Ergänzt sind fast die ganze Nase, die rechte Hälfte der Unterlippe, ein Theil des Halses mit Bruststück, einige Theile des Haares und zuletzt auch die ovale Reliefplatte, auf welcher der Kopf erscheint. Vgl. Schreiber, d. ant. Bildw. der Villa Ludovisi, Leipzig 1880, S. 131, N. 110, wo die ganze frühere Literatur verzeichnet ist. H. Blümner, Arch. Sammlung zu Zürich, Zürich 1881, S. 126 (Nr. 287).

Der Kopf ist nach rechts gewendet, vom Halse her nach oben hin immer stärker hervortretend, sodass er fast wie ein vollständiges Rundbild sich darstellt. Das Auge ist wie in Todesruhe geschlossen; Wangen, Lippen und Kinn aber haben etwas Breites und Volles wie bei einer Lebenden. Das Haupthaar ist von reicher Fülle und fliesst in schönen Wellenlinien nach unten, aber trotzdem erscheinen die einzelnen Strähnen desselben wirr und ungeordnet und sehen fast wie ein lebendiges Schlangengewimmel aus.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0288
Mecklenburg Vorpommern

Die eben angedeutete Eigenthümlichkeit ist es, welche in Verbindung mit dem Eindruck stolzer kalter Schönheit, den das Antlitz auf uns ausübt, die Wirkung des Bildes bei längerer Betrachtung zu einer geradezu dämonischen steigert und es begreiflich macht, wenn darin von Vielen das durch das Schwert des Perseus vom Leibe getrennte Haupt einer Medusa erblickt wird, wie dies zuletzt von Brunn in einem Vortrage auf der Dessauer Philologen-Versammlung im Jahre 1884 (Verhandlungen, S. 77 ff.) in geistvoller Weise erörtet ist. Es muss auch zugegeben werden, dass der griechische Bildner, wenn er die Absicht hatte, die Attribute der Schlangen, durch welche sonst die gespenstische Wirkung des Medusenkopfes erhöht zu werden pflegt, verschwinden zu lassen und doch eine entsprechende Wirkung in einem rein menschlich gebildeten Frauenantlitz zur Anschauung zu bringen, gar nicht klüger hätte verfahren können, als indem er die Haare so bildete, wie er sie hier gebildet hat. Aber als ein wesentlicher und charakteristischer Zug des Medusenhauptes, auf den die alte Kunst doch wohl zu keiner Zeit verzichtet hat, erscheint uns die Darstellung desselben in Vorderansicht. Versteinernd und erstarrend sollte es auf den Beschauer wirken, und darum musste es ihn in voller Breite von vorne anblicken. Freilich giebt es eine Gemme des brittischen Museums, welche einen dem vorstehend beschriebenen Kopf sehr ähnlichen, mit Flügeln und Schlangen ausgestatteten Medusenkopf in Seitenansicht aufweist. Aber wenn letzterer wirklich antik ist — die Echtheit desselben ist bezweifelt worden —, so erscheint er vorläufig immer als eine auffallende Vereinzelung gegenüber einer erdrückenden Mehrheit von Medusenköpfen in Vorderansicht. Es kann deshalb für den vorstehend beschriebenen prachtvollen Marmorkopf die Möglichkeit nicht verneint werden, dass er irgend eine andere Sterbende darstellt, und es scheint uns daher der bereits von verschiedenen wiederholte Hinweis auf eine Verwandtschaft mit den Werken der pergamenischen Schule, im Besonderen mit den Gestalten des grossen Altars, am Platze zu sein, in denen die gleiche Virtuosität der Technik, die gleiche künstlerische Absicht auf malerische Erscheinung und auch die gleiche Art der Darstellung des Sterbens mit starker Betonung des physischen Vorganges zu Tage tritt. Dieser rein physische Vorgang, bei welchem nicht mehr ein besonderer geistiger Ausdruck die Züge belebt, dieses Aushauchen des letzten Athems bei geschlossenen Augen aus einem Antlitz, dessen schön und regelmässig gebildete Formen noch voll und blühend erscheinen, da der Tod eben erst unerwartet den Lebensfaden durchschnitten hat, ist geradezu mit erschreckender Naturwahrheit dargestellt und erinnert an einzelne der berühmtesten Schlüterschen Masken im Hof des Berliner Zeughauses, welche gleichem künstlerischen Bestreben ihren Ursprung verdanken.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0289
Mecklenburg Vorpommern

230. DER FECHTER DES AGASIAS.

(Sog. Borghesischer Fechter.)

Marmor. H. 1,54 (ohne Plinthe). Im Louvre. Gefunden im Anfange des 17. Jahrh. unter dem Pontificat von Paul V zu Capo d'Anzo, dem alten Antium. Aus borghesischem Besitz 1808 nach Paris in den Louvre gelangt. Ergänzt sind der rechte Arm und das rechte Ohr. Am linken Arm fehlt der Schild, welcher wahrscheinlich von Erz war, und auf dessen Ansatz kleine an der erhaltenen Handhabe sich findende Löcher schliessen lassen. Die Finger der linken Hand krümmen sich so wie es angemessen ist, wenn sie in die zweite Handhabe hineingreifen sollen, die auf der Innenseite des Schildes nach dem Rande zu liegt. Vgl. Clarac, Description du Louvre, 262.

Ein junger schlank und kräftig gebauter völlig nackter Krieger ist im Ausfall gegen einen Feind begriffen, der von einem höheren Standpunkte her, gewiss vom Pferde herunter, gegen ihn vorgeht. Indem er den Hieb oder Stoss des letzteren mit dem Schilde des erhobenen linken Armes aufzufangen sucht und das Gesicht mit gespannter Aufmerksamkeit dahin wendet, stürmt er selbst im Laufschritt und in einer Wendung und Drehung des Körpers, in welcher Ausweichen und Andringen in geschicktester Weise neben einander zum Ausdruck gebracht sind, von der Seite her wider seinen Gegner, das rechte Bein vorsetzend, das linke nachziehend, und mit dem nach hinten straff niedergestreckten rechten Arm, in dessen Hand ein Schwert vorauszusetzen ist, zum Stich oder Stosse ausholend.

Die Inschrift an dem als Stütze dienenden Stamm nennt den Ephesier Agasias, den Sohn des Dositheos, als Verfertiger des Werkes, und die Buchstabencharaktere weisen dasselbe an das Ende der römischen Republik und an den Anfang der römischen Kaiserzeit. In der Stellung, welche der Künstler für sein Werk gewählt hat, zeigt sich das Streben nach Ueberwindung eines schwierigen Problems, und in der Art, wie es ihm gelingt, alle Kräfte des Körpers auf die zusammengefassten Momente vorsichtiger Abwehr und wohlüberlegten Angriffes in lebendigster Spannung und Bewegung richtig zu vertheilen, bezeugt er in glänzendster Weise, wie eingehend er den menschlichen Körper studirt hat und wie reich sein künstlerisches Wissen und Können ist. In dieser Beziehung ist ihm noch in unserem Jahrhundert durch ein Werk des Franzosen Jean Galbert Salvage (Anatomie du gladiateur combattant, applicable aux beaux arts, ou Traité des os, des muscles, du mécanisme des mouvemens, des proportions et des

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0290
Mecklenburg Vorpommern

caractères du corps humain. Paris 1812. Fol. Mit 22 Tafeln, wovon 11 die Statue des Fechters als Skelet und als Muskelkörper geben) das glänzendste Zeugniss ausgestellt worden, das einem Künstler nach dieser Richtung hin zu Theil werden kann. Schon ein Blick auf die den Körper von vier Seiten gebende Abbildung bei Clarac, Musée de sculpture, Pl. 304, 2145, zeigt deutlich, was eigentlich die Hauptabsicht des Künstlers war, und es ist darum fraglich, ob der Fechter, der, wenn er gleichsam als Akademiefigur für sich allein bleibt, die Kühnheit seiner Stellung und Haltung nach allen Seiten hin am glänzendsten zur Anschauung bringt, jemals mit einer zweiten Figur zu der in der Beschreibung angedeuteten Gruppe verbunden war, für welche seine Stellung, Haltung und Bewegung ursprünglich erdacht sind. In diesem Streben nach bestechender Wirkung und in diesem Zurschaustellen eines reichen anatomischen Wissens, wie es in der durch das innere Geschiebe der Knochen und Muskeln lebhaft bewegten Hautoberfläche des Leibes zur Erscheinung kommt, zeigt sich ein inniger Zusammenhang des kleinasiatischen Künstlers mit den Werken der pergamenischen und rhodischen Künstler des voraufgehenden Jahrhunderts. Aber von den oben aufgeführten Werken der letzteren unterscheidet sich der Fechter des Agasias, sobald es sich um den inneren Gehalt handelt. Was wir an ihm bewundern, ist die Durchführung der Wirkung des Kampfes auf den Körper eines gewöhnlichen Kriegers, an welchem nichts weiter interessirt und interessiren kann als seine physische Bethätigung an der Sache. Es fehlt das besondere Geistige, das uns fesseln könnte. Bei jenen dagegen, dem Laokoon, dem Stier, den unterliegenden Barbaren und Giganten, ist es die Gewalt eines übermächtigen Schicksals und die Darstellung tiefsten Leidens des Leibes und der Seele, wovon wir ergriffen werden, und warum sie uns als Werke einer höheren Gattung der Kunst erscheinen. Vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, S. 577 ff. Meyer's Künstlerlexikon I, S. 116. Die ältere Literatur ist verzeichnet bei Müller, Hdb., §. 157, 3.

231. AUSRUHENDER HERAKLES.

(Sog. Torso des Belvedere.)

Marmor. H. 1,19. Im Belvedere des Vatican. Gefunden in Rom unter dem Pontificat Julius II auf dem Campo de' Fiori nahe beim Theater des Pompejus.

Der gewaltige Torso ist der eines sitzenden Helden, welcher durch das Löwenfell, das über einen Theil des linken Schenkels und den Felsblock ausgebreitet ist, auf welchem er

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0291
Mecklenburg Vorpommern

sitzt, als Herakles gekennzeichnet wird. Der Körper ist sowohl vorneüber als auch nach seiner rechten Seite hin geneigt. An der Vorderseite des Felsblockes, dessen unterer Theil im Gypsabguss weggeschnitten ist, liest man Namen und Herkunft des Künstlers: Apollonios aus Athen. Die Buchstabencharaktere der Inschrift weisen auf die erste Hälfte des ersten Jahrhunderts vor Chr.

Mit der Frage nach der Ergänzung dieses Werkes haben sich viele Gelehrte und Künstler beschäftigt. Aber zu einer festen Meinung darüber ist man bisher nicht gelangt. An dem Versuch, den Herakles mit einer weiblichen Figur (Hebe oder Auge) zu einer Gruppe zu verbinden, scheiterten die Bildhauer Flaxmann im Jahre 1793 und Jerichau im Jahre 1845. Der Ansicht Winckelmanns, es sei ein in himmlischer Verklärung ruhender Herakles zu erkennen, steht einestheils der Felsblock entgegen, der doch wohl einen irdischen Schauplatz andeuten soll, anderntheils und noch mehr eine eingehendere Betrachtung der Muskelbildung, welche auf Ermattung nach grosser Arbeit schliessen lässt. Eine Nachbildung des sog. Herakles Epitrapezios des Lysipp, der allerdings auf einem Löwenfell sass und in der Rechten den Becher und in der Linken die Keule hielt, wollte Heyne erkennen, und ihm sind Viele gefolgt. Auch an einen die Leyer spielenden Herakles ist gedacht worden, ferner an einen Herakles, der, ermüdet dasitzend, die Keule neben sich gestellt und eine oder beide Hände darauf gestützt habe, u. dgl. m. Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, dass aus dem Torso allein niemals zu einer einzigen und allein richtigen Ergänzung zu gelangen sein wird, da, wenn auch aus der Schulterbildung und den Armenansätzen auf die Haltung und Richtung der Oberarme ein Schluss gemacht werden könnte, eine weitere bestimmte Annahme für die Unterarme und Hände niemals möglich sein wird. Vgl. Müller, Hdb., §. 411, 3, wo die ältere Literatur verzeichnet ist. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 375 ff. Wichtiger erscheint die Frage nach der kunstgeschichtlichen Stellung des Werkes. Michelangelo, Winckelmann und Schiller, welche die Skulpturen des Parthenon und andere Werke der Blüthezeit griechischer Kunst nicht kannten, priesen den Torso als ein niemals übertroffenes Wunderwerk. Brunn war der erste, welcher in der Gesch. d. gr. Künstler I, 566 ff. die allzu grosse Bewunderung herabzustimmen suchte, indem er, ausgehend von den Parthenonskulpturen und dem späteren Laokoon, am Torso des Herakles, ohne die Grossartigkeit in der Anlage des Ganzen irgendwie in Abrede zu nehmen, eine geringere Schärfe und Präcision in der Durchführung der Haut- und Muskelbildung und eine von Gedunsenheit nicht allzuweit entfernte Weichheit

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0292
Mecklenburg Vorpommern

nachweist, welche in dem Beschauer den Eindruck erwecken, als ob der Körper nicht zu einer solchen Kraftentwicklung befähigt sei, wie sie den Gestalten des Parthenon und auch dem Laokoon bei dem ersten Anblick zugetraut werden könne. Eine Erschlaffung und Abspannung der Muskeln mit Ausnahme derjenigen, durch welche das gänzliche Zusammenbrechen der Gestalt verhindert werde, giebt auch der Bildhauer Ed. von der Launitz zu, dessen Ansicht über den Torso bei Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II³, S. 388 ff., niedergelegt ist. Aber er stellt diese Erschlaffung hin als bedingt durch die ausruhende Haltung. Dem dargestellten Moment der Ruhe entsprechend habe die Haut, mit Hervorhebung der durch die Biegung des Oberkörpers verursachten Contraste der An- und Abspannung, charakterisirt werden müssen. Die übergebeugte Seite des Körpers zeige sich demgemäss im Zustande völliger Abspannung, sodass hier von einem meisterhaft dargestellten Ineinanderschieben der Rippen und folglich auch der Muskeln und der Haut die Rede sein könne. Unter der scheinbar verworrenen Oberfläche sehe man bei genauer Betrachtung deutlich den Gang der Rippen und des Serratus. Die andere Seite des Körpers erscheine ausgereckt, und demgemäss seien hier die Rippen weiter von einander entfernt und Muskeln und Haut im Zustande der Anspannung dargestellt. Ein ähnlicher Contrast von künstlerischer Wirkung trete zwischen der Rück- und Vorderseite des Leibes auf. Der Bauch sei nur soweit eingezogen als nöthig war, um das Vorwärtsbeugen auszudrücken und um ein schönes Umrissverhältniss zwischen diesem Theil und der Rückenlinie zu erhalten. Man meine über der Nabelgegend sogar eine dickere und fettere Haut wahrnehmen zu können, wie sie kräftigeren Naturen an diesem Theile eigen sei. Dagegen seien Muskeln und Haut oberhalb der letzten Lendenwirbel und des Kreuzbeins in dem Grade der Anspannung, welcher erfordert werde, um das Herüberfallen nach vorne zu verhindern. Die Behandlung dieser Theile sei unübertrefflich. Man glaube dem Marmor die Härte anfühlen zu können, welche dieser Theil in Natur besitze, wo viele und starke Sehnen dicht unter der Haut und auf den Wirbeln liegen. Als gründlicher Kenner der inneren Körperconstruction und deren äusserer Hülle offenbare sich der Künstler auch noch an vielen anderen Stellen, so z. B. an den Schenkeln, an welchen die den einzelnen Theilen entsprechende Verschiedenheit der Haut aufs Schärfste beobachtet und aufs Meisterlichste dargestellt sei. Ueberhaupt ermangele kein Theil der Naturwahrheit, kein Theil gebe einen falschen Begriff von der Bestimmung, Lage und Wirkung der Muskeln, und kein Theil erscheine so flau und abgeschwächt, dass man gezwungen sei, auf die Nachahmung eines früheren Originalwerkes zu schliessen, wenngleich zugegeben werden müsse, dass sich der Meister dem

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0293
Mecklenburg Vorpommern

von der Zeit und dem Geiste des Lysippos verschiedenen Einfluss und Geschmack seiner eigenen Zeit nicht habe entziehen können.

In diesem letzten Punkte aber trifft Ed. von der Launitz wieder mit Brunn insoweit zusammen, als es auch letzterem darauf ankommt darzuthun, dass es der Zeit, in welcher der Künstler des Torso lebte, nicht mehr gegeben war, mit jener Frische und Unbefangenheit die höchsten Wirkungen zu erreichen, welche wir an den Werken eines Phidias, Praxiteles und Lysipp bewundern, sondern dass sie in Ermangelung des diesen Meistern eigenen genialen und originellen Schaffens, sorglichste Berechnung und peinlichste Nachbildung wirklicher Natur an die Stelle setzte und bei routinirter Technik eine prunkvolle malerische Wirkung durch vieles Detail erstrebte, das von genauer Beobachtung und feinem Verständniss reichlich und übereichlich Zeugniss ablegen sollte. Der Torso gehört darum mit den im Voraufgehenden beschriebenen Werken in eine Reihe.

232. DIE GRUPPE DER RINGER.

Marmor. H. 0,89 (ohne Plinthe). In der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Gefunden im Jahre 1583 in Rom, anscheinend zusammen mit der Gruppe der Niobe (s. o. N. 174) und, wie diese, zuerst in der Villa Medici auf dem Pincio aufgestellt. Im Jahre 1677 nach Florenz gebracht. Die Köpfe, welche von Einigen für modern, von Anderen für antik erklärt werden, sind aufgesetzt. Sie gleichen denen der Niobiden, wofür auch die Ringer Anfangs gehalten wurden. Ergänzt sind ferner die Unterbeine, der rechte Arm des oberen und die linke Hand des unteren Ringers. Vgl. Müller, Hdb., §. 126, 4. Müller-Wieseler, A. D. I, Taf. 36, 149. Dütschke, Bildw. in Oberitalien III, S. 244 ff. (N. 547).

Zwei jugendliche Ringer sind in ihrem Kampfe so weit gekommen, dass der eine knieend zu Boden geworfen ist und der andere, über ihm liegend, ihn niederzuhalten sucht. Zuschlagen gilt nicht bei diesem Kampfe, welchen die Griechen als Liegeringen (ἀλίνδησις καὶ κύλισις) bezeichneten und bei welchem es darauf ankam, den am Boden Liegenden solange in seiner Lage festzuhalten, bis er sich für besiegt erklärte. Der Sieger — nennen wir ihn vorläufig so, obgleich es noch nicht ausgemacht ist, dass er es bleiben wird —, welcher mit der ganzen Wucht seines linken Oberarms den Rücken des Niedergeworfenen nach unten presst, hat zugleich mit seiner linken Hand die rechte Hand des letzteren gefasst und hält

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0294
Mecklenburg Vorpommern

so den rechten Arm des Gegners, ihn im Schultergelenk umdrehend, fest nach oben. Diese augenblickliche Stellung und Lage ist nur so zu erklären, dass es dem Sieger, als er aufrecht vor seinem Gegner stand, gelang, mit der linken Hand dessen rechte Hand zu ergreifen, ihn, ohne die Hand loszulassen, pfeilschnell zu Boden zu ziehen oder vielmehr zu drehen und sich nun von hinten her über ihn zu werfen, indem er das freigebliebene rechte Bein fest auf den Boden aufstemmte. Wird ihm der Sieg gelingen? Seine Rechte ist im Augenblick unbenutzt. Man hat die Ergänzung derselben getadelt, indem man sagte, es sehe aus, als ob er dem Unterliegenden einen Faustschlag versetzen wolle, was doch nicht angehe. Indessen viel anders wird die Haltung der Rechten ursprünglich nicht gewesen sein. Es kommt nur darauf an, dass sie pfeilschnell die Function seiner Linken übernimmt, also die rechte Hand des Unterliegenden am Gelenk packt. Dann wird der linke Arm des Siegers frei und kann nun den linken Arm des Unterliegenden ergreifen und in ähnlicher Weise wie den rechten Arm desselben nach oben drehen. Sobald dies aber dem Sieger misslingen sollte, sobald es dem augenblicklich Unterliegenden gelingen sollte, seinen rechten Arm wieder frei zu bekommen, da wäre es durchaus nicht unmöglich, dass er, mittels einer gleichzeitigen pfeilschnellen Streckung seines linken Beines, welches momentan das linke gleichfalls knieende Bein des Gegners überfasst hat, sowie mittels ebenso schneller Erhebung seines rechten weit nach vornehin knieenden Beines und richtiger Benutzung seines aufgestützten linken Armes, wieder in die Höhe käme, sodass der Kampf von Neuem beginnen müsste. Die Darstellung der Gruppe muss also geradezu als Darstellung der Krisis, mithin als Darstellung des allerspannendsten Momentes des Ringens, bezeichnet werden.

Die Wahl des Momentes ist eines Myron würdig. Aber die von vollendeter Meisterschaft zeugende technische Behandlung der Oberfläche der Körper zeigt denselben Charakter, welcher bei den im Vorhergehenden beschriebenen Werken der letzten Periode der griechischen Kunst genügend gekennzeichnet ist. Vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 329. Das malerische Spiel der Sehnen und Muskeln war offenbar der Anlass zu jener früheren, schon von Meyer in seinen Bemerkungen zu Winckelmanns Gesch. d. Kunst IX, 3, § 19 widerlegten und später noch öfter wieder besprochenen Deutung auf eine erotische Gruppe des jüngeren Kephisodot

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0295
Mecklenburg Vorpommern

(Plinius XXXVI, 24), über deren Verkehrtheit jetzt kein Wort mehr verloren zu werden braucht.

233. SCHLAFENDE ARIADNE.

Marmor. L. 2,38. Im Museum zu Madrid, früher in der Sammlung Odescalchi in Rom. Die Angaben über die Ergänzungen lauten verschieden. Nach Clarac, Musée de sculpt. IV, S. 213, ist nur die Hälfte der linken Hand und des rechten Fusses ergänzt; nach anderen Angaben aber auch der linke Fuss, sowie Theile an der Stirn, Nase, am Mund und Kinn, an den Knieen und in verhältnissmässig grösserem Umfange auch an beiden Armen. Vgl. Hübner, d. ant. Bildw. in Madrid, S. 58, 41. Friederichs-Wolters, Gypsabg. ant. Bildw., S. 630, 1573.

Eine jugendliche Frauengestalt von mächtigen Gliederformen liegt, mit dem Kopf stark nach ihrer linken Seite gewendet, schlafend auf einem Felsen, dessen Mitte eine der Form des Körpers angepasste Einsenkung bietet und über den nichts weiter als eine fransengeschmückte Decke gebreitet ist. Das rechte Bein ist über das linke geschlagen, ebenso der rechte Arm über den Kopf, während die Hand des aufwärts gebogenen linken Armes die linke Wange stützt. Es muss ein unruhiger Schlaf sein, der ihr beschieden ist; denn das lange ärmellose Gewand, welches über den Rücken, die rechte Schulter und den Hinterkopf gezogen ist und gleich unterhalb des Busens durch einen schmalen Gürtel gehalten wird, hat sich von der rechten Schulter her nach vorne herunter so zusammengeschoben, dass eigentlich nur der Unterkörper mit den Beinen bedeckt geblieben ist, während die rechte Seite des Oberkörpers fast bis zur Hüfte und die linke Seite in der Gegend der Schulter und des Busens frei geworden sind. Das schön gescheitelte Haar wird durch eine Binde zusammengehalten, den linken Oberarm schmückt ein Reif, welcher sich in der Form einer Schlange zweimal um denselben windet.

Die Schlangenform des Armbandes, welches man anfänglich für eine wirkliche Schlange ansah, war die Ursache, dass man der Figur den Namen der Kleopatra beilegte. Visconti, opere varie IV, S. 90, schlug zuerst den Namen Ariadne vor und stützte diese Deutung mit einer Reihe von Sarkophag-Reliefs, welche die Ueberraschung einer sehr ähnlichen schlafenden Figur durch den Gott Dionysos und sein Gefolge darstellen. Vgl. Otto Jahn, Arch. Beitr. S. 293, Anmkg. 109. Auch andere Denkmäler, wie

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0296
Mecklenburg Vorpommern

Wandgemälde, Vasen, Mosaiken, geschnittene Steine und eine Münze von Perinthos, bestätigen diese Deutung der Statue auf den verhängnissvollen Schlaf der Ariadne auf Naxos, während dessen sie von Theseus verlassen wurde. Vgl. Stark, Sächs. Ber. 1860, S. 26 ff. Die Münze von Perinthos (Müller-Wieseler, A. D. II, Taf. 35, 417), welche zuerst von Jacobs, Vermischte Schriften IV, S. 407, veröffentlicht wurde, lässt den Schluss zu, dass die in mehreren Wiederholungen vorkommende Statue dieser Ariadne auf ein berühmtes Werk zurückgehen müsse, da es besonders Münzen sind, welche in ihrem Stempel Bildwerke zeigen, die den Städten, in denen sie geprägt wurden, zum Ruhme gereichten. Unter den Wiederholungen dieser Statue ist die berühmteste die des vaticanischen Museums: Müller-Wieseler, A. D. II, Taf. 35, 418. Eine kleinere ebenfalls sehr gute Wiederholung derselben Statue besitzt der Louvre: Fröhner, Notice de la sculpt. ant. S. 250, N. 238. Clarac, Mus. de sculpt. Pl. 324, 1666. Ob die Gestalt mit anderen Figuren, wie sie auf den oben erwähnten Reliefs, Gemälden und auf der Münze erscheinen, zu einer Gruppe verbunden war, ist nicht zu sagen. Die Beschaffenheit der Basis giebt weder zur Bejahung noch zur Verneinung dieser Frage einen Anlass. »Als Motiv der Ruhe wird dies Werk auf ewig die Skulptur beherrschen. Es ist nicht möglich, ein lieblich-grandioses Weib auf majestätischere Weise schlummernd hinzustrecken. Die Art, wie der Kopf durch die Lage der Arme die höchste Bedeutung erhält, die ungemeine Würde in der Kreuzung der Beine, endlich die unerreichbare Pracht und die weise Aufeinanderfolge der Gewandmotive werden nie genug zu bewundern sein. Der noch streng schöne Gesichtstypus lässt uns eine Ariadne erkennen, die noch nicht in den Kreis ihrers Retters Dionysos aufgenommen ist«: so bemerkt Burckhardt, Cicerone II[1], S. 456, über die der Statue in Madrid im Ganzen sehr ähnliche Statue des Vatican. Die Grandiosität der Formen und die malerische Draperie des Gewandes aber verrathen eine ähnliche Geschmacksrichtung, wie die, welche uns in den im Vorgehenden aufgezählten Werken des zweiten und ersten Jahrhunderts vor Chr. begegnet ist. Wir möchten deshalb das Original, welches den verschiedenen erhaltenen Statuen der schlafenden Ariadne zu Grunde liegt, keiner späteren Zeit als dieser zuschreiben, ohne deshalb in Abrede nehmen zu wollen, dass die eine oder andere Wiederholung noch in nachchristlicher Zeit gearbeitet sein kann. Vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II[3], S. 329. Furtwängler, Ann. dell' Inst. 1878, S. 97 ff. Im Tempel des Dionysos in Athen gab es ein Gemälde, welches die schlafende Ariadne darstellte, dazu den auf die hohe See hinausfahrenden Theseus und den herankommenden Dionysos: Paus. I, 20, 2. Auch ist nicht ohne Grund vermuthet worden, dass schon ein

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0297
Mecklenburg Vorpommern

Gemälde des Aristides, der ein älterer Zeitgenosse Alexanders des Grossen war, den Gegenstand in einer Weise behandelte, welche mit dem Motiv unserer Statue im Einklange war. Vgl. Kalkmann, Arch. Ztg. 1883, S. 62, Anmkg. 76.

234. APHRODITE IM BADE KAUERND.

(Torso.)

Marmor. H. 0,97 (ohne die Plinthe). Gefunden in Vienne (Dauphinée). Erst seit einigen Jahren im Louvre. Kopf und Arme fehlen.

Eine völlig nackte Frauengestalt von kräftigen und üppigen Formen hat sich auf einen niedrigen Stein niegergelassen, das rechte Bein ganz wie beim Knieen zusammenziehend, den Fuss des linken Beines aber aufsetzend. Letzteres ist demgemäss ebenfalls zusammengezogen, steht aber höher hervor. Der Ansatz des rechten Oberarmes zeigt, dass der Arm schräg abwärts fest an die Brust gepresst war. Den Kopf wendete sie, wie man aus zahlreichen Wiederholungen der Statue schliessen muss, nach ihrer rechten Seite hin. Der linke Oberarm hing, wie der Schulteransatz zeigt, gleichfalls abwärts, so dass der Unterarm wahrscheinlich auf dem linken Oberschenkel lag. Eine Kinderhand auf dem Rücken zeigt, dass dort ein kleiner Eros beschäftigt war. Andere Ansätze vorne an den Schenkeln lassen vermuthen, dass auch hier einer oder mehrere kleine Eroten mit Zugiessen von Wasser oder mit Abtrocknen beschäftigt waren, wie dies aus verschiedenen besser erhaltenen Wiederholungen der Statue, besonders auch aus Darstellungen auf geschnittenen Steinen, welche dieselbe Gestalt mit Eroten verbunden zeigen, geschlossen werden kann. Vgl. Müller, Hdb., §. 377, 5.

Es ist eine ganz auf sinnlichen Reiz berechnete Gestalt, welche durch materielle Kräftigkeit und eine gewisse Mächtigkeit und Grossartigkeit der Glieder auf den Beschauer wirken soll. Sie hat nichts von jener Keuschheit, Feinheit und Zartheit, welche wir an den Praxitelischen Gebilden bewundern. Wohl aber zeigt die Art, wie durch das Anschmiegen und Herauspressen einzelner Glieder Haut und Muskeln behandelt sind, dasselbe sinnliche Wohlgefallen an üppigen Schwellungen und der Nachbildung wirklicher Natur, welches uns bei der Ausführung der Frauengestalten in den Sculpturen des grossen pergamenischen Altars entgegentritt. Ist dort schon an die mit grosser Pracht der Glieder behandelten

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0298
Mecklenburg Vorpommern

Frauengestalten der venetianischen Malerei eines Palma Vecchio und Tizian erinnert worden, so mag der Vergleich auch hier erlaubt sein. S. Brunn, Jahrb. d. K. preuss. Kunstsammlungen V, 1884, S. 243. Deshalb können wir auch nicht jener Meinung beitreten, welche in dem den vielen Wiederholungen dieser Statue zu Grunde liegenden Original ein nach der Beschreibung bei Plin. XXXVI, 35 vielleicht damit übereinstimmendes Werk des noch vor Praxiteles lebenden Daedalus von Sikyon erkennen will, mögen immerhin einige der Darstellungen ähnlicher Frauengestalten auf andern Denkmälern bis in diese Zeit zurückgehen. Das Werk athmet den Geist einer jüngeren Zeit, wobei es dahingestellt bleiben muss, ob der Bildhauer Daedalos aus Bithynien, der für diese Aphrodite in Frage gekommen ist und der in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts vor Chr. lebte, der Urheber ist. Vgl. Stark, Ber. d. K. Sächs. Ges. d. W. 1860, S. 77 ff. Stephani, Compte-rendu de la com. impér. archéol. pour l'année 1859, S. 122 ff., Pl. III, 6. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. I^3, S. 407.

235. KOPF DES ARES.

Marmor. H. 0,88 (mit dem Helmbusch und dem Untersatz). In der Glyptothek zu München. Aus der Sammlung Albani in Rom. Ergänzt sind der Helmbusch mit der Sphinx, die ihn trägt, die Nasenspitze und das Bruststück.

»Dieser Kopf, der in mehrfachen Wiederholungen einzeln oder als Theil einer Statue vorkommt, namentlich in dem bekannten Borghese'schen Exemplar des Louvre, ist von Einigen Mars, von Andern Achilles benannt worden. Der Reliefschmuck am Helme: Wölfe am Stirnschild, Greife an der Wölbung, giebt keine Entscheidung. Dagegen scheinen die mehr auf materielle Kraftentwickelung hindeutenden Formen der Borghese'schen Statue, der mehr männliche, als Jünglingscharakter des Kopfes, der nicht besonders nach der geistigen Seite hin entwickelte Ausdruck der Gesichtszüge, wenig dem schnellen, elastischen und lebendigen Wesen des Achilles zu entsprechen. Das keineswegs »lange und weich unter dem Helm herabfliessende Haar« hat vielmehr einen sehr schlichten Charakter, und die Andeutung des Backenbartes eignet sich weit mehr für einen Mars als für einen Achilles. Das »Schwermüthige« in der Neigung des Kopfes aber charakterisirt sehr wohl den wilden, zwischen Schlacht- und Liebesgedanken schwankenden Kriegs-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0299
Mecklenburg Vorpommern

gott. Das Münchener Exemplar giebt die Grundformen des Typus gut wieder, entbehrt aber der Feinheit in der Durchführung des Einzelnen, wie im Ausdruck. Doch würde namentlich der leise geöffnete Mund bei einer etwas stärkeren Neigung des Kopfes nach vorn weniger geistlos erscheinen.« Vgl. Brunn, Beschreibung der Glyptothek, S. 114, Nr. 91.

Der Kopf ist der Rest einer Wiederholung derselben Statue im Louvre, die unter dem Namen des Ares Borghese bekannt ist. Vgl. Fröhner, Notice de la sculpt. ant. du Louvre, S. 159, N. 127. Clarac, Musée de sculpt., Pl. 263, 2073. Die vielen Wiederholungen der oft genug auch mit der Aphrodite zu einer Gruppe verbundenen Statue (Fröhner, l. c. S. 161) gehen offenbar auf ein berühmtes Original zurück, und man hat in dieser Beziehung auf die Schule des Polyklet und das vierte Jahrhundert v. Chr. hingewiesen. Friederichs-Wolters, Gypsabg. ant. Werke, S. 472. Die Betonung prachtvoller Erscheinung in dem Schmuck des Helmes sowie eine gewisse Derbheit und Fülle in der Bildung des Fleisches sind aber Eigenschaften, welche weit mehr mit dem Geschmack, der das zweite und erste Jahrhundert vor Chr. beherrscht, im Einklange stehen.

236. BÜSTE EINES RÖMERS.

Griech. Marmor. H. 0,56 (mit Untersatz). In der Glyptothek zu München. Ergänzt sind die Nase und Stücke am linken Augen- und Backenknochen. Die Büste ist neu.

»Wegen des etwas wilden und erregten Ausdruckes hat man hier Marius erkennen wollen, von dem aber kein sicheres Bildniss bekannt ist. In künstlerischer Beziehung liefert der Kopf ein vortreffliches Beispiel römischer Portraitbildung aus der Zeit des Ueberganges der griechischen Kunst nach Rom, d. h. aus der zweiten Hälfte des zweiten Jahrh. v. Chr. Gegenüber der fast ausschliesslich auf das Geistige gerichteten Charakteristik der Griechen ist hier die Aehnlichkeit durch eine mit der Wirklichkeit wetteifernde Behandlung des Fleisches, der Hautfalten, der Augenbrauen, in noch immer höchst lebensvoller, aber bereits mehr äusserlicher Weise erreicht.« Brunn, Beschr. d. Glyptothek, S. 220, Nr. 172.

Paul Wolters, Arch. Ztg. 1884, S. 157, Taf. 12, will in diesem Kopf ein Bildniss des Antiochos I Soter erkennen und ihn demgemäss in der Zeit noch weiter zurück datiren. Eine gewisse Aehnlichkeit einzelner Formen des Kopfes mit den zur Vergleichung herangezogenen Münzbild-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0300
Mecklenburg Vorpommern

nissen des Königs ist zuzugeben. Da aber bei Bildnissen eine Täuschung über die dargestellte Person leicht möglich ist, so haben wir vor der Hand die alte Benennung im Katalog der Glyptothek stehen lassen. Vgl. Bernoulli, Bildnisse berühmter Römer, Stuttgart 1882, I, S. 85.

237. BÜSTE EINES ÄLTEREN RÖMERS.

Marmor. H. 0,58 (mit Untersatz). In der Glyptothek zu München. Erworben im Jahre 1815 aus dem Palazzo Barberini. Brunn, Beschr. d. Glypt., S. 238 (N. 216).

Der leise nach seiner rechten Seite gewandte Kopf ist als »Marius Barberini« seit langem berühmt. Er ist von ausserordentlich lebensvoller Auffassung und von vortrefflichster Ausführung und stellt einen alten mageren Römer dar, dessen Schädelbau den Eindruck macht, als ob er von Eisen sein könne, und dessen tief durchfurchte Stirn finster zusammengezogen ist. Er blickt mit seinen beiden grossen Augen, die unter den vorstehenden Brauen tief nach hinten liegen, fest und bestimmt auf den Gegenstand, den er aufs Korn genommen hat. Das dünne, schlichte Haar tritt über der Stirn in zwei spitzen Winkeln nach hinten zurück.

Der gleichsam durchbohrende energische Blick (ardor oculorum) ist das einzige schwache Argument für die Benennung des Kopfes mit dem Namen des Marius (155—86 v. Chr.). Am meisten erinnert er in seinem Bau an die bekannten Köpfe des Cicero, wie wenn er einem Mitglied derselben Familie angehört hätte. Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr., Stuttgart 1882, I, S. 82. Wolters, Arch. Ztg. 1884, S. 158.

238. KOPF EINES ALTEN RÖMERS.

Marmor. H. 0,50 (mit Untersatz). In der Glyptothek zu München, N. 272. Aus dem Palazzo Bevilacqua in Verona. Ergänzt ist die Nasenspitze. Der Gypsabguss entbehrt des dem Original angefügten Stückes von Gewandung, welches für alt gehalten wird, aber wahrscheinlich nicht zum Kopf gehört.

Es ist der tief durchfurchte ausdrucksvolle Kopf eines ganz alten Römers, bartlos und kahl, nur den Hinterkopf deckt einiges Haar. Das Zusammenkneifen der Muskeln auf der Stirn, in den Winkeln der Augen und des Mundes erhöht den ernsten und trüben Ausdruck, der dem höheren Alter ohnehin eigen

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0301
Mecklenburg Vorpommern

ist, und bewirkt, dass der Kopf fast wie eine Mahnung an die Vergänglichkeit der Dinge erscheint.

Brunn will zwischen diesem Münchener Kopf und dem Kopf des Seneca, welcher mit dem des Sokrates zu einer Doppelherme verbunden ist, die jetzt dem Berliner Museum angehört (Arch. Ztg. 1880, S. 20 ff., Taf. V) eine Aehnlichkeit erkennen und erklärt die vorhandenen Abweichungen des einen und anderen Theiles aus dem Altersunterschiede. Am ehesten scheint sich uns eine gewisse Aehnlichkeit bei Vergleichung der Vorderansichten beider Köpfe zu ergeben, aber am Kopfe des Seneca laden die Kinnbacken stärker aus als an dem Münchener Kopf; auch stellt sich bei der Seitenansicht ein starker Unterschied der Schädellinien heraus. Besonders erschwert aber wird das Urtheil dadurch, dass an beiden Köpfen die Nasen in verschiedener Weise ergänzt sind.

239. KOPF DES LUCIUS JUNIUS BRUTUS.

Bronze. H. 0,88 (mit Untersatz). Im Conservatorenpalast auf dem Capitol. Im sechzehnten Jahrhundert durch den Cardinal Ridolfo Pio Carpi dem Magistrat der Stadt Rom geschenkt. Die Augen des Originals sind von Elfenbein eingesetzt. Der Kopf ist auf eine metallene Toga aufgesetzt, die modern zu sein scheint. Vgl. Beschreibung d. Stadt Rom III, I, S. 117.

Es ist der ernst und ruhig, fest und klar blickende Kopf eines Römers im Alter von ungefähr fünfzig Jahren. Er hat einen kurz geschnittenen Vollbart. Sein Haupthaar weist noch eine gewisse Fülle auf, aber es fügt sich einfach und schmucklos der Rundung des Schädels an, sodass der Bau des letzteren überall errathen werden kann. Die Augenbrauen erscheinen fast ebenso stark wie der kurzgeschnittene Schnurrbart.

Der höchst wirkungsvolle Kopf trägt, schon vom sechzehnten Jahrhundert her, den Namen des Lucius Brutus. Auch haben die Bilder der Münzen, welche den Kopf dieses älteren Brutus tragen, aber deshalb von keiner besonderen ikonographischen Bedeutung sind, weil sie dem letzten Jahrhundert vor Chr. angehören, eine gewisse Aehnlichkeit mit dieser Büste. Es ist deshalb fraglich, ob die Benennung der Büste, wie Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 28, annimmt, einzig und allein durch den Charaktereindruck motivirt war. Freilich handelt es sich auch bei den Bildnissen der Münzen lediglich um eine physiognomische Erfindung. Die Münzen zeigen einen grossartig angelegten Charakterkopf, der in der Haar- und Bartbehandlung und im Profil so gut mit der Büste harmonirt, wie überhaupt nur das kleine Gepräge einer Münze mit einem grösseren Kunstwerk harmoniren

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0302
Mecklenburg Vorpommern

kann. Darum ist die Annahme nicht ohne Weiteres von der Hand zu weisen, dass entweder beide, Büste und Münzen, auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, oder dass, wenn nicht die Münzen dem Bildner der Büste, dann die Büste den Prägern der Münzen zum Vorbild gedient habe. »Es ist keine Frage, dass die Strenge und Herbigkeit des Ausdrucks, die düster blickenden, tiefliegenden Augen mit den buschigen Brauen, der fest geschlossene, an den Winkeln etwas herabgezogene Mund vortrefflich zu dem Charakterbild des unerbittlichen Rächers und Befreiers passen; auch scheint die Auffassung und der Stil eher auf einen älteren Römer, als auf einen nachhadrianischen aus der Zeit, wo der Bart wieder Sitte war, zu deuten.« Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, Münztafel I, 8—10.

240. BÜSTE DES MARCUS TULLIUS CICERO.

(106—43 v. Chr.)

Marmor. H. 0,66 (mit Untersatz). Im Museum zu Madrid. Herkunft unbekannt. In allen wesentlichen Theilen wohlerhalten. Bruststück und Kopf sind von verschiedenem Marmor. Vgl. Hübner, Die ant. Bildw. in Madrid, N. 191, S. 115.

Der Kopf, dessen Verhältnisse im oberen Theil etwas Breites haben, ist nicht mehr ganz mit Haaren bedeckt, auf dem Scheitel hat sich bereits eine Glatze gebildet. Die Stirn ist hoch und durchfurcht, die Augen liegen tief unter flachen, fast horizontal laufenden, nur bei der Nasenwurzel etwas niedergezogenen Brauen, die kräftig gebaute, ziemlich gerade Nase, von deren Wurzel zwei divergirende Falten nach oben hin in die Stirnhaut eindringen, erscheint wohlproportionirt, der Mund ist etwas geöffnet, das Kinn ist von kräftiger Rundung mit geringer Spaltung in der Mitte, unterhalb des Kinnes fängt eine Wamme an sich zu bilden, und die Wangen hängen etwas herunter, wie denn überhaupt, bei aller Markirung der Züge, das Antlitz voll und weich erscheint. Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 136.

Man hat auf den feinen und geistreichen Ausdruck des Gesichtes aufmerksam gemacht und auf den Zug von Ironie und Spott, welcher um den Mund herum spielt. Das ist gewiss richtig. Aber der Kopf macht auch den Eindruck eines Mannes, welcher einer Sache oder einem Problem zweifelnd gegenüber steht und darüber nachsinnt, wie er sich damit abfinden möge. »Der obere Theil des Gesichts mit seiner durchfurchten hohen, doch nach vorn zugespitzten Stirn und den kleinen unruhigen

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0303
Mecklenburg Vorpommern

Augen gehört einem von Geschäftssorgen bedrückten Staatsbeamten, die untere Hälfte, deren beide Seiten merkwürdig ungleich sind, wird zwar durch das starke Kinn etwas gehoben, ist aber sehr weich, und der von tiefen Falten umgebene halbgeöffnete Mund scheint durch die geistreiche aber rabulistische Beredsamkeit eines geschickten Rechtsanwalts geformt zu sein.« Vgl. Aldenhoven, Arch. Ztg. 1885, S. 235, der diesen Kopf für eine moderne Nachbildung nach der durch einen Zug grösserer Vornehmheit ausgezeichneten Matteischen Cicero-Büste in der Sammlung des Herzogs von Wellington in Apsley House in London gehalten haben will. Vgl. Michaelis, Ancient marbles in Great Britain, Cambridge, 1882, S. 429.

241. BÜSTE DES C. JULIUS CAESAR.

(100—44 v. Chr.)

Marmor. H. 0,64 (mit Untersatz). Im Museum zu Berlin. Wohlerhalten. Die Büste ist einer Togastatue aufgesetzt, mit welcher sie ursprünglich nicht verbunden war.

Ein hochgewölbter, nach hinten kräftig ausladender Schädel mit schlicht geschnittenem dünnen Haarwuchs, eine steil aufsteigende Stirn, eine kräftig gebildete Nase mit verhältnissmässig langem, an der Wurzel etwas eingebogenem und daher mässig gekrümmtem Rücken, ein tief unterkehlter Mund mit schmalen Lippen, ein klein und fein gebildetes Kinn bei stark nach hinten hin ausladenden Kinnbacken, hervortretende Backenknochen, in ihrem untern Theil stark eingesenkte Wangen, ein langer und magerer Hals: das sind die charakteristischen Eigenthümlichkeiten dieser stark markirten Büste, deren Gepräge als das einer zähen Willensstärke und grossen Klugheit, verbunden mit Ruhe und Wohlwollen, bezeichnet werden kann.

Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 164, 175, Taf. XVII.

242. BÜSTE DES MARCUS JUNIUS BRUTUS.

(85—42 v. Chr.)

Marmor. H. 0,56 (mit Untersatz). Im capitolinischen Museum zu Rom. Die Hälfte der Nase ist ergänzt, ausserdem sind einige geringfügige Ausbesserungen im Gesicht vorgenommen.

Der im Ganzen jugendlich erscheinende Kopf, dessen Formen etwas Eckiges haben, ist mit schlichtem Haar bedeckt,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0304
Mecklenburg Vorpommern

das oberhalb der Stirn, nach welcher es in dichter Fülle hin vordringt, kurz abgeschnitten ist und dadurch die niedrige Stirn noch niedriger erscheinen lässt, als sie ohnehin schon ist. Die Nase geht ziemlich gerade nach unten. Die etwas dick geformten Lippen sind finster und wie im Unmuth zusammengekniffen, die Oberlippe tritt stark über die Unterlippe hinaus, welche ziemlich tief unterkehlt ist, das Kinn erscheint sehr viel mehr breit als hoch, die Wangen sind mager, wie denn überhaupt Kopf und Hals an keiner Stelle eine grössere Fülle in der Entwicklung der Muskeln aufzuweisen haben.

Die Identität dieser Büste mit dem Brutus-Kopf der Münzen, welche in den Jahren 44—42 v. Chr. republikanische Statthalter und Unterfeldherren von der Partei der Verschwörer schlagen liessen, scheint uns weniger in Zweifel gezogen werden zu können, als es jüngst wiederholt geschehen ist. Die Kopfform, der Schnitt des Haares, der Umriss des Profils, sowie die Bildung der dicken Lippen und der mageren Wangen stimmen in auffälliger Weise überein. Vgl. die jüngsten Abbildungen der Münzen bei Friedländer, Bullett. dell' Inst. 1870, S. 193 und Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, Leipzig 1882, Münztafel III, 75—79. S. 187 ff. Die bleichen und hageren Leute (τοὺς ὠχροὺς καὶ λεπτοὺς) fürchtete Caesar und meinte damit Cassius und Brutus, nicht aber die feisten und üppigen Schmuck der Haare tragenden wie Antonius und Dolabella (τοὺς παχεῖς καὶ κομήτας). Vgl. Plut. Caes. 62.

243. BÜSTE EINES RÖMERS.

Sog. Marcus Antonius. (83[?]—31 v. Chr.)

Marmor. H. 0,68 (mit Untersatz). Im Braccio nuovo des Vatican, N. 96 A. Angeblich zwischen 1830 und 1840 gefunden in einer Grotte bei Tor Sapienza vor der Porta Maggiore zu Rom zusammen mit den Büsten des Octavianus und Lepidus. Der untere Theil der Nase ist angesetzt. Vgl. Braun, Ruinen u. Mus. Roms, S. 253.

Die Benennung der Büste gründet sich darauf, dass sie mit den Büsten des Octavianus und Lepidus, den Collegen des Antonius im Triumvirat, zusammen gefunden wurde, und darauf, dass sie einen wohlgenährten Lebemann darzustellen scheint, der behaglich in das Leben schaut. Aber die charakteristischen Merkmale, welche der Kopf des Marcus Antonius auf zahlreich erhaltenen Münzen aufweist, fehlen

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0305
Mecklenburg Vorpommern

gänzlich. »Nach dem Durchschnitt der Münztypen hat der Kopf des Antonius niedrige Proportionen, eine flache, in scharfem Winkel an die Stirn ansetzende Scheitellinie, ein senkrechtes Profil, eine kurze Stirn, ein vorspringendes, fast aufwärts gerichtetes Kinn, einen starken, wenig hinter das letztere zurücktretenden Hals, sodass der vordere Contour desselben oft nur wie eine Verlängerung der Profillinien erscheint. Die Nase ist manchmal gerade, häufiger leicht gebogen und fast immer mit der Spitze abwärts gerichtet, besonders stark auf den syrischen Tetradrachmen. Von den Nasenflügeln zum Kinn läuft eine um den Mund herum geschwungene Falte. Das Haar ist voll und in gekrümmte Büschel gegliedert, weder vollkommen schlicht noch auch lockig, wie es ziemlich der stehende Charakter der damaligen Münzbilder ist. Von der Nase der vaticanischen Büste ist genug erhalten, um zu sehen, dass ihre Spitze ein horizontales Profil hatte, nicht abwärts geneigt gegen den Mund war. Das Kinn ist kräftig gebildet, aber nicht eigentlich vorstehend und von ganz anderem Charakter als auf den Münzen, wo die Profillinie desselben zum Hals abwärts geht, also auf fette Weichtheile hinweist, während der Hals der Büste höchstens stark, keinesfalls fett genannt werden kann, auch gar kein Doppelkinn ansetzt. Von Gedunsenheit ist hier überhaupt keine Spur. Vollends verschieden ist das Haar, das am Vorderkopf krause Locken bildet, hinten schlicht nach vorn gestrichen ist, im Gegensatz zu dem gleichmässigen Haarwuchs auf den Münzen.« Nach Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 205 und 208. Vgl. dazu in demselben Werk Münztafel IV, 80—91. Nach der Schlacht bei Actium wurden auf Senatsbeschluss alle dem Antonius zu Ehren aufgestellten Bildsäulen zerstört. Plut. Ant. 87.

244. BÜSTE EINES RÖMERS.

Sog. Marcus Lepidus. (78—13 v. Chr.)

Marmor. H. 0,69 (mit Untersatz). Im Braccio nuovo des Vatican, N. 106. Gefunden angeblich zwischen 1830 und 1840 zusammen mit einem Kopf des Octavianus und des Marcus Antonius (s. N. 243) bei Tor Sapienza vor der Porta Maggiore in Rom. Vgl. Braun, Ruinen und Mus. Roms S. 253.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0306
Mecklenburg Vorpommern

Die Büste »zeigt den Kopf eines jungen Römers mit etwas gelocktem, sorgfältig ausgearbeitetem Haar, von mageren Formen, zugespitztem Profil, schmaler länglicher Nase und abfallendem Kinn; letzteres, wie auch Lippen und Wangen von keimendem Barte bedeckt.« Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 222.

Die Benennung der Büste mit dem Namen des Triumvirs Lepidus ist nicht genügend begründet. Auf Münzen, die seinen Namen tragen, erscheint Lepidus bartlos, mit schlichtem und vollem Haar und verhältnissmässig jugendlich. Doch herrscht, besonders in der Bildung der Nase, keine Uebereinstimmung. Es ist daher bis jetzt nicht gelungen, vollständig sichere Marmorbildnisse von ihm aufzufinden, obgleich deren noch manche erhalten sein mögen. Vgl. Bernoulli, l. c. S. 220 ff.

245. KOPF DES JUGENDLICHEN AUGUSTUS.

(63 — 14 v. Chr.)

Marmor. Höhe 0,52 (mit Untersatz). Im Museo Chiaramonti des Vatican, N. 416. Durch den englischen Consul Fagan zu Anfang dieses Jahrhunderts in Ostia ausgegraben. Ergänzt sind die Nasenspitze und die Büste. Beschreibung der Stadt Rom II, 2, 65. Braun, Ruinen und Mus. Roms S. 270. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, Berlin und Stuttgart 1886, S. 9, 63 ff., Taf. II.

Der anmuthig geformte Kopf ist der eines sechzehn- oder siebenzehnjährigen Jünglings, aber die ernsten und nachdenklichen Züge des Antlitzes machen den Eindruck grösserer Reife, als sie sonst diesem Alter eigen zu sein pflegt. Das Volle und Strotzende, was meistens die Jugend hat, scheint dem jungen Cajus Octavius (der sich im Jahre 44 v. Chr. nach der Adoption durch seinen Grossoheim Caesar den Namen C. Julius Caesar Octavianus beilegte und den Titel Augustus erst 27 v. Chr. annahm) gefehlt zu haben. Dazu stimmt die Nachricht, dass er als Knabe kränklich war. So weist denn der frühreife Kopf bereits alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten auf, welche die dem späteren Lebensalter des Augustus angehörenden Büsten besitzen: eine gerade aufsteigende hohe und breite Stirn bei mässigem Hinterkopf, flach gewölbte Brauen, eine fein geschnittene, leicht gebogene, aber über und unter der Krümmung etwas eingezogene Nase,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0307
Mecklenburg Vorpommern

Lippen und Kinn zurücktretend in schöner und edler Zeichnung, Wangen von mässiger Muskelfüllung mit leise vortretenden Backenknochen, etwas abstehende Ohren und schlicht geschnittenes Kopfhaar, das sich, zu kleinen flachen Büscheln geordnet, der Form des normal gebauten Schädels anschliesst.

Eine Büste aus der Jugendzeit des Augustus schenkte der Schriftsteller Sueton dem Kaiser Hadrian: Sueton, Aug. 7. Es liegt etwas Kaltes, Berechnendes, Gebieterisches und Hoheitsvolles in diesem Knabenantlitz. Der Bau des Kopfes, auch die Züge des Antlitzes erinnern, wie oft und von Vielen bemerkt ist, an Napoleon I. Die von Bernoulli l. c. ausgesprochenen Andeutungen, die Büste, deren Marmor für parisch gehalten wird, könne modern sein, wollen dem Verfasser nicht einleuchten. Vgl. Hübner, Augustus, Statue des Berliner Museums, Berlin 1868, S. 9.

246. STATUE DES AUGUSTUS.

Marmor. H. 2,06 (ohne Plinthe). Im Braccio nuovo des Vatican. Gefunden im Frühling 1863 in Prima Porta, neun Miglien vor der Porta del Popolo, an einer Stelle, wo eine Villa der Livia stand. Die Statue war vielfach gebrochen, doch fehlte nur ein Ohr, ein Finger und der von der linken Hand gehaltene Gegenstand, der vielleicht eine Lanze war, während der Ergänzer das Scepter wählte. Es haben sich Spuren der Bemalung erhalten. Das Untergewand war hellroth, der Mantel purpurfarbig, die Fransen des Harnisches waren gelb. Die Figuren auf dem Harnisch waren blau, roth und gelb bemalt, während der Grund farblos geblieben zu sein scheint. An den nackten Theilen und am Haar sind keine Spuren von Farbe gefunden, doch in den Pupillen waren Reste einer gelblichen Farbe vorhanden. Vgl. Bullet. dell' Inst. 1863, S. 73 ff. (Henzen), 174 ff. (Cavedoni), 235 ff. (Betti). Köhler, Ann. dell' Inst. 1863, S. 441. Reifferscheid, Ann. dell' Inst. 1866, S. 217, Anmkg. 3.

Die prachtvolle Statue zeigt den Kaiser in einer Stellung, welche für die sog. Allocutio, die Anrede an das Heer, charakteristisch ist, und als deren eigentliches Kennzeichen der ausgestreckte rechte Arm gilt. Die Hauptlast des Körpers ruht auf dem rechten Bein, während das linke nachgezogen wird. Augustus trägt einen Brustpanzer von getriebener Arbeit (lorica) mit lang herabhängenden befransten Lederriemen, wie sie in gleicher Weise, nur etwas kürzer, auch bei den Aermelöffnungen des Panzers hervortreten. Unter diesen Lederriemen sieht eine nach militärischem Brauch kurzgeschürzte Tunica

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0308
Mecklenburg Vorpommern

hervor. Der aus dünnem und leichtem Stoff hergestellte Reitermantel, das sog. Paludamentum, ist in malerischer Drapirung um den Unterleib geschlagen, und zwar so, dass er zweimal, von hinten und von vorne her, über den linken Arm geworfen ist und von letzterem in zwei ziemlich langen Zipfeln herunterhängt. In der linken Hand hält der Kaiser einen Stab. Der Kopf, welcher genau dieselben Grundformen zeigt wie der in der vorigen Nummer beschriebene und sich von diesem nur durch das höhere Alter unterscheidet, ist unbedeckt. Unbedeckt sind auch die Beine und Füsse in Uebereinstimmung mit jenem römischen Brauch, die Porträtstatuen der Kaiser und Feldherrn in einer Weise darzustellen, welche als eine halb heroische oder halb ideale bezeichnet werden kann und welche die Personen theils in voller Tracht des Lebens (togatae effigies), theils nach griechischem Brauch ganz nackt und höchstens mit der Chlamys vorzuführen pflegt (statuae Achilleae). Vgl. Plinius XXXIV, §. 17 ff. Neben dem rechten Bein des Augustus befindet sich, gleichsam als Wappenzeichen des julischen Hauses und als Hinweis auf die Abstammung desselben von der Venus, ein aufrecht stehender, mit dem Kopf aber abwärts gekehrter Delphin, auf welchem ein kleiner Eros reitet. Den Hauptschmuck der Statue aber bildet das Relief des Brustpanzers, dessen Darstellung schon nach kurzer Betrachtung eine Beziehung auf die Geschichte der Zeit und des Kaisers annehmen lässt. Die Darstellung ist folgende. Ein Repräsentant der fern im Osten wohnenden Parther überreicht einem Manne in römischer Feldherrntracht einen Legionsadler. Den römischen Feldherrn hält man bald für den Kaiser, bald für einen gewöhnlichen ihn und das Reich vertretenden Römer, der durch den ihn begleitenden Hund als custos imperii charakterisirt werde, bald für den Kriegsgott Mars, ja sogar, — obgleich dies offenbar verkehrt ist — für die Göttin Roma. Der Legionsadler gehört — nach der ziemlich allgemein angenommenen Erklärung von Henzen, Bull. dell' Inst. 1863, S. 173 ff. — zu jenen, welche mit anderen Feldzeichen zusammen seit der Niederlage des Marcus Crassus und des Marcus Antonius im Besitz der Parther geblieben waren und von letzteren im Jahre 20 v. Chr. freiwillig zurückgegeben wurden. Zwei andere gedemüthigte Barbaren (Vertreter der Kelten im Westen, welche Waffen und seltsame

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0309
Mecklenburg Vorpommern

Feldzeichen mit Eberfigur und Drachenschlange halten), von denen der eine rechts und der andere links in sitzender Stellung erscheint, sind Zeugen dieses die Römer ehrenden Vorganges. Aber auch Himmel, Erde und die Schutzgottheiten des Herrschers nehmen Theil an dem Triumphe. Denn über dem Ganzen waltet der ein grosses Gewand gleich einem Gewölbe über das Haupt erhebende bärtige Himmelsgott Coelus; unmittelbar unter ihm treibt Sol, in der Tracht eines Lenkers auf seinem Wagen stehend, das muthige Viergespann der Sonnenrosse; und vor diesem her schweben zwei weibliche Gestalten, die fackeltragende Göttin der Morgenröthe auf den Schultern der geflügelten Göttin des Morgenthaus, Aurora und Iris, letztere mit einem Giessgefäss. Unter dem Vorgang in der Mitte aber, und zwar unter der Gestalt des römischen Feldherrn, ruht die segenspendende Göttin Erde, Gäa oder Tellus, mit einem Fruchthorn und zwei Kindern; und rechts und links von ihr erheben sich zwei reitende Gestalten nach der Mitte hin: rechts, auf einem Greif sitzend, Apollo mit der Leyer, links die diesem auch sonst häufig zugesellte Schwester Diana auf einem Hirsch. Letztere sind die besonderen Schutzgötter des Kaisers. Diana hatte einen uralten Tempel auf dem Aventin, dem Wohnsitz des Kaisers, und dem Apollo dankte dieser seinen Sieg bei Actium durch Erbauung eines Tempels neben dem der Diana. Die Anwesenheit beider Gottheiten, dazu die des Sonnengottes und der fruchtbaren Erde, ferner die Verherrlichung des Augustus als Spross des Anchises und der Venus und Besieger fern wohnender Barbaren: alles das erscheint fast wie eine Illustration zu dem berühmten Säculargesange des Horaz, welcher im Jahre 17 v. Chr., in dem Augustus 46 Jahre alt war, gedichtet wurde, um dem Stolz und Glück des römischen Volkes bei Gelegenheit der von Augustus angeordneten Säcularfeier der Stadt Ausdruck zu geben. In der That sieht die Statue wie die eines 46jährigen Mannes aus und der Schmuck des Harnisches wie ein Festschmuck zu dieser Feier. »Parthos trium exercituum Romanorum spolia et signa reddere mihi . . . . coegi« heisst es im Monumentum Ancyranum, einer an den Wänden des Augustus-Tempels in Ancyra erhaltenen Steinabschrift der Selbstbiographie des Kaisers. Vgl. dazu Sueton. Aug. 21: Parthi . . . . signa militaria, quae M. Crasso et M. Antonio

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0310
Mecklenburg Vorpommern

ademerant, reposcenti (sc. Augusto) reddiderunt. Der Erwähnung der parthischen Feldzeichen in dem genannten Monumentum Ancyranum unmittelbar vorauf geht die der aus Dalmatien, Gallien und Spanien eingegangenen Signa militaria.

Dass sich Livia, die Gemahlin des Kaisers seit dem Jahre 38 v. Chr., eine Statue wie die vorstehend beschriebene in ihre Villa stellte, zeugt für ihren Geschmack. Sie ist weitaus die beste der erhaltenen antiken Augustus-Bildnisse aller Art, deren Bernoulli in seiner Röm. Ikonogr. II, S. 23 ff., gegen 150 aufzählt und deren Zahl im Alterthum eine erstaunlich grosse gewesen zu sein scheint. Vgl. Hübener, Augustus, Marmorstatue des Berl. Museums, S. 7 ff. Ueber die Frage, wie die römische Kriegerfigur auf dem Brust-Harnisch des Kaisers und das Thier neben derselben zu deuten sei, vgl. Jahn, Populäre Aufsätze aus der Alterthumswissenschaft, S. 298. Schlie, Arch. Ztg. 1869, S. 118 ff., 1870, S. 34 ff. Die Deutung des Reliefs von Bergk auf die Beendigung des cantabrischen Krieges im Jahre 25 v. Chr. hat keinen Beifall gefunden. Vgl. Arch. Ztg. 1870, S. 23. Jahrb. des Vereins für Alterthumsfreunde im Rheinlande 1870, S. 202. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, S. 24 ff.

247. BÜSTE EINER RÖMERIN.

(Sog. Klytia.)

Marmor. H. 0,69 (mit Untersatz). Im brittischen Museum. Bis zum Jahre 1772 im Besitz der Familie Laurenzano in Neapel, welche die Büste an den Engländer Townley verkaufte. Mit dessen übrigem Kunstbesitz zusammen gelangte sie in das brittische Museum.

Die Büste steigt aus einem Blätterkelch empor. Die Schultern sind entblösst. »Die Gesichtszüge sind von ausserordentlicher Schönheit, aber individuell, das Profil leicht gebrochen, die Fläche des Nasenrückens an der Wurzel und über der Spitze etwas eingezogen, sonst gerade, der untere Contour der Nase wieder merkbar geschwungen. Die Scheitellinie ist hoch gewölbt, aber das Haar tief in die Stirn tretend. Letzteres reich und lockig, in der Mitte gescheitelt, an den Seiten in anmuthiger Nachlässigkeit über die Ohren gelegt, und vor denselben etwas ins Gesicht fallend, hinten in einen kleinen Knoten zusammengesteckt, von dem sich eine Anzahl Stränge loslösen, um in lockigem Gewirre den Nacken zu bedecken. Ein besonderer Reiz liegt in der nach ihrer Seite hin geneigten Haltung und in dem Motiv der über die

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0311
Mecklenburg Vorpommern

Schultern herabgeglittenen Tunica, was Beides zusammen dem Kopf den Ausdruck selbstvergessener Ruhe verleiht.« Wörtlich nach Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, S. 222 ff.

Der Name Klytia ist durch den Blätterkelch veranlasst, an dem man die Blätter der Sonnenblume erkennen wollte, in welche Klytia nach Ovids Erzählung verwandelt wurde. Allein der Blätterkranz beweist hierfür nichts, da er eine Eigenthümlichkeit mancher männlicher und weiblicher Büsten aus römischer Zeit ist. Vgl. Hübener, Bildniss einer Römerin, Berliner Winckelmannsprogramm 1873. Dilthey, Jahrb. d. V. von Alterthumsfreunden im Rheinland, 1873, Heft 53, 54, S. 3 ff., Taf. I u. II. Hübener, Arch. Ztg. 1873, S. 137, 1877, S. 14. Die Beziehung der Büste auf Antonia, die jüngere der beiden Töchter des Marcus Antonius und der Octavia, Nichte des Kaisers Augustus und spätere Gemahlin des Nero Drusus, hat ihre Anhänger und ihre Gegner. Eine gewisse Aehnlichkeit mit einzelnen sonst ihren Namen tragenden Bildnissen, im Besonderen auch mit den auf sie geprägten Münzen, ist nicht ohne Weiteres von der Hand zu weisen. Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, S. 224, 227, 230, Taf. XXXIII, 9—12. Etwas dagegen spricht freilich, wie Bernoulli auch hervorhebt, der Umstand, dass die Büste mehr den Eindruck einer berühmten Schönheit macht, als den einer durch ihre sociale Stellung hervorragenden und wegen ihrer Züchtigkeit gepriesenen Frau. In dieser Hinsicht ist die mehr von künstlerischer Anordnung als von besonderer Mode zeugende Haartracht zu beachten. Ein Abguss der Büste aus der Mengs'schen Sammlung im Museum zu Dresden, bei welchem der Blätterkranz weggeblieben ist, hat Anlass gegeben, den antiken Charakter der brittischen Büste zu verdächtigen, doch fehlt es dafür an ausreichenden Gründen. Vgl. Conze, Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlg. 1883, S. XXIII. Arch. Ztg. 1883, S. 96. Friederichs-Wolters, Gypsabg. ant. Bildw., S. 667, N. 1649.

248. STATUE DER JÜNGEREN AGRIPPINA.

Marmor. H. 1,23 (ohne Plinthe). Im Museum zu Neapel. Ergänzt sind die Nase, kleine Theile der Lippen, beide Hände und die vordere Hälfte der Füsse, ferner die Fussbank und die (im Gypsabguss weggelassenen) Stuhlbeine.

Eine ältere römische Dame, bekleidet mit einem langen bis auf die Füsse herunterreichenden Aermelchiton und einem Manteltuch, das um den Unterkörper geschlungen ist, sitzt, das linke Bein über das rechte geschlagen und den rechten Fuss auf eine kleine Fussbank aufstützend, auf einem Stuhl,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0312
Mecklenburg Vorpommern

der mit einer gerundeten Rücklehne versehen ist. Mit dem Oberkörper sich ganz an letztere anlehnend und beide Hände zusammengelegt in ihrem Schosse ruhen lassend, beugt sie den Kopf ein wenig nach vorne und auch nach ihrer rechten Seite und blickt mit einem gewissen freundlichen Wohlwollen, aber auch zugleich mit dem Ausdruck stummer Resignation vor sich hin, den Beschauer fesselnd durch die Spuren einstmaliger grosser Jugendschönheit in den nunmehr gealterten Zügen. Ihre Haare sind auf der Vorderseite des Kopfes zu rückwärts laufenden und zugleich ziemlich tief auf die Stirn herunterreichenden Lockenreihen gekräuselt und hinten zu einem ziemlich dicken Zopf zusammengedreht. Die Brauen der Augen sind scharf gezogen. Das kleine Kinn ist von fein geschnittener Form und zeigt den Ansatz zu einem Unterkinn.

Die Benennung der Statue mit dem Namen der jüngeren Agrippina (15—59 nach Chr.), der Tochter des Germanicus und der älteren Agrippina, Schwester des Kaisers Caligula, Gemahlin des Cn. Domitius Ahenobarbus, später, nach dem Sturz der Messalina, Gemahlin des Kaisers Claudius und Mutter des Kaisers Nero, ist zuerst von Visconti, Op. var. I, 127, veranlasst. Ihm sind viele Erklärer gefolgt, andere dagegen sind für das Bildniss der älteren Agrippina (13 oder 14 vor Chr. — 33 nach Chr.), der Tochter des Marcus Agrippa und der Julia, Enkelin des Kaisers Augustus, Gemahlin des Germanicus und Mutter der jüngeren Agrippina, eingetreten. Und es ist in der That schwer, zu einer Entscheidung zu kommen. Die Münzbildnisse beider, sowie auch die der Antonia, der Tante der älteren Agrippina (s. N. 247) und der Messalina, Urenkelin des Marc Anton und der Octavia, zeigen in den Hauptformen grosse Verwandtschaft, sodass, wenn nicht die Beischriften einen Anhalt böten, es oft sehr schwer werden würde, diese vier Damen des Julisch-Claudischen Kaiserhauses von einander zu unterscheiden. Nichts desto weniger könnte die Tracht des Haares auf den Münzbildnissen der jüngeren Agrippina, welche mit der Haartracht der vorstehend beschriebenen Statue in Neapel auffallend übereinstimmt, dazu Anlass geben, letztere für die der jüngeren Agrippina zu halten. Mit den Ausführungen Bernoulli's in seinem eben erschienenen zweiten Bande der Römischen Ikonographie über die hier in Betracht kommenden Punkte vermögen wir uns vielfach nicht einverstanden zu erklären, besonders nicht mit der Abschwächung des Werthes der Münzzeugnisse für die ikonographische Bestimmung der jüngeren Agrippina. Wenn die durch eine Inschrift anscheinend ausreichend beglaubigte Statue der jüngeren Agrippina aus Cervetri im Lateranensischen Museum (Benndorf und Schöne, Beschr.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0313
Mecklenburg Vorpommern

N. 207) nach Bernoulli's Meinung die Umtaufung der Münchner sog. Messalina-Büste (im Göttersaal der Glyptothek, Brunn, Beschr. S. 188) zur jüngeren Agrippina rechtfertigt — wogegen wir nichts eingewandt wissen wollen —, dann, meinen wir, steht auch nichts entgegen, die Neapler Statue für die in etwas höherem Alter dargestellte jüngere Agrippina zu halten, so sehr gleichen, nach unserer Meinung, die Hauptzüge der Münchener Messalina denen der letzteren, sodass in der That kein Anlass wäre, die Neapler Agrippina als solche zu verwerfen. Auch der Umstand, dass wir in der Neapler Statue scheinbar eine Fünfzigerin vor uns sehen, ist immer noch kein ausreichender Grund gegen die Identificirung derselben mit der jüngeren Agrippina, welche im Alter von 44 Jahren auf Befehl ihres Sohnes Nero ermordet wurde. Vgl. die einschlägige Literatur und die bezüglichen Abbildungen der Büsten und Münzen bei Bernoulli, l. c.

249. RÖMISCHE GEWANDFIGUR.

Marmor. H. 1,95 (ohne Plinthe). Im Museum zu Dresden. Gefunden zusammen mit zwei anderen etwas kleineren Statuen in Herculanum zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, als der lothringische Prinz d'Elboeuf, welcher seit 1706 als General Kaiser Karls VI in Neapel anwesend war, sich hinter Portici an einem Ort, welcher den Namen Granatiello führte, ein Haus bauen liess. Die drei Statuen wurden auf diese Art Anlass zur Entdeckung der im Jahre 79 nach Chr. durch den Vesuv verschütteten Stadt Herculanum. Der General schenkte dieselben dem Prinzen Eugen von Savoyen. Von den Erben des letzteren erwarb sie König August III im Jahre 1736; ob für 6000 Speciesthaler oder für 6000 Gulden, ist nicht ausgemacht, zwischen beiden Summen schwankt die Angabe. An der im Nachfolgenden beschriebenen Statue sind die an beiden Seiten des Kopfes herabhängenden Theile des Gewandes ergänzt, ebenso der über den linken Arm herausragende Theil desselben, und an der rechten Hand der Daumen, Zeige- und dritte Finger. Die Haare waren vergoldet. Vgl. Hettner, Die Bildw. d. K. Antikensammlung in Dresden, S. 86, N. 163.

Vor dem Beschauer steht eine würdevolle Frauengestalt, bekleidet mit einem langen, bis auf die Füsse fallenden Chiton und eingehüllt in ein grosses bis über die Kniee reichendes Himation, welches den Hinterkopf und beide Arme bedeckt. Der linke Arm ist gesenkt, der rechte Oberarm gleichfalls, aber der rechte Unterarm ist gehoben, und die hervorsehende Hand fasst den Rand des Himations. Der noch ziemlich jugendlich erscheinende Kopf ist ein wenig nach vorne geneigt,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0314
Mecklenburg Vorpommern

Beide Sandalen tragende Füsse treten mit ganzer Sohle auf, aber das rechte Bein erscheint als Standbein, welches die Hauptlast des Körpers trägt, das linke Bein ist leicht gebogen.

Die Draperie des Gewandes ist von grosser Schönheit und macht den Eindruck höchster Zucht und Anmuth. Aber von der technischen Behandlung derselben bei dieser und den nachfolgenden Gewandstatuen gilt dasselbe, was Brunn zu der Münchener Statue N. 138 der Glyptothek (abgebildet bei Clarac, Pl. 498 B, 991) bemerkt: »Der Mantel ist nicht nur für sich in verschiedene grössere Partien reich gegliedert, sondern anscheinend von einem so dünnen Stoff gebildet, dass ausserdem noch, wo er enger anliegt, die Falten des Chiton durchschimmern. Es ist dies eine besondere Art der Gewandbehandlung, welche auf einem genauen Studium künstlicher, meist mit angefeuchteten Stoffen präparirter Modelle beruht und gewiss nicht vor der späteren alexandrinischen, vielleicht auch erst in der Zeit der griechisch-römischen Kunst aufkam.« Aehnliche Motive der Gewandung an sich freilich finden sich, wie schon Hettner l. c. erinnert hat, auf Terracotten der früheren griechischen Zeit am Ende des vierten Jahrhunderts vor Chr. Vgl. Kekulé, Griech. Thonfiguren aus Tanagra, Abbildung auf S. 25. Taf. I (mit der die verheirathete Frau kennzeichnenden Verhüllung des Kopfes). Taf. VIII und IX (beide Male ohne Verhüllung des Kopfes, wodurch das nicht verheirathete Mädchen charakterisirt wird, vgl. Valer. Max. VI, 3, 10). So auch die Abbildung auf S. 1. Vgl. ebendort S. 5 ff., 23 ff. Später bedienten sich, wie dies an zahlreichen antiken Porträtstatuen zu erweisen ist, vornehme römische Damen derselben Tracht. Vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II ^{3}, S. 445.

250. RÖMISCHE GEWANDFIGUR.

Marmor. H. 1,70 (ohne Plinthe). Im Antikenmuseum zu Dresden. Zusammen mit der unter N. 249 beschriebenen Frauenstatue gefunden. Ergänzt sind die Finger an beiden Händen und Einzelnes am Gewande. Vgl. Hettner, Die Bildw. der Königl. Antikensammlung in Dresden, 3. Aufl., S. 86, N. 162.

Die Kleidertracht der Figur ist dieselbe wie bei der vorigen. Aber da das lange Himation den Kopf frei lässt, so erscheint sie neben jener als jugendliches Mädchen und wird daher in den Verzeichnissen gewöhnlich als Tochter derselben aufgeführt. Nicht das rechte, sondern das linke Bein, dessen Fuss gar nicht unter der langen Gewandung hervortritt, fungirt hier als Standbein und Hauptträger des Körpers. Das rechte

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0315
Mecklenburg Vorpommern

Bein ist gebogen, und der Fuss desselben ist ziemlich weit zurück und zugleich nach aussen gestellt. Die Haltung der Arme ist ähnlich wie bei der vorhin beschriebenen Figur, nur ist der rechte Arm, der im Bausch des Himations vor der Brust gleichsam ruht, weiter nach der linken Schulter hinüber geschoben. Der Kopf ist ein wenig gesenkt. Die individuellen Züge des Gesichtes deuten an, dass wir eine Porträtstatue vor uns haben.

Eine ganz gleiche, nur in der Haartracht etwas abweichende Statue aus Aegion in Achaja ist von Körte, Ath. Mitth. III, Taf. VI, besprochen. Sie hat auch dieselbe Grösse. Andere verwandte Statuen desselben Typus werden ebendort S. 97 aufgezählt. Vgl. Weizsäcker, Arch. Ztg. 1880, S. 101.

251. RÖMISCHE GEWANDFIGUR.

(Sog. Pudicitia.)

Marmor. H. 2,06 (ohne Plinthe). Im Braccio Nuovo des Vatican, N. 23. Im Jahre 1874 durch Clemens XIV aus der Villa Mattei erworben. Neu ergänzt sind die rechte Hand und der ganze Kopf. Der Faltenwurf des Himations zeigt freilich, dass es, soweit es die Verhüllung betrifft, richtig ergänzt ist und dass es sich um die Darstellung einer verheiratheten Frau handelt. Vgl. Braun, Ruinen und Mus. Roms, S. 233. Burckhardt, Cicerone, S. 461 ff.

Die Frau ist vom Bildner auf sehr hohe, kothurnartige Sandalen gestellt, offenbar in keiner andern Absicht, als um dem Faltenwurf des Gewandes besonders fesselnde Reize zu geben. Sie trägt, gleich den in den beiden vorigen Nummern beschriebenen Frauengestalten, einen sehr langen Chiton und ein langes Himation. Indem sie den völlig verhüllten linken Arm im rechten Winkel vorne über die Brust legt und gleichsam an sich presst, dient die Hand desselben dem Ellenbogen des rechten Arms als Stütze. Während nämlich der rechte Oberarm gesenkt ist, ist der Unterarm wieder erhoben, und die Finger der aus der Gewandung frei hervorkommenden rechten Hand greifen in das schleierartig über den Hinterkopf gezogene Himation. Das linke Bein ist weiter vorgesetzt als das rechte.

Die Faltenbildung der Gewänder ist ausserordentlich reizvoll, aber sie hat den Charakter des Studirten, wie es bei N. 249 angedeutet ist,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0316
Mecklenburg Vorpommern

Den Namen Pudicitia hat die Figur erhalten, weil eine gleiche Gestalt auf Münzen mit der Umschrift Pudicitia vorkommt. Wie andere Götter und Göttinnen des Sieges, Krieges und Friedens, der Freiheit, des Glückes, des Segens und aller Tugenden, z. B. Victoria, Bellona, Pavor, Pallor, Honos, Virtus, Pax, Libertas, Spes, Felicitas, Bonus Eventus, Annona, Concordia, Pietas, Clementia, Providentia, Aequitas und Mens, hatte auch die Pudicitia, gleich der griechischen Αἰδώς, als Göttin der Sittsamkeit in alter Zeit ihre Heiligthümer in Rom. Dieselbe Draperie des Gewandes ist auch gelegentlich für die Darstellung verstorbener Frauen auf römischen Grabreliefs verwandt worden.

252. RÖMISCHE GEWANDFIGUR.

Marmor. H. 1,03 (ohne Plinthe). Im Vatican (Galleria dei Candelabri, N. 253). Früher in der Villa Mattei. Von Clemens XIV für den Vatican erworben. Ergänzt sind kleine Theile des Gewandes auf der Brust und unterhalb der linken Hand, sowie Theile der Aehren, welche letztere hält. Vgl. Clarac, Musée de sculpt. Pl. 430, 775. Vol. III, S. 116 ff. Braun, Ruinen und Mus. Roms, S. 508.

Eine jugendliche Frauengestalt, bekleidet mit langem Chiton und Himation, steht vor dem Beschauer, mit dem Fuss des rechten Beines fest auftretend, während das leicht gebogene linke Bein den Boden nur mit dem vorderen Theil des Fusses berührt. Der Chiton wird durch Achselbänder gehalten, welche über die Schultern laufen. Der durch das Himation völlig verhüllte rechte Arm ist gesenkt, aber ein wenig gebogen, da die obere Handfläche gegen die Hüfte gestemmt ist, welche in Folge der Stellung des Körpers, auf ähnliche Weise wie bei den Praxitelischen Figuren, in schöner Schwingung nach aussen strebt. Der linke Arm ist ebenfalls gesenkt und verhüllt, aber die Hand desselben tritt aus der Gewandung hervor und zeigt jene bei den römischen Damen der Kaiserzeit so oft beliebte Zugabe der Attribute der Ceres. Vgl. Overbeck, Gesch. d gr. Pl. II [3], S. 445. Die Haartracht ist die gleiche wie bei der unter N. 249 beschriebenen herculanensischen Gewandfigur; sie war schon in früherer Zeit üblich, vgl. den attischen Frauenkopf unter N. 146. Für die technische Behandlung der beiden Hauptgewänder gilt dasselbe, was zu N. 249 bemerkt ist. Ueber eine Replik der Statue in der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0317
Mecklenburg Vorpommern

Sammlung Torlonia vgl. Schreiber, Arch. Ztg. 1879, S. 69 (N. 219, Demeter).

253. STATUE DER SOG. POLYHYMNIA.

Marmor. H. 1,42 (ohne die Plinthe). Im Museum zu Berlin. Gefunden bei den Ausgrabungen, welche der Cardinal Polignac von 1729 bis 1735 in der sog. Villa Mario bei Frascati (Tusculum) veranstalten liess. Von Friedrich dem Grossen für den Antiken-Tempel in den Gärten von Sanssouci erworben. Später ins Königl. Museum versetzt. Ergänzt sind der Kopf sammt der heraustretenden rechten Hand, der zurücktretende linke Fuss und ein Theil des Gewandes. Vgl. Gerhard, ant. Bildw. I, S. 50 (N. 47). Clarac, Mus. de sculpt. Pl. 528, 1126.

Eine jugendliche Frauengestalt, bekleidet mit langem Chiton und einem die Arme und Hände völlig einhüllenden Himation, ist an einen bis zur Höhe des Ellenbogens reichenden Felsblock herangetreten, und, den linken Unterarm voll und ganz darauf ruhen lassend, stützt sie zugleich, über die linke Hand hinweg, auch den rechten Ellenbogen darauf, indem sie den rechten Unterarm bis zum Kinn hin erhebt. Das Gewicht des durch diese Stellung etwas übergebeugten Körpers ruht zur anderen Hälfte auf dem rechten Bein, mit welchem sie dicht an den Felsblock herangetreten ist, während sie das linke von hinten her nachzieht. Die Hauptwirkung der Gestalt liegt somit in ihrer rechten Körperseite, wo durch das Herüberziehen des aus feinem und leichtem Stoff gewobenen Himations über den durchscheinenden Chiton ein überaus reizvolles und lebendiges Spiel der Falten bewirkt wird. Letzteres ist Anlass, dass diese Gestalt zu allen Zeiten als eine der schönsten Gewandstatuen angesehen ist.

Der Umstand, dass die vorstehend beschriebene Gestalt auf antiken Darstellungen verschiedener Art ganz ebenso oder doch in ähnlicher Stellung und Haltung im Chor der Musen erscheint, ist Ursache zu ihrer Benennung geworden. In der älteren Zeit der Kunst giebt es keine Unterscheidung der Musen nach Kleidung und Attributen. Erst mit dem Beginn wissenschaftlicher Forschungen in den Zeiten nach Alexander dem Grossen scheint man mit der Zutheilung besonderer Fächer an die Musen begonnen zu haben, aber zu einem fest abgeschlossenen System in der Charakteristik der Einzelnen ist man in der Zeit des Alterthums nicht gelangt. Vgl. Trendelenburg, Der Musenchor, Berlin 1876. Deshalb bleibt es

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0318
Mecklenburg Vorpommern

auch fraglich, ob der Typus dieser Figur, der, nach Wiederholungen zu schliessen, auf ein älteres griechisches Original zurückgeht, von Anfang an mit dem Namen der Polymnia (oder Polyhymnia) belegt worden ist. Einzelne Angaben indessen bei den alten Dichtern und Schriftstellern (z. B. Horat. Od. I, 1, 32. 24, 2. Ovid. Amor. III, 1, 111 u. a. m.) und verschiedene alte Denkmäler (z. B. die im Louvre aufbewahrten Herculanensischen Wandgemälde der Musen, welchen ihre griechischen Namen beigeschrieben sind (vgl. Clarac, Mus. de sculpt. Pl. 499, 981. Pl. 508, 1024. Pl. 513, 1043 A. Pl. 517, 1055. Pl. 520, 1064. Pl. 524, 1082. Pl. 529, 1097. Pl. 536, 1112. Vol. III, S. 244 ff.) zeigen, dass diejenigen Merkmale, nach welchen wir heute die neun Musen unterscheiden, schon damals gelegentlich angewandt wurden: für Kalliope als Muse des heroischen Gesanges, Griffel und Schreibtäfelchen; für Klio, die Muse der Geschichte, eine oder mehrere Schriftrollen; für Euterpe die Doppelflöte; für Melpomene, die Muse der klagenden Gesänge und der Tragödie, die tragische Maske und tragisches Costüm; für Thalia, als Muse der Komödie, die komische Maske und bakchisches Costüm (Epheu im Haar, Hirtenstab, Tamburin u. dgl. m.); für Polymnia, die Muse der ernsten und gottesdienstlichen Gesänge und Mythen, später auch der Mimik, Verschleierung und Verhüllung; für Urania, als Muse der Astronomie, der Himmelsglobus; und endlich für Terpsichore und Erato, die Musen des Tanzes und der fröhlicheren Poesie, grössere oder kleinere Saiteninstrumente.

254. STATUE EINER MUSE (?).

(Sog. Euterpe.)

Marmor. H. 1,42 (ohne die Plinthe). Im Museum zu Berlin. Ergänzt sind der Kopf, die rechte Brust sammt Arm und Schulter, die linke Hand ausserhalb des Gewandes ab mit der Flöte, und beide Füsse, soweit sie aus dem Gewande hervortreten. Vgl. Gerhard, Berl. ant. Bildw. N. 57.

Eine jugendliche Frauengestalt, bekleidet mit einem langen Chiton, lehnt sich mit ihrem linken Arm auf einen Felsblock und lässt, indem sie das linke Bein über das rechte geschlagen hat, das Hauptgewicht ihres Körpers auf dem rechten Bein ruhen. Es ist eine Stellung, welche mit der einer Reihe von Gestalten der Praxitelischen Kunst übereinstimmt. Die Ergänzung der Hände mit dem Flötenpaar ist Anlass zu ihrer jetzt geltenden Benennung geworden, obwohl ursprünglich eine ganz andere Absicht der Darstellung dahinter stecken mag.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0319
Mecklenburg Vorpommern

255. APOLLO ALS KITHARÖDE ODER MUSAGETES.

Marmor. H. 1,89 (ohne Plinthe). Im Vatican (Sala delle Muse, N. 516). Gefunden in den Ruinen der Villa des Cassius zusammen mit einer Anzahl von Musenstatuen und Philosophen-Büsten. Von Pius VI für das Vaticanische Museum erworben. Ergänzt sind die Nasenspitze und das Kinn, ferner der grössere Theil des rechten Armes mit der rechten Hand, die linke Hand etwas über das Handgelenk hinaus, die vorderen Theile beider Füsse und die Enden der Leier. Vgl. Clarac, Musée de sculpt. Pl. 496, 967. Vol. III, S. 236. Müller-Wieseler, A. D. I, Taf. XXXII, 141a,

Der Gott ist dargestellt, wie er in langem Gewande, das bis zu den Füssen herabwallt, einherschreitet, mit beiden Händen die Kithar schlagend, welche an einem breiten, über die rechte Schulter geworfenen Riemen hängt. Das lorbeerbekränzte und mit schön gewellter reicher Haarfülle geschmückte Haupt, dessen Züge den Ausdruck hoher poetischer Begeisterung tragen, ist stolz erhoben, wie wenn es von irdischen Dingen nicht berührt werde. Die Bewegung hat etwas Stürmisches, und die prachtvolle Faltengebung des gegürteten Chiton und des von den Schultern nach hinten zurückgeschlagenen langen Himations macht den Eindruck rauschender Festgewänder, wie wenn der Künstler beabsichtigt habe, im Beschauer die Vorstellung von dem siegreichen Gott der Poesie zu erwecken. Auf diesen weist auch das kleine Relief auf der inneren Wandung der Leier, welches den hängenden Marsyas zeigt, der seine Strafe dafür empfangen soll, dass er mit der Flöte die Kithar des Gottes zu übertreffen versuchte.

Die technische Behandlung der Statue hat nichts von der Frische, Flottheit und Unmittelbarkeit des Schaffens, wodurch uns griechische Originale zu entzücken pflegen. Sie macht vielmehr den Eindruck späterer trockener und mühevoll studirter Arbeiten und Copien der römischen Zeit und wirkt in ähnlicher Weise wie die Florentiner Niobidengruppe. Und dennoch übt sie in ihrem Aufbau, in ihrer Bewegung und in der Haltung und Wendung des Kopfes einen Zauber aus, welcher den meisten Werken der römischen Zeit fremd ist und welcher denselben Geist athmet, der in den pathetisch bewegten und erregten Gestalten der früheren griechischen Kunst verborgen ist. Wir werden gleichsam von unserer Phantasie gezwungen, die Statue in ein griechisches Originalwerk zurück zu übersetzen.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0320
Mecklenburg Vorpommern

Thun wir aber dieses, so gelangen wir zu einem Werk, welches sich zu dem vorstehend beschriebenen ungefähr so verhalten muss, wie die Niobide des Museo Chiaramonti zu der entsprechenden Florentiner Niobide. S. o. S. 186. Ein solches Werk aber würde zu keiner Kunstrichtung besser passen als zu der des Skopas und seiner Schule (vgl. oben S. 185 u.). Auf ihn ist denn auch bereits hingewiesen, indem man darauf aufmerksam machte, dass der als pythischer Kitharöde in langem Gewande einherschreitende Apollo des Skopas, welcher im Tempel der Nemesis zu Rhamnus stand, nach der Schlacht bei Actium vom Kaiser Augustus in den Apollo-Tempel des Palatin versetzt wurde und somit als Vorbild für Copien in römischer Zeit habe dienen können. Es kommt hinzu, dass Properz II, 31, 5 und 15 eine Andeutung über diesen späteren Apollo Palatinus macht, welche auf unsere Statue zu passen scheint. Freilich ist auch wieder eingewendet worden, dass die Münzen des Kaisers Augustus (Müller-Wieseler, A. D. XXXII, 141 b und c) einen Apollo mit der Umschrift APOLLO ACTIVS oder PALATINVS zeigen, dessen Darstellung von der unserer Statue allzusehr abweicht, und dass letztere weit besser übereinstimmt mit den Darstellungen eines Apollo Kitharoedus auf den Münzen des Kaisers Nero, welche nach Sueton (Nero, Cap. 25) den Kaiser selber darstellen, der nach seinen griechischen Kitharödensiegen von sich eine Statue im Kitharödencostüm anfertigen und dies Bild auf Münzen habe prägen lassen. Es fehlt somit an zwingenden Gründen für die Zurückführung unseres Apollo auf Skopas. Als ausreichend können freilich auch die eben vorgebrachten Gründe nicht angesehen werden, wenn sie erweisen sollen, dass die vorstehend beschriebene Statue durchaus nicht in einem Zusammenhang stehe mit der Kunstrichtung und dem Kunstgeschmack des Skopas, da sie ja recht wohl eine mit mehr oder minder grosser Freiheit in nebensächlichen Einzelheiten — und nur um diese handelt es sich bei der Vergleichung — angefertigte Copie sein kann. Vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II ^{3}, S. 117 ff. Zu denen, die unseren Apollo geradezu als eine Copie nach Skopas bezeichnen, gehört auch Jacob Burckhardt in seinem Cicerone, S. 459. Vgl. auch Stephani, Comte-rendu etc. pour l'année 1873, S. 217 ff.

256. STATUE EINES RÖMERS ALS HERMES LOGIOS.

(Sog. Germanicus.)

Marmor. H. 1,80 (ohne Plinthe). Im Louvre. Die Statue stand einstmals in den Gärten des Papstes Sixtus V auf dem Esquilin, später in

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0321
Mecklenburg Vorpommern

der Villa Montalto (Negroni), und ward von Ludwig XIV für die grosse Gallerie in Versailles angekauft. Sie war wohlerhalten bis auf den Daumen und Zeigefinger der linken Hand und kleine Verletzungen am Gewandstück. Vgl. Fröhner, Not. de la sculpt. ant. du Louvre, S. 213 (N. 184). Clarac, Musée de sculpt. Pl. 318, 2314 (von vier Seiten abgebildet).

Der etwas gesenkte und nachdenklich erscheinende Kopf der nackten Statue zeigt den ausgesprochenen Typus eines Römers aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. in der Stellung und Haltung des Hermes als Gottes der Beredsamkeit (Hermes logios). Der Dargestellte tritt mit beiden Füssen auf, aber das rechte Bein ist leise gebogen, so dass sich die Hüfte des linken Beines dementsprechend nach aussen herausdrängt und das Verhältniss beider Beine in der Haltung und Biegung des Oberkörpers in lebendigster Weise nachwirkt. Der rechte Oberarm ist, in Folge der Erhebung des zugehörigen Unterarmes in der Richtung nach dem Kopfe hin, nicht völlig gesenkt, sondern steht ein wenig vom Körper ab. Der linke Arm ist gesenkt und nur soweit gebogen, dass er die übergeschlagene Chlamys halten kann, welche bis auf den Rücken einer kleinen Schildkröte herniederhängt, die sich auf der Plinthe befindet und zu den Emblemen des Hermes gehört, da er ihre Schale zur Bildung der Leier benutzt hatte: Paus. VIII, 17, 4. Die Finger der rechten Hand sind gebogen, Daumen und Zeigefinger nähern sich einander. Ob die linke Hand den Caduceus gehalten habe, ist nicht zu sagen. Auf dem Rücken der Schildkröte findet sich eine Inschrift, welche angiebt, dass ein Athener Kleomenes, Sohn eines Kleomenes, die Statue machte.

Die Statue ist eine in einigen Nebensachen abweichende Wiederholung nach einer bekannten Statue des Hermes logios in der Villa Ludovisi, von welcher auch sonst noch grössere und kleinere, zum Theil sehr feine Wiederholungen vorkommen (vgl. Schreiber, Die ant. Bildw. der Villa Ludovisi, Leipzig 1880, S. 94 ff. (N. 94). Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 229, Anmkg. 2. Braun, Ruinen und Museen Roms, S. 579. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 387.) Aber statt des Götterkopfes sehen wir das individuelle Gepräge eines Römerkopfes aus dem ersten Jahrhundert vor Chr. Auf diese Zeit weisen auch die Buchstabencharaktere der Namensinschrift, ohne dass über den Künstler etwas Näheres bekannt wäre. Vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, 546. Fröhner, l. c. S. 214. Aber die Benennung unserer Figur mit dem Namen des Germanicus (geb.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0322
Mecklenburg Vorpommern

15 v. Chr.) ist schon aus Gründen des Altersverhältnisses nicht aufrecht zu erhalten, ganz abgesehen davon, dass die in Marmorwerken und auf Münzen erhaltenen Bildnisse desselben jener Benennung aufs Entschiedenste widersprechen. Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, Berlin und Stuttgart 1886, S. 230 ff. und 240. Auch jeder Versuch einer andern Deutung ist bis jetzt fehlgeschlagen. Man muss sich vor der Hand mit der allgemeineren Deutung der Figur auf einen verdienten Römer aus dem letzten Jahrhundert der Republik begnügen, der aus uns unbekannten Gründen in der Stellung und Haltung des Hermes logios dargestellt ist. Nackte Ehrenstatuen von Römern des ersten Jahrhunderts haben sich mehrfach erhalten, so z. B. die des Marcus Agrippa in Venedig, die des Pompejus im Palazzo Spada u. a. m. Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. I, S. 112, 257, Taf. VII, XXII. Die Sitte, den Typus des Hermes als Ehrenstatue für Verstorbene zu verwenden, ist auch sonst vielfältig nachzuweisen. Vgl. Körte, Ath. Mitth. III, S. 95 ff. Dütschke, Ant. Bildw. in Ober-Italien IV, S. 34 (zu N. 46). Bei dem Vorbilde unserer Statue in der Villa Ludovisi soll die Linke einen bronzenen Caduceus gehalten haben, und zwar nicht erhoben, sondern gesenkt. Vgl. Schreiber, l. c. Auffallend und vor der Hand unerklärt ist die Faltenbildung der Chlamys am Oberarm, welche aussieht, als ob letztere dort befestigt wäre, nicht als ob sie herunterglitte. Hiervon aber abgesehen, ist die Ausführung eine ganz vorzügliche und zeugt von dem eingehendsten und sorgfältigsten Studium des menschlichen Körpers. Die Statue hat daher vom anatomischen Standpunkte aus zu allen Zeiten in besonderem Grade den Beifall der Bildhauer gefunden. Die grosse Schlichtheit freilich in der Haltung und Stellung, das massvolle Zurückhalten alles Malerischen und Unruhigen in der Behandlung der Einzelformen, die Vermeidung jedes sich aufdrängenden Effectes, die grosse Strenge in der Durchführung ruhiger und vornehmer statuarischer Erscheinung: alle diese Eigenthümlichkeiten sind Vorzüge, welche nicht Jedermann sofort in die Augen springen. Bei eingehenderer Betrachtung aber kann man sich der Wahrnehmung nicht verschliessen, dass die Stellung und Durchführung der Aufgabe bei dieser Statue zu der früher üblichen und zuletzt bis aufs Aeusserste gesteigerten malerischen Behandlung plastischer Werke in einem scharf und bestimmt ausgesprochenen Gegensatz steht, und dass sich der Künstler Kleomenes mit seinem Werk in eine Reihe mit anderen Bildnern des ersten Jahrhunderts stellt, welche einer Verwilderung der Plastik in malerischer Richtung dadurch vorzubeugen suchen, dass sie, mit Hülfe einer gewissen kunstgeschichtlichen Gelehrsamkeit, auf die einfacheren Musterstatuen der früheren Jahrhunderte zurückgehen, ohne deshalb das sorgfältige Natur-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0323
Mecklenburg Vorpommern

studium, wovon die griechische Kunst gerade in der kurz vorauf-gegangenen Periode die glänzendsten Proben abgelegt hatte, in irgend einem Punkte aufzugeben. Im Gegentheil entnehmen wir einer Angabe des Plinius XXXV, 156, dass Pasiteles, einer der Hauptvertreter der neuen, eine gewisse Renaissance der alten Kunst erstrebenden Richtung, bei seinem Arbeiten und Schaffen mit einer so peinlichen Gewissen-haftigkeit verfahren sei, dass er auch nicht das Geringste vollendete, was nicht vorher aufs Sorgfältigste von ihm vorbereitet und durchstudirt gewesen wäre. Die Kunst rettete bei ihrem Widerstande gegen die vorher-gegangene Epoche die Correctheit, aber sie büsste bei ihrem ausdrücklich gewollten Zurückgehen auf ältere Musterwerke die Frische und Unbefangen-heit des Schaffens ein; das Studirte, Gesuchte und Archaisirende trat dafür an die Stelle. Davon steckt auch bereits in der Statue des Kleomenes ein gut Theil. Sie hat bei aller lobenswerthen Correctheit im Einzelnen den Charakter des Studirten und Gesuchten, sie hat trotz aller ruhigen Vornehmheit einen wenn auch nur geringen Beigeschmack von Steifheit, Ungewandtheit und Gebundenheit, wie es römischem Sinn und Wesen in jener Zeit zugesagt haben mag. Auch muss unbedingt die bereits von Kekulé (Ann. dell' Inst. 1865, S. 65. Gruppe des Künstlers Menelaos, S. 40, Anmkg. 5) hervorgehobene Verwandtschaft mit Werken aus der Schule des Pasiteles, im Besonderen mit der in der Durchführung freilich sehr viel minderwerthigen bekannten Figur des Stephanos, aufrecht erhalten werden. In der Stellung und Bildung der Beine zu einander, in der Nachwirkung dieses Verhältnisses auf die Haltung und Biegung des Oberkörpers, in der Haltung und Neigung des Kopfes, der Arme (die bei der Figur des Stephanos in der Hauptsache richtig ergänzt sind), in der Knappheit der Formenbildung, in der Schärfe und Härte aller dominirenden Linien des Antlitzes zeigen beide Figuren das Ausgehen von gleichartigen Bedingungen. Der Unterschied beider besteht nur darin, dass der sogenannte Ger-manicus im Punkte der Durchführung ein Meisterwerk ist, während die Figur des Stephanos als eine saftlose, trockene, süssliche und geleckte Imitation eines älteren Werkes erscheint. Vgl. Flasch, Arch. Ztg. 1878, S. 123 ff. Wenn wir nun auch gar keine Veranlassung haben, den Kleomenes für einen Schüler des Pasiteles zu halten, so ist doch die Frage berechtigt, ob uns nicht in der vorstehend beschriebenen Statue des sog. Germanicus ein weit richtigerer und besserer Beleg für die Richtung und den Geschmack des Pasiteles geboten sei als in dem unendlich viel geringeren, immerhin aber in der ganzen Anlage verwandten Werk des Stephanos, des wirklichen Schülers von Pasiteles.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0324
Mecklenburg Vorpommern

257. RÖMISCHER CAMILLUS.

Bronze. H. 1,42 (ohne Plinthe). Im Capitolinischen Museum. Wohlerhalten bis auf die verloren gegangenen Attribute in beiden Händen. Beschreibung der Stadt Rom III, 1, S. 214. Braun, Ruinen und Museen Roms, S. 142.

Die Statue stellt einen römischen Knaben dar, welcher, bekleidet mit einem gegürteten Aermelchiton und mit zierlich befestigten Sandalen, den linken Arm niederhängen lässt, den rechten Unterarm aber und die rechte Hand in der Art erhoben hält, dass es aussieht, als ob er Jemand etwas anzubieten habe. Der Kopf, dessen in der Mitte gescheitelte und schön geordnete Haarfülle durch ein dünnes Band zusammengehalten wird, ist leise nach der rechten Seite des Körpers geneigt. Die Hauptlast des Körpers ruht auf dem mit dem Fusse fest aufstehenden linken Bein; das rechte Bein ist ein wenig gebogen und berührt den Boden nur mit dem vorderen Theil des Fusses.

Wiederholungen dieser feinen und anmuthigen Figur auf anderen Denkmälern zeigen, dass wir einen den vornehmeren Ständen angehörenden Knaben vor uns haben, welcher zu Dienstleistungen beim Opfer entboten ist und die Aufgabe hat, für den Opfernden die Opfergeräthe bei der Hand zu halten. Demgemäss wird seine rechte Hand eine Schale dem Opfernden dargeboten und seine linke Hand eine Weinkanne gehalten haben. Sehr ähnlich in Stellung, Haltung und Kleidung ist z. B. der Camillus auf einem der Reliefs, welche ein mit grösster Wahrscheinlichkeit der Zeit des Augustus angehörendes Denkmal schmücken. Vgl. Duhn, Ann. dell' Inst. 1881, S. 302 ff. Mon. dell' Inst. Vol. XI, Taf. 36, 3. Für ein Werk aus dem Anfange der Kaiserzeit ist diese mit grösster Zierlichkeit und Sauberkeit ausgeführte Statue auch sonst stets gehalten worden. Vgl. Kekulé, Die Gruppe des Menelaos, S. 39, Anmkg. 5. Andere sehr verwandte Statuen ministrirender Camilli s. bei Clarac, Mus. de sculpt. Pl. 770, 1917. 770 E, 1917 A.

258. MUTTER UND SOHN.

(Gruppe des Künstlers Menelaos.)

Marmor. H. der Frau 1,91, des Jünglings 1,65. In der Villa Ludovisi, deren Bau 1623 vollendet wurde, laut Ausweis des Inventars schon im Jahre 1633 vorhanden. Die Gruppe wurde u. A. auch von Sandrart

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0325
Mecklenburg Vorpommern

vor dem Jahre 1635 für seine »Teutsche Akademie« gezeichnet. Ergänzt sind: an dem Jüngling der grössere Theil des rechten Armes, der dritte, vierte und fünfte Finger der linken Hand, der vordere Theil des rechten Fusses, ein Theil der Nase und der oberste Theil des Kopfes; an der Frau: der linke Arm vom Gewand an, der Zeigefinger und der kleine Finger der rechten Hand, die Spitze der grossen Zehe des linken Fusses, die Nasenspitze und der oberste Theil des Kopfes. Unbedeutend sind die Ergänzungen an den Gewändern. Die Gruppe hat stellenweise durch Ueberarbeitung gelitten, angeblich besonders im Gesicht der weiblichen Figur. Vgl. Kekulé, Die Gruppe des Menelaos, Leipzig 1870. Schreiber, Die ant. Bildw. der Villa Ludovisi, Leipzig 1880, S. 89 (N. 69) ff., wo eine grosse Menge älterer und neuerer Litteratur verzeichnet ist.

Eine mit einem langen Aermelchiton und einem Himation bekleidete weibliche Gestalt, welche nicht mehr die jugendlichste ist, sondern ihrem ganzen Bau nach recht wohl eine Vierzigerin vorstellen kann, ist in einem den Charakter grosser Innigkeit tragenden Gespräch mit einem Jüngling begriffen, welcher nur mit einem schärpenartig um die linke Schulter und den Unterkörper geschlungenen Himation bekleidet und um einen Kopf kleiner gebildet ist als jene. Sind beide Gestalten bei einer Begegnung auf einander zugekommen? oder waren sie bereits von einander getrennt und sind sie nun noch einmal zum letzten Abschiede auf einander zugetreten? Aus der Stellung der Füsse nach aussen hat man auf letzteres schliessen wollen. Eine sichere Antwort hierauf aber giebt der Künstler keineswegs. Die Frau hat dem Jüngling ihren rechten Arm auf den Nacken gelegt, dieser aber umfasst mit dem linken Arm ihren Rücken; den rechten Arm streckt er wie demonstrirend aus, mit geringer Senkung nach unten, und die Frau hat ihre linke Hand darauf gelegt. Die beiden zuletzt genannten Theile sind zwar, wie oben bemerkt ist, ergänzt, aber die erhaltenen Ansätze zwingen gleichsam zu dieser Ergänzung, und letztere erscheint so natürlich, dass noch Niemand dafür etwas Besseres vorzuschlagen vermocht hat. An den Haaren ist ein gelblich brauner Ton bemerkt worden, in welchem man den Rest ehemaliger Vergoldung erkennen will. Neben dem Jüngling steht als Stütze ein nach oben hin sich mässig verjüngender vierseitiger Pfeiler mit einer Inschrift, welche den Künstler Menelaos, Schüler des Stephanos, als Urheber der Gruppe bezeichnet.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0326
Mecklenburg Vorpommern

Wenn es auch nicht ausdrücklich bezeugt ist, dass Stephanos, der Lehrer des Menelaos, derselbe ist, welcher sich an dem unter N. 257 bereits erwähnten Jüngling der Villa Albani als Schüler des Pasiteles bezeichnet, so ist dies doch aus vielen Gründen in so hohem Grade wahrscheinlich, dass bis jetzt Niemand daran gedacht hat, hierüber irgend einen Zweifel auszusprechen. Vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, S. 598 ff. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. II^3, S. 416. Die Anordnung des langen faltenreichen Himations oder Mantels folgt ganz der Mode römischer Damen der Kaiserzeit (vgl. Kekulé, l. c. S. 40), und auch die etwas gesucht erscheinende Drapirung des Jünglings ist ungewöhnlich für griechische Werke. Bei letzterem können auch die Proportionen des Körpers als römisch bezeichnet werden, insofern die Beine im Vergleich zu dem Oberkörper etwas kurz erscheinen und einen Gegensatz zu den Lysippischen Proportionen veranschaulichen. Vgl. Rumohr, Italienische Forschungen I, S. 78, Anmkg.

Aber was bedeutet diese Gruppe? Wer sind diese Figuren? Es widerstrebt, alle die zahlreichen Deutungen auf mythische und historische Personen durchzugehen, welche seit Winckelmanns Zeiten, und schon vor ihm, versucht und aufgestellt sind, ohne dass eine durchaus zweifellose Lösung erzielt worden wäre. Ist es die um den ermordeten Vater trauernde Elektra, welche in dem jugendlichen Orestes den Gedanken der Rache entzündet? Sind es Iphigenia und Orestes? Demophon und Aethra? Theseus und Aethra? Penelope und Telemach? Merope und Aepytos? Phaedra und Hippolytos? Andromache und Astyanax? Hyllos und Dejanira? Alle diese und andere Deutungen, wie Octavia und Marcellus, oder Papirius Praetextatus und seine Mutter, sind vorgeschlagen und vertheidigt worden. Sie sind in ihrer Vielheit und Verschiedenheit ein Beweis dafür, dass der Künstler selber der Andeutung einer bestimmten mythischen und geschichtlichen Handlung aus dem Wege gegangen und sich mit der Darstellung eines allgemeinen, mehr genreartigen Verhältnisses begnügt hat. Mütterliche Liebe und kindliche Anhänglichkeit sprechen aus der Gruppe. Ist es eine für den Schmuck eines Grabes erfundene Abschiedsscene? Trennt sich der Sohn von der zurückbleibenden Mutter? Dass es solche in Rundwerken ausgeführte Grabdenkmäler gegeben habe, ist nicht zu bezweifeln. Und die Frage darnach ist deshalb berechtigt. Vgl. oben S. 34. Conze, Sitzungsber. der Wiener Akad. d. W. LXXI, 1872, S. 329. LXXX, 1875, S. 617. Michaelis, Arch. Ztg. 1874 (Band VII, N. F.), S. 42 (N. 4). Arch. Ztg. 1876, S. 148, Anmkg. 7.

Griechischen Vorbildern gegenüber »fehlt die Frische, Lebendigkeit und Weichheit der Modellirung, welche in den Werken der besten Zeit uns

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0327
Mecklenburg Vorpommern

das vorhergegangene Studium gänzlich vergessen und das Kunstwerk wie unmittelbar aus der Natur in Stein verkörpert erscheinen lässt. Ebenso wenig finden wir ein Prunken mit technischer Meisterschaft und gelehrtem Wissen, wie wir es in den Werken der kleinasiatischen Kunst bemerkt haben. Wir erkennen vielmehr, wie der Künstler namentlich in den Gewändern jede einzelne Partie sich für seine besonderen Zwecke zurecht gelegt hat; ja an einigen Stellen glaubt man noch Spuren einer Zubereitung des Modelles wahrzunehmen, welches der Künstler zuerst sorgfältig in Thon nachgeahmt haben muss, um es erst dann in den Marmor zu übertragen. Die Ausführung selber ist frei von jeder Nachlässigkeit, entbehrt aber freilich auch der Leichtigkeit, welche sich da zeigt, wo der Künstler seines Stoffes gänzlich Herr ist und vielleicht absichtlich manches Nebenwerk der Hauptsache, dem Eindrucke des Ganzen, opfert. Hier ist vielmehr der Grad der Vollendung überall ein gleichmässiger, und zwar von der Art, wie ihn der Künstler bei einem gewissenhaften Studium und bei einer verständigen Benutzung des Modells auch ohne eine besondere Bravour zu erreichen vermag.« Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, S. 59. Es kommt der Charakter des langsam Studirten und mit aller Ueberlegung Gewollten und Erreichten in der ganzen Formengebung zum Vorschein, es fehlt die Unbefangenheit, Naivetät und Genialität, die wir an so vielen Werken der früheren Griechen bewundern. Aber trotzdem liegt eine eigene Anziehungskraft in dieser Gruppe der »stillen Vertrauten«, wie Herder sie nannte, in diesem Werke, welches der unter weniger glückverheissenden Sternen geborene Künstler mit unablässiger Mühe zu schöner Vollendung emporführte. Man spürt das Walten eines Geistes, wie es der des Pasiteles gewesen zu sein scheint, welcher, Bildner und Kunsttheoretiker zugleich, vieles mit Raphael Mengs und den sog. Nazarenern unseres Jahrhunderts gemeinsam gehabt haben muss, indem er auf strenge Zucht und Schulung durch die Vorbilder früherer Meister hielt und die Jüngeren auf die Schlichtheit und Anspruchslosigkeit der Alten hinwies, ohne die durch emsiges Studium der Natur zu erreichenden theoretischen und praktischen Mittel zu verschmähen.

Ueber verwandte Werke vgl. Kekulé, Gruppe des Menelaos, S. 40, Taf. III, 4 (Weibliche Figur in der Villa Doria Pamfoli) und Fabricius und Wissowa, Bullet. dell' Inst. 1883, S. 141 (Weibliche Statue, bezw. Gruppe, im Museum Torlonia).

259. RÖMISCHES MÄDCHEN.

(Sog. Diana von Gabii.)

Marmor. H. 1,69 (ohne die Plinthe). Gefunden im Jahre 1792 in

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0328
Mecklenburg Vorpommern

Gabii. Von dort in die Villa Borghese versetzt. Seit 1808 im Louvre. Ergänzt sind die Nase, ein Stück des rechten Ohrs, die rechte Hand und die Fibel, der linke Arm vom Ellenbogen her, ein Stück des Gewandes, welches die linke Hand hält, der linke Fuss mit der Hälfte des Unterschenkels und der vordere Theil des rechten Fusses. Die Ergänzungen waren aber in so bestimmter Weise vorgezeichnet, dass sie als zweifellos richtig zu betrachten sind. Vgl. Clarac, Musée de sculpt. Pl. 285, 1208 (in drei Abbildungen). Fröhner, Not. de la sculpt. ant. du Musée du Louvre, S. 120 ff. (N. 97).

Ein junges Mädchen, bekleidet mit einem gegürteten und bis über die Kniee aufgeschürzten Chiton, ist im Begriff, die beiden Enden eines langen, aber durch einmalige Ueberschlagung verkürzten Himations, welches mit beiden Händen über den Kopf auf den Rücken geworfen, mit der erhobenen rechten Hand festgehalten und mit der linken Hand unterhalb der linken Achsel herum nach vorne gezogen ist, mittels einer Art von Schnalle oder Fibula auf der rechten Schulter zu befestigen. Die schön gebildeten Unterarme treten frei aus der Gewandung hervor, und beide Hände sind auf dem Punkte, im allernächsten Momente auf der rechten Schulter zusammenzutreffen. Das rechte Bein ist vorgesetzt, das linke wird nachgezogen. Die Füsse sind mit zierlichen Sandalen bekleidet. Das schlicht gehaltene, aber schön nach hinten gewellte und hier zu einem verhältnissmässig kleinen Schopf zusammengebundene Haupthaar ist mit einem schmalen Bande geschmückt. Der höchst anmuthig gebildete Kopf macht eine leise Wendung nach der rechten Schulter hin.

Hinsichtlich der Deutung dieser Figur schliessen wir uns denen an, welche einer Benennung mit dem Namen der Artemis oder Atalante widersprechen und nichts weiter dargestellt wissen wollen, als die Genrefigur eines graciösen Mädchens, das die letzte Hand an seine Toilette legt. Vgl. Friederichs, Berlins ant. Bildw. I, S. 405 (N. 684). Schon in diesem Punkte, in der Verschmähung jeden Hinweises auf das Mythologische, offenbart sich eine gewisse Verwandtschaft mit der in der vorigen Nummer besprochenen Gruppe des Künstlers Menelaos. Aber diese Verwandtschaft zeigt sich, für unsere Augen wenigstens, auch in stylistischer und kunstgeschichtlicher Beziehung. Fröhner, welcher älteren Aeusserungen dieser Art folgt, rechnet die Statue unter die Meisterwerke der griechischen Kunst, erinnert an Praxiteles und hält sie in Hinsicht auf Styl und Ausführung der Epoche Alexanders des Grossen für würdig. Clarac, Vol. IV, S. 38, vermeidet

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0329
Mecklenburg Vorpommern

eine derartige nähere Bestimmung. Friederichs will sie wegen der »freien Natürlichkeit der Darstellung nicht über Lysippos hinausdatiren.« Wieseler, A. D. II, S. 128, sagt: »An eine genreartige Darstellung aus der Zeit von Lysippos abwärts hat man allerdings zu denken.« Was uns betrifft, so gerathen wir in Verlegenheit, wenn wir irgend ein der Praxitelischen Kunstrichtung angehörendes oder zu den Lysippischen Proportionen passendes Werk nennen sollen, mit dem diese Statue verwandt sein könnte. Wir wissen kein einziges. Das Anmuthige und Graziöse allein, oder auch das Leichtfüssige, was ihr auf den ersten Blick eigen zu sein scheint, kann doch nicht als Kriterium gelten. Oder will man etwa mit dem in einem Theile des Gewandmotivs übereinstimmenden Typus der tanzenden Bacchantin im Vatican oder, noch besser, mit dem der sogenannten Venus Genetrix (Clarac, Musée de sculpt. Pl. 592, 1660 und 1288), für deren Zurückführung auf ein älteres Vorbild verschiedene Stimmen laut geworden sind, ein Hülfsmittel gewinnen, um auch die sog. Diana von Gabii als Werk der alexandrinischen Zeit festzuhalten? Vgl. Wieseler, A. D. II[3], S. 195 (Taf. XXIV, 263). Was uns betrifft, so pflichten wir denen bei, welche die Besonderheiten in der Darstellung der Venus Genetrix als Eigenheiten des Künstlers Arkesilaos, dessen Thätigkeit 46 und 42 vor Chr. nachgewiesen ist, oder doch wenigstens als Eigenheiten der ersten römischen Kaiserzeit angesehen wissen wollen. Die aus der raffinirten Behandlung des Gewandes hergenommenen Gründe sind allein schon ausreichend, um den Typus der Venus Genetrix, wie er in zahlreichen Statuen erhalten ist und wie er zuerst auf den Münzen der Kaiserin Sabina (s. d. Abbildung bei Fröhner, l. c. S. 167. Wieseler, l. c. Taf. XXIV, N. 263 a) erscheint, als ein kunstgeschichtlich-charakteristisches Werk der ersten Kaiserzeit festzuhalten, gleichviel, was und wieviel dabei von einem (bis jetzt noch unbekannten) älteren Werk der griechischen Kunst früherer Zeiten übernommen ist. Vgl. Bernoulli, Aphrodite, S. 96 ff. Aehnlich scheint es auch mit der sog. Diana von Gabii zu stehen. Mag immerhin in dem Herüberziehen des Mantelschleiers, in der Aufschürzung des Chiton, in der Ordnung des Haupthaars oder irgend wo sonst noch eine Aehnlichkeit mit einem früheren griechischen Werk nachgewiesen werden, der Gesammteindruck, den wir bei häufiger Betrachtung des Gypsabgusses gewonnen haben, hat uns dahingeführt, das Werk für römisch zu halten und den nächsten Anknüpfungspunkt bei römischen Gewandstatuen und im Besonderen auch bei der Gruppe des Künstlers Menelaos zu suchen. Die etwas steife und unfeine Art, wie die Falten oberhalb und unterhalb des schmalen Gürtelbandes ansetzen und verlaufen, das Dicke, Schwere und Wulstige in der Bildung des Bausches beider Aermel, im Umschlag des Chiton

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0330
Mecklenburg Vorpommern

auf den Oberschenkeln sowie auch im untersten Theil desselben, dazu die Reichlichkeit und von vieler Peinlichkeit des Studiums zeugende Faltenbildung des Manteltuches, auch die grosse Fülle der Gewandung, wie sie besonders in der Rückenansicht an dem lang herunterhängenden und mit auffallend grossem Ueberschlag umgelegten Himation hervortritt, wobei jede Partie vorsichtig zurechtgelegt und überall in gleichmässiger Weisse und mit sorgfältigster Berücksichtigung alles Nebensächlichen vollendet ist, dieser Charakter des langsam und bedächtig nach dem Modell Studirten, wie ihn besonders auch die linke Seite der Statue zeigt, ferner das mit Absichtlichkeit hervorgerufene Durchwirken unterer Faltenlagen durch die überliegenden, wie es »auf einem genauen Studium künstlicher, meist mit angefeuchteten Stoffen präparirter Modelle beruht«: alles dies bestimmt uns, das Werk für ein der griechisch-römischen Zeit angehöriges zu halten. Dazu kommt ein den Lysippischen Proportionen entgegenstehendes, schon von Rumohr, Ital. Forsch. I, S. 78, in längerer Ausführung als echt römisch bezeichnetes Verhältniss der Körperbildung, bei welcher der Oberkörper im Vergleich zu den Beinen sehr lang gebildet ist. Dieses Verhältniss ist ziemlich dasselbe wie bei dem Jüngling in der Gruppe des Menelaos. Auch ist die Stellung beider, wenn man sie von der Seite sieht, sowie die Herumführung des Gewandes um das gebogene Bein eine so gleichartige, dass wir keine Werke wissen, welche wir lieber als diese zu einer kunstgeschichtlichen Reihe zusammenstellen möchten. Gewiss ist und bleibt die Statue eine der liebenswürdigsten Schöpfungen des uns überlieferten Antikenschatzes, aber der unvergleichlichen Grazie griechischer Mädchengestalten gegenüber, wie wir sie in zahlreichen Statuen und Reliefs und nicht zuletzt in den reizenden Gestalten tanagräischer Terracotten bewundern und lieben gelernt haben, hat die Bildung des Nackten etwas Dralles und die ganze Bewegung etwas Gebundenes, ein Etwas, welches den von der Gedankenblässe des Studiums angewehten Werken der römischen Zeit eigen ist. Die sog. Diana von Gabii verhält sich zu einem Werk des Praxiteles ungefähr so wie eine Muse aus dem Parnassus von Raphael Mengs in der Villa Albani zu einer Muse aus dem Parnass von Raffaele Santi im Vatican.

Eine ziemlich gleiche Replik unserer Figur befindet sich in der Villa Doria Pamfili in Rom. Cf. Clarac, Mus. de sculpt. Pl. 573, 1227. Andere nennt Fröhner l. c.

260. BÜSTE DER ROMA.

Marmor. H. 0,91. Im Louvre. Stammt aus der Villa Borghese. Ergänzt sind die Nasenspitze, das linke Ohr, kleine Theile des Haupthaars,

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0331
Mecklenburg Vorpommern

die Köpfe der Wölfe auf dem Helm, der Kamm und noch ein anderer Theil des Helmes. Dazu die Büste mit der Gewandung. Clarac, Musée de sculpt. Pl. 1100, 2820 F. Fröhner, Not. de la sculpt. ant. du Louvre, S. 427 (N. 468).

Der Kopf der Göttin Roma, welche als solche durch die kindernährenden Wölfinnen auf dem Helm bezeichnet ist, nähert sich hier in seiner Erscheinung mehr dem einer Athena. Er ist magerer und feiner gebildet als die Mehrzahl der Roma-Köpfe, in welchen das Runde und Dralle einen hervorstechenden Zug bildet, wie denn überhaupt die Gestalt der Roma öfter einer derben kriegerischen Amazone als einer in langer Gewandung einherschreitenden, die Weisheit und die Werke des Friedens liebenden Athene ähnlich sieht. Nach Kunstwerken und Münzen zu urtheilen, scheint es, als wenn bis zur Zeit des Hadrian der Typus der Amazone in der Darstellung der Roma überwog, und als wenn erst später mehr der der Athene gleichende Typus gewöhnlich wurde. Letzterer ähnlich, und zugleich als thronende Weltherrscherin dargestellt, erscheint sie z. B. auf einem interessanten antiken Wandgemälde, das im Palazzo Barberini aufbewahrt wird (vgl. Körte, Arch. Ztg. 1885, S. 30, Taf. IV) und viermal auf verschiedenen Reliefs vom Triumphbogen des Kaisers Septimius Severus (vgl. Schlie, Arch. Ztg. 1870, S. 35).

261. ANTINOUS.

Marmorrelief. Höhe der Büste 1,03. In der Mitte vorigen Jahrhunderts gefunden in der Hadrians-Villa in Tivoli. Ergänzt ist das frei abspringende Stück des Kranzes mit seinen Bändern nebst zwei Fingern der linken Hand. Was von der Hand und dem Kranz mit der Grundfläche des Reliefs zusammenhing, war erhalten. Vgl. Zoega, Bassirilievi II, Taf. 116.

Antinous ist dargestellt, wie er, nach rechts gewendet, mit der linken Hand einen Kranz hält. Brust und rechte Schulter sind vom Gewand frei. Der rechte Arm ist, mit Ausnahme der Hand, in ein Himation gehüllt, das von der linken Schulter her über den Rücken gezogen und nach vorne wieder über den linken Arm zurückgeschlagen ist. Das Relief scheint der Rest eines grösseren Werkes gewesen zu sein, welches den Antinous in ganzer Figur darstellte. Um den Kopf trägt er einen Lotoskranz.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0332
Mecklenburg Vorpommern

Was die Haltung der Arme und der Kranz in der linken Hand bedeuten soll, ist nicht zu sagen. Liegt in dem Lotoskranz eine Hinweisung auf den Tod des Antinous im Nil, den er, wie der Kaiser angab, durch einen Zufall erlitt, der aber, nach andern Andeutungen, ein Opfer war, welches der Jüngling, durch Aberglauben dazu bewogen, dem Kaiser darbrachte, um ihm das Leben zu erhalten? Kaiser Hadrian pflegte diesen seinen Liebling, der aus Claudiopolis in Bithynien gebürtig war, in der Gestalt verschiedener Gottheiten und Heroen darstellen zu lassen, als Dionysos, Hermes, Aristaeos, Apollon Pythios, Agathodaemon, Herakles, Ganymedes u. s. w. Das Charakteristische des Antinous, dem als Gott besondere Cultstätten in Bithynien und in Mantinea, der sagenhaften Mutterstadt Bithyniens, gestiftet wurden und dessen Statuen neben denen der Roma als letzte Idealschöpfungen der alten Kunst bezeichnet worden sind, liegt in dem breiten Bau des Schädels, der meistentheils mit einem dicht und kurz gekräuselten Haar bedeckt ist, das weit auf die Stirn herunterhängt, es liegt ferner in den tief zurücktretenden und länglich gebildeten Augen, die dem Gesicht den Ausdruck der Melancholie geben; es liegt in den regelmässigen und schönen vollen Formen der Wangen, der Lippen, des Kinnes, in der hochgewölbten Brust und in einer gewissen Weichheit und Fülle der Glieder. Es ist ein immerhin noch schönes Götterideal, das die Kunst aus diesen individuellen Zügen zu gestalten verstanden, aber ein Ideal, welches in Verbindung mit der Glätte und Eleganz, mit welcher es dargestellt ist, eine gewisse unangenehm wirkende, krankhaft erscheinende Sinnlichkeit und Trübheit athmet und daher als Symptom der alternden und langsam absterbenden Kunst angesehen werden muss. Vgl. Kekulé, Gruppe des Menelaos, S. 48.

262. BILDNISS DES LUCIUS VERUS.

(Maske.)

Marmor. H. 0,33. Die Maske ist von der Büste im Louvre (N. 140) genommen, welche zusammen mit Büsten des Kaisers Marc Aurel, dessen Mitregent Lucius Verus war, in Acqua Traversa gefunden wurde, wo letzterer ein Landhaus besass. Vgl. Clarac, Descript. du Musée Royal des Antiques du Louvre, S. 67 (N. 140). Müller-Wieseler, A. D. I, Taf. 71, 393.

Der Kopf des Lucius Verus kennzeichnet sich durch tief auf die Stirn herniedergewachsenes volles krauses Haar. Hierin gleicht er dem Kopf des Antinous. Auch die langgestreckten Augenbrauen, unter denen die Augen tief zurücktreten, hat er

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0333
Mecklenburg Vorpommern

mit letzterem gemein. Aber er unterscheidet sich wieder von ihm besonders durch den Vollbart, welcher seit Hadrian, der damit seine Narben zu verdecken suchte, bei den römischen Kaisern üblich geworden war.

263. SITZENDER KEILER.

Marmor. H. 1,29. In den Uffizien zu Florenz. Vgl. Dütschke, Bildw. in Ober-Italien III, 55.

Das Thier sitzt so, dass seine linke Seite nach aussen und die rechte nach innen gekrümmt ist. Die Vorderläufe stehen aufrecht, die Hinterläufe liegen.

Waidmänner, welche die Nachbildung jagdbaren Wildes in der Regel scharf beurtheilen, pflegen mit der Darstellung dieses Keilers in jedem Punkte zufrieden zu sein. Er übertrifft in der Treue naturalistischen Modellstudiums den Kopf des Keilers aus dem die Jagd der Atalante darstellenden Giebelfelde des Skopas im Tempel der Athena zu Tegea. Vgl. Treu, Athen. Mittheil. VI (1881), S. 415. Dazu stimmt auch die für die archäologische Anschauungs- und Ausdrucksweise zu Anfang unseres Jahrhundert charakteristische Aeusserung Meyers zu Winckelmanns Werken, Buch V, Anmkg. 712: »Ein sitzender, wilder Eber von Marmor über Lebensgrösse in der Florentinischen Gallerie und eins der Hauptwerke unter den noch vorhandenen antiken Thierfiguren, konnte Winckelmann nicht unbekannt sein, indessen hat er ihn zufällig übergangen. Mächtiger, edler Styl herrscht in den Formen dieses bewunderswürdigen Thiers, der Ausdruck ist im hohen Grade natürlich und lebhaft, die Behandlung kühn, sorgfältig und eines grossen Meisters würdig, der starre, rauhe Charakter der Borsten unverbesserlich.«

264. FÜLLHORN.

Marmor. H. 0,94. Gefunden in der Villa Cenci, nahe beim Grabmal der Cacilia Metella an der Via Appia, wo es als Bekrönung eines Grabmals gedient haben soll. Jetzt im Museum zu Stockholm. Vgl. Piranesi, Raccolta di vasi, Taf. 98. 99.

Das Horn wächst aus einem sorgfältig gearbeiteten Eberkopf heraus, welcher den Fuss desselben bildet.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0334
Mecklenburg Vorpommern

265. VASE MIT MASKEN.

(Sog. Vase Lante.)

Marmor. H. 0,71. Verkleinerte Nachbildung der früher im Palazzo Lante in Rom, jetzt in der Sammlung Woburn Abbey befindlichen sog. Vase Lante, welche 1,77 in der Höhe und 1,90 im Durchmesser hat. Vgl. Michaelis, Ancient marbles, S. 732.

Die Vase hat die Form eines doppelhenkeligen Kraters, dessen Henkel aus dicken Weinreben gedreht sind. Jederseits vier bakchische Masken von Silenen und Satyrn, und andere zugehörige Embleme wie das Pantherfell, Trauben und Blätter vom Weinstock.

Die moderne Nachbildung, nach welcher der Abguss genommen ist, befindet sich im Louvre. Vgl. Clarac, Musée de sculpt. Pl. 145, 124. Verwandte antike Vasen im Louvre und in Warwick-Castle. Vgl. Fröhner, Not. de la sculpt. ant. du Louvre, S. 306 (N. 316). Michaelis, Ancient marbles S. 663.

266. DOPPELHENKELIGE VASE MIT RELIEF.

Marmor. H. 0,84. In der Villa Albani. Vgl. Zoega, Bassirilievi II, Taf. 84. Piranesi, Raccolta di vasi, Taf. 36.

Das Relief zeigt sechs in bakchischer Begeisterung einherspringende und tanzende Mänaden, wie sie als Decoration ähnlicher Gefässe häufig vorkommen. Es sind echt griechische Typen von feiner und geistvoller Gestaltung, deren Erfindung immerhin in die Zeit des Skopas und Praxiteles zurückreichen mag. S. o. S. 190. Die verhältnissmässig kleinen Henkel setzen am unteren Theil des Vasenkörpers an und sind mit demselben durch je zwei Satyrmasken verbunden.

267. DOPPELHENKELIGE VASE MIT RELIEF.

Marmor. H. 0,84. Im Brittischen Museum. Gefunden von G. Hamilton in Lanuvium bei Monte Cagnuolo. Ergänzt sind der Satyr mit Thyrsos und die Mänade neben ihm. Vaux, Handbook to the antiquities of the British Museum, S. 254.

Das Relief zeigt einen aus zehn Personen bestehenden bakchischen Schwarm von Mänaden und Satyrn in wildem Taumel, darunter den Gott Bakchos selber in kurzer Gewandung und mit den bekannten nur bis zur Wade reichenden Halb-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0335
Mecklenburg Vorpommern

stiefeln (ἐνδρομίδες), sowie auch, in der Gestalt eines schönen Jünglings mit der Fackel, seinen Doppelgänger Jakchos, jenen mit dem Cult der Demeter und Kore in Eleusis verbundenen eigenartigen Dionysos. Vgl. Welcker, A. D. V, S. 104 ff. Der untere Theil des Vasenkörpers zeigt einen Kranz von acht weiblichen Halbfiguren mit alterthümlicher Beflügelung.

Die Verbindung des Alterthümlichen, wie es in den ebengenannten Halbfiguren hervortritt, mit Figuren der völlig entwickelten Kunst scheint besonders unter Kaiser Hadrian in Aufnahme gekommen zu sein. Interesse und Bethätigung des letzteren für die Kunst waren, wie bekannt, ganz ausserordentlich. Aber die von den vielen Plätzen seiner Wirksamkeit herstammenden Funde aller Art erwecken den Eindruck, dass er durch Beförderung einer Massenproduction in handwerksmässiger Weise, durch Bevorzugung fremder Style, wie des ägyptischen, und durch Anregung zur Imitation archaischer Werke der griechischen Kunst die bis dahin üblich gewesene einheimische, eigentlich römische Richtung, welche vorzugsweise auf tüchtige Porträtbildnerei und auf Darstellung patriotischer Vorwürfe ausging, immer mehr einschränkte und so das ohnehin natürlich erscheinende Altern und Hinsterben der Kunst wider Willen beschleunigte.

268. VASE DES MITHRIDATES.

Erz. H. 0,76. Capitolinisches Museum in Rom. Gefunden in Porto d'Anzo. Fuss und Henkel sind neu. Beschreibg. der Stadt Rom III, 1, S. 176, 2.

Es ist eine doppelhenkelige Vase, deren Hauptkörper geriefelt ist. Eine (im Gypsabguss nicht sichtbare) griechische Inschrift am Rande der weit übergebogenen Mündung, deren Buchstaben durch Punkte gebildet sind, besagt, dass der berühmte Mithridates das Gefäss dem Gymnasium der Eupatoriden schenkte.

269. PORTLANDVASE.

Von blauem Glas mit weissen Figuren. H. 0,26. Gefunden in Rom gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts in einem Grabgewölbe, und zwar im Innern eines Sarkophages, der jetzt im Capitolinischen Museum steht. Das Gefäss soll mit der Asche des Bestatteten gefüllt gewesen sein. Zuerst im Besitz der Familie Barberini, dann in dem der Familie Portland, und von dieser in das brittische Museum gelangt.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0336
Mecklenburg Vorpommern

Auf jeder Seite der Vase, deren Henkel an den Hauptkörper des Gefässes mittels Masken angesetzt sind, sehen wir drei Figuren in Relief. Auf der einen Seite nähert sich ein junger Mann zögernden Schrittes einer sitzenden Meernymphe, die als solche durch den Seedrachen neben ihr und den vor ihr stehenden Poseidon (?) bezeichnet wird. Auf der anderen Seite drei sitzende Gestalten, ein junger Mann und zwei Frauen, von denen die eine eine Fackel und die andere eine Lanze hält. Auf der Fläche, auf welcher die Vase steht, sieht man eine Halbfigur in phrygischer Bekleidung. Eine sichere Deutung dieser Darstellungen ist bis jetzt nicht gefunden. Vgl. Müller, Hdb. §. 316, 2. Overbeck, Gallerie heroischer Bildw. S. 204.

270. BRAUNSCHWEIGER ONYXGEFÄSS.

H. 0,16. Im Museum zu Braunschweig. Im Jahre 1630 bei der Plünderung Mantua's von deutschen Soldaten erbeutet und dann in Braunschweigischen Besitz gekommen.

Die Deutung des Figurenreliefs, welches den Mantel des kleinen Gefässes bildet, hat Schwierigkeiten. Sind es Demeter und Triptolemos, die in ihrem von Schlangen gezogenen Wagen als segnende Götter über die Erde ziehen, welche vor ihnen als Gaea auf dem Boden gelagert ist, während über ihnen eine geflügelte Göttin schwebt? Oder ist damit der Hinweis auf ein siegreiches Herrscherpaar gegeben, welches seinem Lande Segen bringt oder gebracht hat, und welchem nun Gaben des Dankes entgegengetragen werden? Oder sind die Frauen, welche dem Wagen entgegenkommen, Opfernde oder Opferdienerinnen? Die eine trägt einen Hasen, die andere eine Schale mit Früchten, während neben ihr ein springendes Reh sichtbar wird, die dritte, welche sitzt, hält einen Korb mit Früchten oder Blumen auf dem Schoss, die vierte trägt einen ähnlichen Behälter auf dem Kopfe. Sollten diese vier Figuren auch als Jahresgöttinnen aufgefasst werden? Ausser ihnen sieht man noch, durch besonderen Raum davon getrennt, zwei Frauen, von denen die eine zwei Fackeln und die andere einen nicht sicher zu bestimmenden Gegenstand (Mohnstengel? Leuchte?) hält, und neben diesen einen Knaben (oder Mädchen?) mit einem Behälter, sowie eine kleine Statue des Priapos.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0337
Mecklenburg Vorpommern

Unten am Fuss ein zweiter Reliefstreifen mit Masken, Thyrsosstäben, Körben, Fackeln u. s. w.

Die Aechtheit des Gefässes ist von Brunn, Ber. d. Bair. Akad. d. W. 1875, S. 327 ff., bestritten worden. Die die Zeichnung der Figuren barbarisch durchschneidende goldene Einfassung des Gefässes soll aber spätgothischen Charakter haben, sodass an eine moderne Herstellung aus der Zeit der Renaissance nicht gedacht werden kann. Fiedler, Allgem. Ztg. 1874, N. 178, 219, 229, 258, 298. Gebhard, Arch. Ztg. 1875, S. 128 ff. Ausserdem Müller, Hdb. §. 264, 1.

271—298. BECHER UND SCHALEN

aus Herkulanum und Pompeji. Jetzt im Museum zu Neapel.

271. Silberbecher. H. 0,12. Aus Herkulanum. Das Relief zeigt einen Mann, welcher von einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln emporgetragen wird. Er stützt sinnend sein Haupt, das nach hinten hin ein Schleier deckt als Kennzeichen der Abgeschiedenen, und hält in der linken Hand eine Schriftrolle. Neben ihm nach oben hin zwei fliegende Schwäne, die Vögel des Apollo. Von den beiden in Blumenranken sitzenden weiblichen Gestalten, welche ihm zugekehrt sind, die eine von rechts, die andere von links her, ist die eine mit Helm, Spiess und Schild, die andere mit der Schiffermütze des Odysseus sowie mit Ruder und Schwert ausgestattet. Die Deutung auf Homer, Ilias und Odyssee liegt sehr nahe. Um den Rand des Bechers ein Kranzgewinde mit Masken. Vgl. Millin, Gall. mythol. Taf. CXLIX, S. 111 (N. 549).

272. Trinkbecher von Silber. H. 0,11. Aus Herculanum. Das Relief, womit der Mantel dieses in der Form dem vorhin beschriebenen völlig gleichen Bechers geschmückt ist, wird aus ziemlich frei vom Grunde sich ablösenden Wein- und Epheublättern gebildet.

273. Trinkbecher von Silber. H. 0,12. Aus Pompeji, wo er zusammen mit zwei anderen Bechern (s. u.) im Jahre 1835 gefunden wurde. Die Form des Bechers ist die des doppelhenkeligen dionysischen Kantharos. Das Relief besteht in ähnlicher Weise wie bei dem vorhergehend beschriebenen Becher aus Epheublättern, welche sich ziemlich frei vom Grunde abheben.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0338
Mecklenburg Vorpommern

274. Trinkbecher von Silber. H. 0,12. Aus Pompeji. Gefunden zusammen mit dem unter N. 273 genannten Becher. Stark ausladende Reliefiguren, Kentaur und Kentaurin, mit den Hinterbeinen sitzend dargestellt, beide mit dionysischen Emblemen ausgestattet und dazu einen Eros auf der Kruppe tragend, dessen Last sie übrigens mit Vergnügen auf sich genommen zu haben scheinen, anders als der borghesische Kentaur im Louvre (s. o. N. 219).

275. Trinkbecher von Silber. H. 0,12. Gleichzeitig gefunden mit N. 274. Gegenstück zum vorigen. Fast dieselbe Darstellung.

276. Trinkhorn von Bronze. H. 0,19. Aus Herculanum. In Form eines Hirschkopfes. Das Geweih ist zu Henkeln verwendet.

277. Giesskanne von Bronze. H. 0,24. Aus Herculanum. Der Henkel des zierlich gebildeten Gefässes wird von zwei, nicht unmittelbar mit einander verbundenen Vögeln gebildet, der obere am Ausguss ansetzende Theil von einem sitzenden Adler, welcher die Schwingen hebt, der untere am Bauch des Gefässes ansetzende Theil von einem auffliegenden Schwan.

278. Schale ohne Henkel von Silber. Durchmesser 0,12. Aus Herculanum. Die Aussenseite der Schale zeigt zwei Gespanne mit den bekannten zweirädrigen kleinen Streitwagen der Griechen. Der eine Wagen wird von der Athene bestiegen, der andere von einem nicht näher charakterisirten bärtigen Heros.

279. Schale ohne Henkel von Silber. Durchmesser 0,39. Aus Herculanum. Der innere Grund der Schale zeigt zwei Figuren, deren Beziehungen zu einander nicht deutlich sind.

280—298. FRAGMENTE VON GEFÄSSEN

aus Herculanum und Pompeji.

Zum Theil sehr fein und reich ornamentirt.

299—316. HENKEL UND GRIFFE

aus Herculanum und Pompeji.

Zum Theil reich figurirt. Gegenwärtig im Museum zu Neapel. Vielfach bilden Masken den Ansatz beim Bauch des

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0339
Mecklenburg Vorpommern

Gefässes. Unter diesen Masken sind zu beachten Köpfe der Medusa, ein ganz alterthümlicher sowie ein der letzten Entwickelungsperiode des Medusenideals angehörender Kopf, ein bärtiger Dionysos und drei bärtige Silene mit spitzen Ziegenohren. Oberhalb des bärtigen Dionysos bildet eine Figur des Attis den Henkel. Zu dem grössten dieser Henkel ist ein geflügelter Hermaphrodit verwandt; das Plättchen, worauf er steht, wird von der Büste eines kleinen Eros getragen, welcher einen Vogel in den Händen hält, der wohl für eine Ente ausgegeben werden kann (keineswegs aber für eine Gans oder für einen Schwan).

317—324. THEILE VON KANDELABERN

aus Herculanum und Pompeji. Gegenwärtig im Museum zu Neapel.

Es sind theils Füsse von Kandelabern, theils ihre vasenförmig und mit flachen Tellern auslaufenden oberen Enden. Unter letzteren ist besonders hübsch das, dessen zur Aufnahme einer Lampe bestimmter Teller von einer sitzenden Sphinx getragen wird.

325—333. UNTERSÄTZE, TISCH- UND BANKFÜSSE

verschiedener Art aus Pompeji, jetzt im Museum zu Neapel.

334—347. ARCHITEKTURTHEILE

verschiedener Art aus Pompeji.

Es sind Stirnziegel, Gesimsstücke, Traufrinnen, Friesstücke, ionische Capitelle und Antenbekrönungen, endlich auch Wandfüllungen, unter letzteren ein Relief, welches einen Zug von Silenen und Satyrn darstellt.

348—364. BRONZEFIGUREN

verschiedener Art aus Pompeji und Herculanum, jetzt im Museum zu Neapel.

348. Büste der Artemis. H. 0,52. Im Jahre 1817 mit einer Apollostatue zusammen beim Tempel des Apollo in Pompeji gefunden. Der Apollo ist noch ganz vorhanden. Von der in einzelnen Theilen gefundenen Artemis ist nur der Ober-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0340
Mecklenburg Vorpommern

körper erhalten geblieben, das Uebrige ist entwendet worden. Vgl. Clarac, Musée de sculpt. IV, Taf. 570 B, 1239 B.

349. Statuette der Artemis. H. 0,34 (mit der Plinthe). Im Jahre 1747 in Herculanum gefunden. Sie ist als eilende Jägerin dargestellt. Vgl. Clarac, Musée de sculpt. IV, Taf. 564 C, 1218 C. Müller-Wieseler, A. D. II, 15, 158.

350. Statuette des Apollo. H. 0,81 (mit der Plinthe). In der Kapelle eines pompejanischen Privathauses gefunden. Er hält mit der Linken die Leier (letztere fehlt dem Abguss) und in der Rechten das Plektron. Die Formen des Körpers sind auffallend weich und üppig. Vgl. Clarac, Musée de sculpt. III, Taf. 476 D, 948 C.

351. Statuette der Nike auf einer Weltkugel. H. 0,44 (mit dem Untersatz). Im Jahre 1740 in Herculanum gefunden. Die Haltung hat etwas Alterthümliches und erinnert sehr an den Typus einer Tyche. Aber die für den Ansatz von Flügeln bestimmten Vertiefungen auf dem Rücken widersprechen der Deutung auf eine Glücks- oder Schicksalsgöttin.

352. Statuette einer herniederschwebenden Nike. H. 0,40 (ohne die Kugel). Im Jahre 1823 in Pompeji gefunden. Basis und Kugel sind modern und von Marmor. Ein Ring am Rücken (im Gypsabguss nicht ganz vorhanden) zeigt, dass die kleine reizende Figur, für welche die Nike des Paeonios (s. o. S. 130) der Urtypus sein mag, schwebend aufgehängt war. In der Rechten kann sie einen Kranz gehalten haben. Vgl. Clarac, Musée de sculpt. IV, Taf. 639, 1445 B.

353. Statuette der Isis-Tyche. H. 0,42 (mit Untersatz). Im Jahre 1746 in Herculanum gefunden. Die Figur trägt die Attribute der Glücksgöttin, Ruder und Füllhorn, dazu die Kleidung der Isis, ein mit Fransen besetztes Obergewand mit einem Knoten auf der Brust, und einen aus Mondscheibe und Lotusblume bestehenden Stirnschmuck. Vgl. Müller-Wieseler, A. D. II, Taf. 73, 125.

354. Statuette der Athene. H. 0,25 (mit Untersatz). Gefunden in Herculanum. Sie gehört mit zu den ersten Funden, die dort gemacht wurden und ist ein kleines Werk von feinster und sorgfältigster Ausführung, in dem strengen

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0341
Mecklenburg Vorpommern

Geschmack und Styl griechischer Kunstwerke des fünften Jahrhunderts vor Chr. Die Schale in der Rechten ist für ein Symbol des Ausgiessens göttlichen Segens erklärt worden. Mit der Linken fasste sie ohne Zweifel eine Lanze. Vgl. Lange, Arch. Ztg. 1882, S. 27 ff., Taf. II.

355. Statuette der Aphrodite. H. 0,18 (mit dem Fuss). Gefunden in Herculanum. Aphrodite, völlig nackt, ist damit beschäftigt, oberhalb des Knöchels am linken Fuss sich eine Spange umzulegen. Sie steht auf dem rechten Bein und erhält das Gleichgewicht nach beiden Seiten durch Balanciren mittels des linken Arms. An ihrer linken Seite ein mit einem Delphin umwickelter Stab, welcher dem erhobenen linken Bein als Stütze dient. Vgl. Müller-Wieseler, A. D. II, Taf. XXVI, 283.

356. Statuette eines Harpokrates. H. 0,16 (mit Untersatz). Der Sohn der Isis und Osiris, welcher von den Römern als Symbol des Schweigens gedeutet wurde, ist durch die Lotosblume und die Haarlocke auf dem Scheitel, sowie besonders durch den auf den Mund gelegten Zeigefinger charakterisirt. Durch die Flügel, welche er hier trägt, wird er dem Eros ähnlich. Neben ihm, auf dem stützenden Baumstamm, ein kleiner Vogel. Vgl. Brunn, Beschr. der Glypt. N. 126.

357. Statuette eines Harpokrates. H. 0,10 (mit Untersatz). Der vorhin beschriebenen kleinen Figur sehr ähnlich. Nur hält der Knabe in seinem linken Arm ein Füllhorn. Vgl. ähnliche Figuren bei Clarac, Musée de sculpt. IV, Taf. 641, 1455. 763, 1876.

358. Statuette eines kleinen sitzenden, geflügelten Eros, welcher eine Gans am Halse gepackt hält. H. 0,05. Vgl. Jahn, Ber. d. K. Sächs. Ges. d. W. 1848, S. 41. Stephani, Compte-rendu 1863, S. 55.

359. Statuette des Schlafgottes. H. 0,58 (mit der Plinthe). Der kleine Gott hat die Gestalt eines eilig heranstürmenden, gleichsam heranfliegenden Knaben, welcher mit seiner weit vorgestreckten Linken ein Horn hält, aus welchem er den Schlaf, der von den Alten als Flüssigkeit gedacht wird, über die Schlafenden ausgiesst. Oben auf dem

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0342
Mecklenburg Vorpommern

Haupte liegt ein zierlich geordneter Haarwulst, der vorne mit einer Art Blume bekrönt ist und hinten als kleiner gedrehter Zopf endet. Vgl. Clarac, Musée de sculpt. IV, Taf. 761 C, 1862 B. (In der Abbildung fehlt die eben angedeutete Frisur.)

359. Statuette eines Satyr. H. 0,37 (mit Untersatz). Er spielt, wie man an der Binde sieht, mit welcher der Mund maskirt ist, die Doppelflöte, die als Ergänzung zu der Figur hinzukommen muss. Vgl. Clarac, Musée de sculpt. IV, Taf. 716 C, 1715 C.

360. Statuette eines Satyr. H. 0,18 (mit Untersatz). Gefunden in Herculanum d. 27. Febr. 1754. Der Satyr springt tanzend einher, die Arme weit von sich streckend. Die Rechte hält im Original einen Thyrsosstab. Vgl. Clarac, Musée de sculpt. IV, Taf. 716 A, 1715 B.

361. Statuette eines Silen. H. 0,36 (mit Untersatz). Gefunden in Portici (Herculanum) d. 2. März 1754. Der Silen bläst die Doppelflöte (welche als Ergänzung hinzukommen muss) und dreht sich dabei gravitätisch in einem langsamen Tanz-Tempo. Vgl. Clarac, Musée de sculpt. IV, Pl. 734 D, 1765 J. Die Statuette ist die Wiederholung einer grossen Marmorstatue in der Villa Borghese. Vgl. Braun, Ruinen und Mus. Rom's, S. 555.

362. Statuette eines schreitenden Silen. H. 0,20 (mit Untersatz). Er trägt seine Chlamys über der linken Schulter und dem linken Arm.

363. Statuette eines alten Silen. H. 0,19. Er sitzt auf einem Felsblock und ist eben im Begriff, sich von dem Inhalt seines Weinschlauches etwas zukommen zu lassen.

364. Statuette eines trunkenen, alten Silen. H. 0,23 (mit Untersatz). Er hat an seiner Körperlast schwer zu tragen und schreitet mühsam einher, Bauch und Beine vorweg, den Kopf nach hinten zurück. Auf seinem Rücken trägt er einen grossen Weinschlauch.

365—368. GESCHNITTENE STEINE.

365. Onyx-Cameo der Kaiserl. Russ. Sammlung. H. 0,15. Br. 0,13. In Originalgrösse. Ptolemaeos I und

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0343
Mecklenburg Vorpommern

Eurydike, seine erste Gemahlin, sind hier in Büstenform neben einander dargestellt. Die erhaltenen Münzen des genannten Königspaares rechtfertigen die Benennung und sind schwerwiegende Gründe gegen andere Benennungen, wie Alexander und Olympias, Ptolemaeos Philadelphos und Arsinoe, oder gar Hadrian und Sabina. Vgl. Müller-Wieseler, A. D. I, Taf. LI, 226 a—c.

366. Sardonyx-Cameo von zwei Lagen, im K. K. Cabinet in Wien. H. 0,19. Br. 0,22. In Originalgrösse. Aus Palästina nach Europa gekommen. Im oberen Felde thront Kaiser Augustus neben der Roma als Weltherrscher. Zwischen beiden in Form eines Medaillons das Zeichen des Steinbocks, in welchem die Sonne stand, als Augustus geboren ward. Vgl. Suet. Aug. 94: Tantam mox fiduciam fati Augustus habuit, ut thema suum vulgaverit nummumque argenteum nota sideris Capricorni, quo natus est, percusserit. Dem Jupiter ähnlich erscheint seine Gestalt. In seiner Rechten hält er ein Stäbchen, den sog. Lituus, das Zeichen der Auspicien oder der Oberleitung über die Unternehmungen der Feldherrn. Unter seinem Sessel der Adler des Zeus. Vor dem Herrscherpaar eine Gruppe: Tiberius steigt als Triumphator (im Jahre 12 nach Chr., nach Bewältigung des pannonischen Aufstandes im Jahre 9 und nach Herstellung der römischen Autorität in Germanien) vom Wagen, den die Siegesgöttin führt. Er steigt herunter, um sich demnächst vor dem Vater auf die Kniee niederzulassen. Vgl. Suet. Tib. 20: Priusquam in Capitolium flecteret, descendit e curru seque praesidenti patri ad genua summisit. Neben ihm steht der jugendliche Germanicus, welcher als Nächstcommandirender an der Bewältigung des pannonischen Aufstandes den grössten Antheil hatte und im Jahre 9 der Ueberbringer der Siegesnachricht nach Rom gewesen war. Vgl. Dio LIV, 17. Die stehenden Gestalten der Gruppe hinter dem thronenden Kaiser werden in der Regel als Personificationen der Erde und des Meeres (Kybele oder Oekumene und Poseidon oder Okeanos) gedeutet, während die sitzende Frau mit dem Füllhorn und den beiden Kindern für Abundantia oder Felicitas gehalten wird. Im untern Felde des Cameo errichten römische Soldaten, theils Legionare, theils Bundestruppen (socii), theils Trossknechte (calones), ein Siegeszeichen. Zur Ausstattung der Trophäe werden auch gefangene Barbaren verwandt, man sieht

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0344
Mecklenburg Vorpommern

zwei Paare von Männern und Frauen, welche dazu dienen sollen. Die richtige Deutung des Steines fand schon A. Rubens, der Sohn des berühmten Malers Petrus Paulus Rubens. Vgl. Müller-Wieseler, A. D. I, Taf. LXIX, 377. Verschiedene Versuche, die Darstellung des Steines auf andere Ereignisse im Leben des Augustus zu beziehen, stossen auf eine grosse Zahl von Bedenken. Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, Taf. XXIX, S. 262 ff.

367. Sardonyx-Cameo von drei Lagen, in Paris. H. 0,32. Br. 0,27. Angeblich durch Kaiser Balduin II von Konstantinopel dem französischen König Ludwig IX als Geschenk verehrt. Lange Zeit im Schatz der Sainte-Chapelle zu Paris. Schon im 15. Jahrhundert zerbrochen und abermals verletzt bei einem Brande im Jahre 1630. Vorher von Lucas Vorstermann gestochen nach einer Zeichnung, welche kein Geringerer als Petrus Paulus Rubens darnach verfertigt hatte. Nach Ausbruch der französischen Revolution ins Cabinet des medailles versetzt. Bei Gelegenheit eines Diebstahls im Jahre 1804 wurde die alte byzantinische Fassung eingeschmolzen. Die Composition gliedert sich in zwei Theile, einen grösseren oberen und einen kleineren unteren. In der Mitte thront Kaiser Tiberius in der Gestalt Jupiters, das hohe Scepter mit der Linken fassend, den Lituus (s. S. 326) in der Rechten, die schlangenumbordete Aegis auf dem Schosse. Neben Tiberius, zu seiner Linken sitzend, aber etwas nach hinten zurück, thront seine Mutter Livia, welche, gleich dem Kaiser, einen Lorbeerkranz auf dem Haupte trägt und durch Aehren und Mohn in der rechten Hand der segensreichen Ceres gleichgestellt wird. Vor dem Kaiser steht ein römischer Feldherr, er gilt als Germanicus, welcher siegreich von seinen Feldzügen heimgekehrt ist. Neben ihm eine Frauengestalt, welche durch den Lorbeerkranz und durch die rechte Hand, womit sie den Hals des Germanicus umfasst, als in engster Verbindung mit letzterem stehend gekennzeichnet wird. Ist es Agrippina, die Gemahlin des Germanicus? oder Antonia, seine Mutter? Den kleinen kaiserlichen Prinzen hinter dem Germanicus deutet man als Sohn des letzteren und nennt ihn Gajus Caligula, und die sitzende Frauengestalt, welche der Prinz theilweise verdeckt, wird, mit Bezugnahme auf die Rolle in ihrer Linken, als Klio, die Muse der Geschichte, bezeichnet, von Anderen aber auch

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0345
Mecklenburg Vorpommern

Agrippina genannt. Der kleine Asiate, welcher, neben dem Throne auf dem Fussboden hockend, dem Germanicus den Rücken zuwendet, wird von Einigen als Personification des unterworfenen Armeniens aufgefasst, von Anderen als der von den Römern auf seinen Thron zurückgeführte armenische Prinz Artaxias. Die auf einem Sessel mit Sphinxfüssen sitzende Frauengestalt, welche der neben ihr stehende Römer auf die in den Lüften schwebende Figurengruppe aufmerksam macht, wird für Julia Livilla, Gemahlin des jüngeren Drusus, erklärt, und der Römer neben ihr für Drusus selber. In den Lüften schwebt eine grosse Figur in asiatischer Tracht mit einer Weltkugel in den Händen. Ist sie die bildliche Darstellung jener Idee, dass durch die Unterwerfung der (nach römischer Vorstellung) an den äussersten Grenzen Asiens wohnenden Parther die Weltherrschaft der Römer vollendet sei? Und sind die übrigen Gestalten neben und hinter diesem Asiaten die Ahnen des Kaisers, welche den Weltruhm der ewigen Roma begründet haben? Sehen wir in der Mitte vor uns die Halbfigur des Kaisers Augustus mit Strahlenkrone, Scepter und verhülltem Hinterhaupt? Und neben ihm, rechts und links, verstorbene Prinzen des Hauses? Links etwa den älteren Drusus, welcher mit einem Schilde ausgestattet ist? Rechts aber auf einem von einem Eros geleiteten Flügelross zum zweiten Mal den Germanicus, der im Mittelstreifen vor dem Kaiser steht, vor welchem er überhaupt nur einmal erschienen? Es war im Jahre 17 n. Chr., als er siegreich aus Germanien heimkehrte. Gleich darauf ging er im Auftrage des Kaisers — auch dieser Moment des Abschiedes könnte im Mittelfelde gemeint sein — nach Asien, setzte den Artaxias als König in Armenien ein und starb, angeblich durch Piso vergiftet. Nur seine Asche kam nach Rom zurück. Es ist zu beachten, dass das Flügelross von einer Trophäe begleitet ist, dass also der Reiter desselben als siegreich zu den Ahnen und Göttern von der Erde her eingehender Feldherr aufgefasst werden muss. Im unteren Felde sehen wir die trauernden Männer, Frauen und Kinder gefangener Barbarenvölker. Ueber die Schwierigkeiten der Deutung der Nebenfiguren vgl. Müller-Wieseler, A. D. I, S. 86 ff. Wieseler, Göttinger Nachr. 1882, S. 709 ff. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II (1886), S. 275 ff. Bei Bernoulli ist besonders die Uebersichtstabelle über die seit Peirescius

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0346
Mecklenburg Vorpommern

(1619) und Alb. Rubens (1665) gegebenen und von Anfang an im Wesentlichen bereits richtigen Deutungen zu vergleichen. Die Entstehungszeit setzt Bernoulli, von der Deutung der Figuren ausgehend, in die Zeit zwischen 19 nach Chr. († Germanicus) und 29 n. Chr. († Livia). Eine in mancher Beziehung künstlerisch viel freier gehaltene Wiederholung der Composition enthält der kleinere Hawkinssche Cameo, welchen Wieseler l. c. ans Licht gezogen und zum ersten Mal zur Vergleichung benutzt hat. Auch bei Bernoulli, l. c. S. 277, abgebildet.

368. Der Sardonyx-Cameo mit den Fruchthornbüsten im K. K. Cabinet in Wien. H. 0,12. Br. 0,15.

Auf zwei Füllhörnern, die sich unten mit ihren spitzen Enden kreuzen, sehen wir je zwei Büsten, eine vordere männliche und eine hintere weibliche, einander gegenüber gestellt. Das eine Paar (links vom Beschauer) gilt für den Kaiser Claudius und eine von dessen Gemahlinnen, die jüngere Agrippina, oder Messalina; das andere Paar für Tiberius und dessen Mutter Livia. Indessen ist zu bemerken, dass die Deutung des letztgenannten Paares in der Luft steht. Andere Erklärungen sind kaum in irgend einem Punkte besser und sicherer, auch nicht die zuletzt von Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, S. 372, versuchte auf Germanicus und dessen Gattin, die ältere Agrippina.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0347
Mecklenburg Vorpommern

Anhang I.

Die Antiken des Schweriner Museums.

369. HERME DES HOMER.

Marmor. H. 0,54. Gefunden im Jahre 1868 in einem Weinberge bei Terracina und im Frühjahre 1869 im Auftrage des hochseligen Grossherzogs Friedrich Franz II von dem verstorbenen Geh. Cabinetsrath Dr. E. Prosch für die Grossherzoglichen Kunstsammlungen erworben. Ergänzt sind vom verstorbenen Bildhauer M. H. Im-Hof in Rom die Nasenspitze und einige Locken am Haupt- und Barthaar. Vgl. Prosch, Die plast. Werke der Grossh. Kunstsammlung zu Schwerin, Schwerin 1872, S. 93 ff.

Es ist ein sehr guter Homer-Kopf, der unter allen bekannten der oben (S. 204) besprochenen Herme des Capitolinischen Museums am nächsten kommen dürfte.

370. TORSO DER APHRODITE.

Marmor. H. 1,14. Bis zum Jahre 1834 im Museo Borbonico in Neapel. Von dort in den Besitz des Professors Wilhelm von Zahn gelangt, welcher sich zwischen 1830 und 1840 zum zweiten Mal in Neapel und Pompeji aufhielt. Im Jahre 1872 mit einem Theil des Zahnschen Nachlasses von dem verstorbenen Geh. Cabinetsrath Dr. E. Prosch für die Grossherzogl. Sammlung erworben. Vgl. Prosch, Plast. Werke II, Schwerin 1875, S. 134.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0348
Mecklenburg Vorpommern

Es fehlen der Kopf, der rechte Arm, die vordere Hälfte des linken Armes und beide Beine bis zu den Knieen. Ausserdem sind an verschiedenen Stellen des Körpers kleine Theile der Oberfläche abgestossen. Trotzdem ist es nicht schwer, zu sehen, dass in dem Torso jener Typus der Aphrodite gegeben ist, welcher der capitolinischen und mediceischen Statue der Göttin (s. o. S. 168 ff.) zu Grunde liegt.

371. TORSO EINER WEIBLICHEN FIGUR.

Marmor. H. 0,47. Ebenso wie N. 371 aus dem Nachlass des Professors W. von Zahn erworben. Prosch, l. c. II, S. 136.

Es fehlen der Kopf, der grössere Theil des rechten Armes, der kleinere Theil des linken Vorderarmes sowie die Füsse und die untersten Theile beider Beine. Doch sieht man, dass die Figur, welche eine lange, nur die rechte Schulter frei lassende Gewandung trägt, an einen Pfeiler gelehnt stand, das linke Bein über das rechte geschlagen. Diese Stellung sowie die Art der Gewandung sind für die Darstellung von Musen sehr beliebt gewesen; und so mag denn immerhin dieser Torso als der einer Muse gelten. Die bildhauerische Arbeit trägt übrigens sehr den Charakter des Decorativen.

372. GRABSTEIN EINES RÖMISCHEN LEGIONSSOLDATEN.

Marmor. H. 0,65. Br. 0,55. Von Sr. Königlichen Hoheit dem regierenden Grossherzog Friedrich Franz auf einer Reise durch Aegypten erworben und später dem Museum überwiesen. Früher bereits edirt in der Ephem. epigraphica Bd. II, S. 290.

Das roh gearbeitete Relief stellt einen baarhäuptigen Legionssoldaten in Paradestellung dar. Mit seiner ausgestreckten Rechten fasst er die senkrecht auf den Boden gestellte Lanze und mit der Linken hält er den ebenfalls auf den Boden gestellten Schild. Er trägt einen langärmeligen gegürteten Chiton und darüber den langen Soldatenmantel, welcher bis auf die Waden herunterfällt und dessen hinterer Theil durch Farbe angedeutet ist, die gegenwärtig als gelbbrauner Rest auf der

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0349
Mecklenburg Vorpommern

Fläche des Steines sitzt. Die (zum ersten Mal von Th. Mommsen in einem durch den Verfasser des Katalogs ihm zugesendeten Bürstenabzug richtig gelesene) Inschrift, welche dem Soldaten von seiner Gattin gewidmet ist, lautet:

D(IS) M(ANIBVS).
M. TITURIVS GAI F(ILIVS) MIL(ES) LEG(IONIS) II TRAIANES* C(O)HOR(TIS) III PIL(I) PRIOR(IS) NATIO(NE) ITALVS. CONIVX D[V]LCISSIMA ERES** B(ENE) M(ERENTI).
*EYΨYXI.****

* statt TRAIANAE. ** statt HERES. *** statt EYΨYXEI.

373. KOPF DER JUNO.

Terracotta. H. 0,89. Stammt aus Canosa. Aus der Sammlung Barone durch Helbigs Vermittlung erworben.

Auf hohem und steilem Halse sitzt ein Juno-Kopf von gewöhnlicher Arbeit, im Haar ein Diadem tragend, dessen beide spitze Enden bis hinter die Ohren herunterreichen. Auf dem Kopfe, der in seiner Mitte eine Oeffnung hat, welche nach Art der eines Gefässes mit einem hochstehenden Rande versehen ist, steht eine geflügelte Nike in langer Gewandung, deren Untersatz genau als Deckelschluss zu der genannten Oeffnung passt und zugleich den Kopf zu dem einer Juno Victrix macht, für welche es freilich im Uebrigen an einem weiteren Merkmal mangelt.

Wozu der Kopf gedient habe, ob als Gefäss oder als architektonischer Schmuck oder als sonst etwas, ist schwer zu sagen. Wenn er ein Gefäss vorgestellt haben sollte, so wäre noch ein unten irgendwie abschliessender Theil erforderlich, da die Fläche, auf welcher der Hals steht, nicht geschlossen ist, sondern eine grosse Oeffnung enthält.

374. STATUETTE DER TYCHE.

Bronze. H. 0,16. Im Jahre 1852 in Manderow bei Wismar in einem Torfmoor gefunden. Von dem Verein für Mecklenb. Gesch. und Alterthumskunde erworben und im Jahre 1882 mit den Sammlungen desselben ins Grossherzogl. Museum gekommen. Vgl. Lisch, Jahrb. des Vereins f. M. Gesch. u. Alterth. XXI, S. 256. XXXVII, S. 235.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0350
Mecklenburg Vorpommern

Die Göttin trägt eine lange Gewandung (Chiton und Himation) und hält mit der Linken ein grosses, mit Früchten, Trauben und Aehren gefülltes Füllhorn und in der Rechten eine runde Schale. Das Haupthaar ist mit einem Diadem geschmückt und über dem Scheitel zu einem aufrechtstehenden Wulste zusammengefasst, dessen Form an die der Lotosblume auf den Köpfen der Isis erinnert. Ob der Einschnitt im Knoten dazu bestimmt gewesen, noch einen weiteren Schmuck zu tragen (vgl. N. 353), ist schwer zu sagen. Die Arbeit ist ganz im Charakter spätrömischer Kunst. Die abwechselnd dafür gebrauchten Namen Ubertas, Felicitas publica, Tyche oder Isis-Tyche kommen auf dasselbe hinaus.

375. STATUETTE DES MARC AUREL.

Bronze. H. 0,25. Bei Agrigent gefunden und zusammen mit einer aus dem Nachlass des Kurfürsten Maximilian zu Köln stammenden und in den Besitz des Medailleurs Engel in Dresden gelangten Sammlung im Jahre 1818 von dem Grossherzog Friedrich Franz I erworben. Vgl. Freimüth. Abendblatt, Schwerin, d. 27. März 1818, N. 12, S. 97 ff. Die Zapfen der beiden den Boden berührenden Füsse des Pferdes sind in eine Holzplatte eingelassen.

Die Statuette ist eine ziemlich genaue Wiederholung der berühmten grossen Reiterstatue des Kaisers auf dem Capitol. Vgl. Clarac, Musée de sculpt. V, Taf. 952, 2452. III, S. CCXX. An der Aechtheit der Figur des Kaisers, bei welcher der linke Unterarm gebrochen war (derselbe ist angelöthet), scheint uns gar nicht gezweifelt werden zu können. Die Decke, auf welcher er sitzt und welche mit der Figur im Gusse zu einem Stück verbunden ist, ist gegenwärtig durch drei Schrauben an dem Körper des Pferdes befestigt. Die Sattelbildung weicht von der der grossen Statue des Capitols etwas ab; sie ist der des Bucephalos ähnlich, welchen Alexander in der bekannten Bronzegruppe in Neapel reitet (vgl. Müller-Wieseler, A. D. I, Taf. XL, 170), unterscheidet sich freilich von dieser wieder dadurch, dass unterhalb des Bauches von dem Hauptgurt aus eine Verbindung mit dem Gurt hergestellt ist, welcher vom Sattel aus über die Schultern des Pferdes gelegt ist.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0351
Mecklenburg Vorpommern

376. GALOPPIRENDES PFERD.

Bronze. H. 0,11. Angeblich bei Nola gefunden. Aus derselben Sammlung wie N. 375.

Der rechte Vorderfuss des galoppirenden Pferdes ist abgebrochen. Hier fehlen alle Indicien der Aechtheit, nicht bloss beim Reiter, der einen Helm im Geschmack der Renaissance trägt, sondern auch beim Pferde, welchem der Schwanz so aufgebunden ist, wie es in der Zeit der Antike kaum jemals Sitte war, wie es aber für die neuere Zeit vielfach üblich geworden ist.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0352
Mecklenburg Vorpommern

Anhang II.

Nachbildungen antiker Werke in Marmor.

Die nachstehend aufgeführten Copien stammen allesammt von dem Mecklenb. Hofbildhauer Busch, welcher mehrere Jahre lang in Rom thätig war und 1821 ebendaselbst starb.

377. MEDICEISCHE APHRODITE.

H. 1,54 (ohne die Plinthe). Vgl. oben N. 160. Im Museum zu Florenz.

378. SOGENANNTER NARCISS.

H. 0,65 (mit Untersatz). Copie nach dem Kopf der Statue im Museo Pio-Clementino (Galleria delle statue N. 396), welche unter dem Namen des Narciso di Barberini bekannt ist. Indesssen führt er, mit Rücksicht auf eine am rechten Schenkel sichtbare Wunde, viel richtiger den Namen des Adonis, welcher, wie vom Mythos her bekannt ist, vom Zahn des Ebers getroffen wurde. Vgl. Braun, Ruinen und Museen Roms, S. 342.

379. BÜSTE DES HOMER.

H. 0,65. Copie nach der durch ihre Schönheit berühmten Büste im Museum zu Neapel.

380. BÜSTE EINER MUSE.

H. 0,65. Copie nach dem Kopf der Statue der Thalia im Museo Pio-Clementino (Sala delle Muse, N. 502).

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0353
Mecklenburg Vorpommern

381. BÜSTE DES APOLLO KITHAROEDOS.

H. 0,64. Copie nach dem Kopf der oben (S. 302) besprochenen Statue im Museo Pio-Clementino (Sala delle Muse, N. 516).

382. BÜSTE EINER MUSE.

H. 0,66. Copie nach dem Kopf der Statue der Melpomene im Museo Pio-Clementino (Sala delle Muse, N. 499).

383. BÜSTE DER APHRODITE VON ARLES.

H. 0,57. Copie nach dem Kopf der sog. Aphrodite von Arles im Louvre. Fröhner, Not. de la sculpt. du Louvre, N. 137, S. 179 ff. Bereits oben, S. 171, erwähnt.

384. BÜSTE EINER NIOBIDE.

H. 0,56. Es ist der Kopf jener Statue der Uffizien von Florenz, als deren beste Wiederholung die schöne Statue des Museo Chiaramonti im Vatican (s. o. N. 176, S. 186) bekannt ist.

385. 386. ZWEI RELIEFS EINER CANDELABER-BASIS IM VATICAN.

H. 0,40. Br. 0,21. Auf dem einen sieht man Eros an einer grossen Fackel eine kleinere anzünden, auf dem anderen eine Rüstung tragen. An dieser Stelle hätten auch die unter N. 33 und 34 aufgeführten beiden Reliefs genannt werden können.

387. BACCHANT.

Relief. H. 0,34. Br. 0,15. Jugendlicher Bacchant mit Kranz und Thyrsosstab. Wahrscheinlich ebenfalls von einer Candelaberbasis.

388. EROS.

Relief. H. 0,30. Br. 0,15. Kleiner geflügelter Eros. Wahrscheinlich ebenfalls von einer Candelaberbasis.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0354
Mecklenburg Vorpommern

Alphabetisches Register.

Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten des Buches, nicht auf die Nummern der Bildwerke.

Abundantia, auf einem Sardonyxcameo, 326.

Achilles, Statue im Giebel zu Aegina, 15; mit Aias zu einer Gruppe verbunden, 235.

Adler, als Griff an einem Gefäss aus Pompeji, 321.

Adonis, Kopf einer Statue, 335; s. Narciss.

Adorant, sog., Statue, 197.

Aegina, Giebelgruppen des Athene-Tempels, 7—18.

Aegishalter Apollo, Statue des Belvedere, 236.

Aeneas, Statue im Giebel zu Aegina, 17.

Aeschines, Statue in Neapel, 215.

Aeschylus, Herme in Rom, 205.

Agasias, Bildhauer, Werk desselben, 272.

Ageladas, Bildhauer, 39.

Agesandros, Bildhauer, 252.

Agrippina, die jüngere, Statue in Neapel, 294; auf einem Sardonyxcameo, 327, 328.

Aias, Sohn des Oileus, Statue im Giebel zu Aegina, 16; Aias Telamonios, Statue im Giebel zu Aegina, 16; Kopf im Vatican, 234.

Alkamenes, Bildhauer, seine Giebelwerke am Zeus-Tempel in Olympia, 118 ff.; Statue eines Diskuswerfers, 135.

Alexander d. Gr., Büste, 203; als Sonnengott, Büste, 228; sog. sterbender, Büste, 269.

Alxenor von Naxos, Bildhauer, Werk desselben, 22.

Amazone des Polyklet, 108; Kopf im capitolinischen Museum, 112; Statue Mattei, 113; Statuette aus dem Weihgeschenk des Attalus, 260.

Amphitrite, Torso, im Giebel des Parthenon, 75.

Anadyomene, Statue derselben, 170.

Antenor, Bildhauer, 28.

Antenschmuck, 322.

Antinous, sog., Statue im Bel-

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0355
Mecklenburg Vorpommern

vedere des Vatican, 159 (s. Hermes); Relief der Villa Albani, 314.

Antonia, auf einem Sardonyxcameo (?), 327.

Antonius, s. Marcus.

Aphrodite, Relief einer Kandelaberbasis, 37; am Cellafries des Parthenon, 99; Statue des Praxiteles, 168; im Capitol, 169; Mediceische, 170, 335; Torso, 170; Kopf in Arles, 171, 336; sog. Psyche, 171; von Melos, 242; im Bade kauernd, 280; Bronzestatuette aus Herculanum, 324; Marmortorso, Original des Schweriner Museums, 330.

Apollino, sog., Statue in Florenz, 166.

Apollo, Statue von Tenea, 5; Bronzestatuette von Naxos, 6; Kopf der Sammlung Baracco, 29; am Cellafries des Parthenon, 94; Kopf aus dem Zeus-Tempel in Olympia, 126; Sauroktonos des Praxiteles, 165; Kopf im Vatican, 167; als Aegishalter, Statue im Belvedere des Vatican, 236; Kopf (Steinhäuser), 240; auf dem Brustharnisch des Kaisers Augustus, 292; als Kitharöde oder Musagetes, Statue im Vatican, 302, 336; Statuette aus Pompeji, 323.

Apollonios, Bildhauer, Werk desselben, 274.

Apoxyomenos, Werk des Lysippos, 190 (s. Schaber).

Ares, am Cellafries des Parthenon, 94; Kopf in München, 281.

Ariadne, Kopf im capitolinischen Museum, 177; schlafende, Statue in Madrid, 278.

Aristeas, Bildhauer, 256.

Aristides, Maler, 280.

Aristion, Grabstein des, 20.

Aristogeiton, Statue des, 27.

Aristokles, Bildhauer, Werk desselben, 21.

Aristophanes, Doppelherme, mit Menander, im Museum zu Bonn, 210.

Arkesilaos, Bildhauer, 312.

Arme, Reste von den Giebelwerken des Parthenon, 77.

Artaxias, auf einem Sardonyxcameo, 328.

Artemis, Statuette in Neapel, 30; am Cellafries des Parthenon, 94; von Versailles, Statue im Louvre, 240; auf dem Brustharnisch des Kaisers Augustus, 292; Bronzebüste aus Pompeji, 322; Statuette aus Herkulanum, 323.

Asklepios, am Cellafries des Parthenon, 98; Kopf von Melos, 221.

Athene, Relief einer Metope von Selinunt, 2 (?); Statue im Giebel zu Aegina, 14; Torso, 29; Athene Polias, 31; Parthenos, 52; Bruststück im Giebel des Parthenon, 74; am Cellafries des Parthenon, 97; Statuette Lenormant, 146; Athene Giustiniani, 149; Kopf von Velletri, 150; auf einer Schale aus Pompeji, 321; Bronzestatuette aus Pompeji, 323.

Athenodoros, Bildhauer, 252.

Athlet, des Myron, 47; Kopf in der Glyptothek, 152; Kopf in der Art der Köpfe des Lysippos, 193.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0356
Mecklenburg Vorpommern

Atlas, Metope von Olympia, 129.
Attalus I, Geschenke desselben, 257—261.
Attis, als Henkelschmuck eines Gefässes, 322.
Augustus, Kopf des jugendlichen, 289; Statue im Braccio nuovo, 290; auf einem Sardonyxcameo, 326.
Aurora, auf dem Brustharnisch des Kaisers Augustus, 292.

Bakchant, Relief, Nachbildung in Marmor, 336.
Bakchantin, tanzende, Statue im Museum zu Berlin, s. Maenade.
Bakchos, s. Dionysos.
Bankfüsse, 322.
Barbar, messerschleifender, 264; gefangene Barbaren auf einem Sardonyxcameo, 327.
Barberinischer Faun, Statue in der Glyptothek zu München, 230.
Basis, dreiseitige, in Dresden, 34.
Becher, von Herculanum und Pompeji, 320.
Beine, Reste von den Giebelwerken des Parthenon, 77.
Boethos, Bildhauer, 196.
Borghesischer Fechter, Statue in Paris, 272.
Brutus, Lucius Junius, Büste im Conservatorenpalast zu Rom, 284; Marcus Junius, Büste im Capitolinischen Museum zu Rom, 286.
Caesar, C. Julius, Büste im Museum zu Berlin, 286.
Caligula, Gajus, auf einem Sardonyxcameo, 327.
Camillus, Statue im capitolinischen Museum, 307.
Candelaber, Reliefs von Candelaberbasen, Nachbildungen in Marmor, 37, 336.
Capitelle, verschiedene, 322.
Chares, Bildhauer, 228.
Cicero, Marcus Tullius, Büste in Madrid, 285.
Claudius, auf einem Sardonyxcameo, 329.
Coelus, auf dem Brustharnisch des Kaisers Augustus, 292.
Custos imperii, auf dem Brustharnisch des Kaisers Augustus, 291.

Daedalus, Bildhauer, mehrere des Namens, 281.
Demeter, am Cellafries des Parthenon, 94, 98; Statue von Knidos, 173, 174.
Demosthenes, Statue im Vatican, 214.
Diadumenos, Statue des Polyklet, 106; Kopf in Cassel, 107.
Diana, s. Artemis.
Diana, sog., von Gabii, Statue im Louvre, 310.
Dionysos, am Cellafries des Parthenon, 94, 98; Gruppe mit dem Silen, 160; Kopf des älteren Dionysos, 174; des jüngeren, 176; Kopf im Museum zu Leyden, 229; Relieffigur auf einer Vase, 317; bärtiger Dionysos als Griffverzierung eines Gefässes aus Pompeji, 322.
Diskuswerfer, Statue des Myron, 38, 41; Statue im Vatican, 134.
Dornauszieher, Statue im Conservatorenpalast zu Rom, 195.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0357
Mecklenburg Vorpommern

Doryphoros, Statue des Polyklet, 102.

Eber, sitzender, Statue in Florenz, 316.
Eirene, Statue des Kephisodotos in München, 153.
Eros, am Cellafries des Parthenon, 99; Torso von Centocelle im Vatican, 172; Bogenspanner, Statue im Museum zu Petersburg, 199; auf einem Kentaur, Gruppe im Louvre, 255; auf dem Delphin bei der Statue des Augustus, 291; auf einem Kentaur und einer Kentaurin reitend, an zwei Bechern aus Pompeji, 321; als Henkelschmuck, 322; sitzender, mit Gans, kleine Bronzefigur aus Pompeji, 324; geflügelter, Candelaberrelief, Nachbildung in Marmor, 336.
Eubulides, Bildhauer, 150.
Euripides, Doppelherme, mit Sophokles, im Museum zu Bonn, 209.
Eurydike, Gemahlin von Ptolemaeos I, auf einem Onyxcameo, 326.
Euterpe, Statue im Museum zu Berlin, 301.

Faun, s. Satyr.
Fechter, sog., Statue im Museum des Capitols zu Rom, 262; Werk des Agasias, im Louvre, 272.
Felicitas, auf einem Sardonyxcameo, 326.
Festzug der Athener, am Cellafries des Parthenon, 80—102.
Frauen, im Giebel des Parthenon, 66, 69, 70; Bruchstücke, ebendaselbst, 76, 77; im Giebel des Zeustempels in Olympia, 127, 128; Kopf in der Glyptothek, 151; Kopf der Sammlung Baracco, 152.
Füllhorn, im Museum zu Stockholm, 316.
Füsse, Reste von den Giebelwerken des Parthenon, 77.

Gaea, auf dem Brustharnisch des Kaisers Augustus, 292.
Gallier, gestürzter, aus dem Weihgeschenk des Königs Attalus, 259; sterbender Gallier im Capitol, 262.
Germanicus, sog., Statue im Louvre, 303; auf einem Sardonyxcameo, 326, 327.
Gesimsstücke, 322.
Gewandfiguren, römische, 296 bis 299; Marmortorso im Museum zu Schwerin, 331.
Gigant, mit dem Adler kämpfend, von Pergamum, 266; sterbender (sog. Alexander), 269.
Glykon, Bildhauer, dessen Werk in Neapel, 224.
Grabstatue eines Mädchens, 32.
Grabstein des Aristion, 20; von Naxos, 22; von Neapel, 23; der Villa Albani, 25; eines Mädchens, in Venedig, 136; eines römischen Legionssoldaten, Original des Schweriner Museums, 331.
Griffe von Gefässen aus Pompeji und Herculanum, 321.

Harmodios, Statue desselben, 27.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0358
Mecklenburg Vorpommern

Harpokrates, Statuetten desselben aus Pompeji und Herculanum, 324.
Helios, Kopf im Giebel des Parthenon, 64; Metope von Troja, 226; s. Sol.
Henkel von Gefässen aus Herculanum und Pompeji, 321.
Hephaestos, am Cellafries des Parthenon, 97.
Hera, Relief einer Kandelaberbasis, 37; am Cellafries des Parthenon, 95; Kopf der Hera Farnese, 138; Hera Castellani, 141; Hera Ludovisi, 142; mit dem Schleier, 145.
Herakles, Statue im Giebel zu Aegina, 12; im Giebel des Parthenon (?), 66; Metope in Olympia, 129; Statue des Glykon, 224; Bronzegruppe, mit dem Hirsch, 225; mit Telephos, Relief von Pergamum, 269; mit Apollo um den Dreifuss streitend, Relief in Dresden, 34; Torso im Vatican, 57, 273.
Hermaphrodit, als Henkelschmuck, 322.
Hermes, Torso im Giebel des Parthenon, 72; am Cellafries des Parthenon, 93; Statue des Praxiteles, 155; im Belvedere, 159; Kopf in London, 178; Statue des Sandalenbinders im Louvre, 193; Hermes Logios ebendort, 303.
Herodotos, mit Thukydides, Doppelherme in Neapel, 212.
Heros, als Wagenlenker, auf einer Schale aus Pompeji, 321.
Hesperide, Metope von Olympia. 129.
Homer, Herme im capitolinischen Museum zu Rom, 204; auf einem Silberbecher, 320; Marmorherme des Schweriner Museums, 330; Nachbildung der Herme in Neapel in Marmor, 335.
Horen, Statuen im Giebel des Parthenon, 61.
Hyaden, Statuen im Giebel des Parthenon, 61, 71.

Jakchos, Relieffigur auf einer Vase des Brittischen Museums, 318.
Jason, sog., Statue im Louvre, 193.
Iktinos, Baumeister, 50.
Ilias, personificirt auf einem Becher, 320.
Ilioneus, sog., Statue in der Glyptothek zu München, 187.
Imperator, römischer, auf dem Brustharnisch des Kaisers Augustus, 291.
Iris, Statue im Giebel des Parthenon, 67; am Cellafries des Parthenon, 95; auf dem Brustpanzer der Augustusstatue im Vatican, 292.
Isis-Tyche, Statuette aus Herculanum, 323.
Julia Livilla, auf einem Sardonyxcameo, 328.
Jüngling, liegender, Statue im Giebel des Parthenon, 65.
Juno, Kopf aus gebranntem Thon, Original des Schweriner Museums. 332; s. Hera.

Kalamis, Bildhauer, 196.
Kallikrates, Baumeister, 50.
Kallimachos, Bildhauer, 30.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0359
Mecklenburg Vorpommern

Karpo, Statue im Giebel des Parthenon, 61, 67.
Kelten, auf dem Brustharnisch des Kaisers Augustus, 291.
Kentauren, auf den Metopen des Parthenon, 78, 79; Kentaur mit Eros, Gruppe, 255; auf silbernen Trinkbechern aus Pompeji, 321.
Kephisodotos, d. ä., Bildhauer, Werk desselben, 153.
Kephisodotos, d. j., Bildhauer, 212.
Kephisos, Statue im Giebel des Parthenon, 71.
Kladeos, Statue im Giebel des Zeus-Tempels zu Olympia, 126.
Kleomenes, Bildhauer, Werk desselben im Louvre, 306.
Klio, auf einem Sardonyxcameo, 327.
Klytia, sog., Büste im Brittischen Museum, 293.
Knabe, sich den Dorn ausziehend, Statue im Conservatorenpalast zu Rom, 195; betender, Statue im Museum zu Berlin, 197.
Kresilas, Bildhauer, 111; Büste des Phidias, 151.
Kritios, Bildhauer, 29.
Kybele, auf einem Sardonyxcameo, 326.

Laokoon, Gruppe im Belvedere des Vatican, 246.
Lapithen, auf den Metopen des Parthenon, 78, 79; Statuen im Giebel des Zeus-Tempels in Olympia, 127.
Legionssoldaten, römische, auf einem Sardonyxcameo, 326; Grabstein eines Soldaten, Original des Schweriner Museums, 331.
Lepidus, Marcus, Büste im Vatican, 288.
Leukothea, sog., Relief der Villa Albani, 25.
Lituus, 326.
Livia, auf einem Sardonyxcameo, 327, 329.
Lucius Junius Brutus, Büste im Conservatorenpalast zu Rom, 284.
Lucius Verus, Maske, 315.
Lysippos, Bildhauer, Werke desselben, 190, 204, 213, 224; Kunstcharakter, 192, 195, 197, 198, 200, 204, 205, 225.

Mänade, Statue einer tanzenden, im Museum zu Berlin, 188; Reliefiguren auf einer Vase im brittischen Museum, 317.
Mann, Kopf eines jungen Mannes, 19; sitzender älterer, Statue im Giebel des Zeus-Tempels in Olympia, 125.
Marcus Antonius, Büste im Vatican, 287.
Marc Aurel, zu Pferde, Bronzestatuette des Schweriner Museums, 333.
Marcus Junius Brutus, Büste im capitolinischen Museum, 286.
Marcus Lepidus, Büste im Vatican, 288.
Marcus Tullius Cicero, Büste in Madrid, 285.
Mars, s. Ares.
Marsyas, Statue des Myron, 42; Kopf der Sammlung Baracco, 46.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0360
Mecklenburg Vorpommern

Masken, an einer Vase, 317.
Mediceische Venus, 170; s. Aphrodite.
Medusa, auf einer Metope von Selinunt, 1; Kopf in München (Rondanini), 182; Kopf in Köln (Wallraf), 183; Kopf in der Villa Ludovisi, 270; als Griffverzierung, 322.
Meergott, Herme im Vatican, 218.
Menander, mit Aristophanes, Doppelherme im Museum zu Bonn, 210.
Menelaos, Bildhauer, dessen Werk in der Villa Ludovisi, 307.
Mentor, Münzmeister, 27.
Messalina, auf einem Sardonyx-cameo, 329.
Metopen, von Selinunt, 1; vom Parthenon, 78; vom Zeus-Tempel in Olympia, 132; von einem Tempel in Troja, 226.
Mithridates, Vase des, 318.
Moschion, Münzmeister, 27.
Musen, Statuen, 300—302; Büste der Thalia, Nachbildung in Marmor, 336; Büste der Melpomene, Nachbildung in Marmor, 336.
Myron, Bildhauer, seine Werke: Discobol, 38, 41; Marsyas, 42; Athlet, 47; Kunstcharakter, 39 ff., 45, 46, 48, 135, 196.

Narciss, Nachbildung des Kopfes einer Statue des Vatican in Marmor, 335; s. Adonis.
Naukydes, Bildhauer, 135.
Neapel, Grabstein von, 23.
Nesiotes, Bildhauer, 29.
Nike, Statue im Giebel des Parthenon, 68; Statue des Paeonios, 130, 134; Relief von der Balustrade des Niketempels in Athen, 136; Statue von Samothrake, 232, 234; auf einer Weltkugel in Art einer Tyche, Statuette aus Herculanum, 323; Statuette aus Pompeji, 323.
Niobe, mit der jüngsten Tochter, Gruppe in Florenz, 183, 186.
Niobide, Statue im Vatican, 186; Kopf einer Statue in Florenz, Nachbildung in Marmor, 336.

Odyssee, personificirt auf einem Becher, 320.
Oekumene, auf einem Sardonyx-cameo, 326.
Okeanos, auf einem Sardonyx-cameo, 326.
Olympia, Bildwerke des Zeus-Tempels, 115—130.
Olympos, Statue im Giebel des Parthenon, 61, 66.
Onyxcameen, 326.
Onyxgefäss in Braunschweig, 319.
Orchomenos, Grabstein aus, 21.

Paeonios, Bildhauer, seine Giebelwerke am Zeus-Tempel in Olympia, 117 ff.; Statue der Nike in Olympia, 130, 234.
Papias, Bildhauer, 256.
Paris, Statue im Giebel zu Aegina, 17.
Parthenon, Bildwerke, 49—102.
Parther, auf dem Brustharnisch des Kaisers Augustus, 291.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0361
Mecklenburg Vorpommern

Pasiteles, Bildhauer, künstlerische Richtung desselben, 30, 196, 306.
Patroklos, mit Menelaos zu einer Gruppe verbunden, 235.
Pegasus, Relief einer Metope von Selinunt, 1.
Peitho, am Cellafries des Parthenon, 98.
Pergamum, Bildwerke, 266—269.
Periboetos, sog., 162.
Perikles, Büste in Paris, 151.
Perser, getödteter, aus dem Weihgeschenk des Königs Attalus, 260; knieender, ebendaher, 261.
Perseus, Relief einer Metope von Selinunt, 1.
Pferdekopf, im Giebel des Parthenon, 71.
Phidias, Bildhauer, 30; Werke, 49—102; Statue der Parthenos, 52; Amazone für Ephesos, 111, 147; Statue des Zeus in Olympia, 116; Kunstcharakter, 56 ff.
Phradmon, Bildhauer, 111.
Plutos, Kind der Eirene, in München, 153.
Polydoros, Bildhauer, 252.
Polyeuktos, Bildhauer, 214.
Polyhymnia, Statue derselben im Museum zu Berlin, 300.
Polyklet, Bildhauer, seine Werke: Doryphoros, 102; Diadumenos, 106, 107; Amazone, 108; Hera Farnese, 138; Hera im Tempel zu Argos, 139; Kunstcharakter des Polyklet, 103 ff., 140, 282.
Portlandvase, 318.
Poseidon, Torso im Giebel des Parthenon, 75; am Cellafries des Parthenon, 97; Bronzestatuette in München, 222; Kopf im Vatican, 223; auf einem Sardonyxcameo, 326.
Praxiteles, Bildhauer, seine Werke: Hermes, 155; Silen mit dem Dionysos, 160; Satyr, 162, 164; Apollo, 166; Aphrodite, 168; Kunstcharakter, 156 ff., 160 ff., 163 ff., 166, 168 ff., 172, 181, 183, 185, 195.
Psyche, sog., Torso in Neapel, 171.
Ptolemaeos I, auf einem Onyxcameo, 325.

Ringer, Gruppe in Florenz, 276.
Roma, auf einem Sardonyxcameo, 326; Büste im Louvre, 313.
Römer, Büsten, 282, 283, 287, 288; Statue eines Römers, 303.
Römerin, Büste, 293, 296—299.
Rosse des Helios, Köpfe im Giebel des Parthenon, 65.

Satyr, Statue des Praxiteles, 162; Statue im Capitol, 164; lachender Kopf in München, 201, 202; in Paris, 202; mit den Klappern spielend, 203, schlafender Faun, 230.
Sauroktonos, Statue des Praxiteles, 165.
Schaber, Statue des Lysippos, 190.
Schalen, von Herculanum und Pompeji, 320.
Schlafgott, Kopf von Perugia, 178; Statuette aus Pompeji, 324.
Schlange, Bruchstück, im Giebel des Parthenon, 78.
Schleifer, sog., Statue in Florenz, 264.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0362
Mecklenburg Vorpommern

Schutzflehende, sog., Statue im Palazzo Barberini, 33.
Schwan, als Griff an einem Gefäss aus Pompeji, 321.
Selene, Halbfigur im Giebel des Parthenon, 61.
Selinunt, Metope von, 1.
Silen, mit dem kleinen Dionysos, Gruppe im Louvre, 160; tanzender, Statuette in Neapel, 201; als Henkelschmuck, 322; Zug von Silenen auf einem architektonischen Füllstück, 322; Statuetten von Silenen aus Herculanum und Pompeji, 325.
Skopas, Bildhauer, Kunstcharakter, 185, 190, 303, 317.
Sokrates, Herme im Louvre, 213.
Sol, auf dem Brustharnisch der Statue des Kaisers Augustus im Vatican, 292.
Sophokles, Statue im Lateran, 206; mit Euripides, Doppelherme im Museum zu Bonn, 209.
Sosikles, Bildhauer (?), 113.
Sphinx, als Schmuck eines Kandelabers, 322.
Staatsmann, Büste eines, 151.
Stephanos, Bildhauer, Schüler des Pasiteles, 306.
Stirnziegel, 322.

Telephos mit Herakles, Relief von Pergamum, 269.
Tellus, auf dem Brustharnisch des Kaisers Augustus, 292.
Teukros, Statue im Giebel zu Aegina, 16.
Thallo, Statue im Giebel des Parthenon, 61, 67.
Themis, am Cellafries des Parthenon, 98.
Theseus, Statue im Giebel des Parthenon, 66.
Thukydides mit Herodotos, Doppelherme zu Neapel, 212.
Tiberius, auf einem Sardonyxcameo, 326, 327, 329.
Timarchos, Bildhauer, 212.
Tischfüsse aus Pompeji, 322.
Torso des Herakles, im Belvedere des Vatican, 273.
Trinkbecher, in Form eines Hirschkopfes, aus Pompeji, 321; s. Becher.
Troer, Statuen im Giebel zu Aegina, 13, 18.
Tyche, Bronzestatuette, Original des Schweriner Museums, 332.

Vase, mit Masken, 317; mit Mänaden, 317; mit Dionysos und Jakchos, 318; des Mithridates, 318; sog. Portlandvase, 318; Braunschweiger Onyxgefäss, 319.

Wagenbesteigende Frau, Relieffigur, 24.
Wagenlenker, Relieffigur, 24.
Weihgeschenke des Königs Attalus, 257—261.
Weihungen, Relief, 35.

Zeus, am Cellafries des Parthenon, 95; Büste von Otricoli, 216; Statuette in München, 223.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0363
Mecklenburg Vorpommern

Druckfehler.

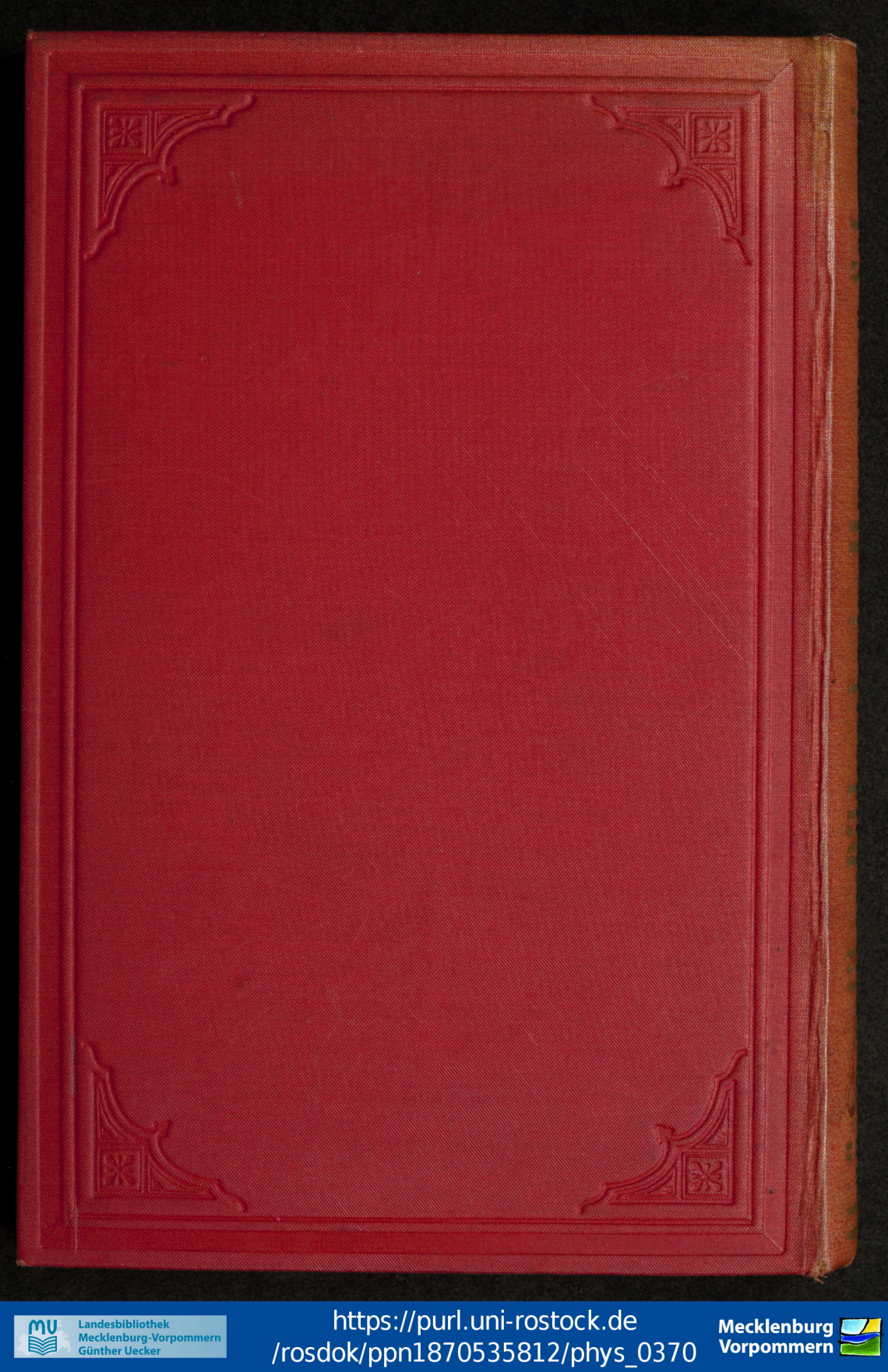
S. 7, Z. 4 v. o. l. Deinagoras statt Deinokrates.
S. 43, Z. 4 v. u. l. Guignaut statt Guignant.
S. 119, Z. 15 v. o. l. westlichen statt östlichen.
S. 293, Z. 10 v. o. l. Hübner statt Hübener.
S. 294, Z. 8 v. o. desgl.
S. 294, Z. 11 v. o. desgl.

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0364
Mecklenburg Vorpommern

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0367
Mecklenburg Vorpommern

LBMV Schwerin 33
002 524 511

Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0369
Mecklenburg Vorpommern


Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0370
Mecklenburg Vorpommern

Eigenthümlichkeit ist es, welche in Verbindung
lter Schönheit, den das Antlitz auf uns ausübt,
längerer Betrachtung zu einer geradezu dämoni-
flich macht, wenn darin von Vielen das durch
n Leibe getrennte Haupt einer Medusa erblickt
Brunn in einem Vortrage auf der Dessauer
Jahre 1884 (Verhandlungen, S. 77 ff.) in geist-
uss auch zugegeben werden, dass der griechische
ht hatte, die Attribute der Schlangen, durch
sche Wirkung des Medusenkopfes erhöht zu
zu lassen und doch eine entsprechende Wir-
ch gebildeten Frauenantlitz zur Anschauung zu
te verfahren können, als indem er die Haare so
et hat. Aber als ein wesentlicher und charakte-
auptes, auf den die alte Kunst doch wohl zu
scheint uns die Darstellung desselben in Vorder-
starrend sollte es auf den Beschauer wirken, und
er Breite von vorne anblicken. Freilich giebt
en Museums, welche einen dem vorstehend be-
hen, mit Flügeln und Schlangen ausgestatteten
aufweist. Aber wenn letzterer wirklich antik
ist bezweifelt worden —, so erscheint er vor-
ende Vereinzelung gegenüber einer erdrückenden
in Vorderansicht. Es kann deshalb für den
achtvollen Marmorkopf die Möglichkeit nicht
gend eine andere Sterbende darstellt, und es
ts von verschiedenen wiederholte Hinweis auf
Werken der pergamenischen Schule, im Be-
des grossen Altars, am Platze zu sein, in
der Technik, die gleiche künstlerische Absicht
und auch die gleiche Art der Darstellung
etonung des physischen Vorganges zu Tage
Vorgang, bei welchem nicht mehr ein be-
die Züge belebt, dieses Aushauchen des letzten
gen aus einem Antlitz, dessen schön und regel-
ch voll und blühend erscheinen, da der Tod
ensfaden durchschnitten hat, ist geradezu mit
dargestellt und erinnert an einzelne der be-
asken im Hof des Berliner Zeughauses, welche
eben ihren Ursprung verdanken.

the scale towards document
Image Engineering Scan Reference Chart TE263 Serial No.
Patch Reference numbers on UTT
C1 B1 A1 C2 B2 A5 B5 A2 20 18 17 16 11 10 09 03 02 01 C7 B7 A7 C8 B8 A8 C9 B9
4.5 5.0 5.6 6.3
Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker
https://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1870535812/phys_0371
Mecklenburg Vorpommern