Sitzungsberichte
der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
Jahrgang 1920, 11. Abhandlung

Hermeneutische Reliefstudien

von

Johannes Sieveking

Vorgetragen am 3. Juli 1920

München 1920
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franzschen Verlags (J. Roth)

Ich habe diese Überschrift gewählt, um auch äußerlich zum Ausdruck zu bringen, in welch starker methodischer Abhängigkeit ich mich bei den nachfolgenden Untersuchungen von dem Altmeister der archaeologischen Hermeneutik, Carl Robert, zu befinden glaube, wenn auch in beiden hier behandelten Fällen meine Beurteilung und Erklärung der Denkmäler eine von der seinigen durchaus abweichende ist.

I. Das Relief aus dem attischen Ölwald. (Abb. 1.)

Dieses Berliner Relief hat in seiner Beurteilung merkwürdiges erlebt[1]). Es ist in der Zeitbestimmung vom vierten bis ins 1. Jahrhundert v. Chr. geschoben worden[2]), man hat es unter die Grabreliefs eingereiht[3]), es für eine Fälschung erklärt[4]) und seltsame Deutungsversuche an ihm verübt. Die Zweifel an seiner Echtheit sind für alle formalen Einzelheiten bereits so gründlich widerlegt worden[5]), daß es nicht nötig ist,

---

[1]) Nachdem auf meine Anregung hin die Berliner Museumsverwaltung das Relief hat gütigst abformen lassen, hatte ich meine Deutung gleich niedergeschrieben, infolge der inzwischen erschienenen Arbeit von Margarete Bieber habe ich mich aber, um diese zu berücksichtigen, veranlaßt gesehen, meine Ausführungen umzuformulieren. Der Direktion des Archäologischen Instituts in Berlin habe ich für die gütige Überlassung des Zinkstockes zur Abbildung auf S. 5 herzlich zu danken.

[2]) Kekule, Arch. Anz. 1893 S. 77 ff. Derselbe, Griech. Skulptur S. 293 ff. Furtwängler, Neuere Fälschungen von Antiken S. 4 Anm. 1. Marg. Bieber, Röm. Mitt. 1917 S. 132.

[3]) Conze, Attische Grabreliefs IV S. 8 ff. Nr. 1743.

[4]) Robert, Hermes 1894 S. 417 ff. 1895 S. 135 ff.

[5]) Schöne, Amtl. Ber. aus den K. Kunstsammlg. XV 1894 Beilage zu Nr. 4. Marg. Bieber a. a. O. S. 132 ff.

hierauf zurückzukommen, aber dem Inhalt ist auch die letzte Behandlung von Margarete Bieber so wenig gerecht geworden, daß die dort wenn auch nur vermutungsweise gegebene Erklärung dem geäußerten Verdacht eher wieder neue Nahrung geben als ihn gänzlich beseitigen dürfte. Dabei scheint mir die Sprache des Reliefs, wenn man es ganz unbefangen verhört und nicht künstlich etwas hineindeutet, eigentlich leicht verständlich zu sein, die scheinbaren Wunderlichkeiten lösen sich ganz natürlich auf.

Margarete Bieber hat sich nach meiner Ansicht den Weg zur richtigen Beurteilung von vorneherein verbaut durch die Annahme ein Grabrelief vor sich zu haben, in der ihr Kekule und Schöne schwankend, Conze mit größerer Bestimmtheit vorangegangen waren. Aber vergebens sucht man unter den erhaltenen Grabreliefs nach einer Parallele für die Form[1]), und wie kann man bei der Fortsetzung der Pfeilerkapitelle und des Epistylstreifens auf den Seiten der Platte mit Kekule und Conze an eine Einmauerung in eine Wand oder eine Trapeza denken? Nichts spricht andererseits der äußeren Form nach gegen die zweite von Kekule erwogene Möglichkeit, die Bestimmung als Votiv, und an eine solche dachte auch wohl Furtwängler, wenn er hier einen attischen Philosophen im Kreise seiner meist aus Rom gekommenen Schüler dargestellt sah. Aber ein Philosoph wäre sicherlich, wie M. Bieber[2]) treffend bemerkt, durch eine Rolle gekennzeichnet, außerdem würde sich der viel größere Maßstab des sitzenden Mannes bei dieser Deutung schwer erklären[3]). Allein die Figur ist nicht nur durch ihre Größenverhältnisse besonders hervorgehoben, sondern sie zeigt den andern gegenüber in der Haltung eine ausgesprochene Monumentalität. Es ist bezeichnend, daß Kekule als nächste Parallele das Sitzbild des sog. Menander im Vatikan, M. Bieber die uns

---

[1]) Das betont sehr mit Recht Robert, Hermes 1895 S. 37.

[2]) a. a. O. S. 144.

[3]) Die Figur ist nicht etwa nur, wie M. Bieber S. 137 angibt, „in etwas größerem Maßstab“ gehalten, man vergleiche z. B. die Füße mit denen des rechts stehenden Alten.

nur aus der Zeichnung bei Mariette bekannte Statue des Pindar in Memphis herangezogen hat. Unser bärtiger Mann soll eben seiner ganzen Erscheinung nach gleichfalls ein Denkmal wiedergeben, daher die von Robert getadelte etwas gequält steife Haltung, daher die durch den Versuch die Statue als solche vor den andern Figuren herauszuheben veranlaßte fehlerhafte Perspektive in der Wiedergabe des Sessels, daher die auffallende Größe, daher die dekorative Schmückung des Sessels mit Kissen und Löwenfell[1]). Aus dieser Auffassung heraus erklärt sich

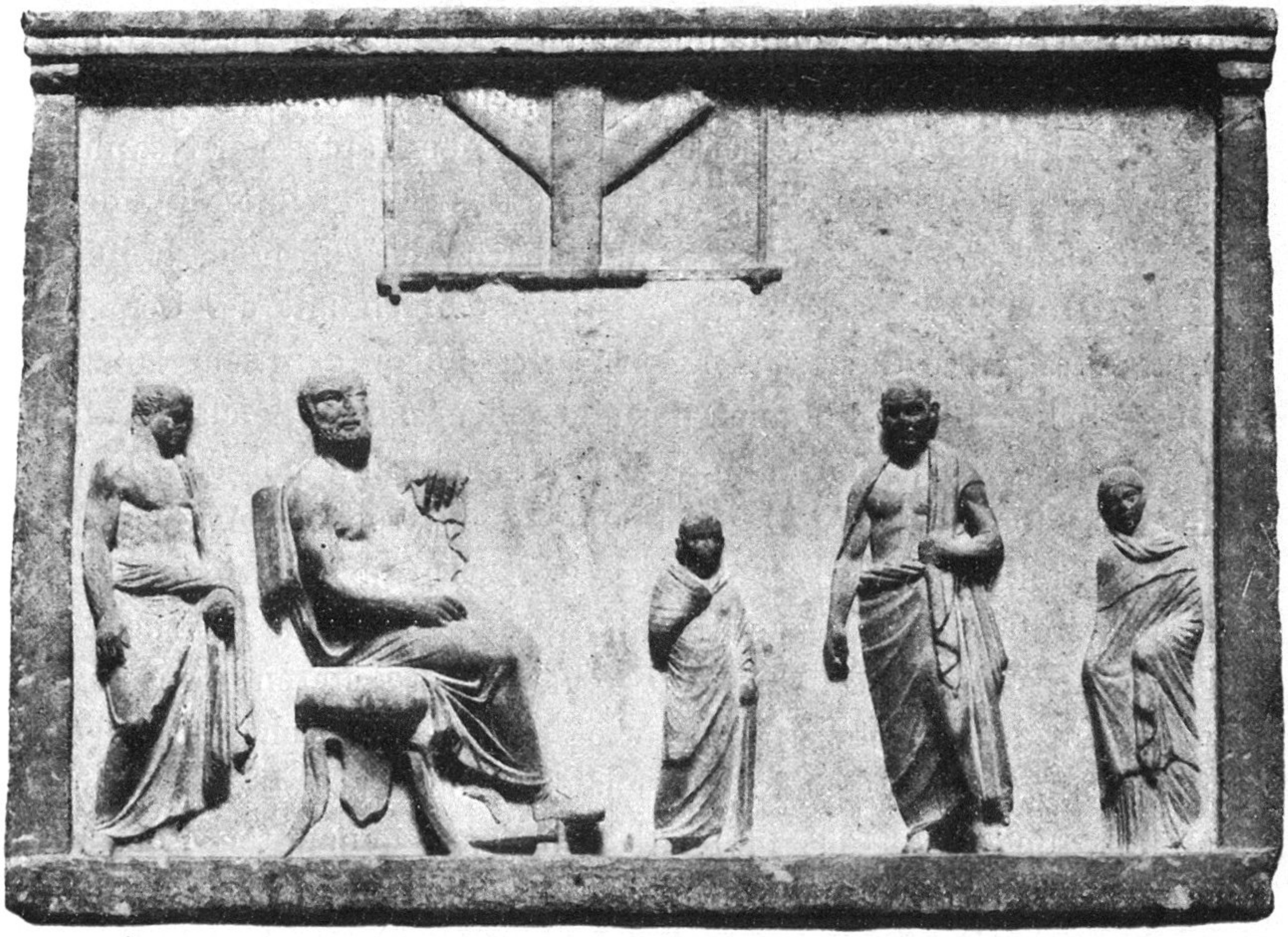

Abb. 1.

auch der Bart des Mannes, der auf die irrige Deutung als Philosoph geführt hat. Auffällig ist aber nicht nur, daß er allein einen solchen trägt, sondern auch die Art, in der der-

[1]) Zu diesem und Roberts Beanstandung desselben (Hermes 1894 S. 420; 1895 S. 138 ff.) ist außer dem Pindar zu vergleichen das Sitzbild des Asklepios auf dem capitolinischen Relief, Röm. Mitt. 1894 S. 66.

selbe gegenüber der Haarbehandlung bei den übrigen Personen ausgeführt ist. Er zeigt in der strengen von jedem Naturalismus sich freihaltenden Regelmäßigkeit der Lockenführung ganz ausgesprochen die Stilisierung etwa vom Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.[1]), und hierauf einmal aufmerksam geworden, erkennt man leicht, daß der Gegensatz zu den mit ihm Dargestellten sich auch auf die ganze Auffassung der Gesichtsformen erstreckt. Sie sind viel einfacher gehalten als die der andern, die Falten sind fast ganz unterdrückt, die Augenpartie wirkt auffällig flach, das obere Lid ist wulstig gebildet. Würde man diesem Kopf allein gegenüberstehen, so könnte man kaum zögern, in ihm ein Porträt des ausgehenden 5. Jahrhunderts zu erkennen, von der Art etwa des bärtigen Kopfes der Neapler Doppelherme[2]). Es ist eine tiefe stilistische Kluft, die den Kopf des sitzenden Mannes von denen der übrigen Relieffiguren trennt, über die man nicht so einfach mit der Bemerkung Margarete Biebers „er wirke gegenüber den echt spießbürgerlichen Physiognomien der stehenden Männer leicht idealisiert“ hinwegkommen kann. Sie vergleicht ihn mit dem Kopf des Poseidonios (135—45 v. Chr.)[3]), dessen trockene Auffassung er habe im Gegensatz zu der geistigen Energie und Spannkraft in den Köpfen des Theophrast (372—287)[4]) und des Karneades (214—129)[5]). In Wirklichkeit steht er dem ersteren ebensofern wie den letzteren, trocken wie der akademisch nüchterne Poseidonios ist er ganz gewiß nicht, sondern vollsaftig, aber einfach und ohne das innere Leben jener genannten Porträtköpfe des 4. Jahrhunderts und des frühen Hellenismus, eben weil er ein Produkt des 5. Jahrhunderts wiedergeben will.

---

[1]) Gut zu erkennen in den Detailaufnahmen des Kopfes bei Schöne Taf. I, 2 und M. Bieber Taf. 2, 2.

[2]) Hekler, Bildniskunst der Griechen und Römer Taf. 3 b. Zu vergleichen ist auch der stilistisch etwas jüngere Thukydides der Neapler Doppelherme, über den zuletzt Studniczka in der Ausgabe des Thukydides von Classen-Steup 5. Aufl. I S. LXXXV gehandelt hat.

[3]) Hekler a. a. O. 126. [4]) Ebenda 96 a.

[5]) Arndt, Porträtwerk Taf. 505/6.

Auf die Frage, wen das Sitzbild darstellt, wird uns der seltsame Gegenstand, der so auffällig ja fast aufdringlich den Hintergrund beherrscht, und dadurch geradezu als Schlüssel für das Verständnis der ganzen Szene gedacht zu sein scheint, die Antwort geben. Es ist das Verdienst M. Biebers, die Einfassung desselben, die früher für ein Fenster galt, als einen Rahmen bestimmt zu haben, unter Hinweis auf Heroenreliefs und ostgriechische Grabreliefs. Dafür ist allerdings ihre zwar nur bescheiden als Vermutung ausgesprochene Erklärung des eingerahmten Objektes eine reichlich starke Zumutung für unsere Phantasie und ferner für den Verfertiger des Reliefs fast beleidigend in der geringen Einschätzung seiner Fähigkeit, etwas klar und anschaulich auszudrücken, eine Kunst, die uns doch an allen griechischen Denkmälern immer wieder mit Bewunderung erfüllt. Der sonderbare Gedanke, daß damit eine Ölpresse gemeint sein soll — die Parallele mit den römischen Mühlen verstehe ich offen gesagt nicht recht — ist wie auch die Konstruktion der ganzen Olfabrikantenfamilie wohl allein durch den für ein vereinzeltes kleines Relief recht belanglosen Fundumstand des attischen Ölwaldes hervorgerufen worden, wozu dann noch die unmögliche Auffassung des Marmors als Grabrelief kam. Auffallend wäre auch, daß der verstorbene „Ölfabrikant“ in der Gewohnheit einen Bart zu tragen altmodischer oder konservativer als sein Vater gewesen sein müßte[1]).

Wer das eingerahmte Bild ganz unbefangen betrachtet, kann über seine Bedeutung eigentlich kaum im Zweifel sein, und ich werde manchem nur längst selbsterkanntes sagen, wenn ich es für ein monumental gehaltenes griechisches Psi erkläre in der klassischen Form mit der etwas höheren Mittelhasta[2]).

Die vier stehenden Personen bieten der Erklärung keine besonderen Schwierigkeiten, doch sind sie nicht als Einheit zu fassen[3]), sondern wie sie räumlich getrennt sind (drei von ihnen

---

[1]) Darauf hat schon Robert, Hermes 1895 S. 136 hingewiesen.

[2]) Ich führe als schönes Beispiel den Inschriftstein aus Athen vom Jahre 408/7 Kern, Inscriptiones Graecae 18 an.

[3]) Furtwängler und Kekule sahen in ihnen eine Schülergemeinde, Conze und M. Bieber eine Familie.

nehmen auf der einen Seite einen breiten Raum des Reliefs ein, während die vierte bescheiden auf dem engen Platze hinter dem Sitzbilde steht), so unterscheiden sie sich auch in ihrer Auffassung und in wesentlichen Einzelheiten. Die drei Figuren rechts bilden ein zusammenhängendes Ganzes, man erkennt unschwer in ihnen eine Familie, den Vater zwischen Sohn und Tochter. Ihre Haltung ist ungezwungen wie direkt nach dem Leben kopiert, wir würden sagen, sie stehen in Photographierstellung da, ihre Gesichter zeigen einen ausgesprochen römischen Typus, derb und naturalistisch wirkend. Nur in der weicheren Meißelführung, die den griechischen Arbeiten überhaupt eigen ist, unterscheiden sie sich von den verwandten gleichzeitig in Italien gemachten Porträts. Daß sie mit den Köpfen vom Grabmal des Septumius in Kopenhagen verglichen, rein griechisch wirken, kann ich für diese drei Gesichter wenigstens M. Bieber durchaus nicht zugeben. Dies tut dagegen in der Tat auch ihnen gegenüber der Kopf des vierten ganz links stehenden Mannes. Obwohl er stilistisch das gleiche Gepräge zeigt wie die drei andern — ich betone dies im Gegensatz zu dem absichtlich altertümlicher stilisierten Kopf des bärtigen Mannes —, so liegt nicht nur in seinen etwas leidenden Zügen, die übrigens der Faltigkeit nach auf ein Alter von nicht unter 40 Jahren schließen lassen, ein viel durchgeistigterer Ausdruck, sondern auch im ganzen Bau des Kopfes das Merkmal eines anderen Volkes[1]). Ich stehe daher nicht an, wie in jenen Römer, so in diesem einen Griechen zu erkennen. Weiterhin ist aber seine Körperhaltung charakteristisch. Während die Blicke der andern dem Beschauer entgegengerichtet sind, sieht er mit etwas gesenktem Kopf nach abwärts. Die Haltung der Arme ist nicht so locker wie bei seinem Pendant auf der andern Seite, der eine liegt dicht am Körper an, der andere ist fest in den Mantel gehüllt mit geballter Faust, was Robert als häßlich tadelt, was mir aber bewußt gemacht zu sein scheint,

---

[1]) Das zeigt ganz besonders gut die Zusammenstellung dieses Kopfes und des immer mit ihm verglichenen Kopfes eines Römers auf der Statue des Aristipp Spada bei Schöne a. a. O. Taf. II, 8. 9.

um der Figur etwas ruhiges zu geben. Sie hat in ihrer vornehmen Lässigkeit gegenüber der individuellen Erscheinung der andern drei etwas typisches oder anders ausgedrückt an Stelle der realistischen eine idealisierte Note, was auch in der ganzen Drapierung des Gewandes deutlich zu Tage tritt. Die Erklärung hierfür gibt eine weitere Besonderheit, ist dieser Mann doch der einzige, der nackte Füße hat[1]). Damit kann im ganzen Zusammenhang nur ausgedrückt sein, daß wir hier einen bereits verstorbenen vor uns haben, diese von den übrigen drei getrennte Figur erinnert denn auch in ihrer ganzen Erscheinung am stärksten von allen an geläufige Typen griechischer Grabreliefs.

Fassen wir die bis jetzt gewonnenen Ergebnisse zusammen, so haben wir ein attisches Weihrelief, dessen eine Seite eine römische Familie, bestehend aus Vater, Sohn und Tochter, einnimmt, die ihrem ganzen Auftreten nach zweifellos als die weihenden anzusehen sind, während auf der anderen Seite ihnen zugewandt das Denkmal eines sitzenden bärtigen Mannes, dem Stil nach aus der Zeit etwa um 400 v. Chr., und hinter ihm ein wohl jüngst verstorbener dargestellt ist, deren beider Andenken vermutlich die Weihung gilt. Den Hintergrund aber schmückt als Bild eingerahmt ein mächtiges Psi.

Psi und Sitzbild müssen uns über den Anlaß der Weihung weiteren Aufschluß geben können.

Das Schriftzeichen Ψ wie auch das Ξ ist dem altattischen Alphabet bekanntlich fremd gewesen, an ihrer Stelle waren die Doppelbuchstaben ΦΣ und ΧΣ im Gebrauch. Im Verlauf des 5. Jahrhunderts wurde die jonische Schreibweise auch in Attika allmählich heimisch, aber offiziell als Amtsschrift eingeführt ist sie und mit ihr das Ξ und Ψ in Athen erst im Jahre 403/2 unter dem Archontat des Eukleides. Wenn daher auf einem attischen Relief ein großes Bild des Ψ an exponierter Stelle wie in unserem Falle erscheint, so liegt es nach meiner

---

[1]) Conze a. a. O. S. 9 sagt unrichtig, daß die Füße des Knaben nackt sind.

Meinung am nächsten, daß damit auf jenes Geschehnis angespielt wurde, es genügte dabei für das allgemeine Verständnis natürlich die Vorführung des einen der beiden neuen Schriftzeichen, und zwar wurde begreiflicherweise dasjenige gewählt, mit dem jetzt die Reihe der Konsonanten abschloß. Mit dieser einschneidenden Veränderung im attischen Bildungswesen muß aber auch die Person im Zusammenhang stehen, deren Denkmal uns im Relief so stark betont entgegentritt. Wer ist es? Man könnte zuerst versucht sein, an einen der sagenhaften Buchstabenerfinder zu denken, denn wenn diese Erfindungen auch vor dem Forum unserer epigraphischen Forschung nicht mehr standhalten, so waren sie doch in der Zeit als das Relief entstand noch im Umlauf. Besonders häufig wird gerade mit dem Buchstaben Psi in unserer Überlieferung der Name des Dichters Simonides verbunden[1]), doch hätte man sich bei seiner Porträtierung kaum die Andeutung der berühmten Häßlichkeit entgehen lassen, auf alle Fälle hätte man ihn durch ein Attribut gekennzeichnet. Aber, was wichtiger ist, die Person des angeblichen Erfinders des Psi war für Attika viel weniger von Belang als die des Mannes, dem die offizielle Einführung des Buchstabens in diesem Staat zu verdanken war, und das ist der Staatsmann Archinos gewesen, auf dessen Antrag das jonische Alphabet zum attischen Staatsalphabet erhoben wurde. Und Archinos war in diesem Falle durchaus nicht das zufällige Sprachrohr, sondern er hatte eigene Forschungen in der Lautlehre angestellt und eine Denkschrift über die Doppelbuchstaben ξ und ψ verfaßt, er war also sozusagen auch der wissenschaftliche Vertreter der amtlichen Neuerung[2]).

Für die weitere Erklärung unseres Reliefs ist es nun von Bedeutung, daß nach der Überlieferung mit der Einführung der jonischen Schrift in die Staatsurkunden auch der Schul-

---

[1]) Die neueste Zusammenstellung der betreffenden Zitate bei F. Dornseiff, Buchstabenmystik S. 11 Anm. 3.

[2]) Die Stilisierung des Sitzbildes, die wie vorher bemerkt auf das Ende des 5. Jahrhunderts weist, paßt ganz vortrefflich zu der Zeit des Archinos.

unterricht im jonischen Alphabet durch ein Psephisma verfügt wurde[1]), *τοὺς γραμματιστὰς παιδεύειν τὴν ἰωνικὴν γραμματικήν*, denn von diesem weittragenden kulturellen Geschehnis aus fällt Licht auf den Zusammenhang, in dem die übrigen vier Figuren zu einander sowie zu dem Psi und damit zu Archinos stehen.

Wir dürfen nunmehr folgenden Sachverhalt annehmen. Die dargestellte römische Familie, die ihrer griechischen Tracht nach zu schließen in Athen lebte, weihte das Relief dem Andenken ihres verstorbenen Lehrers der griechischen Sprache, dem *γραμματιστής*, der aber im Bilde bescheiden zurücktritt hinter dem ihm als Folie dienenden Denkmal des berühmten Organisators der Schrifteinheit in Attika[2]). Über dem Sitzbild ist gewissermaßen als erklärende Inschrift für das Denkmal und den ganzen Zusammenhang das monumentale Psi angebracht. Ob dieses Denkmal ein wirklich in Athen vorhandenes des Archinos kopiert oder eine freie Erfindung des Reliefarbeiters ist, der nur ein Idealbild im Stil jener Zeit ersann, können wir nicht entscheiden, ist auch im Grunde nicht von Wichtigkeit, ebenso wie wir nicht wissen, wohin das Relief geweiht worden ist.

Es sind noch einige Bemerkungen über den Reliefstil und die hiermit zusammenhängende Zeitbestimmung des Stückes nötig. Der befremdende Eindruck, den das Relief vom stilistischen Gesichtspunkte aus macht, steht im nahen Zusammenhang mit seinem Inhalt und wird daher sofort von selbst gemildert, sobald der Sinn der Darstellung klar zu Tage liegt. Man muß dann nämlich zugeben, daß dem Bildhauer eine Aufgabe gestellt war, für die es kaum eigentliche Vorbilder gab. Die Hauptpersonen sind augenscheinlich die drei Mitglieder der römischen Familie, die dem Beschauer als Porträtfiguren präsentiert werden, und man wird nicht fehlgehen, wenn man den

---

[1]) Usener, Rhein. Museum 25 (1869) S. 590 ff. Larfeld, Handbuch der griechischen Epigraphik II, 2 S. 452 ff.

[2]) Robert ist also mit seinem allerdings rasch von ihm selbst wieder verworfenen Gedanken an ein Aushängeschild für eine Schule (Hermes 1895 S. 137 Anm. 1) der Lösung von allen am nächsten gekommen.

Anlaß zur Weihung des Reliefs in dem Wunsche derselben vermutet, ein Ereignis aus ihrem Leben, die Erlernung der griechischen Schrift oder Sprache, in Stein verewigt zu sehen. Hierfür den historisch-kulturellen Vorgang aus dem Jahre 403 heranzuziehen, ist ein starkes Stück römischer Wichtigtuerei, die nur wenig durch die damit verbundene Ehrung des verstorbenen Grammatisten verschleiert wird. Das Relief ist seinem Inhalt nach also eine Mischung von Weihrelief, Grabrelief, historischer Reminiszenz und Schilderung aus dem täglichen Leben, eine organische Verbindung zwischen den einzelnen so heterogene Elemente vertretenden Figuren herzustellen, war natürlich ganz unmöglich, der Künstler mußte sich, um verständlich zu bleiben, mit einer einfachen Aufreihung begnügen. Dabei ist ihm als wichtige Relieffigur im guten griechischen Sinne nur die Gestalt hinter dem Sitzbild gelungen[1]), einmal weil sie als Nebenperson angesehen und im Gegensatz zu allen übrigen nicht aufdringlich behandelt worden ist, und dann weil, wie ich schon oben betonte, ihr allein ein im Relief bereits geläufiger Typus zu Grunde liegt.

Eine weitere viel besprochene Besonderheit ist der „große Luftraum“ über den Figuren, der den attischen Grab- und Weihreliefs im allgemeinen fremd ist. Bei der eifrigen Suche nach Parallelen ist merkwürdigerweise das bekannte Münchner Opferrelief[2]), das in dieser Hinsicht dem unsrigen recht nahe steht, nicht herangezogen worden. Dabei ist es, als wohl einer der ältesten Vertreter, ganz besonders geeignet, die neue Erscheinung in der Geschichte des Reliefstils zu erklären. Die Änderung ist nicht durch formale Gründe veranlaßt, sondern aus einer Wandlung der inhaltlichen Auffassung hervorgegangen, doch ist es irrig, wenn man, wie es häufig geschieht, das neue darin sieht, daß die menschliche Gestalt, die bisher das Relief fast völlig beherrscht hatte, was sich in dem neutralen Hintergrund und der möglichsten Ausfüllung desselben durch jene kund-

---

[1]) So urteilt auch Robert, Hermes 1894 S. 419.
[2]) Furtwängler, Glyptothek Nr. 206.

tut, diese Bevorzugung allmählich eingebüßt habe, weil das Interesse an der Darstellung der den Menschen umgebenden Welt erwacht oder wenigstens ein größeres geworden sei. So pflegt man aus der zunehmenden Betonung des landschaftlichen Elements in hellenistischen Reliefs auf ein innigeres Verhältnis zur Natur zu schließen und eine idyllische Auffassung in diesen Werken zu sehen, die der Richtung in der gleichzeitigen Literatur entsprochen habe[1]). Diese Konstruktion entspricht aber nicht den Tatsachen.

Auch im griechischen Relief der späteren hellenistischen Zeit — die frühe bewegt sich ja noch stark in überkommenen Bahnen — ist es nach wie vor die menschliche Gestalt, die im Mittelpunkt alles Interesses steht, ja man kann sagen, daß ihre Bedeutung gegen früher noch gewachsen ist, weil jetzt nicht mehr der Typus sondern das Individuum geschildert wird. Das ist das eigentlich neue der hellenistischen Kunst, und dieser Individualisierung des Menschen dient auch der ganze nun aufgebotene Apparat der umgebenden Welt, der uns in den Reliefdarstellungen dieser Periode entgegentritt. Grabreliefs, Weihreliefs, tektonische Reliefs, sie alle lassen uns diesen Wechsel der Anschauung erkennen. Für die erste Gattung sind wir, da ihnen in Attika das Gesetz des Demetrios von Phaleron für lange Zeit ein Ende gemacht hat, auf die ostgriechischen Denkmäler angewiesen[2]). Das unendlich mannigfaltige Beiwerk, das ihnen im Gegensatz zu den attischen Stelen des 5. und 4. Jahrhunderts eigen ist, mag damit das Grabmal geschildert oder an Züge aus dem täglichen Leben erinnert werden, mag es im Massenbedarf auch noch so typisch und schematisch ausgestaltet sein, sein Zweck ist immer, den einzelnen Verstorbenen zu spezialisieren, auf die wirkliche Existenz seiner Persönlichkeit hinzuweisen.

Ähnlich liegt der Fall beim Weihrelief, wofür einige Bei-

---

[1]) Besonders verhängnisvoll für die ganze Frage sind die Schlagworte „Reliefbilder“ und „malerisches Relief“ geworden, man lese nur die Ausführungen von Waser, Neue Jahrb. für das Altertum 1905 S. 115 ff.

[2]) Pfuhl, Arch. Jahrb. 1905 S. 47 u. 123.

spiele verschiedenster Art angeführt werden mögen. Was unterscheidet generell das genannte Münchner Opferrelief von inhaltlich verwandten älteren Werken? Die Auffassung der weihenden Sterblichen. Früher nahten sie der Gottheit, groß und klein, vereinzelt oder in geschlossenen Haufen, in typischer Haltung ohne Individualisierung, nur als Anbetende charakterisiert, hier aber sind die Opfernden und die dem Opfer beiwohnenden bewußt und unverkennbar als eine zusammengehörige Familie geschildert. Das gibt der Darstellung eine viel intimere Note. Es ist nicht mehr das Opfer an die Gottheit in seiner allgemeinen Bedeutung das Thema des Votivs, sondern das Bild hält eine ganz bestimmte Feier fest, die stattgefunden hat, als die Kinder genau in dem und dem Alter standen. Zu dieser zeitlichen Fixierung gesellt sich sehr natürlich die örtliche, der Wunsch lag nahe, als Erinnerung an die Begebenheit auch den Schauplatz der Handlung genau geschildert zu sehen, den heiligen Bezirk mit Platane, Vorhang und Götteridolen[1]). Es ist also nicht das Erwachen des Natursinnes in der Hervorhebung der Lokalität der treibende Faktor gewesen, sondern die Tendenz die Wirklichkeit wiederzugeben[2]).

Ähnlich verhält es sich mit den sog. Ikariosreliefs. Hier ist die Einkehr des Dionysos in dem Hause eines siegreichen Dichters geschildert. Dieser und seine Hetäre liegen zum Mahle bereit, der weinselige Gott, dem ein kleiner Satyr die Sandalen löst, während ein anderer ihm das hierbei gefährdete Gleichgewicht bewahren hilft, wird gleich seinen Platz auf der Kline einnehmen. Sein trunkenes Gefolge treibt noch draußen auf der Straße oder im Hofe sein Wesen. Die novellistische Erzählungsform des Vorgangs, eine Neuheit gegenüber dem Wirt-

---

[1]) Die beiden Gottheiten, denen die Verehrung gilt, sind natürlich nicht als Götterbilder an Ort und Stelle gedacht, sondern wie immer schon, als zur Feier eingeladene Gäste.

[2]) Ich sehe gar keinen Anlaß, das Relief über das 2. Jahrhundert v. Chr. hinaufzudatieren, auch Studniczka setzt es in späthellenistische Zeit. Der Stil ist nicht kleinasiatisch, sondern attisch, die Arbeit provinzial.

schaften mit Typen, wie es z. B. das ebenfalls hellenistische Relief im Louvre mit dem Besuch des trunkenen jugendlichen Dionysos beim Mahle des Verstorbenen zeigt[1]), bedingt das Aufgeben des neutralen Hintergrundes. Das Innere des Hauses wird durch den Vorhang gekennzeichnet, aber das genügt dem Wirklichkeitssinn des Künstlers oder Bestellers noch nicht, es müssen auch das ganze Gebäude und die umgebenden Hofmauern im Bilde erscheinen.

Auch den bergigen Hintergrund der Homerapotheose des Archelaos darf man nur so beurteilen. Das ist kein schüchterner Versuch einer Terrainangabe, selbst ein Archelaos hätte, wenn er gewollt, den Felscharakter besser wiedergeben können und brauchte die Figuren nicht so kindlich in Etagen übereinander zu reihen, es kam ihm aber auf gar keine Naturschilderung an, sondern nur auf eine Lokalandeutung, die Fixierung eines bestimmten Berges, der dem Zeus, dem Apollon und den Musen gemeinsam heilig war, also auch hier reine Gelehrsamkeit wie im untersten Streifen[2]).

---

[1]) Zuletzt behandelt von Reisch, Griech. Weihgeschenke S. 29 ff. Hauser, Neuattische Reliefs S. 196.

[2]) In meiner letzten Behandlung dieses Reliefs (Röm. Mitt. 1917 S. 74 ff.) habe ich die kleine Marmorwiederholung der Polyhymnia in Amelungs Besitz fälschlich für eine Terrakotte gehalten, außerdem gewiß mit Unrecht den untersten Streifen auf ein Gemälde zurückgeführt. In den Ausführungen Lippolds (Röm. Mitt. 1918 S. 64 ff.) habe ich nichts gefunden, was mich in meiner Datierung der Homerapotheose, der in ihr benutzten Statuen und der vatikanischen Musengruppe irre machen könnte. Ich halte es aber auch für meine Person für ganz ausgeschlossen, in Stilfragen hellenistischer Kunst mit jemandem zu einem Einverständnis zu gelangen, der in dem Pseudo-Seneca und dem Studniczkaschen Menander Römer des 1. Jahrhunderts v. Chr. erkennt und in der herrlichen Nike von Samothrake nur eine Umbildung des weit weniger bedeutsamen Werkes, von dem uns im Torso von Kyrene eine getreue Kopie vorliegen soll (S. 95). Darum wundert es mich nicht, daß L. das Verhältnis der beiden von ihm a. a. O. unter Abb. 5 und 7 wiedergegebenen Statuen ganz anders auffaßt, als ich es tue. Für mich ist die erste ein echt hellenistisches Werk, die vatikanische Melpomene eine klassizistisch römische Umgestaltung. Ich bezweifle auch den Wert eines Versuches

Endlich sei in diesem Zusammenhang noch auf das Wiener Dolonrelief hingewiesen[1]). Die starke Betonung des landschaftlichen Elementes beruht auch bei ihm nicht etwa auf einer idyllischen Auffassung des Themas, sondern auf der realistischen Ausmalung des Vorganges. Odysseus und Diomedes lauern dem Dolon auf, dazu müssen sie von einer Höhe aus, hinter einem Baum versteckt, sein Herankommen beobachten. Auch hier ist alles typische durch individuelle Züge ersetzt.

Von tektonischen Reliefs wähle ich als nächstliegendes Beispiel für die neue Art des hellenistischen Reliefs den pergamenischen Telephosfries, der auch den Vorzug der festen Datierung hat. Hier war die Aufgabe gestellt, die offizielle Gründungslegende von Pergamon zu illustrieren, das Relief des kleinen Altarfrieses ist die plastische Erzählung einer sagenhaften Geschichte, eines Ritterromanes in kontinuierender Vortragsweise. In jedem der aneinandergereihten Einzelbilder ist eine Handlung festgehalten, und um sie verständlich zu machen und ihre Darstellung über die Typik hinauszuheben, mußte außer der menschlichen Gestalt noch eine Fülle von Beiwerk gegeben werden als Schilderung der den Menschen umgebenden Welt. Besonders charakteristisch ist der Bau der Arche für die Auge mit einer ins kleinste Detail gehenden Realistik. Diese neue Ausdrucksform des Reliefs, die Menschen und leblose Gegenstände in Massen zusammenschiebt, darf durchaus nicht als Bestreben aufgefaßt werden, den Raum in die Darstellung einzubeziehen, sie ist vielmehr nur aus dem Wunsch zu erklären, der Wirklichkeit Sprache zu verleihen, der Erzäh-

---

zeitgenössische Stilgruppen und Werke eines Künstlers nach rein äußerlichen Indizien, wie es der Verlauf von Faltenzügen und Motive eines übergeschlagenen oder aufgestützten Beines sind, zusammenzustellen. Auf diese Weise wird man nie klassizistisch römisches Gut von griechischen Vorbildern sondern können. Mein „Fehler bei der Beurteilung der Niobiden“ (Lippold S. 85) besteht in Wirklichkeit darin, daß ich bei der Stilbestimmung eines Kunstwerkes nicht nur auf einzelne Äußerlichkeiten Gewicht lege, sondern in erster Linie seine Gesamtauffassung auf mich wirken lasse.

[1]) Brunn-Bruckmann Taf. **627** b.

lungsstoff, nicht ein künstlerisch formales Problem ist dabei die eigentlich treibende Kraft.

Die Relieferzählung, deren Tendenz es ist, den Menschen, mag er nun der sagenhaften Vergangenheit oder der Gegenwart angehören, und seine Tätigkeit zu individualisieren, ist, wenn auch wohl, worauf Xanthos und Gjölbaschi schließen lassen, östliches Erbteil, in späthellenistischer Zeit Allgemeingut, nicht an eine besondere Kunstschule gebunden, wir finden sie auf dem griechischen Festland sowohl, wie auf den Inseln und in Kleinasien, nur der ausführende Stil ist verschieden, anders in den ostgriechischen Grabreliefs, der Homerapotheose, dem Relief von Tralles und dem Telephosfries mit ihrer unruhigen stark mit Licht und Schatten operierenden Art, die man darum malerisch nennen mag, anders im Münchener Opferrelief, in den Ikariosreliefs und im Dolonrelief mit der die Tradition der älteren Reliefs festhaltenden mehr flächigen Behandlung[1]). Eine in einem andern Sinne des Wortes malerische Richtung, die im Wettbewerb mit der Malerei auch den die Gegenstände umgebenden Luftraum in das Relief einbeziehen will, ist in der hellenistischen Kunst vor der römischen Kaiserzeit nicht nachzuweisen[2]), in dieser setzt ein solcher Versuch allerdings ein, wie ich andernorts zeigen zu können hoffe. In der Münchener Opferszene, von der ich bei der Analysierung des neuen Elements im späthellenistischen Relief ausgegangen war, hatte ich als eine der Äußerungen desselben die tiefhinunterreichende freie Fläche über den Figuren erwähnt, die auch dem Ölwaldrelief eigen ist und gerne mißverständlich als Luftraum bezeichnet wird[3]). Von einer Absicht den Luftraum darzustellen kann aber wie beim Telephosfries auch in diesen

[1]) Das stilistische Verhältnis dieser beiden Reliefgruppen zu einander ist von mir bei einer früheren Behandlung (Text von Brunn-Bruckmann Tat. 627 b) falsch beurteilt worden.

[2]) Hierzu sind die klassischen Ausführungen A. Riegls in seiner Spätrömischen Kunstindustrie S. 57 ff. zu vergleichen.

[3]) Robert (Hermes 1894 S. 419) spricht von einem „ungewöhnlich hohen Luftraum“, M. Bieber a. a. O. S. 142 fügt noch das Wort „leer“ hinzu.

beiden Fällen nicht die Rede sein. Der Wunsch die Wirklichkeit möglichst anschaulich wiederzugeben führt dazu, die Größenverhältnisse von Mensch und Umwelt richtig auszudrücken, darum wurde die alte Platane hoch hinaufgeführt, darum überragt der Pfeiler mit den Götterbildern die Opfernden. Die verschiedene Art des Hintergrundes für die Figuren, nämlich Vorhang, Baumstamm, Pfeiler, leere Fläche sind ebenso wie die Übereckstellung von Altar und Pfeiler nicht im entferntesten etwa ein Beweis für eine gewollte Raumtiefenwiedergabe, durch letztere wird nur ein etwas schräg gewählter Augenpunkt, durch erstere einfach ein Hintereinander in der Art, wie es schon seit dem 5. Jahrhundert im Relief durch eine teilweise Deckung einer Figur durch eine andere üblich war, illustriert. Die leere Fläche bleibt deswegen immer noch der alte neutrale Hintergrund, von dem Platane, Vorhang, Pfeiler und Figuren sich abheben, und ist nicht als natürlicher Luftraum gedacht, in den jene hineinragen. Ihn sieht nur der moderne Beschauer hinein, verführt durch die Fülle des die Figuren umgebenden Beiwerks mit seiner realistischen Schilderung der Details und vielleicht auch durch die weit vorspringende Umrahmung, die den Eindruck, ein geschlossenes Landschaftsbild vor sich zu haben, leicht verstärken kann.

Und ähnlich verhält es sich mit dem Hintergrund des Olwaldreliefs, der schon aus der oben gegebenen Erklärung der Figuren heraus fraglos als neutral anzusehen ist. Die Höhe der leeren Fläche hängt hier wieder mit dem Wirklichkeitssinn, der in den späthellenistischen Reliefs eine so große Rolle spielt, zusammen. Wie in der Schulstube an der Wand eine Unterrichtsvorlage hing, so war hier über den Köpfen das große eingerahmte Psi angebracht, ohne daß dadurch jedoch etwa ein Innenraum bezeichnet werden sollte. Für ganz ausgeschlossen halte ich es, daß, wie M. Bieber (S. 143) vermutet, auf dem Hintergrund noch andere Gegenstände in Malerei ausgeführt gewesen wären[1]).

---

[1]) Für die hohe leere Fläche sei hier auch kurz auf das merkwürdige Relief mit der Heilschlange in Kopenhagen hingewiesen (Brunn-Bruck-

Das Ölwaldrelief reiht sich in seiner individualisierenden, der Wirklichkeit stark Rechnung tragenden Vortragsweise den späthellenistischen Reliefschilderungen an; was darüber hinausgeht und im Inhalt römischen Geist verrät, ist außer der schon erörterten auf Eitelkeit beruhenden Gesuchtheit des gewählten recht prosaischen Vorwurfs die Einführung der ausgesprochenen Porträtfigur im Weihrelief, das dadurch gewissermaßen zum historischen Relief wird, eine Neuerung, die kaum vor dem Ende des ersten vorchristlichen Jahrhunderts Platz gegriffen haben wird. Zu diesem Zeitansatz stimmen auch die Gesichter der römischen Familie, sie sind im Stil zweifellos älter als das von M. Bieber (S. 135) zum Vergleich herangezogene Ehepaar im Vatikan[1]) und gar als der Kopf der Aristippstatue Spada, der der Zeit des Claudius angehört. Eher möchte ich mit dem Familienvater des Ölwaldreliefs den Kopf der sitzenden sogenannten Menanderstatue des Vatikans, mit dem des Grammatisten den späthellenistischen Kopf im athenischen Nationalmuseum (Hekler 67) zeitlich vergleichen, nur ist dabei nicht zu vergessen, daß man die Ausführung unseres Reliefs künstlerisch nicht allzu hoch bewerten darf, es ist die Arbeit eines einfachen attischen Steinmetzen. Der Stil ist ein ausgesprochen festländisch-griechischer, dessen fundamentalen Unterschied vom kleinasiatischen in der späterhellenistischen Reliefkunst ich schon weiter oben hervorhob, und sehr mit Recht hat M. Bieber (S. 137 ff.) einige attische Grabreliefs späthellenistischer Zeit

---

mann Taf. 680), das sein Herausgeber Lippold, dem Pagenstecher (Über das landschaftl. Relief bei den Griechen S. 18) folgt, in das 5. Jahrhundert setzt und im Stil mit dem Parthenonfries vergleicht. Es gehört dem ganzen Stimmungsgehalt nach in späthellenistische Zeit, die bei aller Lebendigkeit der Motive stark schematische Ausführung ist auf Kosten des von attischen Werken beeinflußten provinzialen Künstlers zu setzen. Die Annahme einer modernen Fälschung weist Lippold mit Recht zurück. — Auch das campanisch-provinziale Relief aus Pompeji in Neapel (Notizie degli scavi 1901 S. 400, Guida 128, Abguß in München) ist hier anzuführen, das zum Teil alte Motive benutzt, aber nicht vor dem 1. Jahrhundert v. Chr. gearbeitet ist.

[1]) Über dieses zuletzt Hülsen, Rhein. Museum 1913 S. 16 ff.

als nahe stehende Parallelen herangezogen, dagegen fehlt mir allerdings völlig ein Verständnis für den Zusammenhang mit den „grünen ägyptischen Köpfen“ in Berlin und Boston[1]), ebenso wie für die „erste Entstehung des griechischen Empire in Alexandria“[2]).

II. Die Reliefs im Palazzo Cardelli. (Abb. 2 u. 3.)

In seiner archäologischen Hermeneutik hat Carl Robert[3]) als erstes und von ihm am ausführlichsten behandeltes Beispiel für falsche Ergänzungen die zwei Teile eines bacchischen Reliefs herangezogen, die in Rom in einem Saal des Palazzo Cardelli hoch oben in die Wand eingemauert sind. Für das Auge schlecht zugänglich, war ihre Beurteilung bisher recht schwierig, die Beschreibung bei Matz-Duhn[4]) wird daher dankenswert ergänzt durch die von Robert in Abb. 227 und 228 gebrachten photographischen Wiedergaben. Auch jetzt bleibt allerdings noch eine sorgfältige Untersuchung des Originals aus nächster Nähe zur weiteren Klärung dringend erforderlich, vor allem um die Ergänzungen und Überarbeitungen genau festzustellen; da eine solche vermutlich aber so bald nicht möglich sein wird, glaube ich mit meinen Bedenken Roberts Beurteilung gegenüber nicht zurückhalten zu müssen, wenn sie auch nur mit Vorbehalt ausgesprochen werden sollen und sich vielleicht einmal als irrig erweisen werden[5]).

---

[1]) M. Bieber S. 145.

[2]) Vertreten von M. Bieber S. 145, die hierin Wickhoff folgt. Warum ist der Stil der Portlandvase alexandrinisch, er ist es ebensowenig, wie man es von dem der Gemma Augustea behaupten wird. Auch hier hat man wieder einmal „die alexandrinische Kunst aus dem Nichts in die Welt gesetzt“, wie Waser das, wenn auch anders gemeint, von Th. Schreiber rühmt (Neue Jahrb. 1905 S. 114).

[3]) S. 306 ff. [4]) Antike Bildwerke in Rom II Nr. 2311.

[5]) Ich möchte Herrn Geheimrat Robert an dieser Stelle meinen besonderen Dank aussprechen für die Überlassung der ausgezeichneten Aufnahmen Faraglias, die natürlich eine viel bessere Beurteilung der Stücke zulassen als die Abbildungen in der Hermeneutik, sowie für sein freund-

Robert erklärt beide Platten, die bisher als Hälften eines zerlegten Reliefs gegolten hatten, für Pasticci aus 8 Fragmenten von mindestens 6 Sarkophagen. Sein Hauptargument gegen die Ursprünglichkeit der jetzt vorliegenden Komposition ist der Unterschied in den Größenverhältnissen der Figuren, die sich hiernach von vorneherein schon in zwei Gruppen sondern. Ausgeglichen wurde nach Robert diese Unstimmigkeit von dem Compilator, der den Raum über den kleineren Gestalten durch eine horizontal laufende Weinrebe ausfüllte, die von je einem ebenfalls erst ihm verdankten Weinstock ausgeht. Am andern Ende jeder Platte sei dem Weinstock entsprechend ein Eichbaum ergänzt worden. Dem ist entgegenzuhalten, daß, wie schon von Duhn bemerkt hat, auf beiden Platten das untere Ende der über den Köpfen der kleineren Figuren herabhängenden Trauben nicht zu den angestückten Teilen gehört, die verschmierte horizontale Fuge verläuft hier wie dort ganz deutlich in ziemlich gleicher Höhe durch die Früchte hindurch, um die Spitzen der Trauben herum sind nirgends weitere Brüche im Relief festzustellen. Ferner ist aus der Photographie klar ersichtlich, daß einzelne Hände, welche Beeren umfassen, wie die des Pan, der Mänade neben ihm und des von rückwärts gesehenen Satyr ebenfalls nicht ergänzt sind. Daraus ergibt sich aber einmal, daß die Figuren der Satyrn und Mänaden nicht, wie Robert meint, ursprünglich musizierende Thiasosvertreter gewesen sind, und weiter, daß der Ergänzer mit der Rebe über den Köpfen derselben das richtige getroffen hat. Gewiß nimmt diese sich hölzern aus, wozu die riesigen Blätter viel beitragen, denken wir uns die Rebe aber ausgeführt wie auf einem Berliner bacchischen Relief[1]) über dem Wagen des Dionysos, so würde sie weit weniger plump und aufdringlich wirken. Daß das Relief an dieser Stelle so gleichmäßig gebrochen erscheint, erklärt sich ganz natürlich daraus, daß die

---

liches Eingehen auf meine Ansicht in brieflichem Verkehr. Dem Verlag der Weidmannschen Buchhandlung in Berlin habe ich für die Überlassung der Zinkstöcke zu obigen Abbildungen herzlich zu danken.

[1]) Berliner Skulpturenkatalog 850. Kekule, Griech. Skulptur S. 289.

Abb. 2.

Abb. 3.

Partie des Marmors, da, wo die Menschenkörper fehlen, beträchtlich dünner war[1]).

Zu dem Ergebnis der Ursprünglichkeit der Komposition für die traubenhaschenden Figuren stimmt es nun, daß sich zwischen ihnen keine einzige senkrechte Bruchfuge konstatieren läßt im Gegensatz zu den deutlichen Anstückungen an den Enden der Platten; Roberts Annahme, daß sie geschickt verschmiert und durch die ergänzten Körperteile verborgen seien, bleibt einstweilen nur eine Vermutung. Weiter kommt hinzu, daß Robert zwar aus seiner staunenswerten Denkmälerkenntnis heraus für alle Satyrn und Mänaden der Reliefs Cardelli, sowie für den Pan, auf verschiedenen Sarkophagen Parallelen zu den Motiven nachweisen kann, daß aber eine wirkliche Identität in Haltung, Gewandung usw. in keinem Fall vorhanden ist, und nur wirkliche Kopien könnten doch berechtigen, von einem direkten Pasticcio im Sinne Roberts zu sprechen. Mir scheint die Sache vielmehr so zu liegen, daß der Schöpfer des Reliefs allerdings bei jeder seiner nach den Beeren greifenden Gestalten sich an geläufige Typen aus dem bacchischen Thiasos als Vorbilder gehalten hat, daß er diese aber für sein spezielles Thema in Einzelheiten abgeändert hat.

Von wo hat die horizontal laufende Rebe ihren Ausgang genommen, das ist eine für die Beurteilung der ganzen Komposition äußerst wichtige Frage, deren Beantwortung auch über die Zusammengehörigkeit oder Nichtzusammengehörigkeit der beiden Platten entscheidet. Der jetzige Zustand zeigt als ihren Ursprung am rechten Ende des einen und am linken des andern Reliefs einen Weinstock, dessen Stamm dort von einem dicken Knaben, hier von einer knienden Frauengestalt umfaßt wird. Aber beide Stellen weisen abgesehen von den Anstückungen

---

[1]) Ähnlich liegt der Fall bei dem Wiener Dolonrelief (Brunn-Bruckmann Taf. 627 b), das längs des oberen Umrisses der im Relief stärker vorspringenden Anhöhe, auf der Odysseus und Diomedes lauern, gebrochen ist, und bei den „Satyrspielreliefs“ (Schreiber, Abh. d. sächs. Ges. d. Wiss. Bd. 27 Nr. 22), wo bei allen erhaltenen Exemplaren links die gleiche Partie fehlt, weil hier das Relief anfing viel dünner zu werden.

starke Ergänzungen und Überarbeitungen auf. Von der weiblichen Figur scheinen ursprünglich zu sein nur das linke Knie, die noch vorhandenen Reste ihres aufgestellten rechten Beines, die Finger der linken Hand, und mit ihnen, was bemerkenswert ist, ein Stück des aus dem Boden kommenden Baumes, an dem sie anliegen. Dieser Rest zwischen den Beinen der Frau ist ein Beweis für die Echtheit des hier aufsprießenden Weinstockes, von dem die Rebe dieser Platte abgezweigt sein muß, so daß die Ergänzung im großen und ganzen das richtige getroffen haben wird. Das Vorhandensein einer Fuge zwischen dem linken Knie der Frau und dem zurückflatternden Gewand der benachbarten Mänade, wie Robert eine annimmt, scheint mir mehr als unwahrscheinlich.

Der Knabe am rechten Ende der andern Platte hat ein völlig überarbeitetes Gesicht, ergänzt ist sein rechter Arm und der von diesem umfaßte Stamm mit der Cista mystica bis zur Stelle, wo er entschieden nach links umbiegt, über dem Knabenkopf ist noch ein kleines ursprüngliches Stück Ast erhalten. Nach diesem Befund steht nichts der Annahme von Duhns im Wege, daß die beiden Platten ursprünglich ein Ganzes bildeten und daß ein Weinstock zwischen dem Knaben und der knienden Frau emporwuchs, der sich oben in eine nach links und eine nach rechts verlaufende Rebe gabelte. Robert hat auch für die kniende Frau mit dem Weinstock eine Parallele herausgefunden und zwar in einer der Heliaden auf Phaetonsarkophagen[1]), aber hier gilt das gleiche wie oben, eine Anlehnung im Motiv ist unverkennbar, aber in den Einzelheiten zeigen die ursprünglichen Teile der Figur des Cardellireliefs starke Abweichungen, so daß von einer Wiederholung nicht die Rede sein kann.

Ist die Ergänzung je einer aus dem gleichen Stamm hervorsprießenden über den Köpfen der kleinen Figuren horizontal verlaufenden Rebe auf beiden Platten gesichert, so ist damit nicht nur die ursprüngliche Verbindung dieser Reliefteile bewiesen, sondern es besteht auch kein Bedenken mehr gegen

---

[1]) Hermeneutik S. 315. Sarkophagreliefs III, 3 S. 427.

ihre Zusammengehörigkeit mit den beiden aus größeren Figuren gebildeten Gruppen am rechten und linken Ende, und ich muß sagen, daß wenigstens für mein Empfinden auch vom ästhetischen Standpunkt aus gegen eine solche Komposition nichts einzuwenden ist, das bewegte Idyll in der Mitte ist beiderseits eingerahmt durch ruhiger gehaltene Figuren, den Abschluß bilden, dem Weinstock in der Mitte entsprechend, wieder Baumstämme, von denen auf beiden Seiten neben den Ergänzungen noch Reste vorhanden sind.

Die weiteren Einwände, die Robert gegen die Ursprünglichkeit der Komposition erhebt, sind einfacher zu widerlegen. Daß die „Stadtgöttin“ in der Gewandbehandlung von der Mänade der gleichen Platte so verschieden ist, daß beide unmöglich zu dem gleichen Denkmal gehören können, kann ich nicht zugeben, ich finde im Gegenteil die Faltenwülste des dem Körper sich anschmiegenden Chitons bei ihnen ganz identisch, ebenso auch mit denen der zwei Mänaden der andern Platte, von der knienden Frau ist zuviel ergänzt, um sie zum Vergleich heranziehen zu können. Gegen die Zusammengehörigkeit des Pan und der neben ihm sitzenden größeren Figur führt Robert an, daß das linke Bein des ersteren im Reliefgrunde verschwinde wie auch das Gewandstück über dem rechten Oberschenkel der letzteren. Das seien Anzeichen von Abarbeitungen und verdeckten Fugen. Dem ist entgegenzuhalten, daß dieses Verschwinden von Teilen der Figuren im Reliefgrund eine durchgehende Eigentümlichkeit des ganzen Reliefs darstellt, also gerade seine Einheitlichkeit beweist. Zu beobachten ist es beim linken Arm des forteilenden Mannes am rechten Ende der einen Platte, beim linken Arm des Pan, bei je einem Arm der vier folgenden kleinen Figuren, auf der andern Platte beim rechten Arm der Mänade, während in der Dionysosgruppe immer je ein Arm der den Gott nächst umgebenden Figuren hinter seinem Körper sich versteckt.

Mit der Erhärtung der Ursprünglichkeit der Komposition muß der Versuch einer Deutung des dargestellten Vorganges Hand in Hand gehen, denn solange dieser unerklärt ist, bleibt

leicht ein Verdacht an jener haften. Das meiste ist ja inhaltlich ohne weiteres klar. Eine muntere Schar des bacchischen Kreises ergötzt sich daran Trauben zu pflücken von einem Weinstock, den eine Frau vermutlich unter Assistenz des Knaben neben ihr gepflanzt hat. Lässig inmitten seines Gefolges auf einem Fels sitzend schaut Dionysos dem Treiben zu. Schwierigkeiten bieten dem Verständnis nur die beiden großen Figuren am rechten Ende der andern Platte, die augenscheinlich in der Komposition als Gegenstücke zu jener Gruppe gedacht sind, der Sitzende entspricht in seiner ganzen Haltung auffällig dem Gott. Nur für diese Figur der zweiten Platte hat Robert keine Parallele auf andern Denkmälern nachweisen können, während seine mir brieflich mitgeteilte Beobachtung sehr überzeugend ist, daß der forteilende Mann daneben in dem Pan, der auf Sarkophagen mit dem von Löwen gezogenen Dionysos das Gespann führt, sein Vorbild hat[1]). Er ist aber im Relief Cardelli zu einem bäurischen Burschen umgewandelt worden, dessen Kopf geradezu an einen Barbarentypus erinnert[2]). Während der Sitzende der Mittelszene zugewandt ist, eilt er wie erschrocken in anderer Richtung fort, sicher ein bedeutungsvoller Kontrast. Auch in der Haltung der Figuren um den Dionysos spiegelt sich eine von der Ruhe des Gottes abstechende Bewegung, die Blicke sind teils auf diesen teils in die Höhe gerichtet. „Es muß etwas bestimmtes vorgegangen sein, sonst würden der Silen und der Satyr Dionysos nicht so anstarren". Diese Bemerkung Roberts charakterisiert die Gruppe ausgezeichnet, aber gegen seinen hypothetischen Vorschlag, es möchte die schlafende Ariadne sein, deren Anblick das Erstaunen auslöse, spricht doch die auffällige Ruhe des hierbei Hauptbeteiligten. Im Zusammenhang mit der mittleren Szene ist die Auffassung dagegen wohl verständlich, die Erregung des Thiasos greift auf Silen, Satyr und Mänade über, nur der Gott sieht

---

[1]) Als Beispiel führe ich den Sarkophag des capitolinischen Museums an, Stuart Jones, Catalogue Taf. 40 Nr. 81a.

[2]) Es ist kein Satyr, wie von Duhn und Robert sagen, aus dem Nebrisschurz des Pan ist bei ihm ein gewöhnlicher Schurz geworden.

gelassen dem Naturspiel zu, das seiner Macht entspringt. Wem aber gilt diese Manifestation anders als dem sitzenden Manne gegenüber, und wer kann das anders sein als Ikarios, bei dem Dionysos eingekehrt ist und dem er zum Dank für die Bewirtung den Weinstock schenkt, ihn zugleich in der Pflege desselben unterweisend? Der Verfertiger des Reliefs hat die Sage in der Weise illustriert, daß er dem sitzenden Ikarios, der als Heros nackt erscheint, eine noch kahle Weinrebe in den Arm gab, und daß der Gott ihm die Behandlung derselben unter dem Bilde des Einsetzens in den Erdboden und zugleich eines fröhlichen Weinlesefestes vor Augen führt. Wenn Robert in seiner Hermeneutik von dem „sitzenden Tölpel“ und dem „unsinnigen Baumast und seinen beiden Auswüchsen“ spricht, so können glaube ich mit der Deutung auf Ikarios diese Vorwürfe wegfallen, und wenn der gleiche Gelehrte mir brieflich einwendet, die Vorstellung, daß Dionysos den Weinstock durch ein Wunder hervorbringe, sei ganz unantik, so ist das gewiß richtig, aber die Darstellung eines Wunders liegt in unserem Relief, welcher Zeit es auch immer angehören mag, gar nicht vor, sondern nur eine kompletierende Schilderung der Weinbaukultur. Für diese Szene sind natürlich die im weiteren Verlauf der Ikariossage auftretenden Personen, die Robert im Relief vermißt, wie die Tochter Erigone und der Hund Maira nicht von Belang, nur die Abneigung der ländlichen Bevölkerung gegen das Geschenk des Gottes ist durch den sich eilends entfernenden Mann, auf den der Ausdruck Tölpel übrigens besser paßt, angedeutet. Die „Stadtgöttin“ am entgegengesetzten Ende der Komposition wird man am besten als Personifikation des Demos Ikaria oder Attikas erklären, es würde mich aber nicht überraschen, wenn sich bei genauer Prüfung des Marmors die Mauerkrone als Teil des Baumes über dem Kopf der Frau herausstellte, dem vielleicht erst der Ergänzer zu seinem jetzigen Aussehen verholfen hat. Dann wäre wohl Ariadne gemeint. In den mit der Einsetzung des Weinstockes beschäftigten Personen möchte ich den Knaben Ampelos und seine Mutter, eine Mänade, erkennen.

Robert gibt mir brieflich zu, daß mit der uns vorliegenden Komposition sehr wohl die Ikariossage gemeint sein könne, daß der Gedanke an sie dann aber erst von dem Kompilator herrühre. Dafür spreche auch, daß „die außerhalb Attikas ja außerhalb Ikarias, trotz des berühmten Gedichtes des Eratosthenes ganz unbekannte Ikarios-Legende selbst von römischen Dichtern nur ganz selten und nebenbei gestreift werde. Erst Nonnos habe sie wieder aus Eratosthenes ausgegraben, während sie bis dahin in astronomischen Handbüchern ein obskures Dasein gefristet habe. Daß ein römischer Künstler sie dargestellt haben sollte, würde ein mythologisches Weltwunder sein, während in der Renaissance das astronomische Handbuch des Hygin sehr populär gewesen sei, was die Gemälde Peruzzis in der Farnesina bewiesen."

Ich erkenne die Berechtigung dieser Gründe vollauf an, wenn sie auch nicht direkt beweisend sind, in der Tat ist ja keine sichere Darstellung der Ikariossage in unserem Denkmälervorrat vorhanden[1]). Da ich aber nach meinen obigen Ausführungen die Cardellireliefs unmöglich als Zusammenstückelungen auffassen kann, sondern als einheitliche Komposition verstehe, so ergibt sich für mich die Folgerung, daß das Relief, wenn die Darstellung wirklich aus inneren Gründen nicht antik sein kann, als Ganzes erst in der Renaissancezeit entstanden sein müßte. Ursprünglich als fortlaufender Fries gearbeitet, wäre es dann stark beschädigt, für eine Wiederverwendung zersägt und ergänzt worden. Darüber Gewißheit zu bringen, muß einer genauen Untersuchung der Geschichte des Palazzo Cardelli und der Reliefs vorbehalten bleiben, einstweilen lassen sich nur weitere Stützen für die eine oder die andere Alternative suchen.

---

[1]) Das eine der drei Schrankenreliefs im athenischen Dionysostheater, das J. Harrison, Mythology and Monuments of ancient Athens S. 283 auf die Ikariossage deutet, wird wohl richtiger meist als die Einführung des Dionysoskultes in Athen erklärt.

Der Stil des Reliefs gibt Rätsel auf, deren glatte Lösung aus der antiken Kunst heraus mir bisher noch nicht gelungen ist. Als eine Eigentümlichkeit wurde schon das Verschwinden von einzelnen Teilen der Figuren im Grunde erwähnt, wofür ich vergeblich nach Parallelen suche. Dann ist nicht nur in den Ergänzungen sondern auch in den ursprünglichen Teilen eine gewisse Hölzernheit und Nüchternheit zu konstatieren, mit dem Stil der Sarkophagreliefs, aus denen Robert die Vorbilder für manche Figuren nachweist, haben die Figuren im einzelnen wie in der Gewandbehandlung nicht das geringste gemein. Dazu kommen die Unklarheiten in der Komposition, vor allem der Dionysosgruppe. Der Gott selbst wird, obschon er bereits sitzt, noch von dem kleinen Satyr, der mit eingeknickten Beinen neben ihm steht, im Rücken gestüzt und lehnt sich in undeutlicher Weise irgendwie an. Der linke Arm der „Stadtgöttin“ verschwindet, man weiß nicht in welchem Motiv, hinter seinem Rücken, ebenso der rechte des Satyr usw. Andrerseits wirken aber wieder einige sicher von der Ergänzung unberührte Partien, wie der Kopf der Mänade im Hintergrund neben dem Dionysos und der des forteilenden am rechten Ende durchaus antik. Auch bieten die außerordentlich zahlreichen Ergänzungen und die weitgehende Überarbeitung des Reliefs der Annahme eines antiken Kernes von vorneherein natürlich einen kräftigen Vorschub, obwohl hiergegen wieder geltend gemacht werden kann, daß wenigstens die beiden großen angeflickten Stücke mit der querlaufenden Weinrebe ja nicht notwendig zu den Ergänzungen gerechnet werden müssen, sondern schon der hypothetischen ersten Renaissancearbeit angehören und bei der zweiten wieder benutzt sein könnten.

Ist der Grundstock des Reliefs antik, was mir immer noch die größere Wahrscheinlichkeit für sich zu haben scheint, so möchte ich seine Entstehung nicht vor dem 4. Jahrhundert n. Chr. ansetzen, ohne allerdings überzeugende Parallelen anführen zu können. Für die Gewandbehandlung der Mänaden, ließen sich vielleicht, worauf mich Wolters hinweist, die beiden

Athenastatuetten von Epidauros im Athener Nationalmuseum vergleichen[1]), die der Inschrift nach in das Jahr 306 n. Chr. zu datieren sind, für die hölzerne Komposition die Gruppe von Satyr und Mänade ebenda[2]), und der christliche Sarkophag mit der Weinlese im Lateran[3]).

---

[1]) Eph. arch. 1886 Taf. 12.

[2]) Svoronos, Athener Nationalmuseum Taf. 174 Nr. 2703.

[3]) Sybel, Christl. Antike II, Abb. 45.