

Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und
historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1882.

Zweiter Band.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1882.

In Commission bei G. Franz.

615240

09.10.1996

15.09.2008

BVB

BVD07458283

[273043]Brunn, Heinrich -von

Studie über den Amazonenfries des Maussoleums

München

Franz in Komm.

1882 ✓

1882

S.114-138

92906

Bayerische Akademie der Wissenschaften <München> / Philosophisch-Philologische Klasse: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie
Philosophisch-Philologische und Historische Klasse; 1882,2,4

BVD08919783

1882,2,4

1882,2,4

AX17130

a

a

074582836

a

f

d

a

z

z

z

IV 0074 582 83

ert. 2333

d. Wiss.

11

4X 17130-1882, 2, 4

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 3. Juni 1882.

Herr Brunn hielt einen Vortrag:

„Studie über den Amazonenfries des Maussoleums“.

Durch Plinius ist uns die Nachricht überliefert, dass an der bildnerischen Ausschmückung des Maussoleums vier Künstler betheiligt waren, und zwar in der Weise, dass ein jeder von ihnen die Arbeiten an einer der vier Seiten des Gebäudes übernommen hatte. Plinius schöpfte aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Reisewerke seines Zeitgenossen Licinius Mucianus, der, in naturwissenschaftlichen Dingen leichtgläubig und den Vorurtheilen seiner Zeit unterworfen, in seinen geographischen und historischen Angaben als ein unverdächtiger Zeuge gelten darf. Wir haben also keinen Grund, die Nachricht des Plinius nach ihrem Wortlaute in Zweifel zu ziehen; vielmehr müssen wir in ihr eine Aufforderung erkennen, sie nach ihrem Inhalte an den erhaltenen Resten zu prüfen. Unter diesen können zunächst nicht allerlei vereinzelte Bruchstücke, sondern nur die umfangreicheren Theile eines Amazonenfrieses in Betracht kommen; denn da die erhaltenen Platten unter Zurechnung derer, die im Anschluss an sie nach bestimmten Spuren nothwendig vorausgesetzt werden müssen, eine Ausdehnung

7099246 JV 0074 581 83

haben, welche die Länge einer Seite des Gebäudes überschreitet, so werden wir auf die wohl allgemein anerkannte Voraussetzung geführt, dass die Amazonendarstellungen, ähnlich wie die Schlachtscenen in dem unteren Frieze des Nereidenmonumentes von Xanthos, um das ganze Gebäude auf allen vier Seiten herumliefen. Sofern sich also, was freilich nicht von vornherein als ausgemacht betrachtet werden darf, Bruchstücke von jeder der vier Seiten erhalten haben sollten, so müsste sich gerade wegen der Gemeinsamkeit oder vielmehr Einheitlichkeit des Gesamtthemas der „Wettstreit der Hände“, von dem Plinius spricht, an ihnen in bestimmter Weise nachweisen lassen. Der Versuch einer Scheidung ist somit in jedem Falle berechtigt.

Da von den erhaltenen Platten nur wenige innerhalb der Ruinen des Gebäudes, und auch diese nicht in ihrer ursprünglichen architektonischen Verbindung gefunden sind, so können Fundnotizen nicht zum Ausgangspunkte der Untersuchung genommen werden. Ebenso wenig lässt sich mit Erörterungen über den Styl der einzelnen Künstler beginnen, da wir nicht einmal von den Eigenthümlichkeiten des bedeutendsten unter ihnen, des Skopas, bis jetzt eine genügende Anschauung besitzen. Wir sind also zunächst ausschliesslich auf die Bildwerke selbst angewiesen und auf das, was sie uns an äusseren Kennzeichen in der Bekleidung, der Bewaffnung, sowie an stylistischen Verschiedenheiten in der Auffassung und Ausführung darbieten.

Die bisherigen Publicationen, namentlich die der nicht in den Ruinen des Maussoleums selbst, sondern in den Castellmauern von Budrun gefundenen Stücke (Mon. d. Inst. V, 18—21) erwiesen sich für die folgenden Untersuchungen als ungenügend. Es wurden ihnen vielmehr die grossen Photographien Caldesi's (Colnaghi & Co., 13 Pall Mall, East London) zu Grunde gelegt. Für manche feinere Züge mag sich allerdings eine Nachprüfung an den Originalen selbst

als nothwendig erweisen, auf welche für jetzt verzichtet werden musste. Wenn indessen schon eine vorsichtige Analyse der Photographieen eine Reihe sehr verständlicher Kriterien darbietet, so werden die auf diesem Wege gewonnenen Resultate eines bestimmten wissenschaftlichen Werthes nicht entbehren.

Um das Schlussresultat voranzustellen, so scheinen sich allerdings vier Gruppen mit hinlänglicher Sicherheit so weit unterscheiden zu lassen, dass wir aus ihnen vier bestimmt unter einander verschiedene künstlerische Individualitäten kennen lernen.

Die erste Serie ist die ausgedehnteste: sie enthält die in den Monumenti mit III, IV, VII—XI bezeichneten sieben Platten, von denen nur VII und VIII, IX und X sich unmittelbar an einander schliessen. Im Aeusseren der Darstellung finden wir hier die meiste Mannigfaltigkeit: Krieger, theils nackt, theils mit kurzem Chiton oder nur mit der leichten Chlanis¹⁾, nicht aber mit der Chlamys bekleidet; mit unbedecktem Haupte, mit Visir- oder mit visirlosem Helme, der aber überall den wehenden Busch hat; mit und ohne Schild und Wehrgehenk, mit Schwert oder Lanze, welche plastisch ausgedrückt sonst nicht wieder vorkömmt; die Amazonen sämmtlich im kurzen Chiton, der hier geschlossen, dort an der Seite offen, die rechte Brust bedeckt oder frei lässt, einfach gegürtet oder geschürzt, einmal eine Art Doppelchiton ist. Bei den drei Reiterinnen, von denen eine (XI) vielleicht auch eine Aermel-

1) Die antiken Namen gewisser Kleidungsstücke lassen sich wohl so wenig wissenschaftlich feststellen, wie die Namen so mancher Vasenformen. Um aber dem praktischen Bedürfnisse einer bestimmten Terminologie Rechnung zu tragen, möchte ich mit Rücksicht auf den vorliegenden Fall vorschlagen, zum Unterschiede von der gewöhnlichen mantelartigen Chlamys das einfache, lange viereckige Stück Zeug, welches etwa dem modernen Plaid entspricht, als Chlanis zu bezeichnen

jacke trug, gesellt sich dazu die wehende Chlamys, bei manchen ihrer Genossinnen zu Fuss die Chlanis, die einmal als ein kurzer Schurz nach Art einer Schärpe um den Leib geschlungen ist. Zwei von ihnen tragen um die Hand oder den Vorderarm gewickelt ein leichtes Thierfell. Die asiatische Mütze, welche wiederum sämtliche Reiterinnen tragen, findet sich bei den Fusskämpferinnen nur einmal, und eben so nur einmal ein Helm mit wehendem Busche, die Pelta zweimal unmittelbar neben einander. Die Füße sind theils mit Stiefeln bekleidet, theils nackt. Speer, Schwert, Streitaxt als Angriffswaffen sind theils wirklich dargestellt, theils nothwendig vorauszusetzen. Dass Bogenschützinnen ganz fehlen, ist auffällig, kann jedoch zufällig sein.

In der Behandlung der Gewandung erinnert diese Serie mehrfach an die unruhige Art des Frieses von Phigalia. Namentlich an der (auf VII und VIII vertheilten) Amazone in Vorderansicht flattern einzelne Theile ziemlich regellos, einheitlicher im Motiv bei der Amazone in der Mitte von XI; in einer der Bewegung der Gestalt so gut wie entgegengesetzten Richtung an den Krieger VIII rechts. An Manier grenzt die öftere Wiederholung eines (ausserdem nur noch einmal in der 4. Serie vorkommenden) Motives, nemlich den linken Arm oder die Hand mit einem Gewandstücke oder einem Felle zu umwickeln, eines Motives, das ausserdem in seiner Ausführung zu einer weichen und rundlichen Behandlung der Linien Anlass gab. Bei den Stellungen muss es auffallen, weniger dass einmal die behelmte Amazone in voller Vorderansicht auftritt, als dass mehrere Gestalten in der Rückenansicht dargestellt sind und die Köpfe derselben nur von hinten oder in sehr verlorenem Profil sichtbar werden. Damit noch nicht zufrieden verdeckte der Künstler ausserdem die Gesichter einiger dieser Kämpfer durch die Schilde, die sich über-

haupt durch Häufung dem Auge zu sehr aufdrängen und mehrfach durch ihre eiförmigen Verkürzungen wenig angenehme Linien bilden, die Körper zerschneiden oder verdecken, während anderer Seits die überwiegend nackten Gestalten der Krieger sich theils in zu stark und unvermittelt, theils in zu wenig gebrochenen, langgestreckten Linien darstellen und den Eindruck des Gespreizten machen. So wird nicht nur der harmonische Fluss, der Rhythmus der Linien vielfach getrübt, sondern das Ganze bekömmt einen unruhigen, hie und da mehr malerischen, als plastischen Charakter.

Die Oberfläche der Platten hat durchgängig stark gelitten, und es ist desshalb schwierig, aus einzelnen besser erhaltenen Stellen sich von dem Gesamtcharakter der Ausführung eine klare Vorstellung zu bilden. Erst durch eine Vergleichung mit den übrigen Serien tritt es uns bestimmter entgegen, wie mit Auffassung und Linienführung auch die übrige Durchbildung Hand in Hand geht. An den Gewändern sind allerdings in der Behandlung der Falten die leichteren und schwereren Stoffe unterschieden. Aber in der Anlage der Chlamys bei den drei Reiterinnen z. B. zeigt sich eine gewisse Einförmigkeit; an andern Stellen haben besonders die von den Körpern sich loslösenden Parteen etwas Gelockertes und Unruhiges; an den um die Arme gewickelten Gewandstücken erscheinen die Falten weich und rundlich. Ueberall begegnen wir mehr einer allgemeinen Gewandtheit und Routine, als einer in das Einzelne eingehenden scharfen Charakteristik. Dasselbe scheint von dem Vortrage der Formen des Nackten, sowie der Pferdekörper zu gelten, soweit freilich bei dem Zustande des Marmors überhaupt ein Urtheil gestattet ist.

Erscheinungen, wie sie hier hervorgehoben wurden, zeigen sich zuweilen, wo der Höhepunkt einer Entwicklung noch nicht erreicht, aber ebenso auch, wo derselbe bereits

überstiegen war. Am Friesse des Theseion z. B. beruht der Charakter einer gewissen Laxheit darauf, dass die Kunst noch der Reinigung und Abklärung bedurfte, welche ihr erst der Geist eines Phidias brachte; am Friesse von Phigalia vermissen wir die volle Harmonie, weil die Strenge der Schule des Phidias bereits eine Lockerung erfahren hatte. Ohne hier auf einen Vergleich der älteren und der jüngeren attischen Schule einzugehen, dürfen wir doch wohl aussprechen, dass die bisher betrachteten Platten nach ihrem Gesamteindruck eher einen Vergleich mit dem Friesse von Phigalia als mit dem des Theseion gestatten, wenigstens insoweit, als der Mangel an Strenge auf eine künstlerische Persönlichkeit hindeutet, die nicht mehr in jugendlichem Vorwärtstreben neuen Principien Geltung zu schaffen sich bemüht, sondern bereits im Besitze reicher künstlerischer Mittel mit denselben in freier, ja zuweilen rückhaltloser Weise schalten zu dürfen glaubt.

Die Platte VI der Monumenti, deren Photographie mir nicht vorliegt, ist jetzt aus dem Kreise der Amazonendarstellungen ausgeschieden, und wird gewiss mit Recht einem sonst nur in geringen Resten erhaltenen Kentaurenfriesse zugetheilt, der ein vollständiges Seitenstück zu dem Amazonenfriesse gebildet zu haben scheint. Nach der Bemerkung Furtwänglers (Arch. Zeit. 1881, S. 306) mochten beide in ähnlicher Weise an dem Unterbaue des Maussoleums vertheilt gewesen sein, wie die beiden grösseren Friesse am Nereidenmonumente von Xanthos. Dennoch verdient diese Platte auch hier in Betracht gezogen zu werden. Wir begegnen hier wieder der einen männlichen Figur in der Rückenansicht; die andere in Profil zeigt uns die langgestreckte, ungebrochene Rückenlinie. Die fliehende Frau in Vorderansicht ist in den Motiven ihrer Bewegung fast das genaue Gegenbild der behelmten Amazone auf VII—VIII. Ihr flatteriger Mantel aber, ebenso wie die etwas schleppende

Chlanis des zweiten Jünglings verrathen die grösste Verwandtschaft mit der unruhigen Gewandung der ganzen ersten Serie. Bei so vielen Uebereinstimmungen innerhalb eines engen Raumes werden wir nicht umhinkönnen, in dieser vierten Platte dieselbe Künstlerhand, wie in den bisher besprochenen wiederzuerkennen.

Der zweiten Serie glaube ich vier Platten zutheilen zu dürfen: I, II, XII und XIII der Monumenti, über welche zunächst einige factische Bemerkungen zu machen sind. Der Krieger auf I ruft nicht, wie Braun (Annali 1850, p. 301) diese Figur deutet, seine Genossen zum Kampfe auf, sondern, wie ich mich vor Jahren an den Originalen selbst überzeugen konnte, er reisst mit seiner Rechten eine Amazone bei den Haaren von ihrem Rosse herunter. Die ganze Platte I aber schliesst sich unmittelbar an II an. Die Richtigkeit dieser Anordnung im britischen Museum wird durch die Photographieen bestätigt, während sich hier die Zeichnung der Monumenti als ganz besonders ungenau erweist. Ebenso hat es sich ergeben, dass die Platten XII und XIII eng aneinander schliessen.

Von äusseren Kriterien tritt zunächst hervor, dass in dieser Serie mehrfach Amazonen mit Aermeln und mit Hosen vorkommen, und zwar so, dass diese Tracht nicht etwa als eine Besonderheit der Bogenschützinnen erscheint. Denn nach der Vereinigung von XII und XIII kann die gerade auf der Scheide dieser Platten stehende Amazone nicht mehr, wie Braun annahm, dieser Waffengattung angehören. Ausserdem sind auch an der einzigen Reiterin dieser Serie wenigstens die Aermel in den Photographieen bestimmt erkennbar. Dagegen trägt hier keine der Amazonen die sonst mit der vollen Kleidertracht eng verbundene asiatische Mütze, während bei der Bogenschützin in ungewohnter Weise halblange Locken weich über den Nacken herabfallen und auch bei ihrer Nachbarin

die Haarmassen mehr als gewöhnlich nach hinten geordnet scheinen. Das gelöste Haar der Knieenden kommt allerdings noch einmal in der vierten Serie bei einer Reiterin vor, scheint aber beide Male mehr zur Bezeichnung einer verzweifelungsvollen Situation, als zu einer Unterscheidung der Tracht verwendet worden zu sein. Der volleren Bekleidung der Amazonen entspricht die vollere Rüstung des Kriegers auf I, an dem überhaupt der Panzer mit der an seinem unteren Ende herabfallenden doppelten Reihe von Lederstreifen, die sich am Original sicher erkennen lassen, als eines der ältesten Beispiele dieses Waffenstückes besondere Beachtung verdient. Die leichten losgelösten Gewandstücke fehlen nicht völlig, aber wo sie sich finden, zeigt sich in ihrer Verwendung z. B. bei der Chlamys der Reiterin ein strengerer Charakter, oder bei der von Herakles niedergerissenen Amazone eine grössere Zurückhaltung in der Ausführung, die von dem krausen Flattern der ersten Serie sich wesentlich entfernt. Auch die Chlanis des mit Helm und Schild bewaffneten Kriegers folgt durchaus der Gesamtbewegung der Gestalt. Weniger übersichtlich ist die Gewandung des mit Chiton und Chlanis bekleideten Kriegers disponirt, zumal sie durch den Schild zum grossen Theil zugedeckt wird und der Umriss desselben die Massen in ihren Linien scharf durchschneidet. Auch an der auf das Knie gesunkenen Amazone und ihrer Genossin wird der Chiton durch das Hervortreten des Schenkels in etwas gespreizter Weise auseinander getrieben, wobei noch die Wiederholung des Motives in zwei so nahe verbundenen Figuren wenig günstig wirkt. Die hier angedeutete Ungleichartigkeit beschränkt sich aber nicht blos auf die Gewänder, sondern macht sich ebenso in der ganzen Anlage der Gestalten geltend. Einige derselben, energisch in ihren Motiven und von rhythmischer Klarheit stehen neben andern, die, weniger sicher in der Erfindung, des harmonischen

Flusses der Linien entbehren. Vortrefflich gelungen ist die Gruppe der von Herakles niedergeworfenen Amazone. In der nächsten Gruppe ist das halbe Zurückweichen und Sichumkreisen der beiden Gegner glücklich gedacht, aber künstlerisch nicht in allen seinen Feinheiten entwickelt. An der todten Amazone der nächsten Gruppe stört nicht nur die Einförmigkeit des oberen Umrisses: auch die ganze Gestalt fügt sich der Composition der Gruppe in sehr ungenügender Weise ein. Während ferner die Handlung des Bogenschiessens in ihrer strengen, fast mathematischen Abgemessenheit schon von der ältesten Kunst mit bemerkenswerthem Geschick aufgefasst und künstlerisch verwerthet wurde, hat sie in der vorliegenden Gruppe viel von ihrem Reize verloren, indem bei der für die Schützin gewählten Stellung die rechte Schulter und der Oberarm dem Auge entzogen werden und der Vorderarm fast wie ausser Zusammenhang mit dem Körper erscheint. — Von den beiden andern, in einer Gruppe vereinigten Amazonen ist die stehende voll Energie und Leben; aber ihre künstlerische Schönheit wird nicht wenig dadurch beeinträchtigt, dass ihr ganzer rechter Schenkel durch den Körper der Gefallenen verdeckt wird und dadurch aufhört, für das weit nach auswärts gestellte linke Bein ein künstlerisches Gegengewicht zu bilden. Wenn ferner die zweite Amazone mit auseinander gespreizten Schenkeln zu Boden gesunken ist und ihr Angreifer ihr das lang nach vorn gestreckte Bein auf den Schooss setzt, so entsteht aus der Vereinigung aller dieser Motive eine Composition, an der ein feineres Empfinden in mehr als einer Beziehung Anstoss nehmen muss. Klarer, aber auch lockerer ist die Verbindung innerhalb der letzten Gruppe, und es mag hier zugleich die Bemerkung Platz finden, dass überhaupt in dieser Serie die einzelnen Gruppen mehr lose neben einander gereiht, als auch nur äusserlich unter einander verknüpft sind.

Beachtung verdient ferner eine Eigenthümlichkeit der Proportionen, die besonders an den besser erhaltenen der Amazonen hervortritt. Sie sind weit weniger schlank als die der andern Serien und namentlich erscheinen die Köpfe zu gross und schwer; doch leitete den Künstler offenbar nicht das Bestreben, seinen Gestalten den breiteren und kräftigeren Bau, überhaupt den mannhafteren Charakter der älteren „ephesischen“ Amazonenstatuen zu verleihen, sondern vielmehr nur die Absicht, den Gegensatz des weiblichen Geschlechtes zum männlichen im gesammten Charakter der Formen zur Anschauung zu bringen. Er glaubte dies zu erreichen, indem er sie voller, runder und fleischiger bildete, gelangte aber dabei zu einem etwas weichlichen Formenvortrag, welcher mehrfach die elastische und energische Spannung in Fügung und Haltung der Glieder vermissen lässt, die gerade den kunstgeschichtlich jüngeren Amazonenbildungen eigen zu sein pflegt. — In der Durchbildung des Einzelnen lässt sich das Streben nicht verkennen, z. B. bei der Ausführung der kurzen Gewänder der Amazonen Einförmigkeit zu vermeiden. Dies ist allerdings äusserlich gelungen, aber schwerlich zum Vortheil der inneren Einheit des Styls und der Vortragsweise.

Fassen wir Alles zusammen, so scheint uns in dieser zweiten Reihe eine Künstlernatur von wenig ausgeprägter Selbständigkeit entgegenzutreten, ein Künstler, der weniger der Kunst seiner Zeit den eigenen Charakter aufprägt, als dass er den verschiedenen ihn umgebenden Strömungen folgt. So mochte es ihm gelingen, im Anschluss an tüchtige Vorbilder und Meister im Einzelnen Anerkennenswerthes zu leisten; aber es fehlte ihm die Kraft, die verschiedenen Anregungen einheitlich und harmonisch zu verarbeiten.

Zur dritten Serie gehören die drei zusammengehörigen, von Newton entdeckten Platten (bei Overbeck

Gesch. d. gr. Plast. ³, Fig. 111 nicht in der richtigen Reihenfolge, sondern l, n, m), und ausserdem das wohl später gefundene, so viel ich weiss, noch nirgends publicirte Bruchstück einer vierten Platte mit einer lebhaft nach rechts vorschreitenden Amazone und einem hinter ihr nach der entgegengesetzten Seite gewendeten sehr fragmentirten Manne (Photographie Nr. 26).

Im Gegensatz zu den beiden ersten Serien macht sich hier eine Vorliebe für das Nackte geltend. Von dem Manne des letzten Fragmentes abgesehen, sind die kämpfenden Krieger ganz unbekleidet. Als Schutz Waffen tragen sie runde Schilde, die von der Innenseite sichtbar, geschickt zu künstlerischer Verbindung der einzelnen Gruppen verwendet sind, und mit einer Ausnahme den Helm, der einmal eine eigenthümliche, an die asiatische Mütze erinnernde Form hat. Von den Amazonen ist nur eine mit der Mütze und zugleich mit der Chlanis ausgestattet; Hosen und Aermel, die in der ersten und zweiten, und Stiefeln, die in der ersten Serie vorkommen, fehlen hier gänzlich. Der allen gemeinsame kurze Chiton ist bei den meisten so geordnet, dass er, von den nackten Formen des Körpers, namentlich von den Schenkeln, noch möglichst viel sichtbar werden lässt, ja das eine Mal fast nur als Hintergrund des Körpers dient.

In der Behandlung des Nackten ist ein bestimmter Gegensatz der beiden Geschlechter mit bewusster Klarheit durchgeführt. Die weiblichen Formen sind überall gerundet, aber ohne die in der zweiten Serie gerügte Weichlichkeit. Bei den Männern ist die Musculatur sehr bestimmt hervorgehoben, aber weniger die Schwellung der einzelnen Muskeln, als ihre Begrenzung nach den Hauptflächen und Umrissen betont: ein System, das am klarsten bei dem knieenden Krieger hervortritt. Ueberhaupt aber herrscht eine gewisse Knappheit, man möchte sagen:

λεπτότης der Formen, die in Verbindung mit der Nacktheit das Bestreben unterstützt, die Umrisse der Gestalten in möglichst bestimmter Weise von dem Grunde loszulösen. Auch im Einzelnen, den Bärten, den Gewandfalten tritt eine klare und scharfe Formenbezeichnung hervor. Doch zeigen sich hier einige Eigenthümlichkeiten, die zu weiteren Bemerkungen Anlass geben. An den beiden Reiterinnen hängen Theile des Chiton, so zu sagen passiv auf den Pferdekörper herab, ohne in das leitende Grundmotiv der ganzen Bewegung einbezogen zu sein und ohne dasselbe in dem leicht beweglichen Stoffe ausklingen zu lassen. Es scheint dies darin begründet zu sein, dass der Künstler zwar das Hauptmotiv der ganzen Gestalt noch ideal-schöpferisch auffasste, dass er jedoch daneben, ich will nicht sagen dem Modell, aber doch der Beobachtung der einzelnen Erscheinungen der Wirklichkeit in der Durchbildung einen nicht unbedeutenden Spielraum gewährte. Hierdurch aufmerksam gemacht werden wir die Spuren gleicher Tendenzen auch anderwärts entdecken, so in den straff zwischen den Schenkeln angezogenen Falten des Chiton der einen, wie in der nicht mehr völlig naiven Anordnung des Chiton der halbnackt erscheinenden Amazone. Auch die Motive der Gestalten selbst zeigen sich durch eine ähnliche Betrachtungsweise der Natur hie und da beeinflusst. Die Stellungen der beiden Amazonen zu Fuss auf den ersten Platten scheinen mehr dem Moment abgelauscht, als einheitlich aus der Idee geschaffen; und wenn es z. B. dem Künstler gelungen ist, das Motiv der auf ihrem Rosse umgewendeten Amazone mit seltener Frische und Lebendigkeit harmonisch auszugestalten, so spricht doch aus dem Ganzen, wie auch bei der zweiten Reiterin aus Motiven wie dem der Schenkelhaltung, die gleiche veränderte Grundanschauung. Sie macht sich aber unserem Empfinden um so mehr bemerkbar, als in der Rhythmik der männlichen Gestalten ein wesentlich

anderes Princip zu walten scheint. Wir begegnen hier einem System von eckigen, scharf gebrochenen, fast etwas schematischen Linien, die auf eine strenge Schulung des Körpers für kriegerischen Kampf hinweisen, welche allen Bewegungen etwas Tactmässiges verleiht. Wir werden schwerlich irren, wenn wir hier das Streben erkennen, in ähnlicher Weise, wie in den körperlichen Formen den Gegensatz des männlichen und weiblichen Geschlechtes, so hier in der ganzen Kampfesweise den Gegensatz des männlichen und weiblichen Temperamentes zur Anschauung zu bringen. Alles dieses weist auf einen eigenartigen, sehr selbständigen Künstler hin; und wenn auch das Ziel, bestimmte Contraste und Disharmonieen auf neue Weise harmonisch aufzulösen, noch nicht überall vollständig erreicht ist, so fesselt uns doch, abgesehen von der Vortrefflichkeit der sauber vollendeten Ausführung, gerade das geistige Ringen, in dem der Künstler neue Probleme zu lösen unternimmt.

Bei dem nicht unmittelbar anschliessenden, noch unpublicirten Fragment spricht nicht nur die knappe Schlankheit der Amazone für die Zugehörigkeit, sondern auch die Behandlung des vom Schenkel losgelösten Chiton, sowie auch der untere Theil der Gewandung des Mannes verrathen deutlich dieselbe Hand, wie an der halb entblösten Amazone. Dass die männliche Gestalt, abweichend von den kämpfenden Kriegern, überhaupt ein Gewand und noch dazu eine Art Mantel trägt, mochte durch die besondere Handlung motivirt sein. Sie steht mit dem Oberkörper etwas nach vorn gebeugt, ohne Schild, war also vielleicht ganz ohne Waffen und am Kampfe nicht direct betheiligt, sondern etwa mit der Pflege eines Verwundeten beschäftigt.

Als zur vierten Serie gehörig betrachten wir zuerst eine grössere Platte, Nr. V der Monumenti. Bei der geringen Zahl von Figuren, drei Kriegern und zwei Ama-

zonen, ist auf die äusseren Kriterien der Tracht und Bewaffnung, die in der Fortsetzung der Composition leicht eine grössere Abwechslung zeigen konnten, zunächst kein besonderes Gewicht zu legen. Dagegen erkennen wir leicht, wie von dem unruhigen Flattern der Gewänder in der ersten Serie sich hier keine Spur zeigt, ebensowenig von den schweren Proportionen der Amazonen und ihrer Weichlichkeit in der zweiten. Desgleichen finden wir hier nicht die Knappheit der dritten Serie und die leise Neigung zu sinnlichem Reiz, wie sie dort in der gesuchten Anordnung des geschlitzten Chiton und der Carnation der Amazonen sich zu verrathen beginnt. Es waltet vielmehr überall eine weise Zurückhaltung und Sparsamkeit, die jede Ueberladung vermeidet, aber sich eben so sehr von Dürftigkeit fern hält und in der Verwendung der Mittel stets ihres Zweckes wohl bewusst ist. Das ganze Motiv des seine Gegnerin vom Pferde herabreissenden Kriegers ist dadurch bedingt, dass sein linker Arm mit dem Schilde bewehrt und deshalb in die eigentliche Handlung einzugreifen verhindert ist. Die Chlamys auf seinem Rücken rundet nicht nur die einzelne Figur künstlerisch ab, sondern dient nicht minder, den Uebergang zur folgenden Gruppe zu vermitteln. In dieser aber fehlt dem einen Krieger nicht nur der Helm, der die zum entscheidenden Schlage erhobene Rechte verdecken und sich mit dem Helme seines Genossen fast berühren würde, sondern auch der Schild, den der Künstler, wie in der ersten Serie in breiter einförmiger Fläche oder in unangenehmer Verkürzung hätte zeigen müssen. Ein etwa um den linken Arm gewickelter Gewandstück würde sich leicht mit der Chlamys des Kriegers der vorhergehenden Gruppe vermischt haben. Es war daher ein geschickter Ausweg, dass der Künstler dem Krieger die Schwertscheide in die Linke gab, die nach dem Reste des Ansatzes der Hand und der darüber befindlichen Bruchfläche hier mit

Bestimmtheit vorausgesetzt werden darf. Wenn ferner die ganze Gruppe in ihrem jetzigen Zustande etwas zu scharf pyramidalisch aufgebaut erscheint, so verschwindet dieser Anstand, sobald wir dem zweiten Krieger das Schwert nicht nach rückwärts gesenkt, sondern mit der Spitze etwas nach oben gerichtet in die erhobene Rechte geben. Auf diese Weise entwickelt sich dann eine vollendetere Harmonie der Linienführung, als wir in den andern Serien beobachten konnten; und was wir über das Eckige, etwas Schematische in den Bewegungen der Krieger in der dritten Serie bemerkten, tritt vielleicht erst in volles Licht, wenn wir einzelne Figuren aus beiden Reihen einander gegenüberstellen: den Bekämpfer der Reiterin in der vierten dem vor einer Amazone sich zurückziehenden und sich duckenden Krieger in der dritten, und ebenso die vereint kämpfenden Gegner der einzelnen Amazonen in der einen und die einzelnen in der andern. Auch die knieende Amazone erscheint in ihrem Motiv einfach rhythmischer als der knieende Jüngling.

Weitere Bemerkungen werden sich ergeben, wenn wir jetzt versuchen, der vierten Serie eine weitere Platte zu vindiciren, die erste der von Newton gefundenen (Newton *Halicarn.* pl. IX, 1; *travels* II, pl. 5): eine Amazone zu Pferde, mit der sich später noch das Fragment eines Kriegers verbinden liess, welcher vor ihr wegschreitend sich noch zu kräftiger Vertheidigung gegen sie zurückzuwenden scheint. Dass sie „sehr nahe“ (*very near*: *travels* II, p. 95) den andern Platten der dritten Serie gefunden ist, beweist noch nicht nothwendig die Zusammengehörigkeit mit diesen, und darf uns wenigstens nicht hindern, die Frage nach inneren Gründen zu prüfen.

Das Ross zeigt künstlerisch schöne, volle und breite Formen, man darf wohl sagen, einen idealen Charakter, während von den zweien der andern Platten namentlich das besser erhaltene durch eine Magerkeit auffällt, die ihre

Erklärung und Rechtfertigung wohl nur darin findet, dass der Künstler, sei es einen bestimmten Racetypus, sei es ein für schnellen Lauf trainirtes Rennpferd darstellen wollte. Der Chiton der Amazone ist hier um den Leib doppelt geschürzt, aber wie dort am Schenkel aufgeschlitzt; allein die herabhängenden Zipfel bewegen sich in schönen, harmonischen Schwingungen, wirken schlichter, natürlicher, weniger gesucht: die ideale Auffassung ist noch unberührt von realistischen Elementen. Auch die Körperformen des Kriegers sind vollgerundeter und kräftiger, als an den Gestalten der dritten Serie. Und da auch Nebenumstände für die Unterscheidung von Wichtigkeit sein können, so mag noch darauf hingewiesen werden, wie gegenüber der viermal wiederholten glatt behandelten Handhabe im Innern der Schilde an jenen Platten dieselbe hier besonders sauber und geschmackvoll decorativ durchgebildet ist.

Dem Charakter der ersten Serie widerspricht die künstlerische Ruhe der Erfindung und die Sicherheit der Ausführung. In der zweiten kehrt zwar der Doppelschnitt der Mähne an einem der Rosse wieder, jedoch in nicht übereinstimmender Ausarbeitung. Aber das Ross selbst ist dort schwerer und von rundlicheren Formen, welche dem etwas weichlichen Charakter der ganzen Serie entsprechen. — Dagegen stimmen die Gesamtverhältnisse des Rosses, sowie insbesondere der Knochenbau des Kopfes mit dem der vierten Serie, wobei auch wohl eine kleinere, beiden gemeinsame Eigenthümlichkeit in der Stellung der Ohren nicht übersehen werden darf. Eine scheinbare Verschiedenheit in der Behandlung der Musculatur aber weist uns vielmehr auf eine besondere Feinheit in der Individualisierung der Handlung hin. Die Amazone, welche gewaltsam vom Rücken ihres Rosses herabgerissen werden soll, greift mit der Linken um den Hals desselben herum und stemmt sich mit der Rechten gegen die Seite ihres Gegners, während

sie mit den Schenkeln festen Schluss zu halten sucht. Durch diese complicirte Anstrengung übt sie einen starken Druck auf den Rücken des Pferdes, der dadurch stark eingebogen erscheint. Indem aber mit diesem Ringen das Pferd seine eigene Anstrengung verbindet, entsteht eine Anspannung der Muskeln in einer der Haltung der Reiterin durchaus entsprechenden Richtung, so dass dadurch das Grundmotiv gewissermassen verdoppelt und dadurch nur um so wirksamer erscheint. Auf der Newton'schen Platte holte die Reiterin wahrscheinlich zum Wurfe aus. Dieser leichten elastischen Hebung, der eine energische Kraftanstrengung erst folgen soll, entspricht die leichte, bis in den Schweif hinein wirkende Hebung des Rosses, welche noch alle Formen in schönster Harmonie, aber doch kräftig und widerstandsfähig genug erscheinen lässt, um allen Impulsen der Reiterin ruhig und sicher zu folgen.

Mit solchen Vorzügen verbindet sich ein entsprechendes Verdienst der Ausführung. Sie ist keineswegs raffinirt und ins Kleine gehend: so sind z. B. die Helmbüsche, an denen sonst fast immer die Haare besonders ausgedrückt sind, hier in einfachen Massen behandelt; von den scharfgeschnittenen Pferdemähnen ist die eine breit eingekerbt, die andere materiell kleinlicher, aber in absichtlich strenger Stylisirung gebildet. In der Gewandung aber, wie in den Körperformen ist stets das Wesentliche betont und mit fester und sicherer Hand dem Marmor eingeprägt, in kräftigem, breitem Styl, der aber gewiss mit klarem Bewusstsein für eine bestimmte Fernwirkung berechnet war. — Die künstlerischen Kräfte stehen also hier im besten Gleichgewicht; sie lassen ebensowenig etwas an voller Reife und Durchbildung vermissen, als dass nach irgend einer Seite bereits ein Abnehmen oder auch nur ein sorgloses Nachlassen sichtbar würde.

Noch ist des Fragmentes einer Amazone zu gedenken,

welches von Newton im Museum von Konstantinopel vor- gefunden später ebenfalls in das britische Museum gelangt ist (Travels I, p. 40; pl. 1; Photogr. Nr. 25). Aus den ersten drei Serien liesse sich mit dieser Gestalt höchstens die mit Chiton und Chlanis bekleidete Amazone der dritten zusammenstellen. Eine genauere Vergleichung lässt aber vielmehr einen Gegensatz in der rhythmischen Auffassung bestimmt hervortreten. Ohne einen Contrast, wie ihn die gespannten Falten zwischen den Knien der einen darbieten, durchdringt die ganze Gestalt der andern ein durchaus einheitliches Motiv, so dass der harmonische Fluss der Linien auch nirgends in der Ausführung die geringste Trübung erfährt. Gehört also dieses Fragment zu den Sculpturen des Maussoleums, so kann es nur in der rhythmisch vollendetsten vierten Serie seine Stelle finden.

Es bleibt noch das früher genueser, jetzt ebenfalls im britischen Museum aufgestellte Relief zu betrachten übrig (Mon. d. Inst. V, t. 1—3). Seine Vorzüglichkeit nach allen Richtungen ist unbestritten. Meisterhaft ist die Erfindung der Gruppen wie der einzelnen Figuren. Wenn das Motiv des eine Amazone vom Pferde reissenden Kriegers in der vierten Serie dadurch bedingt war, dass der linke mit dem Schilde beschwerte Arm verhindert war, in die Handlung einzugreifen, so ist hier die Composition des die Schutzfliehende angreifenden Kriegers gerade durch die Abwesenheit des Schildes bedingt. Die ganze Bewegung ist eine horizontal vorwärts strebende. In dieser Richtung droht das gezückte Schwert, gezückt zu horizontalem Stosse, aber noch nicht im Stosse begriffen: noch ist es fraglich, ob es die offen dargebotene Brust der Gegnerin durchbohren, oder ob diese gerade in ihrer Hüllosigkeit das Herz des Gegners rühren wird, — sofern nicht etwa gar noch im letzten Augenblicke Hülfe gebracht werden sollte: in fliegender Eile ist eine Genossin herbeigestürzt und

hemmt jetzt plötzlich den letzten Schritt, um durch einen kräftig und sicher geführten Schlag den Arm des Bedrohers zu lähmen. Meisterhaft sind in der zweiten Gruppe die Kräfte des Angriffes und des Widerstandes abgewogen. Halb niedergeworfen gewinnt der Krieger an seinem Schilde eine Stütze für seine linke Seite und dadurch eine Grundlage, von welcher aus er auch in der Defensive noch volle energische Kraft zu einem Offensivschlag zu entwickeln vermag, so kräftig, dass die schon siegreich sich wähnende Gegnerin sich plötzlich zur Defensive mittelst des schnell vorgeworfenen Schildes genöthigt sieht und dadurch die Kraft des eigenen Angriffes schwächen muss.

Den geistigen Intentionen entspricht auf das Vortrefflichste die formale Durchbildung. Dem horizontalen Vorwärtstreben des ersten Kriegers folgt die Chlanis in ungebrochenem Fluge. Das plötzliche Halt, das Zuckende in der ganzen Gestalt der ihm folgenden Amazone spricht sich in dem aufwärtsgebogenen Ende des fliegenden Gewandstückes aus. In der Chlamys der dritten Amazone findet die Neigung der Gestalt nach vorn ihren Ausdruck. Aber auch an den kurzen Chitonen gliedern sich nicht nur die Massen nach der Bewegung, sondern die einzelnen Falten geben auch Rechenschaft von den Formen des Körpers, zu denen sie in Beziehung stehen, und lassen in weiser Unterordnung diese auch unter der Bekleidung klar und bestimmt in ihrer von Ueberfülle und Magerkeit gleich entfernten Kräftigkeit zu Tage treten. Obwohl endlich der Marmor zwar einer Ueberarbeitung, aber doch nicht der Unsitte scharfen Putzens der Oberfläche entgangen ist, so lässt er doch noch an vielen Stellen die Vortrefflichkeit der Ausführung bis auf die energische Frische der Meisselführung deutlich genug erkennen.

So bietet dieses Relief ein Bild der vollendetsten geistigen, rhythmischen und technischen Harmonie, von

einer individuellen Feinheit, wie sie selbst den so vortrefflichen Arbeiten der vierten Serie nicht eigen ist. Man könnte nun vielleicht geneigt sein, diese Differenz auf einen Unterschied der ausführenden Hand beschränken zu wollen. Es gesellen sich aber hierzu schwerwiegende Bedenken sehr materieller Art, welche überhaupt die Zugehörigkeit des genueser Reliefs zu dem Amazonenfries des Maussoleums ernsthaft in Frage stellen müssen. Alle an Ort und Stelle gefundenen und ebenso die aus dem Castell von Budrun stammenden Stücke haben unter der Leiste, welche die Basis der Figuren bildet, ein gerundetes Glied. Die Grundfläche des Reliefs steht vertical auf der Leiste und beugt sich nur am oberen Rande, der vorn mit einem Perlenstab verziert war, hohlkehlenartig vor. Rundstab, Hohlkehle und Perlenstab fehlen am genueser Relief, das oben nur durch eine ganz flache Leiste begrenzt ist. Dagegen neigt sich die ganze Relieffläche leicht gebogen nach vorn über, wenigstens um so viel, als die Breite der unten stark vorspringenden Leiste beträgt: eine Eigenthümlichkeit, die wohl in feineren optischen Berechnungen ihren Grund haben mag, um die Verkürzung der Figuren nach oben für das Auge einigermaßen auszugleichen. Endlich ist das Figurenfeld selbst um etwa vier Centimeter niedriger und auf dem Felde reichen die Figuren weniger hoch gegen den Rand hinauf.

Das genueser Relief ist also von den Sculpturen des Maussoleums zu trennen. Es gehört einer durchaus verwandten Kunstrichtung, wohl derselben Schule und fast genau derselben Zeit an, wenn es auch wegen der noch durchans idealen Tendenzen in Auffassung und Ausführung und der Abwesenheit jedweder Spur von realistischen Neigungen vielleicht um ein Geringes früher zu datiren sein mag. Nicht vergessen dürfen wir dabei, dass die grosse Ausdehnung des Maussoleums fast nothwendig auf eine

mehr decorative Behandlung hinführen musste, während das genueser Relief einem Denkmale geringeren Umfanges angehören mochte, dem ein bedeutender Künstler seine Sorge bis ins Einzelste zuzuwenden vielleicht schon dadurch veranlasst wurde, dass er die ganze Ausführung für eine minder hohe Aufstellung berechnen musste.

Wir stehen am Ende unserer analytischen Betrachtung, über deren Berechtigung zunächst noch einige allgemeine Bemerkungen einzuschalten sind. Es liegt in der Natur der Sache, dass umfangreiche Sculpturwerke von dem erfindenden Künstler nicht auch durchweg in Marmor ausgeführt werden können: wissen wir doch, dass z. B. Thorwaldsen nur ganz ausnahmsweise den Meissel mit eigener Hand geführt! Es ist ferner begreiflich, dass durch besondere Umstände die gleichmässige Durchführung eines mit allem Aufwande geistiger und materieller Mittel begonnenen Werkes wesentlich beeinträchtigt werden kann, wie es z. B. an einigen Theilen der pergamenischen Gigantomachie der Fall gewesen zu sein scheint. Es ist aber dadurch keineswegs gerechtfertigt, wenn man bei der Beurtheilung ähnlicher Werke den Unbequemlichkeiten, welche die Nichtübereinstimmung des künstlerischen Charakters mit selbstgemachten Voraussetzungen darbietet, dadurch aus dem Wege gehen zu können glaubt, dass man die scheinbaren Incongruenzen ohne Weiteres auf Rechnung der verschiedenen an der Ausführung theilgenommenen Hände setzt. Anstatt zu fragen, ob an den Statuen des Parthenon in dem Gegensatze der Formen des Kephisos und des sogenannten Theseus, oder der Gewandung der kurzbekleideten Iris und des langbekleideten wegeilenden Mädchens nicht die feinste Individualisirung der Gestalten und Charaktere vom Künstler beabsichtigt ist, sollen wir uns bei der Verschiedenheit der ausführenden Hände beruhigen. Anstatt sich zu bemühen, die neue und ungewohnte Formensprache

der olympischen Giebelstatuen verstehen zu lernen, bürdet man alles, was den vorgefassten Meinungen über den Styl des Paeonios und Alkamenes nicht entspricht, „ungeschickten Gesellen“ auf. So haben denn auch bei der Beurtheilung des Maussoleumfrieses diese ungeschickten Gesellen keine kleine Rolle gespielt; und von diesem Standpunkte aus könnte die ganze, auf die obige Analyse verwandte Arbeit leicht als verlorene Liebesmühe betrachtet werden. Welche Bewandniss aber hat es unter gewöhnlichen Verhältnissen mit solchen Hilfsarbeitern? Selbst der Archäologe soll sich nicht begnügen, einen Zeichner vor ein Monument zu stellen und dann später die fertige Zeichnung von ihm in Empfang zu nehmen. Er soll sich bestreben, seine eigenen Anschauungen auf den Zeichner zu übertragen und dadurch dessen Hand zu leiten, und sofern er sich nur selbst über die zu lösende Aufgabe klar ist, wird auch der Erfolg nie ganz ausbleiben. Um wie viel weniger wird ein in seiner Kunst geübter und erfahrener Meister sich darauf beschränken, einem Hilfsarbeiter einen flüchtigen Entwurf in die Hand zu geben, und ihn dann in den verschiedenen Stadien der langwierigen Ausführung in Marmor ganz sich selbst überlassen! Er wird ihn fortwährend überwachen, und wenn auch seine Weisungen und Correcturen nicht den Erfolg haben können, der Arbeit in ihrer letzten Ausführung den Reiz der „originalen“ Handschrift zu verleihen, so werden sie doch ausreichen, ihr den allgemeinen Stylcharakter des Meisters aufzuprägen. Geht hier der Hilfsarbeiter seinen eigenen abweichenden Weg, so werden wir dafür nicht den ungeschickten Gesellen, sondern den ungeschickten Meister verantwortlich machen müssen, sofern wir nicht etwa annehmen dürfen, dass die Leitung des Meisters gänzlich gefehlt habe. Das ist aber bei den Arbeiten des Maussoleums nicht gestattet, indem nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Plinius die Künstler selbst bei dem Tode der Artemisia

die Arbeiten nicht unterbrachen, sondern das Werk als ein Denkmal ihres eigenen Ruhmes zu Ende führten; hodieque certant manus.

Bei der Beurtheilung waren also in erster Linie nicht die Gesellen, sondern die vier Meister ins Auge zu fassen; und die ersteren durften zunächst um so mehr in den Hintergrund treten, als die schlechte Erhaltung eines grossen Theiles der Platten nicht gestattete, auf die Eigenthümlichkeiten der letzten Ausführung einen besonderen Nachdruck zu legen. Die entscheidenden Kriterien wurden daher vielmehr in der Erfindung und Auffassung, in dem Gesamtcharakter der Formengebung gesucht, also da, wo der leitende Meister im Stande sein musste, die ausführenden Hände mit voller Wirksamkeit zu überwachen, und wo also auch für die Untersuchung greifbare, dem bloß subjectiven Empfinden entrückte Anhaltspuncte geboten waren. Auf diesem Wege ist es in der That gelungen, in den erhaltenen Sculpturen die Individualität von vier verschiedenen Künstlern zu erkennen; und indem dadurch die Uebereinstimmung des monumentalen Befundes mit dem äusseren Zeugnisse des Plinius constatirt ist, darf wohl dieses Resultat als hinlänglich gesicherte Grundlage für weitere Untersuchungen betrachtet werden.¹⁾

Denn allerdings ist bis jetzt nur die erste Frage beantwortet. Es bleibt die zweite: wie die vier Serien unter die vier von Plinius namhaft gemachten Künstler nach den verschiedenen Himmelsrichtungen zu vertheilen sind. Die

1) Wir haben oben (S. 119) in der einer Kentaurenschlacht angehörigen Platte die Hand des Künstlers der ersten Serie zu erkennen geglaubt. Andere Fragmente desselben Frieses sind weder in Gypsabgüssen, noch in Photographieen und Zeichnungen verbreitet, ebenso wenig wie, bis auf eine Figur, die Fragmente eines Wettrennens von Viergespannen. Es dürfte jetzt wohl an der Zeit sein, auch diese Reste an Ort und Stelle einer genaueren Prüfung zu unterziehen.

Zeit, auch diese Frage mit Bestimmtheit zu beantworten, ist noch nicht gekommen. Es kann sich also zunächst nur darum handeln, einige aus den bisherigen Erörterungen gewonnene Momente mit den wenigen uns anderweitig bekannten Thatsachen in Verbindung zu bringen.

Welche Stelle die den Castellmauern von Budrun entnommenen Platten am Maussoleum selbst einnahmen, lässt sich natürlich durch äussere Zeugnisse jetzt nicht mehr feststellen. In den Ruinen selbst sind nur die von Newton entdeckten Platten gefunden, und zwar ganz allgemein gesprochen, an der Ostseite, aber keineswegs in ihrem ursprünglichen architektonischen Verbande. Aus diesem Grunde drückt sich auch Newton sehr vorsichtig aus und bezeichnet es nur als wahrscheinlich (*it does not seem unreasonable: Halic. I, p. 600*), dass diese Stücke der Ostseite angehören. Nehmen wir dazu, dass das grosse Rechteck in Newton's Plan den Grundbau bezeichnet, dass aber das Gebäude selbst auf jeder Seite um nicht ganz wenig, zehn Fuss oder mehr, nach innen gerückt war, so liegt die Fundstelle nicht einfach auf der Ostseite, sondern sie nähert sich ziemlich stark der Nordostecke des Gebäudes; und damit wäre dann die Möglichkeit, dass die Reliefs ganz oder theilweise der Nordseite entstammten, keineswegs ausgeschlossen. Sie muss sich vielmehr sogar zur Wahrscheinlichkeit steigern, sofern wir richtig erkannt haben, dass die vier Reliefs nicht einer und derselben, sondern zwei verschiedenen Serien und demnach auch zwei verschiedenen Seiten des Gebäudes angehören.

Unter den vier Seiten wird die östliche von Plinius dem Skopas zugeschrieben. Ihm als dem berühmtesten und bedeutendsten wird gewiss jeder die besten unter den erhaltenen Arbeiten zuzusprechen geneigt sein, also die vierte Serie, der nach unsern Untersuchungen eine, und zwar die erste der von Newton gefundenen Platten angehört. Danach würden die drei andern der Nordseite entstammen, an

welcher Bryaxis beschäftigt war, ein Künstler, dem nach verschiedenen Anzeichen vielleicht ein höherer Ruhm gebührt, als ihm bis jetzt zu Theil geworden ist. Er scheint der jüngste unter den vier Meistern gewesen zu sein; wenigstens war er jünger als Skopas und Leochares. Damit stimmt es vortrefflich, dass wir in den Arbeiten der dritten Serie, die ihm zufallen würde, eine Tendenz zu erkennen glaubten, in der Stylientwicklung über seine Genossen hinauszugehen und z. B. in der Einführung realistischer Elemente, in einer veränderten Rhythmik neue Wege einzuschlagen. Für Leochares an der West- und Timotheos an der Südseite würde dann die erste und die zweite Serie übrig bleiben. Leochares stand, als er am Maussoleum arbeitete, im mittleren Lebensalter und konnte seine innere Entwicklung schon so weit abgeschlossen haben, dass damit der mehr flotte und routinirte als strenge Charakter der ersten Serie nicht gerade in Widerspruch stehen würde. Immerhin hat dieselbe noch einige Vorzüge vor der zweiten voraus; allein diese letztere bloß deshalb, weil sie die am wenigsten bedeutende ist, für Arbeit des Timotheos zu erklären, indem dieser als uns weniger bekannt zugleich auch für den minder bedeutenden Künstler zu halten wäre, würde eine Behauptung sein, der eine irgendwie zwingende Beweiskraft nicht innewohnt.

Halten wir also mit unserem Urtheil noch zurück! Haben wir doch gegründete Hoffnung, in nicht zu langer Frist eine umfassendere Anschauung von den Werken gerade des bedeutendsten unter den vier Künstlern, des Skopas, zu gewinnen! Anderes führt vielleicht ein günstiger Zufall ans Licht. Dann wird es an der Zeit sein, die Untersuchung wieder aufzunehmen und mit neuen Mitteln weiter zu führen. Tragen dann die vorstehenden Erörterungen dazu bei, dass die neuen Aufgaben uns nicht unvorbereitet für ihre Lösung finden, so haben sie ihren Zweck erreicht.
