

**Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften**

Sitzungsberichte

der

**philosophisch-philologischen und
historischen Classe**

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu **München.**

Band I. Jahrgang 1875.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1875.

In Commission bei G. Franz.

siteles in erster Linie diejenigen Notizen ins Auge zu fassen, in denen der Erwähnung eines Kunstwerkes auch dessen Aufstellungsort beigelegt ist, wobei freilich nicht vergessen werden darf, dass auch bei Cornelius und Varro Ortsangaben wenigstens nicht überall gefehlt haben werden.] Je nach dem Erfolg dieser Untersuchung wird dann die Forschung nochmals zu Cornelius zurückkehren müssen, um zu bestimmen, wie viel er ausser den Urtheilen über die Künstler auch von Nachrichten über ihre einzelnen Werke beigelegt hat, wobei schliesslich auch noch die Frage zu erörtern sein wird, in welchem Verhältnisse die drei ziemlich gleichzeitig lebenden Autoren des Plinius zu einander stehen und namentlich, ob nicht bereits Cornelius die Schriften des Pasiteles und noch mehr die des Varro benutzt und in seiner Weise verarbeitet hat. Wer frisch und unbefangen an diese Fragen herantritt, wird vielleicht schneller und schärfer das Richtige erkennen, als derjenige, welcher eben nach längerer Erwägung einzelner Gesichtspunkte seinen Blick ermüdet und abgestumpft hat. Und so möge denn die weitere Verfolgung der hier noch übrig gelassenen zahlreichen Probleme besonders dem Eifer jüngerer Forscher empfohlen sein.

1114X 17130-1875 1141
II.

„Die Onyxgefässe in Braunschweig und Neapel.“

Das braunschweiger Onyxgefäss hat sich in mehr als einer Beziehung keiner besonderen Gunst des Schicksals zu erfreuen gehabt. 1630 bei der Plünderung Mantua's von einem deutschen Soldaten erbeutet, gelangt es durch verschiedene Hände in den Besitz des braunschweiger Fürsten-

1105997 RV 1044 527 07

hauses, wird 1806 unter mancherlei Fährlichkeiten vor Napoleonischer Habsucht geächtet, nach dem Sturze des Kaiserreiches wieder nach Braunschweig zurückgebracht, 1830 durch Herzog Karl nochmals von dort entführt, um erst nach dessen Tode wieder in den rechtmässigen Besitz zurückzukehren. Die wissenschaftliche Besprechung begann erst ein halbes Jahrhundert nach der Entführung aus Mantua in einer für die Denkmälerkunde wenig erspriesslichen Zeit und führte zu heftigen Erörterungen zwischen zwei Gelehrten, Eggeling und Feller, von denen die Geschichte der Archäologie ausser diesem Streite nichts Besonderes zu berichten weiss. Im XVIII. Jahrhundert macht die Deutung keine wesentlichen Fortschritte und auch im XIX. fallen Arbeiten wie die von Emperius (nicht zu verwechseln mit dem jüngeren Herausgeber des Dio Chrysostomus) schnell wieder der Vergessenheit anheim. Von namhaften Archäologen hat Winckelmann das Gefäss nur einmal beiläufig erwähnt, Boettiger seine Ansicht über dasselbe zweimal, aber ohne eingehende Begründung ausgesprochen. Gerhard hat das Verdienst, nach sorgfältiger Besichtigung des Originals, so weit sie ihm gestattet war, zuerst eine genaue Beschreibung und auf Grund derselben eine wenigstens sachlich berichtigte Abbildung veröffentlicht zu haben (in den Ant. Bildwerken, T. 310; vgl. Hyperb. röm. Studien II, S. 198). Wenn er dabei nach seiner Weise auch eine Erklärung der Figuren versucht, so zeigt doch eine spätere gelegentliche Erwähnung (Anthester. Note 145; Akad. Abh. II, S. 213), dass er zu einer bestimmten Ueberzeugung keineswegs gelangt war. Eine von ihm citirte Arbeit von Guigniaut ist mir nicht zugänglich, scheint aber ebenfalls über Vermuthungen nicht hinausgekommen zu sein. Nachdem nun etwa seit 1830 das archäologische Material namentlich durch massenhafte Vasenfunde die bedeutendsten Erweiterungen und die Methode der Inter-

pretation dadurch die wesentlichste Förderung erfahren, hätte man wohl erwarten dürfen, dass mit dem eleusinischen Bilderkreise auch das braunschweiger Gefäß gründlichen Erörterungen unterzogen werden würde. Aber wie es materiell damals unsichtbar geworden, so scheint es wissenschaftlich so gut wie verschollen zu sein. Erst bei seiner Rückkehr nach Braunschweig erregt es erneute Aufmerksamkeit: es wird ausführlich von Fiedler in der Angsburger Allg. Zeitung besprochen (1874, Nr. 178, 219, 229, 258, 298), und eine neue getreue Abbildung in der bei Spemann in Stuttgart erscheinenden Zeitschrift: Das Kunsthandwerk (Bl. 83—85) wird von Riegel mit einem kurzen Text begleitet. Aber auch diesmal sind es zwei Männer, die nach ihren Studien der Archäologie im engeren Sinne fern stehen.

Woraus erklärt sich die Zurückhaltung der letzteren gegenüber einem Werke, das schon durch seine materielle Kostbarkeit Ansprüche auf eine eingehendere Berücksichtigung zu erheben berechtigt erscheint? Woraus erklärt es sich, dass das braunschweiger Gefäß fast immer nur isolirt, nicht im Zusammenhange mit dem eleusinischen Bilderkreise der Betrachtung unterzogen wird? Vielleicht vermag ein Blick auf die letzten Deutungsversuche uns auf die richtige Spur zu leiten. Fiedler bezieht das Ganze auf die Feier der Thesmophorien. Die vordere Frau in der Grotte ist ihm eine fackeltragende Priesterin, welche der hinter ihr hergehenden Eingeweihten, die einen Mohnstengel als Erkennungszeichen ihrer Einweihung trage, aus dem Dunkel der Grotte vorleuchte. Das sie begleitende Mädchen soll die Früchte in ihrem Körbchen zum Opfer tragen, die kleine Statue des Priap aber mit den Frauen hier nichts zu thun haben, sondern auf dem geweihten Raum am Eingange der heiligen Grotte als Scheuch- und Schutzbild, als Tempelwache aufgestellt sein. Die mittlere

Gruppe der Demeter und des Triptolemos wird sodann als Theophanie aufgefasst, als „eine mit Hülfe der Theatermaschinerie ausgeführte Vorstellung einer Scene aus dem Mythenkreise der Demeter, wie dergleichen Epiphanien der Göttin in den eleusinischen Mysterien für die Eingeweihten aufgeführt wurden“, und zwar „von costümirten Eingeweihten, welche die erscheinenden Göttinnen darstellten, entweder zum Blendwerk der staunenden Zuschauer oder aus frommer Absicht zur Belehrung und Erschütterung der Gemüther“. Die geflügelte, nach Bekleidung und Haartracht sicher weibliche Gestalt soll „einer der Dämonen oder Diener (*περίπολος*) der Demeter sein, die einen grossen Kreis solcher Dämonen um sich hatte, unter deren verschiedenen Namen die Schönheit ihrer (der Demeter) Erscheinung, die Erfreulichkeit ihrer Segnungen gefeiert wird“. In den vier Frauen der dritten Gruppe endlich werden Festtheilnehmerinnen erkannt, die der Göttin Opfergaben darbringen. Riegel denkt an die Frühlingsfeier, wie sie im Geheimcultus zu Eleusis [vielmehr zu Agrae bei Athen] in den sogenannten kleinen Eleusinien vollzogen wurde. Die geflügelte Gestalt ist ihm „die Personification der Luft (Zephyros?)“, die ihr „feuchtes Gewand über einer am Boden liegenden Gestalt (Gäa) befruchtend ausbreitet“. Sonst sieht auch er rechts Opfernde, links eine Priesterin mit Begleiterin, welche die geheime Feier, in der die Opfer dargebracht werden, begehen.

Ich denke, meine archäologischen Collegen werden mir eine Widerlegung dieser Deutungsversuche im Einzelnen erlassen. Sie erinnern in ihrer Verschwommenheit an einen längst überwundenen Standpunkt der Interpretation. Eine Beziehung auf Thesmophorien oder kleine Eleusinien wird angenommen, ohne dass irgend welche bestimmte Kriterien nachgewiesen würden, die gerade auf diese Feste zu schliessen erlaubten.

Lässt sich aber an die Stelle dieser Deutungen etwas Besseres setzen? Demeter und Triptolemos sind uns aus den Monumenten hinlänglich bekannt. Immer jedoch sendet die Göttin ihren Schützling auf dem Wagen allein aus; nur einmal befindet sie sich mit ihm auf demselben: auf einem pariser Cammeo in einer römischen Darstellung, in welcher Agrippina und Germanicus oder Claudius und Messalina unter dem Bilde der Demeter und des Triptolemos gefeiert werden (Müller D. a. K. I, 69, 380). Aber selbst hier behauptet die Göttin den vorderen Ehrenplatz; Triptolemos bleibt der Sämann, während eine Rolle in der Hand der Demeter auf die durch sie begründeten gesetzlichen Ordnungen bezogen wird. Ganz im Gegensatz zu aller sonstigen Typik steht auf dem Onyxgefäss die Göttin in zweiter Linie; Triptolemos lenkt nur das Gespann, aber wartet nicht seines Amtes als Sämann. Soll etwa die geflügelte Figur ihm diese Arbeit abnehmen? Dem widerspricht, dass der Inhalt des Schurzes nur getragen, nicht über die Erde ausgestreut wird.

In den beiden ersten der vier Frauen zur Rechten begegnen wir deutlichen Reminiscenzen an bekannte Darstellungen der Jahreszeiten, die ja in einer Triptolemosdarstellung nach römischer Auffassung recht gut Platz finden könnten. Aber wenn schon die Typen dieser beiden Gestalten nicht rein, sondern interpolirt erscheinen, so verlieren wir nach ihnen völlig den Faden: das regelmässige processionsartige Auftreten wird durch das Sitzen der dritten unterbrochen, und weder diese noch die vierte tragen die gewöhnlichen Attribute, sondern sind ganz allgemein als Opferdienerinnen charakterisirt.

Rathlos stehen wir vor der dritten Gruppe in der Grotte, deren Existenz für den eleusinischen Cultus beliebig angenommen wird. Was soll hier das Bild des Priap? was das Liknon mit einem undeutlichen Phallus, von einem

camillenartigen Mädchen getragen, hier im Cultus der Demeter? Für die Sternenhaube der angeblichen Priesterin sehen wir uns vergeblich nach einer Analogie um. Wohin wendet ihre Begleiterin den Blick rückwärts? Warum sind diese beiden von der andern Frauengruppe getrennt? Und wenn es sich um eine religiöse Feier, um ein Opfer handelt, warum fehlt der Altar?

Wir sind wohl öfters genöthigt zu bekennen, dass wir irgend ein Monument zu erklären vorläufig ausser Stande sind; aber wir vermögen doch eine Art Diagnose aufzustellen, welche den Kreis der Möglichkeiten der Erklärung begrenzt, die Darstellung einem bestimmten Cyclus von Ideen zuweist, die Handlung nach ihrer allgemeinen Natur, wenn auch noch ohne die Namen ihrer individuellen Träger bestimmt, so dass wir hoffen dürfen, durch ein übersehenes Zeugniß, durch die Analogie eines neu gefundenen Monumentes zur Klarheit zu gelangen. Bei dem Onyxgefäß glauben wir umgekehrt wegen des bekannten Drachengespannes, wegen der Reminiscenzen uns auf bekanntem Boden zu bewegen. Aber je mehr wir ins Einzelne einzudringen suchen, um so mehr fühlen wir, dass uns der Boden unter den Füßen entschwindet, dass wir uns von dem Kreise der uns geläufigen Anschauungen entfernen, um schliesslich auf jeden weiteren Versuch hier zur Klarheit und zu einer bestimmten Deutung zu gelangen, wohl für immer zu verzichten.

Doch — lassen wir jetzt einmal die Deutung des Inhalts bei Seite und fassen den künstlerischen Charakter der Arbeit ins Auge, so beginnt neues Schwanken, neue Ungewissheit. Griechische Arbeit der alexandrinischen Epoche, lautet das Urtheil der Einen, römische, vielleicht noch etwas jünger als die Zeit der Antonine, das der Andern. Versuchen wir, ob wir nicht durch eine genaue

Analyse der Formen wenigstens auf diesem Gebiete zu einer bestimmten Entscheidung zu gelangen vermögen.

Durchaus verunglückt ist die Grotte in ihrem dürftigen und gebrechlichen Aufbau, in ihrer architektonisch sein sollenden Stylisirung, die eher an aufrecht stehende nachlässig ausgeführte Eierstäbe erinnert, als an Felsen. Unvermittelt steht daneben die angebliche, aber aller Charakteristik entbehrende Weinrebe. Unklar in Anlage und Ausführung ist der Säulenbau. Was soll der Vorhang in freier Luft, der weder an den Säulen, noch an dem in der Weichlichkeit seines Stammes missrathenen Baume einen Halt hat? Unmotivirt sind die Terrainerhöhungen unter dem Schwein und dem Böckchen; plump und ungeschickt der Wagen, barock die Schlangen in ihren unverständenen Windungen. Voll von Missverständnissen sind die Gewänder. Auf dem Rücken des Triptolemos, den wir nackt, etwa mit leichter Chlamys erwarten, finden wir ein dickes wulstiges Gewand. Was soll sodann das Stück Gewand unter den Armen der schwebenden Figur? Die erste der Horen trägt einen ärmellosen Chiton und einen Mantel, der etwa auf der rechten Schulter befestigt sein sollte; woher kommt nun der weite rechte Aermel? Unklar ist wiederum die Anordnung des Obergewandes der zweiten Hore und auffällig der lange Aermel des Chiton, und ebenso muss die Schürzung der Gewänder an den beiden folgenden Gestalten Anstoss erregen. An der Fackelträgerin kehrt nochmals der orientalisirende lange Aermel wieder, während man sich für die besondere Form ihrer bestirnten Mütze vergeblich nach einer Parallele umsieht.

In allen Stellungen und Bewegungen mangelt die ruhige Festigkeit und Klarheit, die auch in späten und rohen Arbeiten durch scharfe Betonung der dominirenden Hauptmotive erzielt wird. Besonders deutlich und fassbar zeigt sich hier der Mangel an feinerer Empfindung in der

Art, wie die verschiedenen Attribute von den Händen gehalten werden. Steif und unnöthig fest gepackt hält die Fackelträgerin ihre Fackeln vor sich hin. Betrachten wir den Mohnkopf an langem Stengel in der Hand ihrer Begleiterin, Aehren und Mohn in der Rechten der Demeter, den Mohn in der Linken der ersten Hore, die Aehren in der Rechten (zwischen dem zweiten und dritten Finger) der sitzenden, die von innen sichtbare Linke derselben Figur, die Traube in der Hand der Gaea, die Zügel in den Händen des Triptolemos, nirgends werden wir ein einfaches, ungesuchtes Motiv finden.

In der Composition, die durch senkrechte Linien zu beiden Seiten der Grotte und im Rücken der Erdgöttin scharf zerschnitten wird, sollte doch der Hauptnachdruck auf der Gruppe des Schlangenwagens liegen. Aber die beiden Gestalten, die ihn bestiegen, anstatt am glänzendsten zu erscheinen, sind in ihrer Grösse allen andern untergeordnet. Dagegen drängt sich die schwebende Figur um so unangenehmer vor, als der Künstler in ihrer Anlage sich nicht den Raum zur Entfaltung des unteren Theiles ihrer Gestalt zu verschaffen wusste. Ein grosser Mangel an Verständniss der Linienführung offenbart sich in der Gruppe der Fackelträgerin und ihrer Begleiterin, deren Rückenlinien fast parallel laufen, aber auch in der Gruppe der beiden Frauen neben dem Baume, besonders in der Armhaltung der Stehenden u. s. w.

Was den Ausdruck der Köpfe anlangt, so durfte man vielleicht auch gegen die neueste Abbildung, obwohl sie an sich durchaus den Eindruck der Treue machte, einiges Misstrauen hegen; allein der Gypsabguss bestätigt, dass hier absolute Charakterlosigkeit herrscht. Er bestätigt aber auch ferner, dass dem Original offenbar in der ganzen Arbeit die Energie des Schnittes fehlt, dass der Unklarheit

der Motive und der Anordnung die flauweiche Weichlichkeit und Unbestimmtheit der Ausführung entspricht.

Es mag jedem überlassen bleiben, diese Bemerkungen noch weiter an den verschiedenen mehr bacchischen, als cerealischen Attributen des unteren Feldes, wie an den Fruchtgewinden des oberen Randes zu verfolgen, wobei nur noch das Untektonische und Unsichere in der Behandlung des geriefelten Halses hervorgehoben werden mag. Genug: im Ganzen wie im Einzelnen stossen wir auf stylistische Bedenken.

An eine Ausführung in alexandrinischer Zeit ist also wahrlich nicht zu denken; aber auch die römische, selbst nach den Antoninen kann nicht in Betracht kommen: die Arbeit dürfte roher und derber sein, sie würde aber eines bestimmt ausgesprochenen einheitlichen Charakters nicht entbehren.

Ist es demnach unmöglich, aus unserer Kenntniss des Alterthums eine auch nur wahrscheinliche Deutung des Inhalts der Darstellung zu geben; ist es eben so unmöglich, dem Werke in der Geschichte der alten Kunst nach seinen Formen und seinem Styl eine Stelle anzuweisen, so möchte es wohl an der Zeit sein, den Knoten, der sich nicht entwirren lässt, einfach zu durchhauen, indem wir die Frage stellen: was nöthigt uns denn, die ganze Arbeit für antik zu halten?

Ausgrabungs- und Fundberichte bieten zwar noch keine absolute Garantie für das Alter eines Gegenstandes, und gerade absichtlichen Fälschungen wird man selten versäumen auch einen geschickt gefälschten „Taufschein“ mit auf den Weg zu geben. Und umgekehrt trägt wieder so manches Werk, dessen Herkunft unbekannt ist, auch ohne äussere Beglaubigung den Stempel des Alterthums auf der Stirn. Wie aber liegen im gegenwärtigen Falle die Acten? Das Gefäss wurde 1630 bei der Erstürmung von Mantua

erbeutet. Es befand sich also damals mit einer, wie auch Riegel zugiebt, nicht antiken Goldfassung versehen, im Besitze der Familie Gonzaga; von seinen früheren Schicksalen wissen wir absolut nichts, auch nicht, ob es überhaupt damals für antik gehalten wurde. Wir sind also durchaus auf innere, aus der Betrachtung des Werkes selbst abgeleitete Gründe angewiesen, die, wie wir gesehen, durchaus gegen antiken Ursprung sprachen. Wohl aber wissen wir, dass im XVI. Jahrhundert die Steinschneidekunst in Italien wieder zu neuer Blüthe gelangte, und dass die Renaissance, wie sie ja von ihren Bestrebungen zur Wiederbelebung des klassischen Alterthums ihren Namen hat, so auch in manchen Kunstdarstellungen nach Inhalt und Form dem Alterthum sich anzuschliessen suchte. Es handelt sich dabei keineswegs um beabsichtigte Fälschungen, wie sie im XVIII. Jahrhundert häufig werden, sondern um freie Reproductionen oder freie Schöpfungen im Sinne des Antiken, soweit man es damals verstand. Bedenken wir nun, dass dieses Verständniss in jener Zeit noch keineswegs kritisch geläutert sein konnte, so erklären sich damit die Eigenthümlichkeiten des Onyxgefässes nach allen Seiten hin. Der Gegenstand der Darstellung ist dem Alterthum, aber nicht einer einfach erzählenden Sage entnommen, sondern bewegt sich auf einem Gebiete, das weit mehr dem religiösen Cultus mit seinen Geheimlehren und Gebräuchen angehört, über die auch die heutige Wissenschaft noch nicht viel sicheres festzustellen vermocht hat. Dürfen wir uns da wundern, wenn uns die Composition nur ein unklares, verschwommenes Bild darbietet, an dem jeder ernste Erklärungsversuch zu Schanden werden muss? Nicht anders verhält es sich mit dem Styl: der Künstler strebt sich antiken Vorbildern anzuschliessen; aber in einer Menge von Einzelheiten, wie im gesammten Charakter verräth er, dass er sich über eine rein äusserliche Nachahmung

nicht zu erheben vermag. Wir dürften hier wohl noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, dass ein Künstler aus der Zeit Rafaels oder Giulio Romano's das Wesen der antiken Kunst tiefer, als es hier geschehen, erfasst haben würde, während in der stylistischen Flauheit sich das abnehmende Kunstvermögen der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts zu verrathen scheint. Damals also mochte das Gefäss mit seiner Goldfassung als ein durch die Technik der Steinschneidekunst wie durch sein edles Material kostbares Kleinod in den Besitz der Gonzaga's gelangt sein, ohne dass jemand daran dachte, es für antik auszugeben. Dass man sich dann gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts in Deutschland durch den Schein des Alterthums täuschen liess, kann bei dem damaligen Stande kunstgeschichtlichen Wissens nicht Wunder nehmen. Der Umstand endlich, dass das Gefäss, an einem ausserhalb der Centren archäologischen Verkehrs gelegenen Orte aufbewahrt, von wenigen gesehen und in den letzten Decennien wieder ganz unsichtbar geworden war, sowie dass die früheren Abbildungen eine zweifelhafte Grundlage für ein sicheres Urtheil darboten, erklärt es, dass sich nicht schon früher Zweifel an dem antiken Ursprunge erhoben haben, wie sie jetzt allerdings von mehr als einer Seite aufzutauchen scheinen. Es schien daher an der Zeit zu sein, die Bedenken, die ich schon seit zwanzig Jahren hege und die auch bereits in einer kurzen Bemerkung eines meiner Schüler (Strube, Studien S. 4) Ausdruck gefunden haben, hier in ausführlicher Darlegung auszusprechen und zu begründen.

Bei der Prüfung eines einzelnen Kunstwerkes fühlen wir uns unwillkürlich zur Vergleichung mit andern von verwandter Gattung hingezogen. Die Glyptik hat ihre eigene Technik und innerhalb gewisser Grenzen ihren

eigenen Styl, und so kann man sich mit dem braunschweiger Gefässe nicht eingehend beschäftigen, ohne dabei andere berühmte Erzeugnisse der Steinschneidekunst im Auge zu behalten. Wir erinnern uns vor allen der Prachtstücke des wiener und des pariser Cabinets: an ihnen tritt uns nach Inhalt und künstlerischer Darstellung ein so ausgesprochener antiker Charakter entgegen, dass ein Zweifel hier nicht aufkommen könnte, auch wenn die Geschichte dieser Stücke sich nicht bis ins Mittelalter zurück verfolgen liesse. An Ruf ihnen vergleichbar ist die farnesische Onyxschale im Museum von Neapel.¹⁾ Fassen wir sie jedoch schärfer ins Auge, so wird es uns überraschen, bei ihr einer Reihe von Erscheinungen zu begegnen, die uns durchaus an die bei Gelegenheit des braunschweiger Gefässes gemachten Erfahrungen erinnern.

Verschiedene, in manchen Punkten übereinstimmende Erklärungsversuche sind gemacht worden, ohne allgemein zu befriedigen. Betrachten wir den, welcher als der gelungenste bezeichnet wird. Uhden fasst das Resultat seiner Erörterungen in folgenden Sätzen zusammen: „Egypten ist dargestellt in dem Schmuck der Fruchtbarkeit, in der segenvollen Jahreszeit, nach der Ueberschwemmung und dem Ablauf der befruchtenden Gewässer des alten einheimischen Flusses. Isis, ruhend auf dem starken und weissen Genius des Landes [der Sphinx] hält die gereiften Aehren empor, der Nil sitzt ruhig bequem auf dem gewohnten Ufer; seine beiden Erzeugten [die Personificationen seiner beiden das Delta umfliessenden Hauptarme] haben das geklärte, süsse, köstliche Trinkwasser geschöpft;

1) Von neueren Publicationen vgl. Millingen anc. uned. mon. II, pl. 18; Uhden in d. Abb. der berliner Akademie für 1835, S. 487; A. Gargiulo, intorno la tazza di sardonica ac. Nap. 1835; Quaranta im Mus. borbon. XII, t. 47.

die Luft ist still [d. h. die Nordwinde, durch die sich die Gewässer des Nils stauen, eilen davon]; die Felder prangen mit reifender Saat und der Landmann stellt den ausgedienten Pflug weg; der Sack der Saat ist geleert und das Messer zum Garten- und Weinbau wird ergriffen“. Liegen nicht schon in diesen Worten unlösbare Widersprüche? Die Saat ist eben bestellt, und doch sollen die Felder schon mit reifender Frucht prangen und Isis die gereiften Aehren emporhalten? Der Nil sitzt, während Flussgötter zu liegen pflegen. Allerdings beruft man sich auf ägyptische Münzen, welche (ausschliesslich unter Hadrian) den Nil auch sitzend darstellen; aber sollte er nicht wenigstens hier „nach der Ueberschwemmung“, in seinem gewohnten Bett ruhen, d. h. liegen? Wäre es nicht weit natürlicher, dass er, wie in bekannten statuarischen Werken, mit dem Ellnbogen auf die Sphinx gestützt in der Tiefe lagerte, und dass Isis an der Stelle sässe, welche jetzt der Flussgott einnimmt? Er hält ein leeres Füllhorn, welches, wenn es sich auch in einem vereinzelt Beispielen nachweisen lässt, immer ungewohnt bleibt. Er lehnt sich an einen Baumstamm, wie wir es wohl bei Berg-, aber nicht bei Flussgöttern zu sehen gewohnt sind, denen Schilf oder etwas Aehnliches zukommen würde. In den beiden Mädchen sollen wir die beiden das Delta begrenzenden Arme des Nils als seine Töchter erkennen. Wir hören wohl häufig genug von seinen zahlreichen Kindern, den „Ellen“ (πῆλεις), die ihn umspielen, könnten uns indessen vielleicht auch die beiden Töchter gefallen lassen. Sollen aber diese vom Vater getrennt, ihm gegenüber sitzen? Die Symbolik würde, um verständlicher zu sein, vielmehr verlangen, dass sie etwa zu seinen Füßen, an seine Schenkel gelehnt dargestellt wären. „Die Luft ist still“, und doch bläst der eine der beiden Windgötter kräftig in sein Horn. Woran erkennen wir, dass sie

fliehen? Endlich „der“ Landmann! Es mag mit dem Instrument, auf welches er seine rechte Hand legt, ein Pflug gemeint sein, obwohl zu deutlicher Charakteristik nicht der Zugbalken mit dem Joch(?), sondern die Pflugschaar hätte sichtbar werden müssen. Aber wie passt in diese Versammlung von Göttern und Dämonen „der“, d. h. ein Landmann als ganz abstracter Repräsentant der Bevölkerung? Wohl stellt die römische Kunst zuweilen einen Römer in die Mitte von Göttern, aber in der Vergöttlichung, als irdischen Zeus, als Triptolemos u. a.; und so liesse sich hier ein Herrscher, ein Wohlthäter des Volkes wohl unter dem Bilde eines ägyptischen Gottes oder Dämons in ähnlicher Verbindung denken; aber der Landmann in ganz realistischer Auffassung mit Pflug, Saatsack und Winzermesser hat gewiss in antiken Monumenten keine Analogie. Es möchte aber überhaupt vergebliche Mühe sein, die ganze durchaus isolirt dastehende Composition mit den Ideen des Alterthums in Einklang bringen zu wollen.

Ueber den künstlerischen Charakter ist es ohne Anschauung des Originals schwierig, überall sicher zu urtheilen, da auch die besten Abbildungen in manchen Einzelheiten von einander abweichen. Im Allgemeinen lehren sie allerdings, dass der Kunststyl reiner ist und sich dem Alterthum mehr annähert, als in dem braunschweiger Gefässe. Immer aber bleibt allerlei Bedenkliches übrig. Die Bekleidung des Landmanns ist unklar in der Anordnung, das Gewand um den rechten Arm der vordern Nymphe nicht genügend motivirt. Die Art, wie die Nymphen ihre Gefässe, Isis die Aehren hält, ist nicht die einfach natürliche. Dass die Attribute der drei Hauptfiguren, das Horn des Nil, die Aehren der Isis, sich mit dem Pfluge des Landmanns theilweise decken, bewirkt Unklarheit. Achten wir auf die Köpfe, so fehlt in dem des Nil der specifische pathetisch melancholische Zug, der den Flussgöttern be-

sonders im Auge eigenthümlich ist. Der der Isis mit ihren Locken ist conventionell ägyptisirend gehalten. An den Nymphen ist die Anordnung des Haares unbestimmt und weichlich. Der Kopf des Landmanns zeigt in seinem Charakter ein Gemisch von Satyr- und nordischer Barbarenbildung, also das Gegentheil von ägyptischem Typus, den wir hier in der ganzen Erscheinung doch etwa in dem Maasse, wie an der Isis zu erwarten berechtigt wären. Auch an den Windgöttern vermissen wir den diesen Wesen sonst eigenthümlichen Ausdruck. Wir können zugeben, dass überall das Bestreben gewaltet hat, die Figuren irgendwie bestimmt zu charakterisiren. Aber die Charakteristik ist äusserlich angenommen, von verschiedenen Orten her zusammengesucht, nicht einheitlich aus dem Geiste des Künstlers herausgewachsen.

Besondere Beachtung verdient noch das Ganze der Composition im Verhältniss zum gegebenen Raume. Unser Blick wird zuerst nach links auf die schwere, der Idee nach wohl kolossal zu denkende Figur des Nil gezogen. Etwas weniger gross, aber noch hoheitsvoll soll Isis erscheinen. In den Figuren des Landmanns und der vorderen Nymphe nimmt das Grössenverhältniss wiederum ab, bei der zweiten nochmals und sogar in dem Verhältniss malerischer Perspective, bis wir über sie hinaus auf die in der Luft schwebenden Knabengestalten geführt werden. So neigt die ganze Schwere nach der linken Seite und nach unten, während die andere Hälfte rechts nach oben zu leicht emporschnellt. Und während links die Composition hinter dem Baumstamm eine Lücke zeigt, klebt sie rechts zu sehr an dem Umriss des runden Feldes, der sogar den linken Ellnbogen der zweiten Nymphe geradezu abschneidet. Wie ganz anders ist z. B. in der Silberschale von Aquileia bei grosser Freiheit und scheinbarer Ungleichheit der Seiten doch die ganze Composition fein abgewogen! Selbst

die besseren der etruscischen Spiegel zeigen im Ganzen noch mehr Sinn für richtige Gliederung eines runden Raumes. — Antike Arbeiten pflegen bei genauerer Betrachtung zu gewinnen. Hier werden wir Anfangs durch Sauberkeit und geschickte Eleganz der Ausführung geblendet; aber längeres Studium führt uns auf die tiefer liegenden Schwächen.

Die bisherigen Beobachtungen gewinnen eine weitere Bestätigung durch die Betrachtung der unteren Seite der Schale, welche ebenfalls einen Reliefschmuck trägt: eine in der Mitte getheilte Aegis, die durch ein grosses Medusenhaupt zusammengehalten wird. Das Auffällige dieser Erscheinung wird noch dadurch verstärkt, dass dieses Relief nicht innerhalb eines erhabenen Randes auf einer vertieften Fläche liegt, sondern dass es sich auf der Fläche ausbreitet, und durch seine Unebenheit die tektonische Function derselben vernichtet, welche darin besteht, der Schale einen ruhigen und sicheren Stand zu gewähren. Wir empfinden diesen Mangel um so mehr, als nicht einmal der Versuch gemacht ist, ihn durch die Behandlung der Aegis selbst einigermaßen zu mildern. Allerdings sind ihre Säume am Rande des Kreises umgebogen, um einen Abschluss zu gewinnen, aber in durchaus subjectiv willkürlicher Weise, während wir doch wenigstens hier, dem decorativen Grundcharakter des Ganzen entsprechend, eine bestimmte, den Verhältnissen des Raumes Rechnung tragende regelmässige Gliederung erwarten dürften, etwa nach Art der äusserlich verwandten Darstellung in einem Terracottarelieff bei Campana, op. in plast. t. 103. Die gleichen Bedenken gelten von der Behandlung der Schlangen. So gut wie ausnahmslos entwickeln sie sich in antiken Werken nur mit ihren Hälsen und Köpfen aus den Rändern der Aegis und umsäumen dieselben wie mit Troddeln und Quasten. Wie eine Ausnahme, nemlich die Loslösung der ganzen Körper,

sich rechtfertigen liesse, das zeigt wiederum die eben citirte Terracotta, indem dort mit richtigem Verständniss decorativer Principien zwei Schlangen benutzt sind, um die Aegis mit ihren Trägern, zwei schwebenden Eroten, decorativ zu verbinden. Wo aber finden wir eine Analogie dafür, dass eine Reihe von einzelnen selbständigen Schlangen von der Aegis gelöst ihren Rand umspielt, in beliebiger Zahl und ohne Regel in der Anordnung? — So dürfte schliesslich auch noch darauf hingewiesen werden, dass im Medusen-haupte selbst, namentlich in dem regellos wilden Haar über der Stirn, so wie in den anderwärts so scharf geschnittenen, hier etwas im Haar versteckten Flügeln, jener architektonische Character einigermassen vermisst wird, der ja gerade dem Gebilde der Meduse so eigenthümlich ist und es zu decorativer Verwendung, welcher es ja auch hier dienen soll, so geeignet macht. Jedenfalls also begegnen wir auch hier mehrfachen Spuren von einem nur halben und daher ungenügenden Verständniss antiker Muster.

Ueber die Herkunft der Schale finde ich nur bei Gargiulo (p. 6), der wohl die im neapeler Museum geläufige Tradition mittheilt, die folgenden Angaben: quello che ne sappiamo, è, che essa fu rinvenuta in una casa di campagna di Adriano Imperadore in Roma, e come dicesi, da un soldato del Duca di Borbone, allorquando costui nel 1527 il dì cinque di Maggio venne ed invase la città; e che non molto dipoi fu acquistata dalla Casa Farnese per servire d'ornamento a quel Museo. Ist es eine Ironie des Schicksals, dass wir hier wiederum, wie bei dem braunschweiger Gefässe, von einem plündernden Soldaten hören? Und was soll das Landhaus des Kaisers Hadrian in Rom? Als einen wirklichen Fundbericht wird man diese Angabe nicht gelten lassen; wollen wir sie nicht ganz verwerfen, so beweist sie höchstens, dass die Schale 1527 bei der Plünderung Roms bereits existirte. Wenn dies aber der

Fall und wenn sie nachher im Museum der Farnese nicht versteckt, sondern der Betrachtung zugänglich war, ist es da nicht auffällig, dass von einem so kostbaren und in die Augen fallenden Objecte zuerst im Jahre 1736 durch Maffei wissenschaftlich Notiz genommen wird? So werden wir durch die Betrachtung des Werkes selbst und seiner Geschichte wiederum zu dem Schlusse geführt, dass wir es allerdings nicht mit einer Fälschung, wohl aber auch hier mit einer freien Nachschöpfung des Alterthums zu thun haben, die vor dem braunschweiger Gefässe insofern den Vorzug verdient, als sie möglicher Weise schon in den ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts, also in der besten Zeit der Renaissance entstanden sein kann.

Die Archäologie wird demnach die beiden nur irrtümlich in ihr Gebiet eingeführten Prunkstücke der neueren Kunstforschung zu weiterer Behandlung zu überantworten haben. Einem eingehenderen Studium der modernen Glyptik wird es vielleicht gelingen, zu positiveren Resultaten über ihren Ursprung, so wie über die Personen ihrer Urheber zu gelangen und ihnen dadurch eine bestimmte Stellung in der Geschichte dieses Kunstzweiges im Zeitalter der Renaissance zu sichern.
