

Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

Sitzungsberichte

der

philosophisch - philologischen und
historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Band II. Jahrgang 1872.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1872.

~
in Commission bei G. Franz.

11
4X 17130-1872, 15

Sitzung vom 2. November 1872

Philosophisch-philologische Classe.

Herr Brunn trägt vor:

„Archäologische Miscellen 1—4.“

1. Das dorische Felsengrab bei Nacoleia.

In neueren Untersuchungen über die Ursprünge des dorischen Styls ist vielfach die Façade eines Felsengrabes bei Nacoleia in Phrygien berücksichtigt worden, welche Texier in seinem Werke über Kleinasien I, pl. 60—61 in sauberen Stichen publicirt hat. Man hat aber dabei übersehen, dass sich eine Zeichnung desselben Grabes auch in einem andern weniger bekannten Werke von Steuart findet: Description of some ancient monuments still existing in Lydia and Phrygia; London 1842, pl. 12. Das scheint zwar angesichts der gewaltigen Unterschiede zwischen beiden Publicationen, die durch einen Blick auf die Tafeln noch drastischer als durch eine Beschreibung in Worten hervortreten, fast unglaublich: bei Texier finden sich zwei Säulen zwischen zwei Anten; er giebt auch in Zahlen das mittlere Intercolumnium fast doppelt so breit, als die beiden zur Seite an und zählt demgemäss in der Mitte 5 Metopen und je 3 zu beiden Seiten. Die Triglyphen haben 6 Tropfen, am Gesims

110464

fehlen die Hängeplatten; der Giebel ist niedrig; die Thüren und ein Fenster der Grabkammern sind regelmässig vertheilt. Bei Stuart haben die Anten Säulenform; die Intercolumnien und die Zahl der Metopen sind gleich; die Triglyphen haben drei Tropfen; über ihnen befinden sich ganze Hängeplatten und ausserdem halbirte über den Metopen; der Giebel ist hoch; die Thüren stehen unregelmässig. Allein die Ortsangaben, die freilich bei beiden Autoren nicht sehr präcis lauten und bei dem Mangel von Karten sich nicht streng controliren lassen, stimmen im Ganzen überein; und es wäre ein merkwürdiger Zufall, wenn Stuart, der später reiste als Texier und mehr Monumente sah und zeichnete als dieser, das von diesem aufgenommene Grab übersehen und dafür ein sehr verwandtes in unmittelbarer Nähe gefunden haben sollte. Endlich sagt Texier im Text (p. 162), dass die Säule rechts theilweise zerstört sei, aber Kapitäl und ein Stück der Säule noch am Architrav hänge: so aber zeichnet Stuart die eine, freilich die linke, während ausserdem bei ihm auch die zweite fast vollständig zerstört ist.

Hieraus ergibt sich, dass, ehe von einer wissenschaftlichen Benutzung des Monuments die Rede sein darf, zunächst die Frage zu entscheiden ist, welche von den beiden Zeichnungen die Gewähr grösserer Genauigkeit bietet: eine Frage, die aber nicht isolirt beantwortet werden kann, sondern sich sofort auch auf die andern Monumente desselben Districts erstreckt, in denen wir die einzigen Reste eines höchst eigenthümlichen phrygischen Decorationsstils der Architektur besitzen. Es entsprechen sich nemlich die Grabfaçaden bei:

Texier u. Stuart

pl.	56	=	pl. 11
„	58	=	„ 9—10
„	59	=	„ 14

und auch hier finden sich überall bei beiden die wesentlichsten Abweichungen, die für die Beurtheilung des Styls von der einschneidendsten Bedeutung sind.

Steuarts Zeichnungen sind mit wenig geübter Hand, dilettantisch und ohne feineres architektonisches Verständniss ausgeführt; aber im Ganzen tragen sie durchaus den Charakter der Naivetät und Unbefangenheit; und der Zeichner hat gewiss nur wiedergegeben, was und wie er es gesehen. Wie wäre er sonst, um nur einen Punkt hervorzuheben, darauf gekommen, an dem dorischen Grabe zwischen den ganzen noch halbirte Hängeplatten anzugeben, die bisher nur aus wenigen Beispielen und nur aus sicilischen Bauten bekannt geworden sind? Anders verhält es sich mit Texier; er war Architekt von Fach und gewiss im Stande, wenn er wollte, auch bis ins Einzelne wissenschaftlich brauchbare Arbeiten zu liefern. Allein den Plan von Pessinunt, der bei ihm unmittelbar auf die Tafeln von Nacoleia folgt und allerdings von ihm selbst nur als eine Skizze bezeichnet wird, obwohl er ganz im Detail ausgeführt ist, nennt Perrot (Bull. d. Inst. 1861, p. 165) une mauvaise plaisanterie; er ist nach ihm ein reines Phantasiebild. Ueber die Aufnahme von Alt-Smyrna (II, pl. 129 svv.) urtheilt Hirschfeld bei Curtius (Abhandl. d. berl. Akad. 1872, S. 75): „Leider muss dieselbe beinahe als werthlos bezeichnet werden; denn die elegant gezeichneten Formen entsprechen der Wirklichkeit in keiner Weise: der Küstensaum bildet in Wahrheit fast einen rechten Winkel — bei Texier ist er eine gerade Linie“ u. s. w. und in einer Note (S. 81) fordert er zu einer für Texier durchaus ungünstigen Vergleichung der Abbildung des Felsenreliefs von Nymphi II, pl. 132 mit der in der arch. Zeit. 1843, Taf. 2 auf. Auch Curtius (a. a. O. S. 45) vermag den Plan von Pergamon nicht zu rühmen.

Die Entscheidung kann hiernach nicht zweifelhaft sein: es muss leider noch schärfer und unumwundener, als es

bereits von Hirschfeld geschehen, und nicht blos für einen speciellen Fall, sondern ganz allgemein ausgesprochen werden, dass Texiers Werk, wo es nicht durch die Arbeiten anderer controlirt werden kann, für wissenschaftliche Einzelforschung eine durchaus unzuverlässige Grundlage bietet, ja für dieselbe gerade ebenso werthlos ist, wie z. B. in der Epigraphik eine Sammlung interpolirter und halbgefälschter Inschriften.

Wenn nun auch das Steuart'sche Werk im Allgemeinen als zuverlässiger gelten darf, so kann es doch bei dem Mangel strengeren architektonischen Verständnisses überall nicht als vollgiltiger Zeuge betrachtet werden, wo es sich um die Entscheidung von feineren Detailfragen handelt. Es ergibt sich also die Nothwendigkeit, jene auf einem engen District Phrygiens vereinigten, für die Kunstgeschichte so wichtigen Monumente nochmals an Ort und Stelle einer genauen Prüfung zu unterziehen. Nach dem epigraphischen Grundsatz Borghesi's, dass eine Collation schlechter Abschriften grössere Gewähr der Genauigkeit zu bieten pflege, als eine neu gefertigte Abschrift, wird derjenige, welcher einmal diese Arbeit unternimmt, gut thun, sich mit den Zeichnungen aus beiden Werken zu versehen und auf ihrer Grundlage den Thatbestand zu constatiren. Auf diesem Wege sind positive Resultate für die Wissenschaft sicher, und darin liegt hoffentlich eine Lockung für einen in Asien Reisenden, seine Wanderungen bald einmal nach jenen nicht übermässig entlegenen Gegenden auszudehnen.

Nachschrift. Erst nachdem die obigen Zeilen bereits niedergeschrieben waren, wurde ich darauf aufmerksam, dass die phrygischen Felsengräber auch von H. Barth und von Perrot besucht worden sind. Aus einem leider lückenhaften Exemplare der Publication des Letzteren (*Exploration arch. de la Galatie et de la Bithynie*) konnte ich nicht

ersehen, wie weit er mit Ausnahme des sogenannten Grabes des Solon die übrigen Gräber im Einzelnen behandelt hat, glaube aber aus einer Aeusserung auf S. 143 schliessen zu müssen, dass ihm zu einer umfassenden Erforschung die Zeit fehlte. Barth (in Petermann's Mittheilungen, Ergänzungsheft 3) sagt, dass das Midasgrab von Texier im Ganzen recht gut und treu, dagegen ein benachbartes Grab von Steuart (pl. 9) ungleich besser dargestellt sei. Es sei diese Zeichnung entschieden die treueste und schönste in seinem Werke, „während andere seiner Zeichnungen in Hinsicht der Treue viel zu wünschen übrig lassen“ (S. 93). Er selbst theilt einige weitere Skizzen mit, bezeichnet aber als seine eigentliche Aufgabe nur die topographische Untersuchung der Oertlichkeit, um durch dieselbe der archäologischen Forschung den Weg zu ebnen. Das oben vermuthete Verhältniss zwischen Texier und Steuart scheint demnach allerdings einigermassen modificirt werden zu müssen. Doch unterdrücke ich meine Darlegung nicht, indem sie im Zusammenhalt mit den weiteren Berichten von Perrot und Barth nur um so deutlicher die Rathlosigkeit constatirt, in welcher unser Urtheil sich so wichtigen Denkmälern gegenüber befindet, und eine neue genaue Erforschung derselben als eine um so dringendere Nothwendigkeit erscheinen lässt.

2. Zur Interpretation des Harpyienmonuments.

In einem früheren Vortrage (1870, II, S. 205 ff.) habe ich das Harpyienmonument von Xanthos nach seinem Styl und seiner Zeit betrachtet, ohne dabei auf den Inhalt der Reliefdarstellungen einzugehen. Erst kürzlich bot sich mir ein Anlass, denselben schärfer ins Auge zu fassen, wobei sich mir die Bedenken, die ich schon früher gegen die Deutung von Curtius (Arch. Zeit. 1855, S. 1 und 1869 S. 10) gehegt, wesentlich steigerten. Sollte wirklich in Bild-

werken so alter Zeit eine Manifestation reinen Unsterblichkeitsglaubens zu erkennen sein? Durch Conze's Nachweis (ebd. 1869, S. 79), dass die Eigestalt des Körpers der Harpyien nicht eine tief symbolische, sondern eine rein stylistische Bedeutung habe, war der ganzen Erklärung bereits eine Hauptstütze entzogen. Attribute, wie Granatblüthe und Frucht, das Ei u. a. lassen je nach den Umständen eine sehr verschiedenartige und eine sichere Deutung meist erst dann zu, wenn überhaupt die Basis der Interpretation feststeht; und noch weniger werden wir decorativem Beiwerk, wie einem Widderkopf, einer Sphinx, einem Triton an den Armlehnen von Stühlen eine für die Erklärung entscheidende Bedeutung beilegen dürfen¹⁾. Klar schien ausserdem, dass für die einzelnen Gestalten innerhalb des gewöhnlichen Kreises griechischer mythologischer Begriffe und Götterwesen keine entsprechenden Namen zu finden seien und so fehlte schliesslich für eine methodische Interpretation eigentlich jede sichere Basis. Bei der mangelnden Kenntniss der lycischen Religion werden wir auch wohl darauf verzichten müssen, je zu einem Verständniss alles Einzelnen zu gelangen. Dennoch fragt es sich, ob wir nicht noch Mittel

1) Wenn Sphinx und Widderkopf Tod und Leben bezeichnen sollen, wie erklärt es sich, dass die Sphinx gerade an Thronen des Zeus besonders oft vorkommt, aber eben so auch bei Hades, Persephone, Apollo, Kore, Demeter, einer Muse u. a.? vgl. Stephani *Compte rendu* 1859, p. 64. Wie erklärt es sich, dass beide, Sphinx und Widderkopf, an einem und demselben Throne verbunden sind, und nicht etwa nur an Götterthronen, wie *Compte rendu* 1859, 1, sondern auch in heroischen Scenen wie ib. 1864, 4 und (etwas undeutlich) *Ann. d. Inst.* 1854, t. 16, und ebenso an den Sesseln gewöhnlicher Frauen auf Grabsteinen: Kekulé *Bildw. im Theseion* n. 155 und 157 und auf einem neulich entdeckten Grabsteine: *Arch. Zeitung* 1871, Taf. 44? Diese letzte Reihe von Beispielen kann über die rein decorative Bedeutung jener Beiwerke füglich nicht den mindesten Zweifel bestehen lassen.

besitzen, um wenigstens die Grundlagen eines allgemeinen Verständnisses zu gewinnen.

Man pflegt heutzutage eine Methode noch etwas geringschätzig zu betrachten, die ohne in erster Linie nach dem mythologischen Sinne zu fragen, zunächst von dem ausgeht, was der Künstler äusserlich sichtbar uns vor Augen stellt und mit den Mitteln seiner Kunst ganz allgemein verständlich ausspricht; und doch wird niemand ableugnen können, dass jede Deutung hinfällig wird, die sich mit einem klar ausgesprochenen künstlerischen Motiv in Widerspruch setzt. Sehen wir also zu, ob sich nicht in dem Harpyienmonument solche Motive nachweisen lassen, die auf die Erklärung einen bestimmenden, zwingenden Einfluss auszuüben im Stande sind.

Auf drei Seiten ist die Hauptfigur eine sitzende männliche Gottheit. Beachtet man, dass dieselben nicht nach einer und derselben Richtung, sondern die auf der Nordseite nach links, die auf der Südseite nach rechts, beide also nach der Ostseite gewendet sitzen, so ergiebt sich daraus, dass nicht wie bisher die Westseite mit der Grabes-
thür, sondern eben die Ostseite als die vordere anzusehen ist und daher die weitere Betrachtung von ihr auszugehen hat. Hier bringt dem eine Granatblüthe haltenden Gotte ein Knabe einen Hahn und eine Frucht dar. Drei andere von beiden Seiten in Verehrung nahende männliche Gestalten scheinen in loserer Beziehung zu den mittlern Figuren zu stehen und entziehen sich um so mehr der Deutung, als die Attribute, wohl Blumen und Früchte, fast gänzlich zerstört sind. Sie heben aber schon äusserlich diese ohnehin etwas breitere Seite den beiden Nebenseiten gegenüber hervor, an denen die Composition auf je zwei Mittelfiguren beschränkt ist, von denen sich die Harpyien selbständig ablösen. Auch die reichere Ausschmückung des Thrones gewährt dieser Seite vor den beiden andern ein kleines

Uebergewicht. Folgen wir, wie es der gewöhnlichen Sitte entspricht, der Richtung nach rechts, so reicht dem zweiten Gotte ein gerüsteter Jüngling seinen Helm, während er den Schild vor sich auf den Boden gestellt hat. Von dort wenden wir uns wieder zurück nach links, und hier steht vor dem zwar unbärtigen, aber keineswegs jugendlichen Gotte mit Granatfrucht und Apfel oder Quitte in den Händen nicht, wie man früher annahm, eine Frau, sondern ein bekleideter Mann mit betend erhobener Rechten und einem Vogel, wie es scheint, einer Taube in der Linken. Die Erklärung der drei Götter hat man in einer dreifachen Spaltung des Zeusbegriffes und der Herrschaft dieses Gottes in den drei Weltreichen zu finden geglaubt, ohne jedoch zwingende äussere Beweise beizubringen. Sehen wir von jedem Namen und jeder weiteren Bestimmung ihres Wesens ab, so ist dagegen ein anderes Verhältniss unzweifelhaft und klar: diejenigen, welche Geschenke bringen, sind in durchaus natürlicher Stufenfolge ein Knabe, ein Jüngling und ein Mann; und nach dieser Auffassung treten die drei Seiten sofort in einen bestimmten Gegensatz zur vierten, auf denen wir nur Wesen weiblichen Geschlechts begegnen. Einer thronenden Göttin mit Granatblüthe und Granatapfel nahen drei Frauengestalten, die erste ohne Attribute, die zweite mit einer Granatblüthe und einem Apfel, die dritte mit einem Ei. Der ersten Göttin gegenüber thront am andern Ende des Reliefs eine zweite von matronalerem Charakter mit einer Schale in der Rechten; die erhobene Linke ist leider zerstört. Vor ihr ist in den niedrigen Raum über der Grabesthür eine ihr Kalb säugende Kuh eingeschoben. Wenn die drei huldigenden Frauen ungesucht an Dreivereine wie Horen oder Grazien erinnern, so möchte die von ihnen verehrte Herrscherin am besten dem Begriffe der Ehegöttin entsprechen, während die matronalen Formen ihres Gegen-

bildes auf den Begriff einer mütterlichen Göttin hinzuführen scheinen.

Bestimmte Beziehungen auf den Tod und die Fortdauer oder Erneuerung des Lebens nach dem Tode, die man namentlich in verschiedenen Attributen hat finden wollen, sind keineswegs in unzweifelhafter Weise gegeben. Denn, um von dem schmückenden Beiwerk der Throne zu schweigen, so liegt doch in der säugenden Kuh zunächst nur der Begriff der nährenden Mutter, im Ei (z. B. dem Ei der vielleicht ursprünglich lycischen Leda) der Begriff keimenden Lebens. Der Granatapfel ist selbst in dem Mythos der Persephone zunächst doch nur Symbol der vollzogenen Ehe, und als Ehesymbol gab ihn auch Polyklet der Hera in die Hand. Hält endlich der Gott auf der Südseite neben der Granate noch den hochzeitlichen Apfel, oder die Quitte, die auch in der Hand der zweiten Hore wiederkehrt, während der betende Mann ihm die aphrodisische Taube entgegenbringt, so werden wir auch hier nicht an Tod und Unterwelt denken, sondern weit eher an die eheliche Verbindung der Geschlechter als die Erfüllung des menschlichen Daseins, und zwar um so mehr, als diese Scene sich auch räumlich am nächsten mit der als Ehegöttin bezeichneten Gestalt berührt; ja vielleicht liegt gerade in diesem Bilde das Band, welches die ersten drei Seiten des Monuments mit der letzten verknüpft, verknüpft zu einem Gesamtbilde der Huldigung an die Götter, welche den Menschen auf seinen Lebenswegen von der Kindheit durch das Jünglings- und das Mannesalter bis an die Grenze begleiten und beschützen, wo aus der Ehe ein neues Geschlecht entsprossen sein wird, welches naturgemäss das ältere ablöst und den Kreislauf des Lebens von neuem beginnt.

Auf einem Grabdenkmale darf allerdings neben dem Bilde des Lebens auch die Hinweisung auf das Ende, den Tod, nicht fehlen. Wir finden sie in den Nebenbildern, die

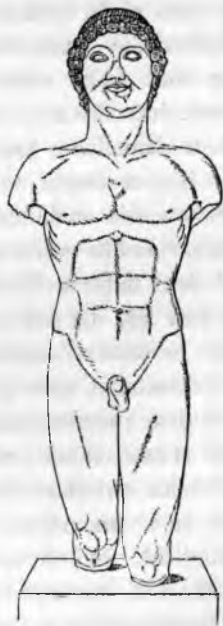
auf der Nord- und Südseite das Hauptbild einschliessen und umrahmen, ohne sich mit ihm zu vermischen, in jenen Harpyien, denen das Monument seinen conventionellen Namen verdankt. In der Weise der Sirenen aus einem menschlichen Oberkörper und einem Vogelleibe zusammengesetzt, tragen sie in ihren Armen und Krallen kleine bekleidete Gestalten davon, die weder deutlich als Kinder noch bei mangelnder Andeutung des Busens als Erwachsene charakterisirt sind, und uns wohl, wie schon sonst bemerkt worden ist, an die anderweitigen Darstellungen von Seelen in kleiner menschlicher Gestalt erinnern dürfen. Eine ebenfalls kleine weibliche Gestalt, die unter einer der Harpyien am Boden sitzt, deutet durch lebendigen Ausdruck des Schmerzes auf die Trauer der Hinterbliebenen hin, und es darf wohl darauf hingewiesen werden, dass sie gerade unmittelbar hinter die matronale Göttin gesetzt ist, in welcher der Cyclus der Hauptbilder seinen Abschluss fand. An die Sage von den durch die Harpyien geraubten Töchtern des Pandareos zu erinnern, ist gewiss insofern erlaubt, als sich in ihr nur in individualisirter Form die allgemeine Idee ausspricht, nach welcher die Harpyien, die geflügelten Dämonen des Sturmes, zu Dämonen des schnell dahin raffenden Todes werden. Aber auch ihnen hat die verschönernde Kraft der hellenischen Kunst alles Schreckhafte und Hässliche genommen. Nicht zum Dienste der Erinyen, wie noch Homer sagt, sondern wie liebevolle Pflegerinnen scheinen sie die von ihnen geraubten Sterblichen ins Jenseits zu tragen.

Es scheint gerathen, für jetzt nicht weiter auf eine Deutung des Einzelnen einzugehen. Erst wenn der Grundgedanke, auf welchem der neue Erklärungsversuch beruht, als richtig anerkannt sein wird, kann es sich lohnen, ihn weiter zu entwickeln.

3. Der Strangford'sche Jüngling.

Die statuarische Kunst der Hellenen hat sich in ihren Anfängen besonders an der nackten Jünglingsgestalt in ruhigster Haltung entwickelt, welche zunächst als Apollotypus, aber auch anderweitig, z. B. zur Darstellung jugendlicher Athleten verwendet wurde. Es ist nach und nach eine ganze Reihe solcher Figuren bekannt geworden; aber jede Bereicherung derselben hat einen doppelten Werth, insofern dadurch dem Studium Gelegenheit geboten wird, an Werken von grosser äusserlicher Gleichartigkeit den Fortschritt der Entwicklung stufenweise und oft in fast unmerklichen Uebergängen zu verfolgen. Unter diesem Gesichtspunkte musste sich bei einem Aufenthalte in London meine Aufmerksamkeit bald einem Marmor zuwenden, der aus dem Besitze Lord Strangfords vor nicht zu langer Zeit in das britische Museum versetzt ist. Doch vermochte ich erst durch genaueres Studium des Gypsabgusses, den ich durch die freundliche Vermittelung C. T. Newtons für unsere neu zu gründende Sammlung erwerben konnte, zu den folgenden Resultaten gelangen, die mir im Hinblick auf den hiesigen Antikenbesitz gerade auch für München ein gewisses Interesse beanspruchen zu dürfen scheinen.

Leider ist der Fundort des Marmors unbekannt und eben so lässt der Mangel von Attributen keine bestimmte Entscheidung über die Benennung zu, wenn auch äusserlich die Gestalt, an der die Beine von den Knien abwärts, so wie



die Arme fehlen, sich der zweiten Gattung der Apollotypen anschliesst, bei welchen die Unterarme nicht mehr am Körper anlagen, sondern zum Halten von Attributen vorgestreckt waren. Vergleichen wir jetzt den Körper zunächst mit den bekanntesten Repräsentanten des älteren Typus, mit dem Apollo von Thera oder dem von Tenea, so ist ohne Weiteres ein bedeutender Fortschritt in der formalen Durchbildung unleugbar. Wo in den früheren Versuchen sich ein unsicheres mehr äusserliches Tasten zeigte, um die allgemeinen Verhältnisse der Natur einigermassen annähernd festzustellen, da finden wir hier ein auf sorgfältiger Beobachtung beruhendes Erkennen. Vor Allem ist die Bedeutung des Knochengerstes zu einem klareren Verständniss gelangt und es sind die Hauptpunkte und Linien richtig gestellt, wo dasselbe am unmittelbarsten an die Oberfläche tritt. Von der Halsgrube löst sich nach beiden Seiten das Schlüsselbein und fixirt die Schulterhöhe, von der aus der Arm seine bestimmte Richtung und Lage erhält. Deutlich tritt die Mittellinie des Brustbeines hervor, auf der in der Mitte sogar die sogenannte Handhabe angedeutet ist. Weiter unten setzen sich die Begrenzungen der falschen Rippen klar ab, während seitwärts die wirklichen Rippen ohne herbe Schärfe zu Tage treten. Indem sodann die Verbindung zwischen dem oberen und dem unteren Theile des Skeletts durch die Wirbelsäule gegeben ist, die nur auf dem Rücken, aber auch hier nicht mehr in starrer, sondern in bewegter Schlangenlinie hervortritt, bestimmt sich jetzt die Formation des unteren Theiles nach dem äusseren Rande des Beckens, das jetzt zwar immer noch etwas schmal, aber doch in weit richtigerem Verhältniss zur Breite zwischen den Schulterhöhen entwickelt ist und nun auch erst eine richtige Verbindung mit den Schenkelknochen ermöglicht. Auf diesem Gerüst breitet sich das ganze System der Muskeln klar und übersichtlich aus. Wir verfolgen die grossen Brustmuskeln in ihren Ansätzen und Umgrenzungen, wie in

ihrem Volumen; wir erkennen den durch die Rippen geflochtenen Sägemuskel; wir unterscheiden an der Bauchdecke die senkrechte mittlere Bauchlinie, wie die doppelten horizontalen Einschnürungen; nur die etwas flache Behandlung der Bauchrundung erinnert noch leise an die frühere Dürftigkeit dieser Parteen. Die Schenkel haben durch Zertheilung und Gliederung der Muskeln ihren früheren Charakter übermässiger Schwere, aber nicht den Charakter kräftiger Entwicklung verloren, indem wir vielmehr jetzt erst einen richtigen Begriff von den Functionen gewinnen, zu deren Erfüllung eine jede Form bestimmt und befähigt ist. Ueberall aber zeigt sich dabei eine weise Beschränkung auf das Wesentliche, verbunden mit einer richtigen Würdigung des Materials. Denn bei aller Klarheit der Darlegung hat der Künstler doch für die Schärfe der Begrenzungen und Gegensätze eine Vermittelung in der Weichheit des Marmors gefunden, ohne darum die Formen selbst zu verweichlichen. Wir sehen hier überall nicht ein blosses physisches Wachsthum und müheloses Gedeihen, sondern ein System von Formen, welche durch strenge und regelmässige Uebungen durchgearbeitet sind. Wohl dürfen wir zugeben, dass durch ein genaues Wiedergeben aller Sehnen und Adern eine noch weitere Verfeinerung der Ausführung möglich wäre, dass eine eingehendere Berücksichtigung der verschiedenartigen Natur der Haut und der unter ihnen liegenden Fetttheile die Illusion, den Schein der Natürlichkeit noch steigern würde, dass vor Allem in der Fügung der Glieder das rhythmische Element der Bewegung noch nicht zur Entwicklung gelangt ist und überhaupt die knappen und strengen Formen noch nicht von frischem, pulsirendem Lehen durchdrungen sind. Aber wir sind nicht berechtigt, Forderungen zu stellen, welche sich der Künstler selbst noch nicht stellen wollte. Seine Aufgabe war, aus dem Kreise vager und individueller Versuche hervorzutreten und eine Reihe von fundamentalen künstlerischen

Principien regelrecht durchzubilden. Er beschränkt sich im Wesentlichen noch auf die Darstellung des Knochenbaues und der Muskeln als der Träger und Werkzeuge thätigen Lebens; aber in dieser Beschränkung gelangt er zu einem gewissen Abschluss, und erst jetzt können wir sagen, dass die griechische Kunst ihre systematische schulgerechte Grundlage gewonnen hat. Wenn den Künstlern jener älteren Statuen immer der Ruhm der ersten Erfindung bleiben wird, so werden wir die Bedeutung von Männern, wie Kamechos, Kallon, Hegesias u. a., in deren Werken die Alten zuerst einen bestimmt ausgeprägten archaischen Styl erkannten, gerade an Arbeiten, wie dem Strangford'schen Marmor, am besten zu ermessen vermögen.

Die Werke dieses archaischen Stils bilden aber keineswegs eine einzige gleichartige Masse, sondern es tritt uns bei jeder Vermehrung des Materials immer dringender die Forderung entgegen, bestimmte Richtungen und Schulen zu scheiden. Den ersten, äusseren Anhalt dafür pflegt der Fundort eines Werkes zu gewähren, der jedoch, wie bemerkt, im vorliegenden Falle unbekannt ist. Dafür aber sprechen hier die Formen selbst um so deutlicher, indem sie, um es kurz zu sagen, die auffallendste Verwandtschaft mit den Statuen des Westgiebels von Aegina verrathen. Nicht nur in den allgemeinen Verhältnissen, z. B. der Schulter zu den noch etwas schmalen Hüften, stimmen sie überein, sondern namentlich darin, dass in dem gleichen Umfange und der gleichen Beschränkung der Knochenbau und die Muskelbildung betont sind. Wir finden die gleiche, etwas magere Behandlung der Rippen und gesägten Muskeln, die klare und übersichtliche Gliederung und Umschreibung der Brust- und Bauchmuskeln, die wohlgestalteten Beine und sauber ausgearbeiteten Kniee: alles in der gleichen, relativ vollkommenen formalen Correctheit, aber ebenso noch ohne das vollere, innere Leben. Ja, die Uebereinstimmung geht

noch weiter und erstreckt sich sogar auf gewisse Anomalien. Bereits Martin Wagner hat (Seite 96 seines Berichts) darauf hingewiesen, dass der schwertförmige Brustknorpel, welcher in der Natur nur bei starker Rückbeugung hervortrete, bei den Aegineten stets mehr oder weniger sichtbar werde, ferner dass die horizontale Einschnürring des geraden Muskels, welcher von dem Ende der Brust gegen den Nabel perpendicularer herunterläuft, hier die untere Abtheilung desselben grösser oder doch ebenso gross erscheinen lasse als die obere, während sonst in der Kunst das umgekehrte Verhältniss gebräuchlich sei. Diese Eigentümlichkeiten nun, welche schon an der Ostgruppe der Aegineten nach und nach verschwinden und ebenso andern archaischen Werken, wie dem athenischen Kalbträger, der Tux'schen Bronze, auch wie es scheint, der pariser Erzstatue aus Piombino fremd sind, die also nur dem aeginetischen Styl und diesem nur auf einer bestimmten Stufe seiner Entwicklung angehören, kehren auch an dem Strangford'schen Jüngling wieder.

Hieraus ergibt sich mit derjenigen Sicherheit, welche bei solchen Combinationen überhaupt zu erreichen ist, dass dieser Marmor für ein Werk aus der gleichen Schule und der gleichen Zeit zu halten ist: wenn nicht auch derselben Hand, so scheint diese Zurückhaltung theils durch die Behandlung des Materials, die bei den Aegineten durch eine gewisse Schärfe und Knappheit an den Bronzestyl erinnert, theils durch die Rücksicht auf den Kopf der Strangford'schen Figur geboten. Formal ist zwar auch hier, in seiner relativen Kleinheit, in der Behandlung des Haars und der Locken, in der materiellen Behandlung des Einzelnen, wie des Schnittes der Lippen, der Kante des Stirnknochens die Verwandtschaft unverkennbar. Dagegen lässt sich ein Unterschied in der gesamten Anlage und Auffassung nicht

leugnen. Bei den Aegineten begegnen wir jenem eigenthümlichen Schnitt, der seit ihrer Entdeckung bis jetzt auf den Beschauer einen fast verwirrenden Eindruck gemacht hat. Die Augen sind sehr hervorragend und etwas „chinesisch“ gestellt, d. h. die äusseren Winkel etwas nach oben, die inneren nach unten gezogen, womit auch die Bildung des Mundes vollkommen übereinstimmt, während die Nase durch die Herabsenkung des Stirnknochens gegen die Nasenwurzel in ihrem Verhältniss etwas zu kurz erscheint. Gegenüber diesen Formen, auf denen das sprüchwörtlich gewordene aeginetische Lächeln beruht, erscheint das Gesicht an dem Strangford'schen Marmor runder, die Stellung der Augen und des Mundes so ziemlich horizontal, der Ausdruck bei einem leisen Zuge zur Freundlichkeit im Grunde gleichgiltig, aber mehr in Harmonie mit dem stylistischen Charakter der ganzen Gestalt, während sich an den Aegineten dem Beschauer von jeher ein gewisser Widerspruch zwischen Körpern und Köpfen aufgedrängt hat. Ueberhaupt aber wird es einem durch die bisherigen Beobachtungen geschärften Auge nicht entgehen, dass an dem Strangford'schen Marmor manche Herbigkeit im Einzelnen und die leisen Spuren einer stylistischen Erstarrung, die sich an der aeginetischen Westgruppe hie und da fühlbar machen, verwischt und getilgt sind und der Styl zu einer etwas weicheren und mehr harmonischen Abrundung gelangt ist.

Die Nachweisung dieser individuellen Verschiedenheiten führt aber auf eine andere Betrachtung. Wir erkennen nemlich jetzt umgekehrt in dem, was gemeinsam ist, nicht mehr das Eigenthum eines einzelnen Künstlers, sondern den gemeinsamen Besitz einer Schule. Wir durften bisher nur sagen, dass die Statuen der aeginetischen Westgruppe von einem älteren Künstler gearbeitet seien, als die des östlichen Giebels. Jetzt dürfen wir hinzufügen, dass dieser Künstler

nicht etwa individuell isolirt steht, sondern einer Schule von sehr scharf ausgeprägtem Charakter angehört. Der eigentliche Repräsentant des älteren aeginetischen Styls ist aber ohne Zweifel Kallon; und wenn daher schon früher vermuthet wurde, dass die Sculpturen des Westgiebels seiner Kunst nahe verwandt seien, so darf die Vergleichung mit dem Strangford'schen Marmor als ein weiterer Beweis dafür gelten, dass die charakteristischen Eigenthümlichkeiten, welche dem Westgiebel mit diesem gemeinsam sind, in der That auf die Schule des Kallon zurückzuführen sein werden.

4. Der Thron des Asklepios zu Epidauros.

Am Throne des Asklepios zu Epidauros waren nach Pausanias (II, 27, 2) das Abenteuer des Bellerophon gegen die Chimaera und Perseus, welcher der Medusa das Haupt abgeschlagen, in Relief dargestellt. Eben diese beiden Szenen finden wir, offenbar als Seitenstücke gearbeitet, auf zwei Terracotta-Reliefs aus Melos im britischen Museum wieder (Millingen *anc. uned. mon.* II, 2—3). Es lag daher nahe, diese letzteren für Copien nach den Darstellungen des Thrones zu halten. Irre ich nicht, so ist schon von Panoška irgendwo dieser Gedanke ausgesprochen worden, der unabhängig von ihm auch mir und nicht mir allein sich aufgedrängt hatte. Der Styl der Terracotten würde der Annahme, dass Thrasyades, der Künstler der Statue in Epidauros, ein Zeitgenosse des Phidias gewesen, nicht gerade widersprechen. Er scheint allerdings noch auf der Grenze des Archaismus zu stehen, ist aber dabei von einer fast raffinierten Feinheit, und eine gewisse Herbigkeit in der ganzen Linienführung, welche diese Reliefs mit andern einer gleichen Kategorie gemein haben, lässt sich vielleicht darauf zurückführen, dass sie als für decorative Zwecke bestimmt sich auch im Styl bestimmten tektonischen Gesetzen unter-

ordnen mussten, wie z. B. die Reliefs am Sitze des Dionysos-priesters im Theater von Athen trotz sonstiger grosser Verschiedenheit in der Ausführung in ähnlicher Weise durch tektonische Principien bedingt erscheinen. Die Bestimmung dieser Art von Terracottareliefs glaubte man nun in neuerer Zeit (vergl. Schöne griech. Rel. S. 62) darin zu erkennen, dass sie zu decorativer Felderfüllung an verschiedenen Geräthen, Kasten u. a. gedient haben möchten. Gerade in dieser Weise lassen sich aber die beiden von Pausanias citirten Scenen am Thron angebracht denken: sie würden ihre angemessenste Stelle in den sich entsprechenden Feldern beider Seiten finden, wo auf einer bekannten Münze mit dem Bilde der epidaurischen Statue (Overbeck Gesch. d. Plast. I, 250) die Buchstaben *ΘΕ* stehen, d. h. zwischen dem mittleren und oberen Querriegel der Seitenflächen. Eine passende Parallele, an denen es auch in der Vasenmalerei nicht fehlt, bietet besonders ein Relief des Museums von Neapel (Mus. Borb. VI, 10), wo auf dem mittleren Querriegel eines Stuhles zwei schöne Greife lagern.

Obwohl sonach Alles für die im Anfange ausgesprochene Vermuthung zu sprechen schien, so glaubte ich sie doch bei meinen letzten kunstgeschichtlichen Vorlesungen aus einem scheinbar sehr positiven Grunde wieder in Zweifel ziehen zu müssen: brächten wir nemlich die beiden Reliefs, so wie sie sind, an den beiden Seiten eines Thrones an, so würde die eine Gruppe nach der Vorder-, die andere nach der Rückseite gewendet erscheinen, was offenbar unstatthaft wäre. Eine genauere Betrachtung wird aber auch diesen Einwand beseitigen. Ist es nicht ungeschickt, dass Perseus das Haupt der Medusa in der Rechten, die Harpe dagegen, mit der er es vom Rumpfe getrennt, in der Linken hält? Gerade das Umgekehrte würde das Natürliche und Richtige sein. Wenn nun z. B. in einem athenischen Relief der Mar-syas des Myron von der Gegenseite copirt ist (Mon. d. Inst.

VI, 23), so werden wir keinen Anstand nehmen zu behaupten, dass auch der Künstler der Terracotta sein Original herumgedreht habe, ohne dabei zu bedenken, dass er zugleich an den Händen eine Veränderung hätte vornehmen müssen. Indem sonach in den Originalcompositionen das Pferd des Perseus nach links, das des Bellerophon nach rechts davonsprengte, erscheinen sie gerade in derjenigen Richtung, welche für eine Verwendung an zwei Seiten eines Thrones erfordert wurde.
