

Von Frau Anna Urben

16

Die griechischen Reliefs

unter den Gipsabgüssen der Sammlung der Universität zu Königsberg.

Für die Schüler der oberen Klassen

erklärt von

Ernst Wagner.

Beilage zum XXXV. Jahresbericht über das Kgl. Wilhelms-Gymnasium zu Königsberg i. Pr.

Königsberg i. Pr. 1910.
Hartungsche Buchdruckerei.



1910. Progr.-Nr. 7.

Die griechischen Reliefs

unter den Gipsabgüssen der Sammlung
der Universität zu Königsberg

von
E. W. Wiedemann

Erst Wiedemann

603868



Königsberg, 1. 7. 1888
Herausgegeben von

Vorbemerkung.

Dafs die Forderung der Einführung der Schüler des Gymnasiums in die antike Kunst leichter gestellt als erfüllt werden kann, hat sich, seit sie zuerst auftauchte, nur zu bald gezeigt. Beim Unterricht bietet sich zwar hier und da Gelegenheit, eins oder das andere Werk griechischer Plastik zu besprechen, aber die Minuten, die darauf verwendet werden, bedeuten eine schmerzliche Einbuse an der Zeit, die ohnehin zur Erreichung des Unterrichtszieles kaum noch genügen will, und an die Herstellung eines Zusammenhanges zwischen diesen gelegentlichen Kostproben ist im Rahmen des lehrplanmäßigen Betriebes vollends nicht zu denken.

So bleibt denn nur die Möglichkeit, die Primaner in schulfreier Zeit zur Anschauung antiker Kunstwerke besonders zu versammeln, und die überaus dankenswerte Liberalität, mit der die unserer Universität gehörige Sammlung von Gipsabgüssen allgemein zugänglich gemacht ist, legte es nahe, sie gruppenweise gelegentlich zu einem Gange durch dieses Museum und zur Betrachtung dieser oder jener zusammenhängenden Reihe von Kunstwerken aufzufordern. Die selbstverständlich ganz freiwillige Beteiligung war, soweit bisher Versuche in der Oberprima gemacht wurden, allgemein, aber bei der Fülle von wahlfreien Nebenbeschäftigungen aller Art, die unserer Schuljugend heute geboten werden — jede einzelne mit angelegentlichster Empfehlung —, gelang es nicht leicht, freie Stunden dafür zu finden. Da erscheint es denn zweckmässig, was bei diesen Besuchen zur Erklärung der Bildwerke gesagt werden mußte, in kurzer Zusammenstellung den Schülern gedruckt in die Hand zu geben, damit sie, wie das Interesse sie treibt und ihre Zeit es ihnen gestattet, einen solchen Gang ins Museum mit Nutzen auch auf eigene Hand unternehmen können.

Die Reliefs kamen für die Behandlung in erster Linie in Betracht, weil sie sachlicher Erläuterungen verschiedenster Art besonders bedürfen, und weil es zweckmässig erschien, an einer beschränkten Gattung von Denkmälern einmal den Verlauf der gesamten Entwicklung von den ersten Anfängen bis in die hellenistische Zeit hinein zu verfolgen. Dafs die Sammlung im wesentlichen nach der Zeitfolge geordnet ist, kam dieser Absicht zustatten.

Die römischen Reliefs sind wenig zahlreich, allein sie hätten in sachlicher Hinsicht besonders ausführliche Erläuterungen erfordert, die in den Rahmen der übrigen Betrachtung wenig hineinpaßten, und so wurden sie zunächst ausgeschlossen, schon um den Umfang dieses Heftes nicht zu sehr anschwellen zu lassen. Aus demselben Grunde empfahl es sich nicht, nach Art einer sogenannten „Lehrprobe“ hier ein Bild davon zu geben, wie man es anstellen wird, um die Schüler durch eigene Beobachtung finden zu lassen, worauf es ankommt, und sie zum Fragen zu veranlassen.

Um endlich die Benutzung der Erläuterungen auch ausserhalb des Museums etwa an der Hand von Abbildungen zu erleichtern, sind die erforderlichen Angaben über die Originale der Abgüsse und über ihre Besprechung oder Wiedergabe in den bekanntesten kunstgeschichtlichen Werken am Rande gemacht. Vollständigkeit wird man hier selbstverständlich auch nicht im entferntesten erwarten, es ergab sich von selbst die Beschränkung auf die in der Bibliothek des Wilhelmsgymnasiums zugänglichen Bücher. Sie mögen hier zur Erklärung der Abkürzungen genannt sein:

F. W. bedeutet wie auf den Täfelchen im Museum: Königliche Museen zu Berlin. Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt von C. Friederichs. Neu bearbeitet von P. Wolters. Berlin Spemann.

Ov. — J. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik 4. A. 1894. 2 Bde.

Spr. — A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. I: Das Altertum. 6. A. bearb. von A. Michaelis. Leipzig, Spemann 1901.

Coll. — M. Collignon, Geschichte der griechischen Plastik, übersetzt von E. Thrämer. Strassburg, Trübner 1897.

F. U. — A. Furtwängler und H. Ulrichs, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Handausgabe. München, Bruckmann 1898.

Kek. — R. Kekulé von Stradonitz, Die griechische Skulptur. 2. A. Berlin, Reimer 1907.

Ba. — A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums. 3 Bde. München und Leipzig, Oldenbourg 1887. Die in Klammern gesetzte Zahl betrifft die Auswahl in 8 Heften, erschienen unter dem Titel: Baumeister, Bilder aus dem griechischen und römischen Altertum, für Schüler zusammengestellt. München, Oldenbourg 1889.

Die Nummern beziehen sich, soweit die Werke illustriert sind, auf die Abbildungen.

In seinem Gastmahl legt Plato dem Komödiendichter Aristophanes eine scherzhafte Erzählung in den Mund, nach welcher Zeus die Menschen, die ursprünglich Doppelwesen waren, mit zwei Köpfen und vier Armen und Beinen, zur Strafe für ihre Überhebung in zwei Hälften geschnitten hätte, die nun in Sehnsucht nach Wiedervereinigung vergingen. Bei fernerhin gottlosem Verhalten drohe der Menschheit eine Wiederholung der Operation, und wir würden herumgehen in einem Zustande, wie die Figuren, die auf den Grabsteinen nach einer Umrifszeichnung plastisch dargestellt sind, längs der Nase durchgesägt (*περὶ μὲν ἔχοντες, ὅσπερ οἱ ἐν ταῖς στήλαις κατὰ γραφὴν ἐκτετυπωμένοι, διαπεπρωμένοι κατὰ τὰς ὀνάς*. Plato Symp. p. 193 a). Ein Blick auf die ältesten Reliefs unserer Sammlung von Gipsabgüssen lehrt, daß der Vergleich für diese nicht zutrifft. Die Gestalten treten nicht mit einer Körperhälfte aus der Fläche heraus, sondern sie sind ganz flach gehalten, und wir werden finden, daß die Entwicklung des Reliefstils sich in einem allmählichen Fortschreiten von der blossen eingeritzten Umrifszeichnung in allmählich gesteigerter Körperlichkeit bis zur völligen Loslösung von der Fläche des Hintergrundes vollzogen hat, wenn auch selbstverständlich nicht in dem Sinne, daß die Technik des flachen Reliefs jemals ganz außer Gebrauch gekommen wäre.

So gewiß es ferner heute feststeht, daß die antike Skulptur sich jederzeit der Farbe bedient hat, so werden wir doch eine Entwicklung auch in der Richtung bemerken, daß sie es allmählich lernte, durch Formen und durch die Behandlung der Oberfläche auszudrücken, wozu ihr anfangs die Farbe ganz unentbehrlich gewesen war, so daß diese nur noch zur Abtönung und zur Steigerung der Wirkungen gedient haben kann.

Den Ursprung des Reliefs haben wir also in einer mit Farben ausgefüllten Umrifszeichnung zu erkennen. Wurden von diesem Umrifs aus zunächst nur die Formen in leichter Andeutung modelliert, wie bei dem ägyptischen Relief der Hatscheput über der Eingangstür und wurde dann die ganze Oberfläche ringsum vertieft, so trat das Bild plastisch hervor, aber noch nicht körperlich gerundet, sondern flächenhaft und kantig umgrenzt auf dem Hintergrunde aufliegend, wie die flachen Zinnfiguren unserer Spielzeugfabriken. Bronzefiguren, die diesen völlig entsprechen, sind bei den neueren Ausgrabungen in Griechenland nicht selten gefunden worden.

Von dieser Art sind bei allen sonstigen Unterschieden der Technik die ägyptischen und assyrischen Reliefs des ersten Zimmers. Wir bemerken an ihnen zunächst, daß das

Gesicht und die Beine regelmässig in der Seitenansicht, die Augen und die Schultern aber in der Vorderansicht gegeben sind, weil die älteste Flächenkunst nur darzustellen vermochte, was in der Ebene nebeneinander, aber nicht, was im Raume hintereinander liegt. Übrigens ist zu beachten, daß man in Ägypten diese Darstellungsweise für offizielle Denkmäler dauernd beibehielt, auch als die Kunst solche Schwierigkeiten längst zu überwinden gelernt hatte. Das Haar erscheint an den ägyptischen Skulpturen in dichten, straffen Massen, die Kinnbärte gleichen Holzpflocken. Das entsprach gewiß der Mode, aber die Plastik vermochte auch noch nicht die Beschaffenheit des Haares wiederzugeben, dies blieb vielmehr der Bemalung überlassen. Leichter war es dagegen, das künstliche Lockengekräusel der assyrischen Mode in Haar und Bart plastisch wiederzugeben, und ein ähnlicher Unterschied besteht in der Wiedergabe der linnenen ägyptischen Kleidung, die sich eng an den Körper schmiegte, und deren stoffliche Beschaffenheit wiederum nur durch die Bemalung charakterisiert war, während die dichten, schwer um die Glieder hängenden Gewänder der Assyrer die Technik des Gewebes und der Nähte in jeder Einzelheit erkennen lassen. Von Faltenwurf fehlt aber hier wie dort noch jede Spur.

Was diese Kunst an feiner Naturbeobachtung zu leisten vermochte, zeigt sich nicht in der Darstellung der Menschengestalt, der durch das Herkommen gewisse Fesseln angelegt waren, sondern in Tierbildern, wovon das Relief eines Mannes mit Affen und Windhunden eine hübsche Probe gibt, und über der nächsten Tür das berühmte Bild der sterbenden Löwin, der durch eine Verwundung des Rückgrats die Hinterbeine gelähmt sind. (Relief aus Kujundschik.)

Britisches
Museum
Spr 99

Das zweite Zimmer führt uns über Kleinasien nach Griechenland. Nichtgriechisch sind an der Eingangswand die Felsreliefs von Boghazköi in Kappadozien. Man schreibt sie dem Volk der Hethiter zu, dessen Blüte in das zweite Jahrtausend v. Chr. gesetzt wird. Sie muten uns recht fremd an, bemerkenswert ist aber, gleich rechts an der Tür, das Tempelchen (im Original auf der Hand einer Riesenfigur) das, wenn auch in wunderlich geschweiften Linien, doch deutlich schon die Formen der ionischen Säulenordnung zeigt.

Spr. 116

Die griechischen Skulpturen beginnen an der Wand gegenüber mit einer Reliefplatte aus Samothrake, deren ursprüngliche Bestimmung dunkel ist. Sie kann etwa als Untersatz eines Tisches oder als Seitenlehne eines Thronsessels gedient haben. An der rechten Seite ist von dem Kopfe eines phantastischen Ungeheuers in dem Gipsabguß nur noch ein abwärts gekrümmtes und unten in ein Schnecken-

Louvre
FW. 34
Ov. 12
Coll. I. 87

gewinde auslaufendes Horn erkennbar, auch von der Palmettenverzierung des oberen und dem geflochtenen Bande des unteren Randstreifens hat der Abguß nur geringe Spuren. Die bildliche Darstellung in der Mitte zeigt uns drei nach links gewendete Männer, den ersten mit künstlicher Lockenfrisur auf einem Klappstuhl sitzend, die beiden anderen hinter ihm schreitend. Die Formen sind noch ganz flächenhaft gehalten, das rechte und linke Bein der schreitenden Figuren nicht zu unterscheiden, aber die Umrisse sind nicht mehr kantig begrenzt, sondern gerundet, und die Gewänder fallen in Falten von dem linken Arm herab. Dafs es sich um einen Fürsten und zwei Diener handelt, ist klar, der vordere von diesen trägt einen in zwei gegeneinander gekrümmte Spitzen auslaufenden Stab und ist so als Herold gekennzeichnet. Ihre Namen erfahren wir aus Beischriften, die in die Fläche des Hintergrundes, wo der Raum es zuliefs, eingeritzt sind, vor dem Gesicht des Fürsten von oben nach unten linksläufig *ΑΓΑΜΕΜΝΟΝ*, zwischen den Beinen des hinteren Dieners und hinter ihm unterhalb des Schneckenwindes *ΤΑΛΘΥΒΙΟΣ*, den wir als Herold des Agamemnon kennen, und darüber oberhalb der Schnecke von oben nach unten *ΕΠΙΕ* —, offenbar *Ἐπιός*, der Erbauer des hölzernen Pferdes.

Zur Rechten über der Tür gegenüber den Fenstern finden wir ein sehr viel besser erhaltenes Relief aus der Umgegend von Sparta, das wiederum reine Flächen mit kantiger Umgrenzung zeigt, so dafs das Ganze wie aus hölzernen Brettern zusammengesetzt scheint. Auf einem Thronsessel, an dem die Fugung der einzelnen Teile und die Drechselarbeit mit grofser Sorgfalt wiedergegeben sind, sitzt ein Ehepaar. Das Gesicht des Mannes ist dem Beschauer zugewendet, alles andere ist in Seitenansicht gegeben, nur das Auge der Frau, noch ganz wie bei den Ägyptern von vorn gesehen, die entblöfste rechte Schulter des Mannes perspektivisch verkürzt. Das lange Haar fällt bei ihm in mehreren Flechten gleich Perlschnüren über Brust und Rücken herab und eine ähnliche Schnur legt sich oben über die Stirn. Auch die Stirn der Frau ist wie mit einem Diadem durch einen Haarwulst gekrönt, der in eine vor dem Ohre herabfallende, gedrehte Locke ausläuft. Das Obergewand des Mannes, das den linken Arm bedeckt, den rechten aber freiläfst, ist in regelmäfsige, durch parallele Kerben dargestellte Schrägfalten gegliedert, während das Untergewand, das nur zwischen Fuß und Wade sichtbar wird, senkrechte Falten zeigt. Von dem Gewande der Frau sieht man nur den Teil, der über die Knie herabfällt, und den Schleier, den sie mit der linken Hand gelüftet

Berlin
FW. 58
Ov. 22a
Ba. 343 (688)
Coll. I. 111
Spr. 323
Kek. S. 44

hält, so daß er oben links den ganzen Hintergrund füllt, von dem sich ihr Profil abhebt. Plastisch ist nur der überfallende Saum wiedergegeben, alles andere blieb der Bemalung überlassen. Besondere Mühe hat es dem Künstler gemacht, alle vier Hände der beiden Personen zu zeigen. Er läßt den Mann die seinen, von denen die linke einen zweihenkligen Becher trägt, in steifer Haltung nach vorn strecken, während zwischen seinem linken Arm und dem Knie, noch die rechte Hand der Frau sichtbar wird, die einen nicht recht erkennbaren Gegenstand hält, vielleicht einen Granatapfel. Von hinten windet sich über die Lehne des Sessels eine bärtige Schlange, und vor dem Paare stehen in winziger Kleinheit zwei Gestalten, die Opfergaben darbringen, die vordere einen Hahn und ein Ei, die hintere eine Blume und eine Frucht. Das Ganze ist ein Denkmal für Verstorbene, die heroisiert d. h. als Gottheiten in übergewaltiger Größe vorgestellt, von den Überlebenden durch Opfergaben geehrt werden. Auf ihr unterirdisches Dasein deutet die in solchen Bildern stets wiederkehrende Schlange hin. Ein ganz ähnliches Relief, das nichts Besonderes bietet, befindet sich an der Wand links.

Derselben Gattung gehört der Reliefschmuck eines Grabdenkmals an, der in dem rechts anstossenden Zimmer, wie er an Ort und Stelle gefunden wurde, zusammengestellt ist. Das sogenannte Harpyiendenkmal aus Xanthos in Lykien hat die Form eines viereckigen Turmes und war unter dem Dach in 7 m Höhe mit den Platten eines Marmorfrieses umgeben. Die Tür zur Grabkammer befindet sich nach asiatischer Sitte hoch oben und unterbricht den Fries der Eingangsseite. Über dem Türsturz trug sie das Bild einer säugenden Kuh, das zu der dargestellten Scene in keiner Beziehung steht. Auch hier haben wir es ebenso wie auf den drei andern Seiten des Frieses mit der Ehrung Verstorbener durch Opfergaben zu tun. Sie werden zwei Frauen dargebracht, die in wenig geschickter Anordnung links und rechts auf Thronsesseln zum Empfang bereit sitzen, denn die Ehrung gilt offenbar auch der links thronenden Frau, obwohl diese durch die Tür von den Opfernden getrennt ist. Daß diese ihr den Rücken zudrehen, wird gerade infolge dieser Trennung weniger als störend empfunden. Die Verstorbenen sind auch hier größer dargestellt als die Lebenden, denn ihre Köpfe erscheinen trotz der sitzenden Stellung in gleicher Höhe wie die der stehenden Gestalten, doch ist der Unterschied nicht so gewaltig, wie auf dem spartanischen Relief, und das Gesetz der sogenannten Isokephalie, d. h. der gleichen Kopfhöhe für Sitzende und Stehende, wird im

Britisches
Museum
FW. 127-130
Ov. 57. 58
Ba. 365/6(697)
Coll. I. 128-32
Spr. 338

Reliefstil allgemein beobachtet, auch wo für den Größensunterschied kein besonderer Grund erkennbar ist. Würdevoll sitzen die beiden Heroinnen auf den Thronen — *ὅπόθι θεοῖν ποσσὶν ἦεν* —, in ihre faltigen Obergewänder gehüllt, deren Schleppen etwas steif nach hinten unter die Sitze gezogen sind. Die Frau links hat das Obergewand, von der rechten Schulter fallen lassen, so daß der rechte Arm mit dem eigentümlich bauschigen Ärmel des Unterkleides vorgestreckt in voller Länge sichtbar wird. Die Hand trägt wohl eine Opferschale, die erhobene Linke ist abgebrochen, so daß die Gebärde nicht zu deuten ist. Ihre Gefährtin gegenüber erfreut sich an dem Duft einer von der Rechten mit zierlich gespreizten Fingern gehaltenen Blume, die Linke hält einen Granatapfel. Beide Gaben hat sie vielleicht eben von der ersten der drei in Verehrung nahenden Überlebenden empfangen, da diese mit leeren Händen vor ihr steht, nur mit der Linken, wie die Heroine auf dem spartanischen Grabe, den Schleier lüftend. Die Zweite bringt eine Blume, deren Duft sie einatmet, und einen Mohnkopf, die Dritte in der erhobenen Rechten ein Ei, während die Linke das Kleid rafft.

Fanden wir auf dieser Eingangsseite nur Frauen oder Mädchen dargestellt, so erkennen wir auf den drei anderen Seiten nur Männer. Rechts wird einem bartlosen Heros, dessen Stab in der Beuge des linken Armes ruht und der schon einen Granatapfel und einen Mohnkopf empfangen hat, von einem Jüngling, der die Rechte betend emporhält, in der Linken eine Taube dargebracht.

Die geflügelten Wesen zu beiden Seiten, die sich auf diesem wie auf dem vierten Bilde finden, sind es, welche dem Turme seinen Namen Harpyiendenkmal gegeben haben, doch ist es irrig, dabei an die Harpyien der griechischen Mythologie zu denken. Die etwas plump geratenen Vögel mit Frauenköpfen, deren Schwinge aus menschlichen Armen herausgewachsen sind, halten mit den Händen und mit den Vogelkrallen voll zärtlicher Vorsicht kleine menschliche Gestalten, die sie im Fluge davon tragen. Ihre Gesichter zeigen nicht nur das bekannte archaische Lächeln, sondern sie sollen offenbar Freundlichkeit ausdrücken, und auch die Entführten fühlen sich nicht in feindlicher Gewalt, sondern strecken in kindlichem Vertrauen nach dem Kinn oder nach der Brust der Trägerinnen die Arme aus. Diese sind also Todesboten, aber nicht grausam finstere, sondern milden, sanften Wesens. Die Richtung ihres Fluges zeigt, daß sie mit der Scene in der Mitte nichts zu tun haben, sie mahnen nur an die Vergänglichkeit des irdischen Lebens,

und ihre schräge, schwebende Lage gibt den senkrechten Linien des Mittelbildes nach beiden Seiten hin einen gefälligen Abschluss.

Die Hauptfigur der dritten Scene ist ein bärtiger Fürst, auf reichem, bequemen Throne ruhend, der, in der Linken das an den Sitz gelehnte Scepter haltend, den Duft einer Blume einatmet. Ihm bringt ein Knabe einen Hahn und einen Apfel als Gabe dar und hinter ihm ein Jüngling, von seinem Hunde umspielt, andere nicht mehr erkennbare Spenden. Hinter dem Throne schreiten mit ähnlichen Opfern zwei Männer heran, die gewiss nicht im Rücken des Thronenden, sondern ebenfalls von vorne auf ihn zukommend zu denken sind. Sie rafften im Gehen mit der Linken ihre wallenden Gewänder, wie es sonst Frauenart aber bei solcher Tracht auch für Männer natürlich ist.

Auf der vierten Seite endlich reicht ein jugendlicher Krieger dem sitzenden bärtigen Heros seinen Helm. Er trägt einen Panzer mit dem gebräuchlichen Schurz aus Lederstreifen und an der linken Seite auffallend hoch das Schwert, von dessen Gürtung nichts zu erkennen ist. Die Linke hält den zu Boden gesetzten, in verkürzter Seitenansicht gegebenen Rundschild, die Rechte den Helm. Der Bär unter dem Thron des Heros ist offenbar das Wappentier des Fürstengeschlechtes. Die sogenannten Harpyien zu beiden Seiten sind uns schon bekannt, eine Besonderheit dieses Bildes ist aber die trauernde weibliche Figur in der unteren Ecke rechts, in der wohl die Stifterin des Denkmals zu erkennen ist.

Man setzt das Werk in den Anfang des fünften Jahrhunderts. Auch das Laienauge erkennt, daß das Relief der Eingangsseite nicht nur am besten erhalten, sondern auch von trefflichster Arbeit ist, die drei andern können schwerlich von der Hand desselben Meisters geschaffen sein. Die Eigentümlichkeiten des Stiles sind im übrigen dieselben. Die Augen sind durchweg von vorne gesehen, die Gestalten nicht körperlich gerundet, sondern platt gehalten.

Die Gewänder legen sich trotz der reichlichen Fältelung eng an die Glieder an, so dass diese deutlich hervortreten. Die reiche Gewandung, die Lust am Zierat, die etwas schwammige Fülle der Körperformen verraten eine üppig weichliche Kultur. Überall fanden sich Spuren von Farbe, gut erhalten besonders das Rot des Helmbusches, der Hintergrund war überall blau.

Sehr viel älter (7. Jahrhundert) und von ganz anderer Technik ist das kleine Werk, dessen Abguß an der Wand links vom Eingang aufgestellt ist. Man erkennt auch an dem Gips, dass eine Erzplatte darin abgeformt ist. Sie ist in

Olympia gefunden und rührt offenbar von der Metallbekleidung an dem Sockel eines Weihgeschenkes her. Die Komposition in vier Streifen lehnt sich an die Darstellungsweise der Bildwebekunst an. Wir erkennen zu oberst drei Adler, darunter zwei einander zugekehrte Greifen, Herakles im Centaurenkampf und eine geflügelte Göttin, die mit jeder Hand eine von den Hinterpranken je eines mit den Vorderbeinen auf dem Boden stehenden und sich heftig sträubenden Löwen emporhält. Die Göttin, die auf griechischem Boden nur Artemis heißen kann, erinnert an asiatische Naturgottheiten. Sehr ungriechisch ist ihre doppelte Beflügelung, es hängen nämlich aufser den ausgespannten Schulterflügeln, noch zwei andere zu beiden Seiten an den Hüften herab. Die unnatürliche Krümmung der ausgespannten Schwingen nach innen ist der alten Kunst eigentümlich, ebenso die menschliche Bildung der Vorderbeine des vor Herakles flüchtenden Kentauren. Für Herakles würde beim Bogenschießen die kniende Stellung durchaus angemessen erscheinen, wenn man aber beachtet, wie wunderlich der Unterschenkel des knienden Beines aufwärts gerichtet ist und wie der Fuß geradezu in der Luft schwebt, so ergibt es sich, daß auch hier die sonst aus der ältesten griechischen Kunst bekannte Darstellung des Laufes vorliegt.

In dem zweiten Zimmer, in das wir nun wiederum zurücktreten, sei zunächst aufmerksam gemacht auf eine durch Verwitterung arg mitgenommene Platte an der Wand zur Rechten (vorher als linke Wand bezeichnet). Sie stammt aus Karaköi in der Gegend von Milet und stellt einen eilig, aber schwankenden Schrittes vorwärts drängenden Zug von Männern und Frauen dar, die bei einem bakchischen Feste stark von der Gabe des Gottes beeinflusst sind. Auch hier ist der weichlich tüppige Charakter der asiatischen Kunst erkennbar.

Britisches
Museum
Coll. I. 126

Neben der Tür, durch die wir wiederum eingetreten sind, rechts, führt uns ein leider sehr verstümmeltes Bruchstück wieder zu dem Totenkultus zurück. Von zwei Frauengestalten, einer sitzenden und einer vor ihr stehenden, sind leider Köpfe und Beine weggebrochen, aber der Größenunterschied und die zum Gebet erhobene Rechte der stehenden Gestalt machen es unzweifelhaft, daß es sich auch hier um die Verehrung einer Verstorbenen handelt. Die Platte mag aus derselben Zeit stammen wie das Harpyienmonument oder etwas älter sein, jedenfalls zeigt sich die attische Kunst — sie stammt aus Attika — der lykischen weit überlegen. Wenn auch in dem reichen Faltenwurf der Gewänder, welcher der Mode entsprochen haben wird, noch etwas zu viel

Athen, Nat.-
Museum
FW. 102
Coll. I. 202

getan ist, so fallen und liegen diese Falten doch frei und natürlich, und wo das Kleid um die Körperform straff gezogen ist, wie durch den Griff der linken Hand, da pressen auch sie sich zusammen. Auch die Verschiedenheit des Stoffes ist an dem Ärmel des Unterkleides der sitzenden Figur deutlich und geschickt wiedergegeben. Altertümlich aber wirkt die etwas gesuchte Zierlichkeit des Ganzen, namentlich in der Haltung der beiden Frauen.

Athen, Nat.-
Museum
FW. 101
Ov. 45
Ba. 358 (22)
Coll. I. 201
Spr. 337
Kek. S. 14

Das zweite Werk attischer Kunst, das sich an derselben Wand befindet, hat den Vorzug, daß die doppelte Inschrift, die es trägt, durch die Form der Buchstaben es mit Sicherheit als dem Ausgang des sechsten Jahrhunderts angehörig erweist. Wir lesen auf der Leiste unter den Füßen des Kriegsmannes die Angabe des Künstlers *ἔργον Ἀριστοκλέος* und auf dem im Gips fehlenden Sockel wohl den Namen des Dargestellten *Ἀριστίωνος*. Der Verstorbene ist als Hoplit dargestellt, in straffer Haltung, wie sie dem Kriegsmann ziemt, mit dem Speer in der Linken wie zur Musterung angetreten. Der Grabstein ist vortrefflich erhalten, nur das oberste Stück mit dem Helmbusch fehlt und die Spitze des Bartes ist abgebrochen. Überall erhaltene Farbspuren ermöglichen eine genaue Vorstellung von dem ursprünglichen Aussehen des Denkmals. Das Blau des Panzers hob sich vom roten Hintergrunde ab, und war wiederum rot verziert, das Haar rötlich braun. Ob der Panzer aus Metall oder aus Leder gearbeitet zu denken ist, läßt sich nicht entscheiden, jedenfalls ist für die Schulterplatten Metall und für die vom Gürtel herabhängenden Streifen Leder mit Metallbeschlag vorzusetzen, für die flache Helmkappe und für die genau den Formen des Unterschenkels angepaßten Beinschienen wiederum Metall. An der rechten Schulter und am Oberschenkel wird das in zahllose regelmässige Falten gelegte Untergewand sichtbar. Von den Verzierungen des Panzers geben die Abbildungen, die in vielen illustrierten Werken leicht zu finden sind, besseren Aufschluß als der Gipsabguß. Die Formen des Körpers sind noch recht flächenhaft platt, wenn auch hier und da die Muskulatur — nicht immer richtig — angegeben ist, besonders verfehlt ist die rechte Hand. Wenn man oft und gern gesagt hat, die Grabstele des Aristion zeige uns einen Marathonkämpfer, so ergibt schon das, was oben über die Zeit ihrer Entstehung gesagt ist, daß dies nicht so zu verstehen ist, als habe Aristion bei Marathon mitgefochten, sondern es ist dies abgesehen von der Tracht und Ausrüstung auf die ernste Tüchtigkeit zu beziehen, die sich in der Haltung des Kriegsmanns ausspricht, also auf die Eigenschaft, die den Sieg bei Marathon vorzugsweise herbeiführte.

Ein interessantes Gegenstück zu diesen Werken der ältesten und älteren, der sogenannten archaischen Kunst bildet der in der Mitte des Zimmers aufgestellte Sockel eines Dreifusses, als ein Erzeugnis archaischer Kunstübung, d. h. der bewußten Nachahmung altertümlicher Kunst, wie sie zu allen Zeiten versucht worden ist. Das auffälligste Kennzeichen dieser archaischen Werke ist die geradlinig parallele Fältelung der Gewänder, deren freischwebende Enden meist wie ein Schwalbenschwanz in zwei auseinandergezogenen Spitzen auslaufen, steife Haarlocken, die hölzernen Stäben gleichen, und ein gezielter, tänzelnder Schritt auf den Zehenspitzen, während sonst kaum etwas auf eine ältere Zeit hindeutet. Das bedeutsamste von den drei Bildern des Sockels stellt den Streit des Herakles mit Apollo um den pythischen Dreifuß dar. Athene, die sonst als Schlichterin des Zwistes dabei zu sein pflegt, fehlt hier. Der Steinbuckel zwischen den beiden Göttern, über den betrodde Binden herabhängen, ist der Omphalos des delphischen Heiligtums, der als Mittelpunkt der Erde gedacht wurde. Auf dem zweiten Bilde, das die Weihung einer Fackel wiedergibt, interessiert uns der beckenförmige Korb oberhalb des Handgriffes, der herabfallende Funken aufzufangen bestimmt ist. Daneben sind Priester beschäftigt, von denen einer einen Besen trägt. Auf dem dritten Bilde wird ein Dreifuß durch Umschlingen mit Opferbinden geweiht. Von der reichen Verzierung des Sockelfußes sind die drei Eckfiguren, geflügelte Silene, altertümlich gehalten, namentlich was die Behandlung des Haares und die stilisierten Flügel betrifft. Der auf den Sockel gesetzte Dreifuß ist nicht zugehörig.

Ein zweites archaisches Werk ist die über dem Eingange zu dem nächsten Raume befindliche Platte. Dafs sie der älteren Kunst unmöglich angehören kann, beweist schon der korinthische Tempel, der über der Mauer des Hintergrundes emporragt, da der korinthische Baustil erst zur Zeit des peloponnesischen Krieges ausgebildet ist. Vor diese Mauer, die Ringmauer des Tempelbezirkes, hat der Künstler die Scene verlegt, um eine Fläche zu haben, von der sich die Gestalten wirksam abheben. Auf einen Altar, an dem ihn eine geflügelte Siegesgöttin, den Wein zur Spende ein-schenkend, empfängt, schreitet Apollo zu, die Leier in der Linken, bekleidet mit dem wallenden Gewande des Kitharöden. Ihm folgen zwei weibliche Gottheiten mit Stäben in den Händen. Die vordere ist durch den Bogen, der vom Nacken aus hinter ihrem Kopfe sichtbar wird, als Artemis kenntlich gemacht. Dafs sie mit der Rechten das Gewand des Bruders erfafst, deutet auf die Zusammengehörigkeit

Dresden
FW. 423
Ov. 70ab
Ba. 511 (344)
Coll. II. 341

Berlin
FW. 42
Ov. 71
Kek. 5. 56
vgl. Coll. II.
344

der Geschwister hin. Die zweite Göttin, die durch kein Attribut näher bezeichnet ist, kann wohl nur Leto sein. Hinter dem runden Altar steht auf einer Säule ein primitives Kultbild ohne Zweifel des Apollo selbst, der also hier als Sieger im musischen Wettkampf an seinem eignen Altare opfern will. Das Götterbild überragt ein hinter der Mauer stehender Baum, die berühmte Platane des delphischen Heiligtums. Auch diese malerische Ausgestaltung des Hintergrundes deutet auf die Entstehung in hellenistischer Zeit.

Durch die Rotunde, in der wir uns nicht aufhalten, gelangen wir links in das letzte Zimmer des Erdgeschosses. Hier versetzt uns, links an der Tür, die Betrachtung einer der Metopen des Apollotempels in Selinunt auf Sicilien wiederum in die älteste Zeit (ca. 600) zurück. Sie stellt die Enthauptung der Medusa durch Perseus dar. Der Held hat das ins Knie gesunkene Scheusal mit der Linken am Haar ergriffen und ist im Begriff den Hals zu durchschneiden. Die Annahme, daß es sich auch hier wie oben (S. 11) bei Herakles nicht um ein Knieen, sondern um die älteste Art der Wiedergabe des Laufens handele, wird durch die starke Biegung der Zehen des rechten Beines widerlegt. Sie kann nur entstehen, wenn auch die Zehen ebenso wie das rechte Knie und die Sohle des linken Fußes fest auf den Boden gestemmt sind. Als Zuschauerin und Helferin steht hinter Perseus Athene, nur scheinbar unbeteiligt, weil der Künstler innere Teilnahme noch nicht auszudrücken vermochte. Wie bei den ältesten der betrachteten Reliefs sind die Beine und Füße der drei Gestalten in der Seitenansicht, die Oberkörper aber in der Vorderansicht gegeben, neu ist hier, daß auch die Gesichter dem Beschauer zugewendet sind. Das war bei der Medusa schon darum nötig, weil ihre Fratze mit dem aufgerissenen Munde, der heraushängenden Zunge und den gefletschten Eberzähnen dem Herkommen gemäß nur in der Vorderansicht kenntlich gemacht werden konnte, und für Perseus ergab es sich daraus, daß er den versteinernen Anblick des Scheusals meiden mußte, es ist der Gleichheit halber auch für Athene beibehalten, obwohl für sie die Profilstellung in der Sachlage begründet gewesen wäre. Die Medusa ist nicht etwa nackt zu denken, ihr kurzes Gewand, das im übrigen nur durch Bemalung wiedergegeben war, ist plastisch nur an der Stelle angedeutet, wo es sich von dem rechten nach dem linken Oberschenkel hinüberzieht. Die dichten Strähne ihres über die Schultern herabfallenden Haares sind durch regelmäßige, wagerechte Rillen gewellt. Die Geburt des Pegasus, der aus ihrem Blute entstand, hat der Künstler nicht anders darzustellen gewußt, als daß er

Palermo
FW. 149
Ba. 344 (691)
Ov. 23
Coll. I. 118
Spr. 326

sie das Flügelroß mit einer gewissen Zärtlichkeit umarmt halten ließ. Auch das Gewand des Perseus war am Oberkörper nur durch Farbe kenntlich gemacht, er trägt also nicht etwa, wie die Plastik glauben lassen könnte, nur einen Schurz. Sein Haupt deckt eine flache Kappe, die Stiefel an seinen Füßen sind ebenfalls nach dem Schwinden der Bemalung nur noch an den eigentümlichen, gerundeten Klappen zu erkennen, die etwas unterhalb des Knies vorn überfallen. Er trägt also nicht die Flügelschuhe des Hermes, von denen die Sage meldet, aber doch eine Fußbekleidung, die wir aus vielen Darstellungen gerade dieses Gottes kennen. Athene endlich war vielleicht durch einen Speer kenntlich gemacht, den die vor die Brust gelegte Hand getragen haben kann. Die Ägis, die ihr Brust und Schultern deckte, war durch braunrote Farbe hervorgehoben, von der sich Spuren erhalten haben, ein Mäanderband ist auf dem senkrecht vom Gürtel herabfallenden Saum des Gewandes auch plastisch angedeutet. Das Relief ist noch stark flächenhaft und wenig gerundet, die Gestalten erscheinen in der Gedrungenheit der Verhältnisse recht plump, namentlich sind die Köpfe zu groß geraten. Während der Kopf etwa den achten Teil der Körperlänge einnehmen sollte, kommt hier auf die Köpfe beinahe der vierte Teil. Freilich ist zu bedenken, daß die Reliefs bestimmt waren, in bedeutender Höhe gesehen zu werden, wodurch dies Mißverhältnis erheblich gemildert werden mußte.

An derselben Wand sind zwei Werke archaischer Kunst angebracht, neben der selinuntischen Metope, Herakles mit der Hindin von Keryneia und unter beiden Werken das Relief einer Brunnenmündung aus Korinth.

Daß hier wie in andern Werken antiker Kunst, ja auch in der Dichtung gegen die Natur der Hindin ein Geweih verliehen ist, erklärt sich wohl aus dem Bestreben, über die Gattung des dargestellten Tieres keine Zweifel entstehen zu lassen. An diesem Geweih hat Herakles das erlachte Wild ergriffen und drückt es mit dem Knie zu Boden. Bemerkenswert ist die mächtige Entwicklung der Muskulatur an dem Genick des Helden, seine niedrige, über den Augen stark vorgewölbte Stirn, das krause Haar, alles Mittel, seine rauhe Kraft und Willensstärke anzudeuten.

Die darunter nebeneinandergestellten Platten geben den ringförmigen Schmuck einer Brunnenmündung wieder, die in Korinth gefunden war und jetzt verschollen ist. Wir erkennen trotz der Verwitterung rechts in der Gestaltenreihe an Löwenfell und Keule Herakles, der geführt von Athene in der Ägis mit abgenommenem Helm und gesenkter Lanze

Britisches
Museum
FW. 440

OV 67
Ba. 2399

einer Anzahl von Göttern entgegen tritt. Unter ihnen schreitet Apollo mit der Leier voran, hinter ihm Artemis mit Bogen, Köcher und Hindin, ferner nach einer zunächst nicht erkennbaren weiblichen Göttin Hermes mit Flügelschuhen und Flügelhut. Da am Schluß des Zuges eine weibliche Gestalt zögernd von zwei Frauen geführt wird, so deutet man die ganze Darstellung auf die Vermählung des Herakles mit Hebe. Athene führt ihren Schützling in den Himmel ein, die hinter ihm folgende Matrone wird seine Mutter Alkmene sein. Daß Apollo mit der Leier den Brautzug eröffnet, entspricht der Sitte, die Musikbegleitung vorschreibt, aber er und seine Schwester sind auch sonst Hochzeitsgötter. Ihm folgt als Brautmutter Hera und dieser der göttliche Geleitsmann Hermes. Die Begleiterinnen der Braut sind jedenfalls Aphrodite und Peitho, die Göttin der Überredung, die erstere führt die Braut mit ermunterndem Zuspruch an der Hand, die letztere drängt sie mit der Linken sanft vorwärts (im Gipsabguss wiederholt), während sie mit der Rechten anmutig ihr Gewand rafft. Die Braut hielt in den spitzen Fingern der erhobenen Linken wohl eine Blume. Die Nachahmung des altertümlichen Stils äußert sich auch hier namentlich in dem regelmässigen Zickzack der Falten und in der schwalbenschwanzförmigen Ordnung der Gewandenden, aber auch in dem Auftreten mit ganzer Sohle und der gespreizten Haltung der Finger, die Komposition deutet aber auf die Entstehung in späterer Zeit hin.

Britisches
Museum
Ov. 9
Coll. I. 83. 84
Spr. 325
Kek. S. 31

In der Ecke daneben steht die untere Hälfte eines schreitenden Mannes. Der Faltenwurf und das Auftreten mit ganzer Sohle bezeugen die Entstehung in früher Zeit. Das Bruchstück stammt, ebenso wie der weibliche Kopf auf der Konsole darüber, von einer Säule des alten Artemistempels in Ephesus, deren unteres Schaftende mit Reliefdarstellungen verziert war. Diese Säulen waren eine Widmung des Krösus. *Βασιλεὺς Κροῖσος ἀνέδηξεν* liest man im Original auf der Leiste unterhalb dieser Gestalt.

Louvre
FW. 36

Von den an der Fensterwand aufgestellten Werken betrachten wir zunächst nur die Grabstele der Philis von der Insel Thasos. Die schöne griechische Sitte setzte auf das Grab zunächst kein Zeichen der Trauer, sondern nur das Bild des teuren Verstorbenen, wie es in der liebenden Erinnerung fortlebte, in irgendeiner Verrichtung des täglichen Lebens begriffen, die Frauen meist mit ihrem Schmuck beschäftigt. So entnimmt Philis, des Kleomedes Tochter (*Φίλις Κλεομήδεος* lesen wir auf der oberen Leiste der einfachen Umrahmung, die im Rechteck um den vertieften Hintergrund stehen gelassen ist), einem Kästchen eine Binde. Ihr Haar

ist von einer eigentümlichen Haube verdeckt, aus der hinten ein Büschel wie eine Troddel lose herabhängt, soweit es vorn hervorquillt, ist es in steife Löckchen gedreht, die der Künstler gewiß streng der Mode nachgebildet hat. Die sitzende Gestalt umfließt anmutig der mannigfaltige Faltenwurf der Kleidung, bei der Ober- und Untergewand deutlich unterschieden sind. Die Füße, von denen nur der rechte sichtbar ist, scheinen heute nackt auf einem Schemel zu ruhen, doch kann das Riemengeflecht einer Sandale ursprünglich durch Farbe angedeutet gewesen sein. Das große Auge ist noch nach alter Weise in der Vorderansicht gegeben.

Wenden wir uns nun wieder dem Eingange zu, so empfängt uns der Tür gerade gegenüber ein anderes Bildwerk aus Thasos, dessen ursprüngliche Aufstellung nicht völlig feststeht, das aber wahrscheinlich, wie es hier angeordnet ist, den Schmuck der Nische eines Altars gebildet hat, wenigstens enthalten die Inschriften, die auf dem Gips schwer lesbar sind, Vorschriften für Opfer an die Nymphen und an Apollo. Die breite Hinterwand der Nische ist durch eine Tür unterbrochen. Die Inschrift auf ihrer Deckplatte lautet: Den Nymphen und dem Apollo Nymphegetes opfere Tiere, welche du willst, männliche oder weibliche. Schafe und Schweine sind untersagt. Man singt keinen Paian. (*Νύμφησι καὶ πόλλωνι νυμφηγέτῃ θῆλυ καὶ ἄρσεν ἄμ βόλη προσέειπεν· οἷν οὐ θέμις οὐδὲ χοῖρον· οὐ παιωνίζεσθαι.*) Apollo ist links neben der Tür stehend an seiner Leier sofort kenntlich, und in den von rechts her feierlichen Zuges auf ihn zuschreitenden Frauen haben wir also Nymphen zu erkennen. Eine vierte Nymphe naht von links her eiligen Schrittes und erhebt die Hände zum Haupte des Gottes, wohl um es zu bekränzen. An der rechten Seitenwand schreiten drei engverhüllte Göttinnen würdevoll daher, Blumenkränze und Früchte in den Händen, an der linken eilt Hermes, bekleidet mit der Chlamys und spitzer Kappe, die Rechte grüßend vorgestreckt, in der Linken den Stab, heran, gefolgt von einer Charite, die in beiden Händen vor der Brust ebenfalls einen Blumenkranz zu halten scheint. Die Inschrift auf dem Fußgesims lautet hier: Es ist nicht erlaubt, den Chariten eine Ziege oder ein Schwein zu opfern (*Χάρισιν αἶγα οὐ θέμις οὐδὲ χοῖρον.*)

Altertümlich ist das an dieser Gestalt allein noch erkennbare, offenbar in der Vorderansicht gegebene Auge, das Auftreten der Füße mit ganzer Sohle, die enge Verhüllung der weiblichen Gestalten, aber die etwas steife Haltung ist gewiß mehr bestimmt den Eindruck feierlicher Würde zu machen, als daß sie etwa dem Ungeschick des Künstlers entspränge, und sein Bestreben, eine jede in Tracht und Ge-

Louvre
Ov. 56
Ba. 362-65.
Coll. 138-140

bärde von den andern zu unterscheiden, bekundet schon eine freiere Kunstübung. Durch reiche Bemalung und Zierate von Bronze war der anmutige Eindruck des Ganzen gewiß einst noch erheblich verstärkt. Man setzt seine Entstehung in die Zeit unmittelbar nach den Perserkriegen.

Olympia
FW. 280
Ov. 89
Ba. 1286(753)
Coll. I. 221
Spr. 349
Kek. S. 64

Wir betrachten nun die andere Seite der Eingangswand, für den Eintretenden rechts. Ihre Mitte nimmt eine von den Metopen des Zeustempels von Olympia ein. Sie zeigt uns Herakles, der an Stelle des Atlas das Himmelsgewölbe auf seine Schultern genommen hat. Der Abgelöste hat die Äpfel der Hesperiden geholt und reicht sie dem Helden dar. Hinter diesem meint eine der Nymphen naiv mit ihrer schwachen Hand, die sie mitleidig erhebt, die ungeheure Last dem Dulder erleichtern zu können. Diese Last selbst darzustellen war dem Künstler unmöglich, er läßt uns nur ihren Druck ahnen durch das Kissen, das die Schultern des Herakles gegen ihn zu schützen bestimmt ist, und durch die Haltung, zu der er diesen nötigt. In den Gesichtern vermag er freilich noch nichts von den Empfindungen auszudrücken. Das Ganze zeigt noch wenig Bewegung, sondern monumentale Ruhe, die Falten des Gewandes der Nymphe fallen noch sehr parallel und symmetrisch, aber der nackte Körper des Herakles ist schon vollkommen und mit guter Beobachtung der Natur durchgearbeitet. Man nimmt an, daß die Metopen im Jahre 456 fertig gewesen sein müssen.

Britisches
Museum
FW. 437
Ba. S. 2121

Unterhalb der Metope steht rechts ein Relief, das sicher als Grabmonument anzusehen ist. Den Pfahl eines Tropaions umwindet eine Schlange, für die ein Mädchen auf der linken Seite eine Schale mit Wein füllt. Rechts gegenüber steht ein bärtiger Kriegermann und hinter diesem sein Pferd, über dessen Rücken der Kopf des Reitknechtes sichtbar wird. Trotz der scheinbaren Altertümlichkeit des Stils ist das Werk erst spät entstanden, denn der Künstler hat einen Inschriftstein dazu verwendet, und dieser kann nach der Form der Schrift, die auf der oberen und unteren Fläche erhalten ist, erst aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. stammen.

Orchomenos
FW. 1127

Über der Eingangstür endlich befindet sich das kleine Relief eines Grabsteines aus Orchomenos in Bötien. Es stellt nach der schönen griechischen Sitte den ganzen Familienkreis dar, in den der Tod eine Lücke — man kann oft nicht einmal sagen, welche — gerissen hat, ein Ehepaar mit einer Dienerin und drei Kindern, von denen das jüngste noch in der Wiege liegt, das Köpfchen mit der spitzen Mütze bekleidet, die der Tracht des frühesten Kindesalters eigentümlich gewesen zu sein scheint.

Wir begeben uns nun an das entgegengesetzte Ende des

Saales und beginnen hier die Betrachtung einer Reihe von Kunstwerken, die sämtlich der Akropolis von Athen angehören.

Das älteste ist eine aus zwei Stücken zusammengesetzte Platte mit dem Bilde einer „wagenbesteigenden Frau“. Unter diesem Namen ist das Relief bekannt, aber es ist durchaus nicht sicher, ob wir in der Gestalt mit dem langen Chiton und dem über Schultern und Arme gelegten Umschlagetuch nicht vielmehr einen Sieger im Wagenrennen zu erkennen haben. Ist es eine Frau, so können wir nach attischer Sitte unmöglich an eine Sterbliche denken und müssen etwa annehmen, dass wir die Siegesgöttin Nike vor uns haben. Der lange Chiton ist gerade die Tracht der Wagenlenker und die eigentümliche Mode, das langgewachsene Haar zusammengefasst mit einem Bande aufzubinden, so daß der Schopf zu einem Drittel der Länge hinten lose herabhängt (Krobylos), ist für Männer eher nachzuweisen als für Frauen, aber die Art, wie das Obergewand getragen wird, und die Zartheit des Handgelenks wird von anderen Forschern wieder für die Annahme weiblichen Geschlechtes gedeutet. So ist denn die Frage nicht zu entscheiden, die Ungewissheit beeinträchtigt aber den Wert des Stückes nicht. So wenig die regelmäßige Fältelung des Gewandes der Natur entspricht, so ist doch sonst der weiche Fluß des Stoffes, dessen Enden durch eingnähte Gewichte herabgezogen wurden, trefflich wiedergegeben, und fein beobachtet ist auch die Haltung der Arme und zügel führenden Hände. Der Wagen ist als nebensächlich im Verhältnis zu klein gebildet und von den Pferden ist außer den Schwänzen nur ein Hinterbein erhalten.

Zur Rechten sind zwei von den Metopen des Parthenon aufgestellt. Die 92 Metopen des Tempels waren von verschiedenen Künstlern aus der Schule des Phidias geschaffen und stellten Kämpfe aus der Götter- und Heldensage dar, Szenen aus dem Gigantenkampf, aus dem trojanischen Kriege, der Mehrzahl nach aber aus den Kämpfen mit Kentauren und Amazonen. Es ist hier nicht der Ort, auf diese Werke im allgemeinen und auf die Schicksale des Parthenon und seiner Skulpturen näher einzugehen, es muß vielmehr auf die einschlägigen kunstgeschichtlichen Handbücher verwiesen werden, wir müssen uns auf die Betrachtung der beiden hier vorliegenden Platten beschränken, die zu den fünfzehn von Lord Elgin nach London entführten, aber durch diesen Raub auch vor weiterer Beschädigung glücklich bewahrten Stücken gehören. Wir sehen rechts am Fenster einen siegreichen Kentauren triumphierend über den gefallenen Gegner hinwegstürmen. Über den erhobenen linken Arm hängt ein Raub-

Athen
Akropolis
FW. 97
Ov. 47
Ba. 359
Coll. 1. 194
Spr. 340

Britisches
Museum
FW. 581
Ov. 112
Spr. 387

tierfell herab, die primitive Urform des Schildes. Welche Waffe die Rechte geschwungen hat, läßt sich, da der rechte Arm kurz abgebrochen ist, nicht mehr bestimmen. Der ebenfalls fehlende Kopf wird wie die erhaltenen Kentaurenköpfe sämtlich bärtig gewesen sein. Der Oberkörper mit der breiten Brust ist dem Beschauer zugewendet, der Schweif fliegt in siegesfreudigem Peitschen empor. Der über dem Pferdeleibe entstehende leere Raum war durch den rechten Arm wohl teilweise verdeckt, sonst wird er durch ein rückwärts flatterndes Beinende des Felles ausgefüllt. Für den sichelförmig gekrümmten Bruchrest oberhalb des rechten Armes fehlt eine befriedigende Erklärung. Fanden wir bei dem älteren Relief den Vergleich mit durchgesägten Körpern deshalb nicht zutreffend, weil die Gestalten selbst nur als Flächen ohne Rundung erschienen, so hat er hier keine Geltung mehr, weil sie sich umgekehrt vom Hintergrunde loslösen und wenigstens teilweise in voller Körperlichkeit aus der Fläche heraustreten.

Britisches
Museum
FW. 587
Ov. 111
Ba. 1365 (737)
Coll. II. 4
Spr. 387
Kek. S. 86

Die zweite Metope, deren Abgufs wir links vor uns sehen, zeigt den Griechen als Sieger. Er reißt seinen zur Flucht gewendeten halbtierischen Gegner mit der Linken gewaltsam am Schopfe des Haares zurück, so daß dieser schon verwundet von dem heftigen Ruck in den Hinterbeinen zusammenknickt, und holt mit der Rechten in wuchtigem Schwunge zum Todesstosse aus. Im nächsten Augenblick wird das rechte Knie sich strecken, das linke zum Ausfall sich beugen und die Waffe — es bleibt freilich unklar, von welcher Art sie ist — wird die ungeschützte Brust des Kentauren treffen. Um den Körper des siegreichen Jünglings unverhüllt hervortreten zu lassen und zugleich einen wirkungsvollen Hintergrund zu schaffen, läßt der Künstler den Mantel, ein zum Kampfe wenig geeignetes Kleidungsstück, nur noch mit dem äußersten Ende überhängend an den beiden erhobenen Armen rücklings herabfallen. Die Linke des Kentauren suchte wohl den Griff des Feindes zu lösen, die Bewegung seiner Rechten erklärt sich dadurch, daß sie nach einer im Rücken empfangenen Wunde greift. Die Vorderbeine sind bei der Komposition in dem engen Raume etwas zu kurz gekommen.

Bevor wir zur Betrachtung des Frieses an der Cella, dem Tempelhause innerhalb der umgebenden Säulenhalle des Parthenons, übergehen, wenden wir uns, um eine Rückkehr hierher zu vermeiden, zwei Kunstwerken zu, von denen das eine dem Stile nach dem Frieße aufs engste verwandt ist, während das zweite einem anderen Gebäude der Akropolis entstammt.

An der Fensterwand zur Linken finden wir eine leider beschädigte Platte mit dem Bilde eines Reiters, die man auf den ersten Blick für ein Bruchstück aus dem Reiterzuge des Parthenonfrieses halten möchte, dessen Abgüsse im oberen Stockwerke aufgestellt sind, und doch kann sie dazu nicht gehört haben, weil das Original nicht aus Marmor, sondern aus böotischem Kalkstein besteht. Die nähere Betrachtung lehrt auch, daß die Reiter jenes Frieses in erheblich flacherem Relief gehalten sind als das vorliegende Stück. Der Fundort ist nicht bekannt, aber von einem Reiterzuge muß es allerdings auch herrühren, das beweisen die unter dem Pferdekopfe sichtbaren Falten eines Mantels. Wie die vorhandenen Nietlöcher zeigen, waren das Gebiß und die Zügel aus Bronze angesetzt. Der Reiter zieht sie straff an, um das unruhige Tier zu bändigen.

Vatikan
FW. 1205
Coll. II. 72

Unter den Metopen vom Parthenon, bei denen wir im Vorbeigehen noch einmal stehen bleiben, befindet sich das schönste Stück von der Balustrade des kleinen Tempels der ungeflügelten Siegesgöttin (*Νίκη ἄπτερος*), der sich auf dem Felsen rechts von dem Aufgange zur Akropolis noch außerhalb der Propyläen erhob. Die auf drei Seiten um die Plattform des Tempels am Rande des jähren Abhangs gezogene Umfriedigung aus Marmor war mit einem Zuge von Siegesgöttinnen geschmückt, die ein Opfer vorbereiten. Wir erblicken eine von diesen anmutigen Gestalten, die in schneller Bewegung etwas an dem Riemenwerk ihrer Sandalen in Ordnung bringt. Es ist ein flüchtiger Moment erhascht, der nur einen Augenblick dauern kann, und selbst in diesem Augenblick ist die Stellung nur verständlich durch die Schwingen der Göttin, die ein Schweben ermöglichen. Der Reiz des kleinen Intermezzos liegt in seiner absichtslosen Natürlichkeit, und doch dient es dazu, die Eile der Göttin anschaulich zu machen, die sich durch das Hemmnis auch nicht einen Augenblick aufhalten läßt. Die vollendete Anmut der Gestalt, die von dem durchsichtigen Gewande in zahllosen leichten Falten umflossen wird, läßt die grausame Verstümmelung, die uns den Kopf geraubt hat, aufs höchste bedauern. Man setzt die Entstehungszeit des Werkes etwa ins Jahr 432.

Athen
Akropolis
FW. 764
Ov. 125
Ba. 1243
Coll. II. 53

Von dem Cellafries des Parthenon sind an der Fensterwand zur Rechten nur zwei Platten aufgestellt, mit denen man die Betrachtung des Ganzen gewiß nicht beginnen würde. Es ist bekannt, daß der Fries den Festzug bei den großen Panathenäen zur Überreichung des heiligen Prachtgewandes an die Göttin darstellt, und die beiden Stücke, die wir hier finden, geben ganz nebensächliche Bilder, die zufällig herausgegriffen sind. Jünglinge mit weingefüllten Krügen für das

Britisches
Museum
FW. 642
Coll. II. 30

Trankopfer und andere im Festgewande, die eine Kuh zum Opfer heran führen. Immerhin läßt sich schon hier einiges über die künstlerischen Eigentümlichkeiten und Vorzüge des Werkes erkennen. Die Krugträger, Spondophoren, halten ihre dreihenkligen Amphoren mit der über den Kopf greifenden Rechten auf der linken Schulter, die beiden ersten auch mit der Linken noch stützend, während der Dritte der Rechten allein vertraut. Sie gehen in ihre Mäntel gehüllt, wie es die zerbrechliche Bürde fordert, vorsichtig ihres Weges, ein Vierter hinter ihnen erhebt die seine erst vom Boden, wie der Künstler überhaupt in geschickter Erweiterung der Grenzen seiner Kunst — wir denken an Lessings Laokoon — uns den Zug nicht nur unterwegs, sondern teilweise noch als im Aufbruch begriffen vorführt. Die Kuh auf der anderen Platte zieht nicht in stumpfer Ruhe dahin in der Reihe der übrigen, die vor und hinter ihr geführt werden, sie sträubt sich vielmehr und es bedarf der Kraft und Aufmerksamkeit des Begleiters, sie am Ausbrechen zu hindern. Er hält sie an dem um die Hörner gewundenen Strick, so daß sie beim Vorwärtsdrängen die Schnauze emporpreßt, und ein anderer Jüngling, dessen Brust durch ihren Kopf verdeckt wird, wendet sich zur Beobachtung des Vorganges um. So kommt Leben und Abwechslung in die gleichförmige Reihe. Der Strick, kann, da Bohrlöcher für Metallteile fehlen, nur gemalt gewesen sein.

FW. 691
Coll. II. 29

Daß die beiden Bilder den Zug in verschiedener Richtung zeigen, mag zunächst befremden, es erklärt sich daraus, daß der Fries den Zug von einem Ausgangspunkt an der Südwestecke sich nach zwei Seiten hin entwickeln und einem gemeinsamen Ziel, der Mitte der Ostecke zustreben läßt. Es ist, wie man richtig gesagt hat, als hätten wir uns den ganzen Kern des Gebäudes hinweg zu denken, so daß wir denselben Zug einmal von der linken und ein zweites Mal von der rechten Seite her an uns vorüber ziehen sähen. Endlich lehrt uns hier am besten ein Vergleich mit den vorhin betrachteten Metopen, daß der Fries erheblich flacher gehalten ist, als jene. Es erklärt sich das einmal daraus, daß sie zwischen den Triglyphen, rings umrahmt, fast wie aus Nischen heraus zu wirken bestimmt waren, während der Fries die glatte Wand nur beleben, sich aber nicht zu sehr von ihr loslösen durfte. Sodann blieb für den Beschauer des in zehn Meter Höhe befindlichen Werkes in dem Säulenumgange nur ein wagerechter Abstand von nicht ganz fünf Metern, es konnte also höchstens etwa in einem Winkel von 22 Grad betrachtet werden und es hätten bei stärkerem Hervortreten der Körper die oberen Teile durch die unteren vollständig verdeckt werden müssen.

Zur weiteren Betrachtung des Frieses begeben wir uns zum Ausgange zurück, die Treppe hinauf und durch die beiden ersten Zimmer, in denen wir uns zunächst nicht aufhalten, bis nach dem oberen Rundgang der Rotunde. Hier finden wir rechts vom Eingange den Mittelpunkt des ganzen Werkes, das Ziel, dem, wie oben gesagt, beide Hälften des Zuges zustreben. Die himmlischen Bewohner des Olymps sind hier über der Eingangspforte des Tempels zum Empfange des Festzuges bereit. Da dieser von zwei Seiten naht, so hat der Künstler die hehre Versammlung in zwei Gruppen geteilt, die eine nach links, die andre nach rechts hin gewendet. Zwischen beide ist eine Gruppe von Menschen eingeschoben, deren Deutung nicht ganz feststeht. Wie die Stühle der Götter wohl neben einander stehend zu denken sind, so haben wir hier wohl einen Vorgang anzunehmen, der sich hinter der Sitzreihe im Innern des Heiligtums vollzieht. Rechts reicht ein älterer bärtiger Mann in langem, faltigen Gewande einem Knaben ein vielfach zusammengelegtes Tuch, oder nimmt es aus seinen Händen in Empfang. Man hat gemeint, der Priester gebe den Mantel, den er abgelegt, seinem Diener in Verwahrung, aber es wird mit Recht dagegen eingewendet, daß ein so nebensächliches Tun unmöglich in die Mitte der ganzen Feierlichkeit gerückt werden konnte, und so wird wohl die Erklärung recht behalten, die in dem Tuch das heilige Gewand, den Peplos der Athene, erblickt, das schon überreicht ist und in den Tempelschatz gebracht wird. Es wäre doch auffällig, wenn der eigentliche Zweck der ganzen Prozession in der Darstellung ganz übergangen wäre, wenn aber das heilige Schiff, an dessen Mast der reich gestickte Peplos als Segel prangte, aus künstlerischen oder anderen Rücksichten, im Zuge nicht erscheinen sollte, so konnte der Künstler kaum anders verfahren, als daß er die feierliche Überreichung schon vollzogen sein liefs.

Links davon ist eine Priesterin im Begriff, einer Dienerin einen auf dem Kopfe getragenen Stuhl abzunehmen, eine zweite Stuhlträgerin tritt hinter der ersten herzu. Die Stuhlbeine waren in der Fläche in Marmor gebildet, das eine aus der Fläche hervortretende, wie die Zapfenlöcher beweisen, aus Bronze angesetzt. Das Ganze muß also, um die Verschiedenheit des Materials zu verdecken, mit Farbe überzogen gewesen sein. Stuhlträgerinnen (*διφοροφόροι*) gehörten zu dem Festzuge, ihre Stühle werden für die Götter bestimmt sein, die zum Feste erscheinen wollen.

Die links und rechts thronenden Götter sind größer gebildet als die Menschen, doch ist durch ihre sitzende

FW. S. 268 ff.
u. 274 ff.
Ov. 117/8
Ba. 1377/78
(720/21)
Coll. II. 24-36
Spr. 395
FU. Nr. 14
Kek. S. 94 ff.

Stellung die Isokephalie (Seite 8) gewahrt. Sie empfangen den Zug nicht in feierlicher Würde, sondern in zwanglos vertraulicher Haltung, wie sie der ungetrübten Heiterkeit des Götterdaseins entspricht. So vermissen wir auch an den meisten die Attribute ihrer göttlichen Macht, und es ist daher nicht leicht, jede Gestalt sicher zu deuten.

Links eröffnet die Reihe Zeus, nach dem älteren Ideal mit gestutztem Spitzbart dargestellt, er allein ausgezeichnet durch einen Thron mit Armlehne und niedriger Rücklehne, auf die er den zurückgeschobenen linken Arm stützt. Neben ihm lüftet Hera mit der aus der ältesten Kunst bekannten und im ganzen Altertum gern wiederholten Gebärde zu dem Gemahl gewendet ihren Schleier. Es folgt dann eine stehende Figur, der demnach die übermenschliche Größe fehlt, sie war aber, wie an dem Original nachgewiesen ist, geflügelt. Man nennt sie Iris oder Nike. Ihr Kopf ist nachträglich (1889) gefunden; sie strich mit der Linken das Haar zurück. Der nächste, sitzende Gott, der in lässiger Haltung mit den Händen das rechte Knie umspannt hält, wird als Ares bezeichnet, neben ihm sitzt Demeter, die mit Sicherheit an der Fackel in der Linken erkannt wird. Dann unterbricht die gleichmäÙig nach links gerichtete Reihe ein junger Gott, der sich auf seinem Stuhle ungewendet und den rechten Arm vertraulich auf die Schulter des nächsten gelegt hat, mit dem er zu plaudern scheint. Ob es Apollo oder Dionysos ist, würden wir gewiß entscheiden können, wenn der Gegenstand, etwa ein Stab, erhalten wäre, den die erhobene Linke umfaßt hielt. Daß sein wiederum links gewendeter GenoÙ Hermes ist, beweist der Reisehut (Petasos), den er (im Gips schwer erkennbar) auf dem SchoÙe hat. Mit ihm schließt die Reihe der Götter auf dieser Seite. Von einer Gruppe von sechs ruhig stehenden attischen Bürgern, die in dem Original den Übergang zu dem Festzuge bilden, gibt der GipsabguÙ vier wieder.

Von der Göttergruppe rechts fehlt leider der AbguÙ der beiden ersten Gestalten. Es sind Athene, die unmittelbar neben dem göttlichen Vater in der Mitte thronend zu denken ist, und Hephästus, der gerade in Athen mit ihr Verehrung genoÙ. Unsere Abgüsse zeigen zunächst würdevoll thronend Poseidon, in der Linken den Dreizack, der nur gemalt war, sodann das Antlitz wie im Gespräch ihm zugewendet, einen jugendlichen Gott, je nachdem die Entscheidung der zweifelhaften Figur der linken Gruppe ausfällt, Apollo oder Dionysos. Auf ihn folgt eine Göttin, deren Haar von einer Haube gehalten wird. Man nennt sie gewöhnlich Peitho. Sollte aber Artemis neben Apollo gefehlt haben? Die Zeich-

nungen, die der französische Maler Carrey im Jahre 1674, von den damals noch unversehrten Parthenonskulpturen gemacht hat, geben weiterhin eine anmutige Gruppe, Aphrodite und an ihre Knie gelehnt mit dem Sonnenschirm, den er der Mutter getragen, der nackte geflügelte Eros, über dessen linke Schulter diese auf den nahenden Zug hinweist. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts fehlten, wie ein damals genommener Gipsabguß zeigt, nur Kopf und Brust der Aphrodite, dann ist sie, wahrscheinlich bei dem Versuch heimlicher Entwendung zerstört worden, und es sind nachträglich nur kleine Reste wiedergefunden. Eine Nachbildung dieses älteren Abgusses in kleinem Format ist unterhalb angebracht. Auch auf dieser Seite bildeten sechs stehende athenische Bürger den Übergang zu dem Festzuge.

An seiner Spitze schreiten die Töchter der vornehmsten Geschlechter Athens, die Ergastinen, die den heiligen Peplos gestickt haben, mit Opfergeräten, in anmutig sittsamer Haltung, die Köpfe leise nach vorn geneigt. Auch hier gibt eine kleine Rekonstruktion einen hübschen Ausschnitt aus ihrer Reihe, die durch rückwärts gewendete Festordner geschickt unterbrochen wird.

Unter der Göttergruppe sind endlich einige Abgüsse aus den Reitergeschwadern aufgestellt, die in beiden Teilen des Festzuges auftreten, und links von der Nische einige Rekonstruktionen in kleinem Format. Rechts sehen wir die Vorbereitungen zum Ritt, wir finden die jungen Reiter, die Söhne der vornehmsten Geschlechter Athens, noch bei der Toilette, der Gurt wird mit Hilfe eines Dieners umgeschnallt. Die Pferde werden vorgeführt und bestiegen. Weiter links sind die Reiter schon in Bewegung, die Gangart ist ein kurzer Galopp. Die Pferde zeigen die Merkmale, die Xenophon in seiner Schrift von der Reitkunst der edelsten Rasse beilegt, einen gedrungenen Bau, breiten Hals mit offenen Nüstern, sie freuen sich ihrer Schönheit. Auch der Sitz der Reiter entspricht den Vorschriften Xenophons, der Schluß der Schenkel, die Haltung der Fußspitzen, das Wiegen des Körpers, wie es den Sprüngen der Tieres folgt. In ihrer Tracht hat sich der Künstler vollste Freiheit gewahrt, wie sie der Wirklichkeit unmöglich entsprochen haben kann, sie wechselt von voller Nacktheit bis zu völliger Verhüllung durch Kleidungsstücke verschiedenster Art. Alles, was an militärische Uniformierung erinnert, ist streng vermieden, neben buschigen Helmen finden sich einfache Kappen, Hüte von der Form des Petasos, und die Mehrzahl entbehrt der Kopfbedeckung ganz. Hier zeigt es sich besonders, daß der ganze Fries nicht als ein historisches Dokument aufzufassen

ist, sondern dafs er bestimmt war ein Idealbild zu geben von der Tüchtigkeit, dem Adel und der Schönheit, die in der Bürgerschaft leben und der Göttin zu Ehren hier zur Schau gestellt sind. Die kleinen Täfelchen links zeigen Einzelheiten verschiedenster Art, Rinder aus dem Zuge der Opfertiere, einen Reiter, zwei Gruppen stehender Männer, einen Jüngling, der vor dem Ritt die Sandalen anlegt, und einen anderen, der ein mächtig sich bäumendes Pferd am Zügel führt.

Wir begeben uns nunmehr zum Eingang zurück und beginnen aufs neue mit der Betrachtung des ersten Zimmers im oberen Stockwerk. Der Fries, der seine Wände unter der Decke fast ganz umzieht, stammt aus dem Apollotempel zu Phigalia in Arkadien. Der Tempel war 430 von den Arkadiern gelobt zum Dank für die Verschonung des Landes durch die Pest. Er wurde von dem Erbauer des Parthenon, Iktinos, in der wilden Felseinsamkeit von Bässai (*βῆσσα* Waldschlucht) als Hypäthraltempel, d. h. mit einer weiten Lichtöffnung im Dache, errichtet und gewifs auch von attischen Künstlern plastisch geschmückt. Der Fries umzog das Innere der Cella oberhalb der Hallesäulen, die hier das geöffnete Dach trugen. Während die Marmorblöcke sonst erst nach ihrer Einfügung in den Bau von den Bildhauern bearbeitet wurden, so dafs man auf ihre Fugen keine Rücksicht zu nehmen brauchte, ist dieser Fries auf dünnen Marmorplatten in der Werkstatt gearbeitet, jede Platte für sich komponiert und ausgeführt, so dafs es unmöglich ist, die Reihenfolge zu bestimmen, in der sie an dem Bau angebracht gewesen sind, nur aus den beiden verschiedenen Stoffen der Darstellung ergibt sich selbstverständlich, dafs die Amazonenkämpfe in sich zusammen gehören, wie die Kämpfe mit Centauren.

Wir beginnen die Betrachtung mit der Platte über der Tür zu dem zweiten Zimmer, durch die wir jetzt eingetreten sind. Die Mitte nimmt eine Amazone ein, die in heftigem Ausfall nach rechts einen Krieger in der Auslage angreift. zur Linken fällt ein Grieche gegen einen fehlenden Gegner aus, zur Rechten ist eine verwundete Amazone im Begriff ohnmächtig niederzusinken. An der Ausgangswand, rechts von hier, ist ein Grieche von einer berittenen Amazone zu Boden gestreckt, ein anderer kämpft zu Fuß nach rechts gewendet gegen einen Helden, der an der Löwenhaut als Theseus zu erkennen ist, und hinter ihm hebt ein Grieche mitleidig eine sterbende Amazone von ihrem Pferde. Ein Gefallener wird nach links aus dem Kampf getragen, ein Verwundeter sorgsam nach rechts fortgeführt. Die Stellung der Amazone dazwischen ist nicht mehr verständlich. Will

sie vielleicht den Schild, nach dem ihre Rechte zu greifen scheint, als Siegesbeute entführen? Eine zu Boden gesunkene Amazone wird von dem Gegner am Haar gepackt und sträubt sich, mit der Rechten seinen Arm erfassend und die linke Hand unter seine Achsel stemmend. Eine andere, die in ähnlicher Stellung niedergesunken mit der Rechten sich auf den Boden stützt, wird von einer Gefährtin mit dem Schilde geschützt. Weiter an der Wand rechts ist eine Amazone im Begriff, dem am Boden liegenden und flehend die Hand erhebenden Gegner den Todesstreich zu versetzen, als eine Gefährtin ihr mitleidig in den Arm fällt, daneben wird ein verwundetes Mädchen von einer liebend besorgten Kampfgenossin mit vorsichtigem Griff unter die Achseln vom Boden erhaben.

Die weiteren Abgüsse gehören der Darstellung des Centaurenkampfes an. Ein Centaur hat eine Frau, die vergeblich den freien, linken Arm hilfesuchend ausstreckt, in den Armen hochgehoben und jagt mit ihr nach links hin von dannen, ein zweiter hat sich eines Jünglings bemächtigt, mit der Rechten sein Genick umklammernd, während die Linke ihn, der sich kräftig mit der Faust zum Stosse ausholend wehrt, am Oberschenkel vom Boden zu heben bestrebt ist. Es folgt eine Scene von äußerster Wildheit. Ein Centaur hat seinen Gegner, der ihm das Schwert in den Pferdebug stößt, am Kopf und am linken Arm gepackt und beißt ihn voll tierischer Wut in den Hals, während er gleichzeitig über den Leib eines erschlagenen Genossen hinweg mit den Hinterhufen gegen den Schild eines anderen Kämpfers ausschlägt. Auch diese Steigerung der Greuel des Kampfes, die Kehrseite jener gefühlvollen Scenen, erscheint als etwas Neues. Auf dem letzten Bilde endlich haben sich Frauen der Lapithen zu einem Heiligtum geflüchtet. Vor dem Centauren, der sie auch dorthin verfolgt, springt die eine mit flehend ausgebreiteten Armen auf, der anderen, die sich ängstlich an das altertümliche Bild einer Göttin anklammert, reißt der Centaur das Gewand vom Leibe, so daß sie, was ebenfalls den älteren Tempelreliefs fremd ist, entblößt wird. Gleichzeitig ereilt den Frevler die Rache. Ein Grieche — nach der hinter ihm an einem Baumstamm hängenden Löwenhaut wird in ihm wieder Theseus zu erkennen sein — preßt mit dem linken Knie und Schenkel sein niederbrechendes Hinterteil zu Boden, umschlingt mit der Linken von hinten her seinen Hals und holt mit der Rechten zum tödlichen Hiebe aus. Daß der ganze Fries zu den Parthenonskulpturen in scharfem Gegensatze steht, erkennt auch das ungeübte Auge. Die Gruppen sind verwickelter, die Bewegungen heftiger, die

Gewänder flattern in unruhigen Falten umher, dabei ist die Arbeit im einzelnen viel nachlässiger.

Die übrigen Reliefs dieses Zimmers gehören zu den Grabdenkmälern, wie wir einige schon im unteren Stockwerk betrachtet haben. Neben den langen, schmalen Platten, für die der Name Stele (*στήλη* = Säule) bezeichnend ist, und die gerade die Gestalt eines aufrecht stehenden Menschen fassen können, finden sich schon früh breite, niedrige Tafeln, die für ganze Gruppen Raum bieten. Ursprünglich wurden sie nur bemalt. Auf einzelnen, in neuerer Zeit gefundenen waren die Farben gut erhalten, sie schwinden aber unter der Einwirkung des Lichtes schnell und unrettbar dahin. Dann wurden sie wie die Aristionstele in Relief ausgeführt. Nicht selten wurde in der Übergangszeit in der größeren, bemalten Fläche, wie auf den beiden Platten unter den Fenstern dieses Zimmers, ein kleines Viereck für die Reliefdarstellung ausgespart. Einer Umrahmung bedarf es zunächst nicht, man begnügt sich mit einer Kopf- und Fußleiste. Springen diese stärker vor, so ergibt sich das Bedürfnis tragender Pfosten zu beiden Seiten der Gestalt, und so erhält das Bild eine rechteckige Umrahmung, die mehr und mehr architektonische Formen annimmt, bis sie als eine allmählich immer tiefer werdende bedachte Nische erscheint, Naïskos oder Aedicula d. h. Tempelchen genannt.

Die schon erwähnten Platten unter den beiden Fenstern können zugleich als Beispiele für die beiden dem Inhalt nach unterschiedenen Gattungen solcher Grabdenkmäler dienen, das Totenmahl und die Familienscene. In Attika, woher die Originale der hiesigen Abgüsse fast sämtlich stammen, sind die ersteren sehr selten. Unter dem Fenster links finden wir ein Ehepaar so dargestellt, nach der Inschrift Pyrrhios und seine Frau, der Mann liegend mit einem Becher in der Rechten, die Frau am Fußende der Kline nach der Sitte des Altertums sitzend, davor ein Tischchen mit Speisen, alles nur leicht angedeutet, so daß die Hauptwirkung der Farbe überlassen blieb.

Das Grabmal der Malthake unter dem rechten Fenster gehört zu den wenigen, die eine Sterbescene enthalten. Es handelt sich auf diesen stets um Frauen, und man hat vermutet, daß junge Frauen, die bei der Geburt eines Kindes starben, in dieser Weise dargestellt wurden. In den schlaffen Gliedern der auf Kissen und Decken ruhenden Frau spricht sich das Leiden deutlich aus, eine Pflegerin hebt ihr dabei sitzend den Kopf. Die Kopfleiste erscheint als ein Dach, sie wird von zwei Pfeilern rechts und links getragen.

An der Wand links folgt nun das Grabmal eines Xan-

Athen. Nat.
Mus.
FW. 1056

Athen.
FW. 1042

London
FW. 1019

thippus, der auf einem Stuhle sitzend dargestellt und durch einen Leisten, den er in der erhobenen Rechten hält, als Schuhmacher gekennzeichnet ist. Zwei kleine Mädchen, wohl seine Töchter, umgeben ihn, die gröfsere steht vor ihm einen Vogel in der Rechten haltend, die kleinere streckt neben dem Stuhle die Hände empor, und die Hand des Vaters berührt ihre Schulter. Die Kopfleiste stellt ein Dach mit Akroterien dar, es fehlen aber die tragenden Pfeiler.

An derselben Wand, weiter nach dem Ausgange zu, entspricht diesem Denkmale ein Stein mit verstümmelter Namensinschrift, auf dem zwei bärtige Männer einander die Hand reichen. Man hat diese ungemein häufig wiederkehrende Gebärde (Dexiosis) als Ausdruck des Abschiednehmens oder gar des Wiedersehens im Hades oder Elysium deuten wollen, sie soll aber nur die Herzlichkeit der Liebe bezeugen. Meist ist gar nicht zu erkennen, welche der dargestellten Personen im Tode geschieden ist, und oft wird ja das Grab bestimmt gewesen sein, späterhin auch den überlebenden Teil aufzunehmen. Dafs hier der Mann links der Verstorbene ist, läfst sich aus der Haltung des Kindes schliessen, das zwischen beiden stehend die Hand zu ihm emporhebt.

Der Grabstein rechts an der Ausgangstür enthält zwei Reliefbilder. Unten ist ein schlankes Gefäfs mit Reliefverzierung dargestellt, wie wir sie häufig auf Gräbern finden. Es war Sitte, den Toten Fläschchen mit Salbe (*λήκωδοι*) ins Grab mitzugeben und auch als Weihegaben auf das Grab zu stellen, und so erhielt dann wohl auch das Grabmal die Form einer solchen Vase, oder sie wird wenigstens als Verzierung mit dargestellt. Das Relief auf diesem Relief zeigt einen Wanderer mit dem kegelförmigen Pilos auf dem Haupte, das Mantelende über den linken Arm geschlagen, dem ein Knabe ein Gepäckstück an einem über die Schulter gelegten Stabe nachträgt. Das obere, durch eine Querleiste von dem unteren getrennte Bild stellt zwei Männer dar, die sich wiederum, der eine sitzend der andere stehend, die Hände reichen. Auch hier steht zwischen beiden ein Kind, und da es die Hand zu dem stehenden Mann erhebt, werden wir in ihm den Verstorbenen erkennen.

Zur Linken der Tür endlich finden wir noch ein Grabmal, das den Inhaber nach seinem Berufe charakterisiert. Mehr vor als in dem Naïskos, so dafs der rechte Arm und der rechte Fuß die Umrahmung überschneiden, sitzt ein bärtiger Mann, einen Stab in der Linken und in der herabhängenden Rechten einen runden Gegenstand, wohl eine runde Metallplatte, dahinter andere Platten. Es ist nach der Inschrift ein Erzgiefsler Sosinos, der aus Gortyn in Arkadien stammte.

FW. 1015 In dem zweiten Zimmer betrachten wir des Zusammenhanges halber zunächst auch die Grabmäler. Das bedeutendste von ihnen befindet sich an der Wand gegenüber und stammt von dem Grabe eines anderen Aristion, der als Ephebe gestorben sein muß. Auch sein Bild ist vor einem Naiskos aufgestellt, zwischen zwei Pfeilern, die einen Architrav tragen mit fünf Stirnziegeln und daneben als Akroterien, in der Mitte eine Sirene, wohl ein Abbild der als Flügelwesen gedachten Seele, und zu beiden Seiten geringe Reste von zwei sitzenden Klagefrauen. Der Jüngling hält in der Hand einen Vogel, wie denn die athenische Jugend für die Pflege zahmer Vögel eine besondere Vorliebe hatte. Daß er nackt ist, deutet auf die Übungen in der Ringschule, und darum hält auch sein kleiner Diener, der die Arme über der Brust kreuzt, ein Schabeisen (*στλεγγίς*, strigilis) in der Hand.

FW. 1014 Zur Rechten neben der Tür zum nächsten Zimmer zeigt uns das obere Relief, auf dessen Kopfleiste der Name Telesias steht, einen Jüngling in der Chlamys; der auf der linken Hand einen kleinen Hasen hält, auch vor ihm steht ein Knabe,

FW. 1031 als sein Diener. Darunter steht ein schönes Denkmal aus der großen Zahl derer, die wie das berühmteste dieser Art, das der Hegeso, vor der sitzenden Gestalt der verstorbenen Herrin eine Dienerin mit dem geöffneten Schmuckkästchen darstellen. Nichts deutet auf den Tod hin, nur in der dichten Verhüllung durch einen Schleier, der neben Chiton und Obergewand Schultern und Arme einhüllt, sowie in der Haltung der anmutigen Gestalt drückt sich tiefe Trauer aus. Die linke Hand ruht auf dem Schoße und hält den Ellenbogen des aufgestützten rechten Armes, während die rechte Hand den Saum des Gewandes am Halse berührt.

Britisches Museum
FW. S. 423 ff.
Ov. 171
Ba. 969/70
Coll. II. 166/7
Spr. 426
Kek. S. 203 ff.

Eine Wendung nach rechts zeigt uns nun in der Höhe der Eingangswand wiederum einen Fries mit der Darstellung von Amazonenkämpfen. Er stammt von dem berühmten Grabmal des Satrapen Mausolos von Karien, das zu den sieben Weltwundern des Altertums gezählt wurde, und dessen Benennung, Mausoleum, zum Gattungsnamen geworden ist. Es wurde dem 353 v. Chr. Verstorbenen zu Halikarnassus von seiner Schwester und Gattin Artemisia gesetzt, und seine Reste dienten im 15. Jahrhundert den Johanniterrittern als Burg. In die Mauern dieser Burg waren die Friesplatten eingebaut, bis sie 1846 in das Britische Museum verbracht wurden. Neuere Ausgrabungen haben so viele Bruchstücke des Baues zu Tage gefördert, daß wir uns ein Bild von dem Ganzen machen können. Auf einer aus Quadern errichteten Terrasse erhob sich eine ionische Halle, die eine hochragende Stufenpyramide trug, und den Gipfel dieser krönte ein marmornes

Viergespann mit den überlebensgroßen Gestalten des Herrscherpaares. Der wohlerhaltene Kopf des Maussolos mit kurzem Flaumbart und langwallendem Lockenhaar ist an der Wand gegenüber leicht kenntlich. Die Skulpturen, die den Wunderbau in reicher Fülle schmückten, waren Werke des Erbauers Pythios und der berühmten Meister jener Zeit, des Skopas, Bryaxis, Leochares und Timotheus. Wem von ihnen der Amazonenfries zuzuschreiben ist, der wahrscheinlich den ionischen Säulenbau oberhalb des Architravs umgab, läßt sich nicht entscheiden. Wahrscheinlich sind auch an ihm mehrere Künstler tätig gewesen.

Für den nahe liegenden Vergleich mit dem Fries von Phigalia kommt zunächst in Betracht, daß hier die Bildhauerarbeit wieder erst an dem Bau selbst ohne Rücksicht auf die Fugen der Blöcke gemacht ist, so daß ein Zweifel über die Reihenfolge der Szenen, soweit die Steine aneinanderpassen, nicht entstehen kann. Nichtsdestoweniger liegt eine zusammenhängende Komposition nicht vor, vielmehr ist der Kampf in lauter Einzelgruppen aufgelöst. Die Gestalten sind weiter auseinander gerückt als die jenes älteren Frieses und lenken daher den Blick mehr einzeln auf sich. Sie sind schlanker und von feinerem Gliederbau, die Griechen fast alle nackt bis etwa auf einen Helm oder eine (in den hier vorhandenen Gruppen zufällig nicht vertretene) lose flatternde Chlamys, die Amazonen sehr leicht bekleidet, so daß der Körper sich im Kampfeifer hier und da völlig entblößt, während die Entblößung an dem Tempel von Phigalia als empörende Freveltat eines Unholdes erschien. Obwohl ein stürmischer Zug durch die Gruppen der Kämpfer in ihren weit ausholenden Auslagestellungen und ebenso energischen Ausfällen geht, erscheinen die Bewegungen doch hier minder gewaltsam. Die zahlreichen parallelen Linien der gleichmäßig schräg geneigten Körperachsen, wie der gestreckten und gebeugten Beine wirken fast störend. Die Züge tierischer Wildheit auf der einen und weichen Gefühls auf der andern Seite, die uns dort auffielen, machen sich hier nicht bemerkbar.

Betrachten wir nun von links beginnend die Darstellung im einzelnen. Von dem Körper einer Amazone, die auf einem wild sich bäumenden Pferde nach links sprengt, ist wenig erhalten, hinter ihr deckt sich ein Grieche, der ins Knie gesunken ist, mit dem Schilde gegen den Hieb seiner Gegnerin, ein anderer fällt mächtig gegen eine Amazone aus, die zum Hiebe ausholt. Ihre nicht erhaltene Waffe war gewiß die charakteristische Doppelaxt. Weiterhin gibt ein Grieche der niedergeworfenen Feindin den Gnadenstoß. Nach rechts davonsprengend schießt eine kecke Reiterin, rücklings

zu Pferde sitzend, ihre Pfeile in das Kampfgewühl ab und in der letzten Gruppe rechts deckt sich ein Grieche mühsam gegen die heftig geschwungene Waffe eines zu Fuß kämpfenden Mädchens.

FW. 1053

In dem anstossenden, nach der Strafe belegenen Zimmer bemerken wir beim Eintreten links ein Totenmahl, das nach seinem Stil in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts gesetzt wird, auch hier ist ein Ehepaar beim Mahle vereint, doch sitzt die Frau auf einem Stuhle zu Häupten des auf der Kline liegenden Gatten und ein Mundschenk tritt als dritte Figur hinzu.

Rechts davon folgt ein schlecht erhaltenes und wenig deutliches Weihrelief, d. h. ein Bild, das die dankbare Verehrung des Stifters, für die Gottheiten, denen er es widmet, selbst zur Darstellung bringt. Es ist dabei die Regel, daß der Mensch in kleinerer Gestalt den Gottheiten gegenüber tritt, und so haben wir hier in der kleinen Gestalt rechts den Stifter zu erkennen. Er schreitet hinter einer weiblichen Gottheit, wie von dieser geführt, auf Apollo zu, den die Leier kenntlich macht, und auf diesen folgen noch zwei Göttinnen, von denen die erste ein Scepter, die zweite eine Fackel trägt. Die Umrahmung stellt einen in der Seitenansicht geöffneten Tempel dar, dessen Dach auf zwei Pfeilern ruht.

Louvre
FW. 1843

Das Relief an der Wand gegenüber würde man auf den ersten Blick wiederum für ein Totenmahl ansehen, zumal die Schlange, die der Inhaber des Lagers füttert, auf einen unterirdischen Vorgang zu deuten scheint. Zu seinen Füßen sitzt die Gattin, zu Häupten ist ein Knabe als Mundschenk beschäftigt, wie sonst in den Szenen dieser Art, allein der Kranz auf dem Haupte des Mannes, und die Gestalten, die von links hinzutreten, unverkennbar Dionysos mit dem Thyrsusstabe, schwankenden Schritts, gestützt auf einen jungen Satyr, legen eine andere Deutung nahe. Es ist das Weihrelief eines Dichters, der den Preis, vielleicht für ein Drama, bei dem Dionysosfest errungen hat und dankbar beim Becher die persönliche Gegenwart des Gottes empfindet, den er staunend begrüßt.

Die Tür in dieser Wand führt in ein kleines Zimmer, das in einem Glasschranke die wichtigsten mykenischen Funde in getreuen Nachbildungen enthält. Sie bleiben besser einer besonderen Besprechung vorbehalten, obwohl die beiden Becher mit den naturwahren Szenen aus der Stierjagd der Relieftchnik angehören und auch der aus einer Steinplatte geschnittene Stierkopf von Knossos auf Kreta über dem Schrank zur Rechten unsere Aufmerksamkeit erregen wird. Beide Werke stehen außerhalb des Entwicklungsganges der griechischen Kunst geschichtlicher Zeit.

Wir wenden uns also durch die gegenüberliegende Tür und durchschreiten zwei Zimmer, die kein Relief enthalten, um erst in dem dritten wieder zu verweilen. Hier befindet sich zur Linken der Tür ein altertümliches Relief, das noch dem 5. Jahrhundert zugeschrieben wird und eine Tänzerin in durchscheinendem, dünnen Gewande darstellt, das sich um die Hüften wie von wirbelnder Drehung bauschend bläht. Sie bewegt sich auf den Zehen, die in eigentümlicher Weise auf besonders geschnittenen, konsolenartigen Vorsprüngen aus der Fläche heraustreten, die Haltung der bis zur Schulterhöhe gehobenen Arme ist steif. Auf dem Kopfe trägt sie einen Korb, Kalathos, wie die Karyatiden in der Architektur. Man bezeichnet auch diese und ähnliche Tänzerinnen um dieser Körbe willen, als karyatische.

Berlin
Spr. 410
Kek. S. 140

Rechts von der Tür am Fenster steht ein Bruchstück von der Mauer der Terrasse des berühmten Zeusaltars in Pergamon. Es gehört also wie die folgenden zu den Funden des deutschen Architekten Karl Humann (Ausgrabungen von 1878—80), die in dem Berliner Pergamon-Museum aufgestellt waren und jetzt ihrer neuen Aufstellung harren. Der Fries der Mauer stellte die Geschichte des Landesheros Telephos dar. Er war ein Sohn des Herakles und der Königstochter und Priesterin Auge aus Tegea in Arkadien. Diese war mit ihrem Kinde von dem strengen Vater in einem Kasten ins Meer geworfen und bei Pergamon ans Land gespült, wo der König Teuthras die Auge zu seiner Gattin machte, während der Knabe im Gebirge ausgesetzt wurde. Hier wird er von seinem Vater Herakles — das ist die in dem Relief dargestellte Scene — an dem Euter einer Löwin saugend gefunden. Das Bruchstück ist leider arg beschädigt, läßt aber die dem Geschmack des zweiten Jahrhunderts entsprechende malerische Behandlung mit Hintergrund und Perspektive erkennen.

Berlin
Coll. II. 275
Ov. 201 b

Gerade gegenüber der Eingangstür in der Nische am Fenster befinden sich zwei Bruchstücke von sitzenden Gestalten, auf denen wir links eine Frau mit einem Hunde, rechts einen Mann erkennen, dessen Thron mit einer Greifengestalt verziert ist. Über ihre Herkunft fehlt jede Angabe.

Links davon steht ein Stück der niedrigen Balustrade, die sich zwischen den Säulen des oberen Stockwerks der den Athenetempel in Pergamon umgebenden Halle hinzog. Sie zeigt im Relief erbeutete Waffen. Vor dem Rade eines Streitwagens liegt ein Harnisch, daneben der Stirnpanzer eines Pferdes, ein Helm mit bärtiger Gesichtsmaske, ein Paar Stulpen, wie sie die Reiter zum Schutz des Handgelenks und des Unterarms trugen, ein kleineres Rad und dahinter geschichtete Schilde. An der Brüstung des Wagens hängt ein

Berlin
Ba 1432
Coll. II. 257 b
Spr. 503

Schwert mit gefranster Binde. Oben ganz links endlich befindet sich eine hohe Pickelhaube, mit der Spitze nach unten hängend.

Berlin
Ov. Seite 273f
Skizze F

Wir wenden uns nun links um die Ecke der Nische und stehen vor einer Gruppe aus dem Gigantenkampf, der den großen Zeusaltar schmückte. Es ist leider eine der am wenigsten bedeutenden, man erklärt die Göttin, die ein von einer Schlange umwundenes Gefäß auf die Giganten schleudert, als Nyx, die Göttin der Nacht, und ihr Geschloß als das Symbol des Sternbildes der Hydra. Immerhin läßt auch dieses Stück den Charakter der pergamenischen Kunst erkennen und begreifen, wie durch diese Funde die Vorstellung, von dem zweiten Jahrhundert als einer Zeit des Verfalles gründlich widerlegt wurde. Wenn die Entwicklung des Reliefstils, wie wir gesehen haben, den Verlauf nahm, daß die Künstler es mehr und mehr lernten, durch die Behandlung des Steines alles das auszudrücken, wozu es anfangs der Mitwirkung des Malers bedurfte, so ist hier der Höhepunkt darin erreicht, aber auch was die Erfindung betrifft, steht diese Kunst durchaus auf der Höhe. Bei allem Realismus in der Behandlung der Einzelheiten, der sogar die Liegefalten der Gewänder wiederzugeben nicht vergißt, geht ein frischer, lebendiger, von aller Kleinlichkeit freier Zug durch das Ganze.

Berlin
Ov. 198 c
Coll. II. 271

Ein zweites Stück dieses Frieses finden wir, das zwischen aufgestellte Grabmal zunächst übergehend, neben dem Eingange zu dem nächsten Zimmer, es stellt einen schlangenfüßigen Giganten dar, den Gegner der Hekate, der einen über das Haupt erhobenen Steinblock auf die mit einer Fackel anstürmende dreigestaltige Göttin schleudern will.

Berlin
Kek. S. 184

Das eben übergangene Grabdenkmal der Lysistrate versetzt uns um zwei Jahrhunderte zurück. Man nimmt an, daß es bald nach 400 entstanden sein wird. Fällt hier zunächst die Tiefe der Nische auf, die zu einem vollständigen Tempelchen ausgestaltet ist, so dürfen wir freilich nicht übersehen, daß die Basis und die beiden Pfeiler ergänzt sind, und daß die Zugehörigkeit des Giebeldaches nicht ganz sicher feststeht. Als Hauptperson erscheint eine junge Frau, die auf einem Stuhle sitzend den Schleier, der vorher Kopf und Oberkörper umhüllte, mit der linken Hand lüftet. Rechts ist er schon hinter die Schulter geworfen, so daß diese mit dem geschlitzten kurzen Ärmel des feinen Untergewandes frei heraustritt. Die übereinander geschlagenen Füße ruhen auf einem Schemel, der ungezwungen, weil er so den Raum besser ausfüllt und beiden Füßen Platz gewährt, zu dem Sessel schräg gestellt ist. Die Sitzende blickt mit sprechender Haltung zu einem bärtigen Manne empor, der von rechts

herantritt, in der Linken das Gerät der Ringschule, Ölflasche und Schabeisen, mit der Rechten den von hinten über die linke Schulter geworfenen Zipfel des Mantels erfassend. Mit einer Freiheit, die sich die Bildhauer gern herausnehmen, ist das Untergewand ganz fortgelassen, so daß die rechte Schulter unbedeckt ist. Zwischen Mann und Frau erscheint, in ganz flachem Relief herausgearbeit, eine Matrone, die den Schleier um Kopf und Brust gezogen hat, so daß nur die rechte, zum Halse erhobene Hand daraus hervorsieht. In der oberen Ecke links wird endlich hinter der sitzenden Frau noch das Gesicht einer Dienerin sichtbar, die mit einer auf diesen Denkmälern regelmäßig wiederkehrenden Gebärde der Trauer die rechte Hand zur Wange erhebt.

Das folgende Zimmer zeigt uns in der Ecke rechts am Eingange eine neue Gattung von Werken der Reliefkunst und einen neuen Stil dieser Kunst. Es sind zwei Brunnenreliefs aus dem Palaste Grimani in Wien, Beispiele alexandrinischer Kunst, die mit reichem landschaftlichen Hintergrunde auf malerische Wirkung ausgeht. Während unter der Hand des Steinmetzen das Relief nur so entstehen kann, dass er in die ebene Fläche hinein den Hintergrund immer mehr vertieft und nur seine Gestalten stehen lässt, so erinnern uns diese beiden Stücke vielmehr an die Technik der Metallarbeit, die ihre Figuren hohl aus der Kupferplatte von innen heraustreibt. Das eine stellt ein säugendes Mutter schaf dar. Das Lamm hat ein Melkgefäß umgestossen, dessen Mündung das Brunnenwasser spenden sollte. Die Gruppe hebt sich von geglättetem Grunde ab, weiter ist, ringsum nach dem Hintergrunde zu ansteigend, rauher Felsboden angedeutet. Auf der Höhe erhebt sich links ein Baum, von dem ein zusammengeknotetes Tuch, wohl mit dem Frühstück des Hirten, herabhängt, daneben am Boden eine zierliche Blume. Rechts in weiterer Ferne sehen wir ein fensterloses Haus, aus dessen geöffneter Thür, wie es scheint, ein Hund herauskommt. Für ein ländliches Gehöft oder gar einen Stall nimmt sich der Quaderbau mit dem zierlichen Giebeldach auffallend stattlich aus.

Auf dem zweiten Bilde säugt in zackiger Felshöhle eine Löwin ihre Jungen. Sie scheint eine Störung zu befürchten, denn sie wendet den Kopf drohend um, und die linke Tatze hebt sich mit leiser Krümmung des Gelenks wie zum Schlage. Auch das eine der Jungen hat sich umgewendet und sein geöffneter Rachen dient als Wasserspeier. Auch hier spriesst links von den Tieren eine Blume aus dem Boden. Über der Höhle wurzelt ein knorriger Baum, der vor Alter gespalten mit seinen belaubten Zweigen nach beiden Seiten

Wien
Ov. 209 a b
Coll. II. 298/9
Spr. 476

den Hintergrund füllt. Zur Rechten beschattet er einen Altar. An ihn sind zwei Stäbe gelehnt, mit Bändern umwunden, von denen der eine einen Blumenstrauss, der andere einen nicht mehr erkennbaren Gegenstand an der Spitze trägt. Eine zierliche Girlande fällt von dem Altar nach vorn über den Felsboden herab. Rechts davon ist ein Holzstoss geschichtet, auf dem ein Pinienzapfen deutlich erkennbar ist. Beide Bilder gehören offenbar zusammen, sie veranschaulichen an der zahmen und an der wilden Tierwelt die liebende Sorge der Mutter Natur, die ihren Geschöpfen den Lebensquell fliessen lässt.

Das letzte, zur Rechten gelegene Zimmer des ersten Stockwerks im Vorderhause enthält nur zwei unbedeutende Reliefs an der Wand gegenüber den Fenstern, links die Verehrung einer Verstorbenen, die sitzend dargestellt ist, durch die in kleiner Gestalt vor ihr stehende Stifterin, rechts eine Opferszene. Der dazwischen aufgestellte Kopf der irrtümlich sogenannten Medusa Ludovisi, der das Todesgrauen packend wiedergibt, gehört nach der neueren Forschung nicht einem Relief, sondern einer Gruppe an und ist auf der Platte, die jetzt den Hintergrund bildet, erst nach der Auffindung befestigt.

Von hier gelangen wir durch die Eingangstür und das vorletzte Zimmer zurück gerade aus in die Rotunde und aus dieser rechts in das grosse Zimmer des Hinterhauses. In diesem finden wir gleich rechts an der Fensterwand eins der edelsten Werke der ganzen Sammlung, das Marmorrelief der Villa Albani in Rom, das den Abschied des Orpheus von Eurydike darstellt. Wiederholungen befinden sich auch im Museum zu Neapel und im Louvre zu Paris. Orpheus, den die Leier in der Linken kenntlich macht, hat die Erlaubnis erhalten, die verlorene Gattin aus dem Hades wieder zur Oberwelt zu führen. Sie berührt hinter ihm gehend leise seine Schulter, er greift nach ihrer Hand und wendet sich um. So ist der Pakt verletzt, und der unerbittliche Tod fordert sein Opfer zurück. Sein Bote, der Seelengeleiter Hermes, tritt heran und fasst es leise bei der Hand. Wie Orpheus sich umwendet, wie Eurydike den Schritt hemmt, wie Hermes zur Umkehr sich anschickt, spricht sich in der Haltung der drei Gestalten, zumal in der Stellung der Beine, aufs deutlichste aus. Das kurze Glück des Wiedersehens malt sich in dem innigen Blick, den die Gatten tauschen, das Gesicht des Gottes verrät herzliches Mitleid, er übt seine traurige Pflicht mit Bedauern. Seinen Stab führt er nicht, nur der breitrandige Petasos, der ihm im Nacken hängt, bezeichnet ihn als den Götterboten. Das haltende Band des Hutes darzu-

stellen blieb der Farbe überlassen. Sein Gewand hat er nicht, wie sonst gebräuchlich und wie auch Orpheus es trägt, so gerafft, dass es unter dem Gurt hochgezogen mit einem Bausch über diesen herabfällt, sondern in der Weise, dass es unter dem Gurt doppelt genommen ist. Um die Schultern tragen beide, der Gott wie der Sänger, die Chlamys, den über der rechten Schulter genestelten Umwurf der attischen Epheben. Orpheus ist als Thracier kenntlich gemacht durch die eigentümliche Kappe in der Form einer Pickelhaube und durch die eng anschliessenden hohen Stiefel, die ohne Zweifel durch die Bemalung dem Beschauer deutlicher gemacht waren als durch die schwachen Linien, die das Relief unterhalb des rechten Knies erkennen lässt. Die ursprüngliche Bestimmung des schönen Werkes, das sicher der Zeit des Phidias angehört, ist ungewiss. Es wäre gewiss ein schöner Schmuck für ein Grabmal, aber es stände in dieser Verwendung nach griechischer Sitte ganz allein da, und so ist das Richtige vielleicht in der Vermutung getroffen, dass es als Weihrelief eines Choregen den Inhalt der Tragödie, die ihm den Sieg gebracht hatte, anzudeuten bestimmt war.

Das darunter befindliche Relief dreier Stadtgöttinnen mit der Mauerkrone ist an der Via Appia gefunden und römischen Ursprungs, ebenso wie das an der Wand gegenüber befindliche Relief der drei Parzen, das Wilhelm von Humboldt aus Rom nach dem Schlosse Tegel gebracht hat. Den römischen Ursprung beweist das Verfahren der mittleren Parze Lachesis, die nach italischer Sitte mit abgewandtem Antlitz Lostäfelchen aus einem Bündel zieht.

Louvre
FW. 1871

FW. 1865

Zum Schluss betrachten wir nach links gewendet das neben der Eingangstür aufgestellte Sarkophagrelief. Es stellt die Ermordung des Ägisthus und der Klytämnestra durch Orestes und Pylades dar, wie man die Stoffe für den bildlichen Schmuck der Steinsärge gern aus griechischen Tragödien entnahm. Wenn das vorliegende Stück auch die Arbeit eines römischen Handwerkers sein mag, so geht es doch gewiss auf ein griechisches Vorbild, vielleicht auf ein berühmtes Gemälde zurück. Die Darstellung beginnt links mit drei schlafenden Erinyen, die etwa am Grabe Agamemnon's gelagert auf die alte noch ungesühnte Blutschuld hindeuten mögen. Darum stützt sich die links sitzende auf eine Doppelaxt, das Werkzeug des Gattenmordes. In der Mitte sehen wir dann die Rache sich vollziehen. Nach links flieht entsetzt die alte Amme des Orestes. Pylades ist im Begriff dem erschlagenen Ägisthus, der von seinem Thronsessel herabgestürzt ist, den Fürstenmantel zu nehmen. Daneben ist Klytämnestra mit entblößtem Oberkörper, von ihrem Sohne

Vatikan
FW. 1825
Ba. 1312

zu Tode getroffen, niedergesunken. Den Mörder packt das Entsetzen über die Tat, sei es daß sie ihm beim Anblick des Blutes zum Bewußtsein kommt, sei es, weil er die beiden Erinyen nahen sieht, die hinter einem Vorhange hervor mit Schlangen und Fackeln sich auf ihn stürzen. Der Vorhang deutet an, daß der Mord im Innern des Palastes geschieht. Er ist an der einen Seite an einer Herme befestigt, was ihn auf der anderen hält, läßt sich nicht erkennen. Am Boden davor sucht ein Diener erschreckt durch einen Tisch sich zu decken. Die Scene rechts versetzt uns unvermittelt in das delphische Heiligtum. Wir erkennen es an dem Dreifuß und Lorbeer. Orestes entfernt sich, in der Rechten das Schwert, in der Linken die Scheide (oder den Zweig der Schutzflehenden?) über eine schlafende Erinye hinwegschreitend. Wenn, wie man vermutet hat, das Relief von einem runden Gefäße kopiert ist, so mögen auch die schlafenden Erinyen auf der linken Seite mit dieser delphischen Scene zusammenhängen. Der Kopist hätte dann den unvermeidlichen Schnitt an unrechter Stelle getan, aber er konnte auch kaum anders verfahren, wenn er, wie doch wünschenswert, die wichtigsten Vorgänge in die Mitte seines Bildes rücken wollte.



