



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Blümner, Hugo: Die Fortschritte in der antiken Kunstgeschichte während
des letzten Jahrzehnts. 5.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Formen, welche zu beobachten wären und die etwa verletzt werden könnten, gar nicht in Frage kommen.“ Am folgenden Tage wurde gegen die Ansicht von Rapph und Mühler unter dem Vorsitz des Königs beschloffen, den Erzbischof nach der Festung Minden abzuführen.

Es ist bekannt, daß Rom darauf mit der päpstlichen Allocution vom 10. Dezember 1837 antwortete und die ganze Kluft zwischen den staatlichen und kirchlichen Anschauungen schonungslos aufdeckte. Ebenso wissen wir aus Bunsens Leben, daß dieser nach Rom eilte, auf der Reise die Sympathien Metternichs für die preussische Sache zu erwirken strebte und ohne den Wortlaut der Allocution zu kennen, zuerst von Ancona aus, dann noch einmal am 29. Dezember eine klägliche Note an den päpstlichen Stuhl richtete, worin er sich bereit erklärte, die Wiedereinsetzung des Erzbischofs in die Verwaltung seiner Diözese als Basis oder Endzweck weiterer Verhandlungen mit dem päpstlichen Stuhle anzunehmen. Wir können hinzufügen, daß Bunsen diese Note gegen seine Instruktion erließ.

Rom hatte fest Zurückberufung des Gesandten erwartet, und behandelte die Note als Privatbrief. Erst auf Intervention des österreichischen Gesandten konnte die Kurie veranlaßt werden, die von ihr beliebte Adresse Cavaliere Bunsen in Ambassadeur umzuwandeln und ihr „Kanzleiversen“ zu entschuldigen.

Die Desavouirung, die Bunsen in Berlin empfing und empfangen mußte, veranlaßte seinen Rücktritt, aber Preußen blieb noch in Rom diplomatisch vertreten durch den Legationsrath von Buch, als schon zu dem Kölner Konflikt der Posener neu hinzugetreten war.

(Fortsetzung folgt.)



Die Fortschritte in der antiken Kunstgeschichte während des letzten Jahrzehnts.

Don Hugo Blümner.

5.



Es ist bekannt, daß wir aus unsern Schriftquellen eine stetige Entwicklung der Kunst nur bis auf Lysipp und seine Schule verfolgen können. Von da an haben wir wesentlich nur vereinzelte Nachrichten über einige hervorragende Künstler oder bedeutendere Kunstwerke; ein innerer Zusammenhang, wie er sich bis dahin größtenteils zwischen den einzelnen Schulen nachweisen läßt, fehlt. Es hängt das

damit zusammen, daß die äußern Verhältnisse und Bedingungen der künstlerischen Thätigkeit ganz andre geworden waren, in notwendiger Folge der durchaus veränderten politischen und sozialen Verhältnisse. Wenn man aber früher vielfach annahm, daß die ganze Zeit der Diadochen, so wie sie in der Literatur bis auf einige wenige Gebiete wesentlich von dem großen Erbteil der Vorfahren zehrt, auch in der bildenden Kunst ihre Produktionskraft eingebüßt und vornehmlich an dem einmal Geschaffenen sich hätte genügen lassen, ja wenn man stellenweise sogar den seltsamen Ausspruch des Plinius, die Kunst habe mit der 121. Olympiade (290 v. Chr.) aufgehört und erst in der 156. (150 v. Chr.) sich wieder erhoben, als allgemein gültig und richtig verfechten wollte, so hätte von dieser niedrigen Würdigung der Künstler aus der Diadochenzeit schon der Umstand abhalten sollen, daß Werke wie der Laokoon, der sterbende Gallier, die Galliergruppe der Villa Ludovisi und manches andre von hervorragender Schöpfungskraft Zeugnis ablegende Werk längst als dieser Periode angehörig erkannt worden ist. Nach den neuesten Entdeckungen aber, wie wir sie ganz besonders Pergamon verdanken, ist eine derartige Herabsetzung der hellenischen Skulptur nicht mehr möglich; immer mehr stellt es sich heraus, daß der Untergang der griechischen Freiheit keineswegs jene auszehrende Wirkung auf die Kunst ausgeübt hat, wie man das in Verkennung der hervorragenden Verdienste der Diadochenkönige um Kunst und Wissenschaft bisweilen hat annehmen wollen.

Wenn wir auch hier, wie wir es bisher gethan, die neuen Funde in chronologischer Reihenfolge betrachten wollen, so haben wir uns zuerst nach Samothrake zu wenden, wo Frankreich und Oesterreich rivalisirend friedliche Vorbern geerntet haben. Die Anregung jedoch zur Durchforschung dieser merkwürdigen, in der Religionsgeschichte Griechenlands eine so wichtige Rolle spielenden Insel gab Alexander Conze, welcher im Jahre 1857 sich mehrere Wochen dort aufhielt und in seinem Buche „Reise auf den Inseln des thrakischen Meeres“ (Hannover, 1860) die archäologischen Resultate seiner Forschungen mittheilte. Dann nahm im Jahre 1863 der französische Konsul Champoiseau Ausgrabungen vor, welche zwar nicht umfangreich, aber von gutem Erfolg begleitet waren; abgesehen von architektonischen Funden verdankt man ihnen namentlich die gleich noch näher zu besprechende, jetzt im Louvre befindliche Statue der Nike. 1866 folgten die Franzosen Deville und Coquart, denen es gelang, nicht unwichtige Resultate für die Kenntnis der Ruinen der Heiligthümer festzustellen. Die Hauptarbeit aber hierfür verrichtete die Expedition, welche auf Conzes Anregung von der österreichischen Regierung, die hierfür ein eignes Kriegsschiff zur Disposition stellte, ausgesandt wurde, in zweimaliger Campagne: das erstemal 1873, wobei Conze von den Architekten Hauser und Riemann begleitet war; das zweitemal 1875, unter Teilnahme von Hauser und Bendorff. Die sehr wertvollen Resultate dieser Expedition sind in dem zweibändigen Prachtwerke „Archäologische Untersuchungen auf Samothrake, ausgeführt

im Auftrag des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht" (Wien, Gerolds Sohn, 1875 und 1878), niedergelegt.

Die Hauptbedeutung dieser Untersuchungen, welche vornehmlich die Hauptstätte der Insel, die alte Paläopolis, zum Ziele hatten, beruht allerdings auf den topographischen und architektonischen Resultaten; immerhin aber sind sie auch für die Geschichte der Skulptur nicht ohne Nutzen geblieben. Zunächst fand man eine Anzahl Figuren, welche zu dem Giebelschmuck eines dorischen Tempels gehörten, für dessen Entstehungszeit man aus technischen wie aus stilistischen Gründen die Diadochenzeit hält, umsomehr, als gerade diese für Samothrake eine besonders glänzende Epoche war. Freilich sind diese Reste der Giebelskulpturen nicht zahlreich, lassen auch keine bestimmtere Deutung zu, als daß sie wahrscheinlich dem dionysischen Kreise angehörten. Sie sind beträchtlich unter Lebensgröße und hinsichtlich ihrer Ausführung keine Werke ersten oder auch nur zweiten Ranges, obgleich sie eine verhältnismäßig gute Kunstübung verraten und namentlich das Fleisch nicht der Frische und Lebendigkeit entbehrt. Angesichts einer gewissen Leichtfertigkeit der Behandlung jedoch macht Conze sehr passend, wie mir scheint, auf die sogenannten Mysterienszenen unteritalischer Vasenbilder aufmerksam, welche vielfach eine ganze verwandte Art der Gruppierung und Behandlung zeigen und auch zeitlich der Entstehungszeit dieser Skulpturen nahe stehen mögen.

Wichtiger ist der Torso der Nike, der zwar schon von Champoiseau aufgefunden, dessen eigentliche Bedeutung und Aufstellungsart aber erst durch die österreichische Expedition festgestellt worden ist. Eine genaue Untersuchung der zum größeren Teil wieder aufgefundenen Stücke der Basis hat zu der Vermutung geführt, daß diese überlebensgroße, prachtvolle Frauengestalt nicht auf einer gewöhnlichen Basis, sondern auf einem Schiffsvorderteil stand; und diese zuerst von Hauser ausgesprochene Vermutung hat neuerdings, nachdem Champoiseau die Postamentblöcke im Jahre 1879 hat ausheben und nach Paris schaffen lassen, die vollste Bestätigung erhalten. Dieser Umstand führte nun aber noch zu weiteren Entdeckungen, welche man vornehmlich Benndorf verdankt. Dieser wies nämlich hin auf Münzen des Demetrios Poliorketes, welche die auf einem Schiffsvorderteil stehende Nike in einer der samothrakischen Figur ganz entsprechenden Haltung darstellen und zugleich die Mittel an die Hand geben, diesen Torso, welchem leider Kopf und Arme fehlen, in einer Weise zu ergänzen, daß die an sich schwer zu deutende Aktion der Arme und die Wendung des Kopfes, soweit sich dieselben noch an dem Torso beurteilen lassen, sich völlig befriedigend erklärt. Die vorwärts eilende Siegesgöttin hielt nämlich in ihrer Rechten die an den Mund gesetzte Salpinx (Trompete), in der Linken aber das zur Errichtung eines Tropäons bestimmte kreuzförmige Gestell. Nach diesem Vorbild der Münzen hat der bekannte Bildhauer Zumbusch die samothrakische Nike, in Reduktion auf ein Drittel der Originalgröße, restaurirt und damit eine den Münz-

typen genau entsprechende, vortrefflich wirkende Figur geschaffen. Mit dieser Hypothese stimmt denn nun auch der Stil der Figur, deren Gewandbehandlung die Entstehung in der Zeit nach dem vierten Jahrhundert ebenso deutlich verrät, wie das durchaus malerische Motiv eben dieser Epoche entspricht. Wahrscheinlich also ist die Statue von Demetrius Poliorketes zur Erinnerung an seinen großen Seesieg bei Salamis im Jahre 306, welcher ihm die unbeschränkte Herrschaft über das Meer sicherte, errichtet worden. Daher ist auch die frühere Datirung Brunns und Newtons, welche den Torso als ein Originalwerk aus der Schule des Skopas betrachteten, jedenfalls zurückzuweisen. Cavadias (Bulet. d. Inst. archeol. 1879, S. 4 ff.) dachte an einen Schüler des Lysipp, Eutychides, der die in einer Replik nachweisbare Tyche von Antiochia geschaffen, und Bemdorf hat dem zugestimmt. (Vgl. auch die Zeitschrift für bildende Kunst Bd. XVI., 1881, S. 32 und Rayet in der Gazette des beaux arts f. 1876, S. 589 und f. 1877, S. 152.)

In andre Zeit und auf andern Boden führen uns die Entdeckungen, welche unter allen archäologischen Funden der letzten Jahre bei weitem das meiste Aufsehen erregt haben, die Bildwerke von Pergamon. Nicht leicht hat sich an irgendwelchem Punkte der antiken Kunstgeschichte die Unzulänglichkeit unserer Quellen, oder besser gesagt, die Notwendigkeit, in diesen Schriftquellen zwischen den Zeilen zu lesen, so gezeigt, wie bei diesen merkwürdigen Funden. Während uns in den älteren Perioden der Kunstgeschichte eine Menge historischer Notizen und Daten und ästhetischer Urteile vorliegen, zu deren Belebung und Verständnis uns nicht selten die Denkmäler ganz und gar fehlen, befinden wir uns hier gerade in der umgekehrten Lage, für eine Fülle von Denkmälern aller Art nur einige wenige, kaum der Rede werthe Notizen in der alten Literatur zu besitzen. Es läßt sich mit sehr wenig Worten sagen, was uns die Alten von der bildenden Kunst der Pergamener berichten. Es ist eine Stelle des Plinius, wonach vier Künstler, Sfigonos, Pphyromachos, Stratonikos und Antigonos, die Schlachten des Attalos und Eumenes (gemeint sind Attalos I. und Eumenes II.) gegen die Gallier darstellten; eine Notiz des Pausanias, ergänzt durch eine kurze Erwähnung bei Plutarch, wonach Attalos I. den Athenern die auf der Akropolis aufgestellten Bildwerke mit Vorstellungen der Gigantomachie, des Amazonenkampfes, der Schlacht bei Marathon und der Kämpfe gegen die Galater in Mysien dedicirte; außerdem nur noch ein paar gelegentliche Erwähnungen wenig bedeutender Werke des einen und andern jener vier obengenannten Künstler. Das ist wenig genug und würde an und für sich niemals ausgereicht haben, uns auch nur eine schwache Vorstellung von den Leistungen jener nirgend als hervorragend genannten Künstlerschule zu verschaffen. Dennoch waren diese spärlichen Notizen die Grundlage, auf der es gelang, eine Anzahl hervorragender Werke als Erzeugnisse dieser Schule zu erkennen: vor allem den sogenannten sterbenden Jechter und die Gruppe des Galliers mit seiner Frau in der Villa

Ludovisi. Sodann gelang es Brunn, in verschiedenen Museen verstreute Nachbildungen aus jenem Weihgeschenk des Attalos an die Athener ausfindig zu machen, und zwar aus allen vier Gruppen: Giganten, Amazonen, Perfer, Kelten; auffälligerweise ließen sich von diesen beträchtlich unter Lebensgröße dargestellten Figuren bisher nur Statuen von Besiegten, keine von den Siegern nachweisen, deren einstmalige Existenz indeß, wenigstens für die Gigantomachie, durch Plutarch sicher bezeugt ist. Diese Brunn'sche Hypothese darf, obgleich es ihr nicht an Widerspruch gefehlt hat (vgl. Bendorff in den Mittheilungen des deutschen archäologischen Instituts zu Athen für 1876, S. 167; Michaelis ebda. 1877, S. 5; Klügmann in der Archäologischen Zeitung 1876, S. 35) dennoch als unzweifelhaft sicher gelten; nur die Frage nach der einstigen Anordnung und Aufstellung der einzelnen Gruppen bleibt einstweilen noch eine offene.

Hiermit war jedoch bis vor kurzem unsre Kenntnis der pergamenischen Schule erschöpft; und wenn man auch aus stilistischen Gründen ihr vermutungsweise das eine oder andre Werk noch zuschrieb, wie z. B. den bekannten Schleifer in Florenz, so blieb im wesentlichen doch unsre Kenntnis darauf beschränkt, daß die Pergamener zuerst die historische Kunst in realistisch-erfaßter Weise erfaßten und besonders in Wiedergabe der charakteristischen Barbarentypen excellirten, womit sie zugleich ein hohes pathetisches Element in Wiedergabe leidenschaftlich erregter Situationen verbanden.

Zu diesen nur durch kunsthistorische Kombinationen, nicht durch unzweideutig vorliegende Thatfachen gewonnenen Resultaten traten nun mit einemmale die überraschenden Erfolge der pergamenischen Ausgrabungen; um so überraschender, je mehr sie sich in aller Stille und nur von wenigen Eingeweihten gekannt vollzogen hatten, um plötzlich wie ein Geschenk aus Götterhand vor den Augen der staunenden Mitwelt dazuliegen. Zwei Männer sind es, deren Namen für alle Zeiten mit diesen herrlichen Funden verbunden sein werden; Karl Humann, der sie entdeckte und unablässig, durch keine fehlgeschlagene Hoffnung entmutigt, auf Hebung dieser so leicht zu gewinnenden Schätze gedrungen hat, und Alexander Conze, dessen erste That in seiner neuen Stellung im preussischen Staatsdienste es war, Humanns Pläne durchzuführen und, obgleich damals das Hauptinteresse auf Olympia konzentriert war, die Mittel für Ausgrabungen in Pergamon flüssig zu machen. Ich brauche hier wohl nicht darauf einzugehen, die Geschichte der Ausgrabungen zu skizziren; Humann hat sie mit einer äußerst anziehenden Frische der Darstellung, die durchweg von edlem Enthusiasmus für seine Aufgabe wohlthwendig getragen ist, geschrieben in den offiziellen Berichten, von denen bisher zwei erschienen sind: „Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon. Vorläufiger Bericht von A. Conze, C. Humann, R. Bohn, H. Stiller, G. Volting und A. Raschdorff“ (Berlin, Weidmann, 1880); der zweite Bericht von A. Conze, C. Humann, R. Bohn, 1882 (beide erschienen im „Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen“).

Die Ergebnisse dieser in den Jahren 1878—1879 und 1880—1881 unternommenen Ausgrabungen sind, kurz zusammengefaßt, folgende. Die Akropolis von Bergamon, der eigentliche Ort der Ausgrabungen, ist ein oblonger, ungefähr 1000 Fuß über dem Meere hoher Hügel, dessen höchste Stelle terrassenförmig nach Norden aufsteigt, sodaß die nördlichen Partien etwa 300—310 Meter Meereshöhe haben, während die südlichste Terrasse 250—260 Meter Meereshöhe mißt. Hier sind nun folgende Bauwerke nachgewiesen und größtenteils rekonstruierbar. Auf der südlichsten niedrigsten Terrasse ein großer Altar mit Darstellungen der Gigantomachie und einer Säulenhalle mit Reliefdarstellungen der Telephossage. Dieser Altar ist uns nur aus einer kurzen gelegentlichen Erwähnung eines späten Schriftstellers (Ampelius) bekannt. Sodann auf der nächst höheren Terrasse nach Norden zu der Tempel der Athene, auf zwei Seiten von einer mit reliefirten Balustraden geschmückten, zweigeschossigen Säulenhalle umgeben. Ferner auf der höchsten nördlichen Terrasse das ebenfalls von Säulenhallen umgebene Augusteum mit einer Exedra des Attalus. Auf der Nordspitze des Bergügels endlich lag ein Tempel der Julia, der Tochter des Augustus; am Süabhängen der Akropolis das Gymnasium. Diese topographischen Resultate werden auf das reichhaltigste illustriert durch zahlreiche Funde von Architekturresten, von Statuen, Reliefs von Inschriften u. s. w. Auf alles dies auch nur kurz einzugehen, verbietet uns der Raum. Ist doch die Fülle des Gefundenen und nach Berlin Gebrachten so groß, daß das Berliner Museum zur Unterbringung und Aufstellung desselben eines eignen Neubaus von beträchtlichen Dimensionen bedürfen wird. Aber die Hauptstücke der Funde, namentlich so weit es sich um Skulpturwerke handelt, müssen wir im folgenden etwas näher betrachten, zumal da dieselben nicht bloß an und für sich von hohem Interesse sind, sondern auch eine tiefgreifende kunsthistorische Bedeutung haben.

Hier kommt in erster Reihe der große Fries des Altars mit der Gigantomachie in Betracht, welcher in Kolossalfiguren von 2,30 Meter Höhe sich rings um den mächtigen Bau herumzog, in einer Totallänge von ungefähr 400 Fuß. Von diesem schon durch seine Dimensionen einzig dastehenden Werke hat man den größten Teil wieder aufgefunden, teils in die mittelalterlichen Befestigungswerke der Akropolis vermauert, teils in der Erde vergraben. Neben Platten von vortrefflicher Erhaltung fehlt es zwar auch nicht an solchen, welche sehr stark beschädigt oder ganz zertrümmert waren; indessen hat sich das Berliner Museum für die außerordentlich schwierige und eine gewisse divinatorische Begabung erfordernde Thätigkeit des Zusammensetzens der Fragmente einer ausgezeichneten Kraft in dem Bildhauer Freres zu erfreuen, dessen Scharfblick es schon vielfach gelungen ist, in ungeahnter Weise verloren geglaubtes durch geistvolle Kombination unscheinbarer Fragmentstückchen wieder zu erobern. Diese nun schon seit mehreren Jahren andauernde Arbeit der Zusammenfügung der Reste ist allerdings noch nicht vollendet, auch ist man über die Reihenfolge der

einzelnen Platten noch nicht in allen Punkten zur Sicherheit gelangt. Dennoch sind die Fortschritte, welche man auch hierin gemacht hat, sehr bedeutend, und mit Stolz durfte Conze am Schluß seines zweiten Berichtes sagen, daß „die Rekonstruktion des Altarbaues sammt der Herstellung großer Zusammenhänge der Relieffkomposition so weit gesichert sei, daß die Wiederaufrichtung des ganzen Wunderwerkes in einem eigens dafür herzustellenden Lichtraume gefordert werden müsse und gewiß als eine dann einzig dastehende Erscheinung auch zur Durchführung kommen werde.“

Auf die unendliche Fülle von Vorstellungen des Frieses einzugehen, muß ich mir hier versagen; für diejenigen meiner Leser, welche das Glück gehabt haben, in den Sälen des Berliner Museums staunender Bewunderung voll vor diesen Skulpturen zu stehen, wäre jede Beschreibung überflüssig, und wem dies nicht zu Teil geworden, dem kann keine Beschreibung auch nur entfernt einen Begriff davon geben. Begnügen wir uns damit, zu sagen, daß die gewaltigen Kämpfe der Götter gegen die elementare Macht der erdentsprossenen Riesen hier mit einem Reichthum an Erfindung und Abwechslung, mit einer Kraft des Ausdrucks, mit einer Schönheit sowohl in der Komposition der Gruppen als in Stellung und Haltung der einzelnen Figuren, mit einer Lebenswahrheit und Großartigkeit in Wiedergabe von Körpern und Gewandung zur Darstellung gekommen sind, wie dies nur eine auf dem höchsten Gipfel der Vollendung stehende Kunst zu erreichen imstande ist. Ganz besonders verdient die Mannichfaltigkeit der Motive unsere Bewunderung, umso mehr, als wir nicht selten gerade an Frieskompositionen mit Kampfszenen, selbst aus guter griechischer Zeit, die Künstler hieran scheitern sehen. In der That begegnet man fast nirgends einer direkten Wiederholung des gleichen Motives; und wie in der Wiedergabe von Kampfsituationen die höchste Abwechslung erreicht ist, so auch in den Figuren der Kämpfenden selbst. Diese Götter und Göttinnen — es sind natürlich nicht bloß die obersten olympischen Gottheiten, welche am Kampfe teilnehmen, sondern die ganze reiche Götter- und Halbgötterwelt aus dem Olymp, dem Okeanos und dem Hades ist aufgeboten — sind nicht minder verschieden in Haltung, Kleidung, Körperbildung, Attributen, Kampfweise u. s. w., als die Giganten, die bald in rein menschlicher Bildung, bald in halb tierischen Formen erscheinen. Hier ist es ganz besonders, wo sich ein Element geltend macht, dem wir sonst nirgends in der griechischen Kunst in dieser Weise wieder begegnen: das Phantastische. Um das Wilde und Fremdartige dieser Riesen zu charakterisiren, hat man sie nicht etwa in kolossalern Dimensionen als die Götter dargestellt, sondern sie ins Tierische übertragen; und zwar hat man sich nicht damit begnügt, ihnen hier und da die schon früher von der Kunst ihnen verliehenen Schlangenfüße zu geben, sondern dies Motiv in genialer Weise dahin erweitert, daß die Füße anstatt in Schlangenschwänze in Schlangenleiber mit gewaltigen, von grimmigen Zahnreihen besetzten Köpfen auslaufen, welche ebenfalls mit rasender Wut am

Kämpfe teilnehmen; man hat sie ferner mit mächtigen Flügeln ausgestattet, und nicht bloß die menschlich gebildeten, sondern auch die schlangenfüßigen, ohne sich daran zu kehren, daß die Verbindung der an die Erde gebundenen Schlangenfüße mit den luftigen Flügeln eigentlich ein Nonpens ist. Diese Flügel wiederum gestaltete man bald in der gewöhnlichen Weise aus Federn, bald verwandte man dazu allerlei wunderliche Pflanzenornamente, namentlich von Seegewächsen, Manthusbllättern und dergleichen, oder man gab ihnen die abenteuerliche Form der Fledermausflügel und dergleichen mehr. Ja noch mehr: neben den Gigantenjünglingen von edelster menschlicher Bildung erscheint ein Ungeheuer, dessen Oberleib von einem mächtigen Löwen entnommen ist; oder ein anderer mit plumpem Kopf, Stierohren und einem Buckel, wie ihn die in Kleinasien häufigen Buckelochsen zeigen. Und welcher Reichtum zeigt sich in den Gesichtern: totenstarre, schmerzverzerrte, mutvolle, wutentstellte, wehmütige, wildblickende, starrtrotzige, hilflose — so erscheinen in dem bunten Kampfgewir die Züge der Giganten, während die Götter ihnen gegenüber nie die Würde des Ausdrucks selbst im gefahrvollsten Augenblicke einbüßen. Alles das ist mit einer Berbe, mit einem Pathos der höchsten Leidenschaftlichkeit vorgetragen, welches allerdings von der gemessenen Ruhe, die uns die Kampfszenen früherer Epochen zeigen, sehr absticht; wiewohl wir auch da schon erkennen können, daß die hier zur vollsten Erscheinung gekommenen Elemente bereits in der älteren Kunst vorhanden waren, denn die Kentaurenkämpfe von Olympia und Phigalia athmen vielfach denselben Geist tierischer Wildheit, dem wir hier begegnen. Eben darum ist es auch verfehlt, wenn man neuerdings auf die Begeisterung, welche allgemein für diese neugefundenen Schätze herrscht, dadurch einen Dämpfer zu setzen versucht hat, daß man darauf hinwies, es fehle in diesen Kämpfen, in denen unverwundbare, unsterbliche Götter ein wildes Gemetzel unter niedriger organisirten Naturwesen anrichteten, jegliches versöhnende Moment, es verrate sich eine gewisse Kothheit der Gesinnung darin. Dem Griechen mußten diese Giganten, trotz der anmutigen Gestalten, die sich bisweilen darunter finden, doch als Wesen erscheinen, welche gleich den Raubtieren des Waldes nichts als unbarmherzige Ausrottung verdienen. Selbst das Schöne muß vergehen, wenn es schädlich und gefahrbringend ist. Und wenn es auch wahr ist, daß in diesen Kämpfen nirgends (bis auf die rührende Gestalt der für ihre Söhne flehenden Erdgöttin) ein Ton zarterer Empfindung angeschlagen wird, so wissen wir doch recht gut, daß die pergamenischen Künstler, wenn sie es wollten, auch diese Saite vortrefflich anzuschlagen verstanden: der sterbende Gallier und die ludovisi'sche Galliergruppe beweisen es. Und gerade darin zeigen sie sich von der schönsten Seite rein menschlicher Empfindung, daß sie bei ihrer Darstellung der Gallierkämpfe über dem wilden Barbaren doch den Menschen nicht vergaßen und dem besiegten Feinde die Anerkennung seiner heldenhaften Tapferkeit auch in künstlerischer Verherrlichung bezeugten.

Die nähere Kenntnis der pergamenischen Schule ist jedoch bei weitem nicht der einzige Gewinn, welchen die Kunstgeschichte diesen Funden verdankt. Um gar nicht zu reden von den mancherlei Aufschlüssen, welche die Kunstmythologie von ihnen noch zu erwarten hat (denn bisher ist nur bei wenigen der Götterfiguren mit Sicherheit die Benennung gefunden worden), sind verschiedene schon sonst bekannte Kunstwerke durch dieselben in ein ganz neues Licht gerückt worden. So hat sich gezeigt, daß der sogenannte sterbende Alexander in Florenz, welcher so lange aller Deutungsversuche gespottet hatte, nichts anderes sein kann, als ein sterbender Gigant, da einige ihm durchaus entsprechende Kopftypen im Frieze sich finden. Sodann zeigt die eine Figur des niedergeschmetterten Giganten, welcher von der mit der Athene kämpfenden Burgschlange umwunden ist, so unverkennbare Ähnlichkeit mit der Stellung und Ausführung des Laokoon in der berühmten vatikanischen Gruppe, daß es gar keinem Zweifel unterliegen kann, daß die Künstler von Rhodos die Person des Vaters eben hier entlehnt haben; denn sicherlich ist nicht anzunehmen, daß umgekehrt der Laokoon den pergamenischen Künstlern, die bei ihrem Erfindungsreichtum um Situationen und Stellungen gewiß nicht verlegen waren und keine Anleihen bei andern zu machen brauchten, als Vorbild für diesen Giganten gedient habe. Angesichts dieser Thatsache und der weiteren, daß die ganze Art der Arbeit, die Technik, die Wiedergabe der Muskulatur und des Knochengeriistes, die Behandlung der Augenknochen namentlich, und noch manches andere beim Laokoon vollständig die gleiche ist wie bei dem pergamenischen Frieze (vgl. Adr. Wagnon, *La frise de Pergame et le groupe du Laocoon*; Genève 1881), dürfte jetzt wohl niemand mehr sich finden, welcher den Laokoon noch als ein Werk der Kaiserzeit betrachten wollte; vielmehr darf man es jetzt als ausgemacht betrachten, daß die Künstler von Rhodus aus der Schule von Pergamon hervorgegangen sind, wie das gleiche neuerdings auch für die Künstler von Tralles, die Verfertiger des farnesischen Stieres, vermutet worden ist. Denn unter den am Gigantenfries angebrachten Künstlerhandschriften hat man den Rest von der Genetivform des Namens Menekrates gefunden; und ein Menekrates war nach Plinius der Vater des Apollonios und Tauriskos, der Künstler des farnesischen Stieres. Ein in der Nähe gefundener Rest einer andern Inschrift macht es sogar wahrscheinlich, obgleich noch nicht sicher, daß nicht bloß ein Sohn, sondern in der That mehrere Söhne des Menekrates sich unter den Künstlern der Gigantomachie befunden haben.

Das sind wertvolle kunsthistorische Resultate, und ihre Vermehrung wird sicherlich nicht ausbleiben, da es ohne Zweifel gelingen wird, noch manches andre Werk, dessen Unterbringung bisher Schwierigkeiten machte, mit dieser, offenbar ihre Thätigkeit weit über Pergamon hinaus erstreckenden Schule, die jedenfalls die bedeutendste jener Zeit war, in Verbindung zu bringen. (Beispiels halber glaube ich, daß man dies von der bekannten Gruppe des Pasquino,

Menelaos mit Achill, wird annehmen dürfen.) Und diese Resultate sind umso wertvoller, als wir mit ziemlicher Sicherheit sie auch chronologisch fixiren können; denn die feste Datirung der Kämpfe gegen die Kelten und die Regierungszeit der Könige Attalos I. und Eumenes II. macht es möglich, die Herstellung dieser Werke ungefähr an den Anfang des zweiten Jahrhunderts v. Chr. zu verlegen.

Nächst der Gigantomachie verdient der kleinere, wahrscheinlich an der Säulenhalle des Altars angebrachte Fries mit Darstellungen der Telephos-Sage unsere Aufmerksamkeit, wenn sich derselbe auch hinsichtlich der Ausführung nicht mit den großen Reliefs messen kann. Leider ist hier nicht nur der Zusammenhang der einzelnen Platten, sondern auch die Bedeutung der meisten Szenen ganz und gar dunkel; es muß eine ganz lokale Gestaltung des Mythos vom pergamenischen Heros Telephos, von der uns keine Spur mehr erhalten ist, zu Grunde liegen, und es ist daher fraglich, ob es überhaupt jemals gelingen wird, diesen ganzen Zyklus von Vorstellungen zu verstehen.

Unter den Funden der zweiten Campagne sind, nächst den Resten einer kleineren Gigantomachie, von hervorragendem Interesse die Reliefs von der Brüstung der den Athentempel umgebenden Halle, welche in buntem Gemisch Waffenstücke und Kriegsgerät aller Art für Land- und Seekrieg zeigen und für das Studium der Kriegsaltertümer der hellenischen Zeit wertvolles Material bieten. Außerdem aber haben die Ausgrabungen eine Menge einzelner Bildwerke aller Art, teils aus hellenischer, teils aus römischer Zeit geliefert, darunter Stücke von bedeutendem Kunstwert, auf die ich leider hier nicht näher eingehen kann. Aber eines Resultats der pergamenischen Ausgrabungen muß noch gedacht werden, weil es ebenfalls für die Kunstgeschichte von hoher Bedeutung ist. Man hat nämlich Postamentstücke und Inschriften gefunden, welche ohne Zweifel zu jenem von Plinius genannten großen Schlachtendenkmal gehörten. Es hat sich daraus ergeben, daß es Bronzestatuen waren, durch welche die Attaliden ihre Siege verewigen ließen; die Inschriften geben sowohl die Namen der ausführenden Künstler als der betreffenden Schlachten an. Unter den Resten der Künstlernamen findet sich eine Endung, die auf einen der von Plinius genannten Künstler, Sfigonos oder Antigonos, deutet; außerdem aber lehren uns die Inschriften, daß sich die Darstellungen nicht ausschließlich auf Kämpfe mit den Galliern bezogen, sondern daß sie mehrfach die Galater nur als Verbündete oder Söldner der königlichen Gegner der Attaliden, speziell des Antiochos Hierax, angingen. Der Standort dieser großen Gruppe war der hallenumgebene Platz um den Tempel der Athene Polias auf der Burg.

Die schon erwähnte Laokoongruppe, deren stilistische Zusammengehörigkeit mit der pergamenischen Kunst die neuen Funde erwiesen haben, ist auch nach anderer Seite hin neuerdings wiederholt Gegenstand der Besprechung geworden. Veranlassung dazu war zunächst die Auffindung eines die Laokoonsage darstellenden

Wandgemäldes in Pompeji, welches A. Mau in den *Annali dell' Inst. archeol.* (1875, S. 273 ff.) herausgab und besprach. (Vgl. auch Fivel in der *Gazette archéologique* für 1878, S. 2.) Man suchte den Nachweis zu führen, daß dies Gemälde, an und für sich eine sehr unbedeutende Kunstleistung, nichts als eine nach malerischen Prinzipien umgewandelte Nachbildung der vatikanischen Gruppe sei; ein Nachweis, welcher, wenn er gelungen wäre, allerdings schon genügt hätte, die Frage nach der Entstehungszeit des Laokoon in sicherer Weise zu beantworten. Indessen ist dieser Nachweis ebensowenig als geführt zu erachten, wie die von E. Hübner auf Grund einer Besprechung sämtlicher antiken Laokoondarstellungen aufgestellte Hypothese (in der Monatschrift „Nord und Süd“ 1879, Bd. VIII., S. 346 ff.) erwiesen ist, daß die Gruppe erst eine zweite modifizierte Darstellung sei, der gegenüber man eine andere, ältere und in manchen Punkten abweichende anzunehmen habe, eine Darstellung, auf der Laokoon noch unverletzt, die Söhne aber bereits von den Schlangen ereilt gewesen seien. Die vatikanische Gruppe wird dabei von Hübner erst in die Zeit des Titus versetzt. Inzwischen haben sich mehrere von den zur Unterstützung dieser Hypothese in Anspruch genommenen angeblichen Laokoondarstellungen als sehr bedenklich, d. h. entweder gefälscht oder gar nicht zum Laokoonymythos gehörig herausgestellt; und mehr aus inneren Gründen habe ich selbst sowohl Hübners als Mau's Ansicht bekämpft in einem meiner zweiten Ausgabe von Lessings Laokoon (Berlin, Weidmann, 1880) angehängten Exkurs (S. 704 ff.).

Sodann muß auch hier noch der schon anderwärts besprochenen Vermutung R. V. Starcks gedacht werden, welche H. Brunn als archäologisches Testament des frühverstorbenen in der *Archäologischen Zeitung* (1879, S. 167) mitgeteilt und verteidigt hat, daß nämlich in der Laokoongruppe nicht die seit Sophokles, vielleicht sogar schon früher gewöhnliche Form der Sage, wonach beide Söhne vom Tode ereilt werden, dargestellt sei, sondern die ältere, welche sich beim Dichter Aektinos fand, und wonach der eine der beiden Söhne am Leben blieb. Auch die Künstler der Laokoongruppe hätten diese Version, daß der ältere Sohn gerettet wurde, als verfühnendes Element in ihrer Komposition zur Erscheinung bringen wollen. Ich habe meine starken Bedenken gegen diese neue Deutung ausgesprochen in einem Artikel der *Neuen Jahrbücher für Philologie und Pädagogik* (1881, S. 17 ff.); Brunn seinerseits hat aufs neue die Starcksche Ansicht verteidigt in der *Deutschen Rundschau* (1881/82, S. 204 ff.)*

*) Bei dieser Gelegenheit sei mir eine kleine „persönliche Bemerkung“ gestattet, weil ich dadurch vielleicht Aufklärung über einen mir bisher dunkeln Punkt erhalten kann. Ich bot seiner Zeit der „*Deutschen Rundschau*“ durch Vermittlung eines Freundes, eines geschätzten Mitarbeiters dieser Zeitschrift, meinen kleinen Aufsatz über die neue Deutung der Laokoongruppe an, weil ich denselben absichtlich in durchaus populärer, jedem gebildeten Laien, der überhaupt etwas vom Laokoon weiß, verständlicher Fassung gehalten hatte. Ich bekam eine abschlägige Antwort, weil das Thema für das Publikum der „*Rundschau*“ nicht

Hier nochmals Punkt für Punkt diese Frage zu behandeln, würde in Details führen, die hier nicht am Platze wären; auch hat E. Robert kürzlich meine Sache mit wenigen Worten so nachdrücklich verteidigt, als ich selbst es nur hätte thun können (in „Bild und Lied,“ Berlin, Weidmann, 1881, S. 209 ff.). Nur einen Punkt möchte ich hier herausheben. Brunn bemerkt, daraus, daß die Auffassung vom Tode der beiden Söhne so lange Zeit unbestritten das Feld behauptet habe, erkläre sich leicht, daß selbst ein Mann wie Welcker, obgleich er die Version des Arktinos kannte, bei seinem auf andre Gesichtspunkte gerichteten Betrachtungen es übersehen und vergessen konnte, alle in ihr liegenden Konsequenzen zu ziehen. Das ist aber ein Irrtum; Welcker hat es weder übersehen noch vergessen, diese letzte Konsequenz zu ziehen, sondern er hat es einfach nicht gewollt. Das zeigt deutlich seine briefliche Äußerung gegen Guhrauer, den Fortsetzer von Danzels Leben Lessings, an den er schreibt (Lessings Leben, herausgegeben von Malkahn und Boyberger, II. 640): „Meiner Meinung nach hat kein Künstler der eigentlichen Kunstperiode nur einen Sohn können umkommen lassen. Die Sage und die Kunst lieben in ähnlichen Fällen das Paar statt des einzelnen, wie sie z. B. der Thyro, der Medea, dem Polymestor in der Hekabe zwei unglückliche Söhne geben. Arktinos ließ den einen Knaben entrinnen, vermutlich in Bezug auf irgend eine Ortsfrage, die ihn an sich genommen hatte, und konnte dies leicht als epischer Dichter; die Tragödie und die bildende Kunst würden durch diesen Nebenzug die Wirkung zerstört haben ohne irgend einen Zweck. . . . Der Bildhauer konnte mit Vorteil höchstens etwa die Gefahr des einen der Knaben in der Schlangenumarmung durch den Grad mit der des andern einem Kontrast nahe bringen.“

Was die griechische Kunst unter der römischen Herrschaft anlangt, so ist es hier vornehmlich die Schule des Pasiteles, welche als die einzige, von der wir etwas nähere Kunde haben, unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Ausgehend von dem in der Villa Albani befindlichen sogenannten Dresdes des Stephanos, welcher sich in der Inschrift Schüler des Pasiteles nennt, hat man in der Regel die Schule des Pasiteles als eine eklektische, archaisirende bezeichnet und ihre eine Anzahl Werke, welche jener Stephanosfigur stilistisch verwandt erscheinen, zugewiesen. Einige solche hat A. Flasch besprochen in seinem Aufsatz „Vorbilder einer römischen Kunstschule“ in der Archäologischen Zeitung (1878, S. 119 ff.), worin namentlich das Verhältnis eines Berliner Torso zu der

populär genug sei. Ungefähr ein Jahr später bringt dieselbe Zeitschrift den oben erwähnten Aufsatz Brunnns, der nicht nur dieselbe Frage behandelt, sondern als Polemik gegen mich nur für den, welcher meinen nunmehr in einer philologischen Fachzeitschrift abgedruckten Aufsatz gelesen hat, verständlich ist. Welche Konsequenz darin liegt, eine Abhandlung als nicht populär genug abzuweisen, dagegen eine Zug um Zug diese Abhandlung besprechende Replik als populär aufzunehmen, dies Redaktionsgeheimnis ist mir bisher ein unerklärliches Phänomen.

Grenzboten II. 1882.

Figur des Stephanos und das eines Torso in Sparta zu der bekannten Petersburger Ephebenstatue erörtert wird. Allgemeine Resultate über Pasiteles und seine Schule, über welche Klajch eine Monographie vorbereitet, ergeben sich daraus noch nicht; und wenn es auch feststeht, daß Stephanos in jener Figur der Villa Albani nach alten Vorbildern gearbeitet, beziehentlich ein altes Vorbild in geistloser Weise kopirt hat, so ist doch der Nachweis, daß derartige archaische Tendenzen überhaupt im Charakter der ganzen Schule gelegen hätten, keineswegs geführt.

In Zusammenhang damit steht eine andre, neuerdings wieder mehrfach in den Vordergrund getretene Frage, nämlich die nach der Entstehung des bekannten Typus des vordausziehenden Knaben, dessen bestes Exemplar die Bronzestatue im Konservatorenpalast auf dem Capitol ist. Betreffs dieser Figur, welche entschieden altertümliche Elemente aufweist, stehen sich nämlich sehr verschiedene Ansichten gegenüber: während die einen sie für ein echt altertümliches Werk aus der Zeit des Übergangsstiles halten, und zwar Brizio (in den *Ann. dell' Inst.* 1874, S. 63 ff.) sie dem Kalamis zuweist, Furtwängler in der Schrift „Der Vordauszieher und der Knabe mit der Gans“ (Berlin, Habel, 1876) dem Myron oder seiner Schule, hat schon Kekulé die auch von anderer Seite geteilte Ansicht aufgestellt, daß dieselbe vielmehr ein Produkt der archaisirenden Pasitelischen Schule sei. Als wertvolles Material zur Lösung dieser Frage kam die Auffindung einer interessanten Marmorstatue gleichen Motives hinzu, welche aus dem Besitz Castellanis zuerst nach Amerika und dann ins Britische Museum gekommen ist: eine Figur, welche dasselbe Motiv in durchaus realistischer Weise darstellt, indem an die Stelle des schlanken Epheben mit den strengen, unbewegten Zügen, wie sie der bekannte Typus des Vordausziehers aufweist, ein stämmiger Bauernbursche mit schmerzverzerrtem Ausdruck getreten ist, ein Werk von ziemlich starkem, aber vortrefflichem und gesundem Realismus. (Vgl. Robert in den *Ann. dell' Inst.* für 1876, S. 124 ff., und Curtius in der *Archäologischen Zeitung* für 1879, S. 21 ff.) Auch bei der Beurteilung dieser Figur stehen sich dieselben beiden Auffassungen gegenüber, indem die einen, wie Robert, Curtius, Overbeck, diese neugefundene Statue als Originalwerk hellenistischer Zeit, vielleicht sogar der pergamenischen Schule betrachten, welches erst später, und zwar vermutlich in Pasitelischer Schule, in die Formen des archaisirischen Stiles übertragen worden wäre, während Furtwängler auch neuerdings noch (vgl. dessen Schrift „Der Satyr aus Pergamon,“ Berlin, Reimer, 1880, S. 11) an seiner Meinung festhält, daß die archaische Form das prius sei, welches die hellenistische Periode in realistische Form übertragen habe. Die Entscheidung beruht hier wesentlich auf subjektiver Empfindung, und mit bestimmten Gründen läßt sich da nicht viel erreichen. Wem der capitolinische Vordauszieher den Eindruck einer ursprünglichen Schöpfung *naiv* archaischer Kunst macht, der wird nicht umhin können, Furtwänglers

Meinung sich anzuschließen. Ich meinerseits gestehe, diese Auffassung nicht teilen zu können, vielmehr dem capitolinischen Dornauszieher gegenüber immer den Eindruck einer glatten, eleganten Nachahmung gewisser altertümlichen Besonderheiten gehabt zu haben. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß die Zurückführung auf die immer noch etwas nebelhafte Pasitellische Schule unter allen Umständen richtig sein müsse; nur die Priorität des Castellanischen Dornausziehers soll damit auch hier verteidigt werden.

Von der Kunst der römischen Kaiserzeit haben wir nicht viel neues zu verzeichnen. Nur auf eine Schrift müssen wir hier hinweisen: Adolf Philippis Abhandlung „Über die römischen Triumphalreliefs und ihre Stellung in der Kunstgeschichte“ (erschieden in den Abhandlungen der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften für 1872.) Bekanntlich nimmt das historische Relief der Römer, d. h. die Darstellungen an den Triumphbögen und Ehrensäulen, gegenüber dem Relief der griechischen Kunst eine ganz eigentümliche Stellung ein, indem es auf durchaus malerischen Prinzipien beruht und namentlich die Anordnung mehrerer Reliefgründe kennt, was dem griechischen Relief mit einheitlicher Grundfläche durchaus fremd ist. Philippi sucht nun in scharfsinniger Weise die Vermutung zu begründen, daß diese Eigentümlichkeit der römischen Triumphalreliefs darauf beruhe, daß dieselben plastische Nachbildungen von Gemälden seien, auf denen die Römer bei den Triumphen, zunächst für ephemere Zwecke, wie Dekorationen von Baulichkeiten u. s. w., die Siege ihrer Feldherren verherrlichten. Leider fehlen uns in der Entwicklung des historischen Reliefs mehrere wichtige Zwischenglieder, und seine Anfänge liegen für uns vollständig im Dunkeln, sodaß ein strikter Beweis für Philippis sehr ansprechende Hypothese nicht erbracht werden kann, umsoweniger, als auch von jenen Triumphalgemälden uns keine Proben mehr vorliegen.

Was endlich die Malerei der Alten anlangt, von der wir bisher — ausgenommen die Vasenmalerei der älteren Perioden — zu sprechen keine Veranlassung hatten, so können wir uns bei dieser kurz fassen, da wichtige neue Forschungen über die Geschichte der Malerei in der besten Zeit nicht zu verzeichnen sind, auch die eine Zeit lang wieder mehr in den Vordergrund getretene polygotische Frage neuerdings geruht hat. Nur betreffs der campanischen Wandgemälde, jener beinahe einzigen Zeugen, welche uns von der Malerei der Griechen eine Vorstellung zu geben imstande sind, sei es gestattet, hier auf einige wichtige Werke und Untersuchungen aufmerksam zu machen, welche uns die Bedeutung dieser Gemälde in mancher Hinsicht klarer gemacht haben.

Zunächst muß ich aufmerksam machen auf M. Selbig's „Untersuchungen über die campanische Wandmalerei“ (Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1873), welche im Anschluß an desselben Verfassers seit 1869 erschienenenes Verzeichnis der Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens entstanden sind, ein Werk, welches auf jeder Seite nicht minder vom eingehendsten Studium und

umfassender Kenntnis der in Rede stehenden zahlreichen Kunstwerke, als von feinsten Beobachtungsgabe Zeugnis ablegt und wegen seines mannichfaltigen, auch die weitere Kultur des Hellenismus behandelnden Inhaltes als außerordentlich anregend bezeichnet werden muß. Das Hauptresultat von Helbig's Untersuchungen läuft darauf hinaus, daß die campanische Wandmalerei in ihren meisten Leistungen durchaus nicht auf eigener Erfindung basiert, sondern fast durchweg auf Nachbildung von Gemälden aus der hellenischen Zeit zurückgeht. Nur für das Gebiet von Genrebildern des Alltagslebens, für einzelne Landschaftsbilder, Stillleben u. dgl. läßt sich spezifisch unteritalischer Charakter und daher auch eigne Erfindung annehmen. Diese Ansicht stimmt durchaus mit dem überein, was man auch sonst als die Signatur der römischen Kunst der Kaiserzeit zu betrachten gewohnt ist.

Von hohem Wert und weitgehenden Resultaten sind sodann die Untersuchungen A. Mau's über pompejanische Wandmalerei gewesen. Mau hat weniger die Figurenbilder, als die Ornamentik der pompejanischen Wände zum Ausgangspunkt seiner Studien gemacht, und es ist ihm dabei gelungen, in unwiderleglicher Weise eine Reihe von Perioden nachzuweisen, in denen sich die Dekorationsmalerei in Pompeji entwickelt hat, und zwar folgende. Der älteste Stil ahmt Wandbekleidung mit farbigem Marmor nach, wobei die Marmorplatten mit Fugenschnitt und die sie trennenden Gesimse auch in plastischer Stuckarbeit hergestellt werden. Der zweite Stil ahmt teils ebenfalls Marmorinkrustation nach, aber nur durch Malerei, teils bringt er architektonische Momente hinein, Gesimse, Sockel, auch ganze Gelände, Säulenhallen und dergleichen. Diesen architektonischen Charakter der Wandfläche giebt der dritte Stil auf und behandelt die Wand einfach als eine mit Ornamenten zu dekorierende Fläche, in deren Mitte dann häufig ein tempelartiges Gerüst oder ein Baldachin tritt, zur Aufnahme des als Tafelbild gedachten Gemäldes. Diesem Stile entstammen die schönsten Wände Pompejis; er geht etwa bis zum Jahre 63 n. Chr., d. h. bis zu dem ersten Erdbeben; was später geschaffen worden, zeigt deutlich den Verfall, indem die Farben greller und unharmonischer, die Formen bizarrer, phantastischer werden, wie denn auch die Ausführung technisch hinter der sorgfältigen Arbeit der früheren Perioden zurückbleibt. Diese von Mau schon seit längerer Zeit gewonnenen und an verschiedenen Orten dargelegten Resultate (vgl. *Giornale degli Scavi di Pompei*, Nuova Serie II, 386 und 439; *Bullet. dell' Inst. archeol.* für 1878, S. 241), sowie die „Pompejanischen Beiträge“ (Berlin, G. Reimer, 1879, S. 6) sind neuerdings eingehend von ihm behandelt worden in seinem von der Redaktion der Archäologischen Zeitung herausgegebenen Werke: „Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji“ (Berlin, G. Reimer, 1882), mit einem Atlas, welcher in vorzüglichen Abbildungen nach musterhaften Kopien des Architekten Siskard eine Reihe instruktiver Proben bringt.

Auf die andern Pompeji betreffenden Arbeiten der letzten Jahre, in denen sehr viel gelehrtes Material zusammengebracht worden ist, hier näher einzugehen, muß ich mir versagen; sie sind zu umfassend und zum Teil auch zu speziell antiquarisch, als daß ich ihren Inhalt hier auch nur annähernd charakterisiren könnte. Auch die verdienstvollen Arbeiten Woermanns, seine Publikation der Odyseelandschaften vom Esquilin und sein, leider etwas gar zu weiterschweifig gehaltenes Buch: „Die Landschaft in der Kunst der alten Völker“ (München, Ackermann, 1876) sollen hier nur noch genannt sein. Sat prata biberunt!

Zum Schluß noch eine Bemerkung. Als im Juli vorigen Jahres Humann den nach der Heimat zurückreisenden Direktor Conze nach Smyrna begleitete, trafen sie dort, wie Humann erzählt, mit der eben aus Lycien zurückkehrenden Expedition unter Benndorf und Niemann zusammen; gleich darauf begegnete Humann den Amerikanern, welche unter Joseph Clarkes Leitung in Assos die Ausgrabungen beginnen wollten, und verkehrte mit Reinach, welcher die französischen Ausgrabungen bei Myrina und Rhyme leitete. In diesem Augenblicke ist Schliemann dabei, aufs neue den Boden der Troas nach Schätzen zu durchwühlen; die archäologische Gesellschaft von Athen hat sich, wie man hört, Tegea und Delphi zum Ziel ihrer Forschungen ausersehen. In Italien zieht die endliche Bloßlegung des römischen Forums von den bisher dasselbe noch kreuzenden und teilweise verdeckenden Straßenzügen die Aufmerksamkeit auf sich. Überall darf man auf mehr oder weniger reiche Beute hoffen; und so wächst das Material für die antike Kunstgeschichte immer reicher und prächtiger heran.

Daß aber in der Reihe der Pioniere, welche an diesem großen Werke arbeiten, das deutsche Reich ferner nicht fehlen und den hervorragenden Platz, welchen es sich mit einem Schlage in der jüngsten Zeit erworben, auch weiterhin behaupten werde, dafür bürgt uns ebenso der Name der Männer, welche gegenwärtig an der Spitze unsrer Kunsthauptstädte stehen, wie das hohe Interesse, welches von allen Seiten bis in die höchsten Kreise hinauf den neuen Erwerbungen der Berliner Museen entgegengebracht wird.



Die Bildung unsrer Künstler.



er literarische Nachlaß Anselm Feuerbachs, welcher in diesen Blättern ausführlich gewürdigt worden ist, bildet eine so vereinzelte Erscheinung in unsrer Künstlergeschichte, daß die Presse sehr wohl daran gethan hat, ihm mit großer Hochachtung zu begegnen, mit größerer vielleicht, als sie jemals den Gemälden des Künstlers hat zu Theil werden lassen. Während es in Frankreich ganz gewöhnlich ist, daß Maler, Bildhauer und Architekten neben dem Pinsel, dem Meißel und dem