



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Jahn, Otto: Die Restitution verlornen Kunstwerke für die Kunstgeschichte.

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

## Die Restitution verlорner Kunstwerke für die Kunstgeschichte.

Wer sich den außerordentlich großen Reichthum antiker Kunstwerke, namentlich von Sculpturen, die uns noch erhalten sind, vergegenwärtigt, wer ein großes Museum, die „Welt von Statuen“ des Vatican oder die Gipsabgüsse des neuen Museums in Berlin durchgeht, wer auch nur ein paar Hauptkupferwerke durchblättert und sich dabei an die großen Künstler und Kunstwerke erinnert, von denen die alten Schriftsteller Meldung thun, aus deren Nachrichten wir uns das Gerüst der alten Kunstgeschichte zusammensetzen müssen, dem drängt sich die unerfreuliche Beobachtung auf, wie unverhältnißmäßig wenig, wie fast gar nichts von dem, was einen großen Namen in der alten Kunstgeschichte führte, lebhaftig auf uns gekommen ist. Wie hart die Zeit auch mit den Werken der alten Literatur verfahren, wie viel Großes und Schönes auch zerstört ist: wir kennen Homer, Pindar, Aeschylus, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Herodot, Thukydides, Platon, Aristoteles, wir kennen Catull, Virgil, Horaz, Cicero, Tacitus — und wie lang ließe sich diese Reihe noch ausdehnen — aus ganzen erhaltenen Werken und von vielen Schriftstellern lassen Bruchstücke die Individualität noch erkennen. Wir können uns von der Literatur der Alten nach den wesentlichen Phasen ihrer geschichtlichen Entwicklung, nach den charakteristischen Erscheinungen ein Bild entwerfen, das zwar große Lücken und starke Ungleichheiten bietet, aber der Hauptsache nach aus eignen Anschauungen hervorgeht. Treten wir aber aus den Bibliotheken in die Museen, so sehen wir uns nach Phidias olympischem Zeus und seiner Athene, nach Polyklets Götterkönigin, nach Praxiteles Aphrodite und Gros, nach Skopas Apollo und Bacchus, nach Lysippus Herakles vergebens um, von den Werken der Malerei, von Polygnots Zerstörung Troias, Apelles Aphrodite, Timanthes Iphigenia, Timomachos Medea gar nicht zu reden. Und doch kann die Geschichte der bildenden Kunst, soll sie nicht ein Spiel mit Worten ohne Inhalt und Bedeutung bleiben, der Anschauung so wenig entbehren als die Literaturgeschichte der Lecture; sie muß alle Hilfsmittel aufbieten, um von den Meisterwerken, welche die Marksteine ihrer fortschrei-

tenden Entwicklung bilden, eine Vorstellung zu gewinnen, welche aus Anschauung wenigstens mittelbar abgeleitet ist. Ein Hilfsmittel steht ihr allerdings zu Gebot, welches die Literatur in dieser Art nicht verwenden kann, die Copien. Steht auch die Copie geistig und technisch weit unter dem Original — wie der Kupferstich nach einem Gemälde, wie der Clavierauszug nach einer Partitur wesentlich nur ein Erinnerungsbehef für den, der das Original kennt —, immer hält sie soviel von diesem Original fest, daß durch sie für dessen Erkenntniß und Würdigung feste Haltpunkte gegeben sind. Nun kann man mit Zuversicht voraussetzen, daß im Alterthum wie zu allen Zeiten von allgemein besprochenen und beliebten Kunstwerken Copien gemacht worden sind; man kann mit Sicherheit behaupten, daß in der unermesslich reichen Weltstadt Rom, nachdem, wenn auch nicht Kunstgenuß, so doch Kunstbesitz ein Bedürfniß des Luxus geworden war, Copien von den Wunderwerken, in deren Besitz man nicht gelangen konnte, für die Liebhaber gemacht werden mußten. Einleuchtender noch als die schriftlichen Zeugnisse, an denen es nicht fehlt, bestätigt diese Thatsache ein Blick auf die vorhandenen Sculpturen. Wenn man dieselbe Figur oder Gruppe, dasselbe Motiv in einer größern oder geringern Anzahl von Sculpturen, entweder genau, bis zu völliger Uebereinstimmung in den Maßen, oder im einzelnen mit mehr oder weniger willkürlichen Modificationen wiederholt oder auch wohl in einem andern Zusammenhang verwendet findet, so darf man ohne Bedenken auf ein angesehenes Original schließen. Aufmerksame Musterung stellt so aus dem Gedränge unübersichtlich scheinender Kunstwerke eine stattliche Reihe bedeutender Originale wieder her. Aber kann man dieselben auch näher bezeichnen? kann man aus zuverlässigen Anzeichen die Zeit, den Meister erkennen, welchen sie angehören? kann man das Verhältniß, in welchem die Copie zum Original stand, genauer würdigen? kann man von der Kunst des Meisters aus den Nachbildungen wer weiß wie vieler Hand eine befriedigende Vorstellung überzeugend ableiten? Von der Lösung dieser und ähnlicher Fragen hängt, wie man sieht, das Gelingen der wesentlichen Aufgabe der alten Kunstgeschichte ab, die fortschreitende Entwicklung der bildenden Kunst in ihren bedeutendsten Erscheinungen wieder zur Anschauung zu bringen.

Anfangs nahm man es mit Fragen der Art keineswegs genau. Freude und Genuß an der Schönheit der mannigfachen sich häufenden Kunstwerke suchte man durch das Bewußtsein zu erhöhen, daß sie berühmten Meisterstücken des Alterthums galten. Die überlegene Schönheit, welche einen so starken Reiz auszuüben im Stande war, wurde schon als vollgültiger Beweis angesehen, daß man bekannte und besprochne Werke der alten Kunst vor sich habe; es kam nur darauf an, den Beleg dafür zu finden, der dann freilich nicht selten durch gleich seltsame Deutungen der Monumente und der Schrift-

steller gewonnen wurde. Auffallende Beispiele schienen dies Verfahren zu rechtfertigen. Die Gruppe des Laokoon für dieselbe zu halten, welche Plinius im Atrium des Kaisers Titus sah und welche die Kenner seiner Zeit allen Werken der Plastik vorzogen, schien unabweisbar. Auch der Umstand fiel nicht ins Gewicht, daß die von Plinius mit der Anschauung eines Fremdenführers hervorgehobene Merkwürdigkeit, daß das Ganze aus einem Stein gearbeitet sei, bei genauer Besichtigung nicht zutraf. Bei einer zweiten Gruppe von mächtiger Wirkung, bei dem sogenannten farnesischen Stier, wo die Uebereinstimmung mit der von Plinius gepriesenen, aus Rhodus nach Rom gebrachten Gruppe der an den Stier gefesselten Dirce unwidersprechlich war, machte die theilweise Verstümmelung die Nachprüfung, wie es mit dem Strick beschaffen sei, den Plinius wieder als Hauptcuriosität bezeichnet, glücklicherweise gar nicht thunlich. Sollte man angesichts so schlagender Beispiele an der unmittelbaren Ableitung des Jupiters von Dricoli von Phidias, der Ludovisischen Juno von Polyklet, der mediceischen Venus von Praxiteles Zweifel hegen? Die enthusiastische Verehrung der Kunstwerke, die leichtfertige Behandlung der Schriftsteller, vor allem der Umstand, daß die große Masse der aus römischen, überhaupt italischen Boden hervorgegangenen Kunstwerke ihren Ursprung der Kaiserzeit verdankt und einen durchgehenden gemeinsamen Charakter zeigt, daß es an Werken früherer Zeiten, echt griechischen Ursprungs und damit an Anhaltspunkten zu einer Vergleichung, welche den Maßstab einer zu historischen Resultaten führenden Würdigung bieten konnte, fast gänzlich fehlte, wirkten zusammen, um Liebhaber und Antiquare ein Original nach dem andern entdecken zu lassen. —

Allein schon eine gründlich prüfende künstlerische Betrachtung war geeignet, diese Illusionen zu zerstören. Kas. Mengs, mehr zum Aesthetiker als zum Künstler geschaffen, unterwarf die Antiken Roms — denn damals war ja fast noch alles, was man Herrliches und Schönes besaß, in Rom vereinigt — einer scharfen, ins Einzelne dringenden Prüfung, zu welcher er die Bildung eines denkenden und kenntnißreichen Mannes und die Erfahrung eines die Technik mit Meisterschaft beherrschenden Künstlers mitbrachte. Mit einer aus den Nachrichten der Alten gewonnenen hohen Vorstellung von der idealen Größe und Schönheit der geistigen und technischen Leistungen der griechischen Meister trat er an die Werke heran, die von ihnen erhalten sein sollten; überall fand er in der Erfindung der Motive, in der Auffassung und Darstellung der Formen, in der Composition, Spuren und Andeutungen jener Vollendung, welche er als den Charakter der griechischen Kunst ansah, aber überall durch Fehler und Ungeschicklichkeiten, oft ungläublicher Art, entstellt und verzerrt. Nirgends sah er die Elemente, die ihm einzeln, zerstreut

und versplittert entgegentraten, zu einem Ganzen vereinigt, das ihn durch die harmonische Durchdringung geistiger und technischer Vollendung befriedigen konnte; er mußte aus den Trümmern der realen Erscheinungen die Idee des griechischen Kunstwerks in seinem Geist wiederherstellen. Da er unbeirrt durch antiquarische Vorurtheile und Liebhabereien seine Prüfung anstellte, sprach er unbedenklich das Resultat derselben, so paradox es auch erschien, dahin aus, daß unter der Masse antiker Kunstwerke gar kein Original eines großen Meisters sich befinde. Auch unter den Statuen der hoch gepriesenen Gruppe der Niobe sei kein Original, behauptete er, und das galt für eine der gewagtesten Heterodoxien auf diesem Gebiet.

Von ihm angeregt und gefördert hat Winkelmann, der mit einer an bestimmt umgrenzten historischen Aufgaben geübten geschichtlichen Auffassung und mit einem durch das Studium der griechischen Dichter ausgebildeten Gefühl für die Entwicklungsstufen der griechischen Kunst die Bildwerke der römischen Museen betrachtete, von diesen die allgemeinen Merkmale ableiten können, welche den allmählich fortschreitenden Gang der bildenden Kunst bei den Griechen in ihren charakteristischen Momenten bezeichnen. Bewundern wir hier die Divinationskraft, welche aus so verkümmelter Ueberlieferung das Urbild in seinen wesentlichen Grundzügen wieder zur Anschauung brachte, und den Scharfblick, welcher so vieles Einzelne treffend würdigte und an seinen Platz stellte, so wurde doch nun das Mißverhältniß der erhaltenen Kunstwerke zu der geringen Anzahl der kenntlich bezeichneten Monumente der Kunstgeschichte erst recht auffallend. In Winkelmanns herrlichem Tempel der Kunst stand die lange Reihe der Pedestale mit den Namen der größten Künstler geschmückt, aber die Götterbilder auf denselben fehlten. Und doch hatte er minder rigoristisch als sein künstlerischer Freund, noch manchem Kunstwerk höheren Werth beigelegt, als ihm zukam.

Die Situation der kunstgeschichtlichen Forschung ist im neunzehnten Jahrhundert durch die lange Reihe wichtiger Entdeckungen auf griechischem Boden eine wesentlich andere geworden. Die Sculpturen der Tempel von Selinunt, Megina, Olympia, vom Theseum, Parthenon, Niketempel, Erechtheum in Athen, vom Apollotempel in Phigalia, vom Maussoleum in Halikarnas, deren Entstehungszeit genau oder annähernd feststeht, deren Ursprung aus den Ateliers der größten Künstler unbezweifelt ist, stellten feste Marksteine für die kunstgeschichtliche Entwicklung hin, sie boten die längst ersehnte Anschauung echt griechischer Kunstwerke, von ihnen aus war eine Vergleichung und Würdigung der herren- und zeitlosen Masse nach ihrem Werth für die Kunstgeschichte nun erst möglich geworden. Eine nicht geringe Anzahl einzelner Kunstwerke, schon durch den griechischen Fundort beglaubigt und meist durch die Umgebung bestimm-

ter Charakterisirte, erweiterten und bereicherten unmittelbar die Kenntniß der Kunstgeschichte und schärften Blick und Gefühl für das Griechische. Die so vorbereitete Prüfung mußte unter dem Inventarium der Winkelmannschen Kunstgeschichte bedeutend aufräumen. Der veränderte Maßstab änderte Werth und Stellung, nicht wenige Fragen und Zweifel lösten sich wie von selbst, neue Gesichtspunkte führten zu neuen Combinationen und Resultaten, aber auch zu ungeahnten Schwierigkeiten und Problemen. Begreiflicherweise bedrohte die neugewonnene Einsicht manchen wohl erworbenen Besitz, manche berechnigte Eigenthümlichkeit der kunsthistorischen Auffassung, Lieblingsaxiome erwiesen sich als Vorurtheile, anerkannte Größen verloren ihren Nimbus. So wurde auch der Scepticismus, mit dem Mengs die Niobegruppe betrachtet hatte, durch eine Reihe monumentaler Entdeckungen Schritt vor Schritt gerechtfertigt und aufgeklärt.

Zu Anfang des Jahrs 1583 wurden in einer Vigna nicht weit vom Lateran, in einer Gegend, welche nicht wenig bedeutende Kunstwerke zu Tage gebracht hat, vierzehn Statuen gefunden, welche man sofort auf die Sage der Niobe deutete. Das königliche Weib, welches „vom Gewölke der Trauer beschattet die Brau'n“ die thränenschwangeren Augen nach oben wendet, während sie die in den mütterlichen Schoß sich schmiegende Tochter an sich drückt, konnte nur Niobe sein; Jungfrauen und Jünglinge flüchtend, verwundet, im Tode dahin gestreckt gehörten offenbar mit ihr einer großen Gruppe an. Und welche sollte das sein als die von Plinius gepriesene? Leider sagt er uns wenig genug. Der gewiß sehr richtigen Bemerkung, daß in Rom niemand vor Geschäften und Zerstreuungen zu einer gesammelten stillen Betrachtung der Kunstwerke komme, wie sie Voraussetzung wahren Genusses und Verständnisses sei, und daß die dort zusammengehäufte Masse von Kunstwerken ersten Ranges den einzelnen die verdiente Würdigung entziehe, sodaß man von den bedeutendsten Werken nicht einmal den Künstler angeben könne, fügt er als ein schlagendes Beispiel hinzu, die Ansichten schwanken, ob die sterbenden Kinder der Niobe von Skopas oder Praxiteles seien. Also einen urkundlichen Beleg über den Urheber der Gruppe hatte man in Rom nicht. Sosus, der sie nach Rom brachte — vermuthlich derselbe, der im Jahr 38 v. Chr. als Legat des Antonius in Asien Krieg führte und im J. 35 einen Triumph über Judäa feierte — hatte es nicht der Mühe werth gefunden, in seiner Triumphal- oder Dedicationsurkunde den Künstler nachmahhaft zu machen, auch von den Kunstkennern, Antiquaren, Kata-logabfassern hatte keiner sich veranlaßt gefunden, etwa an dem Ort, wo die Gruppe früher gestanden hatte, Erkundigungen einzuziehen, und aus inneren Gründen traute man sich nicht, die Frage zu entscheiden. Daß ein paar späte Epigramme Praxiteles als Bildner einer Niobe nennen, beweist

nichts; ihnen war es nur um einen berühmten Künstlernamen zu thun. Hätte Plinius nur wenigstens noch etwas näheres über die Darstellung selbst berichtet! Eine Reihe von Epigrammen, die gern an berühmte Kunstwerke anknüpfen, überbietet sich in Pointen über die versteinerte Niobe, nur zwei beziehen sich wahrscheinlich auf eine Gruppe, eins von Antipater von Sidon (um 135 v. Chr.)

Sprich, was hebest du drohend die Hand, o Weib, zum Olymp auf,  
 Läßt das begeisterte Haar von dem entgeisteten Haupt?  
 Ketos mächtigen Zorn, jetzt fühlst du ihn, kinderbeglückte,  
 Jetzt bereue den Zwist, den du so frevelnd erregt.  
 Hier zuckt eine der Töchter, entseelt schon lieget die andre,  
 Auch die dritte ereilt schon das verhasste Geschick.  
 Noch nicht endet dein Leiden, denn auch der blühenden Söhne  
 Schaar liegt niedergestreckt, deckend den Boden umher.  
 Und du, welche das schwere Geschick mit Thränen beklagest,  
 Wirfst vom Schrecken entseelt, Niobe, starrerder Fels.

Das andere von Meleager (um 270 v. Chr.) führt einen Boten redend ein:

Niobe, Tantalos Tochter, vernimm die entsetzliche Botschaft,  
 Deines harten Geschicks traurige Kunde vernimm.  
 Übe die Banden des Haars, Unglückliche, Phoebus Apollon's  
 Fernher treffendem Pfeil waren die Söhne gezeugt.  
 Söhne hast du nicht mehr. Ihr Himmlischen, neues erblicke ich,  
 Auch die Töchter ereilt hier schon der blutige Mord.  
 Die hier fällt an die Brust der Erzeugerin, jene zur Erde,  
 Diese umfasset das Knie, jene verbirgt sich im Schoß,  
 Eine bedroht aus der Ferne der Pfeil, die fühlt in der Brust ihn,  
 Jene mit brechendem Aug' suchet das schwindende Licht.  
 Nun schließt starrend die Mutter die einst großprahlenden Rippen,  
 Und vom Schrecken betäubt wird sie noch lebend zum Stein.

Wir haben keine Bürgschaft, daß die Dichter dieselbe Gruppe im Sinne hatten, welche Plinius in Rom sah, und war es der Fall, so gehört die erhaltene Niobe nicht dazu. Denn sie kann nie in der Art von vier Töchtern umdrängt gewesen sein, wie Meleager sie schildert, und die beiden von Antipater als charakteristisch hervorgehobenen Motive, das trotzige Aufheben der Hand gegen die Götter und das frei, wie im begeisterten Schwung waltende Haar, finden wir nicht bei derselben. Das letzte, auch von Meleager angedeutet, war allerdings ein Motiv, das Skopas wie Praxiteles zum Ausdruck schwärmerischer Erregung und zur Darlegung technischer Virtuosität auch sonst anwendeten; indeß gibt das noch keinen zwingenden Beweis. Ebensovienig zwingend ist freilich die Beweisführung: Plinius kannte in

Rom die Niobegruppe eines der ersten Künstler, in Rom kommen Statuen einer vortrefflichen Niobegruppe zum Vorschein, also sind beide identisch. Bei ruhiger Betrachtung mußten sich dagegen Bedenken erheben, welche durch neue Entdeckungen stets verstärkt wurden.

Die wichtigste, eigentlich entscheidende Frage war die, ob die Statuen eine Vollendung auch der technischen Ausführung zeigen, wie man sie bei Skopas oder Praxiteles voraussetzen muß; die Frage, welche Mene so entschieden verneinte. Allmählich kamen nun fast von allen einzelnen Statuen Wiederholungen zum Vorschein, bald vollständig bald theilweise erhalten, aber den schon bekannten so genau entsprechend, daß nicht zweifelhaft bleiben konnte, es handele sich um Wiederholung derselben Conception. Dadurch war nun freilich eine erfreuliche Bestätigung der Voraussetzung eines berühmten Originals gewonnen, da nur ein solches so vielfach copirt wurde; allein die neu aufgefundenen Statuen und Bruchstücke standen den früheren in technischer Hinsicht keineswegs nach, manche übertrafen sie eher, wenigstens schwankte bei der Entscheidung, wo Original, wo Copie zu erkennen sei, in nicht wenigen Fällen das Urtheil. Neuerdings ist man aber auf eine Wiederholung der zweiten eilig fliehenden Tochter aufmerksam geworden, welche diese Frage entscheidet. Es ist ein Torso im vaticanischen Museum, dem leider der Kopf und zum Theil die Arme fehlen, indeß zeigt die Uebereinstimmung mit der besser erhaltenen florentiner Statue völlige Uebereinstimmung in der Conception und den Motiven. Aber welcher Unterschied in der Ausführung! Hier im Fastenwurf des von der stürmischen Flucht gepeitschten Gewandes, in den Formen des klar hervortretenden Körpers, im ganzen Zuge der von Todesangst getriebenen Bewegung, lebendige Wahrheit, Kraft und Fülle, Einfachheit und Größe, die unmittelbar ergreift und durch steigende Bewunderung fesselt, dort Sorgfalt im kleinen, zierliche Eleganz ohne Leben und Schwung: kurz, hier griechische Kunst, dort römische Technik. Gilt es hier die Frage, wo der berechtigte Anspruch, für ein Original zu gelten, erhoben werde, so ist die Entscheidung nicht schwer. Und diese Ueberlegenheit, welche den durchschlagenden Unterschied zwischen griechischer und römischer Kunst deutlich vor Augen stellt, auch nur ein er Statue der Niobegruppe gegenüber, stellt es unwidersprechlich fest, daß bei diesem ganzen Statuenverein von einem Anspruch auf Originalität, von unmittelbarer Herleitung aus der Zeit des Skopas und Praxiteles nicht die Rede sein kann. Und bei der Anschauung, welche wir von griechischer Kunst allmählich gewonnen haben, kann man auch den vaticanischen Torso nicht als ein Original jener Zeit und jener Künstler ansehen; auch er kann nur als eine Copie gelten, allein als eine Copie, die wahrscheinlich der Zeit, gewiß dem Geist und der Ausführung nach dem Original unendlich viel näher steht als die florentinische Statue.

Also Mengs behält Recht, die florentiner Niobidengruppe kann keinen Anspruch auf Originalität machen. Haben wir aber dafür durch die vaticانية Niobide eine um so zuverlässigere Garantie gewonnen, daß sie auf ein Original der besten Zeit zurückgeht, so kann man ja mit um so größerer Zuversicht die einzelnen Bestandtheile als schätzbares Material benutzen, um die ursprüngliche Composition nach ihren wesentlichen Motiven zu reconstituiren. Freilich ist dabei Vorsicht zu üben. Beim Copiren einer figurenreichen Gruppe konnten die Mittel oder auch die Laune des Bestellers, die Beschaffenheit des neuen Locals, wofür die Copien bestimmt waren, leicht veranlassen, daß man nur eine Auswahl traf, während es dagegen passend scheinen konnte, wenn die Integrität der Gruppe einmal zerstört war, fremde Bestandtheile, die aus mancherlei Gründen in den neuen Zusammenhang zu passen schienen, anderswoher zu entlehnen. Es konnten endlich auch im einzelnen mit Absicht für die neue Ausstellung berechnete Veränderungen vorgenommen werden, ganz abgesehen von unwillkürlichen Abweichungen, welche in der Auffassung und Fertigkeit des Copisten begründet waren; wiewohl die Uebereinstimmung mehrerer Exemplare der einzelnen Statuen untereinander voraussetzen läßt, daß diese das Original im wesentlichen treu wiedergeben sollten. Die durch diese und ähnliche Betrachtungen angerathene Vorsicht wird nur gesteigert durch eine genauere Betrachtung der in Rom zusammengesundenen Statuen. Daß sie nicht, wie man in der ersten Freude wohl angenommen hatte, alle so ohne weiteres in der Niobidengruppe Platz finden konnten, mußte bald einleuchten. Die Figur eines neben einem Felsblock aufwärts schreitenden, auf der Flucht sich umsehenden Knaben ist doppelt vorhanden, und die Annahme, daß beide in umgekehrter Ansicht in derselben Gruppe aufgestellt gewesen wären, ist, wenn man auch dem Künstler eine solche Dürftigkeit der Erfindung zutrauen wollte, schon deshalb unmöglich, weil dann das einermal der rohe Felsblock die menschliche Gestalt so ungeschicklich als unschön verdecken würde. Das eine Exemplar hat also dieser Gruppe nicht angehört. Aber auch andere Statuen sind ihr offenbar fremd. Von dem schönen Paar jugendlicher Krieger, die auf der Erde knieend den Kampf fortsetzen, hat man dies bald eingesehen. Ein Dichter konnte schildern, wie die Niobiden in mannigfaltigen Uebungen der Palästra begriffen von den tödtlichen Geschossen des Gottes überrascht wurden; der bildende Künstler konnte einer Gruppe, welche den Untergang der Familie in verschiedenen Nuancirungen des höchsten Pathos darstellte, nicht einzelne Glieder derselben ganz unberührt von diesem Pathos, völlig von einer indifferenten Thätigkeit in Anspruch genommen, einverleiben, ohne die Einheit derselben aufzuheben. Eine weibliche Gestalt ferner ist durch wohlerhaltene, nicht zu bezweifelnde Wiederholungen als ein Mädchen, welches ein Wasserbecken vor sich

herträgt, erwiesen; eine anmuthige, zur Verzierung eines Brunnens wohl geeignete Figur, die aber mit den Niobiden nichts zu schaffen hat.

Anderer Statuen rufen Unsicherheit anderer Art hervor. Ein in sich zusammengeschmiegetes junges Mädchen, das ängstlich in die Höhe blickt und beide Hände wie zur Abwehr erhebt, paßt allerdings vortrefflich in die Reihe der Niobetöchter und drückt die Situation treffend aus. Aber genau dieselbe Figur hat in anderen Wiederholungen Schmetterlingsflügel oder doch die deutlichen Ansätze derselben, stellt also die von Amor gequälte Psyche vor, und es läßt sich nicht läugnen, daß auch diese Situation in derselben charakteristisch wiedergegeben ist. Hier hat also eine Entlehnung jedenfalls stattgefunden; allein ob eine Niobide zur Psyche umgestaltet, oder die ursprünglich als Psyche gedachte Figur später einer Niobidengruppe eingereiht worden sei, das dürfte, so lange nicht äußere Momente der Entscheidung geltend gemacht werden können, schwer zu sagen sein. Eine andere, ruhig stehende, weibliche Gestalt scheint von der leidenschaftlichen Bewegung, welche die ganze Gruppe durchzieht, so weit entfernt und zeigt eine so große Verwandtschaft mit ähnlichen Figuren, welche dem Musenkreis angehören, daß auch ihr Anrecht auf einen Platz unter den Niobiden sehr zweifelhaft wird.

Durch diese Beobachtungen ist aber der Stand der Frage ein ganz anderer geworden. Die Sicherheit, die in Rom zusammen gefundenen Statuen als Bestandtheile der berühmten Niobegruppe, wenn auch nur in Copieen, zu betrachten und zur Reconstruction derselben zu verwenden, beruhte auf der Voraussetzung, daß alle an jenem Ort gefundenen Figuren einer und derselben Gruppe angehörten. War dies nicht der Fall, sind einzelne Statuen, wie wir gesehen haben, als diesem Verbande fremd auszuscheiden, so verliert der gemeinsame Fundort alle Beweisraft für die ursprüngliche Zusammengehörigkeit. Jede dieser Statuen muß nun vielmehr als in die Gruppe der Niobiden überhaupt passend und durch Auffassung und Behandlung der sicher erwiesenen verwandt erst nachgewiesen werden, ehe sie als ein Glied derselben angesehen werden darf. Wir sind also von dem Boden der äußeren, sicher überlieferten Tradition, auf dem wir uns zu befinden glaubten, auf den der Beweisführung aus inneren Gründen versetzt, die nicht mehr als wahrscheinliche Resultate verspricht.

Wenn also von den in der Nähe des Lateran gefundenen Statuen ein Theil sicher, ein Theil sehr wahrscheinlich nicht ursprünglich zur Niobidengruppe gehörte, und die, welche als derselben angehörig gelten, nur deshalb so angesehen werden, weil sie mehr oder weniger entschieden zu derselben passen; so verbietet nichts, anzunehmen, daß auch außerdem Statuen erhalten sind, welche ebenso gut in die Gruppe passen, und daher ebenso gerechten Anspruch machen, derselben zugesprochen zu werden. In der That

hat Thorwaldsen in einem auf die Kniee gestürzten Jüngling, der im Rücken getroffen ist und mit der Linken nach der Wunde greift, — der ehemals erhobene Arm und der etwas gesenkte Kopf fehlen — die Niobidensituation und die Verwandtschaft mit den übrigen Statuen so überzeugend aufgewiesen, daß trotz des verschiedenen Fundorts die Zusammengehörigkeit nicht leicht bezweifelt werden wird.

Ließe es sich durch äußere Gründe zur Evidenz bringen, daß der unter dem Namen Plioneus bekannte wunderschöne Torso der Glyptothek in München, ein Werk der edelsten und schönsten griechischen Kunst, den Niobiden beizuzählen sei, so würden wir einen neuen Aufschluß mit einer neuen Schwierigkeit zu erkaufen haben. Der Jüngling ist auf beide Kniee gestürzt, und mit einer Wendung des Körpers, die bei den reinsten Umrissen ein wunderbar belebtes Muskelspiel hervorrufft, wendete er den leider nicht vorhandenen Kopf nach oben und streckte zugleich die nur im Ansatz erhaltenen Arme wie zur Abwehr empor. Die Situation entspricht den Voraussetzungen einer Niobidendarstellung vollkommen, allein nicht nothwendig diesen allein; es sind andere mythische Vorgänge überliefert, aus denen sich die Stellung kaum minder befriedigend erklären läßt. Wäre dieser schöne Jüngling ein Niobide, so hätten wir freilich in ihm ein Zeugniß von ganz anderer künstlerischer Bedeutung für die Leistungen eines Meisters wie Skopas und Praxiteles, und auf die Copistenarbeit aller sonst zur Niobidengruppe gezogenen Sculpturen würde ein noch schärferes Licht fallen. Aber das würde mit Sicherheit zu behaupten sein, daß diese Statue auch mit den Originalen der Florentiner nie zu einer Gruppe vereinigt gewesen war; denn sie ist ganz nackt, während bei allen der bisher angenommenen Gruppe zugesprochenen Statuen das Gewand eine so bedeutsame Rolle spielt, daß eine Ausnahme von dieser Darstellungsweise bei einer einzelnen Figur undenkbar wäre. Wir müßten also eine zweite Niobegruppe aus der Blüthezeit der griechischen Kunst annehmen, und sofort würden sich die Fragen aufdrängen: war dies nun die Gruppe des Skopas oder Praxiteles, welche Plinius in Rom sah? in welchem Verhältniß stand sie zu jener anderen, deren Existenz und Beliebtheit in Rom durch die große Zahl von Copieen jedenfalls erwiesen ist?

Auch ohne daß wir diese Fragen zu beantworten brauchen, bietet uns die Gruppe noch manche Zweifel zu lösen. Die gewöhnlich sogenannte älteste Tochter, welche den Größenverhältnissen nach der Niobe am nächsten steht, ruft bei aufmerksamer Betrachtung mehr als ein Bedenken hervor. Offenbar ist es mit dem Faltenbausch des Gewands auf dem rechten Oberschenkel nicht richtig; man sieht weder, wie er so zu Stande gebracht ist, noch wie sich das Gewand in dieser Lage halten konnte. Doch dies kann die Folge mangelhafter Restauration sein, der rechte fehlende Arm kann so ergänzt werden,

daß die rechte Hand den Bausch faßte und hielt. Aber auch dann befriedigt die Statue uns nicht. Die Frau oder Jungfrau hemmt im Vorwärtsgen ihren Schritt, mit der Linken erhebt sie ihren Mantel um ihn auszubreiten; aber dies geschieht nicht um sich selbst zu schützen, nicht mit ihrer eigenen Gefahr ist sie beschäftigt, der sorgliche Blick ihres gesenkten Hauptes ist auf den Gegenstand gerichtet, dem sie Schutz bringt, dieser muß vor ihr und tiefer als sie gestellt sein, sodaß ihr Gewand ihn schirmen, ihr Blick ihn treffen kann. Dieser Gegenstand kann aber nicht fehlen, nicht hinzugedacht werden, Ausdruck wie Stellung der weiblichen Gestalt verlangen nothwendig die Ergänzung durch das Correlat einer zugehörigen Figur, und daß dies nur ein vor ihren Augen getroffener Bruder sein kann, liegt auf der Hand. Dem Bedürfniß, welches sich hier aus der Betrachtung der einzelnen Figur ergab, kommt ein antiker geschnittener Stein entgegen, welche nicht selten berühmte Kunstwerke, wenn auch nicht genau, doch mit kenntlicher Andeutung der wesentlichen Motive wiedergeben. Er stellt eine Tochter der Niobe ungefähr in der Haltung unserer Figur dar und vor derselben, eng mit ihr verbunden, einen auf die Kniee gesunkenen Bruder, also eine Gruppe, wie wir sie der Statue wegen annehmen mußten. Verschiedene Versuche, durch Heranziehen erhaltener Statuen diese Gruppe zu vervollständigen, sind nicht bis zu völliger Evidenz gelungen, aber wir wissen nun, daß der Kreis der erhaltenen Niobidenstatuen kein geschlossener ist, und wie hier der Zufall gewaltet hat, wird gleich noch klarer werden. Allein nehmen wir an, diese Gruppe sei den wesentlichen, unzweifelhaften Voraussetzungen gemäß befriedigend ergänzt, so erhebt sich eine neue Schwierigkeit. Die weibliche Gestalt ist ihrer Bedeutung, ihrer Haltung nach, für die das mit der Rechten emporgehobene Gewand namentlich charakteristisch ist, wesentlich nur das Abbild, aber das außerordentlich abgeschwächte Abbild der Niobe selbst. Ist es denkbar, daß ein großer Künstler in einer Gruppe, welche ihn einen solchen Reichthum mannigfaltiger, in verschiedenster Art wirksamer Motive entfalten ließ, zwei solche Parallelfiguren nebeneinander stellte? Figuren, von denen die eine die Wirkung der anderen beeinträchtigen mußte, auch wenn die eine nicht so entschieden schwächer wäre. Dazu kommt, daß diese weibliche Gestalt in auffallender Weise zwischen der Mutter und den übrigen Töchtern steht. Für eine Schwester erscheint sie zu alt, für eine Amme ist sie der Niobidenfamilie in Gestalt und Tracht zu gleichartig gehalten. Daß sie einen etwas trockneren, steiferen Eindruck als die übrigen macht, kann an diesem Exemplar liegen; aber unabweisbar bleibt die Frage, ob diese Gestalt oder die Gruppe, zu der sie mit dem Bruder vereinigt war, einer anderen Reihe von Niobiden angehörte und willkürlich erst vom Copisten mit dieser zusammengestellt ist.

Wie man sich auch hierüber entscheide, so darf als sicher gelten, daß

Niobe mit der jüngsten Tochter nicht die einzige Gruppe in der größeren Reihe war. Und diese Beobachtung führt uns weiter. Canova entdeckte im Vatican das Bruchstück einer rührend schönen Gruppe, ein junges Mädchen im Sterben zusammensinkend, welche sich mit dem rechten Arm auf das vortretende Bein eines heranschreitenden Jünglings stützt, der die Rechte hilfreich an ihre Schulter legt. Von diesem Jüngling ist zwar außer der linken Hand nur das vorgestellte linke Bein mit dem darüber fallenden Gewand erhalten, allein Canova erkannte, wie dieses Bruchstück bis aufs geringste Detail so genau mit einem der florentinischen Niobiden übereinstimmt, daß über die Ergänzung der Gruppe gar kein Zweifel sein kann. Der Jüngling schreitet vor, um die sinkende Schwester zu unterstützen und breitet mit der Rechten sein Gewand über seinen Kopf weg schützend aus, indem er gen Himmel blickt. Nun erst ist dies Motiv in seiner Bedeutung klar geworden; nicht sich zu schützen ist er bedacht, sondern der Schwester eine Hilfe zu bringen, die sie freilich nicht mehr zu retten vermag. Eine genaue Untersuchung ergab nun auch am Knie des Florentiner Niobiden die Spuren eines ursprünglich damit zusammenhängenden Gegenstandes; dessen Reste abgemeißelt waren, offenbar, weil man mit denselben gar nichts zu machen wußte. So hat denn auch dieser schöne Gewinn einer neuen ausdrucksvollen Gruppe darüber neue Gewißheit gegeben, wie unzulänglich die florentinischen Statuen für die Herstellung der vollständigen Gruppe seien.

Eine neue Ueberraschung brachte eine im Jahre 1826 bei Soissons gefundene Gruppe. Unter den Florentiner Statuen fällt der durch die eigenthümliche Tracht und Körperbildung charakterisirte Pädagog auf; daß der mit umgewendetem Haupt und erhobener Rechten fliehende jüngste Sohn unmittelbar zu demselben gehörte, ging ebensowohl aus der Stellung der Pädagogen in der Familie als aus der künstlerischen Anordnung der beiden Figuren hervor. Allein in der Gruppe von Soissons sind beide so genau wiederholt, als es unter den gegebenen Verhältnissen nur möglich war, nicht nebeneinander gestellt, sondern zu einer geschlossenen Gruppe so eng mit einander verbunden, wie die Mutter mit der jüngsten Tochter. Und auch bei dieser wiederholt sich dieselbe Erscheinung. Von der jüngsten Tochter hat sich das Bruchstück einer frei gearbeiteten Statue erhalten, welche mithin eine Statue der Niobe selbst voraussetzt, mit der sie in eine ähnliche losere Verbindung gesetzt werden konnte, wie der jüngste Bruder mit dem Pädagogen. Also die Copisten lösten geschlossene Gruppen in einzelne freistehende Figuren auf, oder setzten aus frei einander genährten Statuen wirkliche Gruppen zusammen. Welche Compositionsweise war die ursprüngliche? war der Urheber der Gruppe einem Gesetz ausschließlich gefolgt? wie weit ging die Freiheit oder die Willkür der Copisten bei solcher

Umbildung? Offenbar muß mithin jede den Niobiden zugehörige Statue darauf angesehen werden, ob sie nicht ursprünglich ein Bruchstück einer Gruppe ist, das wie jene Halbmenschen des Aristophanes seine Hälfte sucht.

Wohin haben uns von jener heiteren Zuversicht, welche in den beim Lateran gefundenen Statuen die Gruppe des Plinius erkannte, die zahlreichen neuen Entdeckungen geführt, wenn es sich auch nur um die bescheideneren Frage handelt, wieweit uns die erhaltenen Statuen sicheres Material zur Restitution jener berühmten Gruppe bieten? Zu dem ehrlichen Bekenntniß, daß sie uns nicht in den Stand setzen, auf irgend eine der darauf bezüglichen Fragen eine begründete und entscheidende Antwort zu geben. Wir wissen nicht, welche von den erhaltenen Statuen den Originalen jener Gruppe nachgebildet sind, welche nicht. Wir können nicht ermessen, wieweit die Veränderungen gingen, welche sich die Copisten erlaubten. Wir haben keine Vorstellung von dem Umfang der Originalgruppe, um daran nur einen ungefähren Anhalt für die Begrenzung der Auswahl zu finden. Wir sind nicht im Stande, aus den erhaltenen, auf die Niobesage bezüglichen Statuen und Gruppen insgesammt oder mit Auswahl eine befriedigende Composition herzustellen, geschweige daß wir über Anordnung und Aufstellung der Gruppe des Plinius auch nur zu wahrscheinlichen Resultaten gelangen könnten.

Schwache Gemüther beunruhigt es wohl, wenn die durch neue Entdeckungen und geschärfte Beobachtung hervorgerufene methodische Prüfung allgemein gültige und durch die Gewohnheit lieb oder bequem gewordene Vorstellungen als unwahr oder doch unbeweislich zurückweist, ohne daß es ihr zugleich gelingt, ein neues sicheres und befriedigendes Resultat an die Stelle zu setzen. Dann pflegt man auf die destructive Kritik zu schelten, die nur negiren könne. Als ob es kein positiver Gewinn wäre, wenn das Unwahre und Unhaltbare als solches erkannt und nachgewiesen, für die Wahrheit freie Bahn geschaffen, der Blick für die Auffindung und Würdigung der Elemente des Richtigen, wo sie sich auch darbieten, unbefangen und hell gemacht ist. Daß Schnellsein noch nicht zum Laufen hilft, gilt besonders von der wissenschaftlichen Forschung, welche vor allem darüber strenge Rechenhaftigkeit verlangt, ob die thatsächlichen Elemente vorhanden sind, aus denen sich sichere Resultate oder beweisbare Combinationen gewinnen lassen. Da jede Hypothese dem nur aus Thatsachen zu schöpfenden Beweis der objectiven Wahrheit vorgreift, hat sie nur insoweit wissenschaftliche Bedeutung, als sie zur Klarheit bringt, daß sie auf sicherem Grunde stehend mit sichereren Factoren nach sicherem Gesetzen operirend die geahnte Thatsache zu errathen sucht. Nur so wird die nachträgliche Bestätigung durch neu entdeckte Thatsachen ein Triumph der Wissenschaft, nur so kann auch der durch neu gewonnene Facta aufgedeckte Irrthum belehrend werden, während selbst scharfsinnige Einfälle im

besten Fall ein Spiel des Geistes bleiben. Keine Disciplin bedarf in dieser Beziehung größerer Gewissenhaftigkeit und Enthaltbarkeit, als die Kunstgeschichte, da hier die historische Forschung durch die eigenthümliche Natur des Object's, worauf sie gerichtet ist, fortwährend mit den subjectiven Elementen künstlerischer Auffassung und Würdigung versetzt wird. Auch findet fast auf keinem Gebiet ein so unausgesetzter Zuwachs neuer Thatsachen statt, die aller Orten und Enden zu immer erneuter Prüfung und Revision auffordern, und indem sie frische Belehrung bringen, nicht seltener falsche Voraussetzungen und Vorurtheile zerstören, als sie glückliche Vermuthungen bestätigen. Denn nicht allein widerlegend und niederschlagend wirken die neuen Entdeckungen auf dem Gebiete der alten Kunst. Sie haben die Anschauung durch eine große Fülle von Einzelheiten bereichert und erweitert, und die wirksamsten Elemente für die Herstellung des Zusammenhangs und die Würdigung der lebendigen, individuellen Mannigfaltigkeit im Gange der griechischen Kunst, nicht minder auch vielfache Hilfsmittel dargeboten, um verlorne, nur aus Nachrichten bekannte Kunstwerke in unsrer Anschauung zu beleben.

Pausanias hat unter Marc Aurel (160—170 n. Chr.) auf Grund eigener mit sorgfältiger Prüfung unternommenen Reisen und Forschungen in Griechenland ein Reisehandbuch geschrieben, das bestimmt war, Reisenden an Ort und Stelle als Führer zu dienen, sie über Weg und Steg und die interessantesten Sehenswürdigkeiten zu orientiren. Diesem antiken Cicerone\*) verdanken wir, ist er gleich nicht mit dem feingebildeten Kunstsinne eines Burkhardt geschrieben, zuverlässige treue Nachrichten nicht allein über Landeskunde und Sagensgeschichte, sondern auch über Kunstwerke und Kunstgeschichte, wie keinem anderen alten Schriftsteller. In Olympia sah er im Opisthodomos des Heretempels ein Weihgeschenk, das ihm bei der Vorliebe für alterthümliche Kunstwerke, die ihm wie seiner Zeit eigen ist, besonders interessant erschien und das er deshalb genau beschrieben hat. Es war eine Truhe oder Kade, wie sie die Frauen gebrauchten, um Kleider, Wäsche, Arbeitsgeräth, Kleinodien u. dgl. aufzubewahren, aus Cedernholz gemacht und mit vielen erhabenen Figuren aus Cedernholz, Elfenbein, Ebenholz — wenigstens wird die schwarze Farbe hervorgehoben — und Gold reich verziert.

\*) Im Sommer 1839 besuchte ich mit meinen Freunden Schubart und Julius unter Leitung eines wohl empfohlenen Fremdenführers die Ruinen von Syrakus. Als wir das ausgedehnte Weichbild der alten Stadt durchritten, drehte er sich auf dem Pferde zu uns um und sagte mit italienischer Gravität, man werfe den Cicerone vor, daß sie ohne sichere Kunde und Gewähr nach Einbildung und Willkür die Alterthümer ihres Orts bestimmten, jetzt wolle er uns zu einem der merkwürdigsten Ueberreste des Alterthums führen, dem Grabmal des Archimedes, und das sei ganz sicher, denn ein antiker Cicerone (un antico cicerone) habe es entdeckt und beschrieben. Er hatte von dem bekannten Berichte Ciceros gehört und machte arglos den großen Redner zum Ahnherrn seiner Kunst.

Nach der Aussage der Aufseher war die Lade äußerst merkwürdig schon wegen ihrer Herkunft. Amphion, aus dem Geschlecht der Korinth beherrschenden Bacchiaden, hatte eine lahme Tochter, Labda, die deshalb niemand aus dem Geschlechte heirathen wollte, sodaß er sie einem Manne vom Lande zur Frau gab. Als sie diesem den ersten Sohn geboren hatte, schickten die Bacchiaden, durch ein Orakel vor dem Sprößling dieser Ehe gewarnt, zehn Männer aus, das Kind zu holen und zu tödten. Arglos vertraute ihnen Labda das Knäblein an; als es aber mit freundlichem Lächeln die fremden Männer anblickte, da konnte keiner von ihnen sich entschließen, Hand daran zu legen und sie gaben es der Mutter zurück. Auf dem Heimweg wurden sie wieder andern Sinnes, kehrten um und verlangten die Herausgabe des Kindes, das die Mutter mittlerweile in ihrer Truhe versteckt hatte und vor den Mördern glücklich rettete. Der Knabe, welcher von der Truhe, in Korinth Kypsele genannt, den Namen Kypselos erhielt, wurde in Olympia unter dem Schutze des Zeus erzogen, und vertrieb, herangewachsen, die Bacchiaden und machte sich zum Herrscher von Korinth (655 v. Chr.). Diese Truhe nun war es, die man in Olympia als ein Weihgeschenk des Kypselos oder eines Kypseliden zu besitzen glaubte; sie scheint als ein merkwürdiges Stück alter Kunst erst in der Kaiserzeit Aufmerksamkeit erregt zu haben; früher wird sie nicht erwähnt, während von dem goldnen Zeuscoloss, welchen Kypselos in Olympia errichtete, öfter die Rede ist. Der Verfertiger der Lade war unbekannt, die Inschriften auf derselben schrieb Pausanias aus Vermuthung dem Korinthischen Dichter Gumeios zu, der zwar lange vor Kypselos lebte (um 760 v. Chr.); aber Labda konnte die Lade als ein altes Erbstück besitzen. Ob die Sage von Kypselos Rettung sicher beglaubigt, ob die Lade im Heretempel wirklich die war, in welcher er versteckt lag, mag sehr zweifelhaft erscheinen. Indessen kann das auf sich beruhen, unzweifelhaft war diese Truhe eines der ältesten und merkwürdigsten Producte der griechischen Kunst. Man hat daher wiederholt den Versuch gemacht, nach der Analogie erhaltener Kunstwerke die Bildwerke dieser Truhe zu reconstruiren und eine Zusammenstellung derselben ist eine interessante Illustration eines Abschnittes der Archäologie. Neuerdings aber ist in den Vasenbildern ein Hilfsmittel gewonnen, durch welches wir uns in der That das merkwürdige Kunstwerk nach seiner Anlage und den einzelnen Darstellungen vergegenwärtigen können.

Zunächst also geben Vasenbilder eine klare Vorstellung von einer solchen Truhe: Darstellungen der Danae mit dem neugeborenen Perseus, oder des Königs Thoas, die in einer solchen Lade dem Meer übergeben wurden, oder auch von Scenen des Frauengemachs, in denen die Truhe nicht fehlt, zeigen übereinstimmend eine länglich viereckige Kiste, auf Füßen ruhend und mit einem flachen niedrigen Deckel verschlossen. Aus dem Verhältniß

der danebenstehenden Menschen ergibt sich eine Höhe von ungefähr drei Fuß, eine Breite von etwa vier Fuß. Nach Pausanias war nun die Truhe auf drei Seiten — die vierte war, wie es scheint, an die Wand gerückt — mit figurenreichen Darstellungen, der Götter und Heroensage wie dem täglichen Leben entnommen, verziert, die in fünf übereinander fortlaufenden Streifen vertheilt waren; seine Beschreibung läßt die bis zu entschiedener Responzion gesteigerte Symmetrie der Anordnung noch deutlich erkennen. Zahlreiche Inschriften bezeichneten die einzelnen Personen, oder gaben auch in Hexametern kurz den Gegenstand der Scenen an; sie waren mit alten Buchstaben zum Theil abwechselnd rechts- und linksläufig, theilweise in unbequem zu lesenden Windungen geschrieben. Alle diese Eigenthümlichkeiten treten uns nun auf Vasen alten Stils sichtbar vor Augen, und es wird sofort dadurch klar, daß sie nicht etwa Besonderheiten der Kypseloslade, sondern charakteristische Züge der ältesten Kunstübung sind. Dasselbe Bestreben, den Körper der Vasen von bedeutendem Umfang mit dem Schmuck figurenreicher Darstellungen zu überziehen, dieselbe regelmäßig wiederkehrende Anordnung in parallel übereinander fortlaufenden Streifen. Unter nicht wenigen lehrreichen Exemplaren dieser Art zeichnet sich besonders die von dem Finder benannte Françoisvase in Florenz aus, die durch Figurenreichtum, wenn auch nicht durch Mannigfaltigkeit der Gegenstände, und durch Fülle der Inschriften sich neben die Kypseloslade stellen kann. Denn auch die Anwendung der Inschriften wiederholt sich hier in gleicher Weise. Zwar Inhaltsangaben in Versen kommen nicht vor, desto häufiger die Namen der dargestellten Personen und zwar mit gleicher Willkür hier weggelassen, dort beigelegt. Ferner begegnen uns hier die ältesten Buchstabenformen, zum Theil gerade des in Korinth gebräuchlichen Alphabets, welche diesen Vasen ein Ursprungszeugniß aus korinthischer Fabrik ausstellen; selbst die Richtung der Inschriften, welche Pausanias als merkwürdig hervorhob, kommt auch hier vor, bald rechts- bald linksläufig, und die unbequemen Windungen erklärt der Augenschein als durch die Verhältnisse des Raums, in welchen sie hineinzupassen waren, bedingt. Auf die allgemeine Uebereinstimmung der Kunstweise beschränkt sich aber diese Beobachtung nicht. Mit geringen Ausnahmen finden sich die Darstellungen der Kypseloslade auch auf Vasenbildern alten Stils, die meisten gehören zu den Lieblingsgegenständen derselben, gerade die eigenthümlichen Motive, die auffallenden Züge in der Beschreibung der Lade kehren auf den Vasenbildern stetig wieder. Als Producte des Kunsthandwerks, welche auf selbständige Erfindung durchgängig keinen Anspruch haben, beweisen sie um so deutlicher, daß es sich um Erscheinungen einer bestimmt entwickelten Kunstweise von weiter Ausdehnung handelt. Die „ganz scheußlich anzusehende Eris“ wird vollkommen klar durch die gorgonenartigen Flügelgestalten, welche

auf den Vasenbildern durch Inschrift als Dämonen der Zwietracht bezeichnet sind. Die Schlange, welche von der Hand der Thetis gegen den sie umfassenden Peleus anspringt, das naive Motiv, um die Verwandlung anzudeuten, ist stehend auf zahlreichen Vasenbildern. Das löwenköpfige Schreckbild auf dem Schilde des Agamemnon, der Kentaur, „der nicht bloß Pferdefüße, sondern vorn Menschenfüße hat“, sind gewöhnlich auf Vasenbildern; selbst die fremdartige Vorstellung der Gerechtigkeit, welche die Ungerechtigkeit mißhandelt, ist auf einem Vasenbild, durch dieselben Inschriften gesichert, ganz entsprechend zum Vorschein gekommen; die Ansprüche an die Darstellung der Gerechtigkeit als einer „schönen Frau“ werden auch der Kypseloslade gegenüber nicht hoch zu spannen gewesen sein. Sind uns viele Besonderheiten durch die Vasenbilder geläufig geworden, so lassen sie uns einzelnes sogar klarer erkennen, als Pausanias, der keine bemalten Vasen sah, welche zu seiner Zeit längst außer Gebrauch gekommen in den Gräbern ruhten, die sie uns wiedergegeben haben. So sagt er bei einer Vorstellung, von zwei anderen Frauen, die mit Keulen im Mörser stampfen, meine man, sie verständen sich auf Zaubermittel. Er fügt hinzu, Inschriften seien nicht dabei; die Erklärer in Olympia hatten also nur gerathen, wie es scheint, ohne auch Pausanias recht zu überzeugen. Eine ganz entsprechende Darstellung ist nun auf einer Vase zum Vorschein gekommen, und läßt kaum einen Zweifel zu, daß die Frauen, statt Gift zu mischen, vielmehr Korn im Mörser zerstampfen, das älteste Verfahren, Mehl zu mahlen, ehe Mühlen erfunden waren. Ein andermal sagt er: Artemis ist dargestellt, ich weiß nicht aus welchem Grunde, mit Flügeln an den Schultern; mit der Rechten hält sie einen Panther, mit der Linken einen Löwen. Einen Grund können wir zwar auch nicht angeben, aber die Figur, welche Pausanias offenbar befremdlich war, ist uns aus Vasenbildern, alterthümlichen Terracotten und aus etruskischen Kunstwerken wohlbekannt, und es läßt sich nachweisen, daß es der Typus einer in Asien angesehenen Göttin ist, den die älteste griechische Kunst von der asiatischen übernahm.

Bieten uns die ältesten Vasenbilder die Anschauung einer Darstellungsweise, welche wir als eine der Kypseloslade analoge anzusehen berechtigt sind, so ist der immer noch erhebliche Unterschied der Technik freilich nicht außer Acht zu lassen. Zwischen einem kunstreichen Schnitzwerk aus Holz, Elfenbein und Gold und den Vasenbildern besteht nur die allgemeine Uebereinstimmung der künstlerischen Auffassung und Formgebung, welche allerdings in den älteren Zeiten streng gebunden ist; der Eindruck der Lade mußte natürlich von der eines Vasenbildes sehr unterschieden sein. Etwas anderes als solche — wie immer lehrreiche — Analogien sind die Copieen eines bestimmten Originals, und wenn auch die Nachbildung einer Bronzestatue in Marmor

die Wirkung derselben in manchen Punkten alterirt, so ist doch hier eine ungleich größere Annäherung an das Original vorhanden, die Vorstellung von demselben wird bestimmter und concreter. Wenn nun aber durch die oftmalige Wiederholung derselben Figur die Vermuthung erregt wird, sie sei die Copie eines berühmten Originals, welche Hilfsmittel hat man, um wahrscheinlich oder überzeugend zu machen, daß sie die Copie eines bestimmten, uns dem Namen nach bekannten Meisterwerks ist?

Ein seltener Glücksfall ist es, wenn sich bei alten Schriftstellern eine so genaue Beschreibung oder so treffende Bezeichnung charakteristischer Züge findet, daß man sie nur mit dem erhaltenen Werk zusammenzuhalten braucht, um die Identität zu constatiren. Den berühmten Discuswerfer des Myron, den Quintilian als eine sorgsam ausgearbeitete, wie verrenkte Gestalt bezeichnet, beschreibt Lucian, ein feiner Kunstkenner, gewiß nach einer Copie im Hause eines Privatmannes, als einen Discusspieler, der sich wie im Moment des Abwerfens hückt und gegen die Hand hindreht, die den Discus hält, indem er mit dem linken Fuße leicht einnickt, als müsse er sofort nach dem Wurf sich wieder gerade aufrichten. Als nun im Jahre 1781 in der dem Principe Massimi gehörigen Villa Palombara ein wunderbar erhaltener, so gut wie ganz unversehrter Discuswerfer von Marmor ausgegraben wurde, da konnte freilich kein Zweifel sein, daß man eine Copie des Myronischen vor sich hatte. Der Moment der höchsten Anspannung aller Kräfte zum Fortschleudern ist mit unglaublicher Kühnheit und Meisterschaft ergriffen. Alle Glieder sind so nach entgegengesetzten Seiten auseinander gezogen, daß Quintilians Bezeichnung „verrenkt“ durchaus passend erscheint; die von Lucian hervorgehobenen Motive fallen sogleich ins Auge, die zum Abwerfen in Schwung gesetzte Hand, das gewaltsame Herumwerfen des Körpers nach der rechten Seite, sodaß der Kopf ganz nach hinten gewendet ist, das Einknicken des linken Fußes, der auf den umgebogenen Zehen zu schweben scheint: während man noch hinsieht, muß der Discus fortsausen und im selbigen Moment die ganze Gestalt in ihre naturgemäße Haltung zurück-schnellen. Als bald fand sich nun auch eine ganze Reihe von Wiederholungen, die verstümmelt auf uns gekommen und falsch ergänzt waren — kein Restaurator hatte eine so kühne Conception nachzuerfinden vermocht —, sodaß auch dies Kriterium nicht fehlte. Genauere Prüfung ergab noch das deutliche Hervortreten mancher Eigenthümlichkeiten, welche als charakteristische Züge des Myronischen Stils überliefert sind, hier war ein bedeutames Werk für die Kunstgeschichte mit völliger Sicherheit wiedergewonnen.

Ebenso wenig hat man gezeifelt, daß die in Bronze und Marmor mehrfach wiederholte anmuthige Statue, welche einen mit dem linken Arm auf einen Baum bequem sich stützenden Knaben darstellt, wie er mit gezücktem

Pfeil einer an dem Stamm heraufkriechenden Eidechse aufpaßt, von einem Original des Praxiteles copiert sei, das Plinius wie nach einer der erhaltenen Statuen beschreibt: „Praxiteles bildete auch Apollo als herangewachsenen Knaben, wie er einer herankriechenden Eidechse mit einem Pfeil aus der Nähe (nicht mit dem Bogen) auflauert, den man den Eidechsentödter (saurroctonos) nennt.“ Ebenso beschreibt Martial eine beliebte Statue, von der man Copien verschenkte, ohne den Künstler zu nennen. Da die Statue vollkommen dem entspricht, was uns über den Kunstcharakter des Praxiteles bekannt ist, so darf man unbedenklich diesem Werk seinen bestimmten Platz in der Kunstgeschichte anweisen.

Aber so prägnante Situationen und Motive und so genaue Angaben sind selten, in der Regel muß man schon mit kürzeren Andeutungen sehr zufrieden sein. Dazu kommen in vielen Fällen als erwünschtes Hilfsmittel die Münzen. Die griechischen Städte waren stolz auf den Besitz berühmter Kunstwerke; Cicero kommt in der Anklage gegen Verres immer wieder darauf zurück, wie die Entführung berühmter Kunstwerke als eine Landescalamität betrauert worden sei. „Glaubt ihr,“ sagt er, „daß die Rheginer um irgend welchen Preis ihre marmorne Venus weggäben? die Tarentiner die Europa auf dem Stier von Pythagoras oder den Satyr im Tempel der Vesta? die Thespienser den Amor des Praxiteles, den zu sehen man nach Thespiä reißt? die Knidier die Venus des Praxiteles? die Roer die des Apelles? die Cyzicener den Ariar oder die Medea des Timonachus? die Rhodier den Jalyus des Protogenes? die Ephesier ihren Alexander des Apelles? die Athener den marmornen Jachus von Praxiteles, oder den Paralus von Protogenes, oder die eherne Kuh des Myron?“ In der That erbot sich König Nikomedes vergebens, die ganze Staatsschuld der Knidier zu übernehmen, wenn sie ihm ihre Venusstatue abtreten wollten. Es ist daher begreiflich, daß die Städte auf ihre Münzen gern Bilder berühmter Kunstwerke in ihrem Besitz prägen ließen, in späteren Zeiten auch solcher, die sie besaßen und eingebüßt hatten. Allerdings sind diese Abbilder in kleinen Dimensionen ausgeführt und im Detail oft umso weniger zuverlässig, als auch die Stempelschneider es mit den Einzelheiten nicht genau nahmen, zufrieden, wenn man nur das bekannte Kunstwerk wieder erkannte. Und mit dem Anhaltspunkt, den sie so bieten, müssen auch wir zufrieden sein. Trifft nun die Notiz, daß ein Kunstwerk sich an einem bestimmten Ort befunden habe, mit den Münztypen desselben zusammen, so gewinnen wir nicht allein eine Bestätigung jener Angabe; sondern wenn jener Typus uns sicher erkennbar in mehrfachen statuarischen Wiederholungen begegnet, dürfen wir schließen, daß das Original eben jenes Werk sei, welches die Münzen darstellen. Wie ein Münztypus eine bestimmte Entscheidung

geben könne, die sonst unmöglich schien, zeigte erst neuerdings eine schöne Entdeckung Brunn's.

Die treffliche schon von Winkelmann ausgezeichnete Gruppe einer majestätischen Frau, welche mit mütterlicher Liebe das Haupt einem Knaben zuneigt, den sie auf dem Arm trägt, ehemals in der Villa Albani, jetzt in der Münchner Glyptothek, verdankt den Namen der *Ino Leukothea*, unter welchem sie bekannt ist, nur willkürlichen und unrichtigen Restaurationen, und da es an charakteristischen Attributen fehlt, so ist eine Deutung auf bestimmte Personen, in welchen der allgemeine Charakter mütterlicher Pflege sich offenbart, nicht zu begründen. Die schönen vollkräftigen Formen des weiblichen Körpers, die reich entwickelte lebendige und doch einfach große Gewandung, der hohe Ernst in den Gesichtszügen bei innigem Gefühlsausdruck weisen auf ein Original attischer Kunst hin aus der Zeit, welche die Befreiung der Kunst durch *Phidias* hinter sich hatte und bei der Anmuth des *Praxiteles* noch nicht angelangt war. Nun findet sich auf attischen Münzen eine Gruppe, der Münchner so wohl entsprechend, daß wir in ihr das attische Original derselben ansprechen dürfen. Sie lehrt uns zunächst, daß die Frau mit der Rechten ein Scepter aufstützte; aber weitere Attribute fehlten und machten eine Entscheidung unmöglich, welche kinderpflgende Göttin gemeint sei. Da fand Brunn auf einem vollkommen erhaltenen Exemplar jener Münze, daß der Knabe ein Füllhorn in der Linken halte, und damit war über die Restauration, die Deutung, die kunsthistorische Stellung der Gruppe entschieden. Das Füllhorn war ein wohl bezeugtes Attribut des Reichthumsgottes (*Plutos*), und wir wissen, daß in Athen eine Gruppe von *Kephisodot* stand, die Friedensgöttin (*Cirene*), welche den Gott des Reichthums in Knabengestalt auf dem Arm trug. *Kephisodot* aber, der ältere von zwei gleichnamigen Künstlern, von denen der jüngere ein Sohn des *Praxiteles* ist, war höchstwahrscheinlich der Vater des *Praxiteles*, jedenfalls ein Bildhauer aus der Zeit, welcher man das Original der Münchner Gruppe aus stilistischen Gründen zuweisen mußte.

Günstiger noch ist die Lage, wenn zu den kleinen Münzbildern andere Nachbildungen treten, welche genauere Belehrung geben. Auf einer Münze von Athen ist eine Gruppe zweier im Angriff rasch vorschreitender Männer dargestellt, von denen der eine das gezückte Schwert zum Einhauen über dem Kopfe schwingt, der andere den linken Arm, über welchen er den Mantel geworfen hat, zum Schutz vorstreckend, nebenherschreitet; beide Gestalten sind in völlig gleicher Haltung und Bewegung parallel neben einander gestellt. Genau dieselbe Gruppe ist in dem Relief eines in Athen gefundenen marmornen Ehrensessels, wie deren dort neuerdings so manche im Theater gefunden sind, wiederholt, nur von der andern Seite gezeichnet, sodasß die Figur

mit dem vorgehaltenen Mantel voransteht. Dadurch sehen wir, daß dieselbe ebenfalls ein Schwert in der gesenkten Rechten hielt, auch ist hier zu erkennen, daß sie härtig, die andere jugendlich ist. Daß trotz der Umkehrung die Uebereinstimmung mit der Münze eine ganz genaue ist, beweist um so sicherer, daß beide Copien desselben einst in Athen befindlichen Originals sind. Stackelberg, welcher den Sessel fand und bekannt machte, wies auch dies Original nach. Die Athener hatten die hochgefeierten Tyrannenmörder auch dadurch geehrt, daß sie ihnen zuerst, und lange Zeit allein, auf dem Markt nahe beim Ausgang zur Burg eiserne Statuen errichteten, welche ein sonst nicht bekannter Künstler Antenor verfertigt hatte. Xerxes entführte dieselben nach der Einnahme Athens als Siegesbeute (480 v. Chr.). Kaum war der Erbfeind aus dem Lande vertrieben, so ließen die Athener durch zwei namhafte Künstler, die viel mit einander arbeiteten, Kritios und Nestotes, von neuem die Tyrannenmörder darstellen und brachten sie an den alten Platz. Es ist wohl anzunehmen, daß eine Restitution der früheren Gruppe nach ihrer wesentlichen Erscheinung die den Künstlern gestellte Aufgabe war, mochte man ihnen auch bei der Ausführung manche Freiheit gestatten. Als nach Alexanders Eroberungszug die alte Gruppe den Athenern zurückgegeben wurde, stellte man sie neben der jüngeren wieder auf; so bei einander sah sie Pausanias. Daß auf der Münze und dem Relief die Gruppe der Tyrannenmörder wiedergegeben sei, ist ohne weiteres klar. Ganz übereinstimmend mit den Berichten stürmt der jugendlich blühende Harmodius zum Angriff voran, während Aristogiton, der ältere Freund, den Liebling zu schützen besorgt ist; daß es sich um ein Werk der älteren Kunst handelt, zeigt schon der strenge Parallelismus der neben einander gestellten Gestalten. Es stände gut um die alte Kunstgeschichte, wenn von recht vielen berühmten Werken nur eine so deutliche authentische Vorstellung zu gewinnen wäre. Allein hier hat diese Anschauung den Weg zu vollständigerer Erkenntniß gegeben. Aus der farnesischen Sammlung sind zwei Marmorstatuen ins Museum von Neapel gekommen, welche schon Winkelmann als schöne Werke der noch etwas alterthümlichen Kunst auszeichnete, denen er unter den römischen Sculpturen einen hohen Rang anwies. Sie sind der Auffassung und Kenntniß der älteren Restauratoren gemäß als miteinander kämpfende Fechter restaurirt und gegen einander gestellt. Friederichs sah, daß, wenn man die restaurirten Theile entfernt und die beiden Männer nebeneinander stellt, eine so vollkommene Uebereinstimmung mit der Münze und dem Relief heraustritt, daß man hier nun auch statuarische Nachbildungen der athenischen Gruppe zu erkennen hat, die natürlich vom Stil und der Formbehandlung erst eine bestimmtere Vorstellung geben. Nicht mehr allein die parallele Gruppierung, die wenig ausdrucksvollen, noch nicht zur Schönheit ausgebildeten Gesichts-

züge des Harmodius — der Kopf des Aristogiton ist nicht erhalten — die kräftigen, in den Umrissen wie im Detail streng und etwas hart behandelten Körperformen, der einfache, steife Faltenwurf des über den Arm geworfenen Mantels sind bezeichnende Merkmale der älteren attischen Kunst, von der wir in ihnen ein unschätzbares Zeugniß besitzen. Es ist auch bei diesem Exemplar nicht geblieben. Im Garten Boboli zu Florenz stehen zwei als Gladiatoren ergänzte Marmorstatuen, deren antike Theile sich unverkennbar als einer anderen Copie der Tyrannenmörder angehörig ausgewiesen haben. Bei genauer Uebereinstimmung im wesentlichen, auch in den Verhältnissen, zeigen sie etwas mehr Freiheit und Feinheit; ob dies auf Rechnung des Copisten zu setzen sei, oder ob von beiden attischen Gruppen Copien erhalten sind, mag noch unentschieden bleiben.

Mit ähnlichen Mitteln hat Brunn eine Copie nach Myron nachgewiesen. Von Myron stand in Athen auf der Burg eine Gruppe, Athene, die zornig dem Marsyas wehrte, der begierig nach den von der Göttin weggeworfenen Flöten griff, „sie anstaunte“ wie Plinius sagt, der unter andern ein Verzeichniß von Kunstschätzen der Akropolis ausgezogen hat. Nachdem man auf einer attischen Münze und einem in Athen gefundenen Relief Nachbildungen dieser Gruppe nachgewiesen hatte, erkannte Brunn in einer übel restaurirten Marmorstatue des Laterans den zu derselben gehörigen Satyr. Das hastige Zugreifen und das erschreckte Zurückfahren sind in den widersprechenden Bewegungen des Körpers, begehrlische Verwunderung und furchtsame Scheu in dem thierisch rohen Gesicht mit so drastischer Lebendigkeit in einen Moment zusammengefaßt, daß die Eigenthümlichkeit des Myron, deren charakteristische Züge auch in der Formbehandlung kenntlich sind, in der überraschendsten Weise hervortritt.

Aber ungleich vertheilt das Schicksal auch in der Kunstgeschichte seine Gaben. Zu den in Rom beliebtesten Künstlern gehörte Polyklet, den man im allgemeinen selbst Phidias vorgezogen zu haben scheint, und zu den Werken, die vor allen zu sprichwörtlicher Berühmtheit gelangten, sein Doryphorus, die Statue eines in tüchtiger Uebung gereiften, kräftigen Jünglings, ruhig mit einer Lanze stehend. Er galt für das Muster eines im schönsten Ebenmaß gebildeten jugendlichen Körpers, man studirte und demonstirte an ihm die Proportionslehre und nannte ihn deshalb den Canon. Man kann mit der größten Zuversicht behaupten, daß sich unter den in Rom gefundenen Statuen von diesem Doryphorus Copien befinden müssen; man hat es an sorgfältigem Nachspüren nicht fehlen lassen, mehr als einmal glaubte man ihn ermittelt zu haben, aber noch ist es nicht gelungen, dies Werk mit Evidenz nachzuweisen.

Wie unschätzbare auch der Gewinn der durch Lord Elgin zugänglich ge-

wordenen Sculpturen des Parthenon ist, wie tiefgreifend sie die Kunstanschauung überhaupt und die Auffassung der alten Kunstgeschichte reformirt haben, so regt doch selbst der Anblick der herrlichen Giebelstatuen nur um so lebhafter das Verlangen auf, von den Götterbildern, in denen die Kunst des Meisters sich erst vollständig offenbart hatte, wenigstens eine annähernde Vorstellung zu gewinnen. Von der Statue der jungfräulichen Athene auf der Burg, in welcher der von der geistigen Bewegung seiner Zeit tief ergriffene Künstler den Athenern das Bild der Göttin, welche alles was attisch war, Natur und Klima, Verstand und Wiß, Thatkraft und Gewandtheit des Körpers wie des Geistes, Kunstfertigkeit und praktische Tüchtigkeit in ihrem Wesen vereinigte, in überwältigender Hoheit und Schönheit hinstellte, haben wir verhältnißmäßig genaue Beschreibungen, sowie, lehrreiche Andeutungen über einzelnes. Was aus diesen mit Sicherheit zu gewinnen ist, kommt auf folgendes hinaus.

Die colossale 26 Ellen hohe Statue war aus Gold und Elfenbein gearbeitet, sodaß im wesentlichen die nackten Körpertheile aus Elfenbein, Gewand und Waffen aus Gold waren; die Augen bestanden aus eingesetzten farbigen Steinen. Die Göttin stand aufrecht da, im langen bis auf die Füße reichenden Gewand, über der Brust gerüstet mit der Aegis und dem Medusenhaupt. Der Helm, den sie auf dem Kopfe trug, hatte oben eine Sphinx, auf beiden Seiten Greife zur Verzierung. Mit der Linken hielt sie die lange Lanze; sie war gefenkt, denn ihre Finger berührten den Rand des Schildes, der zur Linken neben ihren Füßen stand; auf der Außenseite war eine Amazonenschlacht, im Innern der Gigantenkampf im Relief gebildet. In der Nähe des Schildes war die Schlange, das heilige Thier der Burggöttin, das auch in Wirklichkeit ihren Tempel hütete; auf der ausgestreckten Rechten trug sie eine Siegesgöttin mit einem Kranz. Die hohen Sohlen waren mit einem Relief der Centauren-schlacht geschmückt, das Fußgestell schmückte eine figurenreiche Composition, die Geburt der Pandora darstellend.

Wie wenig diese äußerst dankenswerthen Angaben ausreichen, eine der künstlerischen Auffassung, des Originals entsprechende Vorstellung zu gewinnen, das lehren frühere Herstellungsversuche. Wiewohl von dem durch Pheidias lebendig gewordenen Bilde der Athene auf die meisten späteren Darstellungen noch irgend etwas übergegangen ist, so ließ man sich doch meist durch den überall freigebig vertheilten Schmuck, welchen die colossale Größe vertrug und forderte, verleiten, bei den reich ausgestatteten Athenebildern die wesentlichen Züge zu suchen, welche zu einer zierlichen und prächtigen Schönheit leiteten. Daß diese Grundanschauung von dem Kunstcharakter des Pheidias falsch sei, machten die Sculpturen des Parthenon anschaulich. Sie zeigten, was jedes neu gewonnene bedeutende Werk griechischer Kunst

immer wieder bestätigt hat, daß wir uns die vollendete Kunst bei der reinsten Schönheit, der hinreichendsten Wahrheit nicht einfach, nicht hoch, nicht groß genug vorstellen können. — Der gereinigten allgemeinen Auffassung kam durch Kunstwerke vermittelte Anschauung auch im einzelnen zu Hilfe. Eine Münze des Königs Antiochos Euergetes, welche ein im wesentlichen mit der Beschreibung übereinstimmendes Athenebild zeigt und Aufmerksamkeit verdiente, weil sich auch sonst nachweisen läßt, daß die Seleuciden die Götterbilder ihrer Städte nach attischen Mustern arbeiten ließen, erhielt eine Bestätigung durch eine attische Münze, welche in kleinen Dimensionen denselben Typus als nach Athen gehörig nachweist. Dazu kamen als authentische Documente athenische Reliefs mit derselben Göttergestalt, bei denen es gar nicht zweifelhaft ist, daß sie das Hauptbild der Athener wiedergeben sollen. Dadurch war von der festen ruhigen Haltung der Göttin, die nur durch das gebogene Knie etwas Bewegung bekommt, von der einfachen, großartigen Gewandung, von den Motiven der Rechten mit der Siegesgöttin, der Linken mit Schild und Lanze im Allgemeinen eine bestimmte Anschauung gegeben und sicherer konnte man nun auch in statuarischen Werken die Reminiscenzen des Originals nachweisen. Schwierigkeiten machte besonders noch die Schlange; mitunter fehlte sie ganz, anderemal ringelte sie sich unter der Hand in die Höhe, als sollte sie derselben zur Stütze dienen. Wenn diese Vorstellung etwas gewinnendes hat, so widerspricht sie doch der ganz deutlichen unantastbaren Angabe des Pausanias, der die Schlange neben den Schild an die linke Seite setzt. Vergewenwärtigt man sich ferner dies Motiv in den colossalen Dimensionen der Statue des Phidias, so leuchtet ein, daß das Ungethüm die Aufmerksamkeit in einer Weise auf sich ziehen mußte, welche die Wirkung des Ganzen vollständig zerstörte. Man muß also annehmen, daß es bei der Nachbildung im Kleinen darauf abgesehen war, die charakteristischen Attribute der Göttin deutlich zu zeigen, weshalb man der Schlange diesen hervorstechenden Platz anwies. Aber wo war sie denn beim Original? Auch hierüber sollte die Aufklärung nicht ausbleiben.

G. Lenormant zog im Jahr 1859 aus den Antiken des Theseums in Athen eine kleine, noch nicht anderthalb Fuß hohe Marmorstatuette der Athene hervor, welche unvollendet geblieben ist; die Rückseite ist ganz unarbeitet, unter der rechten Hand ist ein rohes Stück Stein als Stütze stehen geblieben, die einzelnen Theile sind verschieden ausgearbeitet. Aber Lenormant erkannte, daß die Statuette die Motive der Parthenos des Phidias so bestimmt wiedergibt, daß eine Nachbildung derselben nicht zu bezweifeln ist. Zwar fehlen die Lanze und die Siegesgöttin, weil beide selbständig gearbeitet hinzugesetzt werden sollten, die Rechte ist offen ausgestreckt um die Siegesgöttin zu tragen, und über die Weise, wie beide anzubringen waren, ist

keine Unsicherheit. Aber die Schlange ist da, zur linken neben der Stelle, wo die Lanze aufgesetzt sein mußte. In der Höhlung des Schildes ringelt sie sich in die Höhe, von diesem bedeckt, daß das mächtige Thier, furchtbar von Anblick, doch untergeordnet wie im Dienst der Göttin erscheint; auch bei Virgil eilen die Schlangen, die den Laokoon getödtet, zur Athene und und verstecken sich unter ihrem Schild. Mit dem genialen Blick des wahren Künstlers hat Phidias eine natürliche Eigenschaft der Schlangen, die solche Schlupfwinkel suchen, zu einem künstlerischen Motiv gemacht, wodurch eine unschöne Lücke wohlgefällig für das Auge ausgefüllt, ein bedeutames Attribut, ohne es vorzudrängen, augenfällig gemacht wird. So klein und unfertig die Statuette auch ist, so gewährt sie doch eine viel wirksamere Anschauung als Reliefs und Münzen. Die kräftigen, vollen, breiten Formen des Körpers, neben denen das feine, edle Proffl merkwürdig absteht, die gradlinigen, großen Faltenmassen, die ruhige, durch die gerade Haltung des Kopfes, die fast parallele Bewegung der Arme noch befestigte Stellung, machen einen gleichsam architektonisch wirkenden Eindruck, der nachdrücklich auf den Charakter des Tempelbildes hinweist, das gewissermaßen als Abschluß und Krönung der Tempelcella gedacht war, in welcher sie ihren Platz einnahm.

Wie überzeugend auch diese Momente uns auf Phidias zurückführen, noch trägt das kleine interessante Monument recht eigentlich den Stempel seines Meisters an sich. Auf dem runden Schilde ist, wie auf dem Original, eine Amazone Schlacht dargestellt. Unter den lebhaft bewegten Gruppen, welche über den Raum ausgestreut sind, fällt ganz oben, wiewohl arg zerstoßen, doch deutlich erkennbar, ein Mann auf, der mit gewaltiger Anstrengung einen großen Stein mit beiden Händen über den Kopf erhebt, um ihn auf eine Amazone zu schleudern. Nun hatte Phidias auf dem Schilde seiner Athene neben Perikles sich selbst vorgestellt als einen kahlköpfigen Mann, der mit beiden Händen einen Stein schleudert. Davon gab es mancherlei zu erzählen. Moralisten und Rhetoren benutzten es als Beispiel des Strebens nach Nachruhm; in Athen sollte es als Anlagegrund in einem Prozesse gegen Phidias wegen Gottlosigkeit figurirt haben; durch einen besonderen Kunstgriff, wollte man später wissen, habe der Meister mit seinem Bild alles so verbunden, daß man es nicht herausnehmen könne, ohne das Ganze zu zerstören. Kurz, das Portrait des Phidias auf dem Athenschilde war in aller Mund, und es war in der Ordnung, daß der Verfertiger einer Copie nicht versäumte, sie durch dieses Wahrzeichen zu beglaubigen.

Auch dieses originelle ipse fecit fand durch Conze eine neue Bestätigung, der im brittischen Museum das aus Athen stammende Bruchstück eines Marmorschildes von etwas größeren Dimensionen entdeckte, der um ein Medusengroßboten II. 1868.

senhaupt in der Mitte Scenen eines Amazonenkampfs besser erhalten zeigt welche die meisten Gruppen und Figuren des eben betrachteten wiederholt. Wir wissen, daß schon im Alterthum der Schild des Phidias copirt wurde, und es ist sicher kein Zufall, daß hervorstechende Motive dieser Schilde auf Kunstwerken attischen Ursprungs, wie der phigalische Fries und Vasenbilder, benutzt sind. Die Gestalt des Phidias kehrt auf dem neuen Bruchstück insoweit modificirt wieder, als er eine Art mit beiden Händen über dem Kopf schwingt; übrigens aber ist sie so genau copirt, daß an ihrer Identität kein Zweifel bleiben kann. Wie viel in dem hier ganz deutlichen Kahlkopf, der mehr den tüchtigen Handwerker als den genialen Künstler verräth, von dem wahren Portrait des Phidias zu uns gerettet ist, läßt sich freilich nicht sagen. Endlich findet sich auch im Vatican das Bruchstück eines Schildes mit Amazonenkämpfen im Relief, und auch hier ist die charakteristische Figur des Phidias glücklicherweise erhalten. Jeder, der am Entwickelungsgange der Kunst und Wissenschaft Antheil nimmt, wird diese Figur mit Interesse betrachten, welche heute der sorgsamten Forschung zur Beglaubigung eines Kunstwerks dient, das vor Jahrtausenden der Meister damit, wie mit seinem Siegel, bezeichnet hat.

Otto Zahn.

### Aus Schwaben:

Die schwäbischen Wahlen.

12. April.

Die ungemischte Freude der Sieger vom 24. März sollte nicht lange währen. Schon am Tage nach den Zollparlamentswahlen war es kein Geheimniß, daß die Regierung von dem Ergebnis mehr betroffen war als die nationale Partei. Sie hatte auch allen Grund dazu. Für die Sieger war der Ausfall der Wahl überraschender als für die Besiegten.

Etwa ein Viertel der abgegebenen Stimmen fiel auf die Candidaten der deutschen Partei. Wer den vorausgegangenen Kämpfen aufmerksam gefolgt war, wußte wohl, auf welche Bevölkerungsklassen diese 46,000 Wähler sich vertheilten. Sie gehörten überwiegend den intelligenteren Kreisen des Landes an. Es waren diejenigen, die dem von rechts und links erhobenen lügnertischen Geschrei den Muth einer politischen Ueberzeugung entgegensezten, die unbeirrt durch ein künstliches Betrugssystem, wie die Nordd. Allg. Ztg. es genannt hat, die politische Wiedervereinigung des Vaterlands wollen. Vor zwei Jahren hatten dieselben Parteien von rechts und links dasselbe System der Schmeichelei gegen die niedrigsten Leidenschaften und dieselbe Hezerei gegen