



ATTISCHES GRABRELIEF IM HAAG.

280. - H. 0,67

ATTISCHE GRABRELIEFS¹⁾.

VON AD. MICHAELIS.

MIT ABBILDUNGEN.



VON dem reichen Antikenschatze, den das Nationalmuseum an der Patissiastraße zu Athen in seinen Räumen vereinigt, fesselt keine Abtheilung den empfänglichen Sinn des Besuchers in höherem Maße als der große Saal der Grabreliefs. Hier ist eine Welt von Schönheit und Anmut vereinigt, von welcher auch die bedeutendsten europäischen Museen nur vereinzelte Bruchstücke aufzuweisen haben. Sind auch für den Kunstforscher die ebendort aufbewahrten Überbleibsel archaischer Kunst von mindestens gleicher Bedeutung, dem Kunstfreunde geht nirgends das Herz so auf wie angesichts der sinnig schönen Denkmale, mit denen einst die alten Athener die Ruhestätten ihrer Toten schmückten. Das Andenken an die stillen weihvollen Stunden, die ihm deren Betrachtung gewährt hat, wird zu den köstlichsten Erinnerungen gehören, die er in die Heimat zurückbringt.

Nicht so bequem und ungestört war ein solcher Genuss vor einem Menschenalter, als den antiken

Skulpturen Athens noch kein gemeinsames Unterkommen bereitet war. Die Hauptmasse der Grabreliefs befand sich damals in dem sog. Theseustempel, aber nur enge Pfade führten durch den Wirrwarr der dort aufgespeicherten Schätze, und es war schwer, in dieser Rumpelkammer zu der ruhigen Sammlung zu gelangen, die grade diese Zeugnisse inniger Empfindung vor allen verlangen. Noch übler stand es um die Stücke, denen der schlecht umzäunte Platz an der sog. Hadriansstoa ein unsicheres Obdach bot. Was davon an den Wänden befestigt oder auf dem Boden aufgestellt war, das war allen Unbilden des Wetters und allem Übermut der Gassenjugend ausgesetzt, und was die weise Fürsorge des damaligen Generaldirektors der Altertümer mit der Reliefseite auf den Boden gelegt oder gegen die Mauer gestellt hatte (es waren nicht grade die schlechtesten Stücke), das blieb natürlich den Blicken gewöhnlicher Sterblicher ganz entzogen.

In solche Zeiten gehen die bescheidenen Anfänge des Werkes zurück, dessen erste Lieferungen nunmehr vorliegen. Der Herausgeber Alexander Conze und der Schreiber dieser Zeilen brachten im Sommer 1860 einige Monate in enger Studiengemeinschaft in Athen zu, jeder seine eigenen Ziele verfolgend und jeder des anderen Interessen teilend. Während Conze seine Aufmerksamkeit zumeist den Überresten der frühesten Kunstperioden zuwandte, begann ich alle Grabreliefs, die damals erreichbar waren, genau zu beschreiben und so weit wie möglich zu skizziren; denn Skulpturen zu photographiren war damals außerhalb Roms noch wenig üblich. Conze nahm an diesen Studien eifrig teil, und was er fand stellte er mir zur Verfügung oder wies mich darauf hin. Die Absicht ging auf ein möglichst historisch geordnetes Verzeichnis sämtlicher Grabreliefs mit

1) Die attischen Grabreliefs, herausgegeben im Auftrage der Kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien von Alexander Conze unter Mitwirkung von Ad. Michaelis, Ach. Postolakkas, Rob. von Schneider, Em. Löwy, Alfr. Brückner. Berlin, Verlag von W. Spemann. Heft 1—3 (Taf. 1—75 nebst Text), 1890—92. — Durch die Güte der Verlagshandlung sind wir in den Stand gesetzt, zwei Tafeln als Proben und außerdem eine bedeutende Anzahl weiterer Illustrationen im Texte nach Vorlagen zu bringen, die zum Teil den schon ausgegebenen Heften, zum Teil den noch nicht publizirten Tafeln des Werkes entnommen sind. Zur Ergänzung dienen einige Skizzen aus dem in demselben Verlage erschienenen Verzeichnis der Berliner Skulpturen, dessen Besprechung sich oben S. 112 ff. findet.

einigen Abbildungen charakteristischer Muster. Ähnliche Studien in Oberitalien, im Britischen Museum, in Paris ergänzten das in Athen und sonst in Griechenland gesammelte Material. Im ganzen ergaben sich 5—600 Nummern.

Ein Antrag an die Berliner Akademie um eine Beihilfe zur Ausführung des Plans blieb infolge von Ed. Gerhard's Tod liegen. Schon sehr bald aber mussten jene Vorarbeiten als ganz unzulänglich erscheinen gegenüber den rasch sich mehrenden Funden neuer wichtiger Stücke in Griechenland selbst. Ebenso ward es immer deutlicher, dass ein bloßer Katalog den mannigfachen Interessen, die diese Gruppe von Kunstwerken bietet, den gegenständlichen, stilistischen, kunstgeschichtlichen, nicht gerecht werden könne. Hierzu bedurfte es reicher und guter bildlicher Wiedergabe, wie sie sich mittlerweile mit Hilfe der Photographie leichter erzielen ließ. Der Gedanke, eine möglichst vollständige Sammlung griechischer Grabreliefs in Abbildungen zu veranstalten, lag ganz in derselben Richtung, in der schon Gerhard und Brunn mit ihren Sammlungen etruskischer Spiegel und Urnenreliefs vorgegangen waren und in der zu Anfang der siebziger Jahre von verschiedenen Seiten Pläne zur Sammlung der römischen Sarkophage, der griechischen Terracotten, der antiken Statuen entworfen wurden. Was sich für die griechischen und lateinischen Inschriften bewährt hatte, durch vollständige Sammlung und kritische Herausgabe des gesamten Stoffes eine neue feste Grundlage für die wissenschaftliche Bearbeitung zu schaffen, das ward mehr und mehr als ebenso notwendig für die antiken Kunstwerke erkannt, wenn die Archäologie von der mehr oder weniger zufälligen Behandlung unvollständigen Materials zur sicheren methodischen Bewältigung der gesamten künstlerischen Überlieferung vordringen sollte. Hier hieß es *viribus unitis* vorgehen; denn dass dergleichen umfassende Unternehmungen die Kräfte eines einzelnen überschreiten, liegt auf der Hand.

Zu rechter Stunde kam Conze, nachdem er seit kurzem in Wien ansässig geworden war, auf die nie ganz vergessene, aber doch beiseite geschobene Aufgabe zurück. Am 3. März 1873 legte er in vollem Einverständnis mit mir der Wiener Akademie den

Plan einer möglichst vollständigen Sammlung der griechischen Grabreliefs vor. Die Akademie gab alsbald ihre Zustimmung zur Ausführung, in der richtigen Einsicht, dass ein volles Eintreten Österreichs in die archäologische Mitarbeit sich nicht etwa auf die Erforschung der heimischen Altertümer beschränken dürfe, sondern auch das Angreifen einer solchen allgemeineren Aufgabe größeren Stils erheische. Eine Kommission ward eingesetzt, die Mittel bewilligt. Was wir beide bisher gesammelt hatten, konnte als Grundstock und als Wegweiser für weiteres Suchen dienen, aber alles war von neuem anzufassen. Dass die Photographie so weit wie irgend möglich heranzuziehen sei, konnte nicht zweifelhaft sein, ebensowenig, dass der Haupthebel zunächst in Athen angesetzt werden müsse. Da erwiesen sich denn die aufopfernde Freundschaft und der wissen-

schaftliche Eifer des aus Triest gebürtigen, seit lange in Athen ansässigen Numismatikers Achilleus Postolakkas als überaus hilfreich. Treueren, sorgfältigeren, zuverlässigeren Händen konnte die Aufgabe nicht anvertraut werden, das weit verzettelte Material, besonders auch in schwerer zugänglichem Privatbesitz, aufzusuchen, photographiren zu lassen und mit peinlichster Genauigkeit zu beschreiben. Da ich im Herbst 1873 Gelegenheit hatte, die zerstreuten Sammlungen Englands und das Leidener Museum in ähnlichem Sinne zu bearbeiten und da auch ein Besuch Conze's

in Konstantinopel zur Aufnahme der dortigen Grabreliefs geführt hatte, so lag nach Jahresfrist bereits ein photographischer Apparat von etwa 1300 Nummern vor, darunter allein über tausend Stück aus Attika.

Eben dies unerwartete Anwachsen des Stoffes führte zu einer Beschränkung des ursprünglichen Planes. Schon im Jahre 1875 ward der Beschluss gefasst, vorläufig nur die attischen Grabreliefs zur Herausgabe vorzubereiten; war doch deren Anzahl inzwischen auf 1860 Stück gestiegen! Innerhalb dieser neuen Grenzen ward das Unternehmen in den nächsten Jahren nach Kräften gefördert, unter mannigfacher Unterstützung von allen Seiten. Paris und Berlin wurden von Conze selbst, die Museen Südfrankreichs von seinem Schüler Robert von Schneider bearbeitet; die Litteratur ward, wiederum mit Schnei-



Fig. 1.

Gemalter Jünglingskopf. Berlin, Nr. 734.

der's Hilfe, ausgebeutet und alle älteren Angaben „verzerrt“; in W. Spemann ward der kunstsinnige Verleger gewonnen, der in einer nicht dankbar genug anzuerkennenden Weise in das Unternehmen eintrat; L. Jacoby nahm sich der Leitung und Überwachung der künstlerischen Wiedergabe an. Alles schien einen baldigen Beginn der Herausgabe zu versprechen.

Die von Conze geleitete zweifache Expedition nach Samothrake, seine Übersiedelung an das Berliner Museum im Jahre 1877, und bald darauf die wiederum

der noch fehlenden Stücke zu ergänzen. Nichts fehlte als die von dem Herausgeber schmerzlich entbehrte Muße, die ihm erlaubt hätte, seine Arbeitskraft vorzugsweise für dieses Unternehmen einzusetzen. Diese fand Conze erst, seit er im Jahre 1887 aus der Stellung am Berliner Museum ausgeschieden war und als Generalsekretär des kais. deutschen archäologischen Instituts sich ganz dessen Aufgaben widmen konnte. Zu diesen gehörte nunmehr auch die Herausgabe der attischen Grabreliefs.



Fig. 2. Grabstele der Myrtia. (Nach Att. Grabr. Taf. 29.)



Fig. 3. Mann und Kind. (Nach Att. Grabr.)

unter seiner Leitung unternommenen Ausgrabungen in Pergamon brachten eine neue Unterbrechung. Die Grabreliefs traten mehr in den Hintergrund, wenn sie auch niemals ganz aus den Augen gelassen wurden. Einmal z. B. konnte Conze sich in Athen eine Zeitlang der Revision des bisher gesammelten Apparates widmen. Dabei erwiesen sich Fr. Studniczka und P. Wolters als hilfreich, und besonders förderlich war es, dass Em. Löwy sich bereit finden ließ, die von Conze nur begonnene mühselige Vergleichung aller Materialien mit den Originalen wirklich zu Ende zu führen und durch eigene Skizzen

Denn nachdem die Wiener Akademie für ihre sehr liberalen Aufwendungen das Jahr 1883 als Grenze gesetzt hatte, war das archäologische Institut mit einem jährlichen Geldbeitrage an ihre Stelle getreten, da es durchaus notwendig erschien, den beständigen Zuwachs an neu auftauchenden Grabreliefs der Sammlung nicht verloren gehen zu lassen. Mit Hilfe dieser Unterstützung kamen denn auch noch reichlich 300 Photographieen aus Athen zu dem früheren Bestande hinzu. Den Abschluss fanden diese Vorbereitungen in Reisen Conze's nach Paris und London, wo die Aufzeichnungen und Skizzen älterer Reisender, na-

mentlich des französischen Konsuls Fauvel, ausgebeutet wurden.

Die Tafeln waren mittlerweile zum großen Teil hergestellt worden. Bei den hervorragenden oder wegen ihrer Technik interessanten Reliefs ist, soweit die Aufstellung eine ganz genügende Aufnahme gestattet hat, die Heliogravüre angewandt worden; auserlesene Stücke sind auch, namentlich wo eine direkte mechanische Wiedergabe sich verbot, in Rädierung ausgeführt worden. Diese Haupttafeln werden durch andere Blätter ergänzt, auf denen Wiederholungen und geringe Variationen, fragmentierte oder geringwertige Stücke in bescheidener Größe und einfachen Umrissen zusammengestellt werden. Ein solches Verfahren ergibt sich von selbst bei der vielfach handwerksmäßigen Wiederholung der gleichen Typen und bei der Überfülle des Stoffes; ist doch das ganze Werk auf 450 Tafeln berechnet! Für ganz unbedeutende, unerreichbare oder verschollene Stücke tritt die bloße Beschreibung an die Stelle bildlicher Wiedergabe. Der Text giebt zu jedem einzelnen Stück die notwendigen thatsächlichen Angaben, während die allgemeinen Erörterungen bis zum Schluss aufgespart bleiben. Um aber allen Angaben die größtmögliche Zuverlässigkeit zu sichern, geht jeder Textbogen vor dem Druck nach Athen zu einer nochmaligen Revision vor den Originalen, der sich die Sekretäre des dortigen deutschen archäologischen Instituts, zumal der zweite, Paul Wolters, in hingebender Weise widmen, mit ihnen, so lange er in Athen weilte, Alfr. Brückner, ferner Erich Pernice und andere jüngere Angehörige des Instituts. Brückner, der durch seine Schrift über „Ornament und Form der attischen Grabstelen“ (Weimar 1886) und durch einige weitere Arbeiten eine Anzahl wichtiger einschlägiger Punkte aufgehell hat, ist seitdem nach Berlin übergesiedelt und geht Conze bei der Herausgabe zur Hand.

Diese Darlegungen können Fernerstehenden zeigen, wie mühsam und kostspielig die Vorarbeiten dieses wie eines jeden ähnlichen wissenschaftlichen Unternehmens sich gestalten; wie es dazu der Einsicht und der Opferbereitschaft einer mit großen Mitteln ausgestatteten wissenschaftlichen Körperschaft, wie hier der Wiener Akademie, bedarf; welche Geduld und Ausdauer von seiten des Herausgebers, welcher opferbereites und nur auf die Sache schauendes Zusammenwirken aller Mitarbeiter und Mitforscher

erforderlich ist, damit ein Werk zustande komme, welches nicht für den Augenblick blenden, sondern ein bleibender Besitz der Wissenschaft sein soll.

Bei umfassenden, nach Vollständigkeit des Stoffes strebenden Sammelwerken, wie den „Attischen Grabreliefs“, kommt sehr viel auf eine zweckmäßige Anordnung an. Auf den ersten Blick scheint nichts einfacher, und in der Tat liegt nichts mehr im Zuge der heutigen Forschung, als die geschichtliche Entwicklung dieser Denkmälerklasse zum leitenden Faden zu machen. Allein so leicht es ist, die großen Massen der Reliefs nach ihrer historischen Aufeinanderfolge zu scheiden, so schwierig wird die Aufgabe, sobald es gilt, jedem einzelnen Stücke seinen bestimmten Platz anzuweisen. Ohne starke Subjektivitäten des Urteils würde es hierbei kaum abgehen können, und grade gewisse Forschungen der letzten Jahrzehnte sind wohl geeignet, uns zu lehren, wie schrittweise erst z. B. die Grenzen des fünften und des vierten Jahrhunderts fester haben bestimmt werden können, wie viel Schwankendes noch übrig bleibt, wie groß die Gefahr ist, dass Resultate, die heute fest zu stehen scheinen und nach denen man ganz sicher glaubt vorgehen zu dürfen, binnen kurzem infolge neuer Entdeckungen und Forschungen besserer Einsicht Platz machen müssen.



Fig. 4.
Meneas und Menekrateia.
Berlin, Nr. 756.

Solche Erwägungen mögen den Herausgeber bestimmt haben, wenn auch nicht ganz auf den historischen Gesichtspunkt zu verzichten, so doch der Einzelanordnung ein anderes Einteilungsprinzip zu Grunde zu legen. Drei Hauptklassen umfassen: die erste die vorpersischen Grabmäler; die zweite die schönen, in allmählichen Übergängen immer prunkvoller sich entwickelnden Denkmäler des fünften und vierten Jahrhunderts, von den Perserkriegen bis zur neuen Gräberordnung des Demetrios von Phaleron, deren tief einschneidende Wirkung erkannt zu haben Brückner's Verdienst ist; die dritte den ärmlichen, einförmigen Ausklang aus der Zeit des mehr und mehr verkommenden Athen. Innerhalb dieses geschichtlichen Rahmens aber bestimmt der Gegenstand (Frauen, Männer u. s. w.) und das künstlerische Hauptmotiv (stehend, sitzend, liegend; eine Person, mehrere gruppiert u. s. w.) die Anordnung, dergestalt, dass innerhalb der einzelnen Darstellungstypen sich wiederum deren allmähliche Umwandlung verfolgen lässt. Bei einer solchen Materialsammlung

ist leichte Benutzbarkeit, die das rasche Auffinden ermöglicht, die erste Bedingung. Die lexikalische oder typologische Anordnung entspricht diesem Bedürfnis am besten; die kunstgeschichtliche Ausbeutung bleibt der Einleitung und den zahlreichen Geschichten der griechischen Skulptur vorbehalten, die bisher den Grabreliefs nur eine recht stiefmütterliche Aufmerksamkeit zu schenken pflegen.

Ausgrabungen in Attika, welche in den letzten Jahren auf Veranlassung des überaus thätigen Ge-

richtet wurden; vermutlich nach ionischer Sitte, wie ja in den homerischen Gedichten Hügel und Stele zusammen das gewöhnliche Grab bezeichnen: an die ragende Platte des Ilosgrabes lehnt sich Paris, um auf Diomedes zu schießen. Von den erhaltenen attischen Stelen dieser älteren Art (denen die ersten 14 Tafeln gewidmet sind) ist keine aus dem heimischen Porosstein gearbeitet, der in Solonischer Zeit noch selbst für Giebelreliefs üblich war; auch der in der Plastik zunächst verwandte bläuliche hymettische Marmor begegnet uns nur an einem auch sonst abweichenden und auffälligen Grabstein (Taf. 11), der im unmittelbaren Bereich des Hymettos gefunden ist. Das regelmäßige Material bildet der weiße Marmor, teils der auf den Inseln des ägäischen Meeres gebrochene, darunter auch der kostbare von Paros,

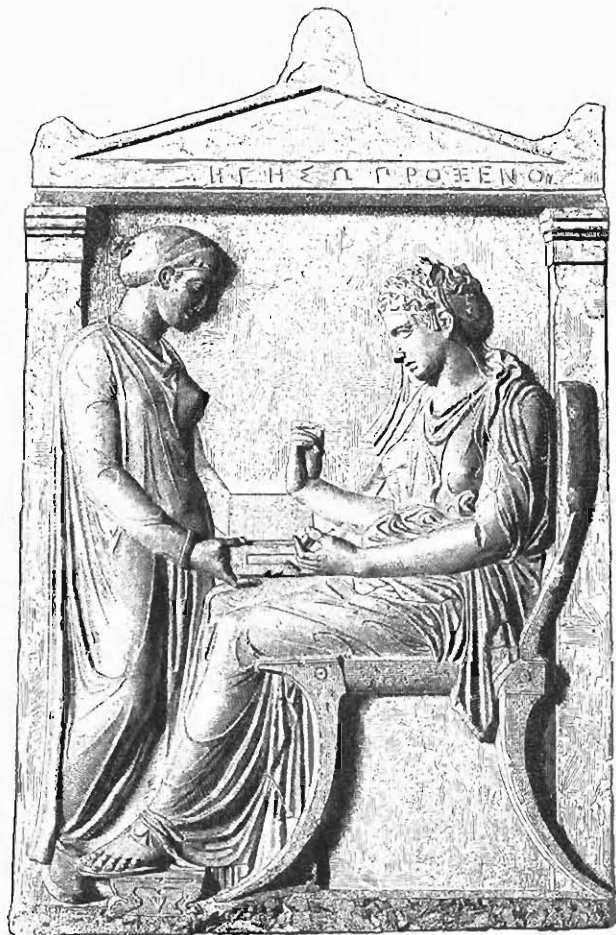


Fig. 5. Grabrelief der Hegeso. (Nach Att. Grabr.)

neraldirektors der Altertümer Kabbadias stattgefunden haben, lassen uns jetzt die Entwicklung der attischen Gräberanlagen im Zusammenhange bis ins achte Jahrhundert hinauf verfolgen. Aber Grabreliefs treten erst um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, etwa in der Zeit des Peisistratos auf, und zwar mehr auf dem Lande, als in Athen selbst. Es sind schmale, hochaufragende Platten („Stelen“), meistens oben in eine Palmette oder einen ähnlichen Blätterschmuck (Anthemion) auslaufend, die am einen Ende des Grabhügels auf niedriger Basis aufge-



Fig. 6. Der Schuster Xanthippos. (Nach Att. Grabr.)

teils der einheimische attische vom pentelischen Berge. Dies Material führt uns in die Peisistratische Zeit, wo ionische Künstler von den Küsten Kleinasien und den Inseln nach Athen übersiedelten, um dort teils ihre Kunst selbst anzutüben, teils attischen Künstlern als Lehrmeister zu dienen. So nennt sich auf der Basis einer verlorenen Platte der Ionier Endoios, einer der bedeutendsten Bildhauer jener Zeit, der sowohl in Kleinasien als auch in Athen thätig war; auf anderen verwandten Werken Aristion von Paros. Aber auch anscheinend attische Künstler-

namen fehlen nicht, wie z. B. der des Aristokles auf der allgemein bekannten Stele des Kriegers Aristion (Taf. 2). Diese kann als Beispiel der ganzen Gattung dienen, auch in der noch größtenteils erhaltenen Bemalung, die für diese alten Flachreliefs ganz un-

entbehrlich ist. Das Relief bietet nur die Grundlage und scharfe Umrisse mit leiser Schattenwirkung; die Einzelausführung und Belebung giebt erst die Farbe, ja diese ist so sehr Hauptsache, dass die Stele wohl des Reliefs, aber nicht der Malerei entraten kann. Die Lyseasstele (Taf. 1), auf der nach langem vergeblichen Suchen anderer Lösckche und Thiersch den langbekleideten Mann mit Becher und Ährenbüschel glücklich wiederentdeckt haben, und der fein gemalte Jünglingskopf auf Taf. 6, 2 (s. Fig. 1),

geben bezeichnende Beispiele bloß bemalter Stelen; auch kann eine Vergleichung der im wesentlichen nach dem gleichen Muster ausgeführten Kriegerdarstellungen mit ihren Nebenbildchen auf Taf. 2. 3. 8. 9 deutlich zeigen, wie bemaltes Relief und

bloße Malerei als völlig gleichwertig gelten. Der ganzen Gattung eigen ist sodann die strenge Profilbildung der in den engen Raum der Platten eingezwängten und diesen vollständig ausfüllenden lebensgroßen Gestalten; unwillkürlich stellen sie dem Beschauer die halbirtten Menschen vor Augen, von denen der platonische Aristophanes scherzt: „Wenn wir uns nicht anständig gegen die Götter benehmen, so werden wir, fürchte ich, nochmals entzweigeschnitten werden und herumlaufen wie die Profilgestalten auf den Grabreliefs, längs den Nasen durchgesägt, wie knöcherne Spielmarken.“

Die erhaltenen Reliefplatten dieser älteren Art gehen nicht über die Zeit der Perserkriege hinab, und nur vereinzelte Nachklänge begegnen uns später, während die hochstrebende Form der Platte selbst, sowohl auf den bemalten Vasen, namentlich den schönen weißgrundigen Lekythen, als auch auf Reliefs noch

längere Zeit die typische Darstellung des Grabes bleibt. Die mächtige Umgestaltung und Neubildung aller Verhältnisse, die die Folge der Riesenanstrengungen und des Sieges über die Barbaren war, hatte mit der alten Weise des Denkmals aufgeräumt, ohne doch sogleich eine feste neue Form an die Stelle zu setzen; möglich, dass auch eine sittenpolizeiliche Maßregel, von der Cicero berichtet, eben damals den Gräberluxus beschränkte. Es folgte, wie uns eine klärende Untersuchung Ulr. Köhler's gelehrt hat, eine im wesentlichen die Perikleische Zeit umfassende Periode des Tastens und Suchens, wie im Reliefstil und in der Schrift, so auch in der Gesamtform des Grabsteines. Meistens ist es eine kleine Platte, beiderseits ohne Einrahmung, oben durch eine einfach profilirte Leiste, seltener durch einen eingezeichneten Giebel (Taf. 29, s. Fig. 2) oder gradezu giebelförmig (Taf. 24) abgeschlossen. Dazu kommt auch schon die Form eines einhenkeligen Kruges (Lekythos, früher fälschlich als Marathonische Grabvase bezeichnet), eine massive Nachbildung in Marmor der wirklichen Ölkrüge, die frommer Brauch auf das Grab geschiedener Lieben zu stellen pflegte. Wie unbeholfen anfangs die Versuche ausfielen, auf der kleineren Fläche ein Reliefbild anzubringen, zeigt gleich der piräische Grabstein mit einer thronenden Frau, der auf Taf. 15 die Reihe der Reliefs

„von den Perserkriegen bis zu Demetrios von Phaleron“ eröffnet. Das ist nicht bloß altertümliche Befangenheit, wie in der archaischen Frauenstele auf Taf. 12, sondern individuelles künstlerisches Ungeschick, das einen gradezu unattisch anmutet. Wie ganz anders wirkt Taf. 24, die Handreichung



Fig. 7. Mynno mit der Spindel. (Berlin, Nr. 737.)



Fig. 8. Stele aus Karyatos. (Berlin, Nr. 738.)



Fig. 10. Stele mit Sirene. (Berlin, Nr. 755.)



Fig. 15. Aristoteles und Sogenes. (Berlin, Nr. 760.)

„von den Perserkriegen bis zu Demetrios von Phaleron“ eröffnet. Das ist nicht bloß altertümliche Befangenheit, wie in der archaischen Frauenstele auf Taf. 12, sondern individuelles künstlerisches Ungeschick, das einen gradezu unattisch anmutet. Wie ganz anders wirkt Taf. 24, die Handreichung

der sitzenden Rhodilla, mit der vor ihr stehenden Tochter Aristylla, die hier die Abgeschiedene ist; die Befangenheit der ganzen Darstellung, die Unsicherheit in der Gewandbehandlung, die Fehler in den Proportionen treten ganz zurück hinter der liebenswürdigen Naivetät und Frische der künstlerischen Empfindung, der nichts fehlt als die volle Herrschaft über die Form. Noch einen Schritt weiter führt uns die schöne Stele der Eutamia (Taf. 28) oder die technisch noch reifere der Myrtia (Taf. 29, s. Fig. 2) mit der seltsamen Nebenfigur: man erkennt den Weg, den diese Kunst im Begriff ist einzuschlagen. Besonders charakteristisch für diese Frühzeit sind eine Reihe von Platten und Lekythen, die uns bärtige Männer im Mantel vorführen, bald einander die Hand reichend, bald ein Kind freundlich ansprechend (Fig. 3), oder in ähnlichen Darstellungen; auch Mädchen mit ihrem Vögelchen, Knaben mit ihrem Hunde kommen vor. Das Relief setzt gern in scharfem Umriss vom Grunde ab, nach der alt-hergebrachten Weise, durch welche

die attische Kunst den Vorzug fester Profilzeichnung sich erworben und bewahrt hat. Die Männer haben etwas Ernstes, Gehaltenes, wie es der älteren Zeit ansteht; die Motive der einfachen Gruppen sind noch neu und zeigen daher Züge frischer Erfindung, noch nichts Abgegriffenes, Konventionelles. Diese anspruchslosen Reliefs (denen eine erhebliche Zahl ähnlicher ganz glatter, also für bloße Malerei bestimmter Platten zur Seite geht) sind überaus wirksam durch den Charakter einfacher Vornehmheit. Die bisherigen Lieferungen bieten noch keine Beispiele, da in der Publikation den Frauen der Vortritt gelassen ist und

es sich zunächst noch um die Darstellungen der sitzenden Frau — allein, mit einer zweiten Figur (Kind, Frau, Mann), in größerer Umgebung — handelt.

Diese in manchen Dingen ihrer Mittel noch nicht sichere Gruppe von Reliefs hat aus der älteren Zeit die überhaupt in Attika herrschende Grundauffassung bewahrt, dass das Grabmal den Verstorbenen so darzustellen habe, wie er im Leben erschienen war, ohne den Versuch einer Idealisierung, einer Darstellung des Toten als zum Heros erhöhten Fortlebenden, überhaupt ohne einen deutlichen Hinweis

auf den Tod. Wer zum Grabe ging, fand dort den Dahingeschiedenen in der gewohnten lieben Gestalt, sei es allein oder mit seinem Lieblingstiere, sei es im engeren oder weiteren Kreise der Nächsten, und konnte so den Umgang mit ihm fortsetzen. Für solchen trauten Verkehr erfand diese Frühzeit die symbolische Form der Handreichung („Dexiosis“), die nicht eben bloß den Abschied ausdrückt, sondern jedes Ver-

hältnis der Zusammengehörigkeit, jede Bethätigung herzlichen Anteils in sich schließt. Sie stellte auch das Sitzen fest, oder übernahm es wohl schon aus der älteren Kunst, als charakteristisch für die Frau des Hauses, seltener auch für den Hausherrn, während sonst die Männer und die jüngeren Mitglieder der Familie, vollends die Diener und Dienerinnen, zu stehen pflegen. Das sind ein paar der einfachen Mittel, die fortan festgehalten wurden; grade in ihrer Einfachheit enthielten sie ebenso die Gewähr leichten Verständnisses, wie sie den Keim zu überaus reicher Entfaltung in sich trugen.



Fig. 9. Demokleides auf dem Schiffe. (Nach Att. Grabr.)

Inzwischen hatte die attische Bildhauerei die hohe Schule der Thätigkeit am Parthenon durchgemacht, und namentlich der Fries jenes Tempels hatte nicht nur in stilistischer und technischer Beziehung, sondern auch hinsichtlich der künstlerischen Empfindung der nächsten Generation das Muster gegeben. Der Einfluss ist denn auch alsbald mit Händen zu greifen. Tafel 69 bietet eine Scene dreier Figuren, durch Handreichung geeint, die dem Stile nach unmittelbar aus jenem Frieze entnommen sein könnte; ebenso das palmettenbekrönte Relief des Meneas und der Menekrateia (Taf. 50, s. Fig. 4). Die mit Recht hochbewunderte Stele der sitzenden Hegeso, der die Dienerin ihr Schmuckkästchen darreicht (Taf. 30, s. Fig. 5, leider an Mund und Nase der Dienerin im Stiche etwas entstellt), bietet das herrlichste Beispiel dieser durch und durch vornehmen, wahrhaft ethischen Darstellungsweise. Man vergleiche nur die ähnliche Komposition auf Taf. 31, um alsbald innezuwerden, wie eine bald folgende Zeit sowohl die äußeren Mittel des Reliefs steigerte, als auch einen stärkeren Zusatz von Empfindung nicht glaubte entbehren zu können: man sollte nicht vergessen, dass man sich am Grabe befindet. Da-

von sehen die schönsten Grabsteine der Zeit des peloponnesischen Krieges noch ab. Der Erzgießer Sosinos aus dem arkadischen Gortys, der sich im Piräus niedergelassen hatte, sitzt einfach mit dem Stabe des Werkmeisters da, die großen Kupferplatten neben sich; der Schuster Xanthippos hat selbst auf dem Grabstein seinen Leisten nicht im Stich gelassen, (s. Fig. 6); ein fleißiger Jüngling, den Bücherkasten neben sich und den Hund unter dem Stuhle,

studirt in einer Rolle; der in Dekeleia verstorbene peloponnesische Krieger Lisas tritt uns in der Stellung eines Kämpfenden entgegen; die jugendliche Mynno ist mit Spindel und Wollkorb dargestellt (Taf. 17, s. Fig. 7); Mika legt nicht einmal den Spiegel beiseite, während Dion ihr die Hand reicht (Taf. 48). Auf einem anderen Steine lässt die junge Frau sich von der Wärterin ihr Kindchen bringen,

das die Hände verlangend nach der Mutter ausstreckt (Taf. 65, s. die diesem Hefte beigegebene Tafel). Überall werden wir unbefangen mitten in das Leben eingeführt; es ist eine ganz seltene Ausnahme, wenn einmal auf einer großen Lekythos Myrrine in tiefer Verschleierung vom Seelengeleiter Hermes davon geführt wird. Andere Beispiele mögen in den vorliegenden Heften die Tafeln 25. 26. 35. 36. 38. 39. 42. 47. 49. 57 bieten; man wird leicht des besonderen Charakters dieser Werke aus den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts, wo Alkamenes und der ältere Praxiteles die hohe Kunst des Phidias fortführten, innwerden, sowohl gegenüber jener älteren Gruppe, als auch im Vergleich mit den entwickelteren, reicheren der Folgezeit. Noch herrscht einereine klare Frühlingsstimmung, und was Conze

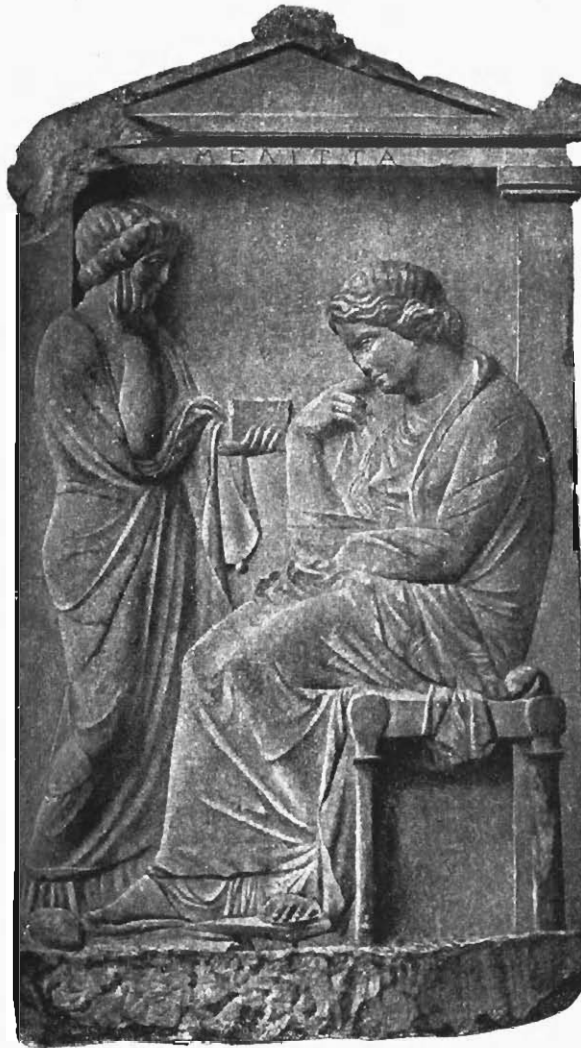


Fig. 11. Naïskos der Melittia. (Nach Att. Grabr. Taf. 32.)

von Nr. 280 (Taf. 65, s. die Heliogravüre, die diesem Hefte beigegeben ist) bemerkt, lässt sich bis zu einem gewissen Grade auf die ganze Klasse anwenden: im Vergleiche zu den Reliefs des vierten Jahrhunderts wirken sie in ihrer fein empfundenen, noch nicht auf Wiederholung eines durchaus geläufigen Schema's beruhenden, sondern mit einiger Freiheit und un-gemein lebendig erfundenen Komposition annähernd wie ein italienisches Frührenaissancewerk den Hoch-

renaissancewerken gegenüber. Dem festeren, auf geregelter Schulung beruhenden stilistischen Charakter dieser Gruppe, in dem wir den bestimmenden Einfluss Pheidias'scher Kunstübung auf das Kunsthandwerk deutlich erblicken, entspricht auch die allmähliche Entwicklung der äußeren Grabmalform zu größerer Regelmäßigkeit. Nur selten erscheint noch die schlanke hohe, palmettenbekrönte Stele mit der sie ganz ausfüllenden lebensgroßen Gestalt; so z. B. auf einem herrlichen Bruchstück des Berliner Museums, das aus dem ganz unter attischem Einfluss stehenden Euböa stammt. (Fig. 8.) Daneben tritt nicht selten eine auch in alter Zeit nicht unbekannte ungefähr quadrate Platte auf, die oben entweder, wie bei Xanthippos (vgl. auch Taf. 48), mit einem in Relief gezeichneten Giebel, oder, wie bei Sosinos, mit einem geraden Architrav mit Stirnziegeln darüber abgeschlossen wird. Von letzterer Art bietet die Stele des auf der See verstorbenen Demokleides (Fig. 9) ein auch nach anderer Seite bemerkenswertes Beispiel. Wie überhaupt auch in dieser Zeit bloß gemalte Stelen neben den Reliefplatten hergehen, so zeigt die genannte Stele bloß den trauernden Demokleides, von seinen Waffen umgeben, in ausgeführtem Relief, während das Kriegsschiff, auf dem er sitzt, nur in scharfem Umrisse sich vom Grunde abhebt, sonst aber in Malerei ausgeführt war. Da die Farben natürlich bei der Gestalt des Demokleides nicht fehlen konnten, so ist deutlich,

dass hier wie auf den altertümlichen Stelen das Relief nur als hervorhebendes, verstärkendes Mittel der Malerei dient. Andererseits hatte sich aus dem in Relief gezeichneten Giebel nach Art des Xanthipposdenkmals schon in Perikleischer Zeit als ganz naturgemäßer Abschluss der wirkliche Giebel entwickelt, bald über der quadraten Platte, häufiger auf einem überhöhten Rechteck, wofür Taf. 17 oder die schöne

Stele auf Taf. 65 ein gutes Beispiel giebt. (Etwas reicher ist der obere Abschluss in der feinen Sirenenstele Pourtales im Berliner Museum, Fig. 10, gestaltet.) Von hier aus ist es aber nur ein geringer Schritt weiter, den über der Platte freivorspringenden Giebel beiderseits durch einen Pilaster zu unterstützen. Zuerst heben sich die Pilaster nur schwach, dem Giebelvorsprung noch nicht entsprechend, über den Grund hinaus und dienen dem Reliefbilde als leichter Rahmen, so leicht, dass die Figuren nicht selten über den Rahmen übergreifen. (S. die der zweiten Hälfte dieses Aufsatzes beizugebende Tafel, die ein besonders



Fig. 12. Grabrelief des Demokleides. (Nach Att. Grabr.)

schönes Grabrelief vom Friedhof am Dipylon darstellt.) Es ließe sich wohl denken, dass in den anscheinend pilasterlosen Platten die Pilaster gemalt gewesen seien; sicher ist, dass in den Reliefs mit flacher Andeutung der Pilaster zuerst die Figuren plastisch ausgearbeitet, dann erst, bei weiterer Vertiefung des Grundes, die flachen Pilaster ausgespart wurden. Auch der äußerst flache Giebel liegt mehr auf einer andeutenden schmalen Leiste als auf einem wirklichen

Architrav. Aber die Neuerung ist folgenschwer; die alte einfache Platte tritt mehr und mehr hinter dem architektonischen Rahmen zurück, der sich zu einer förmlichen Tempelfassade („Naïskos“) auswächst: die flachen Pilaster verwandeln sich in kräftige Anten, die langgestreckten Giebel in entsprechend durchgebildete Giebelfelder mit höherem Architrav und kräftigen Akroterien. Die drei Giebelstelen der Asia (Taf. 26), der Hegeso (Fig. 5, vgl. Taf. 31. 69),

394 im korinthischen Kriege gefallenen jungen Ritters Dexileos (Fig. 12), ist wohl das letzte datierbare Beispiel dieser Form. Aber daneben giebt es auch andere anspruchslosere Formen. Einmal die einfache kleine überhöhte Platte der Perikleischen Zeit, die den Ansprüchen



Fig. 13. Glaukias und Eubule.
(Nach Att. Grabr. Taf. 60)



Fig. 14. Hohe Stele der Artemisia.
(Nach Att. Grabr. Taf. 19.)

der Melitta (Fig. 11, vgl. Taf. 59) können den allmählichen Fortschritt anschaulich machen.

Mit dem tempelförmigen Grabstein ist der Folgezeit die Hauptgestaltung für größere Denkmäler gegeben, neben der z. B. die bloßen quadraten Platten ganz verschwinden; das berühmte Monument des

ärmerer Leute entsprach. Entweder schmückte sie ein bloß gemaltes Bild, oder Umrisse wurden in den Grund eingeschabt, offenbar als Vorzeichnung für Farbausfüllung bestimmt; meistens sind es zwei Figuren, die einander die Hand reichen. Die Tafeln 41 und 60 (Fig. 13) vertreten diese überaus zahlreiche



Figur 16.

Grablekythos und Lutrophoros. (Nach Att. Grabr.)

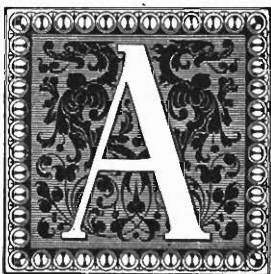
Gattung. Eine andere nicht minder häufige Art knüpft an die alte schmale und hohe Stele an, aber nicht mehr nimmt eine einzige Gestalt den ganzen Raum ein, sondern in dem oberen Teile der Platte wird ein ungefähr quadrates Bildfeld ausgespart (vgl. Fig. 14). Bald genügt ein leichtes Wegschaben des Grundes, um die Figuren sichtbar zu machen oder für die Farbe vorzuzeichnen, bald heben sie sich in immer höherem und mehr durchgearbeitetem Relief aus dem stärker eingetieften Grunde heraus; denn dass das griechische Marmorrelief nicht sowohl auf Herausarbeitung der Figuren aus einer gegebenen Grundfläche, als auf Eintiefung des die Figuren umgebenden Grundes in die ebene Oberfläche des Marmorblockes beruht, ist nach den Darlegungen Schoene's und Conze's bekannt. Die Tafeln 46, 21, 18, 19 können wiederum die verschiedenen Reliefabstufungen deutlich machen. Dabei ist die Bildvertiefung selten ganz viereckig, sondern gewöhnlich ragen oben von den Seiten kleine Vorsprünge in die Bildfläche vor, Andeutungen bemalter Antenkapitelle. Sehr deutlich sind diese z. B. in der edlen Stele der Artemisia (Fig. 14); dass wirklich Antenkapitelle gemeint sind, ergibt deren plastische Durchführung in der Stele der krank auf ihrem Bette hinsinkenden Malthake (Taf. 46). Das Bedürfnis architektonischer Umrahmung ist also diesen schlichteren Stelen mit den „Naïskoi“ gemeinsam.

Den oberen Abschluss bildet bald ein Giebel, bald eine einfachere oder künstlichere Rundung, die nach alter Weise mit einem Anthemion, sei es nur gemalt (Taf. 52), sei es in Relief (Taf. 51), geschmückt zu sein pflegt (vgl. Fig. 15); dies Pflanzenornament ist aber im fünften Jahrhundert noch nicht realistisch gebildet, sondern hält sich an die alten streng stilisirten Ornamentformen.

Daneben geht auch die einhenkelige Lekythos fort, weniger geradlinig als in der vorigen Periode (Taf. 70), bauchiger, aber mit einem langen schlanken Halse hoch emporragend. Ihr zur Seite tritt die sehr schlanke zweihenkelige Grabamphora, ebenfalls die Nachahmung eines thönernen Gefäßes, wie man es seit dem sechsten Jahrhundert auf den Gräbern Unvermählter als bezeichnendes Merkmal aufzustellen pflegte. Es ist, wie zuletzt eine Untersuchung von Wolters sichergestellt hat, das prunkvolle Wassergefäß, Lutrophoros (Wasserträgerin) genannt, in dem man namentlich zum Brautbade das Wasser zu holen pflegte. Jetzt steht es in festem Marmor gebildet oder im Relief auf der Stele dargestellt auf dem Grabe derer, denen solche Ehre im Leben nicht beschieden war, denen, wie die Grabepigramme sich auszudrücken lieben, gleich der Antigone das dunkle Gemach des Hades zum Brautgemach geworden ist (s. Fig. 16). (Schluss folgt.)

FRIEDRICH DER GROSSE ALS KUNSTSAMMLER.

MIT ABBILDUNGEN.



AUF den großen Schatz von Kunstwerken, den der Sammeleifer Friedrich's II. dem Besitze des preußischen Königshauses zugeführt hat, ist zuerst in dieser Zeitschrift das Licht wissenschaftlicher Forschung geworfen worden in einem Aufsätze, den Robert Dohme unter dem bescheidenen Titel „Zur Litteratur über Antoine Watteau“ veröffentlicht hat (Bd. XI, S. 86 bis 93). Es geht noch ein etwas zaghafter Zug durch diesen Aufsatz. Im Jahre 1875 war Watteau — in Deutschland wenigstens — noch eine etwas zweideutige Größe, die man beiläufig hinnahm, weil der Name Watteau ein bequemer Sammelname für

eine Periode immerhin pikanter Decadence war. Dohme spricht denn auch nur gelegentlich von „einer Liebhaberei Friedrich's des Großen“, der „die bedeutendste Sammlung von Watteau'schen Bildern, die überhaupt existirt“, ihre Entstehung verdankt. Über die Erwerbung dieser und anderer Kunstschätze war damals nur wenig bekannt, weil die Schatull-Rechnungen des Königs noch ungeordnet waren. In den letzten Jahren hat aber der Nachfolger Dohme's im Amte eines Kustos der Kunstsammlung des Königlichen Hauses, Dr. Paul Seidel, durch umfassende Nachforschungen diesem Missstande abgeholfen, und je mehr die öffentlichen Ausstellungen von Kunstschätzen aus königlichem Privatbesitz seit 1883 den wirklichen Bestand kritischer Prüfung zugänglich machten, desto reich-



GRABRELIEF VOM DIPYLON IN ATHEN.

halten. Die wichtigste und wertvollste davon, die wir in etwas mehr als halber Größe des Originals nach Lippmann's Dürerwerk reproduzieren (s. die Abbildung), ist eine Naturstudie zum Christuskinde (in der Kunsthalle zu Bremen). Das nackte Knäblein sitzt auf einem niedrigen, mit einem Kissen bedeckten und auch unten drapirten Sitze, in der Rechten ein Kreuz erhebend. Der Vergleich mit dem Bilde lehrt, wie eng sich Dürer in der Körperbildung an die Studie angeschlossen und mit welcher Freiheit er zugleich die Haltung der Studienfigur für das Bild umgestaltet hat. Auf der Zeichnung bildet ein aufgehängter Teppich, in dessen Muster das Granatapfelmotiv zu erkennen ist, den Hintergrund. Dürer hat das den Andachtsbildern der venezianischen Maler abgesehen; aber er hatte auch Gelegenheit, orientalische Teppiche im Original zu studieren. Pirkheimer hatte ihm nämlich den Auftrag gegeben, für ihn einen Teppich in Venedig zu kaufen, womit Dürer, wie er zweimal in seinen Briefen erwähnt, weidliche Plage hatte, denn Pirkheimer wollte einen „viereckten“ d. h. quadratischen haben, während alle, die Dürer zu Gesicht bekam, „lang und schmal“ waren. So hat er sie auch auf seinen beiden Madonnenbildern dargestellt.

Die Zeichnung in der Kunsthalle zu Bremen ist auf hellblauem Papier in brauner Tusche mit weißen Lichtern ausgeführt. Schon Thausing hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich Dürer dieses „hellblauen Naturpapiers mit dem Wasserzeichen des Ankers“ damals in Venedig mit Vorliebe bediente. Auch fast alle Studien zu dem Rosenkranzfesten sind auf diesem Papier ausgeführt. Eine mit der Jahreszahl 1506 und dem Monogramm bezeichnete Studie nach einem Kinderkopfe im Louvre scheint ebenfalls für die Madonna mit dem Zeisig gemacht zu sein, da sie mit dem rechts von der Madonna schwebenden Cherubim übereinstimmt, und auf einem Studienblatte mit drei in Wolken schwebenden Engelsköpfchen in der Pariser Nationalbibliothek ist der äußerste rechts zu dem anderen Cherubim benutzt worden. Zugleich haben aber auch diese Studien zu dem Rosenkranzfesten gedient, ein Beweis mehr dafür, dass beide Bilder den Meister in derselben Zeit beschäftigt haben. Ebenso steht es

mit dem stolzen, etwas nach rechts gewendeten Frauenkopfe in der Albertina, den unsere Abbildung, auf die Hälfte verkleinert, nach der Braun'schen Photographie wiedergibt. Thausing hat die Zugehörigkeit dieses „Venezianischen Frauenkopfes“ zu der Reihe von Zeichnungen, die uns hier interessirt, ebenfalls bereits erkannt, obwohl er nicht mit der Jahreszahl 1506, sondern nur mit dem Monogramm bezeichnet ist. Er ist geneigt, darin die Studie zu dem im Bilde völlig zerstörten Kopfe der Madonna des Rosenkranzfestes zu erkennen. Die Studie kann aber auch für die Madonna mit dem Zeisig benutzt worden sein, deren Kopf ebenfalls manche Schäden erlitten hat. Jedenfalls ist er ein wertvolles Dokument für den mächtigen Eindruck, den Venedigs Frauengestalten auf Dürer, leider nur für kurze Zeit, gemacht haben. Es giebt kein zweites Werk seiner Hand, worin er der aufs Große gerichteten Auffassung eines Giorgione, Tizian und Palma so nahe oder vielmehr so gleich gekommen ist, wie in dieser Zeichnung. Man kann sie getrost mit Palma's Barbara oder mit Tizian's himmlischer Liebe zusammenbringen, ohne dass sie etwas von ihrer Hoheit, von ihrer stolzen Würde einbüßte. Wenn man die Studie mit unserem Bilde vergleicht, ergiebt sich freilich, dass Dürer die Hoheit und Formenstrenge des Modells in der Ausführung nach seiner Art gemildert, dass er aus der stolzen Heroine die anmutig lächelnde, still vor sich hin sinnende Hausmutter gemacht hat.

Bei diesem immerhin erheblichen Aufwand von Vorstudien ist es auffallend, dass Dürer die Hände der Madonna so ungleichmäßig behandelt hat. Er scheint sogar dazu Studien nach männlichen Händen benutzt zu haben, vielleicht nach seinen eigenen, was besonders die rechte, das Buch haltende Hand der Madonna vermuten lässt. Nach dieser wie nach anderen Richtungen wird der Dürerforschung noch manches zu thun übrig bleiben, damit das Bild in seiner vollen Bedeutung für die Entwicklung Dürer's richtig gewürdigt werden kann. Dass es zunächst dieser Forschung zugänglich gemacht worden ist, ist ein neues unter den zahlreichen Verdiensten Bode's, dem wir im Interesse unserer Wissenschaft noch viele solcher Entdeckungen wünschen.

ADOLF ROSENBERG.

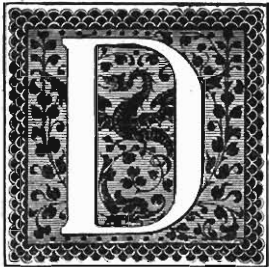


ATTISCHE GRABRELIEFS¹⁾.

VON AD. MICHAELIS.

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)



Das vierte Jahrhundert hat als reiches Erbe der Perikleischen und der nächstfolgenden Zeit die Hauptformen des Grabmals — das tempelförmige Grab, die hohe palmettengekrönte Stele mit dem viereckigen Bildfelde, die kleine Platte, die Lekythos und die Lutrophoros — überkommen. Was das neue Jahrhundert, die Zeit eines Kephisodot Skopas Praxiteles, hinzufügte, war ein Zweifaches. Einmal wurden alle Formen ins Größere, Reichere, Prunkhaftere fortgebildet. Je mehr der athenische Staat verarmte, desto reicher wurden viele seine Bürger. Aus der tempelförmig umrahmten Platte mit meist bescheidenem Reliefbild werden förmliche Kapellen. Aus den Pilastern bilden sich oft Seitenwände mit Anten heraus, aus dem Giebel ein Dach, anstatt der Reliefplatte eine tiefe Nische, in der die Gestalten in anspruchsvoller, malerischer Gestaltung, kaum noch in Relief, fast volle Rundfiguren, stehen und sitzen; den Hintergrund scheint der tiefe Schatten

zu ersetzen, der in diesen Kapellen die Gestalten umgiebt. Die Berliner Hautreliefplatte des Thraseas und der Euandria mit dem „Tempel“ als Hintergrund (Fig. 17), sodann das Leidener Grabmal der Arcestrate (Taf. 71) und das Berliner der Lysistrate (Taf. 72) bezeichnen diesen Entwicklungsgang, der in dem prunkvollen Monument der Demetria und Pamphile (Fig. 18) seine Höhe erreicht. Die schlanken schmalen Stelen erhalten gern den Schmuck von ein paar Rosetten oben am Schaft, vor allem aber macht die Palmettenbekrönung eine neue reiche Entwicklung durch. Die alten stilisirten Muster ziehen sich auf die bloß bemalten glatten Krönungen der kleinen Platten für geringere Leute zurück, an den reicheren Stelen herrscht die Skulptur. Es ist die Zeit, da das kürzlich erfundene korinthische Kapitell anfängt sich zu entwickeln. Etwa wie in der Zeit des beginnenden gotischen Stils tritt man den Pflanzenformen mit lebhafterem Naturgefühl gegenüber. Der Akanthos mit seinen krausen und steifen, starkkrüppigen und scharfrandigen Blättern lagert sich breit oben auf der Stele und aus ihm sprießen in gar mannigfaltiger, aber stets organischer Entwicklung gewundene Blattstengel und breit sich öffnende, oben sich wieder zusammenschließende Blattfächer empor. Die ganze hohe Stele klingt erst so in einem prächtigen rhythmischen Abschluss voll aus. An den Grabvasen endlich, namentlich an der zweihenkeligen Lutrophoros, entschädigt eine überaus feine, üppige Ornamentik dafür, dass die Darstellungen anstatt des Reichtums der thönernen Lutrophoren — Szenen der Brautschmückung, der Hochzeit, des Begräbnisses, des Verkehrs am Grabe — sich auf die gewöhnlichen Gegenstände der Grabreliefs, namentlich das Motiv der Handreichung, beschränken.

Die zweite Neuerung des vierten Jahrhunderts

1) Die attischen Grabreliefs, herausgegeben im Auftrage der Kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien von Alexander Conze unter Mitwirkung von Ad. Michaelis, Ach. Postolakkas, Rob. von Schneider, Em. Löwy, Alfr. Brückner. Berlin, Verlag von W. Spemann. Heft 1—3 (Taf. 1—75 nebst Text), 1890—92. — Durch die Güte der Verlagshandlung sind wir in den Stand gesetzt, zwei Tafeln als Proben und außerdem eine bedeutende Anzahl weiterer Illustrationen im Texte nach Vorlagen zu bringen, die zum Teil den schon ausgegebenen Heften, zum Teil den noch nicht publizierten Tafeln des Werkes entnommen sind. Zur Ergänzung dienen einige Skizzen aus dem in demselben Verlage erschienenen Verzeichnis der Berliner Skulpturen, dessen Besprechung sich oben S. 112 ff. findet.

liegt noch tiefer in der veränderten Sinnesart der neuen Zeit begründet. Ebenso wenig wie in der strengen Profilstellung der Figuren und der maßvollen Erhebung des Reliefs findet die junge Generation in dem stillen Ethos der älteren Auffassung ihr Genüge. Die Malerei ist inzwischen zu einer selbständigen, mit Farbe, Licht und Schatten wirkenden, psychologisch motivirenden Kunst geworden; die Tragödie des Euripides hat die Seelenkämpfe tragischer Leidenschaft zur Herrschaft auf der Bühne gebracht; die Philosophie hat die Menschen gelehrt, ihr eigenes Innere zu erkennen, die Rhetorik ihrer ganzen Denk- und Ausdrucksweise ein kunst- und anspruchsvolleres Gepräge verliehen. Alle diese Einflüsse machen sich, wie in der gesamten Plastik, so auch in den Grabreliefs des vierten

Jahrhunderts geltend. Zunächst erhöht die gesteigerte Erhebung des Reliefs die äußerliche Wirkung: es entsteht „eine wundervoll in der Schweben zwischen Freiskulptur und Flächendarstellung sich haltende Reliefweise, in der sich auf das vollkommenste plastisches und malerisches Prinzip verschmilzt“. Und sollen wir glauben, dass die Farbe selbst auf ihr altes Anrecht verzichtet und sich schüchtern zurückgezogen hätte in jener farbenfrohen Zeit, wo große Künstler wie Apelles die Malerei zu ungeahntem Glanze erhoben, wo ein Meister wie Praxiteles der Mitwirkung des Malers bei seinen Statuen nicht entraten mochte, wo sein Gehilfe, der geschmackvolle Maler Nikias, nach sicherem Zeugnis ein Grabmal in Arkadien mit einer farbigen Darstellung ganz der üblichen Art schmückte? Wer zweifelt, der blicke auf den wundervollen Sarkophag von Sidon mit Kampf- und Jagdszenen, der seit kurzem im Museum zu Konstantinopel seine ganze alte Pracht farbiger Reliefs enthüllt: was ein besonders günstiges Geschick uns hier bewahrt hat, das müssen wir den minder glücklichen Genossen, den attischen Grabreliefs, auf denen sehr häufig vereinzelt, aber nur selten zusammenhängende Farbspuren sich erhalten haben, wenigstens in unserer Phantasie zu gute kommen lassen. Spuren von Metallzusätzen, die nicht ganz selten vorkommen, können als weiteres Zeugnis für farbige Ausschmückung dienen.

Auf den älteren Reliefs pflegen die Gruppen durch

eine gemeinsame Handlung miteinander verbunden zu sein: Hegeso (Fig. 5) entnimmt dem Kästchen der Dienerin einen Schmuck, Ameinokleia lässt sich die Sohlen anlegen, andere lassen sich ihr Kind bringen oder reichen einander freundlich die Hände, Dexileos (Fig. 12) durchbohrt vom Rosse aus den Feind — sie alle sind ganz sich selbst genug und denken gar nicht daran, dass man ihnen zuschauen könnte. Die strenge Profilbildung passt vortrefflich zu dieser in sich geschlossenen Darstellungsweise. Allmählich ändert sich das. Mit dem ganzen reicheren Auftreten, wie es die gesteigerten Kunstmittel mit sich bringen, hebt sich auch sozusagen das Selbstgefühl der Dargestellten; sie blicken gern aus dem Bilde heraus und scheinen sich dem Beschauer zuzuwenden, in erster Linie für ihn da zu sein. Bei Einzelfiguren ist das nicht so störend, aber bei Gruppen hebt dies Bestreben leicht den Zusammenhang einer Handlung auf. In geringerem Grade gilt das für die sog. Stele vom Ilissos (Zeitschr., N. F. II, 293), wo der Jüngling freilich ganz aus dem Bilde herausschaut, die Aufmerksamkeit des Vaters aber so völlig auf ihn gerichtet ist, dass dadurch die innerliche Geschlossenheit der Gruppe hergestellt wird. Diese fehlt schon empfindlicher auf der sehr eigentümlichen Darstellung einer Fischerfamilie (Schreiber, Kulturhistor. Atlas Taf. 63, 6); freilich sitzen sie beim Mahle an gemeinsamem Tisch, aber alle sitzen uns voll zugewandt und der Fischer im Boot fällt ganz aus dem



Fig. 17. Thraseas und Euandria.
Berlin, Nr. 733.

Bilde heraus. Vollends aber blicke man auf das vorhin schon genannte Grabmal der Demetria und Pamphile (Fig. 18), in seiner Art ein Prachtstück: sitzt nicht Pamphile in ihrer „Junonischen Fülle“ da, als ob sie photographirt werden sollte, und die ältere Genossin leistet ihr dabei mit einer zierlichen Handbewegung Gesellschaft? Dieses Aufheben des Zusammenhanges um eines reicheren Effekts, einer gefälligen Pose willen ist jedoch hier erst in seinen Anfängen verfolgerbar; sein Übermaß erreicht es in den etwas jüngeren kleinasiatischen Grabstelen, in welchen jede Gestalt statuenhaft von vorn dem Beschauer gegenübertritt (s. Fig. 19); ja wo die dergestalt auftretenden Ehepaare sich, fast als ob sie schmolten, einander den Rücken, wenigstens die Schulter zuzuwenden pflegen (s. Fig. 20).

Wenn wir von den in Attika nicht gerade seltenen, aber doch nur eine Sonderart bildenden „Totenmahnen“, Weihreliefs an heroisirte Abgeschiedene, und von wenigen anderen Ausnahmen absehen, so pflegt, wie schon oben bemerkt, die attische Auffassung die Verstorbenen ganz wie Lebende, in irgend

halten, sie spricht aus den Zügen der Gesichter, aus bezeichnenden Gebärden wie dem Greifen an das Kinn oder in den Bart, aus der ganzen Handlung nicht düster, nicht aufdringlich, sondern es breitet sich nur ein Zug leiser Trauer wie ein leichter Schleier über das Ganze. Charakteristisch ist, dass



Fig. 18. Demetria und Pamphile. (Nach Att. Grabr. Taf. 40.)

einer Situation oder Beschäftigung des wirklichen Lebens, darzustellen. Die Stimmung dieser lieblichen Bilder ist einfach und natürlich, wohl ernst, aber durchaus nicht traurig. Immer deutlicher aber macht sich die Friedhofsstimmung geltend. Die Empfindung, dass es Verstorbene sind, deren Abbildern wir uns nahen, lässt sich nicht mehr ganz zurück-

diese traurige Stimmung sich weniger in den Hauptpersonen als in den Nebenfiguren ausspricht; die maßvolle Haltung wirkt überaus vornehm. Auch das Motiv der Handreichung scheint in dieser mäteren Beleuchtung leicht die Bedeutung eines Abschiedes anzunehmen. Keine Frage, dass uns Modernen diese Bilder mit ihrer etwas lebhafteren Em-

pfundungsweise gemäßer sind; das ruhigere Ethos der älteren Darstellungen erinnert mehr an die hohe Grazie Winckelmann's, die „sich selbst genugsam scheinete und sich nicht anbietet, sondern wird gesucht werden; sie verschließt in sich die Bewegungen der Seele und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur. Die zweite Grazie aber lässt sich herunter von ihrer Hoheit und macht sich mit Mildigkeit, ohne Erniedrigung, denen, die ein Auge auf sie werfen, teilhaftig; sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern nicht unbekannt zu bleiben.“ Mit den letzteren Worten hat der Seher die Kunst des vierten Jahrhunderts bezeichnet; sie passen vollkommen auch auf unsere Reliefs, von denen Winckelmann kein einziges



Fig. 19. Grabstele aus Smyrna. Berlin, Nr. 767.

kannte. Das Hervorkehren des Seelenlebens ist ja die Signatur dieser Kunst; noch nicht die stürmische, alles mit sich reißende, vernichtende Leidenschaft der Diadochenzeit, sondern leisere Erregungen der Seele genügen noch dem Bedürfnis des Künstlers wie des Beschauers. Es liegt ein eigentümlicher Zauber über diesen Darstellungen gehaltener Empfindung; man glaubt sachter auftreten, leiser reden zu müssen, so unmittelbar nahe treten einem die lieben Toten und ziehen einen zu trautem stillen Zwiegespräch heran. Welch ein Unterschied von der Stimmung eines modernen Kirchhofes mit seinem kalten Monumentenprunk, seinen verhüllten Krügen, geborstenen Eichen oder Säulen, aufgeschlagenen Büchern und ähnlichen Werken zopfiger Geschmacklosigkeit; vollends von dem Eindruck eines neuitalienischen Campo Santo mit seiner virtuosen Nachbildung alles Stofflichen und seiner aufdringlich realistischen Schilderung des Schmerzes! Ist es für unsere Bildhauer so schwer zu lernen, wo die Muster so reichlich und so anziehend geboten sind? Möchte doch die vorliegende Sammlung nach dieser Seite eine Reform

bewirken. Freilich sind es ja nur Kunsthandwerker, von denen unsere Grabmalfabrikanten lernen sollen, aber diese Handwerker sind eben Athener; auch fehlte es ihnen nicht an bedeutenden Vorbildern.

Während die attischen Grabreliefs aus der Zeit des peloponnesischen Krieges durchweg ein einheitliches Gepräge, das der Pheidias'schen Kunst, tragen, zeigen die Denkmäler des vierten Jahrhunderts eine größere Mannigfaltigkeit. Derspezifisch attische Grundcharakter freilich bleibt allen gemeinsam, aber sie verhalten sich zu den älteren verwandten Darstellungen etwa wie die Eirene mit dem Plutosknaben des älteren Kephisodotos, die „antike Madonna“, zur Athena des Pheidias, zur Hera des Alkamenes, zu den Göttinnen des Eleusinischen Reliefs. Dieser aus der älteren attischen Weise unmittelbar sich entwickelnden, nur empfindungsvolleren Richtung, als deren Hauptträger uns eben Kephisodot erscheint,



Fig. 20. Kleinasiatische Grabstele.



Fig. 21. Stele in Leiden.
(Nach Att. Grabr.)

gehört die große Masse der Grabreliefs, wenigstens aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, an. Daneben glaubt man aber auch die Einflüsse anderer bedeutender Künstler zu spüren, so z. B. den von Kephisodot's großem Sohne Praxiteles. Eine Stele in Leiden, der zahlreiche Genossinnen zur Seite stehen — ein schöner Jüngling, mit dem linken Arm auf einen Baumstamm gelehnt, in der gesenkten Rechten ein Vögelchen haltend (Fig. 21) — erinnert in dem zarten Ephebenkörper, in dem Lehnen auf den Baumstamm, in dem weich geschwungenen Rhythmus der ganzen Haltung, in der lyrischen Stimmung des geneigten Hauptes durchaus an den uns wohlbekannten Charakter jenes Meisters, der jedenfalls der echtste Vertreter dieses jüngeren Atticismus ist. Neben ihm steht in kräftigerer Ausprägung sein älterer, aus dem Peloponnes herübergekommener Nebenbuhler Skopas, dessen Kunststart wir erst neuerdings genauer erkennen lernen. Kürzlich hat L. von

Sybel in dieser Zeitschrift (II, 293), gewiss mit Recht, das „Grabrelief vom Ilissos“ in diesen Zusammenhang gestellt; der Kopf des Jünglings mit seinem tiefen Pathos zeigt alle Merkmale einer unter Skopas' Einfluss stehenden Kunstübung. Dies Relief aber zieht eine ganze Gruppe ähnlich aufgefasster Reliefs nach sich, ja es fehlt auch nicht an Beispielen

bekannt ist, in einer großen Stele des Prokles und Prokleides (Fig. 22) wiedergefunden. Die Köpfe des alten Prokleides und des gerüsteten Sohnes Prokles, der ihm die Hand reicht, auch der der Mutter Archippe im Hintergrunde, zeigen die gleiche unerbittliche Naturwahrheit wie der Platonkopf, so dass man unwillkürlich denkt: so müssen die Leute wirklich aus-

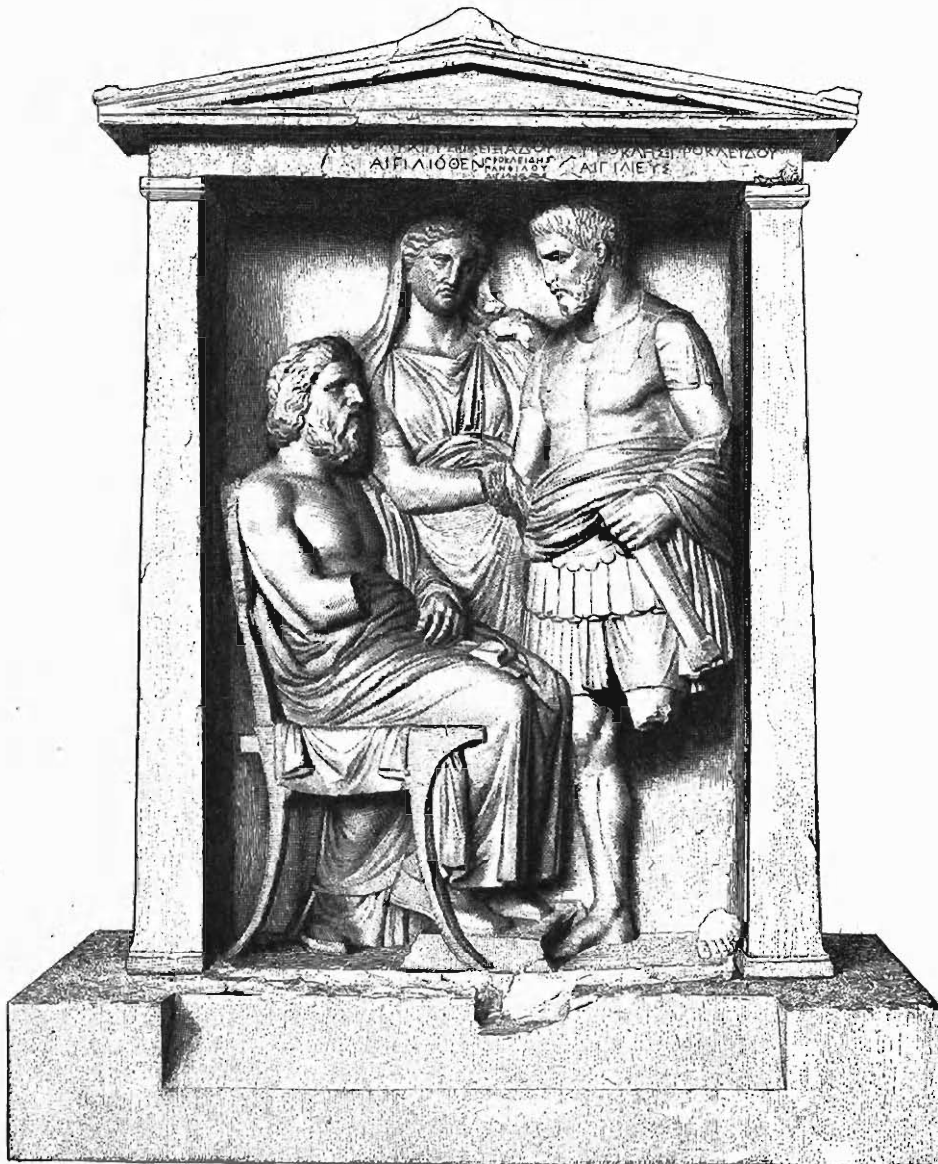


Fig. 22. Prokles und Prokleides. (Nach Att. Grabr.)

prachtvoller weiblicher Köpfe von verwandter Empfindung und Kunstart. Ob wir auch den hochfliegenden Idealismus von Skopas' attischem Genossen Leochares auf den Grabreliefs werden suchen dürfen, mag zweifelhaft erscheinen. Dagegen hat Franz Winter den schlichten Realismus eines Silanion, wie er uns am authentischsten aus seiner Platonbüste

gesehen haben; ein Eindruck, der den Alten gerade ebenso an den Porträtbildungen von Silanion's Zeit und noch etwas naturalistischerem Kunstgenossen Demetrios entgegentrat. So ist also auch der attische Realismus, der in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts aufkommt, in dieser Denkmälergattung vertreten.

Von demselben Silanion rührte eine bewunderte Erzstatue der sterbenden Iokaste her, wie sie matt und bleich — den Wangen war Silber beigemischt — dahin schwand. Täuscht mich nicht alles, so finden wir eine verwandte Stimmung in einer packenden Scene, dem wohl erhaltenen Hauptstück eines einstigen tempelförmigen Grabmals, das eben jener Zeit angehört (Fig. 23). Die Gestalten, fast statuarisch herausgearbeitet, sind lebensgroß. Auf einem polsterbedeckten Sessel sitzt ein vollbekleidetes Mädchen, nicht in der üblichen freien Haltung, sondern sie hat die Füße zurückgezogen und die Arme wie hilfeschend vorgestreckt. Den ganzen Oberkörper und den Hals leicht vorgebeugt, blickt sie mit mattem, krankem Ausdruck zu einer älteren verschleierten Frau, wohl ihrer Mutter, empor, die mit lebhaftem Schritt auf sie zu eilt und ihr Antlitz mit dem ergreifenden Ausdruck schmerzlicher Bekümmernis auf die leidende Tochter richtet. Während die leicht gehobene Rechte ihre Rede mit einem bekannten Gestus begleitet, unterstützt ihre Linke den matten rechten Arm der Kranken. Hinter dieser blickt eine Dienerin oder Gefährtin mit stiller Teilnahme auf die herantretende Frau; nur der Lieblingsvogel unter dem Stuhl der Tochter lässt sich im Picken auf dem Boden nicht stören. Das ist kein Wiedersehen im Hades, wie man geglaubt hat, sondern der letzte Besuch bei der sterbensmatten Tochter, ganz in der packenden, der Wirklichkeit entlehnten Weise geschildert, wie wir es

von Silanion voraussetzen zu dürfen glauben. Das Relief steht auch nicht allein da. In Athen selbst findet sich ein ganz verwandtes Stück; eine ähnliche

Scene, nur viel weniger lebendig geschildert, schmückt eine Stele im Louvre (Taf. 63, n. 307); hübsche Lekythen (Taf. 74, sehr fein und lebhaft, 75) und kleinere Reliefs (Taf. 46, S. 70) zeichnen drastischer, aber weit weniger poetisch das Hinsinken einer auf Stuhl oder Bett sitzenden Frau, die von einer Freundin aufgefangen wird, gewöhnlich umgeben von trauernden Angehörigen. Immerhin ist diese Gruppe von Darstellungen verschwindend klein gegenüber der Masse der den Abschied ruhiger andeutenden Reliefs.



Fig. 24. Grabstein aus Rheneia. Berlin, Nr. 801.

Der im Laufe des vierten Jahrhunderts bedeutend gesteigerte Luxus des plastischen Gräberschmuckes — erzählt uns doch Demosthenes von einem Grabmal, das zwei Talente (etwa 9500 Mark) gekostet habe — stand in umgekehrtem Verhältnis zu der rasch abnehmenden Wohlhabenheit der Athener. Schon Platon hatte auf die Rückkehr zu den einfachen Verhältnissen der Solonischen Zeit gedrungen. So mochte es denn wohl als Notwendigkeit, ja als Wohlthat empfunden werden, als Demetrios von Phaleron gegen Ende jenes Jahrhunderts (zwischen 317 und 307) diesem ganzen Luxus durch eine neue Begräbnisordnung ein jähes Ende bereitete. Fortan durften auf den Gräbern nur noch „Tische“, d. h. längliche, dicht über dem Boden liegende Platten, kleine „Becken“, auf einfachen Füßen ruhend, und niedrige „Säulchen“ errichtet werden. Letztere, runde steinerne Pflöcke, dicht unter dem oberen flachen Ende mit einem Wulst, der wohl eine Binde vertritt, versehen, meist nur mit einer Inschrift, seltener mit einem bescheidenen Relief oder einer Umriss-



Fig. 23. Besuch bei der kranken Tochter. (Nach einer Photographie aus dem Apparat der Att. Grabreliefs.)

zeichnung geschmückt, bilden die Masse der späteren attischen Grabdenkmäler. Die Plastik mit allen ihren reichen Motiven war mit einem brutalen Schlage vernichtet, attische Friedhöfe sahen fortan so öde aus wie heutzutage türkische Gräberplätze mit ihren einförmigen Leichensteinen oder wie ein abgelegener Dorfkirchhof mit seinen kahlen Holzkreuzen. Die unten wiedergegebene Zeichnung R. Koldewey's, die eine Zusammenstellung dieser

Perseus bis zur Zerstörung durch Mithradates in hoher Blüte stand (Fig. 24). Neben neuem Inhalt und neuen Formen führten auch die alten attischen Motive hier ein bescheidenes Nachleben, immer mehr erstarrend und verknöchernd. Und doch besaßen diese kläglichen Epigonen attischer Kunst noch genug ererbte Anziehungskraft, um Goethe, als er ihrer in Verona ansichtig ward, zu der oft angeführten Äußerung zu begeistern: „Der Wind, der von den Gräbern

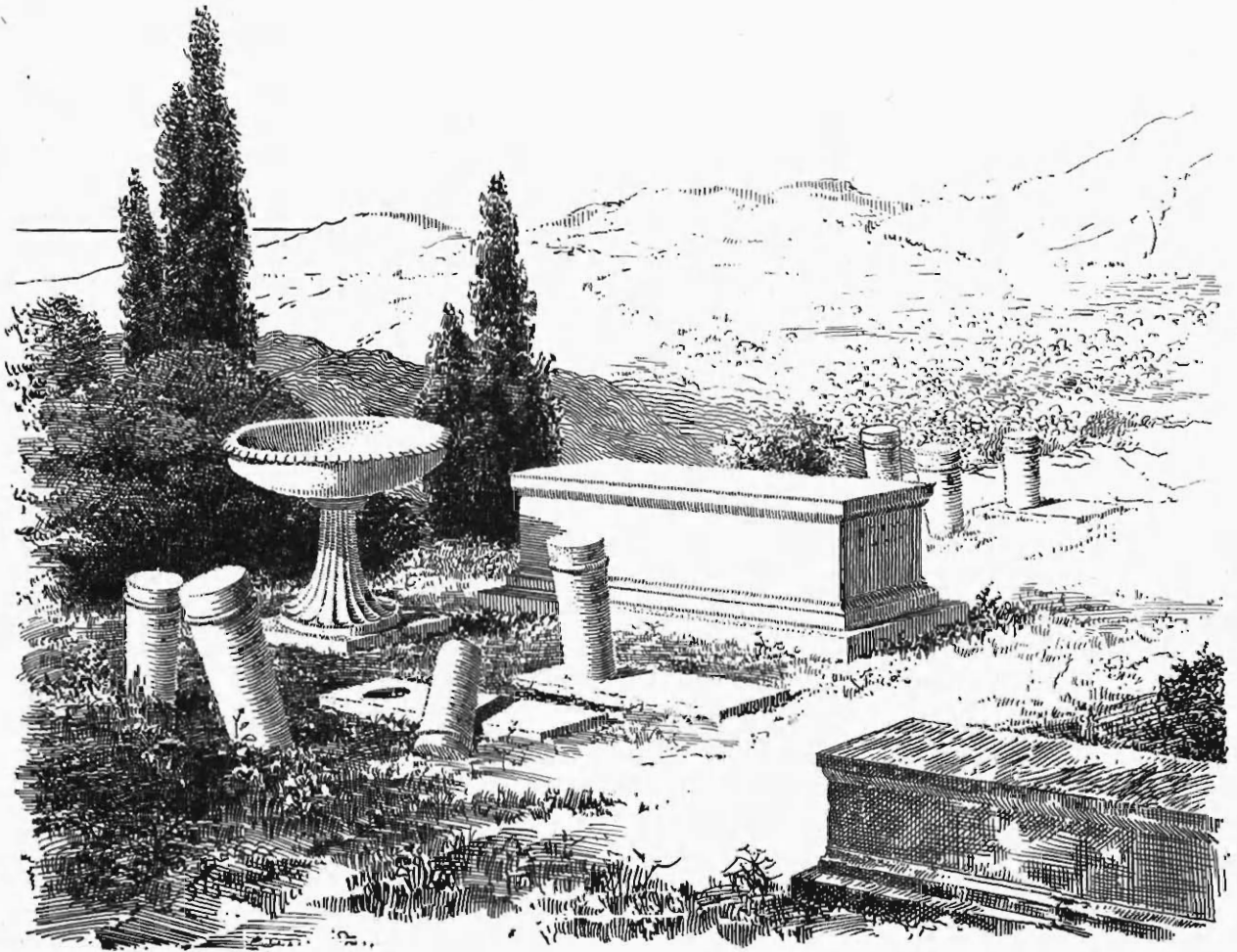


Fig. 25. Attische Gräberstätte des dritten Jahrhunderts. Zeichnung von R. KOLDEWEY.

späteren Grabformen giebt (Fig. 25), kann freilich zeigen, dass auch solche erzwungene Nüchternheit in südlicher Umgebung nicht ganz der Poesie bar zu sein brauchte. Die Gräberplastik flüchtete aus Attika an andere Stätten, nach den reicheren Städten Kleinasiens — aus Syrien stammt jener farbige Prachtsarkophag, von dem oben die Rede war — und auf die Inseln des ägäischen Meeres, namentlich Rheneia, die Gräberinsel von Delos, das als von Rom privilegierter Freihandelsplatz von der Besiegung des

der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen wie über einen Rosenhügel. Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knien, der einer fröhlichen Auferstehung wartet, hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick immer nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände zusammen, schauen nicht gen Himmel, sondern sie sind was sie waren, sie stehen beisammen, sie nehmen Anteil an einander, sie lieben sich, und

das ist in den Steinen, oft mit einer gewissen Handwerksunfähigkeit, allerliebste ausgedrückt.“

Der Zweck dieses Überblickes ist erreicht, wenn er recht viele Leser dieser Zeitschrift, zumal ausübende Künstler, auf die reiche Quelle reinsten Schönheit hinweist, die diese Sammlung attischer Grabreliefs erschließt. Neben den schönsten der bemalten Vasen giebt es keine Klasse griechischer Kunstwerke, die uns so tief in die Reize griechischer Menschennatur und griechischen Familienlebens einweihete.

Grade die Grabmäler der Frauen, die zunächst in Bearbeitung sind, geben einen überraschenden Einblick in das vornehme Gehaben attischer Weiber, ein erquickliches Gegenbild gegen den tollen Spott eines Aristophanes. Diese Reliefs werden auf keinen kunstsinnigen Beschauer ihre Wirkung verfehlen, solange moderner Realismus noch nicht alles Gefühl für den hohen Adel einer Kunst abgestumpft hat, welche für die einfachsten, innigsten Empfindungen mit instinktiver Sicherheit stets die ganz entsprechende Ausdrucksform zu finden weiß.

EINE ALTDORFER-BIOGRAPHIE.

MIT ABBILDUNG.



SEITDEM die Geschichte der deutschen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts das bevorzugte Versuchsfeld jüngerer Kunstgelehrter geworden ist, sind auch die Meister zweiten Ranges in ihrem kunsthistorischen Schätzwerte gestiegen und werden der Reihe nach in mehr oder weniger satten Monographien behandelt.

Der wissenschaftliche Gewinn dieser unscheinbaren „Beiträge zur Kunstgeschichte“, von den bloßen „specimina eruditionis“ unter ihnen abgesehen, ist kaum geringer anzuschlagen als jener einer anderen Spezialforschung, die in den ausgetretenen Spuren anerkannter Kunstgrößen oft mehr in die Breite als in die Tiefe geht. Denn dank der Beschäftigung mit jenen weniger beachteten Künstlern vervollständigt sich in immer weiterem Umfange das Bild der deutschen Renaissance, tritt mehr und mehr ihr ganzer Reichtum an selbständigen Talenten, die Vielseitigkeit ihrer Richtungen zu Tage, die man früher auf wenige Hauptmeister zurückzuführen pflegte. So ist uns auch *Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg*, den man die längste Zeit der Nachfolge Dürer's zugezählt, erst durch die vorliegende Schrift *Max Friedländer's* als eine kunstgeschichtliche Sondergestalt näher gerückt worden.¹⁾

Mit nicht gewöhnlichem Erfolge — und dieser Erfolg rechtfertigt unsere verspätete Anzeige — ist es dem Verfasser gelungen, den Charakterkopf des Regensburger Meisters zu zeichnen, seine persönliche Eigenart in ihrer geschichtlichen Entfaltung zu erfassen.

Glücklich führt sich die Arbeit mit dem Versuche ein, Altdorfer's Frühstil aus der bayerischen Stammeskunst, speziell aus der zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in Regensburg blühenden Miniaturmalerei, herzuleiten. In der That zeigen die Bilder aus den Jahren 1506—1511, denen sich eine aus englischem Privatbesitze kürzlich für die Berliner Galerie erworbene „Geburt Christi“ anschließen soll, mehr Berührungspunkte mit den Buchmalereien Furtmayr's als mit der Kunst Dürer's, an welche Friedländer nur eine Annäherung Altdorfer's im zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts zugeben will. Nun ist es gewiss richtig, dass die gleiche Zeitdisposition, getrennt von einander, wesensverwandte Erscheinungen hervorgebracht hat, und im Gegensatz zur üblichen Reminiscenzenjagd und Entlehnungswirtschaft thut es recht eigentlich wohl, Altdorfer's Abhängigkeit von Dürer eingeschränkt, jene von Grünewald, die Janitschek namentlich ungebührlich betont hatte, überzeugend abgewiesen zu sehen. Andererseits ist nicht zu verkennen, dass der Verfasser in dem Bestreben, Altdorfer so viel als möglich aus sich selbst heraus zu konstruieren, über das Ziel hinausschießt. Wenn auch keinesfalls in Nürnberg, so hat unser Künstler doch

¹⁾ Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge, XIII. Leipzig, E. A. Seemann, 1891.

von Nürnberg gelernt, — besäßen wir auch nicht in dem Madonnenstich B. 16 aus dem Jahre 1509 ein unmittelbares Zeugnis seines frühen Studiums nach Dürer.

Daneben hätten aber auch seine Beziehungen zu einzelnen bayerischen Tafelmalern, gerade des Dunkels wegen, das über dieser Künstlergruppe noch liegt, einer genaueren Erörterung bedurft. So bekunden die Gemälde eines 1511 datirten Altares in der Kirche zu Altenmühldorf in Niederbayern, zumal die „Beweinung“ auf der Staffel, welche die „Kunstdenkmale des Königreichs Bayern“ in Abbildung bringen werden, eine merkwürdige Verwandtschaft mit späteren Arbeiten Altdorfer's. Haben wir in dem Meister I S B, der diesen Altar mit seinem Monogramm gezeichnet hat (vgl. Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiocese München-Freising, S. 173), einen Vorläufer oder einflussreichen Jugendgenossen des Künstlers zu erblicken? Und gehört diesem nicht auch die „I 1511 S“ signirte Zeichnung mit der Kreuzigung Christi im Berliner Kabinette an, von welcher sich Wiederholungen in München, Prag (Sammlung Lanna), Frankfurt und Erlangen finden? Ebenso wäre über Altdorfer's Verhältnis zu Wolf Huber in Passau, dessen Abstammung aus Feldkirch in Vorarlberg W. Schmidt vor kurzem in der Beilage der Allgemeinen Zeitung (1893, Nr. 11) nachgewiesen — ein Verhältnis, das, mag es nun Anregung gebend oder empfangend, jedenfalls ein nahes gewesen sein muss — ein Wort der Aufklärung am Platze gewesen.¹⁾

Zutreffend abgewogen erscheint hingegen der italienische Einfluss auf die Entwicklung des Regensburger. Am nachdrücklichsten macht sich derselbe in einer mit Recht um 1520 angesetzten Gruppe von Stichen geltend, in welchen Referent eine Anzahl von Kopieen italienischer Niellen und Plaquetten zuerst bemerkt hat (Chronik für vervielfältigende Kunst, III, 35). Friedländer hat die Vorbilder von B. 28 und 37 selbständig ermittelt, den interessanten Umstand aber übersehen, dass die in dem letzteren Blättchen (der Centaur mit dem Feuerbecken) benutzte Plaquette die Komposition einer antiken Kamee wiedergiebt, die schon Dona-

tello in einem der Reliefmedaillons im Hofe des Pal. Riccardi nachgebildet hatte (Müntz, Revue archéologique 1879, pag. 245 und Les précurseurs de la renaissance, pag. 70). Sonst scheint die Plaquette vorwiegend bei norditalienischen Renaissancebildhauern Anwert gefunden zu haben, wie ihre Kopieen unter den ornamentalen Reliefs am Sarkophag des h. Brivio von Cazzanigo in St. Eustorgio zu Mailand und den Skulpturen der Porta della Rana der Gebrüder Rodari am Dom zu Como beweisen. Altdorfer hat ferner das Hauptmotiv des Stiches B. 31 — den von Seepferden gezogenen und von Tritonen geleiteten Wagen — einem Niello, dem von Duchesne, Essai, unter Nr. 214 beschriebenen Blättchen im verkehrten und die Figur des Arion B. 39 dem Niello Pass. V. pag. 258, Nr. 37 im gleichen Sinne entnommen. Die Venus B. 32 lehnt sich eng an das dem Peregrini da Cesena zugeteilte Niello Pass. 654 (Lichtdruck im Auktionskatalog Durazzo, Nr. 2887) an, jene von B. 35 geht zweifellos gleichfalls auf ein italienisches Original zurück; sie erinnert wenigstens auffällig an eine Aktstudie Verrocchio's (Lippmann, Zeichnungen alter Meister, Taf. 116). Den Stempel italienischer Herkunft tragen noch B. 30 und B. 62, — letzteres Blatt, ein Porträtkopf, ist besonders wichtig, weil es durch sein frühes Datum 1507 die von Friedländer bestrittene Thatsache erhärtet, dass Altdorfer's Anfänge bereits eine gewisse Bekanntschaft mit italienischer Kunst verraten. Neuerdings hat Friedländer selbst eine erfreuliche Bestätigung dieser, schon von S. Colvin, The Portfolio, 1877, pag. 139 vertretenen Ansicht beigebracht, indem er den Prudentia-Stich Pass. 99 von 1506 sowie ein unbeschriebenes Blättchen gleichen Gegenstandes, aber späterer Entstehung im Berliner Kabinett den Kopieen italienischer Niellen hinzufügte und zugleich eine ebenda befindliche Handzeichnung aus dem nämlichen Jahre 1506 als Übersetzung einer italienischen Darstellung ansprach (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, XIV, 22 ff.). Ein weiteres Beispiel der Verwertung einer Plaquette liegt, einer Vermutung Friedländer's zufolge, die vieles für sich hat, in der bl. Familie von 1515 in der Wiener Galerie vor.¹⁾

Endlich wäre in diesem Zusammenhange noch auf die polygonalen Centralbauten in den Hintergründen einer Reihe von Gemälden Altdorfer's,

1) Von Bildern aus dem zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts sind Friedländer die beiden Tafeln mit je zwei Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi, vormalis in der Sammlung Entres in München, entgangen, von welchen eine (Nr. 2560 des Auktionskataloges von 1868) signirt und 1514 datirt gewesen; ihr derzeitiger Verbleib ist unbekannt.

1) Von den deutschen Kleinmeistern hat sonst nur Bartel Beham in dem Stiche B. 33 ein Niello (Duchesne, 240) reproduzirt und in B. 39 anscheinend das Motiv einer Plaquette (Molinier, Les plaquettes, Nr. 632) verarbeitet (Chronik für vervielfältigende Kunst, III, 50).