

8

DIE  
BEFREIUNG DES PROMETHEUS

EIN FUND AUS PERGAMON

---

ZWEIUNDVIERZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

ARTHUR MILCHHOEFER

MIT EINER TAFEL UND DREI ZINKDRUCKEN

---

BERLIN  
DRUCK UND VERLAG VON G. REIMER  
1882



als 0,70 m. veranschlagt werden. Der Körper des Herakles, obgleich weniger gestreckt, erreicht gegenwärtig 0,728 m. (ursprünglich etwa 0,78). Endlich beträgt die Basislänge der halb aufgerichteten, mit angezogenen Füßen liegenden Gestalt allein schon 0,77 m.<sup>5)</sup>

Wir ergänzen diese allgemeine Orientirung durch eine kurze Charakteristik der einzelnen Stücke und beginnen mit der Figur des gelagerten Mannes. Als Unterlage dient derselben naturalistisch behandelter Felsboden, welcher sich im Grundriss knapp dem Schema des Körpers anschliesst und gleichzeitig vom Kopfende zu den Füßen keilförmig abfällt. Die Formen des nackten Gesteins finden sich an den Rändern der Basis zwar ringsum angedeutet, jedoch minder ausführlich und mit mehr geradlinigem Profil an der Kopf- und derjenigen Langseite, welcher die linke Schulter des Liegenden zugewandt ist, während die dem Rücken entsprechende (auf der Tafel sichtbare) Aussenfläche sich mannigfacher entwickelt und unterhalb der Oberschenkel offenbar die natürliche Höhlung des Felsens nachahmt. Die kräftig entwickelte Gestalt des Mannes liegt nach links hin auf einem weiten Mantel, welcher von dem linken Arm aus unter dem Rücken fortgehend die Beine bis auf die Füsse herab verhüllt, den Oberkörper und die Bauchpartie aber frei lässt. In dem Gewande bemerkt man noch an mehreren Stellen mässig stark betont die von dem Relief der Gigantomachie her so bekannt gewordenen „Liegefalten“. Hier wie dort beleben sie die leereren Flächen, welche sich an dem Colossalwerke naturgemäss einstellen mussten, während in unserem Falle die natürliche Faltengebung deshalb etwas sparsam und hart erscheint, weil offenbar die wenig schmiegsame Natur eines dicken Filz- oder Wollenstoffes angedeutet werden sollte. Der Körper ruht auf dem linken Ellenbogen; die entsprechende Hand, welche jetzt fehlt, war besonders angefügt; die glatte Ansatzfläche mit einem Dübelloch in der Mitte ist durch einen herumgeschlungenen Gewandzipfel verstärkt; diese besonderen Vorkehrungen machen es wahrscheinlich, dass die Hand ein grösseres Attribut trug. Der rechte Arm ist bis auf einen Stumpf weggebrochen; die Richtung desselben folgt der Lage des Körpers und deutet jedenfalls nicht auf starke Hebung. Da jedoch der Oberschenkel keinerlei Berührungsspuren aufweist, so liegt die Vermuthung nahe, dass der Arm mit mässiger Bewegung frei in die Luft wies. Demselben Ziele folgte die Wendung des Kopfes, der gleichfalls bis auf einen schmalen Rand des Halsansatzes verloren ist; doch genügt das Erhaltene, um wenigstens an dem Hervortreten des linken Kopfnickers die Drehung des Halses nach der rechten Schulter hin mit Sicherheit festzustellen.

Die grössere Sorgfalt und Mannigfaltigkeit in der Modellirung der Rückenseite, sowie des entsprechenden Basisrandes macht es unzweifelhaft, dass unsere Statue für diese Ansicht gearbeitet war. Damit nicht genug. Auch die in halber Wendung herumgedrehte Brust, sowie die Weichtheile um den Nabel mit ihren dort quer gespannten, hier eingezogenen Hautfalten stehen auf gleicher Höhe der Ausführung und waren sicherlich noch bestimmt, mit dem Blicke gestreift zu werden. Da sich diese Parteen, ebenso wie das vorausgesetzte Attribut der linken Hand und wohl auch ein Theil des Kopfes bei einer Aufstellung unserer Statuette in Gesichtshöhe dem Auge bereits entziehen, so

scheint zu folgen, dass dieselbe für schräge Ansicht von oben her berechnet ist. In der That entwickeln sich unter diesem Gesichtspunkt alle Flächen und Linien, sowie die Schattenwirkung der Falten auf das Vortheilhafteste. Auch dies mag als Bestätigung gelten, dass unter der rechten Achsel und der rechten Fusssohle einige Bolrgänge stehen geblieben sind, welche zwar von unten, nicht aber in der Oberansicht bemerkt werden konnten.

Die Figur des Herakles, soweit vorhanden, ist aus fünf Stücken zusammengefügt. Die Brüche, (welche in der Abbildung nicht besonders angedeutet wurden), gehen durch den Hals, den linken Unterschenkel und einen Theil des Löwenfelles auf dem Rücken; bei Anfügung des linken Armfragmentes ist ein fehlendes Zwischenstück durch Gyps ersetzt worden.

Der obere Schädel mit dem entsprechenden Theil der herübergezogenen Löwenhaut war besonders angestückt. Letztere ist über der Brust geknotet und entfaltet sich auf dem Rücken, wie ursprünglich auch auf dem linken Arm zu malerischer Drapirung. Die Büschel der Mähne, sowie die Haare des Felles sind ebenfalls mit ganz besonderer Sorgfalt effektiv charakterisirt. Von derselben Seite her entwickelt sich auch vollkommen klar das lebhaft bewegte Motiv, das seitliche Ausschreiten des linken Beines, die Profildrehung des Kopfes und die Bewegung der Arme: der linke folgte mit dem Bogen der Richtung des wenig erhobenen Blickes, während der rechte im Begriff war, die zurückgezogene Sehne loszuzuschellen. Dass das Ziel etwas über Gesichtshöhe lag, lässt auch die Biegung des zur Hälfte erhaltenen rechten Unterarmes noch erkennen.

Die Arbeit ist auf der rechten Schmalseite des Körpers und auf der Brust weniger weit geführt; die Brustwarzen sind nicht einmal, wie bei den anderen Statuetten, schärfer umgrenzt. Herakles ist unbärtig, ein Typus der vermuthlich nicht vor Lysippos allgemeiner fixirt worden ist: im Uebrigen wird man an männliche Köpfe des „Telephosfrieses“ erinnert (nicht aber an die gedrungene Figur desselben, hier bärtigen Heros, welche uns auf zwei der erhaltenen Platten entgegentritt). Das kurzlockige Haar, um welches noch eine Binde geht, ist nur flüchtig angelegt, da der vorspringende Rand der Löwenkopfhaut es grösstentheils verdeckte. Der Ausdruck des Gesichtes zeugt von gewisser Erregung in der Stirnfalte, dem tiefen Blick und dem leicht geöffneten Munde, zwischen dessen Lippen der Zahnrand angedeutet ist.

Die dritte, in Vorderansicht dargestellte Figur besteht heute aus sieben Fragmenten. Gebrochen waren beide erhaltenen Oberarme am Ansatz, das linke Bein an zwei Stellen, der Körper in der Mitte. Als abgetrenntes Stück ist zudem noch die Ferse des rechten Fusses vorhanden.

Die Rückenfläche ist nur aus dem Rohesten herausgeschält und lediglich mit der Raspel übergangen. Zur Erklärung bietet sich sofort ein grosses, im oberen Theil des rechten Gluteus befindliches viereckiges Löbelloch (von 0,07 m. Tiefe, 0,035 Durchmesser), welches denn auch den Querbruch des Torso an dieser Stelle veranlasst hat. Die Gestalt war also einem Hintergrunde unmittelbar aufgeheftet.

Desto mehr Fleiss hat der Künstler auf die übrigen Theile verwandt. Wir bemerken gleich, dass die Technik sich in keiner Weise hervordrängt und erst unter günstiger

Beleuchtung alle ihre Feinheiten entwickelt.<sup>6)</sup> Es stellt sich uns dann ein wahres Cabinetstück an formaler Durchwirkung des Einzelnen wie des zusammenhängenden Organismus dar, eine Arbeit, die an künstlerischem Verdienst, wie schon bemerkt wurde, die beiden anderen Statuetten noch bedeutend überragt.

Vor uns steht gerade aufrecht ein Mann mit gleichmässig horizontal und seitwärts ausgebreiteten Armen und hoch emporgezogenem rechten Bein. Der Kopf war auf die Brust gesenkt, wie ein geringer Rest des Bartes erkennen lässt und zwar, nach der Ausspannung des rechten Kopfnickers zu schliessen, mit einer kleinen Wendung nach seiner linken Seite. Spuren längeren Haupthaars weist noch die Fläche des Nackens auf. An den Armen, welche namentlich in der Unteransicht vollendet durchgebildet sind, deuten die neben den kräftigen Muskeln hervortretenden Sehnen, die aufgetriebenen Adern auf heftige Anstrengung. Eine Hautfalte bildet sich zwischen linker Schulter und Halsansatz. Der linke Oberarm endigt in eine glatte Ansatzfläche mit drei Zapfenlöchern von ungleicher Grösse. Brust und Weichen lassen kein anatomisches Detail vermissen, wiewohl den Gliedmassen ein höherer Grad von realistischer Durchbildung eigen zu sein scheint: so wiederholt sich auch an den Beinen dasselbe reiche Zusammenspiel von Muskeln, gezogenen Sehnen (besonders am linken Schenkel), Adern und Hautfalten (besonders am Ansatz des stark emporgehobenen rechten Oberschenkels).

Das Gesamtmotiv musste an und für sich bei näherer Betrachtung räthselhaft erscheinen, namentlich unter der früheren Voraussetzung, dass es sich um einen Kämpfenden in lebhaft bewegter Stellung handele. Bei so steiler Haltung des Körpers konnte der angezogene Fuss, dessen vorhandener Theil den Boden noch nicht einmal berührte, keine rechte Stütze gewähren. Wenn die Last des Körpers aber fast allein auf einem Beine ruhte, so musste der Standpunkt bei so bedeutender Erhebung der Arme völlig unsicher werden. In der That lässt sich wohl von vorn herein behaupten, dass diese Stellung eine freiwillige nicht gewesen sein kann und selbst im flüchtigsten Moment einer selbstständigen Action niemals eingenommen worden wäre.

Freilich verdanken wir diese Einsicht zum grossen Theil erst dem Verständniss der Situation nach gewonnener Deutung, wenn jene auch in unbestimmterer Form selber erst die Richtung wies, in welcher zu suchen war. Es ist das Bild eines berühmten Dulders für die Menschheit, welches uns hier zum ersten Male in voller Gestalt entgegentritt: Prometheus, mit den Armen an die Felsen des Kaukasos gefesselt, daneben sein Befreier Herakles im Begriff, den Adler zu erlegen, welcher täglich an der Leber des Wehrlosen zehrte. Auch dieser, der ja das Ziel für den gerichteten Pfeil abgab, durfte nicht fehlen und wirklich entdecken wir, geleitet durch die sogleich aufzuführenden Monumente, auf dem rechten Oberschenkel des Prometheus ein senkrechtes Bohrloch (von 0,015 m. Tiefe; 0,008 m. Durchmesser), vermittelt dessen der Vogel des Zeus besonders angefügt war. Für die Kunstichtung und Entstehungszeit unseres Werkes darf es als auffallend bemerkt werden, dass die rechte Weiche des Körpers keinerlei Spuren der Wunde und des rinnenden Blutes aufweist.



## II.

Den unmittelbaren Beleg für die Richtigkeit unserer Deutung bietet eine Reihe von Bildwerken, deren seltene Uebereinstimmung um so bedeutungsvoller erscheint, als sie verschiedenartigen Kunstgattungen angehören.

An erster Stelle nehmen wir, um seiner vollständigsten Figurenzahl willen, das rechte Seitenrelief des berühmten capitulinischen Prometheussarkophages. (S. d. Vignette auf S. 1)<sup>7</sup>). Die skizzenhaft flüchtige Arbeit hat alle wesentlichen Züge einer älteren Composition treu bewahrt. Prometheus steht in dem Schema unserer Statuette mit angeschmiedeten Armen vor dem plastisch dargestellten Felsen. Der bärtige Kopf ist mit schmerzlichem Ausdruck geradeaus gerichtet. Das emporgezogene rechte Bein, auf welchem der Adler Platz genommen hat, ist scheinbar auf den Kopf der zur Langseite des Sarkophages gehörigen Eckfigur (Tellus) gesetzt, ein lediglich durch die Oekonomie der räumlichen Anordnung bedingtes Motiv. Rechts davon tritt Herakles, wiederum in Rückansicht, bogenspannend heran, hier bärtig und nackt, mit dem Köcher auf seiner linken Seite, während Löwenfell und Keule hinter ihm den Felsen drapieren. Darüber dient zur Raumausfüllung die Figur des bärtigen, auf seinem Mantel, der auch die Beine verhüllt, ruhenden Berggottes, des Kaukasos. Etwas rücklings gelehnt schaut

er mit halber Wendung des Körpers auf den Vorgang hinab. Seine Lage ist der dreieckig auszufüllenden Fläche gut angepasst. Diesem Zwecke allein dient auch die Lage des ausgestreckten rechten Armes mit dem Füllhorn<sup>8)</sup>: die Linke hält vermuthlich einen Baumast.

Bis auf die aus den angeführten Gründen rein accidentiellen Bewegungsmotive entspricht diese Gestalt dem gelagerten Mann des pergamenischen Fundes, welchen wir mit Prometheus und Herakles vereinigt haben und jetzt nicht Bedenken tragen, gleichfalls für den Berggott Kaukasos zu erklären. Wir werden unten zu weiterer Begründung dieser Annahme noch Gelegenheit finden.

Zweitens besitzen wir in einem pompejanischen Wandgemälde (s. die Vignette zu Anfang dieses Abschnittes, S. 6)<sup>9)</sup> eine den typischen Motiven nach vollkommen analoge, für ihren decorativen Zweck frei variierte Composition. Das dem Prometheusmythos entlehnte Bild dient hier lediglich als Staffage zu einer Gebirgslandschaft, welche zudem mit Baumwuchs, Heiligthum, bacchischer Herme und Altar phantastisch ausgestattet ist. An der Felshöhe zur Rechten sehen wir Prometheus in der bekannten Situation, auf seinen rechten Beine den Adler; ein zweiter Adler schwebt hoch in der Luft. Diesmal von links eilt unten der unbärtige fast kindlich gebildete und völlig nackte Herakles bogenspannend herbei; aus der Umdrehung der Figuren ergab sich von selbst die Nothwendigkeit, ihn in Vorderansicht zu bilden. Die übrigen Zuthaten erklären sich, wie schon Trendelenburg beobachtet hat<sup>10)</sup>, aus der Natur des Gegenbildes, welches Polyphem und Galathea in Meereslandschaft darstellt. Wie äusserlich die Staffage in beiden Fällen zu nehmen ist, beweist am Besten der (gleichfalls von T. hervorgehobene) Umstand, dass der zweite Adler im Prometheusbilde offenbar lediglich einem schwebenden Eros des pompejanischen Seitenstückes seinen Ursprung verdankt.

Damit ist die Reihe der gleichartigen auf dasselbe Vorbild zurückgehenden Prometheusbildwerke noch nicht geschlossen. Unter den mythologischen Wandmalereien des i. J. 1838 im Bereich der Villa Pamfili zu Rom entdeckten Columbariums<sup>11)</sup> begegnen wir neben einer stark gekürzten Niobidendarstellung, (bei welcher Apollo, vor Artemis auf einer Anhöhe sitzend, seine Pfeile entsendet,) von neuem dem gefesselten Prometheus (s. die Vignette am Ende dieses Abschnittes S. 14), dessen Motiv nur insofern eine Aenderung erfahren hat, als hier nicht das rechte, sondern das linke Bein gehoben ist. Der Adler, welcher seinen Platz nicht wechseln konnte, schlägt deshalb auf dem Felsen stehend seinen Schnabel und eine Kralle in des Titanen rechte Seite, aus welcher Blutstropfen herabrinnen. Eigenthümlich ist die Stellung des bogenspannenden Herakles, welcher durch einen Baum von dem Felsen des Prometheus getrennt wird. Wie sonst in Rückansicht gebildet kniet er gleichzeitig mit dem rechten Beine auf einer niedrigen Felshöhe, hinter welcher her ihm Athena in kriegerischer Tracht zu seiner That ermuntert. Ob jene Wendung durch die alte Typik des knienden Bogenschützen, durch die Dehnung der Composition, oder allein durch die Gegenwart der Athena veranlasst sei, deren ausgestreckter rechter Arm auf diese Weise Raum gewinnt, kann unentschieden bleiben.

Die Beziehungen, welche zwischen dem befreienden und dem vernichtenden Bogenschützen (Apollo), zwischen der Erlösung des Prometheus und der Bestrafung der Niobe obwalten, sind längst erkannt und treffend entwickelt worden.<sup>12)</sup>

Endlich befinden wir uns in der glücklichen Lage, noch ein fünftes Kunstwerk gleichen Inhaltes aus hinreichend genauer Schilderung zu kennen, welches Zug für Zug dieselbe Situation wiederspiegelt. Nach einer in dem Liebesroman des Achilles Tatius (Erot. script. I S. 93fg. I. 6—8 ed. Hercher) gegebenen Beschreibung befand sich im Opisthodom des Zeustempels zu Pelusion (Zeus Kasios) ein Doppelgemälde (εἰκῶν διπλή), welches die Befreiung der Andromeda durch Perseus und des Prometheus durch Herakles darstellte. Auch der Maler wird genannt, ein sonst unbekannter Euanthes. Da zugleich die pathetische und psychologische Motivirung des Vorganges, wie sie wenigstens dem Interpreten des vierten Jahrhunderts n. Chr. geläufig war, besonderes Interesse gewährt, kann ich nicht umhin, die ganze Stelle hierherzusetzen, (I, 8): δέδεσται μὲν ὁ Προμηθεὺς αἰδέσθῳ καὶ πέτρῳ, ὥπλισται δὲ Ἡρακλῆς τόξῳ καὶ δόρυα· ὄρνις ἐς τὴν τοῦ Προμηθεύος γαστέρα τρωσθῆ. ἔστῃκε γὰρ αὐτῶν ἀνοστήρων, ἤδη μὲν ἀνεστημένῃν· ἀλλὰ τοῦ ὄρνιθός ἐς τὸ ὄρυγμα καθεῖται· καὶ εἴοικε διηρόττειν τὸ τραύμα καὶ ζήτειν τὸ ἦπαρ· τὸ δὲ ἐκχαίνεται τισυούτων. ὅσων ἀνέωξεν ὁ γραφεὺς τὸ διόρυγμα τοῦ τραύματος. ἐπερείθει δὲ τῷ μηρῷ τῷ τοῦ Προμηθεύος τὰς τῶν ὀνόχων ἀκμὰς. ὁ δὲ ἀλγῶν πάντῃ συνέσταλται, καὶ τὴν πλευρὰν συνέσπασται, καὶ τὸν μηρὸν ἐγείρει καθ' αὐτοῦ· εἰς γὰρ τὸ ἦπαρ συνάγει τὸν ὄρνιν. ὁ δὲ ἕτερος αὐτῷ τοῖν ποδῶν τῷ σπασμῷ ὄρθιός ἀντιτείνεται κάτω, καὶ εἰς τοὺς ἰακτύλους ἀποκίονεται. τὸ δ' ἄλλο στήμα δείκνυσι τὸν πόνον, κεκέρτωται τὰς ὀφρῦς, συνέσταλται τὸ χεῖλος, φαίνει τοὺς ὀδόντας. ἡλέτησας ἄν ὡς ἀλγοῦσαν [καὶ] τὴν γραφὴν. ἀναφέρει δὲ λυπούμενον Ἡρακλῆς, ἔστῃκε γὰρ τοῦ εὐβῶν τοῦ Προμηθεύος τὸν ὄρνιν· ἐνήρυμυσται τῷ τόξῳ [τῷ] βέλος· τῆ λαγῆ προβέβληται τὴ κέρας ὠθῶν· ἐπὶ μαζῶν ἔλκει τὴν δεξιάν, ἔλκειον τὸ νεῦρον κεκέρτωται· καθόπιν τὸν ἀρχῶνα, πάντα ἰὸν ἡμῶ πύσσεται, τὸ τόξον, τὸ νεῦρον, τὸ βέλος, ἡ δεξιάν. συνάγεται μὲν ὑπὸ τοῦ νεύρου τὸ τόξον· διπλοῦται δὲ ὑπὸ τῆς χειρὸς τὸ νεῦρον, κίονεται δὲ ἐπὶ μαζῶν ἡ χεῖρ. ὁ δὲ Προμηθεὺς μεστὸς ἔστιν ἐλπίδος ἄμα καὶ φόβου. πῆ μὲν γὰρ εἰς τὸ ἔλκει, πῆ δὲ εἰς τὸν Ἡρακλέα βλέπει. καὶ θέλει μὲν αὐτὸν ὀλοῦς τοῖς ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν. ἔλκει δὲ τὸ ἦμισυ τοῦ βλέμματος ὁ πόνος.

Ich zweifle nicht, dass wir in dieser allerdings etwas gedehnten Schilderung einen höchst werthvollen, in den Hauptstücken durchaus treffenden Commentar zu der ursprünglichen Intention des Künstlers besitzen.

Was zunächst die Figur des Prometheus anlangt, so erkennt der Beschreiber in der verschiedenen, unruhigen Stellung der Beine den unmittelbarsten Ausdruck convulsivischen Schmerzes und zwar, wie uns dünkt, mit feinem Verständniss. Das Heraufziehen des rechten Schenkels ist eine durch die Verwundung (oder auch: durch das Vorgefühl der neu beginnenden Peinigung) hervorgerufene spontane Bewegung, welche das Tragische der hilflosen Lage nur noch erhöht: denn statt den Adler zu verschrecken, bietet sie ihm einen bequemen Stützpunkt dar; (τὸν μηρὸν ἐγείρει καθ' αὐτοῦ· εἰς γὰρ τὸ ἦπαρ συνάγει τὸν ὄρνιν.)<sup>13)</sup>. Das linke Bein dagegen ist krampfhaft gestreckt, (ὁ δὲ ἕτερος αὐτῷ τοῖν ποδῶν τῷ σπασμῷ

ἄρθρος ἀντιτίθεται κάτω), die Fusszehen spitz nach abwärts gerichtet (καὶ εἰς τοὺς δακτύλους ἀποτίθεται), wie wir es selbst an dem Erhaltenen noch zu empfinden glauben, während der vorhandene Theil des rechten Fusses stark aufwärts gebogen, der Richtung des Oberschenkels folgt. Also mit physiologischer Schärfe der Beobachtung erfasste und bis ins Einzelne durchgeführte Gegensätze. Hat Achilles Tatius dieselben soweit richtig gedeutet, so dürfen wir uns von ihm auch zuversichtlicher die übrigen Züge des Bildes vervollständigen lassen, welche wir an unserer hervorragendsten Replik schmerzlich vermissen: den Ausdruck des Gesichtes; die zusammengezogenen Brauen, die verzerrten Lippen, die knirschenden Zähne, endlich den Blick, halb angezogen durch die Ursache des Schmerzes, halb hoffnungsvoll auf Herakles gerichtet.

Ausführlicher und an rhetorischer Färbung noch reicher ist der vorausgehende Bericht über das Andromedabild. Die innere und äussere Verwandtschaft der beiden Gegenstücke springt in die Augen; auch hat unser Gewährsmann nicht verfehlt, dieselbe nach allen Seiten hin zu beleuchten: beide Hauptfiguren an Felsen gefesselt, Thiere ihre Peiniger, die Retter nah verwandte Helden, Persens in der Luft schwebend, das Unthier des Poseidon zu seinen Füssen, Herakles von unten her den Abgesandten des Zeus erlegend u. s. w.

Wir haben somit nicht weniger als fünf genaue Wiederholungen desselben Thema vor uns,<sup>13a)</sup> welche durch sämtliche Gebiete der decorativen Kunst gehen und, am entschiedensten in der Darstellung der Hauptfigur, von einem bestimmten und offenbar berühmten Vorbilde abhängig sind. Denn gerade da, wo wir die Meisterschaft der Composition am stärksten empfinden, in der äusserlichen Ausprägung des pathologischen Momentes, tritt uns jene Uebereinstimmung am schlagendsten entgegen. Auch die Figur des Herakles werden wir im Originale nicht missen wollen. Zunächst aus einem inneren Grunde, weil seine Anwesenheit auch im Sinne des Alterthums den Begriff der tragischen Handlung, die Mischung von Furcht und Hoffnung, erst vervollständigen würde. (Denn wie zu diesem subjectiven Zustand des Leidenden bei den Zuschauern Furcht und Mitleid gewissermassen die „Correlate der Empfindung“ bilden, bedarf wohl keiner weiteren Ausführung.) Und ich glaube wohl, dass wir nach dem Vorliegenden ganz berechtigt sind, den Massstab der aristotelischen Forderungen an jenes Werk zu legen, wenn selbst Achilles Tatius an seinem Bilde diese Bestandtheile einer wahrhaft dramatischen Situation noch sehr wohl zu scheiden vermag: ὁ δὲ Ἡρακλῆς μιστὸς ἐστὶν ἐλπίδος ἤμα καὶ φόβου.

Aber auch thatsächlich bewahrt Herakles in den vorhandenen Darstellungen gewisse typische Erscheinungsformen, wiewohl die Künstler sich gestatten durften, je nach den Umständen und der besonderen Aufgabe mit der Figur desselben freier zu schalten. In allen Fällen ist er bogenspannend eingeführt, dreimal (da wir von dem Gemälde des Euanthes absehen müssen) ausschreitend, eben so oft auf der rechten Seite der Scene

und in Rückansicht gebildet. Abweichungen erschienen jedesmal besonders motivirt und kommen nur in den flüchtigeren Darstellungen vor.

Was die Figur des Berggottes anlangt, so wird die Annahme seiner Zugehörigkeit in unserem Falle zunächst nur nahe gelegt durch die Verwandtschaft des Torso nach Arbeit, Material und Proportionen mit den übrigen Stücken, sodann durch die Erscheinung des Kaukasos auf dem capitolinischen Prometheussarkophag. Es darf freilich nicht verschwiegen werden, dass keiner dieser Gründe ausreicht, um die Thatsache völlig sicher zu stellen. Zunächst haben sich ausser der einen Figur noch Fragmente mehrerer Statuetten von vollkommen gleicher Beschaffenheit gefunden (s. unten Anm. 46), die unserem Gegenstande sicher fremd sind. Sodann steht, wie schon Anm. 3. bemerkt wurde, die Erhaltung der Oberfläche nicht vollkommen auf gleicher Höhe mit derjenigen der beiden anderen Bildwerke. Endlich könnte die Anordnung des Kaukasos unterhalb des Hauptbildes, welche dem capitolinischen Relief entgegen in unserem Falle nach den oben angestellten Beobachtungen geboten wäre, befremdend und gleichzeitig dem Charakter eines Berggottes zu widersprechen scheinen.

Indess haben diese Bedenken meines Erachtens auch ihrerseits nur wenig Gewicht. Wenn jene anderen Reste, wie unten wahrscheinlich gemacht werden soll, Gegenstücken zu unserer Composition angehören, so verlangte letztere aus Gründen der Symmetrie nicht minder eine gelagerte Figur und diese könnte doch nur der Berggott sein. Der geringe Unterschied in der Erhaltung erklärte sich leicht aus verschiedenartigen Einflüssen der Witterung und der Umgebung, welche die einzelnen Stücke nach ihrer Trennung in den Jahrhunderten des Verfalls erfahren hätten. Wenn schliesslich der Berggott nicht von der gewohnten Höhe herabschaut, so kann dieser Umstand unter besonderen Verhältnissen wohl dadurch motivirt erscheinen, dass wir uns mit unserem Vorgang ja in und auf dem Kaukasos befinden. Jene besonderen Verhältnisse mochten geschaffen sein durch nothwendige Rücksichten auf den gegebenen Raum und auf äusserliche Entsprechung, namentlich wenn ein Berggott in der Vorlage bereits enthalten und irgendwo unterzubringen war. Dazu kam, wie es scheint, die Gewöhnung an ein vielleicht noch bestimmter zu formulirendes Compositionsprincip, auf welches mich Conze aufmerksam macht, demzufolge gewisse liegende Figuren, meist Personificationen, gern zur Raumergänzung unter den eigentlich Handelnden benutzt wurden und durch den bezeichnenden Gestus der frei erhobenen Hand, welchen wir auch an unserer Statue voraussetzen mussten, ihre Theilnahme an dem Vorgange kund gaben. Wir finden dieses Motiv nicht selten an Gemälden und namentlich späteren Reliefs verwandt<sup>1)</sup>. Am bequemsten eigneten sich für diesen Zweck natürlich Fluss- und Erdgottheiten, doch sind bereits in dem letzterwähnten Beispiel der vorigen Anmerkung auch andere Figuren (Selige?) bei den Arbeiten der Danaïden und des Sisyphos gegenwärtig, welche auf Felsitzen von keilförmiger Gestalt ganz ähnlich in die Composition hineingeschoben sind, wie wir es in unserem Falle für Kaukasos annehmen.

Ein Beispiel des unten gelagerten Berggottes bietet vermuthlich der *Ἡεῖων Ἐρπεσίω*

auf Münzen dar<sup>15)</sup>, welche Zeus auf der Spitze eines Berges, am Fusse desselben aber eine gelagerte Figur aufweisen. Wenn die Umschrift den Namen eines Berges nennt, so vermag auch ich nicht einzusehen, weshalb dieser fehlen, dagegen etwa ein vollkommen unbezeichneter, pleonastischer Flussgott dargestellt sein sollte. Aehnlich ist dem Kithairon in der Gruppe des farnesischen Stieres ein untergeordneter Platz angewiesen. Denn dass wirklich der Berggott zu erkennen sei, steht für mich heut ausser Zweifel; derselbe wird gerade durch die im Charakter der übrigen Staffage gehaltene Kleinheit der Bildung sowie durch den geringen Grad von Theilnahme und die sitzende Stellung von den handelnden Menschen gewissermassen abgesondert und in eine andere Sphäre versetzt<sup>16)</sup>.

Ich darf somit hoffen, dass unsere Anordnung des Kaukasos auf principielle Einwendungen wenigstens bei den Meisten nicht stossen wird; auch ist mir nicht bekannt, dass von diesem Punkte aus Widersprüche z. B. gegen die von Brunn in die Erklärung der Giebelsculpturen des Parthenon eingeführten Berggötter (den Olympos u. a.) erhoben worden seien.

Wenn freilich A. Gerber mit seiner Dissertation über „die Berge in der Poesie und Kunst der Alten“ (München, 1882) Recht hätte, so gäbe es überhaupt keine Bergpersonificationen in der griechischen Kunst. Ich meine jedoch, dass seine aus der griechischen Poesie abgeleiteten Folgerungen den Unterschied verkennen, welcher zwischen der Sprache der Dichtung und der bildenden Kunst besteht, wie andererseits sein Versuch, die Typik dieser Naturgottheiten, welche doch schlechthin nicht wegzuleugnen waren, als eine Erfindung der Römer hinzustellen, diesen zu viel und dem Vorgang der hellenistischen Kunst zu wenig einräumt. Mussten unter dem Zwange dieser Auffassung doch sogar die menschlich eingeführten Berge der Philostratischen Gemälde auf den Einfluss römischer Vorstellungen zurückgeführt werden.

Was bei unserem pergamenischen Bildwerk die Annahme des Berggottes noch besonders empfiehlt, ist das Bedürfniss, einen Ausgleich für den leeren Raum zu gewinnen, welcher bei der höheren Aufstellung des Prometheus unter seinen Füssen entstehen musste; und nur mit dieser Anordnung vereinigte sich passend die Wendung des Hauptes und des Armes, welche dem von rechts herantretenden Herakles galt.

Ob jedoch der Kaukasos der originalen Composition angehörte oder in mehreren Repliken nach geläufigem Schema als Füllfigur herangezogen wurde, muss völlig dahingestellt bleiben.

Denn dass wir dieses Original unter den aufgeführten Bildwerken nicht zu erkennen haben, wird wohl von vornherein zugestanden werden. Um von den römischen Copieen zu schweigen, käme in dieser Beziehung nur das Gemälde des Euanthes und das pergamenische Figurenbild in Betracht.

An der Realität des (ägyptischen?) Malers und seines Doppelbildes in Pelusium zu zweifeln, liegt auch für mich keine zwingende Veranlassung vor<sup>17)</sup>; doch hat diese Frage hier nur secundäres Interesse<sup>18)</sup>, da wir die Originalität der Erfindung nach dem vorliegenden rei-

chen Material ebensowenig auf Seiten eines sonst völlig unbekanntes Euanthes, wie in dem entlegenen Lokal die Quelle einer weit verbreiteten künstlerischen Tradition suchen dürfen.

Aber auch die pergamenischen Statuetten entbehren bei aller Feinheit der Durchbildung jenes monumentalen Zuges, um sie als Mittelpunkt einer lange und auf verschiedenartigen Kunstgebieten fortwirkenden Nachahmung hinstellen zu dürfen. Und diese Möglichkeit wird vollends beseitigt, wenn es gelingt, die vorliegende Composition, sowie die Kunstgattung selber, welcher sie angehört, als abhängig von anderen Vorbedingungen zu erweisen.

Wir halten uns zunächst, ohne bereits die wichtige Frage nach der Kategorie unseres plastischen Bildwerkes zu erörtern, an diejenigen Winke, welche die Auffassung und Darstellung der Einzelfiguren ertheilten. Dass Prometheus lediglich auf Vorderansicht berechnet und mehr schwebend als stehend gedacht ist, dürfte an und für sich noch nicht gegen statuarische Erfindung sprechen. Wenn dagegen Herakles ebenfalls nur für einseitige und zwar für Rückansicht bestimmt ist, so lässt sich eine Veranlassung dazu bei den Ausdrucksmitteln der Rundplastik nicht auffinden; man müsste eben Willkür oder ein Streben nach Mannigfaltigkeit darin erkennen wollen. Fordern wir indess eine rationellere Erklärung für dieses Motiv, so bietet sich dieselbe zwauglos durch Vermittelung der zeichnenden Künste dar. In der That konnten diese einen nach links zielenden Bogenschützen überhaupt nicht anders als in Rückansicht bilden, sollte das Motiv irgendwie zu voller und klarer Entwicklung gelangen: denn in Profilstellung, der äussersten möglichen Grenze, musste bereits, abgesehen von den übrigen Verkürzungen, die so wesentliche Function des rechten Armes vollständig verdeckt werden.

Es fragt sich, ob wir auch sonst Veranlassung haben, einen Einfluss der zeichnenden Künste auf unser Bildwerk voranzusetzen.

Man pflegt für derartige Fälle den vieldeutigen Begriff des „Malerischen“ bereit zu halten, welcher in seiner allgemeinen Anwendung freilich eher den Werth eines Vergleiches als eines kunsthistorischen Urtheils hat und bei einseitigem Gebrauch die Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Plastik eher zu verhüllen als zu definiren geeignet ist. Treten wir den einzelnen Merkmalen dieses Verhältnisses näher, so finden wir, dass sich die Einwirkung des „malerischen“ Elementes auf die Plastik an wenigstens vier Stellen äussern kann und muss, wenn dieselbe ernstlich in Betracht kommen soll: in der bildlichen Tradition, in der besonderen Art der Gruppierung und des scenischen Beiwerkes, bei den einzelnen Figuren in der einseitigen Betonung einer Hauptfläche, endlich in der Concurrenz der plastischen Technik mit den malerischen Effectmitteln. Letzteres Kriterium betrifft die verbreitetste, aber auch allgemeinste Art des „malerischen Stils“ und kann daher in den besonderen Fällen nur bestätigende, nicht entscheidende Kraft entwickeln. Malerisch in diesem Sinne ist ja vor allem das Löwenfell des Herakles behandelt: ebenso durften wir mit Sicherheit auf Beihülfe der Farbe schliessen. Auch eine andere Forderung, die vorgezeichnete Bestimmtheit des Gesichtspunctes sahen wir bereits oben erfüllt.

Es ist ferner nicht schwer zu erweisen, dass auch die Composition und Ausstattung unseres Gesamtwerkes nicht den Stilgesetzen und der andeutenden Formensprache plastischer Gruppenbildung gemäss sind, sondern dass sie lediglich dem ungebundenen Zuge malerischer Darstellung folgen. Das Wesen einer Gruppe in jenem strengeren Sinne besteht nicht allein darin, dass mehrere Figuren durch eine einheitliche Handlung oder Situation zu einander in Beziehung gesetzt sind, vielmehr verlangt das künstlerische Gefühl auch einen sichtbaren Ausdruck für diese Einheit: wie jeder Organismus soll sich auch die Gruppe von einem Mittelpunkte aus harmonisch gegliedert und nach aussen abgeschlossen darstellen. Die Lehrmeisterin, wenn nicht die Mutter der antiken Gruppenbildung, ist unzweifelhaft die Architectur gewesen, welche ihrem Wesen nach die Gesetze der Symmetrie und Unterordnung der Theile unter ein grösseres Ganzes noch weit schärfer ausprägen musste. In ihrer Pflege sind denn auch die bedeutendsten Leistungen erwachsen, welche die alte Kunst auf diesem Gebiete aufzuweisen hat.<sup>19)</sup>

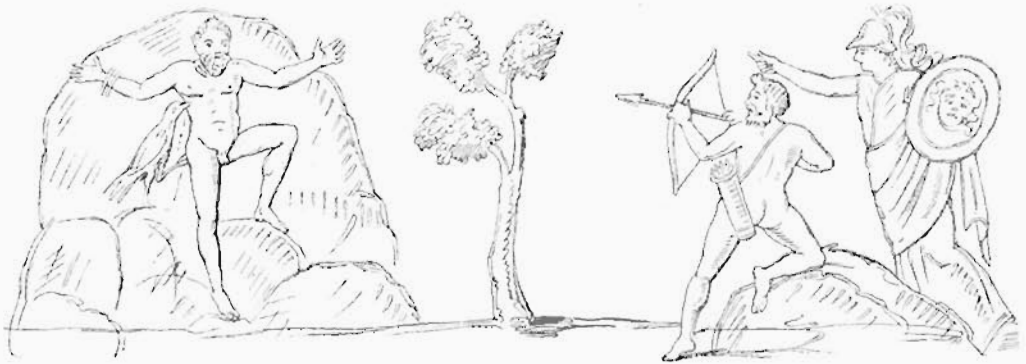
Neben der architectonischen kennen wir seit ältester Zeit bis zur hellenistischen Periode nur noch eine Art monumentaler Plastik, welche indess nicht von sich selber heraus zur Gruppenbildung führte, sondern eher an der Einzelfigur haftete. Sie tritt lediglich in der Form des Weihgeschenkes (in seinem weitesten Sinne) auf. Eine Vereinigung mehrerer Anatheme, sei es auch auf gemeinsamer Basis, wird deshalb in gar vielen Fällen noch keine Gruppe, sondern nur eine Reihe (gleichwerthiger Individuen) darstellen.<sup>20)</sup> Die unseres Wissens nicht häufigen Beispiele dagegen, in denen solche Figuren unter einander zu geschlossener Handlung vereinigt waren, lassen überall symmetrische, wenn auch mitunter episch breite Gliederung durchblicken oder bestimmt voraussetzen.<sup>21)</sup> Mit wie strenger Zurückhaltung jene Künstler dabei noch den Schein der Wirklichkeit vermieden, beweist am besten der Umstand, dass wir in älterer Zeit nur die Halbkreisform der Basis als einzige Concession an eine naturgemässere Anordnung der handelnden Figuren kennen lernen.<sup>22)</sup>

Wer empfinde nicht gerade in dieser scheinbaren Annäherung den principiellen Gegensatz, welcher die pergamenische Prometheusscene von den bisher genannten Werken trennt. Ein felsiges, naturalistisch ausgestaltetes Lokal bildete den Hintergrund für einen Vorgang, an welchem die auftretenden Personen nichts weniger als gleichmässig betheiligt sind. Zwischen einer handelnden, einer leidenden und einer neutralen Figur vermittelt nur in der Idee die erhoffte Wirkung eines Geschosses, kein Zug der Linienführung. Dem naturalistischen Nebeneinander der Dinge ist jeder Ansatz zu einheitlicher und symmetrischer Verbindung gewichen. Mit einem Wort, wir haben nicht eine Gruppe vor uns, sondern ein plastisches Figurenbild.

In der That bezeichnet ja jenes Streben nach Illusion, welches uns an dem allzu concreten Stoff des Marmors befremdet, die eigenste Wirkungssphäre der Malerei. Sie ist nicht an den Raum gebunden und kann daher auch getrennte Dinge durch ihre Kunstmittel, wie Perspektive und Beleuchtung, zur Einheit zusammenfassen. Indem sie dem Beschauer einen unveränderlichen Standpunkt anweist und ihren Gegenstand durch die Umgrenzung

des Rahmens abschliesst, erfüllt sie die gleichen künstlerischen Forderungen, wie jede andere Kunst, jedoch nach eignen, durch ihre Technik bedingten Gesetzen.

Es ist aber klar, dass die Copie eines Gemäldes in Marmor auf diese Mittel verzichten muss und dass unter Umständen gerade die Vorzüge eines solchen sich dort als Mängel herausstellen können.



### III.

Damit wäre freilich immer noch nicht erwiesen, dass jedes Werk, welches eine malerische Compositionsweise befolgt, nun auch wirklich aus einem Gemälde in Marmor übertragen worden sei, nicht bloss im Allgemeinen einer naturalistischen, immerhin durch die Malerei beeinflussten Kunstrichtung entstamme. Wenn also unser Figurenbild auch alle, auf jenes Gebiet hinüberweisenden Merkmale an sich trägt, so bleibt noch immer die allgemeine und die besondere Frage bestehen, ob und wie weit jemals eine directe Entlehnung aus dem Formenvorrath der Malerei seitens der statuarischen Plastik erfolgt sei, und ob wir dann auch in unserem speziellen Falle Veranlassung haben, alle oder einzelne Figuren auf ein originales Gemälde zurückzuführen?

Jene Vorfrage führt uns auf ein Gebiet, dessen annähernd vollständige Erörterung man in diesen Blättern nicht erwarten wird. Es zu umgehen verbietet das gegebene Thema und, wenn ich nicht irre, die hohe Wichtigkeit des bisher kaum andeutungsweise formulirten und in seiner Tragweite vielleicht nicht hinreichend gewürdigten Problems.

Der Grund dafür ist ja zum Theil darin zu suchen, dass wir den einen Factor, die Leistungen der Malerei in ihrer Blüthezeit aus eigener Anschauung nicht kennen und ihren Einfluss auf die sprödere Plastik immer nur auf Umwegen werden ermessen können.

Aber dieser Mangel darf uns doch nicht bestimmen, eine Macht zu unterschätzen, welche erfahrungsgemäss noch in jeder uns näher vertrauten Kunstepoche (wir gedenken besonders der Renaissancezeit) die Führerrolle übernommen und wenigstens an Popularität die Plastik weit hinter sich gelassen hat. Sollte dieses Verhältniss sich im Alterthum, und namentlich seit dem vierten Jahrhundert, so wesentlich anders gestaltet haben? Sollte die herrschende Vorstellung von der griechischen Kunst als einem „Zeitalter der Plastik“ nicht unwillkürlich beeinflusst worden sein durch die Einseitigkeit unseres Besitzstandes an erhaltenem Material? Wie anders stellt sich die Wirklichkeit dar, wenn wir einmal an einem späten aber immerhin noch analogiereichen Beispiel den Verbrauch beider Kunstgattungen statistisch abwägen können, an demjenigen der Vesuvstädte, und dies zu einer Zeit, in der über den Verfall der Malerei bedenklich Klage geführt wird.

Aber auch unsere literarischen Quellen können vieles lehren. Welcher zeitgenössische Bildhauer durfte sich an Popularität, an Fürstengunst und glänzenden materiellen Erfolgen

mit einem Zeuxis oder Apelles, einem Protogenes oder Parrhasios messen? Ist es Zufall, dass die Anekdote ihren Nimbus gerade um die berühmten Maler wob? dass wir fast ausnahmslos Gemälde als Gegenstand eifrigster Kunstliebhaberei kennen lernen und dass fabelhafte Preise dafür verzeichnet werden? Wie man auch denken mag über den idealen Vorzug der einen oder der anderen Gattung, die Kunst der Farben hat von jeher und nicht bloss immer die grosse Menge mit unmittelbarer Wirkung gefesselt.

Aber noch ein anderer, sachlicher Vortheil kam im Alterthum der Malerei zu Gute, der ihr seit gewisser Zeit einen massgebenden Einfluss auf die plastische Kunst meines Erachtens nothwendig sichern musste.

Dieses materielle Uebergewicht ergab sich aus dem ursprünglich sehr verschiedenen Umfang der Darstellungsgebiete beider Künste. Denn während die statuarische Plastik selbst ihre höchsten Entwicklungsphasen noch innerhalb derjenigen Grenzen durchmachte, welche ihr durch eine überwiegend monumentale Bestimmung gezogen waren,<sup>21)</sup> stand der weniger conservativen und in ihrem Stoffe ungebundenen Malerei von vorn herein der ganze, weite Kreis der Ideen- und Erscheinungswelt zur Verfügung.

Eine Fülle von bildlichen Vorwürfen, Compositionen, Motiven musste auf diesem Wege aufgesammelt und kunsttypisch fixirt worden sein, als gerade mit und nach dem Blüthzeitalter der Malerei die Plastik gleichfalls jene Schranken der Technik und der Abhängigkeit des Stoffes zu durchbrechen anfing.<sup>22)</sup> Nun ist es schon an und für sich unwahrscheinlich, dass dieselbe bei Erweiterung ihres Gestaltenkreises die von der Schwesterkunst gelieferten Vorarbeiten unbenutzt gelassen habe, unwahrscheinlich angesichts jener wunderbaren Oekonomie der griechischen Kunstentwicklung, welcher sich, wie wir immer deutlicher sehen, selbst die grossen Meister fügten und welche vielleicht die wesentlichste Voraussetzung für eine nie wieder erreichte Höhe geworden ist. Gehört es nicht auch zu den Merkmalen jenes einzig organischen Wachstums, durch welches uns die Cultur des Alterthums ein menschliches Spiegelbild der waltenden Natur geworden ist, dass in ihrem Haushalte „nichts verloren“ ging?

Dazu kommt aber für die jüngere hellenistische Epoche noch eine zweite Thatsache, an deren Realität wir festhalten, trotz aller Prunkwerke römischer Museen und selbst trotz der erstaunlichen Leistungen einer pergamenischen und rhodischen Künstlerthätigkeit: der Rückgang an schöpferischer Gestaltungskraft. Wohl hören wir von grossartigen Werken und stehen selber staunend davor, aber wir vernehmen nichts von grossen Bildnern, die den künstlerischen Individualitäten des fünften und des vierten Jahrhunderts entfernt anzureihen wären. Und erklärt sich wirklich der Abschnitt, welchen Plinius mit seinem „cessavit ars“ hinter die 120. Olympiade setzt, einzig und allein aus dem Versiegen seiner kunsthistorischen Ueberlieferung? Der Realismus als solcher, welcher zugleich die wahrnehmbaren Ansätze zu historischer Bildnerei im Gefolge hatte, bedeutet an und für sich noch kein neues Element, sondern nur eine besondere, wohl vorbereitete Erscheinungsform, wie ja vor Allem die Malerei schon längst auf getreue Nachahmung der Wirklichkeit ausgegangen war. Das Genre, durch dessen

Einführung man ja mit Vorliebe die neue Epoche charakterisirt, beruht ebenso wenig auf wesentlicher Neuheit des Stoffes oder der dem Künstler gestellten Aufgabe; der principielle Gegensatz liegt vielmehr auf ganz anderem Gebiet. Er vollzieht sich rein begrifflich mit dem Wechsel der Intention, sobald man anfing, die plastische Kunst ihres monumentalen Charakters zu entkleiden und in die Sphäre der alltäglichen, der bloss decorativen Verwendung herabzurücken.<sup>25)</sup> Jetzt tritt das „Genre“ vornehmlich deshalb in den Vordergrund, weil sein beziehungsloser Inhalt der verallgemeinerten Bestimmung der Kunst besonders gut entspricht. Daneben aber eröffnete das neue Bedürfniss der Sculptur das ganze weite Feld der mythischen und historischen Situationsbildnerei, über deren ausgedehnten Verbrauch uns der Glanz der Fürstenhöfe und der gesteigerte Luxus der Reichen nicht im Zweifel lässt.

Man darf auf Grund der vorhergegangenen Bemerkungen nun wohl fragen, ob die Kunst jener Zeit dieser erweiterten Aufgabe aus eigener Kraft zu genügen vermochte und ob wir berechtigt sind, ihr neben einer seltenen Vervollkommnung der Technik auch originale Erfindungsgabe in gleichem Grade beizumessen?

Die allgemeine Voraussetzung erwies sich dieser Annahme so wenig günstig, dass man schon deshalb unwillkürlich geneigt sein müsste, in der Ausbeutung anderer, freier entwickelter Kunstgattungen ein willkommenes, im Geiste jener Zeit wohl begründetes Hilfsmittel zu vermuthen.<sup>26)</sup>

Unter diesem Gesichtspunkt verspricht bereits die Kleinkunst mancherlei Anknüpfung und namentlich scheint die Terrakottaplastik eine Fülle von Motiven vorgebildet zu haben, welche jetzt erst in der Sculptur zur Verwendung gelangten. Wir beschränken uns indess lediglich auf diesen Hinweis, da es mindestens verfrüht wäre, ein Material, dessen Sichtung noch so wenig vorgeschritten ist, in weiterem Umfange heranziehen zu wollen.

Desto leichter, ja nur zu deutlich, überschauen wir unseren Besitzstand an positiven Daten über die Malerei des vierten Jahrhunderts. Soviel aber lässt sich auch heute noch ermessen, dass wir mit ihrem Verlust nicht bloss für die Erkenntniss der gleichzeitigen Kunstentwicklung eine unersetzliche Lücke zu beklagen haben, sondern auch für die der späteren hellenistischen Plastik und ihrer bildlichen Tradition. Denn wenn wir auch aus demselben Grunde nicht im Stande sind, die letzte Behauptung durch genügend zahlreiche, unmittelbare Vergleiche sicher zu stellen, so leiteten doch bereits mehrseitige Erwägungen dahin, dieser Annahme ein entgegenkommendes Verurtheil zu sichern.

Zum Glück sind wir nicht in dem Grade arm an Thatsachen, um uns auf innere Wahrscheinlichkeitsgründe allein berufen zu müssen. Es bleibt noch übrig, an den von der hellenistischen Plastik nachweislich behandelten Stoffen gewissermassen die Gegenprobe vorzunehmen, wie weit das vorliegende Material Anknüpfungen in dem bezeichneten Sinne gestattet. In manchen Fällen sind wir freilich zunächst nur in der Lage, auf Grund des allein überlieferten Titels die Präexistenz des gleichen Thema in der Malerei zu constatiren und uns im Uebrigen auf jene Voraussetzung zu stützen, dass die jüngere

Kunst jene einmal geschaffene Typik schwerlich durch hervorragend neue Motive ersetzt hat. Eine nähere Bestätigung aber findet diese Annahme in denjenigen Beispielen identischen Inhaltes, welche irgendwie eine genauere Controlle der Ausführung gestatten. Unter diesen ist mir kein Fall bekannt, der nicht die Möglichkeit einer Entlehnung oder Abhängigkeit begünstigte.<sup>27)</sup>

Aber auch aus dem Gestaltenkreise der hellenistischen und mit ihr der campanischen Malerei, sowie aus den späteren Gemäldebeschreibungen, z. B. denen der Philostrate, tragen wir kein Bedenken, ergänzendes Vergleichsmaterial heranzuziehen, und zwar nicht bloss solche Elemente, deren älteren Ursprung wir zufällig direct erweisen können,<sup>28)</sup> sondern überhaupt die meisten Compositionen und Typen, welche mit plastischen Kunstwerken in unverkennbarer Beziehung stehen. Denn soviel ich sehe, würde in den meisten dieser Begegnungen, abgesehen von manchen decorativen Einzelfiguren<sup>29)</sup> oder geradezu im Statuencharakter gemalten Bildwerken<sup>30)</sup> die unumgängliche Frage nach der Priorität der Erfindung zu Gunsten der Malerei entschieden werden können.<sup>31)</sup>

Da auch nur der Versuch einer mehr als andeutenden, principiellen Darlegung dieses Verhältnisses sofort den Charakter einer selbständigen Abhandlung annehmen würde, so begnüge ich mich mit einem Hinweis auf diejenigen Thatsachen, welche jener Voraussetzung noch als weitere Basis dienen können.

Zunächst lässt sich, abgesehen von Ausnahmen der in Anm. 29 und 30 berührten Art, kein Gemälde namhaft machen, welches unwiderleglich zu Compositionen oder Motiven der älteren originalen Plastik in Beziehung gesetzt werden müsste, während uns doch umgekehrt die Einwirkung der Malerei auf die Sculptur bereits ausser Zweifel steht.

Ein anderer Punkt betrifft die Voraussetzungen, welche der plastischen Darstellung mythologisch bestimmter Einzelfiguren nothwendig zu Grunde liegen. Während die antiken Götterbilder sich vermöge ihrer Individualisirung und ihrer ständigen Attribute sofort zu erkennen geben, bedurfte es besonderer Mittel um, abgesehen etwa von Herakles, Heroen und Heroinen des mythischen Cyklus verständlich zu charakterisiren. Ihre Typik ist die Situation. Wenn dieselbe sich auch in geläufigeren Fällen durch Beiwerk andeuten liess, welches der Bestimmtheit des Attributes gleich kam (wie durch Harpe, Flügelschuhe und Gorgoneion bei Perseus, durch den Eberkopf bei Meleager), so konnte der bezeichnende Zustand doch vielfach nur durch Andeutungen wiedergegeben werden, die an und für sich noch nicht ausreichten, nur eine bestimmte Persönlichkeit als solche zweifellos hinzustellen. Wodurch wurden also ein Adonis, Narkissos oder Endymion, eine Ariadne oder Medea als Einzelbildwerke ihrer Zeit sofort verständlich? Schwerlich erst auf dem Umwege mythologisch poetischer Reminiscenzen, sondern in den meisten Fällen bereits auf dem Wege unmittelbarer Anschauung durch die Vertrautheit mit dem bildlichen Schema. Sollte aber der antike Betrachter sofort zu Ariadne das Meeresgestade und den davonsegelnden Theseus, zu Medea ihre Kinder, zu Endymion Selene ergänzen, so bildeten auch die vollständigeren Darstellungen gewissermassen den fortlaufenden Commentar zu diesen Abbreviaturen, von denen uns, weil wir jener entbehren,

so manche noch heut als Räthsel vor Augen stehen. Beruhte doch eben auf dem traditionellen Princip das intime, man möchte sagen, intuitive Verhältniss des antiken Publikums zu seiner Kunst. Dass aber diese Continuität in erster Linie durch eine populäre, leicht übertragbare und mittheilsame Kunst wie die Malerei hergestellt wurde, bedarf wohl keiner weiteren Ausführung.<sup>37)</sup>

Endlich kann nicht bezweifelt werden, dass auch die decorative Reliefkunst aus dem Repertorium der Malerei ihren wesentlichsten Inhalt gezogen habe, und zwar nicht bloss die selbstständigen hellenistisch-römischen Reliefbilder, welche kürzlich eingehender behandelt worden sind,<sup>38)</sup> sondern auch (soweit sie überhaupt Abhängigkeit verrathen und nicht für ihre besonderen Zwecke erweitert oder umgestaltet worden sind), die etruskischen Urnen- und römischen Sarkophagreliefs. Dass die bildlichen Vorlagen, welche ihnen (abgesehen von sonstigen Hilfsmitteln und „Recepten“) zu Grunde liegen, durch das Medium der zeichnenden Kunst gegangen sind, ist heutzutage wohl die allgemeinere Annahme; wenn man aber gerade hier, eher noch als in der jüngeren Malerei, erwarten durfte, statuarische Motive einflüssen zu sehen, so beschränken sich dieselben in allen sicheren Fällen thatsächlich wiederum auf Einzelfiguren,<sup>39)</sup> während wir andererseits im Vergleich zur Malerei nicht bloss eine unverkembare Gemeinsamkeit der Stoffe,<sup>40)</sup> sondern auch, wo die Möglichkeit zu näherer Prüfung gegeben ist, der Auffassung und der charakteristischen Motive wiederfinden.<sup>41)</sup> Es erscheint somit gerechtfertigter sich auch in zweifelhafteren Fällen für malerische Vorbilder der Plastik zu entscheiden, als eine Uebertragung von Statuen und Figurengruppen in die zeichnenden Künste vorzusetzen.

Was wir über den dominirenden Einfluss der Malerei auf die hellenistische Sculptur im Allgemeinen vermutheten, lässt sich für Pergamon auch im Besonderen wahrscheinlich machen. Zunächst fehlt es nicht an Andeutungen, dass diese Kunst an jenem Fürstenhofs grosse Werthschätzung und Pflege genoss. Wir erfahren von berühmten Gemälden, die dort aufbewahrt<sup>42)</sup> und sorgfältig conservirt<sup>43)</sup> wurden. Sodann haben, nicht anders wie die rhodischen Bildhauer, auch die in Pergamon beschäftigten vermuthlich gleichzeitig die Malerei ausgeübt. Wenigstens lernen wir Phrymachos als Lehrer eines Malers kennen und für die pergamenische Thätigkeit des Tauriskos von Tralles, welcher auch Maler war, sprechen nicht unerhebliche Gründe. Ohne uns hier des weiteren auf den Gemäldestil des Telephosfrieses und das „malerische“ Element in der Gigantomachie zu berufen, kehren wir zu dem Figurenbild des Prometheus zurück.

Wir knüpften an die Wahrnehmung der effektvollen formalen Behandlung, der einseitigen Auffassung aller Figuren, des Naturalistischen in Composition und landschaftlichem Beiwerk die Frage, wie weit sich diese Erscheinungen aus dem Einfluss der Malerei erklären liessen; wir fanden denselben in umfangreicherer Weise bestätigt für die gesammte hellenistische Gattung der decorativen Rundplastik mythologischen Inhalts, sowie auch in den lokalen Verhältnissen hinreichend vorbereitet.

Da nun eine Reihe von Repliken die Annahme eines gemeinsamen Vorbildes wenigstens für die zwei Hauptfiguren notwendig machte und da von jenen nicht weniger als drei selbst Gemälde sind, deren plastischer Ursprung keine Analogieen hätte, so halten wir uns für berechtigt, das Original in einem berühmten Gemälde des Alterthums zu suchen.

Von früheren Darstellungen des gefesselten Prometheus schliessen sich bei weitem die meisten zu einer kunsttypisch sehr interessanten Gruppe zusammen, welche bis zu den ersten Anfängen bildender Kunst in Griechenland hinaufweist und sich vielleicht erst aus einem allgemeineren Schema entwickelt hat. Sie ist vertreten durch Gemmen, welche zu der ältesten, unter dem Namen der „Inselsteine“ bekannten Gattung gehören,<sup>39)</sup> wohl auch durch ein alterthümliches Bronzerelief aus Olympia,<sup>40)</sup> und durch eine Reihe archaischer Gefässbilder von besonderer Art,<sup>41)</sup> aber nicht mehr in der gewöhnlichsten schwarzfigurigen Vasenmalerei. Dann begegnet uns derselbe Stoff nur je einmal noch im 5. und 4. Jahrhundert und zwar auf Gemälden wieder.

An den Schranken, welche den Thron des Zeus in Olympia umgaben, hatte Panainos die Nebenseiten und die Rückwand mit je drei mythologischen Bildern geschmückt, von denen immer das erste eine That des Herakles darstellte. Darunter befand sich auf dem ersten Feld der dritten Seite (Paus. VII, 11,6): Πρωμηθεύς ἔτι ἐχόμενος μὲν ὑπὸ τῶν δεσμῶν. Πρωκλήζης δὲ ἐς αὐτὸν ἴρῶν. Also wohl der Moment der Erlösung von den Fesseln: wenigstens scheint die nahe Verbindung aller übrigen aus je zwei Figuren bestehenden Gruppen die Annahme eines bogenspannenden Herakles auszuschliessen.

Die Erwähnung des zweiten Gemäldes, dessen Realität mehrfach in Zweifel gezogen worden ist, knüpft sich an den Namen des Parrhasios. Freilich ist die Einkleidung, in der uns diese Nachricht vorliegt, unter allen Umständen unhistorisch.<sup>42)</sup> Sie figurirt als Hypothese für rhetorische Uebungen, welche Seneca aufstellt (Controv. X, 34): Parrhasios, pictor Atheniensis, cum Philippus captus Olynthios venderet, emit unum ex iis senem, perduxit Athenas, torsit et ad exemplar ejus pinxit Promethea. Olynthius in tormentis perit, ille tabulam in templo Minervae posuit.

Parrhasios hätte also nach dem Modelle eines gemarterten Sklaven seinen Prometheus gemalt. Es fragt sich, ob mit dieser Erzählung auch die Existenz eines Prometheusbildes des Parrhasios in das Gebiet der Fabel zu verweisen ist. Dass dieselbe in so individueller Fassung von Seneca erst erfunden sein könne, scheint an und für sich keineswegs glaubhaft, während es ganz gewöhnlich ist, dass berühmte Kunstwerke selber zu solchen Erdichtungen anregten. Am besten beweist für unseren Fall die Sage, an welche bereits Lange (a. a. O.) erinnerte: es sei dem Michel Angelo für die Ausführung seines Christus in der Karthause zu Neapel ein Mensch gekreuzigt worden, — eine schlagende Parallele zu der Prometheusfabel, an welcher eben die Existenz des Christusbildes das einzig Historische ist. Und sind es nicht in beiden Fällen sehr naheliegende Motive, welche die Mythenbildung herausforderten: die ergreifende Darstellung körperlichen Leidens unter merkwürdig analogen Voraussetzungen?

In höherem Grade noch sprechen innere Gründe für jenes Gemälde des Parrhasios. Parrhasios war der Maler eines Telephos, eines Philoktet, eines Wahnsinn heuchelnden Odysseus. Und ein viertes „Schmerzensbild“ (Brumm) sollte gerade ihm angedichtet worden sein? Zufällig oder mit feiner Kennerschaft? Und weshalb gerade einem Maler? An Zufall könnte man denken, wenn es sich schlechthin um tragische Stoffe handelte. Aber ihre Verwandtschaft geht in unserem Falle noch weit über die gemeinsame Verkörperung schmerzlicher Empfindungen hinaus. Parrhasios war, wie ihn Brumm uns kennen gelehrt hat (Gesch. d. griech. Künstler II. S. 111f.), ein Meister der psychologischen Charakteristik. Wie er in der Person des Demos von Athen durch „eine kunstreiche Verschmelzung der schwierigsten Contraste“ zu überraschen wusste, so begegnen wir auch in diesen Stoffen regelmässig dem Problem, an einer Figur widerstreitende Affecte, nur noch stärkerer Art, zum Ausdruck zu bringen: bei Odysseus geriech der erheuchelte Wahnsinn zugleich in Conflict mit der väterlichen Liebe, einen Philoktet konnte neben seinem körperlichen Schmerz der Grimm über die erlittene Unbill charakterisiren, bei Aias im Waffenstreit (einem anderen Gemälde desselben Künstlers) mischte sich vielleicht in den Zorn bereits eine Spur der folgenden Raserei, die Heilung des Telephos zeigte den schmerz-erfüllten Helden vermuthlich zugleich durch die Aussicht auf Heilung freudig bewegt.

Kann diese Interpretation eine zutreffendere Bestätigung empfangen und ertheilen, als wenn wir den genannten Beispielen, und besonders dem letzteren, einen Prometheus anreihen dürfen, wie er vom Schmerz gefoltert und durch die Erscheinung des Erretters wieder aufgerichtet wird? Und erinnern wir uns nun, wie sich jenes pathologische und psychologische Element noch in dem Prometheus des Euanthes zusammenfand, wie ferner die convulsivische Bewegung der Gliedmassen, welche alle Wiederholungen aufweisen, der Sage von dem gemarterten Sklaven einen merkwürdig realen Hintergrund verleiht, so werden wir nicht anstehen, das gesuchte Meisterwerk wirklich in dem Prometheus des Parrhasios oder doch in einem Gemälde, welches auf ihn zurückgeführt werden konnte, zu erkennen.<sup>43)</sup>

Sollte aber diese Thatsache zu einem höheren Grade von Evidenz gebracht worden sein, so wird sie nicht verfehlen, eine rückwirkende Kraft auch auf manche analoge Beispiele auszuüben, für die wir oben nur Symptome ähnlichen Ursprungs aufweisen konnten. Namentlich dürfte Marsyas in mehr als einer Beziehung das nächste Seitenstück zu Prometheus abgeben. Jenes Gesamtbild, welches wir in den Einzelfiguren des Besiegten, sowie des messerschleifenden Skythen zerstückelt vor uns haben, ist schwerlich auf anderem Gebiete als dem der Malerei erwachsen und vermuthlich bereits von Zeuxis, dem Rivalen des Parrhasios, in seinen typischen Zügen fixirt worden.<sup>44)</sup>

Ueber den besonderen Aufstellungsort und die decorativen Beziehungen unseres pergamenischen Figurenbildes lassen sich nur Vermuthungen äussern. Soviel wenigstens folgt aus der vorzüglichen und gleichmässigen Erhaltung aller Flächen unbedingt, dass das

Werk in bedecktem Raume aufgestellt war. Dann aber führt der Fundort entweder auf die Annahme von Nischendecorationen in der Rückwand der langen Halle, oder in die nördlich anstossenden, auf höherem Terrain gelegenen Gemächer, deren Bestimmung zwar noch nicht ermittelt ist, zum Theil aber zuversichtlich für Aufnahme von Kunstwerken, Trophäen und besonderen Weihgaben an die Göttin in Anspruch genommen werden kann.<sup>45)</sup> Nur möchte ich bezweifeln, dass unser Bildwerk neben seinem decorativen Charakter noch andere Beziehungen entwickelt haben sollte, welche einen Anathembegriff im engeren Sinne einschlossen. Man könnte sich z. B. (wie Conze einmal bemerkte) daran erinnern, dass Herakles als Stammvater der pergamenischen Dynastie galt. Indess fällt hier doch der künstlerische wie der ideelle Nachdruck auf die Figur des Prometheus, wie es überhaupt fraglich erscheint, ob Kunstwerke, die nicht etwa einen integrierenden Bestandtheil der sacralen Architektur bildeten, jene doppelte Function als Schmuck und Weihgeschenk ausüben konnten. Endlich fand sich an gleicher Stelle der Ausgrabungen eine Anzahl leider sehr unbedeutender Fragmente, meist Gliedmassen vor, welche nach Material, Proportionen, Behandlung und Erhaltung der Oberfläche mit unseren Sculpturen genau übereinstimmen und zu dem Schlusse nöthigen, dass sich unserem Prometheusbilde ein oder mehrere Seitenstücke zugesellten.<sup>46)</sup>

Die Beziehungen zwischen derartigen Gegenbildern, welche wiederum in der Malerei ihre vollkommenste Ausbildung erfahren haben, sind so mannigfacher Natur, dass wir im besonderen Falle den Kreis der Möglichkeiten kaum annähernd begrenzen können.<sup>47)</sup> Am wenigsten sehen wir das Prometheusabenteuer in constanter Verbindung mit anderen Stoffen auftreten, da uns bisher in allen Fällen ganz verschiedenartige Seitenstücke begegnet sind: die Befreiung der Andromeda, Polyphem und Galathea, die Tödtung der Niobiden, letztere bei untergeordnetem Kunstwerth merkwürdiger Weise das feinste und beziehungsreichste.

Da somit von dieser Seite her für unseren Fall keine Aufschlüsse zu gewinnen sind und wir das Gesetz rein äusserlicher Responion ebenso gut wie das der Ideengemeinschaft wirksam sehen, glaubte ich mit grösserer Zuversichtlichkeit einen nach Fundort, Maassen und Material durchaus übereinstimmenden Ledatorso zu unserem Prometheus in nähere Beziehung setzen zu dürfen.<sup>48)</sup> Dem die Entsprechung der Motive, welche sich nach genauen Repliken<sup>49)</sup> vollkommen sicher ergänzen lassen, ist in der That eine sehr weitgehende: der ausgebreitete linke Arm mit dem Gewand als Hintergrund kommt einigermassen dem Schema der Prometheusfigur vor dem Felsen nahe; wie letztere das rechte so hat Leda das linke Bein emporgezogen; in beiden Fällen aber veranlasst ein Vogel auf der rechten Seite das Bewegungsmotiv. Ich gestehe, dass gerade der letztere Umstand für mich viel Ueberzeugendes hatte, und soviel darf man gewiss behaupten, dass wenn zu der Gestalt des Prometheus ein äusserlich correspondirendes Gegenstück aus dem vorhandenen Kunstvorrath ausgelesen, nicht etwa hinzucomponirt werden sollte (und sicherlich beschränkten sich jene Künstler auf die erste Aufgabe), eine bessere Wahl schwerlich zu treffen war. Unter dieser Voraussetzung eines eklektischen Ver-

fahrens würden sich auch die Differenzen, welche ja nicht wegzuleugnen sind, aufs Einfachste erklären; eine noch grössere Symmetrie der Motive herbeizuführen, wäre dem copirenden Maler leicht gewesen, nicht so sehr dem Bildhauer. Was mich indess heute hindert, eine Wechselbeziehung zwischen den Statuetten der Leda und des Prometheus mit grösserem Nachdruck zu vertreten, ist nicht so sehr der Mangel an inneren Berührungspunkten beider Stoffe, wie die Schwierigkeit, auf Seiten der Leda einen entsprechenden Figurencyclus nachzuweisen. Dem gelagerten Berggötte allerdings liesse sich eine vollkommene Parallele in dem mit Sicherheit erkannten Eurotas eines Sarkophagreliefs aus Marseille gegenüberstellen.<sup>50)</sup> Ein Seitenstück zu Herakles dagegen vermag ich nicht einmal hypothetisch anzusetzen, denn eine Gefährtin etwa mit ausgestrecktem Arm böte doch kaum eine genügende Compensation und ist überdies nirgends nachweisbar. Endlich muss hervorgehoben werden, dass jene Arm- und Beinfragmente, welche in erster Linie als Theile des gesuchten Pendants in Betracht kommen, männlichen Figuren angehören.

Wenn deshalb unsere Vermuthung bezüglich des Ledatorso auch nur entferntere Wahrscheinlichkeit beanspruchen kann, so war derselbe doch in jedem Falle zu ähnlicher Decoration verwandt und bliebe auch im weiteren Sinne immer noch zugehörig; dies erweisen ausser den angeführten Merkmalen (Maasse, Material, Technik und Fundort) auch die auf der Rückseite der Statuette angebrachten Zapfenlöcher.<sup>51)</sup>

## IV.

So lange wir es lediglich mit dem Inhalt und dem Gattungscharakter unseres Bildwerkes zu thun hatten, durfte es genügen, dasselbe im Allgemeinen als ein Product pergamenischer Kunstthätigkeit zu kennen. Es tritt noch die besondere Aufgabe an uns heran, die Stelle zu ermitteln, welche ihm innerhalb der localen Entwicklung mit Hilfe des jetzt so reichhaltig vorliegenden Materiales angewiesen werden kann.

Bekanntlich zerfällt unser Vorrath an plastischen Werken aus jener Epoche jetzt in zwei Hauptgruppen, deren eine vorzugsweise den Galliersiegen Attalos' I (241—197 v. Chr.) ihren Ursprung verdankt, während die andere der Regierungszeit Eumenes' II (197—159 v. Chr.) zugewiesen werden konnte. Jene ältere Reihe ist vertreten in einer Anzahl von Einzelwerken, welche durch verschiedene Museen Europas, namentlich Italiens, verstreut in ihrer Zusammengehörigkeit und kunsthistorischen Bedeutung seit längerer Zeit erkannt und gewürdigt worden sind: Darstellungen unterliegender Barbaren. Gallier und Perser, sowie einer Amazone und eines Giganten.<sup>52)</sup> Von derartigen „Schlachtenmonumenten“ sind in Pergamon selbst nur Reste der Basen nebst Stand- und Inschriftspuren zum Vorschein gekommen.<sup>53)</sup>

Dagegen ist die ganze zweite Gruppe bisher nur hier allein vertreten in den grossen und kleinen Reliefs des Zeusaltars, sowie in zahlreichen decorativen und monumentalen Statuen, von denen die meisten nach Fundort und Technik zu dem Werke des Altarbaues in nächster Beziehung stehen.

Allen ersten Betrachtern unserer kleinen, hier veröffentlichten Marmorbilder hat sich der Vergleich mit jener älteren attalischen Serie und namentlich mit den von Brunn zusammengestellten, halblebensgrossen Figuren aufgedrängt, welche als Reste des von Attalos nach Athen gestifteten Weihgeschenkes mit den Kämpfen der Griechen gegen Gallier, Perser, Amazonen und der Götter gegen die Giganten gelten. Dieser Vergleich lag um so näher, als nach der früheren Auffassung auch Prometheus einen Kämpfenden darstellte und Herakles in einen kriegerischen Zusammenhang sehr wohl zu passen schien. Bereits Humann fügt in seinem zweiten Ausgrabungsberichte („die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon“ 1880/81 S. 12) den Eingang dieser Schrift citirten Worten die Bemerkung hinzu: „Wie hätte ich bei diesen Funden nicht an die von Brunn als

Theile des attalischen Weihgeschenkes in Athen wieder erkannten Statuen ähnllicher Proportion denken können und an die hohe Wichtigkeit solcher Stücke für die Geschichte der Plastik.“

Die veränderte Deutung unserer pergamener Statuen musste eine wesentliche Stütze jener scheinbaren Analogie beseitigen. Sie musste ferner die Frage anregen, wieweit noch die äusserliche Aehnlichkeit eine Annäherung zu begründen im Stande sei. Nun sind aber auch die Maasse, und darauf darf jetzt wohl mehr Gewicht gelegt werden, keineswegs die gleichen, bei den Brunn'schen Perganenern vielmehr für Statuen unter Lebensgrösse immerhin um ein Beträchtliches gesteigert.<sup>54)</sup> Erhebliche Differenzen weist auch die Arbeit schon beim ersten Vergleiche auf. Die dort unverkennbar originale Politur der Oberfläche<sup>55)</sup> sehen wir an den Prometheusfiguren trotz aller Glätte der Bearbeitung vermieden, wie ja auch Qualität und Lichtwirkung des Marmors jedesmal von besonderer Art ist. Ferner sind die anatomischen Details an den attalischen Figuren in jeder Hinsicht härter, hier discreter betont, die Haupt- und Schamhaare dort in den einzelnen Particeen auseiselirt, hier nur in allgemeinen Theilungen angelegt, die Gewandung dort mehr „geknittert“, hier, soweit wir vergleichen können, durch tiefere und dickere Falten charakterisirt.

Um so zahlreicher sind die Merkmale, welche unsere Sculpturen, wenn wir von den durch die Grössenverhältnisse bedingten Unterschieden absehen, der jüngeren durch den Zeusaltar und Zubehör vertretenen Richtung beigesellen. Selbst die gemässigte Formengebung, welche in der Vorlage begründet sein mochte, kommt neben dem Streben nach stärkeren Effekten in besonderen Fällen und vielleicht aus demselben Grunde auch an der Gigantomachie zum Ausdruck. Wir erinnern nur an die vorzüglich gelungene, fast ideale Figur des Apollo. Die malerische Verwendung und sorgfältige Charakteristik der Löwenhaut bei Herakles wiederholt sich vollkommen gleichartig an den Thierfellen, welche dort die Giganten tragen. Die „Liegefalten“ im Gewande des Berggottes sind an dem grossen Relief gleichfalls eine wohlgekante Erscheinung. Nicht minder ausgebildet ist in dieser Kunstperiode die Technik des Anstückens und Verzapfens einzelner Marmortheile. Der Kopf des Herakles, der linke Arm des Prometheus und des Berggottes bieten Belege dafür. Im letzteren Falle wird die Verbindung genau in derselben Weise bewerkstelligt und die Fuge durch einen übergeschlagenen Gewandzipfel verdeckt, wie an einer weiblichen, jetzt in der kleinen, ionischen Nische aufgestellten Statuette, welche auch dem Marmor nach durchaus in die jüngere Reihe gehört. Auf die Aehnlichkeit, welche manche Kopftypen des übrigens derberen Telephosfrieses, namentlich in der Bildung des tiefliegenden Auges und der Stirn sowie in der Schädelform mit Herakles verbindet, haben wir bereits oben hingewiesen.

Nach alledem kann es keinem Zweifel unterliegen, dass unsere Sculpturen und wahrscheinlich überhaupt die kleinen, decorativen Statuen gleichen Fundortes sammt und sonders derselben „Kunstschule“ ihren Ursprung verdanken, deren höchste Leistungen wir in dem bildlichen Schmuck des grossen Altarbaues bewundern.

Dieses Resultat scheint in gewissem Sinn unerwünscht zu kommen. Die Aussicht, an der Hand pergamenischer Funde den greifbaren Uebergang von einer so reich vertretenen Epoche zu einer nur um Decennien älteren herzustellen, hat auch in dem zum Vergleich noch geeignetsten Beispiel keine Bestätigung erhalten.

Denn dass hier überhaupt ein Bedürfniss vorliegt, fühlbare Unterschiede auszugleichen oder zu erklären, welche ja mit den obigen Bemerkungen keineswegs erschöpft sind, noch erschöpft sein sollten, werden heute nur Wenige in Abrede stellen.

Da nun gerade unser Fall eine Erörterung dieses Verhältnisses gewissermassen herausforderte, so dürfen wir auch bei der verschärften Gegenüberstellung beider Gruppen schwerlich stehen bleiben.

Zwei Fragen, eine theoretische und eine praktische drängen sich vornehmlich auf: erklären sich jene Differenzen lediglich aus chronologischen Gründen, aus der naturgemässen Fortentwicklung einer continuirlichen, künstlerischen Production? Und ist es Zufall, dass die ausgedehnte und so unsichtig betriebene Aufräumung der Akropolis zu Pergamon durchaus keine Monumente geliefert hat, welche unserem älteren Statuenvorrath an die Seite gestellt werden können?

Der letztere Umstand hat in den Standspuren eherner Statuen auf den Basen der attalischen „Schlachtenmonumente“ eine Erklärung gefunden, welche sicherlich von weitreichender Bedeutung und vielleicht geradezu geeignet ist, auch auf die erste Frage Antwort zu geben.

Waren die in Pergamon aufgestellten Galliergruppen des Isigonos und seiner Genossen (vgl. Plinius XXXIV, 84, wo diese Künstler thatsächlich unter den Erzbildnern aufgeführt werden) Bronzewecke, so besitzen wir in dem sterbenden Gallier vom Capitol, in der Gruppe der Villa Ludovisi Marmorstatuen, die nichts anders als mehr oder minder getreue, an Ort und Stelle gefertigte und vermuthlich für den Export bestimmte Nachbildungen jener originalen Schöpfungen gewesen sein können.<sup>56)</sup> Dann würden alle Besonderheiten der Technik, welche nicht durch die Natur des Marmors bedingt sind, auf jene Vorbilder zurückfallen und aus ihnen zu erklären sein. Auch die Thatsache, dass diese Bildwerke in ideellem Zusammenhange mit dem Kampfgetümmel aufzufassen und dennoch offenbar für besondere Zwecke als Einzelfiguren geschaffen worden sind, findet ihre Erklärung, wenn dieselben mit passender Auswahl einem grösseren Cyclus entlehnt wurden.<sup>57)</sup>

Wenn aber die beiden Gallierwerke Bronzeoriginalen nachgebildet und stilistisch durch dieselben beeinflusst sind, so können die gleichartigen Eigenschaften der halblebensgrossen, auf die attalischen Weihgeschenke zu Athen bezogenen Figuren doch nur auf die gleiche Ursache zurückgeführt werden. Soviel wenigstens dürfen wir zuversichtlich behaupten, dass das Problem in beiden Fällen dasselbe ist und dass die durch Stil, Inhalt und Material bezeugte Verwandtschaft der beiden Reihen unbeirrt von anderen Erwägungen als Grundlage für jedes weitere Urtheil dienen muss. Daraus würde folgen, dass auch die kleineren Statuen thatsächlich auf Erzbildwerke zurückgehen und dass die nach

dieser Richtung deutenden Schärfen, namentlich in der Behandlung des Gewandes und der Haare, nicht bloss zufällig an Bronzetechnik erinnern. Finden doch selbst die kleinen Maasse eher in diesem Material als in dem Marmor ihre Begründung.

Wollen wir aber die vollen Consequenzen aus der Analogie ziehen, welche die kleineren Statuen mit den genannten Galliergruppen des Capitols und der Villa Ludovisi verbindet, so dürfen wir nicht anstehen, dieselbe auch auf die künstlerische Absicht und auf die äussere Bestimmung jener Compositionen auszudehnen.

Hier ist meines Erachtens der Punkt, wo die Voraussetzung, dass die halblebensgrossen Bildwerke einen Bestandtheil des attalischen Weihgeschenkes zu Athen gebildet hätten, die nächstliegenden Folgerungen durchkreuzen musste.

Für diese Annahme spricht ja in sehr verlockender Weise die Uebereinstimmung sowohl der von Pausanias (I, 25, 2) überlieferten Maasse, wie auch des Inhaltes (Gallier, Perser, Amazonen, Giganten). Sobald man aber auf diese Indicien hin einen directen Zusammenhang für erwiesen hält, bleibt auch keine andere Wahl, als diese Werke für Originalfiguren aus der attalischen Stiftung selber zu erklären, die einst wirklich am Südrande der Burg zu Athen gestanden hätten. Denn dass wir es weder mit attischen<sup>26)</sup> noch mit römischen Copieen zu thun haben, wird durch den Charakter der Arbeit und am greifbarsten durch die Verwandtschaft des Materiales mit den andern Galliern verbürgt. Die Brunn'schen Statuen sind also entweder die einzig erhaltenen Reste des athenischen Weihgeschenkes oder andere Arbeiten, bezw. Reproductionen aus der pergamenischen Schule. Die erstere Möglichkeit kann heute, wie ich glaube, mit einiger Entschiedenheit in Abrede gestellt werden, auch wenn die Beweiskraft der einzelnen Gegenargumente nicht von gleichem Werthe sein sollte. Dahin gehören für mich überzeugende Erwägungen, welche darauf führen, dass die attalischen Weihgeschenke Bronzewecke gewesen sein müssen.

Was man dagegen vorgebracht hat, die Kostbarkeit des Materiales bei so grosser Figurenzahl, heisst doch wohl die Leistungsfähigkeit jener Epoche sowie die Mittel eines Königs unterschätzen, der mit Ruhm und Reichthum prunken durfte. Hatte nicht das verhältnissmässig herabgekommene Attika bereits dem einen Demetrios von Phaleron mehr als 300 Bronzestatuen errichtet? Und wenn die Masse jener Figuren eine gewisse Oekonomie auferlegte, spricht dieselbe sich nicht deutlich genug in den kleinen Verhältnissen (*ὄσον γὰρ δὴ πηλοῦν ἐκστῆσον*) aus? Die Höhe von zwei Ellen für jede Statue erscheint gerade erst durch das Material motivirt: vier ausgedehnte Gruppen solcher Figuren aus Bronze waren allerdings ein königliches Geschenk, in Marmor wären sie ein kleinliches gewesen.

Man hat ferner darauf hingewiesen, dass Bronzegruppen von ähnlichem Umfang bisher nicht nachgewiesen seien. Aber liegt es nicht in der Richtung jener Zeit und in dem Aufwand der Diadochenfürsten begründet, das Frühere zu überbieten? Dürfen wir nicht vielmehr mit weit grösserem Nachdruck betonen, dass die Aufstellung eines Waldes von Marmorstatuen unter freiem Himmel geradezu unerhört und auch aus anderen

Gründen höchst unwahrscheinlich ist? Und wollte man sich auch darüber hinwegsetzen, so müssten doch die erhaltenen, gerade auffallend glatten Stücke, besonders die liegenden Figuren, Spuren der Verwitterung in vorgeschrittenem Maasse davongetragen haben, welche selbst die umfassendste Ueberarbeitung nicht vollkommen hätte tilgen können.

Wenn endlich berichtet wird (Plut. Anton. c. 60), die Statue des Dionysos aus dem Gigantenkampfe sei durch einen Sturm in das Theater herabgeweht worden, so begreife ich weit eher, wie eine hohl gegossene und verhältnissmässig leichte Bronze durch eine gleichmässig einwirkende, nicht auf einen einzelnen Punkt gerichtete Kraft von ihrer Basis, in welche sie nur eingezapft war, gelockert und fortgeschleudert wurde, nicht aber, wie auf ähnliche Weise der Bruch einer kleinen Marmorstatue erfolgen konnte, die mit ihrer Basis aus dem gleichen, massiven Gefüge besteht. Waren aber die attalischen Weihgeschenke Bronzefiguren, so kann unser Bestand weder mit ihnen identisch noch aus den angeführten Gründen abhängig davon sein.

Andererseits suche ich eine positive Entscheidung gegen die Identität der kleineren pergamenischen Serie und des attalischen Weihgeschenkens darin, dass die uns erhaltene Auswahl der Besiegten heute keinesfalls mehr als ein Werk des Zufalls gelten kann, dass dieselben vielmehr als Einzelfiguren gearbeitet und für gesonderte Betrachtung bestimmt erscheinen. Ist es nicht schon bemerkenswerth, dass von dem gesammten Bestande die Hälfte der Statuetten, die Todten und Sterbenden, eine Gruppierung mit anderen nicht nur nicht erfordert, sondern geradezu ausschliesst, während die übrigen einen Gegner zwar in der Idee, nicht aber nothwendig in körperlicher Erscheinung voraussetzen? Ja selbst hier bietet die selbständige, jeder Anschluss spur entbehrende Form der Basen in den meisten Fällen der realen Verbindung mit einer zweiten Figur technische Schwierigkeiten. Da das Auge mehrerer Unterliegenden auf eine sehr nahe, unmittelbar von oben her drohende Gefahr gerichtet ist, hat man wohl mit Recht an berittene Feinde gedacht (vgl. den Sarkophag Ammendola, Mon. dell' Inst. I, 30). Waren solche hier wirklich vorhanden, so müssten sie sich beinahe über diesen Galliern und Persern befunden, also wenigstens Spuren ihrer Existenz hinterlassen haben. Aber gesetzt auch, die überreitenden Griechen, wie die zu Fuss anstürmenden waren auf eigene Basen gesetzt und von ihren Gegnern weiter getrennt, als der naturalistische Geist jener Bildwerke erwarten liesse, so darf man doch heute dringender als je die Frage aufwerfen, weshalb uns neben zehn oder mehr Figuren von Unterliegenden durchaus keine Sieger erhalten sind? Diese Frage erscheint um so berechtigter, als die sehr charakteristischen Eigenschaften dieser Gattung und die Aufmerksamkeit, welche man seit der Brunn'schen Entdeckung fortwährend darauf gerichtet hat, es höchst unwahrscheinlich machen, dass unser Antikenvorrath in dieser Hinsicht noch wesentliche Ausbeute gewähren wird.

Dagegen scheinen mir alle Schwierigkeiten vollkommene Erledigung zu finden, wenn wir annehmen, dass die erhaltenen Bildwerke überhaupt nicht von den attalischen Weihgeschenken, sondern mit diesen aus gemeinsamer Quelle, wahrscheinlich von den gleichen Vorbildern abstammen und dass pergamenische Künstler die ihnen geläufigen Motive in

eklektisirender Weise reproducirten, wie dasselbe bereits für die grossen Galliergruppen gelten muss.<sup>59)</sup> Wenn sie sich dabei auf Darstellungen der Unterliegenden und namentlich der Barbaren beschränkten, so ist dies aus mehr als einem Grunde vollkommen erklärlich: einerseits beruhte gerade auf diesen Schöpfungen die Neuerung ihrer Kunst, die Begründung des historischen Realismus auf dem Gebiete der Plastik; sodann war ja in jedem Unterliegenden der Sieg des Griechenthums nicht minder deutlich charakterisirt, als wenn der Ueberwinder, dessen Darstellung der Kunst keine neue Aufgabe mehr zu lösen gab, in eigener Person anwesend gewesen wäre. Und war derselbe nicht anwesend in der Person eines jeden Griechen, der vor das Bildwerk hintrat? Setzt sich dann nicht die Idee des überlegenen Hellenenthums vollkommen passend an die Stelle des einzelnen Siegers und besitzen wir nicht bereits aus älterer Zeit in den Statuen verwundeter Amazonen eine analoge Erscheinung, die schwerlich bloss dem Interesse am Stoff ihren Ursprung verdankt?

Wer trotzdem noch vom künstlerischen Standpunkte diejenigen unter unseren pergamenischen Bildwerken als Einzelfiguren beanstanden wollte, deren Action nicht immerlich abgerundet ist, sondern nach Aussen strebt, findet hinreichende Belege für die Existenz einseitiger Compositionen in hellenistischer und in späterer Zeit. So stellt eine zweifellose Copie nach pergamenischem Original, die jetzt im Museo Torlonia befindliche Statue bei Clarea, Mus. de sculpt. pl. 854 C, 2211 C einen vor dem unsichtbaren Feinde in das Knie gesunkenen Gallier dar, welcher durch die Künstlerinschrift (*Φιλοσόμηνος ἐποίησε*, aus hadrianischer Zeit) als selbständiges Werk gesichert erscheint,<sup>60)</sup> nicht minder wie der „borghesische“ Fechter des Agasias von Ephesos, oder der florentiner messerschleifende Skythe aus dem Marsyasurtheil.

Diese Zeilen waren geschrieben, als ich durch das Juli-Augustheft des „*Ἡρακλειδης*“ (1882) von einem jüngsten Funde auf Delos Nachricht erhielt, welcher wohl geeignet ist, uns das vorletzte Beispiel noch näher zu bringen und eine neue Bestätigung für die eklektische Methode der Reproduction zu liefern, welche an die in Pergamon geschaffenen Kunstwerke anknüpfte. Es ist wiederum die Figur eines Besiegten, wie die kurze Notiz (a. a. O. S. 648) besagt: „ὁπτερομαχέτης ἐργονατισμῆνος πολεμιστής, οὐχι Ἕλληνα ἀλλὰ βάρβαρος τις, πιθανῶς Γαλάτης. ἔργον Ἀγασίου τοῦ Περσείου.“

Ob Agasias seinen Stoff noch in besonderer Weise durchgearbeitet hat, wie am „borghesischen Fechter“, wird die Zukunft lehren. Dass aber jene vervielfältigende Thätigkeit nicht erst im letzten Jahrhundert vor Chr., sondern bereits von pergamenischen Künstlern an Ort und Stelle betrieben worden sei, wird allein schon durch die Galliergruppen der Villa Ludovisi und des Capitols, sowie doch auch durch den florentinischen Schleifer hinlänglich sicher gestellt. Derselben Richtung dürfte somit die kleinere Statuenreihe ebenfalls ihren Ursprung verdanken.

Sind diese Ergebnisse annehmbar, so hört für uns auch die Nöthigung auf, in unseren Prometheusfiguren oder in anderen Bildwerken aus der Periode Eumenes' II An-

knüpfungen an die Erzeugnisse der älteren attalischen Kunstthätigkeit zu suchen. Vielmehr würde jedes vergleichende Studium in erster Linie mit den Stilunterschieden der Bronze- und Marmortechnik zu rechnen haben.

Und nicht vielleicht auch mit einem Wechsel der Schule? Unter Attalos I dominirt eine Gruppe von Erzgiessern, welche der gleichzeitigen Bildhauerei das Gepräge ihrer Kunst aufdrückten, unter Eumenes II begegnen wir vorzugsweise einer ebenso virtuoson als massenhaften Productivität in Marmor mit zahlreichen neuen und doch offenbar traditionellen Eigenthümlichkeiten.<sup>61)</sup> Jene *plures artifices*: Isigonos, Phylomachos, Stratonikos, Antigonos sind uns leider ihrer Herkunft wie ihrem gegenseitigen Verhältniss nach wenig bekannt. Doch wissen wir, dass Stratonikos aus Kyzikos stammte und vielleicht war der Priapos, welchen Phylomachos arbeitete, für die gleichnamige, Kyzikos benachbarte Stadt bestimmt. Jedenfalls deutet der Auftrag auf jenen nordwestlichen Theil der asiatischen Halbinsel, wo der Priaposeult vorzugsweise zu Hause war. Andererseits aber gestattet eine zu hoher Wahrscheinlichkeit gebrachte Combination<sup>62)</sup> unter den für Eumenes arbeitenden Künstlern Mitglieder der rhodischen Gruppe zu vermuthen, einen Apollonios und Tauriskos, die Bildner des farnesischen Stieres. Ebendahin weist ein anderes Meisterstück der Marmortechnik, die Gruppe des Laokoon.

Wie man über dieses Verhältniss auch denken mag, — und heute herrscht ja bestimmt die Neigung vor, rhodische und pergamenische Kunst einander zu nähern, — in den grossen Leistungen der Marmorbildner zur Zeit Eumenes II verräth sich eine neue, mächtige Strömung, welche die ältere, historisirende Kunst eher ersetzt und wohl auch absorhirt<sup>63)</sup>, als bloss in derselben Richtung fortgeführt zu haben scheint.

## Anmerkungen.

1) [S. 1.] Für die Sorge um die Herstellung des Blattes, sowie für zahlreiche Anregungen, welche dieser Arbeit zu Gute kamen, gebührt in erster Linie Herrn Prof. Conze lebhaftester Dank des Verf.

2) [S. 2.] Vgl. auch Conze a. a. O. S. 46 (im dritten Bande des „Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml.“ S. 88). Die daselbst gegebene Fundnotiz: „unweit des Burgthores“ zieht C. heute der Humann'schen gegenüber als weniger genau ausdrücklich zurück.

3) [S. 2.] Es muss indess hervorgehoben werden, dass die Statuette des Gelagerten den beiden andern gegenüber in dieser Beziehung etwas nachsteht. Sie ist nicht nur mit Incrustationsüderchen überzogen, sondern auch stellenweise, namentlich an den Füßen, etwas verwiltet.

4) [S. 2.] Ich darf gleich hinzufügen, dass die sorgfältige Berücksichtigung dieses Umstandes seitens der Direction des Sculpturen-Museums bei der provisorischen Aufstellung unserer Statuetten den Erfolg einer definitiven Deutung wesentlich gefördert hat, da das charakteristische Schema der Stellungen sich dem Gedächtnisse leichter einprägen und zu Vergleichen herausfordern musste.

5) [S. 3.] Andere Maasse sind:

	Liegender.	Herakles.	Stehender.
Bauchnabel-Ifalsgrube . . . . .	0,14 (eingezogene Partie)	0,16	0,14
Bauchnabel-Schaumansatz . . . . .	?	0,065	0,055
Brustwarzenabstand . . . . .	0,15	0,13	0,127
Breite des Rippenkastens (Achselhöhlenabstand)	0,195	0,18	0,162.

Da somit, die Richtigkeit unserer Anordnung vorausgesetzt, die Grösse der Figuren mit der Entfernung vom Standpunkte des Beschauers abnehmen würde, darf hier bereits die Frage wenigstens berührt werden, ob in unserem Falle ein optisches, für die Malerei gültiges Gesetz mittelbar oder unmittelbar eingewirkt haben könne.

6) [S. 5.] Bei der Zeichnung unserer Figuren wurden die Formen absichtlich etwas stärker betont, als sie unter gewöhnlichem Lichte erscheinen. Die kleinen Verhältnisse nöthigten dazu, wenn alle Abstufungen zu ihrem Rechte kommen sollten. In Folge der photographischen Verkleinerung, auf welche ursprünglich nicht gerechnet war, sind die Details nun freilich noch mehr gehäuft worden.

7) [S. 6.] Vgl. Bellori-Bartoli, Admiranda Rom. antiq. 66. 67. Museo Capitolin. IV, 25. Millin, gal. myth. 93, 383. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K. I, Tf. 72, no. 405. II, Tf. 65, no. 838<sup>b</sup>. Unsere Vignette beruht auf einer von Eichler für das Corpus der Sarkophage gelieferten Zeichnung.

8) [S. 7.] Ueber das Füllhorn vgl. Müller-Wieseler a. a. O. II, 65 zu no. 838<sup>b</sup>. — Wieseler, üb. ein Votivrelief aus Megara S. 28 fg. Anm. 38. — Nachrichten d. k. Ges. d. Wiss. in Göttingen 1876 S. 72 fg.

9) [S. 7.] Vgl. Zahn, die schönsten Ornam. u. Gem. II, 30. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K. II, Tf. 64, no. 832 (darnach unsere, ursprünglich zur Einreihung in die Haupttafel bestimmte und daher etwas beschnittene, Skizze). Helbig, Wandgem. no. 1128.

10) [S. 7.] Archäol. Zeitg. 1876 S. 6.

<sup>11)</sup> [S. 7.] Veröffentlicht von O. Jahn in den Abhh. d. k. bayr. Akad. VIII, 2 S. 231 fg. Tf. I—VII. Unser Bild: Tf. I, 3.

<sup>12)</sup> [S. 8.] Von Braun im Rhein. Museum V „über den Parallelismus in der Composition altgriechischer Kunstwerke“ S. 345 fg. vgl. Stark, Niobe S. 163 fg.

<sup>13)</sup> [S. 8.] Wenn in dem Bilde des Columbarium Pamfili die Bewegungen der Beine vertauscht sind, so beweist dies natürlich nur für mangelndes Verständniss des Motivs. Um so bemerkenswerther ist die Zähigkeit des traditionellen Elementes, welches selbst im äussersten Stadium der Verflachung noch mechanisch nachwirkte.

<sup>13a)</sup> [S. 9.] Die Beschreibung einer Prometheusstatue bei Libanius (Eeplr. S. 111 b fg. ed. Reiske) ziehe ich noch nicht heran, weil bei sonstiger Uebereinstimmung wenigstens die Bewegung der Arme, soviel sich aus der corrupten Stelle entnehmen lässt, eine verschiedene war. S. unten Anm. 43.

<sup>14)</sup> [S. 10.] Vgl. z. B. den in dem Paris-Oinone-Relief des Palazzo Spada (Braun, 12 Basreliefs Tf. VIII, zuletzt Archäol. Zeitung. 1880 Tf. 13, 2; dazu Schreiber S. 146 u. Anm. 9) hinzugefügten Flussgott, welcher dem identischen Relief der Villa Albani (Archäol. Zeitg. a. a. O. Tf. XIII, 1) fehlt. — Die weibliche Figur des vatikanischen Ganymedreliefs Müller-Wieseler Denkm. II<sup>3</sup> n. 53 Nachrichten d. k. Ges. d. Wiss. zu Göttingen 1876 S. 82 fg. — Die Roma des gleichfalls vatikanischen Reliefs von der Säule des Antoninus Pius (Mus. Pio-Clement. V, 29. Millin gal. myth. 180, 682. Müller-Wieseler Denkm. I, 71 no. 394.) [An die beiden letzteren Beispiele erinnerte mich Conze.] — Im Vordergrunde sitzende oder gelagerte Personificationen auf Gemälden vgl. z. B. Helbig, Wandgem. no. 1018 fg. — Die Nymphe mit dem Vogel auf dem Vasenbild Millin, Peint. de vases II, 49. Gal. myth. 60, 233. Von Sarkophagen vgl. die auf Phaethon, Prometheus, Marsyas, den Korarab bezüglichen: auch Erotas neben Leda (Millin gal. myth. 144, 522) und die männlichen Figuren auf der Unterweltdarstellung des Sarkophagreliefs aus dem Codex Pighianus bei Jahn, Abhh. d. Münch. Akad. VIII Tf. VII, 21. Ber. d. k. sächs. Gesellsch. d. Wiss. VIII (1856), Tf. II.

<sup>15)</sup> [S. 11.] Bronzemünzen aus Ephesos unter Antoninus Pius geprägt: Monnet, Deser. de med. VI pl. IV no. 1. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K. II Tf. II no. 14. Overbeck, Kunstmythol. I. 1. Münzf. III. no. 22. In der Erklärung stimme ich mit Wieseler (Nachrichten d. k. Ges. zu Göttingen 1876 S. 51 Anm. 1) überein. Auch ist der Fluss Kaystros ja mehr als 12 Stadien vom Peion entfernt.

<sup>16)</sup> [S. 11.] „Nur ein solches Wesen, das am Boden haftet, kann bei diesem Schauspiele ruhig darsitzen.“ (Friederichs.) Es fragt sich übrigens, ob die rechte Hand des Kithairon, welche doch wohl ergänzt ist, nicht ursprünglich ebenfalls, wenn auch auf den Fels gestützt, den oben charakterisirten hinweisenden Gestus machte. Auf dem entsprechenden Wandgemälde des Columbarium Pamfili (Jahn, Abhh. d. k. bayr. Akad. VIII Tf. IV, 11), bei dessen paratactischer Anordnung auch die Grösse der Nebenfiguren wieder zur Geltung kommen konnte, ist wenigstens unverkennbar derselbe Kithairon mit jener Geberde dargestellt.

<sup>17)</sup> [S. 11.] Vgl. Welcker Philostr. praef. p. LXIII: Braun, Gesch. d. griech. Künstl. II S. 288: Blümner, arch. Stud. zu Lucian S. 58 fg.; Khuegmann, Ann. d. Inst. 1863 p. 113 fg. Dagegen: Feilke, de Perseo et Andromeda S. 45 fg.: zweifelnd Matz, de Philostr. tide S. 15.

<sup>18)</sup> [S. 11.] Dem wenn sich Kunstanschauung und Kunstübung in so strengem Anschluss an das Vorhandene fortbewegten, wie wir es an der griechischen Kunst immer deutlicher wahrzunehmen glauben, so macht es für unseren Bestand thatsächlich wenig Unterschied, ob diejenigen Kunstwerke, welche wir doch nur aus rhetorischer Schilderung kennen, erst durch den Pinsel eines jüngeren, compilirenden Malers gegangen sind, oder auf unmittelbaren, künstlerischen Reminiscenzen eines in diesen Dingen nicht unbewanderten Schriftstellers selber beruhen. Der rhetorischen Interpretation waren ja zeitgenössische Werke in demselben Grade ausgesetzt, wie ältere irgendwo aufgelesene Motive. Als wesentlichste Aufgabe bleibt daher immer bestehen, die Manier dieser Literaturgattung methodisch zu ergründen und von dem Positiven auszuscheiden. Etwas ganz Anderes wäre die Grenzverletzung des traditionellen künstlerischen Formengebietes durch willkürliche Zuthat und Erfindung. Derartige Fälle sind aber selbst an den philostratischen Gemäldebeschreibungen bis heute wenigstens nicht dargethan worden.

<sup>19)</sup> [S. 13.] Dies gilt natürlich in erster Linie von den meisten Liebefiguren, (ein Verzeichniss derselben bei Stark, Niobe S. 314 fg.); aber auch von Akroteriengruppen, soweit solche nachweisbar sind. Andere.

wie die Niobegruppe verrathen wenigstens noch den Einfluss der Giebelcompositionen. Mehr paratactische als gruppenartige Bildungen sind die immer noch in architektonischem Zusammenhang befindlichen Intercolonnienfiguren, wie die des Nereidenmonumentes von Xanthos.

<sup>29)</sup> [S. 13.] Vgl. z. B. den in Olympia aufgestellten betenden Knabenchor der Agrigentiner von Kalamis (Paus. V, 25, 5). Auch über die Anathemfiguren der „Tyrannenmörder“ werden wir kaum anders urtheilen dürfen: wie man sie auch stellen mag, die Bedingungen einer Gruppe im strengeren Sinne erfüllen sie nicht, da ihre Handlung immer parallel nach auswärts streben wird.

<sup>30)</sup> [S. 13.] Von älteren Werken nenne ich z. B. Apollo, Artemis, Herakles und Athena von Dipoinos und Skyllis (Plinius XXXVI, 9), welche Figuren auch ich auf den Dreifussraub beziehe (vgl. Klein, archäol. epigr. Mith. a. Oesterreich V S. 93); oder, von ihrem Schüler Dantas gearbeitet, Herakles mit Acheloos im Kampf, dabei Zeus und Deianira, Ares und Athena, im Schatzhaus der Megareer zu Olympia (Paus. VI, 19, 12). Vgl. auch die Weihgeschenke des Mikythos von Glaukos und Dionysios (Paus. V, 26, 2). Anderes bei E. Curtius „Zur Geschichte der Gruppe in der antiken Plastik“ Westermann's Monatshefte 1881 S. 215 fg. Eigenthümliche Schwierigkeiten macht für eine myronische Composition noch immer die Gruppe der Athena und des Marsyas auf der Burg zu Athen. Eine naturalistische Anordnung, namentlich wie sie v. Sybel (Athena u. Marsyas, Marburger Gratulationsschrift 1879) vorschlägt, wäre allerdings für jene Zeit ohne Analogie. Auch dem an das mythologische Genre streifenden Inhalt dürfte sich wenig zur Seite stellen lassen. Doch liegt die Sache in jeder Beziehung noch zu wenig klar, um hier eine Ausnahme statuiren zu müssen.

<sup>31)</sup> [S. 13.] So in dem Werk des Onatas, den losenden Achäerfürsten bei Troja, vor denen Nestor auf besonderem Postamente stand (vgl. Paus. V, 25, 8 und die in Olympia aufgedeckte Basis); ferner die grosse Gruppe von Lykios, dem Sohne Myrons, in welcher die troischen Heldenpaare mit Zeus, Thetis und Eos in der Mitte, zu äusserst Achill und Memnon, kampfbereit gegenübergestellt waren (Paus. V, 22, 2).

<sup>32)</sup> [S. 16.] Vgl. auch oben S. 13 und Anm. 19—22. Unter den Begriff des Monumentalen fällt nach uns jedes selbständige Bildwerk, das noch irgend welche über seinen eigentlichen Inhalt hinausgehende Beziehungen aufweist. Diese sind aber für die gesammte ältere Plastik gegeben in dem engen Anschluss der Kunst an die Religion sowie an das öffentliche Leben und selbst dieses scheint lediglich die Form der religiösen Weihung gekannt zu haben. Die weiteren Folgerungen für die „Gebundenheit“ des Stoffes ergeben sich von selber und werden durch die überwältigende Mehrheit der uns bekannten Monumente aus voralexandrinischer Zeit bestätigt. Denn auch auf empirischem Wege lässt sich die Regel aufrecht erhalten, dass damals in keinem sicheren Falle ein Gegenstand um seiner selbst willen zu künstlerischer Darstellung gelangt sei und auf diese Voraussetzung werden auch die scheinbaren Ausnahmen, deren Zahl nur gering ist, zurückgeführt werden dürfen. Wir müssen dann eben eingestehen, die besondere, für die Wahl des Stoffes maassgebende Voraussetzung nicht zu kennen. Am meisten würden sich unserer Annahme ja ohne Zweifel solche mythologische, also inhaltlich selbständige Bildwerke widersetzen, welche der Individualität des betreffenden Künstlers auffallend entsprechen und daher leicht den Anspruch erheben dürften, aus subjectiver Neigung desselben hervorgegangen zu sein. Von dieser Art sind der auf Philoktet gedeutete „claudicans“ des Pythagoras von Rhegion, der Perseus desselben Künstlers und des Myron, die Jokaste des Silanion. Ein Heros wie Perseus ist aber der mannigfachsten Beziehungen fähig, so dass wir nicht einmal nöthig hätten, einen Compromiss zwischen Künstler und Auftraggeber zu vermuthen. Eine so individuell tragische Figur wie Philoktet erscheint freilich in ganz anderem Lichte. Um so zwingendere Belege wird man für die Existenz dieser Ausnahme verlangen dürfen. Wo aber sind diese Zeugnisse? Plinius (XXXIV, 59) erwähnt lediglich einen Hinkenden des Pythagoras, bei dessen Anblick man den Schmerz der Wunde mitzuempfinden glaubte. Dieser Hinkende konnte, wie der „vulneratus deficiens“ des Kresilas u. a. w. jede beliebige Person darstellen. Dazu kommt, dass diese Umschreibung eines bestimmten und leicht charakterisirbaren Heros selbst unter den plinianischen „Allgemein-“ oder besser „Motivbezeichnungen“ ganz vereinzelt dastehen würde, da letztere sich in allen sicheren Fällen, (zu denen wir die „catagusa“ und „anapaionene“ nicht rechnen werden), nur auf mythologische Gattungsfiguren (aposcopeton, symplegma) beziehen, oder auf Personen, deren Namen Plinius bezw. seiner Quelle gleichgültig oder nicht mehr bekannt waren.

Die sterbende Jokaste des Silanion endlich steht so fühlbar isolirt da, dass wir sie ruhig als Ausnahme oder als vereinzelt Vorläufer der späteren Richtung betrachten können, wie man sie ja gewöhnlich mit dem Athanas des Aristonidas zusammenzuhalten pflegt. Andere freie Bildwerke voralexandrinischer Kunst von dramatischem oder wenigstens ungewöhnlichem Inhalt und überwiegend stofflichem Interesse dürften aber schwerlich nachzuweisen oder gegen die allgemeine Regel zu verwerthen sein.

20) [S. 16.] Es ist das räumlich und inhaltlich unbegrenzte Feld der naturalistischen und decorativen Kunst, welches sich der Plastik eröffnete. Diese Richtung deckte sich noch keineswegs nothwendig mit dem sogen. Realismus in der Technik, wie eines der bemerkenswertheften Beispiele der Uebergangsperiode, die Niobegruppe, erweist. Uebrigens ist bezüglich der Entstehungszeit desjenigen Originales, welchem die Florentiner Statuen nachgebildet sind, das letzte Wort sicherlich noch nicht gesprochen. Wir mögen die Sculpturen des Mausoleum und selbst die des Nereidenmonumentes zum Vergleiche heranziehen, in der Aufstellung sowohl, wie man sich dieselbe auch denken mag, wie in der Ausführung und manchem Besonderen, wozu ich namentlich die consequent durchgeführte hohe Gürtung und die Figur des Pädagogen rechne, bezeichnet die Niobegruppe bereits ein nach vorwärts weisendes Entwicklungsstadium. Die Epigramme, welche Praxiteles nennen, beziehen sich lediglich auf eine Niobestatuë. Und die römischen Kunstkenner des Plinius, welche zwischen einem Skopas und einem Praxiteles schwankten? Sind es nicht vielleicht die Vorläufer derjenigen, welche auf die Colosse der Dioskuren den Namen des Phidias und des Praxiteles setzten? Die Möglichkeit, dass unsere Statuen weder dem einen noch dem anderen Künstler angehören, hat zuletzt auch Friederichs (Bausteme I S. 245 fg.) im Anschluss an B. Meyer zugegeben. Wenn die Gruppe, welche in Rom vor dem Tempel des Apollo Sosianus stand, wirklich aus einer Seleukidenstadt stammte, wie Ulrichs und Stark sehr wahrscheinlich gemacht haben, liegt es dann nicht viel näher, das Werk in der neuen Aera entstanden zu denken, um so mehr als ein Seleukia nirgends unmittelbar an Stelle einer älteren Stadt getreten ist? Und dürfen wir vergessen, dass bis zu der Pergamenischen Kunstthätigkeit, in welcher zudem derselbe Stoff noch lebendig gewesen zu sein scheint [vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Kunst. I S. 444 fg.: auch die der Niobe entsprechende Ge der Gigantomachie], die Lücke von mehr als einem Jahrhundert auszufüllen bleibt?

Wenn im Beginn der alexandrinischen Zeit bereits das Weihgeschenk mit freierer Bewegung und neuem Inhalt erfüllt wurde (vgl. z. B. die in Delphi aufgestellte Löwenjagd Alexanders von Lysipp), oder in landschaftliche Bezielungen eintrat (wie die Nike von Samothrake, vgl. Benndorf, Neue archäol. Untersuch. auf Samothrake, 1880 S. 68 fg.), so gilt dies noch viel mehr von dem beginnenden Verbrauch der Plastik zu rein decorativen Zwecken.

Wir sehen dieselbe dem Luxus und selbst vorübergehenden Effekten dienen, als Schmuck von Prachtwagen, Schiffen und Zelten, Villen und Gärten, bei Pompen und anderen Ceremonieen (vgl. Overbeck, Schriftqu. 1981 fg.); *κόλλις* und *ἄστρα* werden dabei als Aufstellungsorte statuarischen Schmuckes öfter genannt, und zwar erfahren wir ausdrücklich nicht bloss von derartiger Verwendung einzelner Bildwerke, sondern auch mythologischer Gruppen, wie der des vom Adler getragenen Ganymed bei der Adonisfeier zu Alexandria (Theoc. XV, 124. Vgl. die Schilderung, welche Alkiphron in einem Briefe von dem Schmuck eines Gartens bei Korinth entwirft: *ἐπι τῆ ταῖς ἐστῆρας τῶν περιδίων Νόμας τοῖς Ἰβρωταῖς καὶ Ἡόν ὄσον καροπτεῶν τῆς Ναύης ὑπερέκεινται*. Frgm. 5 S. 80 Meineke und C. Dillthey Archäol. Zeitg. 1878 S. 48). Zu Pompeji bietet im Kleinen das Haus des M. Lucretius (Fiorelli, deser. d. Pomp. p. 391 fg.) ein besonders reiches Beispiel für plastischen Gartenschmuck dar (vgl. Mus. Borb. XIV Titelbild). Hierher gehören auch die Beispiele decorativer Vertheilung von Figuren aus mythologischen Scenen in die Architektur, wie wir sie freilich nur in der späteren Wandmalerei nachgebildet sehen; z. B. die Entdeckung des Achill auf Skyros (Helbig, Wandg. n. 1301); die Verurtheilung des Marsyas (Helbig, n. 232); der Mythos des Admet und der Alkestis (Reg. V, 1, 18 Mau, Gesch. d. Wandmal. in Pomp. S. 454).

Zu einem grösseren plastischen Figurenbild mythologischer Art, welches an manche Sarkophagcompositionen erinnert, gehört auch die kauernde, von einem Gewand umwehte, gewöhnlich als Iades erklärte Figur (Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K. II n. 864). Dieselbe schliesst sich auch in den Proportionen und in der stilistischen Behandlung unserer Gattung decorativer Statuetten ganz besonders nahe an. Nicht minder der Aktaion des brit. Museums (Marbles II, 45. Müller-Wieseler, Denkm. II, 186).

Unverkennbar ist in all diesen Wandlungen die Einwirkung eines spezifisch orientalischen Princips, wie denn gerade Klein-Asien die frühesten Beispiele eines gelockterten Verhältnisses der Plastik darbietet.

<sup>25)</sup> [S. 17.] Damit soll natürlich keine Definition des „Genres“, das man ja beliebig enger oder weiter fassen kann, gegeben, sondern nur der Punkt bezeichnet werden, an dem wir veranlaßt sind, eine Scheide zwischen hellenistischer und älterer Zeit aufzurichten. Diesen auf der inhärenten Bestimmung des Kunstwerkes beruhenden Unterschied hat Furtwängler („Der Dornauszieher“ u. s. w. 1876, Virchow-Holtzendorff'sche Samml. Heft 245. 246 S. 12 fg.) richtig und vielleicht noch nicht stark genug betont. Wer denselben fallen läßt, wie Oertel (Leipziger Studien II [1879] S. 8 fg.), hat es leicht, Gattungswerke in beliebig früherer Epoche nachzuweisen. Es fragt sich nur, was damit genützt wird, wenn es doch eben darauf ankommt, wissenschaftlich brauchbare Kriterien zu schaffen.

Allerdings greift jenes Kriterium noch über das Darstellungsgebiet des eigentlichen Genres hinaus: (s. den Text).

<sup>26)</sup> [S. 17.] Dass in gleichem Sinne auch eine Anzahl von Motiven der älteren Plastik weiterbenutzt, neu durchgearbeitet und ungeprägt wurde, ist selbstverständlich und an mehr als einem Beispiel zu verfolgen. Vgl. Furtwängler „Der Satyr aus Pergamon“ (40. Winkelmanns-Progr.) S. 8 fg., dem ich auch bezügl. des „Dornausziehers“ (ebda. S. 11) in der Hauptsache nur beistimmen kann. Für die Wandlung des myronischen Marsyasmotivs, welches zu der Bronze aus Pergamon und zum Aktaion herüberführt (ebda. S. 8 fg.) läßt sich als vermittelndes Zwischenglied noch eine Satyrfigur aus dem Fries des Lysikratesmonumentes anführen.

<sup>27)</sup> [S. 18.] Von bekannten Stoffen der hellenistischen Plastik, die unseren Quellen zufolge bereits in der älteren Malerei vorgebildet waren, verzeichnen wir: die schlafende Ariadne (vgl. das Gemälde im Dionysostempel zu Athen Paus. I, 20, 3); den schlangenzüngelnden Herakles und den gefesselten Marsyas (Zeuxis); den gefesselten Prometheus (Panaios und Parrhasios: s. unten); die Skylla Androkydes und Nikomachos; vgl. Archäol. Zeitg. 1870 Tf. 34, 1. 2; 1866 Tf. 208, 1. 2); die todte Mutter mit dem Kinde von dem Bildhauer Epigonos (Plin. XXXIV, 88) und den ähnlichen Stoff des Malers Aristeides (Plin. XXXV, 98); Hyakinthos, Perseus und Andromeda (Nikias. Vgl. Ann. 31.); den Typus des ausruhenden und des tanzenden Satyrs (Protogenes und Antiphilos vgl. Furtwängler, der Satyr aus Pergamon S. 17; ebda. über die statuarische Wiedergabe des Oberkörpers der Aphrodite Anadyomene von Apelles). Auf die zeichnende Kunst geht immerhin der berühmte schlafende Satyr des Toreuten Diodor zurück, welchen wir mit dem barbarischen Faun zusammenhalten dürfen; so lieferte ja auch Parrhasios Zeichnungsvorlagen für die Ciselirungen des Mys.

<sup>28)</sup> [S. 18.] Vgl. Helbig, Untersuchungen üb. d. campan. Wandmalerei S. 65 fg. und 140 fg. Dazu die beiden Wandbilder, welche den schlangenzüngelnden Herakles und Jupiter in throno adstantibus die vorführen (Archäol. Zeitg. 1868 Tf. 4), eine Zusammenstellung, welche unmittelbar auf Zeuxis zurückgeht (vgl. Trendelenburg, Archäol. Zeitg. 1876 S. 89 fg.). Älteren Ursprung verräth u. a. auch das Dirkebild der „casa del granduca“ (Mus. Borb. XIV, 4 Helbig, Wandgem. n. 1151. Dillthey, Archäol. Zeitg. 1878 S. 44 Ann. §b und S. 48 fg.). Im Uebrigen vgl. auch die vorige Anmerkung.

<sup>29)</sup> [S. 18.] Namentlich Götterbildern, darunter auch der praxitelische Hermes (Furtwängler, der Satyr aus Pergamon Tf. III, 6). Dagegen hat sich z. B. ein berühmtes plastisches Thema, wie der Adler des Zeus und Ganymed in der Auffassung des Leochares, auf Gemälden nicht nachweisen lassen. Bezüglich der älteren Serie der Ledafiguren (Overbeck, Kunstmythol. I 491 ff.) scheint mir die Priorität der Sculptur noch nicht gesichert, da der flüchtende Schwan einen Verfolger (den Adler) zur Voraussetzung hat, welcher in einer plastischen Gruppe nicht dargestellt werden konnte, in der ursprünglichen Conception aber zum Verständniß beinahe nothwendig war.

<sup>30)</sup> [S. 18.] Z. B. die Becken oder Muscheln haltenden weiblichen Figuren. Doch können auch die solchen Bildern zu Grunde liegenden Marmorgruppen wieder auf Gemälde zurückgeben. Dies scheint mir namentlich zu gelten für die als Seitenstücke componirten Gruppen des Pan und Olympos sowie des Cheiron und Achilleus, von welchen allerdings berühmte Marmororiginale in der römischen Septa existirten (Plin. XXXVI, 29; vgl. Weleker, alte Denkm. I, 317. Brunn, Gesch. d. gr. K. I, 527. Helbig, Untersuch. S. 156). Dazu findet sich Achill mit Cheiron zwei Mal als statuarisches Gemälde in der „casa d'Adonide ferito“ (Helbig, Wandgem. n. 1295). Wenn ich trotzdem die Möglichkeit einer gemeinsamen malerischen

Quelle offen lassen möchte, so geschieht es namentlich wegen der vorzüglichen Ausführung mehrerer dieser Gemälde und weil die beiden Gruppen erst durch die optische Verkürzung des Pferdekörpers bei Cheiron zu rechten Seitenstücken werden konnten. Mit Recht hebt auch Overbeck (Gall. her. Bildw. S. 286) den überaus wirkungsvollen Gegensatz der Körper Achilles' und des Cheiron hervor und bemerkt dann (Ann. 18, mit Beziehung auf Roulez' Annahme eines plastischen Originals): „echt malerisch, erst in der Malerei ganz zu geniessen ist das Kunstwerk ohne Frage“. Ausserdem geht wenigstens das eine Bild sicher auf ältere, wenn auch in der Auffassung strengere malerische Tradition zurück: dem Marsyas, wie er den Olympos im Flötenspiel unterrichtet, hatte bereits Polygnot zu Delphi gemalt (Paus. XI, 30, 9): ἐπὶ πέτραις καθέζομενος Μαρσύας, καὶ Ὀλύμπου παρ' αὐτῶν παῖδες ἔστιν ὠραῖος καὶ ἀλλὰ ἐδιδασκόμενος σχῆμα ἔχων.

<sup>2)</sup> [S. 18.] Plastische Werke, welche ihr Gegenbild in der campanischen bezw. älteren Malerei finden:

Eine Anzahl von Beispielen hat bereits Furtwängler (der Satyr aus Pergamon S. 16 fg.) zusammengestellt, welche ich hier zunächst wiederhole: Medea (Gemälde des Timonachos, vgl. Helbig, Wandgem. n. 1262 fg. Dillthey Annal. d. Inst. 1869 S. 55; Archäol. Zeitg. 1875 S. 65 fg. Tf. 8, 2; Gruppe aus Arles, = Millin, Gal. myth. 102, 427; vgl. gegen Ende dieser Anmerkung). Theseus, nach Besiegung des Minotaurus (Gruppe zu Würzburg und Helbig n. 1213 fg. n. S. 459). Persens und Andromeda (Gruppe zu Hannover: K. Fr. Hermann, Götting. Winckelm.-Progr. 1851. Helbig, Wandgem. n. 1186 fg. Untersuchungen S. 140 fg.: Nikias; dazu der Hyakinthos desselben Meisters). Der Wein ausgiessende Dionysos und Pan (Bemdorf, Nov. Mem. S. 276 fg. Tv. X). Narkissos sich im Wasser spiegelnd (Welcker, Rh. Mus. 1854 S. 282; Wieseler, Narkissos n. 10). Ueber den Satyr des Antiphilos und des Protogenes, sowie die Aphrodite des Apelles s. bereits oben Ann. 27. Persönlich erinnert mich F. überdies noch an die bekannte Gruppe der nackten Chariten, welche nicht minder auf den Vorgang der Malerei zurückzuführen sein wird. Von anderen plastischen Stoffen, welche zur Malerei in dem gleichen Verhältnis stehen, führe ich noch an: Herakles mit dem Füllhorn und Deianeira (ein besonders schlagendes, neuerdings von Robert Annal. d. Inst. 1879 S. 229 fg. Tv. d'arg. M. nachgewiesenes Beispiel; vgl. auch das Gemälde des Artemon Plin. XXXV, 139). Alkaios, von den Hunden zerfleischt (vgl. oben Ann. 24 und Helbig, Wandgem. S. 249 fg.). Die bekannten Typen des schlafenden Endymion (Stockholm), der schlafenden und sitzenden Ariadne (Vatikan, Madrid und Dresden. Jahrb. Archäol. Beitr. S. 296, 282). Herakles und Omphale (Helbig, Wandgem. 1133 fg. und die Gruppe aus Neapel Clarac 793, 1995). Die Verwandlung der Daphne (zur borghesischen Statue: Clarac 540B, 966 C vgl. Lucian, Ver. hist. I, 8. Blümner, archäol. Stud. z. Luk. S. 84). Die von Eroten unspielte Löwin (vgl. die Mosaik, Helbig, Unters. S. 23 und die Gruppe des Arkesilaos Plin. XXXVI, 41); ebenso die Nymphen tragenden Kentauren desselben Künstlers mit den pompejanischen Malereien, an welche bereits Helbig die entsprechenden Schlussfolgerungen geknüpft hat (Plin. XXXVI, 33. Helbig, Wandgem. n. 499 fg. Unters. S. 23). Und wie verhält sich das vaticanische Colossalbild des Nil mit seinen Knäbchen zu dem identischen Gemälde, welches Philostrat beschreibt (I, 5) oder zu denen, auf welche Lucian anspielt (Rhet. praec. 6 ἤπειρα τῶν Νείλων εἶδε: γράφει, μεμυρμένον;) Oder der Atlas (Philostr. II, 20) zu der wiederum ganz entsprechenden Farnesischen Statue des Neapler Museums? (Vgl. Mus. Borb. V, 52)

Es bleibt noch übrig, mit aller Reserve, welche die Natur des Gegenstandes und der Raum auferlegen, vier berühmte Kunstwerke des Alterthums unter dem angeregten Gesichtspunkt wenigstens zu streifen:

Am kürzesten werde ich mich bezüglich des Herakles vom Typus Farnese fassen können, da das Resultat, zu welchem ich gelangen möchte, wie ich höre, gleichzeitig von anderer Seite ausführlicher dargelegt werden soll. Auch ich glaube, (wie zuerst der Herzog von Luyves vermuthete: Nouv. Ann. de l'Inst. I S. 60 Anm.: vgl. Helbig, Untersuch. S. 153 fg.), dass die ursprüngliche Conception den Heros nicht in dumpfem Hinbrüten, sondern in Verbindung mit dem kleinen von der Hirschkuh gesäugten Telephos geschaffen hat und dass durch den Gegensatz des gewaltigen Mannes, der die Mühen des Lebens im Uebermaass gekostet hat, zu dem Idyll, auf welches er herablickt, ein wahrhaft künstlerischer Gedanke an Stelle des sentimentalen Einzelmotives tritt. In jener typischen Verbindung aber lernen wir Herakles sowohl auf Münzen von Pergamon und Germe (Helbig a. a. O.), sowie in dem pompejanischen Wandgemälde (Helbig n. 1143) und neuerdings in dem pergamentischen Telephosfriese kennen. (Von anderweitigen

Repliken erwähne ich noch eine kleine abbozzirte Reliefgruppe zu Athen: bei v. Sybel, *Sculpt. v. Ath.* nicht zu finden.) Die besonderen Voraussetzungen und namentlich der landschaftliche Charakter der Scene lassen mich auch hier an ein malerisches Vorbild denken, welches Glykon und andere Copisten bei der Uebersetzung in Marmor wesentlich gekürzt hätten. (Damit wären auch die Einwendungen Heibig's a. a. O. beseitigt; das Argument mit dem Iysippischen Ursprunge des Typus beruht ja immerhin auf einer *petitio principii*.)

Das zweite Beispiel suchen wir in der sogen. *Thusnelda* der Loggien zu Florenz, einer tragischen Figur, deren Erfindung wir schwerlich erst der Kaiserzeit werden zuschreiben dürfen. Dieselbe steht vielmehr künstlerisch etwa in einer Reihe mit dem Typus der schlafenden Ariadne. Wodurch aber wäre die *Barbarin* charakterisirt, wenn sich die gelösten Haare und das gelöste Gewand noch anders sollten motiviren lassen? Seit Mongez (*Mém. de l'Inst. nat. des sciences et arts*, T. V. S. 150 fg.) und Göttling (*Ann. d. Inst.* 1841 S. 58 fg.) hat man einzig und allein auf die Sandalen verwiesen, deren Riemenwerk concentrisch auf dem Blatte des Fusses zusammenläuft. Aber diese Fussbekleidung findet sich z. B. auch an mehreren Göttinnen der pergamenischen Gigantomachie, mit der jenen Künstlern eignen Sorgfalt nur etwas zierlicher durchgebildet. Bezüglich des (übrigens durch die ergänzte Nase etwas entstellten) Gesichtstypus spricht Michaelis bei der Publikation eines sehr verwandten „tragischen Kopfes“, *Arch. Zeitg.* 1880 S. 79 sehr treffend von den (im Gegensatz zu der Petersburger „Germanin“) „stärker idealisirten Zügen“ von der „Herbheit der Formen, in denen gleichsam der Amazonentypus zum Matronalen hin fortgebildet erscheint“ und von dem „Düsteren des Ausdrucks“, — Beobachtungen die wir, nur zu anderen Schlüssen, gern acceptiren mögen. Gefunden wurde unsere Statue zusammen mit anderen colossalen weiblichen Gewandfiguren und einem Apollo, was wenig für den Schmuck eines römischen Triumphbogens spricht. Bleiben wir indess bei dem Begriffe einer tragischen Figur stehen, so konnte dieselbe als Repräsentant eines berühmten und geläufigen Typus sehr wohl an Stelle etwa der tragischen Muse ebenfalls in colossaler Gestalt als architektonischer oder decorativer Schmuck passend verwerthet werden. Es fragt sich nur, ob wir im Stande sind, unser Bildwerk auf eine geeignete heroische Vertreterin dieser Gattung zu beziehen. Gerade Heroinen, wie Kanake und Penelope, können wir in ganz ähnlicher Stellung nachweisen; in unserem Falle aber deuten alle Anzeichen mit vereinter Bestimmtheit auf Medea hin. Für die allgemeine Erscheinung darf man zunächst vergleichen, was Kallistratos (13) in der Beschreibung einer Medeacastate von dem seelischen Ausdruck, von der Vernachlässigung des Haares und der Gewandung sagt (Medeabildwerke mit gelösten Haaren, entblößter rechter Brust s. Dilthey, *Ann. d. Inst.* 1869 S. 51. 53. 55). Medea ist ohne die tödtliche Waffe nicht denkbar. Die linke unter der Brust liegende Hand der Florentiner Statue ist zum Theil ergänzt; sie griff aber weder voll ins Gewand noch war sie geschlossen, wie man aller Analogie nach erwarten müsste, wenn es sich bloss um den Gestus handelte, sondern sie liegt hohl über einer tiefen und breiten Falte, welche sich steil nach unten fortsetzt. Wozu diese Unterarbeitung, wenn sich hier nicht ein Attribut: die Scheide des Schwertes, barg? Der rechte aufgestützte Unterarm ist ebenfalls restaurirt, er berührte aber nicht das Haupt, wie Ansatzspuren verrathen müssten, sondern ging frei in die Höhe; er hielt das gezückte Schwert. Die Geschlossenheit der Stellung ist nicht bloss psychologisch motivirt, sondern war vor allem durch den architektonischen Charakter der Figur auch geboten. Wenn die pompejanischen Bilder und andre Repliken lockerer componirt sein durften, so begegnen wir doch bereits hier einer bemerkenswerthen Mässigung der Affekte (vgl. namentlich die verschränkten Hände in dem Wandgemälde Heibig no. 1264). Ebenso gelangt jene „*attitudine di penserosa tranquillità*“ (Dilthey a. a. O. S. 49) in einigen Pasten zum Ausdruck. (*Ann. d. Inst.* 1829 *fav. d'agg.* b. 2. 3.) In schlagendster Uebereinstimmung aber steht die sogen. *Thusnelda* zu der von Brunn für mich überzeugend nachgewiesenen Medea des lateranischen Peladenreliefs (Benndorf u. Schöne die *Bildw. d. lat. Mus.* no. 92. Sitzungsber. d. Münch. Akad. 1881. 2 S. 95 fg.). Die Haltung der Arme und selbst der Gewandüberschlag über dem linken Unterarm stimmen mit der Florentiner Statue ebenso genau überein, wie die Attribute sich an der vorausgesetzten Stelle befinden. Nur die Entblößung der Brust und die Kreuzung der Beine ist an dem in strengem Stile gearbeiteten Relief vermieden. Die Berechtigung, dieses Bildwerk heranzuziehen, welches Medea freilich in ganz anderer Situation darstellt, scheint mir unter der Voraussetzung zu bestehen, dass die Erscheinung derselben es zu einer bestimmten Typik gebracht hatte, welche die Künstler als willkommenes Ausdrucksmittel an verschiedenen Stellen verwertheten. Schon des-

halb wird man auch die Anwesenheit der Kinder nicht als nothwendiges Erforderniß hinstellen dürfen. Dieselben fehlen zudem nicht nur in den auf das Gemälde des Timomachos bezüglichen Epigrammen sondern auch, worauf wir mehr Gewicht legen dürfen, in der Statuenbeschreibung des Kallistratos, sodann namentlich in zwei pompejanischen Wandbildern (Helbig, Wandgem. 1264, 1265), welche beide einen ähnlichen ornamentalen Zweck erfüllt zu haben scheinen, wie wir es für das Marmorwerk voraussetzten. Denn dass die so geschlossene Figur no. 1264 nicht bloss ideell, sondern auch wirklich zu einer grösseren Composition gehört habe, scheint mir aus Domers Beobachtungen (bei Helbig, Wdgm. S. LXXXVIII fg.) noch nicht zu folgen. Noch bemerke ich, dass auch an der Florentiner Statue das Haupt etwas nach links (v. Besch.) gewandt ist, wie die Anwesenheit der Kinder in der originalen Composition es verlangte. Wie aber alle späteren Repliken, welche Medea vor der That darstellen, trotz mannigfacher Variationen von dem berühmten Gemälde des Timomachos abhängen, hat C. Diltz (Annal. d. Inst. 1869 S. 45fg. S. 62) in methodischer Untersuchung dargelegt, welche auch über den gegebenen Fall hinaus von lehrreicher Bedeutung ist.

An dritter Stelle bleibt zu erwägen, ob nicht auch die Künstler der farnesischen Stiergruppe bereits vorhandene Motive benutzt haben. Sollte dieser virtuose Aufbau, dieses Wagniss in Marmor auf einen Wurf entstanden sein? Wir sehen mehrere Momente in eine blitzschnelle Action vereinigt: die Bändigung des Stiers, die Fesselung und selbst die Schleifung der Dirke; (denn letztere ist thatsächlich bereits in einer Lage, welche durch die vorbereitende Handlung, die Befestigung an das Seil, allein nicht motivirt wird). Jedes dieser Elemente vermögen wir aber auch einzeln, und zwar auf älteren Bildwerken, nachzuweisen. So die Stierbändigung auf thessalischen Münzen. vgl. Archäol. Zeitg. 1878 S. 46 Tf. 9, 2-4; die Schleifung auf dem sicilischen Vasenbilde Archäol. Zeitg. 1878 Tf. 7, welchem die erhaltenen pompejanischen Wandbilder a. a. O. S. 44 Anm. 8. immerhin näher stehen, als der Marmorgruppe. Es kann aber auch sonst keinem Zweifel unterliegen, dass Apollonios und Tauriskos mit grossem Geschick (man darf auch hier sagen, „de consilii sententia“) vorliegende Bestandtheile verwerthet und für ihren Zweck nur mit den nothwendigsten Modificationen in eine Scene verschmolzen haben. Zu diesen Modificationen gehört namentlich die Betheiligung des anderen Bruders (Amphion), welche in den Gemälden nicht bezeugt ist. Wenn die Künstler ferner hinter der pyramidalen Gruppe das Bild der Antiope anbrachten, so veranlasste sie dazu offenbar lediglich die Rücksicht auf ein malerisches Vorbild, da die Figur künstlerisch weder nothwendig noch wirksam ist. Dasselbe gilt von dem Versuch einer ausführlichen Schilderung des Lokals durch Felsen, Höhlen, zahme und wilde Thiere, welche nothwendig mit sammt dem Berggötze, den man gleichfalls nicht missen wollte (vgl. Anm. 16), in Marmor zu staffagenhaftem Beiwerk zusammenschmuppfen mussten. Andererseits, (und auch dieses trägt zur Characteristik des erörterten Verhältnisses bei), ist eine Einwirkung der Stiergruppe auf die jüngere Wandmalerei durchaus nicht nachweisbar. Nur in dem sehr untergeordneten Wandbilde des Columbarium Pamfili (Abh. d. Münch. Akad. VIII, Tf. IV, 11) könnte unsere Gruppe in ihre einzelnen Bestandtheile gleichsam zerpfückt erscheinen.

Der Versuch, jedweden angesehenen plastischen Bildwerk aus vorgeschritteneren Entwicklungsstadien gewissermassen seinen Stammbaum anzufertigen, mag einseitig erscheinen und misslingen aus Mangel an beweiskräftigem Material; er steht dennoch, glaube ich, nicht im Widerspruch zu dem, was wir von alter Kunst heute wissen können. Es dürfte sich ja die Ueberzeugung immer mehr befestigen, dass auch auf diesem Gebiet keine Erscheinung unvermittelt auftritt und dass wir selbst den hervorragendsten Leistungen auch Elterer Meister gegenüber zu der Frage nach den vorbereitenden Stufen durchaus befugt sind. Wie viel mehr bei solchen Werken, welche eher der technischen Kühnheit und dem berechnenden Verstande, als genialer Gestaltungskraft ihren Ursprung verdanken. Wenn das historische Verständniss der letzteren Producte bei isolirter und allzu individueller Behandlung schwerlich zum Abschluss gelangen kann, so trifft dies noch in ganz besonderem Maasse die Gruppe des Laokoon.

Wir besitzen seit neuerer Zeit ein pompejanisches Gemälde aus der dritten Decorationsepoche (Annal. d. Inst. 1875 T. d'agg. O. Gaz. archéol. 1878 Pl. 2. Blümner, Laokoon<sup>2</sup> Tf. III, 5; dazu Mau, Gesch. d. Wandmal. in Pomp. S. 425fg.), welches den priesterlich bekleideten und bekränzten Laokoon an Altar von einer Schlange umwunden darstellt, während getrennt von ihm der eine Knabe bereits todt am Boden liegt, der andere noch mit der zweiten Schlange ringt. Standort und Motiv des Laokoon kommt so sehr mit der Vatikanischen Gruppe überein, dass ich nicht begreife, wie man einen Zusammenhang

zwischen den beiden Figuren hat in Abrede stellen können. In der That wird derselbe auch von den Meisten vollkommen anerkannt (vgl. Mau, *Annal. d'Inst.* 1875 S. 275 fg. Overbeck, *Gesch. d. Plast.* II,<sup>3</sup> S. 270 fg.): ich betrachte ihn allerdings als Voraussetzung für alle weitere Folgerungen. Dann aber bleiben nur zwei Fälle möglich, die Abhängigkeit des Wandgemäldes von der Vatikanischen Gruppe oder beider von einer gemeinsamen Tradition. Ich halte in Consequenz der bisher aufgestellten Erwägungen die letztere Annahme für die allein berechtigte, ohne deshalb für die Entstehungszeit der Gruppe unter Titus einzutreten, (deren Vertheidiger allerdings noch viel weniger die Wahl haben, sich in anderem Sinne zu entscheiden). Abgesehen von dem erfahrungsgemäss geringen Einfluss der Plastik auf die campanische Wandmalerei glaube ich schon hervorragenden Werth auf die priesterliche Bekleidung und Bekrönung der Hauptfigur in dem Wandbilde legen zu dürfen. Während die Bildhauer sehr naheliegende Veranlassung hatten, ihren Laokoon nackt darzustellen, ist es gewiss unwahrscheinlich, dass der pompejanische Maler demselben aus eigner Verständniss seine priesterlichen Attribute sollte wiedergegeben haben. Was ferner die Wahl des Momentes anlangt, so ist das gegenseitige Verhältniss der Bildwerke ganz analog, wie in den Dirkedarstellungen. In beiden Fällen stellen die Gemälde einen späteren, entschiedeneren Zeitpunkt dar, in beiden Fällen waren die gruppenbildenden Künstler genöthigt, in berechneter Weise die einzelnen Phasen der Handlung auf eine möglichst prägnante Situation zu concentriren. Dass es ihnen trotzdem nicht gelungen ist und nicht gelingen konnte, Alles zu klarer Anschauung zu bringen, beweist am besten die neuerdings eröffnete Discussion über das Schicksal des älteren Knaben.

Endlich stehen auch wesentliche Züge der künstlerischen Erfindung heute nicht mehr unvermittelt da. In schlagender und unmöglich zufälliger Aehnlichkeit wiederholt sich das Bewegungsmotiv des Laokoon in dem gleichfalls an der Hüfte verwundeten Perserfeldherrn des berühmten Mosaiks der Alexanderschlacht und auf etruskischen Urnen: (vgl. Conze „Laokoon und Alexanderschl.“, *Comm. in hon. Momms.* 1877 S. 440 fg.): äusserlicher, aber wiederum näher gebracht durch die Umstrickung der Schlange, in dem von Athena geschleiften Giganten des pergamenischen Frieses. Aeusserlicher deshalb, weil hier die Lage des Jünglings zum grossen Theil durch mechanische Einwirkung, die Hand der Athena und das Terrain, bedingt wird, während, (wie bereits Overbeck, *Gesch. d. griech. Plast.* II<sup>3</sup> S. 279 sehr zutreffend entwickelt hat), die Haltung des Laokoon Glied für Glied aus der unwillkürlichen Reflexbewegung des Schmerzes herzuleiten ist. In der That sind alle Theile des Körpers kramphhaft gestreckt oder eingezogen und in dieser Beziehung bietet sich für die unteren Parteen des Leibes merkwürdiger Weise auch unsere Prometheusfigur an dritter Stelle zum Verzeichle dar. Wenn die Bewegungen der letzteren bei halb-schwebender Lage auch energischer zum Ausdruck kommen könnten, so ist der leidende Zustand doch beide Mal unverkennbar auf gleiche Weise characterisirt durch die Anziehung des rechten Beines und die Dehnung des linken. Das malerische Vorbild des Alexandermosaiks reicht aber in Zeiten hinauf, da die vatikanische Laokoongruppe noch nicht geschaffen war und bezüglich unseres Prometheus<sup>3)</sup> wird der fernere Gang der Untersuchung hoffentlich ein gleiches Resultat erzielen.

<sup>2)</sup> [S. 19.] Wie auch im Bereiche der pompejanischen Wandmalerei grössere Compositionen zu Separatauszügen verflüchtigt werden und für das Verständniss der letzteren die nothwendige Voraussetzung bilden, ist treffend nachgewiesen worden von Trendelenburg, *Archäol. Zeitg.* 1876 S. 85 fg.

<sup>3)</sup> [S. 19.] Vgl. Schreiber, *Archäol. Zeitg.* 1880 S. 148 fg. (Helbig, *Untersuchungen üb. d. camp. Wandmal.* S. 360.) Schreiber weist auch treffend in der beginnenden Sitte der Marmorincrustation der Wände die Veranlassung nach, welche die entsprechende Relieferhebung an Stelle des gemalten Bildes setzte. Wenn man dabei abkürzend verfuhr oder den landschaftlichen Hintergrund mit Rücksicht auf die Figuren modificirte, so war dies zwar ein selbständiges, aber für die ruhige Wirkung eines flacheren Reliefs auch nothwendig gebotenes Auskunftsmittel, welches die Abhängigkeit desselben vom Gemälde keineswegs aufhebt. Wo liesse sich auch im Bereich der gesammten antiken Kunst ein Beispiel mechanisch getreuer Uebertragung, zumal aus einer Kunstgattung in die andere, nachweisen?

<sup>4)</sup> [S. 19.] Dieselben können dann, neben einander gesetzt, die ganze Fläche ausfüllen, wie statuarische Typen auf Musensarkophagen. Der Plastik entlehnt sind auch oft die tectonisch oder decorativ verwandten Eckfiguren, darunter die „Rossbändiger“. Auch das geläufige „Marsyasmotiv“ wiederholt sich öfters, so ganz entsprechend der neugefundenen Statue aus Patras (*Archäol. Zeitg.* 1879 Tf. 8) auf dem bacchischen Sarkophag bei Clarea, *Mus. de sculpt.* 1, 2 n. 144.

Dagegen liegt z. B. durchaus keine Veranlassung vor, einen direkten oder durch Zwischenglieder vermittelten Einfluss unserer Niobidengruppe auf die entsprechenden Sarkophagdarstellungen einzuräumen; ebensowenig die Gallier des Sarkophages Ammendola (*Mon. d. Inst.* I, 30) auf erhaltene oder vorauszusetzende plastische Bildwerke zurückzuführen. (Vgl. auch Helbig, *Untersuch.* S. 54 fg. der bereits sehr richtig auf ein in Pergamon befindliches Gemälde der Gallierschlacht verweist. *Paus.* I, 4, 6.)

Ganz anders dagegen verhält sich zu den angesehenen plastischen Bildwerken des Alterthums die Reliefkunst der Renaissancezeit, wo wir selbst einen Dikobol und ähnliche Einzelfiguren nachgebildet finden.

<sup>35)</sup> [S. 19.] Vgl. namentlich die Fabeln des Orest und der Iphigenia (auf Tauris), der Medea, des Hippolytos, des Achilleus auf Skyros, der Ariadne, des Pentheus, Adonis, Endymion, Marsyas, Meleagros, des Telephos und Philoktet, die Motive der Alexanderschlacht, den Raub der Kora u. s. w.

<sup>36)</sup> [S. 19.] An die materische Decorationskunst erinnern insbesondere noch Beispiele, in denen einzelne Szenen die linnetenartigen Fehler zwischen Guirlanden ausfüllen, wie an dem berühmten pariser Aktionsarkophag (Clarae, *Mus. d. sculpt.* 113--115 n. 65--69. = Millin. *gal. myth.* 100, 406), oder an dem Marsyasarkophag des Palazzo Barberini (*Gierhard. ant. Bildw.* 85. 2).

Zur Uebereinstimmung der Motive, für welche eine Reihe von Stoffen der vorigen Anmerkung hinreichendes Vergleichsmaterial bietet, stellen wir noch die Gruppe des Achill und der Penthesilea (Clarae, *Mus. de sculpt.* 112, 245 vgl. 117 B, 232 B) mit dem Gemälde des Panaiuos zusammen: *Paus.* V, 11, 6 *Πενθεσία ἀρείετα τὴν ψυχὴν καὶ Ἀχιλλεὺς ἀέζων ἐστὶν αὐτῆν.*

<sup>37)</sup> [S. 19.] In besonders charakteristischem Zusammenhang mit der dort geübten Plastik steht das bereits erwähnte Gemälde der Gallierschlacht *Paus.* I, 4, 6. Ebenda befand sich ein Gemälde der Polyxena (*Paus.* X, 25, 10) vielleicht als Bestandtheil einer Ilupersis; ferner der vom Blitz getroffene Aias des Apollodor (*Plin.* XXXV, 60); ein, (der verderbten Stelle nach zu schliessen, offenbar sehr berühmtes) Frescogemälde des Pytheas von Bura (*Steph. Byz. s. v. Βούρα*); vermuthlich auch die Nemea des Nikias (*Plin.* XXXV, 131 *Urlichs, Chrest. Plin.* S. 372); für den Sammeleifer des Attalos beweist die Erzählung von dem durch Mummus vereitelten Ankauf eines Gemäldes des Aristeides (des Dionysos *Plin.* XXXV, 24. XXXV, 100. *Brunn, Gesch. d. griech. Künstl.* II S. 173), für welches der König 100 Talente geboten hatte. So konnte auch Attalos von Plinius oder seiner Quelle mit Ptolemaios verwechselt werden, welcher die von Nikias gemalte „*νεεγμαντα Πωμαί*“ vergeblich für 60 Talente zu erwerben suchte. (*Plin.* XXXV, 132 *Urlichs, Chrest. Plin.* S. 372 fg.)

<sup>38)</sup> [S. 19.] Vgl. die Geschichte von dem Basilisken, dessen Körper das mit berühmten Malereien geschmückte Innere eines Heiligthums (aedem Apollodori?mann insignem) gegen Verunreinigung durch Spinnen und Vögel schützen sollte (*Solin. cap.* 27).

<sup>39)</sup> [S. 20.] Vgl. *Revue archéol.* XXXVI (1878) Pl. 20. n. 1 (Kreta; Prometheus mit rückwärts gefesselten Händen in kauender Stellung, der Adler heraufliegend); a. a. O. n. 27 (Prometheus stehend, nicht liegend, unklares Motiv; der Adler an den Körper gekrallt).

<sup>40)</sup> [S. 20.] So deutete ich, gestützt auf die schlagende Analogie der kretischen Gemme (s. vor. Ann.), die leider fragmentirte Darstellung eines quadratischen Bronzeplättchens, *Ausgr. v. Olympia IV Tf. 25 B no. 3* (oben). E. Curtius, das Bronzerelief v. Olymp. *Abh. d. berl. Akad.* 1880 S. 14; Furtwängler, die Bronzefunde a. Olymp. S. 95, der an Alkyoneus denkt. Man sieht nur den kauend sitzenden Mann mit rückwärts gewandten Armen. Für eine zweite Figur bliebe in dem zerstörten Felde kein Raum mehr, wohl aber für den Adler.

<sup>41)</sup> [S. 20.] Vgl. *Jahn, archäol. Beiträge* S. 228 fg. Zu der daselbst angeführten Literatur vgl. Puchstein, *Kyrenäische Vasen; Archäol. Zeitg.* 1881 S. 217 *Ann.* 7. No. 2 (und 11).

Ueber zwei etruskische Spiegelzeichnungen s. noch *Jahn, a. a. O.* S. 232 fg.

<sup>42)</sup> [S. 20.] S. Lange im *Kunstblatt* 1818, N. 14. Welcker, *kl. Schriften* III S. 492. *Brunn, Gesch. d. griech. Künstl.* II S. 98. Zu der ähnlichen Sage von dem lebenden Modell für einen Christus des Michelangelo (s. Lange im Text) bemerke ich nachträglich, dass Chamisso einen ganz verwandten, offenbar gleichfalls aus volkstümlicher Quelle geschöpften Stoff in seinem Gedichte „das Crucifix“ verwerthet hat, wie mir Herr Dr. Schemann in Göttingen nachweist.

<sup>43)</sup> [S. 21.] Von Einzebildwerken des Prometheus, und zwar von Bronzestatuen erfahren wir noch aus einigen Epigrammen der *Anthologie* (IV, 8, No. 1. 2. *Jahn, Archäol. Beitr.* S. 228 *Ann.* 18), sowie

aus einer Beschreibung des Libanios (S. 1116 fg. ed. Reiske). Die ersteren lehren nichts über das Motiv: die Anrufung des Herakles scheint denselben noch nicht als gegenwärtig vorauszusetzen. Die sehr verderbte Ekphrasis des Libanios dagegen schildert Prometheus beinahe in allen Theilen genau übereinstimmend mit unseren Repliken. Nur war vermuthlich die Stellung der Arme verschieden (S. 1118): *ταὸ δὲ δὴ χερσῶν ἢ δεξιὰ μὲν πρὸς γόνα κέκλιμται, καὶ καρπὸν ἀνέγει τῆν κεραιήν* — — — *ἢ δὲ δὴ κατὰ παραπλησίως μὲν ἐκείνη συνέσταλται*. Vgl. den Erklärungsversuch bei F. C. Petersen *Comment. de Liban.* III. Havn. 1828 S. 13 fg. Die Abweichung von unserem Typus, wie sie auch immer zu denken ist, erklärt sich vielleicht daraus, dass die ehernen Rundfigur nicht die grosse Fläche eines Felsens zum Hintergrund hatte, an dem die ausgebreiteten Arme befestigt sein konnten, sondern dass dieselben, wie bei den Marsyasstatuen, mehr hinter dem Kopfe zusammengingen. Libanios thut übrigens weder des Felsens noch der Fesselung Erwähnung, was nicht gerade für klare Anschauung spricht.

<sup>45)</sup> [S. 21.] Ueber die ähnliche decorative Verzettelung typischer Züge der Marsyasage in der pompejanischen Wandmalerei s. oben Anm. 24. Trendelenburg, *Gegenstücke*, *Archäol. Zeitg.* 1876 S. 85 fg. — Von andern Theilnehmern der Scene dürfte man am ehesten versucht sein, den für Marsyas um Gnade flehenden Olympos in unserm monumentalen Vorrath noch irgendwo verbergen zu glauben: also einen knieenden, zarten Jüngling, dessen Körper nicht nothwendig bekleidet sein musste, bei naturalistischer Aufstellung (vor Apollo) etwa auf halbe Rückansicht berechnet.

Ich gestehe unter diesem Gesichtspunkte immer wieder auf den sogen. Troilos oder Ilioneus der Münchener Glyptothek zurückgeführt zu werden, bei dem alle jene Bedingungen sehr wohl zusammentreffen. (Brunn *Beschr. d. Glypt.* No. 142 S. 171 fg.) Vor den meisten bisher versuchten Deutungen hätte diese Annahme wenigstens den ersten Schritt zu einer „objectiven Bestätigung“ voraus in dem Nachweis, dass der betreffende tragische Stoff in der Plastik thatsächlich Eingang gefunden hat. Sodann warnt schon Brunn (a. a. O. S. 172) mit Recht vor zuversichtlicher Datirung unseres Werkes bis in die Zeit des Praxiteles hinauf und vergleicht die etwas studirte und nicht vollkommen gleichmässig durchgebildete Arbeit mit der des „Barberinischen Fauns“.

<sup>46)</sup> [S. 22.] Vgl. R. Bohm, im zweiten Ausgrabungsbericht: *Jahrb. d. Kunstsamml.* III. 1882 S. 76 fg. Tf. II.

<sup>47)</sup> [S. 22.] Namentlich gehören hieher: ein männlicher rechter Arm, wie bei Prometheus im Winkel gebogen (2 Stücke); ein Ellenbogenfragment. Zwei Fragmente eines rechten und linken Oberarms; zwei Fragmente von linken Beinen (Kniestücke). Ein Fussfragment mit zwei Zapfenlöchern am Knöchel.

<sup>48)</sup> [S. 22.] Vgl. die trefflichen Auseinandersetzungen von Trendelenburg „Die Gegenstücke in der campanischen Wandmalerei“. *Archäol. Zeitg.* 1876 S. 1 fg. S. 79 fg.

<sup>49)</sup> [S. 22.] Vgl. den Sitzungsbericht der berliner archäol. Gesellschaft vom 4. Juli 1882. — Hüftenbreite des Torso: 0,159; Länge des Oberschenkels: 0,213; des Unterschenkels 0,24. Bei Herakles betragen die beiden ersten Maasse: 0,158 und 0,219. Die Länge des Unterschenkels beim Kaukasos: 0,28.

Der Ledatorso ist übrigens ziemlich stark corrodirt.

<sup>50)</sup> [S. 22.] Overbeck, *Kunstmythol.* I S. 491 ff. vgl. besonders die Ledastatue des capitolinischen Museums, *Overb. Atlas* Taf. VIII, 2.

<sup>51)</sup> [S. 23.] Millin, *gal. myth.* 144 n. 522, in Verbindung mit Hygiu f. 77: Juppiter Ledam — ad flumen Eurotam compressit. Vgl. Overbeck a. a. O. S. 496 f.

<sup>52)</sup> [S. 23.] Es bleibt immerhin die Möglichkeit bestehen, dass wir es mit einem grösseren Cyclus mythologischer Figurenbilder zu thun haben. Dahin würde dann auch die Figur eines etwas vorgebeugten Knäbelhens aus parischem Marmor gehören, deren Rückseite wiederum zwei tiefe Dübellocher aufweist. Schulternbreite: 0,17; Hüftenbreite: 0,14; Halsgrube-Schamansatz: 0,205.

Nicht direct hiehergehörig, weil aus dem gewöhnlichen blaugrauen Marmor, ist die von Humann in seinem Bericht (s. oben S. 2) mit unsern Statuetten zusammen aufgeführte, an einen Pfeiler gelehnte weibliche Figur, deren Maasse überdies etwas grösser sind. (Vgl. auch unsern Text S. 25.)

<sup>53)</sup> [S. 24.] Brunn „i doni di Attalo“, *Annal. d. Inst.* 1870 S. 292 fg. *Mon. d. Inst.* IX. Tv. XIX—XXI. Beudorf, *Mitth. d. archäol. Inst.* I S. 167 fg. Tf. VII. Overbeck, *Gesch. d. griech. Plast.* II<sup>3</sup> S. 202 fg. Fig. 124—127.

<sup>54)</sup> [S. 24.] Vorkäuflicher Bericht über die Ausgrabungen von Pergamon in dem „Jahrbuch d. k. pr. Kunstsamml.“ I (1880) S. 194 fg. *Sep.-Abdr.* S. 80 fg. (Conze): derselbe in den *Sitzungsber. d. k. Akad.*

d. Wiss. 1881 S. 871 fg.; zweiter vorl. Bericht (1880 81) „Jahrb. d. Kunstsamml.“ III (1882) S. 77 fg. (Bohn), S. 81 fg. (Conze).

<sup>54)</sup> [S. 25.] Um nur einige Maasse anzuführen, so hat der todt hingestreckte Gallierjüngling aus Venedig die Gesamtlänge von 1,15 m.; die Gesichtslänge beträgt 0,13, bei den andern venetianischen Kriegerern 0,113 und 0,115 (0,09 bei unserm Herakles). Der Brustwarzenabstand in gleicher Reihenfolge der Figuren 0,164; 0,157; 0,165; (0,13 bei Herakles); bei dem todtten Giganten aus Neapel dagegen sogar 0,175.

<sup>55)</sup> [S. 25.] Dieselbe lediglich auf spätere Uebearbeitung, oder „Abnutzung“ in unseren Museen zurückzuführen, liegt gewiss keine Veranlassung vor. Am Laokoon würde z. B., nach neuester Versicherung, die moderne Hand sich gerade in entgegengesetzter Weise bethätigt haben.

<sup>56)</sup> [S. 26.] Die Annahme copirender und reproducirender Thätigkeit in grösserem Maassstabe wird für Pergamon nicht nur begünstigt durch die anerkannte Virtuosität und Leichtigkeit der Production, welche sich die Marmorkünstler bei ihren grossartigen Aufträgen erworben hatten, sie wird zum Theil bestätigt durch die Resultate der Ausgrabungen selber, welche Reste einer kleinen Wiederholung der Gigantomachie sowie Rundbilder im Stile der kämpfenden Götter (des Zeus) geliefert haben. Auch ältere, offenbar attische Originale sind copirt worden in der kolossalen sowie in der kleineren Athena und ihrem Gegenstücke, einer kopflosen, weiblichen Gottheit. Vgl. auch Ann. 60.

<sup>57)</sup> [S. 26.] Dieser Annahme kommt Chr. Belger's neueste Deduction (Archäol. Zeitg. 1882 S. 165 fg.) in erwünschtester Weise zu Hülfe. Derselbe legt überzeugend dar, dass der sterbende Gallier vom Capitol unmöglich durch eigne Hand gefallen sein könne. Wenn das berühmte Werk damit viel von seiner Abgeschlossenheit und seinem tragischen Pathos einbüsst, wenn dasselbe nunmehr in eine Reihe mit der neapler Statuette des sterbenden Persers (?) tritt, so wird nur derjenige einen ästhetischen Verlust dabei zu empfinden glauben, welcher in der Figur eine selbständige, für Einzelbetrachtung erfundene Composition zu erblicken gewohnt war.

<sup>58)</sup> [S. 27.] Wenn Kieseritzky Recht behält, dass der Mitth. d. arch. Instit. V Tf. VIII IX (vgl. S. 195. 368 fg.) publicirte athenische Torso eines unbärtigen Mannes der Kunstrichtung der attalischen Statuetten zuzuweisen sei und einen gefallenen Barbaren darstelle, — eine Ansicht, der ich jetzt beipflichten möchte, — so haben wir die beste Gelegenheit, uns den Unterschied attischer Copieen zu vergegenwärtigen. Vor allem besteht das Werk, wie zu erwarten war, aus pentelischem Marmor: (auch sind die Haare weniger auseiseltirt). Dass der Marmor der Brunn'schen Figuren sowie der grösseren Statuen in Athen bisher nicht beobachtet worden ist, glaube ich versichern zu können.

<sup>59)</sup> [S. 29.] Der Umstand, dass wir ausser Galliern auch Reste der Perser-, Amazonen- und Gigantenkämpfe besitzen, von deren Aufstellung wir nur für Athen, nicht aber für Pergamon Kunde haben, kann keinen Anstoss mehr erregen, nachdem Brunn selber (Annal. d. Inst. 1870 S. 317 fg.) für sämtliche vier Gruppen des attalischen Weihgeschenkes die Existenz zu Pergamon aufgestellter Originale in Anspruch genommen und aus dem Geiste griechischer Monumentalkunst erklärt hat. Ich wüsste seinen Erwägungen durchaus nichts hinzuzufügen.

Nun sind ja auch auf der grossen Athena-Terrasse zu Pergamon die Spuren und Reste nicht bloss eines sondern mehrerer Postamente der ehernen Schlachtenbildwerke mit Wahrscheinlichkeit zu erkennen. Zweiter Bericht. Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml. III S. 77 (Bohn); S. 81 fg. (Conze).

<sup>60)</sup> [S. 29.] In ähnlichem Verhältniss mögen auch andere von Brunn (Annal. d. Inst. 1870 S. 313) aufgeführte Einzelwerke zu den Pergamenern stehen. Darunter ist Clarae, Mus. de Sculpt. S10B, 202SB wohl identisch mit der von Lange neuerdings in einem Vortrage beim römischen Institut für pergamenisch erklärten Amazone des Museums zu Neapel. (S. Bull. d. Inst. 1882 S. 73 fg. Bezüglich eines ebenda besprochenen Kriegers [Griechen?] zu Pferde wird man weitere Nachrichten abwarten dürfen. Dass die „Pasquinogruppe“ wenigstens im Allgemeinen hellenistischer Kunst entstammt, ist auch mir sehr wahrscheinlich.)

Ueber einige kleine Bronzenachbildungen pergamenischer Figuren im britischen Museum liegen nur kurze Notizen vor (vgl. Brunn in Meyer's Künstlerlexicon „Antigonos“ II S. 106). Für eine kleine Terrakotta (jetzt im berliner Antiquarium. Inv. der Terr. n. 7695), welche einen todtten, auf seinem Schilde liegenden Krieger, nicht mähnlich dem Perser zu Neapel, darstellt, wurde mir bereits zu Athen in unverdächtig

Weise der Fundort Pergamon angegeben. Der kleinasiatische Ursprung derselben wird auch durch den Stil und Farbauftrag bestätigt.

<sup>61)</sup> [S. 30.] Es ist hier nicht der Ort, die Merkmale aufzuzählen, welche für diese Richtung bezeichnend sind. Aber auch an den älteren Werken finden sich charakteristische Besonderheiten, welche wir hier vermissen. So die Andeutung der Wunden mit dem fließenden oder in Tropfen geronnenen Blute. Auch die Ausführung der Haare ist noch keineswegs identisch, sondern bei den älteren Pergamenern mehr in Büscheln eiselt, an den neugefundenen Werken in den ähnlichen Beispielen eher faserig zu nennen.

<sup>62)</sup> [S. 30.] Zweiter Bericht. Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml. III S. 80.

<sup>63)</sup> [S. 30.] Dass die Kunst des Erzgusses zu Eumenes' II Zeiten nicht mehr sollte gepflegt worden sein, kann natürlich nicht behauptet werden. Auch scheinen die „Schlachtenmonumente“ noch bis in diese Epoche hinein vervollständigt worden zu sein.

---

## Abbildungen.

---

Heliographische Tafel: Statuetten aus Pergamon.

### Zinkdrucke im Text:

Vignette auf S. 4. Rechtes Seitenrelief des capitulnischen Prometheussarkophages. Vgl. S. 6.

Vignette auf S. 6. Pompejanisches Wandgemälde. Vgl. S. 7.

Schlussvignette auf S. 14. Wandbild aus dem Columbarium Pamfili. Vgl. S. 7.

---

## JAHRESBERICHT.

Die Gesellschaft hatte im Jahre 1882 den Tod eines Mitgliedes, des Herrn Goeppert zu beklagen. Ausgeschieden sind die Herren Förster, A. Schottmüller und Treu; neu aufgenommen die Herren Bohn, Goldschmidt, R. Grimm, Richter, Schneider, Schröder, Senator, Stengel und Windel. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden 98 ordentlichen Mitgliedern: Adler, Lord Amphill, Ascherson, Badstübner, Band, Belger, Bergius, Bertram, Bode, Bötticher, Bohn, Bolte, Brose, Büchschenschütz, Bürmann, von Bunsen, Conze (Schriftführer), Curtius (I. Vorsitzender), Dielitz, Diels, Dobbert, Dohme, J. G. Droysen, H. Droysen, Ende, Engelmann, Ewald, Fischer, Fränkel, Fritsch, Furtwängler, Goldschmidt, Goldlammer, Greiff, H. Grimm, R. Grimm, Hauck, Hehn, Heller, Hertz, Hinrichs, Hinschius, Holländer, Hübner, Jacobsthal, Imelmann, Jordan, Kaupert, Kiessling, Kirchhoff, von Korff, Krüger, Kruse, Lehfeldt, Lepsius, Lessing, Lippmann, Marelle, Clemens E. Mayer, Erbprinz von Sachsen-Meiningen, Meitzen, F. Meyer, J. Meyer, Mommsen, Müllenhoff, Müller, Neumann, Oldenberg, Pabst, von Radowitz, Regely, Rehbein, Rhangabe, Richter, Robert, Rose, von Sabouroff, Sachau, Schaper, Scherer, Schneider, Schöne (II. Vorsitzender), K. Schottmüller, Schröder, von Seidlitz, Senator, Stengel, Stephan, Suphan, von Sybel, Trendelenburg (Schatzmeister), Vahlen, Waitz, Wattenbach, Weil, Wiedemann, Windel, Wolff. Als ausserordentliche Mitglieder traten ein die Herren Hagemann und Rössbach.

---

