

Zwei

Giebelgruppen aus Tanagra.



Von

Ernst Curtius.

Aus den Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1878.

Mit 5 Tafeln.

Berlin.

Buchdruckerei der Königl. Akademie der Wissenschaften (G. Vogt),
Universitäts-Straße 8.

1878.

In Commission bei F. Dümmler's Verlags-Buchhandlung
(Harrwitz und Gossmann).

Bibliothèque Maison de l'Orient



071549

C. KLINCKSIECK

LIBRAIRE DE L'INSTITUT DE FRANCE.

11, RUE DE LILLE, PARIS.

Tp 153m

Zwei
Giebelgruppen aus Tanagra.



Von

Ernst Curtius.

Aus den Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1878.

Mit 5 Tafeln.

Berlin.

Buchdruckerei der Königl. Akademie der Wissenschaften (G. Vogt),
Universitäts-Straße 8.

1878.

In Commission bei F. Dümmler's Verlags-Buchhandlung
(Herrwitz und Gossmann).



Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 2. Mai 1878.

Die Seitenzahl bezeichnet die laufende Pagina des Jahrgangs 1878 in den Abhandlungen der philosophisch-historischen Klasse der Königl. Akademie der Wissenschaften.



Unter den Terracotten, welche zur Verkleidung von Wandflächen dienten, nehmen diejenigen eine besondere Aufmerksamkeit in Anspruch, welche, in einzelnen Figuren oder Gruppen ausgeführt, größeren Compositionen angehören, in deren Zusammenhang sie erst ihr volles Verständniss erlangen. Sie sind, was ihre technische Verwendung betrifft, von zwifacher Beschaffenheit; entweder haben sie eine besondere Basis, um vor den Wandflächen aufgestellt zu werden, oder sie waren unmittelbar an denselben befestigt. Zu der ersteren Gattung gehören die Niobiden aus Fasano (Gnathia), welche Minervini unter den Schätzen des Raffaele Barone entdeckt und im *Bullettino Napolitano* 1847 herausgegeben hat¹⁾. Sie dienten als äußere Verzierung eines cylinderförmigen Geräths von ansehnlicher Größe, wie die gebogene Form der Leisten zeigt, auf welchen sie stehen. In denselben bemerkt man die Löcher, durch welche sie auf einem unteren Rande des Geräths befestigt waren.

Die zweite Gattung besteht aus solchen Relieffiguren, welche unmittelbar der Wandfläche auflagen oder mit Stiften angeheftet waren; das sind die eigentlichen Prostypa, im Grunde nur erhöhte Profilzeichnungen, wie das über dem Schattenriß durch aufgelegten Thon hergestellte Reliefprofil, das angeblich älteste Werk dieser Technik aus der

¹⁾ Stark, Niobe S. 206. Sie sind jetzt im Oesterreichischen Museum zu Wien.

korinthisch-sikyonischen Bildnerschule, welches bis zur Zerstörung von Korinth im Nymphaion aufbewahrt wurde¹⁾.

Was wir von solchen Profilfiguren ohne Hintergrund aus Griechenland haben, sind flache Reliefs von alterthümlicher Strenge, die meistens in einer mit großer Schärfe gearbeiteten Form ausgedrückt worden sind (Arch. Zeitung XXX S. 51). Die Figuren aus Fasano dagegen sind frei modellirt in höherem Relief und in fließenden Formen; sie sind breit angelegt und zeigen in ihren stumpfen Umrissen, daß sie auf Farbe berechnet waren.

Diese Niobiden stehen nicht allein. Wir kennen aus Unteritalien eine zahlreiche Gruppe ausgeschnittener Relieffiguren, welche freie, dramatische Bewegung zeigen und so beschaffen sind, daß sie größeren Compositionen angehört haben müssen. Auf Tafel V habe ich einige Proben mitgetheilt, um auf diese noch weniger beachtete Gattung antiker Thondenkmalen das Augenmerk zu richten. Figur 3 zeigt eine sitzende Frau, welche das Haupt trauernd in die flache Hand gelegt hat²⁾, ein Bild von flüchtiger Ausführung, aber großer Wahrheit des Ausdrucks, dessen Einreihung in eine größere Gruppe vielleicht noch gelingen wird. Die Seitenansicht zeigt die Höhe des Reliefs und die Form der Rückseite. Deutlicher ist der Zusammenhang bei den Nereiden, vergoldeten Thonreliefs, welche, nach den Originalen im Berliner Museum auf $\frac{2}{3}$ verkleinert, Fig. 1 und 2 abgebildet sind. Es sind Frauengestalten, welche sich auf das Anmuthigste den Seerosen anschmiegen, welche sie durch die Fluth tragen und bei lebhafter Bewegung derselben mit behaglicher Lässigkeit auf ihnen ruhen. Sie sind ganz im Geiste der Darstellungen, welche wir auf Skopas zurückzuführen pflegen, und wenn eine derselben einen großen, mit einem Gorgoneion verzierten Rundschild trägt, ganz ähnlich der Seegöttin auf den Münzen von Larisa in Thessalien (Archäol. Zeitung V Taf. X, 2), so sind wir gewiß berechtigt an den Zug der Nereiden zu denken, welche dem Sohne der Thetis die Waffen zutragen, einen der beliebtesten Vorwürfe der alten Kunst. Die Meeresfläche war blau gemalt. Zu denselben Gruppen gehören kleine Delphine, welche

1) Plinius, N. H. XXXV 151.

2) Im Besitz des Herrn Lieutenant Hoyer in Benrath.

wie die anderen Figuren sauber gearbeitete Stiftlöcher zeigen, die zum Anheften an die Wandfläche bestimmt waren¹⁾. Auch von einem Amazonenkampfe sind im Antiquarium Nr. 641 und 642 (aus der Koller'schen Sammlung) Fragmente vorhanden, welche auf eine schöne, lebendig bewegte Gesamtcomposition schliessen lassen, zwei vergoldete Relieffiguren, beide in der Mitte durchbohrt (0,08 hoch), ein mit Schild und Schwert nach rechts vorstürmender Krieger und eine nach links abwehrende, rechtsbin eilende Amazone.

So führen uns diese unscheinbaren Terracottafiguren in das Gebiet großer Compositionen der alten Kunst hinüber, zunächst friesartiger Compositionen. Aber schon bei den Niobiden von Fasano ist eine künstliche Abstufung stehender, sich beugender, knieender Figuren unverkennbar, welche an giebelartige Anordnung erinnert, und wenn Plinius den Giebelschmuck der Tempel unmittelbar mit den farbigen Thonreliefs in Verbindung setzt (*hinc et fastigia templorum orta*), so ist es in der That von besonderem Interesse, daß den Gräbern von Tanagra, welchen wir eine ganz neue Anschauung ächt volksthümlicher Kunst der Hellenen verdanken, auch eine Reihe von über zwanzig zusammengehörigen und im Ganzen wohl erhaltenen Terracotten entstiegen ist, die für Gruppierung und tektonische Verwendung von Terracottafiguren in der besten Zeit griechischer Kunst ein ganz neues Material darbieten; denn sie lassen sich ohne Zwang und mit voller Sicherheit zu zwei annähernd vollständigen Giebelgruppen zusammenstellen, wie sie, um ein Drittel verkleinert, auf Tafel 1 und 2 in Lichtdruck dargestellt sind.

Es sind nicht frei gearbeitete Statuetten mit mehr oder minder ausgearbeiteter Rückfläche, wie die große Mehrzahl der Terracotten von Tanagra, sondern sie sind hinten offen; es sind hohle Relieffiguren, welche etwa zwei Drittel der vollen Körperform darstellen und die mit dem lothrecht abgeschnittenen Rande auf der Wand der Giebelfläche auflagen, ohne durch Stifte befestigt zu sein. Siehe Taf. IV, 3a und 3b.

Abweichend war die Mittelgruppe gestaltet. Von dem Viergespann des einen Giebels sprangen nämlich die Vordertheile in freien Figuren vor und die der beiden Mittelpferde, welche vollkommen erhalten sind,

¹⁾ Hygin. 106 (*Thetis mater a Vulcano arma ei impetravit, quae Nereides per mare adtulerunt*). Urlichs, Skopas S. 133.

laufen, wie Fig. 1 auf Taf. III zeigt, hinten in einen spitzen Keil aus, der in die Wand des Tympanon eingefügt war. Die Löcher, welche rechts und links an diesem zugespitzten Ende sichtbar sind, nahmen die Stifte auf, durch welche die Vordertheile der beiden Seitenpferde am Rumpf der mittleren befestigt waren. Die Seitenpferde sprangen weit nach rechts und links ab, wie man aus den Spuren der Vergoldung erkennt, die sich an der Oberfläche der Mittelpferde, so weit diese sichtbar war, deutlich erhalten hat. Sie ist in der Zeichnung durch Schattirung angedeutet. Ob die Mittelgruppe des andern Giebels in ganz entsprechender Weise behandelt war, läßt sich nicht mit Sicherheit nachweisen. Man sieht aber an den erhaltenen Pferdeköpfen (Taf. III, 3, 4, 5), daß auch hier ein Viergespann war, und erkennt, wie die Köpfe in dreifacher Abstufung immer freier herausgearbeitet sind, ganz ähnlich, wie wir es jetzt an den Viergespannen des Paionios in Olympia sehen.

Was die Bemalung der Statuetten betrifft, so ist dieselbe auf's Feinste und Sauberste durchgeführt. Das Haar war röthlich, wie dies bei den Terracotten von Tanagra vorherrschend ist; bei den männlichen Figuren, namentlich bei den Dioskuren, bemerkt man einen dunkleren, mehr in das Bräunliche fallenden Ton. Alle anderen Theile sind fleischfarbig; die Lippen roth. Die Augen der behelmten Frau auf Taf. II sind blau, ebenso die der zwei neben einander stehenden Frauen. Selbst der Augenstern findet sich durch zarte Linien angegeben, wie bei der Frau rechts von der Mittelgruppe auf Taf. II. Die Gewänder der Männer und Frauen waren vergoldet; hier und da sieht man an denselben auch Spuren von Violett. Vergoldet waren auch Helm und Stirnschmuck und die sorgfältig angegebenen Ohringe. Die Pferde waren vollständig vergoldet, aber die Nüstern und das Maul roth.

Beide Gruppen zeigen einander vollkommen entsprechende Compositionen, sowohl was den Gegenstand der Darstellung betrifft als auch in der Anordnung. Wahrscheinlich war auch die Zahl der Figuren übereinstimmend, denn wir dürfen wohl voraussetzen, daß jede der beiden Gruppen, von der Centralgruppe abgesehen, zehn Figuren hatte, welche sich gleichmäÙig nach rechts und links vertheilten. Die Gruppen haben trotz des geringfügigen Materials, trotz des kleinen Maßstabes und der privaten Bestimmung des Geräthes, dem sie angehörten, dennoch einen gewissen

monumentalen Charakter. Sie sind durch den bedeutenden Inhalt, der ihnen gegeben ist und durch den großen Stil, in welchem sie componirt sind, ein hervorragendes Denkmal griechischer Kleinkunst und zwar aus der besten Zeit tanagräischer Terracottenbildung. Auch sind es keine Entwürfe, wie sie ein Bildhauer macht, um sich die Motive seiner Composition klar zu machen, keine *προπλάσματα*¹⁾, sondern Arbeiten von vollkommener Ausführung und feinsten Durchbildung aller Einzelheiten. Man beachte nur die ungemein sorgfältige Behandlung des Haars und der Finger. Ja es scheint, als ob in Bezug auf Haltung und Bewegung der Hände eine besondere Deutlichkeit erstrebt worden sei, so daß die Größe derselben hier und da über das richtige Maß hinausgeht. In ähnlicher Weise hat man auch bei den Figuren des Nereiden-Denkmal's die Beobachtung gemacht, daß die Extremitäten der Gestalten freier gearbeitet sind, um den Eindruck der Lebendigkeit zu steigern²⁾. Während sonst die hinten offen gelassenen Relieffiguren zu der geringeren Waare tanagräischer Thonbildung zu gehören pflegen, finden wir hier eine so feine Modellirung, daß wir an die *fastigia mira caelatura et arte* bei Plinius (XXV, 158) erinnert werden; und die beiden Terracottagruppen sind, wenn auch in kleinem Maßstabe, das einzige wohl erhaltene Beispiel der von Plinius bewunderten Giebelmonumente. Deshalb reichen sie durch ihre kunstgeschichtliche Bedeutung über die engere Sphäre der Terracottafiguren weit hinaus und reihen sich der Denkmälergattung an, in welcher die bildende Kunst der Griechen die großartigsten ihrer Compositionen zu Stande gebracht hat und nach den Kolossalgruppen des Tempels von Olympia sind es diese Miniaturgruppen aus einem Grabe von Tanagra, welche unsere Kenntniß der antiken Giebelcomposition bei dem noch immer ungenügenden Vorrath des überlieferten Materials nicht unwesentlich fördern.

Sie sind zunächst urkundliche Beweise für den Zusammenhang zwischen Giebelcomposition und Thonplastik in Griechenland, wie ihn die alte Ueberlieferung bezeugt. Sie zeigen, daß die Anwendung der Reliefs dabei nicht durchaus als eine Entartung des Geschmacks in römischer

¹⁾ Archäol. Zeitung XVIII (1860) S. 111.

²⁾ Annali dell' Instituto Vol. 47 (1875) p. 93.

Zeit anzusehen sei und dafs die Giebelplastik der Griechen nicht auf den Prachtbau von Marmortempeln beschränkt war. Vielmehr sind Giebeldreieck und Giebelschmuck überall verbunden; in welchem Mafsstabe und Material sich auch die Giebel ausgeführt finden, nirgends ist das Giebelfeld leer; Rahmen und Bild sind zusammen entstanden und nicht von einander zu trennen. Das bezeugen alle Nachbildungen, welche auf Reliefs, auf Gemmen und Münzen von Giebeln vorkommen; und ebenso die Denkmäler, auf welche die Giebelform übertragen ist. Die plastische Ausstattung ist aber nicht blos eine *fuga vacui* und der Giebelschmuck kein blofses Ornament, das die dem griechischen Auge unerträgliche Oede einer Giebelfläche verkleidet; er ist nicht blofs ein Bild, sondern ein Sinnbild, ein Wahrzeichen, welches dem geometrischen Schema Inhalt und Bedeutung giebt. Da nun das Giebeldreieck keine tektonische Form von willkürlicher Verwendung ist, sondern die Frontseite eines Götterhauses oder die Nachbildung eines solchen, so erhielt der Bildschmuck des Giebels die Bestimmung, an hervorragender Stelle das göttliche Wesen zu kennzeichnen, welches in dem Hause seine Wohnung hatte. Je einfacher und knapper die Bezeichnung war, um so geeigneter war die Darstellung in Relief. Es war gleichsam die Hausmarke des Eigenthümers, die man über dem Eingange anbrachte, wie den Tempelgeräthen das Wappen der Gottheit als Eigenthumszeichen aufgestempelt wurde¹⁾, und so finden wir auch nach altem Brauche die Symbole der Gottheit als Giebelschmuck verwendet, wie den Adler an Zeustempeln, Bogen und Keule an Herakleen²⁾. Die kreisförmige Scheibe, welche, auf einem Postamente aufgestellt, den Giebel des auf ephesischen Münzen dargestellten Tempels füllt, ist gewifs nichts Anderes als die Mondscheibe, das Wahrzeichen der grossen Göttin von Ephesos³⁾.

¹⁾ Wappengebrauch und Wappenstil im griechischen Alterthum (Abhandl. d. Kgl. Akad. d. Wiss. 1871), S. 84.

²⁾ Vgl. die Coburger Zeichnung in der Archäol. Zeitung XXX T. 58.

³⁾ Bronzemedaille des Gordianus bei Donaldson, *Architectura numismatica* T. VI. Dieselbe Scheibe über einem Tisch, von anbetenden Figuren umgeben: T. XXIV. So unzuverlässig die Darstellungen von Tempelfronten auf Kaisermünzen in architektonischer Beziehung sind, so ist doch gewifs nicht anzunehmen, dafs die Andeutungen des Giebelschmucks auf willkürlicher Erfindung beruhen. Dagegen spricht die Uebereinstim-

Es kommen auch Gruppen von Symbolen vor, welche, zu einem Wappenbilde verbunden, den göttlichen Hausherrn kennzeichnen. So ist die Vorderseite eines Tempels des Mercur auf einer Bronzemünze des M. Aurel dargestellt, wo das Tympanon von einer Reihe von Attributen (Schildkröte, Hahn, Bock, Flügelhut, *caduceus*, Beutel) dicht angefüllt ist¹⁾.

Dieselbe Bedeutung der Giebelbilder giebt sich da zu erkennen, wo die Form des Tempeldachs auf solche Denkmäler übertragen wird, welche nicht religiöser Natur sind. So z. B. auf dem Ehrendenkmal des Damokrates, wo die städtischen Wappenzeichen von Tenedos benutzt werden, die Heimath der Geehrten anzugeben, welche an seinem Ruhm ihren Antheil hat²⁾.

Was die stilistische Behandlung der Typen betrifft, so werden sie entweder einfach auf die Giebelfläche übertragen oder sie werden so gestaltet und gruppiert, wie es der dreieckigen Giebelform angemessen ist. So hat es der Künstler bei der Stele des Damokrates mit den Wappenbildern von Tenedos gemacht, indem er zu besserer Ausfüllung des Frontons die Doppelaxt in zwei Aexte getheilt hat, welche rechts und links von dem Mittelbild der Traube den Raum passend ausfüllen. Es eigneten sich aber für die dreieckige Fläche besonders solche Gestalten oder Gruppen, welche aus menschlichen und thierischen Formen zusammengesetzt nach oben emporragen, unterwärts nach beiden Seiten in breiten Formen sich ausdehnen, Mischgestalten, wie die fischleibige Flügelfrau in dem Giebel von Savona³⁾ oder Gruppen von Mensch und Thier, wie der zur Rechten wie zur Linken von einem Hunde gepackte Aktaion in den Giebelfeldern des Amazonen-Sarkophags von Corneto, ein der Bestimmung des Kunstwerks entsprechendes Todessymbol und, stilistisch betrachtet, ein vortrefflich erfundener Giebeltypus, welcher in der symmetrischen Verbindung von zwei identischen Thierleibern mit einer im Centrum empor-

mung zwischen den verschiedenen Münzbildern und die Analogie mit Marmorreliefs und anderen Denkmälern.

¹⁾ Donaldson T. XXV. Besser bei Cohen (II p. 512) abgebildet pl. XVII.

²⁾ Ausgrabungen von Olympia I Taf. 31.

³⁾ Mon. Ined. III 54. Annali 1843 p. 24.

ragenden Menschengestalt durchaus den Charakter eines im Wappenstil componirten Bildes hat¹⁾).

Es kommt auch vor, daß nicht durch Symbole die Bestimmung des Gebäudes im Giebelfelde bezeichnet wird, sondern durch die Gestalt der darin verehrten Gottheit. So zeigt sich auf einem Medaillon des Antoninus Pius eine in der Mitte des Tympanon stehende Figur, in welcher man wohl mit Recht die als Juno dargestellte Faustina erkannt hat²⁾. Auch Göttergruppen kommen vor, wie z. B. die drei Moiren, welche in steifer Haltung an einander gereiht den mittleren Fronton des capitolinischen Sarkophagdeckels füllen, in dem rechts und links symmetrisch angeordnet zwei identische Figuren knien³⁾.

Solchen Darstellungen liegen gewiß ältere Vorbilder zu Grunde. Sie zeigen unverkennbar den schematischen Charakter von Wappenbildern und reihen sich den Beispielen an, durch welche ich das, was Welcker über den Ausgangspunkt hellenischer Giebelsculptur gesagt hat⁴⁾, auszuführen und zu begründen versucht habe. Die wappenbildliche Ausstattung ist die älteste Verzierung der Tempelfrontons gewesen und so lange diese Form die vorherrschende war, ist auch das Relief die zweckentsprechendste Art der plastischen Ausführung gewesen.

Als aber bei zunehmender Pracht des Tempelbaus der Giebel sich vergrößerte, löste sich der alte Schematismus, und es war jetzt nicht mehr die Aufgabe, den Inhaber des Tempels an der Fronte desselben durch ein plastisches Epigramm zu kennzeichnen, sondern entweder Handlungen darzustellen, welche sich auf den Cultus bezogen, oder mythische Begebenheiten. Von der ersten Gattung haben wir Beispiele auf Münzen, welche zwei an einem in der Mitte stehenden Altare opfernde Figuren zeigen⁵⁾. Solche Cultushandlungen bildeten den Uebergang zu den dra-

1) Mon. Ined. IX 60. Annali 1872 p. 246.

2) Donaldson p. 14. Vgl. die Einzelfigur im Centrum des Giebels über der Eingangshalle einer Palästra. Campana, Opere di plast. pl. XCIV. Jupiter allein im Tympanon: Roman Medaillons in the British Museum p. 21.

3) Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II 858.

4) Alte Denkmäler I S. 20: '— der Stirn des geweihten Gebäudes — — das Gepräge und das Wappen des inwohnenden Gottes aufzudrücken.'

5) Millin, Gall. Myth. n. 109.

matischen Darstellungen, und dazu eigneten sich vorzugsweise solche Begebenheiten, in welchen die Tempelgottheit sich als Landesgottheit bezeugt hatte. Die Darstellungen mythischer Geschichte verlangten freie Sculptur, weil es einer kräftigen Licht- und Schattenwirkung bedurfte, um aus dem vorspringenden Rahmen eines hohen Tempeldachs die Gestalten der Götter und Heroen wirkungsvoll hervortreten zu lassen.

Die Giebelgruppen aus Tanagra sind Relieffiguren. Die Figuren sind aber nicht, wie es bei anderen Relieffrontons der Fall ist, mit dem Hintergrund verbunden. Wir haben keine Reliefplatten vor uns, sondern lauter einzeln aufgesetzte Figuren. Sie sind auch von den oben besprochenen Terracotten, die in flacher Erhebung friesartige Wandbekleidungen bildeten, wesentlich verschieden. Denn sie heben sich so kräftig vom Hintergrunde ab und gehen im Centrum, wo sich die Lebendigkeit der Darstellung auf das Höchste steigert, in volle Körperform über, so daß sie ganz den Charakter frei gearbeiteter Giebelbildwerke an sich tragen. Wir suchen also der hellenischen Giebelplastik, nachdem wir ihre Anfänge ins Auge gefaßt haben, in ihren wesentlichsten Entwicklungsstufen zu folgen, um zu erkennen, wie sich die neu entdeckten Giebelgruppen in die Geschichte der Kunst einreihen. Das wichtigste Kennzeichen aber, nach welchem die verschiedenen Giebelcompositionen sich unterscheiden, liegt in dem Verhältniß des Centrums zu den Seitengruppen.

Das einfachste Verhältniß ist dies, daß die Mittelfigur durchaus die Hauptsache bleibt und die Seitenfiguren nur dazu bestimmt sind, auf das Centrum hinzuweisen. In dieser Weise werden wir uns den Giebel des Asklepieion in Titane zu denken haben: Herakles in der Mitte und in den Ecken (ihm zufliegende?) Siegesgöttinnen, wenn die Worte des Pausanias (was allerdings sehr zweifelhaft erscheint) vollständig sind¹⁾. Sicherer tritt uns dieser Typus der Giebelcomposition dort entgegen, wo centrale Gottheiten von opfernden Dämonen oder anbetenden Sterblichen umgeben sind, wie es auf den Giebelflächen des capitolinischen Sarkophagdeckels der Fall ist²⁾.

1) Pausanias II 11, 8: τὰ ἐν τοῖς ἀετοῖς Ἡρακλῆς καὶ Νίκαι πρὸς τοῖς πέρασι. Auffallend ist hier auch, daß ein Anderer, als der Inhaber des Tempels, das Centrum bildet.

2) Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II 858. Eine knieende Figur neben Jupiter im Giebel; Roman Med. p. 21.

So hat man auch den Ostgiebel des Nereidendenkmals, das ansehnlichste Werk dieser Gattung von Giebelgruppen, das uns aus dem Alterthum erhalten ist, allgemein als eine Opferscene angesehen, in welcher den siegverleihenden Gottheiten der Dank des Volks dargebracht wird. Der neueste Erklärer will darin nach Analogie lykischer Sarkophagreliefs nur eine Gruppe von Hausgenossen, ein Familienbild, erkennen¹⁾. Auf jeden Fall sind aber die Figuren der Mitte, mögen es olympische Götter oder heroisirte Ahnen der Familie sein, als übermenschliche Wesen gedacht, und gehen auf einen Typus zurück, welcher die Tempelgötter in der Mitte eines betenden und opfernden Personals darstellte. Der epischen Ruhe, welche über das Ganze ausgebreitet ist, entspricht das bescheidene Flachrelief, welches der Giebelform ungeachtet an eine friesartige Darstellung erinnert.

Dramatisches Leben tritt ein, wenn anstatt eines friedlichen und gewohnheitsmäßigen Zusammenseins bewegte Handlungen dargestellt werden mit unerwarteten Katastrophen und feindlichen Conflicten. Hier sind nach den uns vorliegenden Giebelcompositionen zwei wesentlich verschiedene Auffassungen maßgebend gewesen. Erstens: Die Hauptfigur der Giebelgruppe steht auferhalb des Conflicts, während von rechts und links gleichsam die Wellen ansteigen bis zu dem unbewegten Mittelpunkt, an dem sie sich brechen. Das ist der in zwei Parteien gegliederte Tempelgiebel, und es handelt sich bei der Motivirung der Gruppe nur darum, ob die centrale Gottheit vollkommen parteilos zwischen den Parteien steht, wie der Kampfrichter Zeus in der Giebelgruppe des Paionios, oder ob eine Parteinahme von Seiten der Gottheit stattfindet. Diese Parteinahme ist entweder nur angedeutet, wie bei Athena in den äginetischen Giebelgruppen, oder die Gottheit tritt selbstständig und entscheidend zwischen die streitenden Gruppen, wie Apollo in dem Giebelfelde des Alkamenes, welches wir jetzt aus seinen Trümmern wieder aufzubauen suchen.

Zweitens: Die dramatische Bewegung wird in das Centrum verlegt und geht nach den Seiten allmählich in volle Ruhe über. Das war

¹⁾ Michaelis in *Annali dell' Istituto* 1875, vol. 47 p. 159.

der große Gedanke des Pheidias, der statt Heroengeschichte Göttergeschichte im Tempelgiebel darzustellen wagte, und dadurch, daß er die beiden im attischen Cultus am nächsten unter einander verbundenen Göttheiten, einerseits Zeus und Athena, andererseits Athena und Poseidon, als Paare im Giebelcentrum darstellte, zugleich von dem lästigen Zwange einer senkrecht aufzustellenden Centralfigur sich frei machte.

In beiden Formen der Giebelcomposition finden wir den Gegensatz von Ruhe und Bewegung; bei der einen sind es die Seitenfiguren, in denen die Bewegung herrscht, bei der anderen ist das Bewegte, Augenblickliche, Plötzliche auf das Centrum beschränkt, während die Gestalten zur Rechten und Linken mehr und mehr in volle Ruhe übergehen, wie wir uns die Götter Homers in zeitloser Behaglichkeit neben einander gelagert denken. Mag aber das Centrum der bewegte oder der unbewegte Theil sein, immer tritt uns in diesen Giebelfeldern ein harmonisches Ganze entgegen, in welchem durch eine weise Oeconomie epische Ruhe und dramatische Bewegung sich mit einander ausgleichen, so daß die Gefahr der Monotonie eben so wohl wie die einer ruhelosen Aufregung glücklich vermieden wird.

Nun giebt es eine dritte Gattung von Giebelcompositionen, wo in dem Verhältniß des Centrums zu den Flügeln keine Ausgleichung von Ruhe und Bewegung stattfindet, sondern die Mittelgruppe nichts ist als die höchste Steigerung der das ganze Giebelfeld erfüllenden Bewegung. Zu dieser dritten Gattung haben wir die Gigantomachie im Tempel von Akragas, die Iliupersis am Heraion und die kalydonische Jagd im tegeatischen Ostgiebel zu rechnen; aber wir haben von diesen Darstellungen nur dürftige Beschreibungen und sind daher außer Stande, darüber zu urtheilen, wie etwa auch in diesen Gruppen ruhige Mittelfiguren Platz finden konnten. Das erste anschauliche Beispiel dieser Art von Giebelgruppen ist in den tanagräischen Giebelfeldern zu Tage gekommen, in welchen zwei Entführungen dargestellt sind. Hier ist das entscheidende Ereigniß in die Mitte verlegt und die fieberhafte Erregung steigert sich dorthin von beiden Seiten. Darin entsprechen sie der tegeatischen Composition, wo die Mitte des Tympanon von der Hauptkämpfergruppe (Atalante, Meleager und Eber) angefüllt war, wie hier von dem Entführer, der Entführten und dem Thiergespann. Die Analogie geht aber noch

viel weiter. Wie in Tegea rechts und links von der Centralgruppe sich ein Dioskure befand, ebenso auch auf dem einen unserer Terracottengiebel und zwar merkwürdiger Weise an derselben, d. h. dritten, Stelle von der Mittelgruppe. Solche Entsprechungen von Figuren auf beiden Seiten an gleicher Stelle dienten dazu, die Unruhe zu mildern und die rhythmische Gliederung hervorzuhoben. Je mehr aber das Motiv der Bewegung in dieser zuletzt besprochenen Art von Giebelgruppen die Oberhand hatte, um so willkommener waren solche Entsprechungen, und um so mehr suchte man auch wenigstens in den Eckfiguren das Moment der Ruhe zur Geltung zu bringen.

Wir können also drei Figurengruppen unterscheiden, die Centralgruppe, die Seitengruppen der zunächst Beteiligten und endlich die Eckgruppen. Denn es verstärkte den beruhigenden Eindruck der links und rechts abschließenden Figuren und entsprach dem tief eingewurzelten Streben der griechischen Plastik nach Gruppenbildung, wenn man auch in den Ecken nicht Einzelfiguren, sondern Figurenpaare darstellte. Das richtige Verständniß solcher Eckfigurenpaare in griechischen Tempelgiebeln ist noch lange nicht gesichert, aber eine Reihe analoger Gruppen läßt sich doch schon erkennen. Ich erinnere an Ilissos und 'Kallirrhoë' im Westgiebel des Parthenon¹⁾, an Alpheios und die vermuthungsweise so genannte Arethusa im olympischen Ostgiebel, an die noch weniger mit Namen zu bezeichnende Gruppe des Kladeos und des daneben sitzenden Knaben, den ich nach Treu's Vorgange²⁾ als zugehörig betrachte. Ferner an die Gruppe zweier einander gegenüber kauender Knaben in der rechten Ecke des einen Grabgiebels von Norchia³⁾, endlich an die Gruppe schmiedender Figuren im Giebel des capitolinischen Tempels, die gleichfalls eine von dem Mittelbilde gesonderte Eckfigurengruppe bilden⁴⁾. In die Reihe dieser Eckgruppen gehört auch die Nymphe des tanagräischen Giebels mit der Blumenpflückerin, welche, auf dem von der Nymphe befeuchteten Boden im Anschauen der Blumen vertieft, von der die andere

1) Michaelis, Parthenon S. 201.

2) Archäol. Zeitung XXXIV S. 179.

3) Abeken, Mittelitalien S. 257.

4) Donaldson T. III. Archäol. Zeitung XXX S. 4.

Gesellschaft mit Schrecken erfüllenden Begebenheit nicht das Geringste merkt.

In der dritten Gattung von Giebelwerken, welche uns in den vorliegenden Terracotten zum ersten Male vor Augen tritt, ist jene epische Ruhe, welche noch in den Parthenongiebeln so wohlthätig mitwirkt, ganz zurückgedrängt. Es sind rein dramatische Szenen, mit derjenigen Lebendigkeit und demjenigen Pathos vorgetragen, wie sie auf der Bühne zu Hause sind. Wir glauben in den leidenschaftlich bewegten Figuren dramatische Künstler vor uns zu sehen, und das Streben nach voller dramatischer Wirkung war auch die Veranlassung, daß in der Mitte des Bildes das Hochrelief in runde Gestalten übergeht, so daß die plutonischen Rosse uns frei entgegenspringen; eine kühne Vermischung zweier Darstellungsarten, die freilich schon bei dem ältesten Reliefstein des griechischen Meißels vorkommt, aber in dieser Verwendung inmitten eines Giebelfeldes doch bisher noch nicht beobachtet worden ist. Wir haben hier ein volles Gegenbild zum Ostgiebel des Nereidendenkmals, wo die Figuren des Centrum unter allen am wenigsten vom Hintergrunde sich abheben und wie in der Ferne gesehen erscheinen, während sie hier vollkommen gelöst dem Beschauer entgetreten und den Eindruck machen, daß der Entführer vor unseren Augen mit unaufhaltsamer Energie seine Beute aus dem Kreise der Angehörigen davonführe.

So habe ich versucht, die Terracottengiebel von Tanagra einer Entwicklungsgeschichte dieser Kunstgattung einzureihen. Sie gehören einer Zeit an, wo man an die dramatische Lebendigkeit figürlicher Darstellung die höchsten Ansprüche machte, der nach-euripideischen Zeit, und geben uns ein lehrreiches Beispiel pathetischer Giebelcomposition von einem letzten Höhenpunkte plastischer Gruppenbildung, welchem bald der Verfall folgte.

Den Beginn des Verfalls oder der Desorganisation des hellenischen Tempelgiebels finde ich in der Zeit des Praxiteles, der die Einheit der Composition aufgab, als er den Giebel des Herakleion in Theben mit den Thaten des Herakles füllte¹⁾. Er mußte zu diesem Zwecke, um eine

¹⁾ Pausanias IX 11.

ungleiche Zahl, wie sie der Giebel forderte, zu gewinnen, eine weglassen und nahm in die Reihe der elf den Kampf mit Antaios auf, offenbar weil er diese Gruppe, welche sich in ungezwungener Weise zu einer hervorragenden Höhe aufbaut, für das Centrum benutzen wollte. Es ist schwer zu begreifen, was einen Künstler wie Praxiteles veranlassen konnte, in so auffallender Weise mit dem Herkommen zu brechen und den schönen Rhythmus einheitlicher Giebelgruppen zu zerstören.

In anderer Weise wird die Einheit verletzt, wenn eine Centralgruppe sitzender Figuren sich wie ein besonderer Aufbau von den Seitengruppen sondert, wie das an dem Vordergiebel von Xanthos der Fall ist. Leblose Gegenstände, welche in der klassischen Zeit vermieden werden¹⁾, wie Sessel und Fußbänke, werden eingeschoben. Man fühlt sich außer Stande, durch wohl motivirte Gruppen und Stellungen das Dreieck richtig zu füllen; man hilft sich also durch Einführung verschiedener Niveaulinien, und man scheut sich nicht, die Figuren nach den Ecken hin allmählich zu Zwergen einschrumpfen zu lassen. Bei dem Absterben des dramatischen Lebens erscheint auch die Darstellung voller Gestalten überflüssig; man kehrt also zum Relief zurück, das, wie wir sahen, die erste Form des Giebelschmucks gewesen ist.

Wenn man die allmähliche Entartung der hellenischen Giebelcomposition verfolgt, welche zuletzt in gedanken- und formlose Ornamentik ausläuft (vgl. Donaldson 90, 169), so wird man sich der Größe dessen, was die Hellenen in der organischen Ausbildung des Tempelgiebels geleistet haben, erst recht bewußt. Hier ist es ihnen nach langer Arbeit, von welcher wir nur die reifen Früchte kennen, gelungen, die starre Schranke des geometrischen Maßes mit der Freiheit lebendiger Gruppierung in glücklichsten Einklang zu setzen.

Die Bedeutung dessen, was die Hellenen auf diesem Gebiete monumentaler Plastik geleistet haben, zeigt sich auch darin, daß gewisse plastische Motive, welche den eigenthümlichen Bedingungen der Giebelcomposition ihren Ursprung verdanken, in anderen Gattungen bildlicher Darstellung vielfache Verwendung gefunden haben, wie z. B. Helios und

1) Daher fehlt auch im Ostgiebel von Olympia auf beiden Seiten der Wagen.

Selene als Schlussfiguren von Götterreihen¹⁾, die gelagerten Fluß- und Quellgottheiten, so weit dieser Typus aus den Giebelecken der Tempel stammt. Aber nicht bloß einzelne Typen, auch das ganze Schema der Giebelcomposition ist für solche Gruppen angewendet worden, welche nichts mit einem Tempelgiebel zu thun haben. So zeigen die Terracotten von Fasano, die an den Wänden eines Todtenbehälters aufgestellt waren, ein gewisses Streben nach pyramidalen Anordnung²⁾. Hier und in ähnlichen Fällen ist also die nach Maßgabe des einschließenden Rahmens erfundene Form auch ohne die äußere Nöthigung angewendet worden, um eine Gruppierung herzustellen, welche sich bei möglichst großer Mannigfaltigkeit der Stellungen durch rhythmische Anordnung und klare Uebersichtlichkeit empfahl.

Endlich wurde das Schema des Tempelgiebels mit der entsprechenden künstlerischen Ausstattung auch auf andere Werke der Tektonik übertragen. So kennen wir aus Cyprien monolithische Lampen (von c. 18 Zoll im Quadrat) in Gestalt von kleinen Tempeln mit Anten und Giebel³⁾. Die Tempelarchitektur ist übertragen auf Stadthürme, wie Fellows in Perge und Syllion nachgewiesen hat⁴⁾. Sie ist übertragen auf Thesaurien, wie wir jetzt in Olympia nachweisen können, nachdem die ganze von Pausanias genannte Reihe dieser Gebäude am Kronionfusse in ihren Grundmauern wieder aufgegraben worden ist; darunter auch an zweiter Stelle von Osten das Schatzhaus der Megareer. Es ist für die Geschichte der griechischen Giebelsculptur deshalb merkwürdig, weil hier die älteste Erwähnung einer in Relief ausgeführten Giebelgruppe vorliegt⁵⁾.

Die bei Weitem wichtigste Uebertragung der Tempelgiebelform ist aber diejenige, welche bei den Gräbern stattgefunden hat. Sie hat in der

¹⁾ Jahn, Archäologische Beiträge, S. 79.

²⁾ Stark, Niobe S. 207.

³⁾ Cesnola, Cyprus S. 157.

⁴⁾ Fellows, Travels and Researches in Asia Minor 1852 p. 150.

⁵⁾ Paus. VI 19: τοῦ Θησαυροῦ ἐπιέργασται τῶ ἀετῶ ὁ γιγάντων καὶ Θεῶν πόλεμος. Die äußere Breite des megarischen Thesaurus beträgt nach den Messungen unserer Architekten 6,69; demnach würde, wie Adler rechnet, die lichte Höhe des Tympanon 0,83 betragen, die Höhe der Figuren also etwas unter Lebensgröße bleiben. Reste von marmornen Giebelfiguren dieser Größe, aber rund gearbeitet, sind bei Thesaurus 3 (von W.) gefunden worden.

alten Welt die weiteste Verbreitung gefunden und es bleibt eine wissenschaftliche Aufgabe von hervorragendem Interesse, auf Grund eines vollständiger gesammelten Materials dem Zusammenhang der gleichartigen Formen griechischer Kunst nachzuspüren, welche an asiatischen und italienischen Grabbauten wiederkehren. Felsgräber, deren Fronten die Form von Tempelgiebeln tragen, sind wie in Phrygien, Pamphylien und Lykien, so auch in Mittelitalien zahlreich vorhanden, am grosartigsten in der Nekropole von Norchia, wo den Felsgräbern ganze Hallen vorgebaut sind, welche dorisches Gebälk und figurenreiche Giebelgruppen trugen¹⁾. Aber nicht blofs die Felsgräber haben Tempelform, sondern auch die steinernen Todtenkisten, wie sie als Nachbilder von Tempeln mit mächtig ausgebildetem Tempeldache zuerst in Rhenaiä bekannt wurden²⁾ und dann im ganzen Umkreise griechischer Bevölkerung, auf den Inseln Thera, Anaphe, Thasos, auf dem Festlande Kleinasiens und in den Colonien immer zahlreicher sich nachweisen liessen. Der architektonische Charakter des griechischen Sarkophags ist von Matz sehr richtig aus seiner Bestimmung, im Freien zu stehen, hergeleitet worden³⁾. Aber auch die Griechen stellten Sarkophage in Gräbern auf, Behälter für die Ueberreste ihrer Verstorbenen aus Thon und Holz; ovale Thonkisten sind in den Gräbern von Tanagra gefunden⁴⁾. Von Holzkisten (*λάρνακες κυπαρίσσιαι*) sind in attischen Gräbern ansehnliche Ueberreste gefunden worden, ein wohl erhaltenes Exemplar aber in dem berühmten Ashik-Sarkophag⁵⁾.

Auch diesen Werken aus geringem Material, welche in unterirdischen Grufträumen aufgestellt wurden, hat die Kunst der Hellenen eine würdige Ausstattung zu geben und dadurch einen gewissen monumentalen Charakter zu verleihen gesucht.

Man hat Thonwände von Sarkophagen mit Gemälden ausgestattet, man hat die Holzwände mit weifsem Kalkgrund überzogen und auf demselben farbige Bilder aufgetragen⁶⁾. Man hat die Wände mit musivischer Arbeit

1) Abeken, Mittelitalien S. 169. Dennis, Etrurien S. 160.

2) Rofs, Inselreisen I, 36.

3) Archäol. Zeitung XXX (1873), S. 11.

4) Archäol. Zeitung XXXIII, S. 141.

5) Ashik, Empire du Bosphore 1848 n. 212. Antiq. du Bosphore T. LXXXI.

6) Arch. Zeitung 1864 S. 162*. Planches d'un catafalque en bois d'if. Pl. 83. 84.

ausgestattet, indem man verschiedene Holzarten (Cypressen- und Epheuholz) zu bunten Mustern vereinigte, wie an dem genannten Holzarkophag, dem ältesten Denkmal dieser Technik eingelegter Arbeit¹⁾. Man hat ferner die Holztafeln mit eingeritzten und vergoldeten Götterbildern versehen²⁾; man hat in Holz geschnitzte Figuren und Gesimse als Verzierungen angebracht; man hat endlich in Thon und Gips modellirte Figuren zu diesem Zweck verwendet. Dahin gehören die mehrfach gefundenen Masken, namentlich Medusenmasken, kleine Gruppen, wie die auf Schwänen oder auf Delphinen liegenden Eroten, oder gröfsere Compositionen, welche friesartig den Körper des Todtenbehälters umgaben. Hierher gehören die Stuccofiguren der Niobiden aus Kertsch, die Terracotten aus Fasano, die flachen Thonreliefs, die den Nereidenzug und den Amazonenkampf darstellen (S. 28), und gewifs wird man bei genauerer Durchmusterung unseres Terracottenvorraths noch eine Reihe anderer Relieffiguren finden, welche eine ähnliche Bestimmung hatten, wenn auch die tektonische Verwendung nicht mit Sicherheit angegeben werden kann. Ich erinnere z. B. an die Terracotten von Sanlini, für welche Brunn gewifs mit Recht eine ornamentale Verwendung der Figuren vorausgesetzt hat³⁾.

Unter allen diesen Terracotten aber, den Ueberresten tektonischer Werke, deren Körper des vergänglichen Materials wegen verschwunden ist, nehmen die beiden Giebelgruppen von Tanagra gewifs die erste Stelle ein, mögen wir den Zustand der Erhaltung oder den Kunstwerth derselben in's Auge fassen.

Das Thema der beiderseitigen Darstellungen ist mit Rücksicht auf die Bestimmung des Denkmals, dem sie angehören, gewählt, wie wir auch auf der Wand einer griechischen Grabkammer⁴⁾ den Raub der Kora und auf den Holzwänden einer Todtenkiste einerseits denselben Gegenstand, andererseits die Entführung der Leukippiden dargestellt finden⁵⁾. Auch

¹⁾ Wie sie jetzt unter dem Namen *tarsia*, so viel mir bekannt, besonders in der Fabrik des Doms von Orvieto geübt wird.

²⁾ Antiquités du Bosphore pl. 82.

³⁾ Annali XXXIV p. 276.

⁴⁾ Grab des Alkimos (Compte rendu pour l'année 1867 p. VI).

⁵⁾ Ashik 211: planches d'un catafalque en bois d'if.

mit den Niobiden von Gnathia zusammen gefunden ist eine Reihe von Terracotten, die eine gleiche Bestimmung hatten und mit Wahrscheinlichkeit auf den Raub der Kora gedeutet worden sind¹⁾. Die Mythologie wird für die Ereignisse des Menschenlebens verwerthet, ohne darum zum allegorischen Ausdruck derselben gemacht zu werden, wie dies in römischer Zeit Gebrauch wurde²⁾. Die eine der beiden Entführungsscenen gehört der Göttergeschichte an, die andere der Heroensage. Schon aus diesem Grunde wird wohl der Koraraub als Bild der Vorderseite anzusehen sein, deren Gestalten auch etwas kräftiger und voller modellirt zu sein scheinen.

Wir haben hier also zuerst einen im Stil monumentaler Plastik dargestellten Raub der Kora, ein für die Geschichte dieser Darstellung ungemein lehrreiches Bild, ohne die Zuthaten, zu welchen die ausmalende Phantasie späterer Dichtungen und die in's Breite gehenden Sarkophagreliefs Anlaß geben, ohne Hochzeits- und Unterwelts-Dämonen, ohne den Gegensatz helfender und widerstrebender Gottheiten. Es ist die schlichte Darstellung des mythologischen Vorgangs, dramatisch concentrirt in einen Mittelpunkt, welcher durch die hier zusammentretende Gruppe von Figuren so wie durch das in Rundarbeit übergehende Hochrelief sofort als der Hauptact hervortritt, während die Figuren rechts und links den Eindruck veranschaulichen, welchen das Ereigniß auf die Umgebung macht. Pluton, den Wagen besteigend, mit der Rechten die Zügel haltend, erinnert in seiner Gestalt, die von allen mithandelnden Personen am meisten Ruhe zeigt, an alterthümliche Darstellungen desselben Vorgangs. In seiner rauhen Derbheit und männlichen Entschlossenheit bildet er einen schönen Gegensatz gegen das schlanke Mädchen, welches sich, von seinem linken Arm umfaßt, laut jammernd emporstreckt und sich nach rechts hin wendet. Die Frau, gegen welche sie ihre Arme öffnet, kann keine Andere als Demeter sein. Wenn sie auf den bei Weitem zahlreichsten Darstellungen des Raubes fehlt, so erklärt sich dies daraus, daß man später eine Vertheilung des Personals nach den verschiedenen Scenen ein-

1) Stark, Niobe S. 209.

2) Jahn, Archäol. Beiträge S. 295. Purgold, Archäol. Bemerkungen zu Claudian S. 95.

führte, welche für die jüngere Reihe von Monumenten maßgebend geworden ist. Ursprünglich hat die Mutter zu dem Bilde gehört, wie wir ja auf solchen Vasengemälden, die auf alte Vorbilder zurückgehen, wie auf der Hope'schen Vase¹⁾ und gewiß auch auf der Petersburger²⁾, hinter dem Wagen des Entführers zunächst Demeter als die Nächstbetheiligte finden. Das flatternde Gewand bezeichnet die Eile, mit welcher sie dem Wagen zu folgen versucht; ihre Arme sind verlangend vorgestreckt, um noch einmal die Tochter zu umfassen. Vor dem Wagen sehen wir Athena dem rennenden Gespanne entgegentretend. Sie ist, wenn auch nicht in solcher Gefühlsbewegung wie Demeter, doch auch ihrerseits mit lebhaftem Antheil herangeeilt und nimmt, um sich die Bewegung zu erleichtern, das schwere Obergewand mit der Linken auf. Der Kopf ist oben vollkommen glatt; der Helm war durch die Farbe gekennzeichnet. Ueber dem Vorderkopf erhebt sich ein blattartig ausgezackter Schirm. Ernster Unwillen über die That ist in der Haltung des Kopfes und des rechten Armes ausgedrückt.

Demeter und Athena sind beide durch Größe und Würde der Figur so wie durch den diademartigen Schmuck des Vorderkopfes von den anderen Figuren, die nach rechts und links folgen, als Göttinnen ausgezeichnet.

Es waren je drei Gespielinnen, deren Stellungen die gewaltsame Unterbrechung des harmlosen Zusammenseins der Mädchen auf blumiger Wiese darstellten. Auf der rechten Seite ist nur eine leidenschaftlich klagende übrig, auf der linken eine heraneilende, welche mit vorgestreckten Armen noch helfen zu wollen scheint, und eine niederknieende, welche die noch ungestörte Beschäftigung mit Blumenlesen ausdrückt, und zwar bezeichnet die linke Hand ihre lebhaftere Freude, wie es scheint, über eine eben gefundene Blume von besonderer Schönheit. Ihr zunächst lagert sehr passend die Nymphe, welcher man den Blumenflor verdankt. Wir sind gewiß nicht berechtigt an eleusinische Brunnennymphen oder gar an sicilische zu denken, sondern eher an die Repräsentantin derjenigen

¹⁾ Müller-Wieseler I n. 213.

²⁾ Mon. del Inst. VI, 42. Stephani, Annali 1860 p. 302 f.

Niederung, welche nach ältester Ueberlieferung der Hellenen der Schauplatz des Raubes war, also etwa an die Nymphe Nysa¹⁾.

Die Deutung des anderen Giebelfeldes ist durch die beiden Dioskuren gegeben, in deren Darstellung die alte Tradition bis zu dem Grade maßgebend gewesen ist, dafs hier, wie auf dem Kasten des Kypselos, der eine bärtig, der andere 'noch unbärtig' erscheint²⁾. Es kann also an keine andere Entführung gedacht werden, als an die der Schwester der Dioskuren, welche Theseus vom Altar der Artemis raubt. Die Mittelgruppe ist in der Composition ganz mit der des anderen Giebels übereinstimmend, nur sind die Figuren schwächtiger und Helena ist bedeutend kleiner als Kora. Sie wendet sich nicht, wie diese, nach Angehörigen um, sondern ruft, während sie fortgetragen wird, mit zurückliegendem Kopf um Hülfe. Die drei vom Gespann erhaltenen Pferdeköpfe (Taf. III) sind vortrefflich modellirt, mit sorgfältiger Bezeichnung des Kopfschmucks an den Seiten so wie vorn auf der Stirn. Der lebendige Ausdruck steigert sich mit der Höhe des Reliefs; man sieht an den offenen Mäulern, wie sie ungeduldig auf die Zügel beißen, und damit alle Köpfe neben einander zur Ansicht kommen, sind dieselben, je mehr sie vortreten, um so straffer angezogen und um so schärfer eingebogen. Rechts und links stehen auch hier zwei Götter, beide in viel ruhigerer Haltung als auf dem Gegenbilde. Die von der Rechten nahende kann wohl keine andere sein als Artemis, welche hier mehr das Local bezeichnet als dafs sie an der Handlung Antheil nimmt. Eine zarte Jungfräulichkeit ist in der Gestalt ausgedrückt und sie hat darin unverkennbare Aehnlichkeit mit der auf Taf. III, 3 abgebildeten, züchtig verhüllten weiblichen Figur, welche auch mit einer gewissen Aengstlichkeit nahend aufgefaßt ist. Zur Linken steht Athena, durch Helm mit Helmbügel genügend gekennzeichnet; auch sie ist hier weit weniger bewegt als auf dem andern Giebel; auch sie kommt langsam heran geschritten, und ihre ungemein ausdrucksvolle Haltung, der nach

¹⁾ Athenäus 198 f. Hom. Hymn. Cerer. 17. R. Förster, Raub der Persephone S. 268.

²⁾ Paus. III 19 (ὁ ἕτερος οὐκ ἔχων πω γένεια). Ebenso sind die als zwei Brüder gedachten Dämonen, welche auf dem die Grablegung darstellenden Lekythen den Todten am Kopf- und am Fufsende halten, als bärtig und unbärtig unterschieden. Dumont, Vases peints de la Grèce propre p. 11. Vgl. Collignon, Vases peints d'Athènes n. 630. 631.

rechts gesenkte Kopf mit der gehobenen Hand bezeichnet sie als eine im lebhaften Nachdenken, wie im Selbstgespräche begriffene. Sie scheint die Folgen der gewaltsamen Entführung zu überdenken, die Athen und Sparta mit einander in Fehde verwickeln sollte, die aber nicht in gleicher Weise, wie der Koraraub, die Götterwelt in Aufregung versetzt. Die eigentlich Aufgeregten und zunächst Betheiligten stehen hier an zweiter Stelle; es sind die auf den lauten Hülferruf der Helena herbeieilenden Brüder, welche in beinahe identischen Stellungen ihre Entrüstung zu erkennen geben und ihren Entschluß, die Gewaltthat nicht ungestraft hingehen zu lassen. Der bärtige Dioskur, von links herbeieilend, mit der von der Schulter flatternden Chlamys, hat mit rechts gewandtem Gesicht den Arm hoch über den Kopf erhoben, als wollte er das Volk zur Hülfleistung aufbieten; der von der anderen Seite kommende hält den Kopf nach vorn und hat den rechten Arm vorgestreckt, während über dem linken der Mantel herabhängt. Es ist eine Art Fechterstellung und darum dürfen wir in dem unbärtigen der Brüder den πύξ ἀγαθός Πολυδεύκης erkennen, nach dem die Stellung der Faustkämpfer Πολυδεύκειος νόμος in der olympischen Inschrift genannt wird¹⁾. Ja, die beiden Figuren stellen uns den typischen Unterschied, welcher zwischen dem δραμικός und dem πυκτικός von den alten Bildhauern gemacht wurde, in merkwürdiger Genauigkeit vor Augen²⁾.

Die freiere Behandlung des zweiten Giebelfeldes zeigt sich darin, daß nach der rechten Seite keine gleichmäßige Abnahme der Figuren stattfindet, sondern hinter Polydeukes eine Gruppe von Mädchen steht, welche ohne Zweifel an dieser Stelle ihren Platz hatte, aber aus zwei gleich hohen Figuren besteht, die auch den Dioskuren nur wenig an Gröfse nachstehen. Es ist eine der anmuthigsten Gruppen antiker Plastik. Es sind zwei Mädchen, die mit Helena an den Festtänzen Theil genommen haben und nun der Entführung derselben nachschauen. Auch bei ihnen ist eine weit gröfsere Ruhe und Gelassenheit als bei den Gespielinnen der

1) II. 3, 237. Archäol. Zeitung 1878 S. 84.

2) Plut., Tib. Gracchus 2: ἡ τῶν πλασσομένων καὶ γραφομένων Διοσκούρων ὁμοίότης ἔχει τιὰ τοῦ πυκτικοῦ πρὸς τὸν δραμικὸν ἐπὶ τῆς μορφῆς διαφεραίν.

Kora. Die eine weist auf die Mittelszene hin, die andere, mit herabgesunkenem Obergewande, schmiegt sich vertraulich der vorstehenden an, neugierig vorgebeugt und lebhaft nach rechts gewandt, aber zugleich scheu und ängstlich hinter der Freundin sich bergend. Endlich ist von den Figuren der linken Seite noch die liegende Nymphe erhalten, welche, ohne Antheil an der Handlung, nur den Ort derselben bezeichnet. Ich wüßte für dieselbe keinen passenderen Namen als Pitane. Denn der Name dieser Quellnymphe, der Tochter des Eurotas, bezeichnete zugleich einen der Urgaue von Sparta, welcher in der Eurotasniederung mit Limnai zusammenstieß, wo die Limnaten mit den umwohnenden Gaugenossen der Artemis Orthia die Feste feierten, auf welchen der Raub der Helena erfolgte¹⁾.

Die besprochenen Giebelgruppen geben uns einen neuen Beweis für den feinen Kunstsinn der Tanagräer und die würdige Art, in welcher sie ihre Familiengräber auszustatten wußten. Es ist ein seltenes Glück, daß die den beiden Giebeln angehörigen Terracotten so wohl erhalten gefunden und in solcher Vollständigkeit zusammen gehalten sind. Auf Tafel IV habe ich eine Reihe von Terracotten des gleichen Fundorts in natürlicher Größe abbilden lassen, welche nicht zu Gruppen vereinigt werden können, aber für die Technik der zur Verkleidung von Wandflächen dienenden Thonplastik wichtig sind und den voranstehenden Betrachtungen sich erläuternd anschließen.

Zuerst eine weibliche Gewandfigur, bis auf die Füße bekleidet, mit zurückwallendem Mantel, eine dramatisch bewegte Figur mit lebhafter Gesticulation beider Arme nach links, während der mit einem Diadem geschmückte Kopf in voller Breite dem Zuschauer zugekehrt ist; es ist eine wie aus einem Bühnenspiel herausgenommene Figur, in großem Stil be-

¹⁾ Plut., Theseus 31: χορεύουσα ἐν ἱερῷ Ἀρτέμιδος Ὀρθείας. Hygin. 70: de fano Dianae sacrificantem rapuerunt. Peloponnesos II, 234. 237. 315.

handelt. Noch wichtiger ist die zweite Figur, ein leierspielender Apollo mit hohem Blattkranze, in langem Doppelgewande des pythischen Siegers, den linken Fuß vorsetzend, den rechten langsam nachziehend. Es ist ein feierliches Wandeln, das mit dem Rhythmus des Citherspiels in harmonischem Einklang steht. Das Gesicht ist auch hier, während der Gott nach rechts schreitet, halb nach vorn gewendet. Die Gestalt entspricht in allen Hauptzügen der vaticanischen Statue, in welcher wir ein Meisterwerk des Skopas nachgebildet sehen, nur ist bei ihm der Kopf pathetischer bewegt und ragt stolzer empor. Dagegen hat die kleine Terracotta den Vorzug, daß die Arme wie die Cither wohl erhalten sind, und Niemand wird verkennen, wie vollkommen sich hier das Instrument an die Gestalt des Gottes anschließt. Die Ärmel reichen deutlich bis auf die Handwurzel. Einen Gürtel sieht man nicht, doch zieht sich eine Reihe kleiner Falten um die Mitte des Leibes. Alle Gewandfalten sind in beiden Figuren auf das Sorgfältigste behandelt. Ebenso bei Fig. 3, auf welche wegen ihrer Aehnlichkeit mit der von uns so genannten Artemis Orthia schon hingewiesen worden ist. In beiden Figuren finde ich einen gleichen Ausdruck jungfräulicher Befangenheit und schüchterner Zurückhaltung. Hier ist das Obergewand als ein feines Gewebe behandelt. Beide Hände sind in dasselbe eingewickelt und man kann von der linken Hand alle Finger deutlich unterscheiden.

Endlich mögen die Figuren 4 und 5 dazu dienen, Proben von Miniaturplastik in Terracotta zu geben. Es sind Figuren desselben Fundorts, ebenfalls in natürlicher Größe. Sie zeigen, bis zu welchem Maßstabe hinunter die sauberste Durchführung alles Einzelnen (die *mira caelatura* des Plinius) erstrebt und dabei doch eine gewisse Würde der Darstellung erhalten wurde; das kann die nach rechts vorstürmende Athena (Fig. 4) beweisen und die feierlich schreitende matronale Figur in schwerer Gewandung, welche in der That nach dem Ausdruck des Statius eine *finis inclusa per artos maiestas* zeigt¹⁾.

Diese Figuren sind mit den Giebelfiguren zusammen gefunden und waren sämtlich zum Anheften an Wandflächen bestimmt. Außerdem

¹⁾ Statius Silv. IV, 6, 35.

gehörte dazu eine Reihe von Greifen, an deren Flügeln die bunten Farben zum Theil vortrefflich erhalten sind. Sie ragten mit der Vorderseite aus der Wand hervor und dienten vielleicht zur Ausstattung desselben Sarkophags, welchem der pythische Apollo angehört hat. Besonders merkwürdig ist eine männliche Figur in flachem Relief, bis auf den Kopf und den rechten Unterarm wohl erhalten; der linke Arm ist nach links ausgestreckt, und auch der Kopf war nach dieser Seite gewendet. Die ganze Figur (0,115 hoch, von der rechten Schulter bis zum Ende des linken Arms 0,075 breit) ist von der Rückseite dargestellt. Die Füße, mit Jagdstiefeln bekleidet, sind frei gearbeitet und beide mit den Spitzen nach innen gewendet. Der Chiton ist von der rechten Schulter herabgesunken; um die Hüften ist ein Mantel gelegt. Diese Figur haben wir uns also auch als Glied einer größeren, zur Wandverkleidung bestimmten, friesartigen Reliefcomposition zu denken, in welcher er, nach rechts gehend, mit links stehenden Personen, nach denen er umblickt, sich unterhält. Rückenfiguren in Terracotta, zu tektonischen Zwecken verwendet, kommen als Einzelfiguren auch auf Stirnziegeln vor, wie z. B. der Eros bei Campana, T. CV.

Verzeichniß der Tafeln.

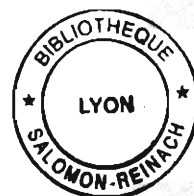
- I. Vordere Giebelgruppe eines Holzsarkophags von Tanagra (Antiquarium des Königl. Museums in Berlin).
- II. Hintere Giebelgruppe desselben Sarkophags. Beide in Lichtdruck, um ein Drittel verkleinert. Aufgenommen von Hrn. A. Frisch.
- III. 1 und 2. Die mittleren Pferde des Viergespannes des vorderen Giebels vom Rücken und von der Seite (S. 29). 3. 4. 5. Die erhaltenen Köpfe des Viergespanns der anderen Giebelgruppe (S. 46). In natürlicher Gröfse gezeichnet von Hrn. Schellbach, lithographirt von Hrn. C. L. Becker.
- IV. Terracottafiguren desselben Fundorts. 1. Weibliche Gewandfigur. 2. Pythischer Apollo. 3a. Schreitende Frau im Gewande (S. 46, 49). 3b. zeigt die Behandlung der Rückseite. 4. Athena. 5. Gewandfigur. Alle fünf in natürlicher Gröfse gezeichnet von Hrn. Schellbach, lithographirt von C. L. Becker.

Die auf Tafel I—IV abgebildeten Figuren sind in vielfach gebrochenem Zustande gefunden und erst zurecht gemacht worden, bevor sie in den Besitz des Museums übergingen. Zum Glück ist aber bei diesen hohlen Relieffiguren die Prüfung des Aechten und Unächtens sehr erleichtert und eine gewissenhafte Untersuchung hat den Beweis geliefert, dafs nicht nur die Pferde auf Taf. III, sondern auch die menschlichen Figuren in ungewöhnlichem Grade gut erhalten sind. Mit Ausnahme des 'Theseuskopfes' auf Taf. II, auf dessen Unzuverlässigkeit mich Treu aufmerksam gemacht hat (er sieht aus wie eine kleinere Wiederholung des Athenakopfes auf derselben Tafel), können, wie ich glaube, alle Köpfe als zugehörig angesehen werden. Dasselbe gilt von den ausgestreckten Armen. Wesentlich ergänzt scheint nur der linke Arm von Figur 1 auf Taf. IV; ergänzt ist auch zum Theil der rechte Arm des auf der rechten Seite stehenden Dioskuren und die unteren Arme der sogenannten Demeter auf Taf. I. Die Ränder der Gewänder, die Fußspitzen, die Zipfel der flatternden Chlamys beim 'Kastor' sind vorsichtig ergänzt worden, aber wesentliche Interpolationen der Originale haben nachweislich nicht stattgefunden. Auch die farbige Oberfläche der Statuetten ist im Grofsen und Ganzen zweifellos antik. Endlich ist noch zu bemerken, dafs sich bei einzelnen Figuren an hervorragenden Theilen der Innenseite Löcher zur Befestigung an der Rückwand gefunden haben; so namentlich bei der Frau hinter Athena auf Taf. I.

- V. Terracottareliefs zur Wandverzierung bestimmt, aus Unteritalien. 1 und 2. Figuren aus einem Nereidenzug (S. 28) nach den Originalen im Kgl. Museum. 3. Trauernde Figur unbekanntes Fundorts, die mir Herr Lieutenant Hoyer zur Abzeichnung verstatet hat. Die Figur war mit weißem Kreidegrund überzogen; der linke Arm ist ergänzt. Die Figuren dieser Tafel sind sämmtlich um ein Drittel verkleinert.



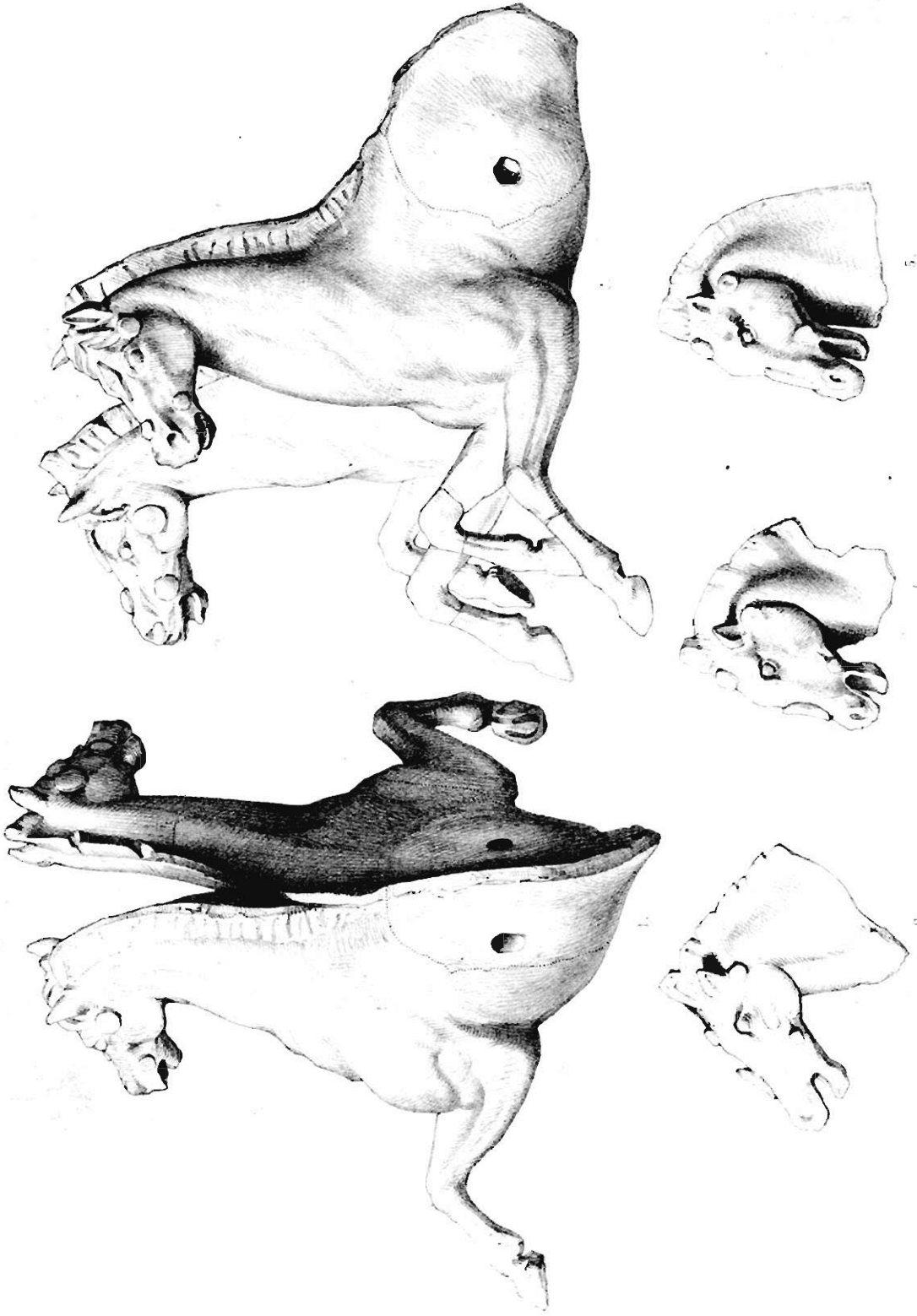


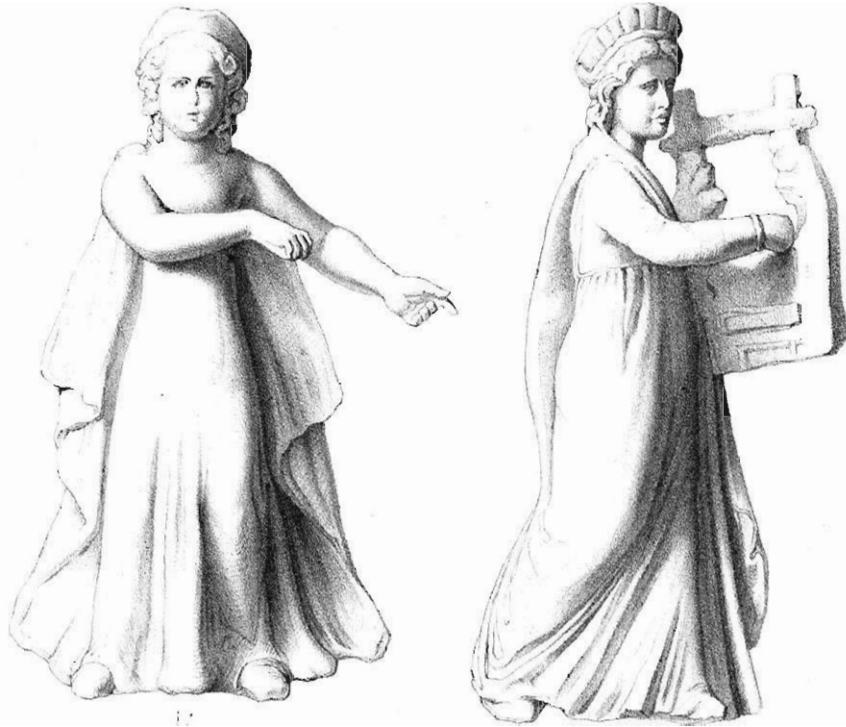












17

18



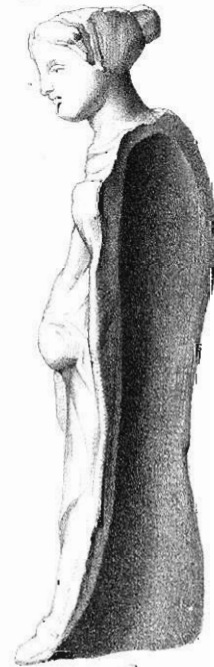
19a



20



21



22b

