

Ueber ein Vorbild neu-attischer Reliefs

(mit 3 Tafeln)

von

Franz Winter.

Durch die Bautätigkeit auf dem Esquilin, welche Anfangs der siebziger Jahre begonnen hat, ist das moderne Rom um ein neues Stadtviertel und die Welt um die Kenntniss eines grossen und wichtigen Theils des alten Roms bereichert worden. Das Gebiet, auf welchem sich jetzt zwischen dem Bahnhof und S. Maria Maggiore nach Porta Maggiore hin moderne Strassen und Häuserreihen hinziehen, war im Altertum zuerst ein Begräbnissplatz für die unteren Volksclassen und später ein Villenviertel. In republicanischer Zeit nahmen die Gräber nicht das ganze Terrain ein, sondern erstreckten sich vor der servianischen Mauer über die Gegend von Porta Esquilina und Viminalis hin, zur Zeit des Augustus wurden sie weiter hinausgerückt und Maecenas legte auf dem alten Begräbnissplatze seine Gärten an. Andere folgten seinem Beispiele und kleinere Villen, wie die lamianischen u. a. schlossen sich an die grössere des Maecenas an. Im zweiten Jahrhundert diente noch die Strecke nahe der Porta Praenestina (Porta Maggiore) der Bestattung, aber schon ein Jahrhundert später dehnten sich auch hier Gärten aus, es waren die des Kaisers Licinius Gallienus, welche den zwischen der Via Labicana und Praenestina gelegenen Terrainabschnitt bedeckten¹⁾.

In dem Bereich dieser Gärten des Licinius fand man im Januar 1875 'entro la vigna già Magnani alla distanza di metri c. 40, verso oriente, dai tre archi dell'acquedotto alessandrino' die Reliefplatte, deren Darstellung, eine tanzende Maenade in

¹⁾ Lanciani, *Bullettino comunale* II S. 55, 166 ff. III S. 41 ff. *Ancient Rome* S. 64, 101 f. O. Richter, *Topographie von Rom*, in Müller's *Handbuch der classischen Altertumswissenschaft* III S. 894 f. Winkelmanns-Programm 1890.

dem bekannten Typus der sog. Chimairophonos, auf Taf. I in Heliogravüre abgebildet ist. Es ist nicht das erste Mal, dass sie veröffentlicht wird, schon im dritten Bande des *Bullettino comunale* Taf. XII ist sie in Lichtdruck wiedergegeben, aber diese Abbildung ist so klein und dabei so ungünstig ausgefallen, dass eine richtige Vorstellung von dem Stilcharakter des Monumentes aus ihr nicht zu gewinnen war. Auch die Beschreibung Visconti's²⁾ — 'un frammento di grandissimo puteale o bacino dionisiaco, i cui rilievi aventi figure grandi al naturale, rappresentavano un orgia bacchica . . . comechè non sia di squisito lavoro, tuttavia è di buonissimo stile, ed in ispecie la trasparenza delle vesti vi è trattata con vera maestria' — lässt seine eigentliche Bedeutung nicht hervortreten. Es ist schade, dass diese nicht gleich von Anfang an richtig erkannt und gewürdigt worden ist, sonst hätte Hauser seine treffenden Vermutungen über die Vorbilder der 'neu-attischen Reliefs' in einem einzelnen Falle mit einem sicheren Beweise stützen können. Denn wir haben in diesem Werke aller Wahrscheinlichkeit nach nicht eine der vielen aus römischer Zeit stammenden Wiederholungen der bekannten Darstellung einer schwärmenden Maenade, sondern das Original selbst, auf welches alle übrigen Repliken zurückgehen.

Die Platte befindet sich jetzt in der neuen capitolinischen Sammlung im Conservatorenpalast. Sie ist 1,42 m hoch. Die Fläche, auf welcher das Relief steht, ist in schwacher Rundung gewölbt. Man hat die Platte hinten roh abgearbeitet und dadurch auf eine Dicke von nur 0,05 m gebracht. Rechts und links ist sie scharf an dem Gewandcontur der Figur abgeschnitten, die Schnittfläche ist aber nicht auf Anschluss gearbeitet, vielmehr wird die Verbindung mit den anschliessenden Platten auf jeder Seite durch drei in unregelmässigen Abständen von einander angebrachte Dübellöcher³⁾ vermittelt. Unmöglich kann diese Zubereitung die ursprüngliche sein. Es scheint vielmehr sicher, dass das Relief den Teil eines umfangreichen Rundwerkes bildete, welches nicht aus einzelnen Platten zusammengesetzt war, sondern nach Art einer Säulentrommel aus einem einzigen grossen Marmorblock bestand. Offenbar ist dieser, um den Transport zu erleichtern, zerteilt⁴⁾, die so gewonnenen Stücke sind durch Abmeisselung der hinteren Fläche auf ein möglichst geringes Gewicht gebracht und, nachdem sie an Ort und Stelle geschafft waren, nachträglich wieder zusammengesetzt. Die Rundung der Relieffläche ergibt einen Durchmesser von 2,30 m, einen Umfang des Ganzen von 7,222 m⁵⁾. Das Werk war daher nicht so um-

²⁾ *Bullettino comunale* III S. 7.

³⁾ Die Abstände der Dübellöcher auf der rechten Seite betragen 0,43 m, 0,27 m, 0,37 m, auf der linken 0,44 m, 0,27 m, 0,31 m, wobei die erste Zahl den Abstand des obersten Loches von der oberen Kante des Steines angibt. Ich verdanke diese und viele anderen Angaben über den Zustand der Platte der Freundlichkeit Chr. Hülsen's.

⁴⁾ Die schmalen Seitenflächen der Platte haben, wie mir Hülsen mitteilt, durch spätere Beschädigung so gelitten, dass sich über die Art und Weise der Zerteilung nichts Sicheres feststellen lässt. Aber soviel ist wenigstens zu erkennen, dass sie keinen Randbeschlag gehabt haben und daher nicht von vornherein auf Anschluss gearbeitet gewesen sind.

⁵⁾ Nach der von F. O. Schulze gütigst vorgenommenen Berechnung.

fangreich, dass ein Transport des Ganzen, so wie es ursprünglich war, unmöglich gewesen wäre, doch die Schwierigkeiten, es unzerlegt fortzuschaffen, mochten wol für den einzelnen bestimmten Fall zu gross erscheinen. Man versteht diese Umstände nicht recht, wenn es sich nur um eine etwa durch einen Besitzwechsel veranlasste Translocation des Monumentes in Rom selbst, wenn es sich überhaupt um eine in Rom gearbeitete Copie handelte. Die Barbarei des Verfahrens sieht nur zu sehr nach Kunstraub aus: unter den gestohlenen Schätzen aus Griechenland, die ein römischer Grosser mit heim brachte, werden sich die Platten befunden haben.

Das Relief ist in Marmor ausgeführt und dieser ist, soweit ich es beurteilen kann, nicht italischer, sondern griechischer und zwar dem pentelischen ähnlich. Leider vermag ich mich hierfür nicht auf ein Urteil von massgebender Seite zu berufen, da die Verwaltung des neuen capitolinischen Museums nicht gestattet hat, von der doch so übel zugerichteten, jedes Wertes entbehrenden Rückseite ein Stückchen loszuschlagen, um es fachmännischer Prüfung zu unterbreiten.

In der Figur der schwärmenden Maenade, welche in der einen Hand das zerschnittene Böcklein trägt, mit der anderen das Messer hält und das flatternde Gewand über den Rücken herüberzieht, hat man früher gern eine Nachbildung des berühmten Werkes des Skopas gesehen⁶⁾. Es ist ein ähnlicher, für jene Zeit wol verständlicher Irrtum, wenn Rauch vor den Sculpturen vom Giebel und Fries des Parthenon, deren Verschiedenheit von den altertümlicheren Metopen schon ihm auffiel, die Namen Skopas, Praxiteles nannte⁷⁾. Jetzt lehrt das Relief vom Esquilin, dass man mit jener Vermutung, welche sich noch in den neuesten Handbüchern wiederholt findet⁸⁾ und nur vereinzelt Widerspruch in jüngster Zeit erfahren hat⁹⁾, die Entstehung der Composition um hundert Jahre zu spät angesetzt hatte. Aehnlichen Motiven begegnen wir in dem Zuge der Niken an den Balustradenreliefs. Aber gegenüber der leichten fliessenden Zeichnung, der natürlichen Ungezwungenheit der Bewegung, in der diese Gestalten wie zu flüch-

⁶⁾ Auf wen die Vermutung zurückgeht, habe ich nicht ermitteln können. Meyer in den Anmerkungen zu Winkelmann's Geschichte der Kunst n. 297 führt eine andere Maenade aus demselben Kreise, zu dem auch die 'Chimairophonos' gehört, nämlich die von dem jetzt im Louvre befindlichen Relief Borghese (Hauser Typus 32), auf Skopas zurück.

⁷⁾ Eggers, Chr. D. Rauch III S. 328f.

⁸⁾ Z. B. in Baumeister's Denkmälern unter 'Maenade'.

⁹⁾ Vgl. Friedrichs-Wolters, Berliner Gipsabgüsse n. 1880. Hauser, Die neu-attischen Reliefs S. 154 bemerkt zu der Zeitbestimmung folgendes: 'Vielleicht sind diese Compositionen etwas älter als Skopas. Wenigstens scheint es der gesteigerten Empfindung für Naturwahrheit, wie sie sich in seiner Zeit entwickelt, nicht recht zu entsprechen, dass die von den Maenaden in bacchischer Wut zerrissenen Tiere so säuberlich halbirt sind Wenn ich auch keine genauere Datirung der Entstehung dieser Maenaden wage, so glaube ich doch nicht, dass wir mit ihnen unter das V. Jahrhundert heruntergehen müssen.' Ebenso sagt Reisch, Griechische Weihgeschenke S. 93 von dem Relief im Conservatorenpalast, dass es 'bei allem Streben nach Freiheit und Zierlichkeit noch eine Gebundenheit der Formen und befangene Einfachheit der Zeichnung zeigt, die der Kunst eines Skopas offenbar weit voraus liegen'. Auch andere haben aus eigener Anschauung der Reliefplatte ebenso geurteilt.

tigem Vorübereilen aus dem Marmor heraustreten, erscheint die Maenade von einer herben Anmut und durch eine gewisse Schwere und Gebundenheit der Haltung wie zurückgehalten und auf die Fläche gebannt. Und wie die Stellung, so hat auch die Einzelausführung im übrigen einen alterthümlicheren Charakter. Wer die Gruppe der sog. Thauschwester vom Parthenongiebel oder die Sandalenbinderin von der Balustrade lange betrachtet hat, in steigender Bewunderung des wechselnden Spiels der Falten, der reichen Fülle von Motiven, der grossen freien Anlage des Ganzen, und dann den Blick auf das Maenadenrelief wendet, der muss erstaunt sein über die Einfachheit und strenge Uebersichtlichkeit, in welcher hier das Gewand in langen nebeneinandergelegten Falten gegliedert ist, die sich nach dem Saume zu verbreitern und unten, wo sich der Stoff umlegt und ein Stückchen der Unterseite sichtbar wird, in einem regelmässig wiederkehrenden ornamentalen Bogen endigen. Unterhalb der Brust bauscht sich der Ueberschlag wie vom Winde gehoben weit auf, in einer Reihe kurzer gebrochener Falten schiebt sich die über den Gürtel herüberhängende Gewandmasse zusammen. Von den zahlreichen attischen Reliefs, welchen eine verwandte, aber meist schon — wie beim Parthenonfries — in etwas freierem Zuge geführte Stilisirung eigentümlich ist, zeigt namentlich das Peliadenrelief im Lateran eine sehr ähnliche Behandlung des Gewandes. Die mittlere Figur, welche sich zu dem Dreifuss niederbeugt, hat auch in der Haltung Vieles, was zu unmittelbarer Vergleichung mit der Maenade auffordert. Für die attischen Reliefs ist eine bestimmte Uebung des Zeichnens charakteristisch, welche sich in der Art ausdrückt, wie die Linien gern in scharfen Winkeln absetzend gezogen sind, wodurch der Strich den Charakter grosser Sicherheit und der ganze Contur etwas sehr Anziehendes gewinnt. Die Figuren am Parthenonfries bieten vielfache Gelegenheit, diese Gewohnheit zu beobachten, und deutlicher noch tritt sie an der mittleren Figur des Peliadenreliefs und an der sitzenden Gestalt der Hegeso¹⁰⁾ hervor. Auch bei dem Maenadenrelief liegt in dieser Weise, den Contur zu führen, ein grosser Teil des Reizes. Man wird nicht müde, dem schönen Zuge der Linien, wie sie sich an Kopf und Brust im Auf- und Absteigen eng zusammenschieben oder an Nacken und Arm gefällig herunterziehen und am Handgelenk plötzlich umbiegen, mit dem Auge zu folgen, und sich daran zu freuen, wie bestimmt der Umriss der ganzen Figur auf den Reliefgrund aufgesetzt ist. Das Relief giebt den Stil attischer Kunst unverfälscht wieder, es ist an ihm kein Zug, keine Linie, welche mit Bestimmtheit die Hand eines Copisten verriete, alles atmet die unmittelbare Frische originaler Arbeit¹¹⁾. Freilich bleibt ja bei einem in Rom gefundenen Monumente immer die Möglichkeit offen, dass einem Copisten einmal eine bis in alle Feinheiten des Stiles getreue Wiedergabe gelungen wäre. Aber mit solcher Möglichkeit brauchen wir in diesem Falle nicht zu rechnen, da die oben beschriebene äussere Herrichtung der Platte die Vermutung, dass in ihr ein

¹⁰⁾ Abgeb. z. B. bei v. Sybel, Weltgeschichte der Kunst S. 216, Fig. 183.

¹¹⁾ Dass das Relief ein griechisches Original sei, hat auf Grund der stilistischen Ausführung auch Fr. Richter in Rom ausgesprochen.

griechisches Originalwerk erhalten sei, unterstützt. Und man wird in dieser Vermutung bestärkt werden, wenn man die übrigen zahlreichen Wiederholungen derselben Figur betrachtet, von denen selbst die sorgfältiger ausgeführten, wie die Platte in Florenz¹²⁾, auch nicht entfernt einen Vergleich mit dem esquilinischen Relief aushalten.

Da die Platte aus einer Rundbasis herausgeschnitten ist, so bildete die Figur ursprünglich den Teil einer grösseren Composition. Zu ihr gehörten, wie sich aus den vollständiger erhaltenen Copien auf den sog. neu-attischen Reliefs ergibt, die acht tanzenden Maenaden, welche Hauser (auf Beilage II seiner Schrift) unter Typus 25 bis 32 zusammengestellt und mit Recht für zusammengehörige Teile eines grösseren Ganzen erklärt hat. In den meisten Fällen sind aus der Gruppe nur einzelne Figuren wiedergegeben, während manche Copisten wie Sosibios und der Verfertiger des Kraters im Campo Santo zu Pisa¹³⁾ Figuren aus dieser Darstellung mit verschiedenen aus anderen Bildwerken herausgenommenen vermischt haben; von anderen Repliken sind nur Teile erhalten. Das einzige Monument, welches den Maenadencyclus vollständig überliefert, ist die vierseitige Basis im Museo Chiaramonti¹⁴⁾. Doch auch diese giebt die Originaldarstellung insofern nicht genau wieder, als den acht Maenaden durch Wiederholung der einen Figur (Typ. 31) eine neunte hinzugefügt und in die Mitte des Bildes eine Aphrodite, auf die ein Eros zufliegt, eingesetzt ist. Unmöglich konnte Aphrodite ursprünglich der Gegenstand der Verehrung in dieser bacchischen Festfeier sein, und man wird es Hauser, zumal auf den Nachweis hin, dass die Figur eine genaue Wiederholung der Hebe vom korinthischen Puteal¹⁵⁾ ist, ohne Weiteres zugeben, dass 'ihre Verbindung mit den Maenaden erst im Kopfe dieses Copisten entstand'. Aber ganz willkürlich kann sie nicht an diese Stelle gerückt sein, sie muss ein anderes Bild, welches in der Originalcomposition die Mitte der Darstellung einnahm, verdrängt haben. Denn dass ein solches vorhanden gewesen ist, lässt sich aus dem Umfang der Basis mit zwingender Sicherheit nachweisen. Da die Platte vom Esquilin eine mittlere Breite von 0,73 m hat¹⁶⁾, der Umfang der Basis aber, zu der sie gehörte, auf 7,22 m berechnet ist, so war auf der Basis Platz für zehn Figuren und bleibt daher, da für den Chor der Tanzenden die Zahl von acht Maenaden bestimmt feststeht¹⁷⁾, der Raum von zwei Figuren für das Mittelbild übrig. Es kann auch nicht zweifelhaft sein, was hier dargestellt war. Auf attischen Vasen wie der Schale des Hieron¹⁸⁾ und einem Krater aus Nocera in Neapel¹⁹⁾, deren Bilder auf Seite 112, 113 und 114, 115 wiedergegeben sind, und auf

¹²⁾ Hauser S. 13, n. 9. Friederichs-Wolters n. 1882.

¹³⁾ Hauser S. 7, n. 1; S. 15, n. 17.

¹⁴⁾ Hauser S. 10, n. 4. Abgeb. Museo Chiaramonti I Taf. 36—39.

¹⁵⁾ Abgeb. u. a. bei Overbeck, Griech. Plastik³ I S. 142.

¹⁶⁾ Am oberen Rand beträgt die Breite 0,71 m, am unteren 0,75 m.

¹⁷⁾ Hauser S. 154. Panofka, Dionysos und die Thyiaden S. 18 ff. (Abhandlungen der Berliner Akademie 1852) suchte die Acht-Zahl als bedeutungsvoll für den Chor der Thyiaden nachzuweisen.

¹⁸⁾ Im Berliner Museum. Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium n. 2290.

¹⁹⁾ Heydemann, Die Vasensammlungen des Museo nazionale n. 2419.

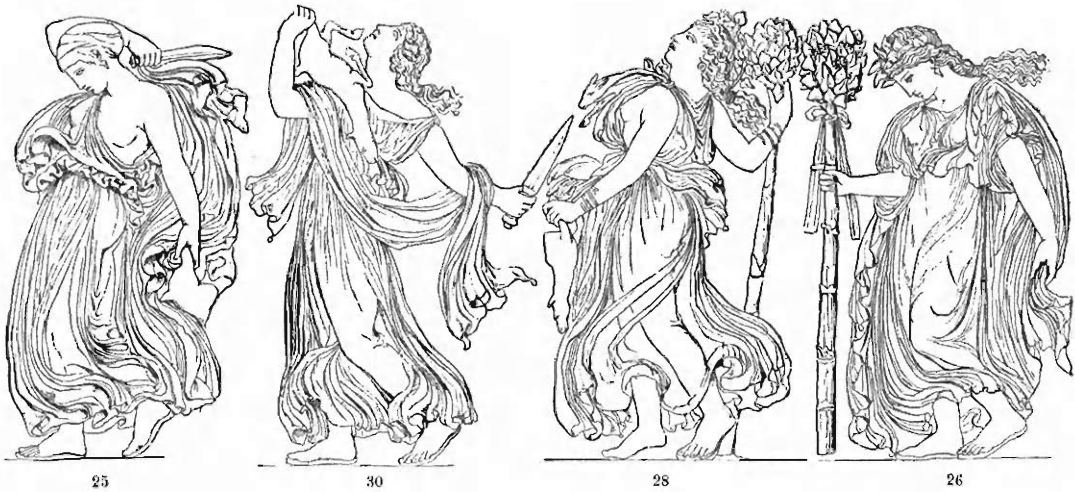


anderen, welche Panofka zu seinem Aufsatz über Dionysos und die Thyiaden abgebildet hat, sehen wir schwärmende Maenaden im Tanz dem Altar und dem Bilde des Dionysos zuschreiten. Dass ebenso auch die Darstellung der Basis zu ergänzen ist, findet eine äussere Bestätigung in einer der Wiederholungen unter den neu-attischen Reliefs auf dem Krater in Lansdowne-House²⁰⁾, welcher in diesem Punkte das Vorbild vollständiger und offenbar getreuer wiedergibt, als die anderen: Drei Figuren aus der Maenadengruppe (Typ. 25, 31, 32) umgeben einen mit einer Girlande geschmückten Altar, auf welchem ein kleiner Holzstoss brennt und zu dessen Rechten Dionysos steht 'in langem, doppeltem Chiton und einer Nebris, welche mit einem Band um die Hüften gegürtet ist. An den Füßen trägt er spitze Schuhe. Die steife Stellung und archaische Gebundenheit der Gewandanordnung stimmt zu dem spitzen Bart und zu dem in langen steifen Locken angeordneten Haar. In seiner gesenkten Linken trägt er ein Gefäss mit Henkeln, halbeiförmig, in der Rechten eine Henkelkanne, mit welcher er eine Libation auf den Altar giesst'. Leider ist dieses wichtige Stück nicht durch Abbildungen bekannt und es bleibt daher ungewiss, wie weit die archaische Formgebung in der Copie dem Stil des Originals entspricht.

Wenn wir so die Mittelgruppe wiedergewonnen haben, so bleibt noch die Frage übrig, in welcher Gruppierung die Maenaden rechts und links von dieser angebracht waren. Bei der freien Auswahl von Figuren sind die meisten Copisten auch in der Zusammenstellung je nach Belieben verfahren. Zumal wenn die Mittelgruppe fortgelassen wurde, lag es nahe, die ursprüngliche Anordnung zu verändern. So sind auf dem Krater des Museo Torlonia²¹⁾ die ausgewählten sechs Maenaden paarweise gegliedert, so dass 'einmal zwei Paare, das andere Mal ein Paar einander zugewendet tanzen', eine

²⁰⁾ Hauser S. 11, n. 5. Michaelis, *Ancient marbles* S. 450, n. 58.

²¹⁾ Hauser S. 11, n. 6.



Gruppierung, die deutlich auf eigener Erfindung des Copisten beruht, der bestrebt war, die durch den Wegfall der Mittelgruppe aufgehobene Geschlossenheit der Composition in anderer Weise wiederherzustellen. Für den Verfertiger der Basis Chiaramonti²¹⁾ dagegen, da er den Maenadenchor vollständig wiederholt und auch die Betonung der Mitte beibehalten hat, lag kein Grund vor, die Reihenfolge zu ändern. Die Maenaden bewegen sich nicht in kleineren Gruppen oder zu Paaren, sondern gleichmässig eine hinter der andern von beiden Seiten heran. Dasselbe Princip der Anordnung liegt den erwähnten Vasendarstellungen zu Grunde und nur so kann auch das Bild auf der Rundbasis gegliedert gewesen sein, dessen Composition die obenstehende Skizze veranschaulichen mag²²⁾. Von einem gemeinsamen Endpunkte aus teilt sich der Zug in zwei Glieder und strebt in entgegengesetzter Richtung der Mitte zu, wo der Gott neben seinem Altar steht. Der strenge Parallelismus in den symmetrisch angeordneten Figuren, die processionsartige Anordnung des Zuges erinnern lebhaft an die Phidias'schen Reliefbilder am Sockel des Zeus von Olympia und an der Basis der Parthenos²³⁾, auch derselbe feierliche Ernst durchdringt diese bewegtere Composition. In den meisten Copien ist auch hiervon nichts mehr zu spüren. Es war den Copisten der Kaiserzeit mehr um decorative Wirkung der Motive, als um den Sinn der Handlung zu tun, so lösten sie die Darstellung auf und benutzten die Figuren, um ein Bild beliebiger bacchischer Tanzlust aus ihnen wieder zusammensetzen. Wir mögen es dem hübschen Bilde einer rotfigurigen attischen Vase aus Bologna²⁴⁾ entnehmen, wie anders ein griechischer Künstler sich ausdrückte, wenn er nicht die ernste dionysische Feier, sondern das fröhliche Treiben

²²⁾ Die beigefügten Nummern unter den einzelnen Figuren stimmen mit den Typennummern bei Hauser überein.

²³⁾ Vgl. Puchstein, Jahrbuch des Instituts 1890 S. 111 ff.

²⁴⁾ Abgeb. Antike Denkmäler d. Inst. I, Taf. 36.

des Thiasos schildern wollte. Dionysos sitzt auf einer Anhöhe und schaut behaglich dem Tanze zu, den drei Maenaden vor ihm aufführen, eine vierte hat das Kind, mit dem sie sich eben noch beschäftigte, auf den Rücken genommen und kommt herbei, um sich in den Kreis der Tanzenden einzureihen. Hinter ihr steht eine Maenade ruhig da, den Blick rückwärts wendend, von wo ein Satyr, durch die Klänge der Flöten und Schallbecken ange lockt, herangetreten ist und nun überrascht auf das Treiben hinblickt. Eine Maenade, welche sich neben Dionysos niedergelassen hat, und ihr gegenüber ein Satyr spielen zu dem Tanze auf; weiter im Hintergrunde, halb verdeckt, sieht man eine andere, welche die beiden auf dem Tympanon begleitete, jetzt aber mit einem Satyr zu tun hat, der sich an sie herandrängt; die unterbrochene Begleitung ist von einer der Tänzerinnen selbst aufgenommen, welche mit lebhaftem Schlag das Tympanon rührt. Durch den Gegensatz zu der frisch und humorvoll erfundenen Darstellung dieses anmutigen Bildchens, das kaum mehr als ein paar Jahrzehnte jünger sein kann, tritt der feierliche Charakter der Composition der Basis um so schärfer hervor.

Es liegt nahe, sich den plastischen Schmuck der Basis in engerer Beziehung zu ihrer tektonischen Verwendung zu denken und man kann schwanken, ob die Bezeichnung Basis überhaupt das Richtige trifft, oder wenigstens notwendig ist. Denn die Darstellung würde z. B. auch für einen Dionysosalter durchaus angemessen erscheinen. Die runde Form kommt statt der üblichen vierseitigen für Altäre — wenn auch selten — vor²⁵⁾, und die bildliche Verzierung wurde häufig dem kargerem Schmuck von Bukranien, Kränzen und Girlanden vorgezogen²⁶⁾. Aber man baute die Altäre, wie auch die zahlreichen Darstellungen auf Vasenbildern zeigen, wol schwerlich anderthalb Meter hoch, sondern hielt sie in der Regel in einer Höhe, welche ein bequemes Hantiren auf ihnen gestattete. Eine andere Möglichkeit, dass das Rundwerk die untere Trommel einer Säule gebildet hätte, ist deshalb nicht recht glaubhaft, weil von einem Tempel mit so reicher Ausstattung und von noch grösserer Ausdehnung als der Parthenon und der durch seine sculpirten Säulen berühmte Tempel in Ephesos²⁷⁾ kaum jede Spur in der antiken Ueberlieferung verloren sein würde. Die Deutung auf eine Basis bleibt immer die wahrscheinlichste. Wenn sie eine statuarische Darstellung getragen hat, ähnlich wie die — freilich nur ungefähr halb so grosse — runde Basis aus Halikarnass mit dem Relief des Musenchores²⁸⁾, so muss diese aus einer grösseren Gruppe bestanden haben

²⁵⁾ Vgl. Stengel, Die griechischen Sakralaltertümer, in Müller's Handbuch der Altertumswissenschaft V 3, S. 13.

²⁶⁾ Nach Strabon XIV 641B war der Altar der ephesischen Artemis mit Bildwerken des Praxiteles verziert. Nur beispielsweise mag auch auf den Zwölfgötteraltar in Athen (Athenische Mittheilungen IV Taf. 20) und auf die häufigen Darstellungen von Altären mit plastischem Schmuck in Reliefbildern hingewiesen werden.

²⁷⁾ Der untere Durchmesser der Peribolssäulen des Parthenou misst 1,90 m. Am ephesischen Tempel haben die alten Reliefsäulen (vgl. Journal of Hellenic studies 1889 S. 1 ff.) c. 1,50 m, die jüngeren unten c. 1,90 m, oben 1,575 m Durchmesser.

²⁸⁾ Trendelenburg, 36tes Berliner Winkelmannsprogramm. Die Höhe der Basis beträgt 0,84 m, der Durchmesser 0,60 m.

oder eine Colossalfigur gewesen sein. Näher liegt es an eine Dreifussbasis zu denken. Für solche war, auch schon in älterer Zeit, die runde Form und die Säule nicht ungewöhnlich²⁹⁾ und es ist wol nur Zufall, wenn sich für deren bildliche Ausschmückung bisher kein anderes Beispiel nachweisen lässt, als die kleine Darstellung auf einem oft abgebildeten geschnittenen Steine³⁰⁾. Die Darstellung zeigt eine sitzende Gestalt und einen Dreifuss auf rundem Bathron, von dessen Relief drei tanzende weibliche Figuren sichtbar sind; es war also ein ähnliches Bild gemeint, wie es sich um die runde Fläche unserer Basis hinzog und wie es als Schmuck eines choregischen Monumentes besonders geeignet erscheinen musste.

Die ganze Reconstruction der Darstellung führt in Verbindung mit dem Umfang der Basis zu dem Schluss, dass die einzelnen Figuren ohne freien Zwischenraum dicht hintereinandergestellt und dass also alle einzelnen Platten, in welche das Werk später auseinander genommen wurde, gleich der esquilinischen scharf an den Mantelrändern der tanzenden Figuren abgeschnitten waren mit Ausnahme der beiden mittleren, auf denen die Darstellung des Dionysos neben dem Altar nicht die ganze Fläche bedeckte. Man wird es dabei als sicher betrachten dürfen, dass die Basis bei der Zurichtung für den Transport in so viel Platten zerlegt wurde, als Figuren vorhanden waren. Bei einem Versuch, ausser der esquilinischen noch andere Originalplatten desselben Monumentes nachzuweisen, ist es daher neben der Uebereinstimmung in den Grössenverhältnissen von entscheidender Bedeutung, ob diese beiden Bedingungen zutreffen. Ein solcher Versuch ist von vornherein nicht aussichtslos. Es liegt kein Grund vor, weshalb sich von den zehn Platten gerade nur die eine sollte erhalten haben. Es ist aber in derselben Gegend, in welcher diese gefunden wurde und in welche sie doch schwerlich erst nachträglich durch irgend welchen Zufall verschleppt ist, schon in früherer Zeit zu verschiedenen Malen gegraben worden. Piranesi spricht von Inschriften und Gräberfunden in der vigna Belardi, die zwischen den tre archi der Eisenbahn und der Porta Maggiore auf dem Terrain der alten horti Epaphroditiani gelegen war, welche später in die licinischen Gärten hineingezogen wurden. Auch die Gräberfunde, die man nach Ficoroni's Bericht 1701 in vigna Nuñez unweit von Porta San Lorenzo machte, berühren diese Gegend³¹⁾. Ueber weitere Strecken hin wurde der Boden geöffnet, als Sixtus V., damals noch Cardinal Peretti, 1581 die nach ihm benannte Villa anlegen liess³²⁾, die fast das ganze Areal umfasste, auf welchem sich die 'prima zona del nuovo quartiere Esquilino' ausdehnt³³⁾ und also einen grossen Teil der maecenatischen und licinischen Gärten einschloss. Es ist leicht möglich, dass bei solcher Gelegenheit andere Platten der Basis

²⁹⁾ Reisch, Griechische Weihgeschenke S. 88.

³⁰⁾ Müller-Wieseler, Denkmäler a. K. XIV 155, vgl. Reisch S. 91.

³¹⁾ Lanciani, Bullettino comunale II 1874, S. 46, 53. Ancient Rome S. 102.

³²⁾ 1581 wurde der Bau, den Domenico Fontana ausführte, vollendet (vgl. Huebner, Vie de Sixte Quint I S. 233 f.). Später ging die Villa Peretti in den Besitz der Massimi über.

³³⁾ Lanciani, Bull. com. II 1874, S. 33.

gefunden wurden, und der Umstand, dass kein litterarisches Zeugnis aus jenen Zeiten, so viel ich weiss³⁴⁾, solchen Fund erwähnt, kann uns nicht entmutigen, in dem älteren römischen Antikenvorrat nach zugehörigen Teilen zu suchen.

Schon bei einer flüchtigen Durchsicht der Hauser'schen Zusammenstellung fällt bei den einzelnen Stücken die Verschiedenartigkeit der Massverhältnisse ins Auge. Abgesehen von den vollständig erhaltenen Werken in Form von Gefässen, welche für diese Untersuchung nicht in Betracht kommen, und von den beiden Platten in Villa Albani³⁵⁾, deren Höhe 1,65 m beträgt und die ausserdem durch ihren merkwürdigen, nicht unverdächtigen Stil und dadurch, dass die eine Maenade einen singulären Typus zeigt, aus der Reihe der übrigen herausfallen, variiren die Höhen der meisten zwischen 0,88 m und 0,38 m. Die Grösse der esquilinischen Platte (1,42 m) erreichen annähernd nur vier jetzt in der königlichen Sammlung in Madrid befindliche Platten, die auf den beigegebenen Tafeln II und III in etwas kleinerem Massstabe als das esquilinische Relief abgebildet sind. Ihre Höhe ist in Hübner's Katalog³⁶⁾ auf 1,30 m angegeben; ihre Breite beträgt durchschnittlich 0,80 m, kommt also der Breite der esquilinischen Platte, die unten 0,75 m oben 0,71 m misst, ungefähr gleich. Wie bei dieser ist die Fläche in leichter Rundung gewölbt und auch die Zurichtung der Platten ist dieselbe, indem jede einzeln aus einem grösseren Ganzen herausgenommen und zu beiden Seiten scharf an den Umrissen der Figuren abgeschnitten ist, so dass jedes Mal eine Figur die Platte genau ausfüllt. Da die Stücke in die Wand eingemauert sind, lässt sich leider ihre Dicke nicht feststellen und nicht ermitteln, ob an den schmalen Seitenflächen wie bei der esquilinischen Platte Lübellöcher angebracht sind.

In der Besprechung, welche den Reliefs im zweiten Bande des Museo Español de Antigüedades (1873) S. 493 ff. gewidmet ist, werden die Figuren als 'Bacantes Pompeyanas' bezeichnet. Der umfangreiche Artikel macht nicht den Eindruck grosser Zuverlässigkeit und man wird über diese an sich sehr unwahrscheinliche Provenienzanzeige um so leichter hinweggehen, als Hübner's Untersuchungen über die Geschichte der Madrider Museen für die Herkunft der Platten in ganz andere Richtung weisen. In der Einleitung zu dem 'Verzeichniss antiker Bildwerke in Madrid' führt er an, dass sich diese vier Reliefs nach Ponz, *Viage de España* (1772) VI 73 im königlichen Palast in Madrid befanden, und führt dann S. 8 fort: 'Unter den Nachfolgern Philipps ist es besonders von dem kunstliebenden Philipp IV. ganz unzweifelhaft, dass er auch den Sculpturenbesitz der spanischen Krone vermehrt hat . . . er liess durch Velasquez in Italien 1648 bis 1651 „300 Stück antiker Statuen und Copien der berühmtesten Werke in Marmor, Bronze und Stuk“ ankaufen, welche im Jahr 1653 durch den Grafen von Oñate nach Madrid gebracht und zum grössten Teil im Alcázar aufgestellt wurden. Aus

³⁴⁾ Das Buch Massimo, La villa Massimo habe ich nicht einsehen können.

³⁵⁾ Hauser S. 13 n. 11. Zoega, Bassirilievi I 19.

³⁶⁾ Die antiken Bildwerke in Madrid n. 285. Hübner's gütiger Vermittlung und der bereitwilligen Hülfe von J. R. Melida in Madrid verdanke ich die Photographien.

diesen Ankäufen stammen wahrscheinlich einige der Werke, welche Ponz im königlichen Schloss citirt, während sie in dem alten Inventar fehlen, z. B. die Bacchantinnen'. Während das im Jahre 1602 verfasste Inventar (Philipps II) 32 moderne und 85 antike Werke aufweist, 'meist Büsten römischer Feldherrn und Kaiser', und das Inventar von 1636 über '58 Statuen im Garten des Kaisers, 12 Bronzestatuetten mit silbernen Lorbeerkränzen, 3 Pferden im Bibliotheksturm' berichtet, giebt das Palastinventar von 1686 als Bestand '26 Statuen und 12 Köpfe von Bronze, 11 Statuen und 10 Köpfe von Marmor, 31 Reliefs, 31 Statuen und 34 Köpfe von Gyps und Thon, 18 Statuen und Historien von Bacchanten und Planeten von Thon und 12 Löwen' an²⁷⁾. In jenen 31 Reliefs werden daher wahrscheinlich die vier Platten mit den Maenaden einbegriffen sein. Velasquez, der den Ankauf leitete, befand sich damals zuerst auf der Reise durch Oberitalien und dann für längere Zeit in Rom. Wenn er, wie man vermuten darf, hier die Platten erworben hat, wenn sie also 1648 schon in Rom vorhanden waren, so können sie sehr wol bei den Fundamentierungsarbeiten der Villa Peretti gefunden sein. Sie sind es gewiss, wenn sie von demselben Monumente stammen, von dem die esquilinische Platte einen Teil bildet. Die oben angeführten sichtbaren Uebereinstimmungen in der Form und äusseren Herrichtung der Platten und die Grössenverhältnisse scheinen mir dieses zur Genüge zu beweisen. Die jetzige Höhe der Madrider Reliefs ist nicht die ursprüngliche. Es ist deutlich bei allen an dem oberen Rande, um eine ebene Fläche zu gewinnen, ein Stück abgeschnitten, und eben so geht aus der verschiedenartigen Form der Leiste, die auf der Platte Taf. III links ganz fehlt, hervor, dass der ursprüngliche Abschluss anders gegliedert war. Da der untere Rand, auf welchem die Figuren stehen, dem der esquilinischen Platte genau entspricht, so wird auch die obere Profilierung dieselbe gewesen sein und also aus einer breiten gewölbten Leiste und einem darunter liegenden schmalen Rundstabe bestanden haben, auf welchen ein Ornament, vermutlich Blätterkyma und Eierstab, in Malerei aufgetragen war. Die breitere Leiste, die auch an dem esquilinischen Exemplar stark verletzt ist, wurde wegen ihrer schlechten Erhaltung bei den Madrider Platten weggeschnitten und so deren Höhe um 0,10 m verkürzt.

Aber spricht nicht der Stil der Reliefs gegen die Zuteilung zu der Basis? Ich will nicht leugnen, dass ich beim ersten Anblick der Photographien stark enttäuscht war und sogar einen Moment den Verdacht hegte, es mit modernen Nachahmungen zu tun zu haben. Ein solcher Verdacht muss jedoch bei genauerem Betrachten der Figuren und bei der Erwägung, dass sie ja in diesem Falle nach ehemals vorhandenen und jetzt gänzlich verschollenen Originalen copirt sein müssten, sofort schwinden und auch Hübner hat vor den Reliefs selbst diesen Eindruck nicht gehabt. Wenn er freilich bemerkt, dass sie 'genau im Stil derer in Treppenhaus der Villa Albani' seien, so hat auf diese Beurteilung wol mehr, als die eigentliche Zeichnung, die Grösse und die Glätte der Oberfläche gewirkt. Letztere ist es auch, welche sie auf den ersten Blick so ganz anders erscheinen lässt, als das esqui-

²⁷⁾ Hübner, Einl. S. 6. Justi, Velasquez II S. 154, 196.

linische Relief. Es kann kein Zweifel sein, dass die Platten sehr stark überarbeitet sind und dass das, was an ihnen zunächst unantik oder besser ungriechisch anmutet, durch diese moderne Ueberarbeitung hineingetragen ist. Dass die Oberfläche der Reliefs, wie sie aus der Erde kamen, stark beschädigt war, sieht man an den vielfachen Ausbesserungen. Am wenigsten hatte die Platte Taf. III rechts gelitten; es sind nur einige Flecken an der unteren Leiste eingesetzt und an der Figur die Nasenspitze und die mittlere Zehe des linken Fusses ergänzt und ausserdem geringe Verletzungen an der Wange, am Daumen der linken Hand und hier und da an den Gewandfalten ausgebessert. Die übrigen Platten waren sämmtlich zerbrochen. Bei der auf Taf. III links abgebildeten Platte ist ein Stück in der Mitte der Figur eingesetzt, die Nase und der grössere Teil der rechten Hand mit dem Thyrsosbüschel ergänzt und an den bestossenen Seitenrändern durch vielfaches Anstücken der scharfe Schnitt der Fläche wiederhergestellt. Am rechten Fusse scheint die Sandale abgemeisselt zu sein. Auf der Platte Taf. II links geht ein Schnitt dicht vor dem linken Fuss aufwärts über die Fläche bis zum oberen Rande hin, es scheint, dass hier die ganze rechte Seite mit dem rechten Unterarm, dem Thyrsos und der nach vorn getriebenen Gewandmasse modern angefügt ist; von den übrigen Teilen der Figur ist nur die linke Hand an zwei Stellen geflickt. An der Figur der vierten Platte schliesslich, auf Taf. II rechts, sind die Spitzen der mittleren Finger und, wie es scheint, der Daumen der rechten Hand, sowie die Nasenspitze ergänzt; die Platte ist unten gebrochen, aber die Stücke, aus denen sie zusammengesetzt ist, sind alt.

Die Reliefs müssen ähnlich bestossen und verrieben gewesen sein, wie das vom Esquilin. Man hat dann an ihnen so viel geputzt und weggeschabt, bis man wieder eine einheitlich glatte Oberfläche gewonnen hatte, was nur bei der einen auf Tafel III rechts abgebildeten Platte nicht vollständig gelang, da hier der Marmor zu tief corrodirt war. Es ist aber ohne Weiteres klar, dass man sich bei dieser Restauration nicht auf einfaches Glätten beschränken konnte: man würde schwerlich auch dem esquilinischen Relief ein unverletzt scheinendes Aussehen wiedergeben können, ohne die Formen selbst und die Zeichnung stark anzugreifen. Die Marmorarbeiter, denen die Wiederherstellung damals übertragen war, haben denn auch kein Mittel gescheut, um die Platten auf einen für das Auge des königlichen Käufers wohlgefälligen Zustand zu bringen. Wenn man z. B. an der Figur auf Taf. II rechts und an der des esquilinischen Reliefs die flatternden Falten an den Gewandsäumen vergleicht, so sieht man, dass bei ersterer die Fläche durch kurze weiche Schwellungen, die wie eingedrückt aussehen, und durch dicht nebeneinandergesetzte rippenartige Linien reicher und unruhiger gegliedert ist, aber der Wurf und die Anlage des Gewandes übereinstimmt. Es erklärt sich bei der Madrider Platte leicht, dass der Arbeiter Unregelmässigkeiten der Oberfläche an stark bestossenen Stellen auf diese Weise auszugleichen suchte und dass er dann auch in weiterem Umfange, wo es vielleicht nicht nötig war, von diesem Kunstgriff Gebrauch machte. So finden sich auch in den lang herunter gezogenen Falten zahlreiche scharfe Einschnitte, welche nach dem esquilinischen Relief zu urteilen ursprünglich gewiss nicht da waren; sie fehlen auch an der Figur auf

Taf. III links fast ganz, offenbar weil bei dieser die Oberfläche weniger durch Abspringen kleiner Stückchen beschädigt war.

Das, worin die Madrider Platten von der esquilinischen abweichen, liegt daher abgesehen von der modernen Glättung und der damit verbundenen härteren und schärferen Heraushebung aller einzelnen Linien in einer kleinlichen Bereicherung der Detailformen, namentlich der Faltenmotive. Für die Beurteilung der Reliefs ist diese Tatsache nicht unwichtig, denn durch sie verliert die ja naheliegende Annahme, es möchten in ihnen Copien aus römischer Zeit vorliegen, an Wahrscheinlichkeit. Man wird bei Copien, zumal bei solchen von Reliefs, bei denen es in erster Linie auf die Wiedergabe der Composition im Ganzen ankommt, von vornherein eher eine stilistische Vereinfachung als Erweiterung des Originals erwarten, und an römischen Reliefs, deren Vorbilder uns erhalten sind, wie an den mehr oder weniger freien Wiederholungen gewisser Gruppen aus dem Frieze der Nikebalustrade³⁸⁾ oder an dem Berliner Peliadenrelief³⁹⁾ oder dem Orpheusrelief in Villa Albani⁴⁰⁾ kann man beobachten, wie der Copist den Formenreichtum des Originals entweder durch ängstliches Nachzeichnen zu erreichen gesucht oder durch rasches Herausgreifen der Hauptlinien auf ein geringeres Mass zusammengefasst hat. Einem Arbeiter dagegen, der ein vorhandenes Monument restaurirt, bietet sich, wenn er selbständige Aenderungen anbringen will, nicht als die einzige, aber doch als die zunächst liegende Möglichkeit die, grössere Flächen in kleinere aufzulösen.

Eine andere noch nicht berührte Eigentümlichkeit der Madrider Reliefs wird hierdurch nicht erklärt. Bei den drei Figuren auf Taf. II und auf Taf. III rechts liegen die Längsfalten z. T. sehr dicht zusammen und sind da, wo das Gewand unmittelbar anliegt, leichte Falten wie Adern über den Körper hingestreut, während das Gewand der Maenade vom Esquilin lockerer und als schwerere Masse behandelt ist. Doch schon der Umstand, dass die Figur auf Taf. III links in diesen Besonderheiten der Gewandbehandlung nicht denen der drei übrigen Madrider Platten, sondern der der esquilinischen völlig entspricht, lässt vermuten, dass diese Verschiedenheit nicht auf Willkür einer Copistenhand beruht. Es ist ja auch bekannt, ein wie geläufiges Ausdrucksmittel diese selbe doppelte Art der Gewandbehandlung den älteren attischen Künstlern war, um den Unterschied zwischen leichterem und schwererem Stoff sichtbar zu machen, und nur zur Erinnerung mag auf das eleusinische Relief oder auf das den Maenadenreliefs besonders nahestehende Grabrelief der Mnesagora⁴¹⁾ hingewiesen werden.

In gleicher Weise wie bei dem esquilinischen Exemplar ist bei den Figuren der Madrider Reliefs auf vielfachen Zusatz von Farbe gerechnet. Die Sandalenbänder waren nur gemalt, auch die Kränze im Haar und die Binden werden farbig gewesen sein und

³⁸⁾ Kekulé, Die Balustrade der Athena Nike S. 22.

³⁹⁾ Historische und philologische Aufsätze E. Curtius gewidmet S. 103f. (Conze), Jahrbuch des Instituts II S. 71 und 226.

⁴⁰⁾ Vgl. Kekulé, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn S. 41.

⁴¹⁾ Im Centralmuseum zu Athen. Abgeb. bei v. Sybel, Weltgeschichte der Kunst S. 191 Fig. 162.

der Schmuck an Ohren und Armen bunt, wie bei den archaischen weiblichen Figuren von der athenischen Akropolis. Einen solchen reich geputzten Reigen stellt Alkman⁴²⁾ dem bescheidenen Chor der schönen Agesichora gegenüber:

ὄυτε γάρ τι πορφύρας
 τόσσοις κόροις, ὅστ' ἀμῦναι,
 οὔτε ποικίλοις δράκων
 παγγρύσιος, οὐδὲ μίτρα
 Αὐδία νεανίδων
 . . . ων ἄγαλμα,
 οὐδὲ τὰι Ναννώις κόμαι κτλ.

An der Figur auf dem esquilinischen Relief ist das Ohrgehänge abgebrochen, nur der obere Ansatz ist noch sichtbar und daraus zu erkennen, dass der Schmuck von derselben kelchförmigen Gestalt war, wie ihn die beiden auf Taf. II rechts und III links abgebildeten Maenaden tragen.

Den Madrider Platten ist, so stark sie misshandelt sind, in den schönen Umrissen der Figuren, in der strengen Anmut der Haltung, in der feinen Art, wie das Relief auf der Fläche steht, der ursprüngliche Reiz geblieben. Und ganz hat das Putzen und Glätten auch die Einzelformen nicht entstellt: man vermag in dem Kopfe der Figur Taf. II rechts leicht die Züge der Hegeso und ebenso in den Köpfen der übrigen Maenaden den attischen Typus wiederzufinden. Wenn es aber richtig ist, dass das, was in der stilistischen Ausführung jetzt befremdend wirkt, der modernen Ueberarbeitung zur Last fällt, und diese Möglichkeit scheint mir nicht zu bestreiten, so ist die Folgerung, dass sie mit dem esquilinischen Relief ein und derselben Basis angehören, nach dem Zeugniß der oben erwähnten äusserlichen Kennzeichen unabweisbar. Die Freude, in ihnen griechische Originalwerke zu besitzen, ist freilich nicht ungetrübt.

Die zahlreichen neu-attischen Reliefs mit Darstellungen des Maenadenchores sind sämtlich in Italien gefunden, die meisten stammen aus Rom⁴³⁾. Mit ihnen hängen einige andere Monumente zusammen, auf welchen einzelne der Figuren wiederholt sind: die Kranzträgerin (Typ. 31) finden wir auf einem Marmordiscus der früheren Sammlung Campana⁴⁴⁾, andere wie die Chimairophonos (Typ. 25) und die ihr zunächst gesellte mit dem Böcklein auf der Schulter (Typ. 30) und eine der Thyrsosträgerinnen (Typ. 29) auf bemalten Terrakottareliefs⁴⁵⁾. Auch diese sind aus Rom. Man wird schliessen dürfen,

⁴²⁾ Bergk fr. 23 v. 64 ff. (Poetae lyrici Graeci⁴ III S. 42).

⁴³⁾ Nachzutragen zu Hauser's Sammlung finde ich nur das bei Caylus, Recueil IX Taf. 75, I wiedergegebene Relief der Maenade mit dem Tympanon (Typ. 27). Die Abbildung zeigt die Figur nach der entgegengesetzten Seite, Kopf und Hals fehlen. — Zu S. 13, n. 13 in Hauser's Verzeichniß ist zu bemerken, dass die Platte im Louvre (früher in Villa Borghese) in Winkelmann's Werken Dresd. 1815 Bd. VI (Gesch. der Kunst Bd. IV) Taf. III B abgebildet ist; vgl. oben Anm. 6.

⁴⁴⁾ Monumenti dell' Istituto V Taf. 29.

⁴⁵⁾ Campana, Antiche opere in plastica Taf. 47 (= Baumeister's Denkmäler II Taf. 18); Combe Terrakottas of the British Museum pl. IX n. 14. Vgl. Hauser S. 128.

dass alle diese Copien erst gemacht sind, nachdem die Basis nach Rom verschleppt war, veranlasst durch die Beliebtheit, welche sie seitdem in den Kreisen römischer Kunstliebhaber gewann. Es ist schwer der Arbeitsweise der 'Neu-Attiker' nachzukommen, und sie wird ohne engeren Vergleich mit den Terrakottareliefs und einer Gruppe von Wandgemälden des sog. zweiten und dritten Stiles überhaupt kaum genau festzustellen sein; das aber macht die Basis wahrscheinlich (wenn diese naheliegende Annahme noch wahrscheinlich gemacht zu werden braucht), dass diese Künstler neben dem, was sie in ihren in Athen nach dortigen Meisterwerken zusammengestellten Musterbüchern fanden, den Vorrat griechischer Originale in Rom eifrig ausbeuteten. Natürlich werden in die Musterbücher nur die berühmteren Compositionen Eingang gefunden haben. Wenn nun trotzdem, wie Hauser (S. 139 ff.) nachgewiesen hat, auf den neu-attischen Reliefs Figuren vorkommen, die von so bescheidenen Denkmälern, wie den attischen Votivreliefs bekannt sind, so sind sie in der Regel wol schon in die Votivbilder aus bedeutenderen Compositionen übertragen und auch von diesen letzteren direct in die Musterbücher gelangt. Oder es war eben ein solches Votivrelief, wie z. B. das im *Archaeologischen Anzeiger* 1890 S. 87 abgebildete jetzt in Berlin befindliche, in Besitz eines Römers übergegangen, als attisches Original in Rom berühmt geworden und kam so, obwol von Hause aus nur ein unscheinbares Stück, noch nachträglich in gleicher Weise zu Ehren, wie die Basis mit den Maenadenreliefs, die freilich in Griechenland selbst schon zu den hervorragenderen Werken gezählt und nicht unter der Masse der übrigen Monumente unbeachtet gestanden haben wird.

Ausser den genannten Copien begegnen wir vielfach auf Kunstwerken römischer Zeit, auf den sog. arretinischen Vasen⁴⁶⁾, auf geschnittenen Steinen⁴⁷⁾, auf Thonlampen⁴⁸⁾ Darstellungen tanzender Maenaden, welche wie freiere Wiederholungen einzelner Figuren der Basis aussehen. Häufig beschränkt sich die Uebereinstimmung auf die Motive im Ganzen und man kann zweifeln, ob überhaupt eine Abhängigkeit von der Basis vorliegt. Doch wird wol in den meisten Fällen eine solche anzunehmen sein. So hat gewiss zu der hierneben abgebildeten Maenade von einer Lampe im Kestnermuseum zu Hannover⁴⁹⁾, die schon von der gleichen Darstellung einer athenischen Lampe aus Stackelbergs Publication⁴⁸⁾ bekannt ist, die als Typus 30 bezeichnete Figur der Basis die Anregung gegeben. Aber es ist für die Beurteilung des Reliefs selbst gleichgiltig, ob

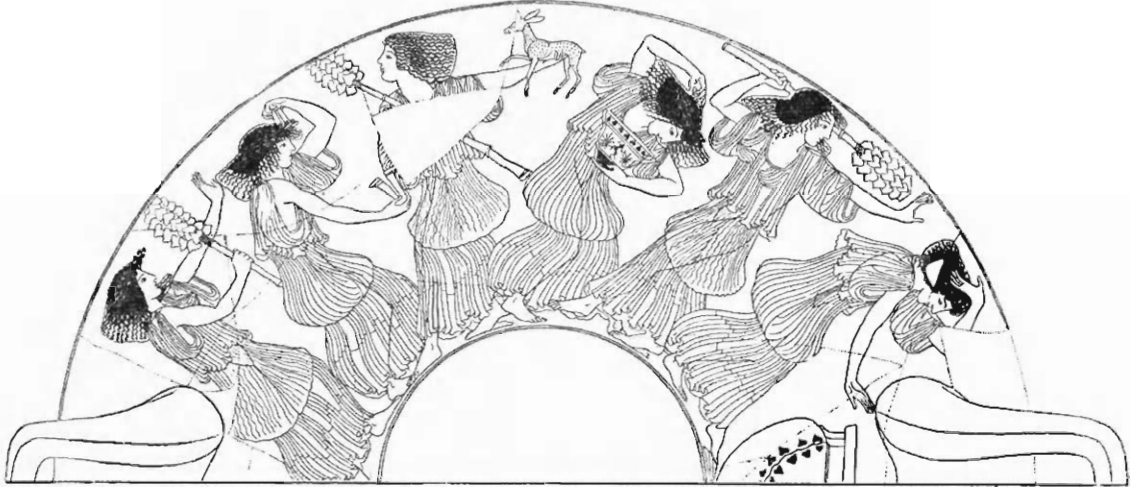


⁴⁶⁾ Vgl. z. B. die im Jahrbuch des Instituts 1888 S. 252 abgebildete Vase des Berliner Museums.

⁴⁷⁾ Müller-Wieseler II Taf. XLV n. 567.

⁴⁸⁾ Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 52, 4. vgl. Stephani, *Compte-rendu pour 1863* S. 220.

⁴⁹⁾ n. 202. Die Form (Durchm. 0,077) ist dieselbe wie bei dem von Stackelberg veröffentlichten Exemplar. Von einer zweiten identischen Lampe des Kestnermuseums (n. 203) ist nur ein Bruchstück



die spät aufgekommene Beliebtheit eine grössere oder geringere Masse mehr oder weniger genauer Reproduktionen hervorgerufen hat. Wichtiger wäre es schon zu wissen, ob die Darstellung einer Maenade auf Bronze-Münzen von Sikyon mit dem Bilde der Julia Domna⁵⁰⁾, oder vielmehr die Vorlage des Münzbildes, eine statuarische Gruppe von Maenaden im Tempel des Dionysos, welche Pausanias in der Burgbeschreibung von Sikyon erwähnt⁵¹⁾, mit der Composition der Basis in Beziehung steht oder nicht. Leider lässt die schlechte Erhaltung der Münzen die Bewegung der Maenade, welche wieder der von Typus 30 zu entsprechen scheint, nicht deutlich erkennen. Das etwas schwere Standmotiv und die Anlage des flatternden Gewandes sieht ähnlich aus, wie bei der Figur der Basis, aber die Haltung der Hände mit den Attributen⁵²⁾ ist sicher eine verschiedene und auch der Oberkörper scheint nicht in Rücken- sondern in Vorderansicht gewendet zu sein.

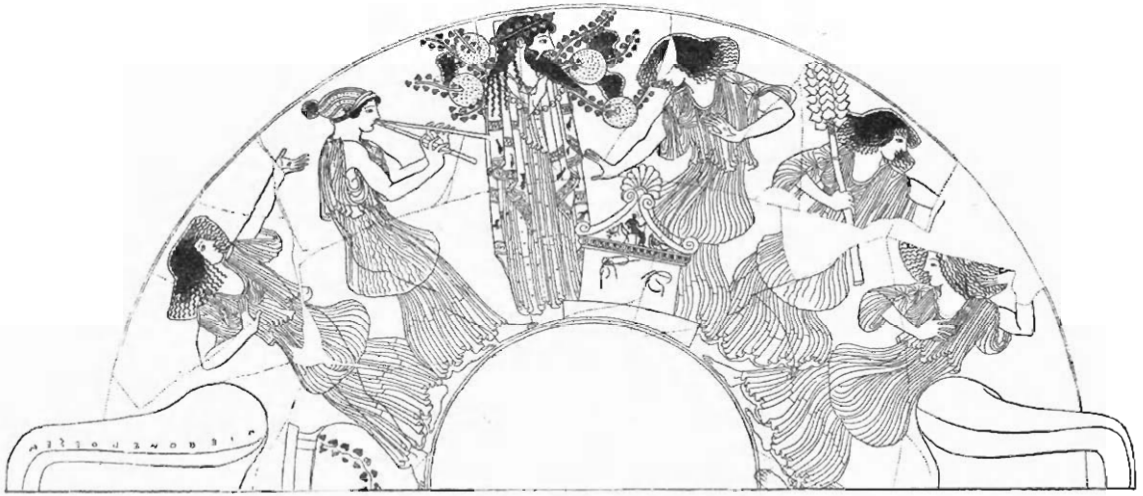
Nicht so bestimmt, wie für die römische Zeit, können wir die Geschichte der Basis für die ihrer Fortschaffung aus Griechenland vorausliegenden Jahrhunderte zurückverfolgen. Es sind von den älteren griechischen Monumenten vorzugsweise die attischen Vasen, auf denen Darstellungen ähnlicher Art vorkommen. Die Schilderungen des

erhalten. Die Herkunft ist unbekannt, beide stammen aber, wie mir Schuchhardt mitteilt, wahrscheinlich aus Italien.

⁵⁰⁾ Die zwei einzigen bisher bekannten Exemplare der Münze sind in dem Numismatischen Commentar zu Pausanias von Imhoof und Gardner Taf. II VI, VII (*Journal of Hellenic studies* 1885 pl. LIII) abgebildet, das eine ist im British Museum, das andere in der Sammlung Imhoof-Blumer's.

⁵¹⁾ II 7, 5. Vgl. *Numism. Comm.* S. 29.

⁵²⁾ Die Beschreibung im *Numism. Comm.* 'Baccha or Maenad in attitude of ecstasy, holds knife' ergänzt Head, *Historia nummorum* S. 347 durch 'holding a sword and a bunch of grapes'. Die undeutliche Masse in der rechten Hand der Maenade wird wol auch hier das Stück eines zerrissenen Rehkalles und nicht eine Traube sein.

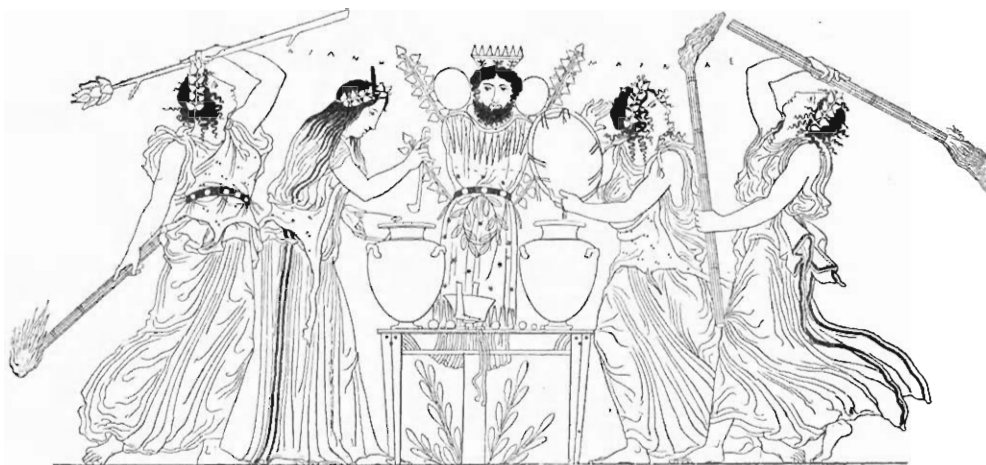


Thiasos sind hier in fast unabsehbarer Reihe vertreten, aber es genügt für den vorliegenden Zweck, aus der grossen Masse einige wirklich bedeutende Bilder herauszugreifen. Die schöne Münchener Schale mit dem polychromen Innenbild, auf welcher Satyrn und Maenaden im Tanz den thronenden Dionysos umschwärmen⁵³⁾, steckt noch tief im Archaismus. In einem ähnlichen Schema, wie man es auf Bildern schwarzfiguriger Vasen, auf denen die bacchische Festfeier seltener behandelt ist⁵⁴⁾, oder auf dem altertümlichen Relief von der Akropolis⁵⁵⁾ findet, sind die meisten Figuren mehr in einem eiligen Vorwärtsschreiten als in eigentlichem Tanz begriffen dargestellt, einige scheinen im Lauf plötzlich anzuhalten. Alle sind in heftiger Bewegung, schwingen lebhaft die Arme, beugen sich weit vor oder werfen den Oberkörper nach hinten herüber und wenden den Kopf zurück. Gleichartige Figuren — sei es nun dass die Maenaden im Tanze dahineilen oder sich in rascher Flucht den Nachstellungen lüsterner Satyrn entziehen — treffen wir vielfach auf den rotfigurigen Vasen des strengen Stiles an, aus deren Zahl die Nolaner Hydria im Musée Blacas Taf. 13—15, die Vase des Euxitheos und Oltos Monumenti dell' Istituto X Taf. 23, 24, die Vase des Philtias ebenda XI Taf. 27 hervorgehoben werden mögen. Auch die obenstehend abgebildete Schale des Hieron¹⁷⁾, in deren Bilde die leidenschaftliche Bewegung des Festzuges mit lebendigerer Anschaulichkeit geschildert ist, gehört noch dem älteren Stile an. Aber die Zeichnung ist freier und in den Typen ein reicherer Wechsel, als auf dem Bilde der Münchener Schale. In raschem

⁵³⁾ Otto Jahn, Münchener Vasensammlung n. 332. Abgeb. vollständig bei Thiersch, Ueber die hellenischen bemalten Vasen Taf. 4, das Innenbild allein bei Conze, Götter und Heroen Taf. LXXXV und in Baumeister's Denkmälern Art. Maenade.

⁵⁴⁾ Die Darstellungen opfernder Maenaden, die eine Dionysosherme umtanzen, hat Stephani, Comptes-rendu pour 1868 S. 147 gesammelt, er zählt zwei schwarzfigurige (Campanari, Vasi Feoli n. 24 und Gerhard, Ges. akad. Abh. Taf. 67,3) auf.

⁵⁵⁾ Abgeb. Bulletin de corr. hell. 1889 Taf. 14.



Schritt bewegt sich der Chor der Maenaden, von beiden Seiten kommend, auf den Altar und die Dionysosherne zu, zwei der Frauen drehen sich im Tanze, ohne das stürmische Vorwärtsschreiten der anderen aufzuhalten. Die Bewegungen erscheinen lebhafter, gefälliger, durch die ganze Composition geht der frische naturalistische Zug, der uns auch in den grossen Sculpturwerken dieser Zeit, der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, häufig entgegentritt. Eine ähnliche Darstellung, wie dieses Bild, muss auch dem anziehenden Gemälde tanzender Frauen, das an der Wand einer Grabkammer in Tarquinii erhalten ist⁵⁶⁾, als Vorlage gedient haben. Unmittelbarer und deutlicher, als Worte es klar zu machen vermögen, giebt die hier wiederholte Abbildung des Neapler Kraters⁵⁷⁾ die veränderte Auffassung zu erkennen, in welcher dasselbe Thema auf den jüngeren attischen Vasen behandelt ist. In rythmischem Tactschritt einherziehend und geschlossen zu ordnungsmässigem Zuge naht der tanzende Chor der Maenaden dem Götterbilde. 'Der Sturm orgiastischer Begeisterung bewegt sich in dem Fluss harmonischer Linien.' Wenn in der Zeichnung des Hieron die zwanglose Natürlichkeit der Wiedergabe erfreut, hat dieses Bild durch kunstmässige Behandlung, durch die gehaltenere, mehr abgeklärte Schönheit etwas ähnlich Anziehendes, wie auf höherer Stufe die Reliefs vom Friesse des Parthenon gegenüber den Sculpturen des olympischen Zeustempels. Wir mögen hier die Vasen mit Scenen des Komos⁵⁷⁾, soweit sie der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehören, und die, welche die Rückführung des Hephaest schildern, anreihen, unter denen namentlich das bei Millingen, Vases Coghil Taf. 6, 7 veröffentlichte schöne Gefäss eine in strengerer Ausführung gehaltene, aber ganz von demselben Geiste getragene Darstellung bietet, wie der Neapler Krater.

Es kann keinen Augenblick zweifelhaft sein, an welcher Stelle in dieser Reihen-

⁵⁶⁾ Abgeb. Monumenti dell' Istituto VI, VII Taf. LXXIX. Martha, *L'art étrusque* S. 436.

⁵⁷⁾ Auf ihnen sind allerdings meistens männliche Figuren dargestellt.



folge das Reliefbild der Basis einzuordnen ist: es steht zwischen der Hieronschale und dem Neapler Krater und leitet die durch den letzteren vertretene Reihe gleichsam ein. Ist das Relief das Vorbild der späteren Vasendarstellungen? Zu der schönen als ΚΩΜΩΔΙΑ bezeichneten Maenade auf der erwähnten Vase bei Millingen sucht man unwillkürlich das Vorbild unter den Figuren der Basis, aber in den einzelnen Zügen ist vieles abweichend und man weiss nicht, ob man sie eher mit der Figur Typus 29 oder mit der Typus 32 vergleichen soll. Ebenso ist es bei einzelnen Gestalten auf dem Neapler Krater (bei den beiden, welche hinter der ΔΙΩΝΗ und der ΜΑΙΝΑΞ heran kommen und bei der ΘΑΛΕΙΑ genannten) mehr der Charakter der ganzen Erscheinung, welcher auf das Relief zurückführt, als dass eine von ihnen den Figuren dieser Darstellung genau entspreche, zudem zeigen die beiden Tympanonschlägerinnen ΜΑΙΝΑΞ und ΧΟΡΕΙΑ ein abweichendes Motiv und in der der letzteren folgenden Maenade erscheint ein ganz neuer Typus. Auch unter den Tanzenden der Bologneser Vase⁵⁸⁾ finden wir ähnliche Typen wie auf der Basis. Man wird sich bei der Figur, welcher das Gewand von der Schulter gegliitten ist, so dass die rechte Brust entblösst wird, leicht an die Chimairophonos des Reliefs (Typ. 25) erinnern. In freier Uebertragung, je nach Neigung und Vermögen an dem Ueberlieferten ändernd, bringen die Maler ähnliche Gestalten immer wieder. Wir treffen sie auf dem oberen Streifen der Talosvase an⁵⁸⁾, wir finden sie auf Bildern der Pentheussage⁵⁹⁾ benutzt und können sie durch eine Masse von Darstellungen hindurch bis in die spätesten Ausläufer der attischen Vasenmalerei verfolgen⁶⁰⁾. Aber die ursprünglichen Motive verflüchtigen sich nach und nach und

⁵⁸⁾ Bullettino Napoletano III Tav. 2, 6.

⁵⁹⁾ Jahn, Pentheus und die Maenaden Taf. IIa. Sehr ähnliche Motive, wie einige von den Figuren der Basis (Typ. 25, 26, 28, 32) haben auch die Maenaden von einem Goldschmuck aus der Krim, Comptes-rendu p. 1870 Taf. I, 1—9.

⁶⁰⁾ Vgl. die zahlreichen Darstellungen des Thiasos bei Tischbein, Vases d'Hamilton, auch Comptes-rendu p. 1862 T. V. Die Vasen Millingen, Peintures de vases pl. LX und Delaborde, Vases de Lamberg pl. LXXX scheinen unteritalisch zu sein.

werden immer mehr mit anderen vermischt. Neue Typen treten hervor und werden gern und oft wiederholt, so namentlich diejenigen, die gewisse bei bestimmten Tänzen vorgeschriebene Bewegungen veranschaulichen, wie das Motiv des 'Manteltanzes'⁶¹⁾, welches zuerst schon in der einen Figur des Neapeler Kraters begegnet, oder das bewegtere einer anderen Tanzart, bei der man den Oberkörper weit vorneigte und beide Arme mit gefalteten Händen steil über den Kopf emporstreckte⁶²⁾. Und über welche Fülle von noch anderen verschiedenen Typen ein Maler des vierten Jahrhunderts verfügte, kann das anmutige Bild einer athenischen Pyxis zeigen, welche bei Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 24 abgebildet ist.

Von den betrachteten Darstellungen wiederholt keine die Motive der Basis so genau, dass zwingend auf eine directe Benutzung dieses Monumentes geschlossen werden könnte. Die Basis war auch nicht das einzige hervorragendere Werk ihrer Zeit, welches die dionysische Feier und das Treiben des Thiasos behandelte. Den Westgiebel des delphischen Apollotempels hatte Androsthene von Athen, der dem Praxias, dem Künstler des Ostgiebels, gleichzeitig sein wird, mit einer Composition des Dionysos und der Thyiaden geschmückt⁶³⁾. In Athen selbst sah man in dem alten Tempel des Dionysos Wandgemälde, welche Scenen aus der Geschichte des Gottes, die Rückführung des Hephaest, die Rache an Pentheus und Lykurgos, die Fabel der Ariadne schilderten⁶⁴⁾. Auf solche Bilder mag Manches in den Darstellungen der Vasen zurückgehen. Ist es doch für das Bologneser Gefäss⁶⁴⁾, da die Darstellung der Rückseite ganz mit der Beschreibung des Hephaestbildes im Tempel übereinstimmt⁶⁵⁾, sehr wahrscheinlich, dass der Maler auch für das Bild des bacchischen Tanzes, welches schon durch die reiche und fein zusammengeschlossene Handlung eine bedeutende und in ihrer Composition von dem Relief der Basis stark abweichende Vorlage verrät, aus dieser Fülle schöpfte, wenn auch Pausanias unter den Gemälden des Tempels eine gleiche Darstellung nicht aufzählt.

Die Vasenbilder regen die Frage an, ob in dem Relief selbst die Wahl und Ausbildung der einzelnen Typen auf originaler Erfindung des Künstlers beruht. Man bemerkt in den Figuren eine gewisse Einförmigkeit. Je nachdem der Kopf zurückgelehnt oder nach vorn vorgebeugt ist, hat der Körper eine straffere oder lässigere Haltung. Nur bei zwei Maenaden (Typ. 28 u. 31) ist die Bewegung des Tanzens dadurch ausgedrückt, dass beide Füße gehoben sind, bei den übrigen ruht der Körper auf dem einen Bein, dessen Fuss mit ganzer Sohle den Boden deckt, das andere entlastete ist im Knie gebogen und weit nach hinten zurückgesetzt: man sieht es weniger an der Haltung der Körper, als an den gebauschten Falten der flatternden Gewänder, dass die Gestalten in lebhafter Bewegung gedacht sind. Es macht den Eindruck, als hätten statuarische Vor-

⁶¹⁾ Vgl. Heydemann, Verhüllte Tänzerin (4tes Hallisches Winckelmannsprogramm 1879).

⁶²⁾ Monumenti dell' Istituto I T. 50, Sammlung Saburoff T. 55.

⁶³⁾ Pausanias X 19, 3.

⁶⁴⁾ Pausanias I 20, 3.

⁶⁵⁾ Die Vase hat mit dem Gemälde die Darstellung der gefesselten Hera gemeinsam.

bilder die Motive geliefert, und dieser Eindruck steigert sich, je genauer wir die einzelnen Figuren prüfen. In der Maenade, welche auf der rechten Seite den Zug schliesst (Taf. III rechts), scheint sich, denken wir uns einmal die Hülle des Gewandes hinweg, in jeder Linie die Form eines plastischen Kunstwerks herauszulösen, welches etwa zwischen Figuren wie dem Idolino und dem Dionysos aus der Hadriansvilla (Friederichs-Wolters n. 520) die Mitte hält. Neben der Neigung des Kopfes und der Bewegung des vorgestreckten rechten Armes erinnert namentlich die Haltung des linken Armes an den Idolino. Dessen linke Hand 'hängt in ruhiger Kraft herab, leer, aber in ausdrucksvollem Muskelspiel', ähnlich die der Maenade, aber der Künstler des Reliefs war überall darauf bedacht, die Geberden äusserlich zu motiviren, darum liess er die Hand nicht leer, sondern legte das Gewand hinein. Wie verlegen gleiten die Finger nur lose über die Falten hin, die unter der Berührung nicht einmal eingedrückt werden. Durchsichtiger ist das Verfahren bei der Maenade mit dem Tympanon: sie hat ihr Vorbild in der berühmten Statue der Aphrodite, die unter dem falschen Namen der Venus Genetrix bekannt ist (s. die Abbildung auf S. 118). Man rühmt an der attischen Kunst die Oekonomie der Arbeit, die das einmal Geschaffene nicht verloren sein lässt. Aber nicht immer geschah die Verwertung des vorhandenen Gutes mit so feinem Tact, wie z. B. bei der schönen Gestalt des dienenden Mädchens auf dem Grabstein der Hegeso, in welcher das Motiv derselben Aphrodite durchklingt; viel enger als diese schliesst sich die Maenade an das Vorbild an. Die Umrisse des Körpers, die auch bei der Statue in ihrem ganzen Verlaufe sichtbar durch das Gewand durchscheinen, sind ohne Aenderung auf das Relief übertragen und nur das Gewand ist in eine unruhig bewegte Faltenmasse umgezeichnet, welche nun mit der stillen Haltung der Figur nicht mehr in Einklang steht. Die Linke hält statt des Apfels das Tympanon⁶⁶⁾, das Motiv der Rechten, mit der die Göttin den Mantel über die Schulter herüberzieht, konnte daher nicht beibehalten werden, aber der Künstler der Basis begnügte sich damit, nur die Hand von dem Gewande loszulösen und im übrigen die Bewegung des Armes zu belassen wie sie war: sie sollte durch die Handlung des Tympanonschlagens motivirt sein. Das anmutige, einfache Motiv der Statue erscheint nun gesucht. So häufig die Tympanonschlägerin auf attischen Vasen vorkommt, erscheint sie fast immer in der Haltung, welche die Tätigkeit unmittelbar und natürlich ausdrückt, indem die rechte Hand an die Fläche des Tympanon anschlägt⁶⁷⁾.

Noch bei anderen Figuren der Basis liesse sich leicht der statuarische Charakter durch eine Vergleichung mit erhaltenen plastischen Bildwerken deutlicher machen; man könnte daher vermuten, dass das Relief unter dem Einfluss einer Gruppe von

⁶⁶⁾ Auffallend ist es, dass das Tympanon nicht in der Fläche der Hand liegt, sondern hinter derselben. Ob die moderne Ueberarbeitung der Platte an dieser Verzeichnung die Schuld trägt, lässt sich aus der Photographie allein nicht ersehen.

⁶⁷⁾ Auf Vasen ist mir ein ähnliches Motiv, wie es die Tympanonschlägerin der Basis hat, nur aus zwei Beispielen bekannt: Comptes-rendu p. 1875 Taf. III 4 und Tischbein, Vases d'Hamilton II Taf. 3.



Maenadenstatuen geschaffen wäre, wenn nicht die directe Abhängigkeit der Tympanonschlägerin von der Aphrodite eine solche Annahme unwahrscheinlich machte. Sicherer noch ist eine Abhängigkeit von einem Gemälde, wie sie für die Vasenbilder als Möglichkeit offen bleibt, für die Darstellung der Basis ausgeschlossen. Man kann sie nicht anders beurteilen, als die übrigen Reliefbilder jener Zeit: auch im Parthenonfriese sind bestimmte Figuren statuarieschen Werken nachgebildet, ohne dass dadurch die Composition im Ganzen an Originalität der Erfindung einbüsst.

Die Basis kann ihrem stilistischen Charakter nach nicht viel später als um die Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sein, denn sie hat in den Formen und Bewegungen, im Princip der Anordnung der Figuren, in der Zeichnung der Gewandfalten und anderer Einzelheiten einen noch etwas altertümlicheren Charakter als die Reliefs vom Friese des Parthenon. Die Statue der Aphrodite muss daher, wenn die Maenade mit dem Tympanon sie zur Voraussetzung hat, aus noch älterer Zeit stammen. Man hat sie früher verschieden aber allgemein verhältnissmässig spät angesetzt⁶⁸⁾ und ist erst neuerdings in der Zeitbestimmung weiter hinaufgegangen, bis in das Ende des fünften Jahrhunderts⁶⁹⁾. Aber auch

⁶⁸⁾ Die ältere Litteratur ist bei Friederichs-Wolters n. 1208 verzeichnet. Neu hinzugekommen ist ein umfangreicher und von einer guten Abbildung des Kopfes der Aphrodite von Fréjus begleiteter Aufsatz S. Reinach's in der *Gazette archéologique* XII 1887 S. 230 ff. und ein kürzerer von Conze in den *Athenischen Mittheilungen* XIV 1889 S. 199. Vgl. auch Wolters, *Athenische Mittheilungen* XII 1887, S. 378 ff.

⁶⁹⁾ So Furtwängler in Roscher's *Lexikon der Mythologie* I S. 413, mit Beistimmung Conze's. Auch Wolters setzt die Figur um 400.

ohne dem Drängen der Basis nachzugeben, würde man aus der Statue selbst heraus, aus einer genaueren Betrachtung ihrer stilistischen Durchführung zu einem früheren Ansatz gelangen. Es wird gut sein, sich dafür auf die beste der erhaltenen Repliken, die von Frejus im Louvre⁷⁰⁾, zu beschränken und auch alle die zahlreichen Umschöpfungen und Weiterbildungen aus antiker Zeit aus dem Spiele zu lassen. Kekulé hat bei einer kurzen Besprechung der Statue vergleichend auf die Elektra der Neapler Gruppe hingewiesen⁷¹⁾. 'Trotz der Verwandtschaft ist der Geschmack und auch der Geschmack in der Behandlung des Gewandes nicht der gleiche. Die Gestalt der Venus ist weniger peinlich und steif, Stellung und Haltung sind bei aller raffinierten Eleganz freier, lässiger und bewegter.' Aber die Verwandtschaft ist in der That vorhanden und in den Grundzügen der Bewegung des Körpers und der Stellung sogar auffallend gross. Ein ähnliches Motiv ist von zwei verschiedenen Künstlern in verschiedener Weise zur Gestaltung gebracht; von dem einen aber, der das Original der Elektra machte, bezweifelt man es heute nicht, dass seine Tätigkeit in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts zurückreicht. Nur bei oberflächlicher Betrachtung kann die Haltung der Aphrodite derjenigen, welche Polyklet in seinen Figuren zu wiederholen liebte, gleichartig erscheinen. Der eine Fuss ist wie bei diesen zurückgesetzt. Aber die Figur tritt nicht in der Pose auf wie die polykletischen Gestalten, die mit frei zurückgenommenen Schultern, in den starken Hüften selbstbewusst sich wiegend dahin schreiten, sondern sie scheint anzuhalten, bescheiden, zweifelnd. Die sehr abweichende Bewegung des Oberkörpers und der Arme bringt eine grosse Verschiedenheit des Ausdrucks hervor; auch hier aber wird das Anspruchslosere, Einfachere das Aeltere sein.

Der Kopf der Aphrodite ist von einer seltenen Anmut und Lieblichkeit und von einem archaischen Reiz der Züge, welchen Reinach, dessen stilistischer Beurteilung der Statue ich im Uebrigen nicht in allen Punkten beistimmen kann, glücklich erkannt hat. Er sagt 'La tête est inspirée des traditions de l'ancienne école attique, qui a plus d'un trait commun avec l'école florentine du XV^e siècle' und vergleicht den Kopf mit dem der Gioconda. Führt nun nicht auch die Ausführung des Gewandes auf eine frühere Zeit als das Ende des fünften Jahrhunderts? In der That liegen die Ansätze für diese Art der Behandlung, den Körper durch das Gewand durchscheinen zu lassen, nicht erst in den Giebelsculpturen des Parthenon, sondern bereits in den archaischen Figuren von der athenischen Akropolis, in deren entwickeltster, der Figur vom Weihgeschenke des Euthydikos⁷²⁾, dasselbe Bestreben schon zu einem so raffinierten Kunstgriff geführt hat, das Gewand auf der linken Brust nur durch leichtes gemaltes Ornament anzudeuten. Die

⁷⁰⁾ Reinach S. 250 giebt an, dass der Kopf leicht übergegangen ist und dass die Ohren zur Aufnahme von Gehängen durchbohrt sind.

⁷¹⁾ Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich III S. 16. Die Neapeler Gruppe ist abgebildet bei Kekulé, Gruppe des Menelaos Taf. II und bei v. Sybel, Weltgeschichte der Kunst S. 150 Fig. 130.

⁷²⁾ Jahrbuch des Instituts II 1887 Taf. 14 und S. 219. Les Musées d'Athènes Taf. 14. Gazette archéologique XIII 1888, pl. 7.

Einzelbehandlung des Gewandes hat aber bei der Statue der Aphrodite eine seltsame naive Mischung von archaischer Zierlichkeit und freier Bewegung, wie sie, nachdem die Parthenongiebel, nachdem die Reliefs der Nikebalustrade geschaffen waren, kaum mehr denkbar ist. Der Mantel fällt in schweren steifen Falten auf den Boden, von dem dünnen Untergewande, welches am Körper zu kleben scheint, löst sich an der linken Hüfte eine Falte, die sich unnatürlich nach unten zu einer dicken durch gerade Linien getheilten Masse erbreitert. In der Art wie hier und am Mantel die Falten geführt, wie ferner die Umrisse der Figur sozusagen aus dem Gewande herausgeholt sind, wie die feinen Falten des Untergewandes über den nackten Körper spielen, in den tiefen Unterschneidungen, dann in einzelnen kleinen Zügen, wie z. B. das Gewand über den linken Fuss fällt und an dem rechten Fuss, obwol dieser gehoben ist, sich eng anschmiegt und den Knöchel des Gelenkes durchscheinen lässt, in allen diesem scheint sich mir eine unmittelbare Fortentwicklung der technischen Gewohnheiten und Kunstfertigkeiten zu verraten, die vor den Perserkriegen die attischen Künstler den chiotischen Zunftgenossen abgelernt und zu selbstständigem Stile ausgebildet hatten. Ist nicht auch in der Anordnung des Gewandes, das von der rechten Schulter nach der linken Hüfte zu herunterfällt und die linke Brust freilässt, und in dem Motiv der Figur überhaupt eine deutliche Erinnerung an den Typus der Akropolisfiguren geblieben? Auch diese halten in der einen Hand, welche sie vorstrecken, häufig den Apfel und fassen mit der andern mit spitzen Fingern das Gewand. Die Statue der Aphrodite ist ungefähr ein halbes Jahrhundert jünger als diese. Die attische Kunst war inzwischen unter dem frischen Einfluss fremder Strömungen in neue Bahnen gelenkt und rasch hatte die befreiende Macht der 'olympischen' Kunst die grossen Meister mit sich gerissen⁷³⁾, aber es blieb daneben im *ἐργαστήριον Ἀττικόν* eine Tradition, welche den Zusammenhang mit dem Alten aufrecht erhielt. Für ihr Bestehen, welches früher nur vermutet werden konnte⁷⁴⁾, scheint die Statue der Aphrodite den Beweis zu liefern. Das Können dieser konservativen Schule äusserte sich nicht in der ungestümen Kraft, welche aus den Werken am olympischen Zeustempel hervorbricht; ihr Sinn blieb auf das Anmutige, Zierliche, auf eine feine bestimmte Zeichnung, auf die möglichst vollendete Ausbildung der technischen Bearbeitung des Marmors gerichtet.

Der einzige, allem Anschein nach zu diesem Kreise gehörige Künstler, dessen Namen wir kennen, ist Kallimachos, der die Marmortechnik durch die Erfindung des laufenden Bohrers⁷⁵⁾ vervollkommnete und der nach der Erzählung des Vitruv (IV 1, 10).

⁷³⁾ Vgl. Graef, Athenische Mittheilungen XV 1890 S. 31 ff. Puchstein, Jahrbuch des Instituts V 1890, S. 79 ff.

⁷⁴⁾ Vgl. Jahrbuch des Instituts II 1887 S. 222 f. Athenische Mittheilungen XIII 1888 S. 135 f.

⁷⁵⁾ Schon Brunn, Geschichte der griech. Künstler I S. 253 fasst die Ueberlieferung bei Pausanias (I 26, 7) so, dass bei der dem Kallimachos zugeschriebenen Erfindung, Steine zu bohren, nicht an die erste Erfindung des Bohrens überhaupt, sondern eher an eine wesentliche Vervollkommnung derselben, sei es des Instrumentes selbst, sei es seiner Anwendung, zu denken sei. 'Man beachte z. B. nur den Unterschied, den es macht, ob der Künstler im Stande ist, nur einzelne Löcher oder auch

mit der die Notiz bei Plinius (XXXIV 92) übereinstimmt, von den Athenern *catatexitechnus* genannt wurde 'propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreae'; wenn Brunn's Vorstellung (Geschichte der griech. Künstler S. 128 ff.) richtig ist, reiht sich auch Kalamis hier ein. Aber von der Statue der Aphrodite wissen wir nicht, wer sie gemacht hat. Nach der Beschreibung, welche Lucian von der Sosandra des Kalamis giebt, möchte man am liebsten in ihr ein Werk dieses Künstlers sehen, denn auch sie hat im Antlitz das *μαϊδέμα σεμνὸν καὶ λεληθὸς* und es liesse sich wol verstehen, wenn man an ihr das *εὐσταλές καὶ κόσμιον* der Gewandung lobte⁷⁶). Jedenfalls verliert Furtwängler's Vermutung⁶⁹), dass in ihr die Aphrodite *ἐν κήποις* des Alkamenes erhalten sei, an Wahrscheinlichkeit, wenn die Statue noch vor oder in die Mitte des fünften Jahrhunderts hinaufrückt. Denn sie wird nun für den Schüler des Phidias, der, wie aus der Weihung des Thrasybul zu schliessen ist, noch kurz vor 400 eine Gruppe des Herakles und der Athona arbeitete, zu alt: sie ist aus einer anderen Zeit, als der stehende Diskobol aus Sala della biga, in welchem wir ein Werk wenn auch nicht bestimmt des Alkamenes selbst, so doch aus dessen Zeit besitzen. Noch viel weniger kann sie zu dem unsicheren Alkamenes des olympischen Ostgiebels in Beziehung stehen, denn es giebt kaum annähernd gleichaltrige Werke, die stilistisch so grundverschieden sind, wie die Aphrodite und die Sterope oder Hippiodameia des Giebels. Auch den Künstler der Basis kennen wir nicht. Er scheint besonders geübt darin gewesen zu sein, die Linien in schwungvollen Rundungen über die Fläche hinzuführen, und es muss wol für ihn selbst dieses Können, von dem wir auf älteren Monumenten nichts finden, noch den Reiz der Neuheit gehabt haben, da er mit so grosser Vorliebe und sogar auf Kosten der Natürlichkeit und Richtigkeit der Zeichnung von ihm Gebrauch machte. Es ist deutlich weniger ein Fortschritt im Zeichnen als in der Technik der Marmorbearbeitung, der sich hierin zeigt, und zwar sieht es ganz so aus, als hätte ein neues Werkzeug diese neue Art von Behandlung gelehrt. Ganz natürlich aber scheint es, sich diese durch die Erfindung des laufenden Bohrers angeregt zu denken, mag es auch weder unmöglich noch durchaus ungewöhnlich sein, mit Meissel und Stichbohrer gleich kühne Bogengänge herzustellen. So wird das Relief, das in die Zeit des Kallimachos⁷⁷) fällt, uns unmittelbar die Wirkung, welche dessen wichtige technische Erfindung auf die Marmorplastik haben musste, veranschaulichen können.

Gänge zu bohren, welche sich durch die Wellen des Haares, die Falten der Gewänder in langen Linien fortsetzen: einen Unterschied, dessen Bedeutung bei einer Vergleichung des korinthischen Kapitäl's besonders klar in die Augen springt.' Die unerwarteten Resultate, welche sich Puchstein bei der Untersuchung der Parthenonoriginalen ergeben haben (Archäologischer Anzeiger 1890 S. 110), werden hoffentlich die endgültige Erledigung dieser wichtigen Frage nicht verzögern.

⁷⁶) Die Zurückführung des sog. Omphalosapoll auf Kalamis (Conze, Beiträge S. 19; Furtwängler in Roscher's Lexicon S. 456; vgl. Jahrbuch II S. 235 Anm. 54) lässt sich mit der oben ange deuteten Auffassung nicht vereinigen, ebenso wenig die von Kalkmann, Bonner Studien S. 38 gegebene Beurtheilung des Künstlers; näher berührt sich mit ihr die von Hauser S. 168 ff. vertretene Ansicht.

⁷⁷) Vgl. Benndorf, Ueber das Cultusbild der Athena Nike S. 40.



Glorie des heiligen Bernhard, von schwebenden Engeln gehalten. Die Geschichte des Heiligen ist auf schmalen Reliefstreifen erzählt, welche sich über der Doppeltür und über der Mittelteilung der beiden Eckpfeiler hinziehen. Hochgestellte Reliefplatten mit Darstellungen musicirender Engel und allegorischer Gestalten schmücken die seitliche Umrahmung der Nische, während an den Eckpfeilern in kleineren Nischen vier in Rundsculptur ausgeführte Figuren stehen, in den unteren zwei Heilige, in den oberen Maria und der Engel der Verkündigung. Die Zwickel über dem mittleren Halbrund tragen jederseits das Wappen von Perugia in einem Kranze. Eine reich ornamentirte bunte Umrahmung, 'mehr für glasirten Ton, als für Stein gedacht', schliesst das Bildwerk ein. So ist der Aufbau des Ganzen gegliedert, 'in welchem sich ein ganz eigen-

Für die Beurteilung der Basis ist die Betrachtung eines Werkes der Renaissancezeit, von welchem Teile hierneben und am Schluss dieses Aufsatzes in Abbildung mitgeteilt sind, so fördernd, dass ich mir nicht versagen kann, einen kurzen Hinweis auf dasselbe hier anzuschliessen. Die abgebildeten Reliefs sind in Marmor ausgeführt und gehören zu dem bildnerischen Schmuck der Fassade von S. Bernardino in Perugia, des Hauptwerkes des Agostino d'Antonio di Duccio, der 1418 in Florenz geboren, 1446 von dort geflohen und 1481 gestorben ist⁷⁸⁾. Die Fassade ist 1461 vollendet. Eine grosse halbrunde Nische, die sich über der Doppeltür wölbt, wird von zwei starken Pfeilern flankirt, welche einen nach ionischem Stil gegliederten Architrav mit der Inschrift AVGVSTA PERVSIA MCCCCLXI und einen steil ansteigenden Giebel tragen. In diesem tront Christus, den anbetende Engel umgeben, segnend. In dem Halbkreis der Nische sieht man die

⁷⁸⁾ Vasari III 69. Vgl. Perkins, Tuscan sculptures I S. 200f. Schönfeld in Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst XV 1880, S. 293 ff. Yriarte, Rimini S. 249 ff. Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance S. 53 f.

artiger Künstler kund giebt, jedoch nur eine Kraft zweiten Ranges. Schlanke, selbst hagere Gestalten in fliegenden Gewändern von überreichem parallellaufenden Faltenwurf, die Köpfe, namentlich die vollen Kinderköpfe der Cherubim von frischem, selbst derbem Naturalismus, die jugendlichen Engelgestalten, welche die Glorie halten, in der der hl. Bernhard schwebt, von schwärmerischem Ausdruck, die Einzelgestalten dagegen fast plump, die Compositionen wenig bedeutend, die Decoration zu schwerfällig, aber das ganze von geschickter Anordnung, von glücklicher Verteilung der Flach- und Hochreliefs, und gerade in Perugia eine originelle erfreuliche Erscheinung⁷⁹⁾. Man hat in diesen wie in anderen Werken des Künstlers einen starken Einfluss des Donatello und ein enges Verhältniss zur Antike erkannt. Dieses letztere tritt in einzelnen von den Darstellungen der Geschichte des hl. Bernhard, die an die Compositionen römischer



Sarkophage erinnern, am augenfälligsten aber in den hier wiedergegebenen drei Reliefs hervor. Die Figur, welche auf dem aus einer grösseren Darstellung herausgenommenen Relief der Schlussvignette nach links hinschreitend und dem Beschauer den Rücken wendend gesehen wird, ist leicht als eine der sog. borghesischen Tänzerinnen wieder zu erkennen, deren Gruppe so häufig auf den neu-attischen Reliefs begegnet, wie z. B. auf dem Krater im Campo Santo zu Pisa, aus dessen Darstellung Niccolo Pisano bekanntlich die Dionysosgruppe für den Sculpturenschmuck an der Kanzel des Baptisteriums verwendete⁸⁰⁾. Das antike Vorbild giebt eine Tänzerin, welche mit jeder Hand eine Genossin anfasst. Duccio behielt alle wesentlichen Züge bei, obwol er die Figur aus ihrem Zusammenhange herauslöste. Mit der Linken lässt er sie die Begleiterinnen auf die Mitte der Scene hinweisen; um die aus dem Vorbild unverändert übernommene Haltung des rechten Armes zu mo-

⁷⁹⁾ Bode in Bueckhards Cicerone⁵ II 2 S. 376.

⁸⁰⁾ Vgl. Hauser, Die neu-attischen Reliefs S. 16 und 46 ff. Beilage III Typ. 42.

tiviren, griff er zu demselben Auskunftsmittel, das auch der Künstler der Basis für die Maenade Typus 26 verwendet hatte, indem er die Falten des gebauschten Gewandes zwischen die Finger legte. Der Engel, der S. 123 abgebildet ist, scheint der stieropfernden Nike der Balustrade nachgebildet zu sein, die Duccio aus einer der verschiedenen Nachbildungen auf den neu attischen Reliefs bekannt sein konnte, und ein Vorbild aus ähnlichem Kreise lässt der andere Engel S. 122 vermuten, mehr noch als durch die Bewegung durch die Anordnung des Gewandes mit dem kurzen Ueberschlag über der Brust, durch den Faltenwurf, durch das Heraustreten des einen Beines aus dem Gewande. Aehnlich hat auch bei anderen Künstlern, wie z. B. bei Botticelli, auf die Gewandbehandlung derselbe Einfluss der Antike gewirkt. Wenn aber bei diesem ein freier und grosser Zug, wie auf den Reliefs der Nikebalustrade und deren antiken Nachbildungen, die Zeichnung beherrscht, so ist bei der Figur des Duccio Alles altertümlicher; die Bewegungen sind eckiger, das Gewand schlingt sich wie die Fadenmasse eines aufgelösten Knäuels um den Körper. Merkwürdig entspricht nicht nur die Führung der Linien, sondern das ganze Formgefühl und der ganze Charakter der Reliefbehandlung den Maenadepreliefs der Basis, so dass man glauben möchte, Duccio hätte gerade diese Reliefplatten gesehen und zum Muster genommen. Und doch ist das nicht möglich. Es lebt ein verwandter Geist in der toskanischen Kunst des Quattrocento und in der älteren attischen Kunst und durch eine ähnliche Entwicklung sind beide hindurchgegangen. Man hat dieses Verhältniss schon mehrfach an anderen Werken beobachtet⁸¹⁾, aber selten liegt es in so deutlichen Formen, wie hier, ausgeprägt. Aehnlich wie Duccio mögen wir uns den unbekanntem Künstler der Basis vorstellen, nicht als einen Meister ersten Ranges, sondern als einen τεχνίτης, der das Können der Zunft verkörpert. Auch der altertümliche Charakter der Basis, ihre Stellung in der attischen Kunst überhaupt wird durch diesen Vergleich verständlicher.

⁸¹⁾ Vgl. z. B. Rayet, Bulletin de correspondance hellénique IV 1880, S. 540. Kekulé, Ueber die Bronzestatue des sog. Idolino S. 8.









Ein ächtes attisches Werk von köstlicher Frische, einen neuen Kopf der Göttin Athena, die als Beschützerin höherer Cultur so oft schon in Büchern als bedeutsame Vignette hat dienen müssen, haben wir zum Schmucke des Titels dieses Abschnittes gewählt. Die Abbildung reicht freilich nicht aus, den Reiz des Originalen zu vermitteln, doch mag sie immerhin einen ungefähren Begriff desselben geben. Es wurde dasselbe vor langen Jahren, wol zur Zeit von L. Ross, auf der Akropolis zu Athen gefunden⁹⁴⁾. Der Kopf ist in Bronze gegossen, zwar hohl, aber mit sehr dicken Wänden. Er ist unten nicht abgebrochen, sondern war offenbar bestimmt in eine Statuette eingesetzt zu werden, die entweder auch aus Bronze oder aus einem anderen Materiale bestand. Die eingesetzten Augen sind vortrefflich erhalten. Der Augapfel besteht aus einem jetzt grauen Metall, wahrscheinlich Silber. Die Iris ist ein weisser Ring, die Pupille ein dunkler Punkt; beide scheinen aus jetzt zersetzter Glasmasse zu bestehen.

Die Göttin trägt im vollen weichen Haare, das hinten lose auf den Rücken fällt, wo es an seinem — nicht erhaltenen — Ende zusammengebunden war, den zurückgeschobenen korinthischen Helm, auf welchem oben ein hoher Busch eingezapft war. Zu den Seiten sind zwei jetzt nicht mehr ganz vollständige Greife angebracht, deren Vorderkörper frei herauspringen, während sie im Uebrigen in Relief gebildet sind. Die Spitze des Helmes, die weit über die Stirne herausprang, ist jetzt leider eingedrückt. Die Ohrläppchen sind durchbohrt und trugen einst Gehänge.

Das Gesicht hat volle runde Formen und einen frischen Ausdruck. Die gesamte Stilisirung, namentlich von Haar und Mund, weist uns etwa auf die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts. Die Verzierung des Helmes steht offenbar unter dem Einflusse der Parthenos; seine Form aber ist bereits die korinthische, gegen welche die attische Athena sich lange gesträubt hat. Von den durch Copieen uns bekannten bedeutenden Idealbildungen der Athena, welche ins fünfte Jahrhundert gehören, unterscheidet sich unser Kopf ganz wesentlich. Er ist aber nicht nur wegen des Fundortes, der ja nicht entscheidend ist, sondern durch Geist und Charakter durchaus attisch. Was Phidias in strengeren Formen auszudrücken suchte, die frisch kräftige siegesfrohe Heldenjungfrau, das giebt dieser prächtige kleine Bronzekopf in der weniger erhabenen, aber menschlicher, freier bewegten Kunstweise der Epoche des Praxiteles wieder.

⁹⁴⁾ Als Geschenk Sr. Majestät des Kaisers und Königs im Antiquarium der kgl. Museen. Höhe 9 cm.