

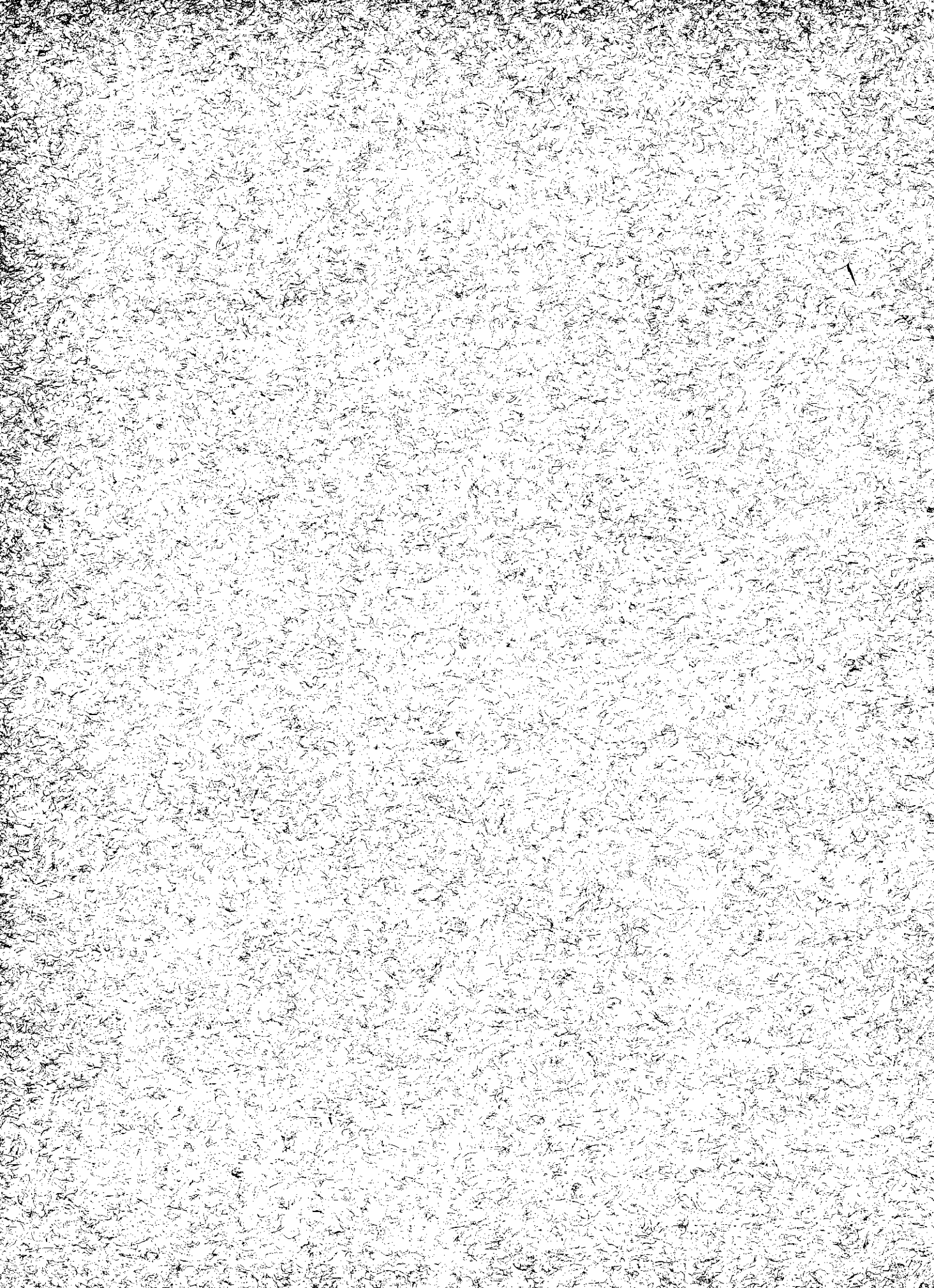
6

Lekythos in München von Ludwig Curtius

SONDERABDRUCK AUS DEM MÜNCHNER JAHRBUCH
DER BILDENDEN KUNST :: 1911, II. HALBBAND ::
VERLAG VON GEORG D. W. CALLWEY IN MÜNCHEN

München II 1911

Mit ergebenen Grüßen
20. III. 12. d. Verf.





LEKYTHOS IN MÜNCHEN

VON LUDWIG CURTIUS

Der Tod ist die größte Verklärung des Lebens. In den Anekdoten, Signorelli und Tizian hätten nach dem Verscheiden von Sohn oder Tochter den Leichnam malend sich zum letzten Mal enthusiastisch in die Schönheit der leiblichen Erscheinung vertieft, spiegelt sich nur ein Verhalten wieder, das der europäischen Kunst in allen ihren großen Zeiten eigen war. Die Völker Vorderasiens haben anders gedacht. Sie konnten wohl das Tier durch die künstlerische Formanschauung adeln, aber nicht den Menschen. Wir kennen kein einziges künstlerisches Grabmal von ihrer Hand, das der Erscheinung eines individuellen Menschen gälte. Um das Grab des Großen und Mächtigen vor dem des Kleinen und Niedrigen auszuzeichnen, hat noch die islamische Kunst nur die Sprache der Architektur. In immer erneutem Strom ist vom Orient auch ins Abendland die Anschauung gedrungen, die in ergreifender Kürze sich über einem Fürstengrab im Stephansdom in Wien einmal bildlos so ausdrückt: *Fui abbas, episcopus, princeps, sum pulvis, umbra, nihil.*

Das Künstlerische aber entsteht in der Geschichte nicht um seinerwillen. Ja, auch der Gegensatz von Tod und Leben, aus dem die tiefe Empfindung der Grabmal-kunst quillt, ist erst das Ergebnis einer Entwicklung der menschlichen Kultur. Nur das köstliche, das seltene Leben erscheint, vom Tode gebrochen, in seiner Unersetzlichkeit. In die Lücke, die ein undifferenzierter Mensch gelassen, einzutreten stehen hundert andere bereit. Je bewußter eine Epoche ihre Kultur als eine individuelle Leistung empfindet, desto tiefer empfindet sie auch den Tod. Umgekehrt ist die sepulkrale Kunst der Gradmesser für die Intensität des Lebensgefühls. Daß mit der Leichenrede des Perikles die erste große Blüte der attischen Grabreliefs zeitlich zusammentrifft, ist kein Spiel des Zufalls. Es gibt aber keinen Ort der Welt, an dem ein großes Leben so glorios und daher so ergreifend zu uns spricht, wie die Grabkapelle des Rubens hinter dem Hochaltar der St. Jakobskirche in Antwerpen.

Das unsäglich herrliche Bild,¹⁾ die Madonna mit Heiligen, dort ist noch in einem anderen Sinne Repräsentant eines uralten Gedankens. Es geht die Legende, Rubens selbst habe das Bild für seine Grabkapelle bestimmt, er habe in zwei heiligen Frauen seine beiden Gattinnen, in einem der schwebenden Engel seinen jüngsten Sohn, im hl. Georg mit der Fahne sich selbst dargestellt. Die Deutung, die so die Sage dem Bild gibt, ist nicht zwingend, aber sie kommt aus der Situation des Bildes und verleiht ihm geheimnisvolles, unwiderstehliches Leben. Der große Künstler in der Gestalt des Heiligen über der eigenen Gruft. Ist seine Seele wiedergekehrt und haust sie im Bildwerk, in dem wie kaum in einem anderen irdische und himmlische Welt ineinander fließen?

Das Grab und der Grabstein als Sitz der nach dem Leben lechzenden Seele ist zahlreichen primitiven Völkern geheiligt. Aber mit dem religiösen Gedanken den

¹⁾ Fromentin, *Maitres d'autrefois, Belgique VIII*, Jac. Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens 184. Klassiker der Kunst V*, 421.

künstlerischen zu verbinden, als Sitz der Seele die Figur des Toten in dem vollen Abglanz des heiteren Lebens aufzustellen, das hat zuerst die ägyptische Kunst gewagt; im alten Reich zugleich in einem monumentalen Stil, der in seiner Abstraktion die lebendigste Verwirklichung des Ewigkeitsgedankens darstellt, dem er zu dienen hat. Die Griechen sind lange im Banne des ägyptischen Vorbildes gestanden. Vom sechsten Jahrhundert ab findet der Geist ihrer Kunst sich selbst. In den Bildern aber der bemalten Lekythen mit weißem Grunde von der Mitte des V. Jahrhunderts ab ist eine Welt der Empfindung gestaltet, die jener des Kapellenbildes beinahe adäquat ist. Bei seinem Grabmal weilt der tote Jüngling oder das Mädchen. Es nahen sich mit Grabesspenden die Überlebenden. Die schlichten Darstellungen sind erfüllt von stillem Schmerz und süßester Sinnlichkeit zugleich, wie die Grabgedichte der Anthologie und der Inschriften, bei denen nicht zu entscheiden, was wunderbarer in ihnen ist, die Wärme der das Leben gleichsam streichelnden Empfindung, oder das Maß im Affekt.

In diese Welt gehört auch das Werk, das wir mit einem Geleitwort zu versehen haben. Es scheint uns, es könne wohl an dem Größten der Kunst anderer Zeiten und Völker gemessen werden. Schlichter und durch die Einfachheit ergreifender ist Kunst nie gewesen.

Über alles Äußere des Monuments, Herkunft, Größe, Restauration, voraussetzende Bemalung, Wiederherstellung im Altertum berichtet P. Wolters (unten, Erwerbungsbericht). Wir haben mit seiner gütigen Einwilligung hier nur die Absicht, dem Reliefbild gerecht zu werden.

Dessen Inhalt ist nicht neu. Die Lekythos tritt in einen Kreis verwandter Denkmäler, die, beinahe alle im Göttersaal der Glyptothek vereinigt, von P. Wolters in diesem Jahrbuch 1909 S. 1 ff. besprochen sind. Seitdem hat uns auch A. Brückner durch seine Ausgrabungen am Eridanos über die örtliche Situation der Grabreliefs und namentlich über den Zusammenhang der kleineren Stücke mit den großen Monumenten belehrt. Wir dürfen sicher folgern: Auch unser Monument war nur ein Glied der größeren Anlage eines Familiengrabes. Die Rekonstruktion des Bezirks des Agathon und Sosikrates von Heraklea, Brückner, Friedhof am Eridanos S. 71 Abb. 43, läßt für unsere Lekythos einen Eckplatz auf eigener Würfelbasis vermuten.

Wem galt sie? Dem Manne, mit reichem, gepflegtem Haupthaar und Bart, einem angehenden Fünfziger, der nur mit Schuhen und dem Mantel bekleidet nach der Art des Alters im Schreiten innehält und sich auf den unter die linke Achsel geführten Stock auflehnt? Oder dem Mädchen in feinem Linnenchiton und über Haupt und linke Schulter geworfenem Mantel, das wie eine Nachtwandlerin in sich gekehrt einherschreitet, kaum von dem Händedruck des Alten berührt, als wäre ihre in sich gesammelte Existenz unangreifbar. Ein kleiner Umstand in der Anlage des Reliefs stellt die Lösung sicher, die wir in der Beschreibung mit dem Eindruck rechnend vorweg genommen haben.

Die Figuren sitzen nämlich auf der Vorderseite des Gefäßes nicht ganz gleichmäßig in der Mitte. Der Mann ist etwas nach links zur Seite gerückt, so daß das Mädchen einen größeren Teil der mittleren Fläche erhält. Sie schreitet wirk-

lich von der Seite nach dem Mittelgrunde zu. Es ist, als sei sie von Luft umflossen. Der Mann, gewiß der Vater, steht fest auf der Erde, so daß der Umriss seiner Füße im Basisgrunde verläuft. Aber der leichte Schritt des Mädchens scheint den Boden kaum zu berühren. Ihm gilt das Grabmal, und so liegt es auch im Blick des Alten, als suche er das Auge der schönen Gestalt und könne es nicht finden, sähe auf das Mädchen und sähe doch darüber hinweg. So enge auch der Handschlag die beiden Figuren verbindet, über der Kore liegt ein Hauch, als sei sie schon ein Stück einer anderen Welt, und ihre vorgehaltene Rechte schließt sich nicht zum Gruß zusammen.

Mädchen ist sie sicherlich, dem Leben vor dem Brautbad entrissen. Wäre sie Frau gewesen, sie thronte auf dem Stuhl als Regentin ihres kleinen Reichs und die Dienerin böte ihr kostbares Geschmeide. Um das 15. Jahr mag sie von dem Seelengeleiter aus dem Lichte entführt worden sein. So steht sie vor uns: Beinahe noch Kind und schon mit der Würde der vornehmen jungen Frau, die zarte Erscheinung von Niemandem verletzt, als von dem, der sie zugleich zerstörte.

Das ist nun bisher alles Interpretation des Gehalts der schlichten Darstellung und der davon ausgehenden Empfindung. Je reiner eine künstlerische Lösung ist, desto selbstverständlicher erscheint sie. Es ist aber gerade die Einfachheit das Resultat einer langen Entwicklung. Dergleichen ist nicht möglich vor einer kurzen Periode in der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts, und ist nachher der ganzen abendländischen Kunst nicht wieder gelungen. Die Vollendung bleibt immer Geheimnis. Aber die Schulweisheit möge doch versuchen, die Wege, auf denen sie zur Höhe gelangte, nachzugehen.

Als in Nachwirkung der Sitte, gefüllte Lekythen mit Bildern geschmückt in und an das Grab mitzugeben, die Verwendung der monumentalen Marmorlekythos als Grabmal aufkam, waren für die Reliefskulptur zwei Möglichkeiten gegeben. Sie konnte die Malerei nachahmen. Auf der Wand des Gefäßes wird eine nahezu quadratische Bildfläche leicht vertieft; in diese ist die Reliefdarstellung hineinkomponiert. Sie wirkt wie ein Gemälde. Wolters hat ein Stück dieser Art aus dem Besitz der Glyptothek in dem angeführten Aufsatz S. 8 Abb. 3 besprochen. Es ist ein gutes Stück der Gattung, aber bei ihm wie seinen Verwandten bleibt doch die Lösung nicht ganz rein. Der vertiefte, das Bild nachahmende Rahmen engt die Komposition ein. Die geringe Vertiefung der Fläche erlaubt außerdem nur die Entwicklung eines ganz flachen Reliefs in stark zeichnerischem Sinne. In zahlreichen Beispielen, z. B. Conze, Att. Grabreliefs 1059, 1129, 1133 strebt der Bildhauer aus der engen Fessel heraus. Aber kaum wird der Bildrahmen größer gewählt, die Reliefentwicklung energischer, die Komposition lockerer, so entsteht ein Gegensatz zwischen den Ansprüchen des Bildes und der Geschlossenheit der Gefäßwand. Diese scheint durchschnitten, das Gefäß, der Träger des Bildganzen durch die Ansprüche des zu selbständig gewordenen dekorativen Teils gesprengt. Weit glücklicher ist die andere in unserem Falle gewählte Lösung. Getriebene Arbeit von Bronzegefäßen gibt das Vorbild²⁾. Die Gefäßwand bleibt undurchbrochen. Aber während früher in dem vertieften Flachrelief die Aufgabe eben

²⁾ Vgl. Fr. Hauser in Österreich. Jahresh. III. 1900. Beibl. Sp. 221.

die des üblichen Reliefs war, ist jetzt der Künstler genötigt, im Einklang mit der geschwungenen Fläche des Gefäßes das figürliche Relief zu entwickeln. Eine Sache höchsten Takts, hier meisterhaft behandelt. Die über dem untersten, durch die Malerei als Kelch gestalteten Drittel des Gefäßkörpers herausspringende Leiste gibt in ihrer Höhe von etwa 15 mm zugleich die Basis für die Figuren, zugleich das Maß für ihre Relieferhebung. Diese folgt dann in ihrer idealen Vorderfläche ebenso der horizontalen Rundung des Gefäßes wie seiner leichten vertikalen Kurve. Für das Relief im Sinne des Bildhauers bilden der linke Arm des Mädchens und der unter der linken Hand herabhängende Faltenzug, der rechte Arm und das so stark betonte rechte Bein des Vaters die Grundflächen, von denen der kubische Abbau der Komposition abhängt. Von da ab ist für die Entwicklung jeder Gestalt in flacher Abdachung eine einheitliche Fläche breit zur Mitte, eine kürzere rascher zurückfliehende nach außen geführt. Die lineare Anlage fällt mit der Flächenanlage zusammen. Die Absicht geht auf die größte Einfachheit. Aber diese ist nicht primitiv, sondern das Ergebnis höchster künstlerischer Kultur.

Man pflegt die griechischen Grabreliefs, da sie alle in einer Welt der Empfindung liegen, als eine einheitliche Gruppe künstlerischer Arbeit, wenn auch mit starken Unterschieden der Qualität zu betrachten. Nun reichen sie aber, wenn wir die wenigen archaischen und strengen Stücke aus dem Spiel lassen, von der Mitte des fünften bis ins vorletzte Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts. Wir müßten also, zumal bei der Menge der erhaltenen, die Hoffnung hegen, aus ihnen, wenn wir sie nur mit angestrengtester Geduld ver hören, über die Entwicklung des Stils und, wo wir so viel Handwerksmäßiges unter ihnen haben, über die Wandlungen der technischen bildhauerischen Gepflogenheit weit mehr zu erfahren, als heute für die Geschichte besonders des vierten Jahrhunderts aus ihnen herausgeholt ist. Es ist zwar allgemein eingesehen, die Entwicklung vollzieht sich in einer immer konsequenter durchgeführten Loslösung der Figur vom Flachrelief bis zu einer stark malerisch empfundenen beinahe als freie Rundskulptur vom Grunde losgelösten Gruppierung in der vertieften Nische. Aber einmal ist dies Prinzip in seiner behaupteten Allgemeingültigkeit kaum zutreffend, es ist auch ziemlich nichtssagend, zumal es immer wieder mit dem Irrtum vermischt auftritt, eine stark in die Tiefe gebaute Figur habe die dritte Dimension „erobert“ und sei keine Relieffigur mehr. Als ob es in der ganzen griechischen Plastik mit wenigen niemals führenden Ausnahmen überhaupt etwas anderes gegeben habe, als Reliefplastik! Die Entwicklung ist nur zu fassen, wenn man die Mittel untersucht, durch die allmählich ein tieferes Relief aufgebaut wird — es sind zunächst rein formale einer neuen Flächen- und Linienbewegung, die von sich aus die energische räumliche Vertiefung fordern — und wenn man diese psychologisch interpretiert als Ausdruck einer neuen „romantischen“ Gesinnung der Epoche, die sich gerade im Gegensatz zur vorausgehenden klassischen bewegte. Eine solche Untersuchung darüber, wie in der Verarbeitung überkommener Motive allmählich ein neues Verhältnis zur Natur gewonnen wird, dann aber in einer kaum merklichen allmählichen Verschiebung des Problems eine ganz neue Orientierung entsteht, würde



eine ähnliche kunsthistorische Genesis aufzeigen, wie sie unlängst³⁾ glänzend für einen Teil der gotischen Skulptur des XIV. Jahrhunderts geschildert wurde.

Unsere Lekythos steht nicht am Ende der angedeuteten Entwicklung, sondern am Anfang. Sie gibt uns Gelegenheit, nicht den ganzen Plan der Untersuchung zu entwerfen, sondern nur ihn anzudeuten. Aber sie kommt aus so bedeutendem Kreise, daß ohne irgend welche Unsicherheit jeder Zug in ihr in scharfer Typik sich ausspricht.

Zuerst ist leicht einzusehen, daß nur das „getriebene“ Relief in seiner starken Erhebung der Figur die erstrebte neue Freiheit gibt. Mag der Raum unter der Leiste und über den Köpfen auch nach Vollendung der Bildhauerarbeit mit gemaltem Ornament gefüllt worden sein, zuerst hat doch die Gestalt sich frei auf dem Grund ausgebreitet, das Gefäß beherrschend und so von Luft umgeben in natürlicher Freiheit, wie das der älteren Kunst ganz unbekannt war, jetzt und später bis ins Hellenistische hinein immer bewußter erstrebt wird. Der Eindruck des Luftumflossenen oder, wie man es nennen könnte, für das Mädchen des Geisterhaften kommt nur durch die Wirkung von Licht und Schatten zu Stande. Man kann an älteren Aufnahmen der Knidier-Siphnierfriese von Delphi in freiem Licht beobachten, wie sehr die Komposition durch die starken Schatten der teilweise tief unterarbeiteten Figuren durchlöchert, ja beinahe aufgelöst wird. Wie in der Architektur suchte die Farbe auch in der Plastik dem entgegenzuwirken, aber doch nur empirisch unklar. Als dann im großen Stil an Olympiametopen und am Parthenon ein neues Gefühl sich in einer freieren Rhythmik der Figur ausspricht, wird diese so sehr wie irgend möglich isoliert. An einzelnen Parthenonmetopen ist das Relief so tief wie an Grabreliefs der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, aber in diesen ist es angelegt in bewußter Rechnung mit dem Schatten, der als Kompositionsfaktor in einer neuen Dialektik in ihrer räumlichen Welt mitspricht. Dort ist die einzelne Figur mit deutlicher Absicht so vor dem Hintergrunde disponiert, daß der Schatten wohl im Kontur diesen verstärkend mitwirkt, aber weder die in einer einheitlichen Lichtwirkung erfaßte Figur selbst, noch weniger ihre Umgebung berührt. Es lebt jede Gestalt sozusagen in ihrer eigenen Welt. Sieht man den Parthenonfries daraufhin an, so versteht man die Anordnung in zahlreichen Fällen durch die Absicht veranlaßt, jeden Teil in Licht und Schatten in vollkommener Autarkie zu halten. Am Amazonenfries des Mausoleums⁴⁾ ist noch die Tendenz, im Relief nur eine Figur vor den Grund zu stellen, festgehalten, aber welche Fülle neuer Kombinationen tritt hier auf! Es wird nicht nur von der Überschneidung in einer viel konzentrierteren Weise Gebrauch gemacht, als bei dem Menschengewühl am Phigaliafries, es ist die Reihe der Figuren in einzelne Gruppen von zwei oder drei Gliedern zerlegt, und innerhalb dieser ist die Komposition nicht bloß auf die lineare Antithese, sondern auf die wirksamere moderne der lichten Flächen und der lebhaften Schatten angelegt, auf den neuen Contrapost des Hellen und Dunklen. Charakteristisch genug,

³⁾ W. Pinder, *Mittelalterliche Plastik Würzburgs*.

⁴⁾ P. Wolters und J. Sieveking im *Jahrb. des arch. Inst.* XXIV. 1909. S. 171 ff.

Glyptothek Ny Carlsberg (Billedtavler XV 197, Furtwängler, Fälschungen, S. 14), und zwischen den eleusinischen Göttinnen des großen Reliefs steht Triptolemos als Ephebe aus den Göttinnen fremdem Lebenskreise. Wie die Götter, so die Menschen. In dem ganzen Stolz seines Bürgertums, als empfänge er die Hörigen, ist der Gortynier Sosinus auf der Stele im Louvre (Conze Nr. 618) gegeben, wie einer aus dem Parthenonfries der Knabe mit dem Vogel auf der Stele von Salamis (Conze Nr. 1032). Wie die Hegeso (Conze Nr. 68) an späteren Leistungen gemessen in der Reliefttechnik noch gewissermaßen eine befangene Leistung ist, so kommt auch ihre Empfindung, die rein sinnliche Verklärung der schönen Frau, aus der Gesinnung des älteren Stils.⁷⁾

Nun aber bricht im Orpheusrelief (Abb. 1) die lange verhaltene Leidenschaft durch⁸⁾ und wie in irgend einem Liebesliede Brahms ist Wiedersehen und ewige Trennung in einer dramatischen Konzentration gefaßt, die in gleicher Verhaltenheit, gleicher Glut der Empfindung später nur einmal wiederkehrt in jener merkwürdigen Gruppe von Kniestücken der venetianischen Schule.⁹⁾

In den äußeren Formen des Stils hängt das Orpheusrelief¹⁰⁾ noch ganz mit der Kunst des Parthenonfrieses zusammen; aber es steckt ein großer Neuerer dahinter, der ein ganzes Jahrhundert eröffnet. Und nun die letzte Überlegung über den Weg, der von ihm zu unserer Lekythos führt. Viele Züge sind beiden Werken ge-



Abb. 1. Orpheusrelief in Neapel.

⁷⁾ Über die Stele der Hegeso vortrefflich E. Buschor im erläuternden Texte zu Bruckmanns Wandbildern alter Plastik S. 3 ff.

⁸⁾ Über das Orpheusrelief ebenfalls vortrefflich E. Buschor a. a. O. S. 27 ff., der mit Recht wie zuerst Julius Lange, Die menschliche Gestalt in der Gesch. der Kunst, S. 85 und ich wiederholt mündlich als den Brennpunkt der Komposition die Entschleierung der Eurydike durch die rechte Hand des Orpheus erklärt. Gegen Buschor Anm. 1 S. 29: am Exemplar in Neapel ist nur das aus dem Relief herauspringende Gesicht des Orpheus modern. Die Köpfe von Hermes und Eurydike sind antik. An Hermes alt beide Hände, neu nur der rechte Arm von der Schulter bis über den Ellenbogen und ein Stück des Hutes. An der Eurydike neu nur Daumen und Zeigefinger der rechten, ein Flicker am Zeigefinger der linken Hand. Am Orpheus neu die rechte Hand. Der Mantel geht über die linke Hand weg, diese hielt also in Falten gewickelt die Leier. Vor den Ergänzungsangaben der Guida Rüschi 1908 ist zu warnen. Die Zahl der Irrtümer ist Legion.

⁹⁾ Siehe L. Justi, Giorgione I. S. 218 ff und Wickhoff in Kunstgesch. Anz. 1909 S. 36 ff.

¹⁰⁾ Dem Künstler des Orpheusreliefs schreibe ich auch das herrliche Grabrelief von Koropi zu, leider ganz ungenügend abgebildet bei Conze, Att. Grabreliefs Taf. 215, 1088. Das Votivrelief aus Megara in Berlin Beschreibung 129, Arch. Zeit. XXXI. 1873 Taf. 6 steht den beiden Werken sehr nahe. Es ist sehr interessant als Werk des Übergangs.

meinsam. Das Profil der Frau hebt sich von dem herabhängenden Schleier ab, die starke Neigung des Kopfes, der Blick, die Wirkung der Geste, vor allem der Contrapost, das so betonte Stehen auf dem einen Bein mit etwas herausgebogener Hüfte, das auch die Frührenaissance so ausdrucksvoll fand, die Abgeschlossenheit der Komposition nach außen durch einen möglichst einfachen Umriß. Eurydike wie Orpheus geben da Vergleichspunkte.

Aber blickt man vom einen zum andern, erscheint plötzlich das Orpheusrelief zu gedrängt, beinahe überladen, es ist, als habe sich das Wesentliche, die Empfindung an der Lekythos gereinigt und befreit und als sei sie dadurch nur edler und menschlicher geworden. Im Orpheusrelief ist noch ein Stück des Heroischen und dies hat das vierte Jahrhundert aufgegeben.

Es ist auch wieder nur eine Entwicklung formaler Motive. Am Parthenonfries spielt das Gewand eine eigene selbstherrliche Rolle. Es umhüllt die Gestalt und flutet doch zugleich nach seiner eigenen Absicht. In breiten Faltenmassen ist es zusammengeballt und löst sich wieder in rauschender Bewegung. Es begleitet die Glieder und übersetzt deren Rhythmus in eine gesteigerte Melodie. Das kann nur dadurch geleistet werden, daß es immer in einzelnen selbständigen breiten Partien angelegt ist, in denen die Falte wie in einem breiten Bett dahertwogt. Es ist die Figur daher immer in der größten Ausladung im vorderen Reliefgrunde angelegt. Im Orpheusrelief ist der Gewandstil der conventionelle ohne neue Erfindung. Vielleicht empfand ihn der Künstler schon als Ballast, ohne sich seiner entledigen zu können. Aber um seine Falten zu entwickeln, muß er die beiden Hauptfiguren beinahe in der ganzen Breite der Vorderansicht aufstellen, woraus sich dann die unnatürliche Gedrängtheit der Komposition ergibt. Und nun wird deutlich, welchen Spielraum mit seinen einfachen Mantelmotiven der Bildhauer der Lekythos gewinnt. Die breite Entwicklung der Falten ist aufgegeben. Die schmalen saumartigen Bausche am Oberkörper, ein paar flotte skizzierende Linienzüge und bei der größten Sparsamkeit jeder Meißelschlag nur im Dienst ausdrucksfähiger Bewegung der Figuren. Und diese werden nun in der verkürzten Dreiviertelansicht einander gegenübergestellt, in der ihre Gegenbewegung erst herauskommt. Jene ist dem fünften Jahrhundert nie recht gelungen. So enthüllt sich die Lekythos immer weniger als das, was sie zuerst schien, als ein naives Werk einer einfachen Kunst, sondern als eine bewußte auf der Höhe stehende Leistung eines neuen Stils. Wir können sie aber, wie mir scheint, mit einer nur selten möglichen Sicherheit zeitlich festlegen. Dazu hilft uns weniger die Figur des Mannes, der ähnlich auf Votivreliefs¹¹⁾ und Grabreliefs¹²⁾ des vierten Jahrhunderts vorkommt. Wohl aber gleicht die Athena auf dem attischen Urkundenrelief¹³⁾ Abb. 2, das durch den Archon Hippodamas auf das Jahr 375

¹¹⁾ Z. B. Svoronos, Nationalmuseum Taf. 36, 1333.

¹²⁾ Z. B. Conze Taf. 214, 1061a mit dem Faltenbausch über dem linken Arm, sehr mittelmäßige Arbeit.

¹³⁾ Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 533 rechts. Svoronos, Nationalmuseum Taf. 103, 1467. Wie bei dieser Publikation üblich, unbrauchbar. Ältere Literatur bei Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse 1161. P. Arndt im Text zu Brunn a. a. O. vermutet hinter der Athena

datiert ist, dem Mädchen der Lekythos wie eine Schwester der anderen. Die Grundstellung der Figur, die Haltung des Kopfes auf dem freien Halse, die Führung des Mantels mit dem Faltenzug zur linken Schulter und dem anderen zum linken Knöchel, ja sogar die zwei geknickten Fältchen auf der Brust haben beide gemeinsam. Daß nicht die eine Kopie der anderen ist, das liegt weniger an der kaum gestalteten Typik der Athena, die ihre Lanze aufstützt, als an dem tieferen Relief, das die Architektur der Nische gewährte und das erlaubte, kräftiger vorzutragen, was an der Lekythos verhaltener blieb. Hat man aber erst einmal hier die Verwandtschaft bemerkt, so wird kaum entgehen, daß auch der Kopf des Mannes in dem Sitzenden des Urkundenreliefs wiederkehrt.

375 — damals hat Praxiteles angefangen. Sollen wir noch versuchen, die Brücke zu seinen Werken zu schlagen? Das Ufer ist nahe. Das köstliche Werk wäre seiner nicht unwürdig. Und was wir haben beweisen können, durch die nicht zu beweisende, wenn auch so nahe liegende Vermutung wieder beschweren? Oder sind wir der Erkenntnis seiner Kunst, auch ohne ihn zu nennen, nicht fortwährend im Laufe unserer Untersuchung näher gekommen? Jener, die der Kunst Platons so parallel ging, und von der das Wort A. Feuerbachs gilt: Das feinste Pathos liegt in der Einfachheit.

einen statuarischen Typus. Dieser könnte aber sicher nicht, wie er meint, vom Ende des V. Jahrhunderts sein. Die Athena der Uffizien und des Casino Rospigliosi (Anclung, Führer durch die Antiken in Florenz Nr. 77; Furtwängler, Meisterwerke S. 527) ist in der Fortbildung des Motivs schon um einen Schritt weiter.



Abb. 2. Urkunde eines Vertrages zwischen Athen und Korkyra.



