

Eirene Barberini.

Von

August Kalkmann.

Die im Palazzo Barberini befindliche Statue, welche ein auf niedrigem Sitz ruhendes Mädchen darstellt, hat die Archäologen wiederholt beschäftigt und das Motiv ist verschieden erklärt worden. Frühere Deutungen der Figur als Dido ¹⁾ oder Laodamia ²⁾ werden durch den Umstand widerlegt, dass die rechte Hand, welche ein Zweigende hält, alt und zugehörig ist. Matz hat dies zuerst betont ³⁾; er sagt, durch die Thatsache, dass die Hand mit dem Zweigende zugehörig sei, erhalte die Deutung eine andere Richtung, und da der Sitz, auf dem das Mädchen sich niedergelassen, als Altar (*ἑσυχάρα*) erwiesen sei ⁴⁾, so glaubt er eine Schutzfliehende erkennen zu dürfen: *una fanciulla vigorosa di corpo e d'animo, il cui occhio, supplichevolmente sollevato, guarda sia il persecutore, sia il cielo, onde spera venirle aiuto*. Es fehle individuelle Charakterisierung und so brauche man wohl nicht nach einem mythischen Namen zu suchen.

Diese Annahme ist nicht stichhaltig. Matz hat allzu bereitwillig eingeräumt, dass der Sitz, auf welchem das Mädchen ruht, ein Altar sei. Auf Vasenbilder kann man sich hierfür nicht berufen. Vorausgesetzt werden muss an unserer Statue für den Sitz des Mädchens noch eine Basis unter dem erhaltenen Teil als Stütze für die Füße ⁵⁾: Altäre von ähnlich einfacher

¹⁾ Visconti, Museo Pio Clementino II, S. 79 ff.

²⁾ Overbeck, Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss., 1861—62, S. 251 ff. mit Abbildung T. Va. — Braun, Ruinen und Museen Roms, S. 342 wollte Penelope erkennen.

³⁾ Annali 1871, S. 202 ff.; dazu Abbildung Mon. IX, 34; vgl. Matz-Duhn, Ant. Bildw. I, S. 274, 968. Unserer Abbildung auf Taf. IV liegt eine photographische Aufnahme nach dem Gipsabguss im Bonner Kunstmuseum zu Grunde.

⁴⁾ Von Overbeck S. 267 ff.

⁵⁾ Etwa wie auf der Abbildung bei Overbeck. — Das unregelmässig dicke Stück unter dem rechten Fuss ist nicht mit Visconti und Overbeck als Sandale zu verstehen. Der linke Fuss ist unbeschuht; die Ferse ist noch alt, das übrige modern.

Form kommen freilich auf späten flüchtigen Vasenbildern vor; auf sorgfältiger ausgeführten Bildern jedoch wird der Altar als solcher deutlicher veranschaulicht und zwar lässt sich die verschiedene Art der Darstellung an Bildern desselben Gegenstandes beobachten⁶⁾. — Stellung und Haltung der Barberinischen Figur bedingt die Form des Sitzes⁷⁾, doch er ist Nebensache und hat daher die denkbar einfachste Form. Der Altar, auf den sich die Schutzfliehende flüchtet, würde so wesentlich für das Verständnis der künstlerischen Idee sein, dass man fragen müsste, warum ihn der Künstler nicht deutlicher als solchen charakterisierte. Nur in dem Falle, dass zwingende Gründe anderer Art die Deutung des Mädchens als Schutzfliehende unabweislich machen, dürfte man den schmucklosen Sitz als Altar erklären.

Das Mädchen hält einen Zweig in der rechten Hand. Schutzfliehende halten jedoch in der linken Hand Zweige nach einem Zeugnis des Aeschylos⁸⁾. Matz sucht diese Nachricht zu entkräften durch den Hinweis auf ein Vasenbild, wo einer Schutzfliehenden der Zweig in die Rechte gegeben ist⁹⁾. Wieder lässt sich hiergegen anführen, dass ein sorgfältiger ausgeführtes Vasenbild den alten Priamos als Schutzfliehenden vor Achill mit einem Zweig in der Linken darstellt¹⁰⁾. Keinesfalls kann ein spätes Vasenbild dem Zeugnis des Aeschylos gegenüber beweisen. Der Zweig in der linken Hand wäre das einzige Merkmal gewesen, das für die Erklärung der Figur als Schutzfliehende hätte sprechen können; denn dass die Haltung des Mädchens nicht diejenige einer Schutzfliehenden ist, hat Matz selbst gefühlt. Andere Darstellungen, bemerkt er, zeigen Schutzfliehende in sich zusammengesunken, matt und verzagt¹¹⁾, hier ein Mädchen, dessen Auge flehentlich, sei es zu seinem Verfolger, sei es zum Himmel emporblickt. — Somit wären wir zum Verständnis auf etwas nicht Dargestelltes oder nicht Darstellbares angewiesen, was ausserhalb des Bildes liegt; die Komposition wäre nicht in sich geschlossen; der Bildhauer hätte es nicht verstanden, seiner Schutzfliehenden das Sprechende und Charakteristische einer durch Furcht und Angst gebeugten Körper- und Kopfhaltung zu geben!

⁶⁾ Z. B. bei Orestes-Bildern (Overbeck, Her. Gall. XXIX), die Overbeck gerade als Beweis für seine Annahme anführt. Auch Telephos flieht mit dem kleinen Orestes auf einen nur als zweistufige Basis dargestellten Altar auf einem späten Vasenbilde (Arch. Ztg. 1857 T. 106, vgl. Overbeck), während in einer sorgfältigen Darstellung derselben Scene auf einer Vase strengen Stils (Her. Gall. XIII, 9) der Altar als solcher deutlich charakterisiert ist. Auf einer ebenso gebildeten Basis, die dort einen Altar vorstellen soll, steht in der Darstellung einer Putzscene einer andern Vase ein unbekleidetes Mädchen (Élite Céramogr. IV, 15).

⁷⁾ Vgl. z. B. die ähnlich sitzende Figur der Aldobrandinischen Hochzeit.

⁸⁾ Supplic. 191 ff.

⁹⁾ Benndorf, Vorlegebl. B. IV.

¹⁰⁾ Overbeck, Her. Galler. XX, 4.

¹¹⁾ Con tutti i contrassegni di stanchezza ed abbandono.

Für die Haltung des Mädchens kann man andere, ähnlich dargestellte Figuren vergleichen: die lässig ruhende Aphrodite der Meidias-Vase, die erwachende Ariadne pompejanischer Bilder¹²⁾, den auf dem Boden sitzenden Alten aus dem Ostgiebel des olympischen Zeus-Tempels, welcher sein Haupt auf die Rechte stützt; der eine nach rückwärts aufgestützte Arm mit nach aussen gedrehter Hand giebt hier wie dort dem Körper bequemen Halt. Den Eindruck des Zufälligen und Müssigen erhöht bei der Barberinischen Figur das von der linken Schulter herabgleitende Gewand¹³⁾ und der etwas in den Nacken zurücksinkende Kopf, ein Zug, der ungemein glücklich dem Leben abgelauscht ist¹⁴⁾. Alles deutet eher auf Ruhe und Frieden, als auf Erregung; so auch der Zweig in der Rechten des Mädchens.

Die Darstellung einer schönen elischen Silbermünze erinnert auffallend an die Barberinische Figur. Nike sitzt auf einer zweistufigen Basis nach links, in lässiger Haltung, das sichtbare, etwas angezogene linke Bein ruht auf der unteren Stufe der Basis; mit dem linken Arm stützt sie sich nach rückwärts auf die obere als Sitz dienende Stufe, und hält in der Rechten einen langen Palmenzweig; sie ist bekleidet mit Chiton und einem um den Unterkörper geschlungenen Himation¹⁵⁾. Die Münze mag gegen Ende des fünften Jahrhunderts geschlagen sein¹⁶⁾. Bereits etwas früher¹⁷⁾ erscheint Nike auf elischen Münzen sitzend und eine Hand aufstützend, nur höher aufgerichtet, indem die obere Stufe des Postaments erhöht ist¹⁸⁾. Vor der Mitte des fünften Jahrhunderts jedoch ist die Siegesgöttin auf elischen Münzen schreitend oder stehend dargestellt¹⁹⁾. — Aehnliches lässt sich an den Münzen der sicilischen oder unteritalischen Griechen beobachten, deren nahe Beziehung zu den elischen Münzen hinsichtlich des Nike-Typus

¹²⁾ Z. B. Helbig. Atlas T. XV.

¹³⁾ An sich ist das Motiv keines besonderen Ausdruckes fähig; vgl. Arch. Ztg. XLI, 1883, S. 115.

¹⁴⁾ Das Gesicht selbst ist ohne Ausdruck; man lasse sich nicht durch Abbildungen täuschen.

¹⁵⁾ Mir zugängliche Abbildungen: Exemplar des British Museum Catalogue of Greek coins, Peloponnesos Pl. XII, 9; Percy Gardner, Types of Gr. coins Pl. VIII, 4; Numismat. Chronicle N. S. XIX, 1879, Pl. XIII, 1; Barclay Head, Historia Nummor. S. 355, Fig. 233; Exemplar des Berliner Museums Friedländer und Sallet. Das königl. Münzkabinett Nr. 136, T. II; Weil bei Baumeister, Denkm. d. klass. Altert. 940, 1036 (auf diesem Exemplar ist der Chiton deutlich); Exemplar der Bibliothéque nationale Revue numismat. 1852, Pl. 1, 4, S. 11. Auf unserer Taf. IV unten ist das Londoner (rechts) und das Berliner Exemplar (links) abgebildet.

¹⁶⁾ Nach Imhoof-Blumer (Hubers Numismat. Zeitschrift III, 1871, S. 161) fällt sie in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts, nach Gardner (Numismat. Chronicle N. S. XIX, 1879, S. 240 ff.) in den Anfang des vierten Jahrhunderts.

¹⁷⁾ Und zwar ungefähr dreissig oder vierzig Jahre nach Gardner.

¹⁸⁾ Catalog. Brit. Mus. Peloponnes. Pl. X, 15. Numism. Chron. Pl. XI, 7 u. 8.

¹⁹⁾ Z. B. Catalog. Br. Mus. Pl. X, 6, 9, 10, 13, 14. Numism. Chron. Pl. XI, 2, 4, 5. Head S. 353, 354.

überhaupt von Imhoof-Blumer erwiesen worden ist²⁰⁾. Der gewöhnliche ältere Typus der sicilischen Münzen zeigt Nike ein Siegesgespann bekränzend²¹⁾; in der Zeit der hohen Kunst begegnet auch hier wieder unsere Nike, auf einer Münze der Morgantiner. Die Göttin ruht in lässiger Haltung, die Linke nach rückwärts aufgestützt, wie auf der zuerst angeführten elischen Münze, mit der Rechten hält sie einen Kranz²²⁾. Eine alte Münze strengen Stils von Terina zeigt die inschriftlich bezeichnete flügellose Nike, in Vorderansicht stehend mit einem Kranz in der Rechten. Diese Darstellung wird auch hier später abgelöst durch den Typus der sitzenden Nike, der mannigfaltig variiert ist, als Darstellung der *Νίκη Τερίνα*²³⁾: mehrfach ist der altarförmige Sitz erkennbar, auf den die Göttin ihre Linke stützt, während sie in der Rechten Kranz oder Kerykeion hält; auch bemerkt man Chiton und das um den Unterkörper geschlungene Himation²⁴⁾. Endlich sei hier gleich hingewiesen auf eine Münze der epizephyrischen Lokrer: Eirene, inschriftlich bezeichnet, ist wie Nike auf niedriger Basis nach links sitzend dargestellt; ihre Linke ist aufgestützt, die erhobene Rechte fasst ein Kerykeion; sie trägt Chiton und um den Unterkörper Himation. Doch die Göttin ist flügellos²⁵⁾.

Nike sitzend, mit einem Kranz, erscheint einige Male als dekorative Füllfigur auf späten Vasen²⁶⁾; unter den in mannigfach bewegten Stellungen aufgefassten Göttinnen der Balustrade des athenischen Nike-Tempels scheint Nike nur einmal sitzend vorgestellt gewesen zu sein, vermutlich vor einem Tropaion und dies schmückend²⁷⁾. Thatenlose Ruhe entspricht nicht dem Wesen der geflügelten Göttin²⁸⁾. Seit Alexanders Zeit begegnet auf Münzen, soviel ich sehe, Nike nicht wieder sitzend; um so eher ist man berechtigt, die übereinstimmende Darstellung jener Nike-Münzen als mehr oder weniger

²⁰⁾ A. a. O.; vgl. Knapp, Nike in der Vasenmalerei S. 8 ff.

²¹⁾ Imhoof-Blumer S. 8 ff.

²²⁾ Catalog. Br. Mus. Sicily S. 114, 4. Nur ist hier nicht klar, worauf die Göttin sitzt. Zwei Berliner Exemplare sind abgebildet auf unserer Taf. IV oben, rechts und links.

²³⁾ Kekulé, Balustrade d. Nike-Tempels S. 12, 4; Imhoof-Blumer S. 19 ff.

²⁴⁾ Vgl. die schöne Zusammenstellung der Münzen von Terina Numism. Chronicle Ser. III, Vol. III, Pl. XI u. XII; auch Carelli Nummor. Italiae Vet. Tab. 177 ff.

²⁵⁾ Mir zugängliche Abbildungen: Carelli Tab. 189, 13; Head S. 86. Fig. 58; Gardner, Types of Gr. C. Pl. V, 11; vgl. Catalog. Brit. Mus. Italy S. 364, 1. Nach Head stammt die Münze aus der Zeit vor Alexander; Gardner zu Pl. V giebt an 431—371. Ein Berliner Exemplar auf unserer Taf. IV oben, in der Mitte.

²⁶⁾ Vgl. auch die Terracotta-Figur Furtwängler, Sammlung Sabouroff II, T. 134.

²⁷⁾ Kekulé, Die Reliefs der Balustrade der Athena-Nike S. 10.

²⁸⁾ Auf einer schönen attischen Lekythos der Sammlung Piot (Gazette archéolog. 1878, Pl. 32, vgl. Kekulé a. a. O.) sitzt Nike (inschriftl. bez.) vom Flug ermattet, auf einem Felsen, den Kopf auf die Hand gestützt. Nicht Nike, die Siegesgöttin, ist hier vorgestellt, sondern der Maler rückt die Göttin in die menschliche Sphäre und stellt mit feinem Humor einen Zug aus ihrem Leben dar.

freie Variationen ein und desselben Typus zu erklären, der in Olympia am reichsten, und wie man nach den Untersuchungen Imhoof-Blumers sagen kann, in Olympia zuerst ausgebildet wurde. Es liesse sich sehr wohl erklären, wie man dazu kam, behufs bequemer Darstellung das niedrige Postament, das auf der zuerst angeführten Münze der Göttin als Sitz dient, zum gewöhnlichen Sitz zu erhöhen, während der umgekehrte Vorgang rätselhaft bliebe; und so würde der beste und schönste Typus, den jene Münze bietet, auch der am meisten originale sein. Jedenfalls lässt sich gerade für diesen ein Vorbild erweisen.

Percy Gardner bemerkt zu diesem Typus: *This figure is seated neither on rock nor chair nor altar, but dis'inctly on a basis consisting of two steps. This is, I believe, a phenomenon unique in Greek numismatics; and the simplest explanation of it would be that the intention of the artist was to suggest some monumental figure of Victory which was erected on a pedestal of this kind*²⁹⁾. Gardner sagt weiter, irgend ein Kunstwerk dürfte den Stempelschneider angeregt haben zu eigenem Schaffen; es könne nicht wohl von eigentlicher Nachahmung die Rede sein. Nicht einmal, dass die Göttin in derselben Haltung sitzend dargestellt gewesen sei, liesse sich sagen. Eine Nike in solcher Pose wäre übel geeignet für plastische Darstellung, besonders wenn diese Statue von hinten gesehen werden sollte³⁰⁾.

Die Barberinische Figur zeigt, dass Gardners Bedenken nicht alle stichhaltig sind, und dass uns bei der Darstellung der Münze mehr als nur das Postament zur Annahme eines plastischen Vorbildes berechtigt. Die Vereinigung der beiden Darstellungen auf Tafel IV muss, wie ich meine, jeden von der Abhängigkeit des Münztypus überzeugen; sie verrät sich selbst in nebensächlichem Detail wie in dem auf die Stufen des Sitzes herabfallenden Mantel. Nur hat der Stempelschneider die wenig gefällige Linienführung des plastischen Vorbildes in seine und die Sprache seiner Zeit übersetzt; ganz im Sinne des feinen rhythmischen Gefühls einer gegen Ende des fünften Jahrhunderts herrschenden Kunstrichtung ist durch die etwas veränderte Haltung des Oberkörpers und des Kopfes und den in zarter Wellenlinie sich senkenden rechten Arm ein ungemein harmonisches Gesamtbild geschaffen. — Auf der Münze trägt die Figur Flügel. Die Uebertragung des Motivs einer ungeflügelten Figur auf eine geflügelte hat an sich so wenig Auffallendes, wie der umgekehrte Fall, wofür das Beispiel einer ebenfalls berühmten Figur geläufig ist, der Sandalenbinderin der Nike-Balustrade, die in der ungeflügelten Frau des bekannten Münchener Reliefs eine „freie

²⁹⁾ Types of Gr. Coins S. 136; vgl. Numism. Chron. 1879, S. 242.

³⁰⁾ Gardner denkt an das ungefähr um 400 errichtete Tropaion des Daïdalos von Sikyon. Doch Pausanias erwähnt dies nur als τὸ ἐν τῇ Ἀλταί τρόπαιον (VI 2, 8), und es ist nicht einmal sicher, dass überhaupt eine Nike dargestellt war.

Fortbildung“ erfuhr³¹⁾. Auf der Münze sind die Flügel seitlich ausgebreitet und geschickt verwandt zur Füllung des Raumes; für plastische Darstellung sind Flügel bei der niedrig sitzenden Figur nicht wohl möglich, und hatte ich recht, dass eine lässig ruhende Nike mit Palmenzweig und ausgebreiteten Flügeln ein Vorwurf nicht ohne innern Widerspruch sei, so ist man schon an sich zu zweifeln berechtigt, ob der Münztypus selbständig und frei erfunden sei, Bedenken, die auch Gardner zu teilen scheint. Dass aber für die beflügelte Nike der Münze thatsächlich die ungeflügelte Barberinische Figur das anregende Vorbild war, kann man um so zuversichtlicher annehmen, als diese eine der Nike ihrem Wesen und der Darstellungsform nach verwandte Göttin vorstellt.

Das Barberinische Mädchen ist eine Eirene; nicht nur der Zweig führt darauf, sondern vor allem die früher erwähnte Münze der epizephyrischen Lokrer mit der Darstellung der inschriftlich bezeichneten Göttin. Eirene ist hier gerade so dargestellt, wie Nike auf einigen olympischen und unteritalischen Münzen; ihr Bild erinnert hinreichend an die nur niedriger sitzende Barberinische Figur, und den von dieser abgeleiteten elischen Münztypus, wie man auch über den Zusammenhang der beiden Darstellungsformen urteilen mag. Die Göttin ist ungeflügelt und trägt ein Kerykeion. Kerykeion wechselt mit dem Zweig als Attribut der Eirene noch auf römischen Münzen; beides sind auch Attribute der Nike³²⁾. Die Pax ist auf römischen Münzen zuweilen geflügelt; ob die Eirene der Griechen jemals Flügel gehabt, bleibt dahingestellt³³⁾. Thatsache dagegen ist, dass Nike ihrerseits zuweilen ungeflügelt dargestellt wurde und der Volksvorstellung galten auch flügellose Göttinnen unbedenklich als Niken³⁴⁾. Dass man Nike und Eirene unter verwandten Bildern sich vorstellen konnte, macht die nahe Beziehung von Sieg und Friede verständlich³⁵⁾, doch nicht dies allein. Am Schluss des Euripideischen Orestes folgt einer Aufforderung des Apollo die Eirene zu ehren unmittelbar eine Anrufung der Nike durch den Chor³⁶⁾. Bakchylides singt ein begeistertes Preislied der Eirene, dass sie zu Wettspiel in der Palaestra, zu Musik und Gesang anfeure³⁷⁾, Tugenden segensreichen Friedens, wofür auch Nike ihre Kränze verleiht.

³¹⁾ Kekulé, Die Reliefs d. Balustr. d. Athena-Nike S. 9; vgl. auch S. 5.

³²⁾ Knapp, Nike i. d. Vasenmalerei S. 17.

³³⁾ Friedländer (Weil), Repertorium zur antik. Numismatik S. 32, erklärt fragweise die mit Heroldstab dargestellte Nike der Münzen von Terina als Eirene; ebenso Head (Histor. nummor. S. 98: she may be intended for Nike or Eirene). Stephani (Antiquit. d. Bosp. Cimmér. II, 95) nennt ein tanzendes, geflügeltes Mädchen, das Krotalen schlägt (T. 70, 1, 2), Eirene wegen ihrer nahen Beziehung zu Dionysos.

³⁴⁾ Knapp S. 10 ff., 89 ff.

³⁵⁾ Für Rettung und Sieg wird der Eirene eine Statue gesetzt Corp. Inscr. Gr. III, 4545 aus Mare Aurels Zeit (ὅπερ σωτηρίας καὶ νείκης . . . τὴν Εἰρήνην ἀνέθηκεν).

³⁶⁾ 1702 τὸν | ἐμὸν βίσιτον κατέγοις | καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα.

³⁷⁾ Frag. 13 (12), Bergk P. L. III⁴ 573, Stobaeus Flor. 55 (περὶ Εἰρήνης II, 331, Meineke).

Bei Hesiod erscheint Eirene unter den Horen³⁸⁾. In Athen opferte man der Göttin beim Fest der Synoikesien³⁹⁾, was auf frühe Verehrung schliessen lässt. Weiter hören wir, dass nach der Schlacht am Eurymedon der Eirene ein Altar errichtet wurde⁴⁰⁾. Wie lebhaft in der Mitte des fünften Jahrhunderts Eirene die Phantasie beschäftigte, zeigt am besten der schöne Paean des Bakchylides. In der Gruppe Kephisodots ist Eirene matronal vorgestellt, mit dem Plutosknaben auf dem Arm; doch wurde die „schönste der Göttinnen“ — wie sie wiederholt bei Euripides heisst⁴¹⁾ — auch jugendlich aufgefasst. Auf einem attischen Vasenbilde ist sie mädchenhaft, als Geliebte des Dionysos dargestellt⁴²⁾, und es kann nicht befremden, die Friedensbotin jugendlich charakterisiert zu finden.

Ich hoffe dargethan zu haben, dass die Schöpfung des elischen Münztypus der sitzenden Nike angeregt worden ist durch die Barberinische Figur⁴³⁾, und dass diese eine Eirene darstellt, welche zur Nike umgestaltet wurde. Das statuarische Original müssen wir uns ungefähr um die Mitte des fünften Jahrhunderts oder etwas später entstanden denken. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass es in Olympia aufgestellt war. — Thatsächlich wurde zu jener Zeit in Olympia eine von der Hand eines berühmten Künstlers gefertigte weibliche flügellose Figur geweiht, in der man irrtümlich eine Nike erkannte. Pausanias erwähnt in seiner Periegesis der Altis von Olympia als in der Nähe der grösseren Weihgeschenke des Mikythos stehend die Statue einer Athena und fährt dann fort V, 26, 6: *παρὰ δὲ τὴν Ἀθηναίαν πεποιήται Νίκη. ταύτην Μαντινεῖς ἀνέθεσαν, τὸν πόλεμον δὲ οὐ δηλοῦσιν ἐν τῷ ἐπιγράμματι. Κάλαμις δὲ οὐκ ἔχουσαν περὰ ποιῆσαι λέγεται ἀπομυμούμενος τὸ Ἀθήνησι τῆς Ἀπτέρου καλουμένης ἕσανον.* Mit Unrecht wird für die beiden Statuen der Athena und Nike eine nahe Beziehung vorausgesetzt und die

³⁸⁾ Theog. V. 902.

³⁹⁾ Schol. Aristoph. Pax 1019. Im athenischen Prytaneion waren Bilder der Hestia und Eirene aufgestellt Paus. I, 18, 3.

⁴⁰⁾ Plutarch, Kimon 13. Irrtümlich berichtet Cornelius Nepos und nur dieser, dass der Eirene zuerst (tum primum) nach der Schlacht bei Leukas ein Altar errichtet sei; Timoth. 2, vgl. Roth und Rinck z. d. St. S. 126.

⁴¹⁾ Kresphontes Stob. a. a. O.; Orestes 1692.

⁴²⁾ Jahn, Vasenbilder T. II; über die nahe Beziehung zu Dionysos finden sich in der Litteratur manche Andeutungen (Jahn S. 13 ff.); bei Cornutus c. 30, S. 57 L. wird darüber philosophiert. Der Kopf der Eirene (Inscr.) erscheint auf Münzen von Nysa mit dem Reversbild des Dionysos, Head, Historia Nummor. S. 552.

⁴³⁾ Man mag vergleichen das bekannte Beispiel der Nike von Samothrake, die auf gleichzeitigen Münzen wiederkehrt; auch das Motiv der auf dem Opfertier knieenden Nike der Nike-Balustrade findet sich sehr ähnlich auf Münzen: Kekulé, Reliefs d. Balustr. d. Athena-Nike S. 11 (die eingehende Behandlung von Tatians *μύσχος ἐπὶ δὲ αὐτοῦ Νίκη* S. 22 ff. ist mir leider für meinen Aufsatz Tatians Nachrichten über Kunstwerke, Rh. Mus. 1887, S. 489 ff. nicht gegenwärtig gewesen).

Nike als Athena-Nike aufgefasst⁴⁴⁾. Die Athena war von der Hand des erst nach Ol. 90 thätigen Nikodamos⁴⁵⁾ und ein Weihgeschenk der Eleer; die Nike fertigte Kalamis und weihten die Mantineer. Durch die Stiftung lässt sich also ein Zusammenhang der Figuren nicht erweisen. Eine beliebige Athena, die neben einer andern Athena stand, konnte aber der Volksmund oder Pausanias und seine Quelle unmöglich zur Nike stempeln, sondern man müsste für das Weihgeschenk der Mantineer eine Aehnlichkeit mit dem alten Xoanon der Athener voraussetzen, die nicht allein in der Flügellosigkeit bestand. Diese Voraussetzung ist nicht nur an sich unwahrscheinlich, sondern sie widerspricht den Worten des Periegeten, aus denen zur Genüge hervorgeht, dass es ihm nur auf die Flügellosigkeit der Nike ankommt, worüber er auch sonst fabelt⁴⁶⁾. — Wie allgemein anerkannt wird, ist eine ungeflügelte Nike für die Zeit des Kalamis unmöglich. Es muss demnach aus irgend welchen Gründen die Statue einer ungeflügelten, der Nike ähnlichen und verwandten Göttin für Nike selbst angesehen worden sein, ein Irrtum, der insofern eine schlagende Parallele in dem Vorgehen der Stempelschneider hat, als diese die Darstellung einer ungeflügelten, der Nike verwandten Göttin zu dem Bild der Siegesgöttin gestalteten. — Die fragliche Figur des Kalamis war eben eine Eirene, und doch wohl nicht eine zweite Eirene, die zufällig zu derselben Zeit und an demselben Orte geweiht wurde, wie das Vorbild der Münzen, für welches ebenfalls ein berühmter Urheber vorausgesetzt werden darf, sondern eben dieses selbst. Dieser Schluss ist jetzt, wie mir scheint, geboten; er fügt sich auffallend in das Ergebnis der bisherigen Untersuchung. Durch Pausanias fällt erst das rechte Licht auf das Vorgehen der Stempelschneider und umgekehrt. Auch in der Litteratur tritt Eirene später hinter Nike zurück und so wird der Irrtum bei Pausanias alt und hergebracht sein; der Scharfsinn der Exegeten fand hier reichliche Nahrung. Es darf sogar als wahrscheinlich gelten, dass bereits zur Zeit, als die elischen Münzen geschlagen wurden, in Olympia wenigstens jene Eirene ganz allgemein für ihre hier so populäre und gefeierte Schwester gehalten wurde. Die Barberinische Figur wäre demnach ein Werk des Kalamis; eine Untersuchung des stilistischen Charakters der Statue kann, wie ich glaube, dies Resultat nur bestätigen und befestigen.

Kalamis war bisher für uns ein Name; nicht einmal seine Heimat kennen wir⁴⁷⁾ und die spärlichen Nachrichten über seine Kunstweise sind wie immer vieldeutig. Doch die Zeit seiner Thätigkeit ist wenigstens ungefähr bekannt, und nur mit Rücksicht darauf kann die stilistische Unter-

⁴⁴⁾ Kekulé, Nike-Balustrade S. 6, 2 hat sich bei dieser Auffassung nicht beruhigt.

⁴⁵⁾ Brunn, Künstlergesch. I, S. 287.

⁴⁶⁾ III, 15, 7; vgl. Kekulé a. a. O. S. 7.

⁴⁷⁾ Klein, Arch. Epigr. Mitteilungen aus Oesterreich V, S. 85 ff. Kekulé, Arch. Ztg. XLI, 1883, S. 240.

suchung zunächst geführt werden. Ich hatte mir die Barberinische Figur ungefähr um die Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden gedacht, und ich muss versuchen, meinen Eindruck kurz darzulegen.

Den Kopf habe ich Gelegenheit gehabt an einem separaten Abguss zu studieren. Seine Formen sind ungemein hart und trocken; der Künstler zeigt noch kein Verständnis für den Schmelz zarter Weiblichkeit. Die Stirn ist glatt und hart, ohne Rundung; in der Nähe der Schläfengegend fällt sie ziemlich schroff nach den Seiten ab. Der wenig geschweifte obere Augenrand geht mit scharfer Kante in die Nase über und tritt seitlich gegen die Stirn vor; dicht darunter hebt sich das schroff markierte obere Augenlid ab; denn das Auge liegt nicht tief und die Pupille ist flach und wenig gewölbt. Auch der untere Gesichtsteil ist hager und erscheint breit; es fehlen die vermittelnden Uebergänge von den Backenknochen bis zur Nase, die Fleischteile, welche nach der Nase zu allmählich sich erhöhen, wodurch das Gesicht sich feiner nach der Mitte zuspitzen würde, während es jetzt ziemlich gleichmässig nach den Seiten ausladet. Infolge der Hervorhebung des Backenknochens verläuft der Kontur der Wangen nicht gleichmässig oval nach unten, sondern in einer Wellenlinie. Die das Kinn unterhalb bis zum Halse begrenzende Linie ist in fast gerader Richtung geführt und setzt eckig gegen die bis zum Ohr reichende Backenlinie und Halsfalte ab. Der leise geöffnete Mund ist sorgfältig, fast zierlich modelliert; doch die scharf gezeichnete, etwas aufgeworfene kurze Oberlippe verleiht dem Ausdruck zugleich etwas Herbes. Auch auf das Ohr hat der Künstler besondere Sorgfalt verwandt; es ist mehr breit als länglich und fällt auf durch charakteristische markierte Zeichnung des um den Gehörgang liegenden Teiles und der Muschel. Die einzelnen Strähnen des aus dem Gesicht gestrichenen Haares verlaufen nicht wie bei späteren Frauenköpfen in zarten, lang gestreckten Wellenlinien nach hinten, sondern ringeln sich in scharfen Windungen aufwärts; von diesen wulstig aufliegenden Strähnen sondern sich feinere lose Haarteile, ohne dass es dem Künstler gelungen wäre, beide gehörig in- und miteinander zu verschmelzen. Hinten ist das Haar wie bei der sogenannten Krobylofrisur vom Hals in die Höhe genommen und es legt sich mit voller Masse über eine Binde, die nur vorne über der Stirn sichtbar wird.

Die Untersuchung der Formenlehre griechischer Kunst liegt noch in den Anfängen. In der gegebenen Charakteristik des Kopfes mag manches für die Schule, welcher der Künstler angehörte, bezeichnend sein; jedoch das Wesentliche der Merkmale, die herbe, spröde und doch anmutvolle Schönheit des Kopfes erlaubt einen Schluss auf die Entstehungszeit. Man vergleiche etwa den Baraccoschen Apollo-Kopf⁴⁸⁾, bei dem der herbe Charakter noch gesteigert erscheint: auch hier die flache, wenig fleischige

⁴⁸⁾ Er ist der am meisten charakteristische Vertreter der Gruppe.

und in der Schläfengegend plötzlich abfallende Stirn, der harte, wenig ausgeschweifte Augenrand, mit nahe herantretendem Auge, die herben Wangen mit vortretendem Backenknochen, ein starrer, weit geöffneter Mund mit charakteristischer Zeichnung; das Haar liegt an den Stirnseiten massig und hoch auf, der Kontur des Schädels ist wenig nach oben gewölbt, und der Scheitelpunkt liegt weit nach vorne, diesselts der Ohren. Dagegen kehrt das breite Oval des Gesichts wieder bei dem Kopf des olympischen Apollo aus dem Westgiebel, der auch in der Schädel-, Augen- und Ohrenbildung verwandt erscheint. Lehrreicher ist der Vergleich mit einem späteren Kopf, demjenigen der Berliner Amazone: wie viel besser ist bei aller Strenge und Härte, die hier gewiss beabsichtigt ist, der Charakter eines Frauenkopfes getroffen als bei der Eirene; mit wie viel mehr Empfindung ist die Stirn modelliert, wie zart und weich erscheint die Schwellung des mittleren Gesichtsteiles bis zur Nase, wie weich fließt das Haar, wie sicher ist der Schädelkontur geführt! — Es kann mir nicht darauf ankommen, den Kopf der Barberinischen Figur einzureihen in die Reihe mehr oder weniger verwandter Köpfe⁴⁹⁾; nur so viel hoffe ich gezeigt zu haben, dass er noch vor die Blütezeit fällt. Darauf scheint auch sein Proportionssystem zu führen. Den von Künstlern der Blütezeit vielfach befolgten Kanon⁵⁰⁾, nach dem sich auch der Meister der Berliner Amazone richtet, weist unser Kopf nicht auf; dagegen ist ein älteres Proportionssystem, das man z. B. an dem Kopf der Wettläuferin beobachten kann, bereits aufgegeben. Von einer Schule darf man hierbei zunächst absehen; aus welchen Gründen, kann ich jetzt nicht auseinandersetzen. — Die Gesichtshöhe kommt einem halben olympischen Fuss gleich, die Entfernung von Kinn bis Scheitel ungefähr drei Vierteln desselben, diejenige von Nase bis Hinterkopf ungefähr zwei Dritteln⁵¹⁾. Die Entfernung von Kinn bis Scheitel ist gleich dem Abstand der Brustwarzen: das ist guter alter Kanon.

⁴⁹⁾ Matz vergleicht männliche und weibliche Köpfe aus dem Parthenonfries, namentlich den Kopf des mutmasslichen Apollo in Dreiviertelansicht aus dem Götterfries. Auch mir ist früher die Aehnlichkeit mit diesem Kopf aufgefallen. Doch der Vergleich von Rundwerk und Relief unterliegt Bedenken; das Relief muss stärker charakterisieren durch zeichnende Behandlung, auch pflegen hier ältere Gewohnheiten länger festgehalten zu werden. — Vor allem müssten die weiblichen Köpfe der olympischen Metopen herangezogen werden.

⁵⁰⁾ Winter, Jahrbuch II, 1887, S. 225.

⁵¹⁾ Der Fuss zu 320 Millimeter (Nissen, Griech. u. Rom. Metrologie, S. 36). Gesicht = 160, Kinn bis Scheitel = 235, Nase bis Hinterkopf = 215. Sehr verwandt in den Gesichtsmaassen — nicht in den Kopfmaassen — ist der bereits bei Friederichs-Wolters (Bausteine 499) verglichene Kopf des Apollo der Blundellschen Sammlung. — Dieselbe Gesichtshöhe hat z. B. auch der Kopf des sogenannten Wagenbesteigers im Konservatorenpalast und der von Gherardo Ghirardini mit Recht jenem zugesellte Kopf des Museo Chiaramonti (Bull. della Comm. archeol. commun. d. Roma XVI, 1888, S. 335 ff., T. XV—XVI), sowie der Kopf des Petersburger Eros (Bausteine 217).

Das Gewand der Barberinischen Figur, bemerkt Wolters, zeige nur die Bewegung, nicht die Form des Körpers deutlich; darin liege ein Unterschied von den Werken des Phidias⁵²⁾. Doch auch die Behandlung der Falten ist weit entfernt von dem sanften Fluss harmonischer Linien, wodurch die Gewänder der Parthenon-Figuren dem Auge schmeicheln. Der Unterschied von Ober- und Untergewand ist rückhaltlos hervorgehoben. Das leinene Untergewand zeigt die steifen, wenig schmalen Falten, wie sie noch heute an den Gewändern der griechischen Landbevölkerung auffallen. Aehnliches lässt sich an dem Gewand der Wettläuferin beobachten. Das Obergewand legt sich, wie es der Zufall giebt, um den Unterkörper und fällt auf den Sitz herab.

Was von der Gewandbehandlung, gilt auch von der Auffassung und Wiedergabe des Motivs. Der Künstler beobachtet sorgfältig und giebt wieder, was er sieht; noch schwebt ihm kein Formenschema oder Stilgesetz vor, das die unbefangene Auffassung der Natur beeinträchtigte. Sein Auge haftet an einer neuen Erscheinung mit naivem Entzücken, und er anerkannte keine Notwendigkeit, das wie zufällig Erfasste rhythmisch zu gliedern und aufzubauen⁵³⁾. Die Barberinische Figur wirkt ähnlich wie der Dornauszieher durch rücksichtslose und packende Wiedergabe eines zufällig der Natur abgelauchten Motivs und den lebhaften Ausdruck des Momentanen⁵⁴⁾. — In der üblichen Deutung des Mädchens als Heroine oder Schutzfliehende liegt das stillschweigende Zugeständnis, dass nach der gewöhnlichen von der Blütezeit griechischer Kunst hergeleiteten Regel die Vorstellung einer Göttin in einem so zufällig erhaschten Bilde nicht wohl zulässig sei. Nicht minder ist jene Rücksichtslosigkeit und Kühnheit der Wiedergabe, die uns trotz aller Härten der Linienführung so liebenswürdig anmutet, weil sie aufrichtig und wahr ist, ein Anzeichen für frühe Entstehung des Werkes. „Rhythmisch geschlossen“ erscheint die Barberinische Figur erst gegen Ende des Jahrhunderts auf dem Bilde der elischen Münze.

Brunn hat aus den wenigen Nachrichten über die Thätigkeit des Kalamis mit künstlerischer Hand ein Gesamtbild entworfen⁵⁵⁾. Er sagt, was an Kalamis in verschiedener Weise als Vorzug anerkannt werde, deute „auf eine vorwiegende Thätigkeit der Empfindung und des Gefühls, welche durch sinnige Beobachtung dem Leben diejenigen Züge und Bewegungen abzu-

⁵²⁾ Bausteine 498.

⁵³⁾ Matz: Il concetto è semplice e conveniente, ma non mostra in maniera evidente quell' elemento spirituale che i sommi artefici sapevano ispirare pure alle loro opere inferiori. Lo studio forzato del caratteristico, principalmente visibile nel trattamento della panneggiatura, manifesta un artista che non si sente ancora sicuro possessore dei mezzi dell' espressione.

⁵⁴⁾ Kekulé, Arch. Ztg. XLI, 1883, S. 238.

⁵⁵⁾ Künstlergesch. I, S. 128 ff.

lauschen sucht, in denen der individuelle Ausdruck am bedeutsamsten zur Erscheinung kommt“. Nach einem Zeugnis des Dionys von Halikarnass ⁵⁶⁾ seien Phidias und Polyklet „glücklicher im Grossartigen und Göttlichen“, dem Charakter des Kalamis entspreche dagegen „die minder hohe Sphäre des Menschlichen“. — Die spröde Schönheit der Barberinischen Figur, die gepaart ist mit zierlicher Anmut (*λεπτότης*), wie sie vornehmlich in der noch gleichsam zeichnenden Darstellung sich äussert, hat mich stets an Werke der Quattrocentisten erinnert, und ich war erfreut, auch in Brunns Charakteristik einem Hinweis auf die Kunst des Quattrocento zu begegnen. Jene Eigentümlichkeiten des Werkes aber lassen den Künstler vorzugsweise befähigt erscheinen zur Darstellung von Frauengestalten aus dem Kreise der Heroinen: solche hatte Kalamis mit Erfolg gebildet. Von seiner Alkmene sagt Plinius: *Alcumena nullius est nobilior* ⁵⁷⁾; gegenüber der originellen Auffassung der Barberinischen Figur versteht man, dass der Künstler vorzugsweise für Frauenbildung Lob erntete. — Die Eirene wird man sich in der reichsten Schaffenszeit des Meisters, wenn nicht schon im Alter entstanden denken. Wie reich muss die Kunst der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts gewesen sein, wie verschlungen die Wege der einzelnen Kunstschulen, wie mächtig aufstrebend in veränderlichem Fortschreiten der Entwicklungsgang der Künstler! Andere Werke des Kalamis mögen noch weit strenger in der Anlage und gebundener im Ausdruck gewesen sein; auch die Thätigkeit mancher Künstler der Frührenaissance schreitet erstaunlich vor von kindlicher Befangenheit zur Freiheit des Ausdrucks.

Die Frische der Arbeit und Ausführung mag dazu verleitet haben, die Barberinische Statue der Blütezeit der Plastik zuzuweisen ⁵⁸⁾. Eine zweite

⁵⁶⁾ De Isocrate c. 3, S. 522 Reiske; S. Q. 531; vgl. Robert, Archäol. Märchen Seite 54.

⁵⁷⁾ XXXIV, 71. Der Barberinischen Statue verwandt in der Auffassung erscheinen mir die sogenannten Leda-Figuren; vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouloff, I Vasen-Einleitung S. 8 ff. Die Eirene bringt auch die sitzenden sogenannten Penelope-Figuren in Erinnerung. Da sich eine durchaus ähnliche Darstellung einer trauernden Frau auf einer lakedämonischen Münze findet (Imhoof-Blumer und Percy-Gardner, Numism. Commentary on Pausanias N XIX, S. 60), so liegt es nahe, das Vorbild für jene untereinander in Bezug auf Geschmack und Auffassung freilich sehr verschiedene Figuren in der Hermione des Kalamis zu suchen, welche die Lakedämonier nach Delphi weihten (Paus. X, 16, 4); der Sage würde die trauernde sinnende Heroine gut entsprechen.

⁵⁸⁾ Matz: Quanto a me, non mi è restato mai un dubbio che sia un monumento attico della miglior epoca, vale a dire del secolo quinto o dei primi decenni del quarto; und zwar glaubt Matz, dass die Statue ein Originalwerk sei. Benndorf weist die Figur dem vierten Jahrhundert zu (Neue Untersuchungen auf Samothrake S. 72); v. Duhn setzt sie (auch der Ausführung nach) ins fünfte Jahrhundert (Matz-Duhn, Antik. Bildw. II, 274, 968); Wolters (Bausteine) nimmt das Ende des fünften Jahrhunderts als Entstehungszeit an.

Replik desselben Originals im Vatikan ⁵⁹⁾ ist im Vergleich von so geringem Wert, dass man gewiss mit Recht in der Statue aus Palazzo Barberini ein Werk griechischen Meissels zu besitzen glaubt. Aber Original des Kalamis ist die Figur sicher nicht. Unebenheiten der Ausführung sprechen dagegen, und wir wissen nicht einmal, ob das Original Bronze oder Marmor war. Die Figur ist auch in Griechenland schon früh berühmt gewesen, dafür zeugt der Münzstempel.

⁵⁹⁾ Visconti, Museo Pio Clementino II, T. 40; vgl. Overbeck, Ber. d. Sachs. Ges. d. Wiss. 1861—62, S. 251. Der Kopf ist nicht zugehörig, ergänzt rechter Vorderarm und linker Fuss.

TAFEL IV.



