

TP39 1M

STUDIEN

ZUR

GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN KUNST

VON

AUGUST HERZOG.

MIT SECHS TAFELN IN LICHTDRUCK.

LEIPZIG

VERLAG VON WILHELM ENGELMANN

1888.

1

STUDIEN

ZUR

GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN KUNST

VON

AUGUST HERZOG.



LEIPZIG

VERLAG VON WILHELM ENGELMANN

1888.

Alle Rechte, insbesondere aus der Übersetzung, vorbehalten.

Druck von Breitkopf & Hartel in Leipzig.

VORWORT.

Neben der lockenden Aufgabe, frisches Material zu gewinnen und möglichst bald nutzbar zu machen, muss die archäologische Forschung es immer von neuem versuchen, die Fülle des alten unter gewissen einheitlichen Gesichtspunkten zusammenzufassen und durch methodische Beobachtung künstlerischen Schaffens auf eigenem Wege zu festen Resultaten zu gelangen. Aus diesem Streben sind auch des Verfassers vorliegende Untersuchungen hervorgegangen.

Dass sie vielseitige, lebenswürdige Anregung und Förderung von meinem hochverehrten Lehrer HEINRICH BRUNN erfuhren, sei hier mit herzlichstem Danke bekannt.

I.

Beiträge zur Geschichte der Gruppenbildung in der griechischen Kunst.

. und es würde vielleicht möglich sein, stufenweise von der ruhigsten Vasengruppe bis zu der höchstbewegten des Laokoon, die schönsten Beispiele einer symmetrisch künstlichen, den Augen gefälligen Zusammensetzung darzulegen.

GOETHE, Ueber Laokoon.

Eine ausführliche Geschichte der Gruppe in der griechischen Kunst lässt sich bei den grossen Lücken des uns überkommenen Materials heute nicht schreiben und wird am Ende auch nie geschrieben werden. Einzelne Beiträge aber sind zu verschiedenen Zeiten gegeben worden¹⁾, und die folgenden Zeilen wollen diese Beiträge vermehren. Sie fassen zwei Arten von Gruppen in's Auge:

1. die, welche zwei oder drei für die Composition gleichwertige Figuren durch Handreichen, Handauflegen, Aneinanderlehnen, Aufeinanderstützen, Umarmen loser oder enger verbinden. Wir nennen sie *copulative Gruppen*. Wie die Copula die Sätze, so reiht hier der Arm die Gestalten aneinander. Der Stellung nach sondern sich unsere Gruppen am natürlichsten, je nachdem die Gestalten einander gegenüber oder hinter und neben einander geordnet sind.

2. Die andere Hauptart bilden die *pyramidalen Gruppen*: Zwei oder mehr Figuren schliessen sich innerhalb eines *ideell* tektonischen (meist dreiseitigen) Rahmens zusammen.

Zur Einsicht in die zeichnerische Entwicklung der Gruppencomposition bieten uns ein unschätzbares, weil annähernd lückenloses Material Relief- und Vasenbild. Es ist deshalb nur natürlich, dass diese Denkmälergattungen hier die eingehendste Behandlung erfahren.

Erst mit ihrer Hülfe wird es uns möglich sein, einigermaßen einen Ueberblick über den Entwicklungsgang zu gewinnen, den Freiplastik und Malerei in der Gruppenbildung genommen.

¹⁾ Mir sind bekannt: LEVEZOW, Familie d. Iykomedes 16 ff. — BRUNN, K. G. I, 483 f.; Rundschau XXXI, 190 f. — FRIEDERICH'S, Praxiteles 56 ff. — STARK, Niobe 327 f. — STEPHANI, Comptes-rendu 1859, 35 ff.; 1861, 39; 1862, 41; 1867, 5 ff.; 1870/71, 161 ff. — CURTIUS, Westermann's Monatshefte LI, 214 ff. — MILCHHOEFER, Befreiung d. Prometheus 13 (42. Berl. Winckelmannsprog.). — WINTER, Die jüngeren attischen V. 24. — BRUNO SAUER, Die Anfänge der statuarischen Gruppe

Copulative Gruppen.

Gestalten einander gegenüber.

Die archaische Kunst liebte es sehr, die Figuren einander gegenüber zu stellen, es soll dadurch sehr oft eine Art Unterhaltung zum Ausdruck kommen; und zwar findet hier zuweilen eine *äußerliche* Verbindung statt: so bei den zum ältesten Typenvorrat griechischer Kunst gehörigen Paaren der spartanischen Stele und der Buccherovasen¹⁾. Die »kriegerische Erwerbung« einer Frau hat auf bemalten Vasen ihre nächste Analogie in Gruppen, wie der von Helena und Menelaos²⁾, nicht selten erscheinen auch Liebespaare auf schwarzfigurigen Vasen³⁾.

Namentlich aber ist es der strengrotfigurige Stil, welcher unzählige Male Liebhaber und Liebling, Männer und Hetären im Gespräch begriffen vorführt, und häufig wird der Zweck solches Gespräches durch äußere Verbindung noch veranschaulicht. Als eine wahre Musterkarte solcher Situationen sei statt aller anderen die Schale des Peithinos genannt⁴⁾.

Zu ganz anderen Zwecken dient das Handauflegen bei der Scene der Weinübergabe, wie sie am packendsten von Brygos geschildert wird⁵⁾.

Einen bemerkenswerten Ansatz, das strenge Gegenüber durch verschiedene Wendung der Gestalten rhythmisch freier abzurunden, zeigt uns das Innenbild einer Schale des vollendeten strengrotfigurigen Stils⁶⁾: eine Hetäre, am Hals ihres Liebhabers hängend, der auf die Kline weist.

Die freientwickelte Kunst versteht es in hohem Maße, solche in Unterhaltung begriffene Paare malerisch anmutig zu componieren und bei der Unterredung ein feinspsychologisches Element zur Geltung gelangen zu lassen:

1. Vor allem auf den berühmten Reliefs von Orpheus und Eurydike⁷⁾. Hier wird besonders durch die Bewegung der Hände der Dreiklang der Stimmung nach außen zu harmonischer Einheit gebracht.

2. Auf den Reliefs, deren bester Vertreter gleichfalls in Neapel: Paris bei Helena⁸⁾. Durch die Art, wie Eros sich an Paris schmiegt und Aphrodite die Helena um-

¹⁾ MILCHHOEFER, Anf. d. K. 186 ff., Berlin 1573.

²⁾ Berlin 1685^A.

³⁾ S. München 1336. 1347; Berlin 1773. 1774; Petersburg 91. 112 u. a.

⁴⁾ Berlin 2279.

⁵⁾ KLEIN, Vasen m. Meistersig.² 181, 5.

⁶⁾ KLEIN, Euphronios² 100.

⁷⁾ S. FRIEDERICHS-WOLTERS, Bausteine 1198.

⁸⁾ a. O. 1873.

schlingt, würde die holde Macht der Peitho auf das klarste veranschaulicht sein, auch ohne deren persönliche Gegenwart.

Von Vasen seien erwähnt:

1. Annali d. i. 1879, tav. N.: Eros, der einen Jüngling für ein Mädchen zu gewinnen sucht.

2. Comptes-r. 1861, 3 = Wiener Vorlegebl. A, 11: Eris und Themis, auf Ida's Höhe Zwiespruch haltend.

3. Die beiden Frauen der Medeavase, München 805, welche sich im Palast des Iobates gegenüberstehen¹⁾.

Von *Liebespaaren* auf Vasen des freien schönen attischen Stils ist mir keines bekannt, welches die Liebenden stehend sich umarmend zeigt. Sehr oft kehrt die Gruppe des Eros wieder, der eine sitzende Frau umschlingt. Das schönste Beispiel dieser Reihe ist Berlin 2705.

Ein Vasenbild aus Chiusi mit gelben Figuren stellt Dionysos und Semele in ähnlicher Situation dar, wie auf dem berühmten Semelespiegel²⁾.

Solche Liebesgruppen, wo der Mann oder die Frau sitzend oder stehend zurückgebogen erscheinen, geben sich schon durch das Raffinement des Motivs als hellenistische Produkte zu erkennen. Auch das Vasenbild aus Kertsch: Antiq. du Bosph. Cimm. 62, Petersburg 1794: Mädchen im Schoße seines Liebhabers zurückgelehnt, gehört in diese Epoche (frühestens ganz gegen Ende des 4. Jahrhunderts). Man vergl. auch die anmutige Composition Élite IV, 66.

Eine sehr natürliche und bedeutsame Verbindung zweier sich gegenüber befindlichen Gestalten geschieht durch die *Handreichung*, worüber Stephani³⁾ gründlich gehandelt hat. Ihre Hauptverbreitung fand sie durch das Urkunden- und Grabrelief.

Auf letzterem sind bei Darstellung häuslicher Szenen gegenübergeordnete Gestalten mannichfach und oft sehr anmutig vereint, so die Kinder mit der Mutter oder den Verwandten. (Die Liebkosung geschieht oft durch Fassen an das Kinn.) Eine besonders reizvolle Gruppe bildet einmal Herrin und Sklavin. Während diese an den Sandalen sich zu schaffen macht, legt ihr Ameinokleia die Hand auf den Kopf, sich im Gleichgewicht zu halten⁴⁾.

Wenden wir uns nun zu der Frage, wie die *freistatuarische* Kunst unsere Gruppen gestaltete, so müssen wir zunächst bekennen, dass uns zur Einsicht in die Entwicklung

¹⁾ Zur Uebersicht über den Fortschritt der Kunst in Darstellung solcher Compositionen diene unsere Taf. 1.

²⁾ S. Göttinger Nachrichten 1877, 675 f.; HEYDEMANN, X. hall. Winckelmannsprog. 56.

³⁾ C.-r. 1861, 70 ff. Vgl. Athen. Mitteil. X, 375 f.

⁴⁾ Vgl. FRIEDERICHS-WOLTERS, Bausteine 1026. 1027. 1032. 1047. v. SYBEL, Sculpt. 52. 54.

das Material mangelt. Soviel ist ersichtlich: das Prinzip des Gegenüberordnens hat namentlich die archaische Kunst auch hier besonders in umfangreicheren Compositionen festgehalten¹⁾.

Dagegen haben wir in alter Freiplastik keinerlei Beispiele von gegenüberstehenden Gestalten, die durch irgend welche äußerliche Art verbunden wären.

Eine frei entwickelte Kunst musste das strenge Gegenüber bei Darstellung geschlossener Gruppen möglichst zu vermeiden und durch die verschiedene Wendung der Körper den Rhythmus zu vermannichfaltigen suchen. So kommt es denn zu Gruppen, die ihrer Composition nach mit besserem Recht an anderem Ort ihre Erwähnung finden könnten, die aber ihres Gegenstandes wegen hier genannt sein mögen. Unter den *Liebesgruppen* nimmt die frühhellenistische von Eros und Psyche des Capitol die erste Stelle ein. Gerade darin, dass hier nur die Oberkörper einander zugewandt sind, liegt, wie BRUNN einmal treffend bemerkte, der eigentümliche keusche Reiz der Gruppe, die in feinabgewogener Rhythmik und vollendetem Zusammenschluss zu den Meisterschöpfungen der freien Plastik gehört. Und diesen ihren hohen Wert vermag ein Vergleich mit der Berliner Spiegeldarstellung²⁾ und der Sabouroff'schen Terracotta (135) nur noch deutlicher zu machen.

Leider besitzen wir von ähnlichen Liebesgruppen, welche gewiss recht häufig waren in hellenistischer Kunst, keine Copieen, die, wie die capitolinische der eben besprochenen Gruppe, es uns ermöglichen, über die feineren Züge einer griechischen Originalcomposition zu urteilen. Das gilt von Gruppen wie Dionysos und Bacchantin: CLARAC 694, 1634 (MICHAÉLIS, Anc. M. 504, Nr. 8); Aphrodite und Ares: CLARAC 634, 1428, 1430 = DÜTSCHKE, A. B. III, 551; Herakles und Omphale: GERIARD, A. B. 29 u. a.

Sehr zu bedauern ist, dass uns von freien griechischen *Grabgruppen*, die wir mit einiger Wahrscheinlichkeit werden voraussetzen dürfen, keine mehr erhalten ist. Allein die Ludovische des Menelaos kann uns davon (wenigstens nach der wahrscheinlichsten Vermutung) eine gewisse Vorstellung geben. Geschickt ist hier durch die Wendung vorzüglich des Oberkörpers des Jünglings nach rechts eine lebendige Bewegung in die Gruppe gebracht; wir haben das Gefühl, als sei der Jüngling der Frau entgegengesritten, und es hat denn auch nicht an Deutungen auf eine bestimmte Handlung bestimmter Personen gefehlt.

¹⁾ S. Beispiele bei BRUNO SAUER a. O. S. 23 f.

²⁾ Arch. Z. 1884, Taf. I.

Gestalten neben und hinter einander.

Wenn wir nun zu den Darstellungen übergehen, welche zwei oder mehr Gestalten neben oder hinter einander ordnen, so betrachten wir zunächst solche, bei denen die Vereinigung bedingt ist durch eine bestimmte *Handlung*. Es ist nur natürlich, dass wir solche Vereinigungen zu den verschiedensten Zeiten der Kunst finden. So war ein sehr altes Schema das Fassen einer Figur an der Handwurzel, um sie fortzuziehen¹⁾.

Besonders beliebt war im strengrotfigurigen Stil der Typus des weit ausschreitenden Mannes, der einer fliehenden Frau die Hand auf die Schulter legt.

Andere Vereinigungen ergeben sich ebenfalls auf das einfachste aus der Handlung: so, wenn die beiden Barbaren sich fest umschlingen, um sich nicht von Hermes fortziehen zu lassen: GERHARD, A. V. 50, 51 (strengrotfigurig), oder wenn die beiden Frauen sich an den auf dem Altar sitzenden Priamos halten, als Neoptolemos gegen ihn anstürmt: Berlin 1685 A. (schwarzfigurig). Ebenso aus Furcht umarmt eine Nereide voll Entsetzen über den Kampf des Peleus mit der Thetis den alten Nereus²⁾; auf diese Weise entsteht die lebendig bewegte Gruppe der Kekropsfamilie in der linken Ecke des Westgiebels vom Parthenon.

Ähnlich wie bei den oben besprochenen Gruppierungen, die zwei Gestalten gegenüber ordnen, versteht auch hier die frei entwickelte Kunst es vortrefflich, jene stumme Sprache der Empfindung in eine bestimmte Handlung zu legen. Als Beispiele seien angeführt:

1. Fries von Phigalia³⁾. Ein Krieger geleitet seinen verwundeten Genossen aus der Schlacht. Hier ist einmal die vertrauensvolle Hingabe des auf die Schulter des Gefährten sich stützenden, andererseits die zartbesorgte Art trefflich zum Ausdruck gekommen, mit welcher der geleitende behutsam-sicher den Freund umschlungen hat⁴⁾.

2. Arch. Z. 1869, 24, 1: Nike legt die Linke auf die Schulter Hebe's, die sie dem Herakles zuführt.

3. Auf dem Relief Diadumeni in Paris: OVERBECK, Bildw. XVI, 12 ist, wie BRUNN⁵⁾ überzeugend dargelegt hat, die Gruppe von Zeus und Aphrodite gut zusammengeschlossen, und der Eindruck des Eindringlich-Ueberzeugenden von Aphrodite's Worten durch das Handauflegen klar veranschaulicht.

¹⁾ S. darüber STEPHANI, C.-I. 1861, 70 ff.

²⁾ Strengrotfigurig: Vorlegebl. Serie A, 1; freier Stil: OVERBECK, Bildw. VIII, 5.

³⁾ OVERBECK, Plastik I³, Fig. 94, Ost 18.

⁴⁾ Den Vorzug unserer Composition vor der ähnlichen am Friesse von Gjölbaschi hat BENNDORF gebührend betont (Arch. epigr. Mitteil. VI, S. 205).

⁵⁾ Sitzungsber. d. bair. Akad. 1868, 222 f.

4. Auf der prächtigen Marmorzeichnung von Herculaneum¹⁾ legt Phoibe die Linke auf Niobe's Schulter und deutet mit der Rechten auf Leto, offenbar will sie die Annäherung beider vermitteln.

5. Schüchtern fasst Hippodameia die Mutter (wahrscheinlich am Arm) und lässt sich führen, auf Mon. d. i. V, 22. BRUNN²⁾ nennt die Gestalt links Sterope und die andere Hippodameia. Allein das Bild einer Ruveser Vase³⁾ beweist schlagend, dass die Hippodameia dort in ganz ähnlicher Haltung und Kleidung erscheint, wie die von uns so genannte Frauengestalt. Und ferner, wie würde der Platz im Vordertreffen und das Parlamentieren im Einklang stehen mit der jungfräulichen Schüchternheit?

Mit Recht hat auch neuerdings FLASCH⁴⁾ gegen die Umstellung der beiden Frauen im Ostgiebel von Olympia geltend gemacht, dass der Hippodameia die reichere festliche Tracht zukomme. Die *hochzeitliche* Auffassung verlangte ebenso den vollen Schmuck für die Braut, wie sie das Motiv des Sichschieben- und Ziehenlassens mannichfach verwandte⁵⁾.

6. Auf der Dareiosvase legt Athena der Hellas Schutz gewährend die Hand auf die Schulter.

Bei der *anderen* Klasse der Darstellungen liegt der Hauptnachdruck auf der engen Zusammengehörigkeit wesensverwandter Gestalten in meist ruhiger *Situation*. Und eine solche hat in den verschiedenen Zeiten ihren ganz verschiedenen Ausdruck gefunden. Es wird hier am besten sein, wenn wir zunächst innerhalb bestimmter Kreise von Darstellungen eine chronologische Ordnung einzuhalten suchen. Vereine verschiedener *coordinierter* göttlicher Wesen stellt die archaische Vasenkunst des öfteren dar, indem sie eine Gestalt von der anderen zum Teil decken lässt, so z. B. die Musen, Mören u. s. w. der Françoisvase, so sehr häufig die Nymphen. BRUNN hat von solchen Vereinen den Ausdruck »gekoppelt« gebraucht⁶⁾. Wie bei der Koppel, so beruht auch bei ihnen das Eigentümliche in dem engen Zusammenschluss eines Complexes wesensgleicher Glieder.

Eine andere losere Art der Vereinigung solcher Gestalten war die Handreichung, wie sie beim Reihentanz auf das natürlichste sich ergibt, so bei den Musen und

¹⁾ HELBIG, Wandgem. 170^b.

²⁾ Annali 1850, 331.

³⁾ Annali 1840, tav. N.

⁴⁾ BAUMEISTER, Denkmäler »Olympia« 1104 YY.

⁵⁾ Eine Anzahl solcher hochzeitlichen Darstellungen habe ich auf der Tafel meiner Dissertation über des Statius Epithalamium zusammengestellt.

⁶⁾ Troische Miscellen, 4. Abt. Sitzungsber. d. bair. Akad. 1887, 236 f.

Chariten der Ara Borghese, so bei den verschiedenen Weihreliefs an die Chariten¹⁾. Gerade das Weihrelief bot Gelegenheit, solche wesensverwandten Gestalten in Gemeinschaft darzustellen.

1. So sehen wir bei SCHÖNE, Griech. Rel. 57 zwei Mädchen zwar nicht äußerlich verbunden, aber durch die ganze Gruppierung eng zusammengehörig.

2. Die beiden Nymphen auf dem Weihrelief des Archandros²⁾ sind traulich verschlungen und stehen im malerisch wirksamen Gegensatz zu der dritten Schwester³⁾.

3. Ihnen schließen sich am besten zwei Frauen aus Megara an, von denen die eine die Hand auf die Schulter der anderen legt; beide stehen en f.⁴⁾.

Hierher gehören sodann verschiedene Familiengruppen.

4. Auf den älteren Asklepiosreliefs finden wir Hygieia einmal hinter der Mutter, das andere Mal hinter dem Vater, den Eltern die Hand auf die Schultern legend, auf einem späteren Relief lässt sie gleichfalls die Hand auf der Schulter des Vaters ruhen, nur ist die Composition laxer und matter⁵⁾.

Nach den Weihreliefs sei gleich der Grabreliefs gedacht. Hier begegnen wir einer Art von »Koppelung« auf wenigen archaischen Grabsteinen, einem aus Thespieae, welcher Gathon und Aristokrates unverbunden, einander deckend darstellt, einem anderen aus Laurion von ganz ähnlicher Composition und einem dritten aus Tanagra, worauf Kitylos und Dermys sich einander umschlungen halten⁶⁾.

Die Form der Einzelfigur und die anders componierten Familiengruppen verdrängten diese Gruppierungsart. Auf den späteren Grabreliefs finden sich, wenn auch selten, einige andere Formen unserer copulativen Gruppe:

1. FRIEDERICHS-WOLTERS, Bausteine 1080, später eingefügtes Bildchen einer attischen Grabvase: Einer sitzenden Frau legt ein hinter ihr stehendes Mädchen die Linke auf die Schulter.

2. CLARAC II, 161 B, 211 A: Hinter einer sitzenden Frau steht ein Mädchen und lässt seine Linke auf deren linker Schulter ruhen, während es mit der Rechten an ihren rechten Arm greift.

¹⁾ S. Berlin Sculp. 686, Arch. Z. 1869, Taf. 22, Sammlung Sabouroff 27. 28, wo auch die Literatur angegeben.

²⁾ Athen. Mitteil. V, Taf. 7.

³⁾ S. MILCHHOEFER a. O. S. 208.

⁴⁾ Arch. Z. 1873, Taf. 6.

⁵⁾ Athen. Mitteil. II. Taf. 14. 15, auch CURTIUS-KAUPERT, Atlas v. Athen XI, Jahrbuch d. I. II, 107 f. (Löwy).

⁶⁾ Athen. Mitteil. III, Taf. 13. 14; XII, 10.

3. Berlin, Sculpt. 765: Sponde an die Schulter der Schwester Euporia gelehnt (griech.-röm. Epoche).

In größerer Gesellschaft bilden sich auf das natürlichste gewisse Gruppen von Göttern, die in alter Kunst höchst würdig sitzend oder stehend eng neben einander, aber unverbunden erscheinen, später aber auf das mannichfachste verbunden werden; so die beiden Frauenpaare im Ostgiebel des Parthenon, so auf dem Ostfries Ares und Hermes; Peitho (?), Aphrodite, Eros¹⁾, so in der Götterversammlung des Nikefrieses zwei stehende Göttinnen und Peitho, Eros, Aphrodite²⁾.

Im Dionysischen Kreise findet sich auf alten Vasenbildern eine »Koppelung« des öfteren und nicht selten tritt hier auch eine äußere Verschlingung ein, besonders bei verschiedenen Tanzgruppen; ich führe hier nur an: Arch. Z. 1846, Taf. 39: zwei Mänaden auf einer Vase des Amasis, die gegen Dionysos antanzen. Sonst vgl. Berlin 1845³⁾, 1890. München 1329 u. a.³⁾.

Der rotfigurige und besonders der freientwickelte Stil wendet der kunstvollen Gestaltung der Komosgruppe grosse Aufmerksamkeit zu, weniger im menschlichen als im bacchischen Kreise.

Es kommen besonders zwei Typen in Betracht:

1. Zwei Gestalten schreiten, beide weinselig, weit aus (nach rechts), indem sie sich umschlungen halten.

a) GERHARD, A. V. II. 126 (Jüngling und Hetäre).

b) Élite céram. I, 45⁴⁾ (Dionysos und Hephaistos).

c) Sammlung d. archäol. Gesellschaft zu Athen 3433 (nach einer Bause GILBERTON'S veröffentlicht, Taf. III, 1). Mit wahrhaft großartigem Schwunge ist hier die trunkene Begeisterung zum Ausdruck gebracht. Der bärtige Dionysos, das Haupt ganz zurückgeworfen, die Beine eingeknickt, schreitet nach rechts. In der niedergehenden Rechten hält er den Thyrsos ohne Kraft, der linke Arm ist weit ausgestreckt, die Hand hielt vielleicht einen Kantharos. Ein kräftiger bärtiger Satyr schreitet in gleicher Bewegung an seiner linken Seite. Er hat den rechten Arm um Dionysos geschlungen und hält mit der Linken eine große Lyra, die er in die Seite stemmt⁵⁾.

¹⁾ MICHAELIS XIV, 24. 25; 40—42.

²⁾ OVERBECK, Plastik I³, Fig. 81, e.

³⁾ Zur bequemen Uebersicht über die Entwicklung der künstlerischen Motive sind auf Tafel 2 eine Reihe von Gruppen zusammengestellt, welche man in Erweiterung des oben angeführten BRUNN'Schen Ausdrucks als gekoppelt bezeichnen könnte. Das Wesentliche liegt bei all diesen Gruppen in der engen Verbindung wesensgleicher Gestalten.

⁴⁾ Neapel 2412.

⁵⁾ Voran schreitet ein Satyrjunge, mit beiden Händen eine Fackel tragend, die mit dem einen Ende auf dem Boden aufliegt. Der Körper ist nach vorn geneigt, der Mund etwas geöffnet.

- d) Arch. Z. 1852, Taf. 37, 3. 4. Berlin 2658 (zwei Knaben stürmisch nach rechts).
2. Die andere Reihe bilden solche Gruppen, wo die Trunkenheit des einen Teils dermaßen überwiegt, dass ihn der andere energisch stützen und schieben muss.
- a) *Élite cér.* I, 4 und unsere Tafel III, 4. Der bärtige langbekleidete Dionysos schreitet nach rechts, von einem glatzköpfigen Silen geschoben. Die gewaltige Anstrengung des Dieners zeugt von dem Grade der Trunkenheit seines Herrn, bei dem nur durch die Haltung die Unsicherheit im Gang angedeutet ist. Wir haben es hier mit einem mechanisch stilisierten, nicht individuell empfundenen Bilde zu tun.
- b) Ganz anders die Composition auf einer athenischen Oenochoe¹⁾, einem Gegenstück von 1, c.²⁾. Die Gruppe wird ebenfalls nach GILLIERON'S Zeichnung hier zuerst auf Taf. III, 2 veröffentlicht. Die Wirkung des Rausches äußert sich bei Dionysos in einer Weise, wie es mir sonst nicht bekannt ist. Sein nach links geneigtes Haupt hat etwas geradezu Dulderhaftes (man denkt unwillkürlich an gewisse Christusköpfe). Seine Beine tragen ihn nicht mehr, und willenlos überlässt er sich der Führung des glatzköpfigen Silen, der mit aller Kraft sich gegen ihn stemmt. Seine Linke umfasst mechanisch den Thyrsosstab stützesuchend. Es giebt sehr wenig Compositionen von Vasenbildern, die sich an leidenschaftlich hinreißender Kraft mit dieser messen können³⁾.
- c) STACKELBERG, Gr. d. H. 40, auch MÜLLER-WIESELER, D. a. K. II, 18, 196; unsere Taf. III, 5⁴⁾. Hephaistos wird von einem glatzköpfigen Silen nach rechts geschoben. Beim Gott ist die Trunkenheit durch die schräge Stellung klar, wenn auch nur leise angedeutet. Dem Künstler kam es darauf an, die Gruppe in der Silhouette schön abzurunden, was er auch gut erreicht hat.

Unter den zahlreichen *Reliefs*, welche ähnliche bacchische Gruppen darstellen⁵⁾, nimmt ohne Frage die erste Stelle dasjenige im Louvre ein, welches die Einkehr des Dionysos bei einem Dichter (?) schildert⁶⁾. Gott und Satyr erscheinen hier jugend-

¹⁾ Archäol. Gesellschaft 3434. Jede der beiden Vasen misst: 0,21 H.; 0,56 U.

²⁾ Reste einer ähnlichen dritten Vase sah Herr ATH. KUMANUDIS, wie er mir mündlich mitteilte.

³⁾ Der Gruppe folgt ein Satyrknabe (en prof.), in der Rechten eine Oenochoe, in der Linken eine lange Fackel, die er hoch erhebt. Vor der Gruppe her geht ein Satyrmädchen in feinem ärmellosen Chiton, der über der Hüfte durch ein dünnes Band zusammengehalten wird, am Arm trägt sie Spangen, über der Brust ein Kreuzband, in den Haaren einen Ephenkranz; in beiden Händen hält sie eine Doppelflöte.

⁴⁾ München 776.

⁵⁾ S. *Annali d. i.* 1870, 205 f. (FÖRSTER).

⁶⁾ Arch. Z. 1881, Taf. 14; s. Taf. III, 3.

lich. Der schwebende Gang des Dionysos, der sich mit der Linken auf den Thyrsos, mit der Rechten auf seinen Diener stützt, der feste Stand des Satyr, der kräftig sich der Last entgegenstemmt, diese Motive sind hier zu einem einheitlichen Ganzen vortrefflich vereinigt.

Die dreifigurige bacchische Gruppe ist mir auf Vasen nur aus der spätesten Zeit bekannt: Mon. d. i. IV, 10; auf Reliefs nur aus der hellenistischen Epoche. Zu den von FÖRSTER (a. O.) angeführten sei noch die schöne Darstellung einer etruskischen Situla in Florenz hinzugefügt: HEYDEMANN, III. hall. Winckelmannsprogr. S. 99, Nr. 63, Taf. 4.

Unter den betrachteten Gruppen befanden sich verschiedene, welche als Glieder eines größeren Ganzen in Verbindung zu einem bestimmten Vorgange gesetzt waren (so die Weihreliefs an Asklepios, an die Nymphen, so die Göttergruppen des Parthenon- und Nikefrieses). Wir wollen zum Schlusse als Beweis, wie häufig von einer gewissen Zeit an solche Gruppen sich finden, die als Zuschauer und Zuhörer aufzufassen sind, eine größere Anzahl zusammenstellen, freilich ohne Anspruch auf absolute Vollständigkeit, die auch für unsere Zwecke nicht notwendig.

1. Parthenonostfries, MICHAELIS XIV, 44. 45. Der ältere Mann legt bequem vertraulich den Arm auf die Schulter des jüngeren, der hinter ihm steht; beide erwarten den Zug.

Weitaus am häufigsten erscheinen solche Gruppen auf Vasen:

1. Beide Gestalten stehen

- a) Museo italiano II, 6^a, DUMONT-CHAPLAIN, les cér. de la Gr. pr. I, pl. 6 = COLLIGNON 517. Zwei Mädchen, von denen das eine die Hand auf die Schulter des anderen legt, stehen vor der singenden Sappho.
- b) Mon. d. i. II, 23 = Mus. Greg. II, 19, 2^a. Zwei Mädchen (Musen) lauschen dem Leierspiele des Thamyris, hinter ihm stehend. Es scheint, dass die Linke der zweiten auf dem Rücken ihrer Genossin auflag, während die ausgestreckte Rechte leise deren Ellbogen berührte.
- c) GERHARD, A. V. IV, 304. Zwei Mädchen vor einer sitzenden Frau, die Flöten in der Hand hält. Die hintere hat beide Arme um den Hals der anderen geschlungen.
- d) KEKULÉ, ein griech. Vasengemälde, auch bei WINTER, die jüngeren attischen Vasen Fig. 3. Kastor und Polydeukes, der eine legt die Hand auf die Schulter des anderen (Leda-Darstellung).
- e) STACKELBERG, Gr. d. H. 29. Eunomia schmiegt sich traulich an Paidia, die

ganz in Betrachtung ihres Geschmeides versunken ist, und weist sie, scheint es, auf das Treiben von Aphrodite, Eros, Peitho hin.

f) GERHARD, A. V. III, 151 (schematisch stilisiert). Zierlich kokett die Rechte in die Hüfte stützend, die Linke auf des Donnerers Schulter legend, steht hinter Zeus das Nymphchen oder, wenn man lieber will, die neugierige Kekrops-tochter bei des Erichthonios Geburt.

g) GERHARD, Akad. Abh. 14, Meidiasvase. Die Hesperide Asterope lehnt ihren Ellbogen an die Schulter der Schwester Chrysothemis, vgl. die losere Gruppierung auf

g₁) wo Aiopis der Antheia die Linke auf die Schulter legt, in derselben Scene der Assteasvase: KLEIN, Vasen mit Meistersign.², 209, 5.

h) Berlin 2719 = STACKELBERG, Gr. d. H. 27. Mädchen lehnt mit dem rechten Ellbogen an der Schulter eines Jünglings, die Linke in die Hüfte gestützt.

i) Wiener Vorlegebl. VI, 11. Eine Muse legt stark vorgebeugt, Kopf zurückgeworfen, einer anderen die Rechte auf die Schulter beim Marsyasurteil.

k) Mon. d. i. IV, 16. Zwei Frauen schauen dem Sonnenaufgang zu.

l) STRUBE-BRUNN, Bilderkreis v. Eleusis, Suppl. Taf. 2 = OVERBECK, K. M. XVI, 14. Zwei Horen bei 'Triptolemos' Aussendung.

m) Mon. d. i. VIII, 43, 1. Zwei Musen (?) bei 'Thamyris' Spiel; vgl. 1, b.

k, l, m sind im wesentlichen dieselben malerisch freien Typen, s. BRUNN bei STRUBE a. O. S. 12.

n) Vorlegebl. Serie E, 3, 1. Zwei Danaiden bei Kerberos' Wegführung.

o) Gazette arch. VI, Seite 72: Mänade auf Satyr gestützt bei der Geburt des Dionysos.

2. Die eine Figur sitzt; die stehende legt ihr meist die Hand auf die Schulter; wo die Beschreibung nichts besonderes erwähnt, ist diese Gruppierung anzunehmen. Die folgenden Beispiele gehören sämtlich dem attischen freientwickelten schönen oder dem unteritalisch malerischen Stile an.

Dionysos und Ariadne sehen einer auf der anderen Seite der Vase vor sich gehenden apollinischen Culthandlung zu:

p) Mon. d. i. VII, 70 (Amphora aus Perugia). Dionysos gespannt nach rechts blickend, Ariadne jenseits von ihm träumerisch hernieder schauend.

p₁) GERHARD, A. B. 59 (Philomelevase). Den Dionysos macht die links von ihm stehende Ariadne mit ausgestrecktem rechten Arm auf den bestimmten Vor-

gang aufmerksam; er legt die Rechte auf ihre linke Schulter, sein Blick folgt ihrer Weisung.

- q) Mon. d. i. VIII, 42. Artemis hinter Apollo beim Marsyasurteil.
- q₁) Vorlegebl. II, 8. Artemis hinter Apollo bei der Aussöhnung zwischen Apollo und Herakles. Sie lehnt sich beide Male mit ihrem Ellbogen an ihn.
- r) Musco Greg. II, 26, 1^a = MÜLLER-WIESELER, D. a. K. II, 34, 397. Nymphe hinter Papposilen, dem Hermes den kleinen Bacchus überbringt.
- s) Compt-e. 1861, 3 = Vorlegebl. A, 11. Eros legt die Linke auf die Schulter Aphroditens, Hebe lehnt sich mit den Ellbogen an Hera beim Parisurteil.
- t) ibid. 1860, 5; Frau stützt die Rechte auf das Knie der Thebe. eine Ortsnymphe legt die Linke auf die Schulter einer Genossin bei Kadmos' Drachenkampf.
- u) MICHAELIS, Thamyris und Sappho; auch Museo italiano II, 5. Die sitzende Sappho legt die Linke auf die Schulter der Peitho, welche sich an sie lehnt bei Thamyris' Spiel.
- v) Vorlegebl. E, 3, 1. Zwei Danaiden schauen sich umschlungen haltend dem Herakles zu, wie er den Kerberos wegführt.
- w) Mon. d. i. II, 59 (Jatta 1498), auch OVERBECK, K. M. VII, 16 (Jovase). Aphrodite hinter Zeus bei Ueberlistung des Argos.
- x) MÜLLER-WIESELER, D. a. K. II, 14, 149. Ares lehnt sich an Athene, indem er den rechten Arm auf ihre linke Schulter legt. Die Darstellung ist nicht ganz unverdächtig, schon wegen des eigentümlichen Paares (Marsyasurteil).

Nachdem wir im Vorhergehenden unsere Gruppenart in verschiedener Gestaltung auf Relief und Vasenbild betrachtet, bleibt uns die Frage, wie die *freistatuarische* Kunst, wie die *Malerei* solche Gruppen gebildet.

Dass Familiengruppen nach Art der ägyptischen auch in altgriechischer Plastik selbständig dargestellt sein können, mag man immerhin mit BRUNO SAUER¹⁾ annehmen. Die einzige einigermaßen in der Composition analoge ist uns in einem Werke der spartanischen Localkunst erhalten: Athen. Mitteil. X, 6. Dreivereine wie die Chariten sind uns aus alter Kunst teils als Haupt-, teils als attributive Gruppen vielfach sicher bezeugt²⁾, aber ein sicheres Bild solcher Gruppen vermögen wir uns nicht zu machen, wenn auch zugegeben werden mag, was FERTWÄNGLER a. O. wieder betont hat, dass wir uns solche Vereine höchst wahrscheinlich nicht verbunden zu denken

¹⁾ a. O. 7.

²⁾ S. FERTWÄNGLER in ROSCHER's mythol. Lexikon s. v. Chariten.

haben. Für die ganze freistatuarische Charitenbildung müssen wir bis zu hellenistischer Zeit eine große Lücke unserer Erkenntnis statuieren. Und überhaupt erfahren wir weder aus archaischer Kunst noch aus der ersten Blütezeit etwas von auch äußerlich verbundenen Gruppen anderer Gottheiten. Als gewisser Ersatz mag gelten, was von einer Gruppe des auf phidiasischen Bahnen wandelnden Damophon aus Messene berichtet wird. Demeter nämlich und Kore saßen auf *einem* Throne und zwar legte Demeter die Hand auf Kore¹⁾. Phidias selbst sowohl wie Polyklet wandten dem Einzelbild ihr vornehmstes Interesse zu.

Erst von Skopas und Praxiteles werden uns litterarisch eine Anzahl Zwei- und Dreivereine von Göttern überliefert, aber leider reichen die Art und Weise dieser Ueberlieferung sowie die uns zu Gebote stehenden Denkmäler nicht aus, bestimmte Gruppen auf diese beiden Meister zurückzuführen. Ob des Praxiteles Dionysos, Methe, Staphylos eine geschlossene Gruppe gebildet, hat man nach FÖRSTER'S Auseinandersetzungen²⁾ allen Grund zu bezweifeln. Und wenn von IMHOOF-GARDNER³⁾ Münzbilder von Megara mit Recht auf die Gruppe des Praxiteles von Leto und ihren Kindern zurückgeführt sind, so sehen wir daraus, dass sich solche Dreivereine im rhythmisch gut abgewogenen Neben- und Gegeneinander denken lassen auch *ohne* eine *äußerliche* Verbindung.

Nichts desto weniger sind wir, glaube ich, berechtigt zwei Arten solcher engverbundenen Gruppen auf die jüngere attische Schule zurückzuführen.

Ziemlich zahlreich tritt in den Museen eine Gruppe auf, die den Dionysos zeigt, wie er sich in behaglichem, gliederlösendem Ausruhen auf einen Genossen seines Gefolges stützt, auf Eros, eine Mänade, einen Satyr (Silen, Pan), Ampelos⁴⁾.

Was zunächst auffällt, ist, dass das Bewegungsmotiv des Dionysos praxitelisch genannt werden muss. Gerade das Schwebende der Stellung forderte eine Stütze, die in den erhaltenen Werken Praxiteles durch einen Baumstamm gab. Setzt man nun statt dieser leblosen Stütze die lebendige (eine Mischung bietet die Ampelos), so erhält man unsere Gruppierungsart als etwas so Selbstverständliches, dass man nicht einsehen kann, warum, war einmal jenes Bewegungsmotiv erfunden, nicht auch bald danach solche Gruppen entstanden sein sollen.

¹⁾ S. OVERBECK, S. Q. 1564, vgl. BRUNN, K. G. I, 287 ff.

²⁾ Annali d. i. 1870, 205 f.

³⁾ Journal of. hell. st. 1885, S. 56, Nr. 8. pl. I, A, 10; 1887, S. 50, Nr. 8. pl. LXXVIII, FF, 2.

⁴⁾ S. CLARAC 690, 1626; 691, 1627; 685, 1612; 690, 1624; 694, 1633 u. 1635; 693, 1635^A; 691, 1629; ferner: Colossalgruppe in Parma (HEYDEMANN, Antikens. in Oberitalien III. holl. Winkelmannsprogr. S. 50, Nr. 53) vgl. auch MICHAELIS, Anc. Marbl. S. 624, Nr. 6 u. S. 497, Nr. 63.

Unter den angeführten meist handwerksmäßig zusammengestoppelten Gruppen zeichnen sich vorteilhaft zwei aus: CLARAC 690, 1626, Dionysos, der sich auf Eros, und CLARAC 691, 1629, Dionysos, der sich auf Ampelos stützt. Letztere Gruppe gehört schon durch ihre geistreiche Erfindung der alexandrinischen Kunst. Von der anderen hebt MICHAELIS¹⁾ hervor: the harmonious flow of the lines; the fine grouping; the beautiful treatment of the nude The whole group is of excellent effect, and among the many similar must take a high rank.

So weist sowol die Körperbehandlung im Einzelnen, wie die Composition im Ganzen auf ein Original der zweiten attischen Schule hin und MICHAELIS erinnert a. O. an des zeitlich leider nicht genügend bestimmbar Thymilos Dionysos und Eros der Tripodenstraße²⁾.

Das gleiche Compositionsprincip wendet dann die pasitelische Schule für ihre Gruppen an und hier wirkt die Gruppierungsart einer hoch entwickelten Epoche bei scheinbar archaischer Formgebung noch besonders den archaistischen Eindruck zu verschärfen.

Die vielbesprochene Gruppe von Idefonso folgt ebenfalls der gleichen Composition.

Der eben behandelten ruhigen bachischen Gruppe steht die bewegte gegenüber: der trunkene Dionysos wird von einem Genossen seines Gefolges weiter geschleppt. Unter den Freigruppen nimmt, soviel ich weiß, die erste Stelle die florentinische ein³⁾. Durch die schräge Stellung des Gottes ist seine Trunkenheit deutlich gemacht, die jedoch noch keinen hohen Grad erreicht zu haben scheint, denn nur leicht lastet er auf dem Satyr und dieser umschlingt ihn mehr als er ihn stützt. Die Gruppe macht den Eindruck glatter, etwas matter Vornehmheit guter römischer Zeit. Es fragt sich, wie weit hinauf in griechische Kunst wir unsere Gruppe verfolgen können.

Fassen wir zunächst die oben genannten drei Vasenbilder der zweiten Reihe und das beste Exemplar der Reliefs, dasjenige im Louvre in's Auge⁴⁾, so lässt sich auf den ersten Blick erkennen, wie sie gemeinsam das trunkene Schwanken des Gottes und das Anstemmen des Satyrs gegen die Last in ungleich lebendigerer Weise zum Ausdruck bringen als die letztgenannte Marmorgruppe. Auf allen Darstellungen hebt sich ferner die Gruppe auch in größerer Umgebung stets als eine in sich geschlossene bedeutsam hervor; sonst aber gehen in Auffassung der Einzelheiten unsere

¹⁾ Anc. Marbl. 238.

²⁾ Paus. I, 20, 2.

³⁾ DÜTSCHKE, A. B. III, 502 = CLARAC 691, 1628.

⁴⁾ S. die beigegebene Tafel 3.

Bilder ihre eigenen Wege. Auffallen muss als scharfer Gegensatz der Vasenbilder gegen das Relief des Louvre die Darstellung des *bärtigen* Dionysos, die sich gleichfalls auf dem Londoner Relief findet¹⁾.

Es liegt nun auf der Hand, dass der *jugendliche* Kopftypus, wie ihn uns das Relief des Louvre zeigt, unserer Vorstellung von dem Dionysosideal der jüngeren attischen Schule entspricht, und dieser Typus hat seine nächste Analogie in dem Köpfchen des Centralmuseums²⁾, das KLEIN mit vollem Rechte für diese Epoche in Anspruch genommen. Fragen wir uns dann ferner, welche Gruppe sich leichter in die Freiplastik übertragen lässt, die des athenischen Gefäßes (Tafel III, 2) oder die des Reliefs (III, 3), so kann, wie ich glaube, kein Zweifel sein, dass wir uns für die letztere entscheiden. Denkt man sich nur das nach hinten flatternde, raumfüllende Gewand des Dionysos weg, so seh' ich keine Schwierigkeit für die Ausführung in der Freiplastik. Vortrefflich wirkte hier der Contrast in den beiden Bewegungen, vortrefflich war das Gleichgewicht zwischen Lasten und Tragen verteilt. Es kommt hinzu, dass ein ganz ähnlich schwebender Gang auch beim Bacchus der Florentiner Gruppe, wenn auch nicht mit derselben Schärfe, dargestellt ist. Dagegen möchte es wol dem Plastiker schwer werden, die mit freier Genialität entworfene Gruppe des athenischen Gefäßes ohne weiteres in die Plastik zu übertragen. So großartig sie uns in der Zeichnung erscheint, so unschön würde sie als Freigruppe wirken.

Die Composition des athenischen Bildes gehört *spätestens* in den Anfang des 4. Jahrhunderts; und somit, scheint es, hat die jüngere attische Schule ihr Vorbild für unsere bacchische Gruppe in der Malerei gehabt, die, wie uns auch die anderen Darstellungen der ersten Reihe zeigen, sich überhaupt gefiel in der Darstellung solcher Komosgruppen³⁾.

Die dreifigurige Gruppe des Dionysos zwischen zwei Wesen seines Gefolges, die ihn stützen, tragen, ist eine Weiterbildung der besprochenen Composition, wie sie am besten in der Freiplastik durch die Berliner Gruppe aus römischer Zeit vertreten wird⁴⁾. Die sonstigen Monumente gestatten diese Gruppierung bis in hellenistische Zeit zu verfolgen⁵⁾. In diese Zeit auch gehören die des öftern wiederkehrenden bacchischen Deckelgruppen etruskischer Cisten.

¹⁾ MÜLLER-WIESELER, D. a. K. II. 50, 624.

²⁾ Annali d. i. 1879, K. I.

³⁾ Die meisterhaft realistisch-psychologische Auffassung erinnert auf den beiden athenischen Gefäßen ebenso an die Kunstweise des Parrhasios wie die vollendet feine sichere Zeichnung; und von Parrhasios heißt es ausdrücklich: *et alia multa graphidis vestigia extant in tabulis ac membranis eius, ex quibus proficere dicuntur artifices.*

⁴⁾ Sculpt. 96.

⁵⁾ S. FÖRSTER, Annali 1870, 205 ff. und die oben angeführten Bildwerke.

Von den übrigen zu Gruppen verbundenen, wesensverwandten Gottheiten sind zunächst die Chariten zu nennen, deren berühmte, meisterhaft verschlungene Gruppe, die einen Rafael zur Nachahmung reizte¹⁾, ebenfalls nicht vor der hellenistischen Zeit denkbar ist²⁾.

Für das Paar Asklepios und Hygieia zeigt die vaticanische Gruppe³⁾ einen rhythmisch feinabgewogenen Contrast zwischen der zierlich, graziös-lebendig stehenden Hygieia und der etwas schweren, untersetzten Gestalt des Asklepios, die mit aller Würde einer Gottheit thront. Die Composition passte vortrefflich für eine Nische, worauf mich BRUNN aufmerksam macht. Aehnlich etwa könnten wir uns die Gruppe des Xenophilos und Straton in Argos vorstellen, den „καθήμενον Ἀσκληπιὸν λίθου λευκοῦ, καὶ παρ' αὐτὸν ἕστειζεν Ἰγίεια“⁴⁾. Freilich von der *Ausführung* einer Originalcomposition giebt die vaticanische Gruppe keinen Begriff.

Minderwertig in der Composition ist gewiss die kleine Gruppe des Palazzo Barberini⁵⁾, welche beide Gottheiten stehend zeigt; von der florentinischen Gruppe⁶⁾ ist leider nur der Asklepios übrig geblieben⁷⁾. Da muss es denn immerhin mit Freuden begrüßt werden, wenn auf griechischem Boden uns ein bescheidenes, aber echt attisches Werk erhalten ist, das in der auch aus der traurigen Verstümmelung hervorleuchtenden leichten, flotten Behandlung den Uebergang bildet zu der anmutigen Kunst tanagräischer Terracotten⁸⁾.

Auf einem Felsen sitzt nach rechts eine jugendliche Frau, deren Gewand wol auf dem Hinterkopf aufliegend, hinter dem Rücken her nach vorne gezogen ist, so dass es hier nur den Unterkörper bedeckt und mit einem breiten Zipfel in der Nähe des Schoßes auf dem linken Oberschenkel erscheint. Ihre Rechte ruht auf dem Sitze, ihre Linke lag vielleicht auf dem linken Schenkel. Von den Sandalen tragenden Füßen ist der rechte zurückgesetzt.

¹⁾ Gerade die Art, wie hier ein plastisches Bildwerk unmittelbar auf einen Maler wirkte, ist auch für die griechische Kunst nicht ohne Interesse. Weniger nach den einzelnen Epochen, als nach den einzelnen individuellen Fällen möchte die Priorität von Plastik oder Malerei festzustellen sein. Vgl. die obige Auseinandersetzung und die anregenden Aeußerungen bei MILCHHOEFER, Befreiung des Prometheus, 15 ff.

²⁾ S. FURTWÄNGLER, in ROSCHER's mythol. Lexikon: »Chariten«.

³⁾ Museo Pio Clem. II, 3.

⁴⁾ Paus. II, 23, 4.

⁵⁾ MATZ-DUHN, A. B. 51.

⁶⁾ DÜTSCHKE, A. B. III, 198.

⁷⁾ S. LÖWY, Jahrb. d. I. II, 109.

⁸⁾ Die kleine Marmorgruppe des Centralmuseums (3. Saal links Nr. 1 bei MILCHHOEFER, Museen Athens, vgl. v. SYBEL, Catalog 271, KAVVADIAS, κεντρικὸν μουσεῖον 107) wird auf Taf. 4 zum ersten Male nach einer dem Institute gehörigen Zeichnung ORTO's bekannt gemacht, die ich der Güte Herrn Dr. DÖRPFELD's verdanke.

Hinter ihr steht nach rechts, das linke Bein über das rechte gekreuzt, mit dem linken Arm wahrscheinlich an sie gelehnt und den rechten vermutlich vorstreckend, ein Mädchen in dünnem halbärmeligem Chiton, darüber ein Obergewand, welches um die Hüften vor dem Schoße in einen breiten Knoten geschürzt ist.

Leider fehlen die Köpfe, die beiden Unterarme der zuletzt, und fast der ganze linke Arm der zuerst beschriebenen Gestalt, sowie deren linker Fuß (zum größten Teil). Die Gruppe ist »παρὰ τὸ Δίπυλον« gefunden.

Das Motiv zeigt Verwandtschaft mit den beiden Frauen des oben erwähnten Grabreliefs im Louvre¹⁾, aber schon die völlige Entblößung des Oberkörpers der einen schließt jeden Gedanken an eine Grabgruppe aus. Wir haben es mit göttlichen Wesen zu tun. MILCHHOEFER dachte an Aphrodite und Peitho, und sowohl der nackte Oberkörper würde für Aphrodite wie die stehende Stellung der mädchenhaften Gestalt würde für die Dienerin Peitho passen. Der Fundort im Bereiche des Dipylon legt den Gedanken nahe, die Gruppe in die Brunnenanlage dort zu setzen; und ich würde FURTWÄNGLER'S Ansicht, die er mir persönlich aussprach, dass wir nämlich hier Nymphen zu erkennen hätten, ohne weiteres annehmen, stünde ihr nicht einmal die Zweizahl und sodann die auch sonst in der griechischen Kunst fast immer festgehaltene Typik im Wege, bei Vereinigung zweier Figuren die sitzende als die bedeutsamere aufzufassen. Auch scheint die verschiedene Drapierung nicht bloß einen malerischen, sondern auch einen Standes- und Alters-Unterschied anzudeuten. In der Deutung auf Aphrodite und Peitho aber bestärkt mich die überraschende Analogie, welche unsere Gruppe mit den beiden links befindlichen Gestalten des noch immer nicht genügend erklärten Kertscher Vasenbildes²⁾ bietet — eine Ähnlichkeit, die auch in der Anordnung des Gewandes der sitzenden Frau sehr hervortritt³⁾. Mag man nun die Scene der Vase deuten, wie man will, unmöglich wird man in den genannten Figuren links jemand anders erkennen dürfen als Aphrodite und Peitho. Auch das zierliche attische Vasenbild: OVERBECK, Bildw. VIII, 1 zeigt eine ähnliche Gruppierung von Aphrodite und Peitho.

Und passte denn etwa dies Paar nicht auch in ein Brunnenhaus zumal in späterer Zeit, wo die Kunst Aphroditens Gestalt so oft als Brunnenfigur zu benutzen liebte?

In der Terracottenkunst sind solche Frauengruppen recht beliebt. Bald erscheinen die beiden Gestalten feierlicher, würdiger und lassen Demeter und Kora mit einiger

¹⁾ CLARAC II, 161 B, 211 A.

²⁾ Vorlegebl. A, 9.

³⁾ Diese Beziehung zwischen Vasenbild und Gruppe ist wieder eine Bestätigung der feinen Beobachtung STRUBE'S (Studien 98 f.), dass die Maler der Kertscher Vasen plastische Vorbilder benutzten.

Wahrscheinlichkeit erkennen, wie bei LECUYER A. und STACKELBERG, Gr. d. H. 69, bald sind es einfache liebliche Mädchen des täglichen Lebens, wie sie mit am schönsten uns die SABOUROFF'sche Gruppe vor Augen führt: 79. 80. Die Vorzüge dieser letzteren hat FURTWÄNGLER im Texte treffend hervorgehoben; zu beachten ist die bei aller Einfachheit doch kunstreiche Composition.

Werfen wir einen kurzen Rückblick auf das Vorhergehende, so sehen wir, wie die copulative Gruppe schon früh ihren Ausdruck in der Kunst gefunden, sei es dass man eine bestimmte Handlung oder aber die Situation der Zusammengehörigkeit darstellen wollte. Freilich die Art und Weise der Darstellung war nach den Zeiten eine durchaus verschiedene. Erst mit dem schönen attischen Stile wurden in der Vasenkunst überaus häufig jene Gruppen zweier eng verbundenen Gestalten, welche ihre Aufmerksamkeit gemeinsam einem bestimmten Vorgange schenken. Und zwar ist in diesem Stile deutlich der Einfluss der großen Malerei zu spüren, welche zu umfangreicher Composition solcher Gruppen bedurfte. Aus solchem reinmalerischen Bedürfnis schufen unabhängig von einander Giotto und Rafael: jener die beiden Männer, welche dem Tanze der Herodias zuschauen, auf dem Fresco in Sta. Croce, dieser im Parnass die köstliche Gruppe von Terpsichore und Polyhymnia, die traulich an einander geschmiegt dem Spiele Apollo's lauschen¹⁾.

In der griechischen Malerei finden wir zuerst bei Polygnot solche Gruppen: so legte in der Unterwelt Memnon dem neben ihm sitzenden und das Gesicht in beide Hände schmiegenden Sarpedon eine Hand auf die Schulter, so saß Chloris auf den Knien der Thyia zurückgelehnt. Wie weit die einzelnen *stehenden* Gestalten mit einander verbunden waren, lässt sich leider nicht mehr aus der trockenen Beschreibung des Pausanias erschließen²⁾.

Dass wir unsere Gruppe sonst in der Malerei³⁾ nur noch auf dem Bilde des Aetion und zwar hier dank Lukian's trefflicher Beschreibung nachweisen können, hängt mit unserer traurigen Ueberlieferung zusammen. Auf dem genannten Bilde stützte sich Hephaestion auf Hymenaios und von welcher Wirkung das sein konnte, davon vermag uns die herrliche Jünglingsgruppe des SODOMA'schen Bildes die beste Vorstellung zu geben.

¹⁾ CROWE u. CAVALCASELLE, Leben Rafael's, II, 66 (deutsche Ausg.), haben diese beiden Gruppen verglichen.

²⁾ WINTER hat richtig für unsere Gruppen auf Polygnots Vorbild hingewiesen (a. O. 39); doch kann ich seiner Scheidung von polygotischem und phidiasischem Gut nicht beistimmen. Das ist auch FURTWÄNGLER's Ansicht: Samml. SABOUROFF, Vaseneinleitung 5 ff.

³⁾ Wie Panaios die drei Frauengruppen an den Schranken des Zeuthrones componiert hatte, können wir aus Pausanias ebensowenig ersehen.

Auf pompejanischen Bildern, das sei hier beiläufig erwähnt, begegnen wir solchen Gruppen nicht selten; als besonders charakteristisch führe ich an: HELBIG 823, Atlas IX; 893, Atlas X.

Fassen wir jetzt, nachdem wir die *äußeren* Umstände solcher Gruppierungen kennen gelernt, die *Wirkung* etwas näher in's Auge, die sie auf uns ausüben. Mögen diese Gestalten unbekümmert um das um sie Vorgehende kraftvoll in sich selbst ruhen und schmerz- oder freudebewegt ihren eigenen Gedanken nachhängen, mögen sie einem bestimmten Vorgang ihr gemeinsames Interesse zuwenden, immer reizen sie uns mit ihnen zu empfinden, uns in ihre *Stimmung* zu versetzen. Dies Element der Stimmung aber ist gegenüber der archaischen Kunst etwas durchaus Neues. Das wollen wir uns zunächst bei den musikalischen Szenen noch deutlicher machen.

Die alten (und ich verstehe darunter in überwiegender Mehrzahl auch die strengrotfigurigen) Vasen zeigen uns den Tanz zu Leier und Flöte, musikalische Processionen, sie führen uns in die Musikschule oder lassen uns in feierlichem Aufzuge den Kitharöden sehen; artige Flötenbläserinnen spielen zum Tanze und zur Belustigung vor Männern und Jünglingen, die auch ihrerseits Laute spielen, Flöte blasen und singen und im Komos es ganz dem Schwarme des Dionysos gleichzutun bemüht sind. Wo ein Gott oder Mensch sein Instrument erklingen lässt, sind bisweilen auch verschiedene Gestalten als zuhörend dargestellt. Allein vergebens suchen wir nach Szenen, wo die feineren Bezüge zwischen Concertierenden oder die feinere Wirkung der Töne auf die Zuhörer zum Ausdruck gelangen. Als eines der frühesten Beispiele dieser Art kann vielleicht die Münchener Vase mit Alkaios und Sappho gelten¹⁾, welche dem vollentwickelten strengrotfigurigen Stil angehört. Erst mit dem schönen attischen Stile häufen sich die Beispiele. Immer noch in einfacher Harmonie der Stimmung unerreicht ist das Bild einer Volcenter Vase, welches den Musaios als Zögling der Musen darstellt²⁾. Terpsichore, die ganz in ihr Lautenspiel vertieft ist, Melelosa (?), welche auf den Einsatz wartet, Musaios, der andächtig dem Spiel seiner Lehrerinnen lauscht, vereinigen sich hier auf das glücklichste zu einheitlicher Wirkung.

Von Musenconcerten seien vor anderen genannt: München 805 (B), Berlin 2388, 2391. Auch die pompejanischen Bilder haben solche Concerte sehr fein aufgefasst, so z. B. HELBIG 893 und vor allem SOGLIANO 196: Pan mit den Nymphen im Freien musicierend.

¹⁾ JAIN, griech. Dichter a. Vasenb. (Abhandl. d. sächs. G. d. W., phil. hist. III, Taf. I, No. 4), auch Museo italiano II, Taf. 4.

²⁾ WELCKER, A. D. III, 31 = Mon. d. i. V, 37; brit. Mus. 1260.

Durch Gruppen aber wie die oben angeführten: der beiden Mädchen vor Sappho und der Flötenspielerin, der beiden Musen bei Thamyris und beim Wettkampf Apollo's mit Marsyas wird die *musikalische Stimmung* auf das anschaulichste geschildert.

Gewiss wird wol Niemand ein Concert, wie es z. B. Giorgione mit staunenswerter Meisterschaft gebildet, selbst mit den besten unserer Vasengemälde in Betracht des Kunstwertes vergleichen wollen, aber auch von unseren Bildern gilt BURCKHARDT's Ausspruch¹⁾: »mit Wenigem ist ein unergründlich Tiefes gegeben«.

Die Töne, die Polygnot und Phidias angeschlagen, sie klingen in der Folgezeit reicher und feiner abgestuft fort. Die Verfeinerung des Empfindens ist deutlich gegen das Ende der großen Epoche auf dem Frieze von Phigaleia bemerkbar, wo inmitten des wildbewegten Kampfes Einzelgruppen von rührend stimmungsvoller Menschlichkeit sich finden. Und auf Relief- und Vasendarstellungen seit etwa Ausgang des 5. Jahrhunderts lässt es deutlich sich verfolgen, welch' immer breiteren Raum man dem eigentlichen Stimmungsbilde einräumt.

Höchst mannichfaltig sind die Stimmungsbilder einer ruhigen Situation. Mit welcher anmutsvoller Behaglichkeit werden uns Szenen stillhäuslichen Glückes geschildert, z. B. auf dem köstlichen Vasenbilde »im Hause bei Amphiaraos«²⁾ oder da, wo der jugendliche Vater mit seinem Jungen spielt, der auf dem Schoße der Mutter steht³⁾, oder vorzüglich auf den Grabsteinen des 4. Jahrhunderts.

Besonders aber ist es die *erotische Stimmung*, welche in der Schilderung des Boudoirlebens ihren verschiedenartigsten, reizvollsten Ausdruck findet.

Und mit nicht minderer Kunst weiß man dem Leben draußen in freier Natur die geeignete Stimmung abzugewinnen. Der bacchische Schwarm erscheint nun oft in einer blühenden Landschaft gelagert, in den verschiedensten Beschäftigungen, sehr oft auch im schönsten dolce far niente. Wie weit es in solchen Darstellungen der zu vollster Freiheit entwickelte schöne Stil gebracht, dafür bietet ein glänzendes Beispiel der SABOUROFF'sche Aryballos⁴⁾. Doch auch inmitten wilder bacchantischer Lust liebt man es, das stimmungsvolle Versunkensein in den Rausch darzustellen. Sind von der monumentalen Kunst des 5. Jahrhunderts und ihrem Abglanz, dem Kunsthandwerk, die *Naturerscheinungen* mit überraschender Großheit und Feinheit aufgefasst, so gefällt sich die Kunst seit dem 4. Jahrhundert darin, die *Stimmung* der Natur in bestimmten Gestalten zum Ausdruck zu bringen.

¹⁾ Cicerone II⁴, 712.

²⁾ Berlin 2395, Arch. Z. 1885, Taf. 15.

³⁾ HEYDEMANN, Gr. V. XI, 1.

⁴⁾ Berlin 2471.

Das bekannte Bild des Kraters der Sammlung Blacas¹⁾ zeigt eine bemerkenswerte Mischung verschiedener Anschauungen: neben der älteren mythologischen Gestaltung gewisser Naturerscheinungen, wie der Eos, welche den Kephalos verfolgt, der reitenden Selene, dem auffahrenden Helios, vor dem die Sternenknaben in die Fluten stürzen, sehen wir den jugendlichen Pan, der als Repräsentant des vegetativen Naturlebens sein Staunen über das Naturereignis bekundet. Immer breiteren Raum nimmt in der freientwickelten Kunst der dionysische Kreis ein, der nun nicht mehr in eigentlich mythologischem Sinne, sondern zur Verkörperung einer allgemeinen Naturstimmung benutzt wird. So erscheinen Dionysos und Gefolge zugleich mit dem Meeresschwarm bei Aphrodite's Meerfahrt²⁾. So ist auf dem späteren unteritalischen Gefäße der Ermitage³⁾ das Liebes- und Naturelement sehr bezeichnend gegen einander gestellt hier im Satyr und den Horen, dort in Aphrodite und Peitho⁴⁾. Und glaubt man nicht den berausenden Duft und jubelnden Klang beim Erwachen des Frühlings zu vernehmen da, wo Kore beim Aufsteigen vom bacchischen Schwarm empfangen wird?⁵⁾

Der Umschwung von der Darstellung der *Naturerscheinung* zu derjenigen der *Naturstimmung* tritt in der Plastik am anschaulichsten in den meisterhaften Gestalten der Meergötter hervor, wie sie die jüngere attische Schule geschaffen⁶⁾, aber auch in des Praxiteles Hermes, seinem Satyr, seinem Apollo, in der oben besprochenen ruhigen bacchischen Gruppe bildet den Grundton die heitere Anmut einer Naturstimmung.

¹⁾ GERHARD, Akad. Abb. V, 2.

²⁾ Jahrbuch d. I. 1886, II, 2. — Gerade bei der Aphrodite-Geburt ist der scharfe Gegensatz dieser Zeit gegen Phidias' rein mythologische Auffassung zu beachten; vgl. STEPHANIE, C-V. 1870/71, S. 46 f.

³⁾ 350, abgeb. auch OVERBECK, K. M., XVI, 13.

⁴⁾ S. STRUBE, Bilderkr. v. Eleusis 18.

⁵⁾ Mon. d. i. XII, 4. Ich halte an der gutbegründeten Deutung FRÖHNER's fest.

⁶⁾ Ich verweise hier besonders auf den schönen Aufsatz BRUNN's in WESTERMANN's Monatsheften (Dezbr. 1885).

Pyramidale Gruppen.

Vasenbilder.

Auch hier beginnen wir mit der Verfolgung rein formaler Gesichtspunkte und zwar zunächst bei den Vasen. Wir werden hier die Gruppen zuerst durchaus an und für sich auffassen und dann erst ihre Anordnung innerhalb einer größeren Composition betrachten. Der alte Vasenstil war mit seiner der ganzen archaischen Kunst eigentümlichen Neigung zum Tektonischen, mit seiner scharfen Silhuettenzeichnung der Pyramidalgruppe günstig. Das lässt sich schon aus der Darstellung einzelner Gestalten erkennen: Man vergleiche z. B. den weitausschreitenden Perseus und den lebhaft bewegten Diskoswerfer auf dem Dreifuß von Tanagra¹⁾ oder den wasserschöpfenden Troer auf dem Troilosstreifen der Françoisvase, oder solche weitausschreitenden bewaffneten Männer wie z. B. auf der Kyknosvase in Berlin (1732), so sieht man auf den ersten Blick, wie solche Figuren einen ideellen dreiseitigen Rahmen fast genau ausfüllen. Ueberall nun da, wo sich dem Auge ungezwungen der Anblick einer pyramidalen *Gruppe* bot, ließ es sich auch die archaische Kunst angelegen sein, diesen zum Ausdruck zu bringen, freilich so, dass sie wenig bestrebt war um Rundung und Schwung der Conturen und immer darauf ausging, die Gruppen dem betreffenden Raume anzupassen. Wie ernst es der Künstler der Françoisvase mit seiner Aufgabe nahm, beweist vor allen die Gruppe des Aias, der den Leichnam Achill's auf den Schultern trägt²⁾. Auf dem Bilde links füllt der mehr in's Breite gehende Leichnam ganz gut den Raum, allein die Armhaltung des Aias war eine sehr gezwungene und die Silhouette der Gruppe äußerst hart und eckig. Auf der zweiten Darstellung dagegen gelang es dem Maler einmal vortrefflich, das Gleichgewicht herzustellen zwischen Lasten und Tragen und sodann die Figuren schärfer einem dreiseitigen Rahmen anzupassen. Die Lanze des Aias, der nun eine Hand freibekommt, verwandte er geschickt als Diagonale des viereckigen Raumes.

Auch der Lebendige auf den Schultern eines andern baut sich gut pyramidal auf. Das zeigt der ebenfalls im schwarzfigurigen Stil festgehaltene Typus des Anchises, den Aeneas trägt (er hockt auf dessen Rücken und schlingt meist seinen Arm um den Nacken des Sohnes, der ihn an dem rechten Bein fasst³⁾). Auch der kleine Askanios wird recht gut in die Silhouette der Gruppe mit eingeschlossen.

¹⁾ Arch. Z. 1881, Taf. 3, V. Berlin 1727.

²⁾ Mon. IV, 58.

³⁾ S. GERHARD, A. V. III, p. 129; ROULEZ, Vases de Leide, 15, 16; BENNDORF, griech.-sic. Vasenbilder, 51, 2 u. a.

Sehr natürlich ferner war bei dem Anblick zweier Ringer, die sich an den Händen gefasst gegen einander neigen, der Vergleich mit dem Giebeldach und er findet sich schon bei Homer¹⁾:

„ἀγὰς δ' ἀλλήλων λαβέτην χερσὶν στιβαρῆσιν
ὡς ὄτ' ἀμείβοντες, τοὺς τε κλυτὸς ἦραρε τέκτων,
δῶματος ὑψηλοῖο, βίας ἀνέμων ἀλεείνων“.

Ueber die Darstellungen vgl. STEPHANI²⁾. Solche Gruppen erscheinen auf schwarzfigurigen Vasen bald mehr, bald weniger innerhalb eines dreiseitigen Rahmens, je nachdem die Körper näher oder ferner von einander sich befinden und stärker oder schwächer geneigt sind. Im weiteren Verlaufe des Kampfes wird die Gruppe geschlossener, so bei Herakles' Kampf mit dem Löwen, wo das „Stehschema“ solchen Aufbau in ganzer Schärfe zeigt. Trefflich ist es hier Ergotimos gelungen³⁾, den bekannten Typus dem inneren Rund der Schale anzupassen. Sehr exact seiner Gewohnheit gemäß hat Exekias das alte Schema verwertet: GERHARD, Etr. camp. V. 12. Bisweilen tritt diese pyramidale Tektonik mit einer außerordentlichen Schärfe auf, so Sächs. Ber. 1853, Taf. 9 und GERHARD A. V. II, 114 (Herakles und Antaios).

Bei sonstigen Kampfgruppen verbindet sich sehr natürlich die Gestalt eines lebhaft ausschreitenden Kriegers mit der eines zu Boden gestreckten Toten; wie z. B. schon auf der chalkidischen Vase: Mon. d. i. I, 61 = OVERBECK, Bildw. XXIII, 1 (Aias über der Leiche des Achilleus).

Auch da, wo ein Kämpfender im Begriff ist, den niedergesunkenen Gegner zu töten, entsteht des öfteren eine solche Gruppe.

Der strengrotfigurige Stil hält zunächst an der Schärfe und Strenge des Aufbaus fest, aber indem er die einzelnen Bewegungen mit mehr natürlicher Energie zu gestalten weiß, bringt er ein neues Leben in die starre Gebundenheit.

Als vortrefflichstes Beispiel hierfür kann die Vivenziovase dienen⁴⁾: Aeneas hat hier seinen Vater Anchises soeben auf seinen Rücken geladen (das ist ungleich lebendiger als der Typus des Aufhockens); freilich die Wendung des Aeneas ist noch nicht ganz geglückt, aber durchaus natürlich aufgefasst. Askanios ist hier gleichfalls der Gruppe eingefügt. Der Umriss der ganzen Composition erscheint lockerer als auf den schwarzfigurigen Vasen; sehr scharf dagegen hebt sich die Gruppe des

¹⁾ Ψ, 711 ff.

²⁾ C.-r. 1867, 5 ff.

³⁾ GERHARD, A. V. III, 238.

⁴⁾ Neapel 2422.

Aias und der Kassandra ab, sowie die des Priamos und Neoptolemos. Auch die zwei letzten Gruppen rechts verraten deutlich das Streben, die Figuren in einen bestimmten Rahmen hineinzuscomponieren.

Ein anderes »strengrotfiguriges« Vasenbild¹⁾ ist ein abschreckendes Beispiel mechanischer Stilisierung, wie sie einer lebendig schaffenden griechischen Kunst sicher nicht zuzutrauen ist.

Von großartiger Strenge des Aufbaues und mustergültiger Anpassung des Bildes an den Raum (Außenseite einer Trinkschale) ist des Euphronios Herakles im Kampfe mit Antaios²⁾; eine ähnliche Composition, wenn auch nicht von solcher Bedeutung, zeigt Sächs. Ber. 1853, Taf. 8, 1. Wie verschieden der Innen- und Außenraum der Schale auf die Bildung von Gruppen gewirkt hat, ersieht man am besten aus des Euphronios Troilosdarstellungen³⁾. Im Innenbild sind die Figuren zur Füllung des Raumes weiter auseinander gestellt, im Außenbild enger zusammengezogen, besonders im äußeren Umriss der linken Seite ist ein einheitlich aufstrebender Zug bemerklich. Erst gegen Ende des strengrotfigurigen Stiles weicht die Härte und Strenge der Außenconturen einer natürlichen, geschmeidigen Rundung. Der Vergleich einer Ringergruppe des Andokides⁴⁾ mit dem Ringkampf des Theseus, wie ihn Euphronios darstellt⁵⁾, ist in dieser Hinsicht sehr lehrreich. Dort lediglich das Streben, die derbe Kraft der Bewegungen rücksichtslos klar zu machen, hier auch die Absicht, die lebensvolle Kämpfergruppe zu einer dem Auge erfreulichen Geschlossenheit abzurunden. Und mit wie feinem Schwung hat derselbe Euphronios den Außencontur der Gruppe gezogen, welche Theseus im Kampfe mit dem marathonischen Stiere darstellt! (a. O.)

Besonders charakteristisch sind für diese freiere Richtung die böotische Busirisvase: Herakles, der einen Aethiopen als Keule gegen zwei Genossen desselben benutzt⁶⁾, und die Gruppe des Terpon und Sabakchos auf der Satyrvase des Brygos⁷⁾.

Aber erst mit dem attischen schönen Stile werden solche mit vollendeter Kunst und leichter Anmut aufgebaute Gruppen häufig.

Auf der Berliner Vase (2588) schließt der sich deckende Freier mit dem Getroffenen zu einer kühn aufstrebenden Gruppe sich zusammen; alle drei bilden ein schön verschlungenes Ganze, das sich fast genau von einem Kreis umschreiben läßt.

¹⁾ München 903, OVERBECK, Bildw. XXVII, 12.

²⁾ Wiener Vorlegebl. V, 4.

³⁾ S. OVERBECK, Bildw. XV, 5 u. 6.

⁴⁾ Berlin 2159, B, linke Gruppe.

⁵⁾ KLEIN, Euphronios² 194.

⁶⁾ DUMONT-CHAPLAIN, Les céf. de la Gr. p. 1, 18.

⁷⁾ KLEIN, Vasen m. Meisters.² 183, 8.

Und während hier stürmisch bewegte, so sind auf einem Orvietaner Krater¹⁾ drei in ruhiger Situation befindliche Gestalten (der stehende Herakles und zwei gelagerte Argonauten) zu einer Gruppe vereinigt, die ohne Zwang und doch klar erkennbar sich in den Rahmen eines Dreiecks fügt.

Hephaistos, der sich auf den Satyr stützt, und die Mänade mit dem tanzenden Satyr²⁾ bilden zwei Gruppen flottester Composition des vollendeten schönen Stiles.

Uebersaus häufig finden sich unsere Gruppierungen auf den Vasen der Krim und überhaupt auf den attischen Vasen von der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts ab. Die Form der »Pelike«, die sich nach oben verjüngt, war denselben günstig:

Das glänzendste Beispiel ist die Peleus und Thetisvase von Kameiros³⁾. Die dreiseitige Mittelgruppe von Peleus und Thetis ist hier auf das anmutigste durch die fliehende Nereide und den über dem Paare schwebenden Eros in ihrer Gestalt erweitert. Rechts und links folgen die Figuren in freiem Schwunge der Verjüngung des Gefäßes.

Von den Vasen der Krim seien hier angeführt:

Mädchen vor einer Frau knieend, die es auf den Kopf fasst⁴⁾;

Frau einer vor ihr knieenden Wasser überschüttend⁵⁾;

Theseus auf einem Kentaur knieend⁶⁾;

Krieger seinen niedergefallenen Genossen mit dem Schilde deckend⁷⁾; vgl. die sehr fein componierte ähnliche Gruppe: HEYDEMANN, Gr. V. VII, 4.

Satyr eine sich wehrende Nymphe angreifend⁸⁾.

Wie kunstreich, ja gekünstelt man im freien Stile Ringergruppen bildete, davon zeugen Mon. d. i. X, 48, e, 1; f, 5; g, 12⁹⁾.

¹⁾ Mon. d. i. XI, 38, 39.

²⁾ STACKELBERG, Gr. d. H. 40 (s. o.).

³⁾ Wiener Vorlegebl. II, 2.

⁴⁾ C.-r. 1861, I, 1.

⁵⁾ Ebendasselbst, vgl. Antiq. d. Bosph. Cim. LVII, 2.

⁶⁾ C.-r. 1865, 4, vgl. Antiq. LIII, 2, 4.

⁷⁾ Antiq. LIX, 2.

⁸⁾ Antiq. LVI, 2.

⁹⁾ Die beigegebene Tafel (5) will die Entwicklung in der Composition solcher pyramidalen Gruppen durch eine Reihe von Typen des Ringkampfes veranschaulichen und zwar von vieren, welche den Beginn, und dreien, welche das Ende desselben darstellen. Beidemal bezeichnet auch hier der strengrotfigurige Stil den Uebergang von archaisch-tektonischer Gebundenheit zu voller freier Erfüllung des Gesetzes.

Auf der anderen Tafel (6) ist der Fortschritt im malerischen Aufbau unserer Gruppen vom strengrotfigurigen bis zum attischen schönen Stile zur Anschauung gebracht.

Es erübrigt nun noch etwas näher in's Auge zu fassen, in welcher Verbindung solche Gruppen auf den Vasen erscheinen. Entweder — und das ist der seltenere Fall — treten sie isoliert auf oder — und so bei weitem am häufigsten — die Mittelgruppe wird von beiden Seiten durch symmetrisch sich entsprechende Figuren eingeschlossen, des öfteren auch zerfällt die Darstellung in verschiedene an einander gereihete Einzelgruppen. Von dem Zeitpunkte an, wo die Kunst bestrebt ist, gewisse unter ideell tektonischem Rahmen zusammengefasste Massen mit einander zu vermitteln und in Verbindung oder Gegensatz zu setzen zu losen Einzelgestalten, beginnt die im eigentlichen Sinne malerische Composition.

Ein sehr beachtenswertes Beispiel dafür bietet schon die Vivenziovase (s. o.), wo 5 Hauptgruppen mehr oder weniger pyramidal aufgebaut an einander sich reihen und die beiden bedeutendsten (Aias und Kassandra, Priamos und Neoptolemos) durch die Gestalten der Schutzflehenden auf das glücklichste vermittelt sind.

Mit noch freierer Kunst ist die obenerwähnte Busirivase componiert, wo die beiden großartig aufgebauten Gruppen des Herakles mit dem Aethiopen und dessen beiden Leidensgenossen auf das natürlichste in Gegensatz und doch wieder Verbindung treten, so dass die beiden Massen wie zwei Seiten eines Dreiecks gegen einander geneigt sind.

Auf der Brygosvase (s. o.) bilden die angreifenden vier Satyre eine frei und natürlich sich zusammenschließende Schar gegenüber den Einzelfiguren der Darstellung, und unter ihnen ist wieder die Gruppe des Terpon und Sabakchos enger zusammengeschoben. Aber erst im schönen Stile erreicht die malerische Anordnung ihre Vollendung. Die vorzüglichsten Beispiele dafür bieten die Berliner Vase mit dem Freiermorde und der Orvietaner Argonautenkrater (s. o.).

Auf der ersteren treten die Gestalten der drei Freier durch ihren Zusammenschluss in den rhythmisch woltuendsten Gegensatz zu den 3 isolierten Figuren des Odysseus und der beiden Mädchen. Und dieser Zusammenschluss selbst wird wieder auf die natürlichste Weise erreicht. Das gleiche Bedürfnis der Abwehr gegen die hereinbrechende Gefahr hat sie zusammengetrieben, und das Gefühl dieses Zufälligen, Plötzlichen giebt der Composition bei aller Vollendung des Aufbaues doch den ganzen Reiz malerischer Unordnung.

Auf dem Argonautenkrater sind die drei Mittelfiguren zwanglos-natürlich angeordnet und werden nur durch den ideellen dreiseitigen Rahmen für das Auge zusammengehalten, ohne jedoch von den völlig malerisch gruppierten anderen Gestalten isoliert zu sein.

Dass beide Vasenbilder auf eine Composition polygotischer Schule zurückgehen,

ist auch mir in hohem Grade wahrscheinlich¹⁾, und namentlich möchte ich in dem meisterhaften Gruppenaufbau die Hand eines bedeutenden Meisters erkennen. Ist diese Vermutung richtig, so würden wir die Vollendung der Pyramidalgruppe in der Malerei Polygnot und seiner Schule zuzuschreiben berechtigt sein.

An dieser Stelle möge auch der Gemälde des Panainos an den Schranken des olympischen Zeus gedacht werden. Richtig scheint mir PETERSEN²⁾ betont zu haben, dass die 3 Bilder der ersten und dritten Abteilung sich in der Composition entsprechen. Denn da die 1. und 3. Gruppe des ersten Cyclus dieselbe Composition wie die an derselben Stelle befindlichen des dritten zeigen, so lässt sich ein Gleiches auch von den Mittelgruppen voraussetzen, zumal zwei neben einander oder sich gegenüber stehende Figuren dreimal wiederkehrend keinen besonders erfreulichen Anblick gewährt hätten. Wir würden also am besten als Mittelbilder zwei pyramidale Gruppen anzunehmen haben: Aias, der die Penthesilea, und Theseus, der den Peirithoos in Armen hält und vor dem Niedersinken schützt. Freilich die Ansicht PETERSEN's, dass die Freundschaft beider Helden erst nach blutigem Streite geschlossen wurde, lässt sich gewiss ebenso wenig aus der Plutarchstelle als aus dem Vasenbilde³⁾ beweisen. Aber wäre es denn nicht möglich, dass der Künstler einen echten Freundschaftsdienst dargestellt hätte, für welchen das abenteuerliche Leben der Beiden mit seinen vielen Kämpfen reichlichen Anlass gab?

Und deutet nicht das Vasenbild selbst ganz klar auf einen solchen Dienst, wie ihn uns Kampfdarstellungen verschiedener Zeiten so häufig vor Augen führen⁴⁾?

In der *zweiten* Abteilung war die erste Gruppe gleichfalls von pyramidalem Aufbau: der Kampf des Herakles mit dem nemeischen Löwen. Wie wirksam die Malerei das in archaischer Kunst besonders beliebte Stehschema verwertete, kann uns das herculanische Bild zeigen: HELBIG 1124.

Zur Reconstruction der Gruppe von Aias und Cassandra können wir jetzt am besten, wie ich glaube, das prächtig componierte, dem Panainos auch zeitlich nahe- stehende Innenbild einer Pariser Schale benutzen⁵⁾. Polygnot, auf den KLEIN gern das Bild zurückführen möchte, hatte beidemal nicht den Frevel des Aias, sondern das Gericht darüber dargestellt.

Es folgten dann Hippodameia mit Mutter. Die späten Vasengemälde gestatten

¹⁾ S. WINTER a. O. S. 43 ff.

²⁾ Kunst des Pheidias 359 ff.

³⁾ Mon. d. i. VI, 34.

⁴⁾ S. besonders unten S. 35 f.

⁵⁾ Annali 1877, N, S. 246 ff.

uns keine genügende Vorstellung dieser Composition. Mochten die beiden Gestalten aber nun äußerlich verbunden sein oder nicht, immerhin leuchtet ein, dass dieser zweite Cyclus von Darstellungen eine reizvolle Abwechslung bot von einer enggeschlossenen pyramidalen, einer breiter aufgebauten, hoch dramatischen und einer ruhigen Situations-Gruppe.

Mit welchem anmutvollem Reiz der völlig freientwickelte Stil unsere Gruppen in einer größeren Composition zu verwerten wusste, das zeigt am besten die Peleus- und Thetisvase von Kameiros, die fast wie ein Gemälde wirkt. Alles atmet hier Leben und Natürlichkeit, die Gruppen sondern sich auf das klarste für das Auge und sind doch wieder auf das beste mit ihrer Umgebung vermittelt, alles gehorcht hier ohne Zwang dem künstlerischen Gesetz.

Ein Muster freigraziösen, malerischen Aufbaues bietet auch die Gruppe von Aphrodite, Peitho, Sappho und den Eroten: *Michaelis*, Thamyris und Sappho.

Vergleichsweise mag hier die pompejanische Wandmalerei angezogen werden, welche Gruppen unserer Art oft mit einem gewissen Raffinement zur Darstellung bringt. Ich erwähne nur die verschiedenen Gruppierungen von Ares und Aphrodite (meist mit Eroten inmitten einer Landschaft) oder die von Perseus und Andromeda, wie sie das im Wasser sich spiegelnde Medusenhaupt beschauen, oder aus dem bacchischen Kreise: HELBIG 376 f. und 404. Fast schematisch pyramidal erscheint Herakles und Familie mit dem Nessus zusammen componiert auf HELBIG 1146.

Es wird lehrreich sein, wenn wir die Lücken, welche auch in dieser Hinsicht unsere Kenntnis der griechischen Malerei aufweist, für unsere Vorstellung wenigstens aus den Werken eines Malers der Renaissance auszufüllen suchen, von dem GÖTTE mit Recht gesagt hat: »er gräcisiert nirgends, fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche«. *Rafael* liebt es, dreiseitige Gruppen der heiligen Familie im Vordergrund einer blühenden Landschaft zu gestalten. Am schönsten und einfachsten ist ihm das gelungen bei seiner Madonna mit dem Stieglitz, seiner Madonna im Grünen und der schönen Gärtnerin. Von besonderer Kunst ist die Composition der Madonna Canigiani, deren 5 Figuren sich zu einer Pyramide von ausgesuchter Reinheit und Schlankheit zusammenschließen.

Auch wildbewegte Figuren weiß *Rafael* durch solch dreiseitigen Rahmen zusammenzuhalten: so z. B. den Georg im Kampfe mit dem Lindwurm.

Noch größere Kunst erheischen solche Gruppen in umfangreicherer Composition, weil hier alles darauf ankam, die *Isolierung* zu vermeiden.

Im »Parnass« sondern sich für den Blick klar Apollo mit den beiden sitzenden

Musen als pyramidale Gruppe ab, die aber auf das freieste und anmutigste wieder mit ihrer Umgebung vermittelt ist.

In der Bestrafung Heliodor's hat er zwei gewaltige Gruppenmassen einander auf das wirkungsvollste entgegengesetzt: die im Sturm sich nähernden, im Moment für das Auge zusammengeschlossenen Gestalten rechts gegenüber der dichtgedrängten Menge und dem Gefolge des Pabstes links. Und wie dort die Pyramide im Haupte des Erzengels, so findet sie hier in dem des Pabstes ihren natürlichen und sinnvollen Abschluss. Und wie schön ist das, was im Vordergrund geschieht, räumlich und gedanklich mit den Vorgängen im Hintergrund in Verbindung gesetzt.

In seiner „Galathea“ hat er die einzelnen Liebesgruppen auf das übersichtlichste von der mittleren Hauptgruppe abzusondern und in wirksamste Corresponzion zu setzen gewusst. Das Ganze aber wirkt durchaus als künstlerische Einheit und wird höchst anmutig wie durch einen Giebel von den drei schießenden Amoretten gekrönt¹⁾.

Reliefs.

Giebel.

Gehen wir von der Vasenmalerei zu der Reliefkunst über, so lässt sich eine ganz ähnliche Entwicklung zu »malerischer« Composition auch hier deutlich erkennen. Wir betrachten zunächst die Giebelreliefs. Es liegt hier klar auf der Hand, wie die Gestalt des $\delta\epsilon\tau\epsilon\varsigma$ die pyramidale Composition wesentlich fördern musste. Und in diesem Sinne gilt MILCHHOEFER's Wort²⁾: »Die Lehrmeisterin, wenn nicht die Mutter der antiken Gruppenbildung ist unzweifelhaft die Architektur gewesen«. Eine solche Förderung zeigen denn auch die melischen tektonischen Terracotten. Man betrachte vor allen die strengdreiseitig aufgebaute Gruppe von Peleus und Thetis³⁾. Für uns kommen allein hier solche Gruppen in Frage, die sich *selbständig* innerhalb des Giebels zusammenschließen. Für die älteste Giebelcomposition wird es ebenso wenig an Kampfgruppen gefehlt haben, wie wir sie auf schwarzfigurigen Vasenbildern kennen lernten, deren Umriss ein dreiseitiger war. Das zeigt uns z. B. der Giebel des Megareer Schatzhauses. Aber erst da, wo sich Vorder- und Hintergrund deutlich scheiden, beginnt das eigentlich malerische Element in der Bildung der Gruppen. Das erste für uns erkennbare, wenn auch noch sehr wenig entwickelte Beispiel bieten

¹⁾ Interessant ist der Vergleich mit CARACCI's Galathea im Palast Farnese. Dort ist die Mittelgruppe ein virtuosos Meisterstück pyramidalen Aufbaues, aber es fehlt die rechte Vermittlung mit den anderen Figuren des Bildes.

²⁾ Befreiung des Prometheus 13.

³⁾ SALZMANN, Kameiros, pl. 23.

hierfür die äginetischen Giebel¹⁾. Hier hebt sich die Mittelgruppe der Athena mit dem Gefallenen und den beiden Zugreifern auf das bestimmteste dreiseitig ab. Ebenso fügen sich die Vorkämpfer mit den sich duckenden und kampfbereiten Hoplitzen wieder zu einer Gruppe zusammen und die dritte bilden der Bogenschütze und der Verwundete.

Einen weiteren Fortschritt zu malerischer Gruppierung zeigen die Giebel von Olympia. Im Westgiebel tritt bedeutungsvoll die Gruppe des aus dem Hintergrund vorschreitenden und gebietenden Apollo und der beiden Kampfgruppen rechts und links hervor. Die große echt malerisch angelegte Mittelgruppe wird von den andern Figuren durch die hohen Gestalten der Helden Peirithoos und Theseus räumlich gesondert. Zugleich dienen diese dazu, den nach der Mitte aufsteigenden leidenschaftlich wilden Kämpfermassen tektonisch Halt und Abschluss zu gewähren. Die nächsten Gruppe FG und PQ gehen ebenso vortrefflich mit den folgenden dreifigurigen Gruppen zusammen. Das tritt besonders bei der Umstellung hervor, wie sie neuerdings von WOLTERS technisch begründet ist²⁾.

Von freier rhythmischer Gliederung ist auch die Mittelgruppe des Ostgiebels von Zeus mit den beiden Paaren und den Wagenlenkern nach der Anordnung von HIRSCHFELD-FLASCH.

Die Parthenongiebel zeigen solche malerische Vereinigungen zu pyramidalen Gruppen in höchster, freier Vollendung. Man vergleiche den sogen. Theseus und die beiden sitzenden Frauen links mit den drei Frauengestalten rechts im Ostgiebel und im Westgiebel die »Herakles« familie mit der »Kekrops« familie.

Aus späterer Zeit fehlt es uns leider an genügendem monumentalen Material, um einen sicheren Einblick in die Einzelheiten der Giebelcomposition zu gewinnen.

Metopen.

Wir wenden uns nun zu den *Metopen*. Für die viereckige Metopenplatte war die dreiseitige Gruppe nicht besonders passend. In den Metopen von Selinunt wie denen von Olympia hat man sich daher an möglichst genaue Füllung dieses Raumes durch möglichst breite Darstellung gehalten.

Am »Theseion« tritt neben ähnlich breiter Schilderung³⁾ deutlich das Streben

¹⁾ Ich folge dabei durchaus der Reconstruction BRUNN'S (bair. Sitzungsber. 1868, II, 448 ff.), natürlich mit Hinzunahme der beiden PRACHOV'Schen Zugreifer (so auch neuerdings wieder BRUNO SAUER a. O. S. 35, Anm. 131).

²⁾ Athen. Mitteil. XII, 276.

³⁾ S. z. B. die Geryoneusmetope.

nach energievoller geschlossener Einzelgruppe hervor. Wo sich durch die Motive des Gegenstandes ein pyramidaler Aufbau einfach ergab, wie bei Herakles' Löwen- und Theseus' Minotauroskampf, bei der kerynitischen Hindin und dem erymanthischen Eber, werden alte Schemata mit neuem kraftvollen Geist variiert.

Weit glücklicher erscheint der Künstler, wo er, wie es scheint, ganz selbständig erfindet, wie in den anderen Theseustaten. Von eigentlich dreiseitiger Gruppierung ist da nichts zu spüren, aber die Composition wirkt außerordentlich lebensvoll und ist dem Raume durchaus angemessen.

Auch auf den Metopen des Parthenon ist Füllung des Raumes durchaus oberstes Prinzip.

Den vollendetsten gelingt auch so bisweilen ein überraschend kühner pyramidaler Aufbau, so MICHAELIS, Parthenon III, 1, 2, 28.

Compositionell von Interesse ist der Vergleich von MICHAELIS IV, 30 mit III, 4.

Beidemale ist der Künstler bestrebt, den Forderungen des Raumes gerecht zu werden, im Aufbau bleibt die erste Metope hinter der zweiten zurück. Die Verbindung zwischen Lapith und Kentauren ist auf der ersten durch die beiden sehr steif parallel wirkenden gestreckten Arme hergestellt und überhaupt hat Bewegung und Körperbehandlung etwas übermäßig scharfeckiges, gebundenes.

Auf der zweiten schließen sich auch ohne äußerliche Verbindung die beiden Figuren gut zu einer Gruppe zusammen. Der Schild, mit dem der Lapith sich zu decken sucht, ist vortrefflich zur Füllung des Raumes und zugleich zum Uebergang von der einen Gestalt zur anderen benützt. Die Conturen sind gerundeter, die Körperbehandlung ist weicher. Ueberall, auch im Haar des Kentauren, zeigt sich ein Fortschritt zu einer höheren Stufe des Naturalismus.

Fries.

Auf dem fortlaufenden Bande des *Frieses* müssen auch die Darstellungen sich möglichst aneinanderreihen. Der Fries von Assos ist ein musterhaftes Beispiel für die absolute Unterordnung der Bilder unter das architektonische Gesetz des Frieses: viele Einzelfiguren in mannichfacher Anordnung, einander bald näher, bald ferner; wo geschlossene Gruppen gebildet werden, wie die Löwen, welche das Wild zerfleischen, wie Herakles, der den Meergreis bekämpft, werden sie in die Länge gezogen.

Der Parthenonfries erfüllt das Gesetz mit vollkommener Freiheit¹⁾. Die einzelnen

¹⁾ S. die treffenden Bemerkungen BRUNS'S über das Malerische des Parthenonfrieses (Jahrbuch d. preuß. Kunsts. V, 277 f., 285 f.)

Figuren erscheinen bald isoliert, bald leicht zu Gruppen zusammengeschlossen, aber immer in fortlaufender Verbindung mit dem Ganzen. Dass pyramidale Gruppen hier nicht begegnen, hat seinen Grund in dem Gegenstande der Darstellung (fortschreitende Prozession); anders bei den Friesen, welche bewegte Kampfszenen darstellen. Hier waren dreiseitige Gruppen nicht zu vermeiden, und es fragt sich, wie hier die Kunst einmal die Einzelgruppe aufgebaut und diesen Aufbau in Verbindung gesetzt hat zu dem umgebenden Ganzen. Es wird gut sein, wenn wir beide Fragen gesondert in's Auge fassen.

Der Westfries des Theseion¹⁾ zeigt in 7 geschlossenen Gruppen deutlich das Streben nach pyramidalem Aufbau²⁾. Zwei dieser Compositionen darf man mit Recht als directe Weiterbildungen von Darstellungen der Parthenonmetopen ansehen:

So ist No. 1 in Anlehnung an MICHAELIS III, 4 geschaffen und zwar hat die Gruppe hier eine dreseitigere Gestalt gewonnen.

No. 7 ist eine Variation dieses Motives, indem der Kentaur hinter den Jüngling gestellt ist.

Neben besonders lebensvoll kühnen Gruppen wie No. 2 erscheinen auch etwas matte, nüchterne, wie die Kaineusgruppe.

Der Schematismus, der sich vor allem in der Art verrät, wie die Kentauren sich regelrecht aufbäumen und den Felsblock erfassen, wird noch deutlicher, wenn wir unsere Gruppe mit der ähnlichen des Frieses von Phigaleia vergleichen. Die drei gegen einander wirkenden Kräfte sind da in weit größerer Mannichfaltigkeit zum Ausdruck gebracht und doch wieder einheitlich zusammengeschlossen. Die breitere Gruppe baut sich ungleich natürlich lebendiger auf. Dies Verhältnis hätte auch GURLITT³⁾ nicht verkennen sollen.

Der Ostfries⁴⁾ weist nur *eine* dreiseitige Gruppe auf (II. 12). Im Vordergrund liegt lang niedergestreckt ein nackter Krieger und hinter ihm stürmt den Schild vordringend ein anderer hervor. Sowol durch die Scheidung von Vorder- und Hintergrund als durch den momentanen Zusammenschluss wirkt die Gruppe höchst malerisch lebendig.

Die zuletzt besprochene Composition kehrt wieder auf dem Fries des Niketempels⁵⁾. Und zweimal noch wird mit einer am Boden lang hingestreckten Gestalt

¹⁾ OVERBECK, G. d. P. I³, Fig. 77, untere Reihe.

²⁾ a. O. I. 2. 4—8.

³⁾ Das Alter der Bildw. und die Bauzeit des sog. Theseion 10 ff.

⁴⁾ a. O. obere Reihe.

⁵⁾ Ross XI, i.

eine vorwärtsstürmende zusammengeschlossen¹⁾. Auch hier ist auf das klarste Vorder- und Hintergrund gesondert. Das ist auch bei der größten und kühnsten pyramidalen Composition der Fall²⁾. Im Vordergrund sucht ein Krieger den niedergesunkenen Genossen mit großer Hast und Kraft wieder aufzurichten. Ein anderer greift mit der Rechten nach den Beinen des Gefallenen und deckt sich mit dem Schilde, aus dem Hintergrund stürmt ein anderer Krieger hervor. Sowol die erstgenannte Gruppe allein als diese wieder mit den beiden anderen Gestalten schließen sich auf das zwangloseste in einen dreiseitigen Rahmen.

Eine andere schön lebendige Gruppe findet sich bei Ross XI, i: Krieger einen niedergesunkenen Kameraden stützend eilt nach links, indem er gegen rechts sich und den Genossen zu decken sucht.

Der Fries von Phigaleia, die kühnste Reliefcomposition der vollendeten großen Blütezeit, veranschaulicht das Prinzip des geschlossenen pyramidalen Aufbaues in fast unerschöpflicher Fülle³⁾.

Eine ähnliche Composition wie die letztbesprochene des Nikefrieses erscheint Fig. 94, Süd 21 etwas breiter, gedrungener.

Das Motiv einer Amazone, die von einer Genossin gestützt und geschützt wird, kehrt dreimal variiert wieder: Fig. 94, Ost 13. 15; Fig. 95, West 1.

Aehnliche Motive sind in der griechischen Kunst sehr beliebt gewesen. Auf dem Fries von Gjölbaschi⁴⁾ wirkt die Gruppe des Jägers, der den Ankaios stützt, gegenüber der ursprünglichen Kraft der erwähnten Compositionen wie eine müde, flae Reminiscenz.

Der Wiener Amazonensarkophag⁵⁾ hinwiederum bringt das Motiv mit selbständiger Verwertung in tadellos schlankem, dreiseitigem Aufbau. Der Schild dient vortrefflich zur Füllung des Raumes und zur Deckung des Genossen.

Auf dem Nereidenmonument zu Xanthos⁶⁾ ist dagegen der Schild in die pyramidale Composition hineingezogen und der stehende Krieger dadurch den Streichen der ihm gegenüber tretenden Amazone preisgegeben.

Auf Sarkophagreliefs finden wir zwei Niobiden in ähnlicher Haltung⁷⁾, auf einem

¹⁾ Ross XII, a u. g = OVERBECK a. O. Fig. 81, h, n.

²⁾ Ross XI, k = OVERBECK a. O. p.

³⁾ Abgeb. OVERBECK a. O. Fig. 94 u. 95.

⁴⁾ Vorlegebl. D, 12, 1.

⁵⁾ SACKEN, Die ant. Sculpt. d. k. k. Münz- u. Antik.-Cab. 2. 3.

⁶⁾ Mon. d. i. X, 14, Q, 44. 45.

⁷⁾ Museo Pio Clem. IV, 17^a; STARK, Niobe IV. 1.

andern Pylades, der den niedersinkenden Orestes hält¹⁾, und dieselben auf dem bekannten Lateranensischen Relief²⁾.

Doch kehren wir wieder zu unserem Frieze zurück. Von eigentümlich schlank-aufstrebendem Zuge ist: Fig. 94, Ost 18: Krieger den gefallenen Freund aus der Schlacht tragend. Wie es dem Künstler vor allem auf solch dreiseitigen Aufbau ankam, zeigen deutlich Fig. 94, West 3; 95, Nord 12; 94, West 9 (Lapithen auf Kentauren knieend).

Diesen Compositionen gegenüber, welche äußerst kunstvoll, ja künstlich (es gilt dies besonders von der erstgenannten Darstellung) eine geschlossene Gruppe nach allen Seiten abzurunden suchen, erscheint die Parthenonmetope MICH. III, 2 von großartiger Einfachheit und Strenge.

Der Composition nach nicht minder wie durch die Darstellung eines feineren Gemütslebens originell ist Fig. 94, Ost 20 und Fig. 95, West 1: ein Grieche im Begriff, eine Amazone zu töten, und eine Amazone, die einem Griechen den Todesstreich geben will, werden durch ihre Genossen daran gehindert.

Ueber die Kaineusgruppe ist schon oben beim Theseionfrieze das Nötige bemerkt.

Selbst da, wo der Künstler durch seine Kühnheit sich zu verrenkter Bewegung hat verleiten lassen, wie bei der Amazone, welche ein Grieche vom Rosse herabhebt³⁾, können wir nicht umhin, seine geniale Sicherheit des Aufbaues zu bewundern.

Von sonstigen Compositionen der phidiasischen Zeit sei noch die schön und kraftvoll gebildete Doppelgruppe von Pheidias und Perikles im Amazonenkampf erwähnt, wie sie uns wol im ganzen zuverlässig der STRANGFORD'sche Schild überliefert⁴⁾, sowie ferner die auf der Kuh knieende Nike der Balustradenreliefs⁵⁾. Ob uns hier das attische Goldplättchen für alle Einzelzüge des Originals dienen kann, ist zweifelhaft. Die Art wenigstens, wie dort der rechte Arm erhoben und wie die Flügel ausgebreitet sind (letzteres gewiss nur zur Füllung des runden Raumes) wird man kaum dem Künstler der Balustradenreliefs zutrauen dürfen. Bei den abgeleiteten Typen der späteren Zeit tritt deutlich das Streben hervor nach eleganter Abrundung der Außenconturen, dabei machen besonders für Freigruppen die Flügel einige Schwierigkeit.

Auf dem Maussoleumfries finden wir namentlich in den BRUNN'schen Serien 1 und 2⁶⁾

¹⁾ WINCKELMANN, Mon. in. 149.

²⁾ BENNDORF-SCHÖNE 469.

³⁾ Fig. 95, Süd 22.

⁴⁾ MICHAELIS, Parthenon XV, 34.

⁵⁾ KEKULÉ, Athena Nike², S. 10 u. 22 f. Ueber spätere Darstellungen s. Journal of hell. st. 1886, 275 ff.

⁶⁾ S. bair. Sitzungsber. 1882, 2, 114 ff.

mehr Combinationen nach bestimmten Prinzipien als frische originelle Compositionen.

So erscheint Mon. d. i. V, 20, 8 als Wiederholung aus dem Theseion- und Nikefries¹⁾. Nur ist, um den Zusammenschluss des mehr aufrecht stehenden Kriegers mit dem Niedergesunkenen zu ermöglichen, letzterer in gesuchter Weise in die Höhe gerichtet.

Mit kunstreicher Willkür sind drei Amazonen in einen dreiseitigen Rahmen gefügt: Mon. d. i. V, 21, 11. Und nicht viel mehr Lob verdienen Mon. d. i. V, 19, 2 und V, 20, 7.

Der Künstler der 3. Serie mit seiner Freude an derber, frischer Natürlichkeit²⁾ liebt diese „akademische“ Compositionsart nicht besonders.

Die Composition von Mon. d. i. V, 18, 5 (4. BRUNN'sche Serie): knieende Amazone von zwei Kriegern angegriffen, ist wieder streng dreiseitig, aber sehr lebendig.

In den wildbewegten herrlichen Gruppen der Genuesischen Reliefs³⁾ tritt solcher pyramidale Aufbau durchaus nicht mit dieser Schärfe entgegen.

Auf dem malerischen Friesen von Gjölbaschi sei außer der oben schon erwähnten Gruppe des verwundeten Ankaios noch angeführt, dass der von zwei Hunden angefallene Eber mit diesen und dem jenseits stehenden und die Keule schwingenden Theseus sich leicht und frei in ein Dreieck einfügt.

Von dem gleichfalls echt malerischen Friesen zu Xanthos ist die einzig wirklich pyramidale Gruppe⁴⁾ schon oben besprochen worden.

Mit welcher Feinheit und Freiheit man in Athen in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts solche Gruppen zu bilden verstand, davon ist ein glänzendes Beispiel der zierlich graziöse Lysikratesfries⁵⁾, und zwar nicht nur malerisch lose Gruppen wie die des ruhig gelagerten Dionysos mit je einem Satyr zur Seite, sondern auch so mühelos lebendig geschlossene wie die drei, welche die empfindliche Züchtigung der Seeräuber durch die Satyre vor Augen führen.

Nun nachdem wir die einzelnen Gruppen für sich betrachtet haben, sind wir zu der Frage berechtigt, welche Stellung sie einnehmen als Glieder des Ganzen. Für den seinem Charakter nach durchaus malerischen Fries gilt dasselbe, was wir oben in Betreff der Malerei gesagt haben. Auch hier kommt es darauf an, dass die für

¹⁾ S. OVERBECK, a. O. Fig. 77, 11. 12; ROSS a. O. XI, 1.

²⁾ S. BRUNN a. O. 124 f. OVERBECK, G. d. P. II³, Fig. 111, 1 m n; Newton, travels II pl. 13.

³⁾ Mon. d. i. V, 1—3.

⁴⁾ Mon. d. i. X, 14, Q, 44. 45.

⁵⁾ OVERBECK, G. d. P. II³, 90 ff.

das Auge sich loslösenden Gruppen mit der fortlaufenden Darstellung in geeignete Verbindung gesetzt werden.

Schon wir unter diesen Gesichtspunkten den Westfries des Theseion an, so erkennen wir nur eine stattliche Reihe ziemlich isoliert neben einander wirkender Einzelgruppen. Dass hier Metopencomposition vorliegt, ist schon längst betont worden.

Im Ostfries dagegen herrscht völlig malerische Anordnung, und wie trefflich die einzige Pyramidalgruppe mit der übrigen Darstellung vermittelt war, haben wir schon oben gesehen.

Auf dem Nikefries, wo weit mehr solcher dreiseitiger Gruppen sich finden, hat es der Künstler gut verstanden, diese namentlich durch Scheidung von Vorder- und Hintergrund freimalerisch wirken und in fortlaufender Verbindung mit den anderen Figuren erscheinen zu lassen.

Und sowol der Fries von Xanthos wie der von Gjölbaschi werden dieser malerischen Natur vollkommen gerecht, ohne freilich gerade auf bedeutender Höhe künstlerischen Schaffens zu stehen.

Bei dem Fries von Phigaleia muss zunächst der Missstand hervorgehoben werden, dass uns für eine sichere Anordnung der Platten die genügenden Anhaltspunkte fehlen; und diese traurige Tatsache bleibt auch nach den verdienstvollen Untersuchungen von IVANOFF¹⁾ und LANGE²⁾ zu Recht bestehen.

Wie es scheint, haben Entwürfe eines großen Meisters durch Schülerhand mittelmäßige Ausführung gefunden, ja es ist möglich, dass auch die Disposition der Darstellung für den Tempelfries nicht von dem Meister herrührt.

Die einzelnen Platten tragen überwiegend in sich geschlossene Kampfgruppen, die auf das mannichfaltigste mit einander in Corresponsion gesetzt sind. Eine bestimmte Steigerung aber, ein Höhe-, ein Endpunkt des Kampfes ist auch aus LANGE's Anordnung klar ersichtlich.

Nur um zu zeigen, wie in einem ursprünglichen Entwurfe der Gang der Handlung auf das lebendigste sich entwickeln und die scheinbar isolierten Szenen auf das beste sich verbinden konnten, sei hier der Versuch gemacht, die Gruppen lediglich nach künstlerischen Prinzipien an einander zu reihen³⁾:

1) Fig. 95, West 2; 2) Fig. 94, West 6; 3) ib. West 7; 4) ib. Nord 10; 5) ib. Nord 11; 6) ib. West 3; 7) ib. West 4; 8) ib. West 5; 9) Fig. 95, West 8; 10) Fig. 94, West 9; 11) Fig. 95, Nord 12.

¹⁾ Annali d. i. 1865, p. 43 ff.

²⁾ Sächs. Sitzungsber. phil. hist. 1880, 56 ff.

³⁾ Ich citiere nach OVERBECK, G. d. P. I³.

Am natürlichsten erscheinen die unmittelbar in's Kampfgewühl eingreifenden Götter da, wo die Not am größten; nämlich da, wo die Kentauren Sieger sind. Da tragt der eine mit einer Frau davon, der andere ringt erfolgreich mit einem Lapithen, ein anderer packt eben eine Frau mit einem Kind und wieder einer hat einen Lapithen zu Boden gestreckt. Hier kann kein Mensch mehr helfen und darum greifen hier zunächst die Götter ein. Den engverschlungenen Gruppen folgen 3 lose Figuren: ein Jüngling flieht vor einem kühn hinter ihm hersprengenden Kentauren, eine Frau mit einem Kind auf dem Arm stürmt gleichfalls nach links, indem sie sich nach rechts umschaute nach dem entsetzlichen Ereignis: der lebendigen Begrabung des Kaineus. Der Lapith, welcher einen Kentaur dieser Gruppe am Kopfe gefasst hat, wird das Schreckliche nicht verhindern können; und er folgt schon in der Bewegung der nach rechts fliehenden Frau. Auf einer anderen Platte in Corresponion mit einer ähnlichen früheren Darstellung: ein triumphierend dahersprengender Kentaur, der einen Lapithen verfolgt, sodann eine geschlossene Gruppe: ein auf einem Kentaur knieender Lapith. Es ist die erste Darstellung von einem entscheidenden Siege eines Lapithen, der ihm aber vielleicht das Leben kostet, denn schon schleudert ein Kentaur der folgenden Platte einen Felsblock gegen ihn. Wieder enteilt eine Frau nach rechts und noch einmal bedroht ein Kentaur das Leben eines niedergeworfenen Lapithen. Es ist die letzte Gruppe dieser Art.

Die folgenden zeigen uns die Lapithen, wie sie freilich nur mit der größten Anstrengung zum Siege sich durchringen. Zunächst erscheint ein Kentaur, den ein Lapith erdrosselt, ein anderer wird hintenüber gebogen. Nahe dem Tode wüten die Kentauren auf das furchtbarste, so am gewaltigsten auf der kühnen Gruppe No. 9. Auf 10 schleppt ein Lapith einen Kentauren mit sich fort, ein anderer Lapith kniet auf dessen Rücken, ihm den Todesschlag zu geben, aber ein Kentaur entwaffnet ihn. Doch nach den bittersten Verlusten ist der Sieg entschieden. Das markiert noch besonders die prächtige Schlussgruppe, wo den wilden Gesellen, der Frauen und Heiligtum zu schänden im Begriff steht, die gerechte Strafe durch den Heros Theseus erteilt.

Nicht so klar erkennbar ist die Disposition des Amazonenkampfes, und da sich hier schon wegen der größeren oder geringeren Wiederholung in den Motiven zu verschiedene Arten der Anordnung denken lassen, mag von einer Reconstruction abgesehen werden. Immerhin muss aber auch hier betont werden, dass das Schwanken und Schweben des Kampfes sehr glücklich zum Ausdruck gelangt ist und in der Abwechslung von Gruppen voll stürmischen Lebens und Todesruhe ein malerischer Hauptreiz des Ganzen liegt, sowie, dass in den Gruppen Fig. 95, Süd 22 und 23

ein Abschluss in wahrhaft gewaltiger Weise gegeben ist (das hat LANGE richtig betont).

Gegenüber der Einfachheit früherer Zeiten ist der Phigaleiafries die Schöpfung einer Kunst, die auf der höchsten Höhe ihres Könnens steht und vor nichts mehr zurückzuschrecken braucht, ja dieses Können mit einer gewissen freien Souveränität zu zeigen sich nicht scheut, die, um mit FLASCH zu reden¹⁾, „zur Bewunderung hinreißt und doch ein wenig ärgert, wie jede kecke Tat“.

Bei dem Maussoleumfries müssen wir natürlich bei dem Stande der Erhaltung von einer Betrachtung der Gesamtcomposition absehen.

Wie trefflich der Fries des Lysikratesdenkmals die Aufgabe löst, ein Rund zu umgeben, ist schon von OVERBECK hervorgehoben worden. Hier sind die weiten Distanzen der Figuren von einander, ihre Isolierung sowol wie die geschlossenen Gruppen durch den Umstand erklärlich, dass der ein solches Rund umschreitende Beschauer immer nur Weniges auf einmal zu Gesicht bekommt, das selbständig für sich seine Wirkung ausüben und doch schließlich als Glied des Ganzen empfunden sein muss.

Lässt sich nun, fragen wir zum Schluss, ein analoger Entwicklungsgang bei der Bildung der pyramidalen Gruppen auch in der *Freiplastik* verfolgen? Trotz mancher Lücken der Ueberlieferung wird es uns möglich sein, ein paar Wahrscheinlichkeitschlüsse zu ziehen.

Wenn, wie zu vermuten ist, der weitausschreitende lanzenschwingende Jüngling der Erzgießereischale²⁾ in Berlin (2295) mit dem Bittflehenden eine Gruppe bildet, so würde dieses Werk dem entsprechen, was wir aus den Vasenzeichnungen lernten, der Vorstellung nämlich eines in den Conturen scharfkantigen, nur auf *eine* Ansicht berechneten pyramidalen Aufbaus.

Die reifarchaische Wiener Amazone ist durch Hinweis auf die PULSZKY'sche Gemme wol richtig von SCHÖNE als Teil einer Gruppe aufgefasst, wenn auch gewiss ebenso richtig in neuerer Zeit wieder von BRUNO SAUER³⁾ betont wurde, dass an der Statue selbst kein *äußerlicher* Beweis für diese Vermutung gegeben ist. Für den Aufbau der Freigruppe lernen wir nun freilich aus der Gemme nicht viel, weil durch die Form der Gemme die Tektonik der Gruppe wesentlich bedingt ist. Es scheint jedoch, als habe die Gruppe ebenfalls reliefartig gewirkt.

¹⁾ BAUMEISTER, Denkmäler, Olympia 1104 HH.

²⁾ Der Annahme von O. ROSSBACH (Röm. Mitteil. III, 67, Anm.), dass die Gruppe aus Terracotta sei, widerspricht schon allein die auf unserer Vase noch besonders hervorgehobene Colossalität der Figuren, die ROSSBACH für archaische Terracotten nicht genügend bewiesen hat. ³⁾ a. O. 66.

Von den Meistern der sich vollendenden und der vollendeten Kunst, über deren Compositionsweise wir wenigstens nach einigen bestimmten Anhaltspunkten urteilen können (unmöglich ist dies z. B. bei Pythagoras), hat MYRON, soweit sich erkennen lässt, keine pyramidale Gruppe geschaffen, sondern nur die einzelnen Figuren in lebendig contrastierenden Bewegungen einander gegenüberzustellen beliebt¹⁾.

Und weder in der Kunst des Phidias noch der des Polyklet begegnen wir solchen freistatuarischen Gruppen²⁾.

Erst aus der praxitelischen Zeit ist uns in der Niobegruppe eine figurenreiche *pyramidale* Composition erhalten, die jedenfalls einem Giebel nicht angehörte. (Darüber scheint man doch jetzt einig zu sein.) Wie man sie sich auch sonst aufgestellt denkt, immer streben die einzelnen Glieder einem Mittel- und Höhepunkte zu, der in großartiger Weise durch die Mutter mit ihrer Tochter gegeben ist. Innerhalb dieses ideell dreiseitigen Rahmens erscheint eine Einzelgruppe wie der Niobide, der seine hinsinkende Schwester stützt, ebenfalls pyramidal componiert.

Die borghesische Amazone betrachtet KLÜGMANN wol mit Recht als das Glied einer der zweiten attischen Schule angehörigen Gruppe³⁾, und MICHAELIS vergleicht für das Bewegungsmotiv treffend eine niedergesunkene Amazone in der Reliefgruppe eines Marmorsessels⁴⁾, eine Composition, welcher sich das jüngst publicierte Bild einer panathenäischen Preisamphora an die Seite stellt⁵⁾.

Zu ihrer höchsten Vollendung aber kommt die Pyramidalgruppe erst in den Schulen von Rhodos und Pergamon.

Gruppen des gewaltigsten Pathos, wie die des Pasquino, des Laokoon, des farnesischen Stiers, des Galliers mit seinem Weibe entstehen in diesen Schulen.

Die einheitlichsten sind ohne Frage die beiden ersten. Beim Laokoon ist die übermäßige Größe der Söhne, wie schon HOGARTH gesehen hatte, durch die Absicht der Künstler veranlasst, die Pyramide nicht zu unvermittelt ansteigen zu lassen.

Der farnesische Stier hat gegenüber dem »geschlossensten Meisterwerk der Bildhauerarbeit« etwas Unruhiges, Beunruhigendes, die einzelnen Bewegungen sind mehr kühn gedacht, als streng logisch entwickelt⁶⁾. Als glänzendes Decorationsstück inmitten eines großen Parkes, wie DILTHEY⁷⁾ die Gruppe sich denkt, war solche Composition am Platze.

¹⁾ Arch. Z. 1865, 91 f. (PETERSEN); vgl. BRUNO SAUER a. O. 60 ff.

²⁾ Vgl. o. S. 15 u. Sitzungsber. d. bair. Akad. 1880, I, 440 f.

³⁾ Annali d. i. 1872, 103 ff.

⁴⁾ Journal of hell. st. 1884, Taf. 48, S. 146 f.

⁵⁾ S. Jahrbuch d. I. 1887, 140 (STUDNICZKA).

⁶⁾ S. das scharfe, aber gerechte Urteil HENKEL'S, Laokoon 28 f.

⁷⁾ Arch. Z. 1878, 48.

Die großartig pathetische und mit hinreißendem Schwunge geschaffene Gestalt des Galliers hat der Künstler nicht einheitlich genug mit dem zusammenbrechenden Weibe zusammengeschlossen, so dass im Umriss sich verschiedene Härten bemerkbar machen.

Neben den Colossen behaupten auch bescheidenere Werke ihre Stellung, so der köstliche Knabe mit der Gans und der kleine Herakles, welcher die Schlangen erdrosselt, beides vorzüglich erfundene Brunnengruppen.

Wie scharf die hellenistische Kunst an dem pyramidalen Prinzip festhielt, zeigen außer einer großen Anzahl von Terracotten, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, die bekannten Gruppen des Herakles, der auf der kerentischen Hirschkuh kniet¹⁾, oder des Aktaion, der sich gegen seine Hunde verteidigt²⁾, oder des Theseus, welcher den Minotauros zwingt³⁾.

Auf die schon längst aus Wandgemälden bekannte Marmorgruppe der Saeptra: Achilleus von Chiron im Leierspiel unterwiesen, hat neuerdings KROKER nach HELBIG's Vorgang einen Kentaurenkopf des Conservatorenpalastes mit großer Wahrscheinlichkeit bezogen⁴⁾. Auch ist von ihm mit Recht der Vorzug geschlossener dreiseitiger Composition des herculaner Bildes⁵⁾ gegenüber seinem Pendant⁶⁾ gebührend hervorgehoben. Denn auf letzterem fallen die Figuren von Marsyas und Olympos entschieden auseinander. KROKER möchte sich deshalb das plastische Gegenstück von Achilleus' Leierunterricht etwa in der Weise des von ihm publicierten pompeianischen Bildes⁷⁾ vorstellen. Allein die halbangelehnte, halbsitzende Stellung des Olympos entspräche nicht gut dem schlank aufrechtstehenden Achilleus. Auch die von KROKER vorgeschlagene Aufstellung der Gruppen befriedigt nicht, da man so die beiden Gegenstücke unmöglich zu gleicher Zeit übersehen kann. Da will es mir nun scheinen, als ob wir uns als passendstes Gegenstück eine Gruppe nach Analogie von HELBIG 228 zu denken hätten: Marsyas *rechts* auf Felsen sitzend, vor ihm Olympos *stehend*. Wie Achilleus dort zwischen den Beinen des Kentauren, so befände sich hier Olympos zwischen denen des Marsyas. Auch würde der Satyr auf seinem felsigen Sitze gut dem gewaltigen Leibe Chiron's die Wage halten, und die Entsprechung wäre auch so eine chiastische.

¹⁾ Bronzegruppe von Palermo, Mon. d. i. IV, 7.

²⁾ MÜLLER-WIESELER, D. a. K. II, 17. 186.

³⁾ Berliner Winckelmannsprog. XXXVIII.

⁴⁾ Annali 1884, 50 ff.

⁵⁾ HELBIG 1291.

⁶⁾ HELBIG 226.

⁷⁾ Annali 1884, tav. d'agg. G.

Was mir ferner ein gewisses Recht zu dieser Anschauung zu geben scheint, ist die malerisch sehr ungünstige Wirkung der letzteren durchaus plastisch gedachten Gruppe.

Und noch auf einen anderen Punkt sei hier aufmerksam gemacht. Der Marsyas auf HELBIG 228 hat deutliche Hörnchen. Nehmen wir diese auch für die Marmorgruppe an, so würde sich um so leichter die zu Plinius' Zeiten populäre Benennung des Marsyas als Pan erklären, zumal ja in späterer, wol alexandrinischer Fassung, Marsyas mit Pan sich in mancher Hinsicht identifiziert¹⁾.

Die aus zahlreichen Repliken²⁾ bekannte Gruppe von Pan, welcher einen Jüngling die Syrinx spielen lehrt, hat einen lasciven Charakter³⁾ und kann schon deshalb nicht als Gegenstück zu Achilleus und Chiron gefasst werden, wie KROKER a. O. richtig bemerkt hat.

Die Tatsache nun, dass unsere beiden Gruppenarten in hellenistischer Freiplastik ihre besondere Ausbildung erfuhren, erklärt sich aus verschiedenen Gründen. Einmal erfordert die von allen Seiten sichtbare geschlossene Gruppe eine technische Virtuosität, welche erst nach den verschiedensten Erfahrungen und nach einer so reichen zeichnerischen Entwicklung, wie sie uns Relief und Vasenbild vor Augen führten, die Kunst erreicht; sodann sind es die mit Lust von der Diadochenzeit gepflegten genrehaften und pathetischen Gegenstände, welche solche Gruppenbildungen begünstigten, und zuletzt entsprach namentlich die Pyramidalgruppe vortrefflich den gerade in dieser Zeit auftretenden Anforderungen einer kühn decorativ wirkenden Kunstrichtung.

Ein Vergleich mit der Renaissancekunst liegt hier auf der Hand. In der Frührenaissance tritt die freie Pyramidalgruppe sehr zurück. Denn wenn sich auch eine Anzahl solcher Gruppierungen finden, so wirken sie immer in Bezug auf einen bestimmten Hintergrund mehr als Reliefs.

Die völlig freistehende Gruppe von Judith und Holofernes des Donatello ist eine kühne Neuerung und beweist, dass es dem großen Meister noch nicht ganz gelungen, einen allseitigen Zusammenschluss der einzelnen Figuren herbeizuführen⁴⁾.

¹⁾ S. STEPHANI, C.-r. 1862, 99 Anm. 3; PRELLER, Griech. Myth. ³, 615. Worauf sich PRELLER'S Behauptung gründet, dass Pan auch als Lehrer des Olympos genannt wird, weiß ich nicht.

²⁾ S. FRIEDERICHS-WOLTERS, Bausteine 1510.

³⁾ Solche lasciven Gruppen, besonders obscene Symplegmen, die in ältester Relief- und Vasenkunst eine reiche Darstellung gefunden, treten in der Freiplastik zuerst, wie es scheint, mit dem Symplegma des Kephisodotos auf, von da ab aber bieten sie einem raffinierten Compositionsvermögen vielfach reizvollen Vorwurf.

⁴⁾ S. SCHMARSOW, Donatello 35 ff. — Der gewaltige Realist, als welcher Donatello auch hier sich in der Durchbildung des Körpers und des Gewandes und aller Einzelheiten zeigt, wird durch die Aufgabe

Auch die Plastik der Frührenaissance schloss sich im wesentlichen eng an die Architektur an und beschäftigte sich mit der Durchbildung der Einzelfigur, ganz ähnlich wie die Zeit des Phidias und Polyklet.

Erst als die Hochrenaissance ein so reiches und wolgepflegtes Erbe antrat, da musste sie, um Neues zu schaffen, den Blick nach anderer Richtung lenken.

Das phantastisch decorative Element ward Herr über das streng architektonische, immer mehr löste sich die kühn aufstrebende Freigruppe selbständig los, und der Sinn für das Pathetische trug sein Teil dazu bei, solchen virtuosen Schöpfungen eine Beliebtheit zu sichern, deren sie sich auch in unseren Tagen noch erfreuen.

des pyramidalen Aufbaus zu allerlei Unnatürlichkeiten veranlasst. So zunächst muss er, um den Körper des Holofernes mehr in die Höhe zu bringen, ihn von der Judith heraufziehen lassen, eine Lage, in der man auch beim festesten Schlafe recht bald erwachen wird. Wollte aber Judith mit erhobenem Schwerte den Schlag ausführen, so gieng er ihr, wie SCHMARSOW richtig betont, in's eigene Fleisch. Dennoch ist es mir unmöglich, das Erheben des Schwertes anders zu deuten, und wie die gezwungene Stellung des Holofernes, so erkläre ich mir auch diese Unnatürlichkeit durch die noch nicht geglückte Lösung eines pyramidalen Aufbaus. Und in dieser Hinsicht ist der Vergleich unserer Freigruppe mit der reliefartig wirkenden Isaakopferung am Campanile, wie ihn SCHMARSOW angestellt hat (a. O. S. 36), äußerst lehrreich.

II.

Die Götterreihen auf unteritalischen Vasenbildern.

Namentlich bei den Vasenbildern werden wir stets zu prüfen haben, ob einer Composition das Lob einer eigentümlichen, individuellen Durchbildung gebührt, oder ob wir sie als aus einer bestimmten Typik heraus angeordnet und materiell tüchtig ausgeführt, im Grunde aber doch als Produkt einer mehr handwerksmäßigen Fabrikfähigkeit zu betrachten haben.

BRUNN bei STRUBE, Bilderkreis von Eleusis,
Supplement 10.

Dem von verschiedenen Seiten und zu verschiedenen Zeiten ausgesprochenen Wunsche nach methodischer und möglichst umfassender Untersuchung der Götterreihen, wie sie auf unteritalischen Vasen über den Darstellungen erscheinen¹⁾, suchen nachstehende Zeilen entgegenzukommen in der Hoffnung, dass durch solche systematische Behandlung der Weg angebahnt werde zu schließlicher befriedigender Lösung der auch heute noch immer verworrenen Frage.

Wir betrachten zunächst diejenigen Darstellungen, wo die Auswahl der *einzelnen* Götter in der Reihe durch die Handlung bedingt erscheint. Und natürlich kommt es hier nicht darauf an, alle die Beispiele aufzuzählen²⁾, wo das Verhältniss einzelner Götter zu einem bestimmten mythologischen Vorgang auf den ersten Blick klar hervortritt, sondern es handelt sich hier um größere Compositionen, die einen durchdachten künstlerischen Plan in der Anordnung des Ganzen sowol wie des Einzelnen erkennen lassen.

A
Die Auswahl
der einzelnen
Götter wird
bedingt durch
die Handlung.

1. Wir beginnen mit der Ruveser Vase, welche den Wettstreit des Apollo mit Marsyas darstellt³⁾. Klar sondern sich hier die oberen leicht und fein in die Landschaft componierten Göttergestalten von den unteren ab: in der Mitte Zeus, der als oberster Gott überall zugegen sein kann, links Aphrodite, Eros, dem Marsyas befreundet, rechts Apollo's Schwester; unmittelbar unter Zeus Apollo, Nike, unmittelbar unter diesen Marsyas. Diese mittleren Gestalten treten so schon äußerlich als die bedeutendsten hervor. Sodann füllen als Begleiterinnen vier Musen anmutig malerisch den Raum⁴⁾.

2. Diesem Bilde am nächsten steht, was die fast attische Grazie der Zeichnung anlangt, die zweistreifige Composition der Hebevase in Berlin⁵⁾. Während oben die

¹⁾ S. z. B. O. JAHN: Arch. Z. 1847, 41; BRUNN. Supplement zu STRUBE, Bilderkreis von Eleusis 15.

²⁾ Auch versteht es sich von selbst, dass solche Darstellungen, die keine befriedigende Deutung zuließen, im folgenden nicht berücksichtigt sind.

³⁾ Arch. Z. 1869, Taf. 17; Neapel 3231 B.

⁴⁾ Ueber die Composition hat schon MICHAELIS das Richtige gesagt, a. O. S. 43.

⁵⁾ 3257^A == GERHARD, Apul. V. 15.

Braut von den Horen und Eros bedient wird in Gegenwart von Herakles und wahrscheinlich von Zeus und Hera (links) und Aphrodite und Himeros (rechts), ist unten eine passende Auswahl getroffen aus den Göttern und gottähnlichen Gestalten, die für Hochzeitsfreude und Eheglück bedeutsam sind: Apollo, Artemis, Eunomie, Eutychie erscheinen links vom auffahrenden Dionysos.

3. Die von BRUNN schön und treffend gewürdigte Darstellung der Dareiosvase¹⁾ zeigt drei Streifen in künstlerisch gegliedertem Zusammenhang. Die Versammlung des Mittelbildes stellt nach BRUNN den Augenblick dar, als ein vornehmer Perser es unternimmt vor dem Kriege zu warnen. Dass die Warnung vergeblich, sehen wir aus dem oberen und unteren Streifen, welche die unmittelbaren Folgen der Kriegserklärung schildern. Während unten von den Völkerschaften rücksichtslos der Tribut eingetrieben wird, begiebt sich oben Hellas tief betrübt über der üppigen Asia Verwegenheit und schlicht und zaghaft in den Schutz der Götter und zwar der Götter, welche schon den homerischen Griechen als eine Art Dreieinigkeit erschienen: Zeus, Athene und Apollo. Ihnen gesellen sich auf das natürlichste Nike und Artemis.

4. Wenn auch nicht von gleicher künstlerischer Bedeutung, so doch von durchaus einheitlicher Composition ist das ebenfalls dreistreifige Bild einer großen Hydria, die bisher weder eine richtige Erklärung noch eine Publication gefunden²⁾.

In der mittleren Reihe stehen auf einer nach rechts sprengenden Quadriga Braut und Bräutigam, erstere in der gewöhnlichen hochzeitlichen Tracht fasst mit der Linken an das *σφῆδερνον*. Der Bräutigam mit vollem Bart und Haar (darin Kranz und Binde) hält in beiden Händen je ein Kentron und die Zügel zweier Pferde, während ein hinter dem Paare stehender jugendlicher Wagenlenker, dessen Chlamys und Kopfbinde nach hinten flattern, die der beiden andern regiert. Hinter dem Wagen her läuft ein bekränzter Jüngling in kurzem, gegürtetem Chiton, darüber eine kleine Chlamys, und mit Halbstiefeln. Er trägt in der Linken einen Schild und streckt den rechten Arm nach dem Wagen aus, wie um ihn aufzuhalten. Dem Wagen voraus (etwas höher) eilt eine Jungfrau mit kurzem, hochgegürtetem Chiton und Schnürstiefeln, im Haar eine Binde, in jeder Hand eine Fackel, den Blick zurückgewandt.

In unmittelbarer Verbindung mit dem mittleren steht der untere Streifen. Den 5 Figuren desselben folgen wir von links nach rechts. Da eilt weitausschreitend Athena mit Helm und Aegis, die Lanze in der Rechten, die Linke erhebend, nach

¹⁾ Sitzungsber. d. bair. Akad. 1881, II, 108.

²⁾ Beschrieben von BRIZIO: Bull. d. i. 1871. 157 f. No. 4.

rechts, ihr voran (etwas höher) Demeter, ebenfalls im Laufschrille, sie trägt ein langes Gewand, zwei Aehren im Haare, in der Rechten eine Fackel, die Linke streckt sie gegen den über ihr befindlichen Wagen aus. Die übrigen Figuren der Reihe bilden drei Jünglinge in kurzem, gegürtetem Chiton und Chlamys, jeder trägt einen Speer, je zwei einen Helm, der mittlere auch noch einen Schild. Sie sind in lebendiger Bewegung und zwar zwei nach rechts; der dritte (letzte der Reihe) kommt ihnen entgegen und erhebt die Rechte, nach oben aufblickend; zwischen ihnen je ein blühender Strauch.

In der obersten Reihe sitzt Aphrodite mit einem Fächer in der Linken, einem Spiegel in der Rechten, links steht an ihrer Seite (etwas niedriger) Eros, in der niedergehenden Rechten einen Blütenzweig haltend; rechts sitzt in ungefähr gleicher Höhe Zeus mit Scepter in der Linken, in der Rechten den Blitz.

Zunächst ist der hochzeitliche Sinn der Darstellung klar und von BRIZIO richtig erkannt, aber wegen der Gegenwart von Athena und Demeter ist es unmöglich, mit BRIZIO einen beliebigen Hochzeitszug anzunehmen. Auch weist die feierliche Anwesenheit von Zeus und Aphrodite auf ein Ereigniss des Mythos hin. Und an dieser Erkenntniss dürfen uns weder der den Wagen verfolgende Jüngling, noch die drei anderen Gestalten im unteren Streifen irre machen. Solche Figuren dienen auf Vasen dieser Art sowol zur Füllung des Raumes als dazu, das eigentliche Motiv der Handlung (Verfolgung eines Flüchtling) noch deutlicher zu machen¹⁾. Eine mythische Hochzeit aber, wobei Demeter und Athena eine Rolle spielen, wo der Bräutigam bärtig erscheint, kann nur die des Pluto und der Persephone sein; und ohne Bedenken werden wir so das Paar auf dem Wagen zu benennen haben. Voraus eilt dem Zuge Hekate; wer der *παρρηγορς* ist, lässt sich mit Sicherheit nicht ausmachen. Man möchte an Hermes denken, am liebsten an Hymenaeos, wenn dessen Gestalt sich nur mit Sicherheit auf Vasenbildern nachweisen ließe²⁾.

5. Das Walten der Mächte, die im Mythos um den Besitz des Kindes sowol wie des Jünglings Adonis streiten, tritt in zwei Scenen einer Neapler Amphora³⁾ bedeutsam hervor. Auf dem oberen Streifen der Disput von Persephone und Aphrodite vor dem Throne des Zeus. Hermes hat wol Persephone zugleich mit dem

¹⁾ Man vgl. die Flucht der Medea auf einer apulischen Amphora: Arch. Z. XXV, Taf. 224.

²⁾ Ueber ihn s. die Kieler Dissertation von R. SCHMIDT de Hymenaeo et Talasio 1886.

Obiges war im wesentlichen geschrieben, als mir Herr Professor v. DUHN eine Photographie der Vase gütigst zur Verfügung stellte, welche denn BRIZIO's Beschreibung durchaus bestätigt. Leider verbietet ihre Kleinheit und Undeutlichkeit eine Veröffentlichung. Die Vase ist ein gutes Beispiel des späten flotten apulischen Stils.

³⁾ S. A. 702, auch bei BRUNN, Vorlegebl. 7.

kleinen Adonis hergeleitet. Die oberhalb von Aphrodite sitzende Frau ist gewiss nicht Kalliope. Denn für eine Schiedsrichterin passt solche Stellung sehr wenig; und was soll sie überhaupt neben Zeus? Sie scheint die Bitten Aphroditens zu unterstützen, indem sie flehend einen mit Tänien unwundenen Zweig gegen Zeus ausstreckt. (Der eigentümliche Gegenstand scheint mir so am richtigsten aufgefasst.)

Im mittleren Streifen Aphrodite und Persephone am Lager des Adonis, den Eros bedient.

Noch darf sich Aphrodite ihres Mannes freuen, und die Frauen im unteren Streifen bringen die frohe Feststimmung zum deutlichen Ausdruck. Aber durch die Gegenwart Persephone's und Hekate's ist ebenso deutlich die Beziehung zur Unterwelt gegeben.

6. In und um ein Giebelhaus sind die Figuren der Archemorosvase gruppiert¹⁾. Im Königspalaste spielt eine spannende Scene. Hypsipyle hat sich vor der erzürnten Königin zu verantworten. Die ruhige Gegenwart der Argonauten beruhigt uns einigermaßen über den Ausgang. Diesen Ausgang stellen die anderen Bilder dar. Im unteren Streifen die feierliche Prothesis des Toten und im oberen die feierliche Erscheinung der Götter. Aus Rücksicht auf die Söhne der Hypsipyle giebt Dionysos, der über ihnen von einem Satyr sich bedienen lässt, seinen Zorn gegen Nemea auf, und noch mehr: Zeus verheißt der Nemea die künftigen Spiele.

7. In und um einen Grabtempel ist die von HEYDEMANN publicierte und richtig gedeutete Niobe-Darstellung verlegt²⁾. Die trauernde Niobe steht im Grabmal, von Vater und Mutter mitbetrauert, von Frauen und Jünglingen umgeben. Links oben erscheinen Leto und ihre Kinder als die in erster Linie beteiligten Gottheiten, rechts Zeus, nach dessen Willen sich das furchtbare Geschick vollstreckt, und Hermes, sein Bote. Die Auswahl der Götter ist hier so geschickt, dass sie den wesentlichsten Anhalt für die richtige Deutung geben kann.

Das Gemeinsame dieser verschiedenen Darstellungen liegt darin, dass der Künstler den durch die Poesie und besonders durch die Tragödie gestalteten Stoff selbständig componiert und das Verhältniss der Götter zu der Handlung in einfach künstlerisch-poetischer Auffassung klar macht.

B.
Zwischen den
Götterreihen
und den Hand-
lungen finden
sich allgemeine
Beziehungen
statt.

Wir wenden uns nun zu den Darstellungen, welche zwischen der *Gesamtheit* der Gottheiten und der unter ihnen vorgehenden Handlung nur Beziehungen *allgemeiner* Art aufweisen.

1. So erscheint über Amazonenkämpfen eine Versammlung olympischer Gottheiten (die Aufzählung geht immer von links nach rechts):

¹⁾ Neapel 3255.

²⁾ Berichte d. sächs. Ges. 1875, Taf. 4, S. 218 ff.

- a) Hera Zeus Hermes (?) Eos (?) Helios Phosphoros Poseidon Selene
Iris Aphrodite Eros¹⁾.
- b) Zeus Hera Hermes Apollo (?) Athena (die anderen sind nicht mehr erkennbar)²⁾.
- c) Athena Apollo Artemis Herakles³⁾.
- d) Hermes Athena Eros Aphrodite⁴⁾.

Hier sollte lediglich dem Gedanken Ausdruck gegeben werden, der auch sonst in der Kunst häufig ausgesprochen ist, dass nämlich bei Kämpfen von Hellenen und Barbaren griechische Götter schützend zugegen sind. Für diese Göttervereine folgte der Maler bestimmter Typik, über die wir weiter unten näher zu sprechen haben.

2. Ueber des Dionysos Hochzeitszug wird der Olymp repräsentiert durch: Hera Iris Zeus Hermes Helios⁵⁾. Damit soll lediglich die Bedeutung des Ereignisses für den Olymp hervorgehoben werden; ein bestimmter mythologischer Bezug liegt nicht vor.

3. Ueber dem Untergang der Niobiden sind von den Olympiern versammelt: Iris Athena Hermes Hera Ares Eros Aphrodite Pan⁶⁾. Dadurch, dass Apollo und Artemis in der Reihe fehlen (sie sind an der Handlung beteiligt), geht hervor, dass der Maler bei der Zusammensetzung der Reihe sich etwas gedacht hat. Er wollte ausdrücken, dass das Entsetzliche mit Willen der Olympier geschieht. Die *einzelnen* Götter stehen in keinem besonderen Verhältniss zu den Niobiden. Von Iris Athena Eros Aphrodite Pan giebt es HEYDEMANN⁷⁾ zu, aber um so mehr Wert legt er auf die Mittelgruppe. In der Mitte thront ihm Leto; »an sie richtet Ares das Wort — doch gewiss über die Rache der Gottheit und den Untergang des Königshauses von Theben; zu ihr spricht Hermes — seine Gegenwart verbürgt ihr, dass Zeus mit der Strafe der übermütigen Königin einverstanden ist«. Aber was soll die Intimität von Ares, dem Freunde des thebanischen Königshauses, und der Feindin der Tantaliden, Leto? Nein, auch in der Mittelgruppe sind tiefere Bezüge nicht zu suchen. Gehen wir einmal von links nach rechts, so finden wir malerisch eine stehende mit einer sitzenden Gottheit abwechseln: Iris Athena Hermes Hera — es sind die auch sonst sich findenden engeren Repräsentanten des Olymp — weiter folgt der bekannte Aphrodisische Verein. Allein wie erklärt sich die Anwesenheit des Ares? Nun, seine Gegenwart

¹⁾ Mon. d. i. II, 31; Neapel 3256 B.

²⁾ HAMILTON-TISCHBEIN II, 1. 2.

³⁾ MILLIN, Gall. myth. CXXXVI, 499.

⁴⁾ Mon. d. i. II, 13.

⁵⁾ Annali d. i. 1878, G.

⁶⁾ Bull. nap. I, 3 = STARK. Niobe Taf. 2.

⁷⁾ Sachs. Ber. 1875. 214 ff.

in olympischer Versammlung ist gewiss nichts unerhörtes und lässt sich auf Vasenbildern von alter bis spätester Zeit des öfteren nachweisen. Wie ihn da der Maler bald mit Herakles, bald mit Aphrodite, auch mit der Schwester Athena¹⁾ gruppiert, so stellt er ihn auf unserem Bilde im Gespräch mit der *Mutter* dar.

Es sind lediglich persönliche Bezüge, die hier maßgebend sind, ein mythologisches besonderes Verhältniss hat Ares so wenig zu den Niobiden, wie irgend ein anderer aus der Götterreihe.

4. Hier sei eine Anzahl von Bildern zusammengefasst, die das gemeinsam haben, dass sie Szenen der Tragödie darstellen — und zwar lassen sie über der Handlung jedesmal Apollo, einmal mit Hermes, ein andermal mit Athena und einer weiblichen Gestalt und zweimal im Verein mit Athena und Hermes erscheinen²⁾.

Deutlich bezeichnen hier die Götter, dass das bestimmte Ereigniss auf ihr Geheiß sich vollzieht; und durch die Gegenwart der Lyssa ist auf a und c das Verhängniss eines solchen Eingreifens noch klarer zur Anschauung gebracht. Die Auswahl der Götter erklärt sich leicht: Zeus' Wille geschieht, Apollo und Athena sind seine würdigsten Repräsentanten³⁾. Hermes ist der ihnen von Zeus beigegebene Diener. Die Auffassung des Apollo als Orakelgott würde Athena's Gegenwart nicht erklären.

Trefflich durchdacht ist die Corresponson von Mon. d. i. V, 22 u. 23. Beim Pelopsabenteuer triumphiert die Liebe: Pan Aphrodite Eros Peitho befinden sich über der Scene; über des Lykurgos Frevel thront die strafende Gerechtigkeit des Zeus in Gestalt seiner Abgesandten. Die Gruppe links oben auf a mit BRUNN⁴⁾ auf Ares und die Nymphe des Berges Pangaion zu deuten, scheint mir zu gesucht mythologisch. Die tiefe Betrübniss, die in der sitzenden Gestalt zum Ausdruck kommt, findet ihre einfachste Begründung, wenn wir in ihr ein Glied der Familie erkennen, das eine Dienerin (?) aufmerksam macht auf den entsetzlichen Vorgang (man vgl. die unmittelbar darunter befindliche Gruppe des einen Sohnes und des Pädagogen). Der Platz über der Handlung würde nicht dagegen sprechen. So erscheinen über dem Andromedaabenteuer drei Aethiopen⁵⁾, über der Zusammenkunft des Paris mit der

¹⁾ Vgl. jedoch S. 14, x.

²⁾ a) Mon. d. i. V, 23 (Raserei d. Lykurgos).

b) OVERBECK, Bildw. II, 11 (Teiresias vor Oidipus).

c) Bull. nap. n. s. III, 5 = BRUNN, Vorlegebl. 1 (der Auszug des Amphiarao).

d) Wiener Vorlegebl. II, 4, 2 (Zwei Schutzfliehende).

³⁾ Vgl. das bei der Besprechung der Dareiosvase Gesagte.

⁴⁾ Annali 1850. 313 f.

⁵⁾ Mon. d. i. IX, 38.

Helena ein Phryger¹⁾) und zwar beidemal in unmittelbarer Göttergesellschaft, und andere Beispiele ließen sich noch anführen.

Ob wir unter den weiblichen Gestalten links unten und rechts oben auf c nicht belanglose Füllfiguren zu verstehen haben, möchte ich wenigstens zur Frage stellen.

5. Ueber des Triptolemos Aussendung erscheinen Artemis Apollo Aphrodite Eros²⁾). Es handelt sich hier nicht um Götter, deren Gegenwart sich durch das bestimmte mythologische Ereigniss erklärt, wie z. B. auf der Schale des Hieron³⁾), sondern die Gottheiten stehen in allgemeiner Beziehung zu dem Wesen des Triptolemosmythos. Triptolemos verbreitet den Segen der frisch aufsprießenden Natur, und sehr schön sind die in der vegetativen Natur treibenden Kräfte auf einer Vase der Ermitage (350)⁴⁾) veranschaulicht.

In diesen und zwar speziell den aphrodisischen Kreis wird nun auch Apollo auf der zuerst genannten Triptolemosvase gezogen.

Und zwar ist das nicht das einzige Beispiel dieser Art: In ähnlicher Unterhaltung stellt ihn eine Pariser Amphora dar⁵⁾), über einer Unterweltsscene sieht man links vom Tempel Apollo und Artemis, rechts Aphrodite, Pan und Eros⁶⁾) und über einem jedenfalls erotischen Vorgang, nach HEYDEMANN der Entführung der Adonis durch Aphrodite, befinden sich Apollo Eros Pan⁷⁾).

Zu beachten ist auch, dass bei zwei noch nicht in jeder Beziehung aufgeklärten Vorgängen, in denen jedenfalls Aphrodite auf das bedeutendste hervortritt, Apollo eine hervorragende Rolle spielt⁸⁾).

Die Verbindung mit Aphrodite kann uns bei der Art und Weise, wie die unteritalische Malerei das Naturleben betont, nicht wundernehmen; denn Apollo und Aphrodite stehen im engsten Zusammenhang mit der im Frühling wieder erwachenden Natur.

Das Aphrodite aber und Apollo gemeinsam heilige Tier, der Schwan, hat, wie KALKMANN⁹⁾) richtig bemerkt, mit der Vorstellung vom nahenden Frühling die Phantasie der Alten beschäftigt.

Auch die Gestalt des Poseidon findet sich im Aphrodisischen Kreise, schon im schönen attischen Stil, der es liebt, Aphroditens Meerfahrt darzustellen. Zu den von

¹⁾ Arch. Z. 1853, Taf. 53.

²⁾ BRUNN-STRUBE, Bilderkr. v. Eleusis. Suppl. Taf. 2 = OVERBECK, K. M. XVI. 14.

³⁾ Mon. d. i. IX, 43.

⁴⁾ Vgl. o. S. 23.

⁵⁾ HEYDEMANN, XII. holl. Winckelmannsprog. S. 43. Nr. 6.

⁶⁾ Wiener Vorlegebl. E, 6.

⁷⁾ Neapel 2196.

⁸⁾ Wiener Vorlegebl. A. 10, 2: E, 11.

⁹⁾ Jahrb. d. I. 1886, 246.

KALKMANN besprochenen Darstellungen¹⁾ sei hier das Bildchen einer Kertscher Vase hinzugefügt: *Antiq. d. bosph. Cim.* 61, 4, Aphrodite auf einem Delphin wird von Eros über Meer geleitet, rechts sitzt Poseidon, links steht ein bis auf die Chlamys nackter Jüngling²⁾.

Die unteritalische Vasenkunst fügt Poseidon auch sonst in die Reihe der Liebesgötter. So sitzen Aphrodite und Eros unter Poseidon bei größerer Götterversammlung: *Mon. d. i.* II, 31; so erscheinen über einem Knabenraube Poseidon Eros Aphrodite Hermes³⁾, so die drei ersteren vereint bei dem Tode des Hippolytos (s. u.).

Ueber Liebesscenen sei es des Mythos sei es des gewöhnlichen Lebens sind Glieder des genannten Kreises durchaus verständlich, und in überreicher Fülle sind hier namentlich Aphrodite Eros (Peitho) angebracht. Je mehr Vorliebe nun gerade die spätere Vasenmalerei für solche Gestalten zeigte, um so erklärlicher ist es, wenn man sie auch über anderen Darstellungen verwandte, nur um »eine bestimmte Grundstimmung in der Auffassung des Ganzen« hervorzurufen⁴⁾. So treten zu den aus mythologischen Bezügen zu erklärenden Gestalten von Athena und Poseidon (bez. Nike, Hermes) bei dem Bellerophonabenteuer noch Aphrodite, Pan, Apollo⁵⁾ hinzu, so erscheint neben Athena, Hermes noch Pan über des Patroklos Opferfeier⁶⁾ u. s. w. Vielfach aber wird hier, und das gilt besonders von flüchtigen Vasenbildern, die fabrikmäßige Typik mitgewirkt haben. Hier spielte die Macht der Analogie mit anderen Darstellungen und das lediglich auf Füllung des Raumes bedachte decorative Element eine entscheidende Rolle. Gerade für diese Art von Verwendung gilt es die Beispiele genau zu betrachten.

C.
Götterreihen
ohne jede Be-
ziehung zur
Handlung
(decorativ).

1) Über Unterweltdarstellungen sind gegenwärtig⁷⁾: Pan Hermes Eros Aphrodite; Apollo Artemis links, Aphrodite Pan Eros rechts vom Tempel; Apollo allein.

¹⁾ a. O. 239 ff.

²⁾ Diese nackten Jünglingsgestalten, welche auf den Vasen des jüngeren schönen attischen Stiles bei einem bestimmten mythologischen Vorgang oft am Gestade als Zuschauer fungieren (außer unserem Bilde vgl. *Jahrbuch d. I.* 1886, Taf. 11, 2; BENNDORF, *griech. sicil.* V. S. 82; *Compte-r.* pl. V, 4; sächs. *Sitzungsber.* 1871, Taf. 1), sind doch wol am besten als Naturpersonificationen aufzufassen und haben ihre Analogie in den pompejanischen *Ἄχται* und *Σχοπιαι*. Noch nähere Verwandtschaft zeigen mit diesen die beiden Frauen, welche der Auffahrt des Helios zuschauen: *Mon. d. i.* IV, 16.

³⁾ Berlin 3297.

⁴⁾ BRUNN, *Troische Miscellen*, 4. Abteil., *Sitzungsber. d. bair. Akad.* 1887, 253.

⁵⁾ Vgl. *Mon. d. i.* II, 50; GERHARD, *Apul.* V., 8; *Mon. d. i.* IX, 52. Die mythologischen Gründe für Apollo's Gegenwart, die HEYDEMANN anführt (*Annali* 1873, 47), sind doch etwas gesucht.

⁶⁾ *Mon. d. i.* IX, 32.

⁷⁾ Wiener Vorlegebl. E, 6. 1; E, 4; E, 6. 5.

Was haben denn, so dürfen wir mit Recht fragen, die olympischen Götter über Unterweltdarstellungen zu tun? Und in der Tat auf den hervorragendsten der Unterweltsbilder fehlen sie gänzlich.

2) Über Grabszenen sieht man:

Eros Aphrodite Apollo Athena Hermes¹⁾;

Pan Iris Athena Aphrodite Eros²⁾.

Läge hier ein allgemeiner Gedanke vor, so müssten sich bei den überaus häufigen Grabszenen solche Göttervereine des öfteren finden. Wir haben deshalb auch hier typische Reihen anzunehmen, die decorativ angewandt sind.

3) Über Archemoros' Tod auf einer Vase des Lasimos³⁾ fährt Eos auf, der Hermes voraneilt. Weder ein allgemeiner noch ein besonderer Zusammenhang beider Darstellungen ist hier ersichtlich. Das wird noch klarer durch den Vergleich mit der berühmten Archemorosvase. Hier erscheinen auch Lichtgötter, aber deutlich zur Andeutung des Himmelsraumes, wie er durch das Hesperidenabenteuer gefordert wurde. Und überhaupt in allen den Darstellungen, wo der Olymp mit seinen Bewohnern vorgeführt werden sollte, sind auch sie am Platze⁴⁾. Auch rein landschaftlich ist ihre Gegenwart verständlich, so am schönsten beim Parisurteil der Karlsruher Hydria⁵⁾, wo Helios hinter den Bergen auffährt.

Die inmitten und über dem bacchischen Thiasos erscheinenden Lichtgottheiten werden wir uns am besten aus dem allgemeinen Zusammenhang erklären, der zwischen ihnen und den Repräsentanten des vegetativen Naturlebens besteht⁶⁾.

Dagegen sind alle Darstellungen der Lichtgötter am Halse größerer Gefäße rein decorativ zu fassen und die Erklärungen STEPHANI'S⁷⁾, welcher sich bemüht, einen tieferen Sinn hier unterzulegen, bedürfen keiner Widerlegung. Die prächtige Aufahrt solcher Gottheiten war decorativ eben von großer Wirkung.

4) Über Hippolytos' Untergang thronen⁸⁾:

Pan Apollo Athena Aphrodite Eros Poseidon.

¹⁾ HEYDEMANN, XII. hal. Winckelmannsprog. S. 43. Nr. 6.

²⁾ HETTNER, Dresdener Antikensammlung⁴ S. 22. Nr. 67.

³⁾ OVERBECK, Bildw. XXVIII, 1.

⁴⁾ Man vgl. Mon. d. i. IX, 6; Compt.-r. 1860, II = Vorlegebl. A, 9; Annali d. i. 1878, g; Mon. d. i. II, 31. 32; Vorlegebl. E, 11 u. a.

⁵⁾ OVERBECK, Bildw. XI, 1.

⁶⁾ Sehr schön ist dieser Zusammenhang geschildert auf den Fragmenten eines Kraters der Eremitage (1798, C.-r. 1860, III).

⁷⁾ C.-r. 1860, 71 ff.

⁸⁾ Arch. Z. 1883, Taf. 6, S. 43 ff.

Schon KALKMANN hat gesehen, dass die Versuche, diese Gottheiten in Bezug zu dem mythischen Vorgange zu setzen, sämtlich missglückt sind. Die Versammlung wäre in der Tat ein seltsames Gemisch von teils völlig indifferenten, teils freundlichen, teils feindlichen Gewalten. Schon allein die Art, wie hier bestimmte Typen durcheinandergewirrt sind (s. u.), beweist, dass der Maler sich nichts mehr bei der Auswahl seiner Götter gedacht hat.

Wie die Gegenwart von Athena und Herakles über der Rachedat Medea's¹⁾ zu erklären, bleibt mir eben so zweifelhaft wie O. JAIN. Dass aber der Maler gerade diese beiden Gestalten nicht ohne Absicht gewählt, ist im hohen Grade wahrscheinlich. Jedenfalls handelt es sich hier nicht um decorative Verwertung bestimmter Reihen.

Überblicken wir zum Schlusse die Typik der Götterreihen, wie sie uns bisher erschienen, so lassen sich trotz aller Mannichfaltigkeit zwei Kategorieen der Gruppierungen klar erkennen:

1) Die olympischen Gottheiten:

Zeus Hera mit ihren Dienern Hermes Iris bez. Nike, und Athena Apollo, denen sich selten Artemis, noch seltener Herakles gesellen; einmal nur erscheint Ares im Olymp. Zur Charakterisierung des Raumes dienen die Lichtgötter. Dass eine so stattliche Reihe in den allerseltensten Fällen auf einmal sich entfalten ließ, ist selbstverständlich. Am beliebtesten war die Teilung zwischen dem Götterpaar und seinen Dienern nebst den Lichtgöttern und Apollo Athena, denen man meist Hermes, zuweilen Artemis beigab.

2) Die Natur- und Liebesgottheiten:

Aphrodite Eros Peitho Pan, zu ihnen kommen bisweilen Apollo (Artemis) Poseidon.

Natürlich waren zwischen diesen beiden großen Reihen im einzelnen die mannichfaltigsten Combinationen möglich²⁾. Wie sehr sich nun von dieser Typik das durchaus individuell durchdachte Gepräge der zuerst besprochenen Darstellungen unterscheidet, liegt auf der Hand; allein auch da, wo die Benutzung einer festen Typik vorliegt, müssen wir immer noch scheiden zwischen dem Streben des Malers, einen wenigstens allgemeinen Bezug zwischen der Reihe und der Handlung herzustellen, und dem lediglich decorativen, fabrikmäßigen Verfahren. Und sollte auch die Entscheidung hierüber nicht immer zu vollkommener Sicherheit gelangen, an der Scheidung dieser Punkte muss festgehalten werden.

¹⁾ München 810.

²⁾ Eine völlig sinnlos mechanische Zusammenstellung zeigt uns Bull. nap. n. s. VI, 8: Athena Apollo Artemis Pan Zeus Hera Hermes.

Wir haben bisher in den Götterreihen wol das Bestreben wahrgenommen, durch eine Art Conversation die einzelnen Gestalten in Beziehung zu einander zu setzen, aber eine bestimmte Handlung nirgends hervorgehoben. Hierfür gilt es die entscheidenden Merkmale scharf in's Auge zu fassen. Mon. VI. VII, 71 legt uns zunächst durch die typische Zusammenstellung von Iris Hera Zeus Hermes den Gedanken nahe, dass auch hier eine nichtssagende Compilation vorliegt. Aber die Art, wie Hermes durch die zum Gesicht erhobene Rechte, überhaupt durch die ganze Stellung als einen Auftrag des Zeus empfangend aufgefasst ist, sowie die Göttinnendreizahl Hera Athena Aphrodite lässt uns mit CONZE¹⁾ die Vorbereitung zum Parisurteil erkennen.

Ebenso hat HEYDEMANN²⁾ einen Vorgang in der Götterversammlung mit Recht auf den Adonismythos bezogen. Auch hier ist Hermes in lebendiger Bewegung dargestellt, wie er den Befehl des Zeus zu vollziehen sich anschickt; und Aphroditens und Persephone's Gegenwart lässt auf ein beide betreffendes Ereigniss schließen. Nur hätte HEYDEMANN in der Hydria nicht den kleinen Adonis vermuten sollen. Denn einmal legt Hermes gar nicht die Hand auf das Gefäß, sondern er streckt sie nur vor, und sodann dient die Hydria ebenso zur Raumausfüllung, wie die Oenochoe an anderer Stelle desselben Bildes³⁾.

Zu einer ähnlichen Beobachtung giebt uns das über der Darstellung eines Amazonenkampfes befindliche Bild einer großen apulischen Amphora Anlass⁴⁾. Wegen der Deutung sind zunächst die Behauptungen von HEYDEMANN zu berichtigen:

1. Die Lücke ist groß genug für eine Quadriga und für eine vor derselben befindliche Figur.

2. Dass von dieser Figur die Füße erhalten sein müssten, ist nicht notwendig; denn die Zerstörung des Bildes zieht sich bis tief in den mittleren Streifen hinein.

Somit steht der von BRAUN ausgehenden und von KEKULE⁵⁾, wenn auch zögernd, angenommenen Erklärung auf Hebe's und Herakles' Hochzeit nach den erhaltenen Teilen der Vase nichts entgegen. Und eine passendere Deutung wird sich schwerlich finden lassen. Sowol die Athena auf der Quadriga, welche Herakles in den Olymp geführt, wie die sitzende Frau, der Nike sich naht, stimmen dazu und nicht minder die Auswahl der Götter: links die aphrodisische Gesellschaft: Pan Aphrodite Eros Poseidon (s. o.) und rechts Nike Zeus Apollo Artemis.

¹⁾ Annali d. i. 1862, 266 ff.

²⁾ Neapel S. A. 687.

³⁾ Auch auf Mon. d. i. VI. VII, 42 ist es mir durchaus unwahrscheinlich, dass der kleine Adonis in der Amphora stecken soll, wie STEPHANI wollte.

⁴⁾ Neapel 3256 A.

⁵⁾ Hebe 37 f.

Was bewog nun die Vasenmaler, jene Götterreihen über ihre Darstellungen zu setzen? O. JAHN hat in der Einleitung zur Vasensammlung König Ludwigs (CCXXVII) die Vermutung ausgesprochen, dass hierfür vielleicht die Bühne mit ihrem Theologeion als Vorbild gedient habe. Bestimmt zeigt sich ja solch unmittelbarer Einfluss der Bühne z. B. auf der Antigonevase¹⁾, wo Herakles als deus ex machina erscheint, und auch auf der JATTA'schen Iovase erklärt sich die Göttergesellschaft am besten durch directe Anlehnung an ein Satyrspiel²⁾; man vgl. auch die Archemorovase und die oben unter B, 4 besprochenen Darstellungen.

Aber abgesehen davon, dass wir von der Erscheinung der Götter auf dem Theologeion sehr wenig wissen, um hier sichere Parallelen ziehen zu können, so erklärt sich der Platz der Götter über der Darstellung am einfachsten durch die Art der Composition. Denn mochte man die Figuren in Streifen über einander oder in und um ein Giebelhaus gruppieren, immer gebührte den Göttern die oberste Stelle. Dass nun aber die erstere Art der Anordnung nichts der Bühnenscenerie entlehnt hat, liegt auf der Hand; und überhaupt ist zu bedenken, dass mythologische Vorgänge, ich möchte sagen, durch ein solches Götterpersonal zu erweitern, besonders durch die malerische Streifencomposition üblich geworden ist³⁾.

Es ist lehrreich zu sehen, wie die Maler des schönen attischen Stils (spätere Hälfte) bei der Auswahl solcher Göttergesellschaft verfahren.

Auf 3 Hydrien ähnlicher Technik sind beim Urteil des Paris verschiedene Nebenfiguren gegenwärtig⁴⁾. An den 5 Figuren der Hauptdarstellung musste natürlich vor allem festgehalten werden. Nur hat ein jeder Maler eine andere Gruppierung beliebt. Am besten ist sie dem Maler von a gelungen. Hier sind die Gestalten anmutig malerisch und doch fein symmetrisch in die Landschaft verteilt. Eroten und allerlei Getier und Gesträuch sind zur Belebung und Füllung des Raumes mit Glück verwertet.

In der Auswahl der Nebenfiguren, die man für die übrig gebliebenen beträchtlichen Flächen brauchte, ist ein jeder seine eigenen Wege gegangen. Der Maler von a verwendet nur göttliche Gestalten, die er symmetrisch correspondieren lässt: Zeus und Ganymedes, Apollo und Artemis. Die Gegenwart des Zeus als des obersten

¹⁾ Arch. Z. 1870, Taf. 40.

²⁾ S. ENGELMANN, de Ione 26.

³⁾ S. über diese Compositionsart ROBERT, *Annali d. i.* 1882, p. 274, WINTER, die jüngeren att. V. 13 und FURTWÄNGLER, *Samml. Sabouroff*, Vaseneinleitung 4 f.

⁴⁾ a) Berlin 2633.

b) OVERBECK, *Bildw.*, S. 226. Nr. 58.

c) *Röm. Mitteil.* 1887, Taf. XI. XII, 1. S. 263 f.

Lenkers der Geschieke ist bei einem so bedeutenden Ereigniss verständlich. Die Gestalt des Ganymedes aber passt einmal gut für den kleinen Raum, in den Zeus etwas eingeklemmt ist, und andererseits als das Gegenüber des ihn liebenden Gottes¹⁾. Wollte man nun noch zwei ebenfalls eng verbundene Gottheiten darstellen, so lässt sich nicht leugnen, dass Apollo und Artemis die passendsten waren. Und so muss man unserem Maler das Lob lassen, dass er seine Füllfiguren mit Geschick gewählt hat.

Auf b erscheinen außer Eros und Nike, deren Gegenwart bei solchem Ereigniss sich von selbst erklärt, eine Frau und ein Mann in asiatischer Tracht;

auf c ein bärtiger Mann (vielleicht Zeus), zwei Frauen und ein jugendlicher Phrygier, ein Begleiter des Paris²⁾.

Das Streben des Malers von c ist besonders darauf gerichtet, das lebhafteste Interesse zum Ausdruck zu bringen, das die Nebenfiguren an der Handlung nehmen, daher die lebendigen Gesten, daher auch, wie ich glaube, die Geschmacklosigkeit, die Aphrodite³⁾ des Hauptbildes mit dem Phrygier sich unterreden zu lassen. Es bleibt fraglich, ob wir hier, wie v. Duhn (a. O.) möchte, anzunehmen haben, dass die 3 Füllfiguren einer andern Scene entliehen sind.

Alle drei Beispiele zeigen uns sehr deutlich die Willkür des Malers in Verwendung solcher Nebenfiguren.

Auf der Berliner Kadmosvase (2634) ist durch die beiden Dreifüße, welche im wesentlichen mit der Grenze der Henkel zusammenfallen, auf dem Bauche zunächst das Hauptbild deutlich abgezirkt. Die Gegenwart Demeter's erklärt sich durch die hohe Verehrung, die sie in Theben genoss. Von den sich nun anreihenden Gestalten der Neben- und Rückseite sind zunächst Kore in unmittelbarer Nähe der Mutter und ihr gegenüber Poseidon gewiss ebenfalls mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für Theben ausgewählt. Für die Wahl der entfernteren Gestalten aber waren Gesichtspunkte maßgebend, wie wir sie oben beim Parisurteil desselben Malers⁴⁾ betonten. Diesmal ließ er bestimmte Paare einander sich entsprechen. Er setzte Apollo und Artemis auf dieselbe Seite und war so genötigt, dem Hermes eine nymphenartige

¹⁾ Auch über des Pelops Wettfahrt (Neapel 2200) dient der vor Zeus stehende Ganymedes zu anmutiger Raumfüllung.

²⁾ vgl. Arch. Z. 1853, Taf. 53.

³⁾ Die anmutig kokette Haltung, das reichgestickte Gewand, der üppige Haarschmuck, alles das spricht gegen Duhn's Deutung auf Hera. Scepter und Blumen im Haar genügen nicht zur Charakterisierung ihrer Würde, »che per altro nel suo costume non si palesa affatto«.

Dass Eros auf die sitzende Gestalt zufliegt, hat nicht mehr zu bedeuten, als wenn er auf der Berliner Kadmosvase (2634) der sitzenden Thebe einen Kranz zu bringen scheint.

⁴⁾ Berlin 2633.

Gestalt beizuordnen. Der nackte sitzende Jüngling ist wol am besten als bedeutungslose Füllfigur zu fassen.

Die Composition des Wettstreites zwischen Apollo und Marsyas¹⁾ weicht von der vorigen in so fern ab, als die sich auch hier um denselben Mittelpunkt (Athena) gruppierenden Figuren in der Diagonale sich entsprechen: so Marsyas unter dem Palmbaume sitzend der engverbundenen Gruppe von Apollo und Artemis, die Mänade mit Simos dem Hermes mit Nike, Hebe mit Aphrodite²⁾ der hinter ihren Kindern stehenden würdigen Leto. Wir hätten somit auf der rechten Seite im wesentlichen den Kreis des Apollo, auf der linken den des Marsyas und wir sehen, der Maler hat hier die verschiedenen Elemente auf das glücklichste auszuwählen verstanden.

Von Interesse ist auch die Composition des Parisurteils auf der Karlsruher Hydria³⁾. Die bedeutsamen Gestalten des Paris und der hinter den Bergen vorlugenden Eris sind recht gut in die Mitte gesetzt und schön symmetrisch verteilt sind die beim Urteil Hauptbetheiligten. Der Aphrodite mit Eros, welche den Raum bis zum Henkel füllt, sah sich der Maler veranlasst Hera mit einer Frau ihres Gefolges entsprechen zu lassen. Der Name, den er dieser gab (Klymene), bezeichnet sie weit mehr als Füllfigur als z. B. der mythologische der Hebe die Gestalt der ähnlichen Gruppe der Petersburger Vase⁴⁾. Über Klymene setzte er Zeus und deutete durch die Linie des Scepters den tektonischen Abschluss auf dieser Seite passend an. Den Raum über Aphrodite und Eros füllte er durch die für den mythischen Vorgang gleichgültigen Figuren von Eutychia und einer anderen Frau. Sehr geschickt dagegen ist dem Bedürfniss eines Abschlusses auf der rechten Seite mit dem hinter den Bergen auffahrenden Helios, einem landschaftlich recht wirksamen Motiv, abgeholfen.

Auf der Meidiasvase⁵⁾ sind die bei dem Leukippidenraub gegenwärtigen Götter gut gewählt: Zeus, mit dessen Zustimmung, und Aphrodite, mit deren Hülfe die Tat geschieht. Links von Aphrodite kniet ein Mädchen mit Namen Chryseis. Während Zeus in göttlicher Gelassenheit den Vorgang mit Aufmerksamkeit verfolgt, spricht sich eine gewisse Erregung bei den beiden Frauen aus. Auf's höchste erschrocken

¹⁾ Mon. d. i. VIII, 42.

²⁾ Zu letzterer Benennung führt der Umstand, dass Hebe auf der anderen Seite der Vase (s. HEYDEMANN, Satyr- und Bakchennamen) sich im bakchischen Gefolge befindet, wir also auch hier in ihrem Gegenüber eine dem Marsyas günstige Gottheit anzunehmen haben. Für Hera passt außerdem der ganze Charakter der Figur nicht.

³⁾ Catalog von WINNEFELD 259.

⁴⁾ Comptes. 1861, III.

⁵⁾ GERHARD, Akad. Abh. Taf. 13.

aber fliehen die beiden Mädchen rechts und links (Peitho und Agaue mit Namen). Passt die Bewegung nun überhaupt nicht für göttliche Wesen wie die Chariten, so passt sie noch viel weniger für Peitho, die einschmeichelnde Anstifterin. Ich glaube, es liegt eine Verschreibung vor: Peitho ist die links vor Aphrodite knieende und die fliehende rechts ist Chryseis. Agaue aber und Chryseis sind die Gespielinnen der Leukippiden.

Die Maler nun des spezifisch unteritalischen Stils hatten eine durchaus analoge Aufgabe, einen großen Raum passend mit zuschauenden Götterfiguren zu füllen, und es ist begreiflich, dass nur die besten und besseren unter ihnen die Auswahl in künstlerisch durchdachter Weise zu treffen vermochten, sehr viele aber mit fabrikmäßiger Typik sich begnügten.

NACHTRAG.

Zu den auf Seite 5 f. behandelten copulativen Gruppen möge man noch eine Composition hinzufügen, die in hellenistischer und römischer Zeit einer großen Beliebtheit sich erfreute — die Gruppe von Perseus, welcher der befreiten Andromeda beim Niedersteigen behülflich ist.

Aus der Menge der von FEDDE¹⁾ angeführten Wandgemälde und Reliefs scheiden sich deutlich zwei Arten von Darstellungen; die eine wird vertreten durch die Gemälde: HELBIG 1186—88 (ähnlich SOGLIANO 518), die andere vor allen durch das capitolinische Relief (BRAUN, Zwölf Basreliefs, Nr: 10). Auf den Wandgemälden ist die vorhergegangene Fesselung der Andromeda durch Armringe und besonders durch den fast wagrecht ausgestreckten linken Arm angedeutet — ohne Frage ein steifes Motiv. Dazu kommt die kokette Entblößung, das gezierte Aufnehmen des Gewandes, die leblose Enfacestellung, und die theatralische Pose ist fertig. Auch die Art, wie Perseus dasteht und die Jungfrau anfasst, ist höchst gesucht, und vor allem wirkt unnatürlich und für eine geschlossene Gruppe ungünstig, dass der Held die Erlöste gar nicht anblickt. (Das wenigstens hat der Verfertiger der Hannoveraner Gruppe vermieden.)²⁾

Dagegen erscheint das capitolinische Relief in seiner ganzen Anmut frischer Natürlichkeit. Wie die reiche Gewandmasse teils eng sich an Andromeda's jugendliche Formen anschmiegt, teils sie lose umflattert, wie frei und schön das lockige Haar das Gesicht umrahmt; wie graziös-elastisch schwebend der Gang! — Hier haben wir wirklich die *ἀκροποδῆτι κατιούσαν ἐκ τῆς πέτρας ἠλισθηρᾶς οὔσης*, wie sie LUKIAN uns beschreibt. Und wie fein abgewogen ist der Gegensatz zwischen dem behüt-

¹⁾ De Perseo et Andromeda S. 56 ff.; vgl. auch HELBIG, Untersuchungen, 140 ff.

²⁾ Ueber dies plumpe römische Machwerk s. FRIEDERICHS-WOLTERS, Bausteine 1559.

samen Balancieren Andromeda's und dem festen Stande des kräftig biegsamen Jünglings¹⁾, der ungezwungen und sicher die sich ihm anvertrauende Jungfrau (ὀπισθῶν τῆν χεῖρα) stützt. Nach all dem kann es, glaub' ich, kein Zweifel sein, welche Composition den Vorzug verdient. Und wenn beide auf ein berühmtes Gemälde zurückgehen, so würden wir von der Schönheit desselben die beste Vorstellung jedenfalls aus dem capitolinischen Relief gewinnen.

Nach den schönen Ausführungen von SCHREIBER²⁾ aber ist diese Voraussetzung wenigstens für das »Reliefbild« nicht wahrscheinlich.

¹⁾ Die Stellung ist dieselbe wie die des Hermes der ephesischen Säule.

²⁾ SCHREIBER, die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, S. 9 ff., 21, 59.

Berichtigungen.

Folgende wesentlicheren Versehen wird der Leser gebeten so zu verbessern:

- S. 5 Z. 8 v. o.: »Argonauten« vase.
- 10 Ann. 5: mit dem Ende.
- 11 Z. 4 v. o.: *Élite* sér. I, 47.
- 15 Z. 14 v. o.: IMHOOF-BLUMER und GARDNER.
- 23 Ann. 2: STEPHANI, C.-r.
- 38 Z. 3 v. o.: diesem Gesichtspunkte.
- 50 Z. 3 v. o.: *Pitho* scheint.
- 53 Z. 3 v. o.: auf b.
- 54 Ann. 2: *Compte-r.* 1866 pl. V, 4.

VERZEICHNISS DER TAFELN.

I.

- | | |
|--|---|
| <p>1 = MILCHHOEFER, Anf. d. K. 187, a.
 2 = Journal of hell. st. 1886, pl. 70.
 3 = GERHARD, Gr. u. ctr. Tr. 14. 15.</p> | <p>4 = KLEIN, Euphronios² 100.
 5 = Annali d. i. 1879, tav. N.
 6 = Annali d. i. 1848, tav. G.</p> |
|--|---|

II.

- | | |
|---|--|
| <p>1 = Mon. d. i. IV, 54. 55.
 2 = Arch. Z. 1846, Taf. 39, 5.
 3. 4 = Athen. Mitteil. III, Taf. 15. 14.</p> | <p>5 = SCHOENE, Gr. R. XI, 57.
 6 = Athen. Mitteil. V, Taf. 7.</p> |
|---|--|

III.

- | | |
|---|--|
| <p>1. 2: Arch. Gesellsch. zu Athen Nr. 3433. 3434.
 3 = Arch. Z. 1881, Taf. 14.</p> | <p>4 = Élite céram. I, 47.
 5 = STACKELBERG, Gr. d. H. 40.</p> |
|---|--|

IV.

- | | |
|---|--|
| <p>v. SYBEL, Katalog d. Sculpt. zu Athen 271.</p> | <p>Καββαδίας, κατάλογος τοῦ κεντρικοῦ ἀρχαιολογικοῦ
 μουσείου 107.</p> |
|---|--|

V.

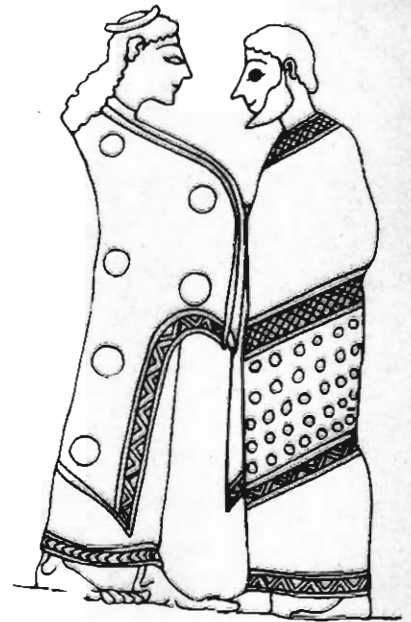
- | | |
|---|--|
| <p>1 = Mon. d. i. X, 4.
 2 = Mon. d. i. II, 24.
 3 = GERHARD, A. V. IV, 271, 2.
 4 = Mon. d. i. X, 48^e, 1.</p> | <p>5 = GERHARD, A. V. II, 114.
 6 = KLEIN, Euphronios², 118.
 7 = Mon. d. i. X, 48^e, 12.</p> |
|---|--|

VI.

- | | |
|---|---|
| <p>1 = OVERBECK, Bildw. XXV, 24.
 2 = DUMONT-CHAPLAIN, Les céram. de la Gr.
 pr. I, pl. 18.</p> | <p>3 = Mon. d. i. XI, 38. 39.
 4 = Wiener Vorlegtbl. D, XII, 3^b.</p> |
|---|---|



1



2



3



5



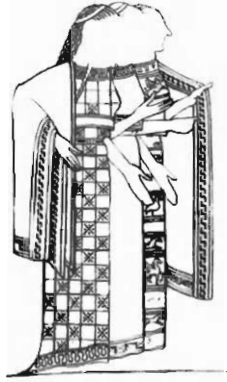
4



6



3



1



4



5



2



6



1



2



5



4

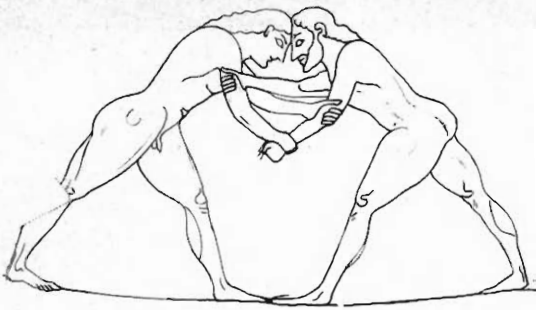


3



Carv. 107

L. Olsson



1



2



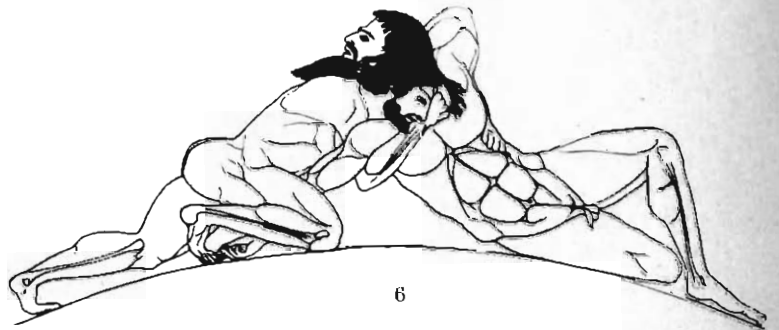
3



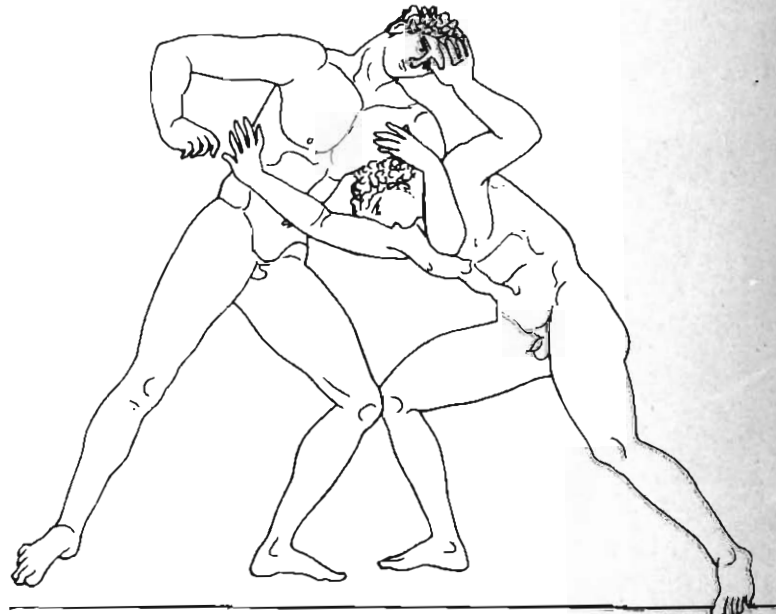
4



5



6



7



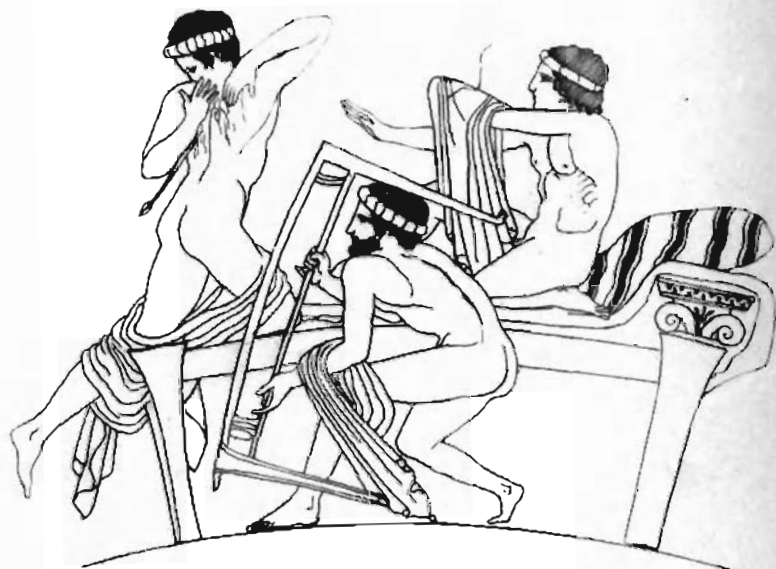
1



2



3



4