

Hommage de l'auteur.

1

Amelin

9. Aphrodite und Eros.

Von

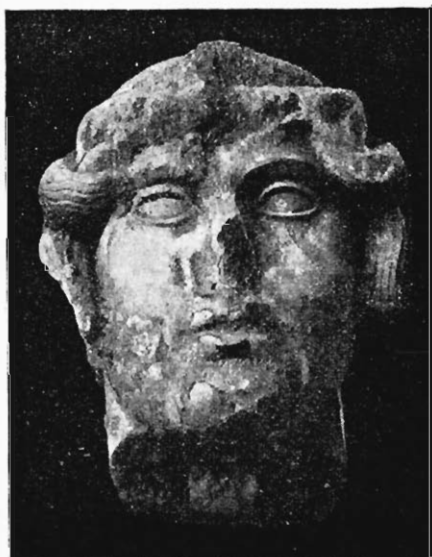
W. Amelung.

Hierzu Taf. VI und VII.

Das kleine Relief-Fragment, dessen Abbildung wir auf Tafel VI, 1 geben, bildet eine Zierde der Antiken-Abtheilung des Bonner akademischen Kunstmuseums. Ein näheres Interesse verdient es ebenso wegen des Zaubers seiner reizenden Composition wie durch seine kunstgeschichtliche Bedeutung.

Es ist ein moderner Terracotta-Ausdruck aus einer Form, die Ende der sechziger Jahre in Athen auftaucht. — Nach Mittheilung von G. Koerte brachte Friederichs bereits einen Ausguss von seiner griechischen Reise zurück; seitdem ist die Form verschollen. Die Zweifel, die sich in Folge dieser Geschichte der ursprünglichen Form gegen ihre Echtheit erheben könnten, werden sich, wie ich zuversichtlich glaube, im Laufe unserer Untersuchungen von selbst zerstreuen.

Das Relief ist nicht vollständig erhalten. Ueber seinen äusseren Zustand giebt Loeschcke folgende Mittheilungen: „Die Oberfläche des Reliefs ist leicht gewölbt, sowohl in horizontaler, wie in verticaler Richtung. Am linken Rand (deutlich z. B. hinter dem Flügel des Eros, am besten erhalten aber längs des rechten Randes) läuft ein 0,004 breiter,



geglätteter, etwas erhabener Streif, der die Composition umrahmt zu haben scheint. Die linke Randleiste verläuft senkrecht, die rechte nähert sich ihr nach unten in flachem Bogen. Die auf diese Weise umschlossene Fläche erinnert etwa in ihrer Form an die Wangenklappe eines Helms. Die Krümmung

der Oberfläche schliesst den sonst naheliegenden Gedanken, dass die Form zur Herstellung von Weihgeschenken in Relief gedient habe, aus, macht es hingegen wahrscheinlich, dass sie bei der Herstellung von Reliefvasen benutzt wurde, deren Bilder in attischer Zeit aus der Form gepresst und sodann auf die noch ungebrannte Vase aufgesetzt wurden.“ --

„Eine Frau in feinfaltigem Chiton, der von der rechten Brust herabgleitet, und in freier wallendem Obergewand, lehnt sich, sehr stark zurückgebengt, an einen Pfeiler, auf den sie den linken Arm im Ellenbogen aufstützt, während die erhobene linke Hand die Falten des auf den Hinterkopf aufgelegten Obergewandes anfasst und zurücknimmt. Der Kopf ist vorwärts geneigt; sie schaut auf Eros herab, der, zu ihr aufblickend, sich an sie gedrängt hat. Sie hat ihre rechte Hand, zwischen Kopf und Flügel des Eros herab, auf seine rechte Schulter gelegt. Eros fasst diese Hand, den rechten Arm aufbiegend, mit der seinen am Handgelenk; sein erhobener linker Arm legt sich an den rechten Arm der Frau an und die Hand fasst sie durch das schleierartig vom Kopf herabwallende Gewand hindurch an der Schulter.“ Diese beschreibenden Worte sind (mit geringen Aenderungen und Weglassungen) der ersten und bisher einzigen Erwähnung des Reliefs entnommen, die sich in Kekulé's Aufsatz über eine Marmorgruppe aus der Sammlung Modena in Wien in den archäologisch-epigraphischen Mittheilungen aus Oesterreich (1879 p. 11 ff.) findet.

Hinzuzufügen ist nur, dass die weibliche Gestalt das linke Bein über das rechte gelegt hat — man erkennt den rechten Unterschenkel unten am Rande —, wodurch der Eindruck des lässigen Hinlehnens noch erhöht wurde. Unmöglich aber wird es dadurch, dass sich der Eros zwischen die Kniee der Frau gedrängt habe, wie Kekulé a. a. O. annimmt. Zweifelhaft ist es mir, ob sich die linke Hand des Eros nicht vielmehr vor dem Obergewand der Frau befindet, also einfach auf der blossen Schulter ruht, während Kekulé sich vorzustellen scheint, dass sie das Obergewand mit ergriffen habe. Das Haupt der Frau ist von einem breiten Band umschlungen, der Kopf des Eros von einem einfachen Band, um das die langen Stirnflechten in eigenthümlicher Weise gelegt sind, wie es sich ähnlich nur an einem Jünglingskopf des Thermen-Museums in Rom wiederfindet, der auf ein in Einzelheiten noch archaisches Original aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts zurückgeht¹⁾.

Nachdem wir uns die Motive im Einzelnen klar gemacht haben, wird uns die Verschlingung der beiden Gestalten noch inniger und ausdrucksvoller erscheinen, als auf den ersten Blick. Aber, was wäre diese ganze Verschlingung ohne das Emporblicken des Einen, das sich Neigen der Andern, ohne das Versenken von Blick in Blick! Man fühlt es Beiden an, dass sie nicht ohne eine gewisse Anstrengung ihr Gesicht so zu neigen und zu stellen suchen, dass eins dem andern ganz gerade gegenüber steht, dass sie sich so recht voll in die Augen schauen können.

1) Guida del Museo nazionale Romano p. 36 unter den „alcuni saggi di tipi arcaici“ in Passaggio n. 4 mit einbegriffen. Die obenstehenden Abbildungen nach Photographie.

Dieser Zug, der unserer Darstellung etwas ungemein Inniges giebt, ruft mir eine Ausführung des Anatomen Henke in's Gedächtniss, welche sich in einer seiner kleinen Schriften „Das Auge und der Blick“, p. 39 ff. findet. Er spricht dort im Allgemeinen von den Bewegungen des ganzen Kopfes, die unter besonderen Umständen den Blick der Augen begleiten, besonders wichtig, wenn wir Gegenstände von symmetrischer Gestalt betrachten. Wollen wir von solchen Gegenständen einen vollen Eindruck erhalten, so müssen wir ihnen unser Gesicht gerade, die Augen in der gleichen Horizontale gegenüberstellen. Er fährt dann fort: „Zu den Gegenständen von symmetrischer Gestalt, die wir entweder nur theilweise und oberflächlich sehen wollen, oder aber in der besonderen Absicht einen vollen Eindruck von ihm zu haben, gehört nun vorzüglich auch das menschliche Gesicht; auch ihm brauchen wir unseren Blick im ersten Falle nur einfach zuzuwenden, im anderen müssen wir, es gehe nun bequem oder nicht, unser Gesicht dem, von welchem wir den Eindruck haben wollen, gerade gegenüberstellen. Wir sind uns dessen kaum bewusst, dass wir in der einen oder andern Absicht das eine oder andere thun, und doch thun wir es aus dieser Absicht, unbewusst willkürlich. Und so wird es auch von Anderen, ganz besonders aber von dem, welcher sich selbst so angeblickt fühlt, ebenfalls in halb unbewusster Deutung aufgefasst.“ „Dies sehr einfache Verhältniss der unbewusst absichtlichen Haltung, womit ein Mensch sein Gesicht dem eines andern gerade gegenüber bringt, ist das wirksamste Mittel, wodurch die Kunst dem Blicke einer Person nach der andern den Ausdruck einer tieferen Innigkeit des Gefühls für sie giebt“ (a. a. O.). Henke führt dies an einem köstlichen Beispiel, der Madonna aus dem Hause Colonna von Raffael, einer Hauptzierde des Berliner Museums, an; auch unser Relief hätte ihm als Beispiel dienen können. Die „unbewusst absichtliche Haltung“ ist in der etwas starren Neigung des weiblichen Kopfes und dem gezwungenen Aufwärtsblicken des Eros vorzüglich getroffen, und wir spüren in diesen Zügen eine so feine Empfindung für das Ausdrucksvolle, eine so natürliche Beobachtungsgabe, dass unsere Freude an dem Werkchen und seinem Künstler dadurch nur erhöht werden kann.



Wir sind uns dessen kaum bewusst, dass wir in der einen oder andern Absicht das eine oder andere thun, und doch thun wir es aus dieser Absicht, unbewusst willkürlich. Und so wird es auch von Anderen, ganz besonders aber von dem, welcher sich selbst so angeblickt fühlt, ebenfalls in halb unbewusster Deutung aufgefasst.“ „Dies sehr einfache Verhältniss der unbewusst absichtlichen Haltung, womit ein Mensch sein Gesicht dem eines andern gerade gegenüber bringt, ist das wirksamste Mittel, wodurch die Kunst dem Blicke einer Person nach der andern den Ausdruck einer tieferen Innigkeit des Gefühls für sie giebt“ (a. a. O.). Henke führt dies an einem köstlichen Beispiel, der Madonna aus dem Hause Colonna von Raffael, einer Hauptzierde des Berliner Museums, an; auch unser Relief hätte ihm als Beispiel dienen können. Die „unbewusst absichtliche Haltung“ ist in der etwas starren Neigung des weiblichen Kopfes und dem gezwungenen Aufwärtsblicken des Eros vorzüglich getroffen, und wir spüren in diesen Zügen eine so feine Empfindung für das Ausdrucksvolle, eine so natürliche Beobachtungsgabe, dass unsere Freude an dem Werkchen und seinem Künstler dadurch nur erhöht werden kann.

Hiermit ist denn allerdings auch der Inhalt an Gefühlsausdruck in der Darstellung erschöpft. In den Mienen selbst spiegelt sich nichts von Erregung; sie sind ruhig und unbewegt; ja, nimmt man die Gesichter aus ihrer Umgebung heraus, so dass der Eindruck der Haltung und Bewegung aufgehoben wird, so

erstaunt man geradezu über die starre Ausdruckslosigkeit. Wenn Kekulé a. a. O. schreibt, die Frau schaue „trüben Blicks“ auf Eros nieder, so kann sich dies nur dadurch erklären, dass er einerseits ganz unter dem Banne des Eindrucks jener oben geschilderten Haltung stand, andererseits den Mangel an innigem, liebevollem Ausdruck in den Mienen so stark empfand, dass für ihn der ungetrübte Ernst in dem Gesicht der Frau zur stillen Trauer, der von keiner freudigen Erregung zengende Blick zum trüben wurde. Wir erinnern uns vielmehr Kekulé's eigener Beobachtung (Akad. Kunstmuseum S. 39) über die Gesichter eines der herrlichsten antiken Reliefs, des Reliefs von Hermes, Eurydike und Orpheus. Auch hier liegt der ganze Ausdruck einzig in der Haltung und Neigung der Köpfe; nimmt man dieselben aus ihrem Zusammenhang heraus, so erscheinen sie vollkommen ausdruckslos.

Kekulé wurde in seiner Auffassung der Gruppe auch beeinflusst durch die Annahme, dass die mit Eros so eng verbundene Frau ein sterbliches Weib sei, „eine Phädra oder wen sonst der Zorn der Göttin schlug“, und dass durch die innige Verschlingung und durch das Versenken von Blick in Blick die rückhaltlose Hingabe an die unentfiehbar Leidenschaft zum Ausdruck kommen solle.

Dem aber widerspricht weniger die grössere Einfachheit der Annahme, dass Eros hier in innigem Verein mit seiner Mutter Aphrodite zu erkennen sei — das Einfachere ist selten das Richtigere —, als vielmehr eine Thatsache, welche Kekulé damals, als er den genannten Aufsatz schrieb, noch nicht bekannt sein konnte: Die weibliche Gestalt des Reliefs entspricht Zug für Zug einem auch statuarisch in drei Variationen erhaltenen Typus der Aphrodite aus dem fünften Jahrhundert, d. h. genauer der Zeit des Parthenon¹⁾.

Am einfachsten erscheint derselbe in einer Statuette des Berliner Museums²⁾. Die Göttin lehnt sich mit dem linken Ellenbogen auf ein alterthümliches Idol. Beide Füsse ruhen neben einander gleichmässig auf dem Boden; das linke Bein ist nur leise als Spielbein durch ein leichtes Vorbeugen des Knies charakterisirt. Die Rechte fasst das auf dem Hinterhaupt ruhende Himantion und zieht es nach vorn. Vgl. Taf. VI, 2.

Viel weiter entwickelt finden wir die Hauptmotive an der Perle dieser Reihe, dem neu erworbenen Kleinod des Berliner Museums, der von Kekulé zu Brunn's Doctor-Jubiläum veröffentlichten weiblichen Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren³⁾. Die Göttin lehnt sich wiederum mit

1) Vgl. im Allgemeinen über diesen Typus Furtwängler in Roscher's mythol. Lexikon Sp. 413 f.

2) Beschreibung der antiken Skulpturen nr. 586. Dort ist das 4. Jahrh. als Entstehungszeit angenommen; aber sowohl die Fülle und Breite der Gestalt, wie die Formen des Gesichtes, die Behandlung des Gewandes und das Motiv weisen das kleine Werk zweifelsohne in das 5. Jahrh. So urtheilt Furtwängler, Meisterwerke p. 451. Abbild. in der „Beschreibung“ und in der englischen Ausgabe der „Meisterwerke“ Abb. 24.

3) „Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren.“ In die unbedingte Bewunderung Kekulé's vermag ich allerdings nicht einzustimmen. So herrlich der Oberkörper ist, so matt und nüchtern ist der Unterkörper und auch die Rückseite. Es fehlt der grosse, durchaus geniale Wurf der Parthenon-

dem linken Ellenbogen auf; das rechte Bein ist auch hier Standbein, aber das linke ist durch das hohe Aufsetzen des Fusses bestimmt von dem anderen in seiner Function geschieden. Die Rechte beschäftigte sich nicht mit dem Himation, das den Kopf unbedeckt lässt, sondern war vorgestreckt.

Der Augensehein allein beweist untrüglich den engsten Zusammenhang mit den Giebelfiguren des Parthenon. Dass das Werk in Athen selbst geblieben sei und demnach von den dort arbeitenden Künstlern studirt werden konnte, macht die Thatsache wahrscheinlich, dass wir das Motiv in der Hauptsache übereinstimmend an einer Figur des Frieses vom Erechtheion wiederfinden; als Stütze dient dort ein Baumstamm¹⁾. Endlich können wir als sicher annehmen, dass die Aphrodite Urania des Phidias, welche mit einem Fuss auf eine Schildkröte trat, in den allgemeinen Zügen mit der Berliner Figur übereinstimmte²⁾; sie muss sich, wie diese, an der Seite des hochgestellten Fusses aufgelehnt haben. Aber die Statue des Phidias war aus Gold und Elfenbein, das Gewand also jedenfalls aus Metall und demnach im Einzelnen durchaus anders gebildet, als das Gewand der erhaltenen Figur, welche im schönsten, reifsten Marmorstil gearbeitet ist und darin nur von den Parthenonskulpturen selbst übertroffen wird.

Am vollkommensten ausgebildet finden wir endlich diesen Typus in einer häufig wiederholten Figur, deren besterhaltenes Exemplar in Neapel wir auf Tafel VII abbilden³⁾. Die Göttin lehnt sich auf einen Pfeiler, wiederum mit dem linken Ellenbogen. Die rechte Hand erfasst das über den Kopf gelegte Himation, wie bei der Berliner Statuette⁴⁾. Das rechte Bein dient hier, wie bei den andern Darstellungen als Standbein; das linke aber bleibt nicht, wie dort, zwischen Standbein und Stütze d. h. am Tragen immer noch so sehr betheilig, dass das Bequeme und Lässige, das mit der ganzen Stellung zu geben beabsichtigt war, nur unvollkommen zum Ausdruck kommt; hier ist der linke Fuss über den rechten gelegt, das linke Bein also vollständig entlastet, und damit

figuren. Dieser Mangel scheint mir auch zu verbieten an einen Meister ersten Ranges wie Alkamenes oder Agorakritos zu denken.

1) Schöne „Griechische Reliefs“, Taf. II--IV no. 18. Vgl. übrigens den Text zu no. 497 des Einzel-Verkaufs von Arndt-Amelung (Verlag bei Bruckmann).

2) Brunn, Künstlergesch. I p. 183 u. 184. Die Erklärungen, welche Kekulé a. a. O. p. 10 f. für das Symbol der Schildkröte giebt — Hinweis auf Aegina oder das Vorgebirge Chelonatas —, sind beide ansprechend. Dass übrigens, in später Zeit wenigstens, die Deutung, welche Plutarch vorbringt, populär war, beweist eine Stelle des Alkiphron (4. Fragment). Dort schreibt die Hetäre Leaina an Philodemos: „Εἰδὼν σου τὴν νόμφην μυστηρίοις καλὸν περιβεβλημένην θέριστρον. ἐλέω σε, νῆ τὴν Ἀφροδίτην, ταλαίπωρε. οἶα πάσχεις μετ' ἐκείνης καθεύδων τῆς χελώνης.“

3) Vgl. über dieses und die übrigen Wiederholungen den Text zu no. 512 und 513 des Einzel-Verkaufs von Arndt-Amelung.

4) Da bei den übrigen Wiederholungen das Himation den Kopf nicht mitbedeckt hat, muss bei diesen die Rechte mit einem Attribut — Spiegel oder Blume — leise erhoben gewesen sein. Wir sind aber berechtigt, die Neapeler Replik in diesem Punkte für getreuer zu halten, und uns deshalb auch das Original nach ihr zu vergegenwärtigen.

ist das auch den Bildnern der anderen Figuren vorschwebende Problem innerhalb der durch die Zeit gezogenen Grenzen auf das Vollkommenste gelöst¹⁾.

Mit dieser Figur stimmt die Frau auf unserem Relief, die wir nun mit Sicherheit Aphrodite nennen können, so genau überein, dass es unmöglich ist, die Abhängigkeit der einen Darstellung von der anderen zu leugnen, und da ist natürlich die Statue das Vorbild gewesen; der Bildner der Form hat sich aber nicht sklavisch an alle Züge desselben gehalten; so hat er vor Allem den grossen dreieckigen Ueberfall des Mantels über dem linken Oberschenkel fortgelassen und es damit zu grösserer Klarheit in der Zeichnung gebracht, als wenn er dem Vorbild auch in diesem Zuge gefolgt wäre. Die Haltung der Arme musste sich ja natürlich in Rücksicht auf die Zufügung des Eros verändern.

Wir sind leider nicht darüber unterrichtet, ob die Form zu Athen gefunden wurde; wir könnten dann auch über den einstigen Standort jenes Bildes etwas Bestimmtes sagen. So müssen wir uns damit begnügen, aus Umständen und Stil zu schliessen, dass am wahrscheinlichsten Athen auch dieses Bild der Göttin einst besass, wie wir es schon für die an zweiter Stelle besprochene Statue annehmen konnten.

Wir kommen endlich zu der Frage: aus welcher Zeit stammt die Form unseres Reliefs?

In bedentsamer Uebereinstimmung haben uns alle Parallelen anderer Kunstwerke zu den einzelnen Theilen der Darstellung bisher in das fünfte Jahrhundert gewiesen. Sowohl die Frisur des Eros, wie der ganze Typus der Aphrodite fanden ihre nächsten Parallelen in Werken jener Periode. Aber auch die sonstige Durchführung des Knabenkörpers — man beachte die breite Anlage der Brust und die Hüftpartie (auch die Bildung der Augen, deren Lider sich nicht überschneiden) — ist charakteristisch für den Stil der gleichen Zeit. Ebenso wird man in der Bildung des Körpers und Gewandes der Aphrodite nirgends Spuren einer späteren Periode finden, gegen die endlich auch hier die Bildung der Augen spricht. Sucht man nach einer Parallele für die Gruppierung der Mutter mit ihrem Sohn, so bietet sich sofort die Gruppe aus dem Parthenon-Friese dar, wo Aphrodite in ganz entsprechender Art ihren Arm zwischen Kopf und Flügel des Eros ruhen lässt. Vor Allem aber sei noch einmal erinnert an jene Beobachtung über die Ausdruckslosigkeit der Mienen und die Mittel, durch welche dieser Mangel aufgehoben wird, und an die gleiche

1) Nicht direct zu dieser Reihe gehört die Statue, deren Zeichnung Kekulé a. a. O. p. 12 veröffentlicht. Hier ist der Chiton ungegürtet. Bei den genannten ist aber gerade die Gürtung und die durch sie entstehende Figur des nach unten offenen Bogens, dem der nach oben offene Bogen des um den Unterkörper geschlungenen Himation entspricht, charakteristisch und typisch. Die genannte Statue ist dagegen verwandt mit der von Furtwängler, Meisterwerke Fig. 129 u. 130 abgebildeten Figur, ebenso mit den Terracotten, die Furtwängler a. a. O. anführt: Stackelberg, Gräber der Hellenen T. 69 u. Revue arch. 1891, I, pl. 6.

Beobachtung über das Orpheus-Relief. In der That würde auch ein Kleinmeister der späteren Zeit ganz andere Ausdrucksmittel gefunden haben.

Nach alledem sehe ich keinen Grund, daran zu zweifeln, dass auch die Form unseres Reliefs im fünften Jahrhundert, und zwar zur Zeit des Parthenon-Baues gearbeitet worden ist. Wenn aber das in der Gruppierung und der Haltung der Köpfe beabsichtigte Sentiment doch zu stark für jene Zeit erscheint, den erinnere ich an zwei sehr verwandte Gruppen derselben Periode, welche darin vielleicht noch weiter gehen und jedenfalls nicht so ausserordentlich einfach gedacht sind, wie die unsere. Das ist erstens die tief ergreifende Gruppe einer Niobide mit dem sterbenden Bruder auf dem Petersburger Relief¹⁾. Die Schwester hält den tödtlich Getroffenen mühevoll mit beiden Armen aufrecht; er aber beugt sich rückwärts, den rechten Arm nach ihrem Haupt erhebend; auch sie neigt ihr Antlitz nieder zu ihm, aber schon sinkt er matt zurück und ihre Blicke treffen sich nicht mehr. Die Darstellung ist so packend und von solcher Schönheit, dass man sie kaum jemals ohne einen Schauer der Bewunderung betrachten kann.

Die zweite Gruppe ist in der Zeichnung eines Spiegels erhalten²⁾. Hier ist es wieder Mutter und Sohn, die sich umschlingen, Semele und Dionysos. Die Göttin hält mit beiden Händen den als Knaben gebildeten Gott von hinten umfasst; er aber beugt sich in wundervoller Bewegung rückwärts und umschlingt mit beiden Armen den Nacken der Mutter; sein lockiges Haupt ruht an ihrem Busen, und seine Augen blicken aufwärts in die Augen ihres liebevoll geneigten Gesichtes.

Auch hier hat sich der zarteste Schönheitssinn mit der intimsten Beobachtung der Natur verbunden; sehen wir dort ein Bild der tiefsten Trauer und Verzweiflung, so ergreift uns hier der unmittelbare Ausdruck einer in Freude und Lust überströmenden Zärtlichkeit³⁾. Wie immerlich verwandt erscheint uns hierneben unsere Gruppe von Aphrodite und Eros. Ich kenne in der That gegenüber all diesen auf dasselbe Ziel deutenden Vergleichen keinen Grund mehr, die Erfindung unseres Reliefs dem fünften Jahrhundert abzustreiten.

Wir können aber vielleicht zu einer noch engeren Umgrenzung des Zeitraumes gelangen, in dem wir die Entstehung des Werkes oder zunächst seines statuarischen Vorbildes annehmen müssen, da das letztere in so engem Bezuge zu den Skulpturen des Parthenon steht. Wir besitzen in diesen ein unschätzbares und in der Geschichte der griechischen Kunst leider einzig dastehendes Dokument für die allmähliche Entwicklung des künstlerischen Könnens innerhalb einer Frist von etwa vierzehn Jahren des reichsten Blühens.

1) Abgebildet bei Baumeister, Denkmäler, Abb. 1759. Ueber die Zeit des Originals vgl. Furtwängler, Meisterwerke, p. 68 f.

2) Mon. d. J. I, 56; Baumeister, Denkmäler, Abb. 557.

3) Man vergleiche endlich mit beiden das Silbermedaillon von Galaxidi im Louvre (Roscher, Mythol. Lex. Sp. 1356), das Furtwängler a. a. O. und Meisterwerke p. 68 mit der Darstellung der Geburt der Aphrodite am Thron des Zeus zu Olympia hat in Verbindung bringen wollen.

Wir können diese Entwicklung Schritt vor Schritt verfolgen, und es muss demnach gelingen, auch andere Werke, welche stilistisch in engem Zusammenhang mit den genannten stehen und die uns im Original oder nur in Copieen erhalten sind, in eine klare und sichere Reihenfolge einzuordnen. Ein besonders charakteristischer Theil der Aphrodite-Figur ist der feine ionische Linnenechiton, der die voll und breit entwickelte Brust der Göttin mit einem reichen Spiel feiner, zart gewellter Falten überdeckt. Die Bildung dieses Kleidungsstückes ist ein Problem, das die griechischen Künstler im ganzen fünften Jahrhundert beschäftigt hat. Erst sehen wir sie ringen um die Fähigkeit, den Stoff zu natürlicher Darstellung zu bringen; kaum aber ist dieses Ziel erreicht, so wird die Grenze des Natürlichen überschritten; Effekte werden gesucht, wie sie sich nie dem Auge in der Natur haben darbieten können, sondern nur mit der Kraft der Phantasie erschaut werden konnten; ein neues, ideales Empfinden wird hier lebendig, wie in den Formen der übermenschlich gebauten Körper, wie in den damals geschaffenen Ideal-Bildern der Gottheiten; es wird lebendig, denn bei allem Hinausgehen über die irdische Erscheinung ergreift es uns durch eine innerlich überzeugende Einheit und Wahrheit, die uns weit über die gewöhnliche Lust zum Kritisiren hinaushebt.

Diese hier nur angedeutete Entwicklung können wir an den einzelnen Theilen des Parthenon verfolgen¹⁾. Bekanntlich gehören die Metopen in die erste Periode der Bauzeit, die Giebelfiguren in die letzte; zwischen beiden steht der Fries. Beispiele bieten unter den Metopen: Süd XXIX und XIX²⁾; am Fries ist die Figur der „Peitho“ am lehrreichsten, und in den Giebeln stellen die „Thauschwester“ die höchste Phase der Ausbildung dar. Die Künstler der Metopen haben die Stufe schon überwunden, auf der noch um die Fähigkeit, den Stoff natürlich zu bilden, gerungen werden musste. Das Linnen ist augenscheinlich künstlich gerippt, d. h. in viele, parallel neben einander laufende dünne Falten gepresst, welche ihm das Ansehen einer grossen Leichtigkeit und Zartheit verleihen. Er steht zu dem Körper im natürlichsten Verhältniss, löst sich locker von seinen Formen ab und ist in seinen Bewegungen von denen der Glieder abhängig. Dabei verhüllt er, was der Stoff auch in der Natur verhüllen musste. Der Fries geht in dieser Beziehung im Grunde nicht über die Metopen hinaus. Wie uns aber im Ganzen in den Metopen ein viel ungeklärteres, ungezügelteres Wollen und Drängen, im Fries ein zu vollkommener Reife und grösserer Ruhe gelangtes Können entgegentritt, so finden wir auch bei dieser Einzelheit gegenüber den Metopen-Figuren das Gewand der „Peitho“³⁾ mit bestimmteren Formen, in entschiedenerer Stilisirung gebildet. Die einzelnen Rippen liegen wie breite Bänder in ziemlich regelmässiger Ordnung neben einander; sie lassen die Formen des Körpers ahnen, aber niemals wirklich durch-

1) Man vergleiche die treffenden Ausführungen Furtwängler's, Meisterwerke p. 48 f.

2) Michaelis, Parthenon; Brunn-Bruckmann, Denkmäler I. 193; Sauer, Festschrift für Overbeck, p. 73 f.

3) Brunn-Bruckmann, Denkmäler T. 194.

scheinen. Dieses letztere finden wir dagegen schon in ausgesprochenem Maasse an den Figuren der Giebel, Metopen und Fries scheidet sich nicht principiell; im Fries ist die Richtung, welche noch unfertig in den Metopen ringt, zu Klärung und Reife gelangt; mit den Giebeln betreten wir ein vollkommen neues Gebiet voll bisher ungeahnter Wirkungen. Wenn man den Oberkörper der „Peitho“ mit dem der liegenden „Thauschwester“ vergleicht, so zweifelt man zunächst, ob denn in beiden Fällen wirklich der gleiche Stoff gemeint sei, und man erkennt die Uebereinstimmung erst, wenn man die Rippen des Stoffes im Einzelnen prüft, besonders an den Stellen, wo keine Gelegenheit war, Körperformen zur Geltung kommen zu lassen, d. h. am unteren Ende des Chiton zwischen den Füßen. Am Oberkörper dagegen finden wir Particlen, wie z. B. an den Brüsten, wo sich das Gewand theilweise wie feucht an den Körper anschmiegt, während andere Theile sich dazwischen in starker Erhöhung lösen, so dass eine bedeutende Contrastwirkung von Licht und Schattent entsteht. Das Gleiche finden wir an den beiden andern „Thauschwestern“, dem „Iris“-Torso und der jüngsten Kekropstochter¹⁾.

Bedeutsam ist es nun, dass die attische Kunst der auf die Vollendung des Parthenon folgenden Jahrzehnte in der angegebenen Richtung immer weiter gegangen ist. So finden wir unter den Fragmenten von der Basis der Nemesis zu Rhamnus²⁾ und unter denen von den Reliefs des Erechtheion³⁾ weibliche Figuren im ionischen Chiton, bei denen der Stoff fast ganz — nicht nur an einzelnen Theilen, wie beim Parthenon — an dem Körper anliegt und nur einzelne Falten in unregelmässiger Ordnung darüber hinlaufen. In der reichsten Ausbildung finden wir dies Princip dann an den Skulpturen von Phigalia — man beachte jetzt auch besonders die kürzlich von Sauer (Berichte der Kgl. sächs. Ges. der Wissensch. 1895 p. 207 ff. T. I—IV) veröffentlichten Metopen — und den Reliefs von der Nike-Balustrade, mit denen wir an die Scheide des Jahrhunderts gelangen.

Damit ist der Gang der Entwicklung, wie er oben im Allgemeinen angedeutet wurde, im Einzelnen an Original-Skulpturen nachgewiesen, deren Chronologie im Grossen und Ganzen gesichert ist. Es wird jetzt darauf ankommen, auch andere Einzelwerke, welche uns ohne sichere Datirung und meistens nur in Copieen erhalten sind, in diesen Entwicklungsgang einzureihen, dadurch das Bild zu beleben und schliesslich auch die Stelle zu finden, an der die Aphrodite-Figur ihren Platz findet, welche der Gestalt des Bonner Reliefs zum Vorbild gedient hat.

Eine Figur, die stilistisch vollkommen auf der Stufe steht, auf der wir die Bildner des Frieses fanden, ist die Schutzfliehende im Palazzo Barberini⁴⁾; hier sind wir zudem in der selten glücklichen Lage, das Original

1) Brunn-Bruckmann, Denkmäler T. 189, 190 u. 192.

2) Jahrbuch d. J. 1894, T. I, 6.

3) z. B. das oben genannte Fragment.

4) Bonner Studien T. IV p. 38 (Kalkmann).

zu besitzen und dieses mit einer allerdings recht mässigen Copie im Vatican¹⁾ verglichen zu können. Die Bildung des ionischen Chiton mit breiten Rippen oder Stegen und das Verhältniss des Stoffes zu den Formen des Körpers ist bis auf Einzelheiten gleich mit der an der „Peitho“ beobachteten Art. Zu dem Kopf vergleicht man am besten den des „Apollon“ vom Fries, der neben der „Peitho“ sitzt, um sofort schlagende Berührungspunkte zu finden. Die volle runde Form des Gesichtes, die lebhaft aufgeworfenen Lippen, die grossen runden Augen, die niedere Stirn und die Art ihrer Begrenzung — Alles ist auffallend verwandt²⁾. Dass andere Beobachtungen dazu drängen, das Werk in etwas ältere Zeit zu setzen als den Fries, ist bekannt; es ist in der Figur in Einzelheiten und im Ganzen noch ein Rest von archaischer Herbigkeit zu spüren; sie tritt vermittelnd zwischen die Metopen und den Fries.

An der Copie ist zwar das Verhältniss des Stoffes zu den Körperformen das gleiche geblieben; aber die Bildung der Stoffrippen im Einzelnen ist verweichlicht und mehr dem späteren Geschmaek gemäss, etwa in der Art, wie wir sie an den demnächst zu nennenden Figuren finden, die uns nur in Copieen erhalten sind. Wir werden deshalb bei diesen weniger auf das Einzelne, als auf den erstgenannten Punkt zu achten haben.

Zunächst sei hier auf ein Werk verwiesen, das uns aus einer sehr guten Copie und einigen anderen minder werthvollen bekannt ist, die nach jener ersteren genannte *Kore Albani*³⁾. Die Entstehung ihres Originals kam mit ziemlicher Sicherheit etwa in dem Jahre 440 angenommen werden⁴⁾, und wir gelangen nach unseren bisherigen Beobachtungen zu der gleichen Annahme. Denn, wenn der Chiton hier auch noch keinen Theil des Körpers wirklich durchscheinen lässt, so schmiegen sich doch die Rippen des Stoffes weicher den Formen des Körpers an. Ein Fortschritt ist auch fühlbar in der grösseren Fülle von Wellen, in denen sich der Stoff z. B. zwischen den Brüsten senkt. Das Werk geht in diesen Beziehungen ziemlich weit über den Fries hinaus und nähert sich den Figuren der Giebel, bis zu denen allerdings noch ein weiter Weg zurückzulegen bleibt.

Hier nun, in die Lücke zwischen *Kore Albani* und die Giebel-Figuren gehört der allgemeinen Entwicklung nach die Figur der *Aphrodite*, welche auf dem Bommer Relief benutzt ist. Der Stoff des Chiton schmiegt sich hier schon in grösseren Parteen an den Körper an und die welligen Falten zwischen den Brüsten sind sehr viel reicher und weicher geworden⁵⁾. Wir gewinnen damit eine ziemlich genaue Zeitbestimmung, etwa 440—435. Wegen der Lebendigkeit des Motives wird man die Erfindung der Figur ja möglichst nahe an die Vollendungszeit des Parthenon rücken mögen. Trotzdem jedoch der Körper soviel complicirter gestellt ist, als an der einfachen Figur der *Kore*, ist das

1) Galleria delle Statue no. 393.

2) Beiden Köpfen gleich verwandt ist der „Lysias“ der Villa Albani.

3) Brunn-Bruckmann, *Denkm.* T. 255.

4) Einzelverkauf von Arndt-Amelung no. 497.

5) Alle Copieen stimmen darin überein.

Himation an beiden Statuen im allgemeinen Wurf und selbst in Einzelheiten so übereinstimmend, dass man fast an den gleichen Meister glauben möchte.

Wir haben vorher eine Entwicklungsreihe des Typus der aufgelehnten Aphrodite gegeben und in dieser nahm die grosse Berliner Aphrodite einen Platz vor der eben genannten ein. Sie gab das Motiv unvollkommener, steifer. Wenn wir nun aber unser Augenmerk auf die Art richten, wie der Chiton im Verhältniss zum Körper dargestellt ist, so bemerken wir, dass der Künstler der Statue erheblich über das hinausgegangen ist, was die Bildner der „Thauschwester“ leisten wollten. An der Berliner Figur schmiegt sich in der That schon fast der ganze Stoff wie feucht an den Körper an; es ist eine Art der Darstellung, wie sie sich in noch ausgebildeterem Maasse an den oben genannten Werken findet, die nach der Vollendung des Parthenon entstanden sind. Das ist für die Entstehungszeit der Berliner Figur entscheidend. Sie muss nach 434 gearbeitet sein. Ihr Meister schuf unter dem lebendigen Eindruck der grossen Errungenschaften des Phidias und seiner Schule, aber er war befangen in der Erfindung; und so hatte es ihm der Meister jenes kleineren Bildes der Göttin bei einer geringeren Bravour in der Bildung des Einzelnen zuvorgethan mit der vollkommeneren Ausgestaltung des ganzen Motives.

Ein Beispiel mag dann genügen zu beweisen, dass sich die gleiche weitere Entwicklung, wie an den oben angeführten Originalwerken, auch an Einzelwerken verfolgen lasse, die uns nur in Copieen erhalten sind. Das Beispiel ist besonders lehrreich, da die beiden Figuren, die zu unserem Zweck zu vergleichen sind, einander so ähnlich sind, dass sie bisher fast ausnahmslos für Wiederholungen desselben Originals gehalten worden sind: Die Hera Borghese und die Hera Barberini¹⁾.

Bei der ersteren Figur — und dies ist an allen Wiederholungen das Gleiche und bei der barocken Arbeit der Copie in dem Thermen-Museum ebenso deutlich wie bei der zahmen des Exemplares in Kopenhagen — legt sich der Chiton im Ganzen wie feucht an den Körper, aber es lösen sich viele einzelne Particen, welche parallel zu einander von oben nach unten laufen. Bei der Hera Barberini sind diese losgelösten Theile viel beschränkter in der Zahl. Auf eine spätere Entstehungszeit deutet ja auch die reichere, stofflichere Bildung des Himation. In die spätere Entwicklung gehören dann auch noch zwei schon oben erwähnte Aphrodite-Figuren, die eine abgebildet bei Furtwängler, Meisterwerke Fig. 129 u. 130, die andere bei Kekulé in der Publikation der Berliner Statue p. 12 nach einer Zeichnung²⁾.

1) Siehe Einzelverkauf von Arndt-Amelung no. 280.

2) Das Gewand der Amazone des Polyklet ist in der Art der Kore Albani behandelt, was für die Datirung derselben nicht gleichgültig ist. Die Gewänder der beiden anderen Amazonentypen und der ionische Chiton des Torso Medici sind dagegen ganz anders gebildet, so dass ich zweifle, ob wir hier nicht eine andere Art des Linnenstoffes zu erkennen haben. Während die Einzelrippen an den oben besprochenen Figuren einen breiten Rücken haben und an den Seiten scharf geschnitten sind, sind sie dort schmaler und weich gerundet. Es ist angenseheinlich der gleiche

Ist also die Annahme, dass das plastische Vorbild der Aphrodite-Figur auf dem Bonner Relief in den Jahren kurz vor 435 entstanden sei, sicher fundamentirt, so ergibt sich daraus für das Relief selbst zunächst ein terminus post quem. Dass wir seine Entstehung nicht viel jünger annehmen dürfen, beweisen wiederum die vielfachen Reste von archaischer Strenge, besonders in der Figur des Eros¹⁾, dann aber auch, dass in der Art, wie der ionische Chiton hier gegeben ist, noch nichts von der weiteren effektvollen Ausbildung zu spüren ist.

Demnach besitzen wir in dem kleinen Werk ein werthvolles Fragment attischer Kleinkunst aus der Zeit der höchsten blüthenreichsten Kraftentfaltung.

Stoff oder die gleiche Art, den Stoff darzustellen, wie an der Athena Giustiniani, die man deshalb nicht dem 5. Jahrhundert abzusprechen braucht. Vgl. Einzelverkauf von Arndt-Amelung no. 497. Der Torso Medici bei Brunn-Bruckmann, Denkm. T. 171. Vgl. die oben angeführten Bemerkungen Furtwängler's, Meisterwerke p. 48 f.

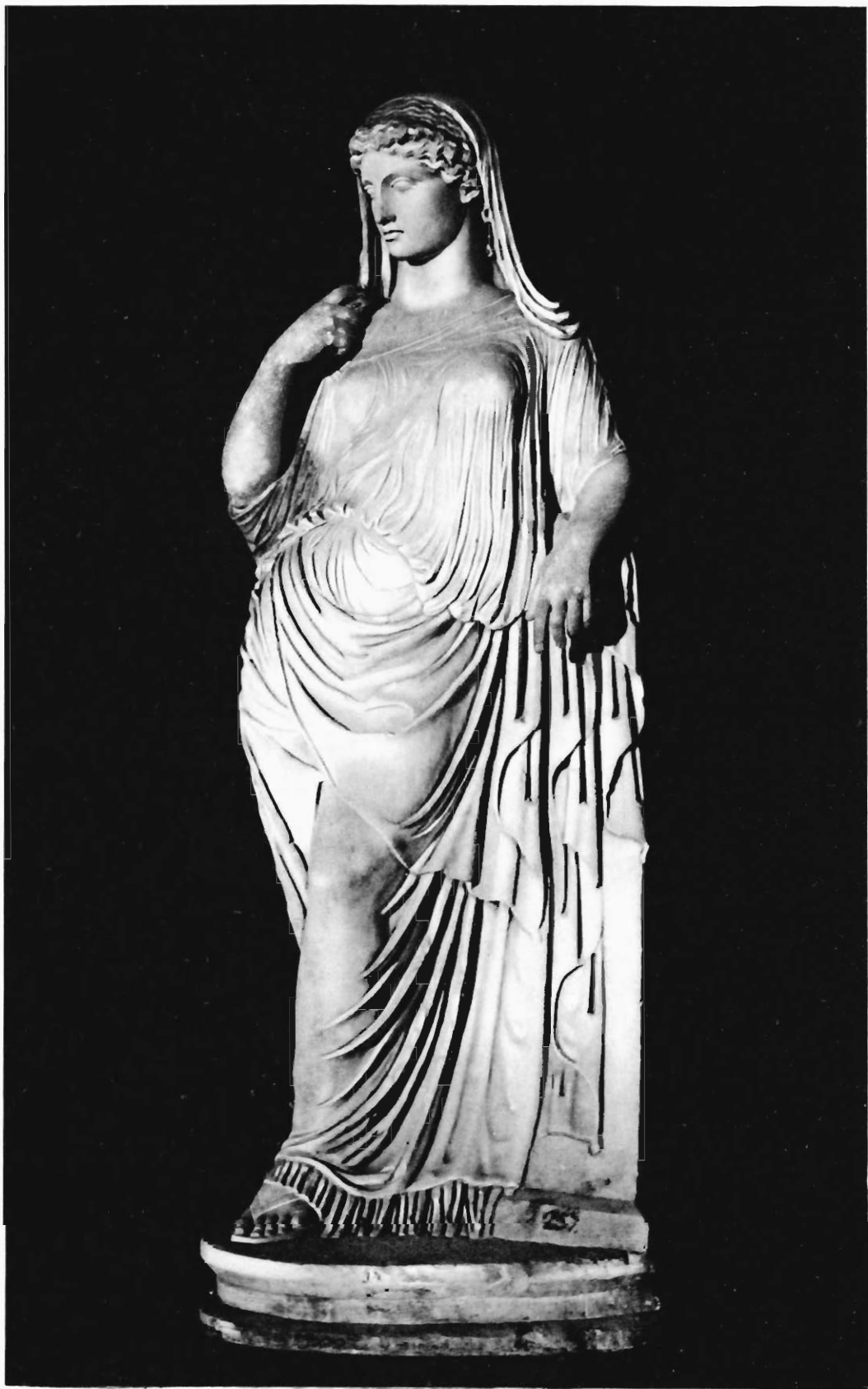
1) Das Ohr der Aphrodite steht viel zu hoch; das ist an den Köpfen der Giebelfiguren überwunden.



1.
Aphrodite und Eros,
Reliefform aus Athen.



2.
Aphrodite,
Marmor aus Athen.



Aphrodite,
Marmorstatue in Neapel.

