Werk

Titel: Weibliche Gewandstatue des fuenften Jahrhunderts

Autor: Amelung, W.

Ort: Rom

Jahr: 1900

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?783873484_0015|LOG_0023

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

WEIBLICHE GEWANDSTATUE DES FUENFTEN JAHRHUNDERTS.

(Taf. III, IV).

Im letzten Winter führte mich der Zufall in die Werkstatt eines römischen Kunsthändlers, in der die umstehend abgebildete Statue (Fig. 1 u. 2) meine Aufmerksamkeit auf sich zog. Die Figur lag auf dem Rücken am Boden: sie war oberhalb der Kniee mitten durchgebrochen, und die beiden Teile sollten zunächst zusammengefügt, sowie die Plinthe vorne ergänzt werden, damit die Figur aufrecht stehen könnte.

Schon in dieser Lage gab sie sich als eine Replik des sehr interessanten Typus einer weiblichen Gewandfigur zu erkennen, von dem das Capitolinische Museum zwei Exemplare besitzt, die von Helbig in seinem « Führer » unter no. 418 und 420 kurz besprochen sind, und denen Petersen bei seinen Führungen durch die römischen Museen stets eine besondere Darlegung widmet (Clarac 976, 2531 u. 2532).

Ein weiteres Exemplar steht im Hof des Palazzo Giustiniani (1) (Matz-Duhn Antike Bildw. in Rom no. 1448; Clarac 506 A 1092 C), und zwei befinden sich im Louvre (A: Fröhner *Notice de la sculpt. ant.* no. 383; Clarac 335, 1035; aus Villa Borghese. B: Fröhner a. a. O. no. 384; S. Reinach *Répertoire de la statuaire* p. 672 no. 2). Die neue Replik — die sechste demnach — erregte mein besonderes Interesse dadurch, dass sie den Kopf ungebrochen trägt (2).

(1) Auch die beiden capitolinischen Exemplare stammen aus dem Besitz der Giustiniani.

(2) Ergänzt sind an ihr: die Nase, die vordersten Teile des Mantels neben den Wangen, der l. Fuss, soweit er sichtbar ist, der grosse und zweite Zehen des r. Fusses, der vordere Teil der Plinthe. Die Vorderseite ist stark bestossen. Die l. Hand fehlt; ebenso ein Teil des Mantelzipfels hinter dem l. Arm und die Ecke der Plinthe darunter. H. 1,97 m. Feinkörniger weisser, wohl pentelischer Marmor. Nach Aussage des Kunsthändlers wäre die Figur in Aquino gefunden worden.

Dargestellt ist eine Frau, aufrecht stehend mit l. Standbein; der r. Fuss leicht zur Seite gesetzt; bekleidet mit dem ionischen

Fig. 1.

Chiton, von dem aber nur der Rand über den Füssen sichtbar wird, denn die ganze übrige Figur ist von einem weiten Himation um-

hüllt, das mit seiner einen Seite auf der l. Schulter und dem l. Arm ruht, dann um den Rücken und über den Kopf gelegt, weiter

Fig. 2.

um die Vorderseite der Gestalt herumgenommen und endlich mit der andern Seite wieder über die l. Schulter und den l. Arm, die

schon bedeckt sind, zurückgeworfen ist. Der r. Arm ist ganz vom Himation bedeckt; er ist dicht an den Körper gelegt; der Oberarm geht gerade abwärts, der Unterarm ist erhoben, so dass die Hand vor der r. Brust liegt; sie ist mit dem kleinen Finger nach aussen gehalten, die Handfläche also schräg nach unten geöffnet; die Finger ruhen leicht gebogen in den Falten. Die Linke ragte aus dem Himation hervor; sie hat sich bei keiner der Wiederholungen erhalten; auch ist keine Spur eines Attributes (Ansatz oder Stütze) zu finden. An den Füssen einfache Sandalen.

Der Kopf ist ungebrochen erhalten; aber aus dem Himation blickt ein blödes römisches Antlitz mit einer Frisur, wie sie Lucilla, die Gemahlin des Lucius Verus, getragen hat. Möglich, dass man in den Zügen ein Porträt dieser Person selbst erkennen darf. Die Arbeit an dem Gesicht ist ganz besonders schlecht; d. h. an den äusserst einfachen Formen des Körpers, der nur zu copieren war, konnte das geringe Können des Verfertigers nicht so viel verderben wie an dem complicierteren Teil, den er selbst zu schaffen hatte.

So unerfreulich dadurch auch der Eindruck der Werkes geworden ist, so beweist doch die Thatsache, dass eine römische Dame des zweiten Jahrhunderts n. Chr. sich in diesem Typus, der dem Geschmack ihrer Zeit unmöglich sehr reizend erscheinen konnte, porträtieren liess, dass das Original in Rom eines hohen Ansehens wert erachtet wurde, sei es, dass es das Werk eines berühmten Künstlers war, oder dass es als Cultstatue in einem der Hauptheiligtümer der Stadt aufgestellt war. Denn dass wir in den sechs genannten Repliken Copieen eines griechischen Originales des fünften Jahrhunderts vor uns haben, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden.

Als ich die Statue zum zweiten Male sah, war sie aufgestellt, und nun bemerkte ich zu meiner Freude, wie leicht sich ihr Verfertiger seine Arbeit gemacht hatte. Nur das Gesicht mit dem sichtbaren Teil der Frisur war romanisiert worden, während alles Uebrige, d. h. der vom Himation bedeckte Schädel mit seinem langen, gerade abstehenden Haarschopf augenscheinlich einfach copiert war; und diese Annahme wurde zur Gewissheit, da es mir alsbald gelang, einen in mehreren Exemplaren erhaltenen Kopftypus zu bestimmen, der eben in diesen Teilen vollkommen mit dem Kopf

der neu-entdeckten Statue übereinstimmt, während Gesicht und Frisur nicht, wie dort, römisch, sondern griechisch sind, und zwar in einem Stil gehalten, der auf dieselbe Entstehungszeit schliessen lässt, die bisher allgemein für den Typus der Figur angenommen worden ist.

Dieser Kopftypus ist am besten vertreten durch die sog. Aspasia in Berlin (Beschreibung d. ant. Skulpt. no. 605). Wiederholungen befinden sich: im Louvre (Salle grecque no. 848; Clarac 1082, 393; Photographie Giraudon no. 1249), im Pal. Ducale in Venedig (Dütschke Ant. Bildw. in Oberitalien V no. 71 (1); Fotografia Alinari no. 12909; ganz überarbeitet), im Museo nazionale romano (Petersen Röm. Mitth. 1893 p. 95; *Mon. ant. pubbl. dall'acc. dei Lincei* 1895 p. 80 f.; nur der Oberteil des Kopfes erhalten; geringe Arbeit; gefunden auf dem Palatin, jetzt in einem Magazin des genannten Museums (2), dessen Direction mir gütigst gestattete, Photographien von dem Stück zu nehmen, die beim Röm. Institut erhältlich sind), ferner eine im Gabinetto Archeologico dell' Università zu Pavia, die mir durch die Freundlichkeit Mariani's bekannt geworden ist und sich durch ihre gute Erhaltung und Arbeit auszeichnet (3). Von einer sechsten, die sich zu Gortyna auf Kreta gefunden hat, macht mir Savignoni gütigst Mitteilung. Sie befindet sich jetzt im Museum von Candia. Es fehlen Nase, Teil der Lippen, Kinn und Teile des Himation. Die Arbeit ist nicht hervorragend

(1) Der ebendort angeführte Kopf no. 509 in Catajo ist keine Wiederholung; vgl. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen no. 36. 37. Ueber den von D. ebenfalls als Wiederholung citierten Kopf in Catajo no. 433 fehlen mir Notizen.

(2) Helbig beschreibt in seinem « Führer » einen andern Kopf unter no. 1029, als ob er diese Replik der « Aspasia » wäre. Thatsächlich hat jener Kopf gar nichts mit dem fraglichen Typus zu thun, und stammt nach der *Guida del Museo* (*sec. ed.* p. 21 f. no. 16) zumal aus den Depositi del Kircheriano. Trotzdem ist die Verwechselung Helbigs auch in den Text jener Guida übergegangen.

(3) M. teilt mir darüber Folgendes mit: « *La testa della c. d.* Aspasia Bernoulli, *che si trova nel Gab. arch. dell' Univ. di P., è in marmo greco di grano grosso; non c'è nessun documento sulla sua provenienza. Io la trovai gettata in un cantone e la feci ripulire e mettere sopra un piedistallo. È identica agli altri esemplari conosciuti; sembra di buon lavoro, forse greco. È danneggiata soltanto nel naso e nel mento, un po' più verso destra che verso sinistra, tanto che della narice sinistra è conservato un pezzetto*

und besonders in den Augen nicht sehr stilgetreu. Savignoni wird das Stück in einem Bericht über seine Reisen auf Kreta publicieren.

Die Zugehörigkeit dieses Kopftypus hätte schon an dem Exemplar der Figur im Pal. Giustiniani nachgewiesen werden können, wenn es bei dem desperaten Erhaltungszustand jener Replik möglich gewesen wäre, sicher zu bestimmen, welche Teile antik, welche modern seien. Jetzt kann man mit Hülfe der besser erhaltenen Copie bestimmen, dass Matz-Duhn recht haben, wenn sie — abgesehen von Kleinigkeiten — an dem Kopf nur die Gesichtsmaske für modern halten.

Es musste mir daran liegen, die thatsächliche Probe der Zugehörigkeit durch das Zusammenfügen zweier Gypsabgüsse machen zu können. Durch die Liebenswürdigkeit des derzeitigen Besitzers wurde mir ein Abguss der ganzen, neu-entdeckten Figur zur Verfügung gestellt und durch die Vermittelung der Direction der Berliner Museen, der ich dadurch zu besonderem Danke verpflichtet bin, wurde das Berliner Exemplar der Kopfes geformt ([1]).

Nachdem der Kopf der Statue abgenommen war, gelang die Vereinigung des Torso und des Berliner Kopfes in der That vollkommen und so überzeugend, dass jedem Zweifel nunmehr der Boden entzogen ist. Abbildungen der auf diese Weise wieder gewonnenen Statue geben unsere Tafeln III u. IV. Mit ihr haben wir uns nun zu beschäftigen.

Die Figur ist eine vollendete Darstellung weiblicher Ehrwürdigkeit und Züchtigkeit. Niemals wieder sind diese matronalen Eigenschaften in so Ehrfurcht gebietender und doch so schlichter Weise zur Erscheinung gebracht worden. Alles vereinigt sich, diesem Charakter mit monumentaler Einheitlichkeit Gestalt zu verleihen: der einfache ruhige Stand, die geschlossene Haltung der Arme, die tiefe Verhüllung, die den Körper mit glatten Flächen und einem einfachen System weniger gerader oder leicht geschwungener Falten umgiebt, die die Hauptpunkte des Körpers mit einander verbinden, sodass die Form der Gestalt unter der Umhüllung nicht verloren geht, das ernste stille Antlitz mit dem strengen Ausdruck, der nur durch die leichte Wendung und Neigung etwas

([1]) Die Figur ist seither in den Besitz des Berliner Museum übergegangen.

gemildert wird, umrahmt von den vollen, gleichmässig gescheitelten Haarsträhnen und den wenig bewegten Falten des Himation. Es liegt eine tiefe Ruhe und Stille über die ganze Erscheinung gebreitet, herber Ernst und schlichte Schmucklosigkeit, die sich im Ausdruck der Bewegungen und des Antlitzes ebenso wie in der Einfachheit der künstlerischen Mittel kundgeben.

Hat die Figur eine sterbliche oder eine göttliche Matrone dargestellt? — Die entscheidende Antwort auf diese Frage würde uns die linke Hand durch ihre Haltung oder ihr Attribut geben können. Sie hat aber, wie schon hervorgehoben wurde, bei keiner der Wiederholungen eine Spur hinterlassen. Da indess einerseits die Thatsache, dass eine Römerin später Zeit sich in dem Typus der Figur hat porträtieren lassen, dafür spricht, dass das Original nicht nur durch einen berühmten Künstlernamen, sondern auch als Darstellung einer Göttin berühmt war, da wir ferner in der Zeit, in der das Original geschaffen wurde, kaum eine monumentale Bildnissstatue einer Matrone voraussetzen können, so hat die Annahme, dass die Statue die göttliche Matrone Demeter darstelle — nur sie kann in Frage kommen —, sicher viel Wahrscheinlichkeit für sich. Wir hätten dann in der Rechten den Strauss von Aehren und Mohn zu ergänzen. Thatsächlich ist ja Demeter auch in späterer Zeit oft durch besonders tiefe Verhüllung ausgezeichnet worden.

Wenn wir trotzdem zunächst zweifeln konnten, ob nicht eine Sterbliche dargestellt sei, so ist auch das charakteristisch für unsere Figur. Sie hat in ihrem Wesen entschieden etwas Privates, etwas Häuslich-Schlichtes, nicht jenes Repräsentative, das zu dem Wesen des Cultbildes gehört. Stellte das Original also Demeter dar, so wird es ein Weihgeschenk gewesen sein, das in einem Heiligtum der Göttin neben dem Cultbild seinen Platz fand.

Nehmen wir aber dies an, so wird die Frage nach der Bedeutung der Figur, die aufzuwerfen und zu ergründen trotzdem nicht müssig ist, im Grunde gleichgültig. Denn ob Sterbliche, ob Demeter, das künstlerische Problem war dann das gleiche; es handelte sich in beiden Fällen für den Künstler nur um die charaktervollste Darstellung einer ehrwürdigen Matrone, und dass er, auch angenommen er habe eine Sterbliche wiedergeben wollen, kein Porträt, sondern eben nur das Idealbild einer Matrone schaffen wollte, lehren deutlich genug die durchaus idealen Züge des Gesichtes.

Ich habe vorhin von der Zeit des Künstlers gesprochen, als könne über sie kein Zweifel sein. Thatsächlich wird heute keine Uneinigkeit mehr darüber herrschen, dass die Entstehung des Originales im zweiten Viertel des fünften vorchristlichen Jahrhunderts auzunehmen ist, d. h. in der Zeit zwischen den Perserkriegen und dem Auftreten des Pheidias. In die gleiche Zeit wurden bisher unabhängig Kopf und Körper datiert (1).

Der Kopf ist oft in Zusammenhang mit der Hestia Giustiniani gesetzt worden (s. zuletzt Furtwängler Meisterwerke p. 115) (2); sicher mit Recht, und man wird nun mit Freuden erkennen, dass auch der Körper der neugewonnenen Statue in seiner harten, flächenhaften und kantigen Behandlung sich vortrefflich an die Hestia anreiht. Neben beiden ist als ebenbürtige Verwandte die Peplos-Figur im Museo Buoncompagni zu nennen, deren Kopftypus Mariani durch einen dem unsern ähnlichen Fund bestimmen konnte (3). Noch eine ganze Reihe verwandter Werke sind von Mariani a. a. O. und von Arndt im Text zur Glyptothèque Ny-Carlsberg p. 10 u. 99 ff. aufgezählt worden (vgl. auch Furtwängler Intermezzi p. 12 Anm.).

(1) Ich glaube im Sinne ihres letzten Verteidigers zu handeln, wenn ich auf die Deutung des Berliner Kopfes als Porträt der Aspasia nicht weiter eingehe.

(2) Von dieser Figur kann ich eine bisher unbekannte Wiederholung nachweisen. Sie steht im Cortile di Leone X. im zweiten Stock. der Engelsburg (siehe *Borgatti* Castel Sant'Angelo p. 188 T. 27 Fig. 47 no. 53 u. T. 34).

(3) *Bullettino comunale* 1897 p. 169 ff. Als Fig. 9 bildet dort M. eine Replik des Kopfes auf einer römischen Alabasterbüste ab, die nach Helbig's Angabe ehemals in der Sammlung Steinhäuser gewesen ist. M. weiss den heutigen Standort der Büste nicht anzugeben (ebenso Arndt Glyptothèque Ny-Carlsberg p. 49). Thatsächlich aber ist sie heute im Besitz des Principe Torlonia, nur sind Kopf und Büste getrennt worden. Letztere trägt jetzt einen römischen Porträtkopf (Plautilla): *I monum. del M. Torl. ripr. in fototipia* T. CII n. 405; der Kopf aber ist eben die bekannte auch von M. reproducierte Replik des Museo Torlonia no. 486, die man nur auf eine moderne Hermenbüste gesetzt hat. Wird also dadurch die Reihe der Repliken um eine verringert, so kann ich eine allerdings schlechte und stark ergänzte hinzufügen, die im British Museum in dem verschlossenen Raum beim Graeco-roman basement room steht. Eine Replik des Typus ist im Grunde auch, trotzdem eine Stephane hinzugefügt und das Gewand über den Kopf gelegt ist, Museo Chiaramonti no. 530.

Dass alle diese Zuteilungen darin das Richtige treffen, dass die genannten Werke aus einer Zeit und localen Schule stammen, scheint mir sicher; ebenso zweifellos aber ist mir, dass hinter dieser Gruppe nicht nur ein bedeutender Künstler steht, sondern eine ganze Generation; so individuell verschieden sind die einzelnen Köpfe von einander, von denen sich nur der unserer Statue und dem der Hestia so ähnlich sehen, dass ich geneigt wäre, sie für Werke eines Künstlers zu halten.

Wo war diese Künstler-Generation zu Hause?

Solange man von ihren Werken nur Peplos-Figuren kannte, hat man sie gerne mit den Skulpturen des Zeus-Tempels in Olympia zusammengestellt ([1]). Man fand in beiden die gleiche flächige Manier, in den Köpfen analoge Proportionen und den gleichen Ausdruck.

Für diese Frage scheint mir die neue Statue von entscheidender Bedeutung. Es wäre einem der Künstler jener Giebel-Skulpturen unmöglich gewesen, jemals eine so mathematisch genau umschriebene Figur zu schaffen, an der bei der Ordnung des Gewandes und der Verteilung der Motive die wenigen künstlerischen Mittel mit so studierter Berechnung angewendet sind. Jene waren Illusionisten, die ihre Motive ohne grosse Ueberlegung aus der Natur griffen und die Gewänder regellos warfen, wie es der Zufall gab, und die eben dadurch — allen Unfertigkeiten, ja Unmöglichkeiten und Unschönheiten zum Trotz — jenen packenden Schein unmittelbaren Lebens erwecken; der Künstler der neuen Statue ist Formalist im strengsten Sinne, und das sind all die Künstler der mit seinem so nah verwandten Werke gewesen.

Hier und in Olympia stehen sich zwei fundamental verschiedene Charaktere gegenüber; das Gemeinsame liegt allein darin, dass sich in beiden jenes gewaltige Aufblühen künstlerischer Genialität zur Zeit des Perikles vorbereitet: hier durch die entsagungsvolle, strenge Schulung, dort durch das kühne Erproben monumentaler Verhältnisse und Wirkungen in einer feierlich gemessenen und einer stürmisch erregten Composition. In beiden bricht mit voller

([1]) So noch zuletzt im Anschluss an Furtwängler Mariani a. a. O. p. 995 und Arndt im Text zu Bruckmanns Denkm. griech. u. röm. Skulpt. N. F. T. 502 r. (Athena im Thermen-Museum).

Stärke im Gegensatz zu der weiblich zierlichen, äusserlich und in Kleinigkeiten praetentiösen Kunst des sechsten Jahrhunderts jenes neue männlich ernste, nur auf die Hauptsachen in monumentaler Einfachheit bedachte Streben hervor, das sich wohl schon in einigen Werken, wie dem Gigantengiebel von der Akropolis, vor den Perserkriegen ankündigt, aber zu vollem Selbstbewusstsein doch erst durch die Gefahren jenes Sturmes aufgerüttelt wurde.

Ebenso scheint es mir notwendig, Furtwänglers Gedanken abzuweisen, der (Meisterwerke p. 115 u. 737) die « Aspasia » und « Hestia » mit einer Gruppe anderer Werke dem Kalamis zuschreibt, doch wesentlich aus dem Grunde, weil nach seiner Meinung auch der Wagenlenker im Conservatoren-Palast und der sog. Omphalos-Apollon in die Reihe jener Werke gehören.

Die Rückführung dieses Apollon auf Kalamis würde erst dann zwingend sein, wenn wir für diese Epoche monumentale und litterarische Ueberlieferung durchweg in Einklang setzen könnten, sodass jeder erhaltene Apollontypus mit dem Namen eines der berühmten Meister zu belegen wäre, von denen uns die Herstellung einer Apollonfigur überliefert ist, wie dies von Furtwängler (Meisterwerke a. versch. O.) thatsächlich versucht worden ist. Es ist unmöglich, hier auf alle Fragen einzugehen, die sich an diesen Versuch anknüpfen. Ginge aber jener Apollon wirklich auf ein Werk des Kalamis zurück, so wäre damit für uns noch nichts gewonnen, denn die Verwandtschaft seines Kopfes mit den weiblichen Köpfen unserer Gruppe (und vollends mit dem des Wagenlenkers) geht meines Erachtens über allgemeine Aehnlichkeit nicht hinaus. Der Vergleich ist uns dadurch besonders erleichtert, weil es kaum einen anderen Kopftypus des 5. Jahrhunderts giebt, der so stark individuell gebildet ist, besonders in den verhältnismässig kleinen dreieckigen Augen und dem Munde mit seiner lebhaft modellierten Umgebung, und weil jene anderen Köpfe von all diesen individuellen Zügen nicht die geringste Spur erkennen lassen.

Vor allen Dingen aber haben eben jene weiblichen Figuren — auch für diesen Punkt hat die neue Statue besondere Bedeutung — nichts von den beiden hervorstechenden Eigenschaften kalamideischer Gestalten, der *λεπτότης καὶ χάρις* — F. selbst übersetzt diese Begriffe in den Intermezzi p. 13 ganz richtig mit: « Eleganz und Feinheit, zarter Sinn für strenge Anmut » —, und so

verführerisch es wäre, in der neuen Figur nach Lucian Imag. 6 die Sosandra jenes Künstlers zu erkennen, so entschieden widerspricht dem die andere bekannte Stelle desselben Schriftstellers (*Dial. meretr.* III 2), aus der wir entnehmen können, dass die Füsse der Sosandra bis über den Knöchel sichtbar waren und sich durch besonders zierliche Stellung und Formen auszeichneten.

Die Mariani'sche Statue ist von Arndt (a. a. O.) unleugbar mit Recht in vorbildliche Beziehung zu den weiblichen Bronzestatuetten jener Epoche gerückt worden, die als Spiegelstützen verwendet wurden (1). Ist es nun ein Zufall, dass wir eines der eigenartigsten Motive unserer Statue, die Verhüllung des gebeugten, am Körper anliegenden Armes, ebenfalls an einigen jener Statuetten wiederfinden? (2). Bedeutsamer ist, dass es in jener Epoche, soviel mir bekannt ist, an keinem anderen Werke nachzuweisen ist. Während es sich ferner bei der Statue durch die Manteltracht unauffällig ergiebt, wirkt es bei den Statuetten eigentümlich gesucht, weil der Arm unter dem Apoptygma des Peplos verborgen wird; das scheint doch auf die absichtliche Nachahmung eines beliebten Vorbildes hinzudeuten.

Als Fundort der meisten jener Spiegelstützen wird Korinth angegeben, und wenn derartige Provenienzangaben, die wohl meistens von Zwischenhändlern stammen, auch nicht in jedem einzelnen Fall Vertrauen verdienen — thatsächlich sind ja solche Spiegelstützen auch in Olympia und Athen in grösserer Menge gefunden worden —, so setzen sie doch voraus, dass an jenem Ort wirklich besonders viel solcher Fundstücke zu Tage gekommen sind, und gestatten demnach den Schluss, dass sich dort ein Centrum der Fabrication befunden haben muss. Damit ist aber auch der weitere Schluss für unsere Statuengruppe gegeben, dass sie einer Kunstschule ihr Dasein verdankt, die ihren Sitz in Korinth selbst oder doch in leicht erreichbarer Nähe von dort hatte, denn nur

(1) Eine von ihnen (Dumont-Chaplain *Céram. de la Grèce propre* II pl. 35) stimmt auch in der Frisur mit dem Kopf der Mariani'schen Statue überein.

(2) Dumont-Chaplain *Céramiques de la Grèce propre* II pl. 35 = S. Reinach *Répert. de la stat.* II p. 329 no. 2; Rayet, *Monuments de l'art ant.* I no. 32 = S. Reinach a. a. O. no. 7.

so kann sich der intime Einfluss ihrer Werke auf die korinthischen Handwerker erklären.

Korinth selbst hat in jenen Zeiten keine bedeutenden Künstler gehabt ([1]). Aber in grösster Nähe, in Sikyon, blühte die Schule des Kanachos und seines Bruders Aristokles. Diese beiden selbst sind jedoch ausgeschlossen, weil ihre Thätigkeit vielmehr in das erste Viertel des 5. Jahrhunderts fällt, und ihre Schüler sind für uns nur Namen, sodass die Herleitung der fraglichen Werke aus dieser Schule durch keinen thatsächlichen Anhalt gestützt werden kann.

Furtwängler nimmt vermutungsweise die Entstehung des Typus der Peplos-Figur in der argivischen Schule des Hagelaidas an, der vielleicht selbst das Urbild schuf (Meisterwerke p. 37 f. Vgl. denselben jetzt in Sitzungsberichte der Münch. Akademie 1899 Bd. II Heft IV p. 571 ff. T. I-II). Aber es kann auch dies vorläufig nur eben Vermutung bleiben. Zudem schreibt ja, wie schon erwähnt, F. die Hestia, von der die neue Statue nicht zu trennen ist, dem Kalamis zu, d. h. einem Künstler, der von Hagelaidas wohl beeinflusst sein konnte, aber nicht zu seiner Schule gehörte ([2]).

Thatsächlich scheint auch jener Typus der Peplos-Figur weit über die Grenzen der argivischen Schule hinaus Nachahmung gefunden zu haben (vgl. Furtwängler a. a. O. u. p. 682; auch Intermezzi p. 12 Anm.); aber die Zeugen hierfür sind doch fast nur Erzeugnisse der Kleinkunst (Terracotten und einzelne Bronzen), und nirgend ist der Anschluss so deutlich zu erkennen, wie bei den Spiegelstützen aus Korinth. Auch wird ein Jeder von vornherein geneigt sein, die Entstehung dieser ganzen Reihe von Werken in einer vor Allem auf strenge einfache formalistische Durchbildung bedachten Schule anzunehmen, d. h. in einem der peloponnesischen Kunstcentren.

Oder in Aegina? Nach den einzigen sicheren Werken der aeginetischen Schule, den Giebelgruppen, dürfen wir uns sicher nicht eine allzu einseitige Vorstellung von ihrer Eigenart machen, und deshalb nicht von vornherein den Gedanken abweisen, dass einer ihrer Künstler auch Gestalten gearbeitet habe, deren Bewegungen

([1]) Ueber Diyllos, Amyklaios und Chionis s. Brunn Gesch. der gr. K.² I p. 81.

([2]) Zu dem kurzgeschnittenen Haar der Hestia vgl. Furtwängler am letztgenannten Orte p. 583 f.

so auf das einfachste Maass beschränkt sind. Auch liegt Aegina nahe genug zu Korinth.

Ja, eine Combination scheint uns wenigstens dafür einen sicheren Fingerzeig zu geben, dass der Gewandstil jener Statuen dem vorzüglichsten aeginetischen Meister jener Zeit vertraut war, dem Onatas.

Dieser hat eine Hermes-Statue, gemeinsam mit einem Kalliteles, für Olympia gearbeitet; der Gott trug einen Widder unterm Arm (Paus. V. 27, 8). Nachbildungen dieses Typus sind uns in tanagraeischen Terracotten erhalten (Roscher Mythol. Lex. I Sp. 2395 u. 2431), allerdings keine Repliken, denn keine stimmt mit der Beschreibung der Statue des Onatas genau überein. In deutlichem typischen Zusammenhang mit diesen Figuren steht nun eine uns erhaltene Copie einer Hermes-Statue im Vatican (Helbig Führer d. d. Samml. kl. Alt. in Rom I p. 217 no. 339). Auch ihr Original kann auf keinen Fall das Werk des Onatas selbst gewesen sein — ihr fehlt der Chiton und der Widder —, aber ihr Künstler muss es auf jeden Fall gekannt haben und muss ein Zeitgenosse jenes Meisters gewesen sein. Nun stimmt die Art, wie die Chlamys in grossen Flächen und wenigen derben Falten den Körper überdeckt, ganz auffallend mit der Art überein, wie der Mantel bei unserer Figur und das Apoptygma bei der Hestia und der Mariani'schen Statue gearbeitet ist, so auffallend, dass mir in dem Hermes sicher ein Werk derselben Schule vorzuliegen scheint. Immerhin aber bleibt der Zusammenhang mit Onatas doch sehr unsicher, und so kehren wir von dieser Umschau nach dem Vaterlande der Künstler, denen wir jene Verkörperungen strenger weiblicher *Αἰδώς* verdanken, mit dem Ergebnis, dass uns die Lösung dieses Rätsels mit dem bisher gewonnenen Materiale noch unmöglich ist, zu unserer Statue zurück.

Für sie ist noch eine Frage zu beantworten. In welchem Stoffe war das Original gearbeitet: in Marmor oder Bronze? Die drahtartige Stilisierung der Haare und das Harte und Kantige der Formen wären nicht unbedingt für Bronze entscheidend, zieht man die Epoche des Künstlers in Betracht. Ja, die absolute Geschlossenheit der Composition wird Manchem entscheidend für die Ausführung in Marmor scheinen, und ich wüsste diesem guten Grunde nichts entgegenzusetzen, als mein subjectives Empfinden, das — ich muss

es gestehen — geradezu danach verlangt, diese Figur in dem ernsteren, nüchterneren Stoffe der Bronze zu denken.

Es dürfte das erste Mal gewesen sein, dass ein griechischer Künstler unternommen hat, an einer Rundfigur das schwierige Problem zu lösen, eine menschliche Gestalt trotz vollständiger Verhüllung plastisch verständlich darzustellen; und die Lösung, die hier in aller Einfachheit gegeben ist: unter der Umhüllung die wenigen, für die Haltung charakteristischen Hauptpunkte des Körpers vorragen zu lassen, sodass die hauptsächlichen Faltenzüge sich zwischen ihnen ausspannen, — diese Lösung ist vorbildlich geblieben bis tief in das vierte Jahrhundert hinein. Man kann sagen, dass das Neue in der Lösung derartiger Aufgaben zur Zeit des Pheidias und dann des Praxiteles nur eben darin bestand, dass man zwischen dem von unserm Künstler festgelegten Gerüst der Hauptlinien eine immer reichere, mannigfaltigere Fülle kleinerer Faltenmotive ausstreute, die man mit bewundernswerter Kunst den grossen bestimmenden Zügen unterzuordnen verstand.

Als besonders nah verwandte Beispiele mögen gelten: aus der Zeit des Pheidias der eine Karyatiden-Typus der Villa Albani (s. in diesen Mittheil. 1894 p. 137; Clarac 442, 808); aus der Zeit der Nike-Balustrade eine Statuette in der Münchener Glyptothek (Brunn Beschreibung no. 227 = Clarac 498 B 980 A; Replik in der *Coll. Jacobsen* ed. Arndt t. 65); dann aus dem 4. Jahrhundert eine Statue in Neapel (Clarac 498 C 973 A = Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen no. 496) und speciell aus der Werkstatt des Praxiteles die mittlere Muse einer der drei Reliefplatten aus Mantinea (*Bulletin de corr. hell.* 1888 Pl. III; Amelung Die Basis des Pr. aus Mant. Tafel no. II p. 26 ff.) mit ihren Verwandten, den Herculanenserinnen und der sog. Polyhymnia im Musensaal des Vatican (s. Amelung a. a. O.).

Als specielle praxitelische Eigenart hat der Verf. a. a. O. nachgewiesen: das Gewand durch besonders überlegte, das bewusste Studium am Modell verrathende Motive immer enger um den Körper zu ziehen und dadurch zu erreichen, dass sich in den hauptsächlichen Faltenzügen immer deutlicher die Hauptlinien des Körpers darstellen, sodass in diesen Werken das alte Problem thatsächlich am vollkommensten gelöst ist; dafür, dass die Absichtlichkeit der verwendeten Mittel uns den Genuss nicht aufdringlich störe, sorgt der unendlich feine künstlerische Takt ihres Meisters.

Die hellenistische Zeit hat diese Art der Darstellung vollständig aufgegeben. Sehr charakteristisch dafür ist eine Statue des Louvre,

Fig. 3.

die nach ihrer Verwandtschaft mit den weiblichen Figuren des pergamenischen Telephos-Frieses und der Queder am oberen Saume des

Chiton sicher auf ein Original des 2. vorchristlichen Jahrhunderts zurückgeht (Salle de la Pallas de Velletri 518; Fröhner, *Sculpt. ant.* p. 356 no. 382; Clarac 295, 1018; Fig. 3 nach Phot. Giraudon 1136) ([1]). Hier ist keine Spur mehr von jenen mit feinster Berechnung geordneten, den Körperformen sich anschmiegenden Faltenzügen; der Körper verschwindet weit mehr unter der Fülle des Stoffes und die Fläche des fest über den Chiton gezogenen Himation ist belebt durch einige gradlinige, straffe Falten und das Durchschimmern der starken Falten des Untergewandes. An Stelle des plastischen Prinzips ist das malerische getreten.

Sehr bezeichnend für diese Entwickelung ist die Vergleichung von einigen Relieffiguren mit der Ansicht des l. Profils unserer Statue. Die einen stammen vom Parthenonfriese (Michaelis Parthenon T. 12, II 4; 14, VIII 57, 60, 61, IX 63; nach Photographie bis auf die letzte bei J. Lange Darstellung des Menschen p. 137 f. Fig. 39 u. 40); hier sind Mädchen und ein Knabe in derselben Tracht und von derselben Seite dargestellt, und abermals bemerken wir, dass die Anlage der Falten in den Hauptzügen noch vollständig mit der an unserer Statue übereinstimmt; nur ist die Fülle der kleineren Zwischen-Motive sehr viel grösser, der Eindruck des Gewandes sehr viel stofflicher geworden. Noch wesentlich auf derselben Stufe stehen zwei griechische Grabreliefs aus der Zeit um 400 (Conze Gr. Grabr. T. CLIV no. 817 u. T. CLXXIII no. 888). Einen sprechenden Gegensatz dazu bildet die eine Nikefigur jener athenischen Dreifussbasis, die Benndorf kürzlich mit vortrefflichen Reproductionen neu publiciert hat (Jahreshefte des österr. arch. Inst. II T. VI): auch hier wieder statt des wohlgeordneten Systems schön geschwungener Falten einige gerade, straffe Züge und dazwischen eine Fülle zierlicher kleiner Motive. Diese Figur verräth uns zudem, dass jener Umschlag im künstlerischen Wollen sich schon am Ende des 4. Jahrhunderts, also bald nach dem Tode des Praxiteles vollzogen hat. Benndorf versucht zwar die ganze Basis noch dem Praxiteles zuzuschreiben; aber seine ganze Combination ruht auf thönernen Füssen; und, wenn ihm auch ohne

([1]) Erg. Hinterkopf, Nasenspitze, Hals, beide Hände mit Teilen der Gewandung, die grosse Falte unten i. d. Mitte, Teile der r. Zehen, Rand der Basis. Das Kopffragment stammt von einer schlechten Replik der knidischen Venus.

Weiteres zuzugeben ist, dass im praxitelischen Kreise ähnliche Motive beliebt waren, wie wir sie an den Figuren der Basis sehen, so ist doch gerade die Art, wie diese Motive dort im Einzelnen ausgeführt sind, von der praxitelischen ganz verschieden. Ich hoffe, an anderem Ort auf diese Frage noch näher eingehen zu können, wie es die singuläre Schönheit des Monuments und die Autorität Benndorfs verdienen, aber im Grunde genügt ja schon das oben von der einen Figur Gesagte, um meine Ablehnung der Rückführung auf Praxiteles verständlich zu machen.

Unleugbar: die grössere Natürlichkeit haben jene späteren, hellenistischen Werke voraus; bei ihnen fehlt jeder Anflug von Absichtlichkeit. Aber andererseits erreichen sie niemals jenen imponierenden Charakter ernster Monumentalität, sie werden niemals jene Ehrfurcht gebietende Vorstellung einer höheren Existenz erwecken können, in der alle geistigen und körperlichen Phänomene in geläuterter Klarheit zu so viel intensiverer Wirkung kommen, als dies in unserer zerstreuten Welt möglich ist. Beide Richtungen dienen gleichberechtigten Bedürfnissen menschlichen Geniessens, die in den verschiedenen, durch die Umgestaltung der Lebensbedigungen veränderten, psychischen Zuständen der Menschen ihre Wurzeln haben.

In beiden Richtungen aber ist die sichere Erkenntnis der Grundsätze lebendig, auf denen jede wahrhaft künstlerische Gestaltung in der bildenden Kunst beruht, und die weder das decorative Genie der Semiten, noch der feierliche Ernst der Aegypter gefunden haben, nach denen die Griechen in all den Jahrhunderten, die dem 5. vorausgehen, tastend suchen, und für deren festes Erfassen eben die neugewonnene Statue eines der bedeutsamsten Zeugnisse liefert.

W. Amelung.