

books

N

5329

. K6

1920

v. 4

Sammlung Götschen

Archäologie

Von

Prof. Dr. Friedrich Koepp

IV

Die Zeitbestimmung der Denkmäler

Mit 8 Tafeln und mehreren Abbildungen im Text



830

Sammlung Götschen

Unser heutiges Wissen

in I E X L I B R I S idlichen

W

vor
bud

D e



EINAR GJERSTAD

S O.

a. Verlags-
t & Comp.

p 3 i g

hen"
eicht-
rung
und
, auf
unter
3 der
dchen
zelne
aber
n Zu-
anze,
llische,
mten

Ausführliche Verzeichnisse
der bisher erschienenen Bände umsonst und postfrei



Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

Sammlung Götschen

Archäologie

Von

Dr. Friedrich Koepp

Direktor der Römisch-Germanischen Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts
Ordentl. Honorarprofessor an der Universität zu Frankfurt a. M.

IV

Die Zeitbestimmung der Denkmäler

Zweite, durchgesehene und erweiterte Auflage

Mit 8 Tafeln und mehreren Abbildungen im Text



Berlin und Leipzig

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger
Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Götschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlags-
buchhandlung · Georg Meiner · Karl J. Trübner · Veit & Comp.

1920

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht, von der Verlagshandlung vorbehalten.

Druck der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger
Walter de Gruyter & Co.

THE GEDDY CENTER
LIBRARY

Inhalt.

Vierter Abschnitt.

Die Zeitbestimmung der Denkmäler.

	Seite
Datierung durch Inschriften oder Schriftstellerzeugnisse..	8
" " Fundumstände	24
" nach dem Stil	33
Künstlerpersönlichkeiten und Problemgeschichte.....	55

Vierter Abschnitt.

Die Zeitbestimmung der Denkmäler.

Der Denkmälerforschung letzte und vornehmste, aber auch schwerste Aufgabe ist die Nachweisung einer geschichtlichen Entwicklung in der Kunst, der Aufbau der Kunstgeschichte. Das bedeutet mehr als die zeitliche Bestimmung der einzelnen Denkmäler; denn der Satz „post hoc, ergo propter hoc“ hat auf diesem Gebiet nur sehr beschränktes Recht. Aber die Grundlage muß doch die Datierung der einzelnen Denkmäler schaffen. Unzähligen Steinen und Steinchen ist ihr Platz an dem Bau anzuweisen, und die Bausteine, die uns die Zukunft erst schenkt, sollen womöglich kein Verrücken wenigstens der großen Eckquadern fordern.

Unmöglich kann die „Geschichte der Kunst des Altertums“, die am Anfang unserer Wissenschaft steht, deren letzte Aufgabe wirklich gelöst haben — schon deshalb nicht, weil sie nur über einen kleinen Teil der Bausteine verfügte, die heute vor uns liegen. Aber Winkelmanns „Geschichte der Kunst“ ist auch in Wahrheit weniger Geschichte als „Lehrgebäude“, „eine historische Metaphysik des Schönen“ nach Herders Wort. „Die Folge der Stile“, der vielbewunderte Kern des Werks, ist nicht sowohl historisch nachgewiesen als lehrhaft hingestellt, und der historischen Erkenntnis mußte auch der orthodoxe Glaube an die kanonische Geltung der griechischen Kunst im Wege stehen, mochte immerhin Winkelmann, so gut wie zu allen Zeiten die Orthodoxen der Religion, sich einbilden und tatsächlich sich bemühen, den Glauben auf Beweise zu gründen. Nicht minder mußte die aller Gelehrsamkeit zum Troß nachdrücklich ausgesprochene Mißachtung der

literarischen Überlieferung manche auch damals schon mögliche historische Einsicht versperren: „die Geschichte der Künstler hat auf die Erkenntnis des Wesens der Kunst wenig Einfluß“.

Dieses paradoxe Wort kennzeichnet den Standpunkt des „Ästhetikers, der in dem einzelnen Kunstwerk ein Beispiel sieht, an dem er die Gesetze des Kunstschaffens lernt und lehrt“¹⁾. Ich nenne das Wort paradox, obgleich ich wohl weiß, daß heute diese Anschauung Winkelmanns wieder nach der Herrschaft strebt. Davon wird noch zu sprechen sein. Wer jenem Satz Winkelmanns zustimmen wollte, der würde in der Tat die ganze antike Überlieferung, die fast ausschließlich an den einzelnen Künstlern zu haften scheint, entwerten, während man doch bereit sein sollte, für die alte Kunst den literarischen Zeugen verhältnismäßig größere Bedeutung zuzugestehen als für die moderne, weil ihnen ein im Vergleich mit uns so viel reicherer Denkmälervorrat zu Gebote stand²⁾. Freilich muß man die Spreu von dem Weizen zu scheiden wissen und „Kustodenmärlein“ nicht für gute Überlieferung nehmen.

Heinrich Brunn hat gezeigt, was sich doch dieser Geschichte der Künstler noch abgewinnen läßt — fast ein Jahrhundert nach Winkelmann, aber doch noch vor der ungeheuren Mehrung unseres Denkmälerbestands durch die großen Ausgrabungen des letzten halben Jahrhunderts. Mit absichtlicher, auch damals schon entsetzungsvoller Einseitigkeit hat Brunn sich auf die eindringliche Ausdeutung der „Schriftquellen“ beschränkt und die erhaltenen Denkmäler nur in seltenen Fällen herangezogen.

Wer die Wandlungen des Stils erst nachzuweisen hat,

¹⁾ Worte Max J. Friedländers in der anregenden Schrift „Der Kunstkenner“ (Berlin 1919), auf die ich im folgenden noch öfters verweisen werde.

²⁾ H. Tietze, Methode der Kunstgeschichte, S. 341 f.

die dem geschärften Auge der Zukunft einmal untrügliche Kriterien der Zeitbestimmung bieten mögen, der muß sich nach Anhaltspunkten in der literarischen Überlieferung umsehen, in der der Inschriften, wie in der der Bücher. Der muß demnächst die Fundumstände beachten, die oft eine relative, zuweilen eine absolute Zeitbestimmung ermöglichen. Freilich nur da, wo die Denkmäler in ihrem ursprünglichen Zusammenhang verblieben sind, während die überwiegende Masse der Kunstwerke, die Winkelmann vor Augen standen, der Werke der Plastik wenigstens, mit denen die „Kunstgeschichte“ sich ja fast ausschließlich befaßt, zeitlos überliefert sind, verschleppt von ihrem Ort oder verschleppt sozusagen aus ihrer Zeit, Kopien römischer Zeit. Wer da den Weg von der Kopie zurück zum Urbild nicht einmal ermißt, den auch wir noch meist tastend und unsicher beschreiten, und dazu die Krücken, die Plinius uns bietet, verschmäh't, eben weil es Krücken zu sein scheinen: wie soll der zu sicheren Zeitbestimmungen im einzelnen kommen? Hier ließ Winkelmann seinen Nachfolgern noch ungefähr alles zu tun übrig, während Brunn, der die letzte der erwähnten, von Winkelmann gelassenen Lücken in so glänzender Weise ausfüllte, seinen Nachfolgern die Aufgabe überließ, zu der inneren Glaubwürdigkeit der von ihm der literarischen Überlieferung abgewonnenen Bilder der alten Künstler die Ergänzung der äußeren Bestätigung durch erhaltene Denkmäler zu geben, wobei sich manche dann — Furtwänglers „Meisterwerke“ sind dafür das eindrucksvollste Beispiel — über die dem „Kunstkenner“ auf dem Gebiet des Altertums gezogenen Grenzen hinauslocken ließen¹⁾.

1) Nicht selten — und gewiß öfter als berechtigt — hat man Widersprüche durch die Annahme zweier Künstler gleichen Namens zu beseitigen gesucht.

Datierung durch Inschriften oder Schriftstellerzeugnisse.

Sicher datierte und zweifellos originale Denkmäler haben die großen Maschen der Kunstgeschichte zu liefern, haben, um bei dem vorhin gewählten Bild zu bleiben, die Ecksteine des Baus zu bilden ¹⁾. Besonders dankbar begrüßen wir da die großen Denkmälergruppen, in denen Baukunst und Bildkunst vereint gewaltige Richtpunkte aufgestellt haben, unverrückbar und das Verwandte wie nach dem Gesetz der Schwerkraft unwiderstehlich an sich ziehend. So stehen in der Perikleischen Zeit die Bauten der Akropolis von Athen und der Bildschmuck des Parthenons. Wir wissen bestimmt: es ist der Tempel des Iktinos, den wir vor uns sehen, es sind die Propyläen des Mnesikles; es sind die Werke, über denen der Wille des Perikles, der Geist des Phidias waltete. Aber wir brauchen uns mit dieser Datierung nicht einmal zu begnügen. Das Fehlen der letzten Vollendung läßt uns an den Propyläen die Spuren des Peloponnesischen Kriegs erkennen, und die Bauzeit des Parthenons läßt uns eine Inschrift bis aufs Jahr bestimmen. Minder eindrucksvoll in den Augen aller Welt, aber kaum weniger deutlich vor dem die Trümmer verbindenden Auge des Forschers steht in der Mitte des folgenden Jahrhunderts der Riesenbau des Mausoleums, errichtet zu Ehren des Herrn von Halikarnassos, dessen Todesjahr wir kennen, in Angriff genommen unverzüglich von seiner nur wenige Jahre ihn überlebenden

¹⁾ Darüber hat Reule in seiner Besprechung des Furtwänglerschen Werks in den Göttingischen gelehrten Anzeigen 1895, S. 625 f. Beherzigenswertes gesagt. Leider ist sein Plan, von diesem Gesichtspunkt aus eine Geschichte der griechischen Bildkunst zu schreiben, durch die die verhängnisvollen Folgen der „Meisterwerke“ eingeschränkt werden sollten, nur in dem bescheidenen Ausmaß seines „Handbuchs“ der Griechischen Skulptur (zweite Auflage, 1907, jetzt leider vergriffen) zur Ausführung gekommen.

Gemahlin und über deren Tod hinaus, gewiß in ununterbrochener Arbeit, fortgeführt von den vier Künstlern, durch deren wohlbezeugte Verbindung mit dem Bildwerk des Baus dieser Richtpunkt des vierten Jahrhunderts vor dem des fünften noch etwas voraushat, da wir nicht mit der gleichen Zuversicht den Namen des Phidias selbst oder eines seiner Schüler mit dem plastischen Schmuck des Parthenons verbinden dürfen¹⁾. Die Dynastie der Attaliden hat sich mit dem großen Altar ein Denkmal in der Kunstgeschichte gesetzt, und wir können diesem innerhalb der ohnehin schon kurzen Zeitspanne noch bestimmter seinen Platz anweisen²⁾. In der römischen Zeit mehren sich die festen Daten. Für die Augusteische Periode mußte der sichere Mittelpunkt erst in mühseliger Arbeit wiedergewonnen werden, die Ara Pacis Augustae. Für die Zeit Trajans und die des Mark Aurel stand ein gewaltiger Zeuge stets vor Augen in den beiden mächtigen Säulen, die sich so ähnlich und deshalb in ihren Unterschieden um so lehrreicher sind. Bei beiden tritt zu den übrigen Datierungsmitteln als erwünschtestes die Inschrift, in der römischen Zeit ein häufiger, in griechischer ein überaus seltener Fall.

Die Weihinschrift des Kroisos datiert mit den Säulen des alten Artemistempels von Ephesos auch den ganzen Bau. An der Ante des Athenatempels zu Priene stand die

¹⁾ Mit Recht und, wie mich dünkt, nicht ohne Erfolg hat man versucht, mit Hilfe der Nachricht des Plinius über die Arbeitsteilung der vier Künstler das Eigentum eines jeden zu unterscheiden; zuletzt wohl P. Wolters und J. Sieveking, Jahrbuch XXIV 1909, S. 177 f.

²⁾ Der von Dörpfeld (Athen. Mitteil. XXXVII 1912, S. 265 f.) vorgeschlagenen Umdatierung der pergamenischen Denkmäler, nach der der Altar erst unter Attalos II. (nicht unter Eumenes II.) errichtet wäre, vermag ich mich nicht anzuschließen. Vgl. unten S. 35, 1.

Weihinschrift Alexanders des Großen und bezeugt uns, noch erhalten, die Zeit der Vollendung des Baus, dieselbe Zeit, zu der auch der Neubau in Ephesos vollendet stand, an dem die Priesterschaft die Weihung des Makedonerkönigs nicht sehen wollte.

Wo nicht ein einzelner, sondern ein Staat der Weihende ist, und der Anlaß der Weihung entweder gar nicht oder mit einem allgemeinen Ausdruck, wie „von den Feinden“ bezeichnet ist¹⁾, da sind wir für die Datierung wohl auf die Buchstabenformen angewiesen, die uns dann zuweilen einen unwillkommenen Spielraum lassen²⁾.

Aber auch der monumentalen am Bau prangenden Inschrift darf man nicht blindlings vertrauen. An der Front des Pantheons steht in Riesenlettern die Bauinschrift des Agrippa, durch die Angabe des dritten Konsulats aufs Jahr bestimmt, und doch wissen wir heute, daß alles Wesentliche an dem vielbewunderten Bau nicht über die Zeit Hadrians zurückreicht, nach dem Zeugnis der Ziegelstempel, die seit dem ersten Jahrhundert n. Chr. ein unschätzbares Datierungsmittel sind, und von dem Bau des Agrippa haben wir keine Vorstellung, da gerade die Vorhalle, an der die Inschrift steht, so wie sie ist, am allerwenigsten der augusteischen Zeit angehören kann (Tafel I)³⁾.

Ein zweites Beispiel einer in die Irre führenden Bauinschrift besäßen wir nach Furtwänglers Ansicht, der ich mich freilich nicht anschließen möchte, in der Inschrift des Denkmals von Adamklissi in der Dobrudscha (Tafel II)⁴⁾.

1) Über diese Weihinschriften s. Rhein. Museum L. 1895, S. 268 f.

2) Beispiel: die Halle der Athener in Delphi: Dittenberger, Sylloge inscriptionum² 3.

3) Durm, Baukunst der Etrusker und Römer² (Handbuch der Architektur II²), S. 550 f.

4) Loculesco, Das Monument von Adamklissi, Wien 1895.

Auf der Höhe des gewaltigen Mauerferns dieses Tropaionunterbaus sind die Trümmer der Trajanischen Inschrift gefunden, zentnerschwere Steinbrocken, die unmöglich nachträglich da oben hingelangt sein können. Furtwängler selbst hat der Inschrift ihren Platz an dem Monument überzeugend nachgewiesen, hierin zweifellos die Herstellung Niemanns verbessernd. Aber das Denkmal soll dennoch nicht dem gehören, der sich seiner in der Inschrift rühmt, sondern Trajan soll seine Weihung auf die leergebliebene Platte gesetzt haben, die für die Inschrift des Crassus bestimmt war: Inhalt und Stil der Bildwerke soll beweisen, daß das Monument mehr als hundert Jahre älter ist als seine Inschrift. Je größer der Ruhm wäre, das ausdrückliche Zeugnis einer kaiserlichen Inschrift mit Gründen zu widerlegen, die das geschulte Auge der Betrachtung des Stils abgewinnt, um so größer ist auch die Verantwortung, die Beschuldigung einer solchen Fälschung auszusprechen. Noch sind nicht alle Schwierigkeiten gehoben, aber unzweifelhaft ist mir — an anderer Stelle hoffe ich es demnächst zu zeigen —, daß die Entdeckung eines Kunststils der Augusteischen Legionare ein Irrtum war¹⁾.

¹⁾ Von der umfangreichen Literatur sei, außer Furtwänglers Hauptabhandlung (Abhandlungen der Münchener Akademie I. Cl., XXII. Band, 1903, S. 455—516), nur genannt: J. Studniczka, Tropaeum Traiani (Abhandlungen der Leipziger Gesellschaft der Wissenschaften XXII, 1904). Eine neue große Publikation wird von Harald Hofmann vorbereitet, durch dessen Bemühung Abgüsse nach Heidelberg gelangt sind. Neuerdings hat Jäncke in einer höchst anregenden Abhandlung der Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie die Vermutung begründet, daß das Tropaion, wie Furtwängler wollte, zur Zeit des Augustus errichtet, damals sich auf einem rechteckigen Quaderbau erhoben hätte, hinter dem der ursprüngliche Unterbau samt der ersten Weihinschrift verschwunden wäre. Der Quaderbau, der das Tropaion trägt, scheint nach der Herrichtung der Steine zu freier Sichtbarkeit bestimmt gewesen zu sein, und die unverkennbaren Widersprüche

Die freche Aneignung eines älteren Denkmals wäre freilich ganz unerhört keineswegs, minder auffällig sogar als die Belassung des alten Namens an dem von Grund aus veränderten Bau im Falle des Pantheons¹⁾.

Ein recht altes Beispiel solchen Besitzwechsels bietet die zu der Statue des delphischen Wagenlenkers (Tafel IV 3 und VIII 1) gehörige hierunter stehende Inschrift. Aber hier

Ο Ν Α Ψ Ι Α Λ Ο Ξ Ν Α Ν Ε Ο Α Κ Σ
Ο Ν Α Ε Ε Ε V Ο Ν V Μ Α Γ Ο Λ /

trennt freilich den Weihenden der ursprünglichen, dann teilweise ausgeradierten Inschrift von seinem Nachfolger nur eine kurze Zeitspanne, so daß eine Verwirrung unserer kunstgeschichtlichen Erkenntnis kaum zu befürchten gewesen wäre,

zwischen dem oberen Sechseckbau und dem unteren Rundbau — sowohl in den Proportionen der ganzen Anlage als in der Ausführung des Einzelnen — fänden so eine einleuchtende Erklärung. Bedenken muß es freilich erregen, daß Jänecke sich zu der Annahme einer Veränderung des oberen Aufbaus selbst veranlaßt sieht, insbesondere die Rundstufe unter dem Sechseckbau für nachträglich eingefügt halten möchte, da sie ja in der Tat nur zur Überleitung in den Rundbau, nicht in einen quadratischen Unterbau dienlich scheint. Auch kann er zwar eine ältere Inschrift vermutungsweise an dem Unterbau annehmen, kann aber doch nicht in Abrede stellen, daß die Inschriftseite des Sechsecks für eine Weihinschrift sichtlich bestimmt war, die dann, wie auch Furtwängler vermutete, aus einem schwer erfindlichen Grunde nicht angebracht worden wäre.

¹⁾ Wenn das runde Monument im Athenabezirk der Burg von Pergamon (Altertümer von Pergamon II, Tafel XXXIX S. 84), ursprünglich ein Schlachtendenkmal Attalos I. (Inschriften von Pergamon 20), später zu einem Denkmal des Augustus und dann zu einem des Hadrian (ebenda 293) geworden ist, schließlich zum Teil als Apis einer byzantinischen Kirche gedient hat (Dörpfeld, Athenische Mitteilungen XXXIII 1908, S. 370; Conze, Altertümer von Pergamon I 2 S. 228; S.

wenn uns die Tatsache der Umschreibung verborgen geblieben wäre¹⁾).

Umgekehrt kann uns Konstantin nicht leicht täuschen, wenn er seinem Triumphbogen Bildwerke der trajanischen Zeit einfügt, von denen die zwei Jahrhunderte später gearbeiteten gewaltig abstechen²⁾).

Ganz vereinzelt steht unter den griechischen Monumenten ein Grabmal, das seine Inschrift aufs Jahr datiert, der Stein des Dexileos, des attischen Jünglings, der im Jahre des Archonten Eubulides (394 v. Chr.) im Korinthischen Krieg gefallen ist (Tafel III)³⁾).

Thiersch, Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur II S. 93), so kann man hier nicht von einer Aneignung, sondern — auch abgesehen von der allerletzten Metamorphose — wohl nur von einer Umgestaltung sprechen, bei der die alte Inschrift verschwunden sein mag.

¹⁾ Athen. Mitteilungen XXXIV 1909, S. 33 f. Nach Friedenhaus, Jahrbuch XXVIII 1913, S. 52 f., wäre der Weihende sogar derselbe gewesen.

²⁾ Aber das Problem dieses Bogens ist sehr viel verwickelter, s. A. G. Frothingham, Who built the arch of Constantine? Its history from Domitian to Constantine: American Journal of Archaeology 1912, S. 368—86, 1913, S. 487—503, 1915, S. 1—12 u. S. 367—84. In einem anderen Zusammenhang wird auf die Frage zurückzukommen sein; hier sei nur gesagt, daß die Schlußworte der Inschrift arcum triumphis insignem dicavit so gedeutet worden sind, als ob es sich um die Weihung eines alten, schon mit vielen Triumphen in Beziehung gesetzten Bogens handelte.

³⁾ Dittenberger, Sylloge² 67. Aber die Wissenschaft läßt sich auch durch ein so ungewöhnliches Zeugnis ihre Rechte nicht beschränken: „Die späte Datierung der Hegeso und des Dexileos,“ sagt Br. Schröder, Jahrbuch XXIX 1914, S. 155, „die sich aus der Anlage des Friedhofs und der Dexileos-Inschrift ergibt, kann nicht für den Stil zutreffen. Die Steine müssen älter oder nach älteren Vorlagen gearbeitet sein. Die Sirenen vom Dexileosgrab stimmen mit der Datierung ins Jahr 394 sind aber im Stil er-

In einem anderen, immerhin schon günstigen Fall hat die erhaltene hierunter abgebildete Inschrift, die der Nike des Paionios (Tafel IV 1), doch nicht hindern können, daß die Ansetzungen des Werks heute wie im Altertum um ein volles Menschenalter auseinandergehen¹⁾.

Aber auch Inschriften, die keine andere Datierung enthalten als die in der Form der Schrift liegende, haben der

ΜΕΣΣΑΝΙΟΙΚΑΝΑΥΡΑΚΤΙΟΙΑΝΕΘΕΝΑΙ
 ΟΛΥΜΠΙΔΕΚΑΤΑΝΑΠΟΤΛΜΠΟΛΕΜΙΑΝ
 ΠΑΙΟΝΙΟΣ ΕΣΟΙΜΕ ΜΕΝ ΑΙΟΙΣ
 ΚΑΙ ΤΑ ΚΡΑΤΗΡΙΑ ΟΙΩΝ ΕΡΙΤΟΝ ΗΑΘΗΝΙΚΑ

Denkmälerkunde sich schon förderlich erwiesen. So haben uns zuerst die Buchstabenformen der Inschrift gelehrt, daß der Aristion kein Marathonkämpfer sein kann, sondern im sechsten Jahrhundert gestorben sein muß²⁾; so hat Ulrich Köhler als Epigraphiker den Weg gewiesen, die gähnende

heftlich jünger als das Relief, ebenso das Relief Athen. Mitteilungen XXXV 1910, Taf. 12 [U. Brückner], das aus demselben Jahr stammt." Ein Zweifel an der Entstehungszeit des Dexileossteins ist allerdings meines Erachtens nicht gestattet; es kann nur der zweite Fall der von Schröder angedeuteten Alternative in Betracht kommen, und zwar in dem Sinne, daß uns hier der Unterschied absoluter und relativer Datierung und die Bedingtheit der Zeitbestimmung nach dem Stil recht anschaulich gemacht wird. Zu diesen Denkmälern ist zu verweisen auf S. Wenz, Studien zu attischen Kriegergräbern (Münstersche Dissertation 1913) und F. Studniczka, Die griechische Kunst an Kriegergräbern (Neue Jahrbücher Band XXXV), Leipzig 1915.

¹⁾ Dittenberger, Sylloge² 31; vgl. Rhein. Museum I. 1895, S. 268 f. Neuerdings mehrten sich, wie es scheint, die Anhänger der von mir dort vertretenen frühen Datierung: Br. Sauer, Jahrbuch XXI 1906, S. 175 (vgl. allerdings auch Arch. Anz. 1906. Sp. 329), A. Friedenhaus, Jahrbuch XXVIII 1913, S. 350, 2, ferner Br. Schröder, Jahrbuch XXIX 1914, S. 155, G. Körte, Jahrbuch XXXI 1916, S. 273.
²⁾ G. Voeschke, Athenische Mitteilungen IV 1879, S. 43.

Lücke der attischen Grabsteine im fünften Jahrhundert zu schließen¹⁾.

Die Erfahrung, die wir mit der Inschrift des alten Biergespanns auf der Akropolis gemacht haben, die wir in Bruchstücken zweier durch mehr als ein halbes Jahrhundert voneinander geschiedener Ausfertigungen besitzen²⁾, lehrt uns aber eine neue Möglichkeit der Irreführung kennen, mag nun der erneuerten Inschrift eine Erneuerung des Denkmals entsprochen haben oder nicht. Auch die Weihinschrift der ἀκροπόλις τῆς Μαρμαρῶνι μ[άχης in Delphi, beim Schachhaus der Athener, aber nicht auf dieses selbst bezüglich, ist uns nur in späterer Erneuerung, die aber altertümliche Schriftzüge zu wahren sich bemüht, erhalten³⁾.

In anderen Fällen wieder, in denen ein Unterschied in den Schriftformen nicht in Betracht kommt, beeinträchtigt Unsicherheit der Lesung den Wert für die Datierung, wie etwa bei der nur in den Befestigungsspuren der Bronz Buchstaben erhaltenen Inschrift der „Maison carrée“ in Nîmes, C. I. L. XII 3156.

Neben solchen mit dem Kunstwerk unmittelbar verbundenen Inschriften, deren nur zu wenige erhalten, vollends wenige in ihrer Verbindung mit dem Werk erhalten sind, hat es auch solche Inschriften gegeben, die wir mit den Akten vergleichen dürfen, aus denen die Kunstgeschichte neuerer Zeiten so reiche Belehrung schöpft. Aber es bedarf ja schon einer ganz besonderen Gunst des Schicksals, wenn uns neben

1) U. Köhler, Athenische Mitteilungen X 1885, S. 359 f.

2) Kirchhoff, Monatsberichte der Berliner Akademie, 1869, S. 409 f.; Sitzungsberichte 1887, S. 111 f.; Preger, Inscriptiones graecae metricae 72; Hicks, Historical inscriptions² 12.

3) Homolle, Bull. corr. hell. 1896, S. 608; Pomtow, Archäol. Anz. 1898, S. 43; Wilhelm, Athen. Mitteil. 1898, S. 478.

der Urkunde auch das Wort, auf das sie sich bezieht, erhalten sein, wenn der Zustand beider den Beweis der Zusammengehörigkeit ermöglichen soll. Der Beweis war möglich, trotz ungünstiger Erhaltung der Inschrift, bei der auf den Parthenonbau bezüglichen Urkunde¹⁾, und erstaunlich reich ist die inschriftliche Überlieferung beim Erechtheion, von einer über die Zeitbestimmung, für die sie genaueste Daten gibt, weit hinausreichenden Bedeutung²⁾.

Aber zur Datierung des Tempels der Athena Nike hat die Inschrift mit dem auf seine Erbauung bezüglichen Volksbeschuß schließlich doch nicht viel genützt, da die Vermutung, daß die Ausführung des Beschlusses Verzögerung erlitt, nicht widerlegt werden kann³⁾.

Der Datierung durch Inschriften ist die durch ein Schriftstellerzeugniß natürlich nicht gleichwertig. Sie mag ja oft auf eine Urkunde zurückgehen, die uns verloren ist, bedarf aber in jedem Fall der Prüfung — um so mehr, je ferner die Zeit von der des Zeugen abliegt, je weniger die Nachricht durch andere gestützt wird. Für die Perikleischen Bauten der Akropolis würde uns die in der literarischen Überlieferung gegebene Datierung genügen, und der Inschrift, die sie bestätigt, würde sich ja ohne jene Überlieferung gar nicht die richtige Beziehung haben geben lassen. Auch gegen die Zeitbestimmung des Mausoleums kann selbstverständlich ein Zweifel nicht aufkommen. Aber von der Zeit der Errichtung des Olympischen Zeustempels hatte Pausanias schwerlich die richtige Vorstellung, als er schrieb, daß er aus der von den Eleern im Krieg gegen Pisa ge-

1) *Arx Athenarum a Pausania descripta*, ed. Jahn et Michaelis. Editio III, S. 94 f.

2) *Arx Athenarum*, S. 99 f.

3) *Arx Athenarum*, S. 33. *Bgl. A. Köster, Jahrbuch XXI 1906*, S. 129 f.

wonnenen Beute errichtet wäre¹⁾, und auch vor dem Apollotempel in Delphi würde er, ohne Kenntniß seiner schicksalvollen Geschichte, auf die Frage nach seiner Bauzeit gewiß nicht die richtige Antwort gegeben haben²⁾; daß er das olympische Schachhaus der Sikyonier falsch datierte — fast zwei Jahrhunderte zu früh —, als er es mit dem Wagensieg des Tyrannen Myron in Verbindung brachte (648 v. Chr.), lehren uns die Bauformen und die Buchstabenformen der zugehörigen Inschrift³⁾. Die Gründungsdaten sizilischer und unteritalischer Städte, die wir als termini post quos für diesen oder jenen Tempelbau gelten lassen, bieten wohl zuweilen eine recht unsichere Grundlage der Datierung.

Von den beiden berühmtesten Statuen des Phidias, den Goldelfenbeinbildern in Athen und Olympia, galt das eine, die Parthenos, längst für zeitlich sicher bestimmt durch das Zeugnis des Philochoros in den Aristophanescholien (Frieden 605), obgleich dort der richtige Archontenname — Theodoros statt des überlieferten Pythodoros — erst hergestellt werden mußte: das Bild der Göttin wurde in dem noch nicht ganz vollendeten Tempel bei den Panathenäen des Jahres 438 enthüllt. Die Datierung des Olympischen Zeusbildes aber war abhängig von der Entscheidung über die einander widersprechenden Nachrichten über den Prozeß und das Ende des Phidias. Denn nach der Erzählung des Epho-

¹⁾ Wir datieren den Tempel richtiger einerseits nach dem goldenen Schild, der als Weihgeschenk der Sieger von Tanagra an seinem Fürst angebracht wurde, doch wohl, als der Tempel ganz oder annähernd vollendet war, andererseits nach den Weihdenkmälern, die sich teils unter, teils auf der den Tempel umgebenden, mit seiner Erbauung gleichzeitigen Aufschüttung in situ gefunden haben. Vgl. Blümmner zu Pausanias V 10 (II 1, S. 317 f.).

²⁾ E. z. B. Reisch, Österreichische Jahreshefte IX 1906, S. 199 f.

³⁾ Pausanias von Hübner-Blümmner II 2 S. 628.

ros, die uns Diodor und Plutarch vermitteln, wurde Phidias nach der Aufstellung der Parthenos in Anklagezustand versetzt und starb im Gefängnis: dann müßte das Zeusbild vor der Parthenos geschaffen sein, und das würde zu dem Altersverhältniß der beiden Tempel stimmen, da der olympische Tempel zehn Jahre vor dem Beginn des Parthenonbaus schon im wesentlichen fertig gewesen sein muß. Nach dem Bericht des Philochoros aber (in jenem Aristophanes-Scholion) wäre Phidias aus dem Kerker entkommen und hätte dann erst in Olympia das Zeusbild geschaffen und wäre schließlich von den Eleern — hingerichtet worden. Die letzte Nachricht hat man nun freilich meist verworfen und entweder als eine Dublette der Erzählung von dem Prozeß in Athen aufgefaßt oder gar durch die Annahme eines Schreibfehlers wegzuschaffen versucht; sonst aber hat man, zumal seit Rudolf Schölls Abhandlung, dem Zeugniß des Philochoros meist den Vorzug gegeben. In der That ist der scheinbar gewichtigste Grund für die Zeitfolge bei Ephoros die Übereinstimmung des Altersverhältnisses der Tempelbilder mit dem der Tempel, hinfällig geworden, seitdem wir wissen, daß das Bild des Zeus im Tempel nachträgliche Änderungen verursacht hat.

Eine Vermittlungshypothese möchte den Zeus nach der Athena entstanden denken, den Prozeß aber erst nach der Rückkehr aus Olympia nach Athen spielen lassen. Die Rückkehr ist aber weder bezeugt noch wahrscheinlich, und die Zeit für die Herstellung des Zeusbilds knapp, da der Prozeß vor den Ausbruch des Peloponnesischen Kriegs fallen muß.

Ein neues literarisches Zeugniß — zwei Fetzen eine Papyrushandschrift, in denen man ein Bruchstück der Chronik des Apollodor erkennen wollte¹⁾ — schien dann die Frag

¹⁾ S. Nicole, Le procès de Phidias dans les Chroniques d'Apollodore d'après un papyrus inédit de la collection de Genève

im Sinn des Philochoros zu entscheiden, indem dessen Bericht hier in zwei Punkten bestätigt wurde, und die spätere Ansetzung der Arbeit in Olympia dadurch gesichert zu werden schien, daß die Eleer den Athenern eine Kaution von vierzig Talenten für die Freilassung des Phidias angeboten haben sollten, auch der Text im folgenden für Phidias ein ehrenvolles Ende in Elis — statt der Rückkehr nach Athen oder gar der Verurteilung in Elis — zu bezeugen schien, wofür auch schon die Stellung der Nachkommen des Künstlers in Olympia sprach. Aber auch heute noch stehen sich die beiden Ansichten über das Altersverhältnis der zwei ruhmvollsten Werke des Altertums schroff gegenüber¹⁾, und die monumentale Überlieferung reicht in der Tat kaum aus, um der Stilkritik eine Entscheidung zu ermöglichen.

Handelt es sich hier nur um ein Schwanken innerhalb der Lebenszeit des Meisters, deren Grenzen freilich auch nach oben nicht so sicher sind, so sind wir in anderen Fällen genötigt, die Zeit des Künstlers, die durch die literarische Überlieferung nicht bestimmt ist, durch die stilistische Einordnung eines erhaltenen Werks oder mit anderen Mitteln

Genève 1910. Der Zuweisung der Fragmente an die Chronik des Apollodor widerspricht L. Pareti, Römische Mitteilungen XXIV 1909, S. 271 f., auch Jacoby, Berl. Philol. Wochenschr. 1910, Sp. 1148. Pareti hält die Fragmente für Bruchstücke einer Lebensbeschreibung des Phidias. Zu der bei Frickehaus, Jahrbuch XXVIII 1913, S. 346, 1 angeführten Literatur sei nachgetragen C. Robert in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie 1914, S. 86 f., der in den Fragmenten den Rest des Kommentars einer Rede sehen will und die Beziehung auf den Prozeß für unsicher hält.

¹⁾ Als Vertreter der einen Ansicht führe ich aus neuester Zeit A. Frickehaus an (Jahrbuch XXVIII 1913, S. 346 f.), als Vertreter der anderen neben C. Robert a. a. O. F. Winter (Österreich. Jahreshfte XVIII 1915, S. 1 f.). Neuer setzt den Zeus nach der Parthenos, dieser vor sie.

festzulegen. Man erinnere sich, daß die drei rhodischen Künstler, die uns Plinius als die Meister der Laokoongruppe nennt, obgleich uns diese (wie wir meinen, im Original) erhalten ist, dennoch bald ins dritte Jahrhundert v. Chr., bald in die Zeit des Titus gesetzt wurden, bis schließlich die Epigraphik, mit Hilfe erhaltener rhodischer Künstlerinschriften, ihnen, Kefules Urteil über die Gruppe bestätigend, im letzten Jahrhundert v. Chr. eine Unterkunft gesichert hat¹⁾.

Man erinnere sich ferner daran, wie das zweite Jahrhundert v. Chr. (oder gar eine noch frühere Zeit) und das zweite Jahrhundert n. Chr. sich um Damophon von Messene gestritten haben, obgleich uns von seiner bei Pausanias erwähnten Tempelgruppe in Lykosura erhebliche Reste erhalten sind, deren richtige Beurteilung im Verein mit der des Baus dann auch die Entscheidung zu gunsten der frühen Datierung gebracht hat²⁾.

Eine Sonderstellung nehmen unter den Werken der Plastik die Bildnisse ein, die ja nicht selten die inschriftliche Bezeichnung des Dargestellten tragen, in der man eine Zeitbestimmung zwar nicht für das erhaltene Exemplar, aber doch für sein Urbild zu sehen versucht sein könnte. Aber die unzweifelhafte Tatsache, daß es erfundene Bildnisse gegeben hat, nicht nur von Personen, von denen es solche auf tatsächlicher Grundlage gar nicht geben konnte, wie von Homer, sondern auch von Männern, von denen es Bildnisse nach dem Leben nicht nur hätte geben können, sondern vielleicht auch

¹⁾ K. Kefule zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoön (Berlin 1883) und F. Hiller von Gärtringen, Jahrbuch IX 1894, S. 23—43.

²⁾ C. Robert s. v. bei Pauly-Wissowa IV, Sp. 2077—79; F. Studniczka, Leipziger Berichte 1911, S. 14 (und die dort angeführte Literatur).

wirklich gab, wie etwa von Herodot¹⁾, diese Tatsache zwingt uns zur Vorsicht bei der Annahme der Datierung eines Bildnisses durch die dargestellte Person. Dieser Annahme kann in einem vereinzelt Fall Beglaubigung zuwachsen aus dem Fundort wie etwa bei der in der Villa der Kaiserin Livia gefundenen Statue des Augustus²⁾; in den meisten Fällen wird sie sich auf den Stil zu berufen haben, wie bei dem Bildnis des Perikles³⁾ oder dem Alexanders des Großen⁴⁾, und nur zu oft werden die Hände der Kopisten von dem Stil des Originals kaum mehr als Spuren übriggelassen haben⁵⁾.

Das Relief des Archelaos (Band III, Tafel I und S. 27 f.) schien durch das darauf nachgewiesene Bildnis des Ptolemaios Philopator datiert. Aber die dadurch gebotene Ansetzung muß sich natürlich mit anderen Datierungsmitteln abfinden, durch die vielleicht die Sicherheit der Porträtbenennung erschüttert werden kann (s. J. Siebeking, Röm. Mitteil. XXXII 1917, S. 84 f.).

Bei der Arkesilas-Schale in Paris (Abbildung z. B. bei Buschor, Griechische Vasenmalerei, 1913, S. 125) läßt uns die Namensbeischrift in dem „königlichen Kaufmann“ den Herrscher von Kyrene erkennen, nach allgemeiner Annahme den zweiten des Namens, womit dann das einzigartige Gefäß in die Mitte des sechsten Jahrhunderts versetzt wird.

¹⁾ R. Kekule von Stradonitz, Die Bildnisse des Herodot im Γενεθλιαζζόν zum Buttmanntage 1899; J. J. Bernoulli, Griechische Ikonographie I, S. 158 f.

²⁾ W. Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums: Braccio nuovo 14, Band I S. 19 f.

³⁾ J. J. Bernoulli, Griechische Ikonographie I, S. 106 f.

⁴⁾ J. J. Bernoulli, Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen (1905).

⁵⁾ Ich kann auf das von mir Sokrates I 1913, S. 561—74 Gesagte verweisen.

Daß sich Beziehungen auf geschichtliche Ereignisse in der griechischen Kunst, soweit es sich um historische Darstellungen handeln könnte, nur äußerst selten hilfreich erweisen, braucht nach früher Gesagtem (III, S. 68 f., 115) kaum noch hervorgehoben zu werden; ich will nur daran erinnern, daß bei jener Perserschlacht der unteritalischen Vasen schließlich doch erst die fortschreitende Kenntnis der Chronologie dieser Vasengattung überhaupt uns die Zuversicht geben kann, daß wir die Schlacht wirklich als eine Schlacht Alexanders ansehen dürfen, worauf die Anklänge an das Mosaikbild uns hinweisen. Aber auch bloße Anspielungen sind in der älteren Zeit wohl selten und ihrer Natur nach fast immer unsicher. Daß die Gigantenschlacht des pergamenischen Altars an die Gallierkämpfe erinnern soll, ist gewiß; ob aber die Gigantomachie der Parthenonmetopen in gleicher Weise auf die Perserkriege hinweisen soll, ist nicht so zweifellos¹⁾, und es würde ja auch bei Gewißheit solcher Anspielung sich hier, wie oft, nur ein recht ferner terminus post quem ergeben. Wenn dann in der römischen Kunst die Verbindung zwischen Bildwerk und Zeitgeschichte enger ist, so wird doch nur selten der Weg zur Zeitbestimmung allein durch Deutung des dargestellten Vorgangs gewiesen werden, da in den meisten Fällen eine datierende Inschrift hinzutritt.

Doch es kommen geschichtliche Ereignisse ja nicht nur als Gegenstand der Darstellung, sondern auch lediglich als Anlaß der Errichtung eines Denkmals in Betracht. Dann wird aber die Beziehung, wo das Zeugnis einer Inschrift fehlt,

¹⁾ N. v. Salis freilich bezeichnet mit bestechenden Worten diese Symbolisierung des Siegs über Barbarengewalt durch die Sagedarstellungen als den für die Zeit nach den Perserkriegen bezeichnenden Ausdruck des „Bestrebens, dem stolzen Zeitempfinden den würdigsten Ausdruck zu schaffen“ (Kunst der Griechen S. 80 f.). Vgl. unten S. 116.

selten als so sicher gelten, daß man ihr allein die Zeitbestimmung überlassen möchte, und man weiß auch, wie weit oft die Ausführung von dem Anlaß getrennt ist. Sieht man doch in dem Parthenon nicht mit Unrecht die Erneuerung des durch die Perser zerstörten Burgtempels und weiß, daß seine Vollendung von der Perserverwüstung volle vier Jahrzehnte, sein Baubeginn volle drei getrennt ist¹⁾, sind doch gar die kleinasiatischen Tempel, die an die Stelle der von den Persern zerstörten Heiligtümer getreten sind, noch ein Jahrhundert jünger, so daß sie uns die Überlieferung glaubhaft machen, nach der ein Gelöbniß der Hellenen die zerstörten Tempel in Trümmern liegen zu lassen geboten hätte²⁾.

Noch looser erscheint das zeitbestimmende Band, wenn es sich nur um „Parallelererscheinungen“ in der Bildkunst und Dichtkunst handelt, wie sie Winter, grundsätzlich gewiß richtig, im einzelnen natürlich Zweifeln unterworfen, nachzuweisen versucht hat³⁾, oder um den übereinstimmenden Ausdruck einer Überzeugung oder Sinnesrichtung, wie ihn derselbe Gelehrte so geistreich zwischen der Myronischen Marsyasgruppe (s. unten S. 69 f.) und der Verbannung der Flöte aus dem attischen Schulunterricht vermutet hat⁴⁾. Gar manche Abstufungen gibt es also bei der Datierung durch äußere Zeugnisse zwischen der Urkunde und der Hypothese, die durch ihr etwaiges Alter gewiß keinen Vorrang vor der Hypothese der Neuzeit gewinnen kann.

¹⁾ S. oben S. 16 und unten S. 27.

²⁾ „Die Herstellung der Tempel nach den Perserkriegen“: Jahrbuch V 1890, S. 268—78.

³⁾ Neue Jahrbücher XXIII 1909, S. 681—712 = Gerde-Norden, Einleitung II, S. 161—187 (in der zweiten Auflage leider fortgelassen).

⁴⁾ Bonner Jahrbücher 123 1915, S. 283 f.

Datierung durch Fundumstände.

Die Datierung durch Fundumstände kann natürlich an sich nur eine relative sein und erst mittelbar zu einer absoluten werden.

So hat man die Denkmäler der kretisch-mykenischen Kulturperiode nicht nur durch Scheidung verschiedener Schichten relativ datieren können, sondern hat auch in datierten ägyptischen Gegenständen an Fundstätten jener Periode oder in datierten ägyptischen Schichten, in denen Erzeugnisse jener Kultur zum Vorschein gekommen sind, eine absolute Datierung gewonnen.

Skarabäen und Kartuschen Amenophis' III. und seiner Gemahlin Teje haben sich nun schon so häufig in spätmykenischen Fundschichten gefunden — in Mykenä selbst, auf Kreta, auf Rhodos, auf Kypros, — daß der Zweifel, der einem einzelnen Fund gegenüber gestattet wäre, da ja ein Skarabäus gewiß auch in eine um Jahrhunderte spätere Schicht geraten kann, heute nicht mehr erlaubt zu sein scheint. Der dadurch gegebenen Zeitbestimmung entsprechen aber auch die spätmykenischen Funde in Ägypten, vor allem in Gurob und Tell el Amarna. „In Gurob war in der 18. Dynastie eine Stadt entstanden, die in der 19. wieder verödete“; in Tell el Amarna „ließ Amenophis IV. eine Residenz anlegen, die schon nach einer kurzen Regierungszeit seines Nachfolgers um 1350 wieder verödet war“. „Es geht aus den Fundtatsachen zweifellos hervor, daß im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts die mykenische Kultur bis zu den typischen Formen der letzten mykenischen Periode vorgeschritten war.“ Dazu passen einerseits die Beziehungen älterer kretisch-mykenischer Fundschichten zu früheren ägyptischen Perioden, andererseits stimmt dazu das Verhältnis der mykenischen Kultur zu

den Homerischen Gedichten, in deren Weltbild ihr Glanz nur noch durchzuschimmern scheint¹⁾.

Führt hier die Beobachtung von Fundumständen zu einer absoluten Datierung, bei der wir zufrieden sind, mit Jahrhunderten rechnen zu dürfen, so gestattet uns die gleiche Beobachtung auf einem räumlich und zeitlich weit abgelegenen Arbeitsgebiet, bei den römischen Lagern des Lippe-tals, innerhalb der durch die literarische Überlieferung verbürgten kurzen Zeitspanne eines Menschenalters zu relativen Zeitbestimmungen zu gelangen, die einer Datierung auf's Jahr nahe kommen²⁾.

Wie hierbei die Zerstörungsschicht, die wir mit den Folgen der Varusschlacht in Verbindung zu bringen geneigt sind, eine Rolle spielt, so sind überhaupt die Spuren gewaltsamer Zerstörung durch Menschenhand oder Naturgewalt wichtige Datierungsmittel. Bei den vom Vesuv verschütteten Städten Kampaniens haben wir in dem Jahr der Katastrophe (79 n. Chr.) einen besonders deutlichen Terminus ante quem, und die Spuren des sechzehn Jahre vorausgegangenen Erdbebens schließen die Entstehungszeit mancher Denkmäler Pompejis in enge Grenzen ein³⁾. Es

¹⁾ D. Fimmen, Zeit und Dauer der kretisch-mykenischen Kultur, Freiburger Dissertation, Leipzig, Teubner 1909. Fundumstände sind es auch, auf die Dörpfeld bei seiner kühnen Um-datierung sich beruft, auf der Beobachtung von Fundumständen beruht aber auch die herrschende Auffassung, die seiner Hypo-these sich in den Weg stellt (I, S. 75 f.).

²⁾ Mitteilungen der Altertumskommission für Westfalen V, S. 119 f.; S. 399 f.

³⁾ Durch diese beiden Daten und einige Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung der älteren pompejanischen Häuser hat man für die Folge der pompejanischen Dekorationsstile, deren Feststellung wir August Mau verdanken, eine absolute Zeitbestimmung gewonnen. Von der mir immer unglaublich erschie-nenen Annahme, daß die gleichen Stile in gleicher Folge

ist nur zu bedauern, daß zu anderen archäologisch wichtigen vulkanischen Eruptionen, wie etwa zu denen auf der Insel Thera, keine literarische Überlieferung hinaureicht, die Geologie aber eine Datierung solcher Ereignisse eher von der Archäologie erwartet, als daß sie ihr brauchbare Anhaltspunkte bieten könnte.

Ofter indessen als mit solchen Naturereignissen haben wir mit dem Zerstörungswerk der Menschen zu rechnen. In diesem Zusammenhang verdient vor allem genannt zu werden die Verwüstung der Akropolis durch die Perser in den Jahren 480 und 479; keine Zerstörungsschicht hat sich als ein wichtigeres Datierungsmittel für die Archäologie erwiesen, als der sogenannte „Perserschutt“.

Im Jahre 1835 entdeckte Ludwig Ross unter dem erhaltenen Parthenon den Unterbau eines in den Abmessungen etwas abweichenden Tempels — des vorpersischen Athentempels, wie er meinte, dem dann auch die in die Nordmauer der Akropolis verbauten, von außen sichtbaren Säulentrümmern und Gebälkstücke zugeschrieben wurden, obgleich jene aus Marmor und unfertig, diese aus Poros, vollendet und bemalt waren. Damals wurde in der die Fundamente des alten Tempels umgebenden Schuttschicht eine Vasenscherbe der rotfigurigen Technik gefunden, deren deutliche Brandspuren zu beweisen schienen, daß sie den Perserbrand erlebt hatte. Das war die sogenannte Rosssche Scherbe¹⁾,

Jahrhunderte zuvor schon einmal einander abgelöst haben sollten, hat uns neuerdings R. Pagenstecher, wie mich dünkt, glücklich befreit, indem er die Beschränkung dieser Dekorationsysteme auf Italien wahrscheinlich gemacht hat (Alexandrinische Studien II: Alexandrien und die Herkunftsfrage der pompejanischen Wanddekorationen: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie 1917, XII, S. 20—45).

¹⁾ Ross, Archäologische Aufsätze I, Tafel X. Der Name Ludwig Ross hätte in der Tat, wie L. Curtius in seiner Be-

die den ersten Anstoß gab, die Erfindung der rotfigurigen Technik über die Perserkriege hinaufzurücken.

Ein halbes Jahrhundert nach der Entdeckung von Kofwies Dörpfeld die Fundamente des vorpersischen Athentempels nördlich vom Parthenon nach¹⁾. Zu dem hier noch erkennbaren Bau paßte die Angabe des Hesych über die Maße des alten Athentempels; zu ihm gehörten auch die Gebälkteile aus Poros. Der unvollendete Bau, über dessen Unterbau der Perikleische Parthenon sich erhebt und für den die halbfertigen Marmortrommeln bestimmt waren, ward nun in die Zeit nach den Perserkriegen gesetzt und bald dem Kimon, bald dem Themistokles zugeschrieben. Man war froh, in den Jahrzehnten zwischen dem Perserkrieg und dem Beginn des Parthenonbaus doch Ansätze nachweisen zu können zur Erneuerung des Haupttempels der Burg²⁾.

An Dörpfelds Entdeckung des „alten Athentempels“ schloß sich unmittelbar die Durchforschung der ganzen Akropolis bis auf den gewachsenen Felsboden, die uns alle Geheimnisse des „Perserschutts“ enthüllen sollte. Ungeahnte Schätze entstiegen den tiefen Schuttschichten, durch die über dem unebenen Felsgrund des Burgbergs, hinter mächtigen Stützmauern die Baufläche für die Perikleische Zeit gewonnen worden war. Dörpfeld hatte schon einen Umbau des alten Athentempels erkannt, der dem einfachen Cella-

sprechung des ersten Bändchens in der Berliner Philol. Wochenschrift erinnert hat, da wo von den Reisen in Griechenland die Rede ist, durchaus nicht fehlen dürfen. Sind doch die Inselreisen mit Recht unter die „Klassiker der Archäologie“ aufgenommen worden, die hoffentlich trotz der Not der Zeit nicht bei dem dritten Band (1913), dem zweiten Teil eben der „Inselreisen“ stehen bleiben werden.

¹⁾ Athenische Mitteilungen X 1885, S. 275 f.; XI 1886, S. 337 f.; XII 1887, S. 25 f.; S. 190 f.

²⁾ Vgl. Band II, S. 51 f.

bau einen Säulenfranz gegeben hatte. Nun fand man nicht nur die marmornen Giebelfiguren des späteren ¹⁾, sondern auch die Porosgiebel des älteren Baus und noch mancher anderer kleinerer Gebäude ²⁾, und um den Tempel scharten sich die Weihgeschenke, farbenprächtige Frauengestalten, Männer zu Roß und zu Fuß. Das Bild der Burg zur Zeit des Peisistratos und seiner Söhne, wie es uns heute vor Augen steht, gibt an Glanz dem der Perikleischen Zeit nichts nach ³⁾. Auch zu der „Roßschen Scherbe“ haben sich unzählige andere hinzugefunden: die vom Archäologischen Institut Jahrzehnte hindurch vorbereitete Publikation hat begonnen, diese Funde zugänglich zu machen ⁴⁾. Der „Perserschutt“ ist der Ausgangspunkt geworden für die Chronologie der attischen Vasenmalerei, und die umgestaltete Chronologie der Vasen zieht unsere Vorstellungen von der großen Malerei nach sich: Euphronios rückt weit ab von Mikon, unter dessen Einfluß man ihn früher sehen wollte, und Fortschritte, die wir die Vasenmaler zu Anfang des Jahrhunderts machen sehen, müssen Polygnot und seine Genossen natürlich weit hinter sich gelassen haben ⁵⁾. Reiches Licht haben nach allen Seiten die Ausgrabungen auf der Akropolis verbreitet, unmittelbar durch ihre Funde und mittelbar durch die aus deren Fundumständen für längst bekannte Denkmäler sich ergebenden Schlüsse.

¹⁾ J. Studniczka, Athenische Mitteilungen XI 1886, S. 185 f.; H. Schrader, ebenda XXII 1897, S. 59 f.

²⁾ Th. Wiegand, Die archaische Porosarchitektur der Akropolis zu Athen.

³⁾ H. Schrader, Archaische Marmorstatuen im Akropolis-Museum zu Athen, Wien 1909; Auswahl archaischer Marmorstatuen im Akropolis-Museum. Tafeln und Text. Folio und Quart. Wien 1913.

⁴⁾ B. Graef, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen, Heft I, Berlin 1909; II 1911; III 1914. Vgl. Band II, S. 22, 1.

⁵⁾ S. unten S. 103.

Aber wie weit auch die Sorgfalt der Ausgrabungsarbeit getrieben werden mag, kaum jemals wird nachher die Beobachtung der Schichtungen des Bodens allen Ansprüchen genügend befunden werden. So war es auch hier. Und freilich erscheint der Begriff „Perferschutt“ etwas summarisch, wenn man bedenkt, daß die Akropolis ihre endgültige Umgestaltung dreißig Jahre nach der Perferzerstörung zu erhalten begonnen hat. Es war der Schutt der jahrelangen Arbeit der Perikleischen Zeit von dem Schutt der vorausgegangenen drei Jahrzehnte und dieser wieder von den Trümmern der persischen Verwüstung zu scheiden. Dörpfeld hat versucht, an den während der Ausgrabung aufgenommenen Photographien die früher versäumte Unterscheidung nachzuholen und hat so für den unvollendeten Bau unter dem Parthenon die von Ross vermutete Entstehungszeit vor den Perferkriegen überzeugend nachgewiesen¹⁾. Es läßt sich noch erkennen, daß die Barbaren das Baugerüst des Tempels in Brand gesteckt haben; nur dadurch lassen sich die Spuren des Feuers an später gar nicht freiliegenden Steinen erklären, die kenntlich geblieben sind, obgleich man die oberste Stufe des begonnenen Baus, gewiß ihrer starken Beschädigung wegen, entfernt, die zweite abgearbeitet hat. Auch die unfertigen Säulentrommeln in der Nordmauer tragen Brandspuren. Nun wird die Änderung des Bauplans begreiflicher, die bei der Annahme Themistokleischen oder gar Kimonischen Ursprungs befremden mußte. Nun wird es begreiflich, daß die verworfenen Säulentrommeln in einer Mauer verbaut werden konnten, die man der Zeit des Themistokles zuschreiben muß. Nun aber würdigen wir auch erst den stolzen Sinn der Marathonieger, dem der erst vor wenigen Jahrzehnten so stattlich erneuerte Tempel der Pi-

¹⁾ Athenische Mitteilungen XXVII 1902, S. 379 f.

istratiden nicht mehr genügen wollte. Oder war es gar schon vor dem Sieg bei Marathon, daß man den Neubau plante? Wollte man in dem befreiten Athen von dem Tyrannentempel nichts mehr wissen und weihte ihn dem Untergang lange bevor er ein Opfer der Perserzerstörung wurde? So führt sorgfältige Beachtung aller Fundumstände nicht nur zu wichtigen chronologischen Schlüssen, sondern darüber hinaus zu weitreichender historischer Erkenntnis.

Ein anderes Beispiel für die Zeitbestimmung aus Fundumständen möge dem Westen des Römerreichs und seiner Spätzeit entnommen werden; absichtlich wähle ich ja hier, wie sonst, weit auseinander liegende Beispiele. Und die Datierung des stolzesten Römerbaus auf deutschem Boden wird sich auch neben der der Akropolisbauten als eine nicht zu geringfügige Aufgabe behaupten können. Die Datierungen der Porta Nigra gingen weit auseinander. Die einen wollten sie ins erste Jahrhundert setzen, die anderen in die allerletzte Zeit der Römerherrschaft, indem sie den Mangel der letzten Vollendung, der sich nicht verkennen läßt, durch das Ende des Reiches erklären wollten. Von dem Tor ist die Stadtmauer nicht zu trennen, die in Verband mit ihm hergestellt ist. Nun hat man beobachtet, daß Tor und Mauer in ein Gräberfeld hineingebaut sind, das mindestens bis in die Mitte des zweiten Jahrhunderts im Gebrauch war. Damit ist die frühe Entstehung ausgeschlossen. Weiter als bis zum Ende des zweiten Jahrhunderts kann freilich diese Beobachtung nicht hinabführen, und andere Erwägungen mußten hinzutreten, um es wahrscheinlich zu machen, daß die Befestigung in die Zeit nach dem Fall des Limes, in die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts gehöre. Damit schien sich am besten die Verwandtschaft mit der Stadtmauer von Köln zu erklären, deren Zeit zwar auch umstritten war, aber festlegbar schien durch eine angeblich im Mauerfern eines Turmes

gefundene Münze des Saloninus und die den Gallienus nennende Inschrift des einen Tors. So war das Ergebnis einer vor Jahren veröffentlichten schönen Untersuchung Lehners¹⁾. Dann rückte auch die Stellung der Porta Nigra zu dem bei der Anlage der Kanalisation ermittelten Stadtplan des Augusteischen Trier das Tor von dieser Zeit ab²⁾, und die Untersuchung der Mauern französischer Städte schien Lehners Ansetzung zu bestätigen³⁾. Neuerdings aber hat R. Schulze's umfassende Studie über die römischen Stadttore es wieder wahrscheinlich machen wollen, daß wir doch bei der Datierung der Porta Nigra an den durch jene Fundumstände gebotenen terminus post quem erheblich näher herangehen müssen, und daß die Stadtbefestigung Kölns noch in weit ältere Zeit zu setzen ist⁴⁾. E. Krüger aber bleibt bei der späten Ansetzung⁵⁾.

Doch wenn selbst, wie wir sahen, das ausdrückliche Zeugnis einer Inschrift zu irriger Datierung führen kann, so wird man sich nicht wundern, auch der Beobachtung der Fundumstände nicht immer unbedingt vertrauen zu dürfen.

In der im Jahre 1887 entdeckten Nekropole von Sidon⁶⁾ läßt sich das Altersverhältnis der verschiedenen um den mittleren Einsteigschacht angelegten Grabkammern noch

¹⁾ Die römische Stadtbefestigung von Trier: Westdeutsche Zeitschrift XV, S. 211 f.

²⁾ H. Graeven, Die Denkmalpflege VI 1904, S. 125 f.; H. Dragendorff, Erster Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 1904, S. 36 f.

³⁾ A. Blanchet, Les enceintes romaines de la Gaule, Paris 1907.

⁴⁾ Bonner Jahrbücher 118 (1909), S. 334 f.; S. 343 f.; S. 312 f.

⁵⁾ Korrespondenzblatt des Gesamtvereins 1911, S. 400 f.

⁶⁾ D. Hamdy Bey und Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon.

erkennen. Aber in einer zweifellos nachträglich angebauten Kammer steht der sicher älteste der griechischen Sarkophage, der sogenannte „Sarkophag des Satrapen“. Hier würde also die Beobachtung der Fundumstände zu einem falschen Schluß geführt haben — oder doch die Beobachtung nur dieses einen Fundumstandes; den zu den „Fundumständen“ mag man ja auch die Tatsache rechnen, daß der Sarkophag des Satrapen ebenso wie die beiden in Material, Arbeit und Ornamentmuster mit ihm übereinstimmenden, nur nicht mit Relief geschmückten Sarkophage, in einem Erhaltungszustand gefunden wurde, der auf eine frühere Aufstellung an anderer Stelle schließen läßt. Die Sarkophage müssen längere Zeit in der freien Luft dem Einfluß von Wind und Wetter ausgesetzt gewesen sein, bevor sie in die Grabkammer kamen, in deren einer unter ganz gleichen Umständen sich der sogenannte Alexander Sarkophag mit seinem Farbenschmuck so tadellos erhalten konnte. Die auf den ersten Blick vielleicht befremdliche Annahme einer zweiten Verwendung der Sarkophage wird nun aber aufs unzweideutigste bestätigt dadurch, daß unter den griechischen Sarkophagen einer sich befindet von der ausschließlich in Lykien gebräuchlichen Form, nur ohne den dort niemals fehlenden Unterbau, den man bei der Beförderung aus einer lykischen Nekropole seiner Schwere und auch seiner Höhe wegen zurückgelassen hat, und schließlich am aller sichersten durch die aus Ägypten stammenden anthropoiden Sarkophage. Die Sarkophage dieser Nekropole sind also zum Teil aus ganz verschiedenen Weltgegenden zusammengekauft oder zusammengestohlen, und die Zeit ihrer Entstehung ist von der ihrer Verwendung in Sidon unabhängig ¹⁾.

¹⁾ F. Winter, Archäologischer Anzeiger 1894, S. 1 f.

So sonderbar auch dieser Fall erscheinen mag, im Grunde ist er doch nur einer von den tausenden, in denen eine Verschleppung der Denkmäler schon im Altertum stattgefunden hat, in denen deshalb die Fundumstände uns für die Datierung nichts lehren können. Man denke an die zahllosen Werke der Bildkunst, die aus Griechenland entführt wurden, um die Paläste und Villen Italiens, die Bauten Konstantinopels zu schmücken¹⁾. Wo sie auch zutage kommen, bleibt die Beobachtung der Fundumstände eine der ersten Pflichten des Entdeckers; aber zu chronologischen Schlüssen wird sie ihn nicht führen. Wo solche aber gestattet sind, wird doch aus der relativen Datierung eine absolute sich nur dadurch gewinnen lassen, daß andere Datierungsmittel²⁾ hinzutreten, und sehr oft wird dabei die Vergleichung des undatierten Denkmals mit einem datierten eine Rolle spielen.

Datierung nach dem Stil.

Ganz auf Vergleichung ist die Datierung nach dem Stil gestellt, die schwerste, aber auch wichtigste, weil überall anwendbare. Alle anderen Datierungsmittel bietet oder versagt uns der Zufall; dieses eine kann er uns auf die Dauer

¹⁾ Band I, S. 29 f.

²⁾ Als solche spielen natürlich Münzen eine wichtige Rolle; meist freilich werden sie nur einen terminus post quem abgeben, und auch als solcher sind sie zuweilen nicht unbestritten, wie u. a. die vorher erwähnte Münze des Saloninus beweist. Ich darf auch an die Silbermünze aus dem Jahr 2 v. Chr. erinnern, die bei der zeitlichen Bestimmung der übereinander liegenden Lager von Haltern eine entscheidende Rolle zu spielen bestimmt schien, und deren Beweisraft dann doch wieder entwertet wurde durch die schwer widerlegbare Vermutung, daß sie durch einen unberechenbaren Zufall nachträglich in die Grube, in der wir sie fanden, geraten sein sollte. (Mitteilungen der Altertumskommission für Westfalen V, S. 7, S. 116, 2 S. 402.)

nicht ganz versagen; aber er spottet freilich oft, indem er uns beschenkt, seiner voreiligen Anwendung, die sich nicht bewußt blieb der Spärlichkeit unseres Denkmälerschatzes im Vergleich zu dem einst vorhandenen, und voreilig zusammenrückte, was einst getrennt, voreilig trennte, was einst durch Zwischenglieder verbunden war.

Je größer das Vergleichungsmaterial ist, um so kleiner wird der Spielraum des Irrthums sein. Aber auch bei dem größten Vergleichungsmaterial darf man nicht vergessen, daß es zwar in Form und Technik eine Entwicklung gibt, der man eine gewisse Gesetzmäßigkeit zutrauen darf, die sich auch zu verschiedenen Zeiten in ähnlicher Weise wiederholt haben mag, so daß Analogieschlüsse nicht ganz verboten sind, daß aber diese Entwicklung an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten sich mit ungleicher Schnelligkeit vollzogen hat und überall für die Unterschiede individueller Betätigung Raum läßt, durch die starke Schwankungen in die auf- oder absteigende Linie der Entwicklung kommen können. Wir dürfen und sollen unser Augenmerk auf das Gesetzmäßige richten; aber wir müssen, wie in der Geschichtsbetrachtung überhaupt, so auch angesichts dieser Reihung geschichtlicher Erscheinungen uns im Bewußtsein halten, daß aller Fortschritt durch Einsicht und Willen lebendiger Menschen bedingt ist, und daß es zu allen Zeiten auch auf dem Gebiet künstlerischer Betätigung neben der großen Menge, die den Durchschnitt des Wollens und Könnens ihrer Zeit uns darstellt, Revolutionäre wie Reaktionäre gegeben hat. Jene sehen wir Dinge wagen, die wir erst einer viel späteren Zeit, die manche am liebsten garnicht der alten Kunst zutrauen möchten, und zumal in der ältesten Zeit begegnen uns der Revolutionäre nicht wenig, und wir sehen mit einer die frühe Zeit verratenden Unbeholfenheit nicht selten einen Wagemut verbunden, der der Kunst danach für Jahrzehnte, ja

ür Jahrhunderte verlorengeht. Andererseits erkennen wir
 ls den bewußt zurückhaltenden Stil einer bestimmten Pe-
 iode, was einer früheren Zeit als der allgemeine Charakter
 der antiken Kunst erschien und sehen die Reaktionen unter
 den Künstlern weit darüber hinaus zurückgreifen und uns
 die gebundenen Formen einer längst vergangenen Zeit vor-
 äuschen, sei's spielend, sei's im Streben nach ehrwürdig-
 feierlicher Erscheinung, im Banne des Kultus¹⁾.

Wie man beim Aufbau der Kunstgeschichte bald mehr
 die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten zu zeichnen und ihren
 Einfluß zu bestimmen, bald mehr die großen durchgehenden
 Linien der Entwicklung zu ziehen bemüht war, soll uns am
 Schluß dieses Abschnitts ein Blick auf neuere kunstgeschicht-
 liche Arbeiten lehren.

Für Art und Stil von nicht geringer Bedeutung ist überall
 ursprünglich das Material. Deshalb ist von ihm als Mittel
 zur Zeitbestimmung hier zunächst ein Wort zu sagen.

Für die Baukunst gilt im allgemeinen als Grundsatz, daß
 das am nächsten gelegene, am bequemsten zugängliche Ma-
 terial zuerst benutzt wird. So sehen wir in Athen zuerst den
 Kalkstein der Akropolis im Gebrauch, dann den von Kara
 am Westfuß des Hymettos, danach den aus dem Peiraieus
 („Poros“, ἀκτίτης λίθος), seit dem vierten Jahrhundert als
 das beliebteste Fundamentierungs- und Füllmaterial eine
 zwischen Athen und Phaleron anstehende Breccia²⁾. In

¹⁾ Absichtliche Anlehnung an die Formen eines älteren Baus
 kann auch die Datierung eines Baudenkmals irreführen; s. z. B.
 Dörpfeld, Athen. Mitteil. IX 1884, S. 335.

²⁾ W. Judeich, Topographie von Athen, S. 1 f. Unbe-
 rechtigte Verwertung des Materials zur Zeitbestimmung bei
 Furtwängler, Adamklissi (s. o. S. 11, 1) 1903, S. 469. Auch
 Dörpfelds Schlüsse aus der wenig sorgfältigen Behandlung
 des Marmors bei dem Heratempel von Pergamon, die ihn als
 einen der frühesten dortigen Marmorbauten erweisen und eine

Rom ist es zunächst der Tuff der Hügel, der zur Verwendung kommt, seiner Zeretzbarkeit wegen aber schon früh nicht im besten Ruf steht; besser war der vulkanische Stein der Albanerberge, der nach seinem Aussehen den Namen Peperin erhielt, am besten der etwa seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. benutzte, aber noch zu Cäsars Zeit sparsam verwandte Travertin (lapis Tiburtinus). Neben diesen Gesteinen, zu denen als Baumaterial der Marmor in Rom erst spät hinzutrat, baute man in Athen wie in Rom und anderwärts stets aus „Luftziegeln“, d. h. an der Luft getrockneten Lehmziegeln, die der Witterung gegenüber nur eine ungenügende Widerstandskraft besaßen (siehe Band I S. 21 f.). An solche dachte Augustus, als er sich rühmte die „Ziegelstadt“ in eine Marmorstadt verwandelt zu haben. Denn der Backsteinbau erscheint noch bei Vitruv als Ausnahme und geht überhaupt nicht über Cullas Zeit zurück. In der Kaiserzeit tritt dann freilich dieses in Verbindung mit einem vortrefflichen Mörtel unverwüßliche Baumaterial an die erste Stelle und überläßt den kostbareren Gesteinen nur die Verkleidung. Aber es ist bezeichnend, daß in Pompeji sich noch keine Ziegelmauern finden, sondern die gebrannten Ziegel nur als Verkleidung von Bruchsteinmauerwerk an Ecken und Türpfosten statt der Quadern auftreten oder das Material von Säulen bilden. So ist der Backsteinbau in seiner zeitlichen Begrenzung an sich nicht selten ein wertvolles Mittel der Datierung, aber er bietet uns auch im Verlauf seiner Geschichte durch die Wandelungen in Form und Größe der Ziegel, in ihrem Verhältnis zu den Bindemitteln, in ihrer Verbindung mit anderen Baustoffen (wie der Ziegeldurchschuß bei Mauern von „Opus incertum“)¹

Umdatierung aller anderen Marmorbauten nach sich ziehen soll scheinen mir allzu gewagt (s. oben S. 9, 2).

¹) S. u. a. Lehner, Westdeutsche Zeitschrift XV, S. 263 aber auch Schulze, Bonner Jahrbücher 118 (1909), S. 320

chronologische Anhaltspunkte, die sichersten, wie wir schon sahen, freilich in den Stempeln, die ja aber, als Inschriften, bereits früher erwähnt worden sind.

Mit dem Material hängt die Technik, die handwerkliche Herrichtung, zumal in der Baukunst, eng zusammen. Wohl darf die sogenannte kyklopische Bauweise für die älteste gelten, wenn sie auch so primitiv, wie man sie früher sich dachte, oft nicht ist — sie verzichtet keineswegs auf jedes Bindemittel, sondern bettet die Felsblöcke in Lehm, den nur die Jahrtausende meist bis auf geringe Spuren weggespült haben —; aber die verbreitete Annahme, daß auf die kyklopische Bauweise zunächst die polygonale und dann, als letzte, die des Quaderbaus gefolgt sei, diese Annahme ist falsch; denn hier war die Art des Gesteins entscheidend: in Rom fehlt der Polygonalbau, weil der Tuffstein in parallelen geraden Schichten bricht; im Bereich des polygonal brechenden Apenninentalksteins finden wir polygonale Mauern, die darum nicht älter zu sein brauchen. Eher dürfen wir die Art der Verbindung der einzelnen Steine zur Datierung heranziehen; indem wir feststellen, daß der Kalkmörtel den Griechen zwar bekannt war, aber als Bindemittel im Hochbau erst in römischer Zeit verwandt wird, indem wir ferner bei griechischen Bauten verschiedene Formen der Klammern nacheinander im Gebrauch sehen, eine Z-förmige in der älteren, eine doppelt-T-förmige in der klassischen Zeit, vom sechsten bis zum vierten Jahrhundert, eine U-förmige seit der hellenistischen Zeit.

Die Bildkunst kann sich eher als die Baukunst von dem Material, das der Ort bietet, unabhängig machen, und wir wissen, daß in Athen der parische Marmor früher als der

attische zur Verwendung kam, gewiß weil die Kunst der Marmorarbeit von den Inseln nach Athen kam. Gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts kommt dann der pentelische, ein Jahrhundert später der hymettische Marmor in Gebrauch.

Am wertvollsten bleibt die Bestimmung des Marmors für die älteste Zeit, in der sie nicht selten das einzige Mittel zu sein scheint, um die künstlerische Herkunft der Skulpturen zu bestimmen¹⁾. Aber selbst bei den Kopien der Spätzeit kann sie uns noch gute Dienste tun, indem sie uns zum Beispiel die Möglichkeit gibt, alle aus dem Marmor von Luna hergestellten Wiederholungen griechischer Bildwerke der Kaiserzeit zuzuschreiben, da die Brüche von Luna nicht vor der augusteischen Zeit erschlossen worden sind.

Auch mit der Abhängigkeit der Formen von dem Material schaltet die Bildkunst freier als die Baukunst, und wir sehen die an dem einen Material ausgebildete Formensprache auf ein anderes übertragen: die Übung des Schneidens in Holz oder in dem weichen Porzellan können wir in manchen Marmorbildwerken noch deutlich spüren; das Bronze-Original erkennt man nicht selten noch in der Marmor-Kopie²⁾.

Handwerklicher Brauch darf aber auch hier chronologische Anhaltspunkte abgeben, und wenn wir bei einer in Pergamon gefundenen Frauenstatue im Zweifel sind, ob sie als pergamenische Kopie oder als Original des fünften Jahrhunderts zu gelten hat, so möchte ich auf eine Art der Anstüftung,

¹⁾ Vgl. R. Lepsius, Griechische Marmorstudien (Abhandlungen der Berliner Akademie), 1890.

²⁾ Leicht ließen sich aber Beispiele anführen für die Überschätzung solcher Möglichkeiten. Mit der einst von Th. Schreiber gewonnenen Erkenntnis, daß die Reliefs am Panzer der Augustusstatue von Primaporta, die doch eben Metallreliefs darstellen, gerade keinen Metallstil haben sollen, während die Brunnenreliefs Grimani ihn hätten, scheint mir diese Art der Untersuchung *ad absurdum* geführt zu sein (Jahrbuch XI 1896, S. 82 f.).

die sich bei den pergamenischen Bildwerken sonst nicht findet, aber dem in älterer Zeit geübten Verfahren nahesteht, mehr geben als auf einen Mangel an „Frische“, die auch einem Werk des fünften Jahrhunderts einmal abgehen kann¹⁾.

Ist es gelungen, eine größere Anzahl gleichartiger Denkmäler mit all den verschiedenen uns zu Gebote stehenden Mitteln zeitlich festzulegen, so werden wir sie der Reihe nach überblicken und versuchen, eine Entwicklung der Formen zu erkennen. Wo das möglich ist, sind dann die undatierten Denkmäler dem erkannten Entwicklungsgang einzuordnen. Dabei wird man freilich zuweilen die Erfahrung machen, daß demselben Denkmal in verschiedenen Beobachtungsreihen nicht ganz der gleiche Platz angewiesen zu werden scheint; aber der wachsenden Erkenntnis wird stets ein Ausgleich oder eine Erklärung des Widerspruchs sich darbieten. Man wird ferner die Erfahrung machen, daß eine scheinbar gesicherte Entwicklungsreihe zuweilen durch ein neues Denkmal gesprengt wird; aber man wird stets wieder ermutigt werden durch die allerwärts sich aufdrängende Erkenntnis, daß in der Kunst des Altertums die Macht der Tradition besonders groß und der Spielraum individueller Willkür besonders gering gewesen ist, und manche stilgeschichtliche Hypothese hat die Probe der Zeit bestanden und dürfte keinen Zuwachs des Beobachtungsmaterials mehr zu fürchten haben.

Nicht jeder Entwicklungsreihe freilich wohnt die Kraft zeitlicher Einordnung bei, da nicht in jeder die spätere Form die frühere ausschließt. Wir leiten zwar die Form des griechischen Tempels aus der des „Megaron“ der tempellosen Vorzeit her und sehen in dem Peripteros die reichste Ausgestal-

¹⁾ Altertümer von Pergamon VII, S. 25; S. 32; Neue Jahrbücher 1910, S. 264.

tung dieses Bautypus; aber darum ist nicht etwa der einzelne Antentempel oder Prostulos älter als der einzelne Peripteros und es ist vielmehr gewiß, daß der älteste uns bekannt Tempel auf griechischem Boden schon ein völlig ausgebildete Peripteros ist (siehe Band II, S. 49 f.).

Mit dem Peripteraltempel ist die dorische Säule engste verbunden, und auf ihrer Entstehungsgeschichte laste das gleiche Dunkel. Klar vor Augen steht uns aber die Entwicklung von den ältesten erhaltenen Tempeln bis zu den spätesten, und die Säulen des olympischen Heraions sind eine Art Beispielsammlung zu dieser Entwicklung (siehe Band II, S. 49). Die Säule ist anfangs gedrungen und schwer mit starker Schwellung und Verjüngung, sie wächst mit der Zeit immer schlanker und straffer empor; von dem Vierfachen des unteren Durchmessers steigt ihre Höhe bis zum Sechsfachen, und insbesondere der Echinus des Kapitells, „in ältester Zeit flach und bauchig, wie von der Last des Gebälks zusammengedrückt, wurde in der Blütezeit zu einer straffen elastischen Kurve, um schließlich zu einer leblosen Schräglinie zu verkümmern“¹⁾. „Jugend und Alter des dorischen Stiles prägen sich darin aus“ — und ohne den Ruhm des Iktinos verkleinern zu wollen, dessen Parthenon dennoch unvergleichlich bleibt, müssen wir eingestehen, daß hier der dorische Stil schon die Höhe überschritten hat, in seiner lebendigen Kraft charakteristischer und eindrucksvoller in dem Zeustempel von Olympia und dem Poseidontempel von Paestum sich darstellt²⁾.

Die Entwicklung mag sich hier schneller, dort langsamer vollzogen haben, ist ja auch gewiß nicht ganz unabhängig

¹⁾ R. Borrmann, Die Baukunst des Altertums, S. 106.

²⁾ Wenn man diese Formen allein im Auge hat, so könnte man sich allenfalls mit der von Oswald Spengler vertretenen Datierung des griechischen „Barock“ abfinden.

vom persönlichen Geschmack und Gefallen der Architekten; im großen und ganzen steht sie aber so fest, daß sie füglich als Datierungsmittel für das einzelne Denkmal, in freilich ziemlich weiten Grenzen, dienen kann.

In anderen Fällen hat die Erweiterung unserer Denkmälerkenntnis scheinbar feste Punkte verschoben. Der „echte“ Bogen aus keilförmig zugeschnittenen Steinen wurde bis vor ziemlich kurzer Zeit den griechischen Bauten abgesprochen, galt für einen Vorzug römischer Baukunst, für ein Erbteil der Etrusker. Heute wissen wir, daß die hellenistische Baukunst den Bogen und das Gewölbe wohl gekannt hat — Priene und Pergamon bieten Beispiele ¹⁾ —, und wir werden uns vorläufig hüten, seine Erfindung zu datieren.

So hat man den Triumphbogen für eine ausschließlich römische Schöpfung gehalten und seine ganze Entwicklung von schlichten zu reichen und immer reicheren Formen an den Denkmälern der Kaiserzeit nachweisen zu können gemeint. Die freistehenden Säulen sollten zuerst an dem Bogen des Mark Aurel aufgetreten sein — noch nicht mit entsprechenden Pilastern an der Wand, die dann bei dem Severusbogen hinzugekommen sein sollen ²⁾. Aber das der

¹⁾ Wiegand und Schrader, Priene, S. 204; Dörpfeld, Athen. Mitteilungen XXXIII 1908, S. 360 und S. 365. Mit Alter und Herkunft des Bogens hängt die Frage nach dem Ursprung des Gewölbebaus zusammen. In des eben genannten Spengler vielgelesenem Buch über den Untergang des Abendlandes wird er dem „antiken“ Kulturkreis einfach abgesprochen und als ein Eindringling aus dem mit der Antike ringenden „magischen“ Kulturkreis ausgegeben. Das Pantheon soll das Werk eines „syrischen Baumeisters“ sein — eine offenbar auf Apollodor von Damaskus zielende, übrigens recht haltlose und unwahrscheinliche Vermutung.

²⁾ Wölfflin im Repertorium für Kunstwissenschaft XVI 1893, S. 11 f. Vgl. Chr. Hülsen und E. Löwy in der Festschrift für Otto Hirschfeld S. 423—30 und 417—22.

Hadrianiſchen Zeit angehörige glänzende Stadttor von Attaleia zeigt unter verkröpftem Gebälk die Säulen zwischen den Bogentoren ſo weit vortretend, daß ſogar ihre Baſen ſich von der Wand gelöſt haben — gewiß keine frühe Form! —, und die Konſolen an der Wand, die ſich wie Kapitelle der Pfeiler ausnehmen, für die zwischen den Archivolten der Tore kein Platz war, dieſe Konſolen ſcheinen die angeblich erſt der Zeit des Severus zukommenden Wandpfeiler ſchon für die vorhadrianiſche zu beweifen. Daß freistehende Säulen unter verkröpftem Gebälk ſelbſt der Zeit des Auguſtus nicht fremd waren, beweifen uns Wandmalereien. Wir werden uns nicht wundern, wenn ſie auch für einen oder den anderen der Auguſteischen Triumphbogen nachgewieſen werden ſollten — dieſe ſind uns ja nur in Abbildungen auf Münzen erhalten —, ja wir ſind darauf gefaßt, auch dieſe Zierform noch als Erbteil der helleniſtiſchen Baukunſt kennen zu lernen.

Wölfflin mußte bei ſeiner Konſtruktion der Geſchichte des Triumphbogens dem Zeugnis der galliſchen Bogen aus dem Weg gehen. Dieſe laſſen ſich in der That nicht mit den erhaltenen Italiens in eine Reihe bringen und ſind gerade deſhalb ſo gewichtige Zeugen für den nicht autochthonen Uſprung der Triumphbogen der Kaiſerzeit. Sie bekennen deutlich ihre Abſtammung von griechiſcher Kunſt. Warum ſollten nicht auch die italiſchen daher ihre Anregung haben? Woher die römiſche Kunſt faſt alles bekam, daher auch dieſe.

Daß die Zeit von einfacheren zu reicheren Formen fortſchritt — hier wie ſonſt —, ſoll nicht geleugnet werden. Aber das hat mit dem Stil nicht mehr zu tun als mit den Verhältniſſen und Neigungen des Bauherrn, und man darf nicht vergeſſen, daß den Bogen von Suſa eben Cottius erbauen ließ und den des Severus der Senat zu Ehren des Kaiſers.

Die Münzbilder beweifen daß die Auguſteischen Bogen

auf dem Forum sehr viel reicher waren als die von Susa und Aosta; aber es ist möglich, daß die Zeit des Augustus dem Schatze griechischer Kunst auch noch reichere Formen hätte entnehmen können, wenn sie gewollt hätte. Dem Sinn des Augustus waren gewiß nicht die barocksten Bauten der hellenistischen Zeit sympathisch, und andere, denen sie vielleicht sympathisch gewesen wären, hielten die Schranken ihrer Mittel bei einer schlichteren Formengebung fest¹⁾.

¹⁾ Des besonderen Problems, das der Bogen des Konstantin bietet, wurde schon früher (S. 13, 2) gedacht. Daß an dem Bogen Bildwerk älterer Zeit zu zweiter Verwendung gekommen sei, war nicht zu verkennen. Aber daß dieser ältere Bestand auch wieder auf verschiedene Denkmäler und Zeiten zu verteilen sei, hat man erst allmählich erkannt, ist dann in dieser Scheidung zuweilen wohl etwas zu weit gegangen — wie J. Siebeking (Röm. Mitteilungen XXII 1907, S. 345—360), als er die Rundreliefs in zwei parallele Reihen scheiden wollte, von denen die eine der Flavischen, die andere der Hadrianischen Zeit angehören sollte, womit dann die Datierung von St. Jones (Papers of the British School at Rome III 1906, S. 229 f.) mit der von Arndt (zu Brunn-Bruckmann 565) vereinigt würde. Gegen eine solche Scheidung hat M. Bieber (Röm. Mitteilungen XXVI 1911, S. 214 f.) Einspruch erhoben und Siebeking hat sich dann, ihr folgend, für die Hadrianische Zeit allein entschieden. A. L. Frothingham dagegen ist dann in der S. 13, 2 angeführten Aufsatzreihe wieder für die Flavienzeit eingetreten und hat den Anteil des Domitian an dem Bogen auf Grund vornehmlich technischer Beobachtungen erheblich zu erweitern gesucht. Aber dafür werden die Reliefsplatten der Attika auf zwei Triumphbogen der Antoninenzeit, einen des Mark Aurel und L. Verus, einen des Mark Aurel verteilt, und die Attika selbst mit dieser Ausstattung soll nicht erst der Zeit Konstantins angehören, sondern dem Ausgang des vorhergehenden Jahrhunderts — der Zeit des Aurelianus oder Probus, die auch an dem Reliefschmuck einigen Anteil hat, sei es durch Überarbeitung jener älteren an der Attika, sei es durch einige neue, die sich von den konstantinischen scheiden lassen. Am wichtigsten wäre natürlich der Nachweis, daß die Rundreliefs, selbst domitianisch, mit dem Bau ursprünglich ver-

Die Warnung, die sich aus dieser Betrachtung ergibt, ist ganz besonders zu beherzigen auf einem Gebiet, auf dem voreilig gezogene Schlüsse nicht so leicht wie hier durch datierte Denkmäler widerlegt werden können. Da wird die vorzeitige Proklamierung eines „Gesetzes“, überhaupt der allzu bereitwillige Glaube an die Bindekraft solcher Gesetze eher verhängnisvoll werden. Ich bin gewiß nicht unempfänglich gegen die eindringliche, ur selbständige Betrachtungsweise Julius Langes¹⁾, verkenne auch nicht das Verdienst, das

bunden sind und so diesen der Domitianischen Zeit zuweisen, womit auch das Motiv der freistehenden Säule unter verkröpftem Gebälk weit früher als Wölfflin es ansetzen wollte, nachgewiesen wäre. Aber Frothinghams technische Beobachtungen werden sachkundiger Nachprüfung bedürfen.

Während der Arbeit an diesem letzten Bändchen geht mir J. Hülsens musterhafte Veröffentlichung des Nymphäums von Milet zu (Milet I, v). Hätte ich sie früher gekannt, so würde sie im zweiten Bändchen gebührend hervorgehoben worden sein als ein Non plus ultra an Abbildung eines Baudenkmals, wie man es lieber einem Werk ersten Rangs, etwa dem Mausoleum, gönnen möchte als diesem späten Zierbau, den wir, wenn wir ehrlich sein wollen, doch abscheulich nennen müssen. Hier mag der Bau erwähnt werden als ein Beispiel doppelter inschriftlicher Datierung, durch die bei noch unvollständigerer Erhaltung der einen oder der anderen Inschrift leicht die Datierung auf eine falsche Bahn hätte geraten können. Die lateinische Inschrift am unteren Architrav nennt ehrend den Vater des Trajan und datiert wohl den ganzen Bau. Die griechische Inschrift des oberen Architravs, die den Namen des Kaisers Gordian (III) nennt, kann sich nur auf die Ausschmückung beziehen (ἐπεκόσμησεν), wobei freilich von ehernen Statuen die Rede war, während die vorhandenen Marmorfiguren für solche keinen Raum lassen: wenn man an Hülsens Arbeit etwas vermisst, so ist es ein Eingehen auf diese Frage, wie überhaupt auf die geschichtliche Einordnung des Denkmals.

¹⁾ Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst (Straßburg 1899); Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst, Von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum

sich dieser Forscher dadurch erworben hat, daß er unendlich reiche Beobachtungen über die primitive Kunst der verschiedensten Völker in der kurzen Formel eines „Gesetzes der Frontalität“ zusammenzufassen versucht hat, das im Rundbild „keine Wendung oder seitliche Biegung in Hals oder Unterleib erlauben, eine gerade Mittellinie durch Scheitel, Nase, Halsgrube, Nabel und Schamteil gehen lassen soll, in der Darstellung auf der Fläche aber die Figuren und jeden ihrer Teile so zu zeichnen gebietet, wie sie sich in der größten Dimension zeigen“²⁾.

Aber die Art, in der Furtwängler die Aufstellung dieses „Gesetzes“ gefeiert hat, „der Entdeckung eines Naturgesetzes vergleichbar“, scheint mir doch eine nicht unbedenkliche Übertreibung, die mit dem Bestreben zusammenzuhängen scheint, den dänischen Archäologen auf Kosten der anderen, „die seiner Generation angehören“, zu erhöhen. Ist doch dieses „Gesetz“ im Grunde nichts anderes als eine Formulierung der alten Beobachtung, daß die Kunst sich der dritten Dimension erst allmählich und in schwerem Ringen bemächtigt hat. Wenn die ägyptische Kunst dieses Ringen auf einer ziemlich niedrigen Stufe aufgegeben hat, so scheint es richtiger, zu sagen, daß sie einer „Manier“ verfallen ist, als daß sie einem Gesetz gehorcht, und die griechischen Künstler haben niemals bewußt oder unbewußt Halt gemacht vor Schranken, die ein Gesetz ihnen zog; sie sind unablässig bemüht ge-

XIX. Jahrhundert (Straßburg 1903). Verwandte Gedanken konnte man schon früher in E. Löwys Vortrag über Oxypp und seine Stellung in der griechischen Plastik (1884, gedruckt Hamburg 1891) finden. Vgl. auch dessen Schrift über die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst (Rom 1900).

²⁾ Man könnte statt von dem „Gesetz der Frontalität“ von dem „Gesetz der Sparsamkeit“ und von dem „Gesetz der Deutlichkeit“ sprechen.

blieben, die Aufgaben zu bewältigen, die eine scharfe Natur beobachtung ihnen stellte. Wo etwa Bewegung nicht natürlich und richtig gebildet wird, da geschieht es nicht „wegen der Herrschaft jenes Gesetzes“, sondern wegen der Schwierigkeit der Aufgabe. Aber „Gesetz“ oder nicht — die einzelnen Beobachtungen, die in diesem „Gesetz“ zusammengefaßt werden sollten — die Darstellung des Auges von vorn bei Seitenansicht des Gesichts, die Darstellung der Füße von der Seite bei Vorderansicht der Figur und was dergleichen mehr ist —, geben gewiß brauchbare Datierungsmittel ab.

Doch Julius Langes Stellung in unserer Wissenschaft, seine, wie wir wünschen möchten, nachhaltige Wirkung ist nicht von der mehr oder weniger hohen Einschätzung jenes „Gesetzes“ allein abhängig. Er hat den großartigen Versuch gemacht, die Darstellung des Menschen durch die ganze Geschichte der Kunst zu verfolgen und hat an diesem Faden eine Fülle fruchtbarer und anregender Gedanken aufgereiht oder in Exkursen weiter ausgeführt. Es ist hier ein Vorbild umfassender Betrachtungsweise gegeben, und die Weite des Rahmens fordert um so mehr unsere Bewunderung, je größer dabei die Selbständigkeit aller Gedanken und die Eindringlichkeit der Forschung ist.

Vorher und nachher aber haben andere in engeren Grenzen durch Einzeluntersuchungen den Entwicklungsgang der antiken Kunst zu bestimmen und Anhaltspunkte für stilistische Datierung zu gewinnen gesucht. Von diesen Arbeiten mögen einige hier angeführt werden.

Vor fast vier Jahrzehnten hat Alexander Conze in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie (1882 I, S. 563 bis 577) eine vielbeachtete Abhandlung „über das Relief bei den Griechen“ veröffentlicht, in der er darlegte, wie Relief und Malerei bei den Griechen eng verbunden den gleichen Gang der Entwicklung durchgemacht haben, wie die alt-

griechische Malerei nach unserer Ausdrucksweise reliefartig, d. h. dem altgriechischen Relief verwandt, ja mit ihm fast identisch gewesen ist, wie das spätgriechische Relief bei der malerischen Darstellung angelangt ist, welche auch die griechische Malerei erst allmählich und spät erreicht hat. Flachrelief und Hochrelief sollte man nur als verschiedene Stufen einer Reliefeintiefung auffassen, beide eher als eine besondere Art der Malerei, denn als einen Zweig der Plastik ansehen.

Wochten auch die hochaltertümlichen Metopenreliefs von Selinunt sich dieser Entwicklung nicht recht einfügen und die Versuchung nahelegen, für dieses Hochrelief einen von ihr unabhängigen Ursprung anzunehmen¹⁾, so hat sich doch im übrigen die Auffassung von der Wesensgleichheit der Reliefkunst und der Malerei bewährt und fruchtbar erwiesen. Man wird heute kaum noch von Reliefstil im Gegensatz zur Malerei sprechen, jedenfalls nicht mehr das Fehlen der Farbe für eine wesentliche Eigenschaft oder überhaupt für eine Eigenschaft des griechischen Reliefs halten. Man wird nicht mehr überall da, wo man einer malerischen Tendenz im antiken Relief begegnet, einer Darstellung von Rauntiefe und landschaftlichem Beiwerk, von Verirrung sprechen, von Übersetzung eines Gemäldes in Relief; man wird vielmehr darin den natürlichen Entwicklungsgang erkennen. In der Gegenbewegung gegen den Stil der Popszeit und auf Grund eines ganz ungenügenden Beobachtungsmaterials hat sich seinerzeit die Vorstellung von dem sogenannten griechischen Reliefstil gebildet, den man für den allein berechtigten hielt, während er weder der allein berechnigte noch der allein griechische ist. Was Wahres daran ist, das ist entweder aller Flächenkunst

¹⁾ Jahrbuch II 1887, S. 118 f. Die dort vorgetragene Annahme von Statuengruppen in offenen Metopen läßt sich freilich heute nicht mehr halten.

gemeinsam oder es beruht auf der Technik, für die die Steinplatte das Gegebene ist, nicht der Hintergrund wie bei dem modernen Relief. „Die Tendenz, über diesen ‚Reliefstil‘ hinauszugehen, den Grund durch immer weiteres Hineinarbeiten verschwinden zu lassen, zugleich damit ein gesteigertes Hintereinander von Gestalten in das Bild einzuführen und die Gestalten wie im freien Raum, nicht auf der Fläche erscheinen zu lassen, ist von den Griechen bis zum Außersten geführt worden.“

Zehn Jahre später hat derselbe Forscher in einer überaus lehrreichen Skizze uns die Geschichte der „Darstellung des menschlichen Auges in der antiken Skulptur“ kennen gelehrt¹⁾. Raum meint Conze noch ausdrücklich hervorheben zu müssen, „daß die griechische Plastik nicht mit der bloßen Form operierte, sondern eine Darstellung und Verarbeitung in Form und Farbe dessen war, was die Natur an Vorbild und Anregung in Form und Farbe bietet“. „Gerade bei einer so wenig in der Form aufgehenden Naturerscheinung wie der des Auges blieb ein wesentlicher Teil bei der Betrachtung ihrer Behandlung in der antiken Kunst verborgen, so lange man denken konnte, die griechische Kunst habe, von kindlichen Anfängen und spätem Verfall abgesehen, auf ihrem Höhengang darauf verzichtet, bei der Wiedergabe eines so eminent aus Form und Farbe gemischten Phänomens wie das Auge mehr als die nackte Form zu verwenden.“

In der Tat hat „die Farbendarstellung des Augapfels in der griechischen Marmorplastik durch alle Zeiten hin nicht als Ausnahme, sondern als Regel“ zu gelten, und „die in römischer Zeit üblich werdende Angabe der Pupille und des Augensternumrisses, durch Vertiefungen in Gestalt eines Punktes, zweier Punkte, einer mit der Öffnung nach oben

¹⁾ Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1892 I, S. 47—58.

erkehrten Halbmondform, meist von einer Kreislinie umhrieben, ein Verfahren, mit dessen Chronologie sich besonders eingehend Stephani beschäftigt hat¹⁾, erscheint uns nur als „ein Wechsel der technischen Prozedur beim Rückange der Polychromie der Plastik“. Man hat gar manches versucht, um zu der Farbe dem Augenstern auch den Glanz zu geben, der für das menschliche Auge so bezeichnend ist. Aber auf dem Weg direkter Nachahmung ließ sich etwas der Natur gegenüber Befriedigendes nicht erreichen. Deshalb hat die griechische Plastik, „je mehr sie zu künstlerischer Einheit und zur Herrschaft über ihre Mittel gelangte, daneben auf einem ganz anderen Wege, als jenem direkten, der Darstellung des Auges als der Glanzerscheinung am menschlichen Körper Herr zu werden gesucht, indem sie, und zwar immer gesteigert, dem Wirken durch die Gestalt der Augenumgebung (Lider und Augenhöhle mit ihren Weichteilen) sich zuwendet“.

„Wir sehen sie dabei vielfach nicht auf ein einfach treues Nachbilden der Form ausgehen, sondern auf ein mannigfach modifiziertes Behandeln der Naturformen zum Zwecke erhöhter Wirkung. Sie geht darauf aus, durch ein kontrastirendes und damit sich hebendes Spiel von Licht und Schatten, bald so, bald so, das Wesen der Erscheinung des Auges als des Glanzpunktes am menschlichen Körper durch wenn auch nur analoge Wirkungen zu erfassen.“

Bis um 500 v. Chr. läßt man vor allem den Augenstern wirken, „in Farbe stark, wenn auch nicht der Naturfarbe entsprechend, dargestellt“, und läßt ihn zu dem Zwecke durch die plastische Form hoch herausheben.

„Vom 6. in das 5. Jahrhundert hinein vollzieht sich sodann die Hauptumwandlung in der Behandlung des Auges

¹⁾ Vgl. neuerdings H. Lehner, Bonner Jahrbücher 118, S. 129 f.

in der Plastik, eben das Verlegen des Schwerpunktes der Wirkung in die Augenumgebung.“

„Fertig und energisch ausgesprochen erscheint die neue für das 5. Jahrhundert tonangebende Bildung der durch ihre Umgebung wirkenden Augen an dem erhaltenen Skopas der Harmodios- und Aristogeiton-Gruppe“ (Tafel VIII 2).

Die Augenlider sind und bleiben für einige Zeit „der dominierende Teil“. Der Bulbus wird um ihrer Wirkung willen tiefgelegt, ja geradezu eingehöhlt. Aber man lernt nun auch „zur Erzielung gesteigerter Affektwirkung“ „Licht und Schattenwirkung in dem Augenhöhlenrand über der Oberlid hervorrufen“.

Im Fortschreiten dieser Entwicklung werden dann in hellenistischer Zeit „die in der Augenhöhle über dem Bulbus nach außen hin liegenden Weichteile zur Lichtgewinnung verstärkt, die nicht so ausgepolsterte Tiefe nach innen zu der entgegengesetzten Schattenerzeugung benutzt“.

„Nach dem, was uns ersichtlich ist, war bei der Neugestaltung der Form Skopas beteiligt“¹⁾; „seinen Gipfel aber erreicht das Wirken durch die mannigfaltigste bewegte Augenumgebung“ bei dem Athenagegner des pergamenischen Gigantenfrieses, bei dem der Augenstern, auch wenn er, wie anzunehmen ist, bemalt war, „neben dem Formenspiele der Einrahmung“ nur wenig bedeutet haben kann, weshalb man dann bei dem Gegner des Zeus den malerischen Effekt durch einen von anderer Masse eingesetzten Augenstern zu steigern gesucht hat.

Damit ist keineswegs erschöpft, was aus der Augenbildung für die zeitliche Bestimmung der Bildwerke sich gewinnen läßt. „Daneben“, sagt Conze selbst, „bleiben viele Verhältnisse und Einzelercheinungen unberührt, Propor-

1) R. A. Neugebauer, Studien über Skopas 1913, S. 40 f.

ionsverhältnisse, Frage nach dem Platz, den gewisse Augenformen in bestimmten Idealtypen haben mögen, individuelle Bildungen im Porträt, Darstellen gewisser Details wie des Tränenwinkels oder des Übergreifens des oberen Augenlides über das untere am Außenwinkel, auch, was für die Augenform eine so große Rolle spielt, die Art der Öffnung der Lidspalte."

Aber zu solchen Beobachtungen fordert ja auch nicht die Bildung der Augen allein auf: später hat ein französischer Archäologe für weibliche Figuren in dem größeren oder geringeren Abstand der Brüste voneinander einen zeitlichen Anhaltspunkt, wo nicht noch mehr, gewinnen wollen¹⁾.

Ich habe zu diesem Kriterium geringes Zutrauen, und überhaupt ist uns die Chronologie der Körperformen noch sehr viel weniger bekannt als die der Kopfformen. Des zum Beweis mag auch heute noch — gewiß nicht im Sinne eines Vorwurfs — der Tatsache gedacht werden, daß vor einigen Jahrzehnten einer unserer ersten Archäologen einem auf der Akropolis gefundenen Knabentorso einen ebendaher stammenden Kopf aufgesetzt hat, der den Köpfen der Parthenonmetopen gleich und vielleicht zu ihnen gehörig ist, während der später gefundene Kopf, der Bruch auf Bruch sich mit dem Torso zusammensfügen ließ, bewies, daß die Körperformen, wie angesichts des Kopfs jeder sofort er-

1) E. Reinach, Un indice chronologique applicable aux figures féminines de l'art grec: Revue des études grecques XXI 1908, S. 13 f.; vgl. jedoch dazu H. Blümner, Kriterien zur Zeitbestimmung griechischer Skulpturen: Neue Jahrbücher 1909, XXIII, S. 457 f. Sehr nützlich wären mehr Zusammenstellungen der Art, wie sie H. Bulle auf einigen Tafeln des Werks „Der schöne Mensch im Altertum“ gegeben hat: Tafel 24: Füße aus drei Jahrhunderten; 41: Altertümliche Augen- und Mundbildung; 64: Ohren des 5. und 4. Jahrhunderts; 117: Kniee; 165 166: Rumpfbildung im 5. und 4. Jahrhundert; 197: Augen.

kannte, auf der Stilstufe des Harmodios stehen. Dieser starke Stilunterschied ist keinem der Fachgenossen zu deutlichem Bewußtsein gekommen. Seitdem haben wir freilich alle einiges hinzugelernet; aber es liegt nicht nur an unserer Kenntnis, sondern an der Natur der Sache, daß uns der Kopf zuverlässigere Anhaltspunkte bietet als der Körper.

Von der „Formenlehre der menschlichen Gestalt in der antiken Kunst“, die Conze in jenem Aufsatz über die Darstellung des Auges als von August Kalkmann geplant erwähnt, sind nur einzelne Abschnitte erschienen, der umfangreichste auf die Proportionen des Gesichts bezüglich, ein anderer wiederum ein warnendes Exempel dafür, daß auch eindringliche Betrachtung bei der Beurteilung der Körperformen unversehens auf einen argen Irrweg geraten kann¹⁾.

Vor fünfzehn Jahren hat der englische Archäologe Percy Gardner, im Anschluß an eine Darlegung Julius Langes, in dem Aufkommen der anatomischen Studien im Alexandrinischen Museion (um 300 v. Chr.) ein Ereignis von einschneidender Bedeutung für die Geschichte der griechischen Plastik zu erweisen versucht²⁾. Aber wenn er eine scharfe Grenze ziehen zu können meint zwischen einer Periode ohne anatomische Kenntnis und einer Periode mit ihr, so muß

¹⁾ A. Kalkmann, Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst, dreiundfünfzigstes Winkelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft (Berlin 1893). In die Irre ging Kalkmann in der Beurteilung der Statue von Subiaco im Jahrbuch X 1895, S. 46 f. (f. S. 53, 2); seiner frühen Aufsehung der Statue ist dann aber neuerdings Br. Sauer (Festgabe für Blümner S. 143 f.) wieder näher gekommen. An dieser Stelle sei auch auf Kalkmanns „Nachgelassenes Werk“ hingewiesen, das 1909 im Auftrage der Familie als Manuskript gedruckt worden ist (Hamburg, XV und 286 S.).

²⁾ Journal of Hellenic studies XXV, 1905, S. 234 f.

er die Beispiele einer starken Betonung der Muskulatur, die sich vor seinem „Epochenjahr“ finden, in bedenklicher Weise herabsetzen. Die Figuren der Mausoleumsfrieße scheinen ihm die mit Nachdruck zur Darstellung gebrachte Muskulatur nicht so richtig wiederzugeben, daß man ein anatomisches Studium voraussetzen müßte. Aber da es sich hier um Dinge handelt, die scharfe Beobachtung an dem in dieser Hinsicht stark entwickelten Körper auch ohne anatomische Kenntnis bemerken konnte, so kann ein geringeres Maß von Richtigkeit noch keinen wesentlichen Unterschied machen. Das Auge des einen wird die Formen eben richtig gesehen und seine Hand sie richtig wiedergegeben haben, während ein anderer sie zur selben Zeit minder scharf auffaßte und minder deutlich wiederzugeben verstand. Ganz gewiß hat man nicht erst seit dem Aufkommen jener anatomischen Studien das Bedürfnis empfunden, das Muskelspiel des Körpers in seinem Reichtum zur Darstellung zu bringen — beredte Zeugen gegen eine solche Behauptung wären schon zwei Jahrhunderte zuvor die Bilder der großen attischen Vasenmaler. Andererseits läßt sich auch nicht die Schaustellung anatomischen Wissens als eine allgemeingültige Eigenschaft der späteren Periode ausgeben. Immerhin mag sich in Werken, bei denen solche Schaustellung besonders auffällig ist, die Einwirkung der anatomischen Studien, wie man auch längst angenommen hat, kundtun.

Man hat, um bei den Werken der Plastik zu bleiben, der Haarbehandlung¹⁾, den Stand- und Bewegungsformen²⁾,

¹⁾ Hofmann, Untersuchungen über die Darstellung des Haars in der archaisch-griechischen Kunst, Leipziger Dissertation 1900.

²⁾ Ed. Schmidt, Der Knieaufschlag und die Darstellung des Laufens und Fliegens in der älteren griechischen Kunst: Münchener Archäologische Studien 1909, S. 249—397. Daß Kalkmann

vor allem auch der Darstellung des Gewands¹⁾ chronologisch Anhaltspunkte abzugewinnen gesucht.

Es ist klar, daß Untersuchungen dieser Art, deren Grundlage nicht leicht breit genug sein kann eigentlich erst durch die Photographie ermöglicht worden sind, da kein Museum, keine Abgüßsammlung ausreichendes Vergleichungsmaterial bieten, kein Gedächtnis die in aller Welt gemachten Beobachtungen hinlänglich festhalten kann, und die eigene Skizze zu leicht, wo nicht für den Urheber selbst, so doch für andere, in den Verdacht nicht ganz unbefangener Darstellung gerät.

Es ist aber auch klar, daß für solche Untersuchungen, die sich auf Originalwerke nicht immer beschränken können, die Frage nach der Zuverlässigkeit der uns erhaltenen Kopien eine Vorfrage von großer Wichtigkeit, ist, von der größten da, wo es sich ganz vornehmlich um Kopien handeln muß, bei der Ermittlung mehr oder weniger berühmter Werke namhafter Künstler.

Dem wenn jene Beobachtungen auch zunächst nur das Ziel verfolgen, historische Entwicklungsreihen herzustellen und den Gang der Kunstgeschichte in allgemeinen Zügen zu rekonstruieren, so stellt sich doch sehr bald der Wunsch ein, die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten zu erfassen und zu unterscheiden, ja man kann sagen, daß jede dieser Aufgaben nur dann mit einiger Zuverlässigkeit gelöst werden kann, wenn man die andere gleichzeitig im Auge hat.

Der Ruhm aber, den auf einem anderen Gebiet der Kunstforschung die Methode Giovanni Morellis (Zwan Per-

dieses archaische Schema bei der Statue von Subiaco (Band II, Tafel III₂ und S. 75 f.) zu sehen meinte, war der Anlaß seiner falschen Datierung (s. vorige Seite).

¹⁾ Vgl. Roach, Das Gewandproblem in der griechischen Kunstentwicklung: Neue Jahrbücher XXIII, 1909, S. 233 f.

no liefs) gewann, mochte zu ähnlichen Versuchen im Bereich der alten Kunst verlocken. Wenn indessen Morelli einem Maler der Renaissance ein namenlos überliefertes Bild etwa vornehmlich mit Berufung auf die Form der Ohren zuschrieb, so beruhte seine Vorstellung von der dem betreffenden Künstler eigentümlichen Ohrform doch wohl stets auf einer ganzen Reihe gesicherter Werke, und er war gewiß, daß die nach seiner Überzeugung so individuelle Linienführung nicht durch die Vermittlung eines Kopisten verfälscht sein konnte. Ehe man deshalb die Methode auf die griechischen Bildwerke zu übertragen und etwa in zwei senkrechten Stirnfalten am Ansatz der Nase die Art des Kresilas zu erkennen sich unterfängt, wie Furtwängler getan hat¹⁾, gilt es, die Gewißheit zu gewinnen, daß diese Stirnfalten nicht der Manier des Kopisten entsprechen, der uns die für Kresilas in Anspruch genommenen Bildnisse überliefert hat, gilt es ferner Werke des betreffenden Meisters, nicht etwa nur ein einzelnes, mit anderen Argumenten zuverlässig nachzuweisen. Das eine ist so schwer als das andere, und wer beide Forderungen als berechtigt anerkennt, wird nicht so leicht zu einer Laufe nach der Methode Morellis gelangen. Solche Beobachtungen können vielleicht eine auf anderem Weg gewonnene Wahrscheinlichkeit einmal zur Gewißheit stempeln — vielleicht! — für sich allein vermögen sie nicht einmal zu einer Wahrscheinlichkeit zu führen²⁾.

Künstlerpersönlichkeiten.

Daß die Aufgabe der Zeitbestimmung der Denkmäler in der Nachweisung des Urhebers ihr letztes Ziel habe, wurde bereits in der Einleitung angedeutet (I², S. 19),

¹⁾ Meisterwerke der griechischen Plastik, S. 271 f.

²⁾ Siehe a. a. O. S. 333 ff. v. Salis, Kunst der Griechen S. 110. Friedländer, Der Kenner S. 24 f.

und wiederum hier war in der ersten Auflage als „letzter und schwerster Teil des Aufbaus der Kunstgeschichte“ „die Unterscheidung und Erfassung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten“ bezeichnet. Gegen jenen Satz der Einleitung hat Ludwig Curtius (s. oben S. 26.1) eingewandt, daß ich „die jüngste Generation“ schwerlich zugeben würde, „die von den Fragen nach dem Wesen des Stils, den Gesetzen des Stilwandels, des „Kunstvollens“ gequält wird“. Diese „Generation“ wird dann freilich erst recht befremdet gewesen sein, wenn sie die Darstellung der Aufgaben des Archäologen in die Unterscheidung der Persönlichkeiten — nicht einmal der Künstler hohen Ruhmes, sondern — der Vasenmaler ausmünden sah. Aber obgleich bei der Art, wie das geschehen ist, niemand mir ungebührliche Überschätzung dieser Künstlergruppe vorwerfen kann, zumal ja auf der letzten Seite eben diese Datierung der Vasenbilder als Mittel erscheint, unsere Kenntnis eines der größten griechischen Künstler zu fördern, so hätte es doch der Mahnung von Curtius nicht bedurft, um mich zu veranlassen, diesem letzten Abschnitt einen anderen Schluß zu geben. Ich war bereits gewillt, auf jene zweite Art des „Aufbaus der Kunstgeschichte“ hinzuweisen und sie an einem Beispiel zu erläutern.

Hier aber glaube ich die Erörterung über die Künstlerpersönlichkeiten im wesentlichen unverändert stehen lassen zu dürfen. Nur möchte ich nicht mehr die Umschreibung des Stils einer ganzen Periode als der der einzelnen Individualitäten ausschließlich vorausgehend ansehen, als „die feine Linie des Apelles, in die die feinere des Protogenes zu ziehen ist, und diese sogar nicht in schnurgeradem Verlauf“. Eher kann das zweite Bild stehen bleiben: „Was von der einen ganzen Zeitraum überschauenden Höhe als eine gerade Linie erscheint, das läßt bei schärferem Zusehen mancherlei Knick erkennen, eben die Spuren der einzelnen Individualitäten,

aus deren Wirken sich zusammensetzt, was uns als der Stil der Zeit erscheint.“ Von dem „schärferen Zusehen“ muß der Blick eben noch einmal zu dem Abstand zurückkehren, aus dem sich die ganze Linie überschauen läßt.

Beide Aufgaben sind aufs engste verschlungen, und es wäre um beide schlimm bestellt, wenn uns nicht von der kunstgeschichtlichen Literatur des Altertums, die auf ein unvergleichlich reicheres Material als unsere Forschung sich gründen konnte, ausschließlich aber an die einzelnen Künstler anknüpft, doch manche wertvollen Trümmer erhalten wären¹⁾. Kümmerlich im Vergleich mit dem, was einst vorhanden gewesen sein muß, unvollkommen im Vergleich mit den Forderungen, die wir an Kunstforschung heute stellen, vermittelt zumeist durch zwei Schriftsteller, deren kunstgeschichtliches Verständnis gar viel zu wünschen übrig läßt, und deshalb oft gering geachtet, haben diese Trümmer dennoch die Bausteine hergegeben zu dem schon gerühmten glänzenden Bau der „Kunstlergeschichte“ Heinrich Brunn's²⁾.

Unser Hauptzeuge für die Geschichte der bildenden Künste im Altertum ist Plinius, und der spricht davon in seiner Enzyklopädie alles Wissenswerten, der naturalis historia — bei den Mineralien³⁾. Da wird die Schmiedekunst in edlen

¹⁾ Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, gesammelt von J. Overbeck (Leipzig 1868); *Select Passages from ancient writers illustrative of the history of Greek sculpture*, edited by H. Stuart Jones (London 1895). Schriftquellen zur antiken Kunstgeschichte, Auswahl für die oberen Gymnasialklassen von J. A. Bernhard (Dresden 1898).

²⁾ H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler: I (Die Bildhauer) 1857; II (Die Maler; Die Architekten; Die Toreuten; Die Münzstempelschneider; Die Gemmenschneider; Die Vasenmaler) 1859*. Ein unveränderter Neudruck erschien 1889.

³⁾ *The elder Pliny's chapters on the history of art...* With commentary and historical introduction by E. Sellers... (London 1896).

Metallen im 33. Buch behandelt, die Erzbildnerei im 34., die Tonbildnerei im 35. und ebenda die Malerei, weil die erdigen Bestandteile des Mineralreichs die Hauptfundgrube der Farben sind, im 36. die Marmorbildnerei, im 37. endlich die Steinschneidekunst, während von der Baukunst sonderbarerweise überhaupt nicht die Rede ist.

Die Zerreißung des Zusammengehörigen — der Bildnerei in Ton, Erz, Stein —, die durch die Disposition des ganzen Werks freilich gefordert wurde, mußte auf den Zusammenhang der Darstellung höchst nachteilig wirken, und Plinius war nicht der Mann, etwaige Widersprüche, Lücken oder Dubletten auszugleichen oder auch nur zu bemerken. Der Wert der Nachrichten mußte ja aber schließlich doch mehr von den Quellen des Plinius als von der Rubrizierung in der *naturalis historia* abhängig sein¹⁾. Daß der eigene Anteil des Plinius an der Kompilation auch in den kunstgeschichtlichen Abschnitten erheblicher ist, als man meist annahm, hat neuerdings Detleffen gezeigt. Sehr viele Angaben scheinen auf ein zensorisches Verzeichnis in Rom befindlicher Denkmäler zurückzugehen, das erst in Plinius' Zeit und vielleicht unter seiner eigenen Mitwirkung aufgestellt worden sein wird²⁾.

Was nicht auf dieses Verzeichnis zurückgeht, mag dem Autor in der Tat zumeist durch Varro übermittelt sein. Aber auch Varros Schriften waren ja Sammelbecken der Gelehrsamkeit von Jahrhunderten, höherer Ordnung freilich als das des Plinius. Sie enthielten Tradition von sehr verschiedener Qualität. Das Wertvollste der kunstgeschichtlichen Über-

¹⁾ A. Halkmann, Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius, Berlin 1898.

²⁾ D. Detleffen, Untersuchungen über die Zusammensetzung der Naturgeschichte des Plinius (Berlin 1899) und Jahrbuch XVI 1901, S. 75 f.; XX 1905, S. 113 f.

lieferung, alles, was nach wirklicher Kennerchaft und Forschung schmeckt, wird in letzter Linie aus griechischer Zeit, vornehmlich, wie es scheint, aus den Werken der Bildhauer Xenokrates von Siphon und Antigonos von Karystos stammen. Schärfer zusehend als Plinius und vielleicht auch als Varro erkennen wir noch die Spuren von Kämpfen, die unter den Kunstkritikern der hellenistischen Zeit geführt wurden, um den Vorrang des Phidias oder den des Lysipp, vielleicht dürfen wir sagen der Klassizisten und Naturalisten.

Damit ist schon gesagt, daß die Denkmäler, die uns bei Plinius genannt werden, schwerlich eine einheitliche Auswahl darstellen können, die man etwa auf Pasiteles zurückführen und für identisch erklären dürfte mit der Auswahl, die uns in den Kopien der römischen Zeit entgegentritt. Dies war die These Furtwänglers, die ihm zu den Massentaufen seiner „Meisterwerke“ den Mut gab, und die er nachträglich in der Abhandlung „über Statuenkopien im Altertum“ zu beweisen versucht hat (Abhandl. der Münchener Akademie I. Cl. XX, Band III, 1896, S. 527—588)¹⁾. Es liegt auf

¹⁾ Über Kopien im allgemeinen s. sonst: H. Bulle, Der schöne Mensch im Altertum² Sp. 73 f.; W. Deonna, L'archéologie I, 1912, S. 318—345. Daß es nur von Erzstatuen genaue Kopien gegeben habe (weil nur von ihnen Abgüsse!), ist S. Reinachs Meinung — wenigstens einmal gewesen: Revue archéologique 1900, II, S. 384 f.; daß sogar einzelne Figuren aus Giebelgruppen kopiert worden seien, möchte, recht im Gegensatz dazu, Br. Sauer beweisen: Festgabe für Blümner, 1914, S. 151. Daß es sehr verschiedene Grade von Freiheit der Behandlung gab, ist gewiß — bis zu absichtlicher Umstilisierung (vgl. z. B. Siebeking und Buschor, Münchener Jahrbuch 1912, S. 134; v. Salis, Kunst der Griechen S. 272 f.). Angesichts dieser Tatsache berührt es sonderbar, wenn „der Formenvortrag und die Modellierung“ einer Marmorkopie gegen die Annahme eines Originals von Erz angeführt werden, weil sie „durchaus an Marmortechnik erinnern“ (P. Herrmann, Österreich. Jahreshefte

der Hand, wie viel günstiger die Aussicht wäre, den namenlos überlieferten Bildwerken die bei Plinius überlieferten

1899, S. 165). Eher läßt man es sich natürlich gefallen, wenn in der Marmorkopie noch das Bronzeoriginal erkannt wird (s. B. Sauer, Jahrbuch XXI 1906, S. 174), obgleich auch dahinzielende Beobachtungen nicht selten zu zuverlässlich vorgetragen worden sind. Daß „die im Sinne treuer, dem Original wirklich nah kommender Wiedergabe besten Kopien, wie Winter einmal gesagt hat (Altertümer von Pergamon VII, S. 32), immer aus den Händen von Künstlern hervorgehen, die gerade im eigenen und selbständigen Schaffen groß sind“, scheint mir eine etwas gewagte Behauptung, und wenn sie zuträfe, so käme in solchem Fall der künstlerische Genuß mehr zu seinem Recht als die archäologische Erkenntnis, die mit jenem keineswegs immer zusammenfällt. — Sehr verschieden werden auch äußerlich die Entstehungsbedingungen der Kopien gewesen sein — schon nach dem Grad der Zugänglichkeit des Originals. Dabei mag der Gipsabguß als Vermittler zuweilen eine Rolle gespielt haben (vgl. Furtwängler, Statuenkopien S. 545). „Daß bei der Massenfabrikation römischer Kopien die zahlreichen Kopistenateliers nicht immer aus der ersten Hand schöpfen konnten, sondern daß der Gebrauch solcher Zwischenglieder, die in jedem einzelnen Atelier ein- für allemal für die Vielfältigung hergestellt wurden, anzunehmen ist, ist nicht nur vermutet (v. Reule, 57. Berliner Winkelmannsprogramm 1897, S. 34, 13), sondern schon in einigen Fällen nachgewiesen worden. Vgl. v. Reule, 61. Berliner Winkelmannsprogramm 1901, S. 21, 38 und S. 11 f.; J. Noack, Jahrbuch XXX 1915, S. 138 f.; A. Schöber, Österreich. Jahreshefte XVIII 1915, S. 83, 3. So mag zuweilen der Zufall auf die Anzahl der Kopien Einfluß gewonnen haben, die uns jetzt als ein Gradmesser der Berühmtheit erscheint; denn wie die neuen Kapitalisten unserer Zeit sich für ihre Bibliotheken die Bücher nach laufenden Metern bestellen, so wird es auch den römischen Prozen oft nicht darauf angekommen sein, was es für eine Statue war, die den gerade gegebenen räumlichen Bedingungen genügte. Hat doch selbst Kaiser Hadrian in seiner Villa bei Tibur den Myronischen Diskoswerfer in geringer Entfernung voneinander zweimal aufstellen lassen (s. Winnefeld, Die Villa des Hadrian S. 162). — *Ἀπεικόνισμα* war der griechische Name für solche Kopien: in der großen Inschrift aus Ephesos, die von

Namen anzuhängen, wenn sich beweisen ließe, daß für die Kopisten der Kaiserzeit derselbe Kanon galt, dem auch die Namen bei Plinius entstammen. Aber das läßt sich nicht beweisen.

Freilich hat Pasiteles als Kunstschriftsteller *nobilia opera* in toto orbe in fünf Büchern besprochen, und dieses Werk wurde von Varro, wird von Plinius zitiert, mag auch vielleicht in der auffällig häufigen Anwendung des Ausdrucks *nobilis* und seiner Ableitungen in den kunstgeschichtlichen Kapiteln noch eine über jenes eine Zitat hinausreichende Spur zurückgelassen haben. Desjenselben Pasiteles Schüler Stephanos hat „eine ältere wahrscheinlich altargivische Jünglingsstatue“ kopiert, die früher, in ihrem echtarchaischen Charakter nicht erkannt, die ganze, längst auch von ihrem Urheber aufgegebene Hypothese von der bewußt archaisierenden „Schule des Pasiteles“ nach sich gezogen hat¹⁾. Von dem

der Stiftung des C. Vibius Salutaris aus dem Jahr 104 n. Chr. handelt (Forschungen in Ephesos II, S. 127—47 und S. 188—98) werden ἀπεικονίσματα (wovon eines aus Gold) und εἰκόνας (diese von Silber) unterschieden, jene „Nachbildungen bestimmter Statuen der Stadtgöttin Artemis“, diese „mehr oder minder freie Originalschöpfungen, Porträts und Personifikationen, aber auch Götterfiguren, wie Ἀθηνᾶ Πάμμονος“.

¹⁾ Dieser Schule des Pasiteles glaubte man einst auch den kapitolinischen Dornauszieher (Band III, S. 52, Taf. IX 2) zuschreiben zu dürfen. Später wurde dann diese Statue für ein unversälfchtes Werk der archaischen Kunst gehalten (R. Kekule in der Archäologischen Zeitung XIII 1883, Sp. 229 f.). Aber unter dem Eindruck der Forschungen C. Löwys, J. Langes (Band III S. 77) und A. Hildebrands über die Bewältigung der dritten Dimension durch die Kunst ist dann A. Lubert (Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. XII 1901, S. 40 f., S. 65 f.) fast ganz auf Kekules frühere Ansicht zurückgekommen, und ihm haben sich dann Siebeking und Buschor (Münchener Jahrbuch VII 1912, S. 129 f.), hat sich neustens auch Salis angeschlossen (Kunst der Griechen S. 98 f.): „Ganz abgesehen von der glatten und

Meister selbst aber wird gerühmt: „nihil unquam fecit, antequam finxit; er arbeitete nur nach ausgeführtem Modell“, und es ist deshalb wahrscheinlich, daß er auch alte Statuen wie ein Modell genau übertragen ließ.

Richtig ist auch, daß „die sich eben damals — in der Zeit des Pompejus und Cäsar — mächtig entwickelnde Kunstliebhaberei der vornehmen Römer und die beginnenden Prachtbauten bald einen ungeheuren Bedarf an solchen Kopien herbeiführen mußten“. So mag der Vermutung, daß „der eigentliche Leiter dieser Bewegung allem Anschein nach Pasiteles war“, eine gewisse Wahrscheinlichkeit nicht abgesprochen werden. Aber gewiß ist, daß viele der bei Plinius genannten Kunstwerke — alle, die der Kunststraub der ersten Kaiserzeit in der Hauptstadt zusammenführte, nicht aus dem Werk des Pasiteles, sondern weil sie in Rom waren und aus jenem zensorischen Verzeichnis zu Plinius gekommen sind. Daß diese alle auch in dem Werk des Pasiteles schon genannt und in sein Verzeichnis der Kopien aufgenommen gewesen seien — so hätte ja die Auswahl der Kunststräuber bestimmt werden können —, wäre eine nicht unmögliche,

zierlich geschmeidigen Eleganz, besonders in der Bildung von Haar und Gesicht, welche zur naiven, derben Einfachheit des frühklassischen Stils in schärfstem Gegensatz steht, verrät sich die Bronzestatue ohne weiteres als das Kind einer Zeit mit sehr viel raffinierteren optischen Ansprüchen. Mitten unter Bildwerken, die noch so sehr flächig veranlagt sind, würde sich ihr kompliziertes Bewegungsmotiv nur als ein ungeheurer Anachronismus verstehen lassen. In der vorhellenistischen Plastik ist schlechterdings kein Beispiel zu finden für die unbegrenzte Freiheit, mit der dieser Körper nach allen Richtungen sich entfaltet und Arme und Beine in den Raum hinauschiebt. Einem Reichtum solcher Art ist das beschränkte Sehvermögen zur Zeit der Olympia-Statuen, welchen man den Dornauszieher anzugliedern liebt, einfach nicht gewachsen. Und es gibt keine Wunder, auch in der Kunstgeschichte nicht.“

aber doch willkürliche Annahme. Aber ob ein Werk in der Art, die man dem Pasiteles zuschreibt, kopiert werden konnte, hing von Verhältnissen ab, die wohl auf seine Aufnahme unter die *nobilis opera* des pasitelischen Werks Einfluß gewinnen konnten, nicht aber auf die Rolle, die das Werk in den Diskussionen der hellenistischen Zeit gespielt hat, und diese Rolle wirkt doch bei Plinius noch fort. Die Tatsache ferner, daß wir von einem bei Plinius mit ganz besonderem Nachdruck erwähnten Werk, dem Apoxyomenos des Lysipp, nur eine einzige Kopie kennen, während wir von anderen weniger hervorgehobenen oder vielleicht gar nicht genannten lange Reihen von Kopien besitzen, diese Tatsache würde jedenfalls beweisen, daß der Zufall bei der Erhaltung unserer Kopien so stark mitgespielt hat, daß wir, auch wenn die Sache so läge, wie Furtwängler meinte, Schlüsse nur mit großer Vorsicht ziehen dürften.

Auch hat es nach Furtwänglers eigenen Nachweisen Kopien, minder genaue immerhin, schon längst vor Pasiteles gegeben, und Werke, die etwa schon in der pergamenischen Zeit der Kopierung wert gehalten wurden, werden von der Liste der „Museumsstücke“ niemals ganz verschwunden sein, auch wenn sie Pasiteles in seinen Kanon nicht aufgenommen haben sollte.

Kurz, wenn auch ein Zusammenhang besteht einerseits zwischen den Listen des Plinius und dem gewiß sehr reichhaltigen Werk des Pasiteles — dieser Zusammenhang dann vielleicht durch Varro vermittelt —, andererseits zwischen den geläufigsten Kopien der Kaiserzeit und der Kopistentätigkeit der Pasiteles-Schule, so hat doch in einem Fall ganz gewiß, im anderen höchst wahrscheinlich Pasiteles nicht allein die Auswahl bestimmt, und es läßt sich nicht sagen: dies Werk ist in Kopien erhalten, also muß es bei Plinius genannt sein; noch weniger aber: dies Werk ist bei Plinius genannt, also muß es in Kopien erhalten sein.

Können wir somit den Grundsatz Furtwänglers nicht anerkennen, so werden wir uns die übrigen Gründe der Zuweisung so vieler Werke an bestimmte Künstler um so kritischer ansehen und werden uns nicht wundern, wenn sehr viele — um nicht zu sagen die meisten! — der auf jene Formel hin vorgenommenen Tausen sich als ungültig erwiesen haben oder in Zukunft noch erweisen werden.

Aber der Wert der Angaben des Plinius bleibt trotzdem groß genug. Die sicheren „Tausen“, die ohne seine Hilfe vollzogen sind, lassen sich leicht zählen und es läßt sich an mehr als einem Künstler zeigen, wie viel übeler wir beraten sind, wenn Plinius ganz versagt.

Auch der zweite unserer Hauptzeugen tritt gegen ihn zurück: Pausanias¹⁾.

Man hat die ganze Weisheit beider Schriftsteller auf dieselben Quellen zurückführen wollen — mit Unrecht, wie ich glaube²⁾.

Daß vieles übereinstimmen muß, versteht sich von selbst; daß die Altis von Olympia hier wie dort eine große Rolle spielt, kann auch nicht auffallen. Aber der „Überschuß“ ist auf beiden Seiten doch recht bedeutend, wenn man die Listen der erwähnten Denkmäler nebeneinander stellt. Die angebliche Lücke der Kunst, die Plinius für die Zeit von Ol. 121 bis Ol. 156 bezeugt — *cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI revixit* —, läßt sich bei Pausanias doch so recht deutlich nicht nachweisen, und außerdem würde auch diese Übereinstimmung vielleicht nicht allzuviel beweisen, da auch bei anderen Schriftstellern Erwähnungen von Künstlern nach dem vierten Jahrhundert selten zu sein scheinen, bis um die Zeit der Eroberung des Orients durch die Römer wieder

¹⁾ S. Band II, S. 8, 1.

²⁾ E. Löwy, Untersuchungen zur griechischen Künstlergeschichte, Wien 1883.

eine reichere Überlieferung — denn nur um diese handelt es sich, nicht, wie Plinius meint, um die Kunsttätigkeit selbst — einsetzt. Dagegen trennt die beiden Autoren meines Erachtens sehr scharf der Unterschied ihres Verhaltens gegenüber der archaischen Kunst, die Plinius, abgesehen von dem Abschnitt über die ältere Marmorkunst, völlig vernachlässigt, Pausanias ebenso auffällig bevorzugt. Bei Pausanias sind die Spuren kunstgeschichtlicher Durcharbeitung des Materials überaus spärlich. Daß aber bei Plinius nicht nur periegetische Zusammenstellung des Stoffs vorliegt, läßt sich doch mit Händen greifen.

An sich muß es leichter sein, eines der von Pausanias genannten Denkmäler mit voller Sicherheit wiederzuerkennen — wenn es seinen Platz bis heute behauptet hat. So ist der Hermes des Praxiteles (Band III, Tafel VIII)¹⁾ erkannt worden, so hätte man die Nise des Paionios auch ohne das Zeugnis der Inschrift erkennen können. So hilft Pausanias mit bei der Zuweisung der Fragmente von Tegea an Skopas²⁾, der Zuweisung der Basis von Mantinea an Praxiteles³⁾. Aber solche Fälle sind eben doch überaus selten, da nur gar wenige Denkmäler von einigem Rang, seit der Zeit des Periegeten ungestört an ihrem Platz verblieben sind, und von den wenigen werden einige — wie es bei

¹⁾ Wie man erst in die Irre ging und dann auf den rechten Weg kam, erzählt, „aus der Schule plaudernd“, v. Duhn in seinen Reiseerinnerungen in der Deutschen Revue XLII 1917, S. 220 f.

²⁾ Pausanias VIII 45, 5 f. Athenische Mitteilungen VI 1881, S. 393 f. (Treu); Bull. de corr. hell. XXV 1901, S. 258 f. (Mendel); J. Berchmans *Συνοπτικά έργα*: Mélanges Holleaux, 1913, S. 17—41; H. A. Neugebauer, Studien über Skopas (Leipzig 1913) S. 1—50.

³⁾ Pausanias VIII 9, 1. Bull. de corr. hell. VII 1883, S. 105 (Fougères); Amelung, Basis des Praxiteles aus Mantinea (München 1895).

der Nise des Paionios der Fall ist — auch das inschriftliche Zeugnis, auf das ja die Zuweisung des Pausanias sich meist stützen wird, wenn sie zuverlässig sein soll, noch bewahrt haben, so daß wir dann wieder der Hilfe des Schriftstellers entraten können. (Vgl. S. 14.)

Wo es sich dagegen nur um eine Kopie des von Pausanias erwähnten Werks handelt und der Fundort nicht widerspricht, da ist die Gleichsetzung nicht sicherer als bei den von Plinius genannten Kunstwerken. Das gilt von der schönen Gruppe der Münchener Glyptothek, in der Brunn die Eirene mit dem Plutoskinde von der Hand des Kephisodot erkannt hat¹⁾. Diese Statue der Eirene erwähnt Pausanias im ersten Buch nach den Statuen der Epithymen, ohne den Namen des Künstlers zu nennen. Beiläufig wird sie — gewiß doch dieselbe Statue — an anderer Stelle (IX 16, 2) als Werk des Kephisodotos bezeichnet, in dem man wohl den Vater des Praxiteles zu sehen hat. Die Gruppe wurde wahrscheinlich aufgestellt, als die Athener der Eirene nach dem Jahre 375 einen neuen Kult errichteten, und findet sich abgebildet auf athenischen Münzen²⁾. Seitdem wir den Hermes des Praxiteles kennen, werden wir es für um so wahrscheinlicher halten, daß ein Künstler, der dem Praxiteles nahestand, das Original der Münchener Gruppe geschaffen hat. Nach Plinius, der zwei Bildhauer des Namens Kephisodotos unterscheidet, von denen der jüngere der Sohn des Praxiteles war, der ältere eben deshalb für dessen Vater oder auch älteren Bruder gehalten wird, wäre dieser ältere Kephisodot mit einem anderen Werk — Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens — dem erhaltenen Meisterwerk des Praxiteles noch näher gekommen. Aber auch zwischen

¹⁾ Friederichs-Wolters 1210 (Abbildung auf unserer Tafel VI 2).

²⁾ Pausanias von Hitzig und Blümner I, S. 159.

der Eirene, die Plinius nicht kennt, und dem Hermes, den er ja auch nicht kennt, ist die Verwandtschaft schon nah genug.

In vereinzeltten Fällen hilft uns einmal ein anderer Autor, wie uns Lukian ermöglicht hat, den Diskoswerfer des Myron zu erkennen, indem er uns die charakteristisch bewegte Statue anschaulich beschreibt (Abbild. auf Tafel VI₁).

Weitaus am öftesten jedoch sehen wir uns auf Plinius angewiesen und finden uns durch ihn da am meisten gefördert, wo er nicht nur dieses oder jenes nach dem Motiv bezeichnete Werk mit einem Künstlernamen verbindet, sondern durch eine Charakteristik des Künstlers uns die Zuweisung nachzuprüfen gestattet.

So ist es gelungen, in einer oft kopierten Jünglingsstatue den Doryphoros des Polyklet zu erkennen, nur zum Teil an dem, was von der Statue selbst gesagt wird¹⁾, zum anderen Teil, weil uns die Statue das so vortrefflich veranschaulicht, was als bezeichnend für den Künstler hervorgehoben wird: *proprium eius est uno crure ut insisterent signa excogitasse, quadrata tamen esse ea tradit Varro et paene ad exemplum* (Abbildung auf Tafel V₂)²⁾.

Zum sicheren Besitz der Wissenschaft kann man eine solche, zunächst natürlich immer hypothetische Zuweisung erst rechnen, wenn sie durch die Zuweisung innerlich verwandter Werke an denselben Künstler — nicht lediglich auf Grund der „inneren Verwandtschaft“ selbstverständlich — sozusagen mehrfach verankert ist, wie das mit der Doryphoros-Hypothese durch den Nachweis des „Diadumenos“ desselben Künst-

¹⁾ XXXIV, 55: *viriliter puerum . . . quem *zanóna* artifices vocant lineamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam.*

²⁾ C. Friederichs, *Der Doryphoros des Polyklet*, Berliner Winkelmannsprogramm XXIII 1863. — Friederichs-Wolters 503 f.

lers und einer dieser beiden Statuen verwandten Amazone¹⁾ geschehen ist.

Damit schien nun auch Varros Wort von der „Einförmigkeit“ der Polykletischen Figuren aufs beste illustriert zu werden — womit nicht gesagt sein soll, daß das Wort nicht dennoch ungerecht gegen den großen Künstler war. Mit den Zuweisungen, zu denen das Urteil des Altertums uns den Weg weist, werden wir über dieses Urteil nicht leicht hinauskommen.

Als vor sechzig Jahren die vatikanische Statue des „Schabers“ (Abbildung auf Tafel V₃) gefunden wurde, konnte man anfangs zweifeln, ob man in ihr den „destringentem se“ des Polyklet oder den des Lysipp — noch andere hätte man auch in Betracht ziehen können — zu sehen habe, und der Würfel in der vorgestreckten Hand bezeugt uns noch heute, daß man aus diesem Zweifel zu der falschen Entscheidung gekommen ist. Noch hatte Friederichs nicht den „Doryphoros“ nachgewiesen, noch hatte auch Brunn nicht seine Charakteristik der beiden Künstler gegeben. Aber zur Erkenntnis des Irrtums mußte doch auch schon die Beachtung der Urteile bei Plinius führen, und er ist in der Tat sehr bald erkannt worden, und heute erscheint uns auch die Zuweisung der vatikanischen Statue an Lysipp als eine so wohlgesicherte Hypothese, daß wir mit ihr fast wie mit einer Tatsache rechnen²⁾.

¹⁾ Dies schien den meisten die Berliner Statue zu sein (Beschreibung 7). Mit Botho Graef (Jahrbuch XII 1897, S. 81 f.), Mahler und Klein hat aber neuerdings auch F. Noack (Jahrbuch XXX 1915, S. 166 f.) die kapitolinische Amazone für Polyklet in Anspruch genommen und dafür, wie mir scheint, gute Gründe angeführt.

²⁾ Gegen Gardner's Versuch, die Statue einer späteren Zeit zuzuweisen (wegen der anatomischen Kenntnisse, die sie zeigt), s. oben S. 52 und Neue Jahrbücher 1909, XXIII, S. 482 f.

Der Diskobol des Myron, bei Plinius auch erwähnt, wurde doch, wie gesagt, erkannt nach der Beschreibung Lukians (s. II. S. 10); ein anderes Werk aber schreiben wir demselben Meister wieder nur auf Grund der Anführung des Plinius zu.

Dieser nennt unter den Arbeiten des Myron unter andern: *satyrum admirantem tibias et Minervam*. Ob diese beiden Glieder einer langen Reihe als zwei für sich bestehende Werke anzusehen oder zu einer Gruppe zu verbinden sind, kann aus den Worten nicht ersehen werden. Aber da der „die Flöten anstaunende Satyr“ nur Marsyas sein kann, und dieser gerade durch die Flöten mit Athena in Beziehung steht, da er die von der Göttin weggeworfenen aufgenommen hatte und sie auf Befehl der Göttin wieder fallen ließ, so ist die Verbindung zu einer Gruppe doch sehr wahrscheinlich. Und eine solche Gruppe gab es nun auf der Akropolis, nach dem Zeugnis des Pausanias, und sie wurde auf athenischen Münzen abgebildet, hat sich auch auf einem Marmorkrater aus Athen und auf einer bemalten Vase nachweisen lassen. Pausanias sagt nichts über den Ursprung der Gruppe; von den Denkmälern gibt die bemalte Vase den frühesten terminus ante quem — wenn sie wirklich die Gruppe der Akropolis wiedergibt, was schließlich nur von den der Kaiserzeit angehörigen Münzen ganz sicher scheint. Es liegt nahe und wird durch nichts verboten, die von Plinius erwähnte Myronische Gruppe mit der auf der Akropolis zu identifizieren; daß Pausanias den Namen des Künstlers nicht kennt, kann nicht als Grund angeführt werden.

Die heftige Bewegung des vor der Göttin zurückprallenden Marsyas — Pausanias ließ sich dadurch zu der falschen Deutung führen, daß Athena den Silen schlage — erkannte Brunn in einer Marsyasstatue des Lateranischen Museums

wieder¹⁾, die stolze Würde der Göttin hat man kürzlich in einer in mehreren Repliken erhaltenen Athena zu erkennen gemeint²⁾. Dem fünften Jahrhundert weist das Original der beiden Figuren der zusammengefügte Gruppe (Ab-



Die Marsyasgruppe des Myron. Nach Archäol. Anzeiger 1908.

bildung hierüber) der Stil der Kopien zu; dem Myron hat man sie auf Grund des Plinius-Bezeugnisses zuzuschreiben gewagt. Brunn hat es für die lateranische Statue und ihre

¹⁾ Annali 1858, S. 374 f. = *Bl. Schriften* II, S. 308 f.

²⁾ Sauer, *Jahrbuch* XXIII 1908, S. 125 f.; Pollak, *Österreichische Jahreshefte* XII 1909, S. 154 f.; Wulle, *Jahrbuch* XXVII 1912, S. 175 f.; *Antike Denkmäler* III 1909—11, Tafel 9 und dazu Dragendorff S. 8—11.

Repliken vor Jahrzehnten getan, Pollak und Sauer neuerdings für die Athena, deren beste Wiederholung ein köstlicher Besitz der jungen Skulpturensammlung in Frankfurt am Main ist (Abbildung Band III, Tafel VII). Sogleich hat man die Verwandtschaft gespürt, die den Marsyas mit dem Diskoswerfer verbindet und spürt sie vielleicht noch mehr jetzt angesichts der ganzen Gruppe. Dieses Kühne Festhalten eines vorübergehenden Moments schien gerade myronisch zu sein. Man hat eine auf den ersten Blick minder auffällige Verwandtschaft auch im einzelnen zwischen dem Kopf der Göttin und dem des Athleten aufzuspüren gewußt. Man mag sich jetzt vielleicht einbilden, daß man zu dem Künstler des Diskoswerfers auch ohne die Krücke der Plinius-Notiz hätte gelangen können. Aber tatsächlich hat uns doch Plinius geführt, und ich glaube auch, daß wir Grund haben, ihm dafür dankbar zu sein.

Winters Hypothese, nach der der Apoll von Belvedere (Abbildung auf Tafel VII 1) ein Werk des Leochares wäre¹⁾, von mehreren Fachgenossen gebilligt — für eine solche Hypothese immerhin schon ein seltener Erfolg! —, würde wesentlich besser gestützt sein, wenn auch der Apollon für sich durch ein äußeres Zeugnis auf Leochares zurückgeführt werden könnte, statt daß man sich nur auf die allerdings unleugbare Verwandtschaft mit der Gruppe des Ganymed²⁾ berufen muß; denn daß von Leochares in der Tat ein Apollon — und mehr als einer — erwähnt wird, besagt natürlich zu wenig. Der Vergleichung der Formen tut es aber Eintrag, daß die vatikanische Gruppe, in der man mit Recht zu sehen meint, was Plinius von dem Werk des Leochares rühmt — *aquilam sentientem quid rapiat in Ganymede et cui ferat*

1) Jahrbuch VII 1892. S. 164 f.

2) Friederichs-Wolters 1246. Abbildung auf Tafel VII 2.

parentemque unguibus etiam per vestem puero¹⁾ —, doch eine vermutlich stark verkleinernde und recht minderwertige Kopie ist.

Der Abstand einer solchen Kopie von dem Urbild, das ist die unbekante Größe, die auch im günstigen Fall fast stets uns hinderlich ist, wenn wir mehr als das bloße Motiv wiedergewinnen möchten.

Er muß enorm sein, wenn es sich um die Wiederholung eines Kolossalbildes handelt, wie etwa der Parthenos des Phidias. Auch eine lebensgroße Kopie könnte von der überladenen Pracht des Goldelfenbeinbilds in siebenfacher Größe nur einen dürftigen Auszug geben. Wir würden freilich auf diese Pracht gern verzichten, wenn die Verkleinerung nur von dem eigentlich Künstlerischen des Werks nicht allzuviel vermissen ließe. Von den beiden Statuetten, bei denen wir am sichersten sind, daß sie wirklich die Parthenos kopieren wollen, sind wir ebenso gewiß, daß sie schon allein um ihres Maßstabs willen nichts, rein gar nichts von dem wahren Wert des Originals uns vermitteln. Sie können uns wirklich nur das Gegenständliche — vielmehr auch davon nur etwas — vermitteln²⁾.

Aber auch, wo dem Kopisten keine schlechterdings unmögliche Aufgabe gestellt war, und wo unter einer größeren Zahl erhaltener Kopien auch solche von guter Arbeit zu sein

¹⁾ D. Jahn, Archäologische Beiträge, S. 20 f.

²⁾ Th. Schreiber, Die Parthenos des Phidias 1883 (Abh. d. Sächs. Gesellsch. d. W. VIII). Die Arbeit wurde veranlaßt durch die Auffindung der sog. Parvaktion-Statuette (Friederichs-Wolters 467). Seitdem ist aber sehr viel hinzugekommen; vgl. Furtwängler, Über Statuenkopien, S. 531 f. u. ö.; C. Smith, Annual of the British School at Athens III, S. 121 f.; Pollak, Österreichische Jahreshefte IV, S. 144 f.; Michon, Monuments et Mémoires Piot VII, S. 153 f.; Pagenstecher, Athenische Mitteilungen XXXIII 1908, S. 113 f.

scheinen, kann der Abstand groß genug sein, wie uns der Hermes des Praxiteles gelehrt hat, nachdem wir uns von der Art des Meisters aus Kopien seiner berühmteren Werke eine Vorstellung gemacht zu haben meinten.

Die richtige Bewertung der erhaltenen Kopien, die Scheidung der Züge, die der Kopist in das Bild hineingetragen haben könnte, von den ursprünglichen Zügen des Originals ist in der Tat eine der wichtigsten, aber auch eine der schwierigsten Aufgaben der heutigen Archäologie. Je größer die Zahl der Kopien ist, um so eher wird die Aufgabe lösbar sein. Je größer die Zahl der Kopien ist, um so größer ist auch im allgemeinen, so dürfen wir glauben, der Ruhm des Originals, und je berühmter das Original¹⁾, um so wahrscheinlicher ist die Absicht getreuer Nachbildung. Aber es gibt die verschiedensten Abstufungen der Nachbildung, und wir dürfen bei der Stärke der Tradition im Altertum, bei dem geringen Anspruch, den man an die „Originalität“ des Künstlers stellte, sogar sagen, daß die Grenze zwischen Originalwerk und Kopie einigermaßen unbestimmt ist²⁾.

1) Ich möchte aber doch auf das S. 60 Anm. Gesagte verweisen.

2) Gegen Lippolds kürzlich erschienenen Aufsatz „Zur Arbeitsweise römischer Kopisten“ (Römische Mitteilungen XXXII 1917, S. 95—117) regen sich Bedenken, die auf der schwankenden Auffassung des Wortes „Kopie“ beruhen. Mit „Kopien“, die „durch genaue Vergleichung von ganz äußerlichen Dingen, Einzelheiten in der Bildung des Haupt- und Barthaars“ sich als „Wiederholungen des gleichen Originals“ „zweifelsfrei feststellen lassen“, die dieses Original aber so frei behandeln, daß sie nicht nur die Attribute verändern, sondern gar einen Bart hinzufügen, zu demselben Kopf einen anderen Körper, statt des männlichen gar einen weiblichen fügen, die ganze Figur in einen anderen Stil umsetzen, mit solchen „Kopien“ läßt sich, meine ich, kunstgeschichtlich nichts anfangen.

Eine lehrreiche Sammlung gleichzeitiger „Kopien“ von Werken sehr verschiedener Zeit begegnet uns in dem plastischen Schmuck des Nymphaeums von Milet (s. oben S. 44 Anm.). Vgl. E. Herkenrath, Milet I, v, S. 55—72.

Auch das Bild der „Parthenos“ entstieg nicht dem Haupt ihres Schöpfers wie einst die Göttin dem Haupte des Zeus; auch sie ist nur die Weiterbildung eines überlieferten Typus. Und auch der Parthenos gegenüber hat andererseits der pergamenische Künstler, der für die königliche Bibliothek ein Kolossalbild der Göttin herstellen sollte, seine Selbständigkeit gewahrt, und dieses Bild noch eine „Kopie“ zu nennen ist verkehrt¹⁾.

Wo wir eine Mehrzahl von Wiederholungen besitzen — bei nicht wenigen Werken sind es Duzende —, da sprechen wir von „Kopien“; daß unter der Menge sich auch das Original selbst befinde, ist nicht ausgeschlossen, aber doch nicht gerade wahrscheinlich; in vielen Fällen, in denen es gelungen ist, das Werk mit einem in der Literatur erwähnten zu identifizieren, gibt uns auch die Angabe des Materials die Gewißheit, daß sich unter den erhaltenen Wiederholungen das Original nicht befindet. Wo solche Angaben fehlen, meint man oft den Wiederholungen oder doch einigen von ihnen noch das Material des Originals ansehen zu können²⁾.

Bei dem Marmorkopf im Stil des Skopas, der am Südrand der Akropolis gefunden wurde, macht der Vergleich mit der Wiederholung in Berlin uns geneigt, an ein Originalwerk zu glauben, was uns bei griechischen Funden ja ohnehin näher liegt³⁾, und auch der Meleagerkopf der Villa Medici läßt seine Repliken so weit hinter sich, daß man ihn für das Original halten möchte⁴⁾.

Ist uns ein Werk nur in einem einzigen Exemplar erhalten, so wird unsere Neigung, es für ein Original zu halten,

¹⁾ Altertümer von Pergamon VII, S. 33 f., und dazu Neue Jahrbücher XXV 1910, S. 262.

²⁾ Vgl. S. 38.

³⁾ Friederichs-Wolters 1277 f.

⁴⁾ Antike Denkmäler I, Tafel 40.

meist von der Qualität der Arbeit abhängen. Zuweilen verraten die Kopie Außerlichkeiten, wie zum Beispiel entstellende Stützen, die man dem Originalwerk nicht zutrauen möchte und an denen sich oft die Umsetzung eines Erzwerks in Marmor erkennen läßt, technische Eigentümlichkeiten, die zu der Zeit, in die das Original zu setzen wäre, nicht passen. Deshalb hat man zum Beispiel den vatikanischen Apoxyomenos niemals für ein Original ausgegeben, obgleich wir keine Wiederholung besitzen und die Arbeit vortrefflich ist¹⁾. In zweifelhaften Fällen — wie etwa bei den beiden schon erwähnten (oben S. 38 f.) Statuen im Stil des fünften Jahrhunderts, die sich auf der Burg von Pergamon gefunden haben —, sollte man sich, wie bereits gesagt, jedenfalls inimer lieber auf technische Merkmale verlassen, als auf die Beobachtung eines größeren oder geringeren Grads von „Frische“ der Arbeit. Den historischen Standpunkt der Kunst gegenüber, der die notwendige Voraussetzung für wirkliche Kopistentätigkeit ist, hatte man ja in Pergamon, und es ist wahrscheinlich, daß die Attaliden neben die Originale älterer Zeit, die sie durch Kauf oder auf andere Art an sich brachten, auch Kopien aufstellten von Werken, deren sie nicht habhaft werden konnten, wie sie ja vermutlich auch die polygotischen Bilder in Delphi kopieren ließen²⁾. Aber die pergamenische Kunst hatte noch viel zu viel eigenes Leben, die Bildhauer besaßen zu viel technische Routine, um sich nicht durch einzelne Züge, sei es auch nur durch gleichgültig scheinende technische Dinge, wie die Art der Anstückung³⁾, als Kopisten zu verraten.

¹⁾ Ich erinnere auch an die Statue von Subiaco (s. Band II, Tafel III 2 und S. 75 f.)

²⁾ M. Fraenkel im Jahrbuch VI 1901, S. 49 f.

³⁾ S. Band II, S. 73.

So günstig steht die Sache nun freilich meistens nicht, daß für die Kopie nur eine bestimmte Periode in Betracht kommt, mit deren datierten Werken wir dann das fragliche Werk vergleichen können, und wo für die Datierung der Kopie ein Spielraum von Jahrhunderten gegeben ist, da wird es um so schwerer sein, das Bild des Originals von allen Zügen der Kopistenhand zu befreien.

Furtwängler, der durch seine Untersuchung „über Statuenkopien im Altertum“ den Gebrauch, den er in seinen „Meisterwerken“ von den Kopien gemacht hatte, rechtfertigen wollte, hat die Aufgabe treffend umschrieben: „Wir werden zunächst ausgehen von den leider seltenen, aber um so kostbareren Fällen, wo uns noch Original und Kopie erhalten sind¹⁾. Wenn, wie gewöhnlich, das Original verloren ist, so haben wir die Treue der Kopie an den anderen uns erhaltenen Originalen der Epoche zu messen, der das kopierte Werk angehörte. Um aber festzustellen, was die Kopie etwa Fremdes hinzutut, ist der Geschmack der Zeit, der sie angehört, nach deren Originalen zu untersuchen. Zu diesem Behufe ist vor allem eine genauere Datierung der Kopien zu erstreben. Hierzu besitzen wir äußere Hilfsmittel (die überlieferte Datierung des Pausanias, die durch Vergleich der erhaltenen Arbeiten seiner Schule eine Menge von Werken ungefähr fixiert, ferner die Zerstörung von Herculaneum und Pompeji als terminus ante quem, und noch manche andere aus Fundumständen sich ergebende Daten); ferner aber haben wir als wichtige Hilfe die stilistischen und technischen Merkmale, die sich aus den datierbaren Originalen der römischen

¹⁾ Zu diesen wenigen Fällen soll z. B. die „Schutzlehende“ im Palazzo Barberini mit zwei Wiederholungen gehören (W. Amelung, Vatikan II, S. 585; F. Hauser, Österreich. Jahrbuch XVI 1913, S. 77). Aber wie hier, so wird in den meisten Fällen die Wertung als Original sich nicht gegen jeden Einwand sichern lassen.

Zeit ergeben, namentlich aus den Kaiserporträts und den Skulpturen von Triumphbögen und anderen datierten Bauten."

Doch diese Sätze stehen leider am Schluß der ersten Abhandlung, und eine zweite ist nicht erschienen. So bleibt also die Arbeit noch zu tun, und es wird ihr gewiß zum Vorteil gereichen, wenn sie jemand unternimmt, der nicht schon vorher von den Kopien einen so verantwortungsvollen Gebrauch gemacht hat wie gerade Furtwängler.

Dieser glaubt in jener ersten Abhandlung die frühesten, „wirklichen Kopien von älteren Kunstwerken, die lediglich hervorgingen aus der Bewunderung für eine zurückliegende, nun als klassisch angesehene Kunstepoche“, der hellenistischen Zeit zuschreiben zu dürfen: die erwähnten pergamenischen Statuen (S. 38 f.) sind ihm die Hauptzeugen dafür. Aber nichts weniger als treu sind diese Kopien — zählt er doch zu ihnen auch noch die „Parthenos“ der Bibliothek — „offenbar noch nicht auf Grund von Abgüssen und nicht mit Hilfe des Punktierverfahrens“ hergestellt. Und da nun zu gleicher Zeit („vom zweiten Jahrhundert an“) „die nun als klassisch angesehenen Werke des fünften Jahrhunderts“ nach Furtwänglers gewiß richtiger Ansicht „auch als Vorbilder für eigene Arbeiten benützt“ worden sind, so müssen die Grenzen der „Kopie“ mindestens ebenso unsicher sein als die des „Originals“ schon längst waren.

Nicht vor dem ersten Jahrhundert v. Chr. wird „nach allem, was wir wissen“, die Stufe des „einfachen treuen Kopierens“ erreicht¹⁾. Wir sahen schon, welche Rolle hier dem Pasiteles und seiner Schule zugewiesen wird. Aber die große Masse der uns erhaltenen Kopien ist sicherlich sehr viel jünger, und es bleibt abzuwarten, ob die Fortsetzung

¹⁾ J. Siebeking, Röm. Mitteilungen XXXII 1917, S. 81.

der Studien Furtwänglers die geläufige und aus allgemeinen Gründen wahrscheinliche Annahme bestätigen wird, daß die besten, treuesten Kopien die der hadrianischen Zeit waren.

Nur Schritt vor Schritt können wir hier weiterkommen. Doch wenn man den wenigen Denkmälern, durch die einst Brunn seine Künstlergeschichte belegen und beleben konnte, die vielen gegenüberstellt, denen heute die Übereinstimmung aller eine feste Stelle in der Kunstgeschichte und einen Künstlernamen gibt, so muß doch auch der Vorsichtigste sagen: wir sind weitergekommen und wir werden weiterkommen.

Aber wenn auch hier und da ein Originalwerk fest verbunden erscheint mit einem Namen, der uns dank der literarischen Überlieferung nicht nur Name ist, wenn in größerer Zahl verlorene Werke, die wir aus Kopien wiedergewonnen zu haben meinen, mit den Namen bestimmter Künstler verknüpft sind, so läßt doch die Verbindung dieser einzelnen festen Punkte noch gar viel zu wünschen übrig im ganzen Verlauf der Kunstgeschichte wie innerhalb der Lebensarbeit der einzelnen. Im hellen Licht einer reichen Überlieferung sehen wir zuweilen einen Künstler krause Wege gehen und haben Mühe, in den Werken des Alters den Jungen, in denen der Jugend den Alten wiederzufinden. Im Altertum war der Gang der Entwicklung wohl ruhiger im ganzen wie im einzelnen. Aber Wandlungen hat es dennoch gegeben, und scharfe Gegensätze sind uns bezeugt. Wir werden uns indessen nur schwer entschließen, Gegensätzliches im gleichen Zeitraum zusammenstoßen zu lassen, Widerspruchsvolles in den Rahmen einer Künstlerlaufbahn zu zwingen — es sei denn, daß wir durch unzweideutige Zeugnisse gezwungen würden. So wird unser rekonstruiertes Bild leicht einförmiger werden, als es die Wirklichkeit war, der Fortschritt innerhalb einer Künstlerlaufbahn geringer, als er in Wahrheit gewesen ist.

Auf mehreren athenischen Denkmälern — dem Relief eines Marmorsessels, einer panathenäischen Preisamphora, Münzen und Bleimarken — hat man Nachbildungen der Gruppe der Tyrannenmörder erkannt, die Pausanias in seiner Beschreibung des Markts von Athen erwähnt (Abbildung des Kopf des Harmodios auf Tafel VIII 2). Der Perieget sah zwei Gruppen der Tyrannenmörder nebeneinander stehen, von denen die eine, von der Hand des Antenor, einst durch Keryes entführt, durch Alexander oder einen seiner Nachfolger den Athenern zurückgegeben, die andere zum Ersatz für jene verlorene gleich nach den Perserkriegen von Kritios und Nesiotes hergestellt worden war. Ein ausdrückliches Zeugnis setzte die Aufstellung der jüngeren Gruppe in das Jahr des Archon Adeimantos (477 v. Chr.), während die Entstehungszeit der älteren Gruppe innerhalb der drei Jahrzehnte zwischen der Befreiung Athens und der Einnahme der Burg durch die Perser nicht genauer bestimmt werden kann, vermutlich aber doch dem ersten Termin möglichst nahe, also noch ins sechste Jahrhundert zu rücken ist. Welche von beiden Gruppen auf jenen Denkmälern wiedergegeben war, konnte man nur bestimmen, wenn es gelang, die Entstehung der Denkmäler etwa der Zeit zuzuweisen, in der die Gruppe des Antenor im Exil war; denn von dem Stil der Figuren ließen die kleinen Nachbildungen natürlich nichts erkennen. Als es dann aber Friederichs gelang, mit Hilfe dieses Materials in zwei Marmorstatuen des Museums in Neapel Kopien der Tyrannenmörder nachzuweisen, deren eine noch ihren zugehörigen Kopf trug (Tafel VIII 2 und damit zu vergleichen der Kopf des delphischen Wagenlenkers daneben), während der anderen ein gleichfalls antiker, aber viel späterer Kopf aufgesetzt war, konnte man sich und mußte man sich die Frage vorlegen, ob hier die ältere oder die jüngere Gruppe kopiert

sei. Ein Altersunterschied von etwa einem Menschenalter mußte in dieser Zeit einen deutlichen Unterschied des Stils mit sich bringen.

Aber von Antenor wußte man freilich gar nichts, und wenn die Charakteristik, die Lukian von der Art des Kritios und Nesiotes gibt, auf die beiden Statuen nicht übel zu passen schien¹⁾, so war es doch eben die Charakteristik altertümlicher Werke — τῆς παλαιᾶς ἐργασίας — die vielleicht auf den noch älteren Künstler ebenso gut passen konnte.

Da gelang es unter den auf der Akropolis ausgegrabenen altertümlichen Frauenstatuen mit großer Wahrscheinlichkeit ein Werk des Antenor nachzuweisen (Abbildung Band II, Tafel IV 3; vgl. S. 78 f.). Nun war eine Vergleichung mit den Statuen in Neapel, insbesondere mit dem Kopf des Harmodios möglich. Diese Vergleichung führte dann zuerst zu der Annahme, daß auch die Gruppe von Antenor herühre, indem man gegen die Züge der Verwandtschaft die Unterschiede zurücktreten ließ. Als bald aber brachte man sich diese mehr zum Bewußtsein und entschied sich nun für die entgegengesetzte Annahme²⁾.

Hier steht man eben vor der Frage, wie starke Unterschiede man innerhalb einer Künstlerlaufbahn zusammendrängen darf. Die Kopien stammen gewiß aus einer Zeit, in der beide Gruppen in Athen gleich zugänglich waren, und man könnte meinen, daß die ältere Gruppe schon ihres Schicksals wegen merkwürdiger erschienen sein und deshalb zur Nachbildung eher verlockt haben mußte. Soll man sich die Unterschiede, die die Frauenstatue altertümlicher erscheinen lassen, dadurch erklären, daß man in ihr ein Jugendwerk

1) Lukian, ῥήτ. διδάσκ. 9: ἀπεσφισμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς.

2) F. Studniczka im Jahrbuch II 1887, S. 141 f. — B. Graef, Athenische Mitteilungen XV 1890, S. 1 f.

desselben Künstlers sieht, der später die Tyrannenmörder bildete? Die Unmöglichkeit dieser Auffassung zu beweisen wäre vielleicht schwer. Dennoch ist es zum mindesten methodisch richtiger, das Verschiedenartige nicht in einen Lebenslauf zusammenzuzwängen. Es kommt aber hinzu, daß wir mit der Ansetzung des Harmodios im letzten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts eine gähnende Lücke in den folgenden Jahrzehnten schaffen würden, einen ganz unwahrscheinlichen Stillstand der Kunst.

Hier also entscheiden wir uns auf Grund stilistischer Unterschiede für eine von zwei an sich gleich möglichen Überlieferungen. In einem anderen Fall halten wir uns für berechtigt, eine ausdrückliche Überlieferung zu verwerfen, weil ihr die Stilbergleichung widerspricht. Nach Pausanias wären die Giebelfiguren im Ostgiebel des Olympischen Zeustempels von Paionios, die im Westgiebel von Alkamenes geschaffen. Paionios von Mende wird sonst nur noch ein einziges Mal genannt, als Meister der Nike, die auf hohem Pfeiler vor dem Zeustempel stand. Durch diese, ein Weihgeschenk der Messenier und Naupaktier, wurde seine Zeit bestimmt¹⁾; sonst wußten wir nichts von ihm. Alkamenes wird uns oft genannt, als Schüler, als Nebenbuhler des Phidias. Danach richteten sich die Erwartungen, als man die Giebelgruppen des Zeustempels aufsuchte, und deshalb gab es eine große Enttäuschung, als man sie fand. Verwandte der Giebelgruppen des Parthenon hatte man zu finden gehofft; diese Kentaurenschlacht aber war von ganz anderer Art. Auch zu dem, was man vermutungsweise dem Alkamenes zugewiesen hatte, stimmte der neue Fund nicht. Aber das waren schließlich nur Vermutungen, die man fallen lassen konnte. Die enge Verbindung aber mit

¹⁾ oben S. 14, 1.

Phidias war wohlbezeugt. Man dachte an einen älteren Alkamenes neben dem Phidias'schüler; nur so schien die Überlieferung zu retten. Für Paionios gab uns die olympische Ausgrabung selbst eine gesicherte Grundlage mit der Statue der Nike (Abbildung auf Tafel IV₁). Auch sie schien die Nachricht über den Tempelgiebel Lügen zu strafen. Wie sollten die langweiligen Giebelfiguren von derselben Hand sein, die diese Gestalt geschaffen hatte, vor der man vergaß, daß auch sie, wie alles, oder doch alles Große, eine Tradition hinter sich hat, deren Erfindungskühnheit kaum ein anderes Werk griechischer Kunst sich an die Seite stellen konnte! Über die Zeit dieser Nike gab es schon im Altertum eine doppelte Überlieferung, die eine von der anderen um ein Menschenalter verschieden. Nur das halbe Jahrhundert, in dem beide Daten lagen, wurde durch die Auffindung der Inschrift gesichert. Viele Archäologen hielten das spätere Datum (nach der Einnahme von Sphakteria) für wahrscheinlicher. Damals war die Nike von der Vollendung des Zeustempels durch mehr als dreißig Jahre getrennt. Zu einer Doppelung des Künstlers konnte man hier nicht so leicht seine Zuflucht nehmen. Aber die erhaltene, auf S. 14 unten abgebildete Inschrift selbst bot die Möglichkeit eines Mißverständnisses — Paionios rühmt sich darin, in der Konkurrenz um die ἀρωγία des Tempels gesiegt zu haben, und meinte damit die eherne Nike auf dem Fries, deren Nachbildung die der Messenier gewesen sein wird, die spätere Zeit aber deutete die Worte auf die Giebelgruppen. So verwarf man denn die Nachricht und mit ihr dann auch die über Alkamenes, ohne daß bei dieser die Entstehung der falschen Überlieferung erklärt wäre. Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen.

Nachdem man gelernt hat, auch das Gemeinsame zu sehen, das die auf den ersten Blick so gründlich verschiedene Giebelgruppen des Zeustempels verbindet, und nachdem

man sich bis heute über das Alter der Nise noch nicht ge-
einigt hat, vielmehr immer wieder Stimmen laut werden,
die dem Ansaß des Pausanias recht geben¹⁾, scheint es nicht
ausgeschlossen, daß eine spätere Zeit auch noch mehr Be-
ührungspunkte findet zwischen den Giebelfiguren und der Nise.
Aber auf der anderen Seite: ist denn das Bild des Phidias
so scharf umrissen, daß damit Stilstufe und persönliche Art
eines Künstlers, den die Überlieferung bald Schüler, bald
Nebenbuhler des Phidias nennt, hinlänglich bestimmt wäre?
Die Parthenonskulpturen hat man meist als Maßstab für
Phidias genommen. Aber es ist vor dreißig Jahren ge-
zeigt worden, daß wir dazu eigentlich kein Recht haben.
Auch die Parthenonskulpturen weisen recht verschiedene Stil-
stufen auf. Wir müßten also mindestens uns zwischen diesen
entscheiden, und wenn die Überlieferung Phidias die Ober-
leitung über alle Arbeiten gibt, so widerspricht es aller Er-
fahrung, dem Künstler, der seinem Ansehen eine solche lei-
tende Stellung verdankte, das Fortgeschrittenste und Vollen-
detste von dem unter seiner Leitung Entstandenen zuzutrauen.
Das, woran wir zuerst denken, wenn von den Parthenon-
bildwerken die Rede ist, die herrlichen Gewandfiguren der
Giebel und der Fries dürften also schwerlich gerade die
Hand des Meisters aufweisen, wenn sie auch auf seine Ent-
würfe zurückgehen²⁾.

Aber nach dem, was wir von der Überlieferung der
„Parthenos“ gehört haben (S. 72), würden wir uns sehr

¹⁾ S. oben S. 14, 1.

²⁾ Ich lasse das über die Giebel des Zeustempels und des
Parthenons Gesagte unberührt, in der Erwartung und Hoffnung,
daß es recht bald durch eine in der Entstehung begriffene tief-
eingreifende Arbeit H. Schraders eine erhebliche Umgestaltung
erfahren wird. Vgl. einstweilen auch W. Koerte, Jahrbuch
XXXI 1916, S. 273 f.

ungern für unsere Kenntnis von Phidias auf diese trüb Quelle allein beschränken, wie Fuchstein wollte, der dann auf Grund seiner Vorstellung von der Parthenos die olympischen Giebelgruppen dem Phidias nahe rückt.

Der Wunsch, eine bessere Anschauung von der Kunst des berühmtesten Bildhauers des Altertums zu gewinnen, an uns die Parthenosrepliken vermitteln können, scheint viele erfüllt zu sein durch Furtwänglers Entdeckung der „Athen Lemnia“ (Abbildung auf Tafel IV²). Aber eine ruhige Erwägung kann diese „Entdeckung“ keineswegs zum sicheren Bestand unseres Wissens rechnen¹⁾.

Der Torso war als der Parthenos verwandt längst erkannt worden. Aber wer mochte es wagen, auf solche Verwandtschaft die Zuversicht der Benennung nach demselben Meister zu gründen? Und die Wahrscheinlichkeit, die sich daraus allenfalls ergeben mochte, ist durch die Nachweisung des Kopfes — durch die Erkenntnis, daß der auf dem ein Dresdener Torso früher befindliche Kopf tatsächlich zu dem Torso gehörte und in dem tadellos erhaltenen Kopf in Bologna eine Replik hatte — eher vermindert als vermehrt worden, wenn sich dieser doch fast in allem von dem, was sonst mit dem Namen des Phidias verbunden ist, deutlich unterscheidet.

Wenn der Teil des Kunstwerkes, der doch der beredteste ist, eigentlich nur Unterschiede zeigt von dem, was sonst an Werk des Meisters galt, so läßt sich wohl die Möglichkeit offen halten durch die Ausweitung des Begriffs von Reichtum und Mannigfaltigkeit der Schöpferkraft eines großen Künstlers; aber ein Beweis läßt sich doch damit ganz gewiß nicht führen, und äußere Gründe helfen darüber nicht hinweg, da unsere Überlieferung von der „Lemnia“ durchaus u

¹⁾ Neue Jahrbücher XXIII 1909, S. 467 f.

nügend ist, und gerade das Anschaulichste, was wir erlernen, *παρειῶν τὸ ἀπαλόν*, das Lufian zu seiner Musterhönheit von ihr nimmt, zu der Knabenhaften Herbheit des Kologneser Kopfs recht wenig paßt.

So hat man denn neuerdings auch neben der Hypothese urtwänglers noch Raum für eine andere gesehen und hat einen Kopf von ganz verschiedener Art für die „Lemnia“ ausgeben wollen. In den Bereich des Phidias mag dieser nicht der Tat gehören. Aber nirgends ist es wohl schwerer als in dem Bereich des Phidias, über die Repliken hinaus zum Urbild vorzudringen. Das wird uns bei der Parthenos bitter klar; das gilt aber mehr oder minder auch von den anderen oft nachgebildeten, in sehr verschiedenen Abstufungen der Treue nachgebildeten und nachgeahmten Werken des Meisters. Je weiter der Einfluß eines Werkes reichte, um so zahlreicher wurden die „Varianten“ — es ist wie bei einem vielgelesenen, viel abgeschriebenen Text —; um so schwerer muß es sein, den Urtext herzustellen.

Wie ein breiter Strom zieht sich der Einfluß des Phidias durch die ganze nachfolgende Kunstgeschichte, zeitweise eingedämmt durch starke Persönlichkeiten späterer Zeit und die von ihnen ausgehende Wirkung, dann wieder weiter sich ausbreitend. Aber die Verfolgung dieses Einflusses führt von dem Persönlichen hinweg ins allgemeine, und es ist leichter, den Strom abwärts zu verfolgen, als zu seiner Quelle hinaufzudringen, und wer die Quelle fände, der stünde vielleicht doch nur an der Peripherie der Persönlichkeit: das Allerpersönlichste ist es selten, wodurch der Künstler ins Breite und Weite wirkt.

Bis zur Peripherie werden wir immer nur gelangen mit methodischer Forschung, und die Spanne, die uns da noch vom Kern der Persönlichkeit trennt, wird um so größer sein, je fruchtbarer der Künstler war. Diese Spanne, die nur die

Phantasie überspringen kann, wird den Berwegenen reizen den Bedächtigen schrecken. Der Bedächtige wird vorziehen, sich erst wieder von einer anderen Seite an die Peripherie heranzuarbeiten, bevor er den Sprung wagt. Nur an die Peripherie führt uns Umclungs Lennia-Hypothese. Daß wir mit der Furtwänglers uns nicht an dieser Peripherie befinden, ist gewiß; er meinte darüber hinaus vorgedrungen zu sein. Aber bewiesen hat er das nicht und konnte es nicht beweisen. Wo es sich um das Individuellste des Künstlers handelt, da wird auch stets die Individualität des Forschers, sein persönliches Empfinden eine Rolle spielen, die mit dem wissenschaftlichen Beweis unverträglich ist und die Möglichkeiten des Irrtums vervielfacht¹⁾.

Steht es so um Phidias, so höre ich sagen, wie soll man dann hoffen, von minder berühmten, minder oft genannten Künstlern eine Vorstellung zu gewinnen! Doch es wurde schon gesagt: der Größte gerade ist am schwersten faßbar. Und dann ist die Überlieferung über Phidias, genau besehen, nicht besonders reich und nicht besonders gut.

Von über vierzig Zeugnissen, die Overbeck für die Parthenos, von über sechzig, die er für den Zeus in Olympia zusammenstellt, haben neben den Beschreibungen bei Pausanias nur ganz wenige einigen Wert, und beide Reihen zusammen machen mehr als die Hälfte aller Phidias-Zeugnisse aus, und bei der anderen Hälfte ist das Verhältnis der wertvollen Zeugnisse zu den wertlosen gewiß nicht günstiger.

Plinius besonders bietet uns gerade bei Phidias weniger als bei manchem anderen der großen Künstler. Zwar teilt

¹⁾ Carl Neumann hat einmal gesagt, „daß das Lehrbare einer Wissenschaft auf der Rationalisierbarkeit ihrer Aufgaben beruht, und daß die Methode da versagt, wo sie auf das Irrationale, z. B. auf die Persönlichkeit stößt. Methodisch ist mit dem Genie nichts anzufangen“.

er uns mit, daß er anfangs Maler gewesen sei, und nennt uns von dem Bildhauer natürlich eine ganze Reihe von Berken. Aber die beiden Stellen, an denen er ein allgemeines Wort zu seiner Charakteristik sagen will, lehren uns herzlich wenig. Nach der einen — im Erzbildnerbuch (XXXIV 54) — war es sein Ruhm, *primus artem toreuticeam aperuisse atque demonstrasse, die Kunst, die dann Polyklet weiterführte (erudisse)*; an der anderen — im Marmorbildnerbuch (XXXVI 15) — läßt er nicht nur die Erzbildnerei (*statuaria*), sondern auch die — Malerei mit Phidias beginnen, während die Marmorkunst älter sei, und bringt dann, um solchen, die seinen weltberühmten Zeus und die anderen Werke nicht gesehen haben, eine Vorstellung von seiner Größe zu geben, *argumenta parva et ingenii tantum* vor — „kleine Beweise nur für seine Erfindungsgabe“ —, die erstens für seine Größe recht wenig beweisen und zweitens gar nicht hierher gehören, da es sich um den Schmuck des Schilds und der Sandalen der Parthenos und nur bei deren Basis um Marmorarbeit handelt.

Wie viel wertvoller ist das, was er von Myron, von Aretilas, von Polyklet — wir hörten es schon — zu sagen hat, reicher auch das, was er von Praxiteles weiß, obgleich nicht ohne Bedenken. Vor allem aber zeigt er sich bei Lysipp wohlberaten und übermittelt uns in einigen Künstlerworten — mögen sie nun echt sein oder gut erfunden — Bruchstücke wertvollster Überlieferung.

Der Maler Eupompos verwies den jungen Lysipp auf die Natur als die beste Lehrmeisterin¹⁾. Lysipp selbst aber

¹⁾ XXXIV 61: *Lysippum Sicyonium Duris negat ullius fuisse discipulum, sed primo aerarium fabrum audendi rationem cepisse pictoris Eupompi responso; eum enim interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse monstrata hominum multitudine naturam ipsam imitandam esse, non artificem.*

pfliegte sein Verhältnis zu den älteren Bildhauern — nach dem Zusammenhang ist vornehmlich an Polyklet zu denken — zu bezeichnen mit den Worten: *ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse* — ein Ausspruch, bei dessen Deutung man sich nicht durch die nur scheinbare Gleichheit des von Aristoteles berichteten Ausspruchs des Sophokles: *οἶον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἷους δεῖ ποιεῖν. Εὐριπίδην δὲ οἶοι εἶσιν* hätte beirren lassen sollen¹⁾: nicht als Idealisten, der die Natur meistern möchte, will Lysipp sich hinstellen, sondern als „Illusionisten“, mag sich diese Illusion nun nur auf die Proportionen beziehen oder auf eine mehr „malerische“ Behandlung der Formen.

Nur von den Bildhauern ist hier die Rede. Bei Architekten und Malern treten der Erfassung der künstlerischen Persönlichkeit noch größere Schwierigkeiten als bei jenen in den Weg. In der Baukunst tritt die Persönlichkeit überhaupt mehr zurück — nicht allein deshalb, weil hier mehr als in den Schwesterkünsten die Ausführung der künstlerischen Gedanken durch allerhand Bedingungen behindert ist, wofür als klassisches Beispiel aus dem Altertum die Propyläen des Mnesikles in ihrem Verhältnis zu dem ursprünglichen Entwurf gelten können²⁾. Dann aber ist doch auch die monumentale Überlieferung anderer Art: unmittelbarer freilich insofern, als uns nicht Kopien statt der Originale erhalten sind, aber entstellt nicht selten dadurch, daß die langlebigen

¹⁾ R. Kekule, Über einen angeblichen Ausspruch des Lysipp: Jahrbuch VIII 1893, S. 39 f. (vgl. die Diskussion: Archäologischer Anzeiger 1893, S. 11 f.); R. Schöne und R. v. Kekule, Über einen Ausspruch des Lysipp (Berlin 1898): Archäologischer Anzeiger 1898, S. 181 f. Wenn der eine Ausspruch wirklich von dem anderen untrennbar wäre, so würde Dies recht haben mit seiner Forderung, den Lysippischen Ausspruch umzukehren (vgl. Anzeiger 1893, S. 11 und S. 139).

²⁾ S. II, S. 62 f.

Denkmäler der Baukunst manche Umgestaltung haben erdulden müssen — man denke an die gründliche des Augusteischen Pantheons (oben S. 10) —, in ungünstigem Erhaltungszustand ferner, wobei gerade das Persönlichste der Leistung oft verloren gegangen sein mag, endlich verhältnismäßig spärlich; denn daß wir zwei Bauwerke desselben Architekten, wie des Iktinos, unter den erhaltenen Ruinen nachweisen können, das sind doch gar seltene Ausnahmen.

Am persönlichsten wohl von allen Architekten tritt uns Hermogenes entgegen — und das, weil hier zu den erhaltenen Bauten auch literarische Überlieferung hinzutritt ¹⁾.

Mit den Malern steht es anders. Daß bei ihnen die Persönlichkeit gewiß nicht weniger als bei den Bildhauern zur Geltung kam, könnte uns schon die Fülle von Anekdoten beweisen, hinter der die Geschichte der Bildhauer weit zurückbleibt. Aber nicht nur populärer waren damals wie heute die Maler, sondern die Malerei ist tatsächlich fast immer die führende Kunst gewesen ²⁾.

Doch was ist uns von ihren Werken erhalten! Traurige Trümmer — so müssen wir, trotz mancher Kunde der neueren Zeit, auch heute noch sagen — traurige Trümmer, mit der einen großen Ausnahme der kampanischen Wandmalerei.

Die erstaunliche Höhe der dekorativen Wandmalerei im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit ist uns dadurch allerdings so glänzend wie kaum etwas anderes bezeugt, zumal zu den Zeugnissen aus den verschütteten Städten um den Befehl noch vereinzelt der Hauptstadt hinzukommen; und einige der pompejanischen Maler dürfen wir uns getrauen in ihrer

¹⁾ Humann-Rohde-Walinger, Magnesia am Mäander, S. 163 f.; Buchstein, Das ionische Kapitell, S. 40 f.

²⁾ Michaelis, Archäologische Entdeckungen, S. 319.

persönlichen Art zu erkennen, wenn wir sie auch nicht benennen können.

Mit Bewunderung hören wir zu derselben Zeit Petron und Plinius vom Verfall der Malerei sprechen.

Sollen wir uns daran erinnern, daß gerade in der Kunst nicht selten der eine als „Verfall“ bejammert, was dem anderen oder auch der Nachwelt als der Gipfel erscheint. Mag sein, daß weder Plinius noch Petron Sinn hatten für den „Illusionismus“, den ein moderner Kunstforscher als die Entdeckung gerade dieser Zeit gepriesen hat¹⁾. Aber die Schriftsteller haben auch gewiß gar nicht diesen immerhin untergeordneten Zweig der Malerei im Auge, bei dem eine bewundernswerte handwerkliche Routine von dem Gut der Vergangenheit zehrte, sondern die „hohe“ Kunst, die Maler von Namen und Ruf, wie etwa Fabullus, der in der Toga auf dem Gerüst saß, als er Neros goldenes Haus ausmalte, oder Cornelius Pinus und Attius Priscus, der lebte von den beiden nach Plinius' Urteil: *antiquis similior*: das mochte für „Kunstmaler“, wie der schöne moderne Name lautet, freilich damals das beste Lob sein — und war es schließlich in den Augen der Meisten zu allen Zeiten!

Und genug Bilder der „großen Alten“ standen den Malern des damaligen Rom vor Augen: Aristides, Zeuxis, Parrhasios, Nicias und Nikomachos, Apelles und Timomachos waren vertreten, zum Teil durch mehrere Werke²⁾.

Aber ein Attius Priscus mochte vielleicht jenen Vorbildern nicht näherkommen, als Raffael Mengs seinem Ra-

1) F. Wichhoff, Einleitung zur Ausgabe der Wiener Genesis, zugänglicher unter dem Titel „Römische Kunst“ im dritten Band der von M. Dvorák herausgegebenen Schriften Wichhoffs 1912.

2) Plinius XXXV, 24f.; vgl. F. Jacobi, Grundzüge einer Museographie der Stadt Rom zur Zeit des Kaisers Augustus (1884).

mensvetter von Urbino. Zwischen Nachahmung und Original, aber auch zwischen Nachahmung und Kopie ist ein großer Unterschied.

Der Maler in der Toga hielt sich gewiß für zu gut zum Kopisten, und wenn die Stubenmaler der kampanischen Landstadt mit dem Ruhm treuer Kopisten zufrieden gewesen wären, wie wir von so vielen Bildhauern es annehmen, so hatten sie doch nie das Original vor Augen, sondern nur die Kopie in ihrem Musterbuche, vermutlich klein und skizzenhaft, und auch nur diese getreulich nachzubilden erschwerte die starke Vergrößerung, und verbot fast die eine rasche Hand fordernde Technik der Freskomalerei: wie weit mochte man sich da gar von dem Urbild entfernen! Erhaltene Repliken derselben Vorlage machen uns die Freiheit der Behandlung anschaulich. Aber wenn auch hier nicht die Vermittlung des Musterbuchs anzunehmen wäre — die übrigens auch Schlüsse aus der Zahl der Repliken auf den Ruhm des Originals, wie wir sie bei Statuen gewohnt sind, verbietet — so würde doch wohl das, was ein Kopist unwillkürlich — durch Auffassung und Finselführung seiner Zeit — in die Kopie hineinzutragen in Versuchung sein mußte, erheblich mehr in der Malerei als in der Bildhauerkunst sein.

Wenn eine der Repliken in der kostbareren und mühseligeren, durch diese Mühseligkeit abhängigeren Technik des Mosaiks hergestellt ist, wie bei der Theaterszene¹⁾, die als Mosaikbild den Namen des Dioskurides trägt und in einem Wandbild aus Stabiä wiederholt ist, so mag die Wahrchein-

¹⁾ Museo Borbonico IV 34; Kunstgeschichte in Bildern I, Tafel 94, 2; vgl. Helbig 1473; Denkmäler der Malerei Tafel 106/7. Auf unserer Tafel VIII 3. Vgl. M. Bieber und G. Rodenwaldt, Die Mosaiken des Dioskurides von Samos: Jahrbuch XXVI 1911, S. 1—22; W. Leonhard, Mosaikstudien zur Casa del Fauno in Pompeji (Freiburger Dissertation 1914).

lichkeit, daß es sich um ein bestimmtes, mehr oder weniger berühmtes Original handelt, schon etwas größer sein als sonst, und vielleicht war Dioskurides nicht der Verfertiger des Mosaiks, sondern der Maler des Originals: das andere Mosaikbild, das seinen Namen trägt, ist nah verwandt, offenbar Gegenstück, und könnte auch im Original von derselben Hand herrühren. Daß man eine Nachbildung der Theaterzene auch in Terrakottafiguren gefunden zu haben meint, macht ein berühmtes Vorbild noch wahrscheinlicher ¹⁾.

Aber daß auch Mosaik-Nachbildungen sehr frei sein konnten, beweist freilich der Vergleich des Philosophen-Mosaiks in Villa Albani mit der in Torre Annunziata gefundenen Replik ²⁾.

Dennoch dürften einige Mosaikbilder am ersten berufen sein, uns von der Höhe der griechischen Malerei in ihren Meisterleistungen eine Ahnung zu geben.

Das Alexandermosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji darf trotz der Technik, die von vornherein vermuten läßt, daß es sein Vorbild nicht ohne Verlust wiedergibt, als der kostbarste Rest griechischer Malerei gelten, und seitdem sich die Deutung auf eine Schlacht Alexanders, die heute niemand mehr anzweifeln wird, zum erstenmal einem unbefangenen Betrachter erschloß, mußte sich auch der Name des großen Künstlers, der mit dem des großen Königs für alle Zeit verknüpft ist, unwillkürlich auf die Lippen drängen: Apelles. Nichts berechtigt uns, das Mosaikbild geradezu für eine Kopie nach Apelles zu halten; mag immerhin einer der Künstler, von denen der Zufall uns erfahren läßt, daß sie Alexanders Schlachten gemalt haben, mehr Anspruch

¹⁾ Winter, Archäologischer Anzeiger 1895, S. 121 f.

²⁾ Winckelmann, Monumenti t. 185 und Monumenti dei Lincei VIII 1898 t. XII (S. 393 f.); Römische Mitteilungen XII 1897, S. 328; Archäologischer Anzeiger 1898, S. 120 f.

darauf haben, wenn ich auch nicht, mit Winter, in der gedrängten Darstellung der Figuren im Hintergrund des Mosaikbildes die „breviores etiamnum quasdam picturae compendiaras“ sehen möchte, die Plinius als Erfindung des einen jener Maler, des Philoxenes von Eretria, rühmt: so werden wir doch das Können und Wollen, das das Bild verrät, in seiner Höhe, aber auch in seiner Beschränkung zum Maßstab nehmen dürfen, wenn wir uns die Bilder des Apelles vorzustellen suchen, die nur in Beschreibungen fortleben¹⁾. Ein anderes ausgezeichnetes Mosaikbild, das Kentaurenbild in Berlin, das aus der Villa Hadrians stammt, erinnert uns lebhaft an ein Gemälde des Zeuxis, das uns Lukian ausführlich schildert, nach einer Kopie in Athen, da das Original, wie so manches andere kostbare Stück, im Meer untergegangen war, als es nach Italien gebracht werden sollte. Der Gegenstand ist verwandt, aber keineswegs identisch, so daß von einer Kopie bei dem erhaltenen Bild nicht die Rede sein kann, und auch das Können des Malers steht auf einer anderen Stufe als das des Zeuxis; aber wir sehen, wie ein bedeutender Maler etwa der hellenistischen Zeit das überlieferte Thema umgestaltet hat, aus dem Jöhlischen ins Pathetische es steigend.

Sehr viel weiter aber als den Abstand einer Mosaiknachbildung von dem gemalten Urbild wird man den einer gravierten Zeichnung, wie sie die Ficoronische Cista (Band III, Tafel IV₃) bietet, von einem Vorbild aus der großen Malerei schätzen. Ist doch auch die Entstehung der Cista als solcher in Rom zu einer Zeit, als dort griechische Kunstwerke noch sehr selten gewesen sein müssen, unzweifelhaft, die frühere Entstehung der Hauptgravierung aber recht unwahrscheinlich,

¹⁾ F. Winter, Das Alexandermosaik aus Pompeji (Straßburg 1909); vgl. oben I, S. 23; II, S. 62; III, S. 20; W. Leouhard, Mosaikstudien.

ja angesichts mancher mit der älteren griechischen Kunst unvereinbarer Eigentümlichkeiten ganz unmöglich. Dennoch hat man hier Züge polygnotischer Malerei erkannt, die auf irgend welchem Umweg zu Novios Plautios gelangt sein müssen¹⁾.

Zeitlich und räumlich sehr viel näher stehen jenen alten Wandbildern die Gemälde der griechischen Vasen; aber es kann bei ihnen von „Kopien“ wohl überhaupt niemals die Rede sein, sondern nur von Übereinstimmung des Stoffs, des Stils bis zu einem gewissen Grade und wirksamen Reminiscenzen. Deshalb bleibt unsere Vorstellung von Polygnot und seinen Genossen schattenhaft, obgleich es gelungen ist, eine Gruppe von Vasenbildern mit ihnen in Verbindung zu bringen. Dazu bot die Möglichkeit vor allem die Übereinstimmung der Kompositionsweise mit der, die uns des Pausanias ausführliche Beschreibungen einiger polygnotischer Bilder erkennen lassen, die um so bedeutungsvoller erscheinen mußte, als jene Vasengruppe auch gegenständlich viele Beziehungen zu Gemälden des polygnotischen Kreises aufwies. Man erkannte auf den Vasenbildern einige Eigentümlichkeiten des Stils, die mit den für jene Maler bezeugten übereinzustimmen schienen und hielt sich für berechtigt, in dem Können der Vasenmaler danach jedenfalls das Minimum dessen zu sehen, was wir den Vertretern der

¹⁾ Vgl. III, S. 53f. Neuerdings rückt v. Salis (Kunst der Griechen, S. 225) das Bild der Cista ganz entschieden von der Kunst des fünften Jahrhunderts ab. „Die Mittelgruppe vor allen Dingen“ zeigt „das Bestreben, die Darstellung aus ihrer Flächenhaftigkeit zu lösen und schief in den Raum hineingehen zu lassen, und mit polygnotischer Art hat die einheitliche Diagonalebewegung dieser Szene schlechterdings gar nichts mehr zu tun; nicht bloß der Stilisierung von Einzelheiten, sondern seiner Erfindung nach ist das Bild durchaus ein Werk der Alexander- oder Diadochenzeit“.

großen Kunst zutrauen dürfen und müssen. Zögernd nehmen wir diesen oder jenen Zug für Polygnot, für Mikon in Anspruch. Aber wenn wir versuchen, die einzelnen Züge zum Bilde zusammenzufügen und etwa die Bilder der Lesche in Delphi, die wir doch Figur für Figur kennen, danach aufzubauen, so kommt es uns doch immer wieder zur Empfindung, wie unendlich viel zur Kenntnis auch nur eines einzigen Bildes, geschweige denn des Meisters uns fehlt. Mit Recht hat Schöne von allen Rekonstruktionen der delphischen Bilder geurteilt: „In einem aber, und zwar dem Hauptpunkte, bleiben sie alle gleich weit von Polygnot entfernt: sie sind alle keine Kunstwerke und können es nicht sein. Es mag uns wohl gelingen, von der Größe und Tiefe polygnotischer Kunst in stillen Stunden eine Ahnung in uns hervorzurufen, eine Anschauung davon zu gewinnen ist uns versagt“¹⁾.

Bis in die Zeit Polygnots reichen die Vorbilder der pompejanischen Wandgemälde keinesfalls zurück; aber mancher spätere berühmte Name — einige wurden S. 90 genannt — mag in Frage kommen. Den Nachweis in jedem einzelnen Fall zu führen ist jedoch nicht leicht, und die Vermittlung durch die Musterbücher, deren sich diese kampanischen Stubenmaler ohne Zweifel, wonicht immer, doch jedenfalls häufig bedient haben, ist von der Art, daß man auf allerhand Abweichungen und Entstellungen gefaßt sein muß — ganz abgesehen von der Freiheit, die jeder einzelne Maler auch dem Musterbuch gegenüber in Anspruch genommen hat und die durch die Unterschiede der Wiederholungen hinlänglich bezeugt wird, so daß von „Kopien“ nur in bedingtem Sinn die Rede sein kann, und Rückschlüsse

¹⁾ R. Schöne im Jahrbuch VIII 1893, S. 199; f. C. Roberts Hallische Winkelmannsprogramme 1892, 1893, 1895 und dann F. Hauser bei Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei II, S. 312 f.

auf das Original nur mit großer Vorsicht gezogen werden sollten ¹⁾).

Eher dürfen wir wohl bei den wenigen erhaltenen Bil-

¹⁾ G. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde (Berlin 1909), besonders Kapitel IX: Kopien griechischer Tafelbilder S. 197—249; W. Klein, Österreich. Jahreshfte XIII, 1910, S. 123—149. Es hängt mit der Grundanschauung Rodenwaldts, über die später gesprochen werden soll, zusammen, daß er ein „Musterbuch“ nur für die geringeren Bilder des vierten Stils annehmen will, während die besseren Maler nach seiner Meinung eigene Skizzenbücher besaßen, auch wohl direkt nach alten Bildern gearbeitet oder hervorragende Wandbilder der eigenen Zeit kopiert hätten. W. Klein tritt der Annahme von Kopien überhaupt entgegen und will die unmittelbare Einwirkung älterer Bilder aufs äußerste beschränken: „Es soll hier versucht werden, statt des bisher vergeblichen Bemühens, den pompejanischen Bilderschatz nach Entlehnungen aus den Gemälden der Vorzeit zu durchforschen, auf den reichen Bestand an älteren plastischen Meisterwerken hinzuweisen, der in denselben Aufnahme gefunden hat“ (S. 126 f.), und der Schluß aus dieser Übersicht ist dann (S. 149), daß „die Maler der pompejanischen Fresken ‚Mutite‘ studiert haben, wie die Maler der Renaissance und die Maler der folgenden Jahrhunderte. Es ist von vornherein anzunehmen, daß, wenn sie auch der Plastik der Vorzeit ein besonderes Studium widmeten, auch die Tafelmalerei ihre Beachtung fand, etwa wie seit Tischbein die Vasenmalerei neben der Plastik künstlerische Verehrer fand. Freilich ergibt sich auch, daß sie diese Vorbilder nicht einfach kopiert, sondern künstlerisch umgesetzt haben. Ihre Skizzenbücher haben wir uns naturgemäß reichhaltiger vorzustellen als die des 16. Jahrhunderts, aber daß die Theorie von den ‚Musterbüchern‘ und das, was drum und dran ist, eine verfehlte sei, darüber konnten wir hier nur Andeutungen bieten, die eine eingehendere Ausführung verlangen.“

Auch Salis (Kunst der Griechen S. 171) betont die Seltenheit nachweisbarer Abhängigkeit römischer Wandfresken von einem einzelnen klassischen Vorbild und verwirft solche Abhängigkeit entschieden bei dem in der Tat meist ungebührlich überschätzten Bild der Opferung Iphigeniens, das auch Julius Lange zu den „aller-schlechtesten“ zählte.

dern auf Marmor von Kopien sprechen, wenn sie nicht gar, wie manche meinen, Originale sind. Eines dieser Bilder ist in Pompeji gefunden; die übrigen stammen aus Herculaneum. Alle sechs sind von C. Robert in mehreren seiner Hallischen Winkelmanns-Programme¹⁾ trefflich abgebildet und eingehend besprochen worden. Eines davon trägt eine Künstlerinschrift. Da diese einen sonst ganz unbekanntem Künstler — Alexandros von Athen — nennt, ist es kaum möglich, aus ihr einen Anhaltspunkt zu gewinnen, ob wir eine Kopie oder das Original vor uns haben. Wohl muß zugegeben werden, daß die Anbringung der Inschrift das Letztere nicht beweist — auch von der Möglichkeit abgesehen, daß der Kopist hier seinen Namen verewigt haben könnte, und gerade aus der Form der Buchstaben, ihrem „ängstlichen Duktus“ glaubte Robert schließen zu dürfen, daß ein Kopist die Inschrift des Originals nachzubilden versucht hat²⁾.

Urkundlich bezeugte Originalwerke, die wir für die großen Meister der Malerei wohl immer vergebens ersehnen, für die der Plastik wohl immer nur spärlich besitzen werden, bieten uns in größerer Zahl allein die Tongefäße mit Künstlerinschriften. Hier muß es, sollte man meinen, möglich sein, das letzte Ziel zu erreichen, die Entwicklung der Kunst nicht nur im allgemeinen zu bestimmen, sondern die Persönlichkeiten der einzelnen Meister zu erfassen, den Anteil eines jeden am Fortschritt seiner Kunst zu unterscheiden.

Vornehmlich auf attischen Vasen des ausgehenden sechsten

1) XIX 1895: Botivgemälde eines Apobaten; XXI| 1897: Die Knöchelspielerinnen des Alexandros; XXII 1898: Kentaurenkampf und Tragödienszene; XXIII, 1899: Der müde Silen (s. Band III, S. 104); XXIV 1903: Niobe.

2) S. auch Salis, Kunst der Griechen, S. 165.

und des beginnenden fünften Jahrhunderts, vereinzelt aber auch anderwärts, sowie auf früheren und späteren Gefäßen, finden wir diese sogenannten „Meisterinschriften“¹⁾, und das „Werk“ einzelner Meister scheint auch für uns noch aus Dutzenden von Gefäßen zu bestehen. Aber die Kritik hat auch hier zunächst die sicheren Zeugnisse von den zweifelhaften zu scheiden. Wo der Name mit ἔργα verbunden er-



Künstlerinschrift des Euphronios.

scheint, kann über die Bedeutung der Inschrift kein Zweifel bestehen²⁾, und wenn daneben ein zweiter Name mit ἐποίησε sich findet, so wird er uns den Töpfer nennen, wobei es



Künstlerinschrift des Brygos.

zweifelhaft bleiben mag, ob es der Arbeiter ist, dessen Hand das Gefäß geformt hat, oder der Fabrikherr, dem Töpfer und Maler dienstbar waren. Sehr häufig aber finden wir nur einen einzigen Namen, und diesen mit ἐποίησε verbunden. Dann ist es zweifelhaft, ob damit überhaupt die Arbeit des Malers bezeichnet werden soll³⁾.

1) W. Klein, Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen, zweite Auflage, Wien 1887.

2) Als Beispiel wird die Künstlerinschrift des Antaioskraters des Euphronios nach Furtwängler-Reichhold Tafel 92 oben abgebildet.

3) Als Beispiel einer ἐποίησε-Inschrift wird die des Brygos (von seiner Sathr-Schale) nach Furtwängler-Reichhold

Der Maler Duris, nach dem kürzlich ein französischer Archäologe eine kleine Monographie genannt hat ¹⁾, zeichnet immer mit ἔγραψε (einmal daneben mit ἐποίησε). Da scheint man also auf dem festesten Boden zu stehen. Aber die vollständige Verschiedenheit der Malerei auf zwei zusammen gefundenen, offenbar als Gegenstücke hergestellten Schalen aus Gäre, die beide den Malernamen des Duris, den Töpfernamen des Pythion, den „Lieblingsnamen“ des Chairestratos tragen, muß uns eine Warnung sein. Niemals würde man die beiden Gefäße derselben Hand zuschreiben: verschieden sind die Proportionen der Figuren, verschieden die Komposition, verschieden die Zeichnung der Köpfe, verschieden die Behandlung des Gewandes. Duris ist bei der einen Schale nicht er selbst. Er muß das Werk eines anderen Meisters kopiert haben. Wir meinen noch Vasen von derselben Hand, die seine Vorlage zeichnete, zu besitzen (die des sogenannten Panaitios-Meisters) ²⁾. Ein anderes Mal sehen wir Epiktetos als Nachahmer seines jüngeren Zeitgenossen Duris, auf einem Gefäß, das gleichfalls aus der Töpferei des Pythion hervorgegangen ist ³⁾. Dergleichen mag weit öfter vorgekommen sein. Das Wort, das Euthymides auf eines seiner Gefäße schrieb: ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος ⁴⁾, versetzt uns ja auch in die Rivalitäten der Vasenmaler des Kerameikos.

Tafel 47 oben abgebildet. Über die Bedeutung von ἔγραψε und ἐποίησε s. F. Hausler, Griechische Vasenmalerei III, S. 20, 11, auch Fr. Leonard, Vasen des Hieron (Greifswalder Dissertation), S. 20 f.

¹⁾ E. Böttier, Douris et les peintres de vases grecs (Les grands artistes).

²⁾ Furtwängler-Reichhold I, S. 270 f.

³⁾ Furtwängler-Reichhold II, S. 82 f.

⁴⁾ Furtwängler-Reichhold I, S. 64.

In der Skopie dann doch noch die kleinen Züge zu erkennen, die dem Skopisten oder Nachahmer, im einen Fall dem Duris, im anderen dem Epiktetos gehören und der Vorlage fremd sind, das fordert schon eine noch viel schärfere Beobachtung, und die Zuweisung namenloser Gefäße an bestimmte Künstler, von denen wir eine hinlängliche Zahl signierter Vasen besitzen, um ihre Art zu kennen, verliert etwas von ihrer Zuversicht.

Der Maler aber, den man als den größten dieser ganzen Gruppe attischer Schalenmaler gefeiert hat, Euphronios, hat nicht mehr als drei Gefäße mit ἔγραψε gezeichnet, alle anderen mit ἐποίησε. Soll man nun sein Bild allein aus jenen drei Vasen zu gewinnen suchen und diesen nach Möglichkeit verwandte, die keine Signatur tragen, anreihen? Oder soll man ihm auch die nur mit ἐποίησε gezeichneten Vasen — sofern sie keine andere Malersignatur tragen — zuweisen und sich durch starke Unterschiede nicht irremachen lassen, indem man diese Unterschiede für ebenso viele Zeugnisse der Entwicklung des Meisters — allenfalls auch, nach dem eben Gesagten, der Anlehnung an andere! — auffaßt? Dieses war die Meinung Wilhelm Klein, der durch seine treffliche Schrift über Euphronios¹⁾ die Vasenmaler sozusagen in die Kunstgeschichte eingeführt hat; jenes war die Ansicht, die Adolf Furtwängler in den ersten Lieferungen seines großen Vasenwerks mit Eifer versucht, von der er aber später selbst wieder abkam, indem er Beobachtungen machte, die ihm die dem Euphronios entrissenen Vasen zum Teil wieder mit den von ihm als Maler gezeichneten zu verbinden schienen. Ja, Furtwängler hält (II, S. 184) für möglich, daß zwei Schalen mit der Töpfer-signatur des Hegesibulos von

1) W. Klein, Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei. Zweite Auflage 1886.

demselben Maler (Epithos) stammen, obgleich ihr stilistischer Abstand „mindestens so stark oder selbst noch etwas stärker ist als der zwischen Euphronios' frühen Werken und der weißgrundigen Schale in Berlin, die seine Töpfer-signatur trägt“. Wir sehen dann auch, daß die Vasen des Brygos und des Hieron, die beide ausschließlich mit ἐποίησε zeichnen, durch so augenfällige Verwandtschaft der Bilder zusammeng gehalten werden, daß wir kaum umhin können, die beiden Namen für die der Maler zu halten, wenn uns auch in einem einzelnen Fall die Malersignatur des Makron neben dem ἐποίησε des Hieron das verbietet¹⁾.

Zwischen den Malern dieser Blütezeit der attischen Schalenmalerei stellen die mit mehreren von ihnen vereinigten Namen der Töpfer oder Fabrikherren sichere Verbindungen her, und das gleiche tun die sogenannten „Lieblingsnamen“, die mit καλός verbundenen Namen athenischer Jünglinge, nachweislich mehrmals, wahrscheinlich meistens vornehmen Standes, die zu den Malern des Kerameikos nicht etwa, wie der geläufige Name der Inschriften zu sagen scheint, in persönlicher Beziehung standen, sondern nur deren Aufmerksamkeit und Bewunderung auf sich zogen, wenn sie im Kerameikos ihre Kasse tummelten. In mehreren Fällen ist in einem solchen „καλός“ ein später im öffentlichen Leben Athens hervortretender Mann erkannt worden. Nicht leicht versehen uns Denkmäler unmittelbarer und anschaulicher in das Leben und Treiben der Griechen als diese Vasen mit ihren Inschriften, zumal wenn auch noch die Darstellungen, wie das Leagrossbild des Euphronios, dem Leben entnommen sind, und es ist gar nicht so unglaublich, daß auch einmal ein Maler einen Kollegen in einer etwas verfänglichen Situation porträtiert hat, wie angesichts des Innenbilds der

¹⁾ Furtwängler-Reichhold II, S. 125 f., Tafel 85.

Eurythouschale des Euphronios vermutet worden ist — ohne daß ich diesen Einfall empfehlen möchte —, oder daß gar ein Vasenmaler sich an seiner „Frau Meisterin“ dadurch rächt, daß er die Werkstatt auf einem Gefäß darstellt, in der Athena mit zwei Siegesgöttinnen auftritt, um die eifrigen Vasenmaler männlichen Geschlechts sämtlich zu bekränzen, während die „Meisterin“ unbeachtet in der Ecke sitzt¹⁾. Oder sollte diese novellistische Ausdeutung des Bildes bedenklich scheinen, so kann man doch kaum umhin, aus der Darstellung etwas von der Eifersucht gegen die weibliche Konkurrenz herauszulesen, die auch heute wieder in manchen Berufen nicht zur Ehre des „stärkeren“ Geschlechtes sich zeigt.

Man sehe nicht herab auf die Werkstatttrivalitäten dieser Topfmalers, die, nach den Namen zu urteilen, größtenteils nicht einmal Athener waren! Auch in der „großen Kunst“ sind nicht alle Athener gewesen, die zum Ruhm Athens Meißel und Pinsel geführt haben, und der Abstand zwischen ihnen und den Vasenmalern war auch noch in dieser Zeit so groß nicht, als er heute manchem scheinen mag. Ja, vielleicht hat einer der größten unter den Malern selbst in seiner Jugend in der Töpferwerkstatt gesessen. Denn wenn es von Zeuxis heißt, daß er auch „figlina opera“ gemacht habe, so liegt es in der Tat näher, an Malereien auf Ton zu denken als an plastische Werke, wie meist geschieht, und wenn nun in der Heimatstadt des Zeuxis, in Herakleia, zur Zeit seiner Jugend eine blühende Vasenmalerschule scharfsinnig nachgewiesen worden ist, so ist es in der Tat verlockend, unter den Werken dieser Schule sich eines von der Hand des Zeuxis zu denken, das der Zufall uns ebensogut wie jedes andere erhalten haben könnte²⁾.

1) Haujer bei Furtwängler-Reichhold II, S. 307.

2) F. Haujer bei Furtwängler-Reichhold II, S. 264.

Die einzelnen Werke dieser Vasenmaler nach Möglichkeit zeitlich zu bestimmen, den bezeichneten unbezeichnete hinzuzufügen und den Entwicklungsgang der Meister zu erkennen, hat nicht nur an sich berechtigten Reiz, sondern verspricht auch darüber hinaus manchen Gewinn für unsere Kenntnis der großen Malerei. Die Fäden, die einst Klein zwischen der Theseuschale des Euphronios und dem Theseusbild des Mikon gezogen hat, sind freilich zerrissen, seitdem wir genötigt worden sind, die attischen Schalenmaler um fast ein halbes Jahrhundert hinaufzudatieren. Aber damit werden ihre Schalen für die noch dunklere Zeit vor Polygnot nur um so wertvollere Zeugnisse, und zu Polygnot und seinen Genossen sind andere Vasen, wie wir gesehen haben, in zweifellose Beziehung gebracht worden. Der Abstand zwischen diesen Vasenbildern und den Wandgemälden der Stoa Poikile und der delphischen Lesche ist schwer abzuschätzen; aber unanfechtbar scheint mir der Grundsatz, „daß jeder Fortschritt künstlerischen Sehens den wir in Vasenbildern konstatieren, als von der großen Kunst schon getan vorausgesetzt werden darf“ — und so kann jedes datierbare Vasenbild unsere Kenntnis der großen Kunst fördern, mag es sich inhaltlich mit den Gemälden des Polygnotischen Kreises berühren oder nicht. „Ein mühseliges, aber sicheres Weiterkommen“, dessen wir uns freuen dürften, hat Friedrich Hauser mit Recht auf diesem Gebiet anerkannt, im Hinblick vornehmlich auf die Arbeiten Roberts, und wir können hinzufügen, daß dieses Weiterkommen durch nichts mehr gefördert worden ist, als durch die eigenen Betrachtungen Hausers, mit denen er den zweiten Band des von ihm weitergeführten Furtwänglerschen Vasenwerks beschloffen hat.

Daß die Erforschung der griechischen Malerei zu den vornehmsten Aufgaben der ganzen Denkmälerkunde gehört, wird niemand verkennen, und so begleiten uns denn die

Tongefäße als unschätzbare Zeugen von den Niederungen primitivster Kunsttätigkeit, in die kein Lichtstrahl historischer Überlieferung fällt, bis auf die höchsten Höhen der Kunst, und ein Wort des Spottes über die „Scherbenwissenschaft“ wird heute nur noch der wagen, der von den Aufgaben und Arbeitsmitteln der Denkmälerforschung keine Ahnung hat, — von den Lesern dieses Büchleins also hoffentlich keiner.

Doch ich will meine Leser diesmal nicht, wie vor Jahren, mit dem Ausblick auf solchen etwa möglichen Gewinn der Vasenforschung für unsere Kenntnis der großen Kunst entlassen.

Wir wollen noch einmal zu dieser großen Kunst zurückkehren.

Gerade die Vasenmalerei weist uns darauf hin, daß die kunstgeschichtliche Betrachtung denn doch noch andere Aufgaben hat als die Bestimmung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten; denn nur in einem beschränkten Zeitabschnitt und auch in örtlicher Umgrenzung drängen sich die Künstlerinschriften so dicht, daß wir es wagen können, uns von den einzelnen Malerpersönlichkeiten eine Vorstellung machen zu wollen, Beziehungen zwischen ihnen uns auszudenken und das „Werk“ wenigstens der hervorragendsten durch unbezeichnete Gefäße zu erweitern. Im übrigen hat die Vasenforschung sich andere Ziele zu setzen.

In der großen Kunst sind die Künstlerinschriften nur bei Werken der Plastik von Bedeutung — gegen 500 „Inschriften griechischer Bildhauer“ hat vor 35 Jahren Emanuel Löwy gesammelt¹⁾; heute würden ihrer erheblich mehr sein. Aber ganz wenige nur sind noch mit den Werken verbunden, zu denen sie gehören; manche sind auch ohne urkundliche Bedeutung, wie etwa das „opus Phidiae“ und

¹⁾ Leipzig, Teubner 1885.

„opus Praxiteles“ unter den Rossbändigern von Monte Cavallo ¹⁾. Aus signierten Werken lernen wir keinen einzigen Bildhauer des Altertums etwa so kennen, wie jene attischen Vasenmaler.

Die literarische Überlieferung kommt hinzu, vorzugsweise, so viel wir noch sehen können, an die einzelnen Künstler, natürlich nur die hervorragendsten, sich heftend, und ihren oft höchst wertvollen, aber eben dann nur allzu dürftigen Angaben verleihen die mit ihrer Hilfe gelungenen Zuweisungen nicht ganz selten erhöhte Anschaulichkeit. Aber die Künstlergeschichte wäre doch nur dann die Kunstgeschichte — nach meiner Ansicht wenigstens —, wenn wir sie vollständig überblickten, wovon wir denn beim Altertum himmelweit entfernt sind.

So muß sie ergänzt werden durch die „Problemgeschichte“. Die einzelnen Aufgaben der bildenden Kunst müssen an den erhaltenen Denkmälern, ohne Rücksicht zunächst auf die Künstlernamen, aber an datierbaren Denkmälern in ihrer wechselnden Auffassung und Lösung verfolgt werden. Etwas dieser Art hat doch auch das Altertum schon gekannt, freilich nicht ohne Rücksicht auf die Künstlernamen. „Hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare voltus, respicientes suspicientesve vel despicientes“ — so heißt es von Simon von Kleonai bei Plinius (n. h. 35, 56). „Primus mulieres tralucida veste pinxit . . . instituit os adaperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare“ — das wird von Polygnot gerühmt (58). „Proprium eius est uno crure ut insisterent

¹⁾ Löwy 494, S. 323 f. Wenn sie noch bei Archäologen unserer Zeit, wie bei Furtwängler, Glauben gefunden haben, ja wenn sie diesen Glauben wirklich verdienen sollten, können sie deshalb als Urkunden doch nicht gelten, sondern sind zu der literarischen Überlieferung des Altertums zu stellen.

signa excogitasse“ lesen wir von Polyklet (34, 56). Das sind eben doch Fortschritte in der Lösung gewisser Probleme, die nur zu einseitig — nun gar bei der stetigen und langsamen Entwicklung der griechischen Kunst! — einzelnen Künstlern zugeschrieben werden. Ein Beinamen wie *συναγράφος*¹⁾, jedes „primus invenit“ weist in dieser Richtung. Uns hat freilich, wenn wir es sonst nicht wüßten, vor zwei Jahrzehnten die „Jahrhundertausstellung“ gelehrt, wie viel Ungerechtigkeit mit der Hervorhebung des Verdienstes eines Einzelnen oder einer Gruppe verbunden sein kann, sein muß; war es doch — man wußte nicht, ob erfreulich oder beschämend, wie in dem vielgeschmähten „neunzehnten Jahrhundert“, auf das seine letzten Jahrzehnte mit selbstgefälliger Geringschätzung herabgesehen hatten, ein tüchtiger Meister nach dem andern „entdeckt“ wurde, wie man erkannte, daß keineswegs alles Heil aus dem Wald von Barbizon zu kommen brauchte, und unser Menzel nicht der Einzige war, der sich neben den Franzosen sehen lassen konnte.

Was früher von der Geschichte der Augenbildung, was von den Forschungen Julius Langes gesagt wurde, gehört hierher. Aber die Probleme der statuarischen Plastik, der Darstellung der einzelnen menschlichen Figur überhaupt scheinen einfach neben denen der Komposition in Malerei und Relieffkunst. Eines der wichtigsten von diesen möge hier im Anschluß an eine neuere Arbeit hervorgehoben werden.

„Die Darstellung des Raumes und das Verhältnis der Figuren zum Raum“ war der Gegenstand der Untersuchungen, die vor einem Jahrzehnt Gerhard Rodenwaldt unter dem gleichzeitig zu weit und zu eng gefaßten Titel „Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde“

¹⁾ E. Pfuhl, Jahrbuch XXV 1910, S. 12—28; R. Schöne, ebenda XXVII 1912, S. 19—23; E. Pfuhl, ebenda S. 227 bis 231.

veröffentlicht hat¹⁾. Danach hätte die griechische Malerei bis zur Zeit Alexanders keinerlei räumlichen Zusammenschluß gekannt; „auch späterhin wäre dieser eine sekundäre Zutat geblieben, das Problem wäre mehr umgangen als gelöst worden! Das Verdienst der Römer wäre „die uneingeschränkte Beherrschung der räumlichen Darstellung“. Erst jetzt wird eine Landschaftsmalerei möglich. In pompejanischen Bildern des zweiten Stils werden „freie Kombination von Figuren nach klassischen Vorbildern mit typischen pompejanischen Hintergrundslandschaften“ nachgewiesen. „Besonders charakteristisch für den dritten Stil sind die großen Landschaftsbilder mit mythologischer Staffage, die in engstem Zusammenhange mit den Odysseelandschaften stehen, aber gemäß der im Verlauf des zweiten Stils erfolgten Entwicklung nicht mehr als Prospekte, sondern als Bilder auftreten“. Zu dem architektonisch gestalteten Raum verhalten sich die Figuren ganz ähnlich wie zur freien Landschaft. „Landschaften, Architekturen, Bezirke — der ‚heilige Bezirk‘ wird in einem besonderen Kapitel behandelt — zeigen gemeinsame Kompositionsprinzipien trotz aller Verschiedenheit der figürlichen Vorlagen“. Dies Gemeinsame soll das eigentümlich Römische sein: die Landschaftsmalerei ist römisch. „Im dritten Stil beginnt diese neue Gattung sich mit den unräumlichen griechischen Figurenbildern zu paaren; teils werden die figürlichen Kompositionen der landschaftlich freien Anordnung zuliebe zerrissen, teils findet eine äußerliche Zusammenfügung statt.“ In den „Interieurbildern“ des dritten Stils kreuzt sich der Einfluß der Landschaftsmalerei mit dem anderer Vorbilder, griechischer

¹⁾ S. oben S. 96, 1. Am ausführlichsten besprochen von E. Pjuhl (Gött. gel. Anzeigen 1910, S. 789—826), dessen Analyse des Buchs ich mich bei der folgenden kurzen Inhaltsangabe mehrfach anschließe.

„Maiskosbilder“, wie die Wochenstube auf der Grabstele von Pagasä¹⁾ und von Wandarchitekturen zweiten Stils. Die Bilder des vierten Stils scheidet Rodenwaldt in „römische Kompositionen“ und „Kopien griechischer Tafelbilder“. Jene knüpfen durchaus an den dritten Stil an, wobei nur der engere Rahmen, der die meist sehr großen Figuren umschließt, den Eindruck stark beeinflusst. Auch hier wird das „reliefmäßige griechische Figurenbild“ mit der „römischen Landschaft“ verbunden, bei den geringen Bildern nur äußerlich, bei den besten in organischer Durchdringung. Die griechischen Tafelbilder, deren Kopien in der zweiten Gruppe der Bilder des vierten Stils erkannt werden, glaubt Rodenwaldt nach Zeit und Schule bestimmen zu können. Im letzten Kapitel wird die „Umgehung des Raumproblems“ durch Füllung der Fläche mit Figuren, die in verschiedenen Raumschichten hintereinander erscheinen, als „ein griechisches Kompositionsprinzip“ zu erweisen versucht.

Man wird auch aus dieser kurzen Übersicht ersehen, daß es ein Hauptproblem der antiken Kunstgeschichte ist, das in dem vortrefflichen Buch behandelt wird, aber man wird auch den Einfluß der Wickhoff'schen These zu spüren meinen, sicherer noch und selbstverständlich den Einfluß Roberts, der ja der Lehrer des Verfassers war, und wird deshalb gut tun, sich zu fragen, ob nicht doch hier das Guthaben der römischen Kunst etwas zu reichlich, das der griechischen etwas zu knapp bemessen ist. In dieser Richtung bewegt sich dann auch der Widerspruch, auf den Rodenwaldts Buch, bei aller wohlverdienten Anerkennung, bei manchen Fachgenossen gestoßen ist, und dem besonders E. Pfuhl in der schon angeführten Besprechung Ausdruck gegeben hat. Ich will

¹⁾ Ἐφημερίς ἀρχαιολογική 1908, Tafel I; Rodenwaldt S. 114; Pfuhl, Neue Jahrbücher XXVII 1911, Tafel III, 11; vgl. Pagenstecher, Alexandrinische Studien S. 8 u. ö.

nicht verhehlen, daß ich mehr zu Pfuhls Anschauung neige, aber die Frage eingehender zu erörtern, ist ja hier gewiß nicht der Ort, wo es lediglich darauf ankommt, auf Rodenwaldts Buch als auf ein Stück „Problemgeschichte“ hinzuweisen, durch das unsere Kenntnis der antiken Kunst auch dem erheblich gefördert scheinen wird, der sich von der Beweisführung des Verfassers in manchen Punkten nicht überzeugen läßt.

Das Raumproblem in der antiken Malerei führt uns unwillkürlich zu dem in der Baukunst: Auch hier sehen wir die römische Kaiserzeit zu Lösungen kommen, deren die griechische Kunst auf ihrer Höhe nicht fähig war. Auch hier ist die Frage aufzuwerfen, inwiefern dennoch die griechische Kunst an diesen Leistungen beteiligt ist. Es gilt den Wunderbau der Pantheon-Kuppel bis in seine letzten Wurzeln zurückzuverfolgen. Hier aber hat, wenn wir Oswald Spengler hören¹⁾, nicht etwa die römische Kunst durch eigene Leistung die Werke der Griechen überboten, sondern widerrechtlich hat sie sich eine Schöpfung angeeignet, die einem anderen Kulturkreis angehört, der, berufen die „Antike“ abzulösen, sich schon vor deren völligem Untergang glanzvoll ankündigt: im Orient sind diese Kuppelbauten heimisch. Angesichts dieser These, die durch die unverbürgte Zuweisung des Pantheons an Apollodor von Damaskus etwas willkürlich gestützt wird, haben wir um so mehr die Pflicht, nach möglichen Vorläufern und Ansätzen dieser Glanzleistung im Bereich der griechisch-römischen Kunst auszuspähen.

Wahr ist es, daß sich kaum ein schrofferer Gegensatz denken läßt als der zwischen diesen späten Kuppelbauten und der schwerfälligen Wucht der altgriechischen Säulentempel. Man mag hier den gleichen Gegensatz sehen wie zwischen der

¹⁾ S. oben S. 41, 1.

Mathematiker des Euklid und der des Diophantos; aber wenn auch dieser von der antiken Kultur geschieden und der „magischen“ Kultur zugewiesen wird, so werden die Verufenen, zu denen ich mich nicht rechnen kann, auch hier die Berechtigung dieser Verkürzung des antiken Kulturbesitzes ernstlich zu prüfen haben und werden wohl nach den Zwischengliedern zwischen Euklid und Diophantos auf dem Gebiet der griechischen Wissenschaft ausschauen.

Auf dem schwindelnden Grat der Betrachtungsweise Spenglers, von dem aus der gänzlich unbewiesene „syrische Baumeister“ des Pantheon wie eine Tatsache erscheint, die dem Leser durch mehrfache Wiederholung eingeprägt wird, von dem aus auch Polyklet als der Schüler Polygnots erscheint und so, gleichfalls mit dem Nachdruck der Wiederholung, dem Leser vorgestellt wird, auf solcher Höhe wollen wir hier nicht wandeln.

Aber auch die Problemgeschichte, wie sie vor anderen Alois Riegl getrieben und gelehrt hat, kann den Boden unter den Füßen verlieren, wenn sie die bescheideneren Funktionen der Datierung geringschätzend, das Mögliche für wirklich, das Wahrscheinliche für wahr ausgehend, den Weg des „Kunstwillens“ souverän bestimmen zu dürfen meint. Ernst Heidrich hat diese Gefahr einmal mit eindrucksvollen Worten geschildert¹⁾: „Bei aller Bewunderung so unvergleichlicher Schriften wie zumal derjenigen über ‚Die spätromische Kunstindustrie‘ wird es doch nicht möglich sein, die gewollten Einseitigkeiten und offenbaren Gefahren

¹⁾ In einer Besprechung von H. Janzens Buch „Das niederländische Architekturbild“ in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft VII, S. 117 f., wieder abgedruckt in den „Beiträgen zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte“ (Basel 1917) S. 82—109, wo die ausgeschriebenen Sätze sich auf S. 86 f. finden.

zu übersehen, die die notwendige Rehrseite der so großartigen Einheitlichkeit dieser Auffassung darstellen. Die Vergewaltigung des naiven künstlerischen Eindrucks und des natürlichen Verhaltens gegenüber dem Kunstwerk, das nur mehr als ‚Stildokument‘ und Untersuchungsobjekt erscheint und als solches nicht so sehr analysiert als vielmehr zwangsweise auf bestimmte, von vornherein feststehende Begriffe, abgehört wird — die Vergewaltigung ebenso aber auch der freien und erlebten und somit auch der unbefangenen und in einem tieferen Sinne wahren und adäquaten Anschauung des historischen und des kunsthistorischen Lebensprozesses, der nur mehr unter dem Gesichtspunkt der Begriffsentwicklung und ihrer logischen Notwendigkeit betrachtet wird — der Schematismus endlich der psychologischen Begriffe und die absichtlich starre, doktrinaire Terminologie, deren tötende Formelhaftigkeit von aller sinnlichen Anschauung der Wirklichkeit der Kunst wie des seelischen Lebens überhaupt, weit abführt und nur mehr eine kimmerische Welt reiner Begrifflichkeiten sichtbar werden läßt: das alles sind nur verschiedene Seiten desselben extremen und einseitig orientierten Ideals strengster Wissenschaftlichkeit, dessen Forderungen einer möglichst absoluten Präzision und Evidenz der Erkenntnis von den mathematischen und den exakten Naturwissenschaften abgeleitet und zu Unrecht, d. h. im Widerspruch zu der ganz anderen Natur der hier zu behandelnden Stoffe, auf eine geisteswissenschaftliche Disziplin übertragen sind.“ Ich gestehe, daß ich von der Berechtigung dieser Einwendungen und von ihrem Gewicht so sehr überzeugt bin, daß ich dadurch meine Bewunderung für „die großen Entdeckertaten Widhoffs und Kiegl’s“ stark beeinträchtigt fühle. Es ist ja gewiß richtig, daß dem Künstler des Altertums eine feste Tradition weit geringere Bewegungsfreiheit ließ, als der Künstler unserer Zeit für sich — nur zu oft bis zur Zügel-

losigkeit — in Anspruch nimmt. Man kann sagen, daß das Zentrum einer Künstlerpersönlichkeit des Altertums von der großen Linie jener Tradition niemals allzuweit abliegt, während man zu ihm bei dem modernen Künstler von dieser Linie aus, sofern man eine solche überhaupt entdecken kann, oft nur auf wunderlichen irrgartenartigen Seitenpfaden gelangen kann.

Es ist auch richtig, daß eine so liebevolle Versenkung in die einzelne Persönlichkeit, wie sie bei einem Künstler der neueren Zeit gefordert zu werden pflegt — am lautesten nicht selten gerade da, wo sie sich am wenigsten lohnt! — bei dem Künstler des Altertums schon der Zustand unserer Überlieferung unmöglich macht.

Um so mehr Beachtung verdient es, wenn sich einmal ausnahmsweise noch erkennen läßt, daß die Linie der Tradition mitten durch das Lebenswerk eines großen Künstlers geht und von ihm eine wenn auch nur mit leichter Biegung veränderte Richtung empfangen hat. Davon ist ja bereits die Rede gewesen (S. 56 f.).

Ein Blick auf ein kürzlich erschienenenes Buch soll uns zeigen, wie die Archäologie unserer Tage der doppelten Forderung beim Aufbau der Kunstgeschichte zu genügen verstanden hat.

Zu Anfang unserer Betrachtungen ist, wie billig, von Winkelmanns Kunstgeschichte die Rede gewesen. Hier am Schluß sei auf ein in mancher Hinsicht verwandtes Werk hingewiesen, das, mit jenem verglichen, zugleich den gewaltigen Fortschritt unserer Wissenschaft in dem beide Werke trennenden Zeitraum erkennen läßt. Der Vergleich beider bedeutet so wenig eine Herabsetzung für das eine Werk als eine leere Schmeichelei für das andere. An Wirkung wird kein Buch unserer Zeit auf diesem Gebiet es mit Winkelmanns Kunstgeschichte aufnehmen können, und was

das neue Buch andererseits etwa vor jener voraushaben kann, haben muß, ist nur zum kleinsten Teil seines Verfassers Verdienst — eben weil es so sein muß. Aber in diesem Fall bleibt dem Verfasser des eigenen Verdienstes dennoch genug, um auch einen schmeichelhaften Vergleich zu rechtfertigen.

Auf nicht dreihundert Seiten hat Arnold von Salis es unternommen, einem weiten Kreis „das Werden und die Wandlungen der hellenischen Kunst in ihren organischen Zusammenhängen zu schildern“: „so wie eben eine Lebensgeschichte geschrieben werden soll, unter Berücksichtigung aller wirklich treibenden Faktoren“. „Dem Anteil des einzelnen Künstlers ist dabei eine bescheidenere Rolle gegönnt worden, als es sonst wohl zu geschehen pflegt, nicht um seine Bedeutung zu verringern, sondern weil nach unserer Überzeugung das andere Moment bisher zu stiefmütterlich behandelt worden ist: die innere Gesetzmäßigkeit der Entwicklung“. Frei von den heute üblichen äußerlichen Spuren der Entstehung in der Kriegszeit, geschrieben in glänzender Sprache, die es nicht allzu vermessen erscheinen läßt, wenn der Verfasser eine „Kunstgeschichte ohne Bilder“ für sein Ideal erklärt, in der die sinnliche Anschaulichkeit der Sprache ganz von selber klare Formvorstellungen auszulösen vermöchte, diesmal aber noch ausgestattet mit einer mäßigen Zahl sorgsam ausgewählter Bilder, die, vom Text getrennt, das Wort unterstützen ohne es zu stören, ohne die „Sträf- lingsketten“ der Anmerkungen, Zitate und Quellennachweise, hat dieses Buch zu guter Stunde seinen Weg angetreten, in einer „Atempause“ der Bodenforschung, die uns die Armut gebietet, in einer Zeit, da eine tiefe Sehnsucht nach der dem Gegenwartssumpf entrückten reinen Höhenluft edelster Kunst Unzählige beherrscht. Die Kunstwissenschaft hatte sich gewöhnt, die Archäologie, bei der sie einst in die

Lehre gegangen war, über die Schulter anzusehen. Hier wird sie sie als ebenbürtig anerkennen.

Salis beschränkt sich auf die Kunst der Griechen, während Winkelmann einst die ganze Kunst des Altertums zu umspannen suchte. Dieser aber ist inzwischen jene wunderbare erste Blüte der Kunst auf griechischem Boden zugewachsen, von der man noch ein Jahrhundert nach Winkelmann keine Ahnung hatte. Ist sie auch der Geschichte der griechischen Kunst als ein neues Kapitel zugewachsen? Andere mögen fast nur das Unterscheidende sehen (s. Band I², S. 70 f.); Salis sieht einen Zusammenhang und widmet der kretisch-mykenischen Kunst seinen ersten Abschnitt, als der „Kunst der Frühzeit“. „Der Schematismus der geometrischen Epoche hat seine Vorzeichen in den Altertümerscheinungen der kretisch-mykenischen Kunst.“ Auf „das Erwachen“ folgte die „Erstarrung“.

In vier weiteren Abschnitten folgt dann die Geschichte der eigentlichen griechischen Kunst: „Die archaische Kunst“ — „die klassische Kunst“ — „die hellenistische Kunst“ — „die Kunst der Spätzeit“. Die Unterabschnitte dieser großen Perioden sind nicht durch Jahreszahlen bezeichnet, sondern durch bedeutungsvolle Kennworte, wie „Organisation — Beschränktheiten und Beschränkung — Manierismus“ bei der archaischen Kunst.

Bei dem folgenden Hauptabschnitt, dem umfangreichsten des Buchs (S. 77—202), den wir allein etwas näher ins Auge fassen wollen, dem von „der klassischen Kunst“, soll zunächst der Ausdruck „klassisch“ ein Qualitätsbegriff nicht sein: „Er dient hier lediglich zur Bezeichnung einer bestimmten Periode, die allerdings im Rahmen der antiken Kunstgeschichte ihre ganz besondere und wirklich zentrale Stellung hat“, dennoch aber nicht schlechtthin als deren „Mittagshöhe“ gelten soll, neben der „alle übrigen Ent-

wicklungsstufen nur als Momente des Aufstiegs oder Niedergangs, der Vorbereitung oder des Welfens und Verfalls erscheinen“. Ferner enthalten gerade hier auch die Überschriften der beiden ersten Unterabschnitte sich eines Urteils, indem sie nur — unter Anwendung eines durch die Kunstwissenschaft eingebürgerten, aber darum doch nicht schönen Wortes — von „Frühklassik“ und „reifer Klassik“ sprechen; nur die Überschrift des dritten Unterabschnitts verrät mit dem Wort „Auslockerung“ etwas vom Inhalt. Erst die untergeordneten „Stichworte“ sagen uns dann mehr, auch bei den beiden ersten Unterabschnitten: „Schlichtheit und Größe“ — „der Wille zur Wahrheit“ — „Geistige Werte“ (I); „Bewegtheit“ — „Schönheit“ — „Harmonie“ (II); „Entfräftung der Form“ — „weiche und weichliche Art“ (III).

Mit feinem Ohr weiß der Verfasser die Anzeichen einer gesetzmäßigen Entwicklung den Denkmälern abzulauschen, statt diese nach Kiegl's Art daraufhin zu „verhören“. Vor der Unterschätzung aber des persönlichen Elements scheint ihn gerade in dieser Periode am sichersten die Erkenntnis zu bewahren, daß man zur Zeit der „Frühklassik“ „zum erstenmal die Tätigkeit einzelner Meister als wirklich treibende Kraft im allgemeinen Geschehen“ spüre: „Die Individualität erzwingt sich Gehör, und es tauchen Künstlernamen auf, mit denen sich eine deutliche Vorstellung verbinden läßt. Myron gehört noch durchaus dieser Periode an, Phidias ist in ihr groß geworden.“

Dennoch frage ich mich, ob der maßgebenden Bedeutung gerade des Phidias hier Genüge geschehen ist.

Die „klassische Kunst“ ist die Kunst der Zeit zwischen den Perserkriegen und Alexander. Vortrefflich wird die „Schlichtheit und Größe“ der „Frühklassik“ dem „Manierismus“ der vorangehenden Periode gegenübergestellt; höchstens sieht

man mit einigem Unbehagen die schönen Darlegungen gerade in das Bostoner Gegenstück des „Ludovisiſchen Throns“ ausmünden. Vortrefflich wird uns „der Wille zur Wahrheit“ veranschaulicht. Vortrefflich wird der gewaltige Umschwung des Empfindens, der diese Periode von der der Tyrannenzeit scheidet, zu den historischen Ereignissen in Beziehung gesetzt.

Von der Zeit nach den Perserkriegen heißt es: „Das Hochgefühl des kriegerischen Triumphes wirkte befruchtend auf das Schaffen der bildenden Künste ein“ . . . „Es ist etwas Neues, wenn nun selbst die wahrheitsgetreue Schilderung geschichtlicher Vorgänge versucht wird — Gemälde der Marathonschlacht in der „Bunten Halle“ zu Athen —; aber es kennzeichnet die Gesinnung der ganzen Epoche — in der Persertragödie des Aischylos haben wir die literarische Parallele dazu —, und sogar das Kunsthandwerk geht auf diese Dinge ein.“ „Wahrheitsgetreue Schilderung“ sagt zu viel — von dem Bild wie von dem Drama. Aber das Erlebnis spricht aus beiden zu uns mit packender Gewalt, und es bedient sich noch anderer Ausdrucksmittel, die von „wahrheitsgetreuer Schilderung“ noch weiter entfernt sind: „Das Bestreben, dem stolzen Zeitempsinden den würdigsten Ausdruck zu schaffen, führt zur Verkleidung der historischen Tatsachen mit allegorischem Schmuck: die Schätze der sagenhaften Vergangenheit und des Göttermythos werden nach sinnreichen Beziehungen durchsucht“ (S. 80 f.).

„Bewegtheit — Schönheit — Harmonie“ sind die Kennzeichen der „reifen Klassik“. Am Schluß des Abschnitts, der von der Schönheit handelt, lesen wir die Worte (S. 151): „Und alles das geschieht im bewußten Gegensatz zur Wirklichkeit rings umher. Wir sollten nie vergessen: die zartesten Blüten im Wundergarten der Akropolis — das Erechtheion, die Nikebalustrade — sind unter einem blutigroten Himmel

aufgegangen. Diese Bilder, die vor unseren Augen gaukeln wie ein Traum von Glanz und Glück, sind von einem Volk geschaffen, das nach langen Kriegsjahren voll unerhörter Bitternisse aus tausend Wunden blutete und seine Kräfte ausgegeben hatte fast bis zur Erschöpfung. Den Schönheits-trunkenen Vasenbildern des Meidias und seines Kreises, deren Anblick einem das begeisterte „quant' è bella giovinezza“ des Polizian auf die Lippen drängt, ist es nicht anzusehen, daß kurz vorher die Jugend Athens reihenweise auf grausiger Wahlstatt hingesunken war. Das Erlebnis des Zeitgeschehens ist spurlos abgeglitten an dieser Kunst.“

Waren es dieselben Athener, deren Kunst zwei Menschenalter zuvor unter dem Eindruck der Zeitereignisse eine so gewaltige Wandlung erfuhr? Ist es etwa nur der Unterschied der Reaktion auf glückliches und auf unglückliches Geschehen? Zeigt sich hier die Bestimmung der Kunst, dem gequälten Menschenherzen eine Zuflucht zu gewähren? — ach, daß sie dann doch auch uns sich gnädig erweisen wollte, statt uns die Gegenwart nur noch zu erschweren durch Erzeugnisse, für die es nur ein pathologisches Verstehen gibt! War es nicht doch Wille und Weise eines einzelnen Künstlers, der die Kunst für eine Weile abbiegen ließ von dem Weg des Realismus? Ich möchte das glauben, und der Name des Phidias drängt sich unwillkürlich auf die Lippen. Aber wenn wir bedenken, daß seine Verbindung mit der Parthenonkunst nicht für gesichert gilt, daß man umgekehrt versucht hat, ihn der Kunst der Olympiagiebel nah zu rücken, in denen doch jener „frühklassische“ „Wille zur Wahrheit“ lebt, so wagt man es doch nicht recht, Phidias hier mit Bestimmtheit zu nennen¹⁾. Aber Phidias oder ein anderer — wenn nur der Gedanke einleuchtend scheint, daß hier

¹⁾ S. oben S. 83.

Persönliches hineinspielt in die Stilentwicklung, so zeigt es sich, wie hier die Wege sich verschlingen, die zum Aufbau der Kunstgeschichte führen. Salis hat das keineswegs übersehen. Er empfand „die zerstreute Vielheit individueller Regungen“ als ein „erschwerendes Moment“: „Immer komplizierter wird das Spiel der Kräfte, das die künstlerische Produktion in Wallung bringt. Angesichts der archaischen Kunst wird man kaum in Versuchung kommen, von eigentlichen ‚Schulen‘ zu sprechen; trotz aller betonten lokalen Sonderart der verschiedenen Stilrichtungen fehlt es noch am Einschlag eines starken persönlichen Willens. Sobald wir aber auf klassischem Boden stehen, ändert sich das Bild; da pflegt man beim Ordnen der Denkmälergruppen stets auch auf die Fäden zu stoßen, die in bestimmte Hände zusammenlaufen. Kein Wunder, daß es manchen lockt, selbst dem Entwicklungsgang des einzelnen Künstlers nachzuspüren, und das Experiment ist auch gar nicht aussichtslos.“

Grundsätzlich weicht seine Darstellung solchen Problemen aus und scheint ihm deshalb zu einer gewissen Armut verurteilt: „Das Bild der klassischen Kunst, das wir hier zeichnen, ist sehr viel dürftiger und einfacher als die Wirklichkeit, ihrer schillernden Buntheit entkleidet und aller jener Reize barm, die im launischen Spiel des Zufalls liegen und im kräftigen Selbstbewußtsein auch der bescheidensten individuellen Eigenart.“

Hatte ich doch recht, die Wiedergewinnung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten als die letzte Aufgabe der archäologischen Arbeit zu bezeichnen?

Doch es möge gelten, was Friedländer sagt (a. a. O. S. 39): „Mit der Frage nach dem Autor ist nicht die letzte Frage beantwortet. Nur ein armer und beschränkter Geist wird sich mit Kennerchaft begnügen. Das Streben wird darüber hinaus auf geschichtliche Zusammenhänge und auf

ästhetische Gesetze ziehen.“ Der „Kennerschaft“ sind auf dem Gebiet der alten Kunst engere Grenzen gezogen, stärkere Hindernisse im Weg als auf dem der neuen. Aber wenn sichere Ergebnisse darum seltener sind, so sind sie um so wertvoller. Auf sie nur können „ästhetische Gesetze“ gegründet werden, und an diesen wieder müssen jene geprüft werden.

Will man aber über ästhetische Gesetze hinaus emporsteigen zu allgemeinen Gesetzen des geschichtlichen Geschehens, wie Oswald Spengler das tut, so muß man wohl oder übel auf den Anspruch der Kennerschaft verzichten. Man schöpft „am Brunnen“, statt an der „Quelle“. Dafür ist das ganze weite Gebiet unserer Wissenschaft nur eine kleine Provinz des unermesslichen Reiches, das der Forscher zu beherrschen oder doch zu überschauen sich zutraut. Von „Selbstverwaltung“ der Provinzen ist nicht die Rede. Der einzelne gar bedeutet wenig. Statt eines Kunstwollens wird uns ein Kunstmüssen enthüllt. Auch der Archäologe mag sich auf diese Höhen einmal führen lassen und soll dann mit seinem Führer nicht rechten um Einzelheiten, die er anders sieht, anders weiß; aber selbst die Führung hier zu übernehmen, hat er weder Beruf noch Neigung.

Register.

- Adamskizzi, Denkmal von 10 f.
 Agrippa 10.
 Ägypten und die kretisch-mykenische Kultur 24.
 Akropolis: Bauten 8, 16, 26 f.; alter Athenatempel 23, 27; Perserschutt 23, 26 f.; Biergespann 15.
 ἀκρωτήρια 82.
 Alexander d. Gr.: Bildnis 21; Weihinschrift 9 f.
 Alexanderschlacht des Mosaik 22, 92; der Vasen 22.
 Alkmenes 81 f.
 Altar von Pergamon 9, 22, 50.
 Altar der Pax Augusta 9.
 Amazone des Polyklet 68.
 Amelung, W. 76₁, 85 f.
 Amenophis III. u. IV. 24.
 Anatomie in der Geschichte der Plastik 52 f., 68.
 Anekdoten in der Künstlergeschichte 87 f.
 Anspielungen, historische 22.
 Anstiftungen 38.
 Antenor 79 f.
 Antigonos von Karystos 59.
 ἀπεικόνισμα = Kopie 60 f., Num.
 Apelles 56, 92.
 Apoll von Welvedere 71.
 Apollodoros Chronik 18 f.
 Apotheose Homers 21.
 Apoxyomenos 63, 68.
 Ara Pacis 9.
 Archaische Kunst 65.
 Archaisieren 35, 61.
 Archelaos-Relief 21.
 Aristionstele 14.
 Arkesilas-Schale 21.
 Athen: Verwüstung der Akropolis 23; Tempel der Akropolis 8, 16, 26 f.; Propyläen 8, 88; Nikostempel 16; Parthenon-Skulpturen 22; Parthenos 17, 72; Antenorstatue 80; Marsyasgruppe 61 f.; Tyrannenmörder 79 f.; Biergespann 15; Knabenstatue von der Akropolis 51; Kopf vom Südbau der Akropolis 74; Aristionstele 14.
 Athena des Myron 70 f.
 „Athena Lemnia“ 84 f.
 Attasiden 9, 22, 75.
 Attius Priscus 90.
 Aubert, A. 61.
 Augenbildung in der Plastik 48 f., 106.
 Augustus 36, 42 f.
 Augustus-Statue von Brimnaporta 21.
 Badsteinbau 36.
 Baukunst 88.
 Baumaterial 35 f.
 Berlin: Pergamener Altar 50, Wiederholung des Kopfes vom Südbau der Akropolis 74; Statuen aus Pergamon 38 f., 74 f., 77, Kentaurenmosaik 93.
 Bewegung 53 f.
 Bildhauerinschriften 104 f.
 Bildnisse 20 f.
 Bogenbau 41.
 Bologna, Athenakopf 84.
 Bruun, S. 6f., 57, 68, 78.
 Brustabstand als Datierungsmittel 51.
 Brygos, Vasenmaler 101.
 Buchstabenformen 10, 14, 17.
 Bulle, S. 51, 59.
 Cista, Ficoronische 93.
 Couze, A. 46 f.
 Cornelius Pinus 90.
 Curtius, L. 26₁, 56.
 Damophon 20.
 Dekorationsstile der kampanischen Wandmalerei 25₂.
 Delphi: Apollotempel 17; Halle der Athener 10₂; Schachhaus der Athener 15; Statue des Wagenlenkers 12.
 Derikos' Grabstein 13.
 Diadumenos des Polyklet 67.
 Dimension, dritte 45, 47, 61.
 Dioskurides 91 f.
 Diskobol des Myron 60 Num., 67, 69.
 Dorische Säule 40.
 Dornauszieher 61.
 Dörpfeld, W. 9₂, 25, 27, 29, 35₂.
 Doryphoros des Polyklet 67.
 Dresden: „Athena Lemnia“ 84 f.
 Duris, Vasenmaler 99.
 Eirene des Kephisodotos 66.
 Ephesos: Artemision 9.
 Epigraphik 14 f.
 Epiktetos, Vasenmaler 99 f.
 Erechtheion-Inskriften 16.
 Euphronios, Vasenmaler 28, 99 f.
 Euthymides, Vasenmaler 99 f.

- Fabullus, Maler 90.
 Ficoronische Cista 93.
 Fide in Schulunterricht 23.
 Formenentwicklung in der Kunst 39 f.
 Frankfurt a. M.: Myronische Athena 70 f.
 Friedenhaus, A. 191.
 Friederichs, C. 67 f., 79.
 Friebländer, M. J. 6, 118.
 Frontalitätsgesetz 44 f.
 Frothingham, A. L. 13, 43.
 Fundumstände 7, 24 f., 30, 76.
 Furtwängler, A. 7, 11, 45, 51, 55, 59 f., 76 f., 84 f., 100 f.
 Gallierkämpfe 22.
 Ganhmed des Leochares 71 f.
 Gardner, B. 52 f., 68.
 Geschichtliche Darstellungen und Beziehungen 22, 29 f., 116 f.
 Gesetze in der Kunst 34, 44 f.
 Gewandbehandlung 54.
 Gewölbebau 41, 109.
 Gigantenkämpfe 22.
 Gipsabgüsse 60 Num.
 Grabstein des Dexileos 13.
 Grabsteine des fünften Jahrhunderts 14 f.
 Gründungsdaten griechischer Kolonien 17.
 Haarbehandlung 53.
 Gubrian 78.
 Halikarnassos: Mausoleum 8, 16.
 Halm 25, 33.
 Harmodioskopf 50, 52, 79 f.
 Hauser, F. 103.
 Heidrich, C. 110.
 Heraion von Olympia 39 f.
 Herculesanum 76.
 Hermes des Praxiteles 65.
 Hermogenes 89.
 Herodots Bildnis 21.
 Hieron, Vasenmaler 101.
 Historische Darstellungen 22.
 Hofmann, S. 11.
 Homerbildnis 20.
 Hülsen, F. 44, Num.
 Iktinos 89.
 Illusionismus 88, 90.
 Inschriften 7, 8 f., 17, 22, 44, Num., 8²; f. Künstlerinschriften.
 Jänecke, W. 11.
 Kalkmann, A. 52.
 Kalkmörtel 36.
 Kampanische Städte, vom Vesuv verschüttete 25, 76.
 Kampanische Wandmalerei 25, 89 f.
 Kerkule, R. v. 8, 20, 60 Num., 61, 88.
 Kentaurenbild des Zeuxis 93.
 Kephisosotos 66.
 Klammerformen 37.
 Klein, W. 96, 100 f.
 Kleinasiatische Tempel 23.
 „Knielauf“ 53.
 Köhler, U. 14 f.
 Konstantin Triumphbogen 13, 43.
 Kopien 7, 21, 38, 55, 59 f., 72 f., 88, 91 f., 96 f.
 Körperformen 51.
 Kretilas 55, 87.
 Kretisch-mykenische Denkmäler 24.
 Kritios und Nesiotes 79 f.
 Kroisos' Weihinschrift 9.
 Krüger, C. 31.
 Kunstgeschichtliche Literatur 57.
 Künstlerausprüche 88.
 Künstlerinschriften 97 f., 104 f.
 Künstlerpersönlichkeiten 34 f., 55 f., 78, 85 f.
 Kuppelbau 109.
 Kyklopische Bauweise 37.
 Lager, römische 25, 33.
 Lange, F. 44 f., 106.
 Laocoongruppe 20.
 Lehner, S. 31.
 Lemnische Athena 84 f.
 Leochares 71 f.
 Vermolieff s. Morelli.
 „Lieblingsinschriften“ auf Vasen 101.
 Lippold, G. 73.
 Literatur, Kunstgeschichtliche, des Altertums 57 f.
 London: Relief des Archelaos 21.
 Löwy, C. 45 Num., 104.
 Luftziegel 36.
 Lufian 67, 80, 85.
 Lysipp 59, 63, 68, 87 f.
 Maison carrée 15.
 Malerei 87, 89 f.
 Mantinea, Basis 65.
 Marathon-Weihgeschenk in Delphi 15.
 Markusssäule 9.
 Marmorbestimmung 38.
 Marmorgemälde 97.
 Marsyasgruppe des Myron 23, 69 f.
 Material als Mittel der Datierung 35 f., 74.
 Mau, A. 25.
 Mausoleum 8, 16, 53.
 Megaron 39 f.
 „Meistersignaturen“ auf Vasen 98 f.
 Meleagerkopf Medici 74.
 Mifon 28, 103.
 Milet, Nymphäum 44 Num., 73.
 Mnesikles 88.
 Morelli, G. 54 f.
 Mosaiknachbildungen von Gemälden 91 f.
 München: Eirene des Kephisotos 66.
 Münzbilder 42 f.
 Münzen als Datierungsmittel 33.
 Musterbücher der Künstler 91, 95.
 Mykenisch-kretische Denkmäler 24.
 Myron 23, 67, 69 f., 87.
 Neapel: Thyraumenmörder 79; Wandbilder 89 f.; Alexandermosaik 22; Philosophenbild 92.; Mosaik des Dioskurides 91 f.; Wase mit Perserschlacht 22.

- Nestotes f. Kritios.
 Nike des Paionios 14, 65, 81 f.
 Niketempel in Athen 16.
 Nimes, Maison carrée 15.
 Nymphäum von Niket 44 Num., 73.
 Olympia: Altis 64; Zeus-
 tempel 16 f., 40; Giebel-
 gruppen 81 f.; Gold-
 elfenbeinbild 17; Schatz-
 haus der Siphonier 17;
 Nike des Paionios 14,
 65, 81 f.
 Original und Kopie 8, 21,
 38, 54, 60 Num., 72 f.,
 91 f., 96 f.
 Pagenstecher, N. 26 Num.
 Paionios 14, 65, 81 f.
 Pantheon 10, 12, 89, 109.
 Papyriusbruchstücke 18 f.
 Parallelscheinungen in
 Bildkunst und Dicht-
 kunst 23.
 Paris: Urseilas-Schale 21;
 Theseusschale des Eu-
 phronios 103.
 Parthenon 8 f., 16, 22 f.,
 40, 51; älterer 26 f., 29 f.
 Parthenos 17, 72, 74, 77,
 83 f., 86.
 Pasiteles 59 f., 76 f.
 Pästun, Poseidontempel
 40.
 Pausanias 16 f., 64 f., 79.
 Peisistratiden 28.
 Pergamensisches Kopien 38 f.,
 74 f., 77.
 Pergamon: Altar 9, 22, 50;
 Runddenkmal 12; Bo-
 genbau 41; Dorpfelds
 Umbdatierung der pergama-
 nischen Denkmäler
 9, 35.
 Periklesbildnis 21.
 Peripteros 39 f.
 Perserkriege 22.
 Perserschlacht auf Vasen
 22.
 Perserschutt der Akropolis
 23, 26 f.
 Petron 90.
 Pfuhl, C. 107 f.
 Phidias 8 f., 17, 59, 72,
 82 f. 115 f.
 Philosophenmosaik 92.
 Philoxenos 93.
 Photographie 54.
 Plinius 7, 9, 57 f., 67 f.,
 71, 87, 90, 105.
 Pollak, L. 70.
 Polychromie 47.
 Polygnot 28, 75, 94 f.,
 103.
 Polygonalbau 37.
 Polyklet 67 f., 87.
 Pompeji 25, 36, 76, 89 f.,
 95 f.
 Porta Nigra 30 f.
 Porträts 20 f.
 Praxiteles 65, 73, 87.
 Priene 9 f., 41.
 Problemgeschichte 105 f.
 Propyläen 8, 88.
 Protogenes 56.
 Pupillendarstellung 48 f.
 Quaderbau 37.
 Raumprombleu 47, 106 f.,
 109.
 Reinach, E. 51, 59.
 Reisen in Griechenland 27
 Num.
 Relief 46 f.
 Riegl, N. 110.
 Robert, C. 97, 103, 108.
 Rodenwaldt, G. 96, 106 f.
 Rom: Pantheon 10, 12,
 41, 1; Bogen des Kon-
 stantin 13, 2, 43, 1; Apoll
 von Belvedere 71; Apo-
 xyomenos 68; Au-
 gustusstatue 21; Gany-
 med 71 f.; Jüngling
 von Subiaco 52; La-
 ooon 20; Marsyas 69 f.
 Meleager 74; „Schutz-
 stehende“ 76, 1; Philo-
 sophenmosaik 92; Bil-
 der berühmter Maler
 älterer Zeit 90.
 Römische Lager im Lippe-
 tal 25, 53.
 Roß, L. 26, 1.
 Salis, N. v. 22, 1, 61, 1, 94, 1,
 113 f.
 Sarkophag von Sidon
 31 f.
 Sauer, Br. 52, 1, 59 f., 70.
 Säule, dorische 40.
 Schöne, R. 88, 1, 95.
 Schrader, P. 83, 2.
 Schreiber, Th. 38, 2.
 Schriftstellerzeugnisse 6 f.,
 16 f., 57, 86.
 Schröder, Br. 13, 3.
 Schulze, R. 31.
 Schutzstehende 76, 1.
 Sidon, Nekropole 31.
 Sieveling, J. 9, 1, 43, 1, 77.
 Siphonierschatzhaus in
 Olympia 17.
 Starabäen 24.
 Stipas 50, 65, 74.
 Spengler, C. 40 f., 109
 119.
 Stadtmauern 30 f.
 Stil 33 f., 56.
 Studniczka, F. 11, 1.
 Stützen bei Marmorkopier
 75.
 Subiaco, Jünglingsstatue
 von 52, 1.
 Technik als Mittel der
 Datierung 37, 48.
 Tempel kleinasiens 23.
 Tempelformen 39.
 Thera 26.
 Trajaniische Reliefs an
 Konstantinsbogen 13.
 Trajans Inschrift am Me-
 nument von Adamkliff
 10 f.
 Trajanssäule 9.
 Trier, Porta Nigra 30
 Triumphbogen 13, 41 f.
 Tropaeum Traiani 10 f.
 Tyrannenmördergruppe
 79 f.
 Umstilisierung 59, 1.
 Urkunden 15 f.
 Varro 58 f., 63, 68.
 Varusschlacht 25.
 Vasenchronologie 22, 26
 Vasenmaler 56 u. ö.
 Vasenmalerei 53, 94 f.
 Verkröpfung des Gebä-
 42.

Verhüllung der Denkmäler 7, 33.	Wandmalerei, Campanische 25 ₂ , 89 f., 95 f.	Walters, F. 91.
Vesuviusbruch 25.	Weihinschriften 9 f., 15.	Xenocrates 59.
Viergespann auf der Akropolis 15.	Widhoff, F. 90, 108, 111.	Zeus des Phidias 86.
Wagenlenker von Delphi 12, 79.	Windelmann, J. J. 5, 7.	Zeus 93, 102.
	Winter, F. 19 ₁ , 23, 60	Ziegelbau 36.
	Ann., 71, 92 f.	Ziegelstempel 10, 37.
	Wölfflin, H. 41 f.	

Auf die drei ersten Bände des Werkes wird empfehlend hingewiesen:

Archäologie

Von

Dr. Friedrich Koepp

Direktor der Römisch-Germanischen Kommission des Deutschen Archäologischen
Instituts. Ordentl. Honorarprofessor a. d. Universität zu Frankfurt a. M.

I. Band:

Einleitung. Wiedergewinnung der Denkmäler. Mit 1 Abbildung und 8 Tafeln. (Sammlung Göschen Nr. 538.)

II. Band:

Beschreibung der Denkmäler. Mit 10 Abbildungen und 8 Tafeln. (Sammlung Göschen Nr. 539.)

III. Band:

Erklärung der Denkmäler. Mit mehreren Abbildungen und 16 Tafeln. (Sammlung Göschen Nr. 540.)

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger
Walter de Gruyter & Co., vormalig G. F. Göschen'sche Verlagshandlung, F. Guttentag,
Verlagsbuchhandlung, Georg Reimer, Karl F. Trübner, Veit & Comp.
Berlin W. 10, Genthiner Straße 38

Staatliche Museen zu Berlin

Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. Herausgegeben von Theodor Wiegand.

Die Bände erscheinen in einzelnen Hefen in zwangloser Zeit- u. Reihenfolge, sobald die Aufnahme und Bearbeitung einzelner Denkmäler oder Abschnitte des Stadtgebietes soweit abgeschlossen ist, daß sie eine monographische Darstellung gestattet. Bisher sind erschienen vom ersten Bande:

Heft I: Karte der Milesischen Halbinsel (1 : 50 000). Mit erläuterndem Text von P. Wilski. 2 Blätter. 1 Blatt 60,3 : 49,5 cm in Farbendruck und 1 Blatt 58,5 : 47 cm in Schwarzdruck. Mit erläuterndem Text. 4^o. 1906. Kartoniert 8 Mark.

Heft II: Das Rathaus von Milet. Von Hubert Knackfuß. Mit Beiträgen von C. Friedrich, Th. Wiegand, H. Winnefeld. Mit 20 Tafeln, 2 Beilagen und 107 Abbildungen im Text. 4^o. 1908. Kartoniert 25 Mark.

Heft III: Das Delphinion in Milet. Von Georg Kaverau u. Albert Rehm unter Mitwirkung von Friedrich Freiherr Hiller von Gaertringen, Mark Lidzbarski, Theodor Wiegand und Erich Siebarth. Gr.-4^o. 1914. Kartoniert 30 Mark.

Heft IV: Der Poseidonaltar bei Kap Monidendri. Von Armin von Gerkan mit 27 Tafeln und 12 Abbildungen im Text. 4^o. 1915. Kartoniert 20 Mark.

Heft V: Das Nymphaeum von Milet. Von Julius Hülsen mit Beiträgen von Hermann Dessau, Emil Herkenrat und Theodor Wiegand. Text und Tafelband. 1919. Gr.-4^o und Imperial-Format. Kartoniert 125 Mark.

Vom dritten Bande ist erschienen Heft I: Der Latmos. Von Theodor Wiegand, unter Mitwirkung von Konrad Boese-Hipolyte Delehaye, S. J. Hubert Knackfuß, Friedrich Krischen, Karl Lyufer, Walter von Mares, Oskar Wulff. Mit 10 Tafeln, 6 Beilagen und 127 Abbildungen im Text. Kartoniert 35 Mark.

Alte Denkmäler aus Syrien, Palästina u. Westarabien.

100 Tafeln mit beschreibendem Text, deutsch und türkisch. Veröffentlicht auf Befehl von Ahmed Djemal Pascha, Führer der IV. türkischen Armee, Minister der Marine. 1920. Gebunden 100 Mark.

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger

Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, F. Guttentag, Verlagsbuchhandlung, Georg Reimer, Karl J. Trübner, Veit & Comp.

Berlin W. 10, Genthiner Straße 38

Die Altertümer von Benin

von

Felix von Luschan

Gr.-Quart-Format. XII u. 22 S. 1919

Mit 889 Abbildungen im Text sowie 129 Lichtdrucktafeln in 2 Mappen

Preis Mk. 250.—

Dieses Werk ist nicht nur für Ethnographen und für völkerrundliche Museen usw. bestimmt, sondern auch von besonderer Bedeutung für Archäologen, Künstler, kunstgewerbliche Schulen und Sammlungen, sowie für Kunsthistoriker. Größten Wert hat es auch für das gesamte Kunsthandwerk, das aus den zahlreichen Abbildungen und deren Vielseitigkeit eine reiche Fülle von Anregungen schöpfen wird.

Archäologischer Anzeiger

Beiblatt zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts

Jährlich ein Band von 4 Hefen

Quart-Format Preis pro Band 4 Mark

Jahrbuch

des

Deutschen Archäologischen Instituts

Jährlich ein Band von 4 Hefen

Quart-Format Preis pro Band 24 Mark

Ab Band 35: 30 Mark

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger

Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, F. Guttentag,
Verlagsbuchhandlung, Georg Reimer, Karl F. Trübner, Veit & Comp.

Berlin W. 10, Genthiner Straße 38

Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum

von

Dr. Margarete Bieber
Privatdozentin an der Universität zu Gießen

Mit 109 Tafeln und 142 Abbildungen im Text

Quart-Format. V, 212 Seiten

Gebunden Mk. 190.—

Das Werk entspricht dem in Archäologen- und Philologenkreisen stark empfundenen Bedürfnis, das weitverstreute und bis jetzt nur ganz ungenügend veröffentlichte Anschauungsmaterial über das antike Theaterwesen gesammelt zu besitzen. Die Verfasserin hat mit anerkanntem Sachverständnis zahlreiche und wichtige Aufnahmen in guter Ordnung aneinandergereiht und mit einem auf zuverlässiger wissenschaftlicher Forschung beruhenden, leicht lesbaren Text erläutert. Das Werk hat sich bereits bei den Vorlesungen Dörpfeld's und Voll's als eine Materialsammlung bewährt, die auf längere Zeit hinaus maßgebend sein dürfte.

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger

Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Götichen'sche Verlagshandlung, F. Guttentag,
Verlagbuchhandlung, Georg Reimer, Karl F. Trübner, Veit & Comp.

Berlin W. 10, Genthiner Straße 38

Wissenschaftl. Veröffentlichungen des Deutsch-türkischen Denkmalschutzkommandos. / Herausgegeben von Theodor Wiegand.

1. Heft:

Sinai

von

Theodor Wiegand

Mit Beiträgen von

J. Freiherrn Kress von Kressenstein, W. Schubart,
E. Wahinger, E. Werth und K. Wulzinger

Mit 8 Tafeln und 142 Abbildungen im Text

Groß-Quart. 20 Bogen. Preis 100 Mk.

Das Heft enthält als Einleitung eine spannende Darstellung der entbehrungsreichen Art der Kriegsführung in der Wüste von General J. Freiherrn Kress von Kressenstein, dem kühnen Führer des I. Expeditionskorps an der Sinaifront. Die folgenden Abschnitte bringen die von Geh. Rat Dr. Theodor Wiegand, Professor Dr. Wahinger, Professor Dr. Schubart und Professor Dr. K. Wulzinger bearbeiteten Ergebnisse topographisch-archäologischer Art. Sie schildern unter Veröffentlichung zahlreicher Flugbilder die Wüstenstrecken und Gebirge des Operationsgebietes und geben eine ausführliche Darstellung der seit dem Arabereinsfall von 635 n. Chr. verlassenen frühchristlichen Festungen, Klöster, Städte und landwirtschaftlichen Anlagen. Zusammenfassend wird die Bautechnik und Kunst der frühchristlichen Epoche charakterisiert.

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger

Walter de Gruyter & Co., vormalig G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, J. Guttentag,
Verlagbuchhandlung, Georg Reimer, Karl J. Trübner, Bött & Comp.

Berlin W. 10, Genthiner Straße 38



Das Pantheon.



Das Tropaeion von Adamklissi.

Nach Furtwänglers Herstellung (Abhandlungen der Münchener Akademie
I. Kl. XXII. Bd. III. Abt. (1903), Tafel I u. II).



Grabstein des Dexileos.

Nach Brunn-Bruckmann, Tafel 438.



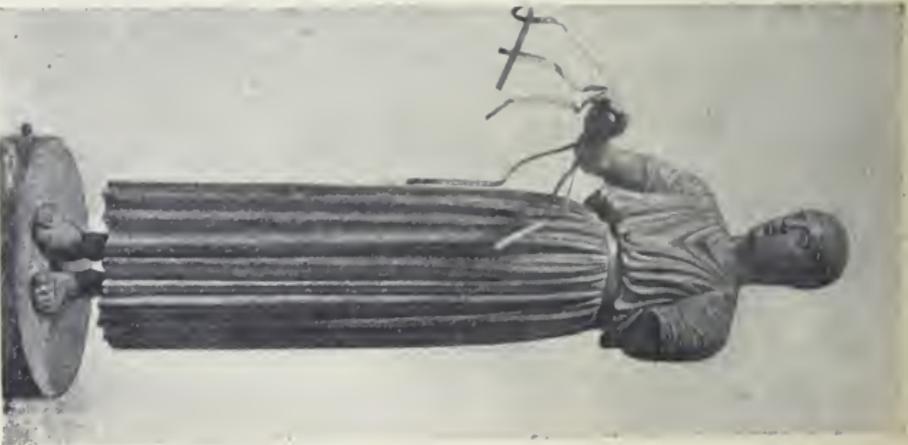
1. Niobe des Pasionios.

Nach Brunn-Brudmann, Tafel 444.



2. Sogen. Athena Lemnia.

Nach Curtmängler,
Methernette, Tafel 1.



3. Bagenleifer von Delphi.

Nach Photographie.



1. Agias des Syfipp.
Nach Photographie.



2. Doryphoros des Polyklet.
Nach Brunn-Budmann, Tafel 273.



3. Apoxyomenos des Syfipp.
Nach Brunn-Budmann, Tafel 281.



1. Der Diogenes des Kyrenen.

Nach Brunn-Brudmann, Tafel 256.



2. Kyrene der Republik Athen.

Nach Brunn-Brudmann, Tafel 43.



1. Der Apoll im Belvedere.
Nach Brunn-Bruckmann, Tafel 419.



2. Der Ganymed des Leochares.
Nach Brunn-Bruckmann, Tafel 158.



1. Kopf des Wagenlenkers
von Delphi.
Nach Photographie.



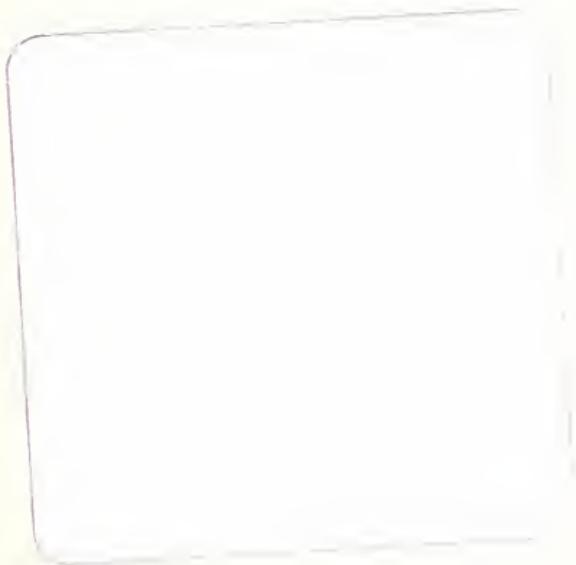
2. Kopf des Harmodios.
Nach Brunn-Bruckmann
Tafel 328.



3. Mosaikbild des Dioskurides.
Nach Winter, Kunstgeschichte in Bildern I, Tafel 94, 2.



88-1330004



GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00758 8946

