

D 834

BIBLIOTECA PEDAGOGICA

Bilder

No. _____

zur

Mythologie und Geschichte

der

Griechen und Römer.

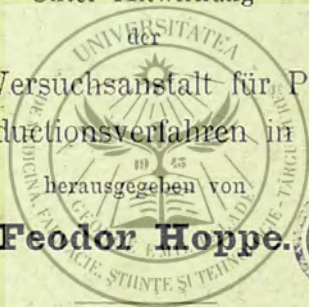
Unter Mitwirkung

der

k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und
Reproductionsverfahren in Wien

herausgegeben von

Feodor Hoppe.



Vom hohen k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht empfohlen.

(Ministerial-Erlass vom 22. October 1895, Z. 24.212.)

Text zu den Bildern.

Preis 50 kr. = M. 1.—.



Verlag von Carl Graeser in Wien.

1897.



Bilder
zur
Mythologie und Geschichte
der
Griechen und Römer.

Unter Mitwirkung
der

k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und
Reproductionsverfahren in Wien

herausgegeben von

Feodor Hoppe.

Vom hohen k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht empfohlen.

(Ministerial-Erlass vom 22. October 1895, Z. 24.212)

8 - OCT. 2019 Text zu den Bildern.

15 JUN. 1973



Verlag von Carl Graeser in Wien.

1896.





In diesem Textbuche bringt der Herausgeber mit einigen Aenderungen
Auszüge aus folgenden Werken:

Baumeister, A., Denkmäler des klassischen Alterthums zur Erläuterung
des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitté. München
und Leipzig 1884.

Benndorf, Otto, und Schöne, Richard, Die antiken Bildwerke des late-
ranensischen Museums. Leipzig 1867.

Bernoulli, J. J., Römische Ikonographie. II Bände. Stuttgart 1882. ff.

Braun, Emil, Die Ruinen und Museen Roms. Braunschweig 1854.

Brunn, Heinrich, Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu
München. 5. Aufl. München 1887.

Friederichs, Karl, Königliche Museen zu Berlin. Die Gipsabgüsse
antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt. Bausteine zur Geschichte
der griechisch-römischen Plastik. Neubearbeitet von Paul Wolters.
Berlin 1885.

Helbig, Wolfgang, Führer durch die öffentlichen Sammlungen
klassischer Alterthümer in Rom. II Bände. Leipzig 1891.!

Winter, F., Silanion. (Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäologischen
Instituts. Band V 1890. S. 151 ff.)

F. H.



Inhalt.

(Nach alphabetischer Reihenfolge.)

	Seite
Alexander	7
Aphrodite von Melos	8
Apollo vom Belvedere	8
Apollo als Kitharoede	9
Ares	9
Artemis von Versailles	10
Athena Parthenos	11
Augustus von Prima Porta	12
Caesar	13
Demosthenes	14
Dionysos	15
Eurydike s. Orpheus.	
Gemma Augustea	15
Hera	19
Hermes	20
Hermes s. Orpheus.	
Herodot	21
Homer	22
Laokoon	22
Medusa	26
Niobe mit ihrer Tochter	28
Odysseus s. Teiresias.	
Orpheus, Eurydike und Hermes	29
Pallas	30
Perikles	31
Plato	32
Poseidon	33
Satyr	34
Sokrates	34
Sophokles	35
Teiresias und Odysseus	36
Thukydidēs s. Herodot.	
Zeus	36



Inhalt.

(Nach der Reihenfolge des Erscheinens geordnet.)

- I. Augustus von Prima Porta. (Orig.: Marmorstatue im Vatican.)
- II. Homer. (Orig.: Marmorbüste in Sanssouci.)
- III. Gruppe des Laokoon. (Orig.: Marmorgruppe im Vatican.)
- IV. Orpheus, Eurydike und Hermes. (Orig.: Marmorrelief in Villa Albani.)
- V. Perikles. (Orig.: Marmorbüste im Britischen Museum.)
- VI. Zeus von Otricoli. (Orig.: Marmorkopf im Vatican.)
- VII. Caesar. (Orig.: Marmorbüste im Britischen Museum.)
- VIII. Demosthenes. (Orig.: Marmorstatue im Vatican.)
- IX. Hera. (Orig.: Marmorkopf in der Villa Ludovisi.)
- X. Hermes. (Orig.: Bronzestatue in Neapel.)
- XI. Niobe mit ihrer Tochter. (Orig.: Marmorgruppe in den Uffizien.)
- XII. Teiresias und Odysseus. (Orig.: Marmorrelief im Louvre.)
- XIII. Ares. (Orig.: Marmorbüste in der Glyptothek in München.)
- XIV. Medusa. Aus dem Palaste Rondanini. (Orig.: Marmorrelief in der Glyptothek in München.)
- XV. Satyr. (Orig.: Marmorkopf in der Glyptothek in München.)
- XVI. Sophokles. (Orig.: Marmorstatue im Lateran.)
- XVII. Herodot. } (Orig.: Doppelherme von Marmor in Neapel.)
- XVIII. Thukydides. }
- XIX. Apollo vom Belvedere. (Orig.: Marmorstatue im Vatican.)
- XX. Dionysos. (Orig.: Marmorkopf im Capitolinischen Museum.)
- XXI. Gemma Augustea. (Orig.: Onyx-Cameo des Kunsthistorischen Museums in Wien.)
- XXII. Pallas Giustiniani. (Orig.: Marmorstatue im Vatican.)
- XXIII. Plato. Fälschlich Zeno. (Orig.: Marmorkopf im Vatican.)
- XXIV. Sokrates. (Orig.: Marmorkopf in der Villa Albani.)
- XXV. Alexander. (Orig.: Marmorbüste im Louvre.)
- XXVI. Aphrodite von Melos. (Orig.: Marmorstatue im Louvre.)
- XXVII. Apollo als Kitharoede. (Orig.: Marmorstatue im Vatican.)
- XXVIII. Artemis von Versailles. (Orig.: Marmorstatue im Louvre.)
- XXIX. Athena Parthenos. (Orig.: Marmorstatuette in Athen.)
- XXX. Poseidon. (Orig.: Marmorstatue im Lateran.)



Alexander.

Die Marmorbüste wurde im Jahre 1779 bei Tivoli durch den Ritter Azára ausgegraben und dann an Bonaparte geschenkt, jetzt befindet sie sich im Louvre. Schultern, Nase und ein Stück der Lippen sind neu.

Diese Herme ist das einzige ganz sichere Bildnis Alexanders; die Benennung der vielen Statuen und Köpfe, welche man sonst auf ihn zu beziehen pflegt, entbehrt der sicheren Begründung. Leider gibt uns dies in seiner ganzen Oberfläche sehr zerstörte Werk nur eine schlechte Vorstellung von den Zügen des großen Königs.

Wir wissen, dass Alexander infolge eines körperlichen Fehlers den Hals nach der linken Seite hin gesenkt trug; diese Herme stimmt damit ganz überein. Es ist nämlich an ihr von kompetenter Seite eine bis ins kleinste treue Darstellung der unter dem Namen torticollis bekannten Entstellung nachgewiesen, die sich namentlich in der Ungleichheit der Halsmuskeln, wodurch die Wendung des Kopfes veranlasst ist, und der Gesichtshälften, deren eine, die linke, merklich voller und runder ist, äußert. Die Büste, oder richtiger ihr Original, da sie selbst nach den Formen der Inschrift lange nach Alexander entstanden sein muss, ist daher unzweifelhaft nach dem Leben gearbeitet. Auch das über der Stirn aufsteigende Haar ist also nicht, wie Winckelmann annahm, eine Erfindung der Künstler, die den Kopf dadurch den Zeus, für dessen Sohn Alexander angesehen sein wollte, hätten ähnlicher machen wollen, sondern es war ihm, wie wir übrigens auch schon aus einer Nachricht wissen, wirklich eigen und dient allerdings dazu, dem Gesicht einen Zug der Kühnheit zu geben. Der Einschnitt in den Haaren setzt ein etwa aus Erz hinzugefügtes Band oder ein Diadem voraus.

Nach einer bekannten Erzählung soll Alexander nur dem Lysipp gestattet haben, sein Bildnis zu verfertigen, und darauf fußend könnte man das Original dieser Büste auf Lysipp zurückführen. Aber wir wissen von mehreren Porträts des Königs, welche von anderen Künstlern gearbeitet waren, und damit fällt die Glaubwürdigkeit jener Nachricht wie die Sicherheit der Rückführung dahin.

(Nach Friederichs-Wolters Nr. 1318.)

Aphrodite von Melos.

Die Statue von parischem Marmor, deren Kopf wir reproduzieren, wurde im April 1820 auf der Insel Milo, dem alten Melos, von einem Bauer, der sein Land bestellte, entdeckt und zwar in einer Nische an den Mauern der alten Stadt. Der französische Gesandte in Constantinopel, Marquis de Rivière, kaufte sie und schenkte sie dem König Louis XVIII von Frankreich, der sie im Louvre aufstellte. Ergänzt ist die Nasenspitze. Die Ohren trugen Ohringe.

(Nach Friederichs-Wolters Nr. 1448)

Apollo vom Belvedere.

Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass die Statue nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, bei Antium, sondern bei Grotta ferrata auf einem Landgute des Cardinals Giuliano della Rovere gefunden ist. Sie wurde von diesem Giuliano, nachdem er unter dem Namen Julius II. den päpstlichen Thron bestiegen, im Belvedere aufgestellt.

Die Statue stellt den Gott dar im Begriffe, Feinden gegenüber zu treten und dieselben durch die vorgestreckte Aegis zu erschrecken.

Die etwas zusammengezogenen Brauen, der geöffnete Mund und die leise zitternden Nasenflügel bekunden eine Mischung von Zorn und stolzer Verachtung. Doch beschränkt sich die Erregung auf diese Theile und bleibt die erhabene Ruhe der Stirn ungetrübt. Die Statue vergegenwärtigt in der deutlichsten Weise das, was die Griechen eine Theophanie nennen, d. h. das urplötzliche Eintreten einer bisher unsichtbaren Gottheit in die reale Welt. Für die Bestimmung der Zeit, in welcher das Original erfunden wurde, gibt die über der Stirn angebrachte Haarflechte einen Anhaltspunkt. Ein derartiger Schmuck nämlich, der darauf be-

rechnet ist, den imponierenden Eindruck des Kopfes in der Vorderansicht zu steigern, lässt sich erst in der Zeit nach Alexander dem Großen nachweisen.

(Nach Helbig I Nr. 158.)

Apollo als Kitharoede.

Ergänzt sind allerlei Stücke am Kranze, die Nasenspitze, die Lippen, das Kinn, beinah der ganze rechte Arm mit dem Plektron, der untere Theil des linken Vorderarmes, der obere Theil der Kithara, das unmittelbar an die Kithara ansetzende Stück des Tragriemens, verschiedene Splitter am Gewande und der linke Fuß.

Der Gott ist dargestellt in der festlichen Tracht der Kitharoeden, singend und die Kithara spielend, die Begeisterung, mit der er seiner Kunst obliegt, erhellt aus der schwungvollen Bewegung des Körpers, der leisen Neigung des Hauptes nach der rechten Schulter und dem Ausdrucke des Gesichtes. Der vordere Arm der Kithara ist mit einer Relieffigur des an dem Baume aufgehängten Marsyas verziert, zur Erinnerung an den Sieg, den das apollinische Saitenspiel über die barbarische Flötenmusik davon getragen hatte. Man darf annehmen, dass diese Figur gestaltet wurde, um dem gleichfalls unter den Trümmern einer südöstlich von Tivoli an der Via Cassia gelegenen, antiken Villa entdeckten Musencyklus als Mittelpunkt zu dienen.

(Nach Helbig I Nr. 267.)

Ares.

Der Kopf aus parischem Marmor stammt aus der Sammlung Albani in Rom. Ergänzt sind der Helmbusch mit der Sphinx, die ihn trägt, die Nasenspitze und das Bruststück.

Dieser Kopf, der in mehrfachen Wiederholungen einzeln oder als Theil einer Statue vorkommt, namentlich in dem bekannten Borghese'schen Exemplar des Louvre, ist von einigen Ares, von andern Achilles benannt worden. Der Reliefschmuck am Helme: Wölfe am Stirnschild, Greife an der Wölbung geben keine Entscheidung. Es entsprechen die mehr auf materielle Kraftentwicklung hindeutenden Formen der Borghese'schen Statue, der mehr männliche als jugendliche Charakter des Kopfes, der nicht besonders

nach der geistigen Seite hin entwickelte Ausdruck der Gesichtszüge wenig dem schnellen, elastischen und lebendigen Wesen des Achilles. Das Haar hat vielmehr einen sehr schlichten Charakter und die Andeutung des Backenbartes eignet sich weit mehr für einen Ares als für einen Achilles.

(Nach Brunn Nr. 91.)

Artemis von Versailles.

Die Statue von parischem Marmor wurde unter Franz I. von Rom nach Frankreich gebracht, wo sie nacheinander an verschiedenen Orten, zuletzt in Versailles, aufgestellt war. Seit dem Anfang des Jahrhunderts befindet sie sich im Louvre. Ergänzt sind besonders die Nase, die Ohren, der rechte Vorderarm, der linke Arm fast ganz und der rechte Fuß; auch an der Hirschkuh neben der Göttin ist vielerlei modern.

Wir sehen in dieser Statue die Artemis als rüstige Jägerin, wie sie mit ihrer Hirschkuh dahineilt und, von dem Geräusch eines aufspringenden Thieres getroffen, sich umsieht und sogleich nach dem Köcher greift, um einen Pfeil herauszunehmen. Die Hindin neben ihr hat man wohl, weil ihr gegen die Natur ein Geweih gegeben ist, für das berühmte goldgehörnte Thier erklärt, welches Herakles verfolgte, und demgemäß das Motiv der Figur anders gedeutet; allein auch andere Hindinnen hat die Kunst wie die Poesie mit Geweih ausgestattet. Es ist hier offenbar keine bestimmte Hindin gemeint, sondern das Thier ist die Begleiterin der Artemis, wie Apollo oft seinen Greif neben sich hat. Schon auf den ältesten Monumenten ist es in diesem Sinne der Göttin beigegeben.

Die Darstellung der kurz gekleideten Artemis scheint der älteren griechischen Kunst fremd und erst aufgekommen zu sein, als man die Göttin mehr und mehr einseitig unter dem Bilde einer schlanken Jägerin auffasste, so wie sie uns hier entgegentritt. Die schlanke und hohe Gestalt, die schon Homer an der Artemis hervorhebt, ist hier durch die Verkleinerung des Oberkörpers und namentlich des Kopfes im Vergleich zu den Beinen noch besonders betont.

Die Statue ist mit höchster Eleganz gearbeitet, sie gleicht darin und in allem Uebrigen so sehr dem Apollo vom Belvedere, dass sie gewiss mit Recht derselben Zeit, ja derselben Kunstschule zugeschrieben wird.

(Nach Friederichs-Walters Nr. 1531.)

Athena Parthenos.

Die Statuette aus pentelischem Marmor wurde am 30. December 1880 in der Nähe des Varvakion zu Athen in den Resten eines Hauses römischer Zeit gefunden und ist rasch zu großer Popularität gelangt. Die auffällig gute Erhaltung erklärt sich aus dem Umstand, dass diese Statuette, offenbar um sie zu schützen, in eine Art Gewölbe eingeschlossen war. Es befinden sich noch reichliche Farbenspuren an der Figur, roth, gelb und braun, in letzterer Farbe waren die Schuppen der Schlangen gemalt.

Es ist offenbar, dass wir in dieser Figur eine Copie nach dem bekannten Werke des Pheidias besitzen. Der Helmschmuck ist uns hier erhalten; er besteht aus einer Sphinx und zwei Flügelrossen, welche je einem Helmbusch als Stütze dienen. Die aufgeklappten Backenlaschen waren am Original, nach der Beschreibung des Pausanias und anderen Denkmälern zu schließen, mit Greifen in erhabener Arbeit verziert, und über dem Stirnschild ragte eine ganze Reihe von Thierköpfen empor — vermuthlich waren es abwechselnd Greifen und Rehe — die der Copist aus Bequemlichkeit oder um die kleine Statue nicht zu überladen weggelassen hat. Auch die Reliefs, mit denen Pheidias die Sohlen seiner Göttin verziert hatte, eine Centaurenschlacht, hat er wohl der zu geringen Größe seiner Copie wegen nicht angebracht. Auch die Reliefs der Basis und des Schildes bildete er nicht nach. Nur in die Mitte des Schildes hat er ein Medusenhaupt, und zwar ein nach späterem Geschmack geflügeltes, gesetzt.

Man war früher sehr im ungewissen, welche Richtung man der Siegesgöttin, die Athena auf der Hand trägt, geben sollte, man hat sie der Göttin oder dem Beschauer zugewandt, oder aber ins Profil gestellt. Die Statuette zeigt, dass letztere Ansicht der Wahrheit am nächsten kam. Die Wendung, welche Nike auf den Beschauer zu macht, ist von glücklichster Wirkung.

Besonders auffällig ist die Säule, welche die rechte Hand der Athena stützt, zumal sie eine ganz barbarische Form darzubieten scheint. Aber diese Form ist vermuthlich nur durch den Untergang der Bemalung bei dieser Copie entstanden. Denken wir uns das Capitell unten mit Akanthosblättern bemalt, oben etwa mit Schilfblättern nach Art des korinthischen Capitells, dessen Grundform es ja unzweifelhaft darbietet, so verschwindet alles Auffällige. Der Copist scheute sich, diese feinen Formen in Marmor auszuarbeiten; am

Werke des Pheidias wird das Capitell natürlich dem übrigen reichen Schmuck entsprechend zierlich aus Gold gearbeitet gewesen sein.

Man hat allerdings bezweifelt, ob diese Stütze für Pheidias anzunehmen sei, aber das übereinstimmende Zeugnis dieser Statuette, eines Reliefs des Berliner Museums und einer Bleimarke zwingt uns dazu, wenn auch dergleichen unserem Empfinden ungewohnt sein mag. Es wird eben technisch unmöglich gewesen sein, einen wagrecht ausgestreckten Arm von so kolossaler Größe, der vorn eine ganze vier Ellen hohe Figur trug, ohne äußere Stütze dauerhaft herzustellen.

Die Figur macht einen etwas schweren Eindruck. Das liegt gewiss zum Theil daran, dass sie nach einem Koloss copiert ist, bei dem solche Verhältnisse bedeutend wirken konnten. Doch der Copist trägt Schuld an dem plumpen Aussehen; die Statuette ist durchaus keine gute Arbeit.

(Nach Friederichs-Wolters Nr. 467.)

Augustus von Prima Porta.

Die Panzerstatue von Prima Porta, jetzt im Vatican (Braccio nuovo), wurde 1863 in der Villa der Livia bei dem genannten Orte, neun Meilen nördlich von Rom, gefunden, zwar in mehrere Stücke zerbrochen, aber vollständig bis auf einige Finger und das Scepter, welche ergänzt wurden.

Augustus ist im Act der allocutio dargestellt mit erhobener Rechten, in der Linken das Scepter, an dessen Stelle andere eine Lanze setzen wollen (jedenfalls einen stabartigen Gegenstand), um die Mitte des Leibes und über den linken Arm das paludamentum geschlagen; die Füße sind ohne Beschuhung. Neben dem rechten Bein befindet sich ein mit dem Kopf abwärts gekehrter Delphin, auf dem ein Amor reitet, als Hinweis auf die Abstammung des julischen Hauses von Venus. Auf dem Panzer sind in schönster Reliefarbeit, in zerstreuten, aber symmetrisch geordneten Gruppen, eine Anzahl von Figuren dargestellt, welche trotz den griechischen Motiven schon auf den ersten Blick eine Beziehung zur Zeitgeschichte ahnen lassen. Zuerst der Himmel, eine bärtige Halbfigur, mit den ausgestreckten Armen ein über ihm sich wölbendes Gewand haltend. Darunter Helios, langbekleidet, auf einem Viergespann. Vor demselben eine geflügelte weibliche Figur mit Gießgefäß, über deren Haupt, von ihr getragen, eine zweite mit Fackel und wallendem

Schleier hervorragt, ohne Zweifel Herse und Aurora. In der Mitte eine behelmte und gepanzerte Figur, die von einem hundeartigen Thier begleitet ist, ihre Rechte vorstreckend gegen einen Orientalen, der ihr ein Feldzeichen mit Adler zu überreichen scheint. Rechts und links je ein sitzender barbarisch bekleideter Jüngling in trauernder Haltung, der eine ein Schwert, der andere eine Scheide und ein musikalisches Instrument vor sich haltend. Der kleine Eber vor der Figur rechts wird als Theil eines Feldzeichens erklärt. Unterhalb dieser beiden Seitenfiguren links Apollo auf einem Greifen und rechts Diana auf einem Hirsch. Den Abschluss in der Mitte bildet als Gegenstück zum Himmel die hingelagerte Tellus mit Fruchthorn und zwei Kindern. — In der Hauptdarstellung erblickt man mit Recht die Rückgabe der einst dem Crassus abgenommenen Legionsadler durch die Parther im Jahre 20 v. Chr., in den beiden Jünglingen die zur Zeit des Augustus durch Waffengewalt unterjochten Nationen. Die Anwesenheit des Apollo aber und der Diana sowie des Sonnengottes und der fruchtbaren Erde klingt so unmittelbar an den *Saeculargesang* des Horaz an, welcher ja (17 v. Chr.) ebenfalls den Gefühlen des Stolzes und der Befriedigung über das Ansehen Roms und über die Segnungen des Friedens Ausdruck gab, dass man kaum umhin kann, einen Reflex jener Feier in diesen Panzerreliefs zu erkennen. In diesem Falle würde die Entstehung unserer Statue um das Jahr 17 v. Chr. zu setzen sein. Augustus war damals 46 Jahre alt, und so ungefähr zeigt ihn auch die Statue. Die Züge sind im ganzen wenig idealisiert. Die Pupillen sind mit Meißel und Farbe angegeben, der Panzer und die Gewandung sind mit fast raffinierter Eleganz ausgeführt und waren einst bemalt. Die Rückseite der Statue ist nur aus dem Groben gearbeitet. Sie war für eine Nische bestimmt und rückwärts an der Wand befestigt.

(Nach Bernoulli II, S. 24 ff.)

Caesar.

Der Kopf befindet sich im Britischen Museum; er ist geglättet, sonst vollkommen erhalten und zum Aufsetzen auf eine Gewandstatue gemacht. Die Stirn ist hoch und zurückliegend, an sich schmal, aber über den Ohren rundet sich der Schädel wieder heraus. Die Augen mit angegebenen Pupillen sind tief beschattet, unter

schön gezogenen, flachgewölbten Brauen. Das Untergesicht ist eher klein und spitz, die Wangenknochen und die Sehnen des Halses treten hervor. Der Kopf ist überhaupt mager und zeigt die äußerste Grenze des bei Caesar gestatteten Alters.

(Nach Bernoulli I S. 162.)

Demosthenes.

Die vaticanische Statue befand sich vormals in der Villa Aldobrandini oder Mondragone bei Frascati, wurde also wahrscheinlich im Gebiete von Tusculum gefunden. Ergänzt sind Splitter an der Nase und am Gewande, die untere Hälfte der Vorderarme mit der Rolle, die rechte Hacke, der grösste Theil der Plinthe.

Dem Demosthenes wurde im Jahre 280 v. Christus, 42 Jahre nach seinem Tode, zu Athen eine von Polyuktos gearbeitete Bronzestatue errichtet, welche ihn mit ~~einander~~ ^{einander} gelegten Händen, also offenbar trauernd um den Untergang der griechischen Freiheit, darstellte. Darauf hin hat man vermuthet, die vaticanische Statue sei eine Copie nach der athenischen und die Hände seien in derselben Weise zu ergänzen, wie sie an der letzteren behandelt waren. Jedoch wird die gegenwärtige Ergänzung gerechtfertigt durch eine zu Knole in England befindliche Replik, an welcher die Hände und die von ihnen gehaltene Rolle antik sind. Immerhin aber liegt bei der Verwandtschaft, welche zwischen den beiden Motiven obwaltet, die Vermuthung nahe, dass die erhaltenen Marmorstatuen zu der Bronzefigur des Polyuktos in Beziehung stehen. Die Schriftrolle ist in der späteren griechischen Kunst beinahe typisch für Porträtstatuen von Personen, die auf literarischem Gebiete thätig waren. Andererseits leuchtet es ein, dass, mochten sich die Athener, welche an den letzten Freiheitskämpfen theilgenommen hatten, Demosthenes am liebsten unter dem Bilde des trauernden Patrioten vorstellen, bei den folgenden Generationen seine literarische Bedeutung die politische überwog. Demnach scheint es recht wohl denkbar, dass ein späterer Künstler die Figur des Polyuktos abänderte, indem er ihr eine Rolle in die Hände gab und hiermit Demosthenes als über eine Rede nachdenkend charakterisierte.

Die Individualität des Demosthenes ist in der Statue auf das meisterhafteste veranschaulicht. In dem scharf geschnittenen und

von Furchen durchzogenen Gesichte liest man die ganze an Kämpfen und traurigen Erfahrungen reiche Geschichte des Mannes. Die Bildung des Körpers, im besonderen die enge Brust, lässt deutlich erkennen, wie die Constitution des Demosthenes für die Laufbahn, die er sich erwählt, nur wenig geeignet war und was für Energie er aufwenden musste, um diese Schwierigkeit zu überwinden. Die eigenthümlich zurückgezogene Unterlippe ist nach der Ansicht eines modernen Physiognomikers für die Stotterer bezeichnend.

(Nach Helbig I Nr. 30.)

Dionysos.

Der Kopf, an welchem die Nasenspitze, die Unterlippe und die Büste ergänzt sind, wurde früher für weiblich gehalten und auf Ariadne gedeutet. Indes wird diese Auffassung durch eine in der Petersburger Ermitage befindliche Dionysosstatue widerlegt, deren Kopf in allem Wesentlichen mit dem capitolinischen Exemplare übereinstimmt. Hiernach haben wir es mit einer Darstellung des Dionysos zu thun. Bekanntlich war es Praxiteles, welcher zum erstenmale ein den Begriff dieses Gottes erschöpfendes Ideal gestaltete. Dieses Ideal wurde von der späteren Kunst weiterentwickelt, wobei mehr das Streben hervortrat, den jugendlichen Gott möglichst zart zu gestalten und ihm weiche und sogar weibliche Formen zu geben. Der capitolinische Kopf gehört einem beträchtlich vorgeschrittenen Stadium dieser Entwicklung an.

Das Gesicht ist von einer wunderbar zarten Schönheit und drückt in vollendetster Weise die für Dionysos bezeichnende Verlorenheit in süße Träumerei aus; der Hals erscheint vollständig weiblich gebildet. Leider sind die das Gesicht umgebenden Locken allenthalben abgestoßen. In ihrer ursprünglichen Fülle bildeten sie einen sehr geeigneten Hintergrund für das feine Oval des Gesichtes.

(Nach Helbig I Nr. 525.)

Gemma Augustea.

Der Wiener Cameo, ein Onyx von zwei Lagen, circa 22 Centimeter breit und 19 Centimeter hoch, mit doppelter, aus je zehn Personen bestehender Figurenreihe, ist ein zu Ehren des Augustus

verfertigtes Kunstwerk, das uns mit eigenthümlicher, obwohl echt römischer Verquickung historischer und allegorischer Motive die Siege des neuen Weltherrschers und seine darauf begründete gottgleiche Stellung versinnbildlicht. Die historische Grundlage ist höchst wahrscheinlich der pannonische Triumph seines Adoptivsohnes Tiberius im Jahre 12 n. Chr. Doch bleibt im einzelnen manches unerklärt oder wenigstens zweifelhaft.

Betrachten wir zunächst die obere weitaus wichtigere und bedeutsamere Figurenreihe. In der Mitte sitzen auf einem breiten Throne ein heroisierter Imperator und eine behelmte weibliche Figur, jener Augustus, diese die Göttin Roma oder, wie andere wollen, Livia unter der Gestalt der Roma. Augustus ist abgesehen von seiner unverkennbaren Bildnisähnlichkeit durch das Sternbild des Steinbocks (auf einem Medaillon zwischen den Köpfen der beiden Figuren), das er sich zu seiner Constellation gewählt hatte, bezeichnet. Er ist dargestellt mit nacktem Oberleib, in den Händen den Augurstab und das Scepter als Inhaber der Auspicien und der Herrschergewalt, unter seinem Thron ein Adler. Aus letzterem ergibt sich, dass nicht bloß seine Haltung und Gewandung den Jupiterstatuen entlehnt ist, sondern dass er geradezu als Jupiter gefasst ist. Dem Kaiser als solchem gehört nur der Augurstab. Doch möchte durch denselben ausgedrückt sein, dass wir es mit dem noch lebenden, seines Herrscheramtes waltenden Kaiser zu thun haben. Eine der hinter ihm stehenden Figuren setzt ihm einen Kranz aufs Haupt, wie er denn auch dadurch als Hauptperson kenntlich gemacht ist, dass aller Blicke auf ihn gerichtet sind. Dem würde es nun entsprechen, dass wir in der (allerdings rechts) neben ihm sitzenden weiblichen Figur seine Gemahlin Livia, und zwar ihrem Costüm nach unter dem Bild der Göttin Roma, zu erkennen hätten. Denn sie ist mit Helm, Wehrgehenk, Schild und Lanze bewaffnet.

Doch bekennen wir uns vielmehr zu derjenigen Ansicht, welche in der behelmteten Figur keine historische Person, sondern die Dea Roma selber erblickt, mit Bezug auf die bekannte Verordnung des Augustus, dass er nur in Gemeinschaft mit ihr göttlich verehrt sein wolle. Sie trägt zwar nicht, wie häufig, das kurzgeschürzte Amazonencostüm, sondern eine regelmäßige gegürtete Tunica.

Links und rechts von dem thronenden Paar, oder genauer gesprochen, vor und hinter demselben erblicken wir in schön ab-

gewogener Composition je eine Figurengruppe, von denen uns die eine ins wirkliche Leben, die andere ins Gebiet der Allegorie hineinführt.

Dem Beschauer zur Linken ein togabekleideter, lorbeerbekrönter Römer, seinen Zügen nach ein Claudier, mit einem langen Stab in der Hand, eben im Begriff, von einem vierspännigen Wagen herabzusteigen, der von einer geflügelten Victoria gelenkt wird. Und nach der Mitte zu, ruhig neben dem Wagen stehend, ein flaumbärtiger, barhäuptiger Jüngling in Panzer und paludamentum, die Linke an den Schwertgriff unter der Brust gelegt. Beider Blicke auf Augustus gerichtet. Die Vereinigung von Toga, Lorbeerkranz, Viergespann und Victoria sowie die Waffen unter dem Wagen und die Errichtung einer Trophäe im unteren Felde legen es nahe, in ersterer Person trotz der Kleinheit des Wagens und der Länge des Scepters einen Triumphator zu erkennen, dem der gepanzerte Jüngling entweder als Theilhaber an der Ehre oder als Repräsentant seines militärischen Gefolges zur Seite steht.

Von dieser Anschauung ausgehend, hat zuerst Albert Rubens, der Sohn des Malers, diejenige Deutung aufgestellt, die, abgesehen von der Motivierung im einzelnen, bis jetzt fast die allein giltige geblieben ist und die wohl auch das Verdienst hat, die wahrscheinlichste zu sein, nämlich dass sich der Vorgang auf den pannonischen Triumph des Tiberius beziehe, an dem auch Germanicus als Nächstcommandirender während des pannonischen Aufstandes moralischen Antheil hatte. Der Triumph war dem Tiberius gleich nach Beendigung des Krieges im Jahre 9 n. Chr. zuerkannt worden, wurde aber wegen der dazwischen eingetretenen Niederlage des Varus von Augustus verschoben. Tiberius gieng vorher noch einmal nach Germanien, um die römische Autorität wieder herzustellen, und feierte den Triumph erst zwei volle Jahre später, anfangs des Jahres 12. Der hier dargestellte Moment erscheint in der That wie eine Illustration zu der Beschreibung desselben bei Sueton (Tib. 20.). Priusquam in Capitolium flecteret, descendit e curru seque praesidenti patri ad genua summisit. — Nach derselben Stelle war er von den Legaten begleitet, für welche er die Triumphinsignien von Augustus erbeten hatte.

Und dass diese Ehre auch dem Germanicus, dem Ueberbringer der Siegesbotschaft, zutheil geworden, sagt Dio ausdrücklich. Aber selbst wenn Germanicus zur Zeit des Triumphes von Rom abwesend war, durfte ihn der Künstler als Repräsentanten der

Legaten und als nahen Angehörigen des Kaiserhauses dennoch in sein Bild aufnehmen.

Dieser dem wirklichen Leben, respective der Geschichte entnommenen Gruppe gegenüber befindet sich hinter dem thronenden Paar, also rechts vom Beschauer, eine andere von ebenso entschiedenem allegorischem Gepräge: eine weibliche Figur mit Thurmkrone und Schleier, welche einen Eichenkranz auf das Haupt des Augustus setzt; eine bärtige männliche mit nacktem Oberleib, vom Typus eines Meergottes; und eine zweite weibliche, auf einem niedrigen Sitze an den Thron des Augustus gelehnt, mit Epheukranz ums Haar und Füllhorn in der Linken; ihr zur Seite zwei nackte Kinder, das vordere mit zwei Kornähren in der Hand.

Man fasst die beiden stehenden Figuren gewöhnlich als Cybele und Neptun oder als Oekumene und Okeanos auf, wobei man sich dieselben als Personificationen der Erde und des Meeres denkt. Die sitzende mit den beiden Genien gilt für Abundantia, Felicitas oder für ein sonstiges auf die Wohlfahrt des römischen Reiches bezügliches Wesen.

Auf dem unteren Bildstreifen sehen wir links vier römische Soldaten, vielleicht auch, da nur die einen bewaffnet sind, zwei Soldaten und zwei Sclaven, damit beschäftigt, ein Tropaeum zu errichten, zu dessen Füßen bereits zwei Barbaren, Mann und Weib, sitzen. Das Zeichen des am Tropaeum aufgehängten Schildes ist der Scorpion. Ein zweites Barbarenpaar, in welchem man nach dem Halsring des Mannes Kelten erblickt, wird von zwei fremd gekleideten Kriegerern herbeigeschleppt. Der eine davon trägt einen breitkrämpigen Helm, der andere, mit zwei Wurfspießen in der Linken, hat langes, in fast weiblicher Weise aufgebundenes Haar: beides wohl Repräsentanten der römischen Bundesgenossen, die ja zumtheil ihre Nationaltracht beibehielten, hier vielleicht absichtlich vom Künstler durch ihr roheres Auftreten als Nicht-Römer charakterisiert. Bestimmte Persönlichkeiten wird man so wenig hinter ihnen suchen dürfen wie hinter den Gefangenen.

In künstlerischer Beziehung gilt der Wiener Cameo mit Recht für eines der schönsten Specimina römischen Steinschnitts: geistvoll aufgefasst, klar in der Composition und, wenn man sich einmal über die Theilung in zwei Streifen hinweggesetzt hat, von vortrefflicher Gruppierung und Raumfüllung. Die Aufgabe war besonders schwierig, da im oberen Felde die Kleinheit des Raumes

eine verhältnismäßig nur geringe Zahl von Personen zuließ, im unteren aber ein Gegenstand zu bewältigen war, der eher auf eine quadrate oder runde Fläche berechnet schien. Diese untere Composition athmet noch etwas von dem Stilgefühl griechischer Kampfdarstellungen. Auch die Ausführung, namentlich die bei Cameen so schwierige Rundung der Figuren, zeugt von bewundernswürdiger Sorgfalt.

(Nach Bernoulli II, S. 262 ff.)

Hera.

Der Kolossalkopf ist vermuthlich identisch mit dem weiblichen Kolossalkopfe, den der Cardinal Ludovico Ludovisi 1622 aus der Villa Cesi erwarb. Ergänzt ist die Nasenspitze, ein Stück des rechten Nasenflügels, die an der rechten Seite des Halses herabhängende Locke, abgesehen von einem kleinen Stücke des oberen hinteren Endes.

Wie sich aus der Weise ergibt, in welcher der untere Rand des Halses zugehauen ist, war dieser Kopf zum Einsetzen in die Büste einer Kolossalstatue bestimmt, also für eine Wirkung aus ansehnlicher Höhe berechnet. Bekannt unter dem Namen der Juno Ludovisi, gehört er zu den berühmtesten Denkmälern des Alterthums, Männer, wie Herder, Winkelmann, Goethe, Schiller, Wilhelm v. Humboldt, haben den tiefen Eindruck, den diese Schöpfung auf sie machte, in beredten Worten geäußert und die Frage, in welcher Zeit die Entstehung des Originals anzunehmen sei, ist neuerdings von mehreren Archäologen eingehend erörtert worden, ohne dass bisher eine Einigung erzielt worden wäre. Es erklärt sich dies zunächst daraus, dass die Überlieferung für die Erkenntnis der Entwicklung, welche das Heraideal unterlag, nur wenig feste Anhaltspunkte darbietet, ferner daraus, dass man keinen deutlichen Begriff von der Wirkung hat, welche der Kopf hervorbrachte, als er einer Kolossalstatue aufgesetzt war. Endlich entziehen sich auch mancherlei Feinheiten der Gesichtsbildung einer eingehenderen Analyse, da die Oberfläche durch Corrosion und rücksichtslose Reinigung stark gelitten hat. Das Original der Hera Ludovisi stammt frühestens aus dem vorgerückten 4. Jahrhundert. Außerdem dürfen wir es als sicher betrachten, dass die zweite attische Schule einen hervorragenden Antheil an der Ausbildung dieses Typus hatte; denn wir begegnen an ihm der tiefen Einsenkung zwischen der Nase und den Augen,

welche für die Formengebung dieser Schule bezeichnend ist. Die Behandlung des Fleisches zeigt, soweit sie sich bei dem gegenwärtigen Zustande der Oberfläche beurtheilen lässt, eine Weichheit und einen fein empfundenen Naturalismus, wie sie in der hellenischen Kunst erst seit der Zeit Alexanders des Großen nachweisbar sind. Will man daher die vollständige Ausbildung dieses Typus der zweiten attischen Schule zuschreiben, so ist dabei nicht an die ältere, sondern an die jüngere Generation dieser Schule zu denken. Da das Original in einer Zeit vorgeschrittener und reich entwickelter Cultur entstanden ist, in einer Zeit, in welcher die Hellenen, besonders der höheren Stände, das Ideal der Hausfrau in einer milderen und unseren Anschauungen näher stehenden Weise auffassten, als es im 5. Jahrhundert der Fall war, so muthet dieser Kopf unter allen bekannten Heratypen den modernen Betrachter am meisten an. Er zeigt nicht nur die physische Vollkommenheit, sondern; indem er in der harmonischsten Weise Erhabenheit und Milde vereinigt, die Charaktereigenschaften, welche nach der Auffassung der damaligen Griechen der Gattin des Zeus zukamen.

(Nach Helbig II Nr. 866.)



Statuarisch kommt der Bote Hermes in Bronzen einigemal sich durch die Luft schwingend vor; häufiger im Moment des Ausruhens und zwar am schönsten in dieser Bronzestatue von Herculaneum. Das Motiv dieser Statue geht auf Lysippus zurück: die Haltung der Beine und Arme, welche höchst natürlich ist, aber doch nur eine momentane Ruhe mit Andeutung baldigen Wechsels ausdrückt, der gebogene Rücken und die lauschende Haltung des Kopfes, die schmalere, eingezogene Brust sind den Eigenthümlichkeiten jenes Künstlers verwandt. Der Linienrythmus der offenbar für die Seitenansicht componierten Figur ist geradezu vollendet. Das Dreieck der ganzen Gruppe wiederholt sich unter dem linken Arm und zwischen den Unterbeinen; die lässigere, gebogene Haltung des linken Armes, der nur leicht auf dem Schenkel aufliegt, contrastiert sehr schön mit dem festeren Aufsatz der rechten Hand auf den festen Felsen. Die Füße berühren beide nur leicht und leise den Boden, der linke mit der Spitze, der rechte mit der Ferse; denn der Gott schwebt mehr über den Boden hin, als er läuft. Schon Winckelmann hat bemerkt, dass deswegen die zur Befestigung der Flügel am Fuße

dienenden Riemen gerade unter der Sohle durch eine Rosette geknüpft sind. „Der größte Theil des Schädels ist ergänzt, woher sich die auffallende Form desselben, vielleicht auch die unschön vom Kopf abstehenden Ohren erklären.“ (Friederichs.)

(Nach Baumeister S. 678.)

Herodot und Thukydidēs.

Die Doppelherme von Marmor ist aus der Sammlung des Fulvius Ursinus in den Besitz der Farnese und mit diesem in das Museum zu Neapel gekommen. Erst hier sind die Köpfe wieder vereinigt worden, die früher um der Aufstellung willen, die man ihnen geben wollte, auseinander gesägt waren.

Das Bildnis des Herodot zeigt ein kräftiges Mannesalter in dem vollen Haarwuchs mit langem Barte, der sich zweigetheilt in großen Strängen kräuselt und nach unten zuspitzt. Die großen Augen werden von kräftig vorspringenden Brauen überwölbt, zwischen denen sich die Nase ziemlich breit herabsenkt. Die dreifach durchfurchte Stirn erhält durch ihre Breite und Höhe ein bedeutendes Übergewicht über das schmalere, spitz zulaufende Untergesicht.

Dass dieser Büste ein schon zu Lebzeiten gefertigtes Original zugrunde gelegen habe, ist nach den Zeitumständen und dem Ruhme des Mannes nicht unwahrscheinlich.

Die Herme des Thukydidēs hat für uns einen besonderen Wert dadurch, dass sie uns das sicher beglaubigte Bildnis des berühmten Geschichtsschreibers bietet. Sie ist die Copie eines Bronzewerkes, welches Silanion, derselbe Künstler, von dem die Büste des Plato (siehe diese) herrührt, im 4. Jahrhundert v. Chr. anfertigte. Thukydidēs trägt spärliches Haar, das den kahlen Scheitel nach vorn begrenzt. Der Bart ist kurz geschnitten und in einzelne kleinere Schichten gegliedert. Der Lippenausdruck des Gesichtes ist ernst, fest und mürrisch.

(Nach Friederichs-Wolters Nr. 485, Baumeister S. 681 und Winter.)

Homer.

Die Büste befindet sich in Sanssouci. Ergänzt ist die Nase und viele Kleinigkeiten, besonders an Bart und Haar.

Dass die Homerköpfe rein erdichtete Schöpfungen sind, versteht sich eigentlich von selbst, auch das Alterthum hielt sie nur für Gebilde der künstlerischen Phantasie. Aber das Bild entspricht völlig der Vorstellung, die wir uns von dem Dichter machen würden, und welche sich die Griechen machten. Es ist gewiss die natürlichste Auffassung, sich Homer, den Mann der grauen Vorzeit und zugleich den vielerfahrenen Dichter, dessen Werke als Quelle aller Weisheit galten, in hohem Greisenalter mit viel durchfurchten Zügen zu denken.

Der Kopf hat eine leise Richtung nach oben. Vermuthlich ist dies Motiv von den Blinden hergenommen, die, wie man oft bemerken kann, den Kopf etwas nach oben richten, gleichsam als sehnten sie sich nach der Quelle des Lichts. Aber wenn es auch von einer Erscheinung der Wirklichkeit genommen sein mag, so gibt es dem Kopf zugleich den Ausdruck seherischer Begeisterung.

Der Dichter sieht wie ein Prophet aus, aber freilich ohne alles Dämonische, sondern mild und freundlich. Man fühlt deutlich, dass die Sehkraft des Auges erloschen ist. Um so tiefer wirkt das Motiv des erhobenen Kopfes, als habe der Dichter in seiner inneren Welt reichen Ersatz gefunden für den Verlust der äußern. Die Büste entspricht dem Bilde eines milden Greisenalters, unter dem man sich Homer gerne denkt.

(Nach Friederichs-Walters Nr. 1628.)

Gruppe des Laokoon.

Die Gruppe des Laokoon ist ein Originalwerk dreier rhodischer Künstler, des Agesandros und seiner beiden Söhne Polydoros und Athenodoros. Sie wurde am 14. Jänner 1506 in der Nähe der Titusthermen gefunden.

Die wie es scheint von Agostino Cornacchini (um das Jahr 1730) in Stuck ausgeführte Ergänzung des rechten Armes des Laokoon ist falsch. Dieser Arm war nicht gerade emporgestreckt

sondern gekrümmt. Eine an der rechten Seite des Kopfes über dem Ohre befindliche Locke, deren oberes Ende abgestoßen ist, zeigt eine runde glatte Bruchfläche, welche sich am natürlichsten erklärt unter der Voraussetzung, dass diese Locke, sei es unmittelbar, sei es vermittels einer schmalen Stütze, mit der Hand verbunden war. Man hat demnach anzunehmen, dass die rechte Hand unweit des Ohres und etwas über demselben zu stehen kam. Der Aufbau der Gruppe gewinnt hierdurch, da sie dann pyramidal zuläuft und im Kopfe der Hauptfigur gipfelt. Außerdem sind ergänzt der rechte Arm des jüngeren und die rechte Hand des älteren Sohnes. Da jedoch der jüngere Knabe im Verscheiden begriffen ist, so wird man sich seinen Arm nicht beinahe gerade emporgerichtet, sondern schlaff nach vorwärts oder seitwärts nach dem Kopfe zu fallend zu denken haben. Eine um das Haupt des Vaters herumlaufende Rille, die mit besonderer Deutlichkeit am Hinterkopfe erkennbar ist, beweist, dass Laokoon einen bronzenen Kranz trug, der ihn als Priester bezeichnete.

Laokoon hatte sich gegen das Verbot des Apoll, dessen Priester er war, verheiratet, nach einer anderen Überlieferung den Tempel entweiht. — Um ihn zu bestrafen, entsendete der erzürnte Gott zwei Schlangen, welche nach der epischen Darstellung des Mythos Laokoon und einen seiner Söhne, nach einer jüngeren Fassung den Vater und beide Söhne tödteten. Die Situation, welche dem in der Gruppe fixierten Momente vorausging, haben wir uns offenbar so zu denken, dass Laokoon und seine Söhne, etwa um ein Opfer darzubringen, um den Altar herumstanden. In dieser Situation werden sie von den Schlangen überfallen und umstrickt. Der Vater und der jüngere Sohn sind durch den Druck der Schlangenleiber auf den Altar zurückgeworfen, während der ältere durch ihre Windungen neben dem Altar festgehalten wird. Der jüngere Knabe, in dessen Brust sich die eine der Schlangen fest eingebissen hat, haucht soeben den letzten Athem aus; sein brechendes Auge ist nach oben gerichtet; die linke Hand, mit der er einen erfolglosen Versuch gemacht hat, die Schlange von sich zu entfernen, ruht noch matt auf dem Kopfe des Ungeheuers. Der Vater empfängt gerade den tödtlichen Biss und wird hierdurch vom Kopfe bis zu den Füßen von furchtbaren Schmerzen durchschauert. Dieses physische Leiden und nichts anderes bedingt die Bewegung der ganzen Gestalt. Wie es Personen zu thun pflegen, welche plötzlich von einem stechen-

den Schmerze befallen werden, wirft Laokoon das Haupt zurück, während der Mund zu tiefem Stöhnen geöffnet erscheint. Der rechte Arm, wenn wir dessen ursprüngliches Motiv richtig erkannt haben, zuckt nach der Richtung, von welcher her der Biss erfolgt. Krampfhaft windet sich der Oberkörper, während der rechte Fuß, dessen Zehen convulsivisch gekrümmt sind, mit der Ferse an den Altar anschlägt. Auch die Streckung des linken Beines ist lediglich durch das physische Leiden bestimmt. Hätte Laokoon die Absicht, damit seinen Körper aus der sitzenden Lage zu erheben, so würde er den Fuß fest und senkrecht aufsetzen und den Boden nicht bloß mit den Zehen und in schräger Richtung berühren. Mit der linken Hand hat er nach der Stelle gegriffen, an der er verwundet worden ist, und dabei die Schlange zu fassen bekommen. Doch ist diese Bewegung nur instinctiv; denn, wäre sich Laokoon des Vorhabens, die Schlange von seiner Hüfte abzuschneiden, klar bewusst, so würde er sie nicht an einem von dem Kopfe entfernten Theile des Halses, sondern unmittelbar hinter dem Kopfe anfassen und die Hand nicht längs des Schenkels abwärts, sondern von dem Körper hinweg nach der Seite zu bewegen. Der ältere Sohn ist noch unverletzt. Um seinen rechten Arm und seinen linken Fuß sind zwei Windungen des Schlangenneibes geschlagen. Der Jüngling versucht, mit der Linken den den Fuß umspannenden Ring zu lösen, ist aber mehr als mit sich selbst mit dem Unglücke des Vaters beschäftigt, zu dem er schmerzvoll emporblickt und mit klagender Geberde die Rechte erhebt. Ob den Künstlern hierbei die Überlieferung vorschwebte, nach welcher einer der Söhne entrann, bleibt zweifelhaft. Jedenfalls wird dadurch, dass dieser Sohn noch nicht unrettbar verloren scheint und Theilnahme an dem Schicksale des Vaters zeigt, ein mildernder Zug in die schreckliche Darstellung gebracht.

Durch diese Analyse ist die nothwendige Grundlage für die ästhetische Würdigung der Gruppe gewonnen. Ein dargestelltes Leiden wirkt nur dann tragisch, wenn wir dasselbe als die sittlich nothwendige Folge einer Schuld erkennen. Die Gruppe als solche enthält keinen Hinweis, weshalb die furchtbare Katastrophe über Laokoon und seine Söhne hereinbricht, und ihre Wirkung ist demnach nicht rein tragisch, sondern vorwiegend pathologisch. Indes wird dieser Mangel dem antiken Betrachter weniger fühlbar gewesen sein als dem modernen. Wir dürfen voraussetzen, dass das Publicum, für welches die drei rhodischen Künstler arbeiteten, mit

dem dargestellten Mythos genau bekannt war und demnach in seiner Phantasie mit Leichtigkeit die der Katastrophe vorhergehende Schuld ergänzen konnte. Ein anderer Mangel der Gruppe liegt darin, dass der innere Zusammenhang der drei Figuren zu wünschen übrig lässt. Der jüngere Sohn stirbt; der Vater erscheint lediglich durch seinen physischen Schmerz in Anspruch genommen: nur der ältere Knabe ist zu einer der anderen Figuren in geistige Beziehung gesetzt, indem er seine Theilnahme an dem Schicksale des Vaters bekundet. Hiervon abgesehen, erscheinen die drei Figuren nur durch ein äußerliches Motiv, nämlich durch die Windungen der Schlangen, unter einander verbunden. Doch werden diese Mängel durch die Vorzüge des Werkes reichlich aufgewogen. Der in sich abgeschlossene Aufbau der Gruppe ist von wunderbarer Schönheit. Auf das feinste berechnet erscheint die Weise, in der die Künstler den Altar ausgenutzt haben, um die nöthige Symmetrie zwischen den beiden Knabenkörpern zu erzielen. Die Behandlung des Nackten zeugt von einer Kenntnis des menschlichen Körpers wie sie in wenigen andern antiken oder modernen Werken ihres Gleichen findet. Es ist unmöglich, für die Wiedergabe eines von convulsivischen Schmerzen gepeinigten Menschen wie Laokoon ein bestimmtes Modell zu benutzen. Vielmehr muss eine derartige Darstellung auf Grundlage der vielseitigsten anatomischen und pathologischen Kenntnisse frei geschaffen werden. Agesandros und seine Mitarbeiter haben dieses schwierige Problem auf das glänzendste gelöst.

Die vielfach erörterte Stelle des Plinius (XXXVI, 37, 38), an welcher von den Künstlern des Laokoon die Rede ist, enthält keine bestimmte Angabe über die Zeit derselben und gestattet auch keinen sicheren Schluss in dieser Frage. Das Gleiche gilt für mehrere erhaltene Basen, deren Inschriften die Söhne des Agesandros als Urheber der von den Basen getragenen Kunstwerke namhaft machen. Wenn man aus den Buchstabenformen jener Inschriften den Schluss gezogen hat, dass Polydoros und Athenodoros um das Jahr 100 v. Chr. thätig gewesen seien, so wird dieser Schluss dadurch hinfällig, dass es zweifelhaft ist, ob die betreffenden Basen zu Originalwerken der beiden Künstler oder zu späteren Copien gehörten, in welchem letzteren Falle die Inschriften selbstverständlich in einem jüngeren Alphabete abgefasst werden konnten. Den Versuch, nachzuweisen, dass der Laokoon jünger sein müsse als der unter König Eumenes II. (197—175 v. Chr.) zu Pergamon ausgeführte

Gigantenfries, darf man als widerlegt betrachten. Die unbefangene Würdigung des in den beiden Werken herrschenden Kunstcharakters führt vielmehr zu dem entgegengesetzten Resultate. Nach der Zeit Alexanders des Großen steigerte sich in der griechischen Plastik von Generation zu Generation die Tendenz, mehr auf die sinnliche Erscheinung und auf eine glänzende äußere Wirkung als auf die geistige Vertiefung des darzustellenden Gegenstandes hinzuwirken. Es führte dies allmählich dazu, dass nebensächliche Motive, die man bisher gar nicht oder nur in stilisierender Weise wiedergegeben hatte, genau der Natur nachcopiert und die plastischen Formen von einem malerischen Elemente durchdrungen wurden. Während diese Richtung in dem pergamenischen Fries vollständig emancipiert auftritt, erscheint die Laokoongruppe davon so gut wie unberührt. Ihre Composition ist plastisch im höchsten Sinne des Wortes und in der Ausführung ist alles unnütze Beiwerk vermieden. Wenn die Künstler die Anatomie an dem Körper des Vaters mit größerer Ausführlichkeit behandelt haben, als es in der älteren Plastik geschah, so waren sie hierzu gewissermaßen durch den Gegenstand genöthigt, denn die Convulsionen, denen Laokoon unterliegt, ließen sich nur durch eine eingehende Darstellung der Muskeln und Adern zu deutlichem Verständniß bringen. Doch sind die Künstler dabei keineswegs in ein leeres Prunken mit anatomischen Einzelheiten verfallen, sondern haben alle Formen dem Grundmotive untergeordnet.

Dazu kommt noch ein bezeichnender Unterschied in der Bildung der Augen. An den Figuren der Laokoongruppe sind die Augäpfel nach dem Gebrauch der älteren griechischen Marmorsculptur etwas abgeplattet, während sie auf dem Fries bereits die der Wirklichkeit entsprechende Rundung zeigen, wie wir ihr an den Werken der griechisch-römischen Kunst begegnen, wenn dieselbe nicht durch ältere Vorbilder bestimmt wird. Nach alledem scheint es, dass der Laokoon älter ist und der Alexander-Epoche näher steht, als der unter König Eumenes II. (197—172 v. Chr.) gearbeitete pergamenische Fries.

(Nach Helbig I Nr. 153.)

Medusa aus dem Palaste Rondanini.

Das Marmorrelief stammt aus dem Palast Rondanini in Rom. Ergänzt sind die Spitze der Nase und der Rand des linken Nasenflügels, einzelnes an den Haaren, den Köpfen und Schwänzen

der Schlangen und die ganze Platte, auf welche der Kopf aufgesetzt ist.

Im Gegensatz zu den älteren fratzenhaften Bildungen ist hier das Antlitz der Medusa in den veredeltesten Formen der Kunst gebildet. Nur eine gewisse Breite der Backen erinnert an den älteren Typus. Dagegen ist jeder Gedanke daran aufgegeben, wie in der alten gegen bösen Zauber angewendeten Maske, durch Hässlichkeit Schrecken und Grauen zu erregen, sondern der Künstler hat ein Ideal derjenigen Schönheit zu bilden unternommen, welche, tadellos und vollendet in der Form, durch den Mangel jedes Gefühls und jeder Empfindung im Ausdrucke erkaltend, ja fast erstarrend wirkt. Nur in dem Munde, in dem die obere Reihe der Zähne sichtbar wird, ist noch eine Regung der Sinnlichkeit wahrnehmbar; doch fehlt auch hier in der starren Oeffnung Geist und Gefühl. In den keineswegs sterbenden, sondern weit geöffneten Augen vermissen wir jedweden Ausdruck von Seele und Wärme des Lebens. Die schön gewundenen Massen des Haares scheinen sich zu Schlangen zusammenzuballen, ähnlich denjenigen, deren Köpfe über den Schläfen hervorschießen, während sich die Schwänze unter dem Kinn zur Umräumung der Wangen zusammenschließen. Statt endlich senkt sich das über den Schlangen hervorgewachsene Flügelpaar, nicht einem zu kühnem Fluge bereiten Adler, sondern einem in nächtlichem Dunkel sich bewegenden Vogel entlehnt. So vollendet aber hier dem Beschauer der Ausdruck starrer Schönheit entgegenzutreten scheint, so darf doch nicht übersehen werden, dass ein Theil dieser Wirkung fast eben so sehr auf der stilistischen Auffassung wie auf der geistigen Durchdringung der Form beruht. Das Werk war offenbar bestimmt, der Architektur, sei es als Verzierung des Schlusssteines eines Gewölbes oder sonst wie, eingefügt zu werden. Wann die ideale Umbildung des Medusentypus stattfand, ist nicht überliefert, jedenfalls nicht vor der Zeit des Praxiteles. Die Ausführung des Marmors, die in ihrer Abrundung und glatten Vollendung einem schön geschnittenen Edelsteine gleicht, fällt wohl noch vor die römische Zeit, wenn dieser auch z. B. die technische Behandlung der stark unterarbeiteten Haare schon sehr nahe steht.

(Nach Brunn Nr. 128.)

Niobe mit ihrer Tochter.

Die Marmorgruppe wurde im Jahr 1583 in Rom gefunden und zwar in der Nähe der lateranensischen Kirche. Der Cardinal Ferdinand von Medici, nachmaliger Großherzog von Toscana, kaufte sie und ließ sie in seiner Villa am Pincio aufstellen. Im Jahre 1775 wurde die Gruppe nach Florenz transportiert, wo sie seit 1794 in den Uffizien aufgestellt ist.

An der Figur der Niobe sind ergänzt die Nase, Theile beider Lippen und ein Theil des Kinns, ferner der linke Unterarm mit zugehörigem Gewand und die rechte Hand mit dem halben Unterarm, die ursprünglich wohl etwas tiefer lag, so dass der Kopf der Tochter mehr sichtbar wurde. An dieser sind die Locken, der rechte Arm, die linke Hand, die nach Resten am Gewand der Mutter tiefer gelegen zu haben scheint, und der linke Fuß neu.

Die Tochter stürzt mit sinkenden Knien in den Schoß der Mutter, mit einem Arm sich an sie schmiegend, mit dem andern, der richtig restauriert zu sein scheint, die Bitte der flehenden Augen um Schonung unterstützend. Die Mutter ist ihr entgegengeeilt — wie hätte sie auch in ruhiger Stellung das flüchtende Mädchen empfangen können? Wir sehen deutlich, wie die Gruppe geworden ist. Niobe hielt, um nicht in ihrer Eile behindert zu werden, mit beiden Händen ihr Obergewand von sich, der linke Arm hält die frühere Lage noch fest, während der rechte in dem Augenblick, als das Kind in den Schoß fällt, das Gewand, welches nun durch dieses gehalten wird, fahren lässt und sich schützend über die Tochter legt, die sie bewahren möchte. Die Knie der Mutter schmiegen sich um das Kind zusammen und darüber beugt sich ihre hohe Gestalt; es sind die unwillkürlichen Regungen der Mutterliebe, aber Niobe weiß, dass sie auf kein Erbarmen zu hoffen hat. Sie und nur sie kennt den Grund des Verhängnisses, das sich vor ihren Augen vollzieht; die Tochter benimmt sich ängstlich, wie bei einem unerwartet hereinbrechenden verderblichen Ereignis, sie hat die Besinnung verloren, die Mutter selbst sieht ohne Angst, aber mit tiefem Schmerz zu denen hinauf, die sie als Urheber der Katastrophe kennt. In ihrem Gesicht ist für den Ausdruck besonders wirksam die Linie der Augenbrauen, deren innerer Winkel in die Höhe gezogen ist, während der äußere sich über's Auge herabsenkt; man bemerkt denselben Zug nicht selten an tragischen Masken.

Zu den stolzen, großen Formen der Mutter steht in wirksamem Gegensatz die zarte Gestalt des flüchtenden Mädchens. Der Künstler hat sie mit einem knapp anliegenden Untergewand von Leinen bekleidet. Seine Absicht war gewiss, das Zarte, Jugendliche und dadurch Rührende der Gestalt möglichst wirksam hervorzuheben.

(Nach Friederichs-Wolters Nr. 1251.)

Orpheus und Eurydike.

Das Marmorrelief befindet sich in der Villa Albani. Ergänzt sind beide Füße des Orpheus, der rechte Fuß der Eurydike, die rechte Wade und der halbe Unterarm des Hermes. Die Hand desselben ist, wie die Wiederholungen zeigen, richtig ergänzt, nur musste sie viel flacher gehalten werden; sie springt in unangenehmer Weise aus der Fläche heraus.

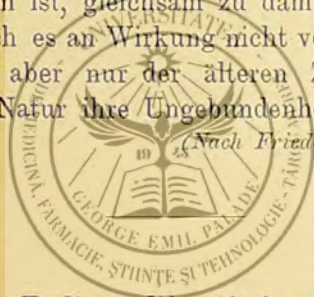
Die Deutung dieses Reliefs auf Orpheus und Eurydike ist durch die Darstellung selbst gesichert. Die gewöhnliche Sage berichtet, dass Orpheus, als er gefolgt von der wiedergewonnenen Gattin auf die Oberwelt zurückkehrte und nun das Gebot, sich nicht umzusehen, übertrat, nur einen letzten Blick auf die Entschwindende habe werfen können; der Künstler dieses Reliefs hat statt dessen ein kurzes Beisammensein in schmerzlicher Zärtlichkeit dargestellt. Eurydike neigt sich innig hin zu Orpheus und hat, als könne sie nicht von ihm lassen, die Hand auf seine Schulter gelegt; ihr antworten die Bewegungen des Orpheus, der sanft seine Hand auf die ihrige zu legen im Begriff ist. Aber es ist nur ein kurzer Moment des Wiedersehens, denn schon hat Hermes, der Seelenführer, Eurydike bei der Hand ergriffen, um sie wieder hinabzuführen. Doch auch dem Gott wird es schwer, das Paar zu trennen, ein Zug des Mitleids scheint auf seinem Antlitz zu lesen und die Rechte presst sich wie in schmerzlicher Bewegung zusammen. Sein Herz widerstrebt der Pflicht des Berufs.

Den Helm des Orpheus findet man öfter an Amazonen, es ist jedenfalls eine ausländische Tracht gemeint; an den Stiefeln, die zur Tracht der Thraker gehören, ist der überfallende Rand nur durch einen Einschnitt bezeichnet. Hermes trägt nach älterer Weise außer seinem kurzen Mantel ein Untergewand, charakteristisch ist an ihm der herabfallende Hut und krauslockige Kopf; seine ganze Erscheinung stimmt merkwürdig überein

mit den Jünglingen am Parthenonfries. Es ist derselbe Schnitt des Kopfes mit den kleinen, auch noch zu hoch stehenden Ohren, und das graziöse Motiv des aufgeschürzten Rockes findet sich dort ebenso. Aber auch die übrigen Figuren tragen in der Gewandung und in dem zarten Ausdruck den Stempel attischer Kunst und zwar der Blütezeit. Das Relief kann nicht lange nach dem Parthenonfries entstanden sein, es gehört an das Ende des fünften Jahrhunderts.

Das Relief ist eines der schönsten Beispiele für die schon von Winckelmann richtig erkannte Eigenthümlichkeit der griechischen Kunst, den Affect in der Darstellung möglichst zu mildern. Wie zart und leise, nur durch sanfte stumme Geberden ist hier der große Schmerz ausgedrückt! Die Poesie kann sich freier bewegen in der Schilderung von Seelenbewegungen; der Plastik ziemt es das Natürliche im Ausdruck der Empfindung, das immer mit Heftigkeit verbunden ist, gleichsam zu dämpfen und in edle Zucht zu nehmen, wodurch es an Wirkung nicht verliert. Dies Gedämpfte und Gemäßigte ist aber nur der älteren Zeit der Kunst eigen, später machte die Natur ihre Ungebundenheit geltend.

(Nach Friederichs-Wolters Nr. 1198)



Pallas Giustiniani.

Die Statue aus parischem Marmor wurde bei der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom gefunden, die, wie der Name sagt, über einem Minerventempel erbaut ist. Die Statue war schon im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts im Besitz der Familie Giustiniani und gelangte später in den Besitz Lucians Bonaparte, von welchem sie Pius VII. für das vaticanische Museum kaufte, wo sie sich noch jetzt befindet. Ergänzt sind nur der rechte Arm mit dem Theil des Speeres, den er hält, während dessen unterstes Stück auf dem Boden zurückgeblieben ist, und einiges an den Fingern der linken Hand. Auch die Sphinx auf der Helmspitze ist bis auf die Vorderfüße ergänzt. Das Gewand hat an einigen Stellen durch Überarbeitung gelitten.

Es ist wahrscheinlich, dass wir in dieser Statue das Götterbild jenes oben erwähnten Tempels, bei dem sie gefunden wurde, besitzen. Wenigstens ist die Ruhe und Geschlossenheit in der

ganzen Anlage der Statue für ein Tempelbild sehr passend. Der Künstler hat nicht ein Bild der streitbaren, sondern der ernstesten, leidenschaftslosen Göttin aufstellen wollen, an welcher schon im Homer die Selbstbeherrschung als ein wesentlicher Zug des Charakters hervortritt.

In einigen Attributen hat sich der Künstler an ältere Vorbilder angeschlossen. Zunächst ist die Schlange, welche dieser Statue den Namen der Minerva Medica verschafft hat, da sie auch ein Attribut des Gottes der Heilkunst ist, gewiss von der Parthenos des Pheidias entlehnt, aber anders angeordnet, indem sie gleichsam schmeichelnd die Göttin umgibt. Sodann ist die Sphinx auf der Helmspitze ebendaher entnommen.

(Nach Friederichs-Wolters Nr. 1436.)

Perikles.


Der Marmorkopf wurde im Jahre 1781 in der sogenannten Villa des Cassius bei Tivoli gefunden. Er kam in den Besitz von Gavin Hamilton, dann in die Townley'sche Sammlung und mit dieser ins Britische Museum. Ergänzt sind der größere Theil der Nase und einige kleine Stücke vorn am Helm.

Nach Plutarchs Bericht war Perikles im übrigen von untadeliger Gestalt, nur hatte er einen etwas zu langen Kopf. Deswegen trügen fast alle Bildsäulen desselben einen Helm, wodurch, wie es scheint, die Künstler diese Hässlichkeit hätten verdecken wollen. Nach einer neueren Meinung bezeichnet dagegen der Helm den Perikles als Oberfeldherrn von Athen; denn die Würde des Strategen, welche er eine Reihe von Jahren nach einander bekleidete, war die eigentliche Basis jener Macht, mit welcher er das ganze Staatswesen beherrschte. Die Bemerkung über den etwas langen Kopf ist nach dieser durch Inschrift beglaubigten Büste nicht unbegründet, aber die Gewohnheit, Staatsmänner in Helm darzustellen, um so ihre von militärischer Würde untrennbare Stellung zu bezeichnen, ist so allgemein, dass wir bei Perikles nicht nach einem besonderen Anlass zu suchen brauchen.

Der Charakter des Kopfes lässt weniger auf einen energischen Willen und Thatkraft schließen, als auf zartere, idealere Neigungen. Sehr ausdrucksvoll ist die leise Neigung zur Seite, die gerade sehr zu dem angegebenen Charakter beiträgt.

Die Nachwirkungen des alterthümlichen Stils sind noch deutlich sichtbar in den Augen, dem kurz gelockten Haupthaar und dem flach anliegenden Bart, auch stehen die Ohren noch zu hoch. Aus diesem Grunde kann die Büste oder wenigstens ihr Original nur dem fünften Jahrhundert angehören und zwar, da sie den Perikles bereits in reiferem Mannesalter darstellt, nur der Mitte oder zweiten Hälfte desselben. Nun aber wissen wir, dass ein Künstler dieser Zeit, Kresilas, eine Statue des Perikles bildete, und es erscheint gerechtfertigt, wenn wir das Original der Büste auf dieses Werk zurückführen. Die Auffassung der Natur entspricht ganz der Zeit des Pheidias; nicht das Einzelne und Zufällige ist dargestellt, sondern das Allgemeine. Die älteren Bildnisse sind im Unterschied von der folgenden Zeit ganz von dieser Auffassung beherrscht. Das Individuelle des Gesichts wird früher weniger hervorgehoben als später, wie z. B. die Wangen dieses Kopfes, wo sich in der Natur Furchen und Falten zeigen und individuellen Ausdruck bewirken, ganz glatt sind.

(Nach Friederichs-Wolters Nr. 481.)



Plato (fälschlich Zeno).

Die jetzt im Vatican aufgestellte Büste wurde von einem römischen Kunsthändler in Neapel erworben; ergänzt ist die Nasenspitze.

Der darauf nicht so sehr eingemeißelte wie eingeritzte Name Zenon rührt von moderner Hand her und ist somit für die Deutung ohne Belang. Die Hermenbüste stellt vielmehr Plato dar, wie eine andere, mit einer zweifellos authentischen Inschrift versehene Hermenbüste beweist, deren Kopf genau mit dem des vaticanischen Exemplares übereinstimmt. Mancher moderne Betrachter wird erwarten, dass die olympische Heiterkeit, welche in den Schriften des großen Philosophen herrscht, auch in dessen Antlitze zu Tage treten müsse und sich demnach durch den finsternen Ausdruck des Kopfes befremdet fühlen. Doch beweist ein gleichzeitiges Zeugnis, ein Fragment aus einer Komödie des Amphis, dass ein derartiger Ausdruck dem Plato eigenthümlich war, wie es denn auch einleuchtet, dass die vielen schmerzlichen Erfahrungen, die dieser Mann in seinem Leben gemacht hatte, und der schneidende Gegensatz, in dem seine Philosophie zu der

Wirklichkeit stand, entsprechende Spuren in seinem Antlitze hinterlassen mussten. Außerdem stimmt die Anordnung des Haares und des Bartes zu den Versen eines anderen gleichzeitigen Komödiendichters, des Ehippos, in denen den Akademikern eine übergroße Sorgfalt in der Toilette vorgeworfen und dabei auch des elegant verschnittenen Haupthaars wie des schön herabfallenden Vollbartes gedacht wird. Als Original haben wir ein zu Lebzeiten des Plato gearbeitet bronzenes Porträt anzunehmen, vielleicht die Porträtstatue, durch welche der bereits in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts thätige Bildhauer Silanion das Andenken seines großen Zeitgenossen verewigte.

(Nach Helbig I Nr. 265.)

Poseidon.

Gefunden wurde die Statue 1824 in Porto im Bereiche eines größeren Gebäudes, in dem man eine Thermenanlage erkennen will; jetzt befindet sie sich im Lateran. Ergänzt sind die Nase, der ganze linke Arm mit dem Dreizack, die vordere Hälfte des rechten Unterarmes mit dem Aplustre (Schiffsverzierung auf dem Hinterdeck), beide Unterschenkel, Splitter am Bart und Haupthaar, das Schiff, der Delphin, die Plinthe.

Der König der Gewässer setzt den rechten Fuß auf einen erhöhten Gegenstand auf, mag dies nun ursprünglich ein Felsstück, ein Delphin oder ein Schiffsschnabel gewesen sein. Er ist stolz ausruhend gedacht, was auch dadurch angedeutet ist, dass er den rechten Arm auf den Oberschenkel aufstützt. Gleichzeitig erinnert das kräftige Muskelspiel der Brust und des Leibes daran, dass eine starke Anstrengung vorausgegangen ist, die uns an die Bändigung der Wogen erinnert, die er mit finsterem, weit hinreichendem und gebieterischem Blick überschaut. Das zu beiden Seiten des Hauptes wild herabfallende, von der Meeresfeuchte durchzogene Lockenhaar und der etwas stark gekräuselte Bart bringen seine Physiognomie mit der des Zeus, der sie sonst so nahe kommt, in einen eigenthümlichen Gegensatz. Dieser tritt noch stärker in der Körperbildung hervor, die bei ihm eine Neigung zum Wuchtvollen hat, während der Olymposbeherrscher aus einem viel zarteren Stoff gewoben und zur höchsten Kraftäußerung der verhältnismäßig geringsten Anstrengung benöthigt ist. Die breite Brust, auf welche Homer, so oft er des Poseidon erwähnt, durch ein ständiges Beiwort

anspielt, ist in dieser Statue trefflich und in einer Weise geschildert, welche uns die Bedeutung der vorwiegenden Entwicklung dieses Körpersystems mit einem Male klar macht. Bei den Seeleuten sind die unteren Gliedmaßen gegen den Oberleib fast ärmlich entwickelt. Beim Schwimmen sowohl wie beim Rudern sind hauptsächlich die Arme und die Brustmuskeln thätig. Diese strotzen daher beim meerbeherrschenden Gott von Leben und Kraftfülle. Dadurch, dass der Künstler ihm den Dreizack in die Linke gegeben hat und ihn sich auf diesen wie auf ein Scepter stützen lässt, sind sämtliche Weichtheile des Brustkastens in die allseitigste Bewegung gerathen und gewähren mitten in der Ruhe, der der Körper sich überlässt, das erhabene Schauspiel einer organisch sich entfaltenden, harmonisch gegliederten und ewig rastlosen Lebensthätigkeit, die in ihrer stillen Sammlung oft einen noch großartigeren Eindruck macht als während gewaltsamer Erregtheit. *(Nach Helbig I Nr. 661 und Braun 739.)*



Gefunden wurde der Kopf aus parischem Marmor bei dem Grabe der Caecilia Metella und befindet sich jetzt in München. Ergänzt ist die Brust und die Hälfte des Halses. Von den durch Metalloxydation entstandenen Flecken auf der rechten Seite von Stirn und Wangen führt er den Beinamen des „Fauns mit dem Flecken, colla macchia“.

Dieser Kopf eines lachenden Satyrs ist von lebendigstem Ausdruck. Der thierische Charakter, der außer den spitzen Ohren auch durch das struppige Haar und die bocksartige Warze am Halse äußerlich angedeutet ist, tritt durch den Blick und den zum Lachen verzogenen Mund, in dem die Zähne sichtbar werden, hervor.

(Nach Brunn Nr. 99.)

Sokrates.

Der Kopf wurde 1735 in der angeblichen Villa des Cicero bei Tusculum gefunden und befindet sich jetzt in der Villa Albani. Ergänzt ist die Herme.

Dieser Kopf ist das schönste Porträt, welches sich von Sokrates erhalten hat. Die hohe geistige und moralische Bedeutung des Mannes kommt unter den hässlichen Formen vortrefflich zum Aus-

druck und die kräftige Ausführung sprüht von Leben. — Der Stil deutet, vornehmlich in der naturalistischen Behandlung der Haut wie des Haupt- und Barthaares, auf ein Original frühestens aus der Zeit Alexanders des Großen.

Da alle erhaltenen Bildnisse des Sokrates einen naturalistischen Stil zeigen, wie er erst um die Zeit Alexanders des Großen zur Ausbildung kam, so kann das Original keines derselben ein zu Lebzeiten des großen Philosophen ausgeführtes, ikonisches Porträt gewesen sein. Vielmehr geben alle diese Exemplare Typen wieder, die von späteren Künstlern vorwiegend auf Grundlage bekannter Stellen des Plato und Xenophon gestaltet worden sind. Hieraus erklärt sich auch der Umstand, dass die Auffassung in den verschiedenen Exemplaren beträchtlich verschieden erscheint.

(Nach Helbig II Nr. 784 und I 461.)



Die Marmorstatue wurde in Terracina im Hofe eines Privathauses, wo sie unbeachtet mit der Vorderseite nach unten lag, entdeckt und befindet sich in dem durch Gregor XVI begründeten lateranensischen Museum. Ergänzt sind von Tenerani die Hand, beide Füße und die Basis mit dem Schriftkasten, dem bei Männern, deren Wirksamkeit auf geistigem Gebiet lag, Dichtern Rednern, Philosophen gewöhnlichen Attribut.

Wenn eines der hauptsächlichsten Kennzeichen wahrhaft monumentaler Plastik darin liegt, dass die wesentliche Wirkung ihrer Werke auf jede Entfernung empfunden wird, in welcher sie überhaupt mit einiger Deutlichkeit wahrzunehmen sind, und dass das, was erst bei größerer Annäherung hervortritt, nichts gibt als eine immer reichere und immer feinere Bestätigung des großen Gesamteindrucks, so ist schon unter diesem Gesichtspunkt die Statue des Sophokles ein Meisterwerk ersten Ranges. In dem Dichter das „Muster des vollkommenen Manns“, die Sicherheit hoher geistiger Bedeutung, den Adel ungetrübter männlicher Schönheit zu gestalten: das ist es augenscheinlich, was der Künstler in seinem Werke erstrebte und was ihm schon in den großen Zügen der Hauptanlage zu erreichen gelang. Die schlichte Stellung des Körpers, welcher fast genau in der Linie des Standbeins ruht, die natürliche Be-

wegung des anderen vorgesetzten Beines, die bequeme Ruhe des rechten Armes und der kräftig eingestemnte linke Arm, die bedeutungsvolle Haltung des wenig erhobenen Kopfes, die edlen Verhältnisse endlich der in jeder Hinsicht völligen Gestalt vollenden das Bild eines Mannes, der, weder schüchtern noch anspruchsvoll, in ruhigem Selbstbewusstsein, in der edelsten Mischung von Stolz und Bescheidenheit sich darstellt als der frei und harmonisch durchgebildete καλὸς κάγαθός.

(Nach Friederichs-Wolters Nr. 1307 und Benndorf und Schöne Nr. 237.)

Teiresias und Odysseus.

Teiresias und Odysseus, Marmorrelief im Louvre.

Ergänzt ist am Odysseus der Kopf, der rechte Vorderarm mit dem Schwert und das rechte Unterbein. Teiresias ist deutlich durch die geschlossenen Augen, durch die den Schatten eigenthümliche Verschleierung und durch das Scepter charakterisiert. Auch die Situation ist unverkennbar. Zwischen den beiden Figuren ist eine Vertiefung, welche die Grube andeutet, aus welcher die herankommenden Schatten Blut tranken, und Odysseus steht noch da mit dem zur Schlachtung der Opferthiere gezogenen Schwert das durch die in der Linken erhaltene Scheide nothwendig gefordert war. Er horcht den Worten des Sehers und eine gewisse Muthlosigkeit ist in der Haltung des Körpers zu erkennen.

(Nach Friederichs-Wolters Nr. 1869.)

Zeus von Otricoli.

Der kolossale Marmorkopf wurde bei den Ausgrabungen gefunden, die unter Pius VI. in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts zu Otricoli vorgenommen wurden. Antik ist nur die Vorderseite, und auch an dieser sind ein Stück an der linken Seite der Stirn, die Nasenspitze, die unteren Enden des Haupthaares und die Büste ergänzt.

Der Künstler, welcher diesen Typus gestaltete, war bestrebt den Göttervater nach den Anschauungen seiner Zeit in möglichst imponierender Weise darzustellen. Die mächtig emporsteigende Stirn

erweckt den Eindruck der höchsten Weisheit, während ihr unterer sich vorwölbender Theil eine gewaltige Energie und die Falte, welche die Stirnhaut in der Mitte durchzieht, einen gedankenvollen Ernst bekundet. Der abwärts gerichtete Blick der tief in den Höhlen liegenden Augen ist ruhig und fest, hat aber zugleich etwas Geheimnisvolles, Unergründliches. Dieser letztere Eindruck beruht vorzüglich auf den doppelten Schatten, welche auf die Augen fallen, den starken Schatten, die der sich hoch erhebende Nasenrücken und das Stirnbein, den leiseren, welche die herausgearbeiteten oberen Lider herabwerfen.

Die nur wenig bewegten Umrise des Nasenrückens deuten auf einen festen Charakter, während der etwas geöffnete Mund in wunderbarer Weise Milde und Majestät vereinigt. Haar und Bart sind an diesem Typus von größerer Bedeutung, als an irgend einem anderen. In dem ersteren „wallt und strömt gleichsam eine überschüssige göttliche Kraft aufwärts und abwärts.“ (Burckhardt.) Der üppige Kinn- und Backenbart, dessen mannigfach bewegte Locken mit einer gewissen Symmetrie angeordnet sind, gibt dem gewaltigen Aufbau des Antlitzes die geeignete Basis.

Einen besonderen Reiz erhält dieser Typus dadurch, dass er, obwohl er Zeus in einer gehaltenen Stimmung wiedergibt, nichtsdestoweniger auf andere Affecte hinweist, welche je nach den Umständen den Ausdruck des Göttervaters bestimmen können. Wo es nur immer angieng, ist die Bewegung angedeutet, deren die einzelnen Theile des Gesichtes fähig sind. Die Falte, von welcher die Stirn durchschnitten wird, vergegenwärtigt, wie sich die Stirnhaut empor- oder zusammenziehen kann. Das Spiel der Augenbrauen ist durch die verschiedene Behandlung derselben veranschaulicht; die rechte Braue erscheint bogenförmig geschwungen, während die linke von der Nasenwurzel an zunächst eine geradlinige Richtung verfolgt und sich erst über dem äußeren Augenwinkel abwärts senkt. Ebenso legen die ein wenig aufgeblähten Nüstern, der etwas geöffnete Mund und das wallende Haar den Gedanken an den Übergang aus der Ruhe zur Bewegung nahe. Unter solchen Umständen ist es für den Betrachter leicht, sich den Kopf mit einem anderen Ausdruck als den vom Künstler fixierten und beispielshalber gütig lächelnd oder furchtbar zürnend vorzustellen.

Dieser Charakter widerspricht auf das entschiedenste der früher geläufigen Ansicht, dass der Zeus von Otricoli nach der olympischen Statue des Pheidias copiert sei.

Es sind nämlich Reproduktionen des olympischen Zeuskopfes auf mehreren unter Hadrian und auf einer unter Septimius Severus zu Elis geschlagenen Münze erhalten. Man erkennt in diesen Köpfen deutlich die gelassene Majestät, welche allen Schöpfungen der attischen Blütezeit eigenthümlich ist. Das Profil zeigt die ruhige Linie, welche wir mit dem Namen des griechischen Profils zu bezeichnen gewöhnt sind; das Haar liegt eng an dem Schädel an und fällt in schlichten weichen Locken herab; der Bart entwickelt sich in einer ruhigen Fülle vertical herabreichender Locken. Hiernach gibt der Zeus von Otricoli nicht das Ideal des Pheidias wieder, sondern einen Typus, welcher in späterer Zeit, wenn auch auf Grundlage jenes Ideals, gestaltet ist. Eine derartige Leistung entspricht dem Geiste der zweiten attischen Schule.

(Nach Helbig I Nr. 294.)



Im gleichen Verlage erschien früher:

Bilder
zur
Mythologie und Geschichte
der
Griechen und Römer.

k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und
Reproductionsverfahren in Wien



30 Blatt Lichtdruck. Format 39/53 cm.

Vom hohen k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht empfohlen
(Ministerial-Erlass vom 22. October 1895, Z. 24.212.)

Preis complet in Schul-Mappe à fl. 5.50 = 11 M. — In Geschenk-Mappe
mit reicher Pressung à fl. 7.50 = 14 M.