

Die vaticanische Ariadne und die dritte Elegie des Propertius.

(Schluss.)

7.

Wann aber ist sie oder ihr nächstes Vorbild entstanden? und welcher Epoche der griechischen Kunst ist diese Schöpfung zuzuweisen? Unsere Archäologen äussern sich schwankend und zurückhaltend. Helbig in seinem Führer, einer der letzten, die ein Urtheil geben, hält nicht für unmöglich, dass die Erfindung noch dem vierten Jahrhundert angehöre.

So wie die Venus von Milo auf Münzen von Magnesia erscheint, so unser Ariadnebild auf Münzen der Stadt Perinth oder Heraclea. Das betreffende Exemplar, das bekannt geworden, ist eine in Perinth geschlagene Neocoren-Münze des Alexander Severus¹ und kann nicht vor dem Jahr 222 nach Chr. ausgegeben sein². Es scheint danach, dass die Stadt in dieser späten Zeit durch ein solches plastisches Werk berühmt war. Und man wird darin nichts Befremdliches finden, wenn man sich erinnert, dass eben dort der Gottesdienst des Dionysos blühte³. Das Bildwerk kann dort lange gestanden haben und von ansehnlichem Alter gewesen sein; vielleicht ist es aber auch nur eine Copie gewesen. Dies zu entscheiden fehlt jeder Anhalt⁴. Es glich der vati-

¹ s. Wieseler, Alte Denkm. II 417; Baumeister n. 131. Eckhel D. N. II S. 40; Mionnet descr. I S. 412 n. 324; R. Rochette, choix de p. S. 49.

² Vgl. Guilelmus Buechner, De neocoria, Gissae 1888 p. 105 et 52.

³ s. Jacobs, Vermischte Schriften V S. 416.

⁴ Jacobs freilich meinte, das Originalwerk sei das Perinthische gewesen, Alexander Severus habe es dann nach Rom entführt und zur Erinnerung hieran habe Perinth das Werk im Abbild auf seine Münzen geprägt. Seltsam genug, einen Statuenraub so zu verewigen. Zum Glück ist nichts von alledem überliefert. Ebenso denkbar wäre, dass der Kaiser der Stadt damals dies Werk schenkte und man den Dank im Münzbild ausdrückte.

canischen Statue in hohem Masse; hatte dieselbe Richtung; und über dem Kopf fehlte nicht der Hintergrund gebende Mantel, welche Draperie doch auf dem kleinen vaticanischen Relief charakteristischer Weise nicht angebracht ist (vgl. S. 57).

Wie weit verbreitet der Ruhm des Werkes im Verlauf der späteren Kaiserzeit war, kann übrigens auch noch beiläufig aus dem Roman des Chariton von Aphrodisias belegt werden. Hier wird nämlich I c. 6 die scheinodte schöne Kallirrhoe voligewandete auf der Bahre getragen und es heisst, sie habe sich dabei so grossartig ausgenommen, dass man sie allgemein mit der schlafenden Ariadne verglich. Die Erwähnung der Gewandung empfiehlt es, auch hier an eine Statue nach Art der vaticanischen, also an eine Replik eben dieses Monumentes zu denken. — So wie die Heroine auf Naxos, erwacht dann auch Kallirrhoe hernach hilflos und verlassen.

Folgen wir jener Münze weiter, so war das Werk in Perinth nicht allein aufgestellt; es war vielmehr Theil einer Gruppe von Statuen, muthmasslich auf getrennten Basen; in der Mitte hinter der Heroine stand Dionys im Lockenhaar, so hoch aufgestellt, dass kaum mehr als seine Füsse durch das Ariadnebild verdeckt und überschritten wurden. Weil aber diese riesenlange vertikale Gestalt hinter der horizontal liegenden emporragend, wie ein zu langer Mast über einer Barke, einen unbeschreiblich hässlichen Anblick gewähren würde, waren neben Dionys rechts und links auf gleich hohen Postamenten, Erstaunen und Begierde ausdrückend, weitere Figuren des Thiasus gruppirt, die dem Gott kaum bis zur Brusthöhe reichen und bestimmt waren, die Linien auszugleichen, die Gruppe zu runden und die hässlich leeren Winkel zu füllen. Also eine Gruppe von zumeist getrennt aufgestellten Statuen wie die Niobiden; und wie bei diesen, zeigten die Plinthen muthmasslich Felsengrund.

So weit das Münzbild. Ist nun die Ariadne in Perinth das Original unserer Vaticanischen gewesen und hat dort noch im 3. Jahrhundert n. Chr. bestanden? ist die Vaticana eine Copie nach ihr? die Statuen von Madrid und Florenz etwas freiere Umbildungen? Und haben wir uns das Bildwerk, das uns so eingehend beschäftigt, in Wirklichkeit nur als Theil einer Gesamtgruppe vorzustellen, wie sie das Münzbild zeigt?¹

¹ So hat man in der That angenommen; s. bes. Fr. Jacobs, Vermischte Schriften V S. 403ff. Helbig in seinem Führer äussert sich mit Grund zurückhaltend gegen solche Hypothese.

Eine glückliche Erfindung können wir jene Gruppe nicht nennen. Das steile Colossalbild des Bacchus hinter Ariadnen ist ein Kreuz für das Auge, und die Füllfiguren reichen nicht hin, uns auszusöhnen. Der Erfinder ist von dem Vorbild des attischen Wandgemäldes, das wir zum Ausgangspunkt nahmen, willkürlich abgewichen. Nur Ariadne ist beibehalten, wie sie war; ihre Umgebung ganz verändert. Der etwas weichlich lockige Bacchus, wie ihn die Münze zeigt, auf einen Satyr gestützt, scheint aber nicht einmal im Stil mit dem Ariadnebild zu harmoniren und einem anderen Zeitgeschmack anzugehören¹. Man hat den Eindruck, als sei er mitsammt den Satyrn und Panisken erst nachträglich hinzucomponirt².

So lenkt Zweifel und Missbehagen von der Annahme, dass die Statue ursprünglich Theil einer Gruppe war, immer wieder hinweg. Und fragen wir, worauf denn für uns seelisch der Hauptreiz des grossen vaticanischen Monumentes beruht? Es ist das Gefühl der Einsamkeit, das diese Ariadne erzeugt; dem Beschauer wird die wonnige Ueberraschung, die der Gott einst erlebt, vermittelt: es ist ein Gefühl, das uns mit Märchenzauber, mit süsser Neugier und mit heiliger Scheu erfüllt: der überraschende Anblick einer tief einsam wehrlos schlafenden Frau. Uns will bedünken: der Künstler hätte seine schönste Wirkung zerstört, hätte er den Beschauer daneben gemeisselt.

Was unsere Empfindung uns anzeigt, scheint durch ein Zeugnis aus alter Zeit noch glücklich bestätigt zu werden. Auf die 'Statue der Ariadne' besitzen wir zwei griechische Epigramme, Anthol. Pal. XVI (Planud.) n. 145 u. 146:

Das eine besagt:

Fremdlinge, rührt sie nicht an, die steinerne Maid Ariadne,
Dass sie nicht jäh aufspringt und den Geliebten vermisst.

Das andere:

¹ Auch er ist in Skulpturwerken erhalten; vgl. Mus. Pio Clem. I 42; s. Jahn S. 297.

² von Sybel macht mich darauf aufmerksam, dass die Gruppe auf der Münze so, wie sie ist, für die Münzfläche zurechtgestellt scheine, dass übrigens gewiss Bacchus und nicht Ariadne die Hauptfigur war (wie denn der Dionysoscult für Perinth feststeht) und Ariadne und das weitere nur dazugethan scheine. — In der That existirt ein Exemplar eines auf den Satyrn gestützten Dionys, auf dessen Sockel sich nebenbei die Figur der schlafenden Ariadne im Relief befindet; Jahn a. a. O.

Sterblich nicht war, der dich schuf. Denn wie Bacchus dich liebend gewährte,

Da du auf Felsgrund lagst, hat er dich meisselnd geformt¹. Der Dichter kannte also nur die eine Statue und fand nur sie zu besingen. Auch sehen wir: wenn sie aufspringt, wird sie nur nach Theseus suchen; es steht also nicht da, sie wird den Dionys gewahren. Und ferner: sie liegt so da, wie Bacchus sie einst gesehen: also sieht er sie jetzt nicht; sie ist also allein. Und endlich: 'Bacchus selbst hat sie gemeisselt'². Der Gott konnte sich aber doch nicht auch noch selbst daneben gemeisselt haben; man wusste also nur von der einen Figur. Diese Epigramme sind gewiss nicht spät³ und geben Zeugnis, dass mindestens schon im ersten Jahrhundert n. Chr., vielleicht aber schon im ersten v. Chr.⁴ Ariadne als ein alleinstehendes Werk berühmt war.

¹ Der griechische Text ist n. 145:

Εἰς ἀγαλμα Ἀριάδνης.

Οὐ βροτὸς ὁ γλύπτρας· οἶαν δέ σε Βάκχος ἔραστὰς
εἶδεν ὑπὲρ πέτρας ἔξεσε κεκλιμέναν.

n. 146: εἰς τὸ αὐτὸ.

Ξεῖνοι, λαϊνέας μὴ ψαύετε τὰς Ἀριάδνας
μὴ καὶ ἀναθρώσκῃ Θησέα διζομένη.

² Βάκχος ist grammatisch das Subjekt zu ἔξεσε.

³ Im ersten Epigramm hat πέτρας die erste Silbe mit Muta cum liquida als Länge in der Senkung.

⁴ Sie standen muthmasslich entweder im Kranz des Philippos oder schon in dem des Meleager. Charakteristisch ist zunächst die enge Fassung in einem Distichon. Diese ist in den Wettepigrammen auf Myrons Kuh von Vielen durchgeführt, Anthol. IX 713—738, wo als Verfasser u. a. Antipater von Sidon, Dioskorides aus Meleager's Sammlung, Euenos aus der späteren erscheinen; übrigens einer der beiden Leonidas. Auch sonst werde ich hier vorzüglich Ekphraseis in einem Distichon zum Vergleich benutzen. Die Hauptbeispiele stehen unter den Planudea bei Jacobs. Ein altes Beispiel unter Asklepiades' oder Posidipp's Namen n. 68:

Κύπριδος ἄδ' εἰκῶν· φέρ' ἰδόμεθα μὴ Βερενίκας.

διστάζω ποτέρα φῆ τις ὁμοιοτέραν.

Alt gewiss auch n. 259 (ἄδηλον); dazu 326; 143 (Antipater Macedo). n. 98 (ἄλλο· schwerlich von dem Damagetos in n. 95) auf den trunken daliegenden Herakles:

Οὗτος ὁ νῦν ὑπνῷ βεβαρημένος ἤδὲ κυπέλλῳ

Κενταύρους νήφων οἰνοβαρεῖς ὄλεσεν.

Zu der Idee des zweiten Ariadne-Epigramms: 'rührt sie nicht an, dass sie nicht aufspringt' sind nun vorzüglich die folgenden Analoga vorhanden: n. 58 (ἄδηλον· εἰς Βάκχην ἐν Βυζαντίῳ):

Ich kann nun freilich nicht behaupten, dass diese Gründe ganz zwingend sind. Sie könnten täuschen. Vornehmlich in Rücksicht auf jene Epigramme liesse sich denken, dass möglicherweise

ἴσχετε τὴν Βάκχην, μὴ λαϊνὴν περ ἑοῦσα
οὐδὸν ὑπερθεμένη νηὶν ὑπεκπρόφύγῃ.

Dies nimmt sich wie eine späte Nachahmung nach jenem aus. Vor allem aber n. 248, muthmasslich des jüngeren Platon: 'Den Satyr hat Diodoros nur in Schlaf versenkt, aber nicht gemeisselt; stösst du ihn, so wirst du ihn wecken':

Τὸν Σάτυρον Διόδωρος ἐκοίμισεν, οὐκ ἐτόρευσεν.
ἦν νύξῃς, ἐγερεῖς, ἄργυρος (?) ὕπνον ἔχει.

Dazu das ἄδηλον n. 246. Dann aber nochmals derselbe Platon in Anthol. IX 826 auf eine Brunnengruppe, Satyr am Quell nebst schlafendem Amor, v. 5: gehe leise

μὴ τάχα κούρον
κινήσης ἀπαλῶ κύματι θελγόμενον.

(Dies Thema ebenda n. 827 von Ammonios wiederholt). Diese Aehnlichkeit mit Plato berechtigt uns, das zweite Ariadnegedicht n. 146 der älteren Sammlung des Meleager vermuthungsweise zu vindiciren (vgl. O. Beundorf, De anth. Graec. epigr. u. s. w., 1862, S. 1—52).

Das erste Ariadnegedicht n. 145 gibt den Gedanken: Bacchus selbst und kein sterblicher Künstler könne die Figur geschaffen haben; denn nur er habe sie so liegen sehen. Auch dieser Gedanke kehrt, wenn schon nicht ganz ausgeführt, gerade in einem Platestücke wieder: n. 160 kommt Aphrodite, um ihr eigenes Bildniss anzuschauen, nach Knidos und fragt nur: 'wo hat Praxiteles mich so nackt gesehen?'. Darin liegt: entweder ist Praxiteles nicht der Urheber des Bildes oder er ist kein Sterblicher. Nachbildungen danach sind n. 159 und 162. Noch gleichartiger aber das Distichon Plato's n. 161 auf dieselbe knidische Göttin: nicht Praxiteles hat dich gemacht und überhaupt kein Meissel: sondern du stehst selbst da wie einst im Parisurtheil:

Οὔτε σε Πραξιτέλης τεχνάσατο οὐθ' ὁ σίδηρος·
ἀλλ' οὕτως ἔστης ὡς ποτε κρινομένη.

Die Analogie des Ariadnestückes ist vollkommen; wir folgern, dass auch dies so alt sein kann. Ausserdem ist noch n. 168 zu vergleichen.

Uebrigens findet sich Analoges aus verschiedenen Zeiten; n. 60 (des Simonides; in zwei Trimetern):

Τίς ἄδε; — Βάκχα. — τίς δέ μιν ἔεσε; — Σκόπας.

Τίς δ' ἔξέμηνε, Βάκχος ἢ Σκόπας; — Σκόπας.
n. 81 (Philippus εἰς τὸ ἐν Ὀλυμπίᾳ Διὸς ἄγαλμα): 'entweder Zeus zeigte sich dir auf Erden, o Phidias, oder du selbst gingst zum Himmel um ihn zu sehen'. Etwas anders n. 129 (ἄδηλον. εἰς ἄγαλμα Νιόβης)

Ἐκ ζωῆς με θεοὶ τεύξαν λίθον· ἐκ δὲ λίθου

ζωὴν Πραξιτέλης ἔμπαλιν εἰργάσατο.

Hier stehen wenigstens auch die Götter dem Künstler entgegen. In dem

Ariadne aus einer Gruppe die berühmteste Figur gewesen wäre und man sie damals allein aufzustellen sich gewöhnt hätte. Und wer sich mit mir entschliesst, den 'Narciss' als einen Ariadnen betrachtenden jungen Bacchus aufzufassen (s. S. 53), könnte gar dazu weitergehen, auch diesen Jüngling zu einer Gruppe ergänzen zu wollen; beide könnten zu einander streben, und es wäre nachzusehen, ob 'Narciss', in gleichen Proportionen neben Ariadne aufgestellt, stilistisch ihr nicht zu deutlich widerstreitet. In der Reliefplatte aber wird uns mit Ariadne eine dem 'Narciss' im Stil nah verwandte Figur überliefert.

Mir ist es gleichwohl unmöglich, die beiden Bildwerke anders als gesondert zu betrachten. Ich brauche nur als Analogie an den gefesselten Marsyas (von dem die Exemplare so zahlreich) und an die vergeblichen Versuche zu erinnern, mit ihm den sog. Schleifer zu Florenz zu einer Gruppe zu vereinigen¹. Aus bekannten Reliefszenen oder Gemälden verselbständigten eben die Plasten eine einzelne ausdrucksvolle Figur und überliessen es der Erinnerung des Beschauers, sich das Fehlende zu ergänzen. Der Ehrgeiz strebte dahin, dass man aus einer Gestalt einen ganzen Vorgang erschliesse². Ich kehre somit zur Ariadne zurück und halte daran fest, dass der Bildhauer aus dem alten Ariadnengemälde die eine Hauptfigur herausgriff und sie so gestaltete, dass sie ihr Schicksal ganz ausdrückte. Es wäre erwünscht zu wissen, welcher Epoche dieser grosse Künstler angehörte.

8.

Achten wir auf die Durchdachtheit und Erhabenheit des Aufbaues, auf den grossen Stil, mit dem die Gliedmassen behandelt, das Gewand angeordnet ist, auf jene keusche Vornehmheit, die von den entblösten Niedlichkeiten der campanischen Ariadnenbilder so glorreich absticht, auf die Art, wie der Reiz des Weibes noch so gar nicht im Pikanten gesucht wird, sondern ein edles Masshalten das Ganze beherrscht und die Unbewusstheit der eigenen Herrlichkeit diese Schläferin verklärt: so kann die Versuchung entstehen, bis zu den Zeiten der glücklichsten und

spättern Gedicht n. 245 ist es Gott Dionys selbst, der aus Mitleid einen Satyr in eine Statue verwandelt hat. Wenn n. 268 (ἄδηλον) Paeon selbst die Schriften des Hippokrates soll geschrieben haben, so ist auch das ein verwandter Gedanke.

¹ Friederichs-Wolters n. 1415.

² Vgl. Vitry in Revue archéol. 1894 S. 354.

gereiftesten griechischen Kunst umschauend uns zurückwenden. Freilich muss uns die hohe Frau von Melos warnen; man hatte diese Venus gar der Zeit des Phidias für würdig befunden und muss sich doch begnügen, sie in die junge hellenistische Periode des 3. oder 2. Jahrhunderts hinabzurücken. Möge die Archäologie für die Ariadnefrage endlich einmal mit technischen Kriterien eine Entscheidung bringen. Hier sei nur versucht, die Erfindung mit der Erfindung anderer Werke zu vergleichen.

Die Ariadne gehört zur Illustrationsplastik, d. h. sie gibt kein Götteridol, keinen Gegenstand der Frömmigkeit oder sonstigen Ehrung, sondern sie illustriert nur eine Scene aus der erzählenden Poesie oder aus dem Heldenmärchen. Es können hier im Verfolg nur freistehende Bildwerke herangezogen werden, die dem gleichen Illustrationszweck dienen; denn nur sie bieten eine wirkliche Analogie.

Unter diesen aber, so viele ihrer sind, ist die Auswahl nicht gross. Wie fern steht — um an dies und jenes zu erinnern — die archaische Bildung der Electra mit Orest in der Neapler Gruppe! Nicht weniger fern die Gruppe des Menelaos; sie athmet den Geist ihrer jüngeren Zeit. Das gewiss grossartige Frauenbild in dieser Composition, Iphigenie, wie ich sie mit Flasch nennen möchte, ist doch viel individueller und persönlicher charakterisirt; ihr Ausdruck ist geistvoll und sprechend und breitet eine gemüthlich menschliche Stimmung um sich, von der die Ariadne nichts weiss.

Oder gar die Werke der pergamenischen und rhodischen Manier. Laokoon und seine Söhne sind eine Studie des körperlichen Pathos und der Muskeln; Ariadne ist eine Studie des seelischen Pathos und der ebenen Oberfläche. Dazu halte man noch den hängenden Marsyas. Es ist der nämliche Grund, weshalb man den sog. Pasquino oder die Gruppe des Menelaos mit Patroclus früher anzusetzen und mit den Niobiden zu gleichen geneigt ist (s. Friederichs-Wolters S. 510): auch dieser Held gibt, wie Ariadne, seelisches Pathos und nicht physisches¹.

Ariadne ist nicht als knospenhaftes Mädchen in eben aufblühender Jugend, sondern in der Vollblüthe weiblicher Leibes-schönheit dargestellt; die Arme machtvoll rund und vollen Fleisches, der Busen entwickelt, der Wuchs mehr kräftig als schlank;

¹ Dazu vgl. den Neapler Hector, den Troilos tragend, Overbeck 15, 7; Roscher, Myth. Lex. I S. 1919.

Gesundheit und Reife im ganzen Bau. Hier ist kein weichlicher, kein idyllischer Stil; die Behandlung ist echt und rein heroisch.

Idealfrauen gleichen robusten Schlages sind etwa die Venus von Milo selbst; oder jene Göttin auf dem Capitol im Saal des sterbenden Fechters, die man als Persephone bezeichnet hat und die eine pergamenische Arbeit zu sein scheint¹; oder aber etwa die Selene im Braccio nuovo n. 50 und aus den heroischen Malereien die herculanensische Medea, die man auf Timomachos von Byzanz zurückführt (Helbig n. 1264).

Mehrere der genannten Frauen gleichen sich auch in der Haartracht; das Haar ist in der Mitte einfach gescheitelt; die Stirn umrahmt vorn eine gehobene Haarwelle; hinter dieser Haarwelle liegt ein Diadem.

Gewisse intimere Bezüge zwischen der Ariadne und Selene sind, meine ich, nicht zu verkennen. Auch diese ist ein Colossalfrauenbild mit rein genrehaftem Motiv (beide Arme ergänzt). Auch hier wird uns statt einer Gruppe nur eine Einzelfigur gegeben und diese reicht aus: wir denken im Geist den Endymion hinzu, der im Schlummer liegt und dem sie sich nahen will, so wie wir uns bei Ariadnen, die im Schlummer liegt, im Geist den Dionys, der ihr sich nahen will, hinzudenken. Und endlich der Endymion selbst, zu dem diese Selene herabsteigt, er würde muthmasslich just so hingelegt zu denken sein, wie Ariadne daliegt; denn gerade auf ihn ist, wie wir sahen, das Ariadnemotiv mit gewisser Consequenz übertragen worden. So sind die beiden an Race so gleichen Frauen Pendants: Selene und Ariadne, die liebende und die geliebte, die im Schlaf überraschende und die im Schlaf überraschte.

Aber noch eine andere grosse Frauenfigur drängt sich heran. Das ist die Niobe in Florenz. Auch dies ein Illustrationswerk; auch hier die Behandlung einer Heroenfabel in Freifiguren. Stellt man die Ariadne neben diese Niobe, man wäre versucht sie für dieselbe Person zu halten. Ariadne brauchte sich nur zu erheben und tragisch aufzustellen: wir würden eine Niobe zu sehen glauben. Die Niobe brauchte den Mantel nur noch höher über das Haupt zu ziehen, den Chiton über der linken Schulter nur zu lösen, und sie könnte als Ariadne in Schlummer versinken. Bei beiden zeigt die Plinthe den Felsen. Freilich stellen sich für den, der genau vergleicht, auch die Unterschiede heraus; so ist

¹ S. Clarac III 1. 417 n. 727. Helbig, Führer n. 528.

der Hals Niobe's länger; ihr Untergesicht ist voller und das Oval nicht dasselbe. Aber die Richtung ist demjenigen, der nach der Entstehungszeit der Ariadne sucht, hiermit vielleicht angezeigt.

Die Ariadne wird nach dem Vorgang der Niobe entstanden sein. Denn sie ist genrehafter und minder heroisch als diese. Auch waren liegende Figuren (ausser in Giebelfeldern) bis dahin kaum vorhanden, man denke denn an halb liegende Sitzbilder wie die Schutzfliehende in Palazzo Barberini, ein attisches Werk des 5. Jahrhunderts. Wer zuerst eine grosse Einzelfigur liegend, ja schlafend bildete, machte eine Neuerung nach der idyllischen Seite hin. Der sog. sterbende Fechter gibt dann eine Weiterentwicklung in's Realistische; und die pergamenische Kunst hat liegende, sogar flach liegende Figuren öfter statuarisch dargestellt.

So erscheint aber auch die Selene unverkennbar genrehafter als die Ariadne; auch die Lieblichkeit und Weichheit der Formen hat sich gesteigert, und das Gewand ist durchsichtiger geworden. Die schleichende Bewegung mit der Einziehung des Unterleibes ist raffinirt malerisch. Der Zug in's Idyllische ist hier stärker; und was bei Ariadne noch vornehm und streng-erhaben war, ist hier ganz zur Anmuth und Lieblichkeit geworden.

Steht so Ariadne zeitlich zwischen der Niobe und der Selene in der Mitte, so würde uns die Medea des Timomachos vielleicht in das 3. Jhd. v. Chr. weisen. Man könnte freilich sagen, dass auch diese Medea in psychologischer Durcharbeitung über die Ariadne hinaus eine nicht unbedeutende Weiterentwicklung anzeige. Den gequälten Seelenzustand der Ariadne errathen wir nur aus ihrer Körperhaltung und noch nicht aus ihren Gesichtszügen; der Maler Medea's dagegen hat die ganze tragische Erregung des Moments und den Krampf der Seele wie in die Handhaltung, ganz ebenso auch in die Züge des Antlitzes selbst gelegt; der gezogene Mund, der geängstete und doch furchtbare Blick, die seitliche Neigung des Kopfes, alles ist hier vielsagend geworden. Indessen ist es verfänglich, ein Marmorwerk an einem Gemälde zu messen, und es möge genügen den Unterschied zwischen beiden angemerkt zu haben.

Mit welchem Nutzen dagegen die sog. Thusnelda in Florenz zum Vergleich herangezogen werden könne, vermag ich leider nicht zu erkennen¹.

¹ Dies thut Wolters, Gipsabgüsse S. 629. Man kann hervorheben, dass auch diese Thusnelda die Füsse kreuzt, dass auch sie den Kopf

Aber es wird nützlich sein, etwas planvoller vorzugehen. Halten wir, statt zufällig zu wählen, vielmehr einen Ueberblick über die Illustrationsplastik in freistehenden Werken etwa seit dem Beginn des 5. Jhds., um uns die Möglichkeit der Entstehung der Ariadne zu verdeutlichen. Es ist klar, dass nicht alle Heldenmärchen von vorne herein in gleichem Masse interessirt und plastische Verkörperung gefunden haben. Der männlichere und herbere Sinn der älteren Zeit bevorzugte das Heldenhafte und streng Tragische, und Liebe und Romantik finden erst Ausdruck, als die Seelen weicher und minder spröde geworden. Speciell sei angemerkt, dass in dem Westgiebel des Apollotempels zu Delphi zwar Dionys mit seinem Thiasos zu sehen war, die Figur der Ariadne daraus aber nicht besonders erwähnt wird.

In der Zeit der alten Erzbildnerei vor Phidias hat schon Onatas als Anathem für Olympia die Gruppe der neun losenden Helden aus Homer geformt, daneben Nestor, die Loose im Helm schüttelnd. Individueller und kühner schuf Pythagoras, der Erzbildner in Rhegium, den hinkenden Philoktet, Perseus mit Flügeln, den Bruderkampf des Eteokles und Polynikes. Dieser Epoche gehören auch schon weibliche Gestalten an: der erste Amazonentypus, die sterbende Penthesilea in Wien, deren Augen sich im Tode schliessen wollen; die 'edle' Gestalt der Alkmene von Kalamis, sowie Hermione, Tochter des Menelaos, von Kalamis für Delphi gearbeitet; wie waren diese als das, was sie bedeuten sollten, charakterisirt? Sodann des Pythagoras auf dem Stier sitzende Europa — dies sogar anscheinend ein erotisches Werk; doch ist nicht zu glauben, dass das Pathos der Liebe hier schon irgendwie zum Ausdruck kam. Wäre die sog. Penelope des Vatican wirklich Penelope, die verlassen trauert, so hätten wir für die Ariadne ein befremdlich frühes Praecedens, ein sentimentales Genrebild aus dem Bereich der Frauenliebe.

auf die Hand stützen will und den Unterarm emporstemmt. Auffälliger scheinen mir zwischen Ariadne und dieser trauernden Germanin die Unterschiede; der ethnographische Zweck der Charakterisirung eines edlen Barbarentypus scheint mir an der Germanin in erster Linie bemerkenswerth und stellt sie in eine ganz andere Region; das finstere Melancholische und Stierende des Ausdrucks zeigt eine psychologische Behandlung des Mienenspiels, zu welcher der Bildner Ariadne's noch nicht im Stande war; wohl aber könnte man diese 'Thusnelda' in Haltung und Ausdruck mit der Medea des Timomachos zusammenstellen; auch dies eine Barbarin.

Aber Niemand wird zweifeln, dass die Deutung falsch und dass dies Werk aus der Illustrationsplastik ganz zu streichen ist¹.

In der Aera des Phidias war das bronzene trojanische Pferd Strongylion's zu Athen mit den vier Helden wieder streng heroisch; nicht anders der Perseus des Myron oder des Lykios grosse Composition in Olympia: Zeus, Thetis und Eos, Achill und Memnon und weitere Krieger, auf einer Basis. Dies aber auch die Zeit, wo die berühmtesten Amazonen entstanden: die des Phidias, die 'mit den schönen Waden' des Strongylion, die verwundete des Kresilas sowie die gleiche des Polyklet. Und hiermit beginnen in dieser Reihe die Einzelfiguren, die ausreichen sich selbst zu erklären².

Es folgt um das Jahr 400 Deinomenes, der die Jo und Kallisto schafft; also auch dies Einzelbildnisse der soeben angegebenen Qualität. Genrehafter erscheint der bronzene Phrixos, den Widder opfernd, vielleicht des Naukydes.

Darauf die Zeit des Praxiteles selbst, und hier schon sehen wir alles sich vereinigen, um eine Ariadne möglich zu machen. Skopas schafft am Fuss des Areopag die Frauenbildnisse der Eumeniden; waren dies gar etwa schon liegende Gestalten? er schafft in ebenso freistehender Plastik schon die berühmte Bacchantin, die das Zicklein zerrissen hat; Praxiteles gleichzeitig jene Mänaden, die später in Rom Aufstellung fanden; derselbe ferner das Frauenbild der Ebrietas. Das bacchische Gebiet ist hiermit betreten; Ariadne unterscheidet sich, wie wir sahen, von der Mänade im Grunde nur dadurch, dass sie einen Namen hat. Damals entstanden ferner muthmasslich die Niobiden; sie sind ausser den Amazonen in der Freiplastik vielleicht die erste grosse Darstellung heroischer, gewandeter Frauen im Pathos. Und eben der Frauentypus der Niobe war es, der sich uns in Ariadnen zu wiederholen schien. Damals kam aber endlich auch schon die erste Romantik der Liebe hinzu, und zwar derjenigen, die Menschen zu Göttern in Beziehung setzt. Paris erscheint, und Euphranor charakterisirte ihn meisterhaft zugleich als Mörder Achills und als Frauendiener. Also auch dies eine Einzelfigur,

¹ Vgl. z. B. Collignon, Histoire de la sculpture Grecque I (1892) S. 406.

² Dass schon Alkamenes die Prokne auf der Akropolis gebildet, bezweifelt Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I² p.166 eben um des Gegenstandes willen.

die ausreichte sich selbst zu erklären. Und Leochares bildet in Bronze den Ganymed, den der Adler des Zeus emporträgt. Man übersehe nicht, dass das dichterische Motiv bei Ariadne und Ganymed das gleiche ist; es ist der Erdenmensch, den ein Gott mit seiner Liebe erhöht. Diesen beiden Werken sowie den Niobiden ist äusserlich auch dies gemeinsam, dass sie das Relief nachahmen und fast nur auf Ansicht von vorne berechnet sind.

Endlich finden wir unter Silanion's Werken eben damals, ausser den Standbildern des Achill und des Theseus, die tragische pathetische Figur einer sterbenden Iokaste; man ist fast genöthigt anzunehmen und man hat zu bezweifeln keinen Anlass, dass auch diese Iokaste schon liegend dargestellt war: sie war in Bronze; dem Metall des Gesichts aber mischte der Künstler Silber bei, die Blässe des Todes auszudrücken; eine schon Erblasste konnte nicht stehen. Dies ist unter den Illustrationswerken die erste datirbare Liegefigur. War vielleicht auch die Ebrietas des Praxiteles eine liegende Bacchantin (vgl. oben S. 52)?

Es ist sogar vermuthet worden, dass jene Iokaste des Silanion wie Ariadne die Hand auf den Scheitel legte¹; doch fällt es mir schwer zu glauben, dass das Armmotiv für eine Sterbende geeignet war². Ueberhaupt aber müssen wir offen bekennen, dass die Phantasie versagt, wenn wir uns das Bild einer ster-

¹ Vgl. Winter, Jahrbuch d. arch. Inst. V S. 166f.

² Freilich sehe ich, dass auf einem älteren Vasenbilde, Sammlung Sabouroff Tafel 48, untere Hälfte, der sterbende Priamus jene Haltung zeigt; aber er wird von Neoptolemos erstochen, und indem er dabei hinten über fällt, fällt auch sein r. Arm über oder hinter sein Haupt; vgl. dazu das Bild. Röm. Mittheil. d. arch. Instit. III S. 108. Die mit Ariadnen verglichene Kallirrhoe aber ist doch nur scheidt und wird bald erwachen (oben S. 162). Ferner erinnere ich mich wohl, dass von Cleopatra erzählt wird, sie habe im Sterben die r. Hand auf den Kopf gelegt; aber sie that es nur, um die Krone, das Diadem, auf dem Haupte festzuhalten, um stolz als Königin zu sterben (Galen. Bd. 14 S. 236 Kühn: λέγουσιν αὐτῆς εὐρεθῆναι τὴν χεῖρα τὴν δεξιὰν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν κειμένην καὶ κρατοῦσαν τὸ διδάημα, ὡς εἰκόσ, ἴνα . . . βασίλισσα οὖσα βλέπηται). Hieraus kann also höchstens gefolgert werden, dass solche Handhaltung dem Sterbenden sonst nicht eignete. Sehr passend vergleicht dann Galen ebenda den Tod der Polyxena in der Tragödie und dass auch sie im Tod besorgt war εὐσχημόνως πεσεῖν. Er denkt dabei an Euripides Hecuba v. 545—562; der eigentliche Vergleichungspunkt ist aber, dass auch Polyxena betont, sie wolle als Freie und als Königstochter dahingehen (v. 545 u. 546). Ueber diese Polyxena in Kunstwerken s. Anthol. Graeca Planud. 150 Jacobs.

benden Iokaste als Einzelfigur wirklich vorzustellen versuchen; so dass man an dem Namen irre werden könnte. Vielleicht liesse sich wahrscheinlich machen, dass Silanion's Werk vielmehr eine sterbende Alkestis war¹. Es sei nur noch hinzugefügt, dass sich in Subiaco ein Frauenkopf befindet, der zu der Kunstweise des Silanion nahe Bezüge zeigen soll, an dem ein Loch die Stelle verräth, wo die Hand anlag² und dessen Augen geschlossen sind. Es war dies vielleicht schon eine Schlafende, vielleicht schon eine liegend Schlafende.

Und wir brauchen nicht weiter hinabzugehen. Eine Ariadne, in der Auffassung wie sie im Vatican vor uns steht, ist schon

¹ Die sich erhängende Iokaste konnte keinesfalls dargestellt sein. Die berühmte Schilderung des Todes der Iokaste bei Euripides (Phoenissen v. 1434 ff.) ergibt aber ein dreifiguriges Bild: Iokaste hat sich mit dem Schwert, dass sie aus dem Leichnam ihres Sohnes gerissen, die Kehle durchstossen und liegt todt, indem sie beide Söhne mit den Armen umfasst (vgl. Propertius II 9, 50). Ich begreife nicht, wie man sie darstellen konnte, ohne diese Umstände mitzugeben, oder wie das Bild einer Sterbenden als Iokaste erkannt werden konnte, wenn in ihm von diesen Umständen nichts zu sehen war: weshalb eben Zweifel an der Benennung selbst entstehen. Einziger Zeuge ist Plutarch zweimal, Sympos. V 1, 2 καὶ τὴν πεπλασμένην Ἰοκάστην und De audiendis poet. 3 καὶ τὴν Σιλανίωνος Ἰοκάστην. Vielleicht scheint es ein Wagniss, beide mal Ἄλκηστιν herzustellen; aber diese Lesung wäre willkommen. Den Tod der Alkestis darzustellen musste nahe liegen; denn er vollzog sich auf der Bühne selbst (Eurip. Alc. v. 392; sie liegt dabei angelehnt; vgl. v. 267), und er hat in der That die Kunst sonst oft beschäftigt. Auch sagt Plutarch an der zweiten Stelle: 'einen Menschen, der krank ist und Schwären hat (ὑπουλον), fliehen wir als einen unerfreulichen Anblick: aber den Philoktet des Aristophon und die Iokaste Silanion's sehen wir mit Vergnügen, welche doch Hinschwindenden und Sterbenden ähnlich dargestellt sind'. Iokaste, da sie stirbt, ist nun kein Pendant zum Philoktet, sie ist weder krank noch mit Schwären behaftet; wohl aber stirbt Alkestis an Krankheit! Euripides sagt von Alkestis v. 203 φθίνει γὰρ καὶ μαραινέται νόσῳ, Plutarch sagt von der Statue an der zweiten Stelle, sie sei ὁμοίως φθίνουσι πεποιημένη, an der ersteren, sie sei ein ἐκλιπὼν ἄνθρωπος καὶ μαραινόμενος. — Wird man Bedenken tragen zweimal die gleiche Verschreibung anzunehmen? Aber man vergleiche die beiden Plutarchstellen mit einander; sie sind sich so gleich, dass es im Grunde ein und dieselbe ist; der Verfasser hat sich selbst ausgeschrieben; und, war der Irrthum einmal begangen, ist er das zweite Mal mechanisch wiederholt.

² Winter S. 167 Note 77.

damals, am Ausgange des 4. Jahrhunderts, in der That möglich gewesen. Die Entwicklung führte auf sie hin. Und mehr als diese Möglichkeit haben wir nicht erweisen wollen.

9.

Wir haben angesetzt, dass der Erfinder der Ariadne von einem Gemälde gleich dem, das zu Athen bestand, angeregt worden sei. Bezüge zur Niobe haben wir gleichfalls vermuthet. Lässt sich darthun, dass er auch sonst durch gleichartige Kunstleistungen beeinflusst wurde, die ihm vorauflagen?

Leider sind die soeben aufgezählten Werke zu wenig bekannt, um irgend welche Schlüsse zuzulassen; es mag sein, dass die Iokaste oder Alkestis des Silanion, falls Liegefigur, im Gewandmotiv Anregungen darbot; wir können indess darüber nichts aufstellen und sind gezwungen, uns nach anderer Hülfe umzusehen.

Da läge es nicht fern, an die attische Bühne zu denken. Die Schauspieler auf der Bühne sind wie bewegliche oder wandelnde Statuen; auch sie geben plastische Illustrationen der Poesien, und zwar freistehende, auf dem grossen Postament der Bühne. Dass die Illustrationsplastik gerade von dieser Seite Anregungen empfing, ist nicht zu bezweifeln. Jene Iokaste oder Alkestis in Erz war von der Bühne genommen so gut wie die Niobe, Orest, Electra und Iphigenie. Freilich können wir nicht sagen, dass Ariadne oder gar die entschlummerte Ariadne eine beliebte Theaterfigur gewesen. Im Uebrigen aber waren Schlafende auf der Scene nichts Seltenes.

Schlafend sah man den Heracles in den Trachinierinnen in die Scene getragen (v. 971 ff.); in dem nach ihm benannten Drama sieht man denselben Helden angebunden schlafen und dann erwachen (Heracl. v. 1034—1042). Ebenso den Philoctet (Phil. v. 822 ff.), und zwar heisst es hier: 'er schläft noch nicht lange; denn sein Haupt liegt rücklings' (κάρα γὰρ ὑπτιάζεται), bis er aufwacht: κινεῖ γὰρ ἀνὴρ ὄμμα κἀνάγει κάρα (v. 866). Im Orest des Euripides schläft der Titelheld von Elektren gehütet, und hier wie in den Trachinierinnen und im Herakles ist man ängstlich besorgt, den Schlummernden nicht zu wecken (v. 136 ff.). Orest athmet, er seufzt (v. 155; vgl. Herakles v. 1059) und bewegt sich unruhig im Schlaf (v. 166 ἐν πέπλοισι κινεῖ δέμας; vgl. Herakl. 1069 παλίντροπος στρέφεται).

So bewegte sich im Schlaf auch die Cynthia des Properz;

und gerade dies haben wir auch an der vaticanischen Ariadne als Merkmal erkannt: ἐν πέπλοισι κινεῖ δέμας (vgl. oben S. 38 ff.).

Aber dies sind lauter Männergestalten der Tragödie. Von Frauen will mir ausser den Eumeniden¹ nur die Iliona des späten römischen Tragikers Pacuvius einfallen. Iliona schief auf der Scene und der Geist ihres Bruders oder ihres Sohnes hatte ihr dabei im Traum zu erscheinen. Wir erfahren (scherzhaft genug) von einer Aufführung dieses Dramas, bei welcher der Schauspieler, der Iliona spielte, wirklich einschlief; denn er hatte zu viel Wein getrunken (schol. Horaz Sat. II 3, 60). Er mag dabei auch den Arm über den Kopf gelegt haben, wie es die Berauschten thun.

Aber auch Ariadne selbst hat die Bühne betreten. Zwar jener Pantomimus im Gastmahl Xenophon's zeigte sie nur mit Dionys zum seligen Paar vereinigt. Jedoch gab es ein spätes Satyrspiel ihres Namens, und muthmasslich sah man hier, wie der Gott und der Satyrchor sie schlafend fanden².

Scheint aber die attische Bühne zu versagen, so bleibt uns als letztes Hilfsmittel die erhaltene Plastik selbst, die dem Jahre 300 voraufliegt. Und hier endlich haben wir das Werk zu nennen, das dem, der von liegenden Frauenbildern redet, von vorne herein vor Augen stehen muss. Es ist freilich kein Werk eigentlicher freistehender Plastik. Ich meine die grossartige Gruppe der 'Thauschwestern' (um diese bequeme Benennung beizubehalten) vom Ostgiebel des Parthenon. Die liegende prachtvolle Gestalt (M bei Michaelis) lehnt sich hier in den Schooss der sitzend kauernenden Schwester, so wie in der Spätkunst Ariadne sich in den Schooss des Hypnos oder eines weiblichen Flügelwesens lehnt. Das Motiv der Stützfigur ist so alt und ist hier verherrlicht wie nie zum zweiten Mal.

¹ Die Eurydike, die rücklings hinsinkend sich an Sklavinnen lehnt (Soph. Antigone v. 1188 ὑπτία δὲ κλίνομαι δέσασσα πρὸς δμωαῖσι) gibt für die Phantasie das Bild, das wir brauchen, sogar mit einer Stützfigur; aber man sah es nicht auf der Bühne. Alcestis stirbt liegend auf der Scene (s. oben); Hekabe in den Troades v. 98 liegt vor Gram kraftlos da (v. 58 hebt sie das Haupt und den Nacken vom Boden; vgl. v. 465), ähnlich endlich auch Peleus in der Andromache v. 1075 und Iolaos in den Herakliden v. 75; aber dies sind keine Schlafscenen.

² Ps. Acron zu Horaz ars poet. v. 221: Satyrica coeperunt scribere ut Pomponius Atalanten vel Sisyphon vel Ariadnen: also eine parodische Atellane mit Satyrn.

Aber diese Liegende schief nicht. Wir sehen, wie fest und schwer sie aufliegt; ihre Taille ist gegürtet. Auch sie war schon, wie im Wesentlichen auch Ariadne, nur auf ein en face berechnet. Bei einer Giebelfigur war dies nothwendig, bei einem frei aufgestellten Anathem nicht, und somit kann schon diese Uebereinstimmung bedeutsam scheinen. Auch ihr Oberkörper liegt aufgestützt erhoben; nur ist die Aufstützung minder steil; ferner biegt sie den Oberkörper, wie Ariadne, dem Beschauer zu; aber sie thut es noch beträchtlich mehr als diese. Bei einer hochaufgestellten Giebelfigur war eben dies unerlässlich; die gemeinsame Wirkung beider Unterschiede aber in Steilheit und Wendung nach vorne ist, dass Schooss und Bauchfläche bei Ariadnen verschwindet, bei der Parthenonfigur kräftig hervorgehoben erscheint. Die Brunnennymphen, oder der erste Typus liegender Frauen, ähnelt hierin mehr der Parthenonskulptur, und zwar erklärt sich dies aus denselben Gründen.

Wie bei Ariadnen ist sodann unter dem Schooss der Mantel kreuzweise über die Schenkel gelegt¹; in diesem wichtigsten Gewandmotiv sind also wieder beide Frauen sich einig; nur schneidet bei jener die obere, von der l. Hüfte dem Schooss zulaufende Mantellinie den Linienzug der Beine etwas schroffer. Ein Unterschied ist hingegen, dass bei der älteren Statue Beine und Kniee mit grösserer Einfachheit fast in gleicher Höhe neben einander liegen und dass die Füsse in anderer Weise gekreuzt sind oder waren. Auch der Chiton gleitet ihr anders von der Schulter, und von seinen durchsichtigen Falten sind noch beide Brüste bedeckt. Der Umstand selbst aber, dass dieses Untergewand von der einen Schulter und zwar von der vorderen Schulter geglitten ist, ergibt einen gemeinsamen Zug von bedeutender Wirkung².

Ihr Haupt endlich lehnte sich wach und in aufrechter Haltung an die Schulter der Gefährtin. Ihr rechter Arm (für den Betrachter vorne) steht mit dem Ellenbogen schräg nach unten auf deren Schooss gestützt. Der andere Arm war sogar nach

¹ Vgl. Michaelis Parthenon, Text S.177: 'Die obere über die Schenkel geschlagene Partie des Mantels ist noch sehr weich und erst allmählich werden die Massen immer grösser und ruhiger, jedoch nie so einfach wie die offenbar aus dickerem Stoff gebildete Decke, auf welcher die ganze Figur gelagert ist'. Dasselbe liesse sich mutatis mutandis von der Ariadne sagen.

² Man vergleiche hierzu die kauernde Schutzfliehende im Pal. Barberini.

vorn gestreckt, und keine Hand berührte das Haupt. Endlich verräth keine Falte in der Gewandung kleinliche Unruhe oder Missbehagen.

So ist zwar das Grundmotiv des Aufbaues eines weiblichen Körpers heroischer Bildung schon hier vollständig vorhanden. Das Detail der Ausführung aber stimmt nur theilweise überein. Vor allem das eigentliche Armmotiv ist in der grossartigen Parthenonskulptur nicht verwendet und konnte hier nicht verwendet sein.

Man darf doch wohl annehmen, dass der Bildner der Ariadne die Parthenonskulptur, zu der die Modernen bewundernd wallfahrten, gekannt hat. Dem sei aber wie ihm sei: jedenfalls ist Ariadne nicht ohne bedeutende Vorgängerin gewesen, und wir haben das Recht, beide sorglich zu vergleichen und die Eine mit Hülfe der Anderen zu begreifen. Es lässt sich kurz genug sagen, dass fast alle Veränderungen, die der jüngere Künstler vornahm, gemacht sind, um zugleich den Schlaf und zugleich das Fehlen der Seelenruhe im Schlaf anzudeuten. Es geschah also im Dienst genrehaft psychologischer Malerei. Er nahm auch die sitzende Stützfigur, die Menschenlehne weg, weil sein Gegenstand sie nicht erforderte, und es gelang ihm so das Gefühl der Einsamkeit zu erzeugen, das er bezweckte.

Im Hinblick auf die Gewandung Ariadne's ist von einem neueren Beurtheiler geäussert worden; ihre 'Anordnung' sei so künstlich, dass sie selbst über das in der hellenistischen Zeit Uebliche hinausgehe, und das Werk sei deshalb vielleicht erst am Anfang unserer Zeitrechnung entstanden¹. Es ist nicht meine Sache, einen bestimmten Zeitansatz zu geben; ich glaube aber, dass bei diesem Urtheil zweierlei nicht berücksichtigt worden ist: erstlich, dass wir es eben mit der Singularität einer liegenden Gewandfigur zu thun haben; derartige Aufgaben behandelte die

¹ Friederichs-Wolters S. 629. Wenn es dort heisst: 'Die Draperie ist offenbar an dem Modell ausgedacht und danach ausgearbeitet', so meine ich das auch. Denn es war wohl unerlässlich, für die schwierige Aufgabe sich ein Modell vor Augen zu führen. Mir kommt es trotz Benndorfs Ausführungen so vor, als könne auch die Parthenonfigur ohne Anschauung eines Modells oder einer genau so hingelegeten Figur aus dem Leben nicht zu Stande gekommen sein. Wenn dort endlich von der Draperie gesagt wird: sie zeige einen fast modernen Zug, so ist das Moderne eben dies, dass eine Liegefigur behandelt ist, wie dies Michel Angelo zu thun pflegt; das moderne Motiv konnte nur moderne Konsequenzen haben.

Plastik sonst nicht, wir können sie also auch nicht ohne Weiteres als Massstab verwenden. Es ist klar, dass der Mantel bei einer Ruhenden ganz andere Schwierigkeiten darbietet als bei einer stehenden Athene oder Niobe. Wohin sollte der Autor die gewaltigen Stoffmassen thun? Er musste ihn über den Knien ordnen, und dies konnte kaum angemessener geschehen als er es gethan hat. Die Anordnung ist nicht künstlich, sondern nothwendig, dabei aber immerhin geschmackvoll. Sogar die Niobe, obwohl stehend, hat an der einen Seite die unteren Manteltheile ganz wie Ariadne über den Knien zusammengefasst, und das macht vielmehr bei dieser einen etwas künstlichen oder minder natürlichen Eindruck; denn man fragt sich, wie sich der Mantel dort halten kann. Ich erinnere bei dieser Gelegenheit auch an die im J. 1892 für Berlin erworbene attische Gewandstatue herrlicher Arbeit, die den Parthenonskulpturen gleichgesetzt worden ist. Diese Frau hat ihren l. Fuss höher aufgestellt, so dass ihr l. Oberbein schräge vorragt; über dies und das l. Knie ist nun von rechts her die untere Masse des Himation geworfen; aber man fühlt, dass es sich da nicht halten kann¹. Angezeigt wird hiermit, dass die Gestalt sich eben lebhaft vorschreitend bewegt hat.

Vorsicht im Urtheil wird aber noch durch das Zweite, was man wohl nicht genugsam erwogen hat, empfohlen: durch den Vergleich der Parthenonfigur, wie wir ihn oben ausgeführt haben. Wer diese beiden liegenden Frauen neben einander hält, wird der thatsächlichen Aehnlichkeit des Gesamtaufbaues und der Mantelbehandlung, wenschon es eben nur Aehnlichkeit ist, sich nicht entziehen können, und die Nothwendigkeit, dass zwischen beiden ein Abstand von vier Jahrhunderten liegen soll, ist nicht vorhanden. Freilich sehen wir bei Ariadne einiges zweckmässig verändert: vor allem das unter dem l. Knie und Oberbein eingepresste Mantelstück mit seinen wirren Falten; dass dies nicht virtuos zu bloss äusserem Effekt so gemacht ist, erhellt aus dem, was ich früher gesagt (S. 57).

Etwas anderes ist die 'Anordnung' oder das Motiv, etwas anderes die technische Behandlung des Gewandes. Was diese anlangt, so springt die principielle Abweichung des jüngeren Künstlers in die Augen. Benndorf hat in seinen grundlegenden Ausführungen² gerade jene liegende Schwester des Parthenon als

¹ S. Jahrbuch d. arch. Instit. Bd. VIII, Anzeiger S. 74. Kekulé, Ueber eine weibliche Gewandstatue u. s. w. Berlin 1894.

² Untersuchungen auf Samothrake II (1880) S. 72.

schönstes Beispiel der älteren vollendeten Kunstweise verwendet, welche in Absehung von der Wirklichkeit das Kleid mit der Körperform zu einer idealen Einheit verwachsen zeigt. Schon das nächste Jahrhundert nach Phidias hat die Emancipirung des Gewandstoffes vom Leibe, an dem er haftete, gebracht; diese Emancipation zeigen uns nicht nur die berühmten Standbilder des Aeschines und Demosthenes, die Sitzbilder des Menander und Posidipp, unter den Frauengestalten die jüngere Nike von Samothrake; sondern schon im Praxiteles war dies neue Princip, 'die Natur des Gewandes sich voll ausleben zu lassen', fertig da. Wir haben von seiner eigenen Hand das eine kostbare Stück der hängenden Chlamys am Hermes zu Olympia; so gewiss dies 'ein raffinirt natürliches Draperiestück' ist¹, so wenig kann raffinirte Natürlichkeit, wenn man es so nennen will, der Bekleidung Ariadne's abgesprochen werden; man mag das bei ihr sogar im gesteigerten Sinne verstehen. Eine andere 'raffinirte' Gewandstudie aus dem Kreise praxitelischer Kunstübung² ist der sog. Sardanapal im Saal der Biga (mit dem gleichartigen Exemplar zu London), der in diesem Zusammenhang Berücksichtigung verdient; die Gewandung zeigt hier noch reichere Fülle, der Faltenwurf dagegen weniger Mannigfaltigkeit, weil dies eben eine Standfigur ist. Dazu kommen aber weiter die drei praxitelischen Reliefs aus Mantinea mit Apollo und den Musen³; diese Figuren verrathen wieder, wie reich schon Praxiteles die Mantelmotive entwickelte, wie selbständig schon er das Kleid an sich wirken liess. Zur Ariadne vergleiche man unter ihnen nicht nur die sitzende Muse mit dem Mantelstück über dem Schooss; sondern für den in Massen gehaltenen, in sich eingerollten Gewandtheil, wie er über den Knien Ariadne's zu sehen ist, geben auch einige der stehenden Musen annähernde Analogien.

Günstiger noch ist es in dieser Beziehung allerdings die sog. Persephone auf dem Capitol zu vergleichen, ich meine eben jene grosse Gewandfigur, die ich schon vorhin S. 168 um ihres Typus willen zur Erläuterung heranzog und die als pergamenisch zu taxiren ist. Den in sich eingerollten oder eingedrehten oberen Manteltheil, der auf den Oberschenkeln Ariadne's liegt, finde ich an vollgewandeten Frauengestalten nirgends so wieder wie bei

¹ Benndorf S. 74.

² Vgl. von Sybel, Weltgeschichte d. Kunst S. 255; derselbe in Athen. Mittheil. VIII S. 26; Petersen in Röm. Mittheil. 1893 S. 74.

Vgl. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik II⁴ S. 61.

ihr. Ueberhaupt aber mag es scheinen, dass die grossartige und nicht subtile Art der Behandlung der Gewandfalten, die vorzüglich auf Deutlichkeit ausgeht und starke Licht- und Schattentheile sondert, dieser capitolinischen Göttin und der Ariadne in verwandter Weise eigenthümlich ist.

Die Nike von Samothrake übertrifft die Ariadne dagegen an raffinirter Kunst augenscheinlich in vielen Punkten; an ihrer genialisch durcheinander geworfenen Bekleidung wird sogar eine kunstreiche Unterscheidung der Gewandstoffe wahrgenommen.

Die grösste Neuerung im Bilde Ariadne's war endlich das Armotiv; eine grossartige Bereicherung des plastischen Ausdrucks. Wir dürfen annehmen, dass der Künstler gerade dieses auf dem Wandbild des Dionysostempels zu Athen vorgezeichnet fand. Schon die vaticanische Reliefplatte legt uns diese Annahme nahe; und es fehlt zum Glück nicht an Bestätigung von anderer Seite. Ein Vasenbild schon des 5. Jhds. bietet das Motiv oder richtiger einen Ansatz und Versuch es auszuführen; auf einem bei Corneto gefundenen Gefäss¹ von noch unfreier Zeichnung ist schon Ariadne schlafend zu sehen; sie ist voll bekleidet; ihr Unterkörper liegt im Links-Profil, den Oberkörper aber dreht sie nach links oder nach vorn dem Beschauer zu und wendet den gesenkten Kopf weiter bis zu dem Grade in gleicher Richtung, dass er im Rechtsprofil erscheint; über ihn hebt sie den linken Arm empor, in welchem Arm also der Kopf ruht, indess die r. Hand auf dem Schooss liegt. Der Ansatz zum Ariadnemotiv ist nicht zu verkennen; der Arm, über dem Kopf liegend, sollte die Sorge im Schlaf zum Ausdruck bringen. Die Nebenfiguren übrigens sind ganz abweichend gewählt und geordnet. Dazu kommen auf zwei Vasen etwa des 4. Jhds. die Bilder schlafender Bacchantinnen, die schon im Voraufgehenden (S. 62) angeführt sind; beide Male der Arm rite über dem Haupt; beidemale umstehen sie zwei bacchische Figuren. Dazu ein drittes Stück aus dem Ende des 5. Jhds.: auf einem ansteigenden Felsen steil liegend schläft die Mänade; sie ist ganz bekleidet; ihr Gesicht steht im Profil; der r. Arm liegt über oder fast hinter dem Haupt; in der L. hält sie den Thyrsus; ein Silen beschleicht sie². Endlich ein um das J. 400 gemaltes schönes attisches Gefäss in der Sammlung Sabouroff: Dionys mit seinen Thiasoten. Eine Mänade, Choro

¹ Monum. instit. XI 20.

² Annali Bd. 50 Tafel J n, 1.

benannt, liegt rechts, vom Tanz müde, an eine Erhöhung gelehnt und schmiegt, so weit die Zerstörung erkennen lässt, den r. Arm über den Kopf; auch sie ist ganz bis zu den Füßen bekleidet¹.

So früh und so deutlich war in der Kleinmalerei das plastisch so fruchtbare Motiv ausgeprägt. Man mag glauben, dass es auch Nicomachus nutzte, wenn er auf grösserer Tafel 'die Bacchen, von Satyrn beschlichen' malte, vielleicht auch Aristides in seiner 'Ausruhenden'²; beides Maler desselben 4. Jhds. Hat nun die bildende Kunst wirklich noch vier Jahrhunderte lang gezaudert, bevor sie sich in Erz oder Marmor jene Ausruhenden zu eigen machte, um ihren doch immer engen Besitzstand zu bereichern? Ein Grund zur Schüchternheit lag nicht vor; denn schon die Vollplastik eben des 5. und 4. Jhds. hat sich ausdrucksvoll an Aehnliches gewagt. Freilich hatte keine der Liegefiguren der Giebelfelder Athen's oder Olympia's die Armhaltung Ariadne's aufzuweisen; wohl aber vielleicht schon die Marmorstatue eines sitzenden Jünglings zu Olympia³, dessen Rechte erhoben war und wohl auf dem Kopfe auflag, ingleichen der oben erwähnte Frauenkopf in Subiaco, der auf Silanion bezogen worden ist. Sollte dies der Kopf einer liegend Schlafenden gewesen sein, so wäre damit ungefähr die ganze Ariadne-Erfindung wiederholt oder aber vorweggenommen. Eine berühmte Studie dieser Art ist aber jedenfalls die 'ausruhende Amazone Polyklet's gewesen. Das ist wohl schwerlich zufällig. Das Werk Polyklet's war eines der frühesten und namhaftesten Beispiele der illustrierenden Vollplastik, um die es sich hier handelt, die einen Moment aus dem Heldenleben der Sage heroisch zwar, doch genrehaft verkörpert. Auch in ihm der Zug des Leidenden und des Gequälten in der Ruhe. Es war also ein verwandtes freistehendes Bildwerk, das unserem unbekanntem Künstler ein Muster lieferte oder ein Beispiel gab. Das gleiche Armmotiv ist sodann im 4. Jhd. auch sonst, aber nur bei Standfiguren und hier vielmehr zum Ausdruck behaglich süssen Ausruhens

¹ Sammlung Sabouloff, herausgeg. v. Furtwängler, Tafel 55; Furtwängler nimmt an, dass Choro beide Arme über den Kopf zusammen legt. — Auf dies Bild machte mich College v. Sybel aufmerksam, der überhaupt mit freundlichem Interesse diesen Ausführungen gefolgt ist.

² Vgl. Furtwängler a. a. O. S. 95f.

³ 'Von einfacher und strenger Arbeit', s. Friederichs-Wolters n. 328.

angewandt worden: ich denke an das Vorbild des Apollino zu Florenz¹ sowie an den Bronze-Eros des Praxiteles, der, mit der Linken den Bogen haltend, seine Rechte über den Scheitel bog².

Unter solchen Einflüssen scheint die Ariadne entstanden zu sein; und sie braucht sich ihrer Vorbilder nicht zu schämen.

Das Alterthum sagt uns von Praxiteles, an seinen Marmorwerken seien die Arme vorzüglich bewundernswerth³; wenn ich dies lese, bekenne ich, dass mir Ariadne unwillkürlich einfällt; denn die Schönheit der Arme ist wohl bei keinem Bildwerke mit solcher Betonung vorgetragen als bei ihr. Aber es ist nicht möglich, ernstlich an den Meissel des Praxiteles zu denken und es liegt mir natürlich fern, irgend einen Namen zu vermuthen⁴. Nur dies glaube ich, wenn ich auf die Erfindung achte, dass sich das Werk nirgends so bequem einordnet wie an den Schluss der praxitelischen Periode oder in die hellenistische Zeit unmittelbar nach ihr. Unter den reichen Kunstunternehmungen und den so buntscheckigen Werken der Zeiten vom Beginn der Ptolemäer bis zum römischen Kaiserthum finde ich nichts, wozu sich die Ariadne in ganz einleuchtender und natürlicher Weise stellen liesse. Man

¹ Vgl. Friederichs-Wolters n. 1292 und 1297.

² S. Brunn I² S. 239.

³ Rhetorik ad Herennium IV 6.

⁴ Von Praxiteles gab es die Ebrietas und die Maenaden; auch Ariadne ist gewissermassen Maenade (vgl. oben S. 62f.); jene waren in Rom von Asinius Pollio aufgestellt; unsere Ariadne dürfte in Rom gefunden worden sein. Eine Beziehung des sog. 'Narciss' zu Dionys und Ariadne ist oben behauptet; dieser Narciss wird aber unter die Werke praxitelischen Charakters gestellt (s. oben S. 54). Doch wiederhole ich, dass es mir unmöglich scheint, an Praxiteles selbst zu denken; möge Ariadne, wie Narciss, zu den unter praxitelischem Einfluss stehenden hellenistischen Werken gehören. Vielleicht haben die Alten im 1. Jhd. vor Chr. den Namen des Bildhauers selbst nicht mehr gewusst, so wie man bei den Niobiden zwischen Skopas und Praxiteles schwankte. Auch hierdurch könnte sich dann die Annahme empfehlen, dass die Ariadne eben doch auch ein älteres Werk war. Wir haben vermuthet, dass in der ersten Hälfte des 1. Jhds. vor Chr. die beiden griechischen Epigramme εἰς ἄγαλμα Ἀριάδνης verfasst seien (oben S. 164f.). Es ist bemerkenswerth, dass, während diese Epigramme behaupten, Bacchus selbst und kein Sterblicher sei der Bildhauer, sie doch diesen Sterblichen uns nicht nennen. Sonst wird in den gleichartigen Gedichten mit Namen wie Phidias, Myron, Skopas, Praxiteles, Diodoros und Lysipp doch Luxus genug getrieben. Vgl. oben S. 165 Anm.

nehme nur den Ueberblick von Monumenten, wie ihn Overbeck in seiner Plastik II 4. Aufl. S. 383 in der Form der praeteritio gibt: er ordnet in die Zeiten vom 3.—1. Jhd. vor Chr. zum Marsyas und zur Venus von Milo auch die capitolinische Venus, die Kallipygos in Neapel, den barberinischen Faun, den Hermaphroditen und die Ariadne; indem er die letztere freilich zu denjenigen Werken zählt, für deren Zeitansatz die Gründe nicht durchaus überzeugend seien. Die Ariadne neben dem barberinischen Faun! die Ariadne neben dem Hermaphroditen! Man halte beide im Abbild neben einander. Man wird mein Befremden theilen.

Da ich eben von Liegefiguren in freistehender Plastik handle, darf ich nicht unterlassen, besonders auf das erstaunliche Standbild dieses liegenden Hermaphroditen hinzuweisen. Ich habe bisher zwei Liegetypen unterschieden, den der sogenannten Nymphen als Brunnenfiguren und den der Ariadnen. Im Hermaphroditen kommt nun der dritte hinzu, auch er fast weiblich. Er ist im Alterthum öfters gearbeitet worden; Exemplare stehen in den Uffizien, im Louvre, in der Eremitage zu St. Petersburg, in Villa Borghese, in den Diocletiansthermen, das letztere vorzüglich frisch und intakt¹.

Wer wird leugnen, dass auch diese Statue eine hoch künstlerische, eine virtuose Leistung ersten Ranges war? Die Figur planvoll nackt gehalten; der Körper mit grösstem Raffinement, den weichen Rücken nach oben, hingelegt; der Kopf auf beiden Armen ruhend; aber das Gesicht ist wie ein Theil des Unterkörpers zur Seite gewendet, damit man das sehen könne, worauf es ankommt. Die wollüstig lasse Haltung, Stützung und Biegung, das sinnlich Träumerische des Gesichts — die Augen sind wach geschlossen² — malt in erschreckend deutlicher Weise den Seelen- und Sinnenzustand dieses unheimlich schönen Zwitterwesens, das gleichsam sich selbst genießt — ein blühendes Erzeugniß ausschweifender priapischer Phantasie.

Soll man glauben, dass Hermaphrodit und Ariadne in ein und derselben Zeit und Culturphase haben entstehen können? der keuscheste und der unkeuscheste Marmor? Mit einer rhetorischen Frage ist hier freilich nichts gethan³. Achten wir indess ledig-

¹ S. Kieseritzky in Annali 1882 S. 250.

² Dass er die Augen im Wachen schliesst, scheint mir zumal bei den Exemplaren anzunehmen, die geschlechtliche Erregung verrathen.

³ Vielleicht steht auch das minder lascive Florentiner Exemplar dem Original am nächsten; Kieseritzky S. 262.

lich auf das Liegemotiv: muss nicht das der Ariadne, das mit Vorsicht aus der Parthenonfigur abgeleitet scheint, das frühere sein? Denn auch in solchen Motiven gibt es doch eine Entwicklung und ein natürliches Früher und Später. Man beachte vor allem: 'Thauschwester' und Ariadne sind so hingelegt, dass man sie nur von vorne sehen soll; bei jener war dies nothwendig gewesen, bei dieser bloß übernommen. Der witzige Erfinder des Hermaphroditen folgte dem nicht; er verselbständigte sich und bildete sein Werk vielmehr so, dass man es von allen Seiten umgehen muss; auch bettete er die Figur niedriger; und Rauch's Königin Luise hat somit die Ehre, ihren classischen Vorgänger im Hermaphroditen zu besitzen. Dieser Kniff ist aber pergamenisch. Der sterbende Fechter ist das hierhergehörige Beispiel einer pergamenischen Liegefigur. Auch ihn muss von allen Seiten umschreiten, wer den Absichten des Plasten genügen will.

Und wie alt beliebt war das Ariadnemotiv, in wie späten Monumenten hat das Schema des Hermaphroditen erst seine Analogien!¹ Für den aber, der geneigt ist, diesen letzteren bis in's 2., ja 3. Jhd. v. Chr. hinaufzurücken², würde sich für Ariadne eine Schlussfolgerung von selbst ergeben.

10.

Kehren wir denn noch einmal zur vaticanischen Statue selbst zurück und verweilen uns zum letzten Mal vor ihr. Sie hat uns zur Bewunderung hingerissen und zu einer umständlichen Analyse ihrer Vorzüge veranlasst. Sehen wir, ob sie auch eines Tadels würdig ist.

Ein Colossalwerk darf nicht aus nächster Nähe, Auge in Auge, betrachtet werden; dass dies verkehrt ist, beweist eben seine Colossalität. Wer sich gleichwohl aus Liebe zum Gegenstande versucht fühlt, das Angesicht dieser Schläferin allein für sich aus nächster Nähe zu betrachten, bemerkt, dass in diesem Gesicht ihn etwas störe. Wie mancher beflissene Reisende hat dies

¹ Nämlich auf einigen campanischen Wandbildern und noch späteren Sarkophagen; dazu eine zu Athen gefundene liegende Bacchantinnenstatue des 1. Jhds.; vgl. Kieseritzky S. 261.

² Vgl. Furtwängler a. a. O. S. 96. Dass Polykles der Erfinder, bleibt unsicher und hat Bedenken gegen sich; vgl. P. Herrmann bei Roscher, M. Lex. I S. 2332.

wohl schon wahrgenommen! So notirt denn Winckelmann in seiner Kunstgeschichte mit energischer Kürze, das Gesicht sei schief. Neuere Kenner wiederholen dies und begründen vornehmlich mit dieser Wahrnehmung — was Winckelmann nicht gethan — die Ansicht, dass das Werk kein Original, sondern eine Copie ist¹.

Mir liegt es fern, diese Frage zu beurtheilen oder das Verhältniss der Repliken in Madrid und Florenz zu der vaticanischen genauer zu untersuchen.

Was aber jene Schiefheit betrifft, so glaube ich nicht, dass sich aus ihr Schlüsse der angegebenen Art ziehen lassen, und ich möchte versuchen, dem antiken Marmorarius zu einer richtigen Schätzung seiner Arbeit zu verhelfen. Es handelt sich um die Gleichheit der beiden Gesichtshälften. Für einen Plaster von einiger Tüchtigkeit muss eine solche verhältnissmässig leicht herzustellen gewesen sein; und es schiene mir unbegreiflich, wie der Urheber unseres Meisterwerkes, setzen wir auch nur einen Copisten an, der alles andere nach feiner Berechnung und ohne Fehl vollendet, ein schiefes Antlitz gemeisselt hätte, wenn er ein gerades zu meisseln beabsichtigte.

Es ist nicht leicht zu beschreiben, worin diese Schiefheit besteht; ich kann nur nach einer guten Photographie urtheilen, die den Kopf ganz en face gibt.

Die linke Gesichtshälfte, die scheinbar auf der l. Hand ruht, ist schmäler als die r. und gleichsam in Verkürzung gebildet. Der Bildhauer hatte hier gewissermassen weniger Platz; er musste mit dem Raum sparen, weil die stützende Hand so nahe kommt, und hat deshalb an dieser Seite das Volumen des Kopfes gleichsam eingeschränkt. Vielleicht soll dies auch für den, der in geziemender Entfernung steht, den Eindruck machen, als werde das Gesicht durch die Hand eingedrückt und verkleinert.

Dazu stimmt oder damit steht im Zusammenhang, dass derselbe l. Backen voller ist (oder zu sein scheint), sein Fleisch wie geschwollen etwas mehr nach vorn tritt; und diese stärkere Schwellung setzt sich bis zum unteren Kinn gleichmässig fort. Dagegen scheint die grosse Fläche der r. Wange flach abzufallen.

Vielleicht hat jene Schwellung in naturalistischer Beobach-

¹ So Friederichs-Wolters; ganz ebenso Helbig in seinem Führer.

tung ihren Grund gehabt. Wer auf die Hand gestützt schläft, dem zieht sich ja wirklich das Gesicht schief, der Unterkiefer und das Fleisch der gestützten Wange beginnt zu hängen, oder aber es wird durch die stützende Hand ein- und nach vorn gepresst. Es mag hier einmal an ein Bild der modernen Kunst, an Gabriel Max 'Christus erweckt eine Todte', aus dem Jahre 1876, ein Gemälde, das ja photographisch verbreitet ist, erinnert werden. Das Mädchen liegt auch hier mit etwas gehobenem Oberkörper; der Kopf ist noch, im Erwachen, seitlich schwer herabgesenkt. Die sentimental-realistische Kunst des Malers aber hat es sich nicht entgehen lassen, hier die Wirklichkeit getreu zu geben und das Schief-hängende der gesenkten Gesichtshälfte ad oculos zu malen.

Man kann annehmen, dass in der Ariadne der Bildhauer die Wirkung des Drucks der Hand auf die Wange schon anticipirt; denn für den, der nicht nahe steht, scheint sie schon auf ihr aufzuliegen.

Es gälte sich nach Aehnlichem umzuthun. Ich weiss nicht, ob viel Material dafür vorhanden ist; denn es handelt sich um Köpfe Schlafender, die nicht häufig sind. Mir muss genügen, zunächst zwei Analoga beizubringen. Das eine ist eben die Nymphe des Cortile des Vatican, die ich am Anfang dieses Aufsatzes besprach. Ihr Kopf liegt fest auf; die linke Wange aber, auf der sie schläft, ist klein gedrückt und die Gesichtsform dadurch schief. Sodann ein ziemlich identisches Exemplar dieser Nymphe in der Vorhalle des Casino der Villa Borghese; wer sich entschliesst, diese Figur anzusehen, wird finden, dass sie energisch schiefen Mund hat.

Was der bescheidene Erfinder dieses Nymphentypus, des zuerst besprochenen Typus liegender Frauenfiguren, mit Glück ausgeführt hat, dasselbe kann auch der Schöpfer des zweiten in seiner Ariadne gewollt haben: dem Realismus und der Wirklichkeit auf Kosten der Symmetrie des Angesichts eine berechnete Concession zu machen.

Doch kommt noch ein Anderes hinzu und scheint hier zugleich mit eingewirkt zu haben.

Köpfe wie der Zeus von Otricoli, die Iuno Ludovisi und Farnese oder gar die Rondaninische Meduse sind doch wohl Ausnahmen, in welchen die Gleichheit und der Parallelismus der beiden Gesichtshälften fast streng oder sogar ganz streng mathematisch durchgeführt ist. Durch Belebung und Bewegung kommt

leicht irgend eine Verschiebung in das Untergesicht, mag auch die Nüance meistens nur sehr gering sein. Bisweilen aber ist sie deutlich, ja sehr auffällig, und es erhebt sich die Frage nach ihrer Berechtigung. Beispiele dieser Art aus der antiken Plastik sind von W. Henke in der Zeitschrift für bildende Kunst 1886 S. 257 ff. sowie in den 'Vorträgen' S. 86 besprochen und die That- sache vornehmlich an der Venus von Milo exemplificirt. Henke macht wahrscheinlich, dass diese Schiefheiten, die das Normale sichtlich überschreiten, auf eine malerische Berechnung zurückzu- führen sind. Wie der Maler den uns mehr abgewandten Theil des Körpers verkürzt behandelt, so hat dies auch der Bildner öfters beabsichtigt. Ob mit Glück, ist eine zweite Frage; denn die antike Malerei zeigt, dass die Alten die Gesetze der Perspektive nur unsicher zu handhaben wussten.

Die Nase der Venus von Milo ist schief; ihr Kopf aber ist nach einer Seite gebogen; Henke erklärt, dass der Künstler sich auch die Gestalt des Kopfes selbst habe mit biegen lassen, und zwar nach der Seite hin, nach der er gerade hingewendet ist. Dasselbe trifft für die Köpfe mehrerer Niobiden zu; auch hier erscheint das Gesicht 'nach der Seite hin verbogen, wohin es sich wendet, und also, wenn man es von vorn ansieht, gar nicht mehr symmetrisch'. Sie sind aber auch gar nicht darauf berechnet, dass man sie genau von vorn ansehen soll.

Aehnlich ist nun in der That auch an dem Kopf der Ariadne just diejenige Seite verkleinert und verkürzt, die dem Be- schauer weggerückt ist. Es kann dies also auch als malerische Verkürzung aufgefasst werden, die auf Täuschung des Auges berechnet ist und nur für einen bestimmten Standpunkt, von dem aus man die Statue betrachten sollte, erfunden wurde.

Mag man nun dieser oder der zuerst versuchten Erklärung folgen — und es wäre sehr wohl denkbar, dass beide Ueberle- gungen zugleich auf den Künstler eingewirkt haben —, jedenfalls scheint aus der Form des Gesichts ein Schluss auf das Atelier des Meisters nicht rathsam.

Hier seien aber überdies noch ein Paar Monumente erwähnt, an denen Aehnliches zu bemerken ist. Voran das Colossalwerk grossen Stiles, der Gallier und sein Weib, im Museo Boncompagni N. 43. Der Gallier hat sein Weib tödtlich ver- wundet; und während er sich selbst, hochaufgerichtet, mit der Rechten ersticht, hat er die Sterbende mit der Linken am Arme gefasst. Ihre Knie sind schon auf den Boden gesunken. Ihre

rechte Körperhälfte hängt tiefer; denn sie ist durch den Griff des Mannes gleichsam an ihrem linken Arm aufgehängt. So fällt ihr Gesicht nach rechts auf die Schulter, und die Nasenlinie liegt stark horizontal. Dies Gesicht aber ist schief und verkürzt sich eben rechts.

Es wäre denkbar, dass die hängende Figur im Arm des sog. Pasquino ähnlich behandelt gewesen; und es verlohnte sich vielleicht, das florentinische Exemplar daraufhin anzusehen; ebenso der sog. Troilus im Arm des Hector zu Neapel.

Aber auch an den herrlichen bronzenen Faun in Neapel muss ich hier wieder erinnern, der einschläft und dabei das Armmotiv der Ariadne zeigt; sein Mund ist offen; das Gesicht deutlich schief; die tiefer liegende Seite erscheint kleiner. Auch dies wie bei Ariadne. Und auch dies scheint Verkürzung.

Weiter aber jene geköpfte Schläferin, deren Marmorhaupt man im Museum der Diocletiansthermen auf Sammetkissen gebettet hat. Es scheint unmöglich, sich aus diesem Kopf allein die Stellung des verlorenen Körpers zu vergegenwärtigen. Jedenfalls beachte man, dass auch dies Gesicht schief ist. Die rechte Wange (für den Beschauer links) ist dicker und steht vor, besonders am oberen Theil und um den Backenknochen; die l. Backe erscheint dagegen gleichsam eingebogen. Dabei ist das Kopfhaar an der linken Seite abgebrochen oder nicht ausgearbeitet, und hier lag eine Hand oder ein Theil des Armes an.

Von der 'Eubuleus'-Büste des Praxiteles ist bemerkt worden, dass das Haar an den beiden Kopfhälften nicht gleich behandelt ist. 'Der Beschauer darf sich nicht das kleinste Stück zu weit nach rechts stellen, wenn es ihm nicht unangenehm auffallen soll, dass die Lockenmasse auf der l. Seite viel voller ist als auf der rechten. Das tritt nicht hervor, sobald man gerade vor der Büste steht'¹. Man ist geneigt in dieser Büste ein Originalwerk zu erkennen.

Auch von dem Centaurenkopf im Museo Chiaramonti n. 662 (Helbig, Führer n. 118) habe ich mir angemerkt, dass er, bei geöffnetem Munde, das Gesicht etwas schief zeigt.

Daran reiht sich dann endlich noch die sog. ludovisische Meduse; ein Hochrelief in dem Grade, dass es als Rundskulptur

¹ S. P. J. Meier in Jahrbuch d. arch. Inst. V S. 212. Abbildung bei Brunn, Denkmäler n. 74.

betrachtet werden kann; man vergesse nicht, dass der ganze Reliefgrund moderne Ergänzung ist. Die Augen sind geschlossen; es ist also gewiss der Kopf einer Schlafenden. Der Kopf darf daher schwerlich so senkrecht gesehen werden, wie man ihn aufzuhängen und zu photographiren pflegt. Man lege ihn auf einen schrägen Tisch und betrachte ihn von oben; dann hat man den Anblick, den der Künstler gewollt; darum liegen die Locken so fest auf der oberen Backe und Schläfe wie angeklebt und fallen nicht frei herunter, wie sie sonst doch müssten. Das Gesicht aber ist wiederum schief, und die linke oder untere Seite ist anders und gepresst behandelt, vielleicht nur, weil dies schliesslich doch eine Art Hochrelief war, vielleicht aber auch, weil die untere Seite als zurückstehend und auf dem Kissen liegend gepresst erscheinen sollte.

Die Herme des sog. Epimenides im Vatican, Saal der Museen n. 512, ist dagegen nicht das Bild eines Schlafenden — wie wäre dies auch aufrecht stehend denkbar? —, sondern die geschlossenen Augen drücken in ungeschickter Weise Erblindung aus. Das Gesicht dieses Homer scheint darum ohne alle Schiefeit und ganz symmetrisch gearbeitet¹.

Derartige gewiss bewusste Vernachlässigungen der Richtigen in Idealfiguren, wie ich sie aufgezählt, in welchen der natürlichen Körperlichkeit etwas subtrahirt wird um die Verkleinerung zurückstehender Theile zu steigern, hat sich, nach Henke's Ausführungen, Michel Angelo, der grosse Ideal-Realist der modernen Zeiten, nie gestattet. Es war dies eine Annäherung an die Technik des Hochreliefs, die er verschmätzt.

Derselbe Michel Angelo aber hat ja so viele schlafende und wachende, liegende und kauernde Gestalten gemalt und gemeiselt; obenan die Nacht und den Morgen am Mediceergrab. Das Armmotiv der Ariadne (die er doch sicher gekannt) verschmätzt er überall — allerdings überall bei seinen Liegefiguren. Einmal aber hat er es gleichwohl verwandt; er hat es den Alten doch abgesehen. Ich denke an den wunderbaren sterbenden Krieger in Paris. Interessant ist doch, dass dieser schöne Sterbende geschlossene Augenlider hat und dass er eben den Arm auch müde über sein sinkendes Haupt legt; aber er steht noch, und so kehrt hier die Kunst zu dem ältesten Namen, den wir genannt, zur verwundet ausruhenden Amazone des Polyklet zurück, die

¹ S. Winter, Jahrbuch des arch. Inst. V S. 163.

den Ausgangspunkt bildete. Man halte diese marmornen Verwundeten neben einander — Welch eine Geschichte liegt zwischen den zwei Standbildern!

Schliessen aber können wir diesen Aufsatz nicht, ohne auch dem Meister Properz das Lob gesendet zu haben, das ihm reichlich gebührt. Auch eine Poesie lernt man nur durch Entgegensetzung und Vergleichung beurtheilen. Und ein Vergleich liegt nur zu nah. Man sehe endlich noch, wie der junge elegische Streber Ovid eins seiner Corinnagedichte anheben zu müssen glaubt, Amor. I 10:

Qualis ab Eurota Phrygiis aeveta carinis
 Coniugibus belli causa duobus erat,
 Qualis erat Lede, quam plumis abditus albis
 Callidus in falsa lusit adulter ave,
 Qualis Amymone siccis erravit in agris,
 Cum premeret summi verticis urna comas,
 Talis eras

Also auch hier das qualis, qualis und talis. Auch hier in drei Distichen drei Vergleiche aus der Kunstmythologie. Auch hier betrifft es die Schönheit der Geliebten. Die grobe Nachahmung liegt auf der Hand — aber auch der Unterschied. Bei Properz beherrscht die Kunstanschauung, die sein erster Vers in uns erregt, das ganze Gedicht bis zur letzten Zeile; Proöm und Erzählung sind nothwendig für einander, das Ganze ein Organismus, wie ein guter Satzesatz: die ersten Takte schlagen das Thema an, das Weitere gibt nur die Ausführung des Themas; und nichts, was nicht zu ihm gehörte. Bei Ovid hat die Einleitung im Grunde mit der Elegie nichts zu thun. Sie könnte ganz anders lauten, sie könnte fehlen, und das Gedicht wäre, was es ist. So arbeitete dieser Schnelldichter und leichtfüßige Epigone. Properz war gut genug um nachgeahmt zu werden; aber Ovid that es so obenhin wie möglich: wie ein vielbeschäftigter Baumeister die Stuckfaçade vor sein Gebäude klebt; man kann sie herunterschlagen, man kann sie mit einer anderen ersetzen: das Haus bleibt dasselbe.

Marburg.

Th. Birt.