

MITTHEILUNGEN
DES
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN
INSTITUTES
IN ATHEN.

SIEBENTER JAHRGANG.

Mit vierzehn Tafeln neun Beilagen und
zahlreichen Holzschnitten im Text.



ATHEN,
IN COMMISSION BEI KARL WILBERG.

1882

Marmorköpfchen aus Meligu.

(Hierzu Tafel VI.)

Der kleine, nur 0,065^m hohe Marmorkopf eines bärtigen Mannes, welcher auf Taf. VI in Vorder- und Seitenansicht abgebildet ist, wurde bereits in diesen Mittheilungen III S. 297 von Furtwängler kurz besprochen. Wie dort angegeben, stammt er aus Meligu, einem Dorfe der thyreatischen Landschaft (vgl. Curtius Pelop. II Taf. 14), und befindet sich jetzt in dem benachbarten Dorfe Hag. Joannis im Privatbesitze. Aus einem grossen Bronzenagel, der von oben durch den ganzen Kopf getrieben ist, folgert man, dass er zum Aufsetzen auf eine Statuette bestimmt war. Der Marmor ist bläulich und von derselben Art, wie er in altspartanischen Reliefs verwendet wird. Über den künstlerischen Charakter bemerkt Furtwängler, dass er „sich nur durch eine Vergleichung mit dem Kopfe des Gottes auf dem bekannten Relief von Chrysapha (Mitth. II Tf. 24) deutlich machen lasse, mit dem er die Bildung und Stellung der Augen, Nase, Ohren und die ganze Gesichtsanlage gemein habe, obwohl er stylistisch etwas entwickelter erscheine.“ Dieser Vergleich hat seine Berechtigung in so weit, als dem Kopfe im Allgemeinen, etwa im Gegensatze zu einer attischen Arbeit, seine Stellung angewiesen werden soll. Bei einer eingehenden Betrachtung wird es sich aber darum handeln, vielmehr das Unterscheidende, als das Gemeinsame nachzuweisen, was dem einen und dem andern Werke eigenthümlich ist.

Durch die altspartanischen Reliefs ist unsere Kenntniss der altpeloponnesischen Kunst bedeutend erweitert worden. In keinem derselben aber tritt uns das in ihnen herrschende mathematische Bildungsprinzip in solcher, man darf wohl sagen,

Nacktheit entgegen, als eben in jenem Relief von Chrysapha. Das Ganze des Reliefs setzt sich zusammen aus möglichst geometrisch schematisirten Umrissen und mehreren übereinander geschichteten, oder richtiger aus mehreren von aussen nach innen vertieften ebenen Flächen von abnehmender Stärke. Die Umrisse sind je von der oberen zur nächstfolgenden Schicht ganz oder fast senkrecht abgeschnitten und die Vermittelung der so entstehenden Seiten- mit der oberen Fläche ist kaum durch ein Minimum gerundeter Modellirung, sondern fast nur durch ein Abkanten der durch das Zusammenstossen der beiden Seiten gebildeten Ecken hergestellt. Wegen der Dicke der oberen Schicht musste aber diese Behandlungsweise bei der Darstellung des Kopfes versagen. Denn es hätte sich wohl die Profilansicht desselben als ebene Fläche behandeln, nicht aber der Umriss dieses Profils bis auf die weit tiefer liegende untere Schicht abschneiden lassen, indem hier die ins Profil gestellte, nicht einfach abgerundete, sondern durch die Nase doppelt gegliederte Vorderfläche des Gesichtes eine durchgebildete Modellirung verlangt haben würde. Diesen Schwierigkeiten glaubte man durch eine Bildung in der Vorderansicht begegnen zu können, ohne dabei das einmal gewählte Prinzip der Stylisirung aufgeben zu müssen. Man suchte die obere Fläche des Reliefs in der Fläche der Stirn, des Nasenrückens und so ziemlich auch im vorderen Contour des Kinnes festzuhalten, und liess sich die Seitenflächen der Wangen und die Fläche unter dem Kinn senkrecht von der tiefer liegenden Schicht des Halses abheben, ohne dass eine der natürlichen Rundung der Form entsprechende Vermittelung mit der vorderen Gesichtsfläche nur versucht wäre. Vielmehr liegt oberhalb der so herausgehobenen Schicht und in verhältnissmässig geringer Vertiefung unter der Fläche der Stirn das Gesicht flach nach Art einer Maske ausgeschnitten: ein seltenes Beispiel der Unterordnung natürlicher Formen unter das strenge Gesetz architektonischer Stylisirung.

Hat nun schon die Vergleichung eines solchen Maskengesichtes mit den Formen eines rund ausgearbeiteten Kopfes

überhaupt etwas Bedenkliches, so wird dieselbe auch durch die Betrachtung des Einzelnen keineswegs empfohlen. Vielmehr treten die flachliegenden, mandelförmig geschnittenen und stark gegeneinander geneigten Augen, der ebenso flach eingekerbte Mund und das längliche, nach unten stark zugespitzte Gesichtsoval des Reliefs sogar in einen bestimmten Gegensatz zu der breiten und gedrungenen Anlage des Marmorköpfchens, in dessen Gesicht die unter den emporgezogenen Brauen rund geöffneten, stark unrränderten Augen sich mit den weichen und dicken Lippen des schmalen Mundes zu einem in archaischen Werken seltenen Ausdrucke individueller Freundlichkeit vereinigen.

Etwas nähere Berührungspunkte ergeben sich aus der Vergleichung mit der bekannten spartanischen Basis, die auf zwei ihrer Seiten je eine männliche Figur, das eine Mal in freundlicher, das andere in feindlicher Begegnung mit einer weiblichen Gestalt zeigt (*Ann. dell' Inst.* 1861 Tf. C; Löscheke Dorpater Programm von 1879). Man hat den Styl dieses Monuments wegen einer gewissen Schwere der Verhältnisse und unter Hinweisung darauf, dass Selinunt von Doriern gegründet war, mit dem der ältesten selinuntischen Metopen vergleichen wollen, als ob die Stammesangehörigkeit auch für den Zusammenhang des Kunststyls nothwendig maassgebend sein müsste! Soll Megara in Hellas, von wo aus in der 18. Olympiade das sicilische Megara gegründet wurde, damals schon einen megarisch-dorischen Kunststyl nach seiner Colonie exportirt haben, und dieser Styl dann zwanzig Olympiaden später nach dem von hier aus gegründeten Selinunt übertragen worden sein? Und war auch später der Kunststyl in Megara, sofern es einen solchen gab, ein dorisch-peloponnesischer? Für die Entwicklung der Kunst ist mindestens ebenso wichtig, wie die Stammeseigenthümlichkeit, der Grund und Boden, auf dem sie erwächst; und so ist für den Styl der selinuntischen Bildwerke die Lage der Stadt am westlichsten Ende des Hellenenthums, die grosse Entfernung vom Mutterlande, in Verbindung mit andern Bedingungen, z. B.

der Natur des für den Tempelbau verfügbaren Materials bestimmend geworden. Das wichtigste Moment bleibt aber immer die Sprache, welche die Bildwerke selbst reden. An den ältesten selinuntischen Metopen ist das Charakteristische die Modellirung der Form in ihrer Rundung, welche die Muskeln an Armen, Schenkeln und Waden, dann auch die Gliederung der Gelenke sogar bis zum Uebermaass hervortreten lässt. Im Gegensatze hierzu bewahrt die spartanische Stele die obere ebene Fläche ganz eben so, wie sie den andern spartanischen Reliefs eigenthümlich ist, und unterscheidet sich von diesen nur dadurch, dass diese obere Fläche über die Grundfläche des Reliefs sehr stark emporgehoben ist. Zwischen oberer und unterer Fläche aber fehlt die Vermittelung durch eine durchgebildete runde Modellirung der einzelnen Formen. Zwar sind die Seitenflächen nicht so scharf abgeschnitten, wie die Schichten insbesondere des Reliefs von Chrysapha. Aber die Kanten der oberen Fläche sind nur etwa in so weit abgerundet, wie es bei einem Flachrelief verlangt wird. Gerade dadurch entsteht der Eindruck der Schwere, indem zu dem Umriss der eben und breit gehaltenen oberen Fläche die Dicke der Reliefschicht gewissermassen hinzuwächst. In diesem Mangel an Durchbildung der Seitenfläche ist es allerdings begründet, dass die Köpfe des Reliefs sich zu einer Vergleichung mit der Vorderansicht des Köpfchens von Meligu nicht eignen, wohl aber für die Profilansicht. Hier tritt uns als ein äusseres Zeichen der Verwandtschaft mit dem Kopfe der Vorderseite des Reliefs der seltene Schnitt des Haares entgegen, das nach hinten nicht in einen Schopf gesammelt, sondern halblang in gerader, horizontaler Linie abgeschnitten um den Nacken bis senkrecht unter die Ohren herumläuft. Gemeinsam ist ferner das Kurze, Gedrungene der Gesamtanlage, und wenn auch an dem Köpfchen aus Meligu von dem Halse nur wenig erhalten ist, so werden wir uns doch nach diesen Ansätzen das Verhältniss des Kopfes zum Körper in ähnlicher Weise vorzustellen haben, wie in den Figuren des Reliefs. Umgekehrt werden wir aus der Behandlung des Bartes in dem

Rundköpfchen die Folgerung ziehen dürfen, dass auch der Kopf des Reliefs, wenn nicht sicher, doch aller Wahrscheinlichkeit nach für bärtig zu halten ist.

Eine Gemeinsamkeit der Grundanschauungen ist also unverkennbar; doch ist zuzugeben, dass die etwas fortgeschrittenere Entwicklung in dem Köpfchen mehr geeignet ist uns über die Natur des Reliefs aufzuklären, als dass das Köpfchen durch das Relief neues Licht erhalte. Zu einem besseren Verständniss werden wir der Vergleichung von Rundwerken nicht entbehren können, deren wir jetzt in Folge der olympischen Entdeckungen bereits eine grössere Reihe besitzen.

An den Anfang derselben setzen wir den Kolossalkopf aus Kalkstein, den man als dem Tempelbilde des Heraeon angehörig betrachtet (in der photographischen Publikation über Olympia IV Tf. 16 u. 17). Dem Wesen dieses Kopfes entspricht es wohl am meisten, wenn wir ihn den Incunabeln der Kunst zuzählen. Es liegt in diesem Worte der Begriff des Unentwickelten, und gewiss herrscht in jenem Kopfe kein so ausgesprochenes stylistisches Prinzip, wie z. B. trotz des entschiedensten Archaismus in dem Relief von Chrysapha. Und doch, vergleichen wir ihn mit dem noch nicht publizierten, aber durch Abgüsse bekannten archaischen Athenekopf von der Akropolis, so lässt sich ein scharfer Gegensatz der künstlerischen Auffassung nicht verkennen: im Athenekopf ein kräftiges Hervorquellen vollsaftiger Formen von innen heraus, ein fleischiger Charakter; im Kopfe der Hera ein Betonen der harten, festen Formen der Knochen, eine gewisse Trockenheit in dem Einkerbten und Herausschneiden der Haare, der Augenränder, der Lippen. Hand in Hand damit geht eine prosaische Nüchternheit der Auffassung, die in der Behandlung des Einzelnen mehr nach portraitmässiger Individualisierung als nach idealisirender Verallgemeinerung der Form strebt. Nur in der Gesamtanlage zeigen sich die Keime des peloponnesischen, auf den architektonischen Aufbau des Ganzen gerichteten Bildungsprinzipes, wenn auch z. B. in der

Anfügung des Ohres ein auch sonst in der archaischen Kunst nicht seltenes Ungeschick hervortritt.

Einen schon wesentlich veränderten Charakter trägt ein weibliches Köpfchen aus Olympia (IV Tf. 26 A), freilich nicht eigentlich ein Rundwerk, sondern die vordere Hälfte eines in der Art eines Antefixes in vollem Relief gearbeiteten Kopfes. Auch hier begegnen wir noch der Tendenz zur Individualisierung in Mund, Augen und Augenbrauen; aber die Abgrenzung der Flächen macht sich schon bestimmter geltend und wird nur etwas verdunkelt durch gewisse Eigenthümlichkeiten der technischen Herstellung. Wir besitzen nämlich nicht eigentlich den Kopf, sondern die antike Metallform, aus welcher der Abguss genommen ist. Diese selbst mochte über ein Modell aus Thon oder Terracotta gegossen sein, wobei die Rauheiten und Unebenheiten des Gusses ein Nachbessern und Glätten nöthig machten. Bei noch mangelhafter Technik der Cissellirung aber und der Ungewohntheit, sich in den negativen Formen der Matrize zurechtzufinden konnte es leicht geschehen, dass in den grösseren Flächen die Feinheiten der Modellirung verputzt, die Linien in den Tiefen dagegen, die im Ausgusse erhaben erschienen, verschärft wurden. Daraus erklärt sich die Scharfkantigkeit in den Löckchen über der Stirn, des Nasenrückens, der Ränder der Augen und Lippen, während z. B. die in ihrer Anlage rundlicheren seitwärts herabhängenden langen Locken durch Verputzung verweicht erscheinen. Der Gesamtcharakter ist also noch lax-archaisch.

Reicher ist unser Material für den streng archaischen Styl, und ich darf hier auf die Ausführung hinweisen, die ich bei der Publikation eines im berliner Museum befindlichen Bronzekopfes aus Kythera gegeben habe: Arch. Zeitg. 1876, S. 20ff. In diesem und dem stylistisch nahe verwandten marmornen Kolossalkopfe der Villa Ludovisi (*Mon. dell' Inst.* X 1) ist an die Stelle eines mehr individuellen Suchens und Tastens bereits ein bestimmtes, durch die Tradition schulmässiger Arbeit gereinigtes und gefestigtes System der Formen getreten,

welches der Zeit nach etwa auf gleicher Höhe mit derjenigen Entwicklung des äginetischen Styls steht, die uns in der Gruppe des Westgiebels entgegen tritt.

Wenn aber in diesen beiden Köpfen das Grundprinzip der peloponnesischen Kunst in der gesammten Auffassung der Formen, das Ausgehen von den mathematisch architektonischen Grundlagen des Schädelbaues, die klare Disposition der Flächen, das Unterordnen des seiner Natur nach veränderlicheren Details der weicheren Formen des Fleisches und der Haut in sehr übereinstimmender Weise zur Anschauung gebracht wird, so erscheint diese enge Verwandtschaft in einem noch bestimmteren Lichte durch eine Bemerkung A. v. Sallets in der Zeitschr. f. Numism. IX S. 141. Auf Grund der Vergleichung archaischer Münzen von Knidos erklärt er nemlich den Kopf von Kythera für weiblich und erkennt in ihm die dort besonders hoch verehrte Aphrodite. Der künstlerische Charakter der Formen bietet dafür die beste Bestätigung; denn bei aller archaischen Strenge der Anlage lässt sich in der Behandlung der Oberfläche, sobald einmal unsere Aufmerksamkeit auf diesen Punkt gelenkt wird, weibliche Zartheit und Weichheit nicht verkennen.

Um uns davon zu überzeugen, ist nichts geeigneter, als die Vergleichung eines stylverwandten Bronzekopfes des Zeus aus Olympia (III Tf. 22), der uns den Gegensatz männlicher Formen nicht etwa nur durch seine Bärtigkeit, sondern in seiner gesammten Anlage und Durchbildung lebendig vor Augen stellt. Die Betonung des Knochenbaues, die schon an den weiblichen Köpfen hervorgehoben werden musste, tritt hier in verstärktem Maasse hervor: alle über dem Gerüste desselben sich ausbreitenden Formen sind knapper und magerer gehalten; die Umrise des Stirnknochens, der Augenlieder und des Mundes sind härter und schärfer geschnitten. Selbst der Bart, welcher den unteren Theil des Gesichtes bedeckt, scheint nicht bestimmt die Formen desselben zu verhüllen, sondern vielmehr den strengen und herben Bau des Kinnes und der Kinnlade nur noch schärfer zu betonen. — Überhaupt verdient die-

ser Kopf in der Reihe der peloponnesischen Arbeiten besondere Beachtung. Wir fühlen uns angezogen durch die feine Ciselirung des leicht gewellten Haares, durch die Sauberkeit in der Ausarbeitung der in zwei Reihen die Stirn umkränzenden schneckenförmigen Löckchen; wir werden fast überrascht durch die Eleganz in der Anordnung und Durchbildung der den Haarschopf umschlingenden Bänder. Der Zuschnitt des Bartes erinnert uns sogar an die vollendetste der äginetischen Statuen, den Sterbenden in der Ecke des Ostgiebels. Gerade dieser Vergleich aber kann uns bei näherer Betrachtung lehren, dass der feine dekorative Sinn des Künstlers wohl im Stande ist, uns über das Maass des Verständnisses der organischen Formen einigermassen zu täuschen. Wie bei den weniger entwickelten Köpfen des äginetischen Westgiebels nemlich überspannt der Rand des Stirnknochens die beiden Augen nicht in einem einheitlichen flachen Bogen, sondern er senkt sich von beiden Seiten gegen die Wurzel der Nase herab, welche dadurch in ihrer Länge nicht unwesentlich geschmälert wird. Die inneren Augenwinkel aber sind nicht scharf in die durch Stirnknochen und Nasenbein gebildeten Ecken hinein-, sondern stark nach unten, bis gegen die Mitte des Nasenbeins herabgerückt, so dass das Auge, indem der Umriss des oberen Lides mit dem des Oberaugenhöhlenrandes fast parallel verläuft, ziemlich niedrig gestellt erscheint, und dadurch wiederum die Ausdehnung der Wangen eine Verkürzung erleidet. Nehmen wir dazu die schon erwähnte knappe Anlage von Kinn und Kinnlade, so ergiebt sich, dass das Gesicht in seinen Dimensionen von oben nach unten etwas zusammengedrückt und umgekehrt wieder in seinem Querdurchschnitt zu breit erscheint. Es erhält dadurch einen etwas maskenartigen Charakter, der einigermassen an den Kopf des Reliefs von Chrysapha erinnern kann, sich indessen weniger fühlbar macht, weil die Flächen der Vorderansicht sich mit denen des Profils in abgerundeter plastischer Modellirung verbinden und in der Breite dieser letzteren ihre organische Ergänzung finden.

Erinnern wir uns jetzt an den ältesten Hera- und an den

aus einer Metallform genommenen Hochreliefkopf, so erkennen wir leicht, dass in dem Zeuskopfe das Stadium einer lax-archaischen Formenbehandlung nicht nur überwunden ist, sondern dass sich sogar eine starke Reaction gegen dieselbe geltend macht. Sie beruht zu einem nicht geringen Theile auf den Fortschritten der Bronzetechnik. Die Erkenntniss der Natur dieses Materials führte den Künstler zunächst auf jene saubere dekorative Durchbildung des Einzelnen, nicht weniger aber auch auf die knappe und magere Behandlung aller Formen, welche sich mit einem bestimmten Bewusstsein gegen alles Unsichere, Weiche und Verschwommene, wie gegen alles Ueberschüssige einer laxen Auffassung richtet. So repräsentirt der Zeuskopf die Stufe eines strengen Archaismus in einer zu einseitigen Tendenz auf *ιχνότης* und *συστολή*, der gegenüber die beiden Frauenköpfe aus Kythera und in der Villa Ludovisi durch die Milderung der Einseitigkeit und die Ausgleichung der Gegensätze bereits wieder einen Fortschritt bezeichnen. Am Zeustypus selbst lässt sich ein ähnlicher Prozess wenigstens in der Anlage eines Terracottenkopfes aus Olympia (IV Tf. 26 B) verfolgen, wenn auch die Verwitterung der Oberfläche ein Urtheil über die Ausführung im Einzelnen nicht gestattet.

Dass sich an der bekannten Bronzestatue aus Piombino im Louvre (jetzt in vortrefflicher Abbildung bei Rayet *Milète* Tf. 29) und an dem Bronzekopfe eines Jünglings aus Herculenum (*Mon. dell' Inst.* IX 18) die Ansätze von weiteren Entwicklungen bemerken lassen, mag hier nur kurz berührt werden.

Wir kehren jetzt zu dem Marmorköpfchen von Meligu zurück, dessen Beurtheilung trotz der zur Vergleichung herbeigezogenen Monumente noch immer manchen Schwierigkeiten unterworfen bleibt. Eine Marmorarbeit von so kleinen Dimensionen gestattet in keiner Weise eine so feine Durchbildung, wie etwa verhältnissmässig ein Kopf in Lebensgrösse aus dem gleichen Material oder selbst eine weit kleinere Bronze. Nicht minder schwierig erscheint es, bei einem isolirten, vom Körper losgelösten Köpfchen einen sicheren Maass-

stab zu gewinnen, ob gewisse Unvollkommenheiten auf Rechnung eines Mangels an Verständniss, einer handwerksmässigen Ausführung, oder nicht vielmehr einer gewissen Sorglosigkeit und Flüchtigkeit zu setzen sind, die eben in der Kleinheit oder vielleicht in dem untergeordneten Zwecke des Ganzen eine gewisse Entschuldigung finden könnte. So sind an dem Köpfchen von Meligu jedenfalls die Ohren in ihrer zu hohen Stellung durchaus verfehlt und in der Ausführung ganz vernachlässigt; und dennoch würde es allem Anschein nach irrig sein, diesen Punkt besonders zu betonen und etwa zum Ausgangspunkte für die Beurtheilung des Ganzen zu wählen. Richtiger wird es sein, uns daran zu erinnern, dass das Köpfchen mit der spartanischen Hochreliefstele das Kurze, Gedrungene der Gesammanlage, etwas Ueberschüssiges in dem Volumen des Ganzen gemein hat. Zu dieser Schwere, die wir nicht mit der schwellenden Fülle z. B. des alten Athenkopfes von der Akropolis verwechseln dürfen, tritt das besondere Prinzip der Stylisirung, welches die Hauptmassen in grösseren Flächen zusammenzuhalten bestrebt ist, in einen gewissen Gegensatz. An den spartanischen Flachreliefspricht sich dieses Prinzip in einem knappen und scharfen Beschneiden der Massen in ihren Umrissen aus. An dem Köpfchen soll die natürliche Rundung des Schädels in der breiten und gebneten Vorderfläche der Stirn und in den rechtwinkelig abfallenden Seitenflächen von Stirn und Wangen einem quadraten Schema angenähert werden, aber nicht wie etwa bei einem runden Holzstamme durch Behauen der vier Seiten, sondern wie durch Zusammendrücken oder -pressen eines runden elastischen Körpers. Eben so scheint das Gesicht in der Vorderansicht annähernd in den Rahmen eines Vierecks eingefügt, welches durch die viel zu hoch stehenden Ohren und die zu tief herabgerückten Ecken der Kinnladen markirt und oben durch die flache Bogenlinie des ungescheitelten Haares, unten durch das kurze, breit nach oben gedrückte Kinn begrenzt wird. Diesem Bau entsprechend verschwinden in der Profilsansicht die Formen der Vorderseite fast ganz in der

Verkürzung, während in dem wenig hoch gewölbten Schädel und in der geringen Gliederung des Nackens sich wiederum die Tendenz zu quadratischer Bildung geltend macht.

So tritt dieser Kopf nach seinen allgemeinen Verhältnissen in einen scharfen Gegensatz zu dem bronzenen Zeuskopfe von Olympia. Zu einem nicht geringen Theile mag derselbe auf die Verschiedenheit des Materials zurückgeführt werden. Man möchte behaupten, am Marmor sei von dem Stoffe möglichst wenig, nur das Nothwendigste weggeschnitten worden, um die Formen ans Licht treten zu lassen, bei der Bronze habe es sich darum gehandelt, durch das schärfste Aus- und Abarbeiten die Formen auf das knappste Maass zu beschränken. Im Marmor finden wir statt der raffinierten Stirnlöckchen eine wulstige, ungegliederte Masse; das Haar selbst ist nur mit dem Spitz Eisen bearbeitet, als sollte es erst für eine durchgeführtere Behandlung vorbereitet werden. Die Augenbrauen hat man in breitem und vollem Relief stehen lassen; der Augapfel tritt gerundet hervor und ist von dicken Augenliedern stark umrändert. Auch der Mund zeigt statt streng geschlossener vielmehr weiche und gerundete Lippen. Und dennoch lässt sich trotz dieser tastbaren Verschiedenheiten eine ebenso grosse Verwandtschaft nicht ableugnen. Sie zeigt sich nicht nur in der allgemeinen architektonischen Auffassung der Flächen, in der flachen Anlage und der scharfen oberen Begrenzung des Backenbartes, in dem Ueberfallen des Schnurbartes über denselben, sondern auch in den Formen des eigentlichen Antlitzes, namentlich in der Art, wie der Mund sich in die Flächen zwischen Wangen und Kinn einsetzt, auf der es beruht, dass in beiden Köpfen der untere Theil des Gesichtes etwas zusammengedrückt erscheint.

Freilich tritt darin, wie hier jede einzelne Form für sich entwickelt ist, wieder ein Gegensatz anderer Art hervor. Der Kopf des Zeus ist ein Götterkopf: nicht das vollendete Ideal des Zeus, aber doch ein Kopf, der nicht einfach der Wirklichkeit nachgebildet, sondern nach einer dem Künstler vorschwebenden Vorstellung in gewissen für das Bild des Gottes all-

gemein gültigen typischen Formen frei gestaltet worden ist. In dem Marmorköpfchen wird niemand das Bild eines Gottes suchen, schwerlich auch nur eine Darstellung aus der Heroenwelt voraussetzen. Es mag einem Weihgeschenke angehören, bei dem beabsichtigt war, das Bild einer wirklichen Person nach ihrer individuellen Erscheinung im Marmor wiederzugeben. Von einem Portrait im höheren Sinne mochte ein solches Bild eben so weit entfernt sein, wie der Zeuskopf von einem wirklichen Götterideale. Nicht zu verkennen aber ist, dass der Blick des Auges, der, wenn die Ungleichmässigkeit der Corrosion des Augapfels im Gypsabgusse nicht täuscht, durch Bemalung der Iris noch bestimmter fixirt war, die freundlichen Züge des Mundes und seiner Umgebung, die beim Nasenflügel beginnende Faltung der Wangen in demselben Maasse individuell behandelt sind, wie beim Zeuskopfe das Typische der Auffassung vorwaltet. In diesem verhältnissmässig gelungenen Ausdrucke persönlichen Charakters ist es auch begründet, dass der Kopf bei längerer Betrachtung nicht verliert, sondern durch sein freundliches Naturell eine gewisse Anziehung auf den Beschauer auszuüben im Stande ist. Wir gewinnen die Ueberzeugung, dass der Künstler sich von einem bestimmten Bewusstsein dessen leiten liess, was er darzustellen im Sinne hatte, dass wir also wohl von einer gewissen Derbheit der Ausführung sprechen dürfen, nicht aber von einer rein handwerksmässigen Behandlung, der ein künstlerischer Charakter nicht innewohne.

Ueberblicken wir schliesslich noch einmal das gesammte Material, welches wir der Erörterung unterzogen, so hat es uns gedient, die stylistische Entwicklung in der Darstellung des menschlichen Kopfes innerhalb der Grenzen einer einzelnen, der peloponnesischen Schule von laxen Anfängen bis zur mittleren Stufe des Archaismus zu verfolgen, wobei sich ausserdem ergab, dass diese Entwicklung hinsichtlich der Objecte der Darstellung sich nach zwei verschiedenen Zielen bewegte. In dem Kopfe der olympischen Hera, wie wir voraussetzen dürfen, einem der von Pausanias V 16, 1 als ἀπλά

bezeichneten ἔργα, vermochte sich der Künstler von einfacher Nachahmung der Natur noch nicht loszumachen: ein nüchtern realistischer Grundzug geht durch die ganze Arbeit. Schon in dem aus einer Metallform genommenen Hochreliefkopfe verallgemeinern sich die Formen durch Unterdrückung einzelner realistischer Züge. Aber erst in dem bronzenen Zeuskopfe gelangt eine streng typische Auffassung der Formen innerhalb der Grenzen eines ausgeprägten Archaismus zum Durchbruch. Sie entwickelt sich sodann in der durch diese Grundlage gegebenen Richtung zu einem gemilderten Archaismus in dem Terracottakopfe des Zeus, dem Marmorkopfe in Villa Ludovisi, dem bronzenen von Kythera bis zu dem Apollo im Louvre. Auf etwa gleicher stylistischer Linie mit dem bronzenen Zeuskopfe steht das Köpfchen von Meligu, nur dass hier im Gegensatz zu dem typischen das schon in der Hera vorhandene individuell portraitmässige Element wieder stärker betont und zu bewusster und selbstständiger Geltung erhoben wird. Die weitere Durchbildung desselben liegt in dem bronzenen Jünglingskopfe aus Herculenum vor. Da jedoch eine directe Vergleichung durch die Verschiedenheit des Materials und nicht weniger des Lebensalters der dargestellten Person erschwert wird, so mag hier zum Schluss noch auf ein Marmorwerk, einen fast lebensgrossen Portraittkopf aus Olympia (V Tf. 18 u. 19) verwiesen werden, dessen anfangs versuchte Beziehung auf den von Pausanias (VI 17,5) erwähnten Eperastos allerdings bereits wieder aufgegeben ist. Vergleichen wir den Ausdruck von Freundlichkeit in der Umgebung des Mundes und selbst darüber hinaus, der für den einen wie den andern Marmorkopf so charakteristisch ist, so möchte man von einer Familienähnlichkeit sprechen, welche vorauszusetzen doch aller Grund fehlt. Um so mehr werden wir auf eine nahe künstlerische Verwandtschaft schliessen müssen; und in der That erklären sich die Eigenthümlichkeiten des angeblichen Eperastoskopfes am einfachsten durch die Annahme, dass in ihm die Anschauungen, welche in dem Köpfchen von Meligu erst in ihren Grundlagen gegeben sind,

auf eine höhere Stufe der Ausbildung gehoben erscheinen, wie sie sich theils bei einer Ausführung in grösserem Maassstabe und noch mehr bei einem in gleicher Richtung vorschreitenden Verständniss mit einer inneren Nothwendigkeit ergeben musste.

So bewegt sich die peloponnesische Kunst von gleichen Grundlagen ausgehend auf neben einander laufenden Wegen dem doppelten Ziele zu, vom Typischen zum Ideal und von einer individuellen Auffassung zu wirklicher Portraitbildung vorzudringen. Noch vor weniger als einem Jahrzehnt wäre es unmöglich gewesen, den Nachweis einer solchen Entwicklung auch nur ernsthaft ins Auge zu fassen. Wenn es jetzt gelungen ist, sie wenigstens in ihren wesentlichsten Grundzügen festzustellen, so werden wir dabei nicht vergessen dürfen, welche Bedeutung im Zusammenhange einer systematischen Untersuchung auch so unscheinbare Arbeiten gewinnen, wie das Köpfchen von Meligu, das den Ausgangspunkt der vorstehenden Erörterungen bildete.

München.

H. BRUNN.





MARMORKOPF AUS MELIGÛ.