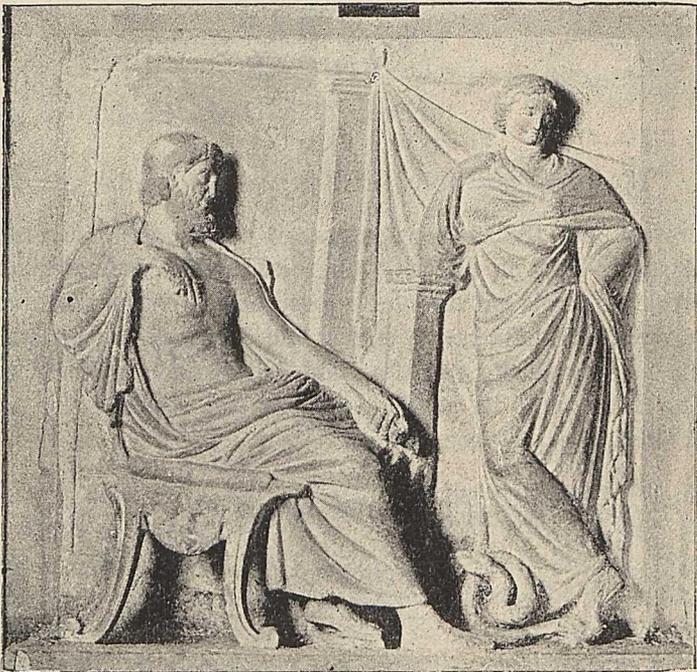


FRAGMENT EINES VOTIVRELIEFS
AUS DEM CAPITOLINISCHEN MUSEUM.

Als das im Jahre 1882 von der Glyptothek zu München erworbene Votivrelief (Brunn, Beschreibung no. 85 *a*) in weiteren Kreisen bekannt wurde, begegnete die Echtheit desselben nicht un-



begründeten Bedenken. Ein Hauptgrund, welcher gegen dieselbe zu sprechen schien, war das vollkommene Alleinstehen des Monumentes innerhalb unseres ganzen Antiken-Vorrathes. Es schien das einzige Beispiel einer Entwicklung des Votivreliefs auf griechischem Boden zu sein, wie sie ähnlich bisher nur für das Schmuckrelief in

Alexandrien nachgewiesen war ⁽¹⁾, eine Entwicklung, deren vorbereitende Glieder jedoch vollkommen zu fehlen schienen. Hier tritt nun als Seitenstück zu dem Münchener Relief und als Zeuge dafür, dass man in der That berechtigt sei, eine derartige Entwicklung anzunehmen, das Fragment aus dem capitolinischen Museum ein, welches wir nebenstehend veröffentlichen ⁽²⁾. Dasselbe ist in die Rückwand des Philosophenzimmers eingemauert und in der *Nuova descrizione del Museo Capitolino* unter no. 113 verzeichnet: *Rilievo votivo* (?). *Marmo greco. Alto m. 0,47; largo 0,42.* Ergänzt ist das Gesicht der weiblichen Figur, die vordere Windung der Schlange mit dem Kopf, die beiden Stuhlbeine und zum grossen Teil der vorspringende Boden. Abgestossen ist die Nase des Mannes, der untere Teil seiner rechten Hand und die ausgestreckten Finger der Linken mit dem unteren Ende des Attributes. Auch hat die Oberfläche im Ganzen gelitten und viel von ihrer ursprünglichen Frische eingebüsst. Die Ränder sind auf allen Seiten verletzt; rechts oben ist eine ganze Ecke herausgebrochen. Dennoch ist es klar, dass die Composition sich nach links nicht viel weiter hat ausdehnen können, während man dasselbe von der rechten Seite sicher voraussetzen muss, da hier der Vorhang durchschnitten ist, und sich die Blicke beider Figuren nach dieser Seite wenden.

Dargestellt sind Asklepios und Hygieia; zu ihren Füßen die heilige Schlange. Bequem ruht der Gott auf seinem Lehnstuhl, dessen Sitz mit einem Löwenfell und Kissen überdeckt ist. Er trägt Sandalen und hat ein weites Himation um den Unterkörper und Rücken geschlungen. Während der rechte Arm lässig auf der Rückenlehne aufliegt, ruht der linke weit nach vorne gestreckt auf dem Schenkel, und die linke Hand hält ein Attribut, in dem man am wahrscheinlichsten den Rest eines Stabes zu erkennen hat, zu dem sich die Schlange emporringelt.

Rechts von dem Gotte erblicken wir Hygieia in anmuthiger Haltung auf eine vierkantige Stele gelehnt. Auch ihre Füße sind mit Sandalen bekleidet; der ganze Körper ist in ein grosses Hi-

(1) Vgl. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani, besonders p. 51 ff. u. Anm. 93 u. 94 (Vieles, was dort schon angedeutet ist, musste ich hier des Zusammenhangs wegen wiederholen).

(2) Bisher nur in *Del Museo Capitolino Tomo quarto contenente i bassorilievi* Tav. 41.

mation gehüllt, welches besonders die Brüste mit seinen Zügen mannigfach umspannt und hebt. So bildet sie mit ihrer jungfräulichen Gestalt, deren schlanke Formen durch die Umhüllung erst recht zur Geltung kommen, einen prächtigen Gegensatz zu der volleren Männlichkeit des Asklepios⁽¹⁾. Den Hintergrund bildet links eine Halle von zwei Pfeilern, welche sich auf einer Basis erheben und oben durch einen einfachen Architrav verbunden sind. An der rechten oberen Ecke ist ein Vorhang befestigt, welcher sich nach rechts ausspannt und dort auf dem verlorenen Teile entweder abermals einen Pfeiler oder einen Baum als Anknüpfungspunkt vermuthen lässt. Künstlerisch dienen diese Angaben des Heiligthumes, in dem die Handlung vor sich geht, zu der Ausfüllung des leeren Raumes zwischen den Figuren; dabei ist es gut berechnet, dass der Oberkörper des Asklepios in der ungetheilten glatten Fläche zwischen den Pfeilern einen einheitlichen ruhigen Hintergrund erhält, im Gegensatz zu dem Vorhang hinter Hygieia; hier wiederum heben sich die beiden verschieden bewegten Stoffe wirkungsvoll von einander ab; zudem ist es natürlich, dass hier wie dort die Farbe den Eindruck noch bei weitem steigern musste. In diesen Zügen wie in der ganzen Art der Arbeit offenbart sich viel künstlerisches Geschick; es kann kein Zweifel sein, dass wir in unserm Fragment den Rest einer echt griechischen Arbeit aus der besten Zeit vor Augen haben, und zwar den Rest eines Votivreliefs. Das Bedenken, mit dem die *Descrizione* diese Bezeichnung ausspricht, ist unberechtigt, denn die Ergänzung unserer Darstellung durch eine von rechts herantretende Schaar kleinerer Adoranten ist so selbstverständlich, dass sie keines weiteren Beweises bedarf. Höchstens könnte man darüber streiten, ob nicht noch weitere Gottheiten angereicht gewesen, etwa die anderen Töchter oder die Söhne des Asklepios. Für die genauere zeitliche Bestimmung unseres Fragmentes ist zunächst der Typus des Asklepios von Wichtigkeit. So, wie der Gott hier vor uns sitzt, ist er das Urbild eines behaglich ruhenden Mannes in der Reife der Jahre, wie es im vierten Jahrhundert für den der Menschheit nahestehenden Heilgott beliebter wurde, als das Bild des thronenden Herrschers mit erhobenem Scepter. Der Typus

(1) Aehnlich ist die Hygieia eines geringen Votivreliefs im Berliner Museum (Beschreibung no. 685), doch bleibt bei ihr die rechte Brust frei, und das Himation verdeckt nicht das ganze Gewand bis auf die Füße.

des Kopfes mit seinem vollen lockigen Bart und Haupthaar, seinen weichen Zügen und gütig blickenden Augen steht durchaus unter dem Einfluss einer Idealschöpfung, wie sie uns in dem Asklepios von Melos erhalten ist. Wir dürfen also die Entstehungszeit unseres Reliefs nicht vor der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts annehmen.

Weiter führt uns eine Betrachtung der Hygieia. Die Verbindung zweier Motive, wie das Auflehnen auf eine Stele und das Kreuzen der Beine, beides Motive, welche den Eindruck der lässigsten Ruhe und Bequemlichkeit hervorrufen und dabei das Auge durch den reichsten Wechsel mannigfach bewegter Formen und sich überschneidender Linien erfreuen — diese Verbindung wurde erst gegen Ende des vierten Jahrhunderts in die griechische Kunst eingeführt. Sehr charakteristische Vertreter sind der bekannte flötenblasende Satyr und aus dem Anfang des dritten Jahrhunderts etwa die Euterpe des Berliner Museums (Beschreibung no. 218), welche sich zur Vergleichung mit unserer Hygieia besonders eignet.

Für die vollkommene Umhüllung der Gestalt mit dem Himantion wüsste ich nur zwei Parallelen, welche ungefähr auf denselben Zeitansatz hinführen: erstens die Polymnia der vaticanischen Musengruppe (Helbig, Führer 270). Dass diese Gruppe auf ein Original aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts zurückgeht und in der nächsten Beziehung zu Praxiteles selbst steht hoffe ich demnächst an anderer Stelle nachweisen zu können. Zweitens die zweite Muse des *Rilievo Chigi* (Röm. Mitth. 1893, tav. II, III), welche beweist, dass die Erfindung des Motives — wenigstens im Relief — schon in etwas ältere Zeit zurückreicht.

Endlich sei noch auf eine höchst charakteristische Eigenthümlichkeit bei unserer Hygieia hingewiesen: die effektvolle Ueberspannung der Brüste. Schon an und für sich wird man geneigt sein, einen so berechneten Zug nicht vor den Zeiten anzunehmen, in denen der verfeinerte und verwöhnte Geschmack sich nicht mehr mit der einfachsten natürlichen Erscheinung begnügen wollte, und eben diesen Zeiten gehört die beste statuarische Parallele an. Es ist jener Koretypus, den ich in meinen Florentiner Antiken p. 32 ff. behandelt habe. Ich konnte denselben dort mit einiger Sicherheit den Schülerkreisen des Praxiteles und der Zeit nach 350 zuweisen.

So vereinigt sich alles, um die Entstehung unseres Reliefs etwa

im letzten Viertel des vierten Jahrhunderts wahrscheinlich zu machen; da ferner fast alle Parallelen, sowohl beim Asklepios wie bei der Hygieia, aus den Kreisen attischer Künstler stammen, ist es ziemlich sicher, dass wir eben eine attische Arbeit vor uns haben. So wenig wie der letzteren Annahme der künstlerische Stil, so wenig widerspricht die plastische Ausführung des Hintergrundes unserem Zeitansatz; denn diese wirkt im Vergleich zu dem, was eine nicht viel spätere Zeit in diesem Punkte leistet, noch äusserst bescheiden.

Bescheiden sind dieselben auch noch im Vergleich mit derjenigen, welche den Grund des Münchener Reliefs bedeckt. Dort ist Alles in viel höherem Relief gearbeitet; die Stele mit den Götterbildern dort ist ungefähr ebenso erhoben wie die Pfeiler der Halle auf unserm Fragment. Ferner vergleiche man die Arbeit der Vorhänge und die Art, wie sie geknüpft sind. Alles ist an dem Münchener Relief effektvoller und reicher an Detail. So wird es nicht zufällig sein, dass wir durch unsere Beobachtungen bei beiden zu verschiedenen Zeitansätzen gelangten, denn die Unterschiede lassen sich nicht durch den verschiedenen Grad künstlerischen Könnens erklären. Das capitolinische Fragment bildet ein Glied jener Entwicklung, deren höchste Stufe uns vorläufig einzig durch das Münchener Relief vergegenwärtigt wird. Ferner ermöglicht dasselbe eine organische Verbindung des letzteren mit einzelnen schon bekannten Beispielen, deren Entstehungszeit um ein wenig weiter im vierten Jahrhundert zurückliegt und welche uns demgemäss jene Entwicklung wiederum in einem einfacheren Stadium zeigen. So zunächst das Votivrelief für Herakles in Museo archeologico zu Venedig (Dütschke, Antike Bildw. in Oberitalien V, no. 264). Ein härtiger Mann und zwei Jünglinge bringen dem Herakles (1) einen Stier dar. Im Hintergrund erblickt man drei Bäume, bei denen die Angabe des Laubes vielleicht der Malerei überlassen blieb, rechts hinter dem Gotte ein Heroon d. h. zwei cannelirte dorische Säulen, die sich auf einem gequadraten Unterbau erheben und durch einen Architrav verbunden sind.

(1) Dass Herakles und nicht Theseus dargestellt sei, hat Furtwängler in Roscher's mythol. Lexicon Sp. 2156 nachgewiesen, wo auch die Figur des Gottes Sp. 2158 abgebildet ist.

Die Arbeit kann sich mit derjenigen an den beiden bisher besprochenen Werken nicht messen, ist aber durchaus griechisch und dürfte am wahrscheinlichsten ebenfalls schon dem letzten Viertel des vierten Jahrhunderts angehören⁽¹⁾. Die Darstellung der Umgebung beschränkt sich auf das Notwendigste: Hain und Tempel. Sie lässt noch nichts von jenem idyllischen Reize ahnen, den wir schon bei dem Münchener Relief empfinden, nichts von der künstlerischen Feinheit in der Anwendung des Hintergrundes, die uns bei dem capitolinischen Fragment erfreut.

Ein vollkommenes Analogon zu dem venetianischen Relief bildet das Fragment eines Votivreliefs an Herakles aus Ithome (Schöne, griech. Reliefs T. XXVII no. 112). Erhalten ist die Figur des Gottes in Erwartung des Opfers. Im Hintergrund erheben sich wie dort zwei dorische Säulen auf einer Stufenbasis, verbunden durch einen Architrav. Das Relief gehört derselben Zeit an, wie das vorher besprochene.

Zu erwähnen sind endlich auch jene zwei Votivreliefs an Asklepios und Hygieia aus dem Heiligthum der Götter am Südabhang der Akropolis (Beide im *Bullet. de corr. hell.* 1878 pl. VII u. VIII), auf denen zur Angabe des Haines ein grosser Baum dargestellt ist, allerdings noch ganz ohne Blätter und auch Aeste, sodass man sich nicht recht vorstellen kann, ob und in wieweit hier die Malerei ergänzend eingriff. Die Reliefs werden etwa um 325 entstanden sein.

Noch weiter zurück, ja bis in das fünfte Jahrhundert reichen die Beispiele einer ganz eigenartigen Klasse von Votivreliefs, welche allerdings besonderen Bedingungen unterliegt und daher nicht von vornherein zum Beweise benützt werden darf. Ich meine die Nymphenreliefs. Schon auf dem schönen Weihgeschenk des Archandros (Athen. Mitth. V, T. VII p. 206 ff.) ist im Hintergrunde der Felsen dargestellt, über den Pan nur mit dem Oberkörper hervorragt. Im vierten Jahrhundert wird die Bildung des Felsens deutlicher; das ganze Relief nimmt die Form einer Grotte an, in deren Höhlung Hermes mit den Nymphen tanzt, während am Rande Pan und Acheloos erscheinen. Immerhin bleibt das Ganze primitiv ge-

(1) Schreiber a. a. O. p. 52: „von unverkennbar attischer Arbeit und nach dem Fugenschnitt des darin angegebenen Quaderwerks aus makedonischer Zeit“.

nug; von irgend landschaftlichem Reize ist noch keine Spur vorhanden. Dargestellt ist nur, was für jeden Athener unzertrennlich mit der Vorstellung der Nymphen verknüpft war: der Fels und die Grotte. Dennoch beweisen uns auch diese Reliefs, ebenso wie die vorhin besprochenen, dass die griechische Kunst zur Zeit der höchsten Blüthe nicht, wie man es wohl früher dargestellt hat, principiell jede plastische Angabe des Hintergrundes im Relief verschmährt hat. Allerdings muss hervorgehoben werden, dass alle unsere Beispiele ausnahmslos der Kleinkunst angehören und speciell dem Kreise der Votivreliefs.

Die einzige Ausnahme bildet — charakteristisch genug — das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, wo in den Szenen, die im Freien spielen, die Fugen durch plastisch dargestellte Bäume verkleidet werden, gerade wie beim Freiermord durch Säulen. Die Darstellung der Bäume hat hier also vor allen Dingen einen praktischen Zweck. Sie erklärt sich übrigens genügend durch die enge Beziehung jener Künstler zu den gleichzeitigen Malern und blieb vollkommen ohne Nachfolge; selbst an dem so naheverwandten Nereiden-Monument finden wir nichts derartiges.

Bedeutsamer ist schon das Lysikrates-Denkmal (a. 335 v. Chr.); doch war auch hier nicht die Darstellung der umgebenden Natur der Grund zur Einfügung der Bäume. Dieselben haben vielmehr den Hauptzweck, die ununterbrochen im Kreis herumlaufende Composition in bestimmte Gruppen zu sondern, und zugleich hat der Künstler dieselben äusserst geschickt verwendet, indem er zwei Satyrn damit beschäftigt sein lässt, sich ihre Waffen loszubrechen, den Kampf in verschiedenen Stadien darzustellen und damit ein reicheres Leben zu entfalten.

Aehnlich steht es mit der Anbringung einzelner laubloser Bäume auf dem flachen Reliefband, welches den Sockel des Sarkophages mit den trauernden Frauen in Konstantinopel umspannt. Hier kam es dem Künstler nur darauf an, einzelne Punkte in der Composition fest zu markieren.

Anders steht es mit dem schönen Relief der Villa Albani, welches Herakles bei den Hesperiden darstellt (Helbig, Führer 778) und sicher dem vierten Jahrhundert angehört. Hier gehört der Baum mit den Aepfeln so unbedingt zu der Veranschaulichung der Situation, wie der Oelbaum der Athena im Westgiebel des Parthenon.

Bei den Werken der Kleinkunst war augenscheinlich dem Künstler grössere Freiheit gegeben, als es bei den Aufgaben der grossen Kunst die Tradition und die Würde der Gegenstände gestattete. Hinzu kommt, dass bei einem Opfer die Umgebung stets in allen Elementen die gleiche bleibt und nicht indifferent für die Handlung ist, wie etwa bei einem Amazonenkampf, dessen Schauplatz sich in der Phantasie auf die verschiedenste Weise gestalten konnte und in keinem bedeutsamen Zusammenhange mit der dargestellten Handlung steht. Das Opfer musste stets an demselben Altar, vor den Säulen des Heiligthumes, unter den Bäumen des Haines stattfinden, oder, wer zu den Nymphen beten wollte, musste zu der Grotte mit der Quelle am Abhang des Burgfelsens wandern. Auf diese typischen Bestandteile bleiben denn aber auch sämtliche Andeutungen unserer Reliefs beschränkt: ein Fortschritt lässt sich nur in der wachsenden Geschicklichkeit bemerken, mit der die Gestalten mit dem Hintergrunde zusammencomponiert werden, und in der reicheren und feineren Ausbildung der Einzelheiten.

Zuerst bei dem Münchener Relief hat man die Empfindung, dass die Umgebung beginnt, eine selbständige Bedeutung für sich in Anspruch zu nehmen, und dies ist auch das einzige Exemplar der Reihe, welches stilistisch — in der Bildung des Baumes mit den Binden und dem Vorhang — an echt alexandrinische Beispiele erinnert. Wir sind leider nicht im Stande nachzuweisen, dass diese Entwicklung des Votivreliefs nun in der angefangenen Bahn weiter gegangen sei. Es ist allerdings von Reisch (Griechische Weihgeschenke p. 25 ff.) wahrscheinlich gemacht worden, dass sowohl die sogen. Kitharödenreliefs wie die Ikariosreliefs Weihgeschenke waren, und dass dieselben ihre Entstehung der festländischen griechischen Kunst verdanken. Beide würden alsdann für einen Fortgang jener Entwicklung zeugen und dieselbe in einem Stadium repräsentieren, wo die alexandrinische Kunstrichtung vollkommen dominierenden Einfluss auf die griechische Relieftchnik gewonnen hätte.

Für eine derartige Annahme fehlt aber vorläufig jeder weitere Anhalt, und zudem sind die Gründe, die Reisch für seine Ansicht anführt, nicht durchaus zwingend. Wir müssen uns vorläufig mit den oben gewonnenen Resultaten genügen lassen.

Rom, October 1893.

W. AMELUNG.