

## EIN VERLORENES ATTISCHES RELIEF.



Die sogenannte Ara des Kleomenes in den Uffizien, deren neue, nach einem Abguss gefertigte Zeichnung die Composition zum erstenmal in ihrer richtigen Anordnung wiedergibt <sup>(1)</sup>, gilt heute allgemein, ohne Zweifel mit Recht, als ein Werk der „neuattischen“ Kunst <sup>(2)</sup>. Diese kunstgeschichtliche Stellung bleibt ihr gesichert, mag man die Künstlerinschrift für echt oder, wie ich nach jeder

<sup>(1)</sup> Aeltere Originalabbildungen bei Uhden, Abh. der Berliner Akademie 1812-13, und bei Raoul Rochette, *Mon. inéd.* Taf. 26, 1. In jener hat die Hauptgruppe den Platz zur Linken, in dieser den zur Rechten erhalten; die durch die Darstellung selbst gebotene Anordnung ward zuerst von Brunn, Münchn. Sitzungsber. 1887, S. 239, Anm. 1, ausgesprochen.

<sup>(2)</sup> Brunn, *Gesch. d. griech. Künstler* I, 545. Overbeck, *Plastik* II<sup>3</sup>, 397. Hauser, *die neu-attischen Reliefs* S. 78 f. Sonst vgl. die Besprechungen von Uhden a. a. O. R. Rochette a. a. O. S. 129 ff. Jahn, *Arch. Beitr.* S. 379 ff. Overbeck, *Her. Bildwerke* I, 318 f.

neuen Untersuchung von neuem überzeugt bin, für modern halten <sup>(1)</sup>. Wir dürfen also von vornherein nicht erwarten eine originale Composition vor uns zu haben, sondern müssen darauf gefasst sein, dass die einzelnen Theile aus verschiedenen Quellen stammen.

Deutlich unterscheidet sich die aus drei Personen bestehende Mittelgruppe von den beiden einzelnen Seitenfiguren. Jene bietet eine vortreffliche, fest geschlossene, ergreifend wirkende Composition, deren gutes Vorbild auch durch die ziemlich derbe Ausführung und mässige Erhaltung noch deutlich hindurchschimmert. Am störendsten wirken die nachschleppenden Beine aller drei Figuren, namentlich des Kalchas: es ist gradezu eine Manier des Künstlers. Iphigenia in ihr Schicksal ergeben, von dem Jüngling mit zartem Antheil unterstützt, während Kalchas das schwertartige Opfermesser dem verhüllten Haupte nähert, *ὡς κατάξῆται ξίφος*, wie es in der Al-

(1) Ueber ältere Zweifel, von K. O. Müller, Feuerbach, Jahn u. a., s. Jahn, Arch. Beitr. S. 380, Anm. 2 (»die Zeile biegt und schmiegt sich nach dem Bruche des Marmors«, so hatte sich Feuerbach angesichts des Marmors notiert, wie er 1845 an Jahn schrieb); über meine eigene Ansicht, die ich seit 1861 wiederholt, zuletzt 1891, am Original nachgeprüft habe, s. Arch. Zeitung 1880, S. 17, Anm. 28. Vgl. dazu Hauser a. a. O. Für die Echtheit treten ein Uhden, Dütschke, Ant. Bildw. III, S. 98, Overbeck, SQ. 2225 und Plastik II<sup>3</sup>, 380, Milani bei Loewy, Inscr. griech. Bildh. S. 266. Daraufhin setzen Loewy n. 380, und Kaibel, *Inscr. Gr. Sic. et Ital.* n. 1248, beide ohne Autopsie, die Inschrift unter die echten. Das Facsimile bei Loewy gibt ein kaum genügendes Bild von dem unordentlichen Charakter der Inschrift; dass bei dem (abscheulich oval geformten) O ein Strich oben in den Bruch ausgeglitten ist, behaupte ich auch jetzt noch, und halte das Gleiche für das N für wahrscheinlich; Η statt π steht ebenfalls fest, und in dieser Umgebung gewinnt auch der trennende Punkt Gewicht. Seltsam ist auch der Platz der Inschrift unter dem Kalchas statt unter der Mittel- und Hauptfigur, wo freilich der Rand viel stärker zerstört ist. Die Fundgeschichte bei Lanzi, *Op. post.* I, 335 (wiederholt bei Loewy), wo zu allerletzt, *arridendo sempre più la Fortuna*, die Künstlerinschrift zu Tage tritt (bei der der falsche Kleomenes der mediceischen Aphrodite Gevatter gestanden haben mag), wird den nicht rühren der sich der bleiernen Künstlerinschriften, mit denen Dubois Letronne hintergieng, oder der Vorgänge bei den Ausgrabungen zu Nennig im Jahre 1866 erinnert; Lanzi, gegen den man einen solchen Verdacht nicht hegen darf, stand anscheinend der Entdeckung fern. Die Künstlerinschrift lässt sich von den nicht eingekratzten, sondern ähnlich eingehauenen, sicher modernen Inschriften im Relief selbst, die doch auch erst nach dem Entfernen der verhüllenden Kruste zum Vorschein gekommen sind, nicht füglich trennen.

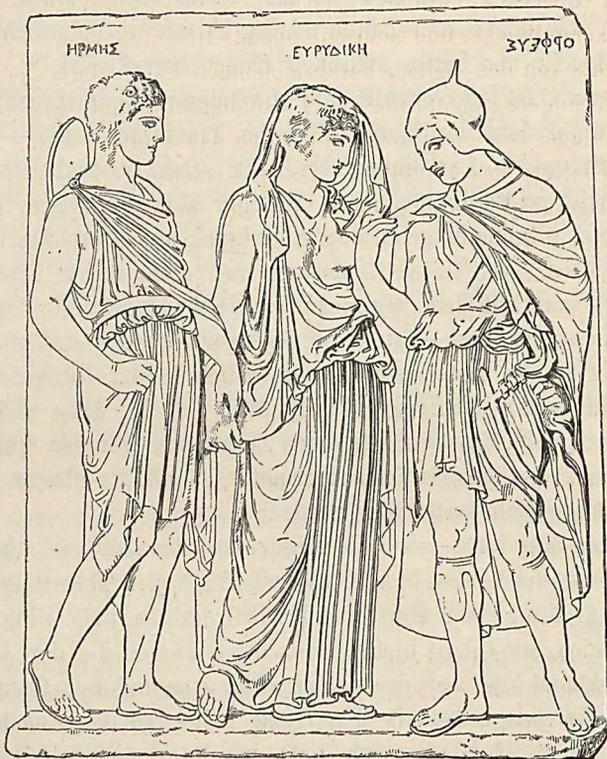
kestis (74) heisst — das alles ist mit einem stillen Ethos wiedergegeben, das der besten Zeiten würdig ist und vernehmlich in die grosse Epoche der hohen attischen Kunst zurückweist.

Hiermit ist der verhüllt sich abwendende Agamemnon, der ja ohne Zweifel dem berühmten Bilde des Timanthes seine — directe oder indirecte — Entstehung verdankt, schon chronologisch nicht ganz leicht zu vereinigen, noch weniger aber stilistisch. Die unbestimmte, allgemein gehaltene Anordnung und Durchführung des Faltenwurfes, ohne feste Gliederung und ohne rechte Tiefen und Höhen — was auf dem Marmor noch weit augenfälliger ist als in der Umrisszeichnung — steht im Gegensatz zu der strengeren Behandlung in der Mittelgruppe, namentlich in der Iphigeneia, und weist ein ganz verschiedenes Stilgefühl auf. Es kann nicht wohl zweifelhaft sein, dass wir hier einen Zusatz aus fremder Quelle vor uns haben: das jüngere Timanthesmotiv ist mit der älteren Mittelgruppe äusserlich verbunden worden.

Schon hierdurch wird die Figur des die Schüssel tragenden Opferdieners zur Linken in Mitleidenschaft gezogen. Meines Erachtens verräth auch sie einen abweichenden Stil; grösser aber noch ist der Anstoss den der Inhalt bietet. Denn die Schüssel, die der Jüngling emporhebt, ist kein *καροῦν* mit den *ὀλοχύται* und dem Opferrmesser (das ja Kalchas bereits in der Hand hält, und zwar nachdem er es aus seiner Scheide gezogen hat), wie Jahn meinte; auch nicht etwa, wie Uhden vorschlug, das *καροῦν*, das Achilleus bei Euripides (Iph. Taur. 1569) um den Altar trägt, sondern deutlich eine hoch mit Früchten gefüllte Schüssel. Fruchtopfer aber haben nichts mit dem blutigen Menschenopfer, um das es sich hier handelt, gemein. Jahn bezeichnete die Figur als weniger bedeutsam, Hauser als überflüssig; mehr als das, sie ist ungehörig (1).

Somit bleibt nur die Mittelgruppe übrig. Es bedarf nur eines Blickes auf das Orpheusrelief von Neapel, von dem wir bekanntlich mehrere Copien besitzen, um der nahen Verwandtschaft beider Gruppen inne zu werden. Am ähnlichsten sind einander die Frauenfiguren

(1) Dass das Motiv keine Originalerfindung ist, können die Beispiele bei K. Lange, Motiv des aufgestützten Fusses, S. 26 beweisen.



Eurydike und Iphigeneia. Abgesehen von der verschiedenen Richtung beruhen die Abweichungen im Wesentlichen theils im verschiedenen Grundmotiv der Scene, theils in den natürlichen Verschiedenheiten eines Originals, oder wenigstens eines in jedem Betracht dem Original nahe stehenden griechischen Werkes <sup>(1)</sup>, und einer späteren Bear-

(1) Jahn (*Arch. Zeit.* 1853 S. 84, Anm. 84) und ich (*ebda.* 1871 S. 150, Anm. 62) haben die Echtheit der Inschriften bezweifelt, nach Friederichs (*Bausteine* S. 177 = *Friederichs-Wolters* S. 400) mit erheblichen Gründen, nach Kekulé (*Kunstmus. zu Bonn* S. 40) ohne ausreichenden Grund. Weder Köhler noch Kaibel haben ihnen einen Platz in ihren Inschriftensammlungen gegönnt. Wilamowitz (*Anal. Euripid.* S. 169, Anm. 10) hält die Inschriften für antik, aber um ein Jahrhundert später hinzugefügt. Dies mag richtiger sein als die Annahme modernen Ursprungs. So viel ist sicher, je näher wir die Entstehung des Neapler Exemplars an die Originalerfindung heran rücken, desto unmög-

beitung. Gewisse kleinliche Variationen in den Falten am Standbein, das stärker geknickte und nachschleppende linke Bein, die beiden links und rechts von den Beinen herabreichenden Faltenzüge, die derbere und einförmigere Behandlung des Faltenbausches und des Randes des Ueberschlages (*ἀπόπλυμα*) (1), endlich das breitere und aufdringlichere Flattern des Mantels — das sind solche Merkmale eines späteren Stilgefühles; dahin gehört vielleicht auch die in der hellenistischen Kunst so beliebte Entblössung der einen Schulter, obschon diese auch durch das bevorstehende Opfer veranlasst sein kann. Trotz solcher Verschiedenheiten bleiben sich beide Figuren im Kerne so ähnlich, dass sie entweder in einem Abhängigkeitsverhältnis von einander stehen oder der gleichen Kunstrichtung entstammen müssen. Auch die Art, wie der Jüngling sich von hinten Iphigeneia naht, ist der des Hermes so weit ähnlich, wie es bei der Verschiedenheit der Situation möglich ist: dort der theilnehmend hilfreiche Freund, hier der mitleidig eingreifende Götterbote. Diese Verschiedenheit bestimmt die abweichende Bewegung beider Arme; dagegen vergleiche man die Gesamthaltung beider Körper, das Zurücklehnen des Oberkörpers, den Fluss des vorderen Umrisses in seinem Verhältnis zum hintern Umriss der Frau: es ist wieder nur der nachschleppende linke Fuss der die Gleichheit des Rhythmos stört. Weit grösser ist die Verschiedenheit zwischen Orpheus und

---

licher ist es die Inschriften für gleichzeitig zu halten. Die Schreibweise ΗΡΜΗΣ und die rückläufige Schrift im Namen ΟΡΦΕΥΣ sind Archaismen, die wir einem Original des fünften Jahrhunderts nicht zuschreiben dürfen, und die Buchstaben zeigen Formen, welche frühestens im dritten Jahrhundert v. Chr. möglich sind. Immerhin ist der antike Ursprung dieser Inschriften viel glaublicher als der des Namens ΘΕΣΕΥΣ auf dem Berliner Fragment n. 947 (vgl. Helbig, *Mon. ined. d. Lincei* I, 674 f. und dagegen Petersen, *Mitth.* 1892 S. 110 ff. Michaelis, *Deutsche Litteraturz.* 1892 S. 1304).

(1) Petersen weist mich darauf hin, dass das Chitonmotiv mit seiner höheren Gürtung und dem tiefer herabhängenden Bausch einer etwas jüngeren Mode entspricht als das der Eurydike; er vergleicht treffend den ähnlichen Unterschied der Wiener Hera von Erz (Overbeck, *Kunstmythol.* III, Taf. 1, 1. Roscher, *Lexikon*, I, 2117) und der capitolinischen Statue (Overbeck, *Atlas*, Taf. 14, 20. Roscher, II, 1352. Baumeister, *Denkm.* I, 414). Die Erklärung dieser Abweichung, bei grosser Uebereinstimmung im Ganzen, wird sich unten ergeben.

Kalchas: sie ist durch die Bedeutung der Handlung geboten. Indem aber beide sich als Deuteragonisten der Hauptfigur zuwenden, entsteht auch hier jener enge feste Zusammenschluss, äusserlich und innerlich, der das Orpheusrelief und seine Genossen auszeichnet. „Man darf ohne Bedenken behaupten“, so schliesst Jahn seine feine Analyse des Reliefs, „dass in dieser Gruppe der Iphigeneia mit Kalchas und dem jungen Mann der Geist der griechischen Kunst sich aufs schönste und reinste offenbare“.

Mir erscheint es hiernach mehr als wahrscheinlich dass das Original der Mittelgruppe der Ara ein Relief gleicher Art und annähernd gleicher Zeit war, wie das Orpheusrelief. Bei solcher engen Umgrenzung drängten sich die drei Figuren einst noch etwas näher an einander, und die nachschleppenden Beine der beiden Männer mussten schon um des Raumes willen eine ähnliche Stellung annehmen wie auf dem Orpheusrelief. Zugleich ist es deutlich, dass bei der Beschränkung auf drei Figuren der hilfreiche Jüngling hinter Iphigeneia nicht ein namenloser Opfergehilfe oder ein blosses Abstractum, ein blosser Vertreter des Heeres, sein kann, sondern nur eine bestimmte Persönlichkeit, das heisst also Achilleus, der ja auch bei Euripides als Beistand bei der Opferhandlung auftritt (1). Er allein ist mit Iphigeneia so eng verbunden, dass er mit ihr zu einer Gruppe vereinigt passend dem Kalchas als dem Vertreter der Götter gegenübergestellt werden kann. Ueberhaupt liegt der ursprünglichen Composition die Tragödie des Euripides zu Grunde, wenn sie auch nicht sklavisch in jeder Einzelheit befolgt ist. So stimmt Iphigeneias Gebot (1559)

*πρὸς ταῦτα μὴ ψεύσῃ τις Ἀργείων ἐμοῦ·  
σιγῇ παρέξω γὰρ δέρον ἐνκαρδίως*

im ersteren Verse nicht wörtlich, desto mehr der ganzen Stimmung nach zur Gruppe. Die Schilderung des Kalchas (1565 ff. 1578 f.) ist ebenfalls in den Nebenzügen etwas verschieden. Dagegen scheint es dass der Erweiterer der ursprünglichen Composition sich viel

(1) Diese Erklärung gab schon Panofka, Bilder ant. Lebens zu Taf. 16, 1; Jahn hielt sie nicht für unmöglich, Overbeck wies sie entschieden ab. Minder glücklich dachte Uhden an Talthybios (Eurip. 1563), indem er Achill in dem Jüngling mit der Schüssel erblickte.

enger an dieselbe Quelle gehalten hat. Das Timanthesmotiv des Agamemnon erscheint ja schon dort vorgezeichnet (1547):

ὡς δ' ἐσεῖδεν Ἀγαμέμνων ἄναξ  
 ἐπὶ σφαγᾶς στείχουσιν εἰς ἄλσος κόρην,  
 ἀνεστέναζε, κ' ἄμπαλιν στρέψας κέρα  
 δάκρυα προῆγεν, ὀμμάτων πέπλον προφείε.

Sogar der Baum — es mag die homerische Platane sein — hat, wie Uhden sah, hier seinen Ursprung. So glaube ich denn auch, wiederum mit Uhden, dass der Opferdiener aus der Schilderung Achills entnommen ist (1568):

ὁ παῖς δ' ὁ Πηλέως ἐν κύκλῳ βωμόν θεᾶς  
 λαβῶν κανοῦν ἔθρεξε χέρι βίας θ' ὀμοῦ,  
 ἔλεξε δ' ὦ Διὸς Ἄρτεμις θηροκτόνε . . . .  
 δέξαι τὸ θυμὰ τόδ' ὃ γέ σοι δωρούμεθα  
 στρατός τ' Ἀχαιῶν Ἀγαμέμνων ἄναξ θ' ὀμοῦ.

Freilich ist dabei der schon vorhandene Achill verkannt, ist das *κανοῦν* unpassend durch die Fruchtschüssel, die *χέρι βίας* ungenügend durch die Schale wiedergegeben, endlich ist mit dem *θυμὰ τόδε* beim Dichter nicht das Fruchttopfer, sondern vielmehr (1574)

ἄχραντον αἶμα καλλιπαρθέον δέρης

gemeint. Grade diese verschiedene Stellung des ursprünglichen Erfinders und des erweiternden Bearbeiters der Composition zum Dichtertext ist für die Zeit der älteren, frei nachschaffenden und der jüngeren, nach Grammatikerart sich eng an das geschriebene Wort haltenden und dies auch wohl mitverstehenden Kunst sehr charakteristisch.

Die Abhängigkeit vom Drama, der wahrhaft tragische Geist der unsere Darstellung durchzieht, rückt ihr Original in die Nähe nicht bloss des Orpheusreliefs sondern auch seiner Genossen, des Peliadenreliefs und der Hadesfahrt des Herakles zu Theseus und Peirithoos, einer Gruppe von Reliefs über die zuletzt Reisch (1) eingehend gehandelt hat. Wir brauchen nur einige allgemeine Sätze

(1) Griechische Weihgeschenke, Wien 1890, S. 130 ff.

seiner Behandlung, in denen er zum Theil Brunn (1) folgt, wiederzugeben, um inne zu werden dass sie auch auf unsere Composition passen. „In allen dreien“, bemerkt er S. 131, „herrscht dieselbe hochernste feierliche Stimmung, dieselbe Fülle seelischer Motive, derselbe Widerstreit lebhafter Empfindungen, die, nur mit vornehmer Zurückhaltung und beinahe ängstlicher Zartheit in der äusseren Bewegung der einzelnen Gestalten angedeutet, uns doch mächtig ergreifen und dauernd beschäftigen. In allen dreien besteht zwischen den drei Figuren ein ähnliches ideelles Verhältnis; zu je zwei Personen, die durch die engsten Bande der Liebe verbunden sind [Iphigeneia und Achill], tritt, verhängnisvoll und entscheidend, ein über gewöhnliches Menschenmass machtvolles Wesen aus einem andern Kreis — Hermes, Herakles, Medea [Kalchas als Vollstrecker des göttlichen Gebotes]. In allen dreien sehen wir nicht einen lebhaft bewegten Moment, nicht die plötzlich hereinbrechende Katastrophe, aber einen Augenblick, der das, was vorher geschehen, was nachfolgen wird, mit wunderbar einfachen Mitteln errathen lässt“. In letzterer Beziehung steht freilich unser Relief hinter den anderen etwas zurück.

Unter diesen Umständen ist es denn auch geboten, für das Original der Todesweihe der Iphigeneia den gleichen Zweck anzunehmen wie für die nächstverwandten Reliefs. Dieser scheint mir sehr glücklich (2) von Reisch in der Bestimmung für Weihgeschenke infolge eines dramatischen Sieges erschlossen zu sein. Unser Relief fügt sich ohne allen Zwang in diesen Rahmen, und wenn es so zur Bestätigung von Reischs Vermuthung dienen kann, so hat es noch überdies den Vorzug, dass uns hier einmal die tragische Quelle selbst erhalten ist, während wir für die andern drei Reliefs nur auf mehr oder weniger unsichere Vermuthungen angewiesen sind. Wenn man aber geneigt ist mit jenen Reliefs so nahe wie möglich an Phaidias Zeit hinaufzugehen (Reisch setzt sie in die Jahre 445-435), so muss man mit einem Werke, dem Euripides aulische Iphigeneia zu Grunde liegt, notwendig bis mindestens um die Wende des fünften und des vierten Jahrhunderts hinabgehen. Es liegt also am nächsten

(1) Münchner Sitzungsber. 1881, S. 102 f.

(2) Ebenso scheint Winter zu urtheilen, Arch. Jahrb. 1891, S. 272. Vgl. auch Helbig in den *Mon. ined. dei Lincei* I, 677.

unsere Composition für die jüngste der erhaltenen zu erklären, und damit stimmt das oben (Anm. 6<sup>a</sup>) über die Gewandung Bemerkte überein; ja sie könnte sogar von der Orpheusgruppe abhängig sein. Dies ist auch wohl wahrscheinlicher als die zweite Möglichkeit, alle Reliefs etwas später anzusetzen. Hierfür liesse sich sonst etwa die von Reisch hervorgehobene Aehnlichkeit der einen Peliade mit der an ihrer Sandale nestelnden Nike anführen, falls das Geländer um den Niketempel wie ich glaube (1) erst in das letzte Jahrzehnt des peloponnesischen Krieges fällt. Auch kann uns Kephisodots Eirene lehren, dass auch noch in den siebziger Jahren des vierten Jahrhunderts in einem Stil und einem Sinn componiert ward, welche mit den besprochenen Reliefs nahe verwandt sind. Es ist noch die Nachwirkung des Pheidias, mit etwas stärkerem Ausdruck der Empfindung versetzt; erst die Einwirkung des Skopas und Kephisodots grosser Sohn wiesen der attischen Plastik ganz andere Bahnen.

Strassburg.

AD. MICHAELIS.

(1) Athen. Mitth. 1889, S. 364 ff. Zugestimmt haben Curtius, Stadtgeschichte Athens S. 198, Overbeck, Plastik I<sup>4</sup>, 487, mündlich auch Löschke.