

DIE HELLENISTISCHEN RELIEFBILDER UND DIE AUGUSTEISCHE KUNST

Eine der überraschendsten Thesen in Wickhoffs gedankenreicher Studie¹ über die Entwicklung der römischen »Reichskunst« ist die Behauptung, daß die Panzerreliefs der Augustusstatue von Prima Porta im Braccio nuovo des Vatikanischen Museums² stilistisch und technisch den Grimanischen Brunnenreliefs³ in Wien gleichwerthig seien, daß demnach diese letzteren und die sich anschließenden Reliefbilder in augusteischer Zeit entstanden sein müßten. Indem der Verfasser eine von mir aus den genannten wiener Reliefs abgeleitete Stilcharakteristik unmittelbar auf die Reliefs jener römischen Porträtstatue anwendbar findet, gelangt er zu Ergebnissen, welche in die bisher, wie ich glaube, fast allgemein angenommenen Anschauungen von dem Unterschied hellenistischer und römischer Reliefbilderei tief einschneiden. Seine Beweisführung beruht nicht auf einer eingehenden Analyse der Formen beider mit einander verglichener Bildwerke und so ist auch nicht eine Widerlegung von Satz zu Satz möglich. Trotzdem, oder richtiger umsomehr darf ich eine genauere Prüfung der Sachlage nicht länger aufschieben, wenn nicht mein Schweigen als Zustimmung erscheinen soll, hoffe ich doch zeigen zu können, daß zwischen jenen Panzerreliefs und diesen Reliefbildern ein fundamentaler Unterschied besteht, ein Gegensatz, welcher so deutlich erkennbar ist, daß es mir schwer verständlich wird, wie ihn Wickhoff hat übersehen können.

Vorausschicken muß ich eine möglichst knappe Zusammenfassung meiner eigenen, in zwei selbständigen Untersuchungen entwickelten Ansichten, weil Wickhoff die zweite dieser Abhandlungen bei der Ausarbeitung seines kunstgeschichtlichen Abrisses offenbar noch nicht gekannt hat und auch die erste nur beiläufig citirt, ohne auf gegnerische Beweisgründe näher einzugehen.

In der Schrift über die Grimanischen Brunnenreliefs war ich ausgegangen von einer Reihe von Folgerungen, denen meines Wissens bisher mit stichhaltigen Gründen nicht widersprochen worden ist. Es besteht eine strikte Analogie zwischen den mit landschaftlichem Hintergrund ausgestatteten Reliefbildern der kleineren Gattung, den sog. Kabinetsreliefs, und den ungefähr gleich großen, in den Stoffen und in der Mythenauffassung vielfach sich mit jenen aufs engste berührenden Kabinetsbildern der pompejanischen Wandmalerei. Beide Denkmälergruppen haben dieselbe

¹) Die Wiener Genesis herausgeg. von Wilhelm v. Hartel u. Franz Wickhoff, Wien 1895, S. 17 ff.

²) Helbig, Führer I nr. 5. Rayet, *Monum. de l'art antique* II Tafel 71. Brunn - Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur nr. 225.

³) Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, Leipzig 1888. Hartel-Wickhoff Fig. 5 und 6. Robert von Schneider, Album aus-erlesener Gegenstände der Antikensammlung des allerhöchsten Kaiserhauses Taf. 18 u. 19.

Verwendung gehabt. Wie das Freskobild auf der Stuckwand, ist das marmorne, metallene oder gläserne Reliefbild das Mittelstück einer mit Marmor- oder Metallplatten, mit Glastafeln oder Mosaikkrusten verkleideten Wand gewesen. Diese Voraussetzung ist durch zahlreiche in Rom, namentlich auf dem Palatin gefundene Wanddekorationen der angegebenen Art bestätigt worden, und auch durch andere Thatsachen hellenistisch-römischer Bautechnik gesichert. Das Reliefbild war demnach die nothwendige Folge der das Wandbild verdrängenden Wandinkrustation. Dieses neue, neben die fortbestehende Wandmalerei tretende Dekorationsverfahren ist nun aber sicheren Zeugnissen zufolge auf griechischem Kulturgebiet zuerst und hauptsächlich in Alexandrien ausgebildet worden und schon von den Zeiten der ersten Ptolemäer an bis in späte Kaiserzeiten hinein in Übung geblieben⁴. Weder in Athen oder sonstwo in Griechenland, noch in Kleinasien hat die Wandverkleidung nennenswerthe Reste hinterlassen. Dagegen ist der Boden des alten Alexandrien noch im Anfang unseres Jahrhunderts mit den Schutthalden der abgefallenen Wandkrusten über und über bedeckt gewesen und noch jetzt sind an der Meeresküste in der Gegend der ptolemäischen Königspaläste solche Reste in großen Massen aufgehäuft⁵. In der Residenz der Lagiden haben wir also mit der Ausbildung der Wandbekleidung auch die Entstehung des Reliefbildes anzusetzen, und daß hier die eigentliche Heimat desselben ist, zeigen auch die Ergebnisse anschließender Untersuchungen über die alexandrinische Toreutik, welche ich vor zwei Jahren in den Abhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften Bd. XIV, 5 veröffentlicht habe. Ich glaube dort nachgewiesen zu haben, daß uns die in Ägypten gefundenen Formsteine griechischer Goldschmiede nöthigen die mit ihnen hergestellten oder ihren Modellen entsprechenden Gefäße — ich habe sie der Kürze halber »Schnabelgefäße« genannt — der Erfindung nach den einheimischen Werkstätten, also hauptsächlich den Toreuten Alexandriens zuzuschreiben. In der Kaiserzeit werden diese alexandrinischen Vorbilder in Rom und anderwärts im weiten römischen Weltreich eifrigst nachgeahmt. Es wird in dem überlieferten Stile mehr oder weniger geschickt fortgearbeitet, aber die ersten und echtsten Typen, die frischesten Produkte dieses neuen durchaus eigenartigen Kunsthandwerks, dürfen wir als Schöpfungen der Ateliers der ptolemäischen Hofgoldschmiede betrachten, deren es — wenn wir dem ausführlichen Berichte des Rhodiens Kallixenos⁶ über den außerordentlichen Reichthum des Kronschatzes der Ptolemäer nicht mißtrauen wollen — sehr viele und intensiv produzierende gegeben haben muß.

Was diesen Folgerungen bisher noch an Beweiskraft abging, hat inzwischen die Fortsetzung jener Forschungen hinzugefügt. Konnte ich in der ersten Abhandlung über die alexandrinische Toreutik nur auf eine verhältnißmäßig beschränkte Reihe ägyptischer Fundstücke hinweisen, so ist nachträglich ihre Anzahl beträchtlich

⁴) Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs S. 31. 47 ff. 80. 88f.

⁵) Brunnenreliefs S. 48 und Vorrede S. VI f.

⁶) Kallixenos bei Athen. V S. 196 ff. = Müller, *Fr.*

H. Gr. III S. 58 ff. Fr. 1 u. 2. Overbeck, *Schriftquellen* n. 1990; vgl. Th. Kramer, *Die gelehrte Tischgesellschaft des Athenäus* (Augsburg 1872), V. Buch Kap. 1—45.

angewachsen; denn bei weiterem Durchsuchen der ägyptischen Museen des Kontinents und der Sammlungen in Alexandrien und Kairo haben sich den früher bekannten Beispielen andere hinzugesellt⁷, so daß jetzt die Beweiskette eine wesentlich festere geworden ist. Was ergibt sich nun aus diesen ägyptisch-griechischen Findlingen?

1. Zunächst das Eine, daß in Ägypten die Gattung der Schnabelgefäße ganz besonders beliebt gewesen ist. Wenn unter der verhältnismäßig geringen Anzahl noch nachweisbarer griechisch-römischer Metallgeräte von ägyptischer Herkunft die Schnabelgriffe und Schnabelhenkel so häufig sind, wenn sie auf den griechisch-ägyptischen Formsteinen beständig wiederkehren und hier den einzigen, durchaus gleichmäßig entwickelten Grifftypus darstellen, so ist der Schluss berechtigt, daß die Schnabelgriffe ein Lieblingsmotiv der alexandrinischen Toreutik bildeten. Man darf nicht einwenden, daß dieses Motiv von auswärts, etwa von Rom her, übertragen sein konnte. Dem steht entgegen:

2., daß der Charakter des Bilderschmuckes, der Ornamentik und Technik dieser Gefäße spezifisch alexandrinisch ist. Hier sind freilich die durch Frische und Lebendigkeit der Modellierung und die Feinheit der Ausführung ausgezeichneten Originalarbeiten der alexandrinischen Ateliers von den römischen Kopien und Imitationen wohl zu unterscheiden, aber auch leicht zu trennen. Die ersteren und natürlich auch die alexandrinischen Modelle der römischen Werkstätten zeigen ihren ägyptischen Ursprung in allerlei ungriechischen und unrömischen Zügen. So z. B. in neuen Ornamentformen, wie in dem Eierornament, welches alt-ägyptischen Mustern entlehnt ist⁸, und in Einzelheiten der Reliefdarstellungen, die auf die eigenthümliche Mischkultur Ägyptens hinweisen⁹. Bedeutsam erscheint dann auch die technische Verwandtschaft zwischen diesen originalen Schnabelgefäßen und der Vase von Egyed im pester Nationalmuseum, deren alexandrinischer Ursprung außer Zweifel steht¹⁰. Noch weiter führt die Prüfung des Bilderschmuckes, mit dem die Schnabelvasen versehen sind. Er trägt einen durchaus eigenartigen Charakter und unterscheidet sich von allem, was die hellenistische Kunst in Griechenland und Kleinasien hervorgebracht hat.

3. Die Reliefdarstellungen auf den besten Beispielen dieser Gefäßklasse zeigen denselben Charakter landschaftlich ausgestatteter Genre-

⁷) Diese neuen Beweisstücke werden im zweiten Theil der Abhandlung »Die alexandrinische Toreutik« in den Schriften der Kgl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. veröffentlicht werden.

⁸) Schreiber, Alexandrinische Toreutik. Untersuchungen über die griechische Goldschmiedekunst im Ptolemäerreiche. Thl. I (Abhandl. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. Bd. XIV. 5, Leipzig 1894) Fig. 124.

⁹) In den Darstellungen auf den Schnabelgefäßen erscheinen griechisch-ägyptische Altarformen (Alex. Toreut. Fig. 131. 132), das Kultmal der alexandrinische Toreutik enthalten.

Spitzsäule (ebda S. 443), Thiere des Orients, wie Elefanten und Gazellen (ebda Fig. 131 S. 448), Zwittergestalten der alexandrinischen Religion und Dichtung (ebda S. 456) u. a. m.

¹⁰) *Mon. dell' Inst.* I Tafel 56. Arneth, *Analekten* in den Sitzungsberichten der wiener Akademie d. Wiss. 1862 S. 336 ff. Em. Henszlmann, *Monumenta Hungarica archaeologica* Bd. II. 2 (Budapest 1875/76) S. 23 ff. Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* Fig. 1431. Eine eingehende Besprechung dieses Gefäßes wird der zweite Theil der Abhandlung über die

scenen aus dem Alltagsleben, den wir auf sicheren Erzeugnissen der griechisch-römischen Kunst in Ägypten wieder finden. Man vergleiche nur beispielsweise mit den Reliefs der »Schnabelbecher« die Darstellungen auf dem berliner Stuckmodell aus Benha im Nildelta, dem alten Athribis¹¹, oder das Fragment der aus Ägypten stammenden Marmorvase im Museum zu Bologna¹². Es ist dieselbe am Einzelnen haftende, behaglich im Beiwerk sich ausbreitende Silderungsweise, eine bewusste Abkehr von der Genügsamkeit des älteren griechischen Reliefstils. Noch näher steht den kleinen Landschaftsbildchen der Schnabelgefäße ein jüngst gefundenes Werk alexandrinischer Edelmetallkunst, welches ich demnächst publicieren zu können hoffe. Der verstorbene Brugsch-Pascha hatte bei seinem letzten Aufenthalt in Ägypten einen Silberfund, das Tafelgeräth eines Griechen oder Römers, an sich gebracht, dessen werthvollstes Stück aus einer großen flachen Schüssel besteht. Diese ist auf der Innenseite mit einer landschaftlich reich inscenierten Darstellung in mäsigem Relief verziert, eine Häusergruppe, Gesträuch und Bäume bilden die Umrahmung, eine Hirtin mit ihrem Kinde und einer weidenden Heerde den Mittelpunkt des Bildes — es ist eine bildartig in sich abgeschlossene Darstellung, ein toreutisches Reliefbild, das erste sicher ägyptischen Fundorts. Die Verbindung zwischen beiden Denkmälerklassen läßt sich aber noch enger ziehen.

4. Die Reliefs der Schnabelgefäße weisen auf Schöpfungen der alexandrinischen Toreutik hin, welche die unmittelbaren Vorlagen der marmornen Reliefbilder der alexandrinischen Gattung gewesen sein müssen. Die engsten Beziehungen zwischen den Werkstätten der Verfertiger jener Gefäße und denen der Reliefbilder ergeben sich schon daraus, daß in einem sicheren Beispiele die Bildermotive zwischen ihnen ausgetauscht worden sind. Ich meine das Bronzehenkelrelief des neapler Museums Alexandr. Toreutik Fig. 108, dessen Darstellung Zug für Zug mit einem ebenfalls in Neapel befindlichen marmornen Reliefbild übereinstimmt¹³. Und wieviele andere Henkelreliefs, deren Menge ich bei der Ausarbeitung der Abhandlung über die alexandrinische Toreutik noch sehr unvollständig übersah, gleichen in der Anlage und im Gegenstand den Erfindungen der Reliefbilder. Noch mehr springt die stilistische Abhängigkeit der letzteren von toreutischen Vorlagen eben solcher Art in die Augen.

Ich habe schon früher¹⁴ darauf hingewiesen, daß in den Grimani'schen Reliefs und verwandten Stücken eine eigenthümlich künstliche, mühsame und zeitraubende Technik angewendet ist, die der Natur des Marmors widerstreitet, dagegen

¹¹) Alexandr. Toreutik Taf. V S. 470 ff. A. Erman, Zeitschrift f. ägypt. Sprache Bd. XXXVI Taf. 3.

¹²) Alex. Toreut. Fig. 123 S. 428.

¹³) Das Henkelrelief ist auch abgebildet im Rhein. Mus. N. F. XXXIX Taf. 2, Schreiber, Wiener Brunnenreliefs Fig. 13, das neapler Reliefbild im *Mus. Borb.* IV, 53, Rhein. Mus. a. a. O. und Schreiber, Die Hellenistischen Reliefbilder Taf.

81. Dargestellt ist eine kauende Bäuerin, welche ihrem Gefährten einen Dorn aus dem Fusse zieht, hinter ihr weidende Ziegen. Das marmorne Reliefbild weist noch in der minutiösen Ausführung des Köpfchens der Bäuerin, welches wie mit dem Grabstichel vollendet aussieht, auf eine toreutische Vorlage hin. Es war dieselbe, welche der Verfertiger der Bronzevase benutzte.

¹⁴) Wiener Brunnenreliefs S. 26 ff.

der Metallarbeit angemessen ist. Diese Marmorreliefs enthalten gravierte Zeichnungen, ornamentale Punktreihen, die wie mit Bunzen eingeschlagen aussehen¹⁵, eine Behandlung der Oberfläche, die durch Ciselierung hervorgerufen scheint, eine Kühnheit und einen Wechsel in der Relieferhebung, wie sie nur dem getriebenen Metallrelief mit Recht zukommt. Dem Schlusse ist mithin nicht auszuweichen, daß sie nach metallenen Vorbildern durch sorgfältigste Nachbildung in Marmor geschaffen worden sind. Solche Vorlagen, in Silber getriebene, ciselirte, mit Gravierung versehene, in Bunzenarbeit dekorierte Reliefbilder müssen wir voraussetzen als Bilderschmuck der mit Erzplatten verkleideten Wände der Ptolemäerbauten. Wenn wir das Sarapeion Alexandriens, eine Gründung der ersten Ptolemäer, nach den Beschreibungen des Bischofs Rufinus und den geschnörkelten Schilderungen des Rhetors Aphthonius für das erste Prachtwerk der neuen Inkrustationstechnik halten müssen, bei welchem Metallplatten zur Verzierung der Innenräume und wohl auch zur Verkleidung der mit Bronzekapitälen und Bronzeziegeln ausgeschmückten Säulenhallen verwendet waren, so ist der Bilderschmuck der letzteren, darunter die Darstellungen aus dem Perseusmythus (τὰ Περσέως ἀθλήματα) doch wohl als solcher toreutischer Art zu denken¹⁶. Metallene Reliefbilder sind denn auch in einigen, begreiflicherweise vereinzelt Beispielen auf uns gekommen¹⁷ und noch ein Reflex derselben tritt uns jetzt in den Reliefbildchen der alexandrinischen Schnabelgefäße entgegen.

Die Grimanischen Reliefs selbst sind also nur als sauberste Facsimiles toreutischer Originalstücke in ihrer wunderbaren Technik verständlich. Wo und zu welcher Zeit diese Nachbildungen angefertigt worden sind, bleibt zunächst ungewiß — ist der Marmor italischer, wie Wickhoff und Robert von Schneider angeben, so liegt es nahe an Rom zu denken¹⁸. Über Heimat und Entstehungszeit der Originale

¹⁵) Es sind nicht etwa Bohrlöcher der gewöhnlichen, aus römischen Skulpturen bekannten Art, die aus technischen Gründen, zur Erleichterung der Ausführung von Faltenrinnen, Haarfurchen u. s. w. angebracht zu werden pflegten, sondern Ornamentmotive, die nur in diesen Reliefbildern und sonst nirgends vorkommen. Sie sind leicht erkennbar an der regelmäßigen Reihung und an der ganz besonders sorgfältigen Ausführung. In manchen Fällen nimmt sich der Künstler die Mühe die Kreislöcher mit schmalen, erhobenen Rändern oder mit eingeritzten Ringen zu umgeben. Andere male ist ein größeres Bohrloch inmitten mit einem schmälern, noch mehr vertieften versehen, wodurch die malerische Wirkung des Ornaments eigenthümlich verstärkt wird. Es sind immer nur Architekturtheile oder Geräte, wie Vasen, Altäre, Prunkwagen, welche mit diesem Ornament geschmückt werden. Vgl. Wiener Brunnenreliefs S. 25f. Die Schlussfolgerung Wickhoffs, daß »wegen der gehäuften Bohrlöcher« das Wiener Hirschrelief (Hellenist. Reliefbilder Taf.

67, R. v. Schneider, Album der Antikensamml. d. allerh. Kaiserh. Taf. 20, 1) in die spätere Kaiserzeit, an das Ende des dritten Jahrhunderts, versetzt werden müsse, ist durch keinerlei Analogien zu stützen.

¹⁶) Rufinus, *Hist. eccl.* II, 23 (Patrolog. ed. Migne XXI S. 530). Aphthonius, Ἐκφρασις τῆς ἐν Ἀλεξανδρείᾳ ἀκροπόλεως, übersetzt und erläutert von Heffter in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1839 S. 377 ff.

¹⁷) Einige Beispiele metallener Reliefbilder sind nach Paciaudis Mittheilungen an Caylus (Sérieys, *Lettres de Paciaudi à Caylus* S. 345 ff.) bei den Ausgrabungen in Velleji 1761 zum Vorschein gekommen, aber nicht mehr nachweisbar. Ein anderes, in Pozzuoli gefundenes, jetzt ebenfalls verschollenes Exemplar, welches derselbe Paciaudi für Caylus erwarb, ist der Beschreibung nach in seiner landschaftlichen Ausstattung durchaus den erhaltenen Reliefbildern gleich gewesen; vgl. Wiener Brunnenreliefs S. 35.

¹⁸) Nach Robert von Schneiders Angabe (a. a. O.

erfahren wir dadurch nichts weiteres. Wohl aber führen uns die reliefbilderartigen Darstellungen der alexandrinischen Schnabelgefäße meines Erachtens einen Schritt vorwärts. Sie unterstützen nicht nur die Vermuthung eines ägyptischen Ursprungs der ganzen Reliefgattung, sondern geben auch einen Anhalt für die zeitliche Ansetzung derselben. Wenn Plinius den gänzlichen Verfall der römischen Goldschmiedekunst auf das nachdrücklichste betont¹⁹⁾, dagegen die vorausliegende griechische mit großem Lobe ausführlich bespricht, von griechischen Meistern lange Namenreihen anführt, von römischen nur einen einzigen nennt, der sich noch dazu in Nachbildungen älterer Werke versucht; wenn er hervorhebt, daß bei dieser Unfähigkeit und Un-

S. 8) sind beide Reliefs aus dunkel gestreiftem carrarischem Marmor gearbeitet und »demnach wahrscheinlich italischen Fundorts«. Wickhoff (Genesis S. 23) sagt bestimmter: »der blaugestreifte Marmor der Grimanischen Reliefs ist carrarisch, was ihre Entstehung in Italien unzweifelhaft macht«. Unbedingt sicher ist diese Folgerung keineswegs. In Rom werden von dem Moment an, wo man die hellenistische Marmordekoration adoptiert, die Brüche von Luna energisch ausgenutzt. Plin. 36,48 nennt Mamurra, den praefectus fabrum Caesars in Gallien, als denjenigen, der zuerst sein ganzes Haus mit Marmorplatten vertäfelte und mit monolithen Säulen aus lunensischem Marmor ausstatten ließ. Die Prachtbauten der ersten Kaiserzeit folgen diesem Beispiel (Strab. 5 S. 222). Wir dürfen aber mit Blümner, Technol. u. Terminol. d. Gewerbe und Künste bei Griech. und Römern III S. 39, als sicher annehmen, daß die Brüche von Luna schon längst in Gebrauch waren, und so ist bei dem Massenverbrauch ausländischer Marmorarten in Alexandrien (worüber O. Fraas, Aus dem Orient S. 174 ff., und besonders O. Schneider, Naturwissenschaftliche Beiträge zur Geographie und Kulturgeschichte, ausführlich gehandelt haben) und bei der bequemen Seeverbindung zwischen jenen Brüchen und der Ptolemäerresidenz nicht ausgeschlossen, daß lunensischer Marmor schon vor der Kaiserzeit nach Alexandrien gekommen ist. Daß italischer Marmor in Ägypten zu Skulpturzwecken angewendet worden ist, beweisen die Beispiele, welche Giulio di S. Quintino (*Lezioni intorno a diversi argomenti d'archeologia*. Torino 1824 S. 2 Anm. 2) anführt. Er verweist auf eine Athenastatue und einen Bacchustorso des turiner Museums, die beide im neuen Kanal von Alexandrien ausgegraben worden seien, »Werke von ausgezeichneter, anscheinend griechischer Arbeit«, obgleich

sie von italischem Marmor (aus den Brüchen von Massaciuccoli) seien. Quintino will deshalb auf italische Herkunft schließen, während ich Import des Marmors und (wenn die Stilabschätzung richtig ist) Entstehung der Statuen in Ägypten und in der Ptolemäerzeit für wahrscheinlicher halte.

¹⁹⁾ Plin. 33, 157 *subitoque ars haec (caelaturae) ita exolevit ut sola iam vetustate censeatur usuque attritis, si nec figura discerni possit, auctoritas constet*. Vgl. Alexandr. Toreut. S. 401 ff. Trotzdem wurde nach alten, halb und ganz neuen Mustern fortgearbeitet, da das Bedürfnis nach Silbergeschirr immer allgemeiner geworden war. Plinius nennt 33, 139 drei Werkstätten, die zu seiner Zeit sich einer gewissen Beliebtheit erfreuten (*nunc Furniana, nunc Clodiana, nunc Gratiana*). Mit zu den besten Erzeugnissen der römischen Toreutik gehört der Silberteller aus Aquileja im wiener Hofmuseum (v. Schneider, Album Taf. 45), dessen Entstehung Schneider kurz nach 50 n. Chr. ansetzt. Aber wie sehr steht er stilistisch und technisch hinter den *attrita pocula* aus Pompeji zurück, die ich für hellenistische Originale halte. Ebenso verriebene Gefäße befinden sich unter den Stücken des gleichfalls durch die Verschüttung Pompejis erhaltenen Silberfundes von Bosco Reale, jetzt im Louvre, und auch hier gestattet der Grad der Erhaltung einen sicheren Schluss auf die Entstehungszeit. Die noch mehr oder weniger neuen, also vermuthlich der Kaiserzeit angehörenden Gefäße sind von wesentlich geringerer Arbeit, die stark abgeschwächten — offenbar vorkaiserlichen — dagegen sämtlich durch große Frische und Feinheit der Modellierung ausgezeichnet. Ich urtheile nach den Probeabdrücken der Publikation dieses Silberschatzes, welche Herr de Villefosse vorbereitet, Abdrücken, deren Zusendung ich seiner Güte verdanke.

selbständigkeit der römischen Toreuten die alten, abgenutzten griechischen Originale in höchstem Werthe standen, daß man gerade in der Verrieenheit der Relieffiguren ein Zeugniß ihres Alters und ihrer Echtheit sah, so hat er offenbar Gefäße, wie die arg verscheuerten und beschädigten Silberbecher mit Kentaurenpaaren aus der casa



1

dell' argenteria in Pompeji — wirkliche *attrita pocula* — im Sinne gehabt, und wir dürfen diese Meisterwerke und alle gleichwerthigen Arbeiten für griechische Originale halten. Eben solches *argentum vetus* bildet den edelsten Bestandtheil der Silberfunde von Hildesheim, von Villeret und Bosco Reale. Es trägt überall die Spuren einer Abnutzung, die bei der Kostbarkeit der Gefäße und der Schonung, mit der man sie behandelt haben wird — wagte man sie doch unter Umständen weder zu be-

nutzen, noch abzuformen²⁰ — erst nach langem Wandern von einem Besitzer zum andern eingetreten sein konnte. Berechnet man darnach die muthmaßliche Entstehungszeit jener, im Verschüttungsjahr Pompejis (79 n. Chr.) zu den Alterthümern gehörenden Silberbecher, so kommt man meines Erachtens unbedingt in eine der



2

augusteischen Zeit vorangehende Epoche, in die Zeit der noch schöpferisch thätigen alexandrinischen Kunst, der sie schon ihrer Schnabelgriffe, ihrer Ornamentik und ihres Bilderschmuckes wegen angehören müssen. Mit den Kentaurenbechern aus Pompeji rücken aber auch die im Landschaftsstil und in der Technik verwandten

²⁰) Plin. 33, 147 sagt von zwei Bechern des Toreuten Mentor, die in den Besitz des Redners L. Crassus gelangt waren, *confessum tamen est numquam iis uti propter verecundiam ausum*. Von Jahrbuch des archäologischen Instituts XI.

kleinen Trinkgefäßen des Pytheas sagt Plin. 33, 157 *e quibus (potoriis) ne exemplaria quidem liceret exprimere, tam opportuna iniuriae subtilitas erat*.

7

Reliefbilder von der Art der Grimmanischen — freilich nur die Originale, nicht die Kopien — in die vorkaiserliche, alexandrinische Epoche.

Wickhoff ist anderer Ansicht. Nach seiner Meinung entsprechen die Grimmanischen Reliefs in der Technik genau den Panzerreliefs der Augustusstatue von Prima Porta, sie sind daher mit allen verwandten Stücken der augusteischen Zeit zuzuschreiben. Die Begründung dieser Behauptung ist eine sehr einfache. Mit einem kurzen, an der entscheidenden Stelle²¹ abbrechenden Citat aus meinem Buche über die Grimmanischen Reliefs (S. 23) sucht W. zu beweisen, daß jene wiener Reliefbilder Thonmodelle zur Voraussetzung hatten, und eben dasselbe müsse für die Augustusstatue angenommen werden. Dazu bemerkt er, daß bei den Reliefs des Panzers dieser Statue die Behandlung des Einzelnen nichts vom Metallstile verrathe, sie entspreche »weder der Technik der Treibarbeit, noch den gegossenen Figuren, die häufig auf solche Rüstungsstücke aufgenietet und aufgelötet sind«. Sie weise vielmehr auf Thonplastik hin. Eben dieser Stilcharakter steht nun aber zu dem der Grimmanischen Reliefs in direktem Gegensatz. Bei ihnen zeigt sich im Gegentheil überall, in großen und kleinen Zügen, die Eigenart des freiesten, in der Richtung auf das Malerische bis zur äußersten Grenze fortentwickelten Metallstils. Ich will versuchen diese Unterschiede in den Hauptmerkmalen deutlich zu machen.

Die Grimmanischen Reliefdarstellungen sind in Marmor imitierte *toreumata* und als solche von dem Hintergrund oft genug völlig unabhängig. Der Künstler wagt die kühnsten Unterschneidungen. Das Blätter- und Astwerk der Bäume löst sich überall frei vom Grunde. Daher die starke Zerstörung dieser auf das Sauberste, in mühseligster Technik und mit sorgfältigster Glättung des Grundes unterarbeiteten Theile. Ganz ebenso zeigen die stilistisch entsprechenden Metallreliefs der Schnabelgefäße die freieste Lockerung der Darstellung, ein Herausragen der Äste, der Beine, Arme und Geräththeile. In den Panzerreliefs ist nicht ein einziges Mal der Versuch gemacht eine Einzelheit vom Grunde loszulösen. Vielmehr haften alle Figuren mit Haupt und Gliedern, alle Attribute, alles Beiwerk nach der Weise des altgriechischen Reliefs am Hintergrund. Selbst an dem Legionszeichen, dessen unteres Ende der Bildhauer aus Zwang des Motives aus der Fläche herausragen lassen mußte, ist die Unterarbeitung durch Stehenlassen eines Steges in der ganzen Länge des unteren Stangenendes umgangen worden²².

Man mache sich nur die Bedeutung dieses Unterschiedes klar. An der römischen Porträtstatue finden wir eine einfache, dem Marmor angemessene Technik ohne irgend welche Erschwerung der Ausführung. In den Grimmanischen Reliefs

²¹) Ich habe vielmehr a. a. O. sehr eingehend nachgewiesen, daß die stilistischen Eigenthümlichkeiten der Reliefbilder von der Art der wiener Brunnenstücke nur aus den Gepflogenheiten der Toreutik erklärt werden können. Wie Robert von Schneider (a. a. O. S. 8) damit die Anwendung von Thonmodellen in Verbindung bringen will, ist mir nicht verständlich. Die Metall-

technik des Treibens hat mit Thonplastik durchaus nichts zu thun. Braucht sie Modelle, so werden sie aus Wachs, Gyps oder anderen, eine feinere Unterarbeitung gestattenden Stoffen gefertigt worden sein. Vgl. Anm. 24.

²²) In dem Stich der *Monumenti* ist das ganz deutlich wiedergegeben, aber auch in den Photographien wahrnehmbar.

die äußerste Künstelei, durchbrochene Arbeit von einer Feinheit, welche nur bei der geduldigsten Anwendung von Bohrer und Feile erreicht werden konnte. Und wie achtet der Bildhauer darauf die Schwierigkeiten zu verdecken, den Hintergrund hinter solchen vorragenden Theilen auf das Sauberste zu glätten, wie scharfkantig und dünnwandig werden die Blätter der Platane und des Eichbaums ausgearbeitet. Ein Thonmodell als Vorlage hierfür ist völlig ausgeschlossen, denn wie hätten diese dünnen Ästchen, das lockere Gefüge der Blätter, oder — um andere Beispiele anzuführen — die Leier des mantuaner Reliefbildes mit den beiden musicierenden Silenen, die Rebzweige des capitolinischen²³ in dem weichen, nachgiebigen Thon gebildet werden können? Für solche Arbeit ist als Modellierstoff allein das Wachs geeignet, wenn nicht die Modelle — wie in einigen Fällen nachweisbar — in Speckstein oder Stuck direkt geschnitten wurden²⁴.

Eine andere Eigenthümlichkeit des Metallreliefs und seiner Nachahmungen in Marmor ist noch besonders zu besprechen. Um die Figuren an den Aufsenswänden der Becher, Näpfe und Kannen möglichst wenig biegen zu müssen, haben die Toreuten sich nicht gescheut die Extremitäten aus der Fläche schräg hervortreten zu lassen. So stehen an den Stützkelnäpfen des Villeret'schen Silberfundes im pariser Münzkabinet²⁵ die aufsenseitigen Beine und Arme der Kentauren vom Grunde ab und sind wie bei Rundfiguren gearbeitet. Bei eiförmig, d. h. auch in vertikaler Richtung gekrümmten Flächen (wie bei den neapler Kentaurenbechern aus der Casa dell' argenteria²⁶), veranlaßt dieses Bestreben die Figuren möglichst in ebenen Flächen zu halten, außerdem noch das Herausragen, Vornüberhängen der oberen Körpertheile, namentlich der Köpfe. Im marmornen Reliefbild zeigt sich dieselbe Eigenthümlichkeit, aber nur in den Stücken, welche Metallstil imitieren²⁷. Die Anlehnung an toreutische Vorbilder ist hier ganz offenkundig. Wäre dasselbe Bildungsprinzip in den Panzerreliefs der Augustusstatue wirksam, so müßten die Köpfe aller, auch der unteren Figuren — nicht blos die durch den zurückweichenden Reliefgrund freier gewordenen der obersten Reihe — in vollkommener Rundung heraustreten. Sie müßten aus dem Hintergrund vorragen, wie der Kopf des Bauern auf dem münchener Reliefbild²⁸ oder der des Knaben auf dem Fragment in Avignon²⁹. Auch im Beiwerk zeigt sich derselbe charakteristische Zug als unterscheidendes Merkmal. Die Leier des Silens in dem citirten mantuaner Reliefbild hängt oberwärts nach vorn über, so daß sie zu zwei Dritteln ihrer Länge unterarbeitet werden mußte. Dagegen haftet in dem augusteischen Panzerrelief die Leier Apolls flach und gleich-

²³) Hellenist. Reliefbilder Tafel 56 (Mantua), Taf. 41 (Capit. Museum).

²⁴) Stuckmodelle bezeugt Plinius 35, 156 (*exemplar e gypso factum*). Ein solches ist in dem Bechermodell von Benha (Athribis), jetzt im berliner ägyptischen Museum (vgl. Anm. 11) erhalten.

²⁵) Alex. Toreutik S. 334 ff. nr. 54*. 55*. Photogr. Giraudon B 507—510.

²⁶) Alex. Toreutik S. 339 nr. 63*. 64*.

²⁷) Vgl. Wiener Brunnenreliefs S. 28.

²⁸) Hellenist. Reliefbilder Taf. 80, in welchem Relief der Kopf des Bauern zwar neu ist, aber nach Lage der aus der Fläche herausgedrehten Schultern gar nicht anders ergänzt werden kann.

²⁹) a. a. O. Taf. 72.

mäßig am Reliefgrund an, ohne Vortreten des oberen Theils und ohne jede Unterarbeitung.

Noch wesentlicher erscheint mir folgender Gegensatz. Im alexandrinischen Reliefbild wird die Gravier-, Bunzen- und Treibarbeit der metallenen Originale mit dem größten Fleiß nachgebildet. Unmittelbar nebeneinander finden sich Blätter in gravierter Konturenzeichnung, schwachem und höchstem Relief. Mit einfachen, auf den glatten Grund geritzten Linien werden auf dem wiener Löwenrelief dreimal Blüten und Stengel³⁰, ferner ein Tamburin (innerhalb des Votivs) und die Bommeln an den Bändern des Thyrsosstabes angedeutet. Das Fell des Mutterschafes und das des Lämmchens in dem zweiten Grimanischen Relief ist mit einem künstlichen Netz von Linien und Punkten überzogen, welche die flockige Natur des Vlieses sehr geschickt wiedergeben. In demselben Relief wird das Zurückweichen des Felsgrundes, auf dem das Hirtenhäuschen steht, bis zur Eintiefung in den Hintergrund fortgeführt, für den Toreuten eine leichte Arbeit, während sie für den Kopisten im Marmor, wenigstens an dieser durch angrenzendes Hochrelief eingegengten Stelle zu einer wahren Geduldsprobe werden mußte.

Von alle dem findet sich nichts auf dem Panzer der Augustusstatue. Selbst das Riemenzeug an dem Schwerte des über Apoll sitzenden Barbaren ist, wenn auch in schwächster Erhebung, noch als Relief behandelt, Gravierung überall vermieden³¹.

Auf die Gefahr hin durch diese Analyse den Leser zu ermüden, muß ich die Vergleichung noch weiter verfolgen. Auch in der Art der Modellierung besteht nach meinem Empfinden ein durchgreifender Unterschied zwischen beiden Denkmälerklassen. In den wiener Reliefbildern ist die Oberfläche der Figuren auf eine geradezu erstaunliche Weise mit den subtilsten Instrumenten derartig bearbeitet, daß an dem Löwenfell die Textur der Haut, an den Baumstämmen die Eigenart der Rinde, an den Blättern das Rippenwerk in minutiöser Feinheit deutlich gemacht wird. Ich meine hier wiederum die Mikrotechnik, die Ciselierkunst der Toreutik als Vorbild zu erkennen und auch in diesem Punkte steht die Augustusstatue — die Vertreterin einer ganzen Klasse römischer Panzerfiguren mit Reliefschmuck — nicht auf gleicher Höhe der Technik. Man vergleiche den Hund neben dem römischen Feldherrn mit demjenigen auf dem münchener Reliefbild mit der Rinderheerde³².

Was endlich das landschaftliche Beiwerk angeht, in welchem der Hauptreiz der Reliefbilder liegt, so möchte ich daraus, daß es in dem römischen Panzerrelief von Prima Porta geflissentlich ignoriert wird, zunächst nichts schließen. An der einen

³⁰) Zwei solcher Blumen ragen hinter dem obersten Felsstück am linken Rande des Reliefs hervor. Eine dritte ist auf den vorspringenden Fels unterhalb des Lorbeergestrüpps und der Sonnenblume eingraviert.

³¹) Es fehlt auch das Punktornament — ein charakteristisches Merkmal des alexandrinischen Relief-

bildes, welches auf sicher römischen Werken noch nicht nachgewiesen ist. Vgl. Anm. 15.

³²) Das münchener Relief: Hell. Reliefb. Taf. 75. Während hier Falten und Zotten des Thierfells mit dem größten Fleiß wiedergegeben sind, zeigt der Leib des Hundes auf dem Panzerrelief nur glatte Flächen.

Stelle, wo es sich hervorwagt — zu Füßen der gelagerten Erdgöttin — kommt es so spärlich und verkürzt (als blätterloser Stengel mit mohnkopffartiger Frucht) zur Anwendung, wie sonst nirgends im Reliefbild. Wohl aber halte ich es für ein unterscheidendes Merkmal, daß der Fußboden unter den Figuren nur in schüchterner Andeutung (so namentlich bei dem römischen Feldherrn) sichtbar wird, während er im Reliefbild und besonders in den Grimanischen Reliefs als materieller Träger der Figuren in stärkster Erhebung vorspringt.

Trotz dieses prinzipiellen Gegensatzes beider Reliefweisen empfinde ich etwas ihnen gemeinsames, ich erkenne auch in den Panzerreliefs ein gewisses malerisches Element, wodurch sie den wiener Reliefs vergleichbar werden. Dieser eine Zug, meine ich, hat Wickhoff's irriges Urtheil, mit allen seinen Konsequenzen hervorgehoben. In der That zeigen sich auch in den Panzeremblemen der Augustusstatue die verschiedensten Erhebungen vom höchsten bis zum niedrigsten Relief und »öfters ein plötzliches Übergehen aus dem höchsten Relief in das allerflachste«, wie ich es als Eigenthümlichkeit der wiener Reliefbilder gekennzeichnet haben. Aber diese plötzlichen Übergänge sind nicht durch wechselndes Vorragen der höchsten Relieftheile, sondern umgekehrt durch Niveauschwankungen des Hintergrundes, durch die Wölbungen der Panzerfläche veranlaßt. Nur die starke Einbiegung zwischen den Brusthügeln des Panzers giebt den Vorderbeinen des rechten Flügelpferdes der Quadriga stückweise ein plötzliches Hochrelief, nur das Zurückweichen des oberen Panzerrandes den betreffenden Figurenthellen eine fast statuarische Rundung. Auf ebenen Grund gesetzt, würden dieselben Embleme den Charakter altgriechischer Reliefs annehmen, denn sie sind flächenhaft gedacht, nach den Regeln der älteren Kunst. Ihre höchsten Punkte liegen in einer idealen nur wenig den Panzerkrümmungen nachgebenden Ebene, was man am besten bei einer Seitenansicht der Figuren erkennen kann.

Ich komme also zu einem, dem Wickhoff'schen entgegengesetzten Resultat. Sind beide Reliefweisen prinzipiell von einander unterschieden, so können sie auch nicht auf demselben Kunstboden erwachsen sein, sie können nicht derselben Epoche angehören.

Aber Wickhoff zieht für seine These noch andere, anscheinend unwiderlegbare Argumente heran. Er verweist auf ein im Palazzo Fiano zu Rom befindliches Relieffragment von dem Monumentalbau der Ara Pacis Augustae, die Platte mit der Darstellung einer der großen Prozession sich anschließenden Opferscene³³. Bei diesem und den wiener Reliefs findet er, daß »Komposition, Stil und Ausführung identisch« seien. Er erkennt eine so große Übereinstimmung, daß man sich fragen müsse, »ob nicht beides, wenn es auch nicht von demselben Meister herrührt, nicht durch eine ununterbrochene Werkstatttradition miteinander verbunden sei«. Seine Vermuthung ist anscheinend in unerwarteter Weise durch die eindringenden und scharfsinnigen Untersuchungen gestützt worden, mit denen Petersen die Re-

³³) *Mon. dell' Inst.* XI Taf. 36, 3. Wiener Genesis S. 18 Fig. 3.

konstruktion der Ara Pacis auf eine neue und festere Basis gestellt hat³⁴. Als sicheres Ergebnifs derselben hat sich herausgestellt, dafs ein großes Reliefbild — dasjenige in der Sala delle iscrizioni nr. 291 der Uffizien mit der Darstellung der drei Elemente³⁵ — durch Herkunft, Masse und architektonische Einfassung sich den bekannten, von Fr. von Duhn publicierten Stücken der Ara Pacis zugesellt. Petersen hat diesem Relief in seiner Herstellung als einzig mögliche Stelle den mittleren Platz an der Außenseite der Rückwand des »recinto«, der Mauereinfassung des Altarplatzes, angewiesen und ihm das erwähnte Fragment mit der Opferscene an die Seite gerückt. So bildete die Darstellung der Mutter Erde, umgeben von den Personifikationen von »Luft« und »Wasser«, den Ausgangspunkt der Prozession, die sich von hier aus nach den beiden Nebenseiten der Altarumfriedigung und weiter auf den Eingang der Vorderseite zu bewegte. Rechts schlofs sich an dieses Reliefbild das Fragment in Palazzo Fiano mit der Opferscene an, nach Petersens ansprechender Vermuthung ein Opfer an die Tellus, die im Mittelbilde zu sehen war,



3

dargebracht am Altar der Göttin. Links von diesem Hauptrelief denkt sich Petersen auf einem nicht erhaltenen Reliefblock den Tempel der Tellus dargestellt. Im Mittelbilde sah man also die Personifikation der mit Kindersegen und dem Segen des Feldes beglückten Erdmutter, zur Andeutung, dafs dem Erdkreis jetzt Frieden

³⁴) Petersen, *L'Ara Pacis Augustae* in den Mittheilungen des römischen Instituts 1894 S. 171 ff. Ders. *Il Fregio dell'Ara Pacis* ebda 1895 S. 138 ff.

³⁵) Archäol. Zeit. 1858 Taf. 119, 2. 1864 Taf. 189, 1. Hellenist. Reliefb. Taf. 31. Petersen, Röm. Mitth. 1894 S. 183.

und Wohlstand wiedergegeben sei, ihr zur Seite die beiden verschwisterten Elemente, weiterhin ihren Tempel und ihren Altar und von da ausgehend den feierlichen Aufzug der römischen Bürgerschaft.

Dieser Zusammenhang ist so wohl gefügt, so einheitlich gedacht, daß Petersen anscheinend mit vollem Recht weiter schloß, das Ebenbild des florentiner Reliefs — das in Karthago gefundene Reliefbild des Louvre³⁶ — müsse eine Kopie und jenes römische Exemplar das Original sein. Es erkläre sich daraus wohl auch die Änderung in der karthagischen Wiederholung, wo an Stelle der Personifikation der Luft mit Bezug auf das afrikanische Klima diejenige des Feuers gesetzt worden sei³⁷.

Ist damit nicht ein sicherer, unumstößlicher Beweis geliefert, daß das »hellenistische Reliefbild«, von dem ein Specimen an einem hervorragenden Monument augusteischer Zeit, also von einem Künstler ersten Rangs angebracht wurde, eine Erfindung dieser Epoche, eine der römischen Kunst eigenthümliche Reliefgattung ist?

Ich kann auch diese Folgerung nur für trügerisch halten. Sie kehrt das Verhältniß beider Reliefbilder zu einander in ihr Gegentheil um, nimmt die Kopie



4

für das Original und das Original für Kopie und legt dem Reliefstück aus Palazzo Fiano eine Bedeutung bei, welche ihm nicht zukommt. Das karthagische Reliefbild (Abb. 4) ist meiner Überzeugung nach eine griechische Originalarbeit, ebenso frisch und lebendig modelliert, wie in allen einzelnen Zügen sinnvoll erfunden. Das Reliefbild

³⁶) Fröhner, *Notice de la sculpt. du musée du Louvre*
I nr. 414. Arch. Zeit. 1864 Taf. 189, 2. Bau-

meister Denkm. Fig. 621. Hellenist. Reliefb.
Taf. 31.

³⁷) Petersen, *Röm. Mitth.* 1894 S. 202.

der Ara Pacis dagegen (Abb. 3) ist nach dieser oder einer entsprechenden Vorlage gearbeitet. Es entlehnt derselben die Hauptgruppe und entnimmt die übrigen Figuren bekannten Motiven der hellenistischen Kunst³⁸. Es ist symmetrisch strenger gebaut, also tektonisch wirksamer, dafür aber ohne Schwung und Charakter, nüchtern auch in der trockenen Sorgfalt der Modellierung. Doch muß dies im Einzelnen erst genau erwiesen werden.

Ich nenne das karthagische Exemplar ein Originalwerk, denn es ist in allen seinen Theilen einheitlich erfunden, eine Schöpfung aus einem Guß, der Grundgedanke energisch herausgearbeitet. Von den drei Hauptfiguren dieses Reliefs ist jede eine ausgeprägte Individualität. Es sind wirkliche Personifikationen, die mit ihrem Element untrennbar zusammenhängen. Sie bedeuten nicht bloß, sondern sind leibhaftig, was sie darstellen. So ist die männliche Kraftgestalt zur Rechten die persönlich gewordene Meerfluth, gleichgültig welchen traditionellen Namen wir ihr geben. Nach der Weise hellenistischer Wassergötter³⁹ ragt er halben Leibes aus seinem Element hervor, dessen wilde, unbändige Natur nicht nur in seinen mächtigen Körperformen, in dem starken Bart und Haargelock, sondern noch mehr in der leidenschaftlich vorstürmenden Bewegung, in der ungestümen Wendung des Armes zur linken Schulter, des Kopfes nach rechts in die Höhe höchst ausdrucksvoll zur Geltung kommt⁴⁰. Allerlei Gethier, Seedrachen und Delphine, umgeben den Herrn der Wogen; eine Muschel vorn am Rande des Reliefs scheint die nahe Küste anzudeuten.

Die Mittelgruppe bedarf eigentlich keiner Erläuterung. Das Mutterglück der fruchtbaren Erde, deren Schoß Blumen und Früchte trägt, in deren Obhut das weidende Vieh gedeiht, kann kaum lebendiger und anmuthiger, als hier, geschildert werden⁴¹.

³⁸) Das Motiv der »Schwanenfrau« ist zuletzt von Kalkmann, Jahrb. d. Inst. I S. 255 ff. behandelt worden, vorher von Benndorf, Griech. u. sic. Vasenb. S. 75 ff., auch von Stephani, C. R. 1863 S. 64 ff., Bernoulli, Aphrodite S. 407 ff. u. A. Die Frau auf dem Seedrachen hat ihre nächste Parallele in dem berliner Relief nr. 912 (Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 81, 6). Die Beschreibung d. antik. Skulpturen d. Kgl. Museen zu Berlin S. 370 erklärt sie als »personifizierte Thalassa«.

³⁹) Kalkmann erinnert mit Recht an den Flufsgott Orontes in der Gruppe des Eutychides, vgl. dazu Th. Preger, Röm. Mitth. 1893 S. 188 ff.

⁴⁰) Sehr schön wirkt der Chiasmus in der gegensätzlichen Richtung von Arm und Kopf. Das Hineingreifen der rechten Hand in die Falten des Mantels nehme ich als Zeichen der Aufgeregtheit des Meergottes, ein Charakterzug, der besonders gut stimmen würde zu der Unruhe des Meeres an der alexandrinischen Küste.

⁴¹) Dieser Typus der Gaia als der *παμμήτηρα* und *κουροτρόφος* ist schon von O. Jahn (Arch. Zeit. nr. 64 S. 177) richtig erklärt, von E. Kuhnert in Roschers Lexikon I, 1575 ff. weiter verfolgt worden. Eine Variante ist die liegende Erdmutter auf dem Panzerrelief der oben besprochenen Augustusstatue, ebenfalls mit Fruchtkranz und zwei Putten, dazu noch mit dem Füllhorn ausgestattet. Wenn Benndorf in seiner sinnigen Behandlung des Typus der Schwanenfrau von der Dreizahl der Frauen auf dem florentiner Relief ausging und an die Dreiheit der Aphrodite als der in Himmel, Erde und Meer waltenden Königin erinnert wurde, so hatte er doch vorher die Versinnlichung von Wasser, Erde u. Luft durch Götterfiguren als Grundgedanken hingestellt. Kalkmann, der das richtige Verhältniß beider Reliefs zu einander nicht verkannte (s. Anm. 44), hat sich mehrfach in der Deutung der Einzelheiten versehen. An der

Den linken Bildschmuck müssen wir wie den rechten als einheitliches Ganzes betrachten. Sein unterer Theil — ein Sumpfdickicht, in welchem sich eine Kröte, eine Schlange und ein Vogel als Thiere des Sumpfes⁴² aufhalten — läßt sich mit der Mittelgruppe nicht verbinden, wenn man nicht dem Gedanken und der natürlichen Gliederung des Gesamtbildes Zwang anthun will. Die Grenze der mittleren Scene ist nach rechts und links mit dem Aufhören des Felsens gegeben, auf welchem sich die Erdmutter niedergelassen hat. Was links von ihm geschildert wird ist ein selbständiger Theil des Bildes ebenso, wie der Inhalt des rechten Eckstreifens. Was bedeuten dann aber Urne und Fackelgöttin? Die querliegende Urne mit dem herausströmenden Wasser kann nach alter Bildersymbolik der klassischen Kunst nur fließendes Wasser versinnlichen, einen Fluß wie den Nil, an dessen flachen Ufern eben jene Sumpfvvegetation sich ausbreitet. Und wenn in den Lüften darüber ein weibliches Feuerwesen mit Fackeln in den Armen und einem Bogenschleier über dem Haupte (dem Attribut der Licht- und Luftgötter) aus Flammen emporsteigt, so kann es nach Petersens richtiger Deutung nur die Personifikation der glühenden afrikanischen Luft sein, aber einer Gluth, die über Sümpfen schwebt. Und hier scheint mir wiederum der Gedanke an Ägypten, an die Sumpfniederungen des Nildeltas, die schon in der altägyptischen Kunst mit ihrem Schilf und dem Gewimmel ihrer Thiere so oft dargestellt worden sind⁴³, am nächsten zu liegen, denn Örtlichkeit und Umgebung Karthagos passen auf solche Naturschilderungen nicht. In dem pariser Reliefbild besitzen wir also ein Landschaftsbild Ägyptens, in drei Scenen auseinander gelegt, die Natur der Küste, des Deltas und des Kulturlandes versinnlichend oder kürzer gesagt: die drei Elemente Feuer Erde Wasser.

Was ist nun von diesem gedankenreichen, innerlich abgerundeten Bilde in dem florentiner Exemplar, dem Relief von der Ara Pacis, übrig geblieben? An

Flammengöttin des karthagischen Reliefs übersieht er sowohl die Gluthwogen, aus denen sie hervorragt (er hält sie für Wolken), wie die Fackel in ihrer Linken (nach K. vielleicht ein Regenbogen), beachtet auch nicht den bogenförmig sich über ihr Haupt erhebenden Schleier, sonst hätte er die Figur nicht als Darstellung des »befruchtenden Regens« auffassen können. Das Element zur Rechten von der Mittelfigur erklärt er als »aus dem Felsen hervorsprudelndes Quellwasser, das sich zum Fluß erweitert und schließlich in das Meer fließt, woran die Seethiere erinnern«. Aber weder das Hervorsprudeln, noch das sich zum Fluß Erweitern und das in das Meer Fließen ist wahrnehmbar. Die Mittelgruppe bezieht Kalkmann wegen des Fundortes auf die »Burggöttin von Karthago, die *Virgo Caelestis* oder *Venus Caelestis*, die weibliche Macht des Himmels, welche über Mond und

Sterne, über Blitz und Regen gebietet«. Der Segen des Wassers von Karthago sei also in doppelter Weise zur Anschauung gebracht, einmal wie auf den Münzen und weiter entsprechend der Eigenschaft der *Virgo Caelestis* als *pluviarum pollicitatrix*. Ich glaube mich weiterer Kritik enthalten zu können, indem ich neben diese Erklärung die im Text gegebene stelle.

⁴²) Der Sumpfvogel ist augenscheinlich ein Kranich und die Schlange vor ihm wird ebenso sein Opfer werden, wie auf den beiden Silberbechern des Schatzes von Bosco Reale, wo der Kampf eines Kranichpaares um eine Schlange zweimal in anmuthigster Weise geschildert wird (*Gaz. des Beaux-Arts* 1895 S. 957). In den Sumpfpflanzen möchte ich Reis oder Mohrhirse erkennen (Hehn, *Kulturpflanzen und Hausthiere*⁵ S. 406. 413).

⁴³) Ein Beispiel giebt Perrot, *Gesch. d. Kunst im Alterthum I Fig. 8 S. 14* (der deutsch. Ausgabe)

aus dem Grabe Tis.

Stelle jener lebendigen Naturwesen an den Seiten sind frostige Allegorien getreten, bei denen die menschlichen Figuren schablonenhafte Paradedstücke, die Thiere (Seedrache und Schwan), auf denen sie sitzen, das eigentliche Ausdrucksmittel für den Gedanken sind⁴⁴. Denkt man sich letztere entfernt, so bleiben zwei, im Motiv, in Bekleidung und Körperhaltung einander völlig gleichende, nur im Gegensinn verwendete Dekorationsfiguren ohne Sinn und Verstand übrig, deren einziger Unterschied der ist, daß die Frau auf dem Schwan = »Göttin der Luft«, einen Schilfkranz, die Frau auf dem Seedrachen = »Göttin des Wassers« einen Fruchtkranz auf dem Haupte trägt. Das aber sind nichtssagende, gedankenlos zugesetzte Attribute, und Mangel an Überlegung zeigt der Verfertiger des römischen Reliefs noch an zwei anderen Stellen. Aus den Neigungen augusteischer Kunst ist es zu erklären, daß er die Seitenfiguren seiner Vorlage durch rhythmisch gleiche, daher dekorativ wirksamere Figuren aus dem Typenvorrath der hellenistischen Kunst ersetzte. Aber er wurde dadurch auch verleitet Luft- und Meergöttin auf dasselbe Niveau zu setzen, den Seedrachen ebenso wie den auffliegenden Schwan hoch über den Wellen gleichsam fliegen zu lassen.

Noch schlimmer ist ein anderes Versehen. Die linke Eckfigur der Vorlage, die Göttin der glühenden Luft, die über Sümpfen schwebt, hatte der römische Bildhauer in eine einfache »Göttin der Luft« verwandelt. Gleichwohl behielt er die Darstellung des Sumpfes, die jetzt doch sinnlos geworden, zur Raumfüllung bei. Aber wie kümmerlich ist das stattliche Landschaftsbild der Vorlage in der Nachahmung zusammengeschwunden. Aus Raummangel sind die langen, schwanken Sumpfpflanzen zu niedrigen Stauden, der hochstelige Kranich zu einem Zwerggeschöpf geworden, Schlange und Frosch ausgelassen.

Wäre überhaupt noch ein Zweifel über das wirkliche Verhältniß beider Reliefs zu einander möglich, so würde ihn der Unterschied der Modellierung heben müssen. Die elegante, glatte, aber trockene Korrektheit der römischen Arbeit sticht nur zu sehr ab gegen die Frische der Formenbehandlung in jenem karthagischen Originalwerk, gegen die schwellende Weichheit in Wange und Hals der Erdgöttin, die energische Charakteristik im Körper des Meergottes und die subtile Wiedergabe des Lammvließes⁴⁵. In dem römischen Exemplar sind die Schwungfedern des Schwanes mit steifer Regelmäßigkeit, eine wie die andere gebildet, sie sehen in ihren harten Flächen und scharfen Kanten wie aus Blech geschnitten aus⁴⁶; flach und hart ist auch die Brust der Figur auf dem Schwan modelliert. Der Bildner des anderen Reliefs ist flotter im Vortrag, in der Zeichnung weniger korrekt, ja mitunter

⁴⁴) Kalkmann betont ganz richtig diesen Schematismus der Frauengestalten, die äußerliche Symbolik des florentiner Exemplars, während in dem karthagischen Relief das Elementare deutlich hervortrete.

⁴⁵) Auch diese Figur (das Lamm) ist stark verwittert,

giani zu Florenz (Hellenist. Reliefb. Taf. 32).

dazu etwas überarbeitet und doch ist an den besser erhaltenen Theilen selbst in der Heliogravüre die Feinheit und Frische der Arbeit noch wohl erkennbar.

⁴⁶) Wie viel lebendiger ist das Gefieder des Schwanes in dem Fragment des Palazzo Torrigiani

nachlässig (z. B. in den Konturen der gelagerten Kuh), aber frei von aller Manier und Schablone.

Ist nun aber das karthagische Reliefbild eine originale Schöpfung, so läßt sich kaum annehmen, daß es mit jener für den augusteischen Altarbau gearbeiteten Nachbildung gleichzeitig entstanden ist. Wie hätte auch in der zu eben jener Zeit erst neu erstandenen Colonia Julia Carthago sofort eine selbständige, urwüchsige Kunst Wurzel fassen können? Waren hier die Bedingungen auch nur halbwegs so günstig, wie in dem benachbarten Caesarea⁴⁷, der Residenz des hellenenfreundlichen Juba II., so rief man hier, wie dort, die Künstler aus den nächsten griechischen Gebieten oder versorgte sich von da mit entliehenen Kunstwerken. Schon allgemeinere Erwägungen sprechen dafür, daß die für das augusteische Denkmal in Rom arbeitenden Künstler nicht von denen der afrikanischen Provinzialstadt abhängig waren, sondern beide von einem dritten Ort, einem Kunstcentrum, das wir nicht allzufern von Karthago suchen dürfen. Alexandria in Ägypten bringt sich hier wieder von selbst in Erinnerung und abermals gelangen wir zu der Folgerung, daß das hellenistische Reliefbild in vorkaiserlicher Zeit im griechischen Osten entstanden ist.

Die übrigen Friestheile der Ara Pacis sprechen durchaus nicht gegen dieses Ergebnifs. Wickhoff hat allerdings auch hierüber seine besonderen Ansichten. Aber ich kann Petersen⁴⁸ nur beistimmen, wenn er den eklektischen Charakter der Reliefs des Altarbaues auf das bestimmteste betont. Der von ihm den Altarreliefs zugewiesenen Marskopf⁴⁹ und anderes erinnert ihn an phidiassische Kunst, der Kopf des Bonus Eventus, sein Gegenstück, an skopasischen Stil. In dem zweiten victimarius der Platte in Villa Medici⁵⁰ erkennt er polykletische Körperformen verbunden mit einem praxitelischen Kopftypus. Von dem Festzug ist ein Theil ohne Staffage, wie das altgriechische Relief, ein anderer nach dem Geschmack einer jüngeren Zeit landschaftlich mehr oder weniger reich ausgestattet. Was die Relief-erhebung betrifft, so ist sie bei einem Theil der Figuren eine so niedere, daß sie ungefähr dem »eigentlich griechischen Relief« entspricht, andere aber erheben sich fast zu Rundfiguren. Petersen schließt diese Charakteristik mit den Worten: *insomma l'artista augusteo si è ispirato all' arte greca si, ma non di una epoca sola bensì di*

⁴⁷) Die Ausgrabungen in Cherchell (Caesarea) geben ein immer klarer werdendes Bild von dem Sammeleifer und dem Kunstverständnifs, welches Juba II. und sein Sohn Ptolemaios selbst besaßen und in ihrer Residenz groß zu ziehen suchten. Es lassen sich unter den aufgefundenen Skulpturen drei Kategorien unterscheiden, griechische Originalwerke, Kopien älterer Meisterwerke und römische Arbeiten. Unter den Originalen findet sich auch eine ägyptische Statue (eine Porträtfigur des Tuthmosis) und ein alexandrinisches Reliefbild (Hell. Reliefb. Taf. 49). Unter den

Kopien solche von Werken der phidiassischen, praxitelischen und lysippischen Epoche. Sie sind zum Theil gewifs in Caesarea gefertigt worden, wie in einem Falle die Beischrift (*ex officina Muris[mi]*) cf. *Rev. archéol.* 1888 S. 145 beweist. Mehr bei V. Waille, *De Caesareae monumentis quae supersunt.* Alger. 1891. Paul Gauckler, *Le Musée de Cherchell.* Paris 1895. P. Monceaux, *Revue archéol.* 1895 II S. 198 ff.

⁴⁸) Röm. Mitth. 1895 S. 145.

⁴⁹) Röm. Mitth. 1895 Taf. 3.

⁵⁰) *Mon. dell' Inst.* XI Taf. 36, 1.

tutte, e secondo luogo ed occasione egli dispone con gusto raffinato di tutta quella varietà di concetti e di stili.

Wirklich sein Eigenthum war nur die Erfindung des römischen Festzuges, für den er griechische Vorbilder nicht benutzen konnte. Zwischen diesem Theil des Frieses und dem aus fremder Kunst entlehnten Reliefbild mit den drei Elementen war der Unterschied so groß, daß ein Übergang gefunden werden mußte. Der Künstler behielt deshalb in den ersten an das Landschaftsrelief angrenzenden Platten noch die Silderungsweise jenes Reliefbildes bei und bediente sich ihrer nochmals am anderen Ende des Frieses. Daher die Übereinstimmung mit gewissen Motiven der Grimmanischen Reliefs, der überhängende Felsen mit dem griechischen Tempel, der Baum und die Guirlande über dem Altar. Das alles ist so äußerlich abgesehen, wie die übrigen Reminiscenzen, die Anklänge an den Parthenonfries u. a. Aber wieviel Unterschiede finden sich bei genauerer Vergleichung. Wie unfein ist die Behandlung von Ast- und Blätterwerk des Baumes, der Guirlande und der Kränze in dem römischen Relief, wie ganz anders die Meiselführung in den beiden Köpfen des Mars und des Bonus Eventus, als in den wiener Reliefbildern. Am auffälligsten ist die Verschiedenheit zwischen den großen, die Innenwände des Altarbaues schmückenden Guirlanden⁵¹ und der Blätterbehandlung in den Grimmanischen Reliefs. Hier sehe ich nicht nur keine Übereinstimmung, sondern den stärksten, prinzipiellen Gegensatz, eben den Gegensatz zwischen der malerischen Reliefart des alexandrinischen Barocks und der naturalistischen des augusteischen Stils. Die erstere basirt, wie schon oben ausgeführt wurde, auf dem getriebenen Metallrelief, die letztere nach Wickhoffs wahrscheinlicher Annahme auf der Thonplastik. Während jene in durchbrochener Arbeit, in stetem Wechsel von höchster zu flachster Erhebung bis zu bloßer Gravierung excellirt, kann diese sich vom Hintergrund nicht lösen, legt ein Blatt sorgfältig ausgebreitet über oder neben das andere und bleibt deshalb, trotz aller Treue der Nachbildung im Einzelnen, an realistischer Gesamtwirkung, an effektvollen Kontrasten der Schatten und Lichter hinter jener weit zurück⁵².

Ich könnte hier abbrechen, denn ich glaube Wickhoffs Beweisführung in allen Punkten wiederlegt zu haben. Doch möchte ich noch kurz auf einen sehr bedeutsamen Widerspruch in seinen Folgerungen hinweisen.

Wickhoff nimmt konsequenterweise mit den Reliefs aus Palazzo Grimani auch diejenigen in Palazzo Spada und die ganze Masse der übrigen Reliefbilder für die römische Kunst in Anspruch und zwar nicht für eine Epoche allein. In das zweite christliche Jahrhundert setzt er die »feiner behandelten Landschaften«, wie

⁵¹) *Mon. dell' Inst.* XI Taf. 36, 3a. 4. Hartel-Wickhoff, Genesis S. 19 Fig. 4.

⁵²) Eher läßt sich das römische Relief mit dem kleineren Fries vom pergamenischen Altarbau vergleichen. Auch bei diesem findet sich »das etwas nüchterne Ausbreiten der einzelnen Blätter auf der Fläche, welches zwar bequemer und deutlicher, aber auch sehr viel weniger malerisch

ist, als das auf perspektivische Verkürzung, Licht- und Schattenspiel achtende Verfahren des alexandrinischen Reliefbildes. Das letztere, als einheitliche Klasse genommen, ordnet dem einen Endzweck, der malerischen Wirkung, alles andere unter und giebt das Prinzip der Flächenhaftigkeit unbedingt preis« (Wiener Brunnenreliefs S. 53).

die kapitolinische »Hafeneinfahrt«, und noch am Ende des dritten Jahrhunderts soll ein Relief, wie das wiener mit dem Hirsch vor dem Altar, entstanden sein. Blättern wir nur in der Publikation der »hellenistischen Reliefbilder«, welcher Reichthum an künstlerischen Ideen, an neuen Motiven, welche Freiheit und Leichtigkeit des Schaffens, welche echt griechisches Empfinden wäre nach Wickhoffs Vorstellung der römischen Kunst noch eigen gewesen! Und wie merkwürdig, diese Eigenschaften, dieser Idealismus und die Gabe, auch das Alltagsleben idealistisch umzugestalten, fehlen ihr überall, sobald sie spezifisch römische Gedanken, römische Sage und Geschichte, römische Feste und Spiele, vor allem das römische Volksleben veranschaulichen will. Sie fehlen nach Wickhoffs eigener Charakteristik namentlich der augusteischen Kunst, der doch die besten Reliefbilder als Originalwerke angehören sollen. Ist es möglich, daß diese augusteische Kunst, »welche die heroischen Vorwürfe ausschloß oder mindestens zurückdrängte« (Wickh. S. 27), welche an »Ernüchterung der künstlerischen Phantasie« litt (S. 19), sich zu so tief empfundenen, aus echter — aber nicht römischer, sondern alexandrinischer — Poesie geschöpften Schilderungen, wie die Trennungsszene zwischen Paris und Oinone in dem ludovisischen Relief (freilich nicht diejenige der Spadareplik) emporschwang?⁵³ Sollen wir glauben, daß dieser aus »einem rückstauenden Philistergeist« geborene, »etwas trockene Naturalismus« des augusteischen Stils (S. 27), dem »etwas Künstliches« und »Kaltes« anhaftet (S. 17), gerade nur im Reliefbild sein eigentliches Wesen verleugnen und gelegentlich genial urwüchsig, warmblütig und voller Empfindung werden konnte?

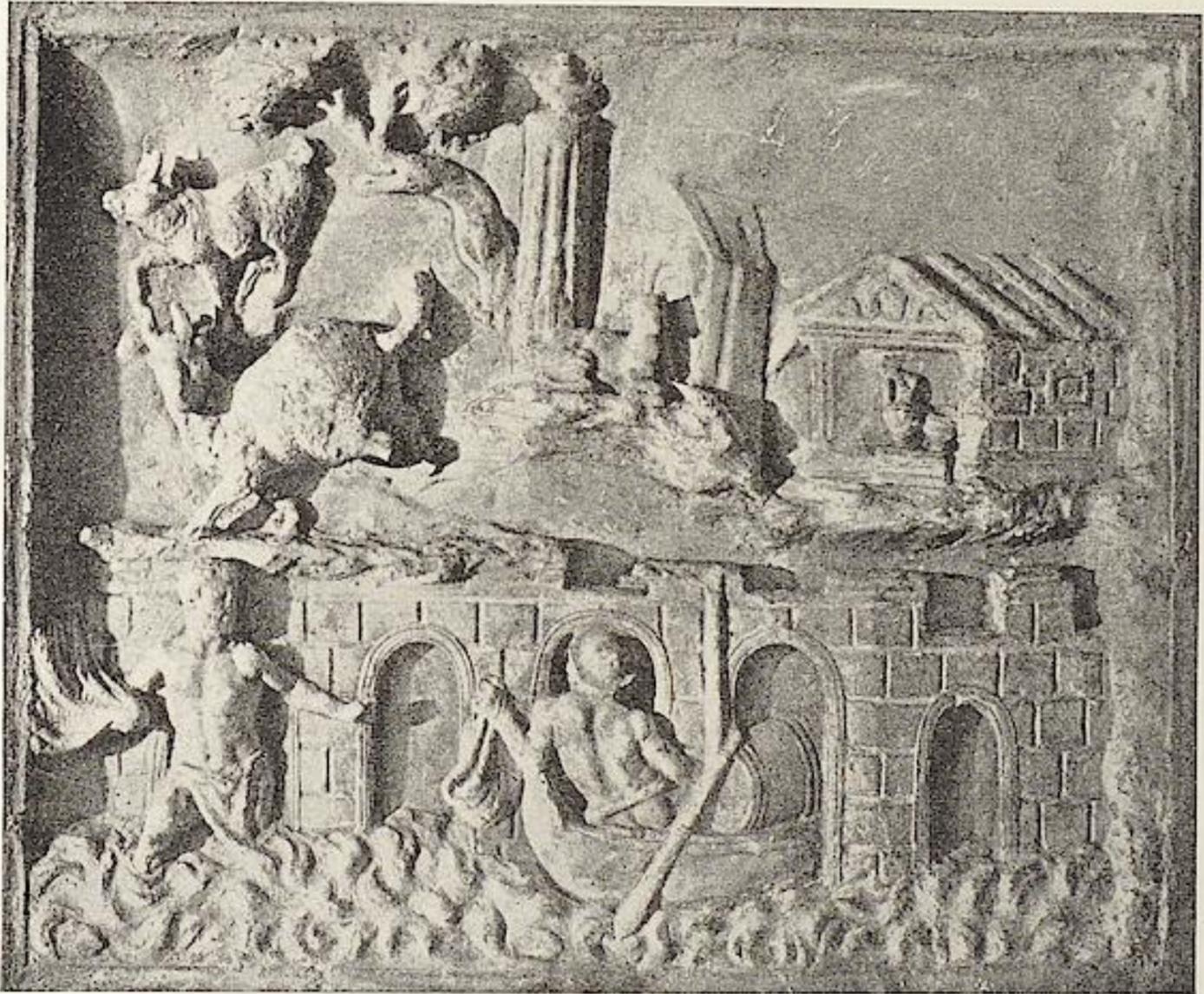
Die Widersprüche nehmen zu, wenn wir in Einzelheiten eingehen. Der römische Ursprung des Reliefbildes angenommen, wäre es doch geradezu erstaunlich, mit welchem Geschick sich die römischen Bildhauer noch im zweiten und dritten christlichen Jahrhundert in eine fremde Rolle eingelebt, wie sie im Reliefbild überall nur griechische Trachten, Waffen, Geräthe, griechische Kult- und Lebenssitte, griechische Scenerie angebracht und sich dabei nirgends versehen hätten. Es ist meiner Ansicht nach ganz unmöglich die Erfindung des kapitolinischen Hafenreliefs (Abb. 5) derselben Zeit zuzuschreiben, welche Darstellungen, wie die bekannte von Guglielmotti publicierte des Hafens von Ostia, jetzt im Museo Torlonia (Abb. 6), erzeugt hat⁵⁴. In jenem kapitolinischen Reliefbild ist mit den einfachsten Mitteln in

⁵³) Beide Paris-Oinonereliefs sind von mir zusammen publiciert und erklärt worden in der Archäol. Zeitung 1880 S. 145 ff. mit Tafel 13. Dazu Hellenist. Reliefbilder Tafel 10 (Exemplar in Palazzo Spada), Taf. 23 (Relief in Museo Boncompagni-Ludovisi). In dem letzteren Exemplar ist jeder Zug mit Überlegung an die richtige Stelle gesetzt, in dem Spada-Exemplar des veränderten Formates wegen alles verschoben, der Grundgedanke verballhornt, der Flufsgott ist ein der Raumfüllung wegen ersonnener, ziemlich nichtssagender Zusatz. Dieses Stück und auch

noch andere aus der Spadaserie sind römischer Kunst zuzutrauen. Dann darf aber die Originalfassung, die Vorlage der ludovisischen Replik, nicht derselben Zeit zugeschrieben werden, sondern gebührt einer älteren, der hellenistischen Epoche.

⁵⁴) Das kapitolinische Reliefbild: Hell. Reliefb. Taf. 79. Das Relief von Ostia: P. E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia* (R. 1876) nr. 338. C. L. Visconti, *I Monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia* nr. 430 tav. 110. Guglielmotti, *Delle due navi romane scolpite sul bassorilievo portuense del Principe Torlonia*. R. 1874.

schlichter, mehr skizzenhafter, aber höchst lebendiger Modellierung ein malerisches Landschaftsbild hervorgebracht, in welchem die Einzelheiten der Gesamtwirkung gut untergeordnet sind. Es ist nicht die realistisch treue Schilderung eines bestimmten Hafens, sondern ein reines Phantasiestück, ein Idyll in Marmor. Im Vordergrund ist



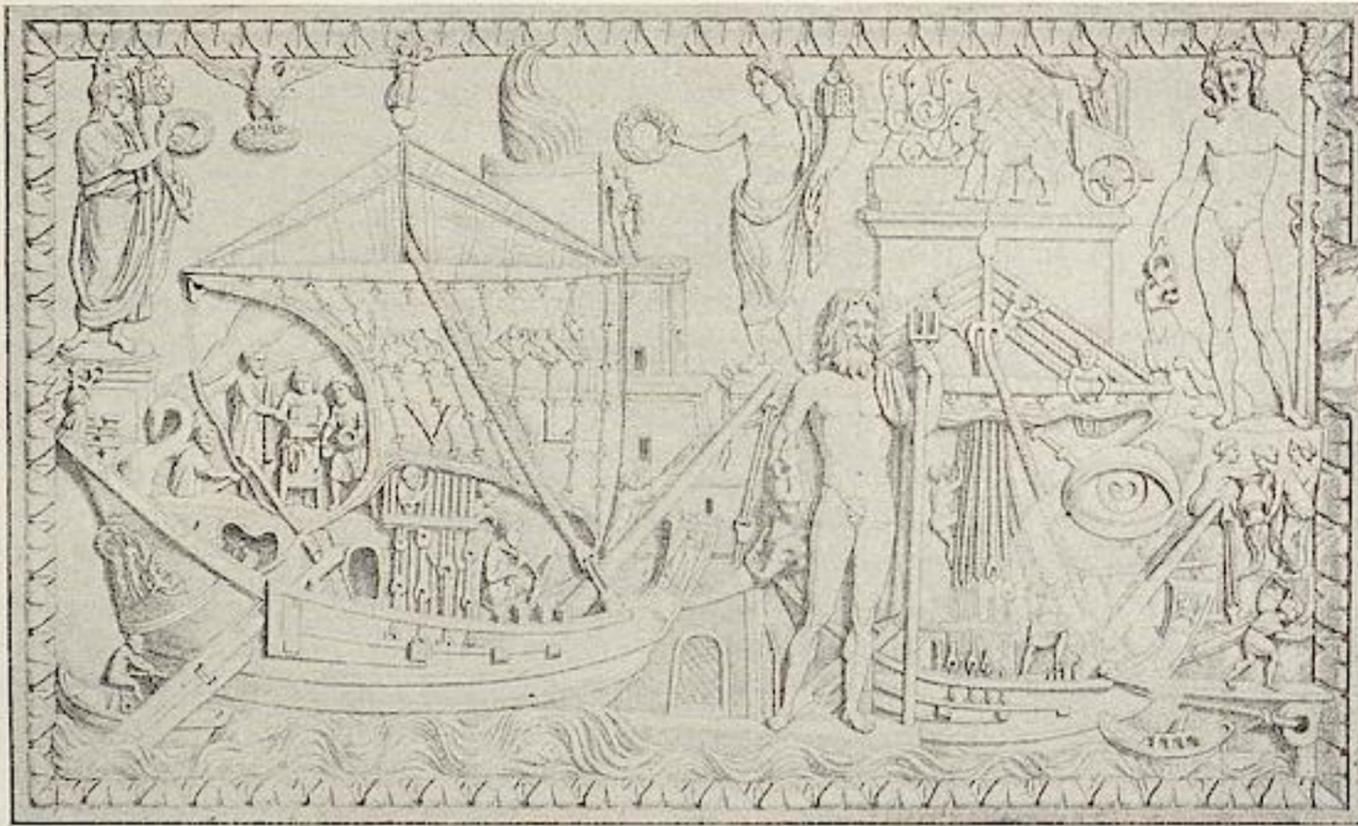
5

der Hafen mit dem Molo und den beiden Schiffen zu sehen; der einfahrende giebt dem netzstrickenden Genossen von seinem Schiffsgut. Im Hintergrund darüber erscheint die aufsteigende Küste mit rein griechischer Ausstattung, ein Tempel (oder Haus?), eine Bauernhütte, ein heiliger Baum mit Säule und Weihgefäß, dazu die kletternden Geisen, es ist eine Scenerie, die wir natürlich auch der Bedeutung nach mit den Figuren des Vordergrundes in Verbindung bringen müssen. Hier ist die Erfindung und Ausführung völlig unrömisch und durchaus verschieden von der spezifisch römischen des Hafenreliefs von Ostia, in welchem das Interesse des Bildhauers ein rein sachliches, am Gegenständlichen haftendes, die Auffassung rein realistisch, die künstlerische Wirkung durch die Häufung des Details vernichtet ist. Der »Tatsachensinn« der Römer kommt ungehemmt zur Geltung. Die noch guten Proportionen der Figuren und die saubere, nicht gezierte Ausführung erlauben nicht das Relief von Ostia unter das zweite Jahrhundert herabzudrücken.

Ich will solche Vergleichen für jetzt nicht weiter verfolgen. Aber hinweisen

mufs ich noch auf ein Ergebnifs der Forschungen Winnefelds über die Villa Hadrians. Bei dem auserlesenen Geschmack des Kaisers ist es doch sehr zu beachten, dafs sich in der Villa nirgends ein Reliefbild gefunden hat und dafs auch die nachweisbaren Reliefs anderer Art von untergeordnetem Werth und dürftigster Erfindung sind⁵⁵. Wären die Reliefbilder zeitgenössische Produkte gewesen, so hätten sie in der kaiserlichen Villa sicherlich die ausgiebigste Verwendung gefunden.

Die positiven Schlufsfolgerungen aus den sachlichen Indicien des Reliefbildes, aus Stil- und Motivparallelen sind meines Erachtens noch zwingender als diese negativen. Darauf näher einzugehen mufs ich einem anderen Aufsatz vor-



6

behalten. Alle jene gegenständlichen Einzelheiten, welche auf römischem Boden als Anomalien erscheinen, werden auf hellenistisch-griechischem Gebiet und besonders in Ägypten verständlich und finden dort ihre nächsten Parallelen. Nur der Grieche kannte die Sitte der Votivaufstellung in jener charakteristischen Form, die auf den Reliefbildern so oft dargestellt wird⁵⁶; nur er konnte Votive im Geschmack dieser Reliefs erfinden, wie die sog. Ikariosreliefs, die kitharodischen Weihreliefs u. a.⁵⁷, die mit der grossen Klasse der Reliefbilder stilistisch und also auch zeitlich eng zusammenhängen. Im Ptolemäerreiche ist nach sicheren Denkmälerzeugnissen jener Kult der Spitzsäulenidole und des heiligen Baumes zu Hause, den auch die Relief-

⁵⁵) Winnefeld, Die Villa des Hadrian bei Tivoli. S. 148.

⁵⁶) Weihreliefs auf Pfeilern: Hell. Reliefb. Taf. 1. 40, Votivvasen auf Säulen u. s. w. Taf. 15. 40. 59. 60. 67. 68, 1 u. 2. 70. 80. Reisch, Griech. Weihgeschenke S. 39 f. 126 ff. Mehr bei Michaelis,

Das Felsrelief am »pompösen Bronn« bei Lemberg (Jahrb. d. Gesellsch. f. lothring. Geschichte u. Alterth. VII 1895) S. 151 Anm. 61.

⁵⁷) Beispiele der Ikarios- und Kitharodenreliefs: Hell. Reliefb. Taf. 37—39, 34—36, eine vielleicht verwandte Reihe: Taf. 46—48.

bilder der alexandrinischen Gattung veranschaulichen⁵⁸. Dort war überhaupt die geistige Atmosphäre vorhanden, in welcher die Gedanken dieser Reliefklasse entstehen konnten. Ein gewisser Theil derselben — die Genrebilder aus dem Hirtenleben u. s. w., auch Darstellungen, wie jenes ludovisische Relief mit Paris und Oinone — giebt bildlich fixirt Lieblingsmotive der alexandrinischen Dichtung wieder⁵⁹. Ist es nicht natürlich sich Dichter und Bildner in geistigem Kontakt, diese durch jene angeregt zu denken, die Reliefbilder also als den unmittelbaren Niederschlag hellenistischer und insbesondere alexandrinischer Kultur aufzufassen⁶⁰?

So verstanden, erklären sie auch die merkwürdigen Parallelen, die sich in einzelnen Fällen zwischen ihnen und hellenistischen Vasenbildern⁶¹ nachweisen

⁵⁸) Über den alexandrinischen Baum- und Pfeilerkult vgl. Wiener Brunnenreliefs S. 56 Anm. 98. Der heilige Holzpfahl in der gewöhnlichen Gestalt (konisch mit aufwärts gerichteter Spitze) findet sich in dem Dresdener Maskenrelief Hell. Reliefb. Taf. 101, 1, derselbe umgekehrt gestellt (sich nach unterwärts verjüngend) auf den Reliefs in München (Taf. 80) und in Palazzo Colonna (Taf. 15). Für Ägypten bezeugt diesen Kult namentlich die Gattung der glasierten Vasen von der Art der Arsinoëvase aus Sammlung Temple im britischen Museum (*Revue arch.* 1863 pl. 7), in deren Reliefdarstellungen Altar und Spitzsäule nebeneinandergestellt sind und die Bedeutung der Scene durch Inschrift sicher steht; vgl. Alexandr. Toreutik S. 433 Anm. 47. In Italien ist dieser Kult meines Wissens nicht nachzuweisen, Pompeji ausgenommen (Athen. Mitth. XIX 1894 S. 340 ff.), wo der ägyptische Kult so massenhafte Spuren hinterlassen hat.

⁵⁹) Auch darüber kann nur eine auf breiterer Basis entwickelte Darlegung genügende Aufklärung geben. Vorläufig verweise ich auf die von mir »Wiener Brunnenreliefs« S. 55 f. zusammengestellten Belege und auf den inhaltreichen, die Hauptpunkte berührenden Vortrag von Michaelis »Über alexandrinische Kunst« in den Verhandlungen der 39. Philologenversammlung in Zürich S. 34 ff.

⁶⁰) Wenn dieses Spiegelbild nicht immer getreu, sondern gelegentlich (so mehr oder weniger in der ganzen Spadareihe) getrübt und abgeschwächt erscheint, so ist nicht der griechische Erfinder, sondern der römische Kopist oder Nachahmer dafür verantwortlich zu machen. Die Frage nach der Herkunft dieser Denkmäler darf aber nicht nach den verdorbenen, sondern nur nach den besten Exemplaren entschieden werden. Ich halte freilich schlechte und selbst rohe, aber

eine sichere und freie Hand verrathende Originalarbeiten (wie beispielsweise Hell. Reliefb. Taf. 55, 62 und selbst 59) noch immer für beweiskräftiger, als die platten und gezierten römischen Kopien, wie Taf. 10. 21. 25. 32 u. a. m.

⁶¹) Hierin liegt ein sicheres Datierungsmittel, das ich an anderer Stelle ausführlicher besprechen werde. Es ist wohl zu beachten, daß zwischen Vasengemälden und Reliefbildern ein Austausch der Gedanken erkennbar ist, wie beispielsweise der Gegenstand des Reliefbildes der Sammlung Baracco Herakles mit einer Nymphe tändelnd (Hell. Reliefb. Taf. 60) in verwandter Weise auf einem campanischen Glockenkrater des berliner Antiquariums (Arch. Anz. VI 1891 S. 119 n. 19) behandelt ist und der im Spadarelieftaf. 11 geschilderte Moment der Daidalos-Ikarosage ganz ähnlich auf der Amphora in Neapel nr. 1767 (*Mus. Borb.* XIII, 57 ff.). Wichtiger ist in einigen Fällen die deutliche Entsprechung der Motive in den Darstellungen auf Relief und Vase. Ich führe nur folgende Parallelen an: Hell. Reliefb. Taf. 6 (Hypsipyle-Opheltes), entsprechend die Amphora aus Ruvo in Petersburg, Ermitage nr. 523. Overbeck, Gallerie Taf. 4, 2. Wiener Vorlegebl. 1889 Taf. 11, 1. — Hell. Reliefb. Taf. 42 und 43 (bakchische Scene): Krater der Sammlung Tischbein, Millin-Reinach, *Peintures de vases* I, 37. Krater aus S. Agata de' Goti. Brit. Mus. F 68 (nr. 1331) = Walters *Catal. of the Greek and Etr. vases* IV p. 45 f. Gerhard, *Gesamm. Abhandl.* Taf. 71, 2. — Hell. Reliefb. Taf. 74 (Bauer und Kuh am Wasserbecken): Amphora aus Ruvo Jatta, *Vasi itali-greci del Sig. Caputi* nr. 316 tav. 5. Ein solches Herübernehmen der Motive kann nur aus der Abhängigkeit von gleicher Vorlage erklärt werden. Dieselben Bildertypen wirken auf den Reliefbildner und den Vasenmaler ein, beide müssen derselben

lassen, vor allem aber den Zusammenhang, in welchem sie zu den sonstigen, mit landschaftlichem Beiwerk versehenen Reliefs der hellenistischen Zeit stehen. Gerade in diesem letzteren Punkte läßt sich die Unhaltbarkeit von Wickhoffs Ansichten am klarsten erweisen. Von Anathemen, wie jene Ikariosreliefs, die durch mannigfache Bezüge mit dem Reliefbild in Zusammenhang stehen und die Niemand wagen wird der römischen Kunst zuzuschreiben, war eben die Rede. Ähnliche Bezüge nöthigen uns dem münchener Votivrelief nr. 85 a, welches wahrscheinlicher dem dritten als dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert angehört, einige verwandte Reliefbilder anzuschließen⁶². Einen besonders sicheren Anhalt giebt ein jetzt im Museo lapidario zu Verona befindliches Votivrelief mit der Widmung des Argenidas an die Dioskuren⁶³. Den Schriftformen nach stammt es aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Chr. Hier ist auf der rechten Seite das Terrain höhlenförmig ausgebuchtet, auf den überhängenden Theilen eine Art Zimmerwerk aufgestellt, auf welches sich wohl die Inschrift Ἀργείδης ΚΕΙΟΝ bezieht, und auf dem Felsgrund in schwächster Erhebung ein Hahn, zwei sich stossende Böcke, ein unkenntlich gewordenes Thier und ein Hase angebracht. Die Höhlung ist als Hafen gedacht, in welchem ein Schiff ankert. Die Darstellung ist ungelent und von großer Roheit, hat aber als Versuch landschaftlicher Schilderung eine entwickeltere Kunst eben der Art, wie wir sie im Reliefbild kennen, zur Voraussetzung. In dem mehrfach genannten ludovisischen Paris-Oinonerelief ist der Hafen mit dem zur Abfahrt bereitstehenden Schiff ungefähr in derselben Weise, nur mit größerem Geschick angedeutet. Jedenfalls werden wir zu der Annahme gedrängt, daß damals, im dritten vorchristlichen Jahrhundert, bereits das Motiv des überhängenden Felsens zu den geläufigen Typen der Reliefbildnerei gehörte.

Wickhoff beendet seine Schilderung der augusteischen Kunst mit den Worten: »so schließt sich uns eine klaffende Lücke«. Ich bin der entgegengesetzten Ansicht, daß diese Lücke in der Entwicklung der hellenistischen Kunst bestehen würde, wenn wir sie nicht durch die Einordnung des Reliefbildes beseitigen.

Theodor Schreiber.

Epoche (drittes oder zweites Jahrh. v. Chr.) angehören.

⁶²) W. Amelung, Florentiner Antiken S. 28f.

⁶³) Dütschke, Antike Bildw. in Oberitalien IV nr. 538.

Abgeb. Maffei, *Mus. Veron.* XLVII, 7, besser

und vor dem Original aufgenommenen Notizen.

bei Conze, Vorlegebl. IV Taf. 9. 8a. Die Inschrift *CIGr.* 1949. Dazu Heydemann, III. Hallisches Winkelmannsprogramm (Mittheilungen aus den Antikensamml. in Ober- und Mittelitalien) S. 5. Ich urtheile nach mir vorliegenden Skizzen