Ueber die sogenannte Leukothea

in der

Glyptothek Sr. Majestät König Ludwigs I.

Vortrag

in der

öffentlichen Sitzung der k. Akademie der Wissenschaften

am 25. Juli 1867

zur Vorfeier des allerhöchsten Geburts- und Namens-Festes

Sr. Majestät des Königs Ludwig II.

gehalten von

Dr. Heinrich Brunn,

ord. Mitglied der philosophisch-philologischen Classe.

München 1867.

Im Verlage der k. Akademie.

Akademische Buchdruckerei von F. Stranb.

10221140

10221140

Bei der Vorfeier des 25. August, zu welcher wir hier versammelt sind, drängt sich uns die Betrachtung auf, dass dieser Tag Bayern zwei Könige geschenkt hat. Geben wir dem Alter die Ehre, so werden wir zunächst des Ersten Ludwig gedenken, der hochbetagt, aber noch immer in jugendlicher Geistesfrische sich der Früchte einer segensreichen Regierung erfreut. Den Spuren Seines erhabenen Wirkens begegnen wir hier in München auf jedem Schritte, und als mir der Auftrag wurde, heute an dieser Stelle zu reden, da musste sich nothwendig mein Blick auf die gewählten Schätze antiker Kunst richten, die König Ludwig I. mit ausdauernder Hingebung und Liebe in den Räumen der Glyptothek zu vereinigen gewusst hat. Dort aber bot sich mir ungesucht ein Thema dar, dessen Schlussresultat uns wie ein gutes Augurium entgegentönt zur Geburts- und Namenstagsfeier des Zweiten Ludwig, dessen jugendlicher dem Idealen zugewandter Sinn gewiss nur in den Segnungen einer friedlichen Regierung volle Befriedigung zu finden vermag.

Zu den schönsten Zierden der Glyptothek gehört ohne Zweifel die seit Winckelmann unter dem Namen der Ino Leukothea mit dem Bacchuskinde bekannte Marmorgruppe, welche Sie hier im Gypsabgusse ausgestellt sehen. Zwar theilt sie nach der gründlicheren Erforschung der Sculpturen des Parthenon und anderer griechischer Originale das Schicksal der meisten im vorigen Jahrhundert berühmten Werke italischen Fundorts, dass wir sie nicht mehr als ein Werk von der Hand desjenigen Künstlers betrachten dürfen, der zuerst in seinem Geiste die Idee des Ganzen erfasst und dieselbe in plastischen Formen verkörpert hatte. Wir wissen jetzt, dass nach dem Verluste der politischen Selbständigkeit die Kunst Griechenlands in Rom eine Art Renaissance feierte, die allerdings auf den Ruhm eigener Erfindung verzichtete, aber in mehr oder minder freier Reproduction vorzüglicher Werke aus der Blüthezeit der Kunst immer noch höchst Tüchtiges und Anerkennenswerthes und bei dem Verlust der Originale für uns Unschätzbares leistete. Werke, die noch bis in die neueste Zeit hoch gefeiert wurden, wie der Heraklestorso des Belvedere, die mediceische Venus, die ludovisische Athene, der Zeus von Otricoli, die Juno Ludovisi legen dafür genügendes Zeugniss ab. Dass auch die Gruppe der Glyptothek in ihrer Ausführung einer analogen Kunstrichtung angehört, lehrt ein Blick auf die materielle Behandlung der einzelnen Formen. Es mag zunächst genügen, auf die Ausführung des rechten Schenkels und Knies und der sich davon ablösenden Gewandfalten hinzuweisen, um uns zu überzeugen, dass die Frische und Unbefangenheit des Gefühls, die freie Energie des Meissels, die wir z. B. an den Sculpturen des Parthenon bewundern, hier nicht mehr vor-

handen ist. Aber für die Beurtheilung der geistigen, poetischen Idee, die in diesem Werke künstlerische Gestaltung angenommen hat, bietet uns der als Replik gewiss ausgezeichnete Marmor der Glyptothek fast vollen Ersatz für den Verlust des Originals; und fassen wir bei unsern Lobsprüchen nur eben diesen ideellen Gehalt in's Auge, so widerspreche ich in keiner Weise allen denjenigen, die seit Winckelmann in dieser Gruppe eines der edelsten Werke aus der Blüthezeit der griechischen Kunst gesehen haben. Freilich wird ein solches allgemeines Lob für uns selbst immer etwas Unbefriedigendes haben, so lange es nur auf einem unbestimmten Gefühle für die schöne Wirkung des Ganzen beruht und nicht unterstützt wird durch eine klare Erkenntniss sowohl des dargestellten Gegenstandes, als des Verhältnisses des schaffenden Künstlers zur Kunst seiner eigenen Zeit und andern Künstlern gegenüber. In dieser Beziehung aber war man zu einem festen, völlig unzweifelhaften Resultate bisher nicht gelangt. Die Deutung Winckelmanns, dass Ino Leukothea mit dem Bacchuskinde dargestellt sei, ist allerdings von Friederichs (Arch. Zeit. 1859, S. 1 ff.) mit Glück beseitigt worden. Aber die Benennung einer Ge Kurotrophos, die er an ihre Stelle zu setzen vorschlägt, will er selbst keineswegs als eine sichere hinstellen, sondern erklärt sich vielmehr gern zufrieden, wenn nur der allgemeine Kreis von Vorstellungen bestimmt sein sollte, dem unsere Statue angehöre. Ich mache Friederichs aus dieser Zurückhaltung keinen Vorwurf, sondern finde, dass sie ihm vielmehr zum Lobe gereicht: indem sie nicht unser Urtheil gefangen nehmen will, fordert sie uns zu weiterem Nachdenken darüber auf, ob sich nicht jener Kreis verengern und der allgemeine Begriff

einer Kurotrophos in bestimmterer Weise individualisiren lasse. Eine Reihe verschiedener Combinationen wird uns zeigen, dass dies recht wohl möglich ist, und schliesslich sogar zu überraschenden Resultaten führen.

Der Weg, den wir bei dieser Untersuchung einschlagen wollen, wird von dem gewöhnlichen etwas abweichen, und um zur Beantwortung der Frage nach der Bedeutung des Werkes zu gelangen, werden wir zunächst versuchen, seine Stellung in der Kunstgeschichte einigermassen zu fixiren.

Schorn, in der Beschreibung der Glyptothek, nennt die Statue eines der edelsten Werke griechischer Kunst aus der Zeit des Phidias; Friederichs denkt an die jüngere attische Schule, deren Entwickelung sich für uns an die Namen des Skopas und des Praxiteles knüpft. Sprechen wir es sofort aus, obwohl wir dadurch vor ein gefährliches Dilemma gestellt zu werden scheinen: für jede der beiden Ansichten lassen sich triftige Gründe anführen. Zwar wenn Schorn weiter hinzufügt: die Statue vereinige den Ernst, die Strenge und Grossartigkeit der Uebergangs-Epoche mit der vollendeten Ausführung und Leichtigkeit, zu welcher die Bildnerei unter Phidias gelangte, so werden wir dieser Fassung seines Urtheils nicht beizustimmen vermögen: sie steht ungefähr derjenigen kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise parallel, die in der sogegenannten barberinischen Muse der Glyptothek ein Werk des Ageladas sehen wollte, die aber jetzt, nachdem das Verhältniss des Ueberganges aus der Zeit des Archaismus zur Höhe eines Phidias klarer erkannt ist, als definitiv aufgegeben bezeichnet werden darf. Wohl aber werden wir bei der Leukothea an die Zeit des Phidias

noch stark erinnert sowohl durch die Formen des Körpers als durch die Anordnung des Gewandes. Das Quadrate, welches Lysipp als den Charakter des Polyklet der grösseren Eleganz seiner eigenen Werke gegenüberstellte, bildet ebenso einen Charakterzug der gesammten Epoche des Phidias gegenüber der jüngeren attischen Schule. Sage man nicht, dass die Breite der Formen hier bedingt sei durch den mütterlichen Charakter der dargestellten Figur: man vergleiche nur diejenige Statue der jüngeren Epoche, welche an Grossartigkeit der Auffassung der Periode des Phidias vielleicht am nächsten steht, die Gestalt der Niobe aus der bekannten Gruppe, und man wird finden, dass dort die Fülle mütterlicher Formen weit mehr in der üppigeren Entfaltung der Fleischtheile gegeben ist, während bei der Leukothea der Eindruck der Breite auf der Gesammtanlage des Körpers oder, sagen wir es deutlicher, auf der Anlage des Knochengerüstes beruht. Wir haben es durchaus noch zu thun mit dem Proportionssystem der älteren Periode: das lehrt das blosse Augenmaass auch ohne genauere Messungen. — An dieselbe Periode erinnert uns aber auch die Anordnung der Gewandung. Trotz seiner abweichenden Ansicht über die Entstehungszeit der Gruppe muss Friederichs, um von einzelnen chronologisch noch nicht sichern Monumenten abzusehen, zur Vergleichung hier Werke heranziehen, wie die Karyatiden des Erechtheum, die Friese des Parthenon und Niketempels, in welchen die einfach anspruchslose Anordnung des ionischen Chiton mit Ueberschlag sich findet, die er in ächt alterthümlichen Werken nie gesehen zu haben meint und die sonst in der entwickeltsten Kunst nicht eben häufig sei. Selbst ein scheinbar unbedeutender Nebenumstand darf hier nicht über-

sehen werden: an dem über die rechte Schulter herabfallenden Ueberwurfe begegnen wir den gekrämpten Säumen, die sich ebenfalls am Fries des Parthenon und an andern Werken der grossartigen Periode finden, von denen mir aber ein sicheres Beispiel aus der praxitelischen Epoche bis jetzt wenigstens nicht bekannt geworden ist. Endlich ist in Verbindung mit dem Gewande die Stellung der Figur zu beachten, in der gleichfalls die Ungeschminktheit der älteren Zeit hervortritt, jenes einfache, ruhige und sichere *uno crure insistere*, welches allerdings zunächst als eine Eigenthümlichkeit polykletischer Werke hervorgehoben wird, aber auch allgemeiner der ganzen Periode dieses Künstlers zukömmt. Hiermit aber sind auch die Hauptkennzeichen für eine frühere Entstehungszeit erschöpft, Kennzeichen, welche indessen nur die körperliche Erscheinung angehen und daher als rein formelle bezeichnet werden dürfen.

Dagegen führt uns die Betrachtung des Ausdrucks in der ganzen Haltung auf ein durchaus verschiedenes Resultat. In der Neigung des Hauptes, in dem „sanft Träumerischen des Blicks" spricht sich eine Weichheit der Empfindung und des Gefühls aus, die im Widerspruch steht mit der Grossartigkeit und Energie der Epoche des Phidias; und richtig weist Friederichs darauf hin, wie solche Darstellung des Seelenlebens, „der seelenvolle Austausch der Neigung von Mutter und Kind" vielmehr für die Kunst des vierten als für die des fünften Jahrhunderts v. Ch. charakteristisch sei. Gewiss werden wir hier viel mehr an den Kopf der sogenannten Ariadne des Kapitols und andere Bacchusköpfe, an so manche Bildung der Aphrodite und des Eros erinnert, in denen wir vorzugsweise das Wesen praxitelischer Kunst wiederzufinden gewohnt sind.

So stehen wir also vor einem Widerspruche zwischen Formen und Ausdruck, der vom historischen Standpunkte eine Erklärung, eine Lösung erheischt. Fassen wir indessen das Gesagte so zusammen, dass in den Formen noch die einfache Würde, Hoheit und Grösse, der Ernst und die Strenge der früheren Periode vorherrscht, dass dagegen im Ausdruck schon die Richtung auf eine tiefere Auffassung des Gefühls- und Seelenlebens hervorbricht, so gelangen wir durch die einfachste logische Schlussfolgerung zu der Annahme, dass die Erfindung dieses Werkes in die Mitte zwischen beiden Perioden gehören wird; und zwar, da im Anfange der früheren das Vorbild der tonangebenden Künstler gewiss noch stark nachwirkte, um alsbald bedeutende Modificationen des Styls aufkommen zu lassen, wohl mehr gegen das Ende, als in die eigentliche Mitte der Zwischenzeit. Dieses Resultat ergiebt sich uns in so ungesuchter und ungezwungener Weise, dass wir es wohl als sichere Grundlage für weitere Untersuchungen benutzen dürfen.

Ausser der Zeit werden wir aber mit genügender Sicherheit auch den Ort nachzuweisen vermögen, an dem das Werk entstanden sein muss, oder vielmehr wir haben die Resultate nur anzunehmen, welche Friederichs bereits festgestellt hat. Die Monumente, welche wir in stylistischer Beziehung zur Vergleichung heranzogen, entstammen ohne Ausnahme dem Boden Athens, so dass wir schon dadurch berechtigt sein würden, einen attischen Künstler als Erfinder der Gruppe vorauszusetzen, wobei freilich immer noch der Möglichkeit Raum bliebe, dass derselbe, wie so viele seiner Landsleute, für einen andern Ort ausserhalb seiner engeren Heimath thätig gewesen wäre. Allein bereits Friederichs hat auf eine athe-

nische Münze hingewiesen*), „deren Darstellung in allem Wesentlichen mit unsrer Gruppe so sehr übereinstimmt, dass wir sie ohne Bedenken als eine Nachbildung für die Reconstruction unserer Figuren benutzen und die unerheblichen Abweichungen in der Gewandung dem Stempelschneider zuschreiben dürfen, wie es ja auch aus manchen Beispielen ersichtlich ist, dass die Stempelschneider, auch wenn sie copirten, doch ihre individuelle Freiheit sich wahrten.“ Da wir nun auf athenischen Münzen doch nur Nachbildungen attischer Kunstwerke voraussetzen dürfen, so kann es keinem Zweifel unterworfen sein, dass das gemeinsame Original der Münze sowohl wie unserer Marmorgruppe einst wirklich unter den Monumenten Athens eine bedeutsame Stelle einnahm.

Wir lassen uns jetzt durch die Vergleichung der Münze zur weiteren Prüfung der Gruppe selbst zurückführen. In derselben ist unter Anderem der rechte Arm der Frau moderne Restauration. Die Richtung desselben war allerdings durch die Hebung der Schulter und die Anordnung der von ihr herabfallenden Gewandpartien dem Ergänzer unzweifelhaft vorgezeichnet; nicht so aber die Haltung der Hand. In einem christlichen Madonnenbilde würde der nach oben deutende Finger ohne Weiteres verständlich sein: dem antiken Sinne dagegen war eine solche abstracte Hinweisung auf das Ueberirdische sicher fremd. Und so zeigt uns denn in der That die Münze, dass die erhobene Rechte ein Scepter führte, wodurch zunächst künstlerisch diese Seite der Gruppe mit dem durch

*) Combe Num. Mus. Brit. 7, 7; Müller Denkm. II, 8, 99; Arch. Zeit. 1859, Tf. 123, 1; und auf der Schlussvignette dieses Vortrags Nr. 1.

das Kind belasteten linken Arme in ein gewisses materielles Gleichgewicht gesetzt wird. Zugleich aber wird durch dieses Attribut die Trägerin desselben dem Kreise gewöhnlicher Frauen oder Dienerinnen entrückt: sie tritt uns entgegen als ein göttliches Wesen von höherem Range; und für ihre Deutung werden wir uns also, wie Friederichs richtig bemerkt, nach einer Religionsvorstellung und zwar einer attischen umzusehen haben.

Der allgemeine Kreis derselben ist uns durch das Kind auf ihren Armen deutlich angezeigt; aber der Begriff einer *κουροτρόφος*, einer Kinder pflegenden Göttin, haftet bei den Alten nicht an einer, sondern an mehreren Gestalten. Abgesehen aber von einer Athene, mit der die Erscheinung unserer Figur durchaus nichts zu thun hat, würden wir bei einer Here mehr Hoheit des Ausdrucks und auch ein äusseres Zeichen der königlichen Würde, etwa eine Stephane über der Stirn erwarten, bei einer Artemis einen mehr jungfräulichen Charakter, bei einer Aphrodite weniger Ernst und Strenge und mehr Liebreiz der gesammten Erscheinung. Einer Demeter als Pflegerin des Iacchos aber würde der Künstler wahrscheinlich anstatt des Scepters die Fackel in die Hand gegeben haben. So werden wir unter Ausschluss der höchsten Gottheiten des Olymp auf einen Kreis von Wesen hingeführt, die, von weniger allgemeiner Geltung, doch immer innerhalb gewisser Culte einer hohen Verehrung theilhaftig wurden. Unter ihnen nimmt allerdings die Ge, die Mutter Erde, eine hervorragende, vielleicht die erste Stelle ein; und da sie in ihrer speciellen Eigenschaft als Kurotrophos am Eingange der Burg zu Athen gemeinsam mit der Demeter Chloë ein Heiligthum hatte (Paus. I, 22, 3), so glaubte Friederichs

diese Göttin als Pflegerin eines Kindes in unserer Gruppe erkennen zu dürfen. Ich will keinen zu grossen Nachdruck darauf legen, dass wir in dem Kopfe einer Ge wohl einen etwas ausgeprägter matronalen Charakter zu erwarten berechtigt wären, als wir ihn in der That in den milden und weichen Zügen des Antlitzes und in der jungfräulich zarten Neigung des Hauptes finden. Gewichtiger erscheint dagegen eine andere Schwierigkeit, die auch Friederichs selbst nicht entgangen ist. In allen sicheren Darstellungen der Gaea nemlich, wie sie ausführlich von Stark (de Tellure dea, Jenae 1848) zusammengestellt sind, finden wir sie entweder sitzend oder liegend, oder nur in halber Gestalt aus dem Boden hervorragend, nie aber stehend. Dieser Thatsache gegenüber meint nun zwar Friederichs, in der Kurotrophos der attischen Mythologie sei der physische Begriff des Erdbodens in den Hintergrund getreten und eben darum sei ihr die Demeter Chloë (gewissermassen zur Ergänzung) zur Seite gestellt, die, wie schon ihr Name andeute, für das vegetabilische Leben sorge. In der Ge sei die Pflege der Kinder die Hauptsache, sie sei die Mutter Erde, aber nur in Beziehung aufs Menschenleben gedacht . . . sie sei frei von ihrem Elemente. Allein für eine solche Scheidung mangelt uns jeder Beweis. Wenn selbst in römischer Zeit z. B. an dem Harnisch der schönen Augustusstatue von Prima porta der Begriff der früchteerzeugenden Erde und der menschenerzeugenden Foecunditas in der am Boden lagernden, mit dem Füllhorn ausgestatteten Tellus, in deren Schoos zwei Kinder spielen, deutlich und schön vereinigt ist, wenn wir ähnlich in dem schönen Mosaik von Sentinum, welches den letzten Saal der hiesigen Vasensammlung schmückt, die liegende Tellus von vier

Kindern als Trägern der Erdfruchtbarkeit in den vier Jahreszeiten umspielt finden*), warum sollte ein Grieche die eine Seite des Wesens, den eigentlichen Grundbegriff der Göttin ohne Noth aufgegeben haben: den Begriff der *firma rerum et deorum omnium sedes, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς ἀεί*, einen Begriff, der auch in künstlerischer Beziehung für die Darstellung einer Kurotrophos durchaus keine grössere Schwierigkeit bot als der einer von ihrem Element losgelösten Göttin? Und würden wir nicht, wo es sich nicht um die Pflege eines bestimmten mythologischen Wesens, wie z. B. des Erichthonius handelt, die Fülle der Erdfruchtbarkeit durch eine Mehrheit von Kindern, wie in den erwähnten Monumenten, versinnbildlicht zu sehen vorziehen? Die Beziehung endlich zweier attischen Statuen auf Ge Kurotrophos, die Friederichs anführt (Taf. 123, 2 u. 3), ist in keiner Weise unzweifelhaft gegeben: in Frauengestalten, die das Kind nicht einmal mehr auf den Armen tragen, sondern neben denen halbwüchsige Knaben stehend dargestellt sind, ist sogar der allgemeine Begriff einer Kurotrophos nicht einmal mehr vorhanden.

Wenn aber selbst die Darstellung einer stehenden Ge als möglich zuzugeben wäre, so würden wir sie doch in der Gruppe der Glyptothek ohne andere entscheidende Gründe nicht nothwendig zu erkennen gezwungen sein; und in keinem Falle kann uns die vorgeschlagene Benennung hindern, nach einer andern zu forschen, die eine grössere innere und äussere Gewähr böte.

Hier glaube ich nun von vorn herein behaupten zu dürfen,

*) Was ich auf Grund einer skizzirten Zeichnung über dieses Mosaik in den Ann. dell' Inst. 1864, p. 384 bemerkte, nehme ich nach Prüfung des Originals zurück.

dass der Kreis, in welchem wir Umschau zu halten haben, keineswegs so eng ist, wie ihn Friederichs ziehen möchte, indem er sofort das ganze Gebiet der „personificirten Begriffe“ ausschliessen möchte. Zunächst nemlich bedürfe die Darstellung eines Begriffs bestimmter Attribute oder wenigstens einer „besonders significanten Gesticulation“, oder der Künstler müsse sich, wie es nicht selten geschehen, mit einer Namensbeischrift helfen. Denn da der Künstler nicht vermöge, einen Begriff zu einer individuellen Gestalt umzubilden, so müsse er zu äussern Zeichen seine Zuflucht nehmen, um seine Darstellung verständlich zu machen. Aber unsere Figur habe keine Attribute; denn das Scepter charakterisire sie nur allgemein als Göttin. Das Gefäss in ihrer Linken ist allerdings, wie Friederichs vorher bemerkt hat, eine moderne, durch nichts gerechtfertigte Restauration: auf der Hand werde nur die Linke des Knaben aufgelegen haben, um seinem Körper bei seiner Richtung nach rechts ein Gegengewicht zu geben. Wenn demnach der Arm zur Stütze erforderlich, so falle die Möglichkeit eines Attributs für den Knaben hinweg, das ohnehin an dieser Stelle nicht eben angemessen erscheinen würde. Hier lehrt uns indessen die Betrachtung des Werkes selbst, dass sich Friederichs im Irrthum befindet: die Entfernung von der Schulter des Knaben bis zur Hand der Frau ist zu gross, als dass seine Hand dorthin reichen könnte; es bleibt ein Zwischenraum, und die Möglichkeit eines Attributs an dieser Stelle ist also nicht nur nicht zu leugnen, sondern die einstmalige Existenz eines solchen ist vielmehr sogar wahrscheinlich oder fast nothwendig anzunehmen.

Aber auch darin geht wohl Friederichs zu weit, dass er die

Frauengestalt unserer Gruppe für zu innig erklärt, um Darstellung eines Begriffs sein zu können. Nur was als persönliches Wesen vom Künstler empfunden worden, vermöge das Gemüth in seiner Tiefe zu ergreifen; die Darstellung eines Begriffes dagegen sei, wenn auch nicht frostig, doch geringerer Innigkeit fähig, weil sie sich vornehmlich an unsere Intelligenz wende. Jene rein äusserlichen Personificationen, denen wir in so vielfachen Variationen auf römischen Münzen begegnen, können allerdings hier nicht in Betracht kommen. Aber wenn Begriffe wie Tyche, Nemesis, Themis, Hebe und andere schon früh zu einer festeren künstlerischen Gestaltung gelangten, so ist gewiss die gleiche Möglichkeit für eine weitere Reihe verwandter Begriffe unbedenklich zuzugeben. Hier nun wird es an der Zeit sein, uns an die chronologische Bestimmung unserer Gruppe zu erinnern und darauf hinzuweisen, wie gerade in der Zeit zwischen Phidias und Praxiteles in den religiösen Anschauungen des athenischen Volkes sich ein grosser Wechsel vollzog. Sokrates wurde angeklagt, dass er neue Götter einführe. Die alten persönlich geglaubten traten im Bewusstsein des Volkes immer mehr zurück; philosophisch-moralische Begriffe, Vorstellungen einer moralischen Weltordnung gewinnen an ihrer Stelle grössere Geltung. Wie schon bei Pindar (Ol. XIII, 6) der ethische Begriff der alten hesiodischen Horen, der Eunomia, Dike, Eirene, daneben der Hesychia (Pyth. VIII, 1) in schärferer Betonung hervorgehoben wird, so ist es namentlich die Komödie, ein Spiegel des Lebens, welche ähnliche Begriffe in persönlicher Gestaltung auf der Bühne auftreten lässt, den *δίκαιος λόγος* im Gegensatz zum *ἄδικος*, den Polemos und Kydoimos im Gegensatz von Eirene, Opora, Theoria, Plutos.

Um uns unserem Ziele mehr zu nähern, fassen wir jetzt einmal den Kreis dieser für das Wohl und Gedeihen des Staates und der öffentlichen Verhältnisse bedeutsamen Begriffe etwas schärfer ins Auge, und fragen uns, ob sich etwa im Laufe der Zeit einer derselben zu einer bestimmteren religiös-politischen und in Folge davon auch künstlerischen Bedeutung emporgearbeitet hat. — Als die einzelnen griechischen Staatswesen sich republicanisch consolidirten, unter einander abgrenzten, ihre Selbständigkeit gegen innere Tyrannen und äussere Feinde zu vertheidigen hatten, da waren es unter den Göttern die Helfer im Kampfe, welche besondere Verehrung fanden: es gab kaum einen eigentlichen Frieden, sondern nur Waffenstillstand: Ruhe vom Kampfe und Sammlung zu erneuten Anstrengungen. Als dagegen der gewaltigste der äusseren Feinde, als die Perser geschlagen waren, Athen seine Herrschaft fest begründet hatte, da mochte wohl noch gekämpft werden an der Peripherie der Machtsphäre, zur Erhaltung und zur Erweiterung derselben: aber im Centrum herrschte Friede und steigender Wohlstand, und im Gefühl der Sicherheit genoss man, was man besass. Aber ein lang andauernder Bürgerkrieg, der nach der Ruhe eines halben Jahrhunderts entbrannte, knickte diese Blüthe und vernichtete die öffentliche Wohlfahrt. Da musste natürlich die Sehnsucht erwachen nach der Zeit jenes glückseligen Friedens: wohl mochte man Athene anrufen als Schützerin der Stadt; aber im Herzen erwartete man wahres Heil nur von einem neu und fest begründeten, andauernden Frieden, und allmählich musste sich diese Sehnsucht in die Form der Religion kleiden: nicht mehr ein begriffliches Wesen blieb der Friede, Eirene wurde eine Göttin im vollen,

umfassenden Sinne des Wortes. Freilich steht diese meine Auffassung in Widerspruch mit der noch jetzt geläufigen aus Plutarch (Cim. 13) entlehnten Annahme, dass bereits zur Zeit des Kimon von den Athenern der Eirene ein Altar errichtet worden sei. Allein die Angabe Plutarchs steht im engsten Zusammenhange mit der Nachricht über den sogenannten kimonischen Frieden: einen Frieden, der nach den Untersuchungen von Dahlmann und Krüger niemals wirklich abgeschlossen worden ist; so dass mit ihm auch die Glaubwürdigkeit der Nachricht über den Altar der Eirene zu Boden fällt. Allerdings hat man auch aus einigen Versen im Frieden des Aristophanes (v. 928 sq. 1009 sq.) folgern wollen, dass zur Zeit der Aufführung dieser Komödie der Eirene regelmässige Opfer gebracht worden seien. Betrachten wir indessen nach Beseitigung des kimonischen Altars seine Worte mit unbefangenem Blicke, so werden wir in ihnen nichts finden, was die Grenzen einer durchaus dem Aristophanes angehörigen poetischen Fiction überschritte, während allerdings die Scholiasten leicht veranlasst werden konnten, ihre Nachrichten über einen späteren Cult der Göttin auf jene frühere Zeit zu übertragen. Ueber die Zeit der Einführung dieses Cultus aber haben wir positive Nachrichten. Es war im ersten Jahre der 101. Olympiade, 375 v. Chr. G., dass Timotheus die spartanische Flotte bei Leukas schlug und dadurch die Hegemonie Athens über die Seestaaten bis zu einem gewissen Grade wieder befestigte: *quae victoria*, nach den Worten des Cornelius Nepos (Timoth. 2), *tantae fuit Atticis laetitiae, ut tum primum arae Paci publice sint factae eique deae pulvinar sit institutum.* Seine Angabe aber findet ihre unumstössliche Bestätigung in den Worten des

jenen Ereignissen gleichzeitigen Isokrates, der in der Rede *περὶ ἀντιδόσεως* (§ 109—10) berichtet: Timotheos habe in Folge jenes Sieges Sparta zu einem Frieden gezwungen, der in dem Verhältniss der beiden Staaten einen solchen Wechsel hervorgerufen habe, dass von da an die spartanische Flotte nicht mehr ausserhalb Malea, ihr Landheer nicht mehr ausserhalb des Isthmus gesehen worden sei, und dass Athen von jenem Tage an der Eirene ein jährliches Opfer gestiftet habe, als der Göttin die wie keine andere der Stadt so grossen Nutzen gebracht: *ὥσθ' ἡμᾶς μὲν ἀπ' ἐκείνης τῆς ἡμέρας θύειν αὐτῇ καθ' ἕκαστον τὸν ἐνιαυτὸν ὡς οὐδεμιᾶς ἄλλης οὕτω τῇ πόλει συνενεγκούσης.*

So war also der Cultus festgestellt; dem Cultus aber konnte auf die Länge das Bild nicht fehlen. Fragen wir nun, von welchen Ideen ein Künstler bei der Schöpfung der künstlerischen Gestalt der Göttin ausgehen konnte, so werden sich zwei Möglichkeiten ergeben, je nachdem man die eine oder die andere von zwei Seiten ihres Wesens stärker betonte. Die Göttin liess sich fassen als Friedensbringerin oder als die durch andauernden Frieden segenspendende Göttin. Der Oelzweig, der Heroldsstab, das Verbrennen der Waffen mit einer Fackel bezeichnen vor allem die Friedensbringerin; und in solcher Auffassung, die durch mehr äusserliche Zeichen für den Verstand deutlich spricht, finden wir die Göttin meist auf römischen Münzen, wenn auch Füllhorn oder Aehren dort zugleich auf die Folgen, die Früchte des Friedens hindeuten. Bei den Griechen dagegen, zunächst in der Poesie, tritt der Begriff einer segenspendenden Göttin schärfer in den Vordergrund: ihr Wesen entwickelt sich aus dem Begriffe der alten hesiodischen Hore,

sie spendet Glück und Reichthum, ist *ὀλβιοδότειρα*, *βαθύπλουτος*, *πολύολβος;* und so erscheint sie noch in der spätern, mehr aus poetischen als aus religiösen Anschauungen schöpfenden Vasenmalerei in Verbindung mit Opora, Oenonoe, mit Dionysos und überhaupt als eine Theilhaberin an dem Thiasos dieses segen- und freudespendenden Gottes (Jahn, Vasenbilder S. 13 u. 17). Als sich aber dann die frühere Hore aus der weiteren Umgebung loslöste, um als einzelne Gestalt zu den Ehren einer wirklichen Göttin erhoben zu werden, da konnte es nicht fehlen, dass dieser Gestalt bestimmtere Umrisse gegeben wurden. Der Begriff des Segens, der Fülle führte mit einer inneren Nothwendigkeit auf den Charakter der Mütterlichkeit, auf eine äussere Erscheinung, welche der Gaea, der Demeter einigermassen verwandt sein musste, und das Wesen der Göttin als einer Kurotrophos musste bestimmt in den Vordergrund treten (vgl. Hesiod. op. et dies 226; Eurip. Bacch. 419). Unter ihr gedeiht der Reichthum: zwar ist sie nicht direct seine Erzeugerin, weshalb auch bei den Griechen Plutos nicht der Eirene, sondern des Iasion und der Demeter Sohn genannt wird, gezeugt auf dreimal geackertem Blachfeld in Kreta's fruchtbarem Eiland; aber sie ist Pflegerin, Mehrerin des Reichthums, der ohne sie nicht zu gedeihen vermag (*ταμί' ἀνδράσι πλούτου*: Pind. Ol. XIII, 8). In solcher Fassung gewinnen wir einen Begriff der Eirene, der künstlerisch personificirt zu werden gewiss vollkommen geeignet erscheint. Und er ward es: „weise", sagt Pausanias (IX, 16, 2), „ist des Xenophon und Kallistonikos Erfindung, den Plutos der Tyche wie einer Mutter oder Amme in die Hände zu geben (in einer Statue zu Theben); weise aber ist nicht minder der Gedanke des Kephiso-

dotos; denn auch dieser bildete eine Gruppe für die Athener: Eirene den Plutos haltend: *τῆς Εἰρήνης τὸ ἄγαλμα Πλοῦτον ἔχουσαν.*" Offenbar ist dies dieselbe Gruppe, welche Pausanias nochmals (I, 8, 2) als zwischen der Tholos und dem Tempel des Ares aufgestellt erwähnt: *Εἰρήνη φέρουσα Πλοῦτον παῖδα.* Der Künstler aber ist von den beiden des Namens Kephisodot nicht der jüngere, der Sohn des Praxiteles, welcher die Kunst in seinem Symplegma bis an die Grenzen der Ueppigkeit führte, sondern der ältere, der an einem andern Orte mit eben jenem Xenophon, dem Genossen des Kallistonikos, gemeinsam arbeitete, so dass also jene beiden Gruppen wie im Wetteifer von zwei Freunden und Rivalen erfunden erscheinen. Dieser ältere war höchst wahrscheinlich der Vater des Praxiteles, Schwager des Phokion und also Zeitgenosse des Timotheos, der zuerst der Eirene Altäre errichtete und wohl auch die Aufstellung einer andern einfachen Statue der Göttin neben der der Hestia im Prytaneum veranlasste.

Angesichts dieser Nachrichten, dass ein bedeutender athenischer Künstler eine Generation vor Praxiteles die Gruppe der Eirene mit dem Plutos im Arme für die Athener bildete, sollen wir da nicht die uns erhaltene Gruppe einer mütterlichen Pflegerin mit einem Kinde, die uns in ihrer Erfindung auf die gleiche Zeit hinweist und durch die Vergleichung einer attischen Münze sich als attischen Ursprungs offenbart, für eine Nachbildung eben jenes Werkes des Kephisodot halten? Gewiss ein hoher Grad innerer Wahrscheinlichkeit wird dieser Vermuthung nicht abzusprechen sein*). Wenn ich

*) Nachträglich will ich hier die Aufmerksamkeit auf einen für die Betrachtung der formellen Behandlung wichtigen Punkt hinlenken. Pausanias bezeichnet nicht ausdrücklich das

trotzdem, obwohl sie sich mir schon vor mehreren Jahren, unmittelbar nach dem Lesen der Abhandlung von Friederichs aufgedrängt hatte, sie öffentlich auszusprechen Anstand nahm, so geschah dies nicht sowohl aus einem Gefühle des Zweifels, einem Mangel an Ueberzeugung von ihrer Richtigkeit, sondern es leitete mich der Wunsch, der hohen Wahrscheinlichkeit einst noch den Stempel der Gewissheit aufdrücken zu können. Dieses Zögern hat für mich allerdings den Nachtheil gehabt, dass im Zusammenhange anderer Untersuchungen und ohne ausführliche Begründung B. Stark die gleiche Vermuthung über die Bedeutung der Gruppe schon vor mir ausgesprochen hat (Memor. dell' Inst. II, 254—56). Dennoch habe ich Grund meine frühere Zurückhaltung nicht zu bereuen: es sollte

---

Material, in dem die Gruppe des Kephisodot gearbeitet war. Aber da im Ganzen Marmor für im Freien aufgestellte Statuen bei ihm seltener vorkommen, so werden wir zunächst an Bronze denken. Es fragt sich daher, ob der noch erhaltene Marmor mit dieser Annahme nicht in Widerspruch steht. Auf den ersten Blick werden wir kaum zu zweifeln wagen, dass auch das Original für das Material componirt gewesen sei, in welchem wir die Replik besitzen. Bei genauerer Betrachtung werden wir indessen durch verschiedene Beobachtungen zu einem entgegengesetzten Resultate gelangen. Auffällig ist die Art, wie sich die Arme der Frau aus den Gewandmassen herauslösen. Es bilden sich unter ihnen zwei grosse Tiefen, die uns auf der rechten Seite den nackten Körper unter der Achselhöhle deutlich erkennen lassen. Vom Nackten setzt sich das Gewand scharf ab, und die äusseren Kanten, welche diese Tiefen umgrenzen, erscheinen ebenfalls scharf und für den Marmor fast hart. Die zur Seite bis zu halber Höhe des Schenkels herabhängenden Zipfel des Ueberschlags zeigen dieselbe Scharfkantigkeit. Wo aber der Rand dieses Ueberschlags sich auf die durch die Schürzung des Chiton hervorgebrachten dicken Falten auflegt, da ist er nicht, wie man in der Malerei sagen würde, pastos aufgetragen, sondern er legt sich gewissermassen wie ein dem wirklichen Stoffe des Kleides an Dicke kaum übertreffendes Metallblech flach über dieselben. Ferner sind die durch diesen Rand nach unten begrenzten Flächen (besonders nach der Seite des Knaben zu) nicht einfach und breit behandelt, sondern mehrfach gegliedert durch leichte Hebungen und Senkungen, welche sich im Marmor bei der Durchsichtigkeit der Oberfläche dieses Materials wegen ihrer flachen Behandlung dem Auge fast ganz entziehen, dagegen bei der besondern Brechung des Lichtes auf der Bronze in diesem Material bestimmter hervortreten und durch verschiedene Reflexe die grösseren Flächen beleben würden, ohne jedoch deren Einheit zu zerstören. Ueber die senk-

München vorbehalten bleiben, mir jene gewünschte letzte Bestätigung in unerwarteter Weise wirklich zu gewähren.

Wir haben es bisher unentschieden gelassen, welches Attribut sich etwa zwischen den linken Händen der beiden Figuren befunden haben möge. Mit der Stellung der Frage ist aber die Antwort fast selbstverständlich gegeben. Denn welches Attribut könnte wohl den Begriff der Fülle und des Reichthums, welchen Plutos gewährt, einfacher und deutlicher aussprechen, als das schon dem Wortsinne nach reichen Segen verheissende Füllhorn? Und in der That ist dieses Attribut schon längst als für Plutos charakteristisch anerkannt und in Kunstdarstellungen nachgewiesen worden*). Das-

rechten Falten des Chiton wage ich nicht mit voller Bestimmtheit zu urtheilen; doch glaube ich auch hier eine gewisse Schärfe in den Begrenzungen zu erkennen; und liesse sich z. B. eine Karyatide des Erechtheum und die Pallas des Antiochos der Villa Ludovisi (Mon. dell. Inst. III, 27) im Einzelnen vergleichen, wozu mir hier in München bei dem sehr zu beklagenden Mangel einer Sammlung von Gypsabgüssen leider die Gelegenheit fehlt, so würden wir wahrscheinlich finden, dass sich die Formenbehandlung des Gewandes in unserer Gruppe mehr der letzteren nähert, in welcher eine bedeutende Schärfe der Ausführung sich ebenfalls durch das enge Anschliessen an das metallene Vorbild, den Gold-Chiton der Parthenos, erklärt. Lehrreich ist sodann die Behandlung des Haars: die reichen von der Stirn sich ablösenden Massen sind nicht durch tiefe Einschnitte in klare und bestimmte Partien gegliedert, sondern auf eine feine und sorgfältig durchgeführte Ciselliruing angelegt, deren Nachahmung in der scharfen Zeichnung der auf dem Scheitel anliegend n Haare sich bestimmt erkennen lässt. Noch mehr tritt die Eigenthümlichkeit des Bronzestyls hervor an den lang herabwallenden Locken, die namentlich auf der linken Schulter wie aus Metall kunstreich schraubenförmig gedreht erscheinen. Endlich möchte zu bemerken sein, dass das breite, von Winckelmann für ein Kredemnon gehaltene Band über der Stirn im Marmor nicht die volle und richtige Wirkung hervorbringt, indem es sich für das Auge mit den benachbarten Haarpartieen zu sehr vermischt. Denken wir uns dieselben in Metall übertragen und das Band, wie es bei ähnlichen Attributen häufig der Fall ist, in Silber oder vergoldet ausgeführt, so gewinnen wir nicht nur grössere Klarheit, sondern auch grösseren Reichthum und eine gewählte Eleganz in der Anordnung. — Nach diesen Bemerkungen kann wohl kaum noch ein Zweifel darüber obwalten, dass das der Marmorgruppe zu Grunde liegende Original wirklich in Bronze ausgeführt war.

*) Vgl. Stephani, Compte-rendu 1859, p. 107. Als Plutos ist vielleicht auch die Statue bei Clarac pl. 678 E, n. 1564 B zu deuten.

selbe in der Hand des Knaben unserer Gruppe vorauszusetzen, fehlte es indessen bis jetzt an einem positiven Beweise. Die athenische Münze, welche uns ein Abbild derselben darbietet, war gerade an der entscheidenden Stelle abgenutzt und gewährte keine Auskunft. Es blieb also abzuwarten, ob nicht irgendwo andere, besser erhaltene Exemplare dieser an sich ziemlich unscheinbaren Kupfermünze zum Vorschein kommen würden. Zu meiner Ueberraschung fand ich sie, noch ehe ich sie suchte, meiner eigenen Obhut anvertraut im hiesigen k. Münzcabinet, nicht eines, sondern zwei, von denen aber namentlich das eine jeden Zweifel löst (vgl. die Abbildung Nr. 2 der Schlussvignette). In demselben entspricht nicht nur die Neigung des Kopfes der Frau weit mehr der Marmorgruppe, sondern, so weit sich aus den Spuren der Falten erkennen lässt, war auch die in dem früher bekannten Exemplare unverhüllte rechte Brust hier, wie im Marmor, durch das Gewand bedeckt. An dem Knaben bleibt allerdings die durch die Kleinheit des Münzbildes entschuldbare Abweichung bestehen, dass der Unterkörper unbekleidet erscheint. Dagegen erweist sich die Restauration des rechten Armes im Marmor als durchaus der Münze entsprechend, und endlich finden wir auf der letzteren den wichtigsten Punkt, das Attribut in der Linken, deutlich erhalten: ein zierliches Füllhorn, dessen unteres Ende, wie es scheint, gleichzeitig von Frau und Kind gehalten wird — und somit ist die gewünschte letzte Bestätigung gefunden und wir dürfen wohl die Deutung der Gruppe als Eirene und Plutos von nun an als gegen jeden Einwand gesichert betrachten*).

*) Wenn wir auf einer Münze von Kyzikos aus der Zeit des Maximinus Thrax (Trésor. de numism. Nouv. gal. myth. pl. XIV. n. 6) einen mit der attischen Münze und der Marmorgruppe

Mit dem Namen aber tritt zugleich die kunstgeschichtliche Bedeutung des Werkes in ein neues und helleres Licht. Wir besassen bisher genügende Mittel, um uns von der Kunst des Phidias sowohl als von der des Praxiteles wenigstens in ihren Grundeigenthümlichkeiten ein deutliches Bild zu entwerfen: über das was zwischen ihnen lag, hatten wir nur eine spärliche und sehr äusserliche Kunde. Es fehlte uns namentlich die lebendige Anschauung eines bedeutenden, für die Zeit des Ueberganges besonders charakteristischen Werkes. Hier nun tritt uns jetzt die auf Kephisodot zurückgeführte Gruppe der Eirene und des Plutos entgegen und füllt eine Lücke unserer kunstgeschichtlichen Kenntnisse in der erwünschtesten Weise aus: sie nimmt sofort in der Entwickelung der griechischen Kunst eine feste und sichere Stelle ein. Wenn uns die geistige Hoheit und gewaltige Energie der Werke eines Phidias zuweilen das Bedürfniss der Erholung empfinden lässt; wenn uns die weiche Anmuth praxitelischer Gebilde bei zu oft wiederholter Betrachtung der Gefahr der Uebersättigung aussetzt, so mögen wir unsern Blick zurücklenken auf die Gruppe des Kephisodot. In dem einfachen Ernst der formellen Auffassung, in der Innigkeit des liebevollen Verhältnisses zwischen Pflegerin und Pflegling weht uns etwas an von dem Geiste sophokleischer Milde und Harmonie, und der Geist des Friedens, den der Künstler im Bilde darstellt, zieht gewissermassen ein in unser eigenes Gemüth.

---

in allen Hauptpunkten übereinstimmenden Typus finden, so lässt sich daraus gewiss kein Gegengrund gegen die obige Deutung ableiten, sondern wir sehen daraus nur, dass die Erfindung des Kephisodot auch ausser Athen nachgeahmt und zur Darstellung desselben Gegenstands oder vielleicht auch nur in einem analogen Sinne für besondere locale Culte künstlerisch verwerthet wurde.

Und. dieses Gefühls wollen wir gerade am heutigen Tage froh werden. Auch wir hatten gleich den Griechen nach der Befreiung von der Fremdherrschaft uns eines halbhundertjährigen Friedens zu erfreuen gehabt und darüber die hohe Bedeutung dieses Gutes fast vergessen. Eine zum Glück kurze Unterbrechung hat sie uns wieder in ihrem vollen Umfange erkennen lassen; und in Erinnerung der kriegerischen Stürme, die noch heute vor einem Jahre uns umtobten, werden wir uns diesmal bei der Vorfeier des Geburts- und Namensfestes Sr. M. König Ludwigs II. in dem Wunsche vereinigen: dass fortan die Regierung S. M. gesegnet sei durch andauernden Frieden, in dessen Pflege die Fülle des Reichthums wachsen, gedeihen und zu immer höherer Blüthe sich entfalten möge.

1

2

10221140

10221140

10221140

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Bayerische Akademie der Wissenschaften - Diverse Serien

Jahr/Year: 1867

Band/Volume: 4-25

Autor(en)/Author(s): Brunn Heinrich von

Artikel/Article: Über die sogenannte Leukothea in der Glyptothek Sr. Majestät König Ludwigs I. Vortr. in d. öffentl. Sitzung d. k. Akad. d. Wiss. am 25. Juli 1867 zur Vorfeier des allerhöchsten Geburts- u. Namens-Festes des Königs Ludwig II. 1-25