



# Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

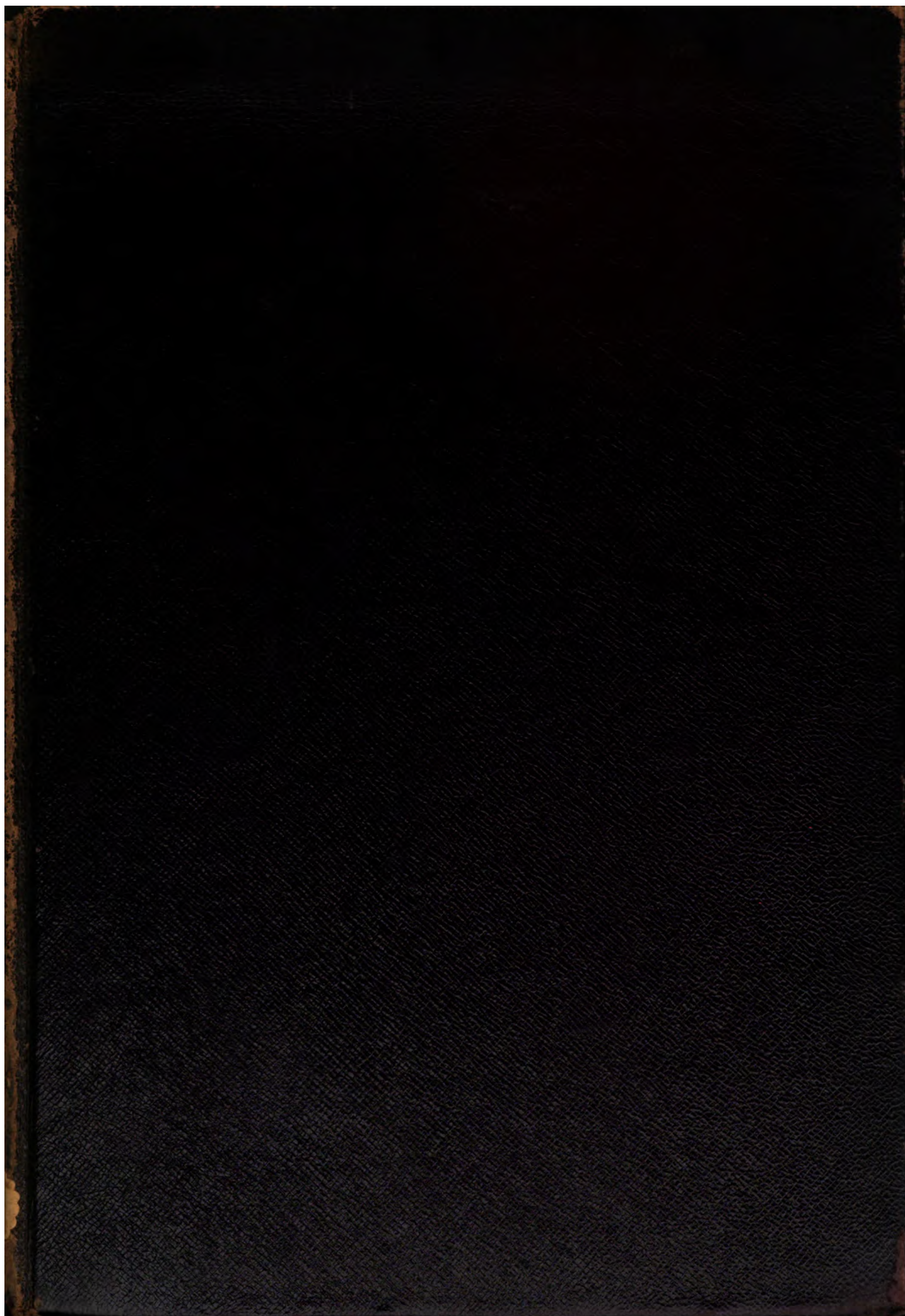
This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

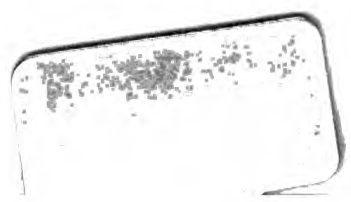


1  
C  
ii  
365



~~XXXXI. A 40~~

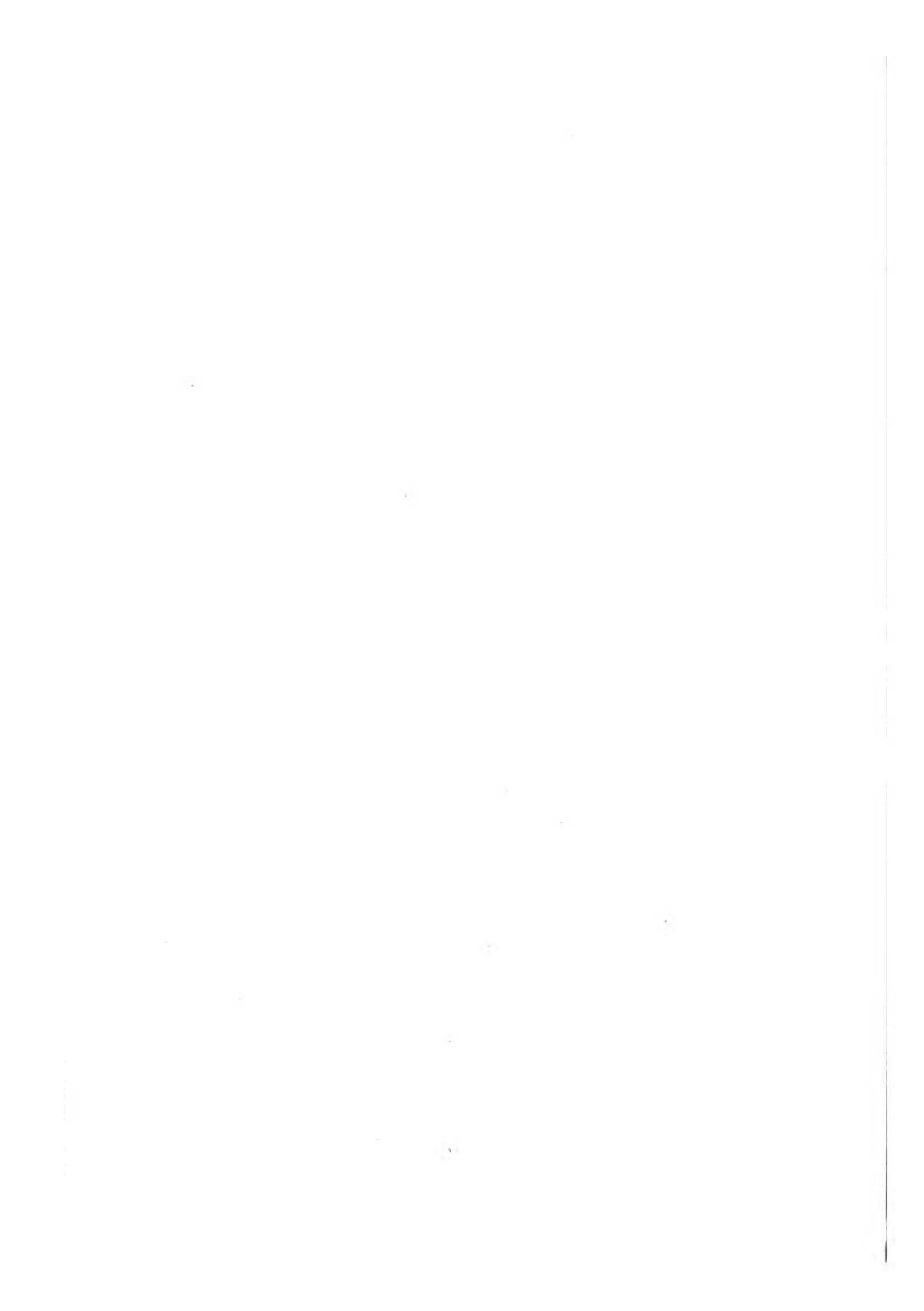
XI.A.





**302252135N**

792





+

C. Th. Lehmann

22

*Überreicht vom Verfasser.*

---

SITZUNGSBERICHTE 1882.  
DER **XXVI.**  
KÖNIGLICH PREUSSISCHEN  
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
ZU BERLIN.

---

Gesammtsitzung vom 25. Mai.

**Über das Relief bei den Griechen.**

---

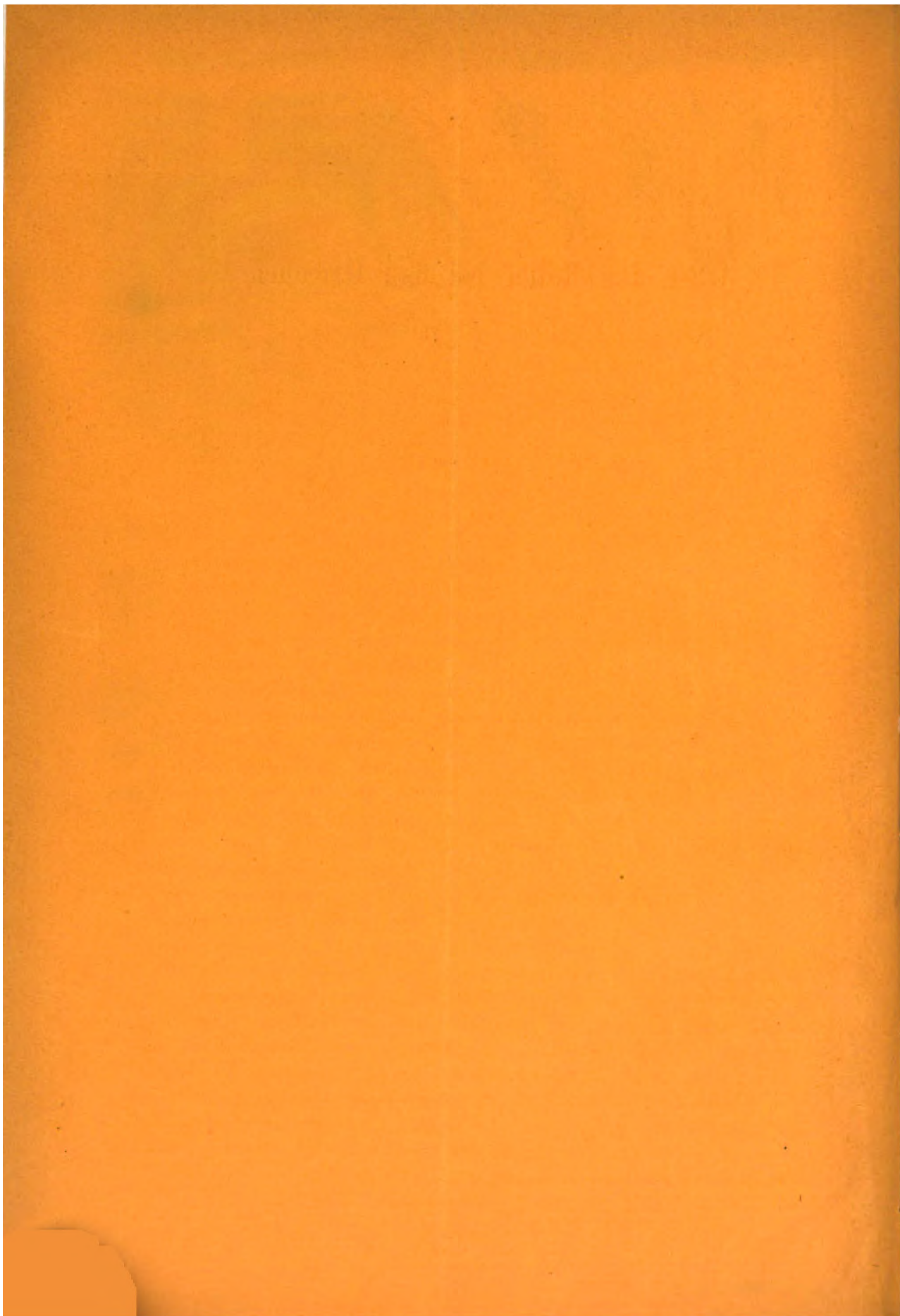
VON ALEXANDER CONZE.

---

Mit einer Tafel.

---





## Über das Relief bei den Griechen.

VON ALEXANDER CONZE.

(Vorgelegt am 11. Mai [s. oben S. 525].)

Mit einer Tafel.

Eine eigenthümliche Stellung unter den Darstellungsformen der bildenden Künste nimmt das Relief ein; dass die Griechen es besonders mustergültig zu behandeln wussten, gilt als ziemlich anerkannter Satz. So lohnt es wohl doppelt, wenn man über das Wesen dieser Gattung sich klar zu werden sucht, vor Allem scharf ins Auge zu fassen, wie sie bei den Griechen gehandhabt wurde. Jedesfalls wird es innerhalb der Erforschung der antiken Kunst, in welcher das Relief eine so grosse Rolle spielte, unerlässlich. Gelegenheit zu Beobachtungen darüber hat sich mir, ohne dass ich sie suchte, wiederholt geboten, namentlich durch zweierlei Anlässe; einmal durch die Sammlung der griechischen Grabreliefs, welche ich für die Akademie der Wissenschaften zu Wien unternommen habe und, leider zu lange schon, bald zehn Jahre fortführe, sodann dadurch, dass die Ausgrabungen CARL HUMANN'S in Pergamon als Hauptfundstück das gewaltigste Relief, von dem wir überhaupt wissen, mir am K. Museum zur Verwaltung in die Hände gegeben haben, und neben dem einen grössten, der Gigantomachie, noch die Überreste eines zweiten, welches jedem auf solche Betrachtung Vorbereiteten als formell besonders merkwürdig sofort sich zu erkennen gegeben hat, ich meine den sogenannten kleinen Fries des Altarbaus. Ja die Fortsetzung der HUMANN'Schen Ausgrabungen im vergangenen Jahre hat als wichtigstes Bildwerk abermals eine Reihe von Reliefs, die Waffenabbildungen auf den Brüstungen der Säulenhalle am Athenaheiligthum, zu Tage gefördert. Erstrecken sich die Grabreliefs über den ganzen Zeitraum der griechischen Kunstentwicklung vom sechsten Jahrhundert bis in die ersten Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung, mit einer merkwürdigen Lücke im fünften Jahr-



hundert, welche aber gerade durch das schon längst genugsam bekannte grosse Friesrelief vom Parthenon, in dem man das griechische Relief *κατ' ἐξοχήν* sieht, ausgefüllt wird, während die Hauptmasse derselben im vierten Jahrhundert v. Chr. liegt, so gehören die drei pergamenischen Reliefs dem zweiten Jahrhundert v. Chr. an. Zeitlich und örtlich bilden den Übergang zu den wieder zahlreich vorhandenen Fortsetzungen der griechischen Reliefarbeiten in der römischen Kunst die vier Marmorgemälde, so kann man hier geradezu sagen, an dem Grabmale der Iulier zu St. Remy im südlichen Frankreich; und auch diese im Allgemeinen wenig mehr als dem Namen nach gekannten Reliefs habe ich im Jahre 1866, bald nachdem BRUNN, von RITSCHL geleitet, auf sie neu aufmerksam gemacht hatte, an Ort und Stelle sehen, sie in seltenen photographischen Aufnahmen erwerben und bei mir behalten können, bis ich im vorvorigen Jahre Abgüsse nach den Originalen im Museum zu St. Germain wieder fand. Wohl möchte ich diese persönliche Begegnung mit St. Remy neben der Beschäftigung mit den Grabreliefs und der mit den pergamenischen Reliefs als dritten Hauptanstoß zu einer umfassenden Betrachtung des griechischen Reliefs hier erwähnen. Jedesfalls verdanke ich es ihr, dass mich eine Anzahl seitdem literarisch vertretener Irrthümer nicht gestört haben.

Wenn ich nach derartig wiederholten Anregungen über das Relief bei den Griechen zu handeln versuche, so kann es nicht im Entferntesten mit der Absicht geschehen, etwas Erschöpfendes zu liefern; vielleicht, dass es später einmal daraus wird. Und wenn auch dann nicht von mir, der ich zu wenig Herr dessen bin, was ich arbeiten will, so wird es einem Anderen gelingen; denn die Aufforderung dazu kommt nicht von heute. »Wir vermissen eine Geschichte des Reliefs bei den Griechen«, sagte schon 1857 BRUNN in der Künstlergeschichte (I, S. 587), aber nicht nur erschöpfend geschrieben, wie es gewiss einmal geschehen muss und wird, vermisste sie BRUNN, nein, selbst eine solche vermisste er, »welche uns auch nur die einfachsten Fragen über diesen Theil der Kunst klar und bestimmt beantwortete.« Vielleicht, dass das wenigstens schon heute gelingt. nur einiges Einfachste einigermaßen richtig zu formuliren.

In einzelnen sehr wesentlichen Punkten sind ja auch mehr und mehr richtige Grundanschauungen aus immer reicher zuströmender und immer klarer sich ordnender Fülle der Beobachtung bereits hervorgegangen, so dass man garnicht einmal zu wagen hat, ganz Neues aufzustellen, vielmehr, wie mir scheint, nur die Aufgabe zu erfüllen hat, so zu sagen in der Luft Liegendes fester zu gestalten. Jeder, der die für ihre Zeit gute Schrift »über das Basrelief« zur Hand

nimmt, mit welcher TÖLKEN sich im Jahre 1815 an der Berliner Universität habilitirte, wird beim Lesen inne, wie gewisse Hauptpunkte heute vollständig umgestaltet vor uns liegen.

Wenn TÖLKEN (S. 3) bei der Definition des Reliefs die Abwesenheit der Farbe als etwas generell Gegebenes hinstellt, so fällt gleich zu Anfang in die Augen, wie verändert die Basis der Betrachtung heutzutage ist, wo namentlich denen, welche mit griechischen Reliefs an den Fundstellen derselben und unmittelbar nach ihrer Auffindung viel zu verkehren Gelegenheit haben, umgekehrt für diese Reliefs Farbigkeit eigentlich selbstverständliche Voraussetzung ist, selbst wo bestimmte Spuren sich nicht erhalten haben. Ich berufe mich z. B. auf KUMANUDIS, dem bei seiner Sammlung der griechischen Grabinschriften so besonders viele Reliefs unter die Augen gekommen sind.

Wenn ferner TÖLKEN auf S. 6 seiner Schrift, wo er beginnen will, den Gesetzen über Reliefkunst nachzuforschen, ausdrücklich ablehnt, dabei die Technik der Ausführung zu berücksichtigen — was im V. Abschnitte zu einer recht verfehlten Bestimmung des inneren Charakters der Reliefkunst als eines sozusagen hieroglyphischen führt —, so hat namentlich klar und einfach SCHÖNE in seinen griechischen Reliefs S. 22 es ausgesprochen, welchen unerbittlich bestimmenden Einfluss auf die Formgebung der attischen Votivreliefs (und diese sind darin nichts Besonderes für sich) das technische Verfahren ausgeübt hat. Die Steinplatte ist das Gegebene, sagt SCHÖNE, darauf werden die Figuren entworfen, ihre Conturen werden mit dem Meissel umrissen und weiter der Reliefgrund je nach Bedürfniss ausgetieft. Wenn dagegen TÖLKEN sagte, einzeln müsse jede Figur dem Grunde aufgearbeitet werden, so ist das eben das moderne Relief, wo, wie SCHÖNE anführt, die Figuren in Thon auf Schieferplatte oder Brett modellirt werden, also eben das Gegebene der Reliefgrund ist, während beim antiken Relief die Oberfläche der ursprünglichen Steinplatte das Gegebene ist. Was TÖLKEN als Vorschrift formulirt, was entsprechend, glaube ich, in der practischen Unterweisung bis heute eine grosse Rolle spielt, dass die Glieder der Figuren der Fläche folgen müssen, nicht einzeln herausfahren dürfen u. s. w., das konnte eben bei griechischer Relieftechnik absolut nicht anders sein. Man ist fast erstaunt zu sehen, wie unendlich einfach es sich mit dem vielgepriesenen Geheimnisse des sogenannten griechischen Reliefstiles verhält, der nun ferner, wie wir uns ohne Weiteres sagen, bei seiner Abhängigkeit von der Technik allerdings gar nicht einer sein kann, sondern modificirt je nach dem Material des Steins, ja der verschiedenen Steinarten, dann des Metalls u. s. w., und nach den verschiedenen Proceduren, welche deren Bearbeitung erforderte.

TÖLKEN stand mit seiner Kunstbetrachtung noch innerhalb einer gegen den Stil der sogenannten Zopfzeit gerichteten Gegenbewegung; die malerische Behandlung des Reliefs in jener Zeit, wo das Relief als Zeichnung in Stein oder Metall auch Bäume und Landschaften, seltsam für den Beschauer, dargestellt hätte, galt ihm selbstverständlich als ganz verwerflich, und wo er in Abschnitt X dergleichen doch auch als in der Antike vorkommend anerkennen muss, sind ihm die Verirrungen, und zwar hin und wieder durch Übersetzen von wirklichen Gemälden in Marmor entstanden. Wie sehr nicht in Verirrung, sondern in wirklicher Entwicklungstendenz das antike Relief zu der malerischen Eintiefung verschiedener Gründe hinter einander gelangte, wie malerische Reliefs bei Weitem nicht immer Übersetzungen vorhandener Gemälde zu sein brauchen, das hat vor Kurzem namentlich SCHREIBER (Arch. Zeitg. XXXVIII, S. 155 ff.) gut und richtig herausgefunden und damit einen Weg gewiesen, den OVERBECK in der neuen Auflage seiner Geschichte der griechischen Plastik weiter gehen konnte. Gerade in diesem Punkte, der Einsicht in den malerischen Charakter der spätgriechischen und damit der römischen Reliefkunst, ist unsere über TÖLKEN hinausgehende bessere Erkenntniss erst recht jungen Datums. Da man St. Remy meist nicht kannte, Pergamon noch nicht hatte, so verhärtete sich ein Vorurtheil gegen die, man kann in gewissem Sinne sagen, reichste Entfaltung der griechischen Reliefkunst, und man formulirte immer bestimmter die Anklage auf Schuld an dieser Ausartung gegen die Römer, so namentlich PHILIPPI in seiner Schrift über die römischen Triumphalreliefs und ihre Stellung in der Kunstgeschichte (Leipzig 1872).

Ich habe hiermit drei Hauptpunkte herausgehoben, an denen es besonders in die Augen springt, wie eine richtigere Einsicht in Erscheinung und Wesen des griechischen Reliefs sich im Laufe unseres Jahrhunderts bei ausserordentlicher Zunahme des Materials bereits gebildet hat. Ganz gewiss aber ist sie bei weitem noch nicht Gemeingut geworden; dafür habe ich noch in diesen Tagen ein frisch gedrucktes Zeugnis gelesen. Wenn ich nunmehr der, so weit ich einzusehen vermag, richtigen Charakteristik des griechischen Reliefs in zusammenhängender Ausführung mehr Eingang zu verschaffen suchen will, so muss ich vielleicht gerade wegen der ausgesprochen anderen Tendenz der mehrfach angezogenen TÖLKEN'schen Schrift ausdrücklich erklären, dass ich meine Aufgabe rein historisch fasse. Es kommt mir nur darauf an einzusehen und zu zeigen, wie das Relief bei den Griechen war, nicht Regeln zu geben, welche etwa heute und in Zukunft die Künstler oder ihre Beurtheiler zu berücksichtigen hätten. Will man übrigens das griechische Muster auf



diesem Gebiete auch ferner einigermaassen maassgebend sein lassen, so hat schon das bisher Gesagte jene strenge Regel, welche z. B. TÖLKEN zu finden glaubte, als in der griechischen Kunst für die Reliefbehandlung bei weitem nicht so, wie er meinte, gültig bestehen lassen. Das griechische Relief, einmal als Muster gelten gelassen, giebt also statt einer Beschränkung, vielmehr eine Freiheit, in dem einen Material so, im anderen so, zu verschiedenen Zeiten, für verschiedene Zwecke so oder so zu verfahren, und man sieht also auf diesem besonderen Kunstgebiete wieder einmal, dass das Griechenthum die möglichen Entwicklungsstufen bereits voll und ganz durchlaufen hat und sie eine neben der anderen dem Studium, nicht aber einer bequemen Nachahmung darbietet.

Das Relief, die Darstellung auf der Fläche vermittelt Bewegung der Fläche, wie es die Griechen handhabten, war zum Unterschiede von unsern landläufigen Vorstellungen von einer solchen Kunstart, erstens nicht etwas so in sich Einheitliches, und zweitens nicht etwas so für sich Gesondertes, wie wir es uns zu denken gewöhnt sind.

Den ersteren Punkt habe ich bereits berührt, als ich von der Abhängigkeit des Reliefs von der Technik sprach. Das Relief ist bei den Griechen ein wesentlich anderes, je nachdem es vor Allem in Metall oder Stein gearbeitet ist; beim Metallrelief, wo die Herstellung mittelst getriebener Arbeit voransteht, und bei dem Steinrelief, wo vielmehr ein Eintiefen bei der Herstellung stattfindet, zeigen schon die einfachsten Elemente ganz entgegengesetzte Eigenthümlichkeit.

Beim getriebenen Metallrelief ist der mit dem Punzen auf der Oberfläche convex hergestellte runde Buckel das einfachste Formelement, welches wir nicht nur abstrahiren, sondern welches wirklich in den primitiven Fabrikaten als Keim eines Ornamentmotivs in all seiner Ursprünglichkeit oft genug nachzuweisen ist. Hier geht also die Flächenbewegung von vorn herein auf erhabene Modellirung aus.

Ganz das Gegentheil findet beim Steinrelief statt. Die von SCHÖNE gegebene treffende Charakteristik des griechischen Verfahrens bei dessen Herstellung habe ich bereits angeführt; es besteht in einer Eintiefung des Grundes. In allen Schilderungen des Reliefs bei den Aegyptern wird dasselbe als *Basrelief en creux*, als etwas in dieser Art besonders Eigenthümliches behandelt; es ist aber das Steinrelief bei den Griechen in der That ebensowohl ein Relief *en creux*, nur meist weniger elementar seiner Ausführung nach.

Der hiermit aufgewiesene Unterschied zwischen Metall- und Steinrelief lässt sich an einem besonders einfachen Beispiele erläutern.

Jenem runden Buckel, der in alten getriebenen Metallreliefs ornamental verwendet ist, hier in Oberansicht und Durchschnitt dargestellt, ent-



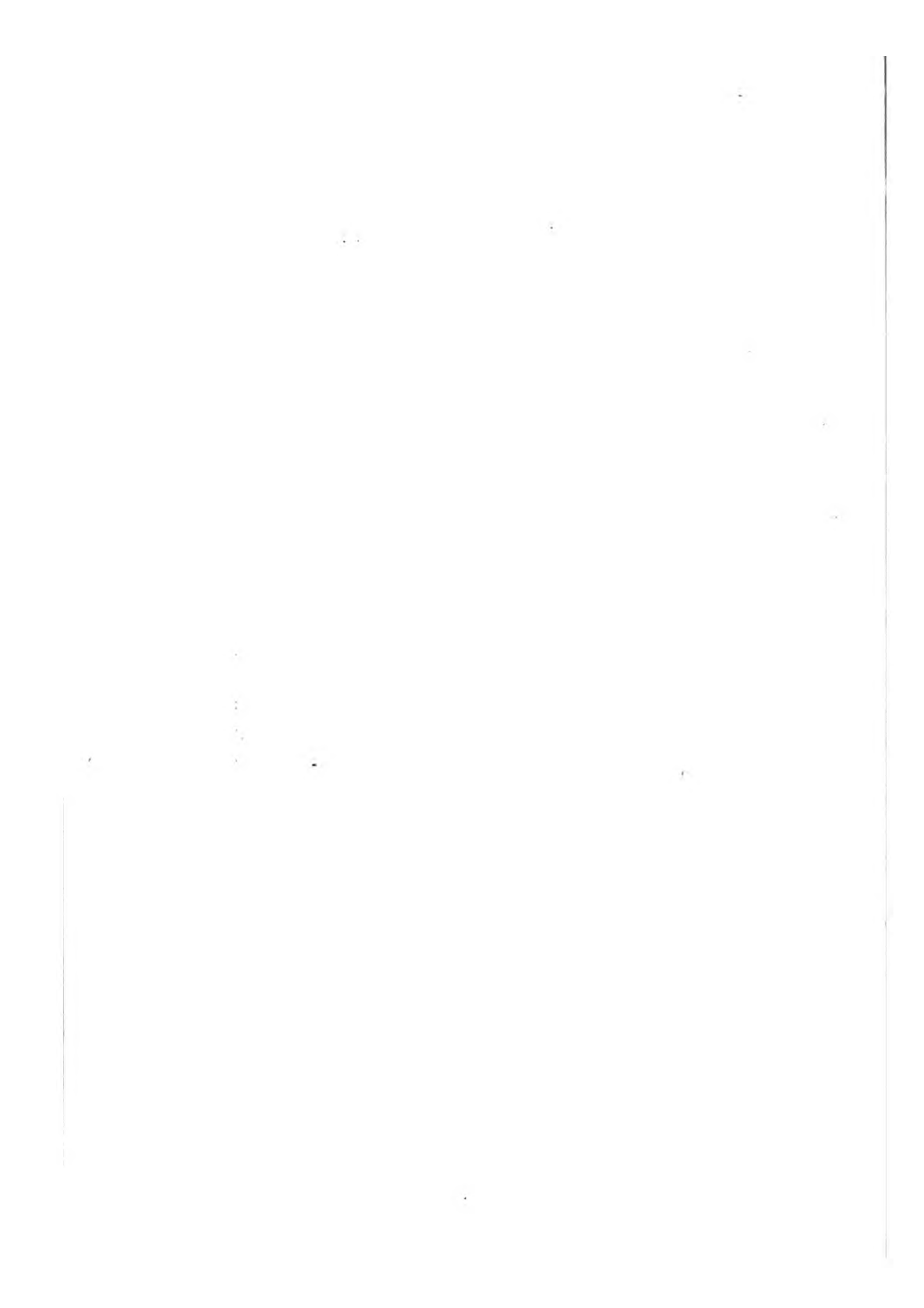
spricht seiner kreisförmigen Umrissform nach eines der einfachen Ornamentmotive, welche sich in Stein z. B. am Grabbau zu Mykenai finden; hier ist es aber nicht wie im Metall durch convexe Rundung des eigenen Körpers, sondern selbst flach durch Ausheben des Grundes umher für das Auge hervorgehoben. An diesen beiden Beispielen sehen wir *in nuce* zwei Reliefstile der griechischen Kunst vor uns.

Da es mir nicht auf Verfolgen des Themas in alle Einzelheiten hinein, sondern erst einmal auf Herausarbeiten einer richtigen Grundanschauung, mit der man dann an das Einzelne weiter herangehen mag, ankommt, so will ich auf den weniger handgreiflichen Einfluss hier nicht eingehen, den etwa noch andere Materialien und Techniken auf die Reliefbehandlung ausgeübt haben. Eine Mittelform gewissermaassen zwischen dem erhabenen Metallrelief und dem eingetieften Steinrelief bildet das in weichen Massen (Thon, Wachs beim Siegeln namentlich) durch Eindrücken von Formen oder Eindrücken in Formen hervorgebrachte Relief.

Je mehr man aber bei griechischen Reliefs, und wenn man vom griechischen Reliefstil spricht, vorzugsweise, ja unbewusst ausschliesslich an das Relief in Stein, namentlich an das Marmorrelief zu denken pflegt, desto mehr empfiehlt es sich hier, bei dessen eben gegebener Charakteristik als eines *cum grano salis* verstandenen Reliefs *en creux*, noch zu verweilen. Auch hier ist es besonders lehrreich, die Erscheinungen in möglichst einfachen Fällen zu beobachten; nicht dass ein solcher einfachster Fall deshalb etwas historisch Ursprüngliches sein müsste: ich wähle das Bild eines attischen Grabsteins, eines gewissen Glaukias und vermuthlich seiner Gattin Eubule gesetzt; das Original wurde im Piräeus gefunden und befindet sich in Athen in Privatbesitz; einen Abguss hat das K. Museum und ein Lichtdruck danach ist auf der diesem Aufsätze beigegebenen Tafel gegeben. Mir erscheint dieses unansehnliche Werk sehr geeignet, beispielsweise in den Mittelpunkt der Erörterung gestellt zu werden. Es entstand im vierten Jahrhundert v. Chr., also in einer Zeit, wo von Anfängen einer Entwicklung des Reliefs längst nicht mehr die Rede sein konnte, wo dieser Kunstzweig alle Arten des Flach- und Hochreliefs, wie wir zu







sagen pflegen, die man aber vielmehr als verschiedene Stufen einer Reliefeintiefung auffassen sollte, reich entwickelt hatte, wo er gerade in Athen in besonders lebendigem Betriebe war, und nun in der Productionsfülle immer noch junge Keime neben ausgebildeten Organismen aufschossen. Ein solcher junger Keim neben den voll ausgebildeten Gestaltungen an Grabmalen der Demetria und Pamphile, des Dexileos, Lysanias Sohnes, und so vielen anderen, zeigt sich auf dem Grabsteine des Glaukias und der Eubule, auch an anderen ausser ihm; namentlich aber der Umstand, dass uns von diesem der Abguss zur Verfügung steht, liessen gerade ihn zum Repräsentanten seiner Art wählen.

Auf der flachen Steinplatte finden wir hier die Conturen der beiden Figuren eingeritzt und bemerken den ganz leisen Anfang, durch Herausschaben des Grundes zunächst rings um die Conturen, diese stärker für das Auge herauszuheben. Hier sehen wir die Genesis des griechischen Marmorreliefstils vor uns. Das Umfahren der Conturen ist nicht mehr, und ist in der That genau dasselbe, wie das Umfahren des Umrisses seiner auf den hellen Thongrund gezeichneten Figur mit einem Pinsel voll schwarzer Farbe, welches der griechische Vasenmaler übte, bevor er dann den Rest des Grundes ganz schwarz ausfüllte. Äusserst anschaulich stellt dieses Verfahren ein unfertig gebliebenes attisches Grabrelief zweier Aphidnäer, welches in den Ausgrabungen an der Agia Triada zum Vorschein kam, vor Augen (SYBEL 2253), und wie das Princip von der kaum angedeuteten Relieferhebung der Glaukiasstele bis zur Herstellung von starkerhabenem Relief und bis in späte Zeit hin dasselbe blieb, mag unter vielem Anderen eine der Marmorplatte durch Umtiefung der Umrise und Modellirung der Gestalt abgewonnene Hochrelieffigur im kapitolinischen Museum beweisen (MÜLLER-WIESELER D. d. a. K. II, n. 817); hier erscheint das Princip in Caricatur.

In zahlreichen, zumal attischen Reliefs aus derselben Periode wie die Glaukiasstele, ist sodann der weitere Schritt gethan, den ganzen Grund um die Figuren herum abzumeisseln, zunächst bis zu einer rechteckig umschriebenen, dann gern tektonisch gegliederten Grenze, ausserhalb deren die ursprüngliche Fläche wieder in gleicher Erhabenheit mit der Fläche, welche innerhalb der Figurenconture stehen geblieben ist, verbleibt. Dieses ist die reinste Form des sogenannten Reliefs *en creux*. Oder aber man ging mit Fortnahme des Grundes bis zum Rande des Steinwerkstücks, oder bis zum Rande der flachen Bosse, welche zur Herausarbeitung des Reliefkörpers auf der tektonischen Fläche, namentlich z. B. gern auf Marmorgrabvasen, ursprünglich vorgerichtet war. Hier verschwindet dann die geläufige Erscheinungs-

form des Reliefs *en creux*. Immer stärkerer Eintiefung des Grundes entspricht bei Reliefs, welche nicht wie der Parthenonfries (MICHAELIS Parthenon S. 203 ff.), um in ungünstiger Beleuchtung aus der Ferne deutlich sichtbar zu bleiben, die Figurenumrisse hart senkrecht auf dem eingetieften Grunde stehend zeigen, allmälige Abrundung von der höchstliegenden zur tiefstliegenden Marmorfläche, durch alle Abstufungen der Modellirung der dargestellten Figuren. Diese Durchmodellirung der Figuren liess die Ebene, in welcher der einfachsten technischen Procedur nach die dargestellten Bilder mit ihrer Oberfläche liegen, immer mehr verschwinden, doch bildet diese ursprüngliche Ebene natürlich nach wie vor die Höhengrenze, welche kein Theil des Reliefbildes überschreitet.

Andererseits bleibt das Verfahren der Herausnahme des Grundes nicht bei dem Wegnehmen einer durchgehend gleichmässigen Schicht stehen, bei welchem wie in Aegypten Bild und Grund nur in zwei Flächen sich von einander abheben, vielmehr ist in der Relieftechnik bei den Griechen ein Streben wirksam, wie durch Erhabenmodellirung des Bildes, so und zwar nicht durch überall gleichmässig tiefes, sondern durch stellenweise stärkeres Hineingehen in den Grund grössere Fülle der Darstellung mit hintereinander befindlichen Figuren zu erreichen, ein Verschwindenlassen also der materiell gegebenen Bildfläche, mit einem Worte malerische Tendenz. Die Unebenheit des Grundes ist bei griechischen Reliefs nicht die Ausnahme, wie BRUNN Künstlergeschichte I, S. 587 sagt, sondern eher die Regel.

Bevor wir in der Verfolgung der Consequenzen dieser Procedur der Relieftechnik weiter gehen, möchte ich des Umstandes wenigstens Erwähnung thun, dass das Aufstellen von Gruppen rund ausgearbeiteter Statuen unmittelbar vor einer Hintergrundfläche, wie es namentlich in den Giebfeldern im fünften Jahrhundert üblich wurde, auf ein Streben der Loslösung von Reliefgestalten vom Grunde vielleicht nicht ohne Einwirkung geblieben ist. Im vierten Jahrhundert tritt in Athen eine wundervoll in der Schweben zwischen Freisculptur und Flächendarstellung sich haltende Reliefweise auf, zumal in den grossen Sepulcralstelen, welche nach diesem Jahrhundert wieder verschwinden. Sie scheint den bestimmenden Einfluss der technischen Herstellungsweise überwunden zu haben und jeder Regel zu spotten, mit den lebendig bewegt vor den umfassenden tektonischen Rahmen theilweise vortretenden Gestalten, die namentlich in den die Profilstellung verlassenden Köpfen zur vollständigen Freisculptur sich erheben. Nirgends verschmilzt sich wie hier plastisches und malerisches Princip. Dass die Giebelgruppen des Phidias nicht ohne Einfluss auf die Ausbildung einer solchen Reliefart gewesen sein mögen, lässt sich wohl



annehmen; die auf Seiten der damaligen Malerei mitwirkenden oder doch begleitenden Erscheinungen sind leider unserer Vorstellung allzusehr entzogen.

Da auf eine Berührung der Reliefs mit der Freiskulptur wieder zu kommen in unserer Auseinandersetzung keine Gelegenheit sein wird, so sollen gleich hier die mancherlei Fälle eines Reliefs erwähnt werden, welches nur als billiges Surrogat für die bei grösserem Aufwande beabsichtigte Aufstellung von Rundfiguren vor einem Hintergrunde eintrat. Es giebt der Mehrzahl der griechischen Grabreliefs hellenistisch-römischer Zeit ihr Gepräge.

Wir kehren nun zu der Procedur des Eintiefens des Reliefgrundes zurück.

Schon im fünften Jahrhundert v. Chr., wo der Parthenonfries das Hauptbeispiel bietet (s. MICHAELIS a. a. O.), sehen wir durch Hineinarbeiten verschiedener Pläne in den Grund eine gewisse Tiefe des Reliefbildes erreicht. Wenn die Procedur besonders roh ausgeführt wird, wie an einigen altspartanischen Reliefs, so hat die Versuchung nahe gelegen, darin etwas spezifisch Eigenthümliches einer lokalen Kunst und etwa Imitation von Holzschnitztechnik zu suchen (z. B. Mittheil. Athen. Inst. II, S. 252), wozu ich keinen Anlass sehe. Auf einem attischen Grabrelief des vierten Jahrhunderts (SYBEL 2635) ist es merkwürdig zu beobachten, wie eine später im Hintergrunde hinzugefügte Figur (was PERVANOGU richtig bemerkt hat) durch Wegnahme einer Schicht im Grunde hergestellt ist. Gerade in solch roher Ausführung, wie in Sparta, und in dem besonderen Falle eines Nachtragens ohne viel Bemühung auf dem attischen Relief erscheint die Procedur der Reliefarbeit mit Hineinarbeiten in den Grund recht augenfällig.

Die Tendenz über das, was wir Reliefstil zu nennen pflegen, in dem die Silhouette vorherrscht, d. h. wo ein hinreichend freier Grund zum Heraustretenlassen der einzelnen Gestalt bleibt, über dieses hinausgehen, den Grund durch immer weiteres Hineinarbeiten verschwinden zu lassen, zugleich damit ein gesteigertes Hintereinander von Gestalten in das Bild einzuführen, und die Gestalten wie im freien Raum, nicht auf einer Fläche erscheinen zu lassen, ist von den Griechen bis zum Äussersten geführt. Auf Unkenntniss beruhen die bereits zu Eingang erwähnten Versuche, das erst den Römern zu vindiciren. Schon bevor die pergamenischen Reliefs wiedergefunden waren, konnte das an dem Grabmale der Iulier von St. Remy gesehen werden, seitdem RITSCHL dessen Alter auf der Grenzscheide zwischen Republik und Kaiserzeit bestimmt hatte (*priscae latinitatis epigraphicae* suppl. V. Opusc. IV, 557 ff.); aber trotz BRUNN's Hinweis auf der Philologen-

versammlung zu Hannover 1864 und bei LOHDE in den Rhein. Jahrb. Heft 43, S. 143 f. blieb das Denkmal so gut wie unbekannt. Auf jeder der vier Seiten des Unterbaues, der Art der Stellung nach dem grossen pergamenischen Frieze vergleichbar, befindet sich ein Reliefgemälde; anders ist es nicht zu nennen. Vielleicht am meisten gelungen in dem Bilde der Eberjagd bewegen sich die dicht gedrängten Gestalten wie im freien Raume; die Pferde springen verkürzt in das Bild hinein und aus dem Bilde heraus; auf die vordersten Figuren, die in Hochrelief heraustreten, jetzt meist abgebrochen diese erhabenen Theile, folgen eine, zwei, drei Reihen hinter einander in abnehmender Relieferhebung, die letzten nur im Contur in den Grund eingetieft, damit förmlich an die Wirkung der Luftperspektive streifend. Wir sehen hier einen Endpunkt vor uns, nach dem aber die griechische Reliefkunst schon längst hingestremt hatte. LOHDE hatte einen richtigen Eindruck und eine seltsame Erklärung dafür; es erinnerte ihn das malerische Relief an das der spätetruskischen Aschenkisten, und es möchten, meint er, tuskanische Künstler mitgewirkt haben. Man wird das Letztere nicht ernsthaft nehmen. Gegenüber diesem malerischen Gestaltengewimmel, in welchem die Silhouette keine Rolle mehr spielt, ist sogar, was wir von Reliefs der römischen Kaiserzeit sonst kennen, fast wie eine Rückkehr zu schlichterer Art anzusehen, nicht aber als Anfänge einer Richtung, die vielmehr bereits vorher ihre letzten Ziele erreicht gehabt hatte.

Es war wohl niemals anders denkbar, als dass man, wie gesagt, in diesen Reliefs von St. Remy einen Endpunkt der griechischen Entwicklung der Reliefbehandlung zu erkennen hätte. Wer aber noch hätte annehmen wollen, dass hier etwa ein besonderer Trieb der Kunst erst aus dem letzten Jahrhundert der römischen Republik zu Tage trete, den haben jetzt die pergamenischen Reliefs eines Anderen belehrt. Deren malerischer Charakter ist ja in Aller Munde; ich möchte aber mehr noch als das Gigantomachierelief und mehr als den sogenannten kleinen Fries vom Altarbau das eine der Balustradenreliefs von der Athenahalle seines eminent malerischen Characters wegen betonen. Es ist dasjenige, von dem ein Theil in unserem vorläufigen Berichte (Jahrb. der K. preuss. Kunsts. 1882, Taf. IV) abgebildet, aber sehr schlecht abgebildet ist, und dann eben nur ein Theil, ausserdem vor Allem noch ohne die Einrahmung der Säulen beiderseits und der Deck- und Sockelgliederungen, mit denen das Stück jetzt im Museum wieder hingestellt ist. Erst in dieser Aufstellung trat mit einem Male die malerische Wirkung des Reliefs in überraschender Weise hervor; wie nur im Relief von St. Remy ist hier der Flächeneindruck völlig überwunden, man sieht wie in einen

im freien Raume liegenden Haufen von Waffen hinein. Man muss, so misslich dergleichen ist, mit dem Totaleindrucke argumentiren; denn dass die Abstufung der Relieflöhen oder vielmehr -tiefen hinter einander constatirt wird, damit ist Eins nicht auszudrücken, worauf es doch sehr ankommt, dass nämlich durch diese technische Procedur die gewollte Wirkung erreicht, dass Meisterschaft bewiesen ist.

Nächst diesem Balustraderelief steht im Wollen und Gelingen der malerischen Wirkung der sogenannte kleine Fries vom Altar. Hinter- und übereinander -Anordnen von Gestalten, landschaftliche Gründe, wie man sie sonst als eine Domäne der Malerei anzusehen pflegte, fallen hier in die Augen; ich sehe das Gelingen malerischer Behandlung zumal an Einzelheiten, wie den oberen weiblichen Gestalten in der Szene des Schiffsbaues; nur halb ausgeführt gewinnen sie Etwas von Luftperspektive, wie die Conturfiguren im Hintergrunde des Reliefs von St. Remy.

Dem ganz andersartigen Gegenstande der Darstellung nach und dem anders als beim kleinen Frieze mehr auf Wirkung in's Grosse und in einige Ferne hinweisenden Platze am Baue entsprechend, ist das Gigantomachierelief ohne Hintergründe gehalten. Ich will abwarten, ob Andere, wie OVERBECK in der neuesten Auflage seiner Geschichte der griechischen Plastik (S. 257) geradezu einen von älteren Mustern herübergenommenen, sogenannten echteren Reliefstil in der Gigantomachie finden werden; ich kann es bei näherem Überlegen nicht. Ich entnehme einem Gespräche von einsichtigen Fachgenossen, dem ich zuhören konnte, die Beobachtung, wie die Aufhebung des Grundes hinter den Figuren und damit ihrer Silhouette hier auf das Weitesten getrieben ist; man sagte, am Parthenonfrieze könne man wohl den Grund vergoldet und die Figuren darauf in klaren Umrissen sich abhebend denken, an den Gigantomachiereliefs aber würde eine besondere Färbung des Grundes für das Auge nur Flecken liefern.

So weit glaube ich zur Genüge ausgeführt zu haben, wie Hand in Hand mit der besonderen Technik des Eintiefens der Steinreliefs eine malerische Wirkung schliesslich bei den Griechen erreicht wurde. Es ist noch ein Mal daran zu erinnern, dass ebensowohl zwingend von der Technik vorgeschrieben, da man von einer ebenen Oberfläche des Marmorblockes ausging, wie unter übereinstimmend wirkender Rücksicht auf die tektonischen Flächen, auf denen Reliefs entstanden, bei aller Eintiefung des Grundes und bei aller immer weiter geführten Rundmodellirung der Gestalten eine ebenmässige Ruhe der Oberfläche dem griechischen Relief eigen blieb. Diese Eigenheit kann auch wieder in Anschlag gebracht werden, wenn man über den technischen Hergang bei den griechischen Reliefs noch weiter, als bisher hier berührt

wurde, klar zu werden sucht. Dem Relief in Stein könnte der Charakter der Steintechnik nicht so dominirend aufgeprägt sein, wenn das Modell in weichen Massen, mag man es sich nun gleich gross oder schüchterner nur in kleinem Maassstabe der Ausführung in Stein vorangehend denken, stehender Gebrauch in den griechischen Werkstätten gewesen wäre. Wenn KEKULÉ in seiner Besprechung der Rolle, welche das Modell in der alten Skulptur spielte oder nicht spielte (die Gruppe des Menelaos S. 19) gelegentlich zugiebt, man möge sich bei vielen Reliefs mit einer Vorzeichnung auf die Marmorfläche als alleinige Vorarbeit der Ausführung begnügt haben, so scheint mir, dass der ganze Charakter des griechischen Reliefs dafür spricht, dieses hier wie ausnahmsweise Zugelassene vielmehr als die Regel anzunehmen, damit zugleich nicht Einsetzen fertiger Reliefs, sondern Ausführung am Bau, wenn sie einem solchen angehörten. Zu dem, was unter Andern MICHAELIS (Parthenon S. 205) hierfür angeführt hat, treten jetzt alle die Indicien hinzu, welche die Ausführung der pergamenischen Reliefs erst am Bau selbst fast beweisen.

Ich will, wie schon gesagt, es nicht versuchen, ähnlich wie von dem Steinrelief und seiner technisch eigenthümlich bedingten Art, vom Metall-, vom Holz-, vom Thonrelief, von Reliefs in absonderlichen Steinarten (Cameen z. B.), die wieder besondere Bedingungen mit sich bringen mochten, zu handeln, einfach weil ich hier weniger beobachtet habe. Es muss vorbehalten bleiben, bei einem Eingehen darauf meine bisherige Ausführung weiter zu führen, sie entweder zu bestätigen oder auch zu modificiren.

Wenn wir aber gefunden haben, dass das Relief bei den Griechen sich in einer namentlich auch technisch eingeschränkten Richtung auf das Malerische hin entwickelte und am Ende der Entwicklung dieses Ziel erreichte, so ist damit der zweite der beiden Hauptpunkte, die wir bei unserer Erörterung vorangestellt haben, bereits erwiesen, dass nämlich das Relief bei den Griechen namentlich der Malerei gegenüber nicht etwas so für sich Gesondertes war, wie bei uns herrschende Vorstellung ist. Es erscheint der Malerei gleichartiger, als man zuzugeben geneigt war, es kann sogar richtiger als eine besondere Art der Malerei, denn als ein Zweig der Plastik angesehen werden, und jedesfalls, so gut man vom Reliefcharakter der antiken Malerei gesprochen hat, kann man vom malerischen Charakter des griechischen Reliefs sprechen. Dies soll im Folgenden geschehen.

Zuvor darf man wohl an das heute allgemein Zugestandene erinnern, dass in der griechischen Kunst überhaupt Plastik und Malerei nicht so scharf, wie bei uns herrschende Praxis und Theorie geworden ist, als Darstellung durch Form und Darstellung durch Farbe geson-



dert waren. Um so weniger kann es dann auffallen, die Darstellung auf der Fläche mit Farbe und Form gleichzeitig, mit stärkerer Betonung bald des Einen, bald des Anderen, mit Ausschliessung des Einen oder des Anderen, im Entwicklungsgange einheitlich verbunden zu sehen.

Nirgends liegt uns die praktische Gleichstellung von Malerei und Relief so vor Augen, wie in den attischen Grabreliefs. Die Sammlung der letzteren im Auftrage der Wiener Akademie — es mögen zwischen 2000 und 3000 Exemplare zusammengekommen sein — hat mir diese Thatsache erst voll vor Augen geführt und hierdurch ist gewiss meine Auffassung wesentlich beeinflusst. Es galt in weiteren Kreisen fast für eine Curiosität, als, nachdem frühere Hinweisungen wenig Beachtung gefunden hatten, durch L. Ross einige ohne alles Relief mit Farbe auf den Marmor gemalte Bilder auf Grabstelen aus dem Piräeus bekannt gemacht wurden. Wie gross jetzt die Zahl solcher Grabstelen nur mit Malerei ist, habe ich nicht nachgezählt, aber sie geht gewiss in die Hunderte, wobei die nach vollständigem Verschwinden aller Farben als leere Platten auf uns gekommenen Stelen natürlich mitzählen müssen. Wir dürfen, wir müssen die Malerei als einmal auf ihnen vorhanden annehmen, wenn es auch nicht oft gelingen kann, wie durch LOESCHKE's und THIERSCH's glänzende Entdeckung an der Lyseasstele, auf einer seit Jahrzehnten als leer geltenden Platte wirklich noch das Farbenbild wieder bestimmt zu entziffern. Wie Umrisszeichnung mit Farbe und Einritzen der Conturen als eine wesentlich gleichartige Technik neben einander hergehen (man kann an die Inschriften erinnern, an die Vorritzungen der Vasenmaler, an die der pompejanischen Wandmaler), so erscheinen auf einer Anzahl von Grabstelen die Umrisse der Gestalten oder der Ornamente scharf eingeritzt, weiter war das Bild nur mit Farbe ausgeführt. In häufigeren Beispielen beginnt dann aber jenes Ausschaben des Grundes um die Umrisse, wie an der Stele des Glaukias und der Eubule (s. Tafel), in der wir die Genesis der Relieftechnik, als Hinzutreten leichter plastischer Hülfe zur farbigen Darstellung, aufgewiesen haben. Den Anfang einer Relieftechnik ohne Malerei dürfte es überhaupt nie gegeben haben, stärker und stärker hat sich aber die Reliefhülfe für die Darstellung auf der Fläche in den Vordergrund gedrängt und hat die Farbe gewiss zuletzt vielfach verdrängt. Es ist höchst beachtenswerth, dass an den pergamenischen Reliefs, wo mit der Form allein die malerische Illusion in so hohem Grade erreicht ist, keine Spur von Farbe sich hat auffinden lassen, während doch in den starken Tiefen dieser Reliefs bei der geschützten Aufbewahrung in der Festungsmauer, in der sie grossentheils verbaut waren, solche

Spuren, wenn Farbe ursprünglich da war, sich besonders gut hätten halten müssen. Die Sache scheint sich so zu verhalten, dass mit dem sogenannten echten Reliefstil, mit dessen Betonung der Silhouette, die Farbe regelmässig verbunden blieb, mit dem Malerischwerden des Reliefs die Farbe eher zurücktrat. Nirgends ist hier eine scharfe Grenze zu erkennen. Die bildliche Darstellung wird bald mehr auf die eine, bald mehr auf die andere Weise herbeigeführt. Besonders merkwürdig sind aber Bilder, in denen die Hauptsachen plastisch herausgehoben, die Nebensachen nur in Malerei ausgeführt wurden. Solche finden sich wiederum auf Grabstelen und ein besonders evidentes Beispiel der Art besitzt das K. Museum (Griech. Cab. n. 232 A); sonst nennt man immer gern die Grabstele des Demokleides in der Sammlung der archäologischen Gesellschaft zu Athen (SYBEL 95). Diese Art von stellenweiser Unterstützung der Malerei durch Form und stellenweisem blossen Malen findet ihre lehrreiche Parallele in der Vasenmalerei, wenn diese für die Hauptfiguren bunte Farbe zu Hülfe nimmt, die Nebenfiguren aber in den Farben ihrer gewöhnlichen Technik (Thongrund auf Schwarz) belässt. Ich nenne beispielsweise die Thetisvase aus Rhodos im britischen Museum (The fine arts quarterly review 1864, zu S. 1 ff.). Noch weiter geht die Analogie an der Vase des Xenophantos in Petersburg, wo die Hauptfiguren bunt und erhaben sind (STEPHANI 1790).

Kennen wir einmal eine solche Praxis der Reliefmalerei als bei den Griechen üblich, so ist damit der Weg gebahnt zum richtigen Verständniss vieler der Spätzeit griechischer Kunst oder, wie man mit zu enger Ziehung der Grenzen meinte, der römischen Kunst entstammender Reliefbilder mit landschaftlichen Hintergründen, dergleichen HELBIG (Untersuch. S. 360, Anm. 7) und WOERMANN (Landschaft S. 296 ff.) aufgezählt haben. Sie seien offenbar Copien von Gemälden, meinte schon TÖLKEN, und dieses Übertragen aus einer Kunstgattung in die andere, wie man es fasste, sollte in Rom vor sich gegangen sein. Ganze Klassen römischer Reliefs, PHILIPPI glaubte speciell die Triumphalreliefs ihrer stilistischen Eigenheit nach damit erklären zu können, sollten auf diese Weise entstanden sein. Es ist, wie gesagt, SCHREIBER'S Verdienst (Arch. Zeitung XXXVIII, S. 155 f.), auch ohne die Reliefs von St. Remy genauer zu kennen und bevor die Reliefs des kleinen Frieses von Pergamon derartige Theorien umstiessen, es gut und richtig ausgesprochen und dargelegt zu haben, dass solche malerische Reliefbilder für Reliefausführung erfunden, nicht erst durch Übersetzung entstanden seien, und zugleich diese Art der Reliefbehandlung in die hellenistische Zeit zurückdatirt zu haben, worin ihm OVERBECK kürzlich gefolgt ist. Es versteht sich, dass wenn

Gemälde und Reliefs ihrer Art nach so wenig unterschieden waren, Nachbildungen eines Gemäldes in Relief, wie man sie angenommen hat, im Einzelnen in der That um so eher vorkommen konnten; dass also aus der malerischen Composition, welche uns am besten in dem Mosaik der Alexanderschlacht erhalten ist, die Wiederholungen auf etruskischen Grabreliefs herrühren, Orest bei den Tauriern auf Sarkophagen aus einem berühmten Gemälde herstamme, braucht durchaus nicht in Abrede gestellt zu werden.

Die ganze hiermit abzuschliessende Auseinandersetzung läuft etwa auf Folgendes hinaus. Was wir uns als zwei gesonderte Kunstarten, Relief und Malerei, zu denken pflegen, das machte bei den Griechen eng verbunden den gleichen Gang der Entwicklung durch, die altgriechische Malerei nach unserer Ausdrucksweise reliefartig, d. h. dem altgriechischen Relief verwandt, ja mit ihm fast identisch, das spätgriechische Relief bei der malerischen Durchbildung anlangend, welche auch die griechische Malerei selbst erst allmählig und spät von Polygnot durch Apollodor zu Zeuxis und Apelles hin erreicht hat. Das Relief war hierbei allerdings durch seine Ausdrucksmittel stark gehemmt, aber bedeutend weiter als der durch seine Mittel auch eigenthümlich gehemmte Zweig der Malerei auf Thongefässen ist das Steinrelief dem Vorgehen der Wand- und Tafelmalerei zur Seite geblieben. Der römischen Kunst blieb nichts Neues zu thun mehr übrig.

---

Ausgegeben am 1. Juni.

---

