

keit des englischen Exemplars, bildet dann den zweiten Haupttheil der Abhandlung, die auch kunstgeschichtlich zu mancherlei anregenden Bemerkungen Veranlassung bot. Indem der Verfasser den Charakter der „Fantasieportraits“ der hellenistischen Epoche analysirt, Portraits, in denen sich „malerischer Effect und ein naturalistischer Sinn für die täuschende Darstellung alles Aeusserlichen“ vereinigen<sup>1)</sup>, indem er ferner den stilistischen Gegensatz des älteren, strengeren und sich mehr auf das wesentlichste beschränkenden Portraits von den Bildnissen des Perikles an bis zu denen des Euripides hervorhebt, kommt er dazu, der Thukydidesherme den Platz am Schlusse jener älteren Reihe anzuweisen. Damit würde die Büste nicht nur zeitlich der Lebenszeit des Geschichtschreibers nahegerückt, sondern auch die Möglichkeit gegeben sein, dass in ihr eine wirkliche Tradition von dem Aeusseren des Mannes sich erhalten habe. Dass das von Michaelis angezogene Citat des Marcellinus dazu nicht gerade einen Beleg bildet, darüber darf man sich trösten, so lange überhaupt ein klarer Sinn in die betreffenden Worte nicht gebracht werden kann. Speciell in dem englischen Exemplare will Michaelis den Charakter eines Bronzeoriginals erblicken, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Büste wirklich auf das eiserne Standbild des Thukydides, welches später nach dem Zeuxippos von Konstantinopel verschleppt war, zurückgeht. Der Hr. Verfasser ist vorsichtig genug, diesen zweifelhaften Punkt eben nur leise anzudeuten, aber das können wir ihm zugestehen: „ein Zusammenhang zwischen der erhaltenen Büste und jener Statue ist immerhin möglich“.

### 3. H. Brunn. Die Sculpturen von Olympia. München 1877.

So mancherlei auch in Tagesblättern und wissenschaftlichen Zeitschriften über die Funde in Olympia geschrieben worden ist, sind wir doch bei den historischen Erörterungen und Reconstructionsversuchen der Giebelgruppen zu einer aesthetischen Würdigung des gesammten Fundstoffes noch nicht gekommen. Der Hr. Verf. obiger Schrift ist eigentlich der erste, welcher mit gewohnter Meisterschaft eine eingehende künstlerische Analyse der neuen Olympischen Monumente vornimmt. Nach seinen Auseinandersetzungen über „Paionios und die nordgriechische Kunst“ durfte man die Resultate seiner neuesten Untersuchung fast voraussehen. Was dort nur mehr andeutend ausgesprochen werden konnte, scheint sich ihm jetzt vor den neu

1) Zum Belege dafür mag auch auf die in der Arch. Ztg. XXXV, Taf. 9 bekannt gemachte und als Portrait des Königs Pyrrhos in Anspruch genommene Büste hingewiesen werden (vgl. ebendas. S. 74).

entdeckten Werken selbst zu zweifelloser Gewissheit zu gestalten. Indem er die Figuren des Ostgiebels stilistisch auf das schärfste analysirt, kommt er dazu, den „Mangel specifisch plastischer Gesetzmässigkeit“ die „Natürlichkeit“, das „bewusste Streben des Künstlers, den malerischen Gesichtspunkten vollkommen gerecht zu werden“ als das wesentliche Merkmal ihrer künstlerischen Seite aufzustellen. Dasselbe Prinzip wird dann auch bei den älteren Metopen und sogar der Nike als massgebend bei ihrer Gestaltung nachgewiesen, die scheinbare Abweichung davon aber bei der Siegesgöttin mit der nothwendigen stilistischen Differenz zwischen Relief und freistehenden Figuren entschuldigt. Ganz consequent ist es demnach auch, wenn die stilistisch diesen Werken diametral entgegengesetzte Atlasmétope dem Paionios abgesprochen und als ein „Meisterstück peloponnesischer Sculptur, das schönste, welches wir bis jetzt aus der Zeit vor Polyklet besitzen“, bezeichnet wird. Für unsere geistige Aneignung der Kunstwerke ist vielleicht nichts so fördernd und fruchtbar, als eine derartige künstlerische Analyse, die historischen Schlüsse jedoch, welche der Herr Verf. daraus zieht, vermögen wir wenigstens nicht zu acceptiren. Wo kämen wir hin, wenn wir aus der stilistischen Differenz eines „Sposalizio“ des Rafael und der „Vision des Ezechiel“ — da der Herr Verf. gerade diese Werke erwähnt — einen Schluss auf die Lebenszeit des Künstlers machen wollten? Der Hr. Verf. will den Paionios zu einem Vorgänger des Pheidias machen, aber dieser Schluss würde doch nur dann volle Beweiskraft haben, wenn, was bis jetzt nicht der Fall zu sein scheint, die historische Untersuchung zu demselben Resultate führte. Dürfen wir aussprechen, wie uns das Verhältniss des Paionios zu Pheidias erscheint, so wäre es etwa dies, dass wir jenen mit Giulio Romano, diesen mit Rafael vergleichen. Warum sollte es nicht möglich sein, dass der Schüler einen Zug des Meisters aufgegriffen und einseitig entwickelt habe? Doch wie dem auch sei, in der Beurtheilung der stilistisch so neuen und unerwarteten Thatsachen, wie sie die in Olympia gefundenen Bildwerke zur Diskussion gebracht haben, wird auch die Schrift des Hrn. Verf.'s wesentlich zur Klärung der Frage beitragen.

4. L. Urlichs, Bemerkungen über den olympischen Tempel und seine Bildwerke. Neuntes Programm zur Stiftungsfeier des v. Wagner'schen Kunstinstituts. Würzb. 1877. Mit 1 Tafel.

Vorliegende Schrift behandelt in drei Abschnitten die Zeit der Erbauung des Tempels, Paionios und die Nikeinschrift und endlich die neuentdeckten Bildwerke selbst. Das Resultat der Untersuchung über die beiden ersten Punkte lässt sich kurz dahin zusammen fassen: 1. Der