

GRIECHISCHE  
ORIGINALA

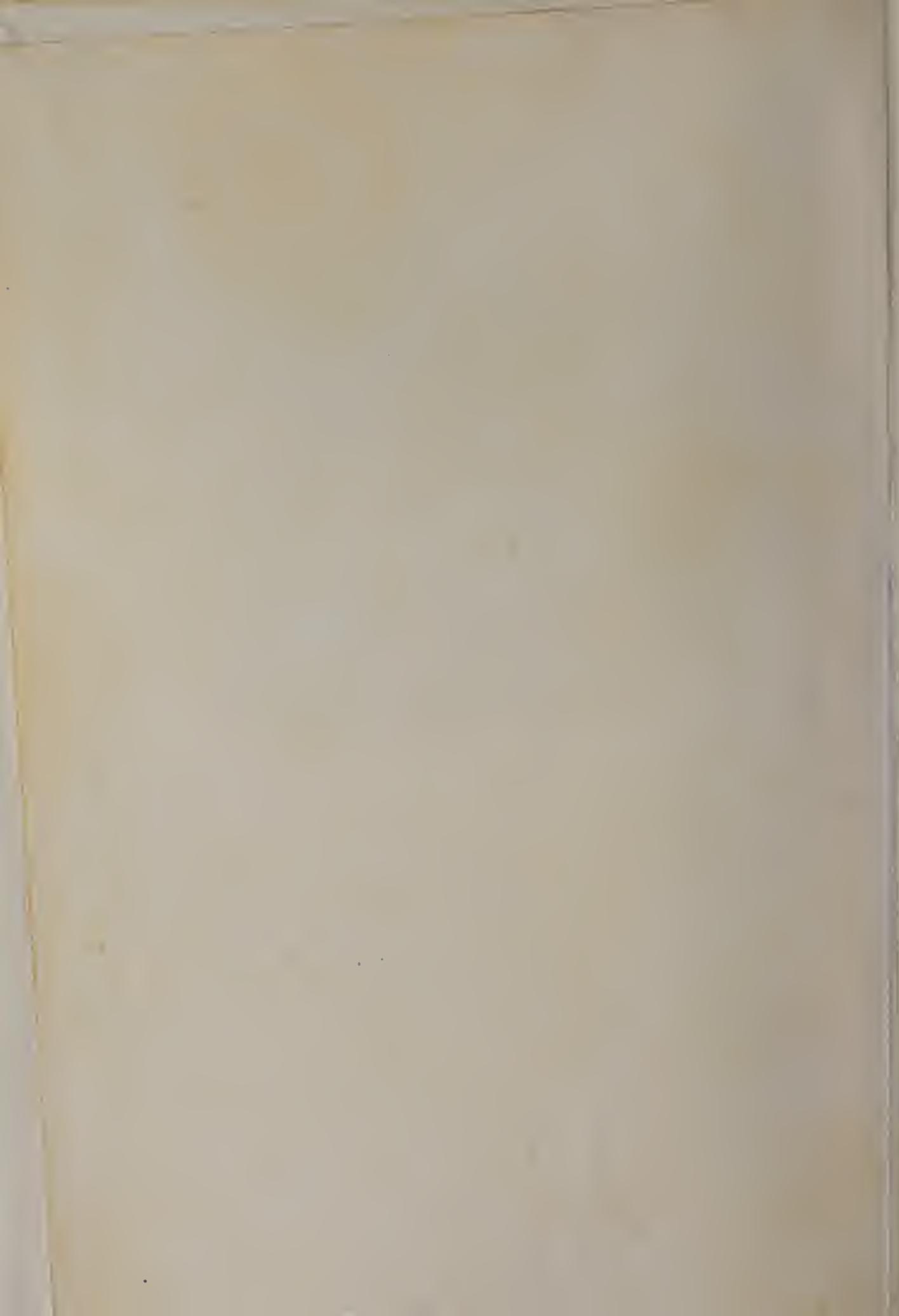


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

5

# 350

1/11/11



# GRIECHISCHE ORIGINALE

VON

EMIL WALDMANN

MIT 207 TAFELABBILDUNGEN



VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG  
1914

DRUCK VON ERNST HEDRICH NACHE, G. M. B. H., LEIPZIG

MEINER LIEBEN FRAU GEWIDMET



## VORWORT

**E**S ist im Titel dieses Buches schon ausgesprochen, daß es sich nicht so sehr an gelehrte Kunstfreunde wendet, als an Kunstfreunde überhaupt. Auf ein Buch, das von antiker Skulptur handelt und dabei nur griechische Originalarbeiten berücksichtigen will, wird sich die Archäologie, als eine historische Wissenschaft, kaum einlassen. Wer aus dem ungeheuren Gebiete griechischer Plastik nur die wenigen uns zufällig erhaltenen Originalwerke kennt und sonst nichts, der hätte keine ausreichende Vorstellung von dem Wesentlichen dieser Kunst. Schon aus dem fünften, dem klassischen Jahrhundert, würde ihm fast alles Wichtigste fehlen: Die Gruppe der Tyrannenmörder, die bronzenen Apollostatuen aus der Zeit unmittelbar vor Phidias, alles von Myron, alles von Polyklet, und Eigenhändiges von Phidias so gut wie alles. Aber auch wenn man von allen berühmten und unberühmten Künstlernamen absieht und nur einmal die Gesamtentwicklung der griechischen Skulptur ins Auge faßt, so wird man finden, daß eine Sammlung nur von Originalen den Blick irreführen muß, weil manche große Periode gar nicht oder nur unvollkommen illustriert wäre, eine andere dagegen im Verhältnis zu ihrer Bedeutung vielleicht zu reichlich. So ist, um auf den Inhalt der vorliegenden Sammlung zu kommen, beispielsweise die Epoche unter Pisistratos in Athen, diese jonische Bildnerei, sicher zu stark vertreten. Und vielleicht das sechste Jahrhundert überhaupt zu reichlich gegenüber dem fünften. Denn die Höhepunkte liegen nun einmal im Jahrhundert des Perikles. Alle Begeisterung für die archaische Kunst wird an dieser Erkenntnis nichts ändern können, und wenn wir uns den Besitz von Phidias' Athena Lemnia dadurch

erkaufen könnten, daß wir drei der Korenstatuen von der Akropolis opferten, wir müßten sie unbedingt hergeben. Wohl kann kein Kunstwerk ein anderes ersetzen, jedes ist sich selber genug. Aber wenn es sich um die Wertfrage handelt, darum, was innerhalb einer historischen Reihe höher stehe, Vorstufen oder Vollendungen, dann wird jeder, dem die Kunst mehr ist, als ein Spiel, zu dem Vollendeten greifen, mögen die Knospen dieser Blume noch so bezaubernd sein.

Indessen, auch der antiken Kunst gegenüber ist die historische Betrachtungsweise nicht die einzig denkbare. Neben ihr darf auch die Kunstfreude, der Kunstgenuß, dessen bestehen, der von den rein historischen Bedingungen dieser Werke nichts weiß, der sich um Künstlernamen und Zuschreibungen nicht kümmert, der nur das Werk selber will, so wie es uns erhalten ist, jenes Kunstfreundes, der »um die verlorene Schöne« nicht klagt, sondern sich an das hält, was uns übrig geblieben ist ohne die Arbeit der Kopisten und Restauratoren; der Thorwaldsen verwünscht, weil er die Ägineten ergänzt hat, und der Canova segnet, weil er seine Hände ließ von den Parthenonskulpturen, die Lord Elgin von ihm ergänzt sehen wollte — kurz, jenes Menschen, dem weniger am Wissen um die Kunst liegt, als an der Wirkung der Kunst.

Diesem Kunstfreund möchte dieses Büchlein dienen. Es enthält, wie gesagt, nur Abbildungen nach griechischen Originalarbeiten, keine Kopien, weder griechische noch römische, weder gute noch schlechte noch mittelmäßige. Der Verfasser gesteht, daß es ihm bei der Auswahl nicht immer leicht gewesen ist, in diesem Punkte ganz streng zu sein und auch die besten Kopien fortzulassen. Besonders bei den Bronzen. Daß der leierspielende Apollo des Neapler Museums fortbleiben mußte, ist schmerzlich; wenn diese Statue eine Kopie ist, so ist sie wenigstens eine ganz ausgezeichnete, und wenn sie, wie ver-

mutet wurde, ein späterer Nachguß mit der Originalform ist, so ist sie ein technisches Unikum. Aber ein Original ist sie nicht, wohl ebenfowenig wie einige der schönsten Bronzeköpfe aus der herkulanensischen Villa. Doch auch so noch, trotz aller Vorsicht beim Ausscheiden des Zweifelhaften mag die Originalität des ein oder anderen Stückes unserer Sammlung von Forschern noch angezweifelt werden, so wie es bei dem Dornauszieher mündlich schon geschehen ist. In solchem Falle muß der Verfasser sich damit trösten, daß er sich mit seinem Irrtum in der Gesellschaft fast der ganzen Fachwissenschaft befindet. Im allgemeinen aber wird er nach dem Stande der heutigen Forschung sagen dürfen, daß in diesem Büchlein nur wirkliche Originale zur Anschauung gebracht sind, Originalwerke oder Torfi von Originalen.

Torfi in mehr als einem Sinne. Nicht nur, daß wir von einer Unzahl von Köpfen die zugehörigen Körper nicht mehr haben und daß vielen Statuen die Köpfe und die Glieder abgeschlagen wurden. Nicht nur, daß die Gesichter verstümmelt sind, daß man aus einem Marmorantlitz die Augen, die aus edlem Metall und kostbaren Steinen eingesetzt waren, gestohlen hat, und daß an Bronzestatuetten die alte künstliche Patina von späterer, natürlicher überwuchert wurde. Auch wenn man dies alles in Abzug bringt, hat man immer noch nicht den ursprünglichen Zustand der Werke: Es fehlt ja die alte Bemalung.

Sie läßt sich nicht wieder hervorzaubern. An einigen Köpfen und Figuren im Akropolismuseum und im Nationalmuseum zu Athen, an den Friesen in Delphi, sowie an vereinzelt anderen Monumenten sind bei der Auffindung noch so viele Farbspuren festgestellt oder gar heute noch erhalten, daß man sich an Ort und Stelle oder mit Hilfe von Notizen nach Abbildungen ein ungefähres Bild von dem ursprünglichen Zustande

machen kann. Aber auch im besten Falle sind solche Phantasieergänzungen nur Wahrscheinlichkeitsrechnungen — so wie ein Werk aus den Händen seines Meisters hervorging, kennen wir wohl kein einziges. Aus diesem Grunde ist auch das sicherste unzerstörteste Original noch Stückwerk.

Wenn wir trotzdem eine Zusammenstellung solcher Reste für wünschenswert halten, so geschieht es in der Erkenntnis, daß das echte ursprüngliche Kunstwerk noch in verkehrtem Zustande wertvoller ist, als jede noch so getreue Kopie des Ganzen. Gegenüber den Werken der Malerei, die sich mehr an unsere Sinne wenden, ist dies heute etwas ganz Selbstverständliches. Bei Skulpturen ist es praktisch noch nicht selbstverständlich geworden, so sehr man auch theoretisch weiß, daß sich die Plastik der Griechen in ihrem ursprünglichen Zustand sicher nicht weniger an die Sinne des Beschauers wandte. Schlimm genug, daß wir manchmal nicht ohne Ergänzungen auskommen können und daß wir die Ägineten mit den Thorwaldsen'schen Entstellungen »genießen« müssen. Um so mehr sollten wir uns, sobald es uns nicht auf Kenntnis ankommt, sondern auf Kunstgenuß, vor der irreführenden Sprache der Kopien hüten. Nicht genug damit, daß jede Kopie das Leben der Oberfläche tötet — die Späteren und die Römer haben sich ja nicht gescheut, Originale in fremdem Material nachzubilden, Marmorkopien nach Bronzewerken zu machen und gar auch umgekehrt. Auf diese Weise sind Dinge zustande gekommen, die den künstlerischen Charakter der Originalschöpfung so durchaus fälschen, wie etwa eine Aquarellkopie nach einem Ölgemälde. Man mag sich tausendmal sagen, daß man sich den Diadumenos des Polyklet in »Bronze überetzt denken« muß — man kann sich das eben nicht denken und wenn man es kann, hat man eben doch nur eine Rücküberetzung vor seinem geistigen Auge. Wie der Umriß der Figur knapp und klar vor der feinen Helligkeit

der Luft stand, wie überall das Licht abfloß von den Flächen und sich in wenigen Punkten scharf konzentrierte, wie Licht und Schatten klar und eindeutig gegliedert waren, ohne die weich verschwimmenden Halblichter und zartspielenden Reflexe, die der lichtfugende Marmor immer hat — das kann man sich eben nie und nimmer vorstellen, sondern nur mit dem Gedanken mühsam eines nach dem andern zurecht konstruieren: Es wird nie zur Anschauung, nie lebendig werden.

Das der vorliegenden Abbildungssammlung angehängte Verzeichnis will zu jedem Stück nur die nötigsten Bemerkungen geben, über Fundtatsachen und Aufbewahrungsort, Größe und Material, Farbreste und ursprüngliche Bemalung, sowie etwaige wichtige Ergänzungen; ferner über vermutliche Schulzugehörigkeit und Entstehungszeit und endlich eine Angabe der hauptsächlichsten Fachliteratur.

Die vorausgeschickte Einleitung macht nicht den Anspruch, eine zusammenfassende kunsthistorische Darstellung zu bieten. Sie will nur denen, die sich noch nicht mit dem Problem der griechischen Skulptur befaßt haben, einige allgemeine Gesichtspunkte für die Betrachtung der Werke an die Hand geben. Daß Disposition, Ton und Inhalt der beiden Kapitel sich wesentlich voneinander unterscheiden, daß die Skulptur der klassischen Epoche mit anderen Augen betrachtet wurde, als die der nachklassischen, ist nicht Willkür, sondern erklärt sich aus der Tatsache, daß sich um die Wende jener Epochen das innerste Wesen dieser Kunst von Grund auf änderte und nach neuen Polen orientierte.

Zum Schluß dieser Vorrede möchte ich meinen verbindlichsten Dank aussprechen allen, von denen ich bei meiner Arbeit Unterstützung erfuhr: den Direktoren der Kaiserlich deutschen archäologischen Institute in Athen und Rom, sowie den Verwaltungen aller jener öffentlichen Museen, aus deren Samm-

lungen Kunstwerke zu produzieren mir gestattet wurde, ferner, gleichfalls für Reproduktionserlaubnisse, den Herren Professoren Studniczka, Th. Homolle und Dir. Carl Jacobsen (Kopenhagen). Für persönliche Hilfe fühle ich mich Herrn John Marshall (Rom) und Herrn Dr. Herbert Koch dankbar verpflichtet.

DR. EMIL WALDMANN

## KAPITEL I

# ZUR STILBILDUNG DER KLASSISCHEN SKULPTUR

### ANFÄNGE

**D**IE griechische Kunst war die Tochter der ägyptischen.« Dieser Satz, den Delacroix im Jahre 1858 in sein Tagebuch schrieb, findet heute wieder mehr Glauben, nachdem er eine Zeitlang heftig bezweifelt worden war. Denn es ist eine in den Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte immer klarer zutage getretene Tatsache, daß wenigstens zwei Haupttypen der alten griechischen Skulptur in Ägypten vollkommen vorgebildet waren und ihren Weg von Süden nach Norden nahmen: Die nackte männliche Figur und die weibliche Sitzstatue. Einer der wichtigsten Mittelpunkte des Kunstschaffens war Kreta. Hier glaubt man heute die Spuren des ägyptischen Einflusses auf griechische Kunst noch mit Händen greifen zu können. Außer dem bis zur Unkenntlichkeit verwitterten Torso einer sitzenden Frau (aus Eleutherna), der im Museum von Herakleion aufbewahrt wird, hat der Boden Kretas zwei andere, sehr merkwürdige weibliche Figuren hergegeben, die im Tempel von Priniah angebracht waren. Es sind sitzende Karyatiden, weibliche Gewandfiguren, die auf ihrem Kopf das hölzerne Tempeldach trugen, ganz im ägyptischen Habitus, auch in den Details, wie etwa den in die Gewänder eingravierten Bildern schreitender Tiere. Wie diese Monumente sich zeitlich zueinander verhalten, ist angesichts des ruinösen Zustandes des Torfos von Eleutherna nicht mehr festzustellen. Wichtig aber scheint dieses, daß die griechische Kunst, die aus dem Orient

also die Freistatue sowohl wie die architektonische Figur kannte und imitierte, sich mit aller Entschiedenheit für das freistehende, von keiner Architektur gebundene Bild erklärte. Denn in allen nun folgenden Werken hat sie den Zusammenhang mit der Architektur verschmäh't und ihre Geschöpfe auf ihre eigenen Füße gestellt. Wo sie später einmal Karyatiden verwendet, sieht man deutlich, daß hier nicht die letzten Spuren einer allmählichen Loslösung des Menschen von der Architektur vorliegen, sondern daß im Gegenteil der Mensch einmal freiwillig unter ein Dach getreten ist, um aus eigener Kraft, halb im Spiel, das Gebälk zu tragen. Diese Freiheit von Anfang an war das große Glück der griechischen Kunst.

Kreta war nur ein Mittelpunkt dieses künstlerischen Schaffens und wohl kaum der alleinige Ausgangspunkt. Die Freizügigkeit des griechischen Bildhauers verbietet eine solche, den Dädalos und die Dädaliden verherrlichende Annahme, ebenso wie die geringe Ausdehnung der griechischen Welt. Auf den Inseln des Ägäischen Meeres, auf dem Festlande, in Jonien entstehen dieselben Dinge, und in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts schon ist in allen Erzeugnissen der Menschenbildnerei das allgemeine Griechische gegenüber dem Provinziellen so dominierend, daß es im Einzelfalle nicht immer möglich ist, nur dem Stil nach die Herkunft einer Statue zu bestimmen, zu sagen, ob sie naxisch oder samisch, attisch oder jonisch sei. Genug daß wir wissen: Sie ist griechisch.

Dieses Griechische, das uns in den vielen, an den verschiedensten Orten gefundenen sogenannten »Apollo«-Statuen entgegentritt, charakterisiert sich am besten im Gegensatz zur ägyptischen Statue. Während sich der Ägypter der reifen Zeit bei der Schaffung seiner Figur im wesentlichen von Erwägungen tektonischer und geometrischer Art leiten läßt, wenn er »die Figur ausschließlich als Raumgröße behandelt« und

auf diesem Wege zu außerordentlich monumentalen Leistungen kommt, so hat der Grieche es von vornherein, schon seit der minoisch-mykenischen Zeit, mehr mit der unabhängigen Nachahmung der Natur zu tun. Er bemüht sich um ein wirkliches grundlegendes Verständnis des menschlichen Körpers, seiner Anatomie, seiner Funktionen, seines Lebens. Der Grieche, auf der Suche nach dem Lebendigen, hat in allen seinen Schöpfungen einen Hauch von innerer, allgemeiner, prinzipieller Wahrheit, die sich um die Genauigkeit des Einzelnen weniger kümmert, als um den überzeugenden Eindruck des Ganzen. Weil diese Griechen geistig freier waren, als die Orientalen, waren sie imstande, jene kalten, geistesabwesenden Geschöpfe einer überwiegend konventionellen Kunst mit der Wärme ihres Gefühls zu beleben. Sie wagten es, ihre starke dauernde Empfindung für die Schönheit des menschlichen Körpers in ihren Arbeiten auszudrücken.

Der Weg bis dahin war lang, er hat fast ein Jahrhundert in Anspruch genommen. Vergleicht man die vielen Exemplare des sogenannten Apollotypus miteinander, wie sie die Ausgrabungen auf dem griechischen Festlande und auf den Inseln in so großer Zahl ans Licht gefördert haben, diese in manchen Werkstätten auf Vorrat nach kleinem Modell gearbeiteten, ursprünglich braun bemalten Figuren, dann sieht man mit Erstaunen, wie geringe Fortschritte sich im allgemeinen feststellen lassen, wie streng der Künstler sich an den einmal gefundenen Typus hielt, diesen Jüngling mit der gereckten Figur, dem vorgelegten linken Bein, den fest am Körper anliegenden Armen, den geballten Händen mit dem herausstehenden Daumen; diesen Jüngling mit dem meistens etwas krampfhaft lebendigen Blick und dem oft etwas lächelnden Munde. Sieht man im athenischen Nationalmuseum, wo eine große Auswahl dieser Statuen beieinander steht, etwa die Figur aus dem Apolloheiligtume Ptoion

⟨Abb. 1⟩ neben dem sogenannten Apoll aus Thera ⟨Abb. 7⟩, so glaubt man zunächst, es handle sich um ein und dieselbe Kunststufe — so sehr ist alles gleich, Aufbau, Anordnung und Umriß. Erst wenn man die einzelnen Mitglieder dieser Familie genauer kennt, merkt man, um wieviel entwickelter die Figur aus Thera ist, wieviel natürlicher in ihrer Modellierung, wieviel verstandener in der Anatomie. Das ist wenigstens einmal ein Brustkasten mit der richtigen Wölbung, in großen Zügen auch schon in richtigen Gegensatz gebracht zu den weicheren Bauchpartien; das sind doch wenigstens begriffene Proportionen im Rumpf, wenigstens halbwegs gefühlte Funktionen in den Schultern. Zwischen diesen beiden Statuen liegt eine ganz bestimmte Entwicklung einer unendlichen Reihe von immer erneuten Versuchen, von Anläufen, von großen und kleinen Eroberungen — eine Reihe, in deren Mitte etwa der berühmte Apoll von Tenea in München steht.

Von diesen drei Statuen weiß man zufällig den Fundort. Tenea liegt bei Korinth, Thera ist die südlichste der Kykladen, und das Apolloheiligtum des Ptoion befand sich in Böotien. Aber diese Kenntnis gibt uns noch kein Recht, von landschaftlich getrennten Kunstschulen zu reden. Seitdem wir durch die delphischen Ausgrabungen wissen, daß die früher für samisch gehaltene Figur aus dem Ptoion die größte Stilverwandtschaft mit der von den Naxiern geweihten großen Sphinx zeigt, müssen wir außerordentlich vorsichtig in der Anwendung der Stilgeographie sein. Wenn von den beiden berühmtesten Künstlern aus dem ersten Drittel des 6. Jahrhunderts, den Brüdern Dipoinos und Skyllis, erzählt wird, daß sie aus Kreta stammten, dann einen Hauptsitz ihrer Tätigkeit in Sikyon (nahe Korinth) hatten, von dort weggingen, dann wiederkamen, so zeigt dies doch deutlich, daß diese Künstler damals, so wie die Steinmetzen des Mittelalters, reisende Meister waren, die ihren Stil und ihr

Handwerk von Ort zu Ort trugen, und daß es unmöglich ist, in jedem besonderen Stil immer gleich die feste Gewöhnung einer besonderen Gegend zu sehen. Und wenn auch die in Delphi gefundenen, von dem Argiver Polymedes gemachten Figuren jenes Schwere, Unteretzte zeigen, das ein Jahrhundert später das Charakteristikum der argivischen Schule ist, so dürfen wir hieraus für das 6. Jahrhundert immer noch keine Rückschlüsse ziehen, da die Kolossalfiguren, die vor dem Apollotempel in Sunion standen, wieder fast die gleichen Charakteristika haben. Unterschiede in den einzelnen Figuren sind sicher viel eher auf Kosten der fortschreitenden Entwicklung des Gesamtstils und auf Kosten von mehr oder minder individuell begabten Künstlern zu setzen. Wieviel an persönlicher Beobachtung und Empfindung innerhalb des so strengen Schemas Platz hatte, zeigt der so ungeheuer ausdrucksvolle lebendige Kopf aus böotischem Marmor aus dem Ptoion (Abb. 2), zu dem die Statue nicht erhalten ist. Mit dem scharfen Absetzen seiner Flächen (in dem man Nachklänge von der Gewöhnung des Schneidens im weichen Stein gesehen hat), steht er aber auch sonst, auch abgesehen von seinem Ausdruck, an besonderer Stelle in der ganzen Gruppe. Der Künstler, der ihn machte, beobachtete schärfer als seine Kollegen, zugleich aber fühlte er einen Drang nach Vereinfachung der Wirkungen. Er ist, in dieser Beziehung, ein Vorläufer der späteren Attiker.

## DAS EUROPÄISCH=GRIECHISCHE

Von den wirklich attischen Werken, die um die gleiche Zeit, das heißt also etwa um die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts entstanden, geben eine klare Vorstellung vor allen Dingen der sogenannte Typhongiebel des alten athenischen Burgtempels (Abb. 3 bis 5) und die Weihstatue des Kalbträgers (Abb. 6).

Obgleich die Werke in verschiedenem Material ausgeführt sind und obgleich naturgemäß bei so verschiedenen Aufgaben, wie sie die dekorative Ausgestaltung eines Giebelfeldes und die Errichtung einer Einzeltatue darbieten, sich starke Differenzen im Stil geltend machen, hat man es hier doch mit Schöpfungen derselben Art, derselben Grundauffassung zu tun. Es ist dieselbe kraftvolle, starke, schwere, manchmal ein wenig wilde Kunst, die hier an der Arbeit ist. Ungeheuer lebendig nicht nur in der Bewegung — man sehe, wie Herakles neben dem Triton, den er umklammert hält, bewegt ist! —, sondern auch im Ausdruck des Einzelnen, besonders der Köpfe. Wie die drei Männer des Typhonkörpers angespannt und lebhaft zuschauen, wie frisch der Kalbträger in die Welt blickt, dies zeugt von einem Lebensgefühl und einer Naturnähe, wie sie nur die Jugend einer Kunst hat. Ein Individualismus tritt uns hier entgegen, der mit dem Wesen des Klassischen noch nichts gemein hat, der aber eine notwendige Entwicklungsstufe für das Zustandekommen des großen Stiles ist. Noch ist die Kunst naiv, eifrig, treu. Der Kalbträger, der da der Gottheit sein Bild darbringt, um die Opferhandlung, die er vollbracht hat, ewig zu machen, stellte in dieser Statue sein eigenes Bildnis auf. Er sagt es uns selbst, in der Inschrift auf dem Sockel. Die Menschenbildnerei ist porträtlich, an bewußtes Idealisieren oder Stilisieren denkt der Bildhauer noch nicht. Was trotzdem von Stil in diesen Werken lebt, ergab sich bei der Lösung der plastischen Probleme gleichsam wie von selber. Den guten Aufbau in der Figur des Kalbträgers verdankt der Künstler seinem eingeborenen Gefühl für das Architektonische und der generationenlangen Tradition, in der man gelernt hatte, eine Figur ohne die Stütze der Architektur frei hinzustellen. Weil, ehe man ernsthaft an die Bildung der Statue ging, die dorische Baukunst schon fast fertig dastand, war in diesem Volke der Sinn für das

Architektonische lebendig. Und die Sicherheit in der Bewältigung der plastischen Aufgabe ihrerseits hängt in diesen frühen Stadien gewiß noch eng zusammen mit der unmittelbar aus der Natur geschöpften Anschauung der menschlichen Gestalt. Die Kraft und Behendigkeit, die der Künstler an seinen Modellen bei den athletischen Übungen bewunderte, gab er wieder durch Betonung jener Stellen, die bei Krafterleistungen besonders in Funktion traten. Er machte das Schwellen und Beugen der Muskelbündel besonders sinnenfällig rund, die schnelle Verkürzung der Gelenke besonders scharf und das Sichspannen der Sehnen besonders straff. Und so, wie er es von der Darstellung dieser wichtigsten Faktoren her sich angewöhnte, so ging er dann auch bei der Bildung aller Formen vor — er gab das Sprechendste, Wirkksamste in seinen Hauptakzenten summarisch wieder. Von einem Auge will er zunächst, daß es blickt, von einem Munde, daß er etwas ausdrückt. Die Durchbildung einer feinen Detailform, wie etwa der des Ohres, bei der nichts Mimisches oder Funktionelles reizt, sondern man sich einfach an den gegebenen Tatbestand halten muß, erscheint der großen Gesamtwirkung gegenüber fast ein wenig zu zierlich und genau.

Natürlich ist diese Richtung, der in Attika vielleicht noch die auf einer hohen Säule über einem Grabe aufgestellte Sphinx von Spata (Abb. 8), und aus einem etwas fortgeschritteneren Stadium, die hervorragend fein durchgebildete Aristionstele des Aristokles (Abb. 10 u. 11) angehören, nicht auf Attika beschränkt geblieben. Ähnliches findet man in den ältesten selinuntischen Metopen (Abb. 9) und in den leider so grausam verstümmelten Metopen des Schatzhauses der Sikyonier in Delphi (Abb. 12 u. 13). Dasselbe Gefühl für markige Kraft und Behendigkeit, dieselbe naive Sicherheit in der Darstellung bewegter Form. —

## JONISCHES

In einem starken Gegensatz zu dieser Art, die man vielleicht die europäisch-griechische nennen könnte, steht nun jene Kunst, die gleichzeitig hiermit sich in Jonien und auf den Inseln des Ägeischen Meeres ausgebildet hatte und die unter dem Tyrannen Pisistratus in Athen ihren Einzug hielt. Ist in jener europäischen Richtung das Ernste, Schwere und Gediogene, hart auf die Sache Gerichtete dominierend, so treibt die jonische dagegen einen Kult mit dem Feinen, Eleganten. Die asiatische Grazie der Form und die schöne Linie, das alte Erbgut der für die Zeichnung so überaus begabten Orientalen, verlangen ihr Recht. Zugleich wird die Auffassung fröhlicher und sinnlicher, der Reiz des Anmutigen, ja des Weiblichen, wird empfunden und soll eine Rolle auch in der Kunst spielen. Man hat die sinnliche Schönheit entdeckt und will sich an der holden Erscheinung des menschlichen Körpers erfreuen, zunächst noch ohne sich allzusehr um Funktion und Organismus zu bemühen.

Die schöne Linie, das fein Abgewogene ihres Verlaufes, das Rhythmische in der Komposition äußert sich natürlich besonders deutlich im Relief. Vergleicht man von diesem Gesichtspunkte aus einmal das Harpyienrelief von Xanthos (Abb. 14) mit der Arifionstele, so sieht man auf den ersten Blick, was es mit griechischem Ernst und was es mit jonischer Anmut auf sich hat. Nicht als ob es sich im Orient um ein feineres Menschenmaterial handle, im Gegenteil, der attische Krieger ist schlanker gebaut als dieser Lykier, der einem heroisierten thronenden Toten seine Waffen bringt. Aber die Sprache der ausgeschwungenen Linien ist harmonischer und bei aller Feinheit auch reicher als bei dem trotzigen attischen Werk, und die formale Komposition mit ihren Kontrastwirkungen scharfer und weicher Formen hat schon beträchtliches dekoratives Verdienst.

Die gleichen Eigenschaften, nur noch bereichert, findet man nun auch wieder in den Mädchenstatuen, welche diese Inselkünstler als Weihstatuen für die Akropolis geschaffen haben: Statuen von Mädchen, die unter freiem Himmel auf einer Säule aufgestellt waren, mit einer Opfergabe in den vorge=streckten Händen, als Geschenke für die Gottheit. In den besten dieser Werke (Abb. 15 u. 16) lebt eine Empfindung für die Schön=heit des spezifisch Weiblichen, wie sie bis dahin in Athen unbe=kannt war und auch noch eine Zeitlang unverstanden blieb. Noch die große Frauenstatue des Atheners Antenor, des Meisters der Tyrannenmördergruppe von 510, sieht aus wie ein ver=kleideter Mann. Hier in dieser jonischen Gestalt aber sehen wir neben dem Sinn für das Zierliche des ganzen Sichhabens und Sichtragens in Haltung und Tracht ein Gefühl für die Weichheit der Form, ihre leise gleitenden Umrißlinien (man beachte die Schultern) und ihre sanfte Modellierung, die das allzu harte Absetzen der Flächen gegeneinander verschmäh und sich bemüht, das zarte Ineinanderfließen der Übergänge dar=zustellen. Über einem solchen Frauenantlitz liegt ein Hauch des Lebens, fast schon des Atmens der Oberfläche.

Sieht man nur diese eine Seite der Inselkunst, die im Akro=pölistemuseum mit ihrer großen Reihe dieser Figuren so glänzend illustriert ist, so wird man dem Wesen dieser Kunst nicht ge=recht. Sie hatte mehr zu geben als dieses, und zwar Größeres — sie ist nicht nur, vielleicht nicht einmal vorwiegend weiblich ge=sinnt. Ihre Hauptmonumente sind nicht in Athen, trotzdem Athen damals vielleicht der Mittelpunkt der jonischen Zivili=sation war, sondern in Chalkis und in Delphi. Das Fragment einer Frauenraubgruppe aus einem Tempelgiebel in Eretria (Abb. 17 bis 19) (jetzt im Museum von Chalkis), die Kar=yatiden und die Frieße vom sogenannten Knidierschatzhaufe in Delphi geben eine bedeutendere Vorstellung von dem

Charakter dieser Kunst, von ihren Vorzügen, wie von ihren Schwächen.

Was man zunächst beim Anblick dieser Mädchenstatuen der Akropolis von dieser jonisch=nesiotischen Kunst nicht erwarten würde, ist hier in diesem Fragment aus Chalkis in hohem Maße vorhanden: Ausdruck dramatischer Kraft, Entladung von Bewegung, Spannung des momentanen Geschehens. Das ist kaum geringer, als die Szene des Herakles mit dem Triton aus dem Giebel des Athenatempels. Vor allem aber frappiert hier die ungewöhnliche Feinheit der Komposition. Wie die beiden Körper zu einer Gruppe zusammengefügt sind mit einer leisen Verschiebung der Achsen und mit dem Auseinanderneigen der Hauptrichtungen, und wie dabei die schöne Linie gewahrt bleibt, so daß sie auch heute in diesem Fragment noch wirkt, dies verrät ein dekoratives Feingefühl ganz seltener Art. Auch die anderen Vorzüge dieser Kunst sind voll entfaltet, die schöne weiche Rundheit in der Modellierung der Form und die Massenbehandlung der Köpfe, sowie die lebendige Durchbildung der ausdrucksvollen Details. So nah aber der Bildhauer der Natur im Einzelnen auch gekommen ist, zum Beispiel in der Bildung von Auge und Ohr, von einem wirklichen Verständnis des Menschenleibes, seines Organismus und seiner Funktionen kann man hier nicht reden. In diesem Punkte ist er dem Künstler des Typhongiebels weit unterlegen. Der Bau des weiblichen Körpers bleibt absolut unklar; oben ist er in Vorderansicht gegeben, unten im Profil, und wenn man sich auch sagt, daß im ursprünglichen Zustande dieser Fehler nicht so fühlbar gewesen sein wird wie heute, weil damals der ausgestreckte rechte Arm des Theseus die schwachen Stellen verdeckte — eine plastische Schwäche bleibt es doch. In dieser Weise kann ein Menschenkörper nun einmal nicht gedreht erscheinen, wenn man auch

noch so sehr die hohe Aufstellung im Giebel und den Standort des Beschauers berücksichtigt. Daß der Bildhauer derlei Erwägungen überhaupt anstellte, bleibt außer allem Zweifel. Als Arbeiter großdekorativer Aufgaben ist er ein Routinier. Den Block, aus dem die beiden Figuren herausgehauen sind — es ist ein Block — hat er mit dem größten Raffinement ausgenutzt, und die Ökonomie in der Arbeit geht so weit, daß nicht nur die Rückseite des Blockes unbearbeitet ist, sondern auch alles andere, was irgendwie dem Auge des Beschauers verdeckt war, im Rohen stehen blieb.

Von verwandter Sicherheit im Dekorativen zeugen dann die Karyatiden des sogenannten Knidierschatzhauses in Delphi (Abb. 20.21). Vielleicht stehen sie vom Standpunkt der Naturwiedergabe hinter der Theseusgruppe etwas zurück, als plastischer Gesamt-Aufbau, als Linie und lebendige Durchbildung der Formen stellen auch sie Werke allerersten Ranges vor.

In den delphischen Reliefs von dem gleichen Schatzhause kommen einmal die zeichnerischen und kompositionellen Qualitäten glänzend zur Geltung, besonders glücklich in jener stark verstümmelten Platte mit der wagenbesteigenden Athena, wo möglichenfalls die Einführung des Herakles in den Olymp dargestellt ist (Abb. 22), stärker noch in der Szene aus der Gigantomachie und Apollo und Artemis (Abb. 26), größer deswegen, weil sie nicht nur schöne Linie und wundervoll behandelte Stellen hat, sondern weil sie voll ist von wirklich plastischem Leben. Die Zeit, in der diese Reliefs entstanden, rang mit den Aufgaben ihres Stils. Da waren Künstler, die sich streng an die alte scharfe Trennung der Relief-Ebenen hielten, im Sinne jenes Monumentes von Xanthos, wo alles in parallelen Flächen hintereinander steht. Da waren andere, welche diese Härten wenigstens durch Abrundung der Kanten mildern, durch weichere Modellierung die Harmonie bereichern wollten.

Und da waren endlich welche, denen die Klarheit und die parallelen Ebenen gleichgültig erschienen, die nur vor allen Dingen den Reichtum und die Buntheit des Lebens suchten; die durchbrachen die Regeln, stellten kühn irgend eine Form einmal schräg und schief in den Hintergrund hinein und waren noch stolz auf ihre Erfindung – sie betonten sie und machten sie recht sinnfällig dadurch, daß sie auch mit leblosen geometrischen Formen, etwa mit dem Rund eines Schildes, so verfahren. Sie waren die ersten, welche die plastischen Möglichkeiten des Reliefs ausnutzten, kühne Vorläufer einer Richtung, die dann erst im Ende des 5. Jahrhunderts fruchtbar gemacht wurde. Wenn wir nicht beweisen könnten, daß diese verschiedenen Stile an ein und demselben Gebäude angewandt wurden, wir würden nicht wagen, sie ein und derselben Schule zuzuweisen. So prinzipiell verschieden dünkt uns, was in Wirklichkeit, im Gedränge des künstlerischen Strebens und Schaffens vielleicht nicht friedlich aber doch existenzberechtigt nebeneinander herging.

Wie stand nun diese Infelkunst in ihrer reifen Zeit zum Hauptthema der damaligen griechischen Skulptur, zur nackten männlichen Gestalt?

Aus dem letzten Viertel des 6. Jahrhunderts stammt ein Torso, der jetzt im Akropolismuseum zu Athen aufbewahrt wird (Abb. 27), der Torso eines etwa fünfzehnjährigen Knaben, der in beiden vorgestreckten Händen Opfergaben hielt. Hier ist etwas Neues geschaffen – der Künstler dieses Meisterwerkes hat gelernt, den Menschenkörper in seinem Bau zu verstehen, er hat einen Begriff von seinem Organismus, ja von seiner Mechanik, denn er versucht, ihn frei zu bewegen. Aber er geht ohne Voreingenommenheit an die Natur heran, nicht als Konstrukteur. Wenn es ihm gelungen ist, das Typische der Erscheinung herauszuholen, dieses jugendlichen Körpers mit seinen

zitternden, verschwimmenden, unbestimmten Flächen, so hat er darum doch nicht die Darstellung der momentanen, zufälligen Reize eingeübt. Das Werk hat einen so starken sinnlichen Zauber, daß man dahinter das baumeisterliche Teil und die Geometrie nicht spürt. Vielleicht ist diese Kunst schon an der Grenze der Überreife. Ein Schritt weiter und die Aufdringlichkeit der Realität wäre da. Daß die Grenze nicht überschritten wurde, liegt an der Distanz, welche die Künstler von ihrem Objekt trennte. Man formte nicht über dem lebenden Modell ab, man studierte nicht am Skelett, und man schnitt keine Leichen auf. Dies alles kam erst viel später, sogar erst nach der klassischen Zeit. Sondern man hielt sich an die Erscheinung, an die Wirkung — man »sah mit fühlender Hand«. Manche Details, feine Schwellungen der Oberfläche, leichte Senkungen in den weichen Teilen sind mit einer Zartheit wiedergegeben, wie sie das moderne Auge kaum wahrnehmen kann und die man erst gewahrt, wenn man die tastende Hand hinzunimmt. — —

Es versteht sich von selbst, daß eine solche Kunst, die den Theseus mit Antiope und die Karyatiden, die Mädchenfiguren von der Akropolis und die Relieffrieze, den feinen Jünglingskopf in Cypern und endlich diese herrliche Statue schuf, daß eine solche Kunst, einmal in Attika eingedrungen, eine Auseinandersetzung verlangte und erzwang. Aber die Verfeinerung der Form, der sich die attische Kunst unter Peisistratos hingab, erfolgte nicht auf einmal, nicht beim ersten Anprall, und, was sehr wichtig ist, durchaus nicht reiflos. Anfangs läßt man sich vielmehr nur erst zögernd auf das Neue ein, in der Mittelgruppe des marmornen Giebels, den Peisistratos dem Kalksteintempel der Athena hinzufügte (Abb. 29), ist nur sehr wenig Ionisches zu spüren; die Gigantenfiguren, die zu diesem Giebel gehören, stehen fast noch auf derselben Stufe

wie der Herakles des Typhongiebels. Gelegentlich hat der neue Stil auch einmal einen Künstler unsicher gemacht, wie den, der den sogenannten Rampinischen Kopf (Abb. 33) modellierte, oder man spürt auch eine gewisse provinziell anmutende Befangenheit, wie in dem Charitenrelief (Abb. 34), das den für Provinzempfinden charakteristischen Mangel an Natürlichkeit sehen läßt. Das Beste, das uns von dieser Art erhalten ist, sind vielleicht einige Männerköpfe (Abb. 31 u. 32). Hier ist die autochthone Kraft durch die Weichheit der Modellierung, durch das intimere Eingehen auf das Leben der Oberfläche nicht aus dem Gleichgewicht gebracht, sondern vielmehr zu machtvollerer Schönheit gestaltet. —

Mit der Verfeinerung der Formanschauung ging natürlich Hand in Hand die Verfeinerung der Technik; ja diese war in diesem Prozeß möglichenfalls sogar das Primäre. Die Attiker lernten in dieser Schule das Raffinement der Marmorarbeit und alle die vielen Kunstgriffe, mit deren Hilfe die Jonier ihre zierlichen Wirkungen erreichten — die virtuose Handhabung von Drillbohrer und Sägefeile und der anderen Instrumente ihrer Feinmechanik. Der Marmor, den sie von den Inseln mitbrachten, war ja schon an sich feiner und glänzender, als der einheimische hymettische und selbst pentelische. Steine von so grobem Korn und so feinen Kristallen, wie der parische, von so durchsichtiger großkristallinischer Beschaffenheit, wie der naxische, erforderten von vornherein eine präzisere, vorsichtigeren Technik, beim Behauen sowohl wie nachher beim Glätten und Polieren. Daß die auf diese Weise an alle Raffinements gewöhnten Jonier auch neue Rezepte für Bemalung und Vergoldung ihrer Statuen mitbrachten, dürfen wir unter diesen Umständen wohl stillschweigend annehmen. —

Wie bald die attische Kunst die über sie hereingebrochene Unsicherheit überwunden hat, steht bei dem Mangel an da-

tierten Werken nicht felt. Vielleicht hatte sie sich bald nach der Zeit der Tyrannenvertreibung schon einigermaßen mit ihr auseinandergesetzt. In der schönen schlanken Mädchenstatue (Abb. 38) und noch mehr in der berühmten Weihfigur des Euthydikos (Abb. 40) ist trotz vieler Ähnlichkeit mit den nestotischen Werken doch eine Einfachheit und Klarheit der Erscheinung, die einen bestimmten in Zucht und Arbeit bewußt gewordenen Willen voraussetzt. Und das Grabrelief eines laufenden Hopliten (Abb. 39), das durch den ornamentalen Schwung der Zeichnung so entzückt, verrät ähnliche künstlerische Gesinnung. Am Ausgang dieser Richtung steht eine im Ptoion gefundene Apollonfigur (Abb. 42). Äußerlich noch ganz das Schema des alten Typus. Aber hinsichtlich der Modellierung und der anatomischen Durchbildung schon fast ein Werk des neuen, anbrechenden Jahrhunderts. Fast, nicht ganz. Die beiden Elemente, das Attische und Ionische, sind noch nicht zur Einheit verschmolzen. Bei hervorragender Gesamtanordnung und vorzüglichen Details ist die Wiedergabe des Organischen verfehlt. So überzeugend die Gliederungen an Brust und Bauch auf den ersten Blick auch scheinen, es ist alles falsch, der Rumpf hat nicht einmal die Angabe einer Mittellinie, und der flache Spitzbogen, der den unteren Rippenrand bezeichnet, hat nicht mehr Wert als ein Ornament. Wenn aber trotzdem die Figur lebenswahr erscheint, so liegt dies daran, daß das Baumeisterliche, der Sinn für klare Gliederungen und leichte Schaubarkeit der Anordnung, sich so mächtig aufzwingen, daß gegenüber einer solchen Größe des Stils die Frage der genauen Naturwiedergabe, bisher das Alpha und Omega des bildhauerischen Schaffens, ein wenig an Bedeutung verliert. Der Inhalt der Kunst des 5. Jahrhunderts bewegt sich denn auch zwischen den beiden Polen, die wir »Stil« und »Natur« nennen.

## ATTISCHES

Im fünften, dem klassischen Jahrhundert bekommt nun in der Kunst das attische Element die führende Rolle. Dieses sogenannte »Attische«, das natürlich nicht nur in Attika selber galt und außer den jonischen Fermenten auch starke Einflüsse zum Beispiel von der dorischen, argivischen Richtung empfing und daher ebenfogut wieder »Europäisch=Griechisch« genannt werden könnte, dieses Attische enthält die Keime des Idealismus. Der sinnenfreudigen Naturwiedergabe, die in jenem herrlichen jonischen Torso des fünfzehnjährigen Knaben schon fast an den Grenzen ihrer Möglichkeiten angelangt war, setzt sie die Ideale von Maß und Ordnung, Gesetz und Harmonie entgegen. Es kommt ihr nicht nur auf Wahrheit, auch nicht nur auf Schönheit an, sondern auf die Klarheit der Erscheinung. Schon in den noch halb jonischen Mädchenfiguren, besonders in dem Weihgeschenk des Euthydikos (Abb. 40), war es zu spüren. An Stelle des sinnlichen Reizes wie bei der schönen Chiotin (Abb. 15. 16) wirkt jetzt mehr das Wohlverhalten der Proportionen, die klare Gliederungen, die Betonungen der Sprechenden Punkte. Und gegenüber der Figur eines Jünglings (Abb. 52), die dem Stile der Tyrannenmördergruppe von Kritios und Nesiotes so nahe steht, empfindet man eine Beruhigung über die Erscheinung, eine Sicherheit des Gegenwärtigen, wie sie bis dahin nicht gegeben war. Das kommt daher, daß hier beim Konzipieren und beim Schaffen über der Leidenschaft der Naturwiedergabe die ideale Vorstellung waltete, die nicht ruhte und rastete, bis sie nicht eine erschöpfende, in allen Dingen vollkommen klare Ansicht des Objekts sich erobert hatte. Die Reliefauffassung beherrscht die Einzelstatue nicht mehr ausschließlich. Plastisches Schaffen wird »Zeichnen von allen Seiten«, die plastische Form wird in einem ganz neuen Sinne als rund empfunden und die Modellierung nicht

mehr nur als Flächengliederung, sondern als Tiefenbewegung. Daß derlei Überlegungen nicht sofort akademisch wurden und nicht in kleine Berechnung ausarteten, liegt an der frischen Jugend dieser Kunst, die sich bei all ihrer Intelligenz die Naivität zu wahren wußte. Man merkt auch jetzt hinter der Schönheit der Erscheinung den Geist nicht, der sich den Körper baut. Der so typisch europäische »blonde« Ephebenkopf (Abb. 55 u. 56) ist wohl das Stärkste an Stil, was die Skulptur jener Tage wagen durfte. Alles ist auf die klare Schaubarkeit der mächtig runden Form hingearbeitet; die Augen sind gegen die umliegenden Fettschichten der Wangen zu stark betont, die Wangen selbst sind, wenn auch nicht so inhaltslos wie etwa bei der Euthydikosfigur, so doch immerhin absichtlich als ein von Muskeldetail kaum gegliedertes Ganze behandelt, und wie die Gesichtshälften am Nasenrücken scharf zusammenstoßen, auch das ist nicht rein natürlich, sondern ist Maß und Ordnung, Gesetz und Harmonie. Nur, daß man es im Anschauen nicht merkt, sondern erst, wenn man diesem hinreißenden Werk nicht mehr gegenübersteht. Wie stark dieser ideale Zug war, lehrt der Jüngling aus dem Ptoin: Noch ehe man das Rohmaterial, die Anatomie, genügend versteht, soll schon Ordnung in die Erscheinung gebracht werden. Das Andre war ja ohnehin schnell nachzuholen, kaum zwei Jahrzehnte nahm das in Anspruch. In der Bronzestatuetten des Apollon (Abb. 43), der Pfeil und Bogen hielt, ist dann beides vereinigt.

Überdenkt man einmal den Verlauf der griechischen Kunstentwicklung in dieser Periode, so wird man zu der Beobachtung geführt, daß außer dem Ernst und der inneren Tüchtigkeit auch das unpersonliche Glück eine Rolle dabei spielte. Wieviel unerhörte Glücksfälle unmittelbar hintereinander! Zuerst die glückliche Wahl aus dem, was der Orient anbot;

die Wahl des freien Menschen. Dann die Geduld, die es solange bei ein und demselben Typus aushielt und an die wirklich freie Bildung der Menschenfigur erst ging, als die dorische Architektur fast vollendet, als das Ornament schon geschaffen war. Und dann das Glück jenes Augenblicks, in dem nun der Sinn für das Ideale ganz erwachte! Das war in der Tat der günstigste Moment. Denn nun, wo dies einmal in der Welt war, konnte die weitere Entwicklung keine Gefahren mehr bergen. Die endgültige Befreiung der Menschengestalt aus ihrer strengen Haltung und der unentbehrliche, fortwährend gärende Realismus konnten die einmal erworbene ideale Anschauung nicht mehr erschüttern. Sobald die attische Kunst dies erkannt hatte, ließ sie nicht mehr mit sich handeln und blieb fest. Mit selbstherrlicher Unbeirrbarkeit ging sie an die Erfüllung ihrer Aufgabe, an die Vollendung des großen, des klassischen Stiles.

## DAS ARCHAISCHE LÄCHELN

Vielleicht ist es ein Zufall, daß auch das Äußere der griechischen Kunst ernster wird, daß das Lächeln hinfort aus den Köpfen verschwindet. Jedenfalls denkt man sich gerne, daß sie diesen Ernst absichtlich zur Schau trägt, jetzt wo sie sich mit dem heiteren Asiatentum auseinandergesetzt hat. Das archaische Lächeln sollte freilich nicht immer und in jedem Falle Lächeln bedeuten. Sterbende Krieger pflegen nicht zu lächeln, wie es die Gefallenen im Giebel von Ägina tun. Es war vielmehr eine allgemeine Formel für Gesichtsausdruck überhaupt. Was uns als Grinsen erscheint, war vielleicht nur als Lebendigkeit gemeint, oder vielleicht nicht einmal als solche, sondern resultierte aus einer Unvollkommenheit der plastischen Arbeit. Seit man das plastische Volumen als etwas Rundes

empfund, mußten dieser Vorstellung alle Detailformen untergeordnet werden, und es ist denkbar, daß nur aus diesem Grunde die Mäuler so geschwungen und in den Winkeln hochgezogen sind — weil man die Verkürzung auf der gewölbten Fläche noch nicht beherrschte. Wie dem auch sei, mit dem Fortschritt des Könnens in diesem Punkte verschwindet das freundliche Lächeln der archaischen Kunst. Im Kopf der Euthydikosfigur sieht man etwas Mürrisches (man hat sie die »boudeuse« getauft), und über dem Antlitz des blonden Epheben liegt schwerer undurchdringlicher Ernst. Dies bleibt die Grundstimmung in der Menschenbilderei von nun an, sie beherrscht das ganze klassische Jahrhundert, in den frühen Zeiten wohl unbewußt, in den späteren sicher bewußt — denn wenn von Perikles berichtet wird, daß er sein Gesicht nie zum Lächeln verzog, so beweist dies, daß der Ernst des Ausdrucks sogar ein wesentlicher Faktor im Stil des Lebens geworden war. — Dieser Zug macht sich in der vorklassischen Plastik nicht überall gleichzeitig bemerkbar. Attika, das griechische Festland scheint damit vorangegangen zu sein. Die Ägineten sind die letzten, die das archaische Lächeln noch haben. Nach den Perseerkriegen dominiert dann allorts der gleiche schwere, bisweilen sogar dumpfe Ernst. Dies ist es, was man die »Ausdruckslosigkeit der klassischen Kunst« genannt hat.

## DIE BEFREIUNG DER MENSCHLICHEN GESTALT

Um mit der endgültigen Befreiung der menschlichen Gestalt wirklich Ernst zu machen, mußte der uralte Bann, der sie gefangen hielt, gebrochen werden: Der Zwang der Frontalität<sup>\*)</sup>.

---

<sup>\*)</sup> Julius Lange: »Die Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst« hat auf die Wichtigkeit dieses Gesetzes für die primitive Kunst hingewiesen und so grundlegend erklärt.

Unter diesem Zwange konnte sich bisher die Menschenfigur nicht ordentlich rühren, konnte sich nur vorwärts und rückwärts bewegen, dagegen nicht seitlich, keine Drehungen der Gelenke ausführen. Erst in dem Augenblicke, wo sie hierzu den Mut fand, war sie wirklich frei.

Es scheint, als habe auf diesem Wege die dekorative Plastik, die Skulptur in den Tempelgiebeln und an den Metopen, den ersten Schritt getan. Unmöglichkeiten, wie sie die Theseusgruppe des Apollotempels in Eretria aufweist, mußten dem natürlichen Sinn der Griechen auf die Dauer unerträglich werden. Da waren große Giebelfelder, die mit Figuren verziert werden sollten, Felder in Dreiecksform. Die Mitte und die Seiten konnte man mit den bisherigen Typen schmücken, mit stehenden en face-Figuren oder liegenden und kriechenden Profilfiguren. Aber der Raum dazwischen drängte zu neuen Lösungen. Die Verbindung zwischen Seite und Mitte sollte durch Gruppen bewerkstelligt werden, und da gab es nur das eine Mittel der Körperdrehung, um allen Ansprüchen an Klarheit der Erscheinung zu genügen. Auch die Metopenreliefs drängten zu einer Revolution. Wenn auch mit vollrund ausgearbeiteten Figuren ausgestattet, so kamen sie doch immerhin von der Flächenkunst, von der Zeichnung her, und die Freiheiten, welche diese sich erworben hatte, sollten auch der Plastik zugute kommen. Und so sehen wir, daß die ersten bedeutenden dekorativen Aufgaben des 5. Jahrhunderts den Bruch vollziehen: Die Giebelfiguren des Aphaieatempels in Ägina (Abb. 46–48) und die vielleicht ein wenig älteren Metopen vom Athener Schatzhause in Delphi (Abb. 45). Hier ist das Neue in allen möglichen Variationen schon geleistet. Der ungeheuer kühne Realismus der Ägineten, die an strenger harter Naturwiedergabe vielleicht das Maximum des im 5. Jahrhundert Geleisteten bedeuten, schreckte vor nichts zurück, jedes Motiv

der Körperbewegung wird versucht, auch das Momentanste noch, wie das schnelle Zugreifen (Abb. 47) wird dargestellt. Selbst der Kontraposto liegender Figuren kommt in vollstem Reichtum vor – die Drehungen des Körpers in Hals, Schultern und Hüften sind mit einer Sicherheit des Blicks für die Funktion und die Mechanik wiedergegeben, vor der die unumgänglichen Falschheiten des anatomischen Zusammenhangs kaum spürbar werden. Die Verschiebung des Bauches gegenüber der Brust ist bei dem berühmten Sterbenden noch nicht verstanden; da fehlt es noch. Aber das Thema der frei bewegten Figur hat der Künstler nicht nur für seine Zeit, sondern noch für die folgende Generation vollkommen bewältigt. Gegenüber der Gewalt dieses Schaffens wirken die Metopen des Athenerschatzhauses in der schönen Harmonie ihrer Komposition und in dem edlen Fließen ihren Linien fast abgeklärt zu klassischer Reinheit. Dabei sind aber auch sie voll von kühner Bewegung und neuen plastischen Motiven; die Figur des Kyknos im Kampf mit Herakles (Abb. 45) ist für die Zeit ihrer Entstehung eine unerhörte Erfindung an Wiedergabe des Momentanen, auch wenn man in Rechnung stellt, daß es sich hier um ein Relief handelt, nicht um Freiguren wie bei den Ägineten. Diese sind und bleiben doch das Gewaltigste jener Zeit. Ob diese Meister nun so viel wagen durften, weil ihr Stil eigentlich der Stil der Bronzeplastik ist und weil dieser wegen des geringeren Gewichtes der Bronze weniger gebunden ist und weiter ausgreifen kann, als der Marmor; oder ob diese Kühnheit im ersten Grunde doch dem künstlerischen Temperament verdankt wird, das bleibt gleichgültig gegenüber der Tragweite ihrer Tat. Erst seit den Ägineten gibt es wirklich lebendige Plastik.

Bei der Befreiung der Einzelstatue ging man weit vorsichtiger zu Werke, als bei Metopen- und Giebelfiguren, denen

immer der Hintergrund als verbindendes und ausgleichendes Mittel zu Hilfe kam, wenn irgendwo noch etwas nicht in Ordnung war. An der Bronzefigur des Poseidon (Abb. 44) aus dem Anfange des Jahrhunderts sieht man die Zaghaftheit. Der Gott bewegt beide Arme in verschiedener Richtung, der rechte war gefenkt, der linke, der den Dreizack faßte, erhoben. Aber von dieser Aktion wird der übrige Körper nicht in Mitleidenschaft gezogen, er ist weder in den Schultern noch in den Hüften gedreht, so wie ein Mensch, der diese Bewegungen macht, doch sein müßte. Die Haltung ist vielmehr noch genau so frontal wie die des Apollo mit den gefenkten beiden Armen (Abb. 43). Daß eine der ersten antifrontalen Figuren, die uns erhalten sind, dem Stil der Tyrannenmördergruppe so überaus nahesteht, daß man sie demselben Künstlerpaar zugeschrieben hat, ist gewiß keine zufällige Erscheinung. Das Problem der Gruppenbildung führte ja an sich eher zu einer Drehung des Körpers als die Einzelfigur, und wenn in dieser Gestalt die Drehungen in Hals und Hüfte auch nur unbedeutend, die Verschiebungen der Massen nur ganz leise sind, hier sind doch die Anfänge gemacht.

Von ähnlichem Aufbau haben wir uns den Körper jener Gestalt zu denken, zu dem der blonde Ephebenkopf gehört, und dieser Typus mit dem leicht auf die Schulter gewendeten Haupt und dem etwas entlastet zur Seite gesetzten Bein blieb dann der gültige. Wie die Bewältigung des Problems, dem der Meister der Poseidonstatue noch aus dem Wege gegangen war, in Wirklichkeit aussieht, zeigt die Gestalt des Theseus, (Abb. 53) aus einer Kampfgruppe, deren zweite Figur der gerade niederstürzende Prokrustes bildete. Auch hier sind trotz der weit ausholenden Bewegung die Verschiebungen nicht stark betont, sondern nur milde angedeutet. Doch die Mechanik des Körpers funktioniert richtig.

## ÜBER DIE IDEALITÄT

In solchen bescheidenen, so ganz und gar nicht marktschreierischen Lösungen verwickelter Aufgaben zeigt sich die Idealität dieser Kunst, die sich damit der Feinheit des wahren Klassischen schon auf Sehweite nähert. Es ist nichts Übertriebenes, nichts was das Staunen des Betrachters herausfordert, sondern nur die schlichte Hingabe an den Gegenstand, ohne Hintergedanken. Dies ist es vielleicht auch, was den höchsten Reiz des delphischen Wagenlenkers ausmacht. Der steht so da, ganz ruhig, ganz einfach aufgebaut. Man denkt erst, er bedeute einen Rückfall in die Frontalität, so streng erscheint er. Erst allmählich fühlt man die feinen Neigungen in der Gestalt, die durch das steife Gewand verdeckte Drehung in den Hüften, die Seitwärtsbewegung der Füße, die leichte Wendung des Kopfes und die Bewegung in den Schultern.

Jene Idealität haben die Ägineten noch nicht. Sie stehen der Eroberung des großen Problems, der Befreiung des Menschen, noch zu nahe, sie zeigen ihre Flagge, nach Art jugendlicher Entdecker, ein wenig auffällig. Erst als dies ganz beruhigt war, konnte der nächste große Schritt getan werden; die Darstellung des organischen Ganzen der Bewegung. Dies ist das künstlerisch Wesentliche in der Skulptur der Olympiagiebel. Wenn der äginetische Künstler in der Wiedergabe der Bewegung den Eindruck des allzu Hastigen nicht immer vermeidet, wie etwa beim Zugreifenden, wenn er aus lauter Ehrlichkeit gelegentlich Dinge gibt, die etwas unangenehm wirken, weil sie von ferne an Naturabguß erinnern, — im Olympialtil ist dies überwunden, das notwendige Opfer ist gebracht worden. Die Bewegung einer Frauenraubgruppe (Abb. 63) ist bei aller Ausdruckskraft und allem Reichtum beruhigt, aber sie ist darum nicht lahm, weil sie nicht nur den einen erregten Moment demonstriert, wie der Zugreifende

Äginet, sondern den Organismus fühlen läßt, der die Formen in Bewegung ver setzt hat. Sie ist an Vorstellung reicher, weil sie in ihrer Erscheinung viele vorhergegangene und manche zukünftige Momente gleichzeitig ausdrückt. Weil sie tatsächlich den »fruchtbarsten« Moment gibt. Weil der Künstler, der dies machte, in seiner anschauenden Phantasiearbeit eine Summe von Beobachtungen zu einer großen erschöpfenden Vorstellung verdichtete. —

Es gibt ein berühmtes Wort von dem Bildhauer Lysipp, aus der Zeit Alexander des Großen. Er sagte einmal von sich: »Die anderen machen die Dinge so, wie sie sind, ich aber mache sie, wie sie zu sein scheinen.« Wie es meist geht, wenn Künstler sich selber historisch nehmen, daß sie nämlich in Irrtümer verfallen, so auch hier. Es trifft nicht zu, daß er der Erfinder des Illusionismus in der Plastik sei, das gab es schon vor ihm, schon im 6. Jahrhundert, und das 5. Jahrhundert schon hat es nicht nur mit der »Daseinsform«, sondern wesentlich mit der »Wirkungsform« zu tun. Mag der Künstler, der Theseus und Antiope für den Giebel in Eretria meißelte, wirklich seine Aufgabe noch nicht beherrscht haben und aus diesem Grunde das, was er gibt, hier zu unklar, dort aber dann fast zu klar geben — jener andere aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts, der den Theseus mit Prokrustes machte, wußte genau, was er konnte und was er wollte. Sonst hätte er nicht die Hand des taumelnden Prokrustes, die nach der Schulter des Gegners greift, so überaus dünn und flach gemacht. Das hat nur Sinn, weil er die Linie, die wirkungsvolle und für die Entladung der Kraft wichtige Schulterbiegung nicht stören und verdecken wollte. Wer den Theseuskörper modelliert hat, konnte auch eine Hand lebenswahrer modellieren; er wollte es nur nicht. Die »Daseinsform« war Rohmaterial in seinen Augen. Was die Griechen sich an »Falschheiten« gefallen

ließen, wenn sie der Monumentalwirkung zugute kamen, geht über alle modernen Begriffe, und die Übertreibungen in der Darstellung im Sinne der Illusion sind durchaus die Regel, keine Ausnahme. Bei großdekorativen Werken wie den Olympia=skulpturen ist dieses natürlich besonders auffällig, aber Figuren zu machen, die, wenn sie plötzlich aufstehen würden, Krücken haben müßten, um sich nur aufrecht halten zu können, dies zeugt von einem Kunstwillen, das die Richtigkeit an sich äußerst gering einschätzte. Wohl sind diese Giebelskulpturen in direktem Zusammenhange mit der Malerei des Polygnot entstanden und als Werke des dekorativen Stils nicht als reine Rundfiguren gedacht. Aber das Malerische an ihnen bezieht sich doch nur auf die Gesamtkomposition, jede Einzelfigur ist vollkommen plastisch durchempfunden, und selbst eine so merkwürdig verdrehte Gestalt wie die des Liegenden (Abb. 68) ist als Skulptur vollwertig. Das Dekorative ist nie kunstgewerbliche Stillspielerei in diesen Werken; eine Kunst, die noch eine Metope wie die vom fegenden Herakles (Abb. 70), ja selbst eine ruhige wie die mit dem Atlasabenteurer (Abb. 69) mit solchem Übermaß von Lebendigkeit füllen kann, hat auch nicht die leiseste Anwendung von kunstgewerblicher Schwäche gespürt. Wenn man vollends ein unvergleichliches Meisterwerk dieser Epoche, den delphischen Wagenlenker (Abb. 57 – 59) betrachtet und nur allein den Kopf nimmt, diesen prachtvoll geschwungenen Schädel mit den großen klaren Flächen, und der fast ornamentalen Behandlung von Einzelheiten (das stilisierte Auge, das zu kleine Ohr, das fein behandelte und geordnete Haar), dann erstaunt man über das Gleichgewicht, in dem lebendigste Empfindung und hoher Stil hier gehen. Den zwingendsten Ausdruck frischesten Lebens im Verein mit dieser Ruhe der Darstellung findet man in keiner anderen antiken Kunstperiode wieder. Dies scheint das Vorrecht ganz großer, ganz schöpferischer Perioden zu sein.

Davon, daß das Schaffen unter strengen Stilgesetzen die Anschauungskraft und die Frische nur zu leicht töten, haben diese Griechen nichts erfahren. Sie verstanden es, nach der Natur zu arbeiten, ohne dabei abhängig zu werden vom Modell. Sie »empfangen ihr Gesetz vom Objekt«, das Andre, der große Stil, war nicht Resultat eines Strebens, sondern eines angeborenen geläuterten Instinktes. Unserer Zeit, deren Künstkämpfe sich auch, wenn auch mit weniger Glück um die beiden Pole »Stil« und »Natur« drehen, muß es erstaunlich vorkommen, wie in dieser so strengen, antiken Kunst doch so vollkommen individuelle Dinge, so unmittelbare Beobachtungen Platz haben, wie etwa das in Thasos gefundene Relief eines Mädchens mit Tauben (Abb. 78), dessen Künstler ganz kühn den Versuch gemacht hat, ein Kind in aller Sonderbarkeit seiner Proportionen darzustellen, oder der liegende männliche Akt der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen (Abb. 87). An diesem Werk kann man sehen, wie wagemutig im Grunde diese Künstler sind. Wohl stehen sie mitten in der Konvention und arbeiten mit dem geläufigen Schulgut; in diesem Jüngling ist Olympialstil im Körper und Polykletisches im Kopf, auch in dem Gewand, das in seiner feinen Arbeit dem Gewand der polykletischen Amazone (Kopie in Berlin) nahesteht. Doch daneben überall die eigene Beobachtung, das unmittelbarste, frischeste Studium. Schon die Art, wie der Umriß dieses Aktes geführt ist, verrät ein ganz ungewöhnliches Leben und Gefühl, und die Durchbildung der weichen sich verschiebenden Bauchpartie, die Anatomie von Brust und Achselhöhle bedeuten eine ganz hervorragende Leistung, einen großen Fortschritt in der endgültigen und vollkommenen Eroberung der menschlichen Gestalt. — —

## ÜBER DEN RHYTHMUS

Als die griechische Kunst angefangen hatte, die Statue aus dem alten Bann zu erlösen und ihr die Bewegung und Beweglichkeit zu verleihen, war auch die Bahn frei zur Entfaltung der griechischen Schönheit: Zur Entfaltung des Rhythmus. Bewegung und Rhythmisierung gehen im ganzen 5. Jahrhundert eng zusammen, so eng, daß man nicht sicher sagen kann, welcher von beiden Faktoren jedesmal der primäre war. Durch die menschliche Gestalt, die sich jetzt in ihren Gelenken drehen und wenden kann, ergießt sich ein leise gleitender Strom von Be-seelung, die Linien beleben sich nach eigentümlichen Gesetzen. Die Massenverschiebungen der beiden Körperhälften werden ausbalanciert nicht nur nach ihren statischen Bedingungen, sondern auch für das Auge des Beschauers, so sinnfällig, daß er an seinem eigenen Körpergefühl den Rhythmus mit-empfindet. Nachdem man einmal damit begonnen hatte, das eine Bein seitwärts zu setzen, mußte man bald auch die statischen Konsequenzen daraus ziehen und das Körpergewicht so verlegen, daß dieses Bein ganz entlastet wurde und sich frei spielend bewegen konnte. Der Herausbeugung der einen Hüfte mit dem Schwellen ihrer Linie ward eine Bewegung des Armes auf der anderen Körperseite entgegengesetzt, und der anfangs so zaghaften Wendung des Kopfes auf die Schulter verlieh man sprechende Entschlossenheit, so daß überall sowohl Bewegungsreichtum wie Wohlverhalten der Gewichte und klare Übersichtlichkeit der Teile herrscht. Dieser Prozeß ging wie gesagt schrittweise vorwärts mit dem wachsenden Können. Als es den Künstlern seit Myrons großer Diskoboltat möglich ist, die bewegte Figur auseinanderzuziehen, wird auch das rhythmische Gefühl unendlich verfeinert, so wie wir es am Dornauszieher (Abb. 82) sehen, und erst als auch diese Stufe überwunden ist, wird der große Schritt endlich auch für die

Freistatue getan, auch sie wird nach den Gesetzen des Kontraposto aufgebaut. Der Vollender dieser Tat ist Polyklet, er ist der Großmeister des griechischen Rhythmus. Vergleicht man Figuren seines Stiles, wie etwa die bronzene Jünglingsstatuette, die, abgesehen von der veränderten Kopfdrehung, nach dem Muster seines Speerträgers, des Kanon, aufgebaut ist (Abb. 89), mit Standfiguren wie dem Oinomaos aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels oder mit dem Aufbau der fein bewegten Sphinx von Ägina (Abb. 79), und, weil wir die Originale nicht haben, mit Kopien nach dem Apollo auf dem Omphalos und nach dem leierspielenden Neapler Apollo, dann versteht man, bis zu welcher Vollendung Polyklet das Problem getrieben hat. Macht sich bei ihm selbst auch, wie es scheint, in seinem Spätwerk dem »Diadumenos« schon eine gewisse Künstlichkeit bemerkbar gegenüber dem herrlichen Speerträger, eine artistische Überschärfung des Problems, verbunden mit einer theoretischen Überfeinerung, so blieb doch sein Wirken auch auf Weiteres hinaus fruchtbar. Der opfernde Knabe, der »Idolino« in Florenz (Abb. 92), die bezaubernde Statuette des badenden Mädchens in München (Abb. 107, diese einzige im Original erhaltene Darstellung eines weiblichen Aktes aus dem 5. Jahrhundert!) sowie einige andere Arbeiten dieser Gruppe gehen in all ihrer Pracht und Herrlichkeit auf Polyklets künstlerische Tat zurück. Auch auf die Reliefkunst hat sie gewirkt: Der Jüngling auf der Grabstele aus Thespieae in Bötien, die um 400 entstanden sein mag (Abb. 125), ist nach dem Schema des Idolino aufgebaut; nur daß die Körperhälften vertauscht sind.

Im allgemeinen ist der Zusammenhang des Reliefs mit der Freiskulptur im 5. Jahrhundert sehr lose. Das Flachrelief ist konservativer als die Statue und hält sich enger an die Gesetze der Zeichenkunst und der Malerei. Die kühnen Neuerungen

der delphischen Friesreliefs bleiben zunächst noch unfruchtbar, der alte Stil der parallelen Ebenen mit mehr oder weniger gerundeten Figuren beherrscht fast das gesamte Schaffen. Auch Meisterwerke wie der sogenannte ludovisische Thron (Abb. 72 bis 74) mit seinem großen Rhythmus und seiner hinreißenden Formensprache durchbrechen die Regel noch nicht, trotzdem diese Meister genau wußten, wie weit inzwischen die Befreiung der Statue gediehen war — der geflügelte Genius auf dem Bostoner Pendant (Abb. 75) beweist es. Wenn auch auf diesem Gebiete gelegentlich einmal ein Künstler versucht, die Tradition zu sprengen, so zeigt gerade die Unsicherheit, die sich in all seiner Kühnheit doch geltend macht, wie gut die Reliefmeister daran taten, beim Alten zu verharren und erst einmal das Neue abzuwarten. Darum bleibt aber doch das Relieffragment eines Apoxyomenos aus Delphi (Abb. 85) ein sehr wichtiges Dokument, auch abgesehen davon, daß es das älteste Beispiel des später so verbreiteten Grabrelieftypus mit den drei Figuren (Ephebe, Knabe und Haustier) ist. Was in dieser Ephebenfigur noch mißglückt war, die Dreiviertelwendung der Figur auf der Fläche, ist in dem schönen Grabrelief desselben Typus aus Ägina (Abb. 106) gelungen, die schräge Stellung des Knaben hat die Falschheiten überwunden. Vollkommen natürlich aber wirken dann ähnliche Details auf dem berühmten Grabrelief der Hegeso und auf dem Apobatenrelief aus Orchomenos (Abb. 119).

## ÜBER DAS KLASSISCHE

Polyklet gehört der klassischen Periode der antiken Kunst an, jener Periode, deren größtes monumentales Denkmal die Parthenonskulpturen darstellen. »Klassisch« — das heißt in diesem Zusammenhange, daß die Plastik die ihr nötige Aus-

drucksfreiheit erlangt hat, daß sie die plastischen Probleme beherrscht, daß sie, was ihre Formensprache anbetrifft, auf dem Höhepunkte ihrer Entwicklung steht. Der große Prozeß, der Ausgleich zwischen »Stil« und »Natur«, ist für einen Augenblick zum Stillstande gebracht, weil die Gewichte auf beiden Seiten gleich sind, weil der Glaube an die Notwendigkeit feststehender Proportionen und normaler Typen Allgemeingut der Schaffenden geworden ist und keiner erfahrungsmäßigen Bekräftigung für den Einzelnen mehr bedarf.

In der Kunst der Parthenonskulpturen ist die große Summe des ganzen Jahrhunderts gezogen, alles Vorhandene ist in einem mächtigen Denkmal zusammengefaßt. Eine solche Tat war nur mit Opfern möglich, sie konnte nur von einem überlegenen stillen Geist vollbracht werden, der den Aufruhr des Schaffens zu beruhigen wagte, der sich auch gelegentlich vor dem Eindruck der Kälte nicht scheute, jener goldenen Kälte, »die allen Dingen eigen ist, die sich vollendet haben«. — Wenn der Bildhauer Dannecker vor den Giebelfiguren des Parthenon ausrief: »Sie sind wie über der Natur geformt — aber wo gibt es solche Naturen« und damit das Gleichgewicht zwischen Schönheit und Naturwahrheit ausdrücken wollte, so empfand er vielleicht, daß in diesen Werken die Idealität bis zu einer Höhe gesteigert war, die sich nun nicht mehr überbieten ließ.

Es gibt nichts so Gefährliches für den Künstler, wie das Klassische erreicht zu haben. Er muß sich sagen, daß alles, was nun noch hinzukommen kann, an irgend einem Ende auf eine Schädigung dieses Gleichgewichts hinausläuft. Der Bildhauer, dem die Lösung rein plastischer Probleme am Herzen liegt, muß, um überhaupt produktiv zu bleiben, den Schwerpunkt seines Schaffens auf einmal verlegen in eine mehr geistige, mehr ethische Sphäre hinein. Das hat Phidias getan, dies ist

es, was seine Kunst von der seiner Zeit unterscheidet, was ihr ihre einzige, unvergleichliche Größe gibt.

Wer vor den Giebelfiguren und den übrigen Skulpturen die Empfindung hat, als hätten den Künstler, der dies machte die eigentlich plastischen Probleme nicht mehr so leidenschaftlich interessiert wie etwa den Künstler des »Idolino«, der darf sich für dieses Empfinden auf den Gesamtcharakter dieser Kunst berufen. Zwar sind Körper wie der des sogenannten Dionysos aus dem Ostgiebel (Abb. 96) und der des sogenannten Ilissos aus dem Westgiebel (Abb. 99) in ihren erhaltenen Partien Werke von erstaunlicher Meisterschaft. Der Reichtum der Gegensätze von Härte und Weichheit, Schärfe und Breite, der Grad von Tiefenbewegung in der Modellierung, das Spiel der schwellenden und sanft verfließenden Ebenen ist etwas Neues, bis dahin Ungekanntes, ebenso wie die Steigerung des mächtigen Körperausdrucks mit Hilfe des eng, wie naß, anliegenden Gewandes, das die Formen fast nackt lehen läßt — etwa bei der mächtigen laufenden Nike (Abb. 100). Dies sind Dinge, die auch in ihrer ursprünglichen hohen Aufstellung wahrhaft riesenhaft, wahrhaft übermenschlich gewirkt haben müssen. Aber man hat vor ihnen trotzdem, und trotzdem man nur einige Figuren dieser Giebel besitzt, immer ein wenig das Gefühl, als seien solche formalen Probleme gar nicht die Hauptsache beim Schaffen gewesen, sondern diese Idealgestalten seien nur als Bestandteile eines größeren Ganzen, der dramatischen Gruppe, angesehen worden. Über der Einzelfigur herrscht die Gesamtkomposition des Giebelfeldes. Noch in den wenigen uns überdies nur fragmentarisch erhaltenen Gestalten sehen wir, daß sie alle in irgend einer geistig zusammengehörenden Gruppe standen, daß sie nicht nur ihr eigenes plastisches Leben leben, sondern Reflexe eines fremden Geschehens ausdrücken — das Geschehen der Kampfszene, die

lich in den Giebelzentren abspielte. Dieser Zug, in den liegenden Zuschauerfiguren der Olympiagiebel physisch schon vorgebildet, gibt den Figuren ihren geistigen Charakter. Sie wollen im Zusammenhang mit dem Ganzen genossen werden. Das Ganze muß, in diesem Sinne, von einer begeisternden Herrlichkeit gewesen sein. Welch eine Erfindung, dieser Ilissos, der sich halb aufrichtet und den Kopf umwendet, nach der erregten Szene, die da zwischen Athena und Poseidon vorgeht. Und Welch eine Summe von verschiedenstem seelischem Gefühl in den Körpern der drei Frauen aus dem anderen Giebel, wo die eine allein sitzende die Botschaft von Athenas Geburt eben vernimmt, sie der anderen halb mechanisch mitteilt und die dritte noch vollkommen teilnahmslos daliegt. Dies sind wirklich geistige Idealbilder, in demselben Sinne, wie Goethe es von dem berühmten Pferdekopf (Abb. 97) gesagt hat.

Wieweit Phidias an der Ausführung der Parthenonskulpturen selbst beteiligt war, wissen wir nicht, und es fehlt uns jede Möglichkeit, es auszumachen. Ja nicht einmal die Unterschiede im Stil oder auch nur in der Qualität vermögen wir auf Kosten bestimmter ausführender Meister zu setzen. Daß bei einer so umfassenden Aufgabe nicht überall der höchste damals mögliche Stil am Werke sein kann, versteht sich von selbst. Es gab ältere und jüngere Bildhauer in dieser Schule, ältere, befangene und ein wenig unbeholfene, die an den Metopen arbeiteten, aber auch ältere von großartigen Leistungen (Abb. 94); jüngere vorwärts drängende besonders am Fries, sogar stürmische, die sich nichts daraus machten, die Großartigkeit des Stils, kaum erreicht, schon wieder aufzulösen. Von einem solchen mögen die drei Frauen (Abb. 98) gemeißelt sein, die mit ihrer allzustarken Betonung der Gewänder und deren rein dekorativen Schönheit, mit ihrer Lust, tiefe Löcher in den Marmor zu schlagen, schon den Reliefs der Nikebalustrade

unmittelbar naheliegen. Auch der geistige Gegensatz der Zeiten kommt an diesem Tempel zum Ausdruck. Das alte athletische Ideal mit seiner passiven Schönheit lebt in ungebrochener Kraft in einigen der älteren Metopen. Dagegen spürt man in einer der entwickelteren mit dem unterliegenden Lapithen schon das geistige Ethos der neuen anbrechenden Epoche. Nicht nur körperliches Leben erfüllt diese Komposition (Abb. 95). In diesen Gesichtern geht etwas Seelisches vor, Leid und Mitleid. Der Kentaure sieht den Gegner bekümmert an, ergriffen von der Schönheit dieser Jugend – so wie Achilles im Kampfe Penthesilea anblickt. Das ist ohne allen Zweifel voll von Empfindung. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß es schließlich solche Dinge waren, die dem großen Stil der Plastik am Ende Schaden zugefügt und seine Kraft unsicher gemacht haben. Manches an der Schwäche späterer Epochen hängt hiermit zusammen.

Doch dies sind Einzelzüge, die das Wesentliche der Parthenonskulpturen, ihren Ernst und ihre geistige Größe, kaum berühren. Sie zeigen nur das Eine, Unausweichliche, daß die Klassiker, eben weil sie Vollender sind, nicht nur die erreichte Höhe empfinden lassen, sondern zugleich auch den Weg abwärts weisen.

## ÜBER DEN AUSDRUCK KLASSISCHER SKULPTUREN

Vielleicht steht das Neue, das sich schon im Parthenon, z. B. in dieser einen »menschlichen« Metope ankündigt und das schließlich auf Praxiteles hinführt, dem Empfinden unserer Zeit näher, als der große Ernst der klassischen Schöpfungen; näher, weil es psychologischer gemeint ist. Aber das Maß der Verwandtschaft mit unserer Zeit ist kein gültiger Wertmesser. Wenn es schon unmöglich ist, sich bei der Betrachtung der Formprobleme der antiken Kunst ganz frei zu halten von dem

Sehzwang, den uns die moderne Kunst auferlegt, so haben wir deshalb noch nicht das Recht, nun auch an die Betrachtung ihres geistigen Gehaltes mit Forderungen aus dem Seelen- und Empfindungsleben der modernen Zeit heranzutreten. Auf diese Weise würden sofort viele außerkünstlerische Elemente in diese Betrachtung hineingetragen. So ist es ein müßiges Spiel, Kunstwerke der klassischen und vorklassischen Zeit vorwiegend daraufhin anzusehen, ob sie »Ausdruck« haben. Der moderne Mensch sieht Ausdruck vor allen Dingen im Gesicht, dem »Spiegel der Seele«, höchstens noch in den Händen. Dergleichen wäre dem antiken vorsokratischen Menschen des 5. Jahrhunderts aber sicher ungeheuer krankhaft vorgekommen, er hätte es einfach nicht verstanden. Für ihn ist der ganze menschliche Körper Träger des Ausdrucks, und zwar nicht nur soweit er mit an der Gestikulation beteiligt ist, sondern schon in seinem Dasein, seiner Haltung, ja noch in seiner Ruhe. Die Überladung des Gesichts mit mimischem Ausdruck hätte bei dem Ideal dieser Kunst eine schwere Störung des Gleichgewichts bedeutet.

Weil alle Köpfe des 5. Jahrhunderts mit ganz wenigen Ausnahmen vollkommen ruhig sind und nichts vom Innenleben der betreffenden Person verraten, dürfen wir noch nicht von Ausdruckslosigkeit reden, sondern müssen uns bemühen, die Köpfe nicht gesondert zu betrachten, sondern im Zusammenhang des Ganzen anzuschauen oder, wo dies Ganze nicht erhalten ist, uns diesen Zusammenhang im Geiste zu rekonstruieren. Dann wird, was bisher starr schien, mit einem Male von einem wunderbaren Leben erfüllt sein, das man sich um keinen Preis noch mimisch bereichert wünschen möchte. Der Theseus im Westgiebel des Zeustempels zu Olympia, der da mit gewaltiger Anstrengung einen Doppelhammer gegen einen Kentauren schwingt, hat ein stilles Antlitz und gelassene Augen. Aber stellt man sich seine ganze Gestalt vor – was nach den

erhaltenen Fragmenten möglich ist – im Zusammenhang mit der Gruppe, zu der er gehört, so wird man finden, daß dies alles vollkommen harmonisch ist, daß der Körper genügend Aktion ausdrückt. Würde dieser Jüngling nun auch noch das Gesicht verzerren und anspannen, so wäre die Wirkung übertrieben pathetisch.

Im Antlitz des delphischen Wagenlenkers suchen wir den bedeutungsvollen Blick des Siegers vergeblich, der Mann steht eben da ruhig als das, was er ist. Doch sieht man das Ganze an – wie glüht im Zusammenhang mit der in ihrem Faltenrock ein wenig steif aufgebauten Figur dieser herrliche Kopf von stolzestem Leben, wie blicken diese Augen, was drückt der Mund aus! Und der Kopf des Apollo Chatsworth (Abb. 80) hat einen »göttlicheren« Ausdruck als alle späteren Götter, auch die, die auf Ausdruck angelegt sind.

So wie die formale Schönheit dieser Plastik passiver Natur ist, eine Schönheit, die nicht lockt und reizt, sondern »sich selber selig ist«, so ist es auch mit ihrem Ausdruck. Der schwere Ernst, der um die Zeit der Perseerkriege an Stelle des archaischen Lächelns über die Skulptur kommt, ist für den, der die modernen Forderungen hinter sich läßt, ausdrucksvoll genug. Er entspricht den Idealen des Lebens, der harmonisch athletischen Ausbildung des Menschen. So zu sein, wie die Statuen den Jüngling zeigen, das war der für diese Menschen allein wünschbare Zustand.

Außer der Nachricht über die »Haltung«, zu der Perikles sich zwang, und außer den prachtvollen Witzen des Aristophanes, haben wir noch direktere auf das Jünglingsideal hinweisende Äußerungen in der antiken Literatur. Der Stoiker Zeno soll einmal gesagt haben: »Das Antlitz soll rein sein, die Braue nicht gefenkt, das Auge nicht frech weit aufgerissen, aber auch nicht stumpf verschleiert, der Nacken nicht

gebeugt, die Gliedmaßen nicht schlaff, sondern wie gedehnte gespannte Saiten, Gesten und Bewegungen nicht so, daß sie maßlose Hoffnung erregen. Der Hauch der Scham soll blühen und männlicher Blick.« Dies paßt zu dem Charakter von Statuen wie etwa des Jünglings aus der Zeit des Kritios und Nesiotes (Abb. 52) und es paßt zu den Jünglingen des Polyklet und seiner Schule. Wie der »Idolino« (Abb. 92) dasieht, »so ruhig, so gutartig, so bescheiden«, entspricht es dem Ideal dieses Lebens. Männlichkeit und Bescheidenheit, voll Gefühl, aber ohne hoffnungserweckende Sentimentalität. Dies ist ihr Ausdruck. Auch in den Köpfen allein, wie in dem Münchener (Abb. 123) und dem Pariser Bronzekopf (Abb. 122) ist es spürbar.

## SCHLUSS

Zu den großen Glücksfällen in der Entwicklung der griechischen Skulptur kommt auch dieser, daß auch hier wieder die Kunst geduldig war und nicht spätere Dinge vorwegnahm. Das Glück bestand darin, daß in der Darstellung des menschlichen Körpers erst die leibliche Befeltheit da war, ehe dann vom Individualismus aus, von der Psyche aus, die geistige Befeltheit versucht wurde. Die Ruhe, die wir bewundern, ist nicht etwa ein Dämmerzustand des Halbwachseins, die Griechen waren seit Jahrhunderten wach und kannten ihre eigene Seele (wie uns die Lyriker des 7. und 6. Jahrhunderts beweisen). Aber in der Plastik durfte dies noch keine Rolle spielen. Diese Ruhe ist das Ergebnis einer höchsten Objektivität. In die Hingabe des Geistes an den Gegenstand durfte sich beim plastischen Schaffen das Bewußtsein des Subjekts nicht einmischen. Das durfte erst kommen, nachdem die Plastik die Ausdrucksfähigkeit des körperlichen Organismus in ihrem ganzen Umfange ermessen hatte.

## KAPITEL II

# PROBLEME DER NACHKLASSISCHEN SKULPTUR

### NEUE AUFGABEN

**W**ENN man verstehen will, in welchen Punkten sich die Plastik des beginnenden vierten Jahrhunderts von der des klassischen fünften unterscheidet, und wenn man hierbei zunächst einmal nach der Entwicklung der rein plastischen Probleme in dieser Bildhauerei fragt, so kann man sich am besten Auskunft holen bei den Skulpturen vom Asklepios-tempel in Epidauros, die in den Ausgrabungen der griechischen archaologischen Gesellschaft durch Kavvadias zutage gefördert wurden und jetzt im Nationalmuseum zu Athen aufbewahrt werden (Abb. 134–136). Trotzdem es sich auch hier wieder nur um Fragmente handelt, so sind sie dennoch zahlreich und bedeutend genug, um uns zu zeigen, welche Möglichkeiten der Kunst der Bildnerei nach Phidias noch übrig blieben. Es ist zwar nicht sicher, daß der Hauptmeister dieser um etwa 375 entstandenen Werke, der damals noch junge Timotheos, ein geborener Attiker war. Daß er aber aus der athenischen Schule hervorgegangen ist, steht wohl außer allem Zweifel. Vergleicht man einmal diese Figuren aus den Amazonenkämpfen (ikonographisch: ein attisches Thema) mit den Skulpturen von der Nikebalustrade in Athen, so sieht man sofort, daß hier eine große Verwandtschaft und eine Weiterentwicklung vorliegt. Die dekorative Schönheit des Gewandstils, das Hauptmerkmal der Kunst der Nikebalustrade, ist hier wieder aufgelebt und noch verfeinert. Vor der Nikebalustrade hat man manchmal den Eindruck, als lebten einige dieser Figuren nur

ihrer Gewänder wegen, als sei eine Bewegung wohl wesentlich deshalb gemacht, weil der Künstler den schönen Fluß feingeworfener Falten zeigen und weil er dadurch bezaubern wollte. Und an Stellen, wo das Gewand nicht am Körper anliegt, sondern schleppt oder frei in der Luft schwebt, ist das Spiel feiner Linien ein willkürliches, unnatürlich, aber nicht, um durch diese Entfernung vom Natürlichen die Funktionen des menschlichen Körpers zu betonen oder um das Ganze übersichtlicher und schaubarer zu machen, sondern unnatürlich um der Linien-schönheit, der Eleganz, des künstlich Graziösen willen. Der- gleichen findet sich im Prinzip so wieder bei den Amazonen und Niken aus Epidauros und zwar hier übertragen auf die Rundfigur. Das Merkwürdige dabei ist nun dies, daß dieses Bestreben sich hier nicht auf Kosten der Körperlichkeit der Gestalten geltend macht. Es ist nicht so, das vor lauter Gewand und lauter schönem Faltenwerk der Körper in seinem Bau und in seiner Bewegung nicht sichtbar oder fühlbar wurde. Sondern im Gegenteil, unter der Gewandung ist der Körper fast nackt. Die Gewänder sind hier wie feine Schleier um die Glieder der Frauen gelegt oder wie naß angeklatscht. Manchmal sieht man vom Gewand kaum noch den anliegenden Stoff, sondern nur noch die Falten. Besonders natürlich bei den Akroterfiguren, bei den Siegesgöttinnen, die hoch oben aus der Luft herabschweben, und bei denen, ähnlich wie bei der Nike des Paionios in Olympia, der Wind es getan haben konnte; aber auch bei den mitten im Gefecht befindlichen Amazonen. Bei denen fehlt doch solche oder eine ähnliche natürliche Motivierung, wie die Gestalten vom Nereidenmonument sie haben, gänzlich.

Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser Entwicklung, die ein Wiederaufnehmen älterer, noch aus dem 5. Jahrhundert stammender Elemente vorstellt, um einen Einfluß von seiten

der aus Nordgriechenland herkommenden, aber in Attika heimisch gewordenen polygnotischen Malerei. Ähnliche Erscheinungen auf nichtgriechischem Boden, z. B. in den von der Malerei noch stärker abhängenden Friesen von Giölbalschi (Abb. 109. 110), führen zu dieser Annahme. Doch wie dem auch sei, auf alle Fälle tritt hier eine Richtung auf, die es nicht mehr so vornehmlich mit der Naturbeobachtung und dem Naturstudium zu tun hat, wie die Plastik des großen Stils. Vielleicht wichtiger als der Natureindruck, mindestens aber ebenso wichtig wie dieser, ist dem schaffenden Künstler die Komposition der Einzelgestalt geworden, als Bild gesehen, die Anordnung des Gewandes nach dekorativen Gesichtspunkten, die Gruppierung der Massen und Linien, unabhängig vom körperlichen Motiv. Es sind malerische Dinge in die Plastik hineingekommen; nach dieser Seite hin erwies sich das phidialische Erbe als erweiterungsfähig. Groß an diesem Bestreben ist, daß dieser Schritt von der Natur weg nicht, oder wenigstens nicht alsbald, zur Manier führte.

Neben diesem Schaffen mit übernommenen Formen steht nun als etwas Neues gegenüber dem Klassischen der Sinn für die Wiedergabe der Bewegung. Geht man die Reihe der erhaltenen Fragmente aus Epidauros durch, so sieht man vor der Tatsache, daß in dieser Kunst ein Maß von Bewegung gesucht und gefunden wird, das über jenes in den Parthenongiebeln Geleitete hinausgeht. Nicht an Mächtigkeit und nicht an Kraft. Aber an Momentanität. Die Wiedergabe momentaner Bewegungen, in der Nikebalustrade leise angedeutet und noch nicht ganz zu Ende geführt bei der berühmten Sandalenbinderin (Abb. 120), wird hier nun fast wie mit einem Male zum Leitmotiv. Eine verwundet vom Pferd stürzende Amazone gilt als ein würdiges Problem für eine Rundfigur, und Heftigkeiten und Hastigkeiten der Bewegung bei einzelnen

Männerkörpern erinnern in ihrer Unvermitteltheit an Dinge, wie sie die Künstler der Äginagiebel noch versucht, die halb= klassischen der Olympiagiebel aber schon deutlich vermieden hatten. Der »fruchtbarste Moment« einer Bewegung spielt schon keine Hauptrolle mehr. So brachte also diese Richtung der Bildhauerkunst, die von Phidias und seiner Schule ausging, neben manchem Positiven schon eine Zerletzung der Klassizität mit sich.

### GEISTIGES UND SEELISCHES

Doch das wesentlich Neue in der Kunst des 4. Jahrhunderts lag ja nicht und konnte, da der Höhepunkt in Phidias nun einmal erreicht war, ja nicht mehr auf dem Gebiet der rein formalen Probleme liegen. Es orientiert sich vielmehr nach anderen Polen. Wir haben höchst interessante Aufschlüsse über dieses Thema in den Gesprächen, die Sokrates mit Künstlern führte und auf deren Wichtigkeit für die Kunstbetrachtung Julius Lange in seiner »Darstellung des Menschen« aufmerksam macht. Es ist auch heute noch nützlich, diese Stellen in extenso zu geben. Sokrates geht einmal zu Parrhasios und hat folgendes Gespräch mit ihm:

»Nicht wahr, Parrhasios, das, was die Malerei darstellt, ist ja das, was man sieht; es sind Eigenschaften an den Körpern, die ihr mit Hilfe von Farben darstellt, wie das Vertiefte und das Erhabene, das Harte und das Weiche, das Rauhe und das Glatte, das Junge und das Alte.

Ja, ganz recht.

Aber wenn ihr nun davon ausgeht, schöne Gestalten darzustellen, und da es nicht leicht ist, alles fehlerfrei an einem einzelnen Menschen zu finden, sammelt ihr da nicht von vielen, was bei jedem am schönsten ist, damit der ganze Körper auf diese Weise schön erscheinen kann?

Ja, so machen wir es.

Aber nun in bezug auf die Seele: Stellt ihr auch deren Wesen und Eigenschaften so dar, wie es am gewinnendsten und einnehmendsten und liebenswürdigsten und Sehnsucht und Liebe erweckendsten ist? Oder läßt sich das nicht darstellen?

Ja, wie sollte man das sichtbar darstellen, was überhaupt nicht sichtbar ist, und was weder Proportion noch Farbe noch irgendwelche von den Eigenschaften hat, die du vorhin nanntest?

Ja, aber kommt es denn nicht vor, daß ein Mensch andere Menschen zuweilen freundlich, zuweilen feindlich ansieht?

Ja, das sollte ich meinen.

Kann man das denn nicht in seinen Augen darstellen?

Ja, sehr gut.

Aber wenn nun Leute beobachten, wie es ihren Lieben ergeht, kann man da nicht einen Unterschied in ihren Gesichtern sehen, je nachdem sie sehen, daß es ihnen gut oder schlecht ergeht? Sehen sie ihre Freunde glücklich, so sehen sie froh und munter aus; und wenn sie sie im Unglück sehen, wird ihr Ausdruck finster; und sollte es nicht möglich sein, dies durch Nachbildung darzustellen?

Ja, freilich.

Und nun die übrigen Eigenschaften der Seelen: Der Edelmut und das Freie, und auf der anderen Seite das Niedrige und das Sklavische; und ferner das Sittliche und das Sinnige und im Gegensatz dazu das Freche und Geschmacklose – zeigt sich das nicht im Gesicht und in der Stellung, mag nun ein Mensch stille stehen oder sich bewegen; und sollte sich das nicht darstellen lassen?

Ja, allerdings.

Und welche Art Menschen, meinst du, mögen wir am liebsten sehen: Die, in deren Äußeren sich ein schöner und

guter und liebenswürdiger Charakter offenbart, oder die, bei denen man einen häßlichen, boshafteu und schlechten sieht?

Das macht allerdings einen großen Unterschied, Sokrates.« —

Ein anderes Mal begab er sich zum Bildhauer Kleiton und hatte folgende Unterredung mit ihm:

»Daß du es verstehst, in deiner Kunst Läufer und Ringer und Faustkämpfer und Pankratialsten in ihrem Unterschied voneinander zu charakterisieren, das sehe ich und das weiß ich. Was aber insonderheit durch das Gesicht zu der Seele des Menschen redet: daß die Gestalten lebend erscheinen, wie legst du das in die Statuen hinein?

Als Kleiton sich befand und nicht sogleich antwortete, sagte Sokrates: Bewirkst du nicht, indem du die Gestalten der lebenden Personen nachahmst, daß deine Statuen mehr lebend erscheinen?

Ja, ganz recht.

Also indem du die Teile nachahmst, die sich bei den verschiedenen Stellungen im Körper heben und senken, die, die sich zusammenbiegen und die, die sich ausstrecken, die, die sich spannen und die, die erschlaffen, bewirkst du, daß deine Gestalten natürlicher und individueller erscheinen?

Jawohl.

Gewährt es nun aber dem Beschauer nicht ein wenig Vergnügen, wenn man den Seelenzustand in den Körpern während irgend einer Handlung darstellt?

Ja, das ist natürlich.

Sollte da nicht die Kunst den drohenden Blick des Kämpfenden und das frohe Antlitz des Siegers nachahmen?

Ganz recht.

Es wird also eine Aufgabe für den Bildhauer, in der Gestalt die Wirkfamkeit der Seele darzustellen.« —

In diesen Sätzen ist ein großer Teil vom künstlerischen Programm der Bildhauer des 4. Jahrhunderts enthalten: Es

handelt sich jetzt um das Psychologische und um den Individualismus.

Ob Sokrates dies alles wirklich gesagt hat, oder ob es — was mir wahrscheinlicher ist — auf das Konto des unter dem Einfluß der Psychologenschulen schreibenden Xenophon zu setzen ist, braucht hier nicht untersucht zu werden. Sicher ist, daß man im 4. Jahrhundert die Kunst der klassischen Zeit als befangen empfand, daß man meinte, der Ausdruck der menschlichen Seele komme in ihr nicht zu ihrem vollen Rechte und das Empfindungsleben des Menschen sei ein Gebiet, das erst noch von den Künstlern neu entdeckt und gepflegt werden müsse. Man darf sich nicht irre machen lassen und nun nicht glauben, erst zu Sokrates' Zeit sei Seelenausdruck über die Gestalten der griechischen Kunst gekommen. Das bricht nicht auf einmal herein wie etwas Plötzliches, von außen her Eindringendes; und das läßt sich auch durch das Raisonnement eines Denkers nicht fordern oder gar erfüllen. Seelenausdruck war schon in der klassischen Zeit dagewesen. Nur: jene geistige Stimmung, die den *Idolino* oder den *Apollo Chatsworth* beherrscht, genügte der neuen Zeit nicht mehr. Sie wollte stärkeren Ausdruck, das Kunstwerk sollte durch die Seele unmittelbar wieder zur Seele sprechen, es sollte ergreifen und rühren, so, wie es beispielsweise schon jene eine stimmungsvolle *Parthenonmetope* tut. Was Sokrates verlangt, ist nichts weniger als die Sprengung des Gleichgewichts von Natur und Stil, und das Resultat ist jener Dualismus von Leib und Seele, der seither nicht mehr ganz aus der Kunst hinwegzudenken ist, und der gewissermaßen eine Verbindung der antiken mit der modernen Kunst herstellt. — Es liegt kein Grund vor, dies zu beklagen, es handelte sich hier um eine Notwendigkeit. Die Menschen hatten ihr Inneres entdeckt, die lange zurückgedrängten Kräfte der Seele, das Triebhafte, die Empfindungen,

wollten überall ans Licht, schon seit langem. Nicht mehr der Nomos sollte die Menschen beherrschen, sondern die Physis, die Natur sollte dominierend werden. Was allen Menschen gemeinsam war, interessierte nicht mehr so sehr, als vielmehr das, was jeder für sich besonders hatte. Und überhaupt ist jetzt der Mensch das Maß aller Dinge. Wie konnte sich solchen Weltanschauungen die bildende Kunst entziehen? Hätte sie es getan, sie wäre dem Leben abgewandt und unnatürlich gewesen, sie hätte sich von ihrer wahren Quelle entfernt.

So nimmt fortan, der ganzen Lebensauffassung dieses neuen Menschentums entsprechend, das Seelenleben einen weit größeren Raum ein, als vorher. Alle Zustände der menschlichen Seele drücken sich von nun an in den Gestalten der Kunst mit starker Eindeutigkeit aus, die ganze Skala der Empfindungen, von den stillsten feinsten Schwingungen der Gemütsbewegung angefangen bis zum lautesten herrischen Pathos.

Wie ein Mensch aussieht, wenn er seine Lieben betrachtet, ob es denen gut oder schlecht geht — das ist die Stimmung des Grabreliefs von der Schwelle des Jahrhunderts an. Und der Blick des Kriegers, verzerrte Wut des Unterworfenen, Frohblick des Siegers, wilde Erregung des Kämpfenden — das ist das Pathos der Kampfdarstellungen auf Friesen sowohl wie in der Freiskulptur. Geht man eine Reihe der schönen attischen Grabreliefs durch, die heute im National-Museum zu Athen vereinigt sind, so fühlt man, was es mit diesem neuen Empfinden auf sich hat. Es genügt nun nicht mehr, das Bild des Verstorbenen oder der Verstorbenen vor die Augen der Nachwelt hinzustellen, in all seiner ruhigen idealisierten Schönheit, sondern es kommt jetzt darauf an, das Gefühl darzustellen, das die Tatsache des Verlustes hervorruft. Manchmal ist es nur eine ganz allgemein gehaltene, ganz leise Wehmut, die über solchen Genrebildern vom Bei-

einanderfein lieber Personen liegt, nur das Trauliche, nur ganz zart angedeutet. Bisweilen aber sieht man auch den Schmerz des Zurückbleibenden, die Trauer eines Dieners über den Verlust seines geliebten Herrn, den Schmerz eines alten Vaters über den Tod des in seiner Jugendschöne hinweggerafften Sohnes. Haltung, Stellung und Gebärde drücken das aus, nicht zum wenigsten aber auch das Mienenspiel, der kummervolle, verschleierte Blick der Augen – so, wie Sokrates es gefordert hatte.

### PRAXITELISCHES UND SKOPASISCHES

Der unvergleichliche Meister in der Wiedergabe der seelischen Empfindung ist Praxiteles. Wenn Sokrates gefragt hatte, ob man nicht denn auch das darstellen könne, wie der Ausdruck der Seele am gewinnendsten sei, wie sie Sehnsucht und Liebe erwecke – so hatte er damit die Melodie angezeigt, die Praxiteles in allen möglichen Variationen spielt, Sehnsucht und Liebe, Träumen ins Weite, Holdheit, seliges Sichvergessen und süßes Hindämmern, kurz, die bezaubernden Ruhezustände der Seele schildert er, die passiven Gefühle. Wir haben im Hermes von Olympia (Abb. 156. 157) wenigstens ein sicheres, wenn auch im Altertum nicht sehr berühmtes Original einer männlichen Figur von seiner Hand, und im Aphroditekopf von Petworth (Abb. 159. 160) wenigstens ein Beispiel seiner Kunst, die Schönheit der Frau zu verherrlichen und zu beseelen. Der Hermes, der da den kleinen Dionysosknaben auf dem Arm trägt und ihm die Traube spielend hält, schaut weder den Knaben an noch die Traube, sondern träumt vor sich hin, ganz hingegeben seinen schweifenden Gedanken. Er lächelt wohl ein wenig, aber sein Lächeln steht kaum noch in Beziehung zu seiner Tätigkeit, die geistige Stimmung, die über

der Gruppe liegt, ist nur eben angeschlagen, nicht ganz ausgedeutet, nicht erschöpft, es bleibt immer noch eine Frage offen, ein letztes Geheimnis. Jener liebliche Zug, der ihm um den Mund spielt, jenes Verklärte, Zärtliche im Blick der selig verschwommenen Augen drücken ein Bewußtsein aus, das trotz aller Verträumtheit dennoch nicht mit sich allein ist, das sich an uns, den Beschauer wendet, das uns auffordert, teilzunehmen an seinem Gefühl: Sehnsucht und Liebe werden erweckt. Vergleicht man diese Art von Ausdruck mit jener Stimmung, die über dem Idolino liegt, so begreift man mit einem Schlage, eine wie große Rolle jetzt das Innenleben des Menschen spielt. Dort die letzte, ausgeglichenste Harmonie des Sichtbaren, geadelt durch einen feinen Wohlklang im Rhythmus der Linien, zart und unendlich keusch. Hier dagegen die geistige und seelische Stimmung als dominierende Melodie, eine schwelgendes Sichgenießen in der Melodie, neben dem die Harmonie fast zur Begleitung wird. Es ist schwer, sich solchem Zauber zu entziehen, auch wenn man weiß oder fühlt, daß diese Wirkung beabsichtigt ist. Nimmt man dann vollends den Aphroditekopf, der doch dem Praxiteles auf alle Fälle sehr nahe steht, so weiß man ganz klar, was es mit dieser neuen seelischen Erotik auf sich hat. Die weibliche Holdheit ist hier mit einer Zärtlichkeit Erscheinung geworden, die vorher kaum einer geahnt und empfunden hat. Nichts Herbes ist hier mehr zu spüren, so wie es etwa noch im Original des berühmten Hygieiakopfes aus dem Thermenmuseum lebt, alles ist Süßigkeit und erweckt Sehnsucht und Liebe. Und noch die thronende Demeter von Knidos (Abb. 154. 155), die auch dem Praxitelischen Kreise nicht allzu fern ist, hat dieses im guten Sinne des Wortes Sentimentale, eine wahrhaft bezaubernde Gewalt des stillen edlen Gefühls. Hätten wir alle Werke des Praxiteles in Originalen, die uns durch Kopien vertraut sind —

wir würden eine Welt seligster glücklicher Geschöpfe kennen, die auch uns heute noch das Leben in einer schöneren Gestalt vorspiegeln müßten. Hier liegt eine andere Art von Idealismus vor, als wir ihn aus der Idealität des hohen Stiles kennen, sicherlich ein Idealismus geringerer Art, aber vielleicht darum menschlicher, und man bekommt Hochachtung vor einer Kunst, die dergleichen Idealwelt schaffen konnte in einer Zeit, in der das Leben längst alles andere als edel und fein geworden war, in der äußere und innere Kultur sonst überall einen erschreckenden Verfall aufweisen.

Praxiteles hat, soweit wir wissen, seine Psychologie vornehmlich der einen Seite des Empfindungslebens zugewandt, nur den passiven stillen Gefühlen. Die Aktivität der Seelenkräfte hat ihn kaum beschäftigt. Der Meister in der Lösung dieser Probleme war Skopas, sein etwas älterer Zeitgenosse. Was wir von ihm kennen oder was ihm und seiner Richtung zugeschrieben wird, sind Äußerungen eines stürmischen, hocherregten Temperaments. Die wenigen erhaltenen Köpfe aus dem Tempelgiebel zu Tegea, in dem die kalydonische Eberjagd dargestellt war (Abb. 130), ein Apollokopf vom Mausoleum zu Halikarnas (Abb. 141), der Frauenkopf vom Südringang der Akropolis (Abb. 140), die Säulentrommel aus Ephesus (Abb. 150. 151), einige Grabreliefs in Athen (Abb. 138 und 139) und besonders der dominierende Stil in den Reliefgruppen vom Mausoleum geben uns eine Vorstellung seines Wesens, das vor allem eins sucht: Dramatik. Überall, ob in der figurenreichen Darstellung einer Kampfszene oder ob in dem pathetischen Aufblick eines Frauenantlitzes, ob in einem nur noch in Fragmenten erhaltenen Männerkopfe aus einer Eberjagdgruppe, oder ob in einer Grabstele mit dem ruhigen Zusammensein von Vater, Sohn und Diener – überall fühlt man hinter den Formen eine feurige Erregung, die Gewalt

der seelischen Empfindung. Wir haben keine Statue von ihm und möchten gerne wissen, wie diese Köpfe, die wir uns nur in starken Drehungen und gefühlvollen Neigungen auf den Körpern denken können, nun wirklich im Zusammenhang mit der Gestalt ausgesehen haben. Aber auch wenn wir uns hierfür auf die rekonstruierende Phantasie beschränken müssen, soviel ist sicher, daß die sokratische Forderung in Skopas restlos erfüllt war.

Sie war nicht zu erfüllen ohne ein gewisses Opfer: Bei Skopas wie Praxiteles setzt der Prozeß der Formauflösung, die Sprengung des rein Plastischen, leise ein. Die Skulptur wird malerischer und illusionistischer, das Plastische weicher, das Gleichgewicht zwischen Form und Seelenausdruck wird ein wenig gestört, ganz wenig nur; man hat bei einem so vollendeten Werk wie dem Hermes von Olympia doch manchmal ein wenig das Gefühl, über die Kunst, die hier am Werke war, sei eine leise Ermattung gekommen, vor lauter Naturnähe, relativ gesprochen, sei das begeisternd Schöpferische zeitweise ein wenig in den Hintergrund getreten.

## WEIBLICHES

Die Betonung des Empfindungslebens auf der einen, und der neue, etwas weiche Stil der Plastik auf der anderen Seite mögen zusammengewirkt haben, um dem weiblichen Körper neben dem männlichen nun auch sein volles Daseinsrecht in der Kunst zu verschaffen. Es gibt aus dem 5. Jahrhundert sehr wenige nackte weibliche Figuren, die Niobide der Banca Commerciale (Abb. 86), die Bronzestatue eines badenden Mädchens (Abb. 107. 108) und die nur in Kopie erhaltene Venus vom Esquilin sind fast die einzigen Werke, nach denen wir uns unsere Anschauung von der Darstellung des weiblichen Aktes bilden. Die

nackte Frau war für die klassische Epoche kein Hauptthema gewesen, der weibliche Körper mußte diesen Künstlern, im Vergleich zu dem männlichen, unvollkommener erscheinen, weil ihm die strenge Ordnung der Teile und die scharfen Gliederungen fehlen, die zur Schaulbarkeit von so hervorragender Bedeutung sind. Das Baumeisterliche, die Struktur im menschlichen Organismus, ist am weiblichen Akt nicht so sichtbar wie am männlichen, und sein Rhythmus ist undeutlicher. Jetzt aber, wo man gerade das Weiche, das Verfließen der Übergänge und das Zitternde der Flächen sucht, tritt man mit ganz anderen Augen vor den weiblichen Akt. Erst das 4. Jahrhundert hat die ihm eigene spezifisch weibliche Schönheit entdeckt; daß auch hierbei das Erwecken von Sehnsucht und Liebe seine Rolle gespielt hat, mag stillschweigend angenommen werden, wenn dies im Leben auch natürlich nichts Neues war. —

Das Zurücktreten der männlichen Einzelgestalt, das sich nun im 4. Jahrhundert bemerkbar macht, läßt sich aber aus diesem neuen Interesse allein nicht genügend erklären. Äußere Gründe müssen hinzugekommen sein. Ob nun das langsame Verfallen des Agonalen, des Sports, hierbei den Hauptgrund abgibt, oder eine vielleicht hiermit und mit sozialen Umwälzungen, sowie mit allgemeinen Dekadenzerscheinungen zusammenhängende Verschlechterung der Rasse, ist noch nicht festgestellt. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß für den Bildhauer der jugendliche Athlet nicht mehr das ausschließlich körperliche Ideal war. Was dem Beschauer von Praxiteles' Hermes zunächst etwas unangenehm vorkommt, geht gewiß auf Rechnung dieser Eigentümlichkeit — die Weichheit des nicht in andauernder Abhärtung und stetiger Arbeit gefühlten Körpers hat tatsächlich in dieser Plastik etwas Verstimmendes. Wenn man diesen Körper des Hermes ansieht, hat man das Gefühl, als mangle ihm die »Kalokagathia«, jene höchste Ver-

vollkommenheit und Ausbildung aller ihm gegebenen Fähigkeiten. Wieweit man hierbei von einer Ermattung, nicht nur der Lebensstärke, sondern auch der künstlerischen Größe reden will, hängt von dem Standpunkt ab, den man einnimmt. In dem Augenblick, wo man sich zur reinen Musik bekennt, wird man hier bei aller Schönheit doch eine gewisse Schwäche konstatieren.

### ILLUSION UND REALISMUS

Wie weit neben den hier kurz charakterisierten neuen Bestrebungen nun im 4. Jahrhundert auch eine neue realistische Richtung hergegangen ist, läßt sich vor den erhaltenen Werken einseitig schwer entscheiden. Der Tenor der praxitelischen sowohl als auch der skopasischen Kunst erscheint uns noch vorwiegend idealistisch, und die größere Natürlichkeit, die wir an den Werken des 4. Jahrhunderts wahrnehmen, dürfte eher das Resultat eines Strebens nach stärkerer Illusion sein. Wohl wird uns von einem im Anfang des Jahrhunderts schaffenden Künstler Demetrios von Alopeke berichtet, daß er in der getreuen Wiedergabe realistischer Einzelheiten in der Menschengestalt exzelliert habe und sich nicht scheute, alle Zufälligkeiten, wie Runzeln und Warzen im Gesicht, genau nachzubilden. Seine Arbeiten müssen hierdurch in einem schreienden Gegensatz zu allem damals Üblichen gestanden haben: Ein Künstler also, der die Wiedergabe des in der Natur sogenannten Häßlichen zu seiner Hauptaufgabe machte. Selbst wenn die diesbezüglichen Nachrichten buchstäblich und nicht relativ zu nehmen sind, wenn es also schon im Anfang des 4. Jahrhunderts Statuen oder Büsten gab, die so ausfahen wie etwa gewisse Florentiner Porträte vom Ende des 15. Jahrhunderts – einen wirklich maßgebenden Einfluß auf die Entwicklung der Gesamtplastik haben der-

artige Erscheinungen doch wohl nicht erlangt, auch auf dem Gebiete des Porträts nicht, auf dem im Gegenteil der Stil der attischen Grabreliefs noch lange bestimmend blieb. Und selbst wenn auch ein Werk von so abschreckender Häßlichkeit, wie der ruhende Faustkämpfer im Thermenmuseum zu Rom nicht in die hellenistische Zeit, sondern in eben diese Epoche des Realismus vom Anfang des 4. Jahrhunderts gehören sollte – wie neuerdings nicht ohne schwerwiegende Gründe vermutet wurde –, auch solche Dinge bleiben Ausnahme und haben wohl als vereinzelte Vorläufererscheinungen Bedeutung, spielen aber im Gesamtbild jener Zeit keine allzu große Rolle. Den Zeitgenossen wird damals ein so relativ scharf charakterisiertes Werk wie der Negerkopf aus Kyrene (Abb. 128) wahrscheinlich auch schon ein ganz ungewöhnliches Maß von Realismus oder Naturalismus, wie man es nennen will, bedeutet haben. Die Fortschritte in der Kunst individuellen Charakterisierens erscheinen den Mitlebenden stets bedeutender, als sie dem aus größerer Distanz Blickenden vorkommen, für den, wegen seines entfernteren Standpunkts, die gemeinsamen Merkmale deutlicher sprechen als die unterscheidenden.

Daß die Plastik im allgemeinen aber stärker geworden ist in der Erweckung der Illusion, ist nicht zu leugnen und geht schon aus dem über die Veränderung des plastischen Stiles Gesagten deutlich hervor. »Die Dinge zu geben, nicht wie sie sind, sondern wie sie zu sein scheinen« – dieses Prinzip, für dessen Erfinder sich fälschlich Lysippos hielt, wird jetzt natürlich stärker (sicher unter Einfluß der Malerei, in der die räumliche Illusion am Ende des 5. Jahrhunderts erreicht ist), und arbeitet mit anderen Mitteln als etwa die Kunst der Olympiasculpturen. Eine Kunst, die sich zum Ziel setzt, das äußerlich und innerlich bewegte Leben darzustellen, kommt ganz von selbst zu einem höheren Grade von Illusion, als eine, die das

Ruhige will. Man kann diesen Fortschritt sehr gut beobachten in der Veränderung der Gewandbehandlung.

Das künstlerische Problem, die Rolle von Figur und Gewand in Einklang miteinander zu bringen, wird ernsthaft in Angriff genommen von den Bildhauern der Olympiasculpturen. Vorher hatte das Gewand gegenüber dem Körper entweder eine zu große oder eine zu geringe Bedeutung gehabt. Eine zu große beispielsweise in den Mädchenstatuen auf der Akropolis (Abb. 15), eine zu geringe auf den Metopen von Selinunt (Abb. 60). In den Kampfgruppen aus dem Olympiagiebel dagegen wird das Bestreben deutlich, hier einen Ausgleich zu finden, die Kleider der geraubten Mädchen verdecken die Körper nicht mehr, sind aber auch nicht mehr so unselbständig in ihrer Wirkung, wie es noch auf der selinuntischen Zeusmetope der Fall ist. Die befriedigendste Lösung dieser Aufgabe scheinen die im Original nicht erhaltenen Amazonenfiguren von Polyklet und seinen Zeitgenossen gebracht zu haben, daneben einige der besten Gestalten aus den Parthenongiebeln, den Parthenonmetopen und dem Nereidenmonument von Xanthos. Doch handelt es sich ja in diesen Fällen nicht um eigentliche reine Gewandfiguren, nicht um Körper, die von oben bis unten bekleidet sind. Um von der Nike des Paionios zu schweigen, die, ebenso wie die Nereiden und die mit ihnen verwandte Nikefigur vom Parthenon, ein besonderes Thema behandelt, seien als einzige vollgültige Beispiele die Karyatiden vom Erechtheion herangezogen. Hier ist wirklich von einem Ausgleich die Rede. Hier fühlt man den Körper durch die Gewandung hindurch, ohne daß diese zu dünn wirkt. Doch blieb die Entwicklung nur einen Augenblick bei dem hier gefundenen Gleichgewicht stehen, schon der nächste Schritt, etwa die Venusfigur des Alkamenes, betont ausdrücklich die Oberherrschaft des Körpers (im Sinne der Nereiden); die Eirene-

figur des Kephalosodot neigt nach dem anderen Extrem, im Sinne der Tauschweslern, bei denen das Gewand entschieden zuviel dekoratives Eigenleben besitzt. Zwischen den gleichen Polen schwankt nun die Kunst des beginnenden 4. Jahrhunderts hin und her, wie man bei der Betrachtung der Skulpturen aus Epidauros beobachtet. Gegenüber diesen Erscheinungen bietet nun die zweite Hochblüte eine neue Lösung. Auf einigen der attischen Grabreliefs (Abb. 172) und in der Frauenfigur von der Säulentrommel aus Ephesos (Abb. 151. 151) sind Gestalt und Gewand wirklich so zusammenempfunden, daß man keinen Zwiespalt mehr merkt, ähnlich so wie bei den Karyatiden vom Erechtheion. Auch die besten Tanagrafiguren, die eine Rückstrahlung von praxitelischer Kunst erhalten haben, sind ihnen hierin gleichzusetzen.

Die Art, wie die Menschen ihre Kleider tragen, ist nun natürlicher und ungezwungener, die Künstler haben eingehender studiert, auf welchen Faktoren die Einheit von Körper und Gewand beruht – weil sie der Bewegung der Oberfläche tiefer nachgegangen sind. Daher der Eindruck der größeren Freiheit und Leichtigkeit. Es ist aber nicht so, als ob hier ein schärferer Realismus am Werke sei. Natürlich wirkt das berühmte Gewandstück beim Hermes von Olympia auf uns stofflicher, wenn man es isoliert betrachtet, stofflicher, als etwa die Gewänder der Tauschweslern, isoliert betrachtet. Aber die stoffliche Beschaffenheit dieses Mantels als solche hat Praxiteles nun nicht ein ganz besonderes stoffliches Interesse abgenötigt und ihn zu einem speziellen Studium gereizt, sondern der Grad von Illusion, den er dem menschlichen Körper verlieh, mußte er – so wie der Künstler der Tauschweslern – auch dem Gewande geben, aus Gründen seiner künstlerischen Gesamtanschauung. Man braucht deshalb noch nicht von Realismus zu reden. Praxiteles wie der Künstler jener Giebelfiguren

haben beide nur genau so viel Realität gegeben, wie ihr Stil und ihr aus diesem resultierendes Illusionsbedürfnis vertrug. Deshalb steht man sich bei dem Willen zur Erkenntnis der künstlerischen Probleme im Licht, wenn man den stofflichen Gegebenheiten allzu sehr nachgeht. Gerade auf diesem Gebiete sind die Dinge ungeheuer relativ und bedingt.

In diesem Zusammenhange ist noch einmal auf das Porträt zurückzukommen, als jenes Gebiet, das scheinbar am meisten Realismus erfordert. Daß das Bildnis im 5. Jahrhundert eine ganz untergeordnete Rolle spielt, ist nicht zu bestreiten. Bildnisse nach dem Leben werden durchaus zu den seltensten Vorkommnissen gehört zu haben, bis auf Perikles herunter. Dessen uns in einer Kopie bekanntes Porträt von Kresilas scheint, dem ganzen Kunstcharakter jener Epoche entsprechend, sehr wenig individuelle Züge enthalten zu haben und doch im wesentlichen eine idealistische Bildung gewesen zu sein. Die starke Verwandtschaft mit zahllosen Männerköpfen auf den attischen Grabreliefs wenigstens macht dies wahrscheinlich. Hier ist nun aber im Laufe des 4. Jahrhunderts ein Wandel eingetreten, allerdings ein langsamer Wandel. Die Gabe des scharfen Charakterisierens gegenüber dem Individuum äußert sich nur sehr leise. Wie die Statue des Sophokles ausgesehen hat, die ihm nach seinem Tode sein Sohn setzte, wissen wir nicht. Aber wenn wir noch in dem Sophokles des Lateran, der vielleicht ein Original aus der Mitte des 4. Jahrhunderts wiedergibt, ein sehr idealisiertes und über die Wirklichkeit hinaus durchgeistigtes Bildnis vor uns haben, wenn wir dann daneben, vielleicht derselben Zeit entstammend, den schon schärfer charakterisierten Platon des Silanion betrachten und dann die Repliken der Sokratesbüste ansehen, die doch wohl sicher unter dem Einfluß seines sehr karikierten literarischen Selbstbildnisses entstanden sind, so sehen wir, wie selbst auf diesem Gebiet der Realismus

sehr schwere Kämpfe um seine Existenz ausführen mußte, in einer Zeit, in der sich im Leben eine unideale Gesinnung und ein wahrer Individualitätsfanatismus überall breit machten. Bis zu einer schlichten, einfachen Wirklichkeitskunst ist es auch auf diesem Gebiete noch ein weiter Weg.

## HÖHEPUNKTE

So wie für die entwickelte Kunst des 5. Jahrhunderts der Skulpturenschmuck des Parthenon auf der Burg zu Athen die große zusammenfassende Aufgabe bedeutete, so stellt für die Kunst der zweiten Blütezeit die Plastik am Mausoleum zu Halikarnas in gewisser Weise die Summe des damals Geleisteten dar. An diesem bald nach der Mitte des Jahrhunderts geschaffenen Monument waren die bedeutendsten der damals lebenden Bildhauer in Reliefs und Freiskulpturen tätig, Skopas, Timotheos, Bryaxis und Leochares. Natürlich sind auch hier an diesem Riesenwerke, wie am Parthenon, verschiedene Richtungen und verschiedenstes Können tätig, und die Einzelleistungen unterscheiden sich nach ihrer Qualität bedeutend untereinander. Die erhaltenen Freiskulpturen auf die genannten Künstler zu verteilen, ist noch nicht in jedem Fall gelungen. Nur bei dem Fragment einer Reiterfigur ist die Zuweisung an Timotheos oder sein Atelier durch Vergleich mit den Skulpturen aus Epidauros einigermaßen gesichert. Und wenn man andere schöne Fragmente, wie etwa den aufschauenden Kopf (Abb. 141) wegen ihrer Vortrefflichkeit dem Skopas geben möchte, so hat man damit wenigstens die literarische Tradition für sich, nach der Skopas von den genannten vier Künstlern unbedingt der bedeutendste war. Wie es sich aber mit der einzigen erhaltenen ganzen Figur, dem sogenannten Mausolus (Abb. 142) verhält, ist immer noch dunkel. Wir

wissen zwar, daß die Quadriga, die den Bau krönte und in der Mausolus mit seiner Frau Artemisia gestanden haben soll, von dem Architekten Pythis herrührte. Doch es ist ganz unsicher, daß der bärtige Mann, den wir Mausolus nennen, wirklich einst in dieser Quadriga stand, es ist sogar nicht einmal wahrscheinlich, und wir müssen ihn vielmehr einen Unbekannten nennen und können ihm keinen der genannten Künstler zuschreiben; was an sich nicht weiter zu beklagen ist, da die Statue als Kunstwerk einen nur mittelmäßigen Wert besitzt. Wenn aber dieser bärtige, ruhig dastehende Mann auch wirklich eine Porträtfigur ist, so lernen wir aus dieser Tatsache nur, was wir auch sonst schon wissen, daß im Bildnis um die Mitte des 4. Jahrhunderts die Charakterisierung noch sehr zurückhaltend war, und daß, an offiziellen Grabmälern wenigstens, das idealisierende Moment durchaus sein Recht verlangte. Dieser Halbbarbar sieht, abgesehen von der Tracht seines Bartes und seiner Haare, doch noch sehr viel attischer aus, als in späterer, besonders in hellenistischer Zeit, solche Asiaten auszufehen pflegen.

So ist für uns die Großplastik des 4. Jahrhunderts, die an diesem Mausoleum ihre monumentalste Aufgabe gefunden haben dürfte, so gut wie verloren. Dagegen gibt uns die erhaltene Relieffkulptur, diese Frieze mit Amazonenkämpfen (Abb. 143) und Wagenrennen (Abb. 148) eine klare Vorstellung von der Höhe der damaligen Kunst. Seit wenigen Jahren wissen wir nun auch (dank der abschließenden Arbeit von Wolters und Sieveking) die Arbeit der vier genannten Künstler und ihrer Ateliers voneinander zu scheiden. Der durchaus bedeutendste ist auch hier Skopas (Abb. 144. 145). Was ihn vor seinen Mitarbeitern auszeichnet, ist vor allem die Herausarbeitung des künstlerisch dramatischen Momentes. Alles dient bei ihm vornehmlich diesem Zweck, alles nimmt in gleichem

Sinne teil an der jedesmaligen Handlung, jede Figur hat genau ihre Rolle angewiesen bekommen in dem dramatischen Gesamtverkehr der Personen, und noch wo er Augenblicksbilder gibt, wie etwa die berühmte, rittlings auf einem Pferd hockende Amazone, ordnet er auch diese Erfindung seinem Hauptschema unter. Seine Kraft und sein Reichtum in der Vorstellung der Situation im Ganzen und im Einzelnen ist so groß, daß er stets frisch, stets neu wirkt. Doch drängt er sich damit nicht vor, die Klarheit der Komposition beherrscht alles Detail. Leochares (Abb. 148) steht ihm an Energie des gegenständlich Dramatischen nicht nach. Auch er ist feurig und gewaltfam, und der Furor, mit dem seine Kämpfer aufeinander losgehen und sich gelegentlich in einzelnen Knäueln zusammenballen, ist nicht minder hinreißend. Aber seine Dramatik ist nicht immer von jener letzten künstlerischen Klarheit, die Skopas besitzt. Oft verwickelt er sich in der Komposition, das Gleichgewicht der Linien und Massen ist nicht immer hergestellt, manchmal wird er unharmonisch und brüllt, wo Skopas schreit. Auch ist er nicht so gewissenhaft wie jener, die Proportionen der einzelnen Gestalten kümmern ihn wenig, er läßt seine Krieger Schritte machen, die ein Mensch nie tun könnte, und er reckt seine Körper derartig aus, daß sie zu zerreißen drohen. Er ist weniger natürlich als Skopas. In gewissem künstlerischen Abstand von diesen beiden stehen Timotheos (Abb. 143) und Bryaxis (Abb. 146). Timotheos scheint von Haus aus keine sehr originelle Natur gewesen zu sein, sondern eher ein höchst geschmackvoller Künstler in dekorativen Aufgaben, dabei in der Ausführung besonders geschickt. Da ihm die Erfindungsgabe, wie sie Leochares hat, fehlt, schwingt er sich nicht zu solchem Pathos und solcher Dramatik auf, manchmal ist er nicht einmal sehr lebhaft. Seine Gestalten, die einem ein wenig konventionell vorkommen, haben kein Feuer und

wirken oft lahm. Dafür aber gelingt ihm die rein dekorative Seite seiner Aufgabe sehr gut, er weiß, von weitem gesehen, die Fläche geschickt zu füllen und, im ornamentalen Sinne, auch zu beleben. Bryaxis endlich ist gleichfalls sehr begabt für die Flächenkomposition, zugleich aber ist er lebhaft in der Behandlung des Dramatischen, hierin sichtlich unter Skopas' Einfluß. Doch fehlt ihm dessen hinreißende Natürlichkeit, ihm ist nicht die Fühlbarmachung der dramatischen Situation allein maßgebend, sondern er will im Einzelnen gefallen; die Gestalten seiner Kämpfer und Kämpferinnen sind darauf bedacht, daß ihre Pose immer wirkungsvoll bleibe; sie geben sich ein Air.

Selbstverständlich haben die Meister die ganzen Reliefs nicht eigenhändig gearbeitet, sondern sehr viel Gehilfen hinzugezogen, und der Unterschied in der Ausführung mag in manchem Falle hierauf zurückzuführen sein. Wie groß die Differenzen in der Qualität sind, lehrt eine Platte, die sicher nicht am Mausoleum angebracht war, sondern eher von einem für Einzelbetrachtung bestimmten Monument stammt (Abb. 149). Sie zeigt den Stil des Bryaxis, ist aber besser gearbeitet als die Mausoleumsreliefs, die ihm zugeschrieben werden; vielleicht hat man es hier einmal mit einem Original der Meisterhand zu tun.

Die Reliefkunst, die uns am Mausoleum von Halikarnas entgegentritt, unterscheidet sich von der des klassischen Jahrhunderts ziemlich stark. Nicht nur durch alle jene Züge, die auch der Rundplastik dieser zweiten Blütezeit eigen sind, durch das freiere Pathos und die größere Bewegung im Ganzen wie im Einzelnen, durch Flüssigkeit des Vortrags und Weichheit der Behandlung, sondern auch durch eigene Stilmerkmale. Die Komposition ist eindeutiger. Wer zwischen den Säulen des Parthenon steht und den Panathenäenfries anschaut und sich dabei den ursprünglichen bunten Zustand im Geiste rekonstruiert,

diese Wirkung der hellen Figurenreihen vor dem blauen Reliefgrund, der kommt zu dem Gedanken, daß hier von plastischer Wirkung eigentlich kaum die Rede gewesen sein kann. Dieses flache, nur durch diffuses und stark reflektiertes Licht beleuchtete Relief kann, angesichts der großen Höhe, in der es angebracht ist, nur die Bedeutung eines farbigen Schmuckbandes gehabt haben, bei dem jedes feinere plastische Detail dem Auge rettungslos verloren gegangen sein muß. Dazu ist auch die Anordnung, diese endlose Aufreihung schreitender und sich fortbewegender Gestalten, vollkommen ungeeignet, es fehlen ihr absichtlich die scharfen Gliederungen, das Zusammenfallen in große Hauptgruppen. Der Rhythmus ist der eines farbigen Ornamentstreifens. Aus diesem Grunde ist der Panathenäenfries auch in Griechenland selbst nicht schulbildend geworden für die Ausgestaltung der Reliefkunst. Der nächste Schritt auf diesem Gebiete, die Frieze vom Apollotempel zu Phigalia (Abb. 116. 117), bietet auch sofort etwas Neues. Hier sind die großen Gliederungen und die Aufteilungen in Einzelgruppen, zurückgreifend auf jene Kunststufe, die uns die delphischen Frieze verdeutlichen. Auf diesem Wege gehen nun die Künstler der Reliefs vom Mausoleum weiter. Sie sind konsequenter. Die einzelnen Gruppen werden lockerer auseinandergesogen, die Häufung und Ballung der Figuren hintereinander wird jetzt vermieden, zwischen den einzelnen Gestalten bleibt mehr Zwischenraum und die Gestalten selber werden runder und plastischer herausgearbeitet, so, wie es auf den Zweifigurenbildern der Parthenonmetopen, den Dreifigurenkompositionen der Olympiametopen und den Metopen aus Delphi in streng plastischer Weise üblich gewesen war. Diese Übertragung des plastischen Prinzips auf das Reliefband, im Zusammenhang mit der klaren deutlichen Bildanordnung, ist das wesentliche. Das Gleichgewicht zwischen Zeichnung und

Rundplastik ist hier gefunden. Noch fühlt man das Walten des strengen Stilgesetzes, daß die Reliefebenen, die sichtbaren und die unsichtbaren, parallel hintereinander liegen müssen, ohne daß doch der Zwang störend oder befangen wirkt. Noch ist man vom »Reliefbild«, diesem Greuelgeschöpf hellenistischer Erfindung, weit entfernt, die ästhetischen Grenzen zwischen Plastik und Malerei werden noch nicht überschritten, bei aller Freiheit im Einzelnen, wie etwa der vollkommenen Ausnützung der Schräganlicht. Von diesem Standpunkt aus gesehen, bedeuten die Frieze vom Mausoleum zu Halikarnass einen Höhepunkt der Reliefbildnerei: Daß hierzu für das Einzelne mannigfache Vorstufen in den Grabreliefs sowohl wie in den Weihreliefs vorliegen, ist selbstverständlich und bedarf keiner weiteren Erwähnung. — Bei Aufgaben, die ein geringeres Maß von Monumentalität verlangten, wie etwa bei den für Nahsicht berechneten Sarkophagen, konnte man ohne Schaden noch bei dem alten Typus der voll gedrängten Reliefkomposition beharren. Das hervorragende Prunkstück dieser Richtung ist der sogenannte Alexander Sarkophag in Konstantinopel (Abb. 170 — 173) mit seinen bei aller Erregtheit und allem Reichtum doch so übersichtlich geordneten Szenen.

## LYSIPPISCHES

Der dritte große Hauptmeister des vierten Jahrhunderts neben Skopas und Praxiteles ist Lysippos. Er hat 1500 Werke geschaffen. Erhalten ist uns kein einziges im Original, und so sind wir für die Kenntnis seines Stiles auf die Sprache seiner Kopien angewiesen, vor allem die der Kopie des Schabers, des »Apoxyomenos« in Rom im Vatikan, die nach seiner berühmten Bronzestatue gefertigt wurde. Wenn das Neue, das Skopas und Praxiteles in die Skulptur gebracht haben,

nicht zum geringsten Teil auf der Betonung geistiger und seelischer Elemente beruhte, so scheint dagegen Lysippos in seiner Kunst der Menschendarstellung auf das alte athletische Ideal des 5. Jahrhunderts zurückgegriffen und es zu neuem Ansehen gebracht zu haben – wie er sich denn ja auch selber als einen Schüler des Polyklet bezeichnet hat. Aber trotzdem ist er doch durchaus ein Kind seines Jahrhunderts. Auch er sucht nicht die Ruhe, sondern das Bewegte, und man hat oft seinen Apoxyomenos mit dem Speerträger des Polyklet verglichen. Dieser in einer Ruhelage tätige junge Athlet des Lysippos ist bewegter und lebendiger als der Speerträger. Nicht nur wegen seiner schlankeren, leichteren Proportionen, nicht nur wegen des reicheren Lebens der Oberfläche und der Modellierung, sondern auch wegen seines statischen Aufbaus. Auch er scheint, wie der Hermes von Olympia, sich leicht in den Hüften hin und her zu wiegen, aber außerdem ist noch die ganze Figur in Unruhe; sie ist so, mit solcher Verlegung des Schwerpunktes nach vorn, gestellt, daß dieser Mensch, um nicht umzufallen, im nächsten Augenblick einen Schritt machen muß. Das ist die höchste körperliche Aktivität, die bei einer ruhend gedachten Figur denkbar ist, und das zeugt von einer ganz tiefgehenden Durcharbeitung der eigentlich plastischen Probleme, die eben nur möglich war bei einem, der wieder von der Herrlichkeit des menschlichen Körpers neu ergriffen war und der Athletik erhöhte Aufmerksamkeit zuwandte. Und nur aus diesem Grunde ist es zu erklären, daß Lysippos auch der eigentliche Schöpfer der vollkommen befreiten Rundfigur wurde. Wohl ist auch dies bei ihm nicht etwas unbedingt Neues. Auch die Meister aus der Mitte des Jahrhunderts waren nicht rein von der Bild- oder Reliefvorstellung ausgegangen, auch sie hatten bisweilen sehr stark die Tiefendimension berücksichtigt. Aber den letzten entscheidenden Schritt

hat bei der Standfigur doch erst Lysipp getan. Sein Apoxyomenos macht mit der Haltung und der Bewegung seiner Arme sowohl wie mit dem Sichbewegenmüssen des ganzen Körpers die Tiefenvorstellung zwingend fühlbar, diese Gestalt nutzt den sie umgebenden Luftraum wirklich nach allen Richtungen aus. Dieser Fortschritt ist unzweifelhaft dem neuen ausschließlichen körperlichen Interesse am Körper zu verdanken (wenn dies anders überhaupt ein Grund zum Verdanken ist), das Streben nach Bewegung um jeden Preis, das in der ganzen Zeit liegt, und das erneute Studium der Körpermechanik haben dieses Resultat erreicht.

Ob der Torso des ruhenden, aus Valladolid stammenden Herakles, der vor kurzem für das Metropolitan=Museum in New York erworben wurde (Abb. 165. 166), nun direkt oder indirekt im Zusammenhang mit lysippischer Kunst steht, ein Werk von einer derartigen Herausstellung rein körperlich=plastischer Probleme zeigt, in welcher Weise Lysipp die Plastik seiner Zeit befruchtet hat. Vielleicht war die künstlerische Tat des Lysippos nicht frei von bewußter Reaktion gegen die dominierenden Tendenzen seiner Zeit; hat er doch seine Stellung in der Kunstgeschichte reflektierend selbst historisch zu fassen gesucht, mit jenem Hinweis auf Polyklet und mit jenem Irrtum von seiner Erfindung des Illusionismus in der Plastik. Aber auf alle Fälle ist dies dann eine schöpferische Reaktion.

Es ist nicht verwunderlich, daß in einem an bedeutenden Talenten und an Kunstbedarf so reichen Jahrhundert die verschiedenen, nebeneinander hergehenden Richtungen sich oft kreuzen und gar verschmelzen, und so ist es nicht leicht oder manchmal im Einzelfall sogar nicht möglich, auseinanderzuhalten, wo Skopasisches aufhört und Praxitelisches beginnt und an welchem Punkte und bis zu welchem Grade dann noch lysippischer Einfluß hinzukommt. Die Vergleichenng zweier in London

befindlicher Köpfe, von denen der eine (Abb. 158) praxitelische, der andere lysippische Züge aufweist, ist in dieser Hinsicht ebenso interessant wie schwierig. Und an eine im ursprünglichen Zustand (mit dem erhaltenen übergreifenden Arm) so reizvolle und hochbedeutende Schöpfung, wie sie das Mädchen von Anzio (Abb. 168. 169) darstellt, knüpfen sich eine ganze Reihe kunsthistorischer Probleme. Im Aufbau, in dieser so ruhig dastehenden und zugleich so fein und momentan bewegten Haltung glaubt man Lysippisches zu spüren, aber daneben auch hierin, ebenso wie im Kopf, einen Nachklang von Leochares, der das Original des Apollo von Belvedere geschaffen hat; und dann wieder ist das Wirksamwerden praxitelischer Züge nicht ganz zu leugnen. Aber seltsam, so viele von verschiedenen Seiten herkommende Züge hier auch vereinigt sind, die Statue ist dennoch kein eklektisches Werk, sondern eine aus einem Guß entstandene Schöpfung, Linie, Masse und Modellierung gehen in schlichter Einfachheit auf. Die Kunst ist damals noch kräftig und selbstschöpferisch. Der Individualismus, der, gegenüber dem 5. Jahrhundert, doch ziemlich ausgeprägt ist, hält noch Maß und das wirklich Produktive ist noch Gemeingut der Schaffenden, wie in allen anderen glücklichen Epochen auch. So kann man auch den Meister des aufschauenden Frauenkopfes in Alexandria (Abb. 177) nicht genau bezeichnen, sondern man muß sich mit der Feststellung begnügen, daß hier ein Nachklang von Skopaischer Kunst vorliegt; und auch, wenn unsere Kenntnis von der Kunstgeschichte des 4. Jahrhunderts sich einstmals erweitern und vertiefen sollte – auch die Nike von Samothrake (Abb. 174. 175) wird aus diesem Zusammenhang mit der zweiten Hochblüte nicht herauszulösen sein. Das große Pathos der Niobidengruppe hat hier in einem jüngeren, an der Schwelle des neuen Jahrhunderts stehenden Meister weitergewirkt und ihn zu einer selbständigen

großen Leistung befähigt. Ruhe in der Erregtheit, Leben und Bewegung im Stehen, Gleichgewicht in der Rollenverteilung zwischen Körper und Gewand, Einklang im Zusammenspiel von Funktionsausdruck und monumentaler Dekoration: Wenn alles dies in einem Werk sich vereinigt findet, das noch nicht einmal der notorischen Hochblüte selbst angehört, sondern erst ein Nachklang von dieser ist, so können wir uns eine annähernde Vorstellung davon machen, wie großartig nun erst die Hauptwerke dieses Stils gewesen sein müssen – eine Vorstellung, für deren künstlerisches Teil wir die Sprache der Kopien lieber erst gar nicht befragen. –

## HELLENISTISCHES

Große Originalskulpturen des 3. Jahrhunderts, also aus dem Anfang der hellenistischen Epoche, kennen wir fast gar nicht. Wir dürfen aber annehmen, daß die Plastik einstweilen in den bisherigen Bahnen weiterging und das Erbe des 4. Jahrhunderts verwaltete und ausbaute. Die neuen Probleme und die neuen Prinzipien, welche die Weltstellung der griechischen Kultur schließlich zeitigte, sind natürlich nicht gleich zur Klarheit und zur Wirkung gekommen, sondern es dauerte damit annähernd ein ganzes Säkulum. Erst in dem Schaffen der pergamenischen und der anderen gleichzeitigen Schulen haben wir es mit wirklich großer hellenistischer Kunst zu tun. Als die griechische Kultur nach Alexander sich in den neuen halbbarbarischen Reichen festsetzte und weiterbildete, brauchte sie Zeit und Ruhe, um sich auf ihre große neue Rolle zu besinnen. Unterdessen war das vorhandene Erbe noch reich und fruchtbar genug, um ohne förmlichen Bruch auch in neuer Umgebung weiter zu existieren. Schon die Nike von Samothrake gehört ja, äußerlich genommen, in diese neue Welt,

ohne daß man es ihr anmerkt. Die jüngeren Meister aus der lysippischen und halikarnassischen Schule wanderten in die neuen Länder und an die jungen Höfe, deren Herren das Vorhandensein einer blühenden Kunst sicher freudig begrüßt haben. Wie hier die Dinge im einzelnen liegen, wissen wir nicht genau. Von der Nike kennen wir den Meister nicht. Aber von der hellenistischen Kunst in Ägypten ahnen wir doch heute wenigstens so viel, daß wir skopasische Hinterlassenschaft in Werken wie etwa dem Frauenkopf in Alexandria (Abb. 177) wahrzunehmen glauben und des weiteren Spuren dafür haben, daß hier der Mausoleummeister Bryaxis eine richtunggebende Tätigkeit entfaltet habe. Für die Gesamtentwicklung in dieser Epoche sind wir jedoch ausschließlich auf das enge Gebiet der Porträtbildnerei angewiesen. Hier haben wir wenigstens einige Originalarbeiten.

Im Laufe des 3. Jahrhunderts entwickelt sich die Kunst des individuellen Charakterisierens, die vorher nur zaghaft und gleichsam nur in ganz akuten Fällen (Sokrates) aufgetreten war, zu immer größerer Schärfe und Eindringlichkeit. Auch das idealisierte und heroisierte Bildnis am Grabmal, wie etwa das der Königin Amaltris (Abb. 176), wird hiervon stärker in Mitleidenschaft gezogen, als es vorher der Fall gewesen war. Der sogenannte Mausolus noch zeigte nur wenige individuelle Züge, bei ihm beschränkte sich die Charakteristik auf das Alleräußerlichste. Der Künstler aber, der diese merkwürdige Persönlichkeit der Barbarenkönigin darstellte, ist tiefer in die Seele dieses Individuums eingedrungen, trotz aller Idealisierung, die er einer heroisierten Toten schuldig war. Besonders in der Bildung der Augen und des Mundes lebt etwas von leidenschaftlicher großer Empfindung, das auch dann noch individuell anmutet, wenn man den pathetischen Charakter der ganzen damaligen Kunst berücksichtigt. Gewiß ist dies noch kein Porträt aus dem

wirklichen Leben, nur auf objektiver Beobachtung des Einzel= falles beruhend. Danach war ja die ganze Aufgabe nicht angetan. Aber doch ist hier der Wille am Werk, mehr zu geben als ein bloßes Standesporträt.

Auf dem Boden einer echten Wirklichkeitskunst aber steht der Künstler, der die Statuette des Philosophen Hermarchos (Abb. 180) machte. Die Absichten des Heroisierens und des Idealisierens fielen hier weg, der Künstler wollte wiedergeben, was er sah oder was er im Leben oft gesehen hatte. Die Haltung der im Oberteil zu schweren Gestalt mit ihrem etwas wackeligen Dastehen, die Bildung und der Ausdruck des Ge= lichts, dieses Sprechend lebendigen geistig= sinnlichen Antlitzes, das in vollster Aktion begriffen ist, dies alles ist so wieder= gegeben, daß man nicht nur den Eindruck hat, hier stehe ein typischer Vertreter seines Standes, sondern dieser Hermarch habe nun tatsächlich so ausgesehen, hiernach habe man diesen breitschulterigen, dicknackigen, dünnbeinigen Herrn aus der Schar seiner Genossen heraus erkennen können. Es ist be= zeichnend, daß man diese realistische Kunst zuerst angewandt findet an Privatpersonen, und tatsächlich hat sich die Porträt= bildnerei an der Darstellung von Philosophenköpfen zu höchster Unbekümmertheit und schlichtester Naturtreue entwickelt. Was sie bei Königen und Feldherren noch nicht wagte, durfte sie sich bei Bürgern erlauben, und ein derart unerschrockener Realismus, wie ihn der Künstler der sogenannten Lysimache äußerte, wäre beim Bildnis einer auch alten Königin wohl verboten gewesen, diese Darstellung der charaktervollen Häß= lichkeit. Später, im Verlaufe der Entwicklung, hat dann diese Art auch vor hohen Staatspersonen nicht Halt gemacht. Der energische König Euthydemos von Baktrien (Abb. 185) hat sich nicht gescheut, sich in seiner ganzen brutalen Bauernhäß= lichkeit darstellen zu lassen, mit seiner Grobheit und mit all

feinen Furchen und Warzen, Runzeln und Rillen, in dem von den Stürmen eines Soldatenlebens durchpflügten Gesicht. Vielleicht war er auch stolz darauf – wie Cromwell, der dem Porträtmaler seine Arbeit nicht abnehmen wollte, wenn nicht jede Warze getreulich verzeichnet wäre. Das Maß von Realismus in der Wiedergabe aller dem Individuum eigenen Einzelzüge, das hier erreicht ist, läßt sich nicht gut überbieten. Aber trotzdem kann man hier doch nicht von einer nur kleinlichen oder gar niedrigen Auffassung reden. Trotz allem bleibt doch der Gesamteindruck einer geschlossenen machtvollen Erscheinung durchaus dominierend. Es ist ein Gleichgewicht vorhanden von Äußerlichem und Innerlichem, der Realismus des Einzelnen geht nicht so weit, daß darunter das geistig Bedeutungsvolle zu leiden hätte. Daß bei Königsbildnissen die Auffassung gelegentlich eine befohlene war, daß die Künstler, auch wenn sie über ein weitgehendes realistisches Können verfügten, dieses nicht immer anwenden durften, dafür bietet ein in Pergamon gefundener und für das Porträt Attalos' I., mit größerer Berechtigung aber wohl für Seleukos Nikator in Anspruch genommener Kopf ein lehrreiches Beispiel (Abb. 181. 182). Der Kopf existiert in zwei verschiedenen Zuständen. Der erste stellt ein ziemlich scharf individuell charakterisiertes Bildnis nach dem Leben dar, der zweite, bei dem ein reicherer Haarkranz aufgesetzt und im Gesicht eine glättende Umarbeitung vorgenommen wurde, dagegen ein Idealporträt derselben Persönlichkeit. Wahrscheinlich ist, wie gesagt, der Dargestellte nicht Attalos, sondern vielmehr Seleukos Nikator; dann gehört die Arbeit in das erste Viertel des 3. Jahrhunderts, also ungefähr in die gleiche Zeit mit dem Amaltriskopf und auch mit dem Original des uns in einer bekannten Kopie erhaltenen Demosthenes. Man sieht hieran, wie in der auf die Alexanderzeit folgenden Epoche die idealisierende Richtung mit der scharf charakterisierenden im Kampfe

liegt. Ein Teil des künstlerischen Programms für das hellenistische Porträt ist darin ausgesprochen. Beides geht im weiteren Verlaufe immer nebeneinander her, manchmal sondern sich die Gegensätze, manchmal durchdringen sie sich, und gerade dies macht den Reichtum und die Gesundheit der Zeit aus. Der Boden für eine echte Wirklichkeitskunst ist gewonnen. Daher auch der große merkwürdige, etwas dualistische Reiz von einigen Schöpfungen, die vorwiegend ideal konzipiert sind, wie etwa in dem ägyptisch=hellenistischen Porträt der zweiten Berenike (Abb. 183. 184), die in all ihrer verklärten Feinheit und bei all ihrer kühlen Distanz doch den wunderbaren Hauch des Lebens besitzt. Allzuviel Psychologie könnte bei dieser Persönlichkeit als Indiskretion erscheinen. So gibt der Künstler im wesentlichen das Repräsentative wieder, aber nur gleichsam in einer Maske. Das tieferliegende, unverwüßlich Lebendige wird dahinter mit um so größerem Zauber fühlbar.

Was die Plastik der entwickelten hellenistischen Epoche von der Skulptur der vorhergehenden Jahrhunderte wesentlich unterscheidet, ist neben dem der ganzen Zeit eigenen Zug ins Kolossale ein gewisser Mangel an Naivität der Anschauung. Das Studium des menschlichen Körpers war durch die Fortschritte der Naturwissenschaft auf eine neue Basis gestellt worden, die Wissenschaft der Anatomie, seit Aristoteles neu begründet, gewann starken Einfluß auf das Schaffen der Bildhauer. In den anatomischen Schulen, die an einzelnen Universitäten blühten, hatte man begonnen, Leichen methodisch zu sezieren und die Muskeln des Körpers von innen heraus zu studieren, nicht nur ihre Lage und Anordnung im Innern, sondern auch ihr Verhalten in der Bewegung, ihre Mechanik und die Wirkungen ihrer Funktionen auf die Oberfläche des Körpers. Wenn Sokrates in seinem Gespräch mit dem Bildhauer Kleiton als bekannt hinstellt, daß die Plastiker natürlich wüßten, wie

sich die Teile des menschlichen Leibes heben und senken, strecken und spannen, dehnen und erschlaffen, so hatte er selbstverständlich nur als Künstler geredet. Tatsächlich haben die Bildhauer seiner und der vorhergehenden Epoche alle diese Erscheinungen beobachtet, aber nur mit dem Auge oder höchstens noch mit der messenden und tastenden Hand, nur von außen her. Sie hatten dieses studiert, soweit es für die Erscheinung des Lebens in Frage kommt, soweit man das im Leben, in der Palästra etwa, sehen konnte und zu sehen pflegte. Nicht mehr. Jetzt aber, wo die Wissenschaft ins Innere des menschlichen Organismus vorgedrungen war und sich mit dem toten Körper beschäftigte, bekam auch die Kunst einen Teil dieses neuen Wissens ab. Es hat ihr nicht viel genützt, sondern etwas geschadet. Die holde Unbekümmertheit gegenüber der Erscheinung, die naive Freude an der Schönheit, ward durch diese Kenntnisse beeinträchtigt. Der Sinn für das Große, Zusammenfassende in der Wirkung geht einstweilen etwas verloren, die Künstler befaßen sich zu viel mit der Darstellung der einzelnen Muskeln, sie betonen diese und ihre rein mechanischen Funktionen zu sehr und lassen sich zu weit auf das kleine Geteil ein. So wird die Modellierung besonders der männlichen Statuen unruhig und zusammenhanglos, das Leben der Oberfläche geht über lauter Einzelaktion verloren und es fehlt die Frische der Natur. Selbst in einem Originalwerk, wie dem ursprünglich zu einer Reiterkampfgruppe gehörenden Galliertorso aus Delos (Abb. 198) hat man den Eindruck von allzuviel Anatomie, das Muskelwerk spielt bei dieser starken Gesamttaktion des Körpers eine zu grelle Rolle; und auch in dem Original, das uns der borghesische Fechter in einer Kopie vor Augen führt, wird es danach kaum anders gewesen sein. Durch dieses starke anatomische Interesse erklärt es sich auch, daß nun mit so einseitiger Vorliebe äußerste Kraftanspannung und Kraft-

entladung zum Hauptthema plastischer Werke gemacht werden. Es wird ein Aufwand von Muskelarbeit geleistet, der oft in heftigem Mißverhältnis zu dem Maß an innerem Pathos steht. Wenn die Porträtbildnerei von der neuen Kunst des Mimischen eine Befruchtung erfahren hatte, die Statuarik hatte unter der neuen Art der Ausdrucksstudie zu leiden. Auch die hiermit im Zusammenhang stehende Jagd nach neuen interessanten Motiven ist manchmal peinlich und etwas aufdringlich, und wenn man bei der berühmten Laokoongruppe (Abb. 206. 207) eigentlich auch nicht, wie so oft, sagen kann, »viel Lärm um nichts«, sie ist darum doch nicht groß, im Gegenteil, man merkt, wie hier mit aller Gewalt eine plausible Motivierung für ein formales Schaustück gesucht wurde, eine Motivierung, die ganz äußerlich vielleicht genügen mag, innerlich aber doch über das Unechte der Empfindung nicht hinwegtäuschen kann. Man darf die uns aus dieser Gruppe anrufende Sentimentalität nicht mit den großen Gefühlsäußerungen von Werken aus dem 4. Jahrhundert verwechseln. Hier ist kein Pathos, sondern nur Pathologisches, das Zurschau stellen von innerlich schlecht begriffenen körperlichen Leiden und niedrigem Jammer, peinlich kontrastierend mit dem aufgewendeten Muskelspiel. Die flackerige, ganz auf formzerreißende Licht- und Schattenwirkung angelegte Detailbehandlung, wie etwa im Gesicht und auf der Brust, erhöht ihrerseits nur den Eindruck der Schwächlichkeit. — Wie dagegen wahrer Todeschmerz in der Kunst aussieht, lehrt ein Blick auf den Kopf des sterbenden Persers im Thermenmuseum zu Rom (Abb. 197). Auch hier Krampf und leidensvolle Verzerrung, aber mit höchster Diskretion gegeben, ohne Grimasse und unter Beobachtung rein plastischer auf Formvorstellung ausgehender Gesichtspunkte.

Vielleicht wird die Höhe solcher Leistung einem neuen

gegenständlichen Interesse verdankt, vielleicht ist es kein Zufall, daß gerade die Darstellung eines Barbarenkopfes ein Werk von derartiger Bedeutung ist. Im Laufe des 3. Jahrhunderts scheint die Beobachtung und das Studium barbarischer Völkerstämme einen breiten Raum in der Wissenschaft und Kunst eingenommen zu haben, hervorgerufen oder unterstützt natürlich durch die Tatsache, daß die Griechen nun, wegen ihres dauernden Vordringens in den Orient, in ganz anderer Weise mit den Asiaten in Berührung kamen als bisher, und daß sie in dem Eindringen der Kelten wirklich einmal wieder ungebrochene Barbarenkraft zu sehen und zu spüren bekamen. Die Kunst, die einige ihrer Hauptzentren in dem vom Keltensturm besonders mitgenommenen Diadochenhöfen Kleinasiens, wie beispielsweise in Pergamon hatte, fand hier ein neues Thema, und es scheint nun so, als sei damit ihr auch eine neue Leistungsfähigkeit erwacht; als habe sie sich nun leidenschaftlich diesen neuen Ausdrucksmöglichkeiten zugewandt, froh, auf diese Weise von der in Muskelfstudium und kalter Anatomisierung verflachten griechischen Athletendarstellung loszukommen. Natürlich haben sich ja die Dinge in Wirklichkeit nicht so vollzogen, sondern die Bestrebungen gehen auch hier, wie immer, ungesondert durcheinander. Der unangenehme Torso aus Delos (Abb. 198), der ja auch einen Gallier abbildet, lehrt das zur Genüge. Aber trotzdem scheint durch diese Barbarendarstellungen etwas frisches Blut in die Statuarik hineingekommen zu sein. Neben dem Meisterwerk des sterbenden Persers steht vollwertig der Gallierkopf aus Gizeh (Abb. 199), der doch wahrscheinlich auch zu einer ganzen Figur gehörte, und wenn wir uns diese Figur nach Maßgabe der in Kopie erhaltenen berühmten Galliergruppe oder des sterbenden Fechters vorstellen dürfen, muß auch dieses Werk eine sehr kraftvolle einheitliche Leistung gewesen sein.

In Epochen, in denen wissenschaftliche Gesichtspunkte in der Kunst eine Rolle spielen, pflegt es nicht auszubleiben, daß sich neben den neuschaffenden auch eine eklektische Richtung geltend macht, welche die Errungenschaften früherer Zeiten verwertet. Die Werke aber, die wir vom hellenistischen Eklektizismus haben, gehören nicht zu den schlechtesten Leistungen der Zeit. Mag auch eine Arbeit wie der Torso vom Belvedere (Abb. 204. 205) nicht ohne den Vorgang des Lysipp denkbar sein und die Venus von Milo (Abb. 200. 201) und der ihr nahestehende Mädchenkopf aus Chios (Abb. 189) und der aus Pergamon (Abb. 187. 188) nicht ohne die Existenz praxitelischer und skopaischer Geschöpfe, wenn man es nicht wüßte, würde man es ihnen nicht anmerken. Die Venus von Milo ist trotz gewisser Ungleichheiten im einzelnen als Ganzes genommen doch eine Äußerung eines durchaus reinen Kunstwillens. Daß eklektische Epochen auch sonst gelegentlich blutvolle Schöpfungen hervorbringen, ist bekannt. Ein Hinweis auf den Perseus von Benvenuto Cellini sei in diesem Zusammenhange gestattet.

Wenn man bei der Betrachtung der hellenistischen Statuenkunst den Eindruck gewinnt, als sei die Skulptur auf ihrem Hauptgebiet, der Schaffung der nackten Gestalt, im Laufe der Zeit ein wenig müde und unfruchtbar geworden – im Relief und in der dekorativen Großplastik ist dies nicht der Fall. Wir empfinden gegenüber den Friesen von Halikarnas noch nichts von dem Mitterwerden, das sich in der gleichzeitigen Statuarik schon gelegentlich bemerkbar machte; die alte Größe scheint sich im Relief länger lebendig erhalten zu haben, als in der Rundplastik. Ähnlich im Hellenismus. Die großen Reliefs vom Zeusaltar zu Pergamon (Abb. 190 – 196), die kolossalste Leistung griechischer Skulptur, verraten noch nichts von der Schwäche der Zeit.

Trotzdem auch in ihnen die anatomische Richtung in der Darstellung des Menschenleibes zu ihrem vollen Rechte kommt, trotzdem auch hier manchmal mit dem größten nur denkbaren Kraftaufwand gearbeitet wird und das Pathos auch bisweilen sehr tumultarisch sich äußert, hier ist dennoch das Gleichgewicht der Wirkungen ungestört, die hinreißende Kraft dient auch einem hinreißenden Gegenstand, und der Reichtum der Motive geht Hand in Hand mit wirklich fruchtbarer Erfindungsgabe. Was in der Rundskulptur stören muß, verletzt im Relief nicht, weil hier die malerische Behandlung viel weitere Grenzen hat und weil auch die manchmal große Unruhe immer durch die architektonische Umgebung und durch das Zusammenfassende des Reliefgrundes gemildert wird. Gewiß sind auch in den einzelnen Teilen dieses Werkes starke Differenzen in der Qualität zu verzeichnen, wie sich das bei einer derart riesenhaften Aufgabe von selbst versteht. Und gewiß ist es an menschlicher und artistischer Vollendung nicht auf derselben Höhe wie etwa der Parthenonschmuck. Aber dennoch wird man Jakob Burckhardt in seinem Urteil über den Pergamonfries doch zustimmen wollen, wenn er sagt: »Es ist, als wäre über diese Kunst gar nichts ergangen. Jugendfrisch, naiv, in ihren Mitteln und ihrer Behandlung dem Phidias viel näher und verwandter als man es irgend erwartet hätte, wirft sie sich wie der Löwe auf seine Beute, auf das mächtigste bewegte Thema, welches der Mythos überhaupt darbot. . . . Im ganzen weit die wichtigste bekannte Äußerung griechischen Geistes jener Zeiten.«

Zwischen dem Altar von Pergamon und dem Laokoon, diesem etwas unvorteilhaften Schlußwort der griechischen Plastik, liegt rund ein Jahrhundert. Manches eindrucksvolle Kolossalwerk und manche feine Epigonen- und Eklektikerschöpfung (in der Art der genannten) ist im Laufe dieses Säkulums von

griechischen Künstlern noch geschaffen worden, und das Porträt scheint sich lange auf der Höhe gehalten zu haben. Aber etwas derart Großes, wie der Pergamenerfries, entstand dann nicht mehr, er ist tatsächlich die letzte monumentale Leistung der griechischen Skulptur, von der wir wissen.

# TAFELN UND ERLÄUTERUNGEN

## 1. Apollofigur aus dem Heiligtum des Apollon Ptoios

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 10. —  
Jünglingsfigur. — Naxischer Marmor.  
Höhe: 1,30 m. Gefunden im Heiligtum  
des Apollon Ptoios in Bötien.

Diese Figur gehört zu der Gruppe der sogenannten »Apollines«, deren bekanntester Vertreter in Deutschland der in Tenea bei Korinth gefundene Apollo von Tenea in der Münchener Glyptothek ist. Der Typus war über die Inseln des Ägäischen Meeres sowohl wie über das griechische Festland verbreitet. Diese Statuen, die stellenweise auf Vorrat und nach kleinem Modell gearbeitet wurden, waren sicher nicht alle Götterbilder, sondern auch Grabfiguren, Athletenstatuen und Weihgeschenke. An einigen haben sich Farbspuren erhalten, was zu der Annahme berechtigt, daß die Körper in rotbraunem Ton bemalt waren.

Unsere Figur scheint etwas älter zu sein als der Apollo von Tenea, sie wird in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts entstanden sein. Wegen ihres stark ägyptisierenden Charakters suchte man ihre Heimat früher in Samos, doch dürfte sie angesichts ihrer nahen Verwandtschaft mit der Sphinx der Naxier in Delphi eher naxisch sein.

Athenische Mitteilungen 1892, Seite 39.  
W. Déonna: Les Apollons Archaiques,  
Nr. 28, Seite 153.



2. Kopf einer Jünglingsstatue  
vom »Apollo«typus

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 15.  
Böotischer Marmor. Höhe vom Kinn  
bis zum Haaranatz 27 cm. Gefunden  
im Heiligtum des Apollon Ptoios in  
Böotien im Jahre 1885.

Entstehungszeit: Erste Hälfte des  
6. Jahrhunderts.

Kunstschule: Vielleicht attisch.

Bulletin de Correspondance Hel-  
lénique 1886, T. V.

W. Déonna: Les Apollons Archaiques,  
Nr. 35, Seite 161.



### 3. Herakles mit dem Triton ringend

Akropolismuseum Nr. 36. — Giebelgruppe aus dem älteren Athenatempel auf der Akropolis (linke Giebelhälfte). — Hellgelblicher Kalkstein. Länge des Erhaltenen: 2,44 m. Höhe: 60 cm.

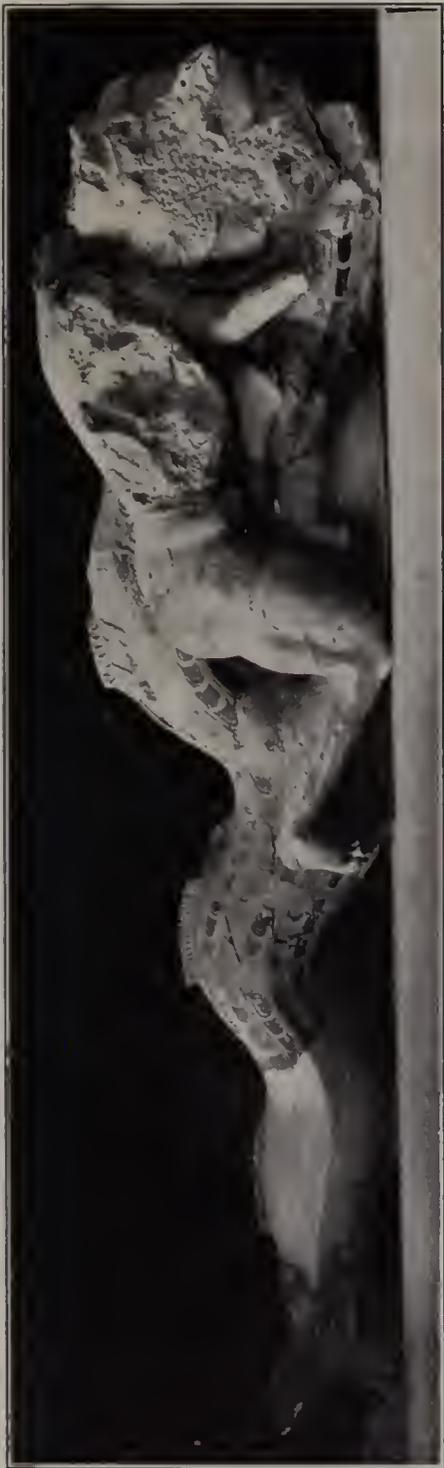
Herakles ringt mit dem menschenköpfigen, fischleibigen Meergreis Triton. Die Farben waren ursprünglich folgende: Körper des Herakles blaßrot. Der Fischleib streifenweise abwechselnd blau und rot, der Rand jeder einzelnen Schuppe war nicht bemalt, sondern in der gelblichen Steinfarbe stehengelassen.

Wahrscheinlich bildete diese Gruppe, deren ursprüngliche Länge etwa 4,25 m betrug, zusammen mit der folgenden, dem Typhon, den Schmuck ein und desselben Giebelfeldes. Die rechte Hälfte dieses Giebels wäre dann ausgefüllt gewesen durch die oben genannte

### 4. 5. »Typhon«gruppe

Akropolismuseum Nr. 35. Hellgelblicher Kalkstein. Länge des Erhaltenen: 3,40 m. Höhe der vordersten Gestalt: 79 cm. Dicke: ca. 40 cm.

Dreiköpfiger Dämon mit Flügeln und ineinandergeringelten Schlangenleibern, mit Schlangen vor der Brust, die von den Armen ausgingen. Die vorderste Gestalt streckte die Rechte aus, in der Linken hält sie einen Feuerbrand, die mittlere, flügellos, trug einen Vogel, die letzte ebenfalls. Die Gruppe ist demnach wohl als Sturmdämon mit Feuer und windschnellen Vögeln aufzufassen.



3



4

Ursprüngliche Bemalung: Fleischfarbe dunkelbraunrot; Brustwarzen braun. Der Kopf der mittleren Figur hat weißes (steinfarbenes) Haar und dunkelblauen Bart, die erste und letzte hatten blaue Bärte und blaues Haar. Die Ränder der Augenlider und die Augenbrauen sind schwarz, ebenso die als vertiefte Halbkugel gegebene Pupille; die Iris grün. — An dem erhaltenen Flügel ist der obere glatte Teil blau, die obere Reihe der Schwungfedern abwechselnd weiß und rot, die untere abwechselnd weiß und blau. — Schlangeleiber blau und rot gestreift, Schuppenränder weiß. — Die Giebelmitte ward eingenommen von einem Baumstamm, an dem wahrscheinlich Gewand und Waffen des Herakles aufgehängt waren. In den Giebelgeißa waren fliegende Störche in Ritztechnik eingezeichnet.

Eine andere, von Furtwängler vorgeschlagene Restaurierung der Giebel bestreitet, daß die Tritongruppe und der »Typhon« ein und demselben Giebel angehören; sie setzt die Statuen dreier sitzender Gottheiten, die aber in viel kleinerem Maßstab gegeben und anders stilisiert sind, in die Giebelmitte. Wie es scheint, steht diese Furtwänglersche Hypothese ziemlich allein.

Entstehungszeit: Erste Hälfte des 6. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch.

Wiegand: Die Porosarchitektur der Akropolis zu Athen.

W. Lerman: Altgriechische Plastik, Seite 13.

Furtwängler: »Über die Komposition der Giebelgruppen« in »Ägina, das Heiligtum der Aphaia«. 1906.

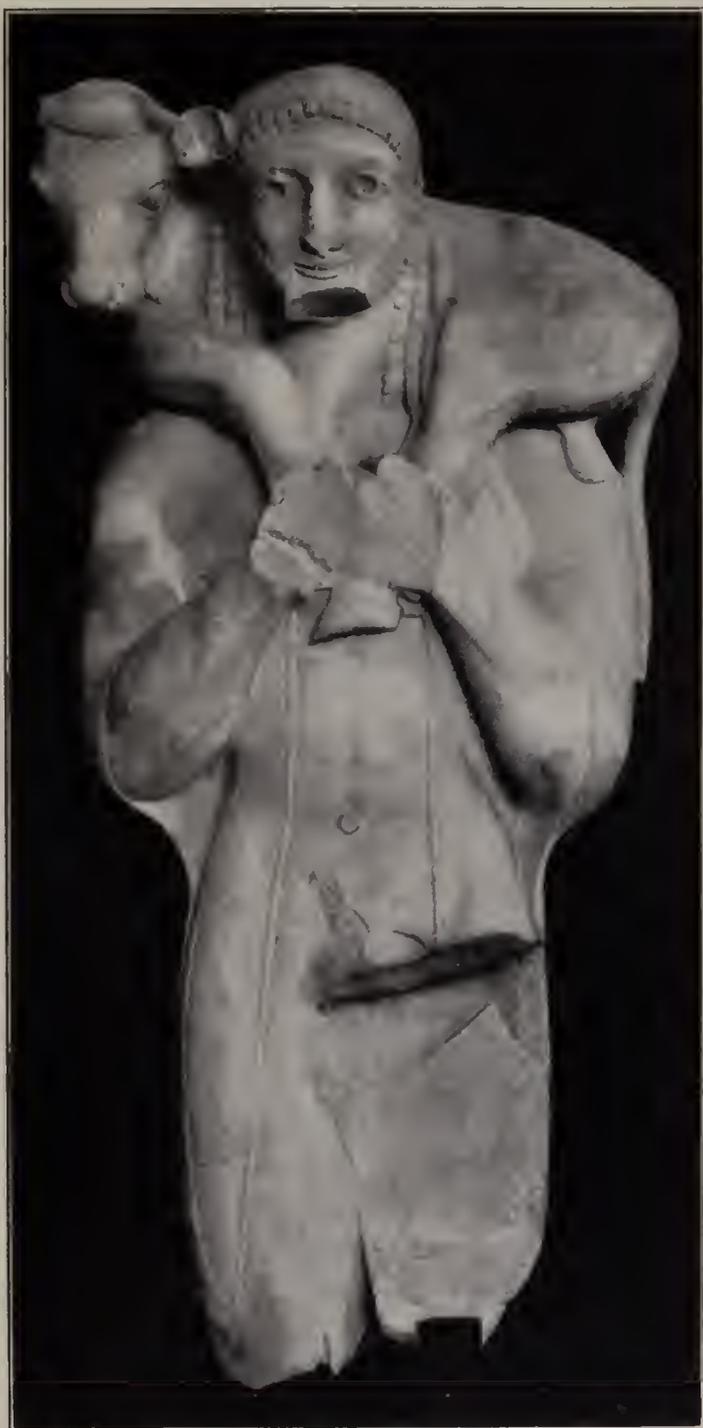


## 6. Der Kalbträger

Akropolismuseum Nr. 624. — Statue eines Mannes, der ein Kalb zum Opfer trägt. Weihgeschenk eines gewissen (B)ombos (Kombos, Rhombos), der in einer Inschrift auf dem Sockel angibt, er habe hier sein eigenes Bild geweiht. — Hymettischer Marmor. Sockel aus Kalkstein. Höhe der Figur: 1,68 m. Gewand, Haar und Bart waren bemalt, die Augensterne aus farbigen Steinen oder Glasfluß oder Metall eingesetzt. Gefunden seit 1864 stückweise auf der Akropolis.

Entstehungszeit: Zweites Viertel des 6. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch.

Conze: Archäol. Zeitung 1864, Seite 169–73.



## 7. Der »Apollo« von Thera

Nationalmuseum, Athen. Kat.=Nr.8. ~

Inselmarmor. Höhe: 1,24 m.

Der Kopf ist separat gearbeitet.

Gefunden in Thera 1836.

Entstehungszeit: Etwa Mitte des  
6. Jahrhunderts.

Athen. Mitteilungen 1878, Tafel VIII.

W. Déonna: Les Apollons Archaiques,

Nr. 129, Seite 227.



## 8. Die Sphinx von Spata

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 28. —  
Figur einer Sphinx, wahrscheinlich auf hohem  
säulenförmigen Sockel über einem Grabe auf=  
gestellt; berechnet für Vorderansicht, da die  
Rückseite nicht sorgfältig gearbeitet ist. — Pa=  
rischer Marmor. Höhe: 47 cm. Ursprünglich  
mit roten und grünen Federn bemalt; die  
Haare braun.

Entstehungszeit: Um die  
Mitte des 6. Jahrhunderts. —  
Kunstschule: Ionisch=attisch.

Athenische Mitteilungen 1879, Tafel V.



## 9. Die Perseusmetope vom Tempel C in Selinunt

Museum zu Palermo. — Perseus von  
Athena unterstützt, tötet die Gorgo,  
aus deren Blut der Pegasus entsteht. —  
Kalkstein. 1,47 m hoch, 1,11 m breit.  
Bei der Auffindung waren Farbspuren  
vorhanden.

Entstehungszeit: Um die  
Mitte des 6. Jahrhunderts.

Benndorf: Die Metopen von Selinunt.





10

### 10. 11. Die Arifionstele von Aristokles

Nationalmuseum, Athen. — Grabstele eines Kriegers, inschriftlich auf dem Sockel als Stele des Arifion und als Werk des Aristokles bezeichnet. — Pentelischer Marmor. Höhe: 2,40 m. Gefunden 1839 bei Velanidezza in Attika, auf einem Grabhügel.



11

Ursprüngliche Bemalung: Grund blaßrot, Haar, Bart, Lippen und Pupillen dunkelbraunrot. Helm und Panzer dunkelblau. Auf der rechten Schulter waren ein Löwenkopf und ein Stern aufgemalt. Der Helmbusch war in Metall eingesetzt.

Entstehungszeit: Um die Mitte des 6. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Attisch.

Staß: Katalog des Nationalmuseums Nr. 29.  
Conze: Grabreliefs, Nr. 2.

12. 13. Zwei Metopen  
vom Schatzhaus der Sikyonier in Delphi

Museum in Delphi. — Gelblicher, feinkörniger Kalkstein.  
Gefunden 1894 in den Fundamenten des Schatzhauses der  
Sikyonier zu Delphi.

Höhe der Europametope: 58 cm.

Breite: oben 88 cm, unten 66 cm.

Metope mit dem Eber: 55 cm hoch, 84 cm  
breit. Farben: Gewand der Europa weinrot.

Auf dem Reliefgrunde der Europametope sieht man links  
oben Spuren, die einer Vogelfigur gehören können, auf der  
Metope mit dem kalydonischen Eber unterhalb und oberhalb  
Spuren der weggebrochenen Hunde.

Wie diese Metopen, die zusammen mit noch drei anderen  
gefunden wurden, am Gebäude angebracht waren, ist an-  
gesehen ihrer verschiedenen Größe unsicher, doch müssen sie  
metopenartig in der Architektur eingefalzt gewesen sein. Die  
drei anderen Stücke stellen dar: 1. Das Schiff Argo, 2. Der  
Widder mit dem goldenen Vließ, 3. Der Rinderraub durch  
Kastor, Polydeukes und Idas.

Entstehungszeit: Um die Mitte  
des 6. Jahrhunderts. — Kunstschule:  
Wahrscheinlich das (dorische) Sikyon.

Homolle: Bulletin de Correspondance Hellénique 1894, Seite 187 ff.  
und 1896, Seite 657 ff.



12



13

## 14. Relief von der Nordseite des Harpyienmonumentes von Xanthos

London, British Museum Nr. 94<sup>2</sup>.

Infelmarmor. Höhe: 1,04 m.

Breite: 2,28 m. Dicke: 2 cm.

Ein Krieger bringt einem thronenden Heros seinen Helm und seine Rüstung. Die Harpyien sind Vögel, welche die Seelen Verstorbener wegtragen. Das Monument, das im Jahre 1838 von Fellow in Xanthos in Lykien gefunden wurde, ist ein Grabmonument eines Lykiers. Die Reliefs, die es oben an allen vier Seiten schmücken, stellen dar, wie der heroisierte Tote von Familienmitgliedern verehrt wird.

Entstehungszeit: Zweite

Hälfte des 6. Jahrhunderts.

Kunstschule: Ionisch.

Rayet: Monument de L'Art, I, Tafel 16.

British Museum, Kat.-Nr. 94.



## 15. 16. Mädchenstatue von der Akropolis

Akropolismuseum Nr. 674. — Statue eines Mädchens — Parischer Marmor. Höhe des Erhaltenen: 94 cm. Gefunden 1888 auf der Akropolis, vor der Westfront des Parthenon.

Ursprüngliche Bemalung: Diadem hellblau und rot mit grünem Rande. Ohring blau und rot. Untergewand dunkelgrün mit blauen Längsstreifen. Blaue Farbspuren in den Öffnungen zwischen den Knöpfen des Ärmels. Obergewand rot, hellblau und grün. Überwurffaum hellblau und rot mit grünem Rande; Mittelstreif mit dreifach verschlungenem Mäander in Rot, Grün und Blau. Die Streublumen, die das Gewand musterten, waren rot, grün und blau. Augen braun, Haar dunkelbraunrot.

Die linke Hand faßte einen Gewandzipfel, die rechte war vorgestreckt und hielt ein Attribut, Blume, Vogel oder Frucht.

Entstehungszeit:

Zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts.

Kunstschule: Ionisch = nesiotisch.

Bulletin de Correspondance Hellénique  
1889, Tafel XIII, Seite 145–147.





17. 18. 19. Gruppe eines Frauen=  
raubes aus dem Westgiebel des Tempels  
des Apollon Daphnephoros in Eretria

Museum in Chalkis. — Theseus, die  
Antiope raubend. — Inselmarmor.  
Höhe: 1,21 m. Gefunden in Eretria.

Theseus, die geraubte Antiope mit der Linken  
umfassend; ist im Begriff, den Wagen zu be=  
steigen; mit der Rechten faßte er wahrscheinlich die  
Zügel. — In der Mitte des Giebels, aus dem die  
Gruppe stammt, stand Athena als Schutzgöttin.

Entstehungszeit: Zweite Hälfte des 6. Jahr=  
hunderts. — Kunstschule: Ionisch = nesiotisch.

Furtwängler: Aginawerk, Seite 321 ff.

Ich verdanke diese Photographie der Freund=  
lichkeit des Herrn Dr. Bartel in Bonn.





19



18

20. 21. Karyatide vom sogenannten  
Schatzhaus der Knidier in Delphi

Museum in Delphi. Parischer Marmor.  
Höhe: 95 cm. Stückweise gefunden  
1891 beim Knidierschatzhaufe.

Die rechte Hand faßte einen Gewand-  
zipfel, die linke war leicht vorgestreckt  
wie bei den Mädchenstatuen von der  
Akropolis in Athen. — Ergänzungen  
am Hals und am Polos. Das Relief  
auf dem Polos stellt laufende Frauen  
dar, das auf dem Kapitell Tierzenen,  
Löwen, die Rinder überfallen.

Entstehungszeit:

Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts.

Kunstschule: Ionisch = nesiotisch.

Homolle: Bulletin de Correspondance  
Hellénique 1891, Seite 617 ff.



20



21

## 22. Reliefs vom Fries des sogen. Knidierschatzhauses in Delphi

Museum zu Delphi. — Athena, einen mit Flügelpferden bespannten Wagen besteigend. Bei den Pferden steht Hermes, rechts ein Mann, so daß die Szene vielleicht die Einführung des Herakles in den Olymp darstellt. —  
Inselmarmor.

Höhe: 64–67 cm. Breite: 2,12 m.  
Gefunden 1894 vor der Westseite des  
sogenannten Knidierschatzhauses.

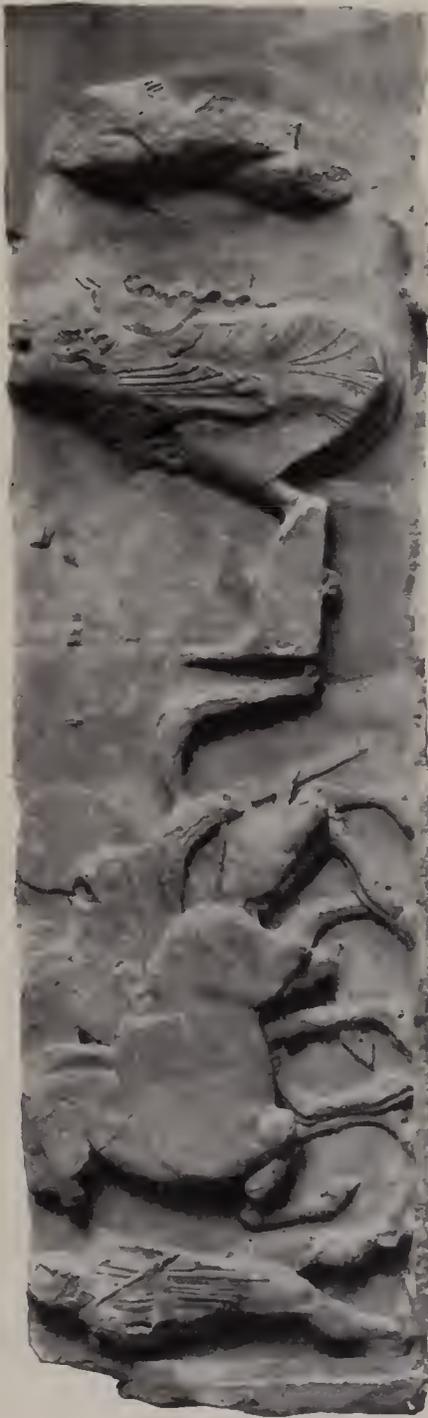
Entstehungszeit:

Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts.

Kunstschule: Ionisch = nesiotisch.

Homolle: Bulletin de Correspondance  
Hellénique 1894, Seite 188 ff.

»Fouilles de Delphes«, Tafel 21–23.



23. 24. 25. 26.

Reliefs vom Frieſe des ſogenannten  
Knidierſchatzhaufes in Delphi

Muſeum zu Delphi.

23. 24. Kampf um die Leiche eines  
Gefallenen zwifchen zwei Vierge=  
ſpannen. / Szene aus einer Schlacht  
zwifchen Griechen und Trojanern.

Infelmarmor. Höhe: 64 cm. Breite: 3,07 m.  
Gefunden 1894 vor der Ofſeite des ſoge=  
nannten Schatzhaufes der Knidier.

Entſtehungszeit:

Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts.

Kunſtſchule: Joniſch = aeſiotiſch.

Homolle: Bulletin de Correspondance Hellénique  
1894, Seite 188 ff.



23



24

Reliefs vom Frieſe des ſogenannten  
Knidierſchatzhaufes in Delphi

Muſeum zu Delphi.

25. 26. Kybele und Herakles. / Apollo  
und Artemis im Gigantenkampf.

Infelmarmor. Höhe: 64 cm. Breite: 2,39 m.  
Gefunden 1894 vor der Nordſeite des  
ſogenannten Schatzhaufes der Knidier.

Der Frieſ war urſprünglich bemalt: Grund  
blau, Haare rot. Details der Gewänder rot  
und blau. Waffen, Pferde, Wagen, Löwen  
blaugrün mit rotem Ornament.

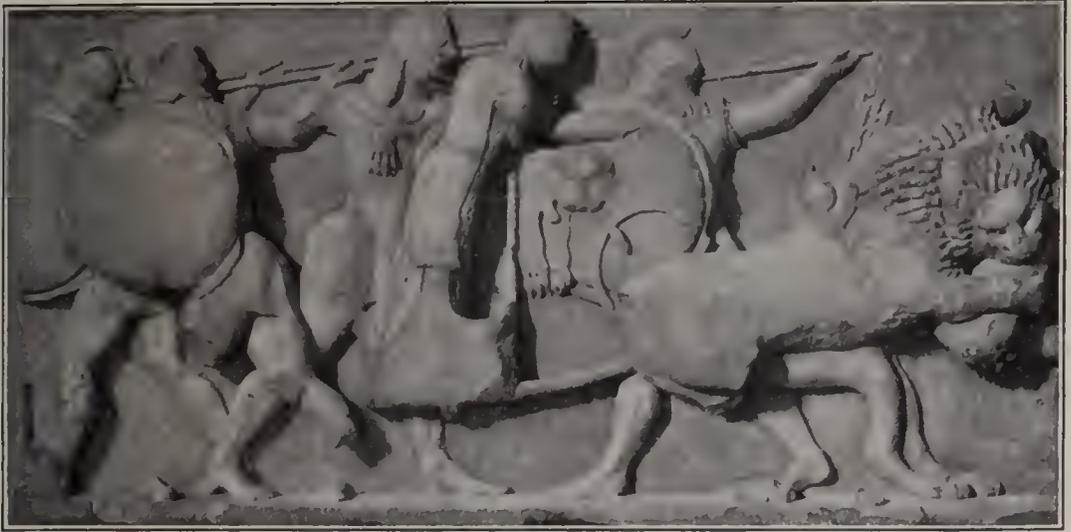
Entſtehungszeit:

Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts.

Kunſtſchule: Joniſch = aeſiotiſch.

Homolle: Bulletin de Correspondance Hellénique  
1894, Seite 188 ff.

»Fouilles de Delphes«, Farbentafel Nr. 21 – 23.



25



26

## 27. Torso eines Jünglings

Akropolismuseum Nr. 692. — Fragment einer Statue. Die Hände hielten Attribute oder Weihgaben. — Höhe: 1,37 m (vermutliche Gesamthöhe). Gefunden auf der Akropolis.

Entstehungszeit: Letztes  
Drittel des 6. Jahrhunderts.

Kunstschule: Ionisch=nesiotisch.

Delbrück: Athenische Mitteilungen XXV,  
1900, Seite 386 ff.



## 28. Jünglingskopf aus Cypern

Ny Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen. —  
Rotbraun patinierter Kalkstein. Höhe: 16 cm.  
Gefunden in Cypern; einige Farbspuren.

Der Kopf gehört jener Periode der unselfständigen cyprischen Kunst an, in der eine griechisch-jonische Stilwelle die mesopotamischen und ägyptischen Einflüsse ablöste.

Entstehungszeit: Um 500.

Arndt: Ny Carlsberg-Glyptothek, Tafel IX.

Ich verdanke die Photographie der Freundlichkeit  
des Herrn Direktors Carl Jacobsen.



## 29. Athena im Kampfe mit einem Giganten

Akropolismuseum Nr. 631. — Höhe: 2,12 m. Länge des Giganten: 2,20 m. Bruchstück vom Körper 1882, der Kopf 1886 gefunden auf der Akropolis.

Am Oberschenkel des Giganten, am Knie und über dem Fußgelenk sehr vieles ergänzt, ebenso am rechten Knie der Athena.

Ursprüngliche Bemalung: Haar der Athena rotbraun, ihr Gewand grün und rot, mäandergeschmückt. Ägis lebhaft blau und rot bemalt, die Schuppen abwechselnd blau, rot und steinfarbig. Die Schlangen der Ägis blau und rot gestreift und punktiert. Helmschmuck aus Metall eingesetzt.

Mittelfigur aus dem peisistratidischen Giebel des Athenatempels, des Marmorgiebels, durch den Peisistratos den alten aus Poros gebauten Athenatempel verschönern ließ. Die Zusammensetzung der Gruppe dieses etwa zweiundeinhalb Meter hohen Giebels in der vorliegenden Gestalt ist nicht gesichert; Furtwänglers Rekonstruktionsvorschlag zieht sie nach rechts so weit auseinander, daß die Figur der Athena nicht mehr vom Giganten überschritten wird. Die Giebelecken wurden durch kriechende Gigantenfiguren ausgefüllt.

Entstehungszeit: Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch.

Studniczka: Athenische Mitteilungen 1886, Seite 185—199.

Ephemeris archaeologiki 1883, Tafel IV. — Wiegand: Porosarchitektur.

Furtwängler: »Über die Komposition der Giebelgruppen« in »Ägina, das Heiligtum der Aphaia«. 1906.



### 30. Relief eines wagenbesteigenden Mannes

Akropolismuseum Nr. 1342. — Ein Mann besteigt einen Wagen, von den Pferden sind nur die Schwänze und Hinterbeine erhalten. — Parischer Marmor. Höhe: 1,21 m. Breite (mit Pferden): 1,18 m. Stückweise gefunden auf der Akropolis, wohl zusammen mit dem wahrscheinlich zugehörigen Fragment eines Hermes.

Früher hielt man die Figur für weiblich, dann hat man sie als männlich erkannt. Hauser hat auf Grund eines Vergleiches mit Valenbildern die Ansicht vertreten, das Relief, das wahrscheinlich von einem Fries stammt, stelle Apollo dar.

Entstehungszeit: Drittes Viertel des 6. Jahrhunderts. — Kunstschule: Ionisch = attisch.

Hauser: Jahrbuch des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts 1892.

Schöne: Archäologische Mitteilungen aus Griechenland, Tafel II, Nr. 4, Seite 25, Nr. 11.



## Jünglingskopf — der sogen. Rayetsche Kopf

Ny Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen. — Kopf eines Jünglings, Fragment einer Statue. — Pariser Marmor. Höhe: 31,5 cm. Gefunden wahrscheinlich in Athen. Ehemals im Besitze von Rayet.

Ursprüngliche Bemalung: Haar, Augen und Lippen rot, Kontur des Augapfels mit dunkler Linie umrissen.

Furtwängler glaubte, der Kopf gehöre wegen seiner dicken Ohren zur Grabstatue eines Faustkämpfers. Graef äußerte die Ansicht, er stamme aus dem Marmorgiebel des alten, von Peisisstratos ausgebauten Athenatempels auf der Akropolis, dessen Gigantengruppe er seinem Stil nach sehr nahe steht.

Entstehungszeit: Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch.

Arndt: Die Glyptothek von Ny Carlsberg, Tafel I.

Ich verdanke die Photographie der Freundlichkeit des Herrn Direktors Carl Jacobsen.



32. Porträtkopf eines Mannes –  
der sogenannte Sabouroffsche Kopf

Königliches Museum, Berlin,  
aus Sammlung Sabouroff. –  
Parischer Marmor. Höhe:  
23 cm. Gefunden in Ägina  
oder Athen.

Entstehungszeit: Letztes Drittel des  
6. Jahrhunderts. – Kunstschule: Attisch.

Furtwängler: Die Sammlung  
Sabouroff, Tafeln III und IV.



33. Kopf eines bärtigen Mannes –  
der sogenannte Rampinische Kopf

Louvre. – Kopf eines Mannes mit Eichen-  
kranz. – Insefmarmor. Höhe: 27 cm. Ge-  
funden in Athen 1877. Seit 1896 im Louvre,  
aus der Sammlung Rampin.

Ursprüngliche Bemalung:  
Haar und Bart rot, Pupille  
schwarz, Iris rot, Augenbrauen  
schwarz oder rot, Lippen rot.

Im Scheitel Spuren des Vogelfächels. Der  
Kopf war leicht nach links gewendet auf  
seiner Statue.

Entstehungszeit: Letztes Drittel  
des 6. Jahrhunderts. – Kunstschule:  
Attisch, unter jonischem Einfluß.

Lechat: Monument Piot, 1900, Tafel VII.



### 34. Charitenrelief

Akropolismuseum Nr. 332. — Die Chariten tanzend, von Hermes geführt. — Pentelischer Marmor. Höhe: 36 cm (mit Giebel). Breite: 43 cm. Dicke: 6 cm. Stückweise auf der Akropolis gefunden 1888 und 1889.

Ursprüngliche Bemalung: Grund blau. Haare: Hermes, der nackte Knabe, sowie die letzten zwei Chariten rotbraun, die erste Charite hellgelb. Gewänder: Die zweite Charite hellgelb mit violetterm Band, die beiden anderen zinnober. Hermes safran- gelb. Die Flöte, auf der Hermes spielt, war rot gemalt; seine Brauen schwarz.

Die kleine nackte männliche Figur ist nicht sicher gedeutet. Man möchte sie als die des Weihenden auffassen, der in den Kult der Chariten aufgenommen wurde. Auffällig bleibt aber ihre Nacktheit.

Entstehungszeit: Letztes Drittel des 6. Jahr-  
hunderts. — Kunstschule: Attisch = jonisch.

H. Lechat: Au Musée de l'Acropole.



### 35. Fragment einer Grabstele

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 38. — Oberteil einer Grabstele, Jüngling, einen Diskus hochhaltend. — Pentelischer Marmor. Höhe: 34 cm. Dicke: 15 cm. Gefunden 1873 in der von Themistokles im Jahre 478 errichteten Stadtmauer, nahe dem Kerameikos. Der Diskus war ursprünglich blau.

Entstehungszeit: Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch = jonisch.

Conze: Grabreliefs, Tafel IV.



### 36. Weihgeschenk eines Reiters

Akropolismuseum Nr. 700. — Pentelischer Marmor.  
Gesamthöhe: 1,16 m. Höhe, Scheitel bis Brustrand:  
70 cm. Länge: 76 cm. Gefunden 1887 auf der  
Akropolis.

An der Mähne am Nackenrand ein Loch für den  
Bronzezaum, in der linken Hand des Reiters eines  
für den Zügel. Der Schweif war mittelft Bronze=  
verguß eingefetzt.

Urfprüngliche Bemalung: Mähne leuchtend blau,  
Riemenzeug der Sandale rot. In den Augen waren  
bei der Auffindung geringe Farbspuren.  
Ergänzt: Der Huf; einige Stellen am Beinansatz;  
der Mittelteil der Stütze.

Entstehungszeit: Letztes  
Viertel des 6. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Attisch-jonisch.

Winter: Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Instituts, VIII,  
Seite 140 ff.



37. Vorderteil eines Pferdes,  
Fragment einer Weihgruppe

Akropolismuseum Nr. 697. — Inselmarmor.  
Gesamthöhe mit Plinthe: 1,18 m. Länge:  
42 cm. Gefunden 1887 auf der Akropolis.

Ursprüngliche Bemalung: Mähne und  
Maul rot, Augenrand und Augenfern  
graublau.

Ergänzt: Rumpfanatz am rechten Bein;  
die Vorderhufe; die Plinthe, mit Aus-  
nahme des Stückes unter dem Hinterhuf.

Vor dem Pferde stand ein Jüngling,  
der das Zaumzeug in Ordnung brachte.

Entstehungszeit: Letztes  
Viertel des 6. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Attisch-jonisch.

Winter: Jahrbuch des Kaiserlich deutschen  
Instituts, VIII, Seite 140 ff.



38.

### Mädchenstatue von der Akropolis

Akropolismuseum Nr. 685. — Statue eines Mädchens, das beide Hände vorstreckt. — Inselemarmor. Höhe: 1,28 m.  
Gefunden auf der Akropolis 1889, vor der Westfront des Parthenon.

Ursprüngliche Bemalung: Haar dunkelbraunrot, Diadem und Ohring hellblau und rot. Gewand: Am Chiton rote Farbspuren, Muster hellblau und rot. Am Gewandfaum und am Mittelstreif blaue Kreuze mit etwas Rot.

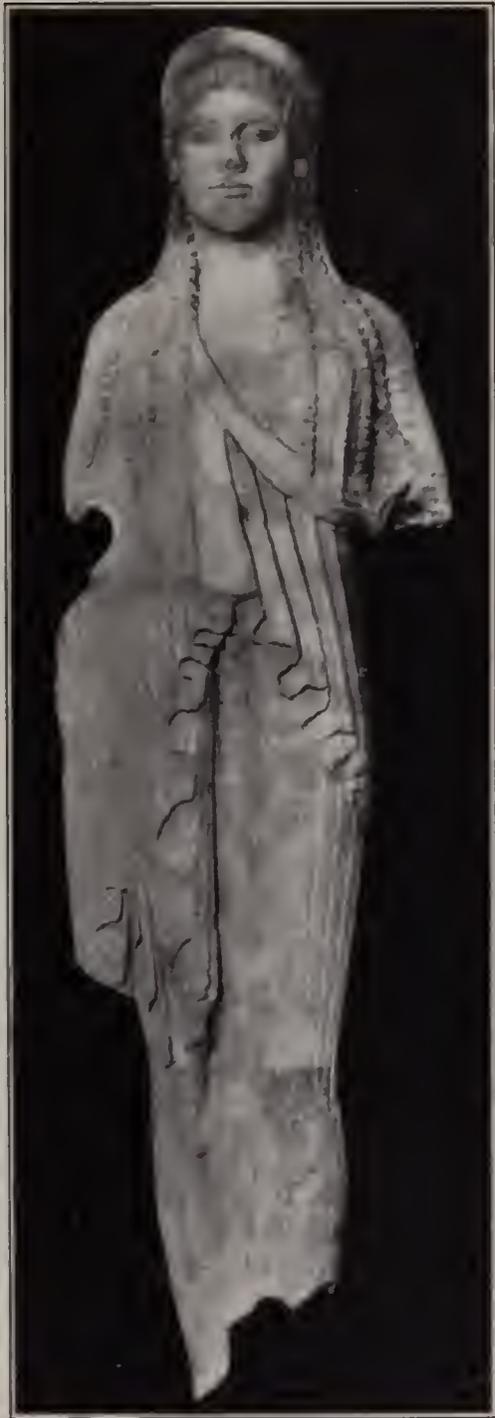
Gürtel: Rot und hellgrün.

Vor dem Diadem im Haar Einbohrungen für Metallschmuck.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des 6. Jahrhunderts.

Kunstschule: Attisch.

Bulletin de Correspondance Hellenique 1889, Seite 144.



### 39. Grabstele eines Kriegers

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 159.

Parischer Marmor. Höhe: 1,02 m.

Gefunden 1902 in der Nähe des Theseions,  
Athen.

Man hat die Ansicht geäußert, es handle sich um die Darstellung eines Sterbenden, jedoch ohne Berechtigung. Der Läufer ist im Knielauffschema dargestellt.

Entstehungszeit: Ende des 6. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch.

*Ephemeris archaeologiki* 1904, Tafel I.

Lechat: *La sculpture attique avant Phidias*,  
Seite 206.



#### 40. Fragment einer Mädchenstatue. Weihgeschenk des Euthydikos

Akropolismuseum Nr. 686. — Parischer Marmor. Höhe des Erhaltenen: 60 cm. Gefunden stückweise 1882 und 1883 auf der Akropolis. Auf der zugehörigen runden Basis, auf der noch die Füße erhalten sind, steht der Name des Weihenden, Euthydikos.

Ursprüngliche Bemalung: Haar, Augen und Lippen rot. Kopfbedeckung blau. Auf dem Saum des Untergewandes war ein Ornament mit Wagenrennen aufgemalt, auf der Kopfbinde ein Mäander mit einer Einfassung von kleinen Quadraten.

Entstehungszeit: Anfang des 5. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Attisch.

Winter: Jahrbuch des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, 1887, Seite 216.

#### 41. Fragment eines Frauenkopfes mit Polos

Akropolismuseum Nr. 696. — Vielleicht Artemis oder Aphrodite. — Pentelischer Marmor. Höhe: 27 cm. Gefunden 1888 auf der Akropolis, vor der Westfront des Parthenon. Vorhanden sind noch die Unterschenkel mit den Füßen und ein Stück des Rückens.

Ursprüngliche Bemalung: Haare, Augen und Lippen rot.

Entstehungszeit: Anfang des 5. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Attisch.

Athenische Mitteilungen 1888, Seite 440.  
Schrader: Archaische Marmorfiguren.



40



41

42.

Statue eines »Apollo« aus dem Ptoion

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 20. —  
Inselmarmor. Höhe: 98 cm.

Auf den Schenkeln ist eine Inschrift eingemeißelt, die besagt, daß Pythias aus Akraphae und Aeschon die Statue dem »Apollo mit dem silbernen Bogen« weihten. Vielleicht war es ein Bild des Gottes.

Entstehungszeit: Um 500.

Kunstschule: Von Kalkmann und Holleaux für äginetisch, von Delbrück für chiosch, von Déonna für attisch-jonisch gehalten.

W. Déonna: Les Apollons Archaiques, Nr. 35.



### 43. Statuette eines Mannes

Nationalmuseum, Athen. — Die durchbohrten Hände des Mannes hielten wahrscheinlich einen Bogen und einen Pfeil, so daß man die Statuette als einen Apollo ansehen darf. — Schwarz patinierte Bronze. Höhe: 27 cm.

Entstehungszeit:

Anfang des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Attisch.

de Ridder: Bulletin de Correspondance  
Hellénique 1894.

Staïs: Katalog des Nationalmuseums zu  
Athen, Nr. 6445.



#### 44. Poseidonstatue

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 11761.

Gelbe Bronze, schwarz  
patiniert. Höhe: 1,18 m.

Der Kopf war separat gearbeitet und ist  
eingesetzt. — Am Rumpf einige Ergän-  
zungen. Die Augen waren eingesetzt.  
Fußplatte zugehörig. Gefunden in Böotien,  
in der Nähe von Plataä, 1888.

Der linke Arm war gehoben und hielt  
den Dreizack, der rechte abwärts gefenkt  
und hielt wahrscheinlich ein Attribut, einen  
Delphin vielleicht. Auf der Basis eine

Inskrift in böotischen Lettern:

»Dem Poseidon geweiht«.

Entstehungszeit:

Anfang des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Böotisch-äginetisch.

Ephemeris archaeologiki 1889.



45.

Metope vom Schatzhaus der Athener  
in Delphi

Museum zu Delphi. — Herakles und Kyknos.  
Inselmarmor. Gefunden seit 1893.

Entstehungszeit: Erstes Viertel des 5. Jahr=  
hunderts. (Pausanias gibt an, die Athener  
hätten dieses Schatzhaus aus der maratho=  
nischen Beute errichtet.)

Kunstschule: Attisch.

Homolle: Bulletin de Correspondance Hellénique  
1894, Seite 169–171, 182–183, 217 und 612.



46. 47. 48.

Skulpturen aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels in Ägina  
Glyptothek, München.

Die Giebelfiguren des Aphaiatempels auf einer Berghöhe auf Ägina wurden im Jahre 1811 von Haller von Hallerstein und Cockerell in den Ruinen des Tempels bei Vermessungen aufgefunden und 1812 durch Martin Wagner für den Kronprinzen Ludwig von Bayern erworben. 1815 wurden sie nach Rom gebracht, 1816 begann Thorwaldsen sie an den Originalen zu restaurieren, womit er schon 1817 fertig war. 1828 wurden die Figuren nach München gebracht. In der Glyptothek wurden sie so aufgestellt, daß ihre nötig gewordene Neuordnung ohne Gefahr nicht vorzunehmen ist.

Über die Anordnung in den Giebeln siehe das Werk von Furtwängler, Thiersch und Fiedler, 1906.

46. Herakles (aus der rechten (!) Giebelhälfte). -

Glyptothek Nr. 84. - Parischer Marmor. Höhe: 79 cm.

Ergänzt: Linke Hand, rechter Unterarm, vordere Hälfte des rechten Fußes, linkes Bein von unterhalb des Knies ab, ein Stück im Rücken, links mehrere Streifen des Panzers, Vorder-  
teil der Nase.

Entstehungszeit: Erstes Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Äginetisch.



Die Skulpturen aus dem Ostgiebel des Aphaia=  
tempels in Ägina (Fortsetzung)

Glyptothek, München.

47. Figur eines Zugreifenden  
aus der rechten Giebelhälfte.

Parischer Marmor. Höhe: 97 cm.

Ergänzt: Beide Arme, die Nase, der linke Fuß,  
der größere Teil des rechten Fußes, das Glied.

Die Gruppen des Ostgiebels stellten den Zug des Herakles  
und des Ägineten Telamon gegen Troja dar.

Entstehungszeit: Erstes Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Äginetisch.

48. Figur eines Sterbenden aus der linken Giebelecke.

Parischer Marmor. Höhe: 64 cm. Länge: 1,84<sup>1</sup>/<sub>2</sub> m.

Ergänzt: Das rechte Bein von oberhalb der Mitte des  
Oberschenkels an aufwärts, ein Stück an der linken Hüfte,  
ein Stück unter dem Nabel, vier Zehen des linken Fußes,  
vier Finger der linken Hand, der Helmbusch, ein Stück  
des Schildes. Das Glied, die Hoden und die Pubes sind  
angefügt, teilweise neu.

Die Rechte hielt das bronzene Schwert.

Entstehungszeit: Erstes Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Äginetisch.



47



48

49.

Bronzekopf eines bärtigen Mannes

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 6446.  
Schwarzgrüne Bronze. Höhe: 33 cm.

Die Augen waren durch Glas-  
flußmasse ausgefüllt, die Pu-  
pillen eingesetzt. Der Kopf  
trug ehemals einen Helm.

Gefunden 1887 auf der Akropolis.

Entstehungszeit:

Erstes Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Äginetisch.

Ephemeris archaeologica 1887, Seite 43.



## 50. Bronzekopf eines Jünglings

Museum zu Neapel. — Höhe: 26 cm.  
Gefunden in der herkulanensischen Villa 1756.

Aus einer Statue herausgeschnitten. Der Vorderzopf ist separat gearbeitet.

Entstehungszeit: 1. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kekulé: *Annali dell' Instituto* 1870, Seite 263 ff.

Pernice: *Untersuchungen zur antiken Toreutik* (Österreichische Jahreshfte XI (1908), Seite 216).

Furtwängler: *Meisterwerke*, Seite 677.

## 51. Bronzekopf eines Knaben

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 6590.  
Gelbe Bronze, schwarz patiniert, mit Stellen natürlicher grüner Patina. Höhe: 12 cm. Gefunden 1887 auf der Akropolis.

Augenbrauen und Lippen mit rotem Kupfer eingelegt, Augen mit einer weißen Substanz ausgefüllt, die Pupillen waren eingesetzt. Die Augenwimpern besonders gearbeitet und angelezt.

Entstehungszeit: Zwischen 500 und 480. — Kunstschule: Peloponnesisch.

Athenische Mitteilungen 1887, Seite 372.

Furtwängler: *Meisterwerke*, Seite 80.



50



51

## 52. Statue eines Jünglings

Akropolismuseum, Athen.  
Kat.-Nr. 698. Parischer Marmor.  
Höhe: 98 cm.

Der Torso gefunden 1880, der Kopf  
1888 auf der Akropolis, im Südosten  
des Parthenon.

Die Augen waren aus Metall eingesetzt.

Entstehungszeit: Zwischen 500  
und 480. — Kunstschule: Attisch.  
(Stil des Kritios und Nesiotes.)

Furtwängler: Athenische Mitteilungen  
V, Seite 20.

Graef: Athenische Mitteilungen XV, S. 15.  
Schrader: Archaische Marmorfiguren.



53. Theseustorfo,  
Fragment einer Kampfgruppe

Akropolismuseum, Athen. Nr. 145.  
Parischer Marmor. Höhe: 63 cm. Gefunden  
auf der Akropolis.

Theseus im Kampf mit Prokrustes. Theseus  
schwang mit der Rechten den Doppelhammer.  
Prokrustes, rücklings stürzend, griff taumelnd  
nach der linken Schulter des Gegners. Von  
der Figur des Prokrustes ist noch ein Frag-  
ment eines bärtigen Kopfes gefunden.

Entstehungszeit: Erstes Viertel des 5. Jahr-  
hunderts. — Kunstschule: Attisch-jonisch.

H. Schrader: Archaische Marmorkulpturen im  
Akropolismuseum zu Athen.



## 54. Fragmente von einem Weihrelief eines Töpfers

Akropolismuseum, Athen. Nr. 1332. —  
Pentelischer Marmor. Höhe des Reliefs:  
94 cm. Links am Rande die Inschriftfragmente:  
. . . . . ios anetheken. Man hat die nicht beweis=  
bare Vermutung ausgesprochen, der Weihende  
sei der berühmte Vasenmaler Euphronios.

Ursprüngliche Bemalung:

Grund blau, Gewand, Lippen und Inschrift rot.

Rechts Spuren einer unleserlichen Inschrift.

Entstehungszeit. Zwischen 500 und 480.

Kunstschule: Attisch.

Athenische Mitteilungen 1887, Seite 266.

H. Lechat: La sculpture avant Phidias, Seite 305.



55. 56. Kopf eines Epheben –  
der sogenannte Blondkopf

Akropolismuseum, Athen. Nr. 256. – Frag-  
ment einer Statue. – Parischer Marmor. Höhe:  
22 cm. Gefunden 1887 auf der Akropolis,  
nordöstlich vom Museum.

Ursprüngliche Bemalung: Haar ocker=  
gelb mit etwas Rot, vor den Ohren licht=  
braune Spuren eines flaumigen Bärtchens,  
ähnliche Haare hinter dem Ohr und am  
Nacken. Lippen, Augenlider, Tränendrüsen,  
Nasenöffnungen hellrot, Augenbrauen schwarz,  
Iris gelbbraun, Pupille schwarz.

Entstehungszeit: Kurz vor  
480. – Kunstschule: Attisch.

Wolters: Athenische Mitteilungen 1887, Seite 266.



56



55

57. 58. 59. Der delphische Wagenlenker

Museum zu Delphi. – Grüne Bronze. Höhe: 1,80 m.

Der linke Unterarm verloren. Die Augen sind mit weißem Glasfluß ausgefüllt, die Pupille ist schwarz, die Iris braun. Die Lippen waren mit einer dünnen Silberschicht belegt, die Ornamente in der Stirnbinde in Silber eingelegt.

Gefunden im Mai 1896 in  
Delphi vor der einen Lang-  
seite des Apollontempels.

Zusammen mit der Figur wurde ein bronzener Kinderarm gefunden, der zu derselben Gruppe gehört und entweder von einem dienenden Knaben oder einer Nike stammt. Das Gespann, das der Wagenlenker führte, war im Schritt dargestellt. Der untere Teil seiner Gestalt war vom Wagenkorb verdeckt.

Homolle: Bulletin de Correspondance Hellénique 1897,  
Seite 579.

Homolle: Comptes rendus 1896, Anhang, S. 362–384.

Washburn: Berliner Phil. Wochenschrift 1905, 1358.

Studniczka: Jahrbuch des Instituts 1907, Seite 133 ff.

Keramopoulos: Athen. Mitteil. XXXIV (1909), S. 33 ff.

Frickenhans: Jahrbuch d. Instituts XXVIII (1913), S. 52.



57

58

Die Entstehungszeit des delphischen Wagenlenkers:

Svoronos und Studniczka sehen in der Figur einen Rest des Weihgeschenks des Kyrenäers Battos. Geweiht sei es ursprünglich von Arkelilas, der im Jahre 462 einen berühmten Wagenieg errungen hat. Dieses Weihgeschenk mit der Libya neben dem Lenker und der Stadtgöttin Kyrene neben den Pferden, das um 460 anzusetzen wäre, stammte, laut Pausanias, von der Hand des Knosliers Amphion, eines Enkelschülers des Kritios, des einen Meisters der Tyrannenmördergruppe. Durch diesen Schulzusammenhang solle sich das Altertümliche des Stiles, an die Tyrannenmördergruppe Erinnernde, erklären lassen.

Keramopullos und Frickenhaus sind der Ansicht, das Weihgeschenk sei von Polyzalos, dem Tyrannen von Gela, errichtet worden für einen Wagenieg in Delphi, den er errang, wahrscheinlich im Jahre 474, möglichenfalls auch 478. Dann wäre das Werk entweder gleich nach 478 oder gleich nach 474 entstanden. Letztere Annahme hat viel Wahrscheinlichkeit für sich.

Entstehungszeit: Wahrscheinlich kurz nach 474.

Kunstschule: Möglichenfalls äginetisch (Richtung des Onatas).



60. Metope vom Tempel E  
in Selinunt

Museum in Palermo. – Zeus und Hera. –  
Kalkstein und Marmor; aus Marmor nur  
die nackten Teile der Hera. Höhe: 1,62 m.  
Bei der Auffindung 1868 waren noch Farb-  
spuren vorhanden.

Die Metope war innen im Tempel, über  
dem Eingang zum Pronaos angebracht.

Entstehungszeit: Zweites  
Viertel des 5. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Unbestimmt.

Benndorf: Die Metopen von Selinunt.



61 – 65. Figuren aus dem West-  
giebel des Zeustempels zu Olympia

Im Westgiebel war dargestellt der Kampf  
zwischen Lapithen und Kentauren, der bei  
der Hochzeit des Peirithoos entbrannte.

61. Apollo (Mittelfigur).

Höhe: 2,75 m. Ursprüngliche Höhe: ca. 3,10 m.  
Breite: 2,27 m. Tiefe: 50 cm.

Die Rechte hielt der Gott schützend ausge-  
streckt, die Linke faßte den Bogen. Im Haar  
trug er einen Metallreif.

An den Lippen und am  
Gewand rote Farbspuren.

Ergänzungen am rechten Oberschenkel und  
linken Knie.



## Figuren aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia

(Fortsetzung)

### 62. Mittelfigur (oberer Teil).

Entstehungszeit der Olympiafiguren: Da der Tempel 457 fertig war, werden die Skulpturen zwischen 470 und 460 etwa gemacht sein.

Kunstschule: Der Polygnotische Kunstkreis, der in Nordgriechenland (Thasos) zu Hause war und von dort nach Athen verpflanzt ward. Die bedeutendsten Meister neben Polygnot waren Mikon und Panainos. Hauser vermutet, Pausanias' Angabe, die Skulpturen seien von Paionios gemacht, beruhe auf einem Verhören oder einer Verwechslung, und es sei ihm Panainos genannt worden.

»Olympia«, Ergebnisse.

Zur Anordnung der Giebelgruppen:

Pfuhl: Olympiaka (Jahrbuch 1906, Seite 162 ff.).

Hauser: Furtwängler-Reichold, »Griechische Vasenmalerei«, Band II, Seite 309 ff.



Figuren aus dem Westgiebel  
des Zeustempels zu Olympia  
(Fortsetzung)

63. Kentaur, ein Mädchen raubend.  
(Aus der rechten Giebelhälfte.)  
Höhe der Gruppe: ca. 2,35 m.  
Breite: ca. 2,60 m.

Zu dieser Gruppe gehörte Peirithoos, vom  
Arm des Apollo geschützt. Von dieser Figur  
haben sich nur wenige Fragmente erhalten.

Ergänzungen am linken Arm des  
Mädchens, an der rechten Schulter  
und am Rumpf des Kentauren.



Figuren aus dem Westgiebel  
des Zeustempels zu Olympia  
(Fortsetzung)

64. 65. Kopf des Theseus.  
(Aus der linken Giebelhälfte.)

Die Figur war nach rechts im Angriff gegen einen Kentauren bewegt. Theseus schwang mit beiden Armen einen Hammer über seinem Kopf.

Höhe: 38,5 cm. Breite:  
26 cm. Tiefe: 34,5 cm.

Außer dem Kopf sind von der Figur noch erhalten: Die Hüftpartie, der linke Oberschenkel, der rechte Unterschenkel, Fragmente seines Gewandes, das hinter den Beinen herabhing.



64



65

66. 67. 68. Figuren aus dem Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia

Museum zu Olympia. — Parischer Marmor.  
Gefunden durch die deutsche Ausgrabung in den Jahren 1874–1881.

Im Ostgiebel war dargestellt die Vorbereitung zur Wagenwettfahrt zwischen Oinomaos und Pelops.

66. Oinomaos.

Ursprüngliche Höhe: ca. 3 m.

Rumpfhöhe: 1,24 m.

Es fehlen: Linker Fuß, linke Kniepartie, linker Oberarm und Hand; rechter Oberschenkel und rechtes Handgelenk; ferner ein Stück am Hinterkopf. Die Linke war auf den Speer gestützt.



Figuren aus dem Ostgiebel  
des Zeustempels zu Olympia  
(Fortsetzung)

67. Kniendes Mädchen.

Höhe: 1,15 m. Breite: 80 cm. Tiefe: 50 cm.

Die Figur gehört nicht an die Stelle, die sie in der jetzigen Anordnung im Museum zu Olympia einnimmt, sondern in die rechte Giebelhälfte, zu Füßen der Sterope, vor das Gespann.

68. Liegender Jüngling (aus der rechten Giebeldecke), genannt »Kladeos«.

Wahrscheinlich war es ein Zuschauer. Der rechte Arm war erhoben.

Länge: 2,30 m. Ursprüngliche Länge:  
2,70 m. Höhe: 82,5 cm. Tiefe: 65 cm.



67



68

69. 70. Metopen vom Zeustempel  
zu Olympia

Parischer Marmor.

69. Atlas bringt Herakles, der das Himmels=  
gewölbe trägt, die Hesperidenäpfel.

Athena, die dem Herakles hilft, trug die  
Lanze in der rechten Hand.

Höhe: 1,60 m. Breite: 1,51 m.

Relieftiefe: 25 cm.

Ergänzt ein Stück am linken  
Unterarm des Atlas. Es war  
die zehnte Metope in der Reihe.

70. Herakles reinigt den Augiasstall.

⟨Das elische Abenteuer des Herakles, in  
der Landschaft, in der Olympia liegt.⟩

Athena deutete mit der Lanze aus Bronze,  
Herakles arbeitet mit dem Besen. Das Mist=  
gebirge wird plastisch angedeutet gewesen sein.

Die Helmklappen der Athena waren  
hochgeklappt, aus Marmor angefückt.

Höhe: 1,60 m. Breite: 1,51 m.

Die letzte, zwölfte Metope der Reihe.



69



70

71.

### Kopf der Athena aus der Löwenmetope

Athena stand links, ähnlich wie auf der Atlasmetope, Herakles von rechts auf den in der Mitte liegenden Löwen tretend, ganz rechts Hermes.

Kopfhöhe: 38 cm. Breite: 31 cm.

Ursprüngliche Bemalung: Brauen, Lider und Augensterne schwarz.

Ursprüngliche Farben der Metopen: Grund wechselnd blau und rot, das Nackte stand hell vor dunklem Grund. Haare rot, Details rot und schwarz.

Die Gewänder müssen bemalt gewesen sein.

Farbspuren. Außer an dem Athenakopf waren bei der Auffindung erhalten: Der Stier in der Stiermetope braun, Herakles' Schild ebenfalls. In der Metope mit den symphalischen Vögeln war an der Ägis der Athena Rot, innen am Schild des Herakles ebenfalls. — Die Metopenfiguren hatten Vogelfachsel.



72. 73. 74.

Der sogenannte Aphroditethron Ludovisi

Rom, Thermenmuseum. – Gefunden 1887 in Rom.  
Parischer Marmor. Höhe in der Mitte: 1,07 m.

Langseite: Mythologische Szene (?).

Das Relief war in der Form eines  
flachen Dreiecks oben geschlossen.

Erste Kurzseite: Weihrauchopfernde Frau.

Breite unten: 72 cm.

Zweite Kurzseite: Flötenspielerin.

Breite unten: 72 cm.

Entstehungszeit: Bald nach 480.

Kunstschule: Ionisch (?). Im Stil sind Anklänge  
sowohl an nordgriechische wie an sizilische Arbeiten.

E. Petersen: Römische Mitteilungen VII (1892),  
Seite 32–80, XIV (1899), Seite 154–159.

Nilsson: Römische Mitteilungen XXI (1906), S. 307–313.

E. Petersen: Vom alten Rom, Seite 147.

W. Amelung: Helbig's Führer, 3. Auflage, 2. Band,  
Nr. 1286, Seite 75.

Lennart Kjellberg: Il »trono« Ludovisi e il Monu-  
ments Corrépondente. *Aufonia* VI, Seite 101 ff.



## Der sogenannte Aphroditethron Ludovisi

(Fortsetzung)

### Deutung der Vorderseite.

Dieses Marmorwerk war kein Thron und auch wohl kein Sakralbett, sondern bildete zusammen mit seinem Pendant in Boston (siehe Nr. 75–77) vielleicht die Seitenaufsätze, die »Hörner« eines großen Altars. Die Erklärung der Darstellungen ist noch nicht einwandfrei gelungen. Kjellberg und W. Amelung bezweifeln mit, wie es scheint, logischen Gründen überhaupt die Zugehörigkeit der beiden Stücke zu ein und demselben Monument, ganz neuerdings auch Ernest Gardner, der außerdem auch die Frage aufwirft, ob das Werk nicht überhaupt neoattisch oder gar modern sei. – Nach der einen Auffassung handelt es sich in dem Relief der Langseite des Exemplares Ludovisi um die Meergeburt der Aphrodite (Peterfen, Studniczka). – Die andere, von Wolters, Klein, Robert und Marshall vertretene Auffassung sah in der Hauptszene die Darstellung einer gebärenden Frau. – Außerdem existiert noch eine dritte, von Helbig und Mather vorgebrachte Erklärung. Nach dieser wäre das Emporkommen der Kora oder einer ähnlichen Erdgöttin aus der Unterwelt dargestellt.

### Deutung der Seitenteile.

Wenn die Ansicht richtig ist, daß auf der Langseite eine Entbindung dargestellt ist, so hätte man die Bilder der Seitenteile als zur gleichen Szene zugehörig zu betrachten – eine Hetäre, die mit Flötenspiel, und eine Frau, die mit Weihrauchopfer die Handlung begleitet. Trifft dagegen die mythologische Ausdeutung der Hauptszene als auf die »Geburt der Venus« zu, so hätte man in den Bildern der Seitenteile entweder die zwei entgegengesetzten Wirkungen der Liebesgöttin, die züchtig verhüllte Braut oder Frau auf der einen, die musizierende Hetäre auf der anderen Seite zu erblicken, oder man könnte die beiden Gestalten auch wieder als Aphrodite ansehen, dargestellt in verschiedenen Äußerungen ihres Wesens.



73



74

75. 76. 77.

Das Pendant zum sogenannten Aphroditethron

Boston, Museum of Fine Arts (seit 1909).  
Gefunden 1887 in Rom. Parischer Marmor.  
Höhe der Langseite in der Mitte: 1,07 m.  
Breite der Kurzseiten, unten: 72 cm.

Die männliche geflügelte Gestalt in der Mitte der Langseite hielt eine aus Marmor gearbeitete Wage, deren Wagebalken abgebrochen ist. — Die Attribute in den unteren Ecken stellen links einen Fisch, rechts einen Granatapfel vor; in den unteren Ecken der Seitenteile finden sich die gleichen Attribute abermals.

Die Beschädigung, die durch das Relief mit der hockenden Greifin (Abb. 76) geht, rührt von dem Abgleiten eines Hebe=hakens her. — Vor der Greifin war wahrscheinlich ein kleiner Baum dargestellt.

Die Langseite war wahrscheinlich von einem Palmettenakroterion bekrönt, die Ecken von Taubenfiguren.

Entstehungszeit: Bald nach 480. — Kunstschule: Ionisch (?).

Fairbanks: Museum of Fine Arts Bulletin VIII, Nr. 45.

J. Marshall: Burlington Magazine XVII (1910), Seite 247 ff. und Nachtrag von Marshall und Fothergill.

S. Reinach: Revue archéologique XVI, Seite 338 ff.

J. de Mot: Revue archéologique XVII, Seite 149 ff.

E. Petersen: Vom alten Rom, Seite 142 ff.

F. Studniczka: Jahrbuch des Instituts 1911, Seite 50–192.

F. Studniczka: Antike Denkmäler 1909–1911, Text und Tafeln.

Ernest Gardner: Journal of Hellenic Studies XXXIII (1913), S. 73 ff.



## Das Pendant zum sogenannten Aphroditethron

(Fortsetzung)

### Deutung der Langseite.

Die Deutung ist auch hier nicht einwandfrei gelungen. Studniczka erklärt das Bild als eine »Teilung des Adonis«, der von Eros gewogen wird und für zwei Drittel des Jahres der Aphrodite, für ein Drittel der Persephone zugesprochen wird. (Die Verteilung des Jahres auf Unterwelt und Oberwelt.)

Nach einer von J. Marshall vertretenen Meinung handelt es sich um das durch Eros vorgenommene Auswägen von zwei ungeborenen Männerseelen, deren schwerer wiegende im Leibe der begnadeteren der beiden dabeisitzenden sterblichen Frauen enthalten sein soll. Der Streit dreht sich um die Fortdauer der Familie in männlicher Linie durch einen erwachsenen Sohn.

### Deutung der Schmalseiten.

Wenn die Deutung der Hauptzene als die »Verteilung des Adonis« richtig ist, so wäre der Leierspieler der einen Schmalseite Adonis, wie er bei Persephone in der Unterwelt weilt, und die hockende Greifin auf der anderen Schmalseite vor dem Bäumchen wäre die Amme des Adonis, und das Bäumchen wäre der Myrrhenbaum, in den des Adonis' Mutter Myrrha verwandelt wurde, weil sie ihrem eigenen Vater beigewohnt hatte.

Trifft jedoch die Deutung von Marshall auf eine Seelenempfängnis zu, so wären die Nebenfiguren (der Leierspieler und die Greifin) Verehrer der Geburtsgottheit Eileithyia-Kourotrophos, die von Kind und Großmutter gleichermaßen angerufen wird.

Ein Urteil darüber, welche Deutung die richtige ist, steht dem Nichtarchäologen nicht zu. Es sei indessen darauf hingewiesen, daß die mythologische Deutung eine inhaltlich engere Zusammengehörigkeit der Pendants bedeuten würde als die nichtmythologische.



76



77

78. Relief eines Mädchens  
mit zwei Tauben

Brocklesby Park, Lincolnshire (England).

Parischer Marmor.

Höhe: 80 cm. Breite: 39 cm.

Relieferhebung: 3–3,5 cm.

Gefunden 1875 auf Paros.

Wahrscheinlich war die Grabstele  
von einer Palmette bekrönt.

Entstehungszeit: Zweites  
Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Parisch (?).

Michaelis: Ancient Marbles in Great  
Britain, Seite 229/30.

Antike Denkmäler, Tafel 54.



## 79. Die Sphinx von Ägina

Wahrscheinlich vom Eckakroterion der rechten Giebelecke des Aphroditetempels in Ägina. Parischer Marmor. Höhe (ohne Plinthe): 96 cm. Länge: 51 cm. Die Plinthe in einen Kalksteinblock eingelassen.

Gefunden 1905 in den Fundamenten des Aphroditetempels bei der Stadt Ägina.

Der Tierkörper ist der einer Hündin.

Entstehungszeit: Um 460.

Kunstschule: Äginetisch (?).

Furtwängler: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1906, I.



80. 81. Apollokopf  
der sogenannte Apollo Chatsworth

Chatsworth, Duke of Devonshire. —  
Grünpatinierte Bronze. Höhe: 32 cm.  
Erworben im 19. Jahrhundert in Smyrna.

Der Kopf gehörte zu einer  
Statue, er ist separat gearbeitet.

Die Stirnlocke, sowie die Locken über dem  
linken Ohr fehlen. Die Augen waren aus  
Metall und Glasfluß eingesetzt, auch die  
Augenlider waren angeetzt. Die Locken  
vor den Ohren und im Nacken sind separat  
gearbeitet.

Entstehungszeit: Zirka 460—450.  
Kunstschule: Furtwängler meint, es sei  
der Apoll von Rhegium von Pythagoras.

Burlington Catalogue 1904, Nr. 8.  
Furtwängler: Intermezzi, Seite 3—14.



80



18

## 82. 83. Der Dornauszieher

Rom, Konservatorenpalast. – Bronze.  
Höhe: 76 cm. – Schon unter Papst  
Sixtus IV. in Rom.

Die Augen waren aus Silber und Glasfluß.

Vielleicht war die Statue  
auf einem hohen Postament aufgestellt und  
für Unterlicht berechnet.

Die Statue war von 1801–1814 in Paris.

Entstehungszeit: Zirka 450.

(Aubert hält, wie auch Loewy und einige  
andere Archäologen, die Statue für ein Werk  
des römisch-griechischen Empire.)

Righetti: *Descrizione del Campidoglio*, II, 201.

Visconti: *Monuments du Musée Français*,  
Nr. 40. *Notice du Musée Napoléon*, Nr. 128.

Kékulé: *Archäologische Zeitung* 1883, Seite 229.

Furtwängler: *Meisterwerke*, Seite 685/86.

Rayet: *Monuments de L'Art*, I, Tafel 35.

A. Aubert: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1901:  
»Der Dornauszieher und die Kunstarchäologie.«



82



83

84.

Weihrelief mit Demeter und Kore

Museum zu Eleufis. Nr. 7.

Pentelischer Marmor.

Höhe: 78 cm.

Breite: 56 cm.

Relieferhebung: 4 cm.

Gefunden 1893 in Eleufis.

Entstehungszeit:

Zweites Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kunfifchule: Böotifch-attifch (?).

Philos: Athenifche Mitteilungen 1895, S. 245 ff.



85. Fragmente von der Grabstele  
eines Apoxyomenos

Museum zu Delphi. — Parischer Marmor.  
Höhe: 1,28 m.

Gefunden stückweise 1840 und  
1901. Die Stele war aufgestellt  
in der Nekropole von Delphi.

Entstehungszeit: Um 450.  
Kunstschule: Attisch.

Homolle: Société des Antiquaires de  
France, Seite 217 ff.



86. Statue einer Niobide, sogenannte  
»Niobide der Banca commerciale«

Mailand, Banca Commerciale. —  
Griechischer Marmor. Höhe: 1,55 m  
(gemessen vom rechten Ellbogen bis  
zum unteren Rand der ovalen Plinthe).

Gefunden 1906 in den ehemaligen Gärten  
des Sallust in Rom.

Gehörte vielleicht zusammen mit dem liegen-  
den Jüngling (Abb. 87) und dem wegeilenden  
Mädchen der Sammlung Jakobsen zum Schmuck  
eines Giebelfeldes.

Entstehungszeit: Um die Mitte des 5. Jahr-  
hunderts.

Kunstschule: Ionisch (?). Großgriechisch (?).

R. Lanciani: *Bullettino comunale* 1906, S. 157 ff.



## 87. Liegender Jüngling

Ny Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen.  
Inselmarmor. Höhe: 62 cm. Länge: 1,65 m.

Gefunden in den Gärten des Sallust.

Ergänzt: Nase, Lippen und Kinn.

Die linke Schulter liegt auf einem Kissen.

Wahrscheinlich Eckfigur eines Giebels, als dessen Mittelfigur die enteilende Frau der Ny Carlsberg-Glyptothek von Furtwängler angenommen wird.

Entstehungszeit:

Um die Mitte des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Ionisch-großgriechisch.

Arndt: Ny Carlsberg-Glyptothek, Tafel 51.

Furtwängler: Über Giebelkomposition im Äginawerk, Seite 325 ff.

Ich verdanke die Photographie der Freundlichkeit des Herrn Direktors Carl Jacobsen.



88. Grabstele eines Mädchens  
mit Schmuckkästchen — die  
sogenannte Stele Giustiniani

Königliches Museum, Berlin. Inv.-Nr. 1482.

Ehemals Sammlung  
Giustiniani, Venedig.

Infelmarmor. Höhe der Relieffläche: 1,03 m.

Im Ohr war ein Bronzschmuckstück  
eingelassen. Haar, Haarband, Sohlen=  
bänder und Kästchen waren bemalt.

Entstehungszeit: Bald nach 450.

Kunstschule: Unbestimmt.  
Eine Verwandtschaft mit nord=  
griechischen Arbeiten besteht.



89. 90.

Bronzestatue eines Athleten  
im Motiv des polykletischen  
Speerträgers

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 7474.

Dunkelmalachitgrüne

Bronze. Höhe: 31 cm.

Gefunden in Sikyon.

Die Augen waren eingesetzt.

Entstehungszeit:

Drittes Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Polykletisch.

Furtwängler: Meisterwerke, Seite 475.



89



90

91. Das Eleufinifche Weihrelief  
Demeter, Kore und Triptolemos.

Nationalmuseum, Athen. Kat.=Nr. 126. —  
Pentelifcher Marmor. Höhe: 2,20 m. Breite:  
1,52 m. Gefunden 1859 in Eleufis.

Demeter gibt dem Triptolemos  
Kornähren, Perfephone fetzt ihm  
von hinten einen Kranz auf.  
Der Kranz war aus Bronze,  
die Bohrlöcher find vorhanden.

Nach einer neuen Interpretation ift der Jüng-  
ling nicht Triptolemos, fondern der Heros Nifos,  
der von Demeter den Königsring empfängt.

Entfchungszeit:

Drittes Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kunfifchule: Attifch. Phidialifch (?).

Staß: Katalog des Nationalmuseums Nr. 126.

Furtwängler: Meiferwerke, Seite 39.

Schrader: Zu Phidias, Öferr. Jahrefhefte 1912.



92. 93.

Jünglingsfigur – der sogen. Idolino

Florenz, Museo Archeologico. –  
Der Knabe opferte, in der Rechten  
hielt er eine Schale. – Schwarz=  
patinierte Bronze. Höhe: 1,48 m.

Basis antik, römisch (?). Postament paduanisch,  
um 1533, angefertigt im Auf=  
trage des Herzogs von Urbino.

Rechter Arm war abgebrochen, ist wieder  
angefetzt; rechte Hand innen etwas be=  
schädigt, Daumen etwas verbogen, Mittel=  
finger zu gestreckt. Augen waren ein=  
geletzt, Lippen mit Silber belegt. An der  
linken Wade innen Feilespuren.

Entstehungszeit: Kurz nach 450.  
Kunstschule: Polykletisch.

Kekulé: Berliner Winkelmannsprogramm 1889.



### Der sogen. Idolino (Rückansicht)

Der Idolino wurde im Jahre 1530 in Pefaro bei dem Bau eines Hauses auf dem Grundstück eines Alessandro Barignani gefunden und von diesem dem Herzog Francesco Maria von Urbino geschenkt. Dieser gab die Statue an seine Gemahlin Eleonora Gonzaga weiter, die sie in ihrer Villa (Villa Imperiale) bei Pefaro aufstellte. Kurz vor 1633 schenkte sie dann der Herzog Francesco Maria II. seiner Nichte Vittoria zu ihrer Vermählung mit dem Großherzog Ferdinand II. von Toskana.



## 94. 95. Zwei Metopen von der Südseite des Parthenon

London, British Museum.

In den Metopen der Südseite waren die Kämpfe zwischen Lapithen und Kentauren dargestellt. Man kann in ihrer Reihe zwei verschiedene Stile unterscheiden, einen älteren und einen jüngeren, die aber wahrscheinlich gleichzeitig an der Arbeit waren.

### Metope Nr. 2 der Südseite.

Der Kopf des Lapithen war gefenkt, der rechte Arm holte zum Schlage aus. Der linke Arm des Kentauren war gehoben, die Hand packt den Gegner am linken Handgelenk, die rechte Hand erscheint hinten an der Schulter des Siegers.

Arbeit des älteren Stiles.

### Metope Nr. 30 der Südseite.

Der Lapith greift mit der Linken nach einem Feldstein, mit der Rechten hielt er kraftlos das Schwert. Der Kentaure holt mit der Rechten zum Schlage aus.

Arbeit des jüngeren Stiles.

Pentelischer Marmor.

Metopenhöhe: 1,20 m. Dicke: 25 cm.

Entstehungszeit: Um 440.

Kunstschule: Phidiasisch.

British Museum, Kat.-Nr. 305 und 319.

A. Michaelis: »Der Parthenon«.



94



95

96. 97. 98.

Figuren aus dem Ostgiebel des Parthenon

London, British<sup>m</sup> Museum.

Im Ostgiebel war dargestellt die Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus. — Wie der Giebel von unten gewirkt hat, zeigt die Aufstellung der Abgüsse im Museum zu Brüssel.

Entstehungszeit: Um 440.

Kunstschule: Phidiasisch.

96. Der sogenannte »Theseus« oder »Dionysos«.  
(Aus der linken Giebelhälfte.)

Pentelischer Marmor. Höhe: 1,16 m. Breite: 1,62 m.

Vielleicht stellt die Figur die  
Personifikation des Olymp dar.

Am Enkel des linken Fußes ist ein Loch, vermutlich stieß hier ein Speer an, den der Jüngling wahrscheinlich in der Rechten hielt.

British Museum, Kat.-Nr. 303 D.

A. Michaelis: »Der Parthenon«.



Figuren aus dem Ostgiebel des Parthenon (Fortsetzung)

London, British Museum.

Im Ostgiebel war dargestellt die Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus.

97. Pferdekopf vom Gespann der Selene.  
(Aus der rechten Giebelecke.)

Pentelischer Marmor. Breite: 85 cm.

Das Gespann der Selene, das zum Horizont hinabfährt, war ein Viergespann. — Der hier abgebildete Kopf, der vorderste, ragte auch in der Originalaufstellung über den Rand des Giebelfeldes hinaus. — Das Zaumzeug war aus Bronze.

British Museum, Kat.-Nr. 303 O.

A. Michaelis: »Der Parthenon«.



## Figuren aus dem Ostgiebel des Parthenon

(Fortsetzung)

### 98. Die sogenannten »Taufschweftern«.

(Rechte Giebelhälfte.)

London, British Museum. — Pentelischer Marmor.

Höhe: 1,14 m.

Die Skulpturen des Parthenon wurden seit dem Jahre 1783 durch den englischen Botschafter bei der Pforte, den schottischen Lord Elgin (Thomas Bruce Seventh Lord of Elgin), unter Aufsicht des italienischen Malers Lusieri zum großen Teil vom Tempel abgenommen und nach London geschafft. Im Jahre 1816 wurden sie nach langen Verhandlungen durch Parlamentsbeschluß für den englischen Staat erworben.

Die Platten des Westfrieses, sowie einige wenige Metopen und zwei Figuren des Westgiebels befinden sich noch an Ort und Stelle, andere Stücke im Akropolismuseum. Fragmente der Skulpturen befinden sich im Louvre in Paris und in Kopenhagen.

British Museum, Kat.-Nr. 303 L, M. N.



99. Figur aus dem Westgiebel  
des Parthenon

London, British Museum.

Im Westgiebel war dargestellt der  
Kampf zwischen Athena und Poseidon,  
in dem Athena siegte.

Der sogenannte »Iliffos«.  
(Aus der linken Giebelhälfte.)

Pentelischer Marmor.

Höhe: 81 cm.

Breite: 1,96 m.

Der Kopf der Figur war der Giebel=  
mitte zugewendet.

British Museum, Kat.-Nr. 304 A.



## Figur einer Nike aus einem Giebel des Parthenon

London, British Museum. — Pentelischer  
Marmor. Höhe des Erhaltenen: 1,20 m.

Die Figur eilt nach links, der rechte Arm war ausgestreckt, die nackten Schultern trugen Flügel aus Marmor. — Über dem linken Knie ein Stück Metall, wohl von einem Kranz herrührend, den die Nike in der Hand hielt.

Es ist nicht ausgemacht, ob diese Nike in den Ost- oder den Westgiebel gehört. Stilistisch sieht sie den Arbeiten des Westgiebels näher, als denen des Ostgiebels. Unter den von Carrey gezeichneten Figuren ist ihr am nächsten eine im Westgiebel, neben dem Gespann der Amphitrite, doch erscheint diese flügellos.

Für die heutige Aufstellung des Torso bei den Figuren des Ostgiebels ist eine Information Viscontis maßgebend gewesen, der sagt, die Figur sei erst zur Zeit Lord Elgins auf dem Boden des Ostgiebels entdeckt worden. Merkwürdig ist aber, daß Visconti, der den ersten Katalog der Parthenon=skulpturen machte, von dieser Information dann keinen Gebrauch macht, sondern sie unter den nicht lokalizierbaren anführt.

Da die Fundtatsachen und die alten Zeichnungen nichts Bestimmtes lehren, ist man auf Stilindizien angewiesen. Nach denen möchte man den Torso dem Westgiebel zuschreiben.

Entstehungszeit: Um 440. — Kunstschule: Phidiasisch.

A. Michaelis: »Der Parthenon«.  
British Museum, Kat.=Nr. 303 I.



101. 102. 103. 104.

Reliefplatten vom Fries des Parthenon

101. Platte mit drei Göttern  
(vielleicht Poseidon, Apollo und Artemis).  
Vom Ostfries, rechts neben der Mittelgruppe.

Akropolismuseum, Athen. Nr. 856.

Pentelischer Marmor. Höhe: 1,03 m.

In den Augen noch schwache Farbspuren.

102. Platte mit zwei Reitern.

Vom Westfries. Am Parthenon.

Pentelischer Marmor. Höhe: 1,03 m.

A. Michaelis: »Der Parthenon«, Nr. 38–40,  
IV, Nr. 6, 7, 8.



101



102

## Reliefplatten vom Fries des Parthenon

(Fortsetzung)

103. Platte mit einem Reiter und einem neben seinem Pferde stehenden Jüngling.

Vom Westfries. Am Parthenon.

Pentelischer Marmor. Höhe: 1,03 m.

104. Platten mit galoppierenden Reitern.

Vom Nordfries. London, British Museum.

Pentelischer Marmor. Höhe: 1,03 m.

Entstehungszeit: Um 440.

Kunstschule: Phidiasisch.

A. Michaelis: »Der Parthenon«. V, Nr. 9, 10,  
XXXVII–XXXVIII, Nr. 89–95.



103



104

## 105. Die Nike des Paionios

Olympia, Museum.

Auf einer neun Meter hohen Basis in Olympia dem Zeustempel gegenüber aufgestellt. Weihgeschenk der Messenier und Naupaktier, von der Hand des Paionios von Mende (Thrakien).

Parischer Marmor.

Höhe, von der Basis bis zum Scheitel: 2,16 m.

Höhe, von der Basis bis zur Flügelspitze: 2,90 m.

Gefunden 1875.

Entstehungszeit:

Zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Ionisch = griechisch.

In der Sammlung der 1913 verstorbenen Miß Harry Herz in Rom existiert die einzige Replik des Kopfes, eine römische Kopie.

Olympiawerk, Text Seite 182.



106. Grabstele eines Jünglings

Nationalmuseum, Athen. Kat.=Nr. 715.

Der Ephebe hält in der Linken  
einen Vogel, die Rechte rührt  
an ein Vogelbauer. Auf dem  
Pfeiler sitzt eine Katze.

Pentelischer Marmor. Höhe: 1,10 m.  
Breite: 80 cm. Gefunden in Ägina (?).

Entstehungszeit:  
Drittes Viertel des 5. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Attisch.

Conze: Grabreliefs, Nr. 1032.



107. 108.

Bronzestatue eines nackten  
Mädchens

Glyptothek, München. — Dunkle Bronze.  
Höhe: 25 cm. Vorn etwas oxydiert. Die  
Augen in Silber eingelegt. Gefunden beim  
alten Beroea, in der Nähe von Saloniki.

Das Mädchen ist kurz vor oder kurz nach  
dem Bade. Der linke Arm stützte sich auf  
einen niedrigen Pfeiler, der rechte Unterarm  
war abwärts nach vorn gestreckt, die Hände  
hielten ein Tuch hinter den Beinen ausgebreitet.

Entstehungszeit: Letztes  
Drittel des 5. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Polykletisch.

Siebeking: Münchener Jahrbuch der bildenden  
Kunst 1910, I.



107



108

109. 110. Relief vom Fries  
des Heroons von Gjölbaschi=Tryfa

Wien, Hofmuseum. — Bestürmung Trojas,  
vor den Augen des Königs und der Königin.  
Fragment des Kalksteinfrieses vom Innern  
der Westseite der Umfassung=  
mauer, in der das Heroon liegt.

Höhe: 1,20 m.

Der Bau wurde 1842 von Schönborn entdeckt,  
1881 von Benndorf und Niemann ausgegraben.

Entstehungszeit: Drittes  
Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule:  
Unter dem Einfluß der polygotischen Malerei.

Benndorf und Niemann: Das Heroon von  
Gjölbaschi=Tryfa, Tafel XII.



109



110

111. 112.

Frauenkopf vom Westgiebel des  
jüngeren Tempels zu Argos

Nationalmuseum, Athen.  
Kat.-Nr. 1571. — Parischer  
Marmor. Höhe: 27 cm.

Gefunden 1892/93 in Argos bei den  
Ausgrabungen des amerikanischen ar-  
chäologischen Instituts.

Entstehungszeit:  
Drittes Viertel des 5. Jahrhunderts.  
Kunsthule: Argivisch.

Ch. Waldstein: The Argive Heraeum. —  
American Journal of archeology 1894.  
Furtwängler: Meisterwerke, Seite 443.



111



112

113.

Metope vom Heraion zu Argos

Nationalmuseum, Athen.  
Kat.-Nr. 1572. Parischer  
Marmor. Höhe: 55 cm.

Ausgegraben 1892/93 in Argos vom  
amerikanischen archäologischen Institut.

Der Jüngling hatte in der Rechten ein  
Schwert. Er war im Kampf mit einem  
Gegner begriffen, dessen Hand unter  
der Achsel zu sehen ist.

Entstehungszeit:  
Zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts (?).  
Kunstschule: Polykletisch (?).

Ch. Waldstein: The Argive Heraeum.  
Photographie: Alinari, Florenz.



## 114. Die Grabstele der Polyxena

Nationalmuseum, Athen.  
Kat.-Nr. 723. — Frau  
mit Kind und Dienerin.

Pentelischer Marmor. Höhe: 1,65 m.  
Breite: 80 cm.

Gefunden vor dem Dipylon in Athen.

Entstehungszeit:  
Letztes Drittel des 5. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Attisch.

Conze: Grabreliefs, Nr. 284.



115. Laufende Nereide vom  
Nereidenmonument in Xanthos

London, British Museum. Kat.-Nr. 909.

Eine der Figuren, die in  
den Interkolumnien des Ge-  
bäudes aufgestellt waren.

Parischer Marmor. Höhe: 1,40 m. —  
Gefunden 1842 in Xanthos (Lykien)  
von Fellows.

Entstehungszeit: Letztes  
Drittel des 5. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Ionisch, unter  
Einfluß attischer Werke  
(Parthenongiebelkulpturen).

Furtwängler: Archäologische Zeitung  
1882, Seite 359. — Meisterwerke, Seite 220.

Michaelis: Monumenti dell' Istituto X,  
Tafel 11 ff.



116. 117. Reliefs vom Fries  
von Phigalia = Bassae

London, British Museum.  
Kat.-Nr. 524 und 526 ff.

Weißer, dem pentelischen ähn-  
licher Marmor aus Doliana.

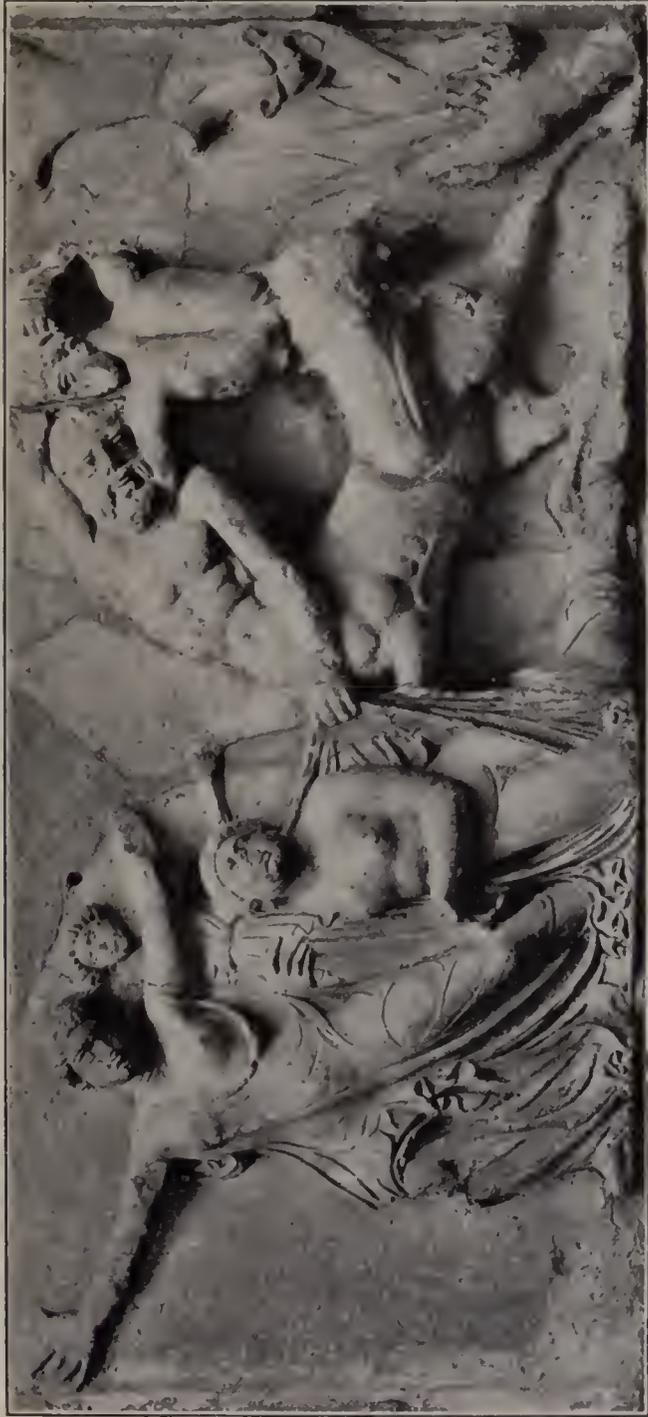
Höhe: 64 cm.

Kämpfe zwischen Griechen, Amazonen  
und Kentauren.

Entstehungszeit: Um 430.

Kunstschule: Attisch.

Cockerell: The Temple of Phigalia.



## Reliefs vom Fries von Phigalia=Bal-lae

(Fortsetzung)

London, British Museum.  
Kat.-Nr. 524 und 526 ff.

Der Fries war im Innern des von Iktinos erbauten Tempels des Apollo Epikuros angebracht.

Der Tempel, der 1200 Meter hoch in den arkadischen Bergen liegt, ward 1765 von dem französischen Architekten Bocher entdeckt, 1811/12 von Haller von Hallerstein, Stackelberg, Brandstedt und Cockerell besucht, der Fries 1814 für England gekauft.

Entstehungszeit: Um 430.

Kunstschule: Attisch.

Cockerell: The Temple of Phigalia.



## 118. Kore vom Erechtheion

Gebälkträgerin an der Süd-  
vorhalle des Erechtheions,  
die hintere auf der Westseite.

Pentelischer Marmor.

Höhe: 2,30 m.

Entstehungszeit: Letztes  
Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Phidiasisch.



119.

### Weihrelief eines Apobaten aus Oropos

Königliches Museum, Berlin. Aus der Sammlung Sabouroff. — Pen-  
telischer Marmor. Höhe: 72,5 cm.  
Breite: 97 cm. Dicke: 12 cm. Ge-  
funden 1835 in Oropos in Böotien.

Der Apobatenport bestand darin, daß ein nackter  
gerüsteter Athlet von der in voller Fahrt be-  
findlichen Quadriga absprang und das letzte  
Stück der Bahn zu Fuß durchlief.

Die Zügelenden waren  
gemalt, ebenso die Räder,  
die Zügel aus Bronze.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des  
5. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch.

Furtwängler: Die Sammlung Sabouroff, Tafel 26.



120. 121.  
Reliefs von der Nikebalustrade  
in Athen

120. Eine Nike, ihre Sandale bindend.

Akropolismuseum, Athen.

Pentelischer Marmor.

Höhe: 90 cm. Relieferhebung: 12 cm.

Entstehungszeit: Vor 407.

Kunstschule: Phidiasisch.

Kekulé: Die Reliefs an der Balustrade  
der Athena Nike.



## Reliefs von der Nikebalustrade in Athen

(Fortsetzung)

121. Zwei Niken, ein Rind zum Opfer  
führend.

Akropolismuseum, Athen.

Die Balustrade, die den Tempel der Athena Nike auf der Akropolis umzog, war 1,05 m hoch und auf der Außenseite, für die Ansicht von unten berechnet, mit Reliefs geschmückt. Dargestellt waren opfernde und trophäenerrichtende Siegesgöttinnen zu Seiten der auf einem Felsen sitzenden Athena.

Die Platten der Nikebalustrade  
wurden gefunden in den Jahren  
1835, 1852, 1859/60,  
1867/68, 1877, 1880.



## 122. Bronzekopf eines Athleten

Paris, Louvre. — Kopf eines Siegers, im Haar Spuren eines Kranzes. — Schwarzgrüne Patina. Höhe: 33 cm.

Erworben 1870 aus der  
Sammlung Tyskiewicz.

Auf der linken Wange zwei gelbe Flecke.

Entstehungszeit: Ende des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Polykletisch.

Etienne Michon: Monuments Piot I, Tafel X u. XI. Paris 1894.

## 123. Bronzekopf eines Knaben

Glyptothek, München. Nr. 457. — Dunkle Bronze.  
Gesichtslänge: 13,5 cm.

Nur der Kopf mit dem Halbe ist alt, die Büste, die auf unserer Reproduktion weggelassen wurde, neu. Die Lippen waren vergoldet, die Haarbinde mit Metall-einlagen verziert, die Augen aus Silber und Granaten.

Gefunden 1730 im Königreich Neapel.  
Sammlungen Piccolomini und Albani.

Das zu der Statue gehörige Glied ward mitgefunden. Kardinal Albani schenkte es Winckelmann, seitdem ist es verschollen. 1815 in Paris für München erworben.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des  
5. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch.

Furtwängler: Beschreibung der Pinakothek, Nr. 457.

Haufer: Römische Mitteilungen 1895, Seite 103 ff.



122



123

## 124. Bronzekopf eines Faustkämpfers

Nationalmuseum, Athen. Nr. 4639.

Malachitgrüne Bronze. Höhe: 31 cm.

Gefunden 1880 in Olympia.

Die Augen waren eingesezt, die Lippen mit Silber belegt, im Haar war ein Olivenkranz. Die Ohren sind geschwollen vom Faustkampf.

Entstehungszeit: Ende des 5. Jahrhunderts.

Der Kopf wurde allgemein ins 4. Jahrhundert gesetzt, seine Verweisung ins 5. geht auf Schrader und Kekulé zurück.

Kunstkreis: Peloponnesisch(?).

Kekulé: Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1909, I, Seite 695.



## 125. Grabstele eines Jünglings

Nationalmuseum, Athen. Nr. 829. —  
Böotischer Kalkstein. Höhe: 1,75 m.  
Breite: 75 cm. Gefunden in Thespiac.

Entstehungszeit: Ende des 5. Jahr=  
hunderts.

Die Figur wiederholt, mit ver=  
tauschten Körperhälften, genau  
das Stand- und Bewegungs=  
motiv des »Idolino«, ist in  
den Proportionen aber schlanker.

Kunstschule: Attisch (?).

G. K ö r t e: Antike Skulpturen aus Böotien.  
Athenische Mitteilungen 1878, Seite 320.



## 126. Grabrelief der Hegeso

Kerameikosfriedhof, Athen. —  
Pentelischer Marmor. Höhe:  
1,49 m. Breite (unten): 95 cm.

Gefunden 1870 im  
Kerameikosfriedhof.

Die Stele ist in eine Basis aus Poros  
eingelassen.

Entstehungszeit: Ende des 5. Jahr-  
hunderts. — Kunstschule: Attisch.

Conze: Grabreliefs, Nr. 68.



## 127. Statuette eines Athleten

Nationalmuseum, Athen.  
Kat.-Nr. 13399. — Bronze.  
Höhe: 25 cm. Postament  
rötlicher Marmor, 9 cm hoch.

Wie der rechte Arm zu ergänzen ist,  
ist nicht sicher; vielleicht hielt der Athlet  
in der Rechten einen Diskus.

Entstehungszeit: Um 400.  
Kunstschule: Attisch.

Ephemeris archaeologiki 1902,  
Tafel XVII.



## 128. Bronzekopf eines Negers

British Museum, London. Kat.-Nr. 268. —

Höhe: 30 cm.

Gefunden 1860/61 in den Fundamenten des  
Apollotempels zu Kyrene.

Die Lippen sind separat gearbeitet, waren  
wahrscheinlich mit Silber belegt. Die Augen  
in Glasfluß eingesetzt. Vielleicht Fragment  
einer Porträtstatue.

Entstehungszeit: Um 400.

Smith und Porcher: History of the recent  
discoveries at Cyrene, Seite 42.

Rayet: Monuments de L'Art Antique II, Tafel 57.

Arndt-Bruckmann: Griechisches und römisches  
Porträt, Tafel 41, 42.

Gazette archéologique 1878, Seite 60.

Schrader: 60. Berliner Winkelmannsprogramm:  
»Über den Marmorkopf eines Negers in den  
Königlichen Museen zu Berlin«.



## 129. Das Grabrelief des Dexileos

Athen, Kerameikosfriedhof. — Pentelischer Marmor.  
Höhe: 1,75 m. Gefunden 1863 im Kerameikosfriedhof.

Der zwanzigjährige Dexileos hielt in der Linken die (metallinen) Zügel, in der Rechten das Schwert. Zaumzeug und Wehrgehänge waren aus Metall. Der Gefallene trug einen Helm oder einen Kranz.

Die Stele war auf einem niedrigen runden viertelkreisförmigen Unterbau aufgesetzt. Auf dem oberen Aufsatz waren sechs Bronzestifte zum Aufhängen von Kränzen und Weihgaben oder für Vogelfachel.

Der Athener Dexileos fiel 394  
oder 393 im Treffen gegen  
die Lakedaimonier bei Korinth.

Entstehungszeit: Anfang des 4. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Attisch.

Conze: Attische Grabreliefs, Nr. 1158, Text II, S. 254/55.



130. Kriegerkopf aus dem Ostgiebel  
des Athena=Alea Tempels zu Tegea

Nationalmuseum, Athen.  
Kat.=Nr. 178 und 179.

Griechischer Marmor. Etwas über lebensgroß.

Im Ostgiebel des Tempels war die  
Kalydonische Eberjagd dargestellt.

Entstehungszeit:  
Erstes Viertel des 4. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Skopas.

Athenische Mitteilungen 1879, Seite 133.  
Antike Denkmäler 1888, Tafel 34.



131. 132.  
Weiblicher Kopf aus Tegea

Museum zu Piali-Tegea. —  
Parischer Marmor. Höhe:  
29 cm. Gefunden 1900/01  
in Tegea.

Vielleicht gehört der Kopf zur Atalante  
vom Ostgiebel des Tempels zu Tegea.

Entstehungszeit: Erste  
Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Bulletin de Correspondance Hellénique  
1901, Seite 260.

Curtius: Jahrbuch des Instituts  
1904, Seite 79, Anmerkung 76.

Romaïos: Praktika 1901, Seite 320 ff.

Dugas et Bera: Revue de l'Art Ancienne  
et Moderne 1911, Seite 320 ff.



131



132

133. Grabstele der Amenokleia

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 718.

Pentelischer Marmor.

Höhe: 1,35 m.

Gefunden im Piräus  
1836.

Entstehungszeit: An-  
fang des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Attisch.

Conze: Attische Grabreliefs, Nr. 901.



### 134. Figur einer Luftgottheit

Edakroterion von der Westseite des Asklepiostempels zu Epidauros. — Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 157. — Pentelischer Marmor. Höhe: 68 cm.

Gefunden bei den Ausgrabungen der griechischen archäologischen Gesellschaft 1881—1883.

Entstehungszeit: Zirka 375.

Kunstschule: Timotheos.

Cavvadias: Fouilles d'Épidaure.

Defrasse und Lechat: Epidaure.

W. Amelung: Aufonia 1908.



135. Fragment von der Figur einer Nike

Wahrscheinlich Mittelakroterion eines Tempels in Epidauros. — Nationalmuseum, Athen. Kat.=Nr. 162.

Pentelischer Marmor. Höhe: 25 cm.

Gefunden bei den Ausgrabungen der griechischen archäologischen Gesellschaft 1881—1883.

Wahrscheinlich eigenhändige Arbeit des leitenden Bildhauers Timotheos.

Entstehungszeit: Zirka 375.

Kunstschule: Timotheos.

Cavvadias: Fouilles d'Epidaure. — Defrasse und Lechat: Epidaure. — W. Amelung: Aufonia 1908.



136. Amazone, Mittelfigur aus dem West-  
giebel des Asklepiostempels zu Epidauros

Nationalmuseum, Athen.  
Kat.-Nr. 136. Pentelischer  
Marmor. Höhe: 72 cm.

In der Rechten schwang die Amazone  
eine Waffe, in der Linken hielt sie die  
bronzenen Zügel.

Gefunden bei den Ausgrabungen der griechi-  
schen archäologischen Gesellschaft 1881–1883.

Entstehungszeit: Zirka 375.

Kunstschule: Timotheos.

*Ephemeris archaeologica* 1884.

Cavvadias: *Fouilles d'Epidaure*.

Defrasse und Lechat: *Epidaure*.

W. Amelung: *Aufonia* 1908.



### 137. Weihrelief an Asklepios

Nationalmuseum, Athen.

Kat.-Nr. 173. – Pentelischer

Marmor. Höhe: 64 cm.

Gefunden im Asklepiosheiligtum 1881–1883.

Wahrscheinlich gibt das Relief die gold-  
elfenbeinerne Kultstatue des Gottes  
wieder, die von Thrasymedes herrührte.

Entstehungszeit:

Anfang des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Attisch.

Ephemeris archaeologiki 1885.

Photographie: Alinari, Florenz.



### 138. Grabstele des Ariftonautes

Nationalmuseum, Athen.  
Kat = Nr. 738. — Pen=  
relischer Marmor. Höhe:  
2,14 m. Gefunden 1861  
im Kerameikos.

Ergänzt in Gips die Unterschenkel.  
Über der Stirn lief um den Helm  
ein bronzenes Band.

Entstehungszeit:  
Erste Hälfte des 4. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Skopasisch.

Conze: Attische Grabreliefs, Nr. 1151.



139.

Grabstele eines jungen Atheners

Nationalmuseum, Athen.  
Kat.-Nr. 869. — Pen-  
telischer Marmor. Höhe:  
1,68 m.

Gefunden 1874 am Ilissos in Athen.

Entstehungszeit:  
Erste Hälfte des 4. Jahrhunderts.  
Kunstschule: Skopaisch.

Conze: Attische Grabreliefs, Nr. 1055.  
Furtwängler: Meisterwerke, Seite 515.



## 140. Frauenkopf vom Südabhang der Akropolis

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 182. —  
Parischer Marmor. Etwas über lebensgroß.

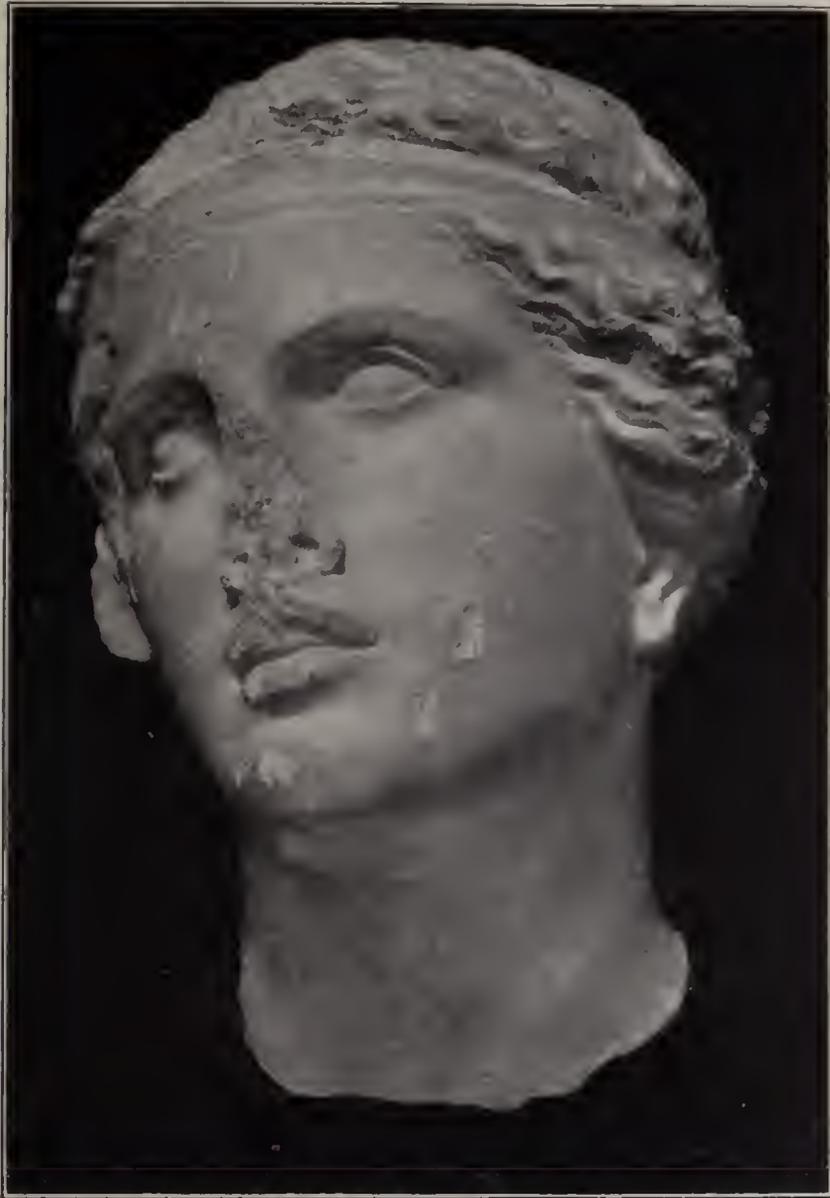
Gefunden 1878 im Bezirk  
des Askulapioheiligtums am  
Südabhang der Akropolis.

Am rechten Ohr sieht man Spuren der rechten  
Hand. Auf der Stirn befand sich ein mit  
bronzenem Zierat geschmücktes Diadem.  
Wahrscheinlich Kopf einer Aphrodite.

Entstehungszeit: Zirka 360.  
Kunstschule: Skopas.

Julius: Athenische Mitteilungen I (1876), S. 271.  
B. Graef: Römische Mitteilungen IV (1889),  
Seite 216 ff.

Furtwängler: Meisterwerke, Seite 566.



141.

### Apollokopf vom Mausoleum zu Halikarnaß

British Museum, London. Kat.-Nr. 1058. — Kleinasiatischer Marmor. Höhe: 40 cm. Hinterkopf angefügt.

Der Grabbau des im Jahre 353 gestorbenen Satrapen von Karien, Mausolos, und seiner 351 gestorbenen Frau Artemisia zu Halikarnaß wurde wahrscheinlich schon zu Lebzeiten des Satrapen begonnen und nach seinem Tode von seiner Frau fortgeführt. Die Skulpturen sind also wohl bald nach der Mitte des 4. Jahrhunderts gefertigt worden.

Die englischen Ausgrabungen unter Newton haben die Reste des Baues 1857 ans Licht gebracht.

Entstehungszeit: Drittes

Viertel des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Skopasisch.

Newton and Pullan: A history of Discoveries at Halikarnassus . . . 1862. — Smith: Catalogue of Greek Sculpture in the British Museum, Band II, Seite 76/77.

Brunn: Kleine Schriften II, Seite 357.



142. Statue eines Barbaren,  
der sogenannte Maufofos

British Museum, London.  
Kat.-Nr. 1000. — Klein-  
asiatischer Marmor. Höhe:  
2,75 m.

Ungefähr 15 cm über dem linken Knie  
find die Falten weggearbeitet, so daß  
die Oberfläche vollkommen vertikal ist.

Man meinte, diese Statue habe neben  
einer anderen weiblichen, in der den  
Bau bekrönenden, vom Architekten  
Pythis gefertigten Quadriga gestanden  
und das Statuenpaar stelle somit den  
Maufofos und seine Frau Artemisa  
dar. Doch ist diese Annahme neuer-  
dings schwer erschüttert worden.

Entstehungszeit: Drittes  
Viertel des 4. Jahrhunderts.

Smith: Catalogue of Greek Sculpture in  
the British Museum, Band II, Seite 76 ff.



143. 144. 145. 146. 147.

Platten aus dem Relieffries  
des Maufoleums zu Halikarnas

Der Fries war am Unterbau  
des Maufoleums angebracht.

Kampf zwischen Griechen  
und Amazonen.

British Museum, London. Kat.-Nr. 106.

Grobkörniger bläulicher  
kleinasiatischer Marmor.

Höhe: 89 cm.

Entstehungszeit: Drittes Viertel  
des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Stil des Timotheos.

Wolters und Sieveking: Der Amazonen-  
fries des Maufoleums. Jahrbuch des Instituts  
1909, Seite 171 ff.

Photographie: Manfell  Co., London.



144. 145. Platten aus dem Relief=  
fries des Mausoleums zu Halikarnas

Der Fries war am Unterbau  
des Mausoleums angebracht.

Kampf zwischen Griechen und Amazonen.

British Museum, London. Kat.=Nr. 1014/15.

Grobkörniger bläulicher  
kleinasiatischer Marmor.

Höhe: 89 cm.

Entstehungszeit: Drittes Viertel des 4. Jahr=  
hunderts. — Kunstschule: Stil des Skopas.

Wolters und Sieveking: Der Amazonenfries  
des Mausoleums. Jahrbuch des Instituts 1909,  
Seite 171 ff.

Photographie: Mansell & Co., London.



144



145

146. Platte aus dem Relieffries  
des Mausoleums zu Halikarnas

Der Fries war am Unterbau  
des Mausoleums angebracht.

Kampf zwischen Griechen  
und Amazonen.

British Museum, London. Kat.-Nr. 1019.

Grobkörniger bläulichweißer klein-  
asiatischer Marmor. Höhe: 89 cm.

Entstehungszeit:

Drittes Viertel des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Stil des Bryaxis.

Wolters und Sieveking: Der Amazonen-  
fries des Mausoleums. Jahrbuch des Instituts  
1909, Seite 171 ff.

Photographie: Mansell & Co., London.



147. Platte aus dem Relieffries  
des Mausoleums zu Halikarnas

Der Fries war am Unterbau  
des Mausoleums angebracht.

Kampf zwischen Griechen  
und Amazonen.

Brit. Museum, London. Kat.-Nr. 1020/21.

Grobkörniger bläulichweißer klein-  
asiatischer Marmor. Höhe: 89 cm.

Entstehungszeit:

Drittes Viertel des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Stil des Leokhares.

Wolters und Sieveking: Der Amazonen-  
fries des Mausoleums. Jahrbuch des Instituts  
1909, Seite 171 ff.

Photographie: Manfell  Co., London.



148. Platte vom Wagenrennenfries  
des Mausoleums zu Halikarnaß

British Museum, London. Kat.-Nr. 1037.

Feiner weißer (parischer?)

Marmor. Höhe: 65 cm.

An einer Stelle des Friesgrundes war bei  
der Auffindung etwas blaue Farbe erhalten.

Kunstschule: Stil des Skopas.

Über die Stelle der Anbringung dieses  
Frieses am Mausoleum ist nichts Sicheres  
bekannt; wahrscheinlich war er aber dem  
Wetter nicht ausgesetzt.



149.

Relief eines Amazonenkampfes  
im Stil der Skulpturen vom Mausoleum  
zu Halikarnas

British Museum, London.  
Kat.-Nr. 1022. — Klein-  
asiatischer Marmor. Höhe:  
89 cm.

Diese Platte, die lange in Genua im Palazzo des Marchese Serra war, wurde im Jahre 1865 für das British Museum gekauft.

Kunstschule: Stil des Bryaxis.

Wolters und Sieveking: Jahrbuch des  
Instituts 1909, Seite 171 ff.

Photographie: Mansell & Co., London.



150. 151. Block und Säulentrommel  
vom Artemistempel zu Ephesos

British Museum, London. — Kleinasiatischer Marmor.  
Runde Säulentrommel. Höhe: 1,80 m.

Vielleicht Darstellung aus der Alkestis-  
sage: Hermes will Alkestis, mit Zu-  
stimmung von Hades und Persephone,  
in die Oberwelt geleiten. Die geflügelte  
Figur wäre dann Thanatos, die Figur  
daneben Herakles, der ihn besiegt hat.

Der Tempel der Artemis ward nach dem Brande  
des Herosiratos 356 wieder aufgebaut. Die Trümmer  
1869–1874 von Wood ausgegraben.

Entstehungszeit: Um die Mitte  
des 4. Jahrhunderts. — Kunstschule:  
Stil des Skopas (und Praxiteles?).

Catalogue of the British Museum, Nr. 1204 u. 1205.  
W. R. Lethaby: The sculptures of the later temple  
of Artemis at Ephesus. *Journal of Hellenic Studies*  
XXXIII (1913), Seite 87 ff.



150



151

### 152. 153. Venuskopf

Boston, Museum of Fine Arts. — Parischer Marmor. Lebensgroß. Aus Athen.  
Früherer Besitzer Mr. Pallis.

Oberfläche der Wangen leicht korrodiert.  
Am rechten Mundwinkel ein Säurefleck.  
Der Kopf stammt von einer wahrscheinlich bekleideten Statue.

Entstehungszeit: Circa 350.  
Kunstschule: Praxitelisch.

Museum Boston: Bulletin of the Fine Arts  
1903 (September), Seite 26.

John Marshall: Antike Denkmäler 1908,  
Tafel 60.



152



153

## 154. Die Demeter von Knidos

British Museum, London.  
Kat.-Nr. 1306. — Parischer  
Marmor. Höhe: 1,47 m.

Gefunden 1857/58 von Newton auf Knidos, im Temenos der Demeter. Die Statue war, jedoch ohne den Kopf, schon 1812 von Gfell, von der Society of Dilettanti, gesehen worden.

Entstehungszeit: Etwa 350.

Kunstschule: Praxitelisch.

Antiquities of Jonia (1812), Bd. III, S. 22.

Newton: Halikarnassus, Seite 375 ff.

Rayet: Monuments de L'Art, Bd. II, Tafel 49.



## 155. Kopf der Demeter von Knidos

British Museum, London. Kat.-Nr. 1306.

Parischer Marmor. Höhe von  
der Diademspitze bis zur Ein-  
satzfuge des Halses: 37,5 cm.

Der Kopf und die Arme dieser Sitzstatue waren separat gearbeitet. Der Kopf wurde 1857/58 von Newton auf Knidos gefunden. Die Rückenlehne des Sessels hatte noch einen Aufsatz. Der Rücken der Statue ist mit der Lehne durch Dübel in den Schultern zusammengefügt.

Entstehungszeit: Um 350.

Kunstschule: Praxitelisch.

Newton: Halikarnassus, Seite 375 ff.

Rayet: Monuments de L'Art, Band II, Tafel 49.



156. 157.

## Der Hermes von Olympia

Museum zu Olympia. — Feinster pariser Marmor. Höhe: 2,12 $\frac{1}{2}$  m. (Ursprüngliche Höhe vom Scheitel bis Sohle.)

Gefunden 1877 in den Ruinen des Heratempels zu Olympia.  
Ergänzt: Beide Unterschenkel.

Das Postament stammt aus dem 2. oder 1. Jahrhundert vor Christus. Damals ist die Figur also neu aufgestellt worden zwischen zwei Säulen der Stützenreihe, die das Mittelschiff vom rechten Seitenschiff des Tempels trennte.

Entstehungszeit: Zirka 340.

Künstler: Praxiteles.

»Olympia«, Ergebnisse, Bd. III, Seite 194.  
(Treu.)



## Der Hermes von Olympia (Fortsetzung)

Museum zu Olympia.

### Das Motiv:

Mit der Rechten hielt Hermes dem Dionysoskinde eine Traube hin. Hermes trug wahrscheinlich einen Epheukranz im Haar.

Farbspuren: Reste vom Rot am Riemenwerk am rechten Fuß; ferner an den Lippen und im Haar (wo es wahrscheinlich als Grundierung für dunklere Farbe diente). Bemalt war ferner die Chlamys und der Baum, dieser wohl braun. In dem Riemenwerk am rechten Fuß steckt ein Bronzestift, der wahrscheinlich ein Schmuckstück hielt. — Die Marmorarbeit ist an der Rückseite der Figur vernachlässigt.



## 158. Hermeskopf

British Museum, London. Kat.=Nr. 1600.

Parischer Marmor. Höhe: 29 cm.

Der Kopf soll 1803 aus Griechenland mitgebracht worden sein; 1862 aus der Sammlung Aberdeen gekauft.

Entstehungszeit:  
Etwa drittes Viertel  
des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Praxitelisch.

Wolters: Jahrbuch des Instituts I, Seite 54.

Kalkmann: Gesichtsproportionen, 41, 98.

Gazette des Beaux-Arts 1895, II, Seite 157.



159. 160. Weiblicher Kopf –  
sogenannte »Aphrodite Petworth«

Sammlung Lord Leaconsfield, Petworth. – Feinster  
parischer Marmor. Lebensgroß. Gefunden im  
18. Jahrhundert.

Die ganze Nase und ein Stück der Oberlippe  
ergänzt. Das Gesicht ist geputzt, wobei die Mund-  
winkel und die Umgebung der Lippen etwas ge-  
litten haben. Das Haar ist rauh, das Nackte  
poliert. Hinterkopf mit Haarschopf angestückt.

Wahrscheinlich war der Kopf in  
eine bekleidete Statue eingesetzt.

Entstehungszeit: Etwa 340 v. Chr.

Kunstschule: Praxitelisch. Nach Furtwängler ein  
Original des Praxiteles.

Archäologischer Anzeiger 1890, Seite 164

Furtwängler: Meisterwerke, Seite 640.

Katalog der Antikenausstellung im Burlington  
Fine Arts Club 1904, Nr. 22a.



159



160

161. Relief von einer dreiseitigen Basis  
für einen Dreifuß

Auf der zweiten Seite der Basis ist eine Nike  
mit Opferschale dargestellt, auf der dritten  
Dionysos.

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 1463.

Parischer Marmor. Höhe: 1,35 m.

Gefunden 1853 in Athen, in der  
Nähe des Lylikratesmonumentes.

Wahrscheinlich stand die Basis mit dem Bronze-  
dreifuß an der Dreifußstraße, die von der  
Stadt zum Theater des Dionysos am Südfuß  
der Akropolis führte, und ist ein Weih-  
geschenk für einen choregischen Sieg.

Entstehungszeit: Drittes  
Viertel des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Praxitelisch.

Annali dell' Istituto 1861.

Österreichische Jahreshefte 1899, Seite 255.



162. Grabstele der Zopyra

Nationalmuseum, Athen.  
Kat.=Nr.817. — Böotischer  
Marmor. Höhe: 1,47 m.

Gefunden in Thespieae (Böotien).

Entstehungszeit: 4. Jahrhundert.

Kunstschule:  
Böotisch = attisch.

Athenische Mitteilungen 1878,  
Seite 323.



### 163. Aphroditestatuette

British Museum, London.

Kat.-Nr. 1084. — Bronze.

Höhe: 27,5 cm.

Erworben 1865 aus der Sammlung  
Pourtalès.

Beide Füße und linke Hand ergänzt.  
Das Mädchen hielt in den erhobenen  
Händen ein breites Haarband, um  
ihren Haarknoten damit zu binden.

Entstehungszeit: Um die  
Mitte des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Praxitelisch.

Murray: Greek Bronzes, Seite 69.

Klein: Praxiteles, Seite 286/87.

Bernoulli: Aphrodite, Seite 300.



## 164. Torso eines Mädchens

Ny Carlsberg-Glyptothek,  
Kopenhagen. – Griechischer  
Marmor. Höhe: 98 cm.

Fragment einer in Bruchstücken im Jahre 1886  
in den ehemaligen Sallustgärten (Villa Spithoever) in Rom gefundenen Gruppe, die das  
Opfer der Iphigenie darstellte. Dieser Torso  
ist wahrscheinlich die Figur der Iphigenie.

Entstehungszeit: Zweite  
Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Die Fragmente werden demnächst von Professor  
Studniczka in den »Antiken Denkmälern«  
publiziert werden.

Bullettino comunale 1886, Seite 390 ff.  
(Visconti.)

Archäologischer Anzeiger 1904, Seite 224.  
(Studniczka.)



165. 166. Torso eines Herakles  
(Vorderansicht)

Metropolitanmuseum, New York.

Griechischer Marmor.

Gesamthöhe: 1,26<sup>1</sup>/<sub>2</sub> m.

Höhe des Rückens: 60,5 cm.

Aus Valladolid. Erworben zirka 1910.

Entstehungszeit:

Ende des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Lysippisch.



Torso eines Herakles (Rückansicht)

Metropolitanmuseum, New York.

Griechischer Marmor.

Gesamthöhe: 1,26 $\frac{1}{2}$  m.

Höhe des Rückens: 60,5 cm.

Aus Valladolid. Erworben zirka 1910.

Entstehungszeit:

Ende des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Lykippisch.



167.

Statuette eines jungen Mannes

Nationalmuseum, Athen.

Kat.=Nr. 13398.

Bronze. Höhe: 44 cm.

Die Augäpfel waren aus Metall eingesetzt. Wahrscheinlich hielt die Rechte eine Lanze.

Entstehungszeit:

Ende des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Lysippisch.

*Ephemeris archaeologica* 1902,

Tafel XV und XVI.



## 168. 169. Das Mädchen von Anzio

Thermenmuseum, Rom. — Griechischer Marmor, im Oberteil parischer, im Unterteil der Statue pentelischer. Höhe: 1,72 m.

Gefunden 1878 in den am Meer gelegenen Ruinen des Neropalastes in Anzio, 1909 aus dem Besitze des Fürsten Aldobrandini di Sarfina für das Thermenmuseum erworben.

Entstehungszeit:  
Etwa letztes Drittel  
des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Praxitelisch-lylippisch (?). Vielleicht ein Werk der Brüder Timarchos und Kephifodotos, der Söhne des Praxiteles (?).

Bullettino comunale 1909, Seite 167 ff.  
(L. Mariani.)

Klein: Kunstwart XXIII (1898), 5.

Pollak: Cicerone I (1909), Seite 635.

Altmann: Österreichische Jahreshefte 1903, S. 186.

Amelung: Brunn-Bruckmann, Text z. Taf. 583/84.

Loewy: Emporium 1907, Seite 1 ff.

S. Reinach: Revue archéologique 1909, Seite 472.

Della Seta: Bullettino d'Arte I (1907), Seite 113 ff.

P. Hartwig: Die Woche XII (1910), Seite 85 ff.

Mrs. Sellers = Strong: »The Times« 1910, 1. Jan.

Die beiden letztgenannten Autoren glauben, die Statue stelle einen Knaben dar.

Helbig = Amelung: Führer, 3. Auflage, Band II, Seite 139 ff., Nr. 1352.



## Das Mädchen von Anzio

(Fortsetzung)

Thermenmuseum, Rom.

### Das Motiv:

Das Mädchen ist schreitend oder im Schreiten innehaltend dargestellt. Wahrscheinlich wollte sie die Gegenstände, die sie auf der runden Platte trägt — Wollbinde, Olivenzweig und Bronzegefäß — an einem Altar niederlegen. Die Hand des ursprünglich über die Hüfte greifenden rechten Armes (der mitgefunden, aber nicht angesetzt ist) hielt vielleicht eine kleine Girlande. Vermutlich stellt die Statue ein Mädchen dar, das an einem Altar ein Reinigungsopfer vornimmt oder als Ministrantin bei einem Opfer helfend beteiligt ist.



170 – 173.

### Der Alexanderfarkophag aus Sidon

Kaiserlich Ottomanisches Museum, Konstantinopel. –  
Es ist eine Schlacht dargestellt, in der Alexander der  
Große gegen Perfer kämpft, vielleicht die Schlacht von  
Issos oder Arbela. Der griechische Reiter rechts ist  
vielleicht Parmenion, der Reiter in der Mitte Philotas  
oder Hephästion.

Pentelischer Marmor. Höhe  
des ganzen Sarkophags: 2,06 m.  
Höhe des Reliefbandes: 46 cm.  
Ausgegraben in Sidon 1887.

Farben der Schlachtdarstellung: Pferde gelblich.  
Gewänder vorwiegend bläulich, rosa und rufgelb.  
Pferdegeschirr zinnober. Griechenhelme grau und gelb.  
Inkarnat elfenbeinfarbig.

Entstehungszeit: Letztes  
Drittel des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Lykippisch=Iskopalisch (?).

Hamdi Bey und Reinach: La Nécropole Royale à Sidon  
(1892).



Der Alexander Sarkophag aus Sidon  
(Fortsetzung)

171. Detail vom Relief der Langseite.  
Linke Ecke des Hauptbildes: Alexander  
im Kampfe gegen die Perfer.

Kaiserlich Ottomanisches  
Museum, Konstantinopel.

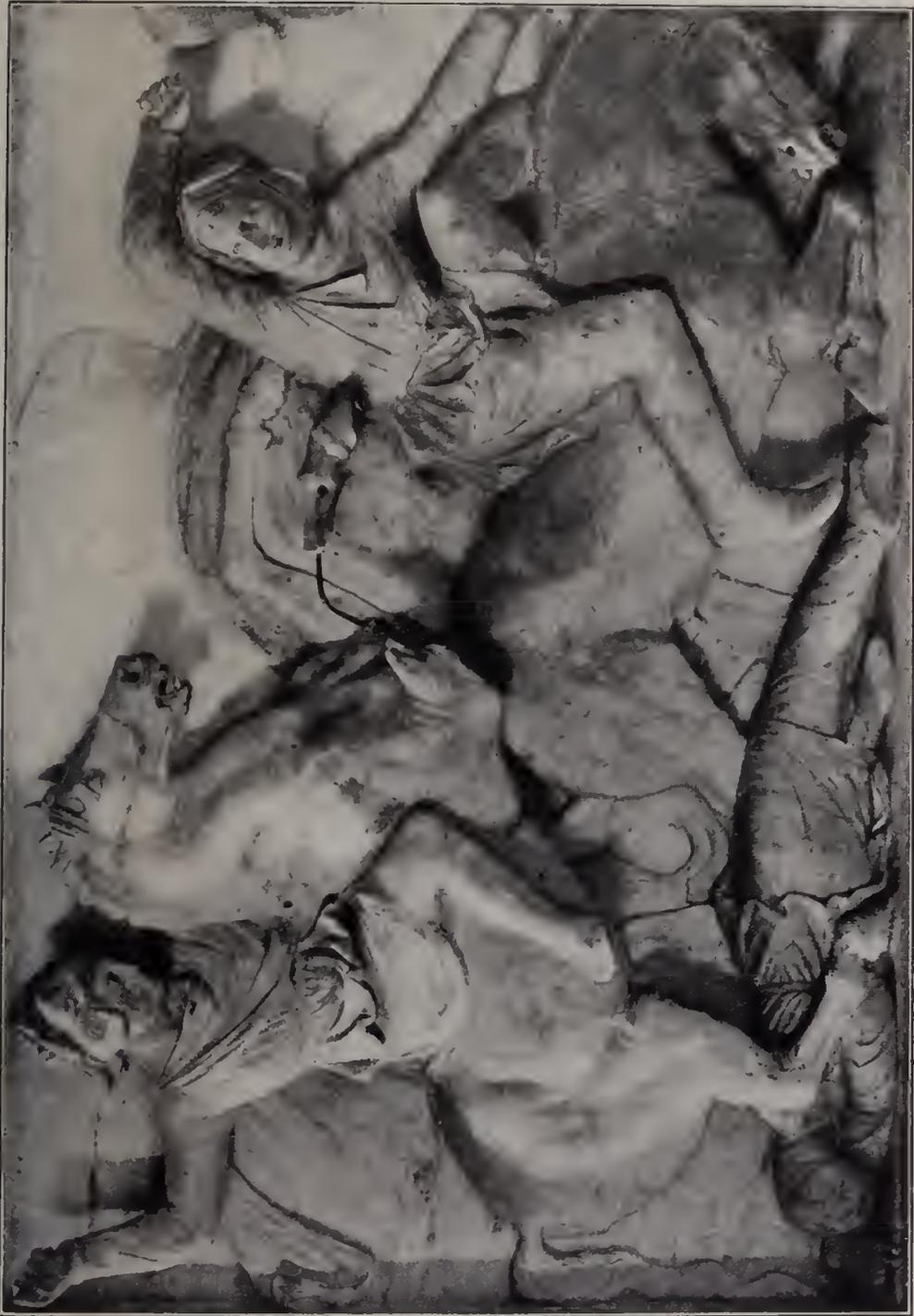
Höhe des Reliefbandes: 46 cm.

Nach Studniczka war in dem Sarkophag viel-  
leicht Abdalonymos begraben, der König von  
Sidon, dem Alexander nach der Schlacht bei  
Issos das Königreich Sidon gegeben hatte.

Entstehungszeit: Letztes  
Drittel des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Lykippisch = Skopaisch (?).

Hamdi Bey und Reinach: La Nécropole Royale  
à Sidon (1892).



## Der Alexanderfarkophag aus Sidon

(Fortsetzung)

### 172. Relief von einer Schmalleite. Kampffzene.

Kaiserlich Ottomanisches  
Museum, Konstantinopel.

Pentelischer Marmor. Höhe: 46 cm.

Farben: Pferde gelblich, Gewänder vorwiegend bläulich, rosa und rotgelb. Pferdegeschirr zinnober. Griechenhelme grau und gelb. Inkarnat elfenbeinfarbig.

Entstehungszeit: Letztes  
Drittel des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Lyfippisch = Skopafisch (?).

Hamdi Bey und Reinach: La Nécropole Royale  
à Sidon (1892).



## Der Alexanderfarkophag aus Sidon

(Fortsetzung)

173. Relief von einer Schmalleite.  
Jagdscene.

Kaiserlich Ottomanisches  
Museum, Konstantinopel.

Pentelischer Marmor. Höhe: 46 cm.

Farben: Tiere gelb und  
rot. Gewänder bläulich, grau,  
rosa und rufdgelb. Schilde  
blau und rot. Haare rot.

Entstehungszeit: Letztes  
Drittel des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Lykippisch = Skopaisch (?).

Hamdi Bey und Reinach: La Nécropole Royale  
à Sidon (1892).



## 174. 175. Die Nike von Samothrake

Louvre, Paris. — Parischer Marmor.  
Höhe der Statue: 1,98 m. Gefunden  
1863 von Champoiseau auf Samothrake.

Die Statue war mehr als hundertmal ange-  
stückt. Dieses Siegesdenkmal ist wahrscheinlich  
von Demetrios Poliorketes errichtet worden,  
der im Jahre 306 in den kyprischen Ge-  
wässern einen Seesieg über Ptolemaios erfocht.

Entstehungszeit: Um 300.

Kunstschule: Lysippisch = Skopaisch.

Benndorf und Conze:  
Archäologische Untersuchungen auf  
Samothrake, Band II, Seite 55 ff.



## Die Nike von Samothrake (Fortsetzung)

Louvre, Paris. — Parischer Marmor.  
Höhe der Statue: 1,98 m.

Motiv: Die Nike hielt mit der Rechten eine Trompete, in die sie blies, mit der Linken ein Gefäß für ein Tropaion. Sie stand auf einem Schiffsvorderteil, auf einer Höhe, dem Meere zugewendet. Der Rücken ist nicht so weit ausgearbeitet wie die anderen Seiten.

Entstehungszeit: Um 300.

Kunstschule: Lysippisch = Ikonisch.

Benndorf und Conze:  
Archäologische Untersuchungen auf  
Samothrake, Band II, Seite 55 ff.



176. Porträtkopf der Königin Amalfris (?)

Harward University, Cambridge, Mass.  
(Nordamerika) (seit 1909). Vorher beim  
Earl of Ponsonby (England). — Marmor.  
Gesichtslänge: 21 cm. Gefunden ver=  
mutlich in Ostia.

Ein Stück der Nase ergänzt. Der Kopf war wahr=  
scheinlich nach vorn geneigt, in einer Nische aufgestellt.

Die Königin Amalfris, Gemahlin des Dionysios von  
Herakleia am Pontus, der 306 starb, war in zweiter  
Ehe mit Lyfimachus von 302—300 verheiratet,  
ward 289 in ihrem 56. Lebensjahr ermordet.  
Der Marmorkopf stand wahrscheinlich in einer Nische  
ihres Grabmals und gehörte zu einer Statue in trauern=  
der Haltung.

Entstehungszeit: Anfang des 3. Jahrhunderts.

- S. Reinach. *Revue archéologique* 1900, Seite 392.  
A. Michaelis: *Archäologische Zeitung* 1880.  
South Kensington Museum Nr. 18.  
Sambon: *Le Musée I* (1904), Seite 308.  
Six: *Römische Mitteilungen* 1912, Seite 86.  
R. Delbrück: *Antike Porträts*, Tafel 24.



177. Fragment eines Kopfes  
einer aufschauenden Frau

Museum zu Alexandria.

Griechischer Marmor.

Lebensgroß. Nichts ergänzt. Haare,  
Nase, ein Stück der  
Oberlippe, Augen,  
rechte Augenbraue  
stark befoßen.

Entstehungszeit: Ende des 4. Jahr-  
hunderts.



178. 179. Porträt Ptolemaios' I.  
〈Soter〉 von Ägypten 〈König 306, † 283〉

Louvre, Paris. – Parischer  
Marmor. Gesicht 24 cm  
hoch. Einstmals im Be-  
sitz des Bildhauers Pajou.  
Gefunden in Griechenland.

Ergänzt: Hals, Hinterkopf, Ohren, Nasen-  
spitze, Diadem.

Entstehungszeit: Ende des 4. Jahr-  
hunderts.

Wolters: Römische Mitteilungen IV, S. 33 ff.  
R. Delbrück: Antike Porträts, Tafel 23.



178



179

180.

### Porträtstatuette des Hermarchos

Metropolitanmuseum, New York.

Grüne Bronze. Höhe: 26 cm.

Hermarchos war Schüler des Epikur. Nach dessen Tode (270) ward er Schulhaupt.

Die Statuette stand auf einem jonischen Bronzefüßchen. Die Füße waren gebrochen, passen aber mit der Figur zusammen.

Entstehungszeit: Zirkum zweites Viertel des 3. Jahrhunderts; doch könnte die Arbeit auch aus der frühen römischen Kaiserzeit stammen, wäre dann also eine Kopie.

Bulletin of the Metropolitan Museum of Art (Juni 1911).

R. Delbrück: Antike Porträts, Tafel 26.



181. 182. Herrscherkopf  
aus Pergamon (Seleukos Nikator?)

Pergamonmuseum, Berlin. – Parischer Marmor.  
Höhe: 35 cm. Braunrot im Haar, Farb-  
spuren in einem Auge. Gefunden in Pergamon.

Es existieren zwei verschiedene Zustände des Kopfes. Im zweiten wurde der Kopf oben abgearbeitet, um einen reicheren Haarkranz aufzusetzen, und das Gesicht durch Überarbeitung geglättet. Man hat also aus einem Porträt nach der Wirklichkeit später ein idealisiertes Bildnis gemacht. – Der Dargestellte galt bisher als Attalos I., doch macht neuerdings Delbrück wahrscheinlich, daß es sich um Seleukos Nikator (306–281) handelt.

Entstehungszeit: Kurz vor 281.

Kunstschule: Pergamenisch.

»Die Altertümer von Pergamon«,  
Band VII, 1, Seite 144, Nr. 130.

R. Delbrück: Antike Porträts, Tafel 17.



181



182

183. 184. Bildnis einer Ptolemäerin als Isis  
Porträtkopf der Königin Berenike II. von Ägypten  
(247–222?), Gemahlin Ptolemaios' III.

Antiquarium, Rom (Museum  
auf dem Caelius). — Groß-  
körniger griechischer Marmor.  
Höhe: 39 cm. — Gefunden  
1887 bei S. Clemente in Rom.

Der Kopf war in eine Statue eingelassen. Der Hals  
ist leise nach links geneigt, der Kopf etwas nach rechts  
gedreht. — Den Kopf hat man sich folgendermaßen  
zu ergänzen: Hals und Kopf des Geierbalges und die  
Enden der Perücke aus Marmor. Die Augen aus  
anderem Material (Metall oder Glas). Auf dem Kopf  
saß vermutlich eine Art Krone, etwa das Emblem  
der Ammonsfedern oder eine Sonne zwischen dem  
Stiergehörn, als Kopfputz der Isis. Daß ägyptische  
Königinnen als Gottheiten auftreten, ist auch sonst belegt.

Entstehungszeit: Drittes  
Viertel des 3. Jahrhunderts.

Bullettino comunale 1887, Seite 133, 1897, Seite 118.  
(W. Amelung.)

R. Delbrück: Römische Mitteilungen 1912.

R. Delbrück: Antike Porträts, Tafel 28.



183



184

185.

Euthydemos I., König von Baktrien

Museo Torlonia, Rom.

Griechischer Marmor.

Lebensgroß.

Unter dem Sonnenhelm sieht man ein Diadem.  
Der Kopf war etwas nach der rechten Schulter  
gedreht. Nasenspitze modern. An dem  
Sonnenhelm rechts und links ein Flicken.  
Nasenrücken, Teile der Epidermis und der  
Rand des Sonnenhelms überarbeitet.

Entstehungszeit:

Ende des 3. Jahrhunderts.

Six: Römische Mitteilungen 1894, Seite 107.

R. Delbrück: Antike Porträts, Tafel 29.



186. Antiochus III. <der Große> von Syrien  
<222–187>

Louvre, Paris. – Marmor. Höhe: 33 cm.  
Provenienz: Italienische Privatsammlung, unter  
Napoleon III. nach Paris gebracht.

Ergänzt: Nasenspitze, äußere Ohrenseite, ein Stück  
des Halses unterhalb der Haare und das linke Ende  
der Königsbinde.

Die Benennung des Porträts als  
Antiochus III. wird angefochten;  
einige Forscher halten den Kopf  
für ein Bildnis Julius Cäsars.

Entstehungszeit: Um 200 v. Chr.

Bernouilli: Römische Ikonographie II, 1, Seite VI.

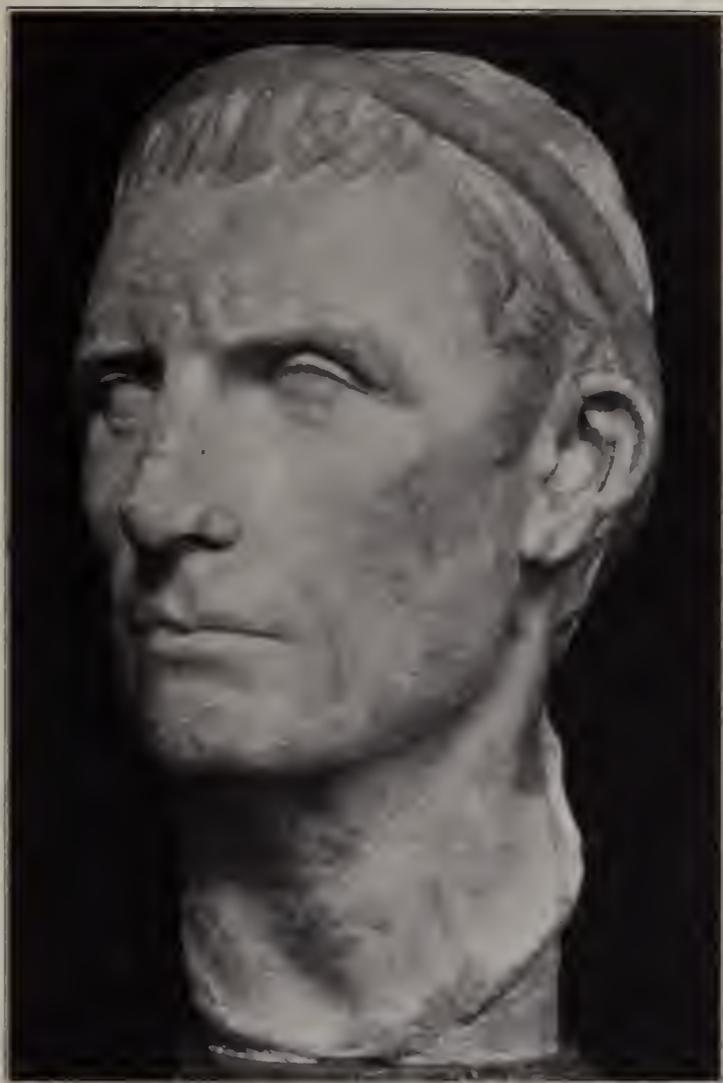
B. Graef: Burlians Jahresbericht CX, Seite 157.

Bernouilli: Zeitschrift für bildende Kunst 1894, Seite 198.

Héron de Villefosse: Cat. somm. des monuments de  
sculpture du Louvre, Nr. 2396.

B. Graef: Archäologisches Jahrbuch XVII, Seite 72.

Arndt-Bruckmann: Griechische und römische Porträts,  
Nr. 103.



## 187. 188. Weiblicher Kopf aus Pergamon

Pergamonmuseum, Berlin. – Parischer Marmor. Höhe: 30,5 cm. Gefunden 1880 in den Ruinen des großen Altars.

Nasenspitze abgestoßen. Das Stück Haarmasse, das auf der rechten Seite fehlt, war mit zwei Metallzapfen eingesetzt. Geringe Verletzungen am Kinn, an den Lippen, über dem linken Auge und am Haar über der Stirn. Der Kopf gehörte wahrscheinlich zu einer bewegten Figur.

Entstehungszeit:

2. Jahrhundert (Zeit des großen Altars).

Kunstschule: Pergamenisch.

»Die Altertümer von Pergamon« (herausgegeben von den Königlichen Museen zu Berlin), Band VII, 1 (Die Skulpturen, außer dem Fries, von Franz Winter), Seite 117, Nr. 90.

Brunn=Bruckmann: Nr. 159.

Zeitschrift für bildende Kunst XV (1880), Seite 161.



187



188

## 189. Mädchenkopf aus Chios

Boston, Museum of Fine Arts.  
Parischer Marmor. Lebensgroß.  
Gefunden um 1850 auf Chios.

Das Gesicht mit Säure gereinigt. Das  
Haar über dem rechten Ohr fehlt. Der  
Kopf trug einen separat gearbeiteten Schleier.

Entstehungszeit: Anfang  
des 2. Jahrhunderts v. Chr.

Studniczka: Athenische Mitteilungen 1888,  
Seite 188.

Burlington Catalogue 1904, Tafel XXXII.

A. Rodin: Le Musée 1904 (November=  
Dezember).

John Marshall: Antike Denkmäler 1908,  
Tafel 59.



190 – 196.

Reliefs vom großen Zeusaltar zu Pergamon

Der Altar des Zeus auf der Burg von Pergamon ward unter Eumenes II. von Pergamon zirka 180 vor Christus errichtet als Siegeszeichen gegen die Galater. Ausgegraben 1878–1880 von K. Humann, A. Conze und anderen im Auftrag der Königlich preussischen Museen in Berlin.

190. Kampf der Götter mit den Giganten.

Relief von der Südwestseite des Altars:  
Helios, von rechts in seinem Wagen  
anfahrend, greift einen Giganten an.

Pergamonmuseum, Berlin.

Großkristallinischer bläulicher Marmor.

Höhe: 2,25–2,30 m.

Entstehungszeit: Zirka 175 v. Chr.

Kunstschule: Pergamenisch.

»Die Altertümer von Pergamon«, Band III, 2.  
Text: Der Fries des großen Altars. Von H. Winnefeld.



Reliefs vom großen Zeusaltar  
zu Pergamon  
(Fortsetzung)

191. Kampf der Götter mit den Giganten.

Relief von der Südostseite des Altars: Götter und Giganten. Von links nach rechts: Klytios (Gigant), Hekate, Otos (Gigant), Aigaion (Gigant), Artemis.

Pergamonmuseum, Berlin.

Großkristallinischer bläulicher Marmor.

Höhe: 2,25–2,30 m.

Entstehungszeit: Zirka 175 v. Chr.

Kunstschule: Pergamenisch.

»Die Altertümer von Pergamon«,  
Band III, 2. Text: Der Fries des großen  
Altars. Von H. Winnefeld.



Reliefs vom großen Zeusaltar  
zu Pergamon  
(Fortsetzung)

192. Kampf der Götter mit den Giganten.

Anschließendes Stück der vorigen Darstellung  
(Nr. 191), von der Südseite des Altars.  
Von links nach rechts: Letho, Tithyos (Gigant),  
Apollo, Ephialtes (Gigant).

Pergamonmuseum, Berlin.

Großkristallinischer bläulicher Marmor.

Höhe: 2,25–2,30 m.

Entstehungszeit: Zirka 175 v. Chr.

Kunstschule: Pergamenisch.

»Die Altertümer von Pergamon«,  
Band III, 2. Text: Der Fries des großen  
Altars. Von H. Winnefeld.



Reliefs vom großen Zeusaltar  
zu Pergamon  
(Fortsetzung)

193. Kampf der Götter mit den Giganten.

Relief von der Nordostseite des  
Altars: Zeus im Kampfe mit  
den Giganten (Porphyrios und  
Alkyoneus).

Pergamonmuseum, Berlin.

Großkristallinischer bläulicher Marmor.

Höhe: 2,25–2,30 m.

Entstehungszeit: Zirka 175 v. Chr.

Kunstschule: Pergamenisch.

»Die Altertümer von Pergamon«,  
Band III, 2. Text: Der Fries des großen  
Altars. Von H. Winnefeld.



Reliefs vom großen Zeusaltar  
zu Pergamon  
(Fortsetzung)

194. Kampf der Götter mit den Giganten.

Relief von der linken Treppens-  
wange: Die Seegötter Nereus,  
Doris und Okeanos im Kampfe  
mit Giganten.

Pergamonmuseum, Berlin.

Großkristallinischer bläulicher Marmor.

Höhe: 2,25–2,30 m.

Entstehungszeit: Zirka 175 v. Chr.

Kunstschule: Pergamenisch.

»Die Altertümer von Pergamon«,  
Band III, 2. Text: Der Fries des großen  
Altars. Von H. Winnefeld.



Reliefs vom großen Zeusaltar  
zu Pergamon

(Fortsetzung)

Pergamonmuseum, Berlin.

Gigantenköpfe:

195. En face-Kopf des Giganten  
Alkyoneus, aus dem Relief Nr. 193.

196. Profilkopf des Giganten Otos,  
aus dem Relief Nr. 191.

Entstehungszeit: Zirka 175 v. Chr.

Kunstschule: Pergamenisch.

»Die Altertümer von Pergamon«,  
Band III, 2. Text: Der Fries des großen  
Altars. Von H. Winnefeld.



195



196

197. Kopf eines sterbenden Persers,  
Fragment einer Statue

Thermenmuseum zu Rom. — Griechischer  
Marmor. Gesichtslänge: 20 cm. Gefunden  
1867 auf dem Palatin in Rom.

Wahrscheinlich war die  
Statue, zu welcher dieser  
Kopf gehört, in liegen-  
der Haltung dargestellt.

Entstehungszeit: 2. Jahrhundert v. Chr.

Kunstschule: Pergamenisch.

Bullettino dell' Instituto 1867, Seite 140.

Archäologische Zeitung 1867, Seite 96.

Annali dell' Instituto 1871, Seite 238

Helbig-Amelung. Führer, 3. Auflage Band II,

Seite 150, Nr. 1354.



## 198. Torfo eines Galliers

Nationalmuseum, Athen. Nr. 247. — Parischer Marmor. Höhe: 92 cm. Gefunden 1883 auf Delos.

Der Torfo rührt wahrscheinlich von einem Denkmal her, durch das ein sonst unbekannter Solikrates auf Delos einen Sieg verherrlicht hat, den des Attalos' I. dritter Sohn Philetairos während der Regierung seines Bruders Eumenes' II. im Jahre 171 erfocht. Von der auf dem Postament aufgestellten Kampfgruppe, einem Werke des Nikeratos, ist nur dieser Torfo erhalten; die Reiterfigur des Philetairos gilt als verloren.

Entstehungszeit: Erstes  
Drittel des 2. Jahrhunderts.

- Wolters: Athenische Mitteilungen 1890, Seite 188.  
Jahrbuch des Kaiserlich deutschen  
archäologischen Instituts XX, S. 26.  
v. Bienkowsky: Die Darstellung der Gallier in der  
hellenistischen Kunst. (Wien 1908.)  
Bulletin de Correspondance Hellénique 1884,  
Seite 178, 1889, Seite 119 ff.



## 199. Kopf eines Galliers

Museum zu Gizeh bei Kairo.

Parischer Marmor.

Höhe: 37,5 cm.

Gefunden im Fayum (?) oder  
in Thafos (?).

Entstehungszeit: 2. Jahrhundert.

Th. Schreiber: Der Gallierkopf des Museums zu Gizeh.

S. Reinach: Revue archéologique 1889,  
Seite 189.

Furtwängler: Berliner philologische  
Wochenschrift 1896, Seite 944.

v. Bienkowsky: Die Darstellung der  
Gallier in der hellenistischen Kunst. Seite 35.



## 200. 201. Die Venus von Milo

Louvre, Paris. – Parischer Marmor.  
Überlebensgroß. Gefunden 1820 auf  
Melos, vom Marquis de Rivière ge=  
kauft und Louis XVIII. von Frank=  
reich geschenkt.

Entstehungszeit: 2. oder 1. Jahr=  
hundert v. Chr.

Kunstschule: Werk einer helle=  
nistischen eklektischen Richtung des  
2. oder 1. Jahrhunderts, mit starker  
Anlehnung an den Stil des 4. Jahr=  
hunderts (Skopas, Praxiteles, Lyfipp)  
für den Körper und an den Ge=  
wandstil der Parthenongiebelfiguren.

S. Reinach: Gazette des Beaux-Arts  
1890, Seite 376 ff.

Ravaillon: La Venus de Milo. (Paris  
1892.)

Furtwängler: Meisterwerke.



## Die Venus von Milo (Fortsetzung)

Ergänzungen: Nasenspitze, ein Stück der Oberlippe und der große Zeh des rechten Fußes.

Bei der Überführung in den Louvre war ein Inschriftblock mit dem Künstlernamen eines Agelandros oder Alexandros aus Magnesia am Mäander vorhanden; dieser Block ist seither verschollen.

Gestückt sind sicher zwei Teile.

Wie die Statue als Motiv zu ergänzen ist, weiß man nicht mit Sicherheit. Doch hat von allen bisherigen Restaurierungsvorschlägen der Ergänzungsversuch von Furtwängler (in den »Meisterwerken«) die größte Überzeugungskraft.



202.

Bronzefigurine eines Negerknaben

Paris, Cabinet des Médailles (Bibliothèque Nationale).

Höhe: 20 cm.

Gefunden 1763 in Châlon-sur-Saône.

In den Augen Reste der  
Silberfüllung. Der Knabe  
hielt ein Saiteninstrument  
im linken Arm.

Entstehungszeit: Hellenistisch (?).

Babelon et Blanchet: Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale, Nr. 1009.

Rayet: Monuments de l'Art Antique II, Tafel 15.

Schreiber: Athenische Mitteilungen X (1885), Seite 395.



203. Kopf einer schlafenden Erinnys – die  
sogenannte Medusa Ludovisi,  
Fragment eines Hochreliefs

Thermenmuseum, Rom. – Pentelischer Marmor.  
Höhe: 54 cm.

Ergänzt: Nase, Teil der Unterlippe, ein Stück der  
Locke unter dem Unterkinn, rückwärtiger Teil des  
Hinterkopfes.

Wahrscheinlich der Rest einer Kolossalrelief-  
gruppe, welche die auf der Verfolgung des  
Orest eingeschlafenen Erinnen darstellte.

Entstehungszeit: Hellenistisch.

W. Amelung bezweifelt, daß es sich hier um ein helle-  
nistisches Originalwerk handelt und sieht es lieber als  
römische Kopie an. Die Frage ist jedoch noch nicht gelöst.

Capraneli: *Indicazione delle sculture della villa Ludovisi*  
(1842), Nr. 15.

Dilthey: *Annali dell' Istituto* 1871, Seite 212.

Petersen: *Römische Mitteilungen* 1892, Seite 106.

Helbig = Amelung: *Führer*, 3 Aufl., Bd. II, S. 95, Nr. 1301.



## 204. 205. Der Torso vom Belvedere

Vatikanisches Museum, Belvedere. – Feinkörniger gelblicher Marmor. Höhe: 1,59 m.

Der Torso gehörte 1430 den Colonna in Rom. Unter Papst Clemens VII. 1523/24 nach dem Vatikan gebracht.

Ergänzt: Falt die ganze Rückseite des Sitzes, sowie kleinere Stücke vorn. Ziemlich viele Anstückungen.

Entstehungszeit: 1. Jahrhundert v. Chr.

Künstler: Apollonios, Sohn des Nestor aus Athen, ein eklektischer Künstler, der mit Anlehnung an Lysipp (Bewegungsmotiv) und Phidias (Modellierung) arbeitet.

Amelung: Die Skulpturen des Vatikanischen Museums II, Nr. 3, Seite 9.

Helbig-Amelung: Führer, 3. Auflage, Nr. 124.



## Der Torso vom Belvedere (Fortsetzung)

### Das Motiv:

Das rechte Knie stand etwas höher als das linke, der rechte Unterschenkel war etwas zurückgesetzt, der Fuß trat mit ganzer Sohle auf. Der linke Unterschenkel war schräg vorgestreckt und etwas nach außen gebogen. Der rechte Oberarm war gelenkt und mäßig vorgezogen, der Unterarm scheint in Verbindung mit dem Oberschenkel gestanden zu haben. Der linke Oberarm war etwas erhoben und seitlich abgestreckt. Leib und Kopf etwas nach vorn gestreckt und links gedreht.

Man hielt die Statue lange für einen Herakles, weil man das Fell auf dem Block für ein Löwenfell anfaß. Das ist es aber nicht. Heute denkt man eher an einen Polyphem oder einen Prometheus.



## 206. 207. Die Laokoongruppe

Vatikanisches Museum, Hof des Belvedere. — Griechischer Marmor. Höhe: 2,42 m (gemessen von der rechten Hand Laokoons bis zur Basis).

Gefunden 1506 in den Ruinen des Tituspalastes auf dem Esquilin.

Die Gruppe stand wahrscheinlich ursprünglich in der Nische eines Heiligtums.

Ergänzungen: 1. Figur Laokoons: Rechter Arm mit Schulter und Schlange (Ergänzung von Bandinelli und Montorfoli). Einige Stücke am Oberschenkel außen, ein Teil des linken Fußes und einige Zehen. Ein breiter Streifen des Gewandes. 2. Älterer Sohn: Ein Teil des Hinterkopfes, Nasenspitze, halber rechter Unterarm mit Hand. Ein Stück am Oberarm bei der Schlange. Die Zehen der Füße und ein Stück Gewand. 3. Kleinerer Sohn: Hinterkopf, Nasenspitze, rechter Arm mit Schlange, fünfter und vierter Finger der linken Hand, Zehen des rechten Fußes. Viele Stücke an den Schlangenteilern. — Die ganze Basisplatte außer dem Stück unter den Füßen des Vaters und des älteren Sohnes. — Gestückt sind sicher drei Teile. Überall Überarbeitung. Die nicht zu Ende geführte Glättung ist nicht antik. — Laokoon trug einen Lorbeerkranz. — Der rechte Arm des kleineren Sohnes ist falsch ergänzt; er faßte nicht an den Hinterkopf, sondern war leicht nach innen gebogen.

(Fortsetzung auf nächster Tafel.)



## Die Laokoongruppe (Fortsetzung)

Entstehungszeit: Zirka 50 v. Chr.  
Künstler: Ageländros, Polydoros und  
Athandoros aus Rhodos.

Amelung: Die Skulpturen des Vatikanischen  
Museums II, Nr. 74, Seite 181.

Helbig-Amelung: Führer, 3. Auflage,  
Band I, Nr. 151.

Kekulé: Die Laokoongruppe. 1883.

Trendelenburg: Die  
Laokoongruppe. 1884.

Blümner: Zweite Ausgabe von Lessings  
Laokoon.

Rodenwaldt: Die Komposition der pom-  
pejanischen Wandgemälde, Seite 263–66.









GETTY CENTER LIBRARY

NB 90 W2

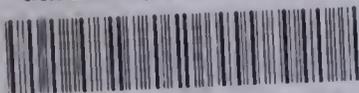
C 1

Griechische Originale.

MAIN

BKS

Waldmann, Emil, 1880



3 3125 00328 9713

