

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen

und der

historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1897.

Zweiter Band.

München

Verlag der k. Akademie

1898.

In Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Neue Denkmäler antiker Kunst.

Von **A. Furtwängler.**

(Vorgetragen in der philos.-philol. Classe am 6. März 1897.)

(Mit 12 Tafeln.)

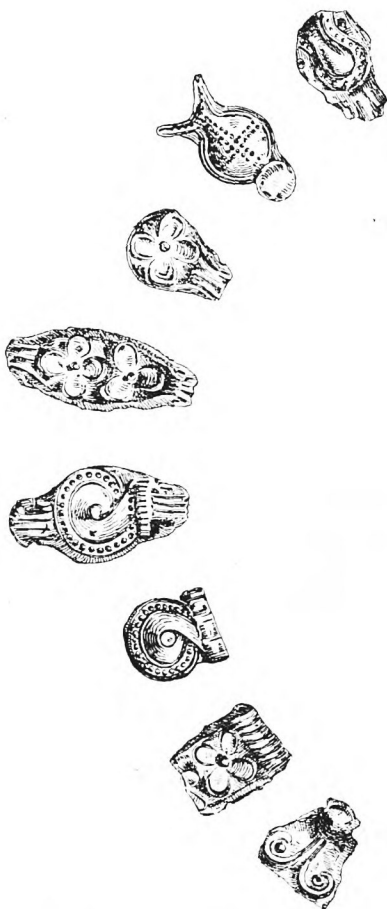
Unsere Wissenschaft gleicht dem Riesen Antaios: aus der Berührung mit der Erde zieht sie stets neue Kraft. Der antike Boden spendet uns noch immer neue Denkmäler, und diese helfen unsere Begriffe von den Leistungen und der Entwicklung der alten Kunst ständig zu klären, sie reiner und schärfer zu bestimmen. Und zwar sind es nicht nur die leicht bekannt werdenden grossen Funde, die uns diesen Dienst leisten, sondern ebensosehr auch die beweglichen kleineren, die sich aber nur zu oft unseren Blicken entziehen, indem sie in private Sammlungen gelangen. Einige neue Denkmäler dieser Art, kleinere Antiken zumeist in privatem Besitze, denen allen eine gewisse kunsthistorische Bedeutung zukommt, bin ich in der Lage im Folgenden bekannt machen zu können.

1. Mykenisches Glas.

Die umstehend abgebildeten acht Anhängsel aus blauem Glase stammen aus dem athenischen Kunsthandel und sind in der Sammlung des Herrn E. P. Warren zu Lewes. Sie müssen in einem Grabe der mykenischen Epoche gefunden sein, wahrscheinlich in Attika oder dem östlichen Peloponnes. Die meisten der Teile wurden in mehreren Exemplaren gefunden; das Ganze bildet eine Kette von 23 Gliedern und wäre für eine Halskette

wohl geeignet. Doch hat das Grab gewiss noch viel mehr Glieder enthalten und die vorhandenen sind nur die am besten erhaltenen. Das Glas ist hier an allen von einer ungewöhnlich guten Erhaltung. Wenn diese Gegenstände in der Regel durch

Mykenische Glaskette.



die Verwitterung ein unscheinbares graues Aeussere bekommen haben, so zeigt hier dagegen das Glas seine prachtvolle ursprüngliche Färbung und vollkommene Durchsichtigkeit. Die Färbung ist von einem tiefen schönen Dunkelblau.

Sämtliche Stücke haben eine Oehse oben, No. 4 und 5 (von I. gezählt) zwei Oehsen, eine oben und eine unten, zum Anhängen. Aehnliche Glasornamente sind bekanntlich in den jüngeren Gräbern von Mykenä, in den Gräbern bei Nauplia, ferner in Attica bei Spata und Menidi, in Thessalien bei Dimini, auf Rhodos bei Jalysos gefunden worden. Das wellenförmige Ornament No. 5 und 6 war namentlich beliebt. No. 5 gleiche Stücke fanden sich in einem Hause (in einer Art Magazin) bei Mykenae, *Ἐφημ. ἀρχ.* 1887, Taf. 13, 17; etwas einfacher in Menidi, Kuppelgrab von Men. Taf. 4, 4. Mit No. 6 übereinstimmende Stücke kamen, nur einfacher, ohne den punktierten Rand, in Menidi (Kuppelgrab Taf. 4, 20) und Spata (Bull. de corr. hell. II, pl. 15, 13) vor. Die Bedeutung des Ornaments ist nicht sicher.

Stücke mit zwei Rosetten wie No. 7 kamen ähnlich in Jalysos vor (Myken. Vasen Taf. C 8). Die hängende Blüte mit aufgerollten Blättern No. 8 erschien in Jalysos (Myken. Vasen Taf. B, 5. C, 7) und in Knochen ebenso in Mykenae, *Ἐφημ. ἀρχ.* 1887, Taf. 13, 14. 15. Die Stücke mit von oben gesehenen kleinen drei- und vierblättrigen Blumen No. 3 und 4 sind, den Publikationen nach, bisher noch nicht ebenso, aber doch ähnlich vorgekommen; vgl. zu No. 7.

Neu sind No. 1 und 2; jenes erstere stellt (es ist unten etwas fragmentiert) eine von oben gesehene geöffnete zweischalige Kammuschel dar, die in der mykenischen Ornamentik sonst als beliebtes Motiv bekannt ist. No. 2 ist ein bisher ganz unbekanntes neues Motiv; vermutlich ist ein Granatapfel gemeint. Der Granatapfel ist in der früharchaischen griechischen Kunst gerade an Halsbändern beliebt gewesen, wie er auch in der Ornamentik und religiösen Symbolik jener Periode eine grosse Rolle spielt; im mykenischen Culturkreise war er bisher nicht bekannt. Unser Stück macht nun wahrscheinlich, dass der Granat-Strauch doch schon in mykenischer Zeit aus dem Osten eingeführt worden und die Frucht als Amulet an Halsbändern zu tragen begonnen wurde.

2. Bronzekopf aus Sparta.

(Tafel 1.)

Dieser Kopf¹⁾ hat nicht nur durch den altertümlichen Stil, sondern auch durch die Technik Interesse: er ist der älteste statuarische griechische Hohlguß, den wir bis jetzt kennen. Die ältesten unter den gegossenen Greifenköpfen von Olympia (Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 121 f., besonders No. 803) werden ihm gleichzeitig sein; aber alle die Reste hohlgegossener griechischer Bronzestatuen, die wir sonst besitzen, sind jünger. Weder die reichen Bronzefunde von der Akropolis zu Athen noch die aus der Altis von Olympia haben — wenn wir jene Greifenköpfe ausnehmen — ein gleich altertümliches Stück hohlgegossener Bronze geliefert. Der bekannte archaische Zeuskopf von Olympia (Olympia Bd. IV Taf. 1) und der ihm vielfach verwandte vermutliche Aphroditkopf von Kythera in Berlin (Archäol. Zeitung 1876, Taf. 3, 4; vgl. Olympia IV, Text S. 9 f.), der Apollon von Piombino im Louvre, der altertümliche Jünglingskopf aus Herculaneum in Neapel sowie der einst behelmte bärtige archaische Kopf von der Akropolis (de Ridder, bronzes de l'Acrop. No. 768) sind alle jünger; denn sie zeigen den voll entwickelten später archaischen Stil aus der zweiten Hälfte oder dem Ende des sechsten Jahrhunderts. Der kleinere Bronzekopf der Akropolis aber (de Ridder No. 767), die Aphroditestatuetten des Herrn Carapanos (Bull. de corr. hell. 1891, pl. 9, 10), der schöne Bronzeturso in Florenz (Meisterwerke S. 676, 1; Arch. Jahrb. 1892, S. 132), die neugefundene Bronzestatue von Delphi und der Apollonkopf des Herzogs von Devonshire (Furtwängler, Intermezzi Taf. 1—4) gehören erst in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts.²⁾

¹⁾ Jetzt im Museum of fine arts zu Boston. Ich habe das Original, als es noch im Besitze von Herrn E. P. Warren war, durch dessen Gefälligkeit zu studieren Gelegenheit gehabt.

²⁾ Der Bronzeknabe Sciarra ist nach meiner am Originale gewonnenen Ueberzeugung nicht altgriechisch, sondern italisch. — Der halb-lebensgrosse Kopf Fröhner, Collect. Tyszkiewicz pl. 13 ist interessant,

Studniczka hat nachzuweisen gesucht, dass der statuarische Hohl-guss erst um 500 v. Chr. im Peloponnes eingeführt worden sei (Römische Mittheil. II, 1887, S. 107 f.); vorher habe man grössere Metallfiguren nur aus getriebenem Blech herzustellen gewusst. Das älteste hohlgegossene statuarische Werk der peloponnesischen Kunst, das wir kennen, sei der Apollon Phile-sios des Kanachos um 500 v. Chr., an dem, da er von ägine-tischem Erze war, die Hohl-gusstechnik von Aegina entlehnt sein sollte. Nach Aegina sei sie durch frühe Verbindung mit Samos gekommen.

Diese Kombinationen werden nun durch unseren neuen hohlgegossenen Kopf aus Sparta durchkreuzt. Derselbe ist wesentlich älter als 500 v. Chr. Die Bildung des Auges, dessen oberes Lid und Augapfel weiter vorspringen als der Brauen-rand, ist ein charakteristisches Zeichen des älter archaischen Stiles. Wir werden den Kopf wenigstens um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, wenn nicht älter, anzusetzen haben.

Der in Sparta gefundene Kopf ist aber gewiss dort auch gearbeitet, wo gerade in der älter archaischen Zeit eine so rege Kunstthätigkeit bestand. Gegen diese natürliche Annahme spricht nicht nur nichts, sondern sie wird dadurch bekräftigt, dass der Kopf mit sicher spartanischen Werken eng zusammen-hängt. So vor allem mit den bekannten altspartanischen Grab-reliefs. Die Art, wie der Mund im Gesichte herausgehoben ist, indem die ihn nächst umgebenden Parteen tief hineingearbeitet sind, dagegen das Kinn und das Fleisch um die Backenknochen stark vorspringen, finden wir an jenen Reliefs (vgl. Sammlung Sabouroff Taf. 1) und unserem Bronzekopfe sehr ähnlich wieder; nur sieht man freilich bei der Vergleichung, dass die Reliefs ge-ringe handwerkliche Steinmetzarbeiten, der Bronzekopf das Werk

indem er noch voll gegossen ist. Er gehört in die Zeit um 500 oder den Anfang des 5. Jahrh. und ist etruskische Arbeit (die Behauptung des Herausgebers, er sei griechisch, ist willkürlich und irrig); der Hohl-guss ward in Etrurien sonach später als in Griechenland eingeführt. Der Kopf stammt übrigens aus der Sammlung Al. Castellani und ist gewiss in Italien gefunden.

eines höheren Künstlers ist. Der gleiche Unterschied und die gleiche Aehnlichkeit besteht auch bei dem altspartanischen Marmorköpfchen von Meligu (Athen. Mitth. III, 297; VII, Taf. 6). Ferner ist die Bronze-Aphrodite aus Sparta, die ich 1885 aus der Sammlung Gréau (Frühner, bronzes ant., coll. Gréau No. 336, p. 71) für Berlin erworben habe (sie ist jetzt im Abgusse zu haben) unserem Kopfe in Bildung von Auge, Mund, Kinn entschieden verwandt.

Der Kopf ist also ein spartanischer Hohlguß, der spätestens um die Mitte des 6. Jahrhunderts zu datieren ist. Wie aber kam der Hohlguß schon so früh nach Sparta? — Gewiss nicht erst über Aegina, von wo ihn Studniczka nach dem Peloponnes kommen liess, sondern direkt von Samos. Alte direkte Beziehungen der Kunst von Samos zu Sparta werden durch die bekannte Ueberlieferung bezeugt, dass die Skias zu Sparta von Theodoros dem Samier herrührte (Paus. 3, 12, 10); und Bathykles von Magnesia, der Künstler des amykläischen Thrones, gehörte wahrscheinlich dem samischen Kunstkreise an.

Wenn die Alten die Erfindung des Bronzegusses den Samiern Rhoikos und Theodoros zuschrieben, so hat man längst erkannt, dass hiemit nur der statuarische Hohlguß gemeint sein kann. So verstanden hat die Nachricht aber eine grosse Wahrscheinlichkeit in sich. Die eigentliche Bedeutung der Samier bestand nach Allem was wir bis jetzt erkennen können (vgl. Meisterwerke S. 711 ff.) darin, dass sie von der ägyptischen Kunst gelernt und insbesondere das Schema für die monumentale Darstellung der ruhig stehenden männlichen Figur von dort entlehnt haben. In Aegypten ist der Bronzehohlguß jedenfalls in der Zeit der saitischen Könige hoch entwickelt gewesen. Hier pflegte man sogar die kleinen Metallstatuetten, die in Griechenland auch in der späteren Zeit noch regelmässig voll gegossen wurden, vielmehr hohl zu giessen, und zwar sehr kunstreich mit ganz dünnen Wänden, doch innen stehen gelassenem Kerne. Von Aegypten kam diese Technik nach Cypern, wo in dem Heiligtum von Limniti einige nach ihrem und der mitgefundenen Gegenstände Stil in das 6. Jahrhundert,

jedenfalls nicht später, gehörige kleine Thierfiguren vorkamen, die nach der ägyptischen Weise mit stehen gelassenem Kerne hohl gegossen sind (vgl. Archäol. Anzeiger 1889, S. 88). Wenn die Samier den statuarischen Hohlguß einführten, so war dies nur ein Glied in der Kette der von ihnen aus Aegypten entlehnten neuen künstlerischen Fortschritte.

Dass man auch in Griechenland schon wenigstens um die Mitte des 6. Jahrhunderts den statuarischen Hohlguß kannte, beweist nun unser Kopf. Aber auch die älteren der gegossenen Bronzegrifenköpfe von den grossen in den Heiligtümern geweihten Kesseln gehören sicher noch jener Zeit an. Wie der Typus dieser greifengeschmückten Kessel aus Jonien nach dem Peloponnes kam, so auch ihre Technik. Wie der Hohlguß das ältere Sphyrelaton ablöste, lässt sich nirgends deutlicher beobachten als an diesen Greifenköpfen, von denen uns die Ausgrabungen, besonders die von Olympia, eine lange vom siebenten durch das sechste Jahrhundert durchgehende Serie geschenkt haben. Der grosse Kessel, den die Samier nach der Tartessosfahrt im 7. Jahrhundert in das Heraion weihten (Herod. 4, 152), wird wohl noch getriebene Greifenköpfe gehabt haben, so wie der Kessel des noch dem 7. Jahrhundert angehörigen Pränestiner Grabes (vgl. Olympia IV, die Bronzen S. 119 f.); während der angeblich für Krösos bestimmt gewesene spartanische Kessel im samischen Heraion (Herod. 1, 70) wahrscheinlich schon gegossene *ζῳδια ἔξωθεν*, d. h. gewiss wol auch Greifenköpfe gehabt haben wird. In einem Cornetaner Grabe wurden hohl gegossene Greifenköpfe schon mit Vasen gefunden, die noch ins siebente Jahrhundert, jedenfalls aber in den Anfang des sechsten, gehören (Olympia IV S. 123).

Die früharchaischen lakedämonischen Künstler, die an Dipoinos und Skyllis angeknüpft wurden und deren Werke in Olympia im Heraion und in alten Schatzhäusern sich befanden, arbeiteten noch in Holz und getriebenem Metall. Dagegen Gitiadas, der die Bronzestatue der Athena Chalkioikos in Sparta und die Bronzestatuen der Aphrodite und Artemis unter Dreifüssen in Amyklä machte, wird höchst wahrscheinlich schon

den Hohlguß angewendet haben. Dies dürfen wir jetzt, nachdem wir einen so alten spartanischen Hohlguß in unserem Kopfe nachgewiesen haben, mit voller Zuversicht annehmen. Ja dieser Kopf ist auch für die Frage nach der Zeit des Gitiadas nicht unwichtig. Dieser spartanische Meister kann nun sehr wohl in ältere archaische Zeit gehören. Die Legende der Lakedämonier, welche die drei archaischen Dreifüße in Amyklä, von denen zwei von Gitiadas, einer von Kallon war, als Weihgeschenke nach dem ersten messenischen Kriege bezeichnete, beweist nicht für die Gleichzeitigkeit dieser Dreifüße, also auch nicht für die des Gitiadas und Kallon. Gitiadas konnte auch recht wohl älter sein als Bathykles. Hat Gitiadas den Hohlguß angewendet, so stand er aber jedenfalls unter direkter Einwirkung der samischen Meister. Wir dürfen in unserm Kopfe wohl einen Vertreter der Kunst des Gitiadas vermuthen.

Indess betrachten wir ihn genauer. Der Kopf ist am Halse gebrochen. Er stammt von einer kleinen Statue, deren Höhe 52—55 cm betragen haben muss. Das Gesicht misst 52 mm in der Länge, der ganze Kopf vom Kinn zum Scheitel 68 mm. Stirne, Nase, Untergesicht sind unter sich gleichlang und gleich der Länge des Ohres (17 mm); der Abstand der äusseren Augenwinkel ist gleich der Entfernung vom Auge zum Kinn und der vom Haaransatz zum Nasenflügel (33 mm). Der Guß ist um das Kinn herum sehr dick und auch im Nacken ziemlich dick, am Oberkopfe aber dünner. Der Guß ist stark ciselirt. Am Kinn ist ein ganzes Stück beim Ciseliren abgefeilt; auch an der Nasenspitze ist ein Stückchen abgefeilt. Ueber dem Brauenrande ist zur Andeutung der Augenbrauen eine Linie eingegraben. Das Haar ist nur durch ganz feine parallele eingegrabene Linien angedeutet. Auch die Binde, die im Haare liegt, ist nur flach eingraviert. Von den Ohren ab nach vorne ist die Binde doppelt. Vom Haare erscheinen über der Binde nur ganz kleine Ansätze graviert; im Uebrigen ist das Haar nur unterhalb der Binde durch Gravirung angedeutet. Der ganze Oberkopf ist glatt. Dies

hat indess darin seinen Grund, dass er ursprünglich bedeckt war. Gleich hinter der Binde oder vielmehr auf dem hinteren Bindenstreif steckt vorne in der Mittelachse des Oberkopfes ein Bronzenagel in einem Loche; der Nagel ist innen noch etwa 1 cm lang und umgebogen. Etwas weiter hinten, ebenfalls in der Mittelachse, befindet sich ein grosses Loch mit Bruchrändern; die hier dünne Bronze ist vermutlich um ein ursprüngliches Loch herum eingebrochen. Dann folgt ein drittes Loch mit Bruchfläche, doch noch mit dem Reste eines ursprünglichen Bohrloches; endlich in der Verlängerung der Mittellinie, nur ein wenig seitwärts, am Hinterkopfe ein viertes wohl erhaltenes kleines Bohrloch. Mit den in diesen Löchern einst befindlichen Stiften war ohne Zweifel einst eine Kopfbedeckung befestigt. An dem erhaltenen Bronzenagel ist freilich keine Spur mehr davon erhalten. Man kann nur vermuten, dass die Bedeckung eine ziemlich anliegende nicht hoch aufsteigende gewesen ist.

Das Haar ist ganz schmucklos und kurz gehalten; die Person ist ohne Zweifel männlich. Es wird schwerlich ein Gott sondern ein Mensch, der Weihende selbst, gemeint gewesen sein. Eigentümlich, aber gewiss nicht etwa absichtlich individuell, sondern nur ungeschickt, ist die Verschiedenheit der beiden Gesichtshälften; das rechte Auge sitzt tiefer und mehr nach aussen als das linke. Sehr einfach und roh, ohne näheres Eingehen auf die Natur, ist die Ohrmuschel gebildet. Am meisten gelungen ist dem Künstler die Umgebung des Mundes, das gespannte Wangenfleisch, das einen freundlichen lächelnden Ausdruck giebt, obwohl die Mundlinie ganz gerade verläuft und die Winkel nicht emporgezogen sind. Analog, doch viel ungeschickter und roher und weniger energisch ist die Bildung an dem Relief von Chrysapha. Eine merkwürdige kleine Doppelherme von Bronze in Paris ist mit dem stark vorspringenden Kinn, der Bildung des Mundes und seiner Umgebung und den stark vortretenden Augen unserem Kopfe nahe verwandt und vielleicht auch altspartanisch, jedenfalls eine höchst interessante altgriechische Bronze und wohl die

älteste Doppelherme, die wir besitzen. Da das Stück nur in einer unkenntlichen Skizze bekannt und als „etruskisch“ beschrieben worden ist (Babelon et Blanchet, catalogue des bronzes antiques de la bibl. nat. p. 332 No. 734), sei es hier beistehend nach Photographie mitgetheilt.



Die Schärfe, mit der an unserem Kopfe alle Flächen abgesetzt sind und die sprechende Lebendigkeit lassen ihn auch dem prachtvollen marmornen Akroterion aus Sparta verwandt erscheinen, das eine grinsende Gorgone darstellt und das Vorzüglichste ist, das wir von spartanischer Plastik besitzen (Archäol. Zeitg. 1881, Taf. 17, 1). Dasselbe steht, wie namentlich die Stilisierung des Auges beweist, stilistisch auf derselben Stufe wie unser Kopf und wird ihm ungefähr gleichzeitig sein.

So ist denn dieser Kopf auch durch seine Formgebung, nicht nur durch seine Technik ein ganz hervorragendes Stück der alten spartanischen von Jonien und speziell von Samos her befruchteten Kunst.

3. Archaische Statuette eines Jünglings aus Olympia.

(Tafel II.)

Eine 166 mm hohe Bronzestatuetten, die im Kladeos bei Olympia gefunden sein soll und sich jetzt bei Herrn E. P. Warren in Lewes befindet. Die Fundangabe wird durch die Art der Patinierung bestätigt, die ganz der der Bronzen von Olympia gleicht. Dazu kommt, dass auch der Stil der Bronze gerade an olympischen Bronzen nahe Parallelen findet.

Die Fundangabe ist also durchaus vertrauenswürdig. Die Bronze gehörte demnach einst zu den Weihgeschenken in der Altis zu Olympia.

Es ist ein nackter Jüngling mit lang und lose auf den Rücken herab fallendem Haare dargestellt, in welchem ein runder mit einer Zickzacklinie verzierter Reif liegt. Die beiden Unterarme sind ganz gleichmässig schräg nach unten vorgestreckt. An beiden ist die Hand von dem dünnen Handgelenke an durch Druck nach unten verbogen. Die beiden Hände sind geschlossen; doch geht ein (jetzt verstopft) rundes Loch bei beiden hindurch und zeigt, dass jede der Hände etwas stabförmiges Rundes gehalten hat. Die Stellung ist die des bekannten archaischen Typus der sog. Apollonfiguren, der, aus Aegypten entlehnt, während der ganzen archaischen Periode in Griechenland für die ruhig stehende Figur herrschte. Unter den Füßen befindet sich, mit dem Ganzen zusammen gegossen, eine kleine rechteckige dünne Plinthe, die in den zwei von den Füßen frei gelassenen diagonal gegenüber liegenden Ecken je ein Bohrloch zeigt, um mittelst zweier Stifte auf eine Basis befestigt zu werden. Diese Art der Aufstellung kleiner Bronzen scheint speziell im Peloponnes beliebt gewesen zu sein. Wir finden sie ebenso bei zwei Bronzestatuetten aus Olympia, welche ungefähr derselben Epoche angehören wie unsere Figur (Olympia IV No. 48 und 42). Eine Bronze von Amyklä (*Ἐφημ. ἀρχ.* 1892, Taf. 2) und eine etwas jüngere von Tegea (de Ridder, bronzes de la Soc. arch. d'Athènes No. 881) unterscheiden sich nur dadurch, dass die dünne Plinthe etwas grösser und an allen vier Ecken mit einem Stifte befestigt war. An den Bronzen der Akropolis zu Athen waren in der Zeit des entwickelteren archaischen Stiles andere Befestigungen üblich (bei de Ridder, bronzes de l'Acrop. d'Athènes scheinen nur die sehr altertümlichen No. 731 und 777 derartige Plinthen zu haben).

Der Typus des Jünglings mit den beiden schräg vorgestreckten Unterarmen, wo beide Hände für — leider immer verlorene — Attribute durchbohrt sind, kommt unter den ar-

chaischen griechischen Bronzen häufiger vor. Zumeist hat der Jüngling dabei lang herab fallendes Haar (Olympia IV No. 48. Akropolis, de Ridder No. 732. 737. 738); bei einem Exemplare aus Olympia (Nr. 48) liegt in dem langen Haare ein Kranz von schrägen Blättern von der gleichen Art wie bei der amykläischen Bronze eines kurzhaarigen Jünglings, wo Wolters (Jahrb. d. arch. Inst. 1896, S. 8) gewiss richtig den aus Palmblättern hergestellten thyreatischen Kranz der Spartaner erkannt hat, den die Chorführer der Gymnopädien trugen. Eine hervorragende Statuette jenes Jünglings-Typus mit den schräg vorgehaltenen Unterarmen und durchbohrten Händen zeigt indess auch einfaches kurzgeschorenes Haar (Akropolis, de Ridder No. 740). Dieser Umstand, sowie das Vorkommen jenes Kranzes sprechen gegen die übliche Deutung auf Apollon. Wahrscheinlich stellen alle diese Figuren nur menschliche Dedikanten dar. In die beiden durchbohrten Hände möchte ich am ehesten Zweige ergänzen: der Weihende naht sich mit heiligen Zweigen in den Händen dem Gotte, in dessen Heiligtum die Figur aufgestellt war.

Der Kopf der Statuette ist im Verhältniss gross. Die ganze Figur hat nicht ganz sechs Kopflängen; sie hat genau fünf Kopflängen (von 29 mm) plus eine Gesichtslänge (von 21 mm). Die Brust ist an den Schultern sehr breit (45 mm); die Entfernung der Brustwarzen ist gleich der Länge des Fusses, eine in archaischer Kunst häufige Proportion (vgl. Ueber Statuenkopien I S. 37, Abh. d. Akad. I. Cl., 20, 3, S. 561).

Die Figur ist nach dem Gusse sauber ciseliert. Das Haar ist durch lange parallele Linien angedeutet, zwischen denen kleine flache Querstriche graviert sind, eine Manier, die sich häufig an archaischen Bronzen und in eben dieser flachen Weise besonders an solchen aus dem Peloponnes findet (vgl. Olympia IV Nr. 42. 48. 55. 76. 77; de Ridder, bronzes de la Soc. arch. Nr. 151; Aphrodite aus Sparta in Berlin, coll. Gréau, bronzes Nr. 336).

Um den stilistischen Charakter der Statuette genauer zu bestimmen, vergleichen wir sie mit ähnlichen griechischen Bronze-

figuren. Sehr deutlich ist es, dass sie altertümlicher ist und älter sein muss als die dem Apollon auf Naxos von Deinagores geweihte Jünglingsstatuette in Berlin (Arch. Ztg. 1879, Taf. 7), und noch etwas grösser ist der stilistische Abstand von dem schönen, dem unsrigen im Motiv völlig gleichen Jüngling von der Akropolis, de Ridder No. 740, pl. 3. 4. An unserer Bronze haben wir noch ganz den alten schematischen unnatürlichen Bau des Leibes, der dort schon überwunden ist, überbreite Brust, stark eingezogene Taille und magere Hüften; der Rücken ist sehr stark eingezogen und der Leib erscheint im Profil ganz dünn; der Brustkorb ist noch ohne Schwellung, so dass die Seiten von vorne gesehen eine konkave Linie bilden. Nach dem Bauche ist der Brustkorb noch so gut wie gar nicht abgesetzt. Die Muskulatur des Bauches ist nur in einer auch am Originale kaum sichtbaren ganz schüchternen Weise ein wenig angedeutet. Doch erkennt man immerhin, dass der Künstler die weiche Haut über dem Nabel hat andeuten wollen (wie dies deutlicher an jenen beiden jüngeren Bronzen geschehen ist), sowie dass er nicht mehr der alten Weise mit den dreifachen geraden Bauchmuskeln über dem Nabel (Meisterwerke S. 717 f.) gefolgt ist. Von jener Eigentümlichkeit verschiedener älterarchaischer Werke, denen darin ein bestimmtes Vorbild zu Grunde lag, die geraden Bauchmuskeln wie an einem anatomischen Präparate, nicht wie am Lebenden in drei hartumschriebenen Abteilungen über dem Nabel anzugeben (vgl. namentlich den Bronzeapoll von Dodona in Berlin, den attischen Torso *Ἐφρημ. ἀρχ.* 1887 Taf. 2, die Bronze des Hybrisstas aus Epidauros, coll. Tyszkiewicz pl. 21 u. a) hat sich unser Künstler durchaus fern gehalten. Diese Parthien gleichen bei ihm mehr noch der allgemeinen flachen und schüchternen Wiedergabe dieser Teile am Apollon von Tenea. An diesen letzteren werden wir auch durch die Bildung der Arme und Beine erinnert, die dasselbe Streben nach zierlicher dünner straffer Bildung zeigen. Dieses Streben verleitete den Künstler unsrer Bronze sogar zu einem offenbaren Fehler: er hat die Arme viel zu klein und dünn gebildet. Die Beine dagegen

sind ihm vortrefflich gelungen; sie zeigen eine straffe Muskulatur und dünne Gelenke; die Vorderseite der Oberschenkel biegt scharf nach der Aussenseite um, welche die Gestalt einer breiten geraden Fläche hat. Diese, dem Apoll von Tenea ähnliche Bildung, finden wir an jenen jüngeren Bronzen nicht mehr, wo schon viel mehr Rundung und natürliche Fülle erreicht ist.

Dagegen zeigt der Kopf ganz entschieden jüngeren Stil als der Apoll von Tenea und nähert sich in seiner Bildungsweise mehr jenen jüngeren Bronzen. Besonders verwandt ist der Kopf einer in Olympia gefundenen Artemis-Statuette (Olympia IV No. 55); man beachte das breite volle etwas stumpfe und wenig ausdrucksvolle Gesicht und namentlich die Stirne mit den sie umgebenden Haaren. Verwandt ist auch die schon mehrfach erwähnte Jünglingsfigur aus Olympia Nr. 48 und eine Aphrodite aus Südlakonien (aus Leonidi, de Ridder, bronzes de la Soc. archéol. No. 151; pl. I), an denen allen namentlich Stirne und Vorderhaar übereinstimmen.

Bei Besprechung jener Artemis von Olympia (Ol. IV S. 21) habe ich bemerkt, dass der Stil, wie er sich in Anlage und Behandlung des Gewandes, des Gesichtes und Haares kundgibt, den Eindruck erwecke, als ob ein ionisches Vorbild von einem peloponnesischen Künstler umgearbeitet sei. Dasselbe lässt sich von dem Kopfe unsrer neuen olympischen Bronze sagen.

In dieser glaube ich, um meine Ansicht zusammenzufassen, eine peloponnesische Arbeit zu erkennen, welche in der Hauptsache, in der Bildung des Körperbaues, die Traditionen fortsetzt, welche wir in dem sog. Apollon von Tenea erkennen, der uns vermutlich den Stil des Dipoinos und Skyllis wiedergibt (Meisterwerke S. 712), während mir der Kopf den neuen Einfluss der jüngeren ionischen Kunst um die Mitte des 6. Jahrhunderts zu bekunden scheint, derselben ionischen Kunst, von der unter den olympischen Bronzen auch Originale erhalten sind, wozu ich vor Allen die gelagerten Gestalten Olympia IV No. 76 und 77, Text S. 24 f. rechne.

So fügt sich die neue Figur als bedeutendes Stück in das lebendige Bild der altpeloponnesischen Kunstströmungen ein.

4. Drei griechische Bronzestatuetten von Jünglingen in strengem Stile, die als Gerätstützen dienten.

(Tafel III—V.)

Dass die archaische Kunst die nackte Jünglingsfigur gern als Stütze oder Griff von Bronzegeväten verwandte, ist bekannt; der Jüngling erscheint dann immer die beiden Arme ganz gleichmässig und steif erhoben, wie um das Gerät zu stützen; doch pflegen die Hände leer ausgestreckt zu sein; die Beine sind starr nebeneinander ausgestreckt und die Füsse stehen nicht auf einer Basis auf, sondern die Figur wird durch eine unter den Füßen angebrachte ornamentale Endigung abgeschlossen. Durch das starre archaische Schema ist die menschliche Figur hier ornamental geworden und zu tektonischer Verwendung vortrefflich geeignet. Der Typus war in Griechenland und den Kolonien, nach welchen ihn besonders die Chalkidier verbreiteten, sehr beliebt.¹⁾

Im strengen Stile der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts fand die menschliche Stützfigur eine neue Ausbildung. Bekannt sind die Spiegelstützen in Gestalt der langbekleideten Aphrodite strengen Stiles, die besonders in Korinth gearbeitet zu sein scheinen.²⁾ Kaum bekannt dagegen ist die Verwendung der nackten Jünglingsfigur zu gleichem Zwecke.

Vereinzelt steht bis jetzt eine nackte Jünglingsstatuette des freien Stiles, die aus dem Peloponnes stammt und die als Spiegelstütze verwendet war; sie ist wahrscheinlich korinthische Arbeit; ich habe sie in Sammlung Somzée Taf. 32, No. 84 ver-

¹⁾ Vgl. meine Andeutungen in Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 26 f. de Ridder, bronzes de la soc. arch. p. 20; auch die ebenda p. 145 No. 819 beschriebene Figur gehört hierher; ders., bronzes de l'Acropole d'Athènes p. 248 ff. No. 703 ff.

²⁾ Vgl. Sammlung Sabouroff zu Taf. 147, S. 2. Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 27. Pottier bei Dumont-Chaplain, céramiques II p. 249 ff. E. Michon in Monuments grecs II, 1891/92, p. 33 ff. de Ridder, bronzes de la Société arch. p. 36 ff. *Ἐφημ. ἀρχ.* 1895, 169 ff.

öffentlich. Analoge Statuetten strengen Stiles sind in Griechenland ganz selten,¹⁾ kommen aber öfter vor in Italien.

Drei hervorragende Stücke dieser Art, aus Italien stammend und wohl hier, aber zweifellos in den griechischen Kolonien gearbeitet, sollen hier vorgeführt werden.

Die erste (Taf. III, IV) ward in Süditalien und zwar an der östlichen Küste von Calabrien gefunden und befindet sich jetzt im Museum of fine arts zu Boston,²⁾ dem ich für die Erlaubniss zur Publikation zu danken habe. Die Statuette ist 19 cm hoch. Nur der linke Fuss und die rechte Hand fehlen leider; auch ist die Oberfläche mit Oxydation bedeckt; sonst ist die Erhaltung vortrefflich; wo die Oxydation abgerieben ist zeigt das Metall schöne goldige Farbe. Auf dem Oberkopfe erscheint eine schmale rechteckige (4 mm breite, 13 mm lange) Bruchfläche, die genau in der Querachse des Schädels liegt. Die scheinbar nächstliegende Annahme, dass hier ein Attribut abgebrochen sei, das die Rechte gehalten habe, also etwa eine Strigilis oder dergleichen, wird durch genauere Betrachtung widerlegt. Die Bruchfläche würde dann etwas unregelmässiger und nach der Seite der rechten Hand zu gebogen erscheinen. Ihre Stellung und Form ist vielmehr nur vereinbar mit der Annahme, dass die Figur als Stütze diene und hier das Gerät aufsass; es wird nach der Gestalt der Bruchfläche ein wie bei der Statuette auf Taf. V gestalteter Ansatz eines kreisrunden Spiegels gewesen sein. Die rechte Hand kann nicht bis zum Kopfe selbst gereicht haben; ob sie ein Attribut hielt, wissen wir nicht; notwendig ist die Annahme keineswegs, ja es ist mir viel wahrscheinlicher, dass die Hand leer war: die Hand war nach der auf dem Kopfe getragenen Last gehoben, bereit sie zu stützen, sobald sie ins Schwanken geraten sollte. Ver-

1) Ein Beispiel aus Griechenland in Berlin, von mir im Archäol. Anzeiger 1889, S. 93, No. 2 erwähnt. Auf dem Kopfe des Jünglings, der den strengen Stil der Epoche um 470 zeigt, ein cylindrischer Stab, der ein unbekanntes Gerät trug.

2) Annual Report for 1896, p. 28, No. 6 (E. Robinson).

mutlich war die Hand sogar an den volutenförmig ausladenden Ansatz des Spiegels gelegt und ist eben mit diesem Ansatz zusammen abgebrochen. Durch die Schwere des Spiegels wird der Bruch eben an dieser Stelle vollständig erklärt.

Der erhobene rechte Arm unserer Figur steht also noch unter dem Einflusse der alten Tradition der stützenden Jünglingsgestalten, wo beide Arme nach der auf dem Kopfe schwebenden Last gehoben waren. Doch die starre Symmetrie jener alten Figuren ist hier völlig geschwunden: der linke Arm ist mit kecker leichter eleganter Bewegung in die Seite gestemmt und der Körper ruht bequem und fest auf dem rechten Fusse, während der linke entlastet und etwas vorgesetzt ist. Doch verschiebt die Entlastung den symmetrischen Aufbau des Körpers noch kaum; die beiden Schultern sind gleich hoch und der Kopf blickt noch ganz gerade aus.

Die Stellung ist charakteristisch für den strengen Stil in der Zeit um 480—460. Der eingestützte Arm kommt im ionischen und attischen Kreise in dieser Epoche häufig vor. Diese eckige, aber frische energische Bewegung war so recht im Geiste der Künstler jenes Kreises, die sich mit Wonne der neuen Fülle der ihnen soeben erst sich erschliessenden natürlichen, individuellen Körperhaltungen zu bemächtigen suchten und dabei durch harte und eckige Umrisse sich noch keinesweges abschrecken liessen.

Das ganze Auftreten des Jünglings hat eine ausserordentlich gesunde, derbe Frische. Es ist vollständig verschieden von dem Ideale der argivischen Kunst derselben Epoche mit seiner dumpfen Ruhe.¹⁾ Wird die Statuette schon hierdurch dem ionisch-attischen Kunstkreise zugewiesen, so führt auch die Betrachtung der Formgebung im Einzelnen zu demselben Resultate.

Die Körperformen sind sehnig und kräftig und zumeist etwa den Tyrannenmördern von Kritios und Nesiotes und

¹⁾ Vgl. meine Andeutungen im 50. Berliner Winckelmannsprogramm S. 150 f.

Werken, die sich an diese anreihen lassen, wie dem Florentiner Bronzeteroso¹⁾ u. a. verwandt. Charakteristisch ist die Behandlung des Brustkorbrandes, der geraden Bauchmuskeln, des Nabels, auch der Pubes mit der nach oben gerichteten Spitze.

Auch der Kopf hat einen eigenartigen frischen Ausdruck, eine gewisse naive fröhliche Selbstgefälligkeit — auch dies ganz im Gegensatze zu den Werken des argivischen Kreises. Die Nase ist kurz, das Untergesicht sehr lang, hart und kantig. Die Augen sind noch ziemlich archaisch, flach liegend und mandelförmig gebildet. Das kurz geschorene Haar ist auf sehr einfache Weise durch eingeschlagene kleine Kreise bezeichnet; dasselbe findet man zuweilen auch sonst an älteren griechischen Bronzen, so an der wesentlich älteren Statuette aus Epidauros, Fröhner, Collect. Tyszkiewicz pl. 21.

Die Figur macht einen sehr schlanken Eindruck, indem die Beine relativ hoch sind; die Mitte des Körpers liegt daher ungewöhnlich tief am unteren Ende des Penis. Die Gesichtslänge beträgt normalerweise genau ein Zehntel der gesamten Körperlänge (19 mm); die Kopflänge (29 mm) ist gleich der Länge des Fusses; dieses selbe Maass zweimal genommen bestimmt die Länge des Torsos von der Halsgrube zum Penisansatze, und viermal genommen ist es das Maass der Beine vom Darmbeinstachel zur Sohle.

Die Entstehung der Statuette, die wir oben ungefähr um 480—460 setzten, werden wir ihrer starken archaischen Anklänge wegen bestimmter um 480—470 datieren. Wir haben sie allgemein in den ionischen oder ionisch-attischen Kunstkreis gewiesen und in Gegensatz zu den argivischen Schöpfungen gesetzt. Ihr Fundort fällt in eine Gegend, in welcher eben um die Zeit ihrer Entstehung ein grosser Künstler eine dominierende Thätigkeit entfaltete. Es spricht alle äussere Wahrscheinlichkeit dafür, dass unsere Bronze in der Einflussphäre des grossen Rivalen des Myron, des Pythagoras, entstanden ist. Die wesentlichen Eigenschaften unserer Statuette,

¹⁾ Meisterwerke S. 676, Anm. 1.

ihr geistiger Charakter und die Formgebung, namentlich des Körpers stimmen vortrefflich zu dem, was ich aus den römischen Kopieen über Jünglingsstatuen des Pythagoras glaube ermittelt zu haben (vgl. Meisterwerke S. 346; Intermezzi S. 11); jedenfalls darf ich die neue Statuette als eine Bestätigung dafür ansehen, dass Pythagoras Stil nicht etwa, wie ein anderer Gelehrter meinte,¹⁾ gerade am entgegengesetzten Ende, nämlich da zu suchen ist, wo ich die altargivische Kunstweise erkenne.

Eine verwandte Statuette (Taf. V; Höhe 0,181) befindet sich seit langem im Britischen Museum. Sie stammt aus der Sammlung Payne Knight und ward nach dessen Angabe 1790 in einem Garten in der Nähe Roms gefunden, zusammen mit der in den *Specimens of ant. sculpt.* II pl. 6 wiedergegebenen prachtvollen archaischen und zweifellos griechischen Spiegelstütze.²⁾ Dass auch sie sicher ein Gerät stützte, geht aus der Bruchfläche auf dem Oberkopfe hervor. Diese ist ungefähr quadratisch (c. 6 mm lang und breit) und befindet sich genau auf der Mitte des Schädels; sie entspricht nicht der gewöhnlichen breiteren Ansatzform der Spiegel, wie sie die vorige Statuette zeigt; es wird daher ein anderes Gerät gewesen sein, das sie stützte. Die Arbeit ist zweifellos griechisch, ebenso wie die der zusammengefundenen, aber mehrere Decennien älteren Spiegelstütze. Es liegt natürlich am nächsten anzunehmen, dass beide Stücke aus einer der griechischen Städte Unteritaliens nach Rom gekommen sind.

Der nackte Jüngling hält die beiden Hände vorgestreckt; der linke Arm ist stärker, der rechte weniger gebogen. Die Haltung erinnert an den Gestus des Betens; doch würde man

¹⁾ Kalkmann, *Proport. d. Gesichts* S. 77 ff. Vgl. dazu Berl. Philol. Wochenschr. 1894, S. 1140 und Intermezzi S. 11, 5.

²⁾ Ich verdanke diese aus dem handschriftlichen Kataloge Payne Knight's entnommene Angabe der freundlichen Mitteilung von A. S. Murray, der auch die Güte gehabt hat die Photographieen, die hier reproducirt werden, anfertigen zu lassen.

erwarten, dass dann auch die Rechte mehr gehoben wäre. Die Finger der Rechten sind zwar fragmentiert; doch ist es sicher, dass sie ausgestreckt waren und die Hand nichts hielt. Ich wage nicht zu sagen, was die Haltung der Arme bedeutet; sie hat etwas Unbestimmtes und Unfertiges, aber eben dadurch den Reiz des Natürlichen; vielleicht soll die Bewegung nur das Balancieren der Last auf dem Kopfe unterstützen.

Auch diese Statuette ist ein äusserst charakteristisches Werk der Zeit des strengen Stiles um 480—470. Bei dem Mangel grosser Originalstatuen dieser Epoche ist auch dieses kleine Originalwerk, wie das vorige, von hoher Bedeutung. Auch diese Statuette stellt sich in vollen Gegensatz zu dem Typus der argivischen Kunst jener Zeit; auch sie gehört vielmehr in den ionisch-attischen Kreis. Auch hier werden wir zunächst an Kritios und Nesiotes gemahnt, und zwar zumeist an jene schöne Knabenstatue der Akropolis, in der ich ein Werk dieser Künstler sehe; ferner auch an den Bronzeknaben der früheren Sammlung Sciarra, den ich, wie oben S. 112 A. 2 bemerkt, zwar als ungeschickte italische Arbeit, aber auf Grundlage eines Originales aus dem Kreise jener Künstler ansehe (vgl. 50. Berl. Winckelm. progr. S. 151, Anm. 90 und Meisterwerke S. 77, Anm.; 684, Anm. 3; hier sind auch noch einige andere verwandte Werke angeführt). Wie die genannten Statuen zeigt auch unsere Bronze den Knaben in befangener Haltung auf dem linken Fusse stehend und zwar so, dass der rechte nur ganz wenig entlastet erscheint und beide Schultern gleich hoch stehen. Der Kopf ist nur ein wenig nach der Seite gewendet, blickt aber gerade hinaus und ist nicht gesenkt wie beim argivischen Typus. Die Brust ist wie an jenen Figuren nach einer vollen Einathmung dargestellt, und der Brustkorbrand ist ganz ähnlich gebildet wie dort; auch der Nabel gleicht ganz dem des Akropolisknabens. Auch hat die ganze Figur denselben Reiz einer mit naiver Frische in eigener Weise verbundenen Befangenheit. Die Einzelformen zeigen weniger von archaischer Tradition als die vorige Figur noch bemerken liess; dies gilt namentlich für den Kopf; wenn aber

auch die Körperformen hier zarter, weicher und voller und mehr in der Art jenes Knaben von der Akropolis gebildet sind, so liegt dies vor allem in der gewählten Altersstufe: wir haben hier einen unerwachsenen Knaben ohne Pubes, dort einen gereiften Jüngling vor uns. Die kurz geschnittenen Haare sind auch hier wie bei der vorigen Figur in einer sehr einfachen, jedoch nicht conventionell archaischen, sondern mehr natürlichen Weise gebildet. Merkwürdig sind die sehr schmalen langen Augen; auch sie entfernen sich viel mehr von archaischer Art als die der vorigen Figur. Das Untergesicht ist viel mehr zurückweichend und weicher gebildet als dort und erinnert an das Profil des myronischen Diskobolen. Die Proportionen sind normale; die Gesichtslänge ist auch hier gerade $\frac{1}{10}$ der Körperlänge; die Kopflänge ist der des Fusses gleich (27 mm); die Körpermitte liegt etwas über dem Ansätze des Gliedes. Besonders schön durchgeführt ist der Rücken dieser Bronze, der wiederum lebhaft an jene Knabenfigur der Akropolis gemahnt.

So gliedert sich auch diese vermutlich in Grossgriechenland entstandene Bronze in den Zusammenhang der ionisch-attischen Kunst der Epoche um 480—470 ein.

Bei dem lebhaften Interesse, das sich daran knüpft, glaube ich hier von anderen verwandten Werken wenigstens des bedeutendsten mit einem Worte noch gedenken zu müssen: es ist die in Delphi neu gefundene grosse Bronzestatue eines Wagenlenkers. Auch sie gehört ganz gewiss weder in den argivischen noch äginetischen, sondern eben den ionisch-attischen Kunstkreis, wie die besprochenen Bronzen. Ihr Kopf ist dem unseres Knaben entschieden verwandt, und der Geist naiver derber Frische ist hier wie dort derselbe.

Die dritte der Bronzen, die wir hier vereinigen (Taf. VI), befindet sich ebenfalls im britischen Museum. Sie ward von Hamilton aus Grossgriechenland gebracht und ist schon in den *Specimens of ant. sculpt.* I, 15 in einem sorgfältigen Stiche publiziert, der aber eine treue photographische Abbildung, die

wir hier bieten, dennoch wünschenswert erscheinen liess.¹⁾ Hier ist der Ansatz für den kreisrunden Spiegel auf dem Kopfe vollständig erhalten. Die Figur ist grösser als die beiden vorigen — sie ist 20 cm ohne und 24 cm mit dem Kopfaufsatze hoch —, allein von viel weniger sorgfältiger, geringerer, mehr handwerksmässiger Ausführung. Auch sie ist indess zweifellos eine Originalarbeit aus einer der griechischen Städte Unteritaliens und aus der Epoche um 470.

Der Jüngling hält die gesenkte linke Hand geöffnet, während er in der Rechten ein Salbgefäss hält, offenbar bereit, sich von dessen Inhalt auf die offene Hand zu giessen. Das Salbgefäss hat etwa die Gestalt der schlauchförmigen korinthischen Alabastra (mein Berliner Vasenkatalog No. 997 ff.). Dass der Jüngling den rechten Arm so stark seitwärts streckt, mag den Sinn haben, dass er die Last auf dem Kopfe dadurch balanciert. Er steht auf dem linken Fusse, und der rechte ist auch hier nur wenig entlastet daneben gesetzt. Die Schultern sind auch hier gleich hoch und der Kopf blickt geradeaus. Der Jüngling trägt langes Haar, das er hinten in zwei Zöpfe geflochten hat, die um den Kopf gelegt sind, während vorne das Haar vor den Ohren und in die Stirne herabhängt.

Die Haartracht, und nicht nur diese allein, auch der Gesichtstypus selbst, erinnern an den sog. Apollon auf dem Omphalos und die ihm nächststehenden Werke, hinter denen ich die Person des Kalamis vermute (Meisterw. S. 115). Der Einfluss der Typen dieses grossen Meisters lässt sich auch sonst in der Kleinkunst zuweilen spüren; die oben S. 124 Anm. 1 genannte Jünglingsfigur aus Griechenland, die als Geräthstütze diente, ist ein Beispiel davon; sie ist viel geringer und handwerklicher als unsere Spiegelstütze; dennoch lässt auch sie erkennen, dass ihre Vorbilder im Kreise des „Omphalos Apollo“ lagen.

Die Körperbildung unseres Spiegelträgers dagegen weist

¹⁾ Auch diese photographischen Aufnahmen hat A. S. Murray für mich zu veranlassen die Güte gehabt.

nach anderer Richtung; sie ist von der der beiden letzt betrachteten Bronzen recht verschieden, und ebenso wie sie von diesen sich unterscheidet, ist sie verwandt den Werken des argivischen Kreises. Die überbreite Brust, die grossen ruhigen Flächen, die starke Betonung der Mittellinie des Körpers vom Nabel zur Halsgrube, die Bildung des Brustkorbrandes und der nur leise angedeuteten, von weicher Haut bedeckten geraden Bauchmuskeln, der recht im Gegensatze zu der vorigen Bronze etwas kurze aber breite nicht gestreckte Unterleib — all dies sind Züge, welche dem Künstler unserer Spiegelstütze von Statuen argivischer Kunst, von Werken im Typus des sog. Stephanos-Athleten zugeflossen sind. Es ist ein in der Kleinkunst ja häufig zu beobachtender Fall, dass ein Meister sich von verschiedenen Richtungen seiner Zeit beeinflusst zeigt.

In der Haltung indess und der ganzen Art des Auftretens ist der Künstler viel mehr, wie beim Kopfe, Werken in der Art des Kalamis als denen der argivischen Schule gefolgt.

Es giebt in den Sammlungen verstreut wohl noch mehrere unserer Bronze verwandte Stützfiguren aus Italien; so z. B. in Paris, Babelon et Blanchet, catal des bronzes No. 99; doch wird die hier veröffentlichte wohl bei weitem die bedeutendste sein.

Auch die Werke der statuarischen Kleinkunst werden wir immer erst dann recht verstehen, wenn wir erkannt haben, welche der grossen Meister ihnen die Formgebung geliehen. Allein während wir bei den statuarischen Kopien immer berechtigt sind direkt nach dem berühmten Namen zu fragen, von dem das Original herrührte, so handelt es sich bei diesen originalen Werken der Kleinkunst, wie den besprochenen Bronzen, nur um das Echo, um den stärkeren oder schwächeren Einfluss, die Nachwirkung der grossen Meisterwerke ihrer Zeit.

Unsere Bronzen lehrten, dass in Grossgriechenland im 5. Jahrhundert die Kunst der beweglichen, wanderlustigen ionischen und ionisch-attischen Meister dominierte, dass daneben aber auch die argivischen Werke bekannt und nicht ohne Einfluss waren. Schon früher hatte ich Gelegenheit hervorzuheben, dass in Sizilien wie in Italien die für uns an Kritios

und Nesiotes, der ja wohl ein Parier war (vgl. Meisterw. S. 737), geknüpft Kunsrichtung noch manchfache Skulpturwerke hinterlassen hat (Meisterw. S. 76 f. 676, Anm. 1). Aber auch Pythagoras, an den unsere erste Bronze durch den Fundort gemahnte, war ja ein ächt ionischer Künstler.

4. Zwei Terrakottaköpfe aus Tarent.

(Taf. VII. VIII.)

Unter den in den achtziger Jahren in Tarent in so grosser Menge gefundenen Terrakotten befanden sich auch vorzüglich ausgeführte grössere Köpfe, die von kunstgeschichtlicher Bedeutung sind. In den bisherigen Besprechungen und Publikationen ist diesem Gesichtspunkte noch kaum Rechnung getragen; auch sind die besten dieser Köpfe alle unpubliziert und zum Teil weit zerstreut. Eine gute Auswahl habe ich seinerzeit für das Berliner Antiquarium erwerben können. Nur eine zusammenfassende Publikation könnte ihnen wirklich gerecht werden. Als kleine Vorarbeit zu einer solchen seien hier zwei ausgewählte Stücke veröffentlicht, die zwei verschiedene Stilstufen in besonders charakteristischer Weise vergegenwärtigen. Beide stammen aus privatem Besitze.

Der eine ältere von beiden (Taf. VI) wird hier nach dem Gypsabgüsse gegeben. Er befand sich Anfangs der achtziger Jahre im Kunsthandel; wo er jetzt ist, weiss ich nicht anzugeben. Ich habe nie wieder einen gleich charaktervollen, sorgfältig ausgeführten Kopf des strengen Stiles aus Tarent gesehen.¹⁾

Das Erhaltene ist 0,12 hoch; die Gesichtslänge beträgt 0,057, die Kopfhöhe 0,077. Der Hinterkopf ist stark verletzt. Es ist ein Mädchen dargestellt mit gescheiteltem Haare, in dem ein Reif liegt, um welchen herum das Vorderhaar geschlungen und zurückgekämmt ist. Der Ausdruck ist auffallend

¹⁾ Ein guter, doch diesem lange nicht gleichkommender Kopf strengen Stiles ist Monumenti dell' Inst. XI, 56, 5 abgebildet.

ernst und finster, das Untergesicht hoch und hart, der Mund breit, die Lippen fest geschlossen. Die Nase springt schräg vor. Die Augen haben dicke Lider in der Art des strengen Stiles; die Ränder sind etwas abgerieben und dadurch stumpf. Die Lidöffnung beschreibt ein schmales gestrecktes Oval. Das linke Auge ist länger als das rechte. Die Brauenbogen springen hart vor und verlaufen ganz gerade. Das Haar lässt in der Mitte die Höhe der Stirne frei, legt sich an den Seiten aber tief auf die Stirne herab.

Dieser Kopf ist auffallend nahe verwandt dem des Bronzejünglings von Ligurio (50. Berl. Winckelmannsprogramm 1890, eine argivische Bronze, Taf. I; S. 125), dem Originalwerke aus der Schule des Hagelaidas, ferner auch dem Bronzekopfe eines Knaben, in dem ich ebenfalls ein argivisches Original erkenne (Meisterwerke S. 675 f. Taf. 32) und endlich den Kopien des sog. Stephanos-Athleten, die ich auf Hagelaidas zurückführe.

Hagelaidas hat mehrfach für Tarent gearbeitet (Siegerstatue eines Tarentiners in Olympia, Paus. 6, 14, 11; grosse Gruppe vom Staate der Tarentiner geweiht in Delphi, Paus. 10, 10, 6); so wird sein Stil in Tarent wohl bekannt gewesen sein und Nachahmungen erzeugt haben. Den vorliegenden Kopf möchte ich unter dem unmittelbaren Einflusse seiner Werke entstanden denken.

Von ganz anderer Art ist der zweite der hier veröffentlichten Köpfe (Taf. VII, nach dem Originale). Er ist mit dem Halse 13 cm hoch; die Gesichtslänge beträgt $6\frac{1}{2}$ cm. Er gehörte also zu einer Figur von reichlich einem Drittel Lebensgrösse. Mehrfache Spuren zeigen, dass der Thon mit weisser Schicht überzogen und bemalt war; es haben sich auf Hals und Wange Reste von fleischroter Bemalung erhalten. Die Haare waren dunkelrot. Es ist ein weiblicher Kopf mit stattlichem Diadem, über das zwei Blumenkränze gelegt sind, von deren Enden Tänien herabhängen. Wahrscheinlich ist die in Tarent an der Stelle der reichen Terrakottenfunde neben

Dionysos verehrte, wohl Kora zu nennende Göttin gemeint.¹⁾ Die Blumenkränze sind stark beschädigt; an der Stirne oben ist ein kleines Stück ausgesprungen; sonst ist der Kopf vortrefflich erhalten.

Eine stolze vornehme Schönheit von frischem kräftigem Wesen. Die einzelnen Formen lassen keinen Zweifel über die kunstgeschichtliche Bestimmung. Dies gescheitelte und stark gewellte Haar ist ganz typisch bei den weiblichen Köpfen der phidiasischen Epoche. Und nicht minder charakteristisch ist das grosse weit offene Auge mit dem stärker vorspringenden oberen Lide; es ist die Augenform, die wir am Parthenonfries und an zahlreichen verwandten Werken begegnen. Und auch die vollen Lippen und das weiche runde Kinn sind in der Art der phidiasischen Schule.

Der Kopf steht nicht vereinzelt; er ist nur einer der allerbesten und schönsten unter zahlreichen in Tarent gefundenen Köpfen von gleichartigem Stile. Diese Terakotten

¹⁾ Die massenhaft in Tarent gefundenen Terrakotten eines gelagerten Mannes oder Jünglings und einer neben ihm sitzenden Frau, die beide, letztere seltener, ersterer gewöhnlich mit den dicken Blumenkränzen geschmückt sind, wie sie unser Kopf zeigt, stammen nicht aus Gräbern, sondern einem Heiligtum. Dass sie nicht heroisierte Verstorbene darstellen, wie Wolters, Arch. Ztg. 1882, S. 285 ff. gemeint hatte, ist längst bemerkt worden, vgl. Arth. Evans im Journ. of hell. stud. 1886, p. 1 ff. und Sammlung Sabouroff, Skulpt. Einl. S. 27 f.; ich habe das Götterpaar hier unbenannt gelassen, doch darauf hingewiesen, dass Verschiedenes für Dionysos spricht; Evans nennt es Dionysos und Kora; für Dionysos habe ich Berliner Philol. Wochenschr. 1888, Sp. 1452 f. eine wichtige Bestätigung angeführt. Es muss hienach auffallen, wenn E. Petersen neuerdings, Röm. Mittheil. 1897, S. 137 ff., nur auf die mit ganz geringem Materiale gemachte ältere Arbeit von Wolters hinweist und nicht bemerkt, dass das von ihm Taf. 7 publizierte neue Stück, wo die männliche Figur auf einem Kentauren gelagert erscheint, eine neue Bestätigung für die Deutung auf Dionysos ist und sich dasselbe vortrefflich anschliesst an die von mir a. a. O. angeführten Stücke, wo der Gott auf einem Stiere oder einem Widder oder einem Reh gelagert, oder wo er von einem Silen begleitet ist. — Ueber die Darstellungen chthonischer Gottheiten im sog. Todtenmahltypus vgl. auch oben Bd. I, S. 409 ff.

reihen sich den übrigen von mir „Meisterwerke“ S. 143 ff. gesammelten Thatsachen an, welche das Einströmen der Kunstformen des phidiasischen Kreises in Sizilien und Grossgriechenland beweisen.¹⁾

Indess haben diese Tarentiner Köpfe doch auch ihren eigenen Charakter und von den attischen Werken unterscheiden sie sich durch die namentlich an Wange und Nase bemerkbare mehr flächige und schematische Art ihrer Schönheit, wodurch man an Polykletisches erinnert wird, obwohl die Grundzüge, wie bemerkt, mit den attischen Werken übereinstimmen; sie sind dadurch einigen Metopenbruchstücken vom Heraion bei Argos²⁾ besonders verwandt, deren Grundcharakter ebenfalls attisch, aber polykletisch beeinflusst scheint.

Dass in Tarent gegen Ende des fünften Jahrhunderts neben dem dominierenden attischen Strome auch die polykletische Weise bestimmende Eindrücke hinterliess, darf uns gewiss nicht wundern. So entstand in Tarent, in der Epoche um 400, ein Schönheitsideal, das zwar an geistiger Lebendigkeit und Feinheit wohl hinter dem attischen zurückstand, dem aber eine gesunde Fülle, Frische und Grösse der Züge eignete, die wir an dem hier veröffentlichten Kopfe als an einem besonders guten Beispiele bewundern.

¹⁾ Ein schönes Exemplar eines Terrakottakopfes aus Tarent, das den Einfluss des phidiasischen Stiles und als äusseres Kennzeichen die breite Stirnbinde trägt, das den sizilischen und grossgriechischen Münzköpfen gerade des phidiasischen Stiles besonders eigen ist, findet man abgebildet Journ. of hell. stud. VII, 1886, pl. 63, 1.

²⁾ Ich meine den schon lange gefundenen weiblichen Kopf Friederichs-Wolters Gipsabg. No. 877 und einen bei den amerikanischen Ausgrabungen neu gefundenen männlichen Kopf gleichen Stiles. Bei diesen ist ein polykletischer Einfluss zuzugeben, der sich ganz ähnlich äussert wie an den Köpfen von Tarent. Dagegen ist der schöne sog. Hera-Kopf nebst anderen Fragmenten (auch das Untergesicht Frieder.-Wolters No. 878 gehört dazu), die vermutlich in die Giebel gehörten, von rein attischem Stile, vgl. Archäol. Studien H. Brunn dargebr. S. 90 und Meisterwerke S. 443 Anm. 2.

5. Altionischer Terrakottafries.

(Tafel IX.)

Dies höchst merkwürdige Stück der Sammlung des Herrn E. P. Warren wurde in Smyrna erworben. Es besteht aus der roten stark glimmerhaltigen Terrakotta, welche die Funde an der kleinasiatischen Küste gewöhnlich charakterisiert. Das Stück stammt sicherlich von einer der altgriechischen Städte der Küste; es ist nach Stil und Darstellung als altionisch zu bezeichnen.

Bei der kurzen zusammenfassenden Betrachtung der archaischen Terrakotten architektonischer Verwendung aus Italien, namentlich Südetrurien, Latium und Campanien, die ich in „Meisterwerke“ S. 252 ff. gegeben habe, konnte ich es nur als Behauptung aussprechen, dass diese ganze Denkmälergruppe in ihrem Kerne altionisch ist, ohne dies durch Funde aus Kleinasien erhärten zu können. Da tritt nun das hier veröffentlichte neue Fundstück ein, dem hoffentlich bald noch mehr von verwandter Art aus Kleinasien folgen wird.

Es stammt von einer Sima. Der untere Rand ist leider abgebrochen. In der Mitte unten sieht man noch den Rest eines cylindrischen Wasserausgusses. Das Erhaltene ist eine vollständige Platte mit glatter Fuge an den Seiten (Länge 0,50, erhaltene Höhe 0,24). Es stiessen nach rechts und links ohne Zweifel Wiederholungen derselben Platte an. Das Relief ist mit Hilfe einer Form hergestellt. Das Ganze war bemalt, jedoch nicht mit soliden eingebrannten Farben. Der rote Thon hatte einen dünnen gelblichen Ueberzug, auf den mit matten Farben gemalt ist. Der Ueberzug mitsamt den Farben ist grösstenteils abgerieben; die Photographie zeigt die erhaltenen Teile (namentlich Hals und Kopf des Greifen rechts) deutlich.

Ueber dem Ausguss in der Mitte erhebt sich ein palmenartiges streng stilisiertes Ornament. Zu beiden Seiten steht je ein Greif, der die eine Vorderpfote hebt. Der Typus der Greife ist der bekannte archaische, welcher der altionischen Kunst verdankt wird (vgl. in Roscher's Lexikon I, 1758 ff.). Die

Schnäbel sind weit geöffnet und die Zungen herausgestreckt. Auf dem Kopfe oben befindet sich ein Knopf; die Ohren sind lang und spitz; sie sind hier nur aus Raumgründen (weil kein leerer Raum über dem Kopfe entstehen sollte) nicht wie gewöhnlich steif gehoben, sondern etwas zurückgelegt. Der Zackenkamm am Nacken des späteren Typus fehlt natürlich noch. Sehr charakteristisch aber für die archaische Weise sind die zwei Locken, die am Halse herabhängen und die Spirale, die von der Augenbraue ausgeht (nur in der Malerei an dem Greif rechts erhalten); bei den sorgfältigsten und besten der archaischen Greifenköpfe pflegt dies Detail nie zu fehlen (vgl. z. B. Olympia IV, die Bronzen No. 797. 806). Natürlich sind auch die Flügel in jener schönen streng stilisierten Weise aufgebogen, welche die altgriechische Kunst eingeführt hat. Die Schwänze sind in ornamental-symmetrischer Weise gehoben. Das Motiv der gehobenen Vordertatze findet sich sehr häufig bei den archaischen Greifen. Die Bedeutung der Tiere ist hier, wie durchweg in der altgriechischen Kunst, die gewaltiger, dämonischer Wächter, die, den Göttern und vor allen Zeus dienend — als ὁξύστομοι Ζηνὸς ἀκλαγγεῖς κύνες, — das Heilige bewachen (vgl. in Roscher's Lexikon I, 1759 ff. 1768; Olympia IV S. 101). Es leuchtet ein, wie passend sie von dem altionischen Künstler zum Schmucke einer Tempelsima verwendet worden sind.

Den oberen Abschluss bildet ein Kymation und darüber ein Abakus mit Flechtornament. Dies letztere ist im orientalisierenden altgriechischen Stile bekanntlich sehr beliebt. Das Kymation zeigt das schwere wulstige plumpe Blattmotiv, das in der altionischen Architektur typisch ist; es findet sich ebenso an den Resten des alten Tempels von Ephesos (im Britischen Museum) und denen des alten Apollotempels von Naukratis (Naucl. I, pl. 3) und ferner an Stirnziegeln aus Italien von der oben erwähnten, im Grunde altionischen Art (vgl. Meisterwerke S. 255, 3). Aus diesem Ornamente hat sich der elegante sog. Eierstab entwickelt, dessen Entstehung mit Lotosblüten u. dgl. nicht das Geringste zu thun hat.

Bei unserer grossen Armut an Resten altionischer Architektur ist uns jedes kleine Stück willkommen. Die Terrakottaplatte, die wir hier bekannt machen konnten, ist hoch in das sechste Jahrhundert oder gegen das Ende des siebenten zu datieren; dem Greifentypus nach ist sie gleichzeitig den jüngeren der getriebenen und den besten der gegossenen Greifenprotomen von Olympia.

6. Kalksteinkopf von Cypern.

(Tafel X.)

Dieser Kopf, im Besitze des Herrn Grafen Zichy, k. k. österreichischen Gesandten in München, verdient eine genauere Betrachtung, da er sich von der gewöhnlichen Massenwaare cyprischer Kalksteinskulpturen vorteilhaft unterscheidet. In dem ganzen Wuste von Abbildungen solcher Skulpturen, welchen der erste Band von Cesnola's grossem „Descriptive Atlas of Cypriote antiquities“ enthält, und auch in Ohnefalsch Richter's „Kypros, die Bibel und Homer“ findet man keinen ganz gleichartigen und gleichwertigen Kopf.

Er ist von ungefähr halber Lebensgrösse (Kopfhöhe 0,10, Gesichtslänge 0,081) und abgebrochen von einer Mädchenstatue, die wir uns im archaischen-ionischen Gewande in dem bekannten sog. Spes-Typus zu denken haben. Torse dieser Art sind, wenn auch nicht häufig, auf Cypern zu Tage gekommen (so ein besonders guter bei den Ausgrabungen in Idalion 1894).

Der Kopf ist eine verhältnissmässig recht treue und gute lokal-cyprische Wiedergabe eines ionischen Vorbildes der Epoche um 500 v. Chr. Er gehört der Zeit an, wo die ältere einheimische Kunstweise auf Cypern von der reif entwickelten archaisch-ionischen Kunst verdrängt worden ist. Dies kann nicht lange vor c. 500 geschehen sein, da die Typen, welche nun mit einem Schlage an Stelle der alten treten, die letzte Stufe des archaischen ionisch-griechischen Stiles repräsentieren. Diese Typen wurden auf Cypern offenbar noch im fünften Jahrhundert lange beibehalten, da hier auf ihre Ausläufer unmittelbar

der ganz freie Stil des vierten Jahrhunderts folgt. Unser Kopf ist, wie die ziemlich gerade verlaufende Profillinie und die Bildung der Augen und des Brauenbogens zeigt, viel weniger archaisch, als die Behandlung des Haares und der Gesamttypus zunächst anzudeuten scheint. Er wird schwerlich vor der Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sein.

Zu der Haarfrisur bieten die Mädchenfiguren aus dem Perserschutte der Akropolis zu Athen zahlreiche Parallelen. Das quer über die Stirne von Schläfe zu Schläfe laufende gewellte Haar war eine besonders beliebte Modetracht in der ionisch-attischen Kunst zu Ende des 6. Jahrhunderts; der Künstler des Westgiebels von Aegina hat die Tracht für seine Athena benutzt, in der er überhaupt nur ein ionisches Vorbild in seine trockene Weise übersetzt hat (vgl. Meisterwerke S. 255, Anm. 7). Nach hinten und an den Seiten fällt das Haar einfach lang herab und ist behandelt wie gewöhnlich an den ionisch-attischen Mädchenfiguren. Den Kopf umgiebt aber statt des dort üblichen Diademes hier ein Lorbeerkrantz, der, wie häufig an cyprischen Köpfen, nur an der einen oberen Seite Blätter zeigt. Die Bekränzung mit Lorbeer ist ausserordentlich häufig an den cyprischen Votivstatuen; doch kommt sie erst auf mit dem oben erwähnten Eindringen des entwickelten ionisch-archaischen Stiles um 500 v. Chr. Dem älteren einheimischen Stile ist sie noch fremd; als Beispiele sei verwiesen auf die bei Cesnola, *descr. atlas of cypr. antiqu.* I, Taf. 62—64. 68. 75. 76. 78. 82. 86. 110. 111 abgebildeten Skulpturen.

Eine besondere Merkwürdigkeit bietet der Ohrschmuck unseres Kopfes. Im altecyprischen Stile pflegen die Ohren ganz bedeckt zu sein von grossen glockenförmigen Gebilden (vgl. z. B. Ohnefalsch-Richter, *Kypros* Taf. 50, 6), denen (wie ich Berl. Philol. Wochenschr. 1888, Sp. 459 vermutet habe) die homerischen Kalykes ähnlich gewesen sein werden. Zuweilen befinden sich unterhalb derselben noch schleifenförmige Gehänge (z. B. O.-Richter Taf. 55, 1. 2). An unserem Kopfe ist nun der obere Teil des Ohres noch von einem solchen kelchförmigen Schmucke altecyprischer Art, nur von kleineren Dimensionen

als in alter Zeit, bedeckt. Dagegen der untere Teil des Ohres zeigt den dem ionischen Mädchentypus des reif archaischen Stiles durchweg eigentümlichen und von da entlehnten kreisförmigen Schmuck. Das Bohrloch in demselben war offenbar für eine zierende Einlage von Metall, Stein oder Glasfluss bestimmt.

Dies Nebeneinander des altecyprischen und des späteren ionischen Ohrschmuckes findet sich nur selten an cyprischen Köpfen (ein Beispiel bei Cesnola, descr. atlas I, Taf. 82, 538; ein anderes O.-Richter, Kypros Taf. 54, 3 a b; auch die Ausgrabungen von Idalion 1894 haben ein paar Beispiele gebracht); denn gewöhnlich wird mit der Uebernahme des ganzen ionischen Typus auch der einheimische Ohrschmuck aufgegeben.

Im Ausdrucke zeigt der Kopf das übliche freundliche Lächeln der ionischen Vorbilder, aber in weniger lebensvoller, steifer Weise vorgetragen. Gleichwohl gehört er, wie schon angedeutet, durch die ungewöhnliche Sorgfalt und Schärfe der Arbeit immerhin zu den erfreulichsten der cyprischen Kalkstein-Skulpturen.

7. Bronzekopf aus Rom.

(Tafel XI. XII.)

Ein seltsames Stück. So seltsam, dass man beim flüchtigen ersten Blicke nicht glaubt, ein antikes Werk vor sich zu haben. Die nähere Betrachtung lehrt freilich sofort, dass innere wie äussere Momente den antiken Ursprung des Kopfes ausser jeden Zweifel stellen. An mehreren Stellen ist eine gewisse Art von Kalksinter erhalten, die unnachahmlich ist. Allein dieses Beweises bedarf es nicht; denn Technik wie Stil sind absolut antik.

Der Kopf stand früher in einem Palaste zu Rom; er scheint schon vor langer Zeit gefunden, denn er ist auf eine (in unserer Abbildung weggelassene) bunte Marmorbüste aufgesetzt, die in der Art des späteren 16. oder 17. Jahrhunderts gearbeitet ist. Der Kopf ist jetzt, wie der vorige, im Besitze des österreichischen Gesandten Grafen Zichy in München, dem ich für die freundliche Erlaubniss der Publikation zu Dank verpflichtet bin.

Der Kopf ist hohl gegossen mit einem Stücke der Brust. Die Art des Ausschnittes an Brust und Nacken ist genau diejenige, welche bei römischen Bronzeköpfen vorkommt, die zum Aufsetzen auf einen Hermenschaft bestimmt waren. Von der selbständigen, auf einen Fuss zu stellenden Büste ist diese Form durchaus verschieden. Wir haben demnach anzunehmen, dass die Bronze einst auf einem steinernen Hermensockel eingelassen war.

Das Metall hat braungelbliche Farbe. An einigen Stellen ist es mit hellgrüner Patina bedeckt. Das Ganze ist hohl gegossen. Im Innern sieht man an einer Stelle eine merkwürdige Zeichnung wie von einem Gewebe: ein derber Leinelappen hatte auf dem feuchten weichen Thone gelegen, der den Gusskern bildete; das Gewebe des Lappens hatte sich im Thone abgedrückt und dieser vertiefte Abdruck ist dann beim Bronzeguss in der Bronze erhaben wiedergekommen! Der Guss ist recht dünn, doch nicht ganz tadellos. Nach dem Gusse ist die Oberfläche sorgfältig ciselirt worden; an Haar und Bart ist die Ciselierarbeit sehr deutlich. Die Augenbrauen wurden eingraviert mit schrägen nach den äusseren Augenwinkeln gerichteten Strichen, die jedoch nur an der Oberseite des Brauenrandes stehen; auch sind die Striche ziemlich weit gestellt und wenig regelmässig graviert. Dies ist eine freiere Art der Brauenbezeichnung als sonst an älteren griechischen und auch an römischen Köpfen zu bemerken ist, wo zwei Reihen regelmässiger paralleler Linien üblich sind (vgl. Olympia Bd. IV, die Bronzen, S. 10 zu No. 2 Anm. 1 und „Intermezzi“ S. 5). Das obere Lid ist an beiden Augen mit kleinen Einkerbungen versehen, welche die Wimpern andeuten sollen. Das Weisse des Auges ist durch Versilberung mittelst aufgelegten Silberplättchens bezeichnet, die Iris und Pupille waren besonders eingesetzt und sind jetzt herausgefallen; doch ist innen jederseits noch der Bronzestift sichtbar, welcher einst den ausgefallenen Teil, der wohl aus farbigem Stein bestand, festhielt. Endlich sind hinten im Haare am Nacken zwei und an den Seiten des Hinterkopfes in der Höhe der Ohren je ein

rundes Bohrloch sichtbar; vermutlich war in diesen Löchern ein Kranz befestigt.

Die Gesichtslänge beträgt ca. 12 cm; die Kopfhöhe ist ca. 15 cm; die ganze Höhe des Erhaltenen beträgt 25 cm. Der Kopf ist also etwa zweidrittel lebensgross.

Die Grundformen des Kopfes sind diejenigen, welche Zeus zu charakterisieren pflegen — das mähenartig über der hohen Stirne emporstrebende Haar, der volle Haar- und Bartwuchs, der majestätische gebieterische Ausdruck — und zwar liegen diese Formen hier in einer Ausprägung vor, die sie nicht vor der Diadochenzeit erhalten haben; dafür sind charakteristisch die zwei horizontalen Hautfalten auf der Stirne, die stark zusammengezogenen Brauen, durch welche sich Höcker an der Nase bilden, die Hautfalten an den äusseren Augenwinkeln, die Furchen auf den Wangen, die in die Stirne hängenden von der Hauptmasse sich lösenden kleinen Löckchen und endlich auch die Bildung des Mundes im Verhältniss zum Barte, indem dieser die Lippen, der gesteigerten Wirkung wegen, ganz frei lässt.

Das Eigentümliche des Kopfes aber besteht in der Art wie der Bart sich an den Hals und die Brust anlegt, wie er den ganzen Hals mit seinen Wellen verhüllt und an den Seiten unmittelbar an das herabfallende Haupthaar anschliesst, so dass vom Halse nirgends eine Spur sichtbar wird und der Kopf gleichsam in einem dichten Kragen von Haaren steckt.

Eine völlig entsprechende Bildungsweise ist mir sonst nirgends erinnerlich; allein dieser sehr nahe kommende Beispiele von Zeus, Poseidon, oder verwandten Köpfen lassen sich doch mehrere anführen; sie gehören aber alle der hellenistischen oder der römischen Kunst republikanischer Epoche an.

Auf den Münzen der Ptolemäer, von denen des Philadelphos an bis zu denen der späteren Könige erscheint der Kopf des Zeus oder des Zeus Ammon häufig so, dass die Locken des Bartes und die des Haupthaares in einander übergehen und gar keinen oder fast keinen Zwischenraum zwischen

sich lassen.¹⁾ Dadurch erscheint auch hier der Hals fast ganz von den Haaren bedeckt, obwohl ein solches Zurückweichen des Bartes und enges Anliegen am Halse wie es unser Kopf zeigt nicht vorkommt. Analogieen zu diesem finden sich ferner auf römischen Familienmünzen des ersten Jahrhunderts vor Chr. an Köpfen des Juppiter, Neptun und Romulus; doch eine wirklich gleiche Bartanordnung kommt auch hier nicht vor; dagegen haben diese Köpfe in der Haarbehandlung und dem ganzen Stil viel Verwandtes mit unserer Bronze.²⁾ Endlich ist auch ein Kopf auf einem in dieselbe Epoche gehörigen Kameo von Glasfluss zu nennen (Musée Fol II pl. 80, 6).

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich unseren Bronzekopf als ein römisches Werk aus dem letzten Jahrhundert der Republik ansehe. Die Basis der Formgebung ist durchaus die der hellenistischen Kunst, aber die Ausführung ist doch nicht griechisch. Auch ist die gewiss nicht geschmackvolle Absonderlichkeit mit dem Barte, die nach der Absicht des Künstlers vielleicht etwas bedeuten sollte, das wir nicht mehr erraten können, bei römischem Ursprung eher verständlich. Stilistische Analogieen finden sich unter kleinen römischen Bronzen manche (vgl. z. B. den Okeanos in Paris, Babelon et Blanchet, catal des bronzes No. 64); von grossen Bronzen ist meiner Erinnerung nach die von mir in Roscher's Lexikon I, 2180, Z. 10 genannte Hercules-Statue republikanischer Zeit besonders verwandt, die früher im Privatbesitz in Rom war und sich jetzt im Museum of fine arts zu Boston befindet.

Sind die Grundzüge unseres Kopfes auch sicher die des griechischen Zeus, so ist damit noch nicht gesagt, dass er auch diesen Gott oder Juppiter darstelle; denn der Typus kann auf ein anderes Wesen übertragen worden sein. Bei dem Mangel der Weih-Inschrift, die wohl auf dem Hermenschatte stand, können wir Sicheres über den Namen des Kopfes nicht behaupten.

¹⁾ Vgl. British Museum, Catal. of coins, the Ptolemies pl. 4, 4. 5; 5, 8. 9; 10, 1. 6. 7; 17, 4. 6; 19, 2. 3; 20, 3. 8; 23, 8.

²⁾ Vgl. Babelon, monnaies de la rép. rom. II p. 218. 291. 323. 531. 581.

Er könnte z. B. recht wohl auch ein Bild des Romulus — Quirinus sein. Dieser kommt, wie schon bemerkt, auf Münzen der gens Memmia um 60 v. Chr. mit den ganzen Hals bedeckendem Haar und Barte vor (s. unten die Abbildung zweier guter Exemplare des Münchner Kabinetes); der Bart ist in künstliche Locken gedreht; die Barttracht unseres Bronzekopfes könnte leicht eine analoge andere Manier sein, durch welche der Künstler den Eindruck altertümlicher Würde an dem Stammheros Quirinus ausdrücken wollte. Das Haupthaar ist an jenen Münzen überaus ähnlich wie an unserer Bronze. Die Löcher an letzterer würden dann der Befestigung eines Myrthenkranzes gedient haben.

Bei dieser Erklärung als Quirinus würde die Absonderlichkeit des Bartes jedenfalls verständlicher erscheinen, als wenn einer der grossen Götter gemeint wäre, für welche die griechischen Typen feststanden.

Doch wie dem auch sei, der Kopf ist jedenfalls ein ganz prächtiges Werk der römischen, auf der hellenistischen basierten Kunst, eines der ganz seltenen grösseren Bronzewerke des idealen Gebietes, in denen die römische Kunst nicht blos, wie gewöhnlich, kopierend, sondern bis zu einem gewissen Grade selbständig schaffend erscheint.





