

Bibliothèque Maison de l'Orient



146583

Eine Bronze der früheren Sammlung Ancona.

Von

Friedrich von Duhn.

(Mit 1 Tafel.)

An Heinrich Brunn

zum 20. März 1893.

Vieles, hochverehrter Meister, was unsere Wissenschaft jetzt als ihr Gemeingut ansieht, verdankt sie Ihrem Empfinden, Denken und fünfzigjährigem Lehren; und wenn auch bei uns nicht wie in andern Wissenschaften der Name des Entdeckers dauernd mit seinen Erfindungen verknüpft zu werden pflegt, so ist doch nicht zu zweifeln, dass spätere Geschlechter das von Ihnen zugebrachte Gut auszusondern verstehen und mit Eifer bestrebt sein werden. Und da wird man in erster Linie mit dem Namen Heinrich Brunn's verbinden jene feinsinnige Ermittlung und Darlegung der Gesetze künstlerischen Schaffens, des Zwanges, der doch wieder zur Freiheit führt, sobald die nötigen geistigen und moralischen Vorbedingungen im Künstler noch vorhanden sind: „ganz dasselbe (wie die Musik) vermag die bildende Kunst: auch sie ist imstande, das Grundthema in einen anderen Rhythmus, eine andere Klangweise zu übertragen, und die neue Bildung wird eine ebenso ideale Geltung haben, wie die frühere, vorausgesetzt, dass der neue Rhythmus ebenso organisch und harmonisch entwickelt ist, wie der frühere“ (H. Brunn, Griechische Götterideale 108). Nur wer von dieser Erkenntnis durchdrungen ist, wird sich diejenige Freiheit des Blickes und jenen geschichtlichen Sinn bewahren können, welcher auch jedem einzelnen Künstler und jeder Periode der Kunstgeschichte wirklich gerecht zu werden sich ehrlich bemüht.

Da Sie, verehrter Meister, diese Anschauungsweise vertreten und sie uns Jüngere stets gelehrt haben, wage ich es dankbaren Sinnes Ihnen ein ganz kleines und höchst bescheidenes Denkmal alter Kunst vorzu-

führen, das ich in der Sammlung des Herrn Amilcare Ancona in Mailand zuerst im Sommer 1889 gesehen habe; schon im Oktober jenes Jahres erhielt ich von Ancona photographische Aufnahmen der Bronze, die er in Erinnerung an mein Interesse liebenswürdiger Weise hatte ausführen lassen. In dem (von P. Castelfranco verfassten) *Catalogo della collezione di antichità del fu Am. Ancona, Milano 1892* ist das Stück unter Nr. 439^{bis} aufgeführt als Statuette, applique di bronzo, romana, di donna seduta; alta cent. 12. Jetzt ist dasselbe in meinem Besitz.

Ancona, inzwischen leider verstorben, teilte mir mit, er habe das Stück von einem aus Piemont gekommenen Händler erworben, und glaube nur zu wissen, dass es auch aus jener Landschaft stamme. Mehr konnte er mir nicht angeben. Dass es antik sei, konnte ihm keinen Augenblick zweifelhaft sein; jeder Gedanke etwa an neueren Ursprung oder gar Fälschung ist durch die äussere Beschaffenheit ebenso wie durch innere Gründe ausgeschlossen.

Die grösste Höhe beträgt 0,108 Meter, die grösste Breite (von der Zehenspitze bis zum Loth von der Rückenmitte) 0,101: somit etwas mehr, als das im Interesse schärferer Wiedergabe unbedeutend verkleinerte photographische Bild auf Tafel I. Castelfranco's Bezeichnung als applique ist richtig, wie die beistehende Seitenansicht¹⁾ erkennen lässt. Die Herstellung erfolgte in ziemlich dickwandigem Hohlgusse, dessen Durchschnitflächen glatt sind, um einem augenscheinlich ebenfalls

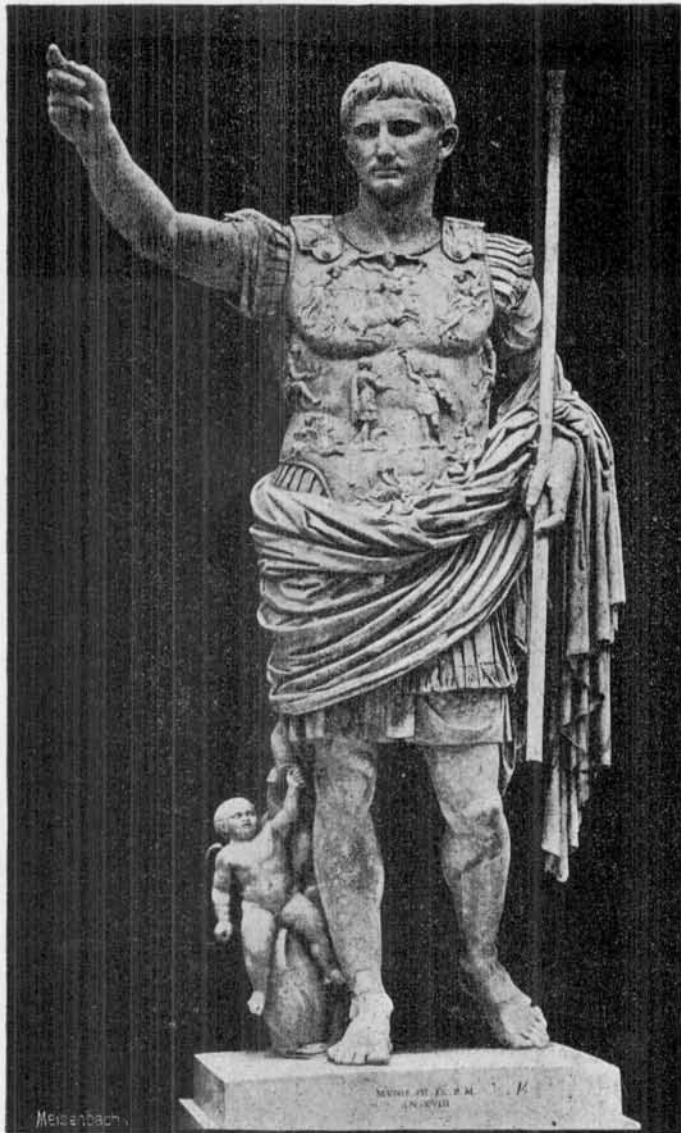


1) Originalgrösse. Die dem Zink zu Grunde liegende Zeichnung wird Herrn E. Idler, Zeichenlehrer am hiesigen archäologischen Institut, verdankt.

glatten Grunde unmittelbar aufgelegt zu werden. Aber jener Grund war keine ebene Fläche, sondern erhob sich von einem Punkte, welcher etwa der Schulterhöhe des Figürchens entspricht, beginnend, bis er seine höchste Erhebung an der Sitzfläche erreichte und erst oberhalb des rechten Fusses wieder zum Nullpunkt der Vereinigung mit jener etwas niedrigeren Grundfläche niederstieg, die von dort bis zur Schulterhöhe der Figur eine annähernd ebene Fläche darstellte; auch nur annähernd, denn am rechten Oberarm und Schulter weicht die Schnittfläche um etwa $1\frac{1}{2}$ Millimeter zurück, was einer gleich starken Erhebung des vorauszusetzenden Grundes entsprechen dürfte; das Ansteigen des Grundes an Rücken- und Basislinie der Figur beträgt, von der Schulterhöhe in etwa 0,025 Meter grossen Abständen gemessen 0,002, 0,008 (Rückenmitte), 0,015, 0,018 (unterm Sitz, nahe dem Schlangenende), 0,016 (Chitonzipfel, rechts unten), 0,01 (Ferse des rechten Fusses), 0,006 (Fusspitze), 0,002 (vorderes Chitonende oberhalb des Fusses). Schon dieser Wechsel in der Höhe des Grundes lässt die unregelmässig, wellig, an- und absteigende, teilweise leicht gerundete Art des Grundes erkennen; diese äussert sich auch in der Behandlung der Schnittflächen selbst, welche zwar glatt aber unregelmässig, bald nach innen bald nach aussen leicht abgeschrägt sind, nach auswärts z. B. an der Basisfläche, was auf ein weiteres Ansteigen des einstigen Grundes unterhalb der Figur schliessen lässt. Genau in der Mitte der Rückseite, an dem Punkt, welcher der Vertiefung zwischen rechtem Oberarm und rechtem Oberschenkel entspricht, springt aus dem hier bis zur Schnittfläche des Randes sich erhebenden Metallkern ein unregelmässig geformter, annähernd rechteckiger und etwas unterhöhlter Zapfen vor, durch ein antik aufgelötetes Stück über seinen ursprünglichen Bestand hinaus noch bedeutend erhöht (lang 0,014, breit 0,01, hoch 0,008), der augenscheinlich zur Verzahnung des Figürchens mit dem Grunde diente; Spuren einer bräunlichen Verkittungsmasse an der unteren Schnittfläche weisen darauf hin, dass man, neben jener ungemein kräftigen Verzahnung wohl auf weitere Festigungsmittel verzichtend, nur noch auf Dichtung der Anschlussfugen bedacht war. Die ganze eben beschriebene Befestigungsart lässt mit grosser Wahrscheinlichkeit darauf schliessen, dass auch der Grund aus Metall, vermutlich auch aus Bronze, war: es ist die übliche und häufig zu beobachtende Art, Metallappliquen auf Metallgrund zu heften.

Dieser Grund war der Panzer einer Bronzestatue; die im Relief des Panzers zum Ausdruck gebrachten Körperformen erklären bei richtiger Bestimmung des Platzes der Figur vollkommen und ich darf wohl

sagen allein jene Beschaffenheit der Grundfläche, wie sie sich uns aus der Wellenbewegung der Schnittflächen mit Notwendigkeit ergab. Und



den Platz im Schmuck des Prachtpanzers, dem auch dies Figürchen angehört haben muss, lehrt uns kennen der Vergleich mit der schönsten uns erhaltenen Kaiserstatue, dem marmornen Augustus aus der Villa

der Kaiserin Livia²⁾. Auf dessen Panzer sitzt bekanntlich an den Seiten, rechts und links von der Mittelgruppe, der Rückgabe des Feldzeichens durch den Parther, je eine Barbarengestalt, in Trauer versunken, welche durch ihre Erfindung ebenso wie durch ihre Masse den unmittelbarsten Vergleich mit unserer Figur herausfordert: der erste Herausgeber jener Statue, Ulrich Köhler, erinnerte bei jenen Gestalten selbst an ähnliche Schöpfungen griechischer Kunst, die Elektra, Achill, Penelope darstellten (Annali 1863, 442). Auf dem Augustuspanzer sind jene Figuren um ein wenig grösser ($0,135 \times 0,12$ und $0,15 \times 0,13$), als die unsrige: der Augustus ist etwas über Lebensgrösse, der Träger des Panzers, den unsere Figur mit schmückte, war vermutlich lebensgross gebildet.

Dieser Platz, an der Seite des Rumpfes, zwischen Brust und Hüfte, erfüllt alle Bedingungen, welche zusammenkommen müssen, um jene vorher ermittelte Beschaffenheit der Grundfläche zu erklären: während der vordere und obere Rand der Figur noch über Weiche und Rippenfläche liegt, beginnt unter Rücken und Basis bereits die durch Darmbeinkamm und äusseren schiefen Bauchmuskel hervorgerufene Schwellung. Durch dies Zusammentreffen wird jenes Körperrelief geschaffen, das die zur Aufnahme des Figürchens allein geeignete Gestaltung der Panzeroberfläche bedingt.

Nicht nur Platz und Verwendung des Figürchens festzustellen hilft uns der vatikanische Augustus, er hilft uns auch, einen Zeitansatz zu begründen, welcher der Entstehung jener Statue selbst nicht allzu fern liegen möchte. Reste von Panzerstatuen aus Bronze sind bekanntlich äusserst selten;³⁾ es darf uns daher nicht irre machen, wenn sich für die im Vergleich zum Schmuck der marmornen Panzerstatuen sehr hohe Relieferhebung (bis zu 0,03 Meter) kein völlig sicheres zweites Beispiel erbringen lassen sollte: das dunkle Material, die andere Technik, namentlich aber der notwendige Verzicht auf die Farbe bei Aufstellung doch

2) Mon. d. Ist. VI, VII, Tav. LXXXIV; die übrige Lit. bei Helbig, öf. S. in Rom I, Nr. 5; dazu jetzt Brunn-Bruckmann, Denkm. griech. und röm. Sculptur, Tafel 225. Gütiger Vermittelung meines lieben Lehrers Dr. Baumeister und freundlichem Entgegenkommen der Oldenbourg'schen Verlagshandlung wird die Wiedergabe der Abbildung aus Baumeister's Denkmälern, Fig. 183, an dieser Stelle verdankt.

3) Vgl. v. Rohden, Bonner Studien, R. Kekulé gewidmet, 8. Die heutige Seltenheit erlaubt selbstverständlich keinen Rückschluss auf das Altertum: wie zahlreich in der ersten Kaiserzeit allein die Bronzestatuen der Kaiser im Triumphalaufzug gewesen sein müssen, lehrt besonders jene in so zahlreichen Beispielen wiederkehrende Gruppe gleichartiger Pferdeschmuckfiguren, mit deren Sammlung v. Domaszewski Arch.-epigr. Mitt. a. Oesterr. XII, 1888, 138—145 und Taf. IV begonnen hat.

wahrscheinlich unter freiem Himmel und in freiem Licht, rechtfertigen vollkommen das Verlangen, durch höheres Relief stärkere Schattengewirkung zu erzielen. Kräftiges Relief an Metallwerken liebt gerade die erste Kaiserzeit. Pompeji liefert dafür reichliche Beispiele; auch an den Hildesheimer und andere ähnliche Funde mag erinnert werden: war es die Diadochenzeit, welcher diese kunstverständige Neigung ihren Ursprung verdankt⁴⁾, so ist damit nur eine geschichtliche Erklärung für dieselbe gewonnen. Die Verschiedenheit der Behandlung des Reliefs an unserer Bronze und an der Augustusstatue dürfte also nicht zeitlich trennend ins Gewicht fallen. Um so beachtenswerter ist auf der andern Seite, dass die Ausschmückung von Panzern mit derartigen Figuren in späterer Zeit überhaupt immer seltener wird: wie sehr das Dekorationsschema, d. h. die Zusammenfassung der Einzelfiguren zu einem festgeschlossenen ornamentalen System, schon in der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts an Stelle der freien Einzelkomposition zu treten beginnt, haben Wroth und v. Rohden zur Genüge erwiesen. Gestalten von grösserer oder geringerer Aehnlichkeit, verwendet als trauernde Repräsentanten unterjochter Völker, begegnen wir bekanntlich auch in späterer Zeit⁵⁾ häufig auf triumphalen Darstellungen, z. B. dem Schlussstein vom „Traiansbogen“: Rossini *Archi trionf.* tav. XIX, oder der Marc Aurelssäule, auf Sarkophagen, Cameen, Münzen; auf Panzern hocken sie alsdann jedoch regelmässig gefesselt am Fuss des in der Mitte aufgerichteten Tropaions, und auch da selten, oder einer das Tropaion ersetzenden Figur, oder aber, wo beides schon fehlt, z. B. Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom I*, 1351, an der gleichen Stelle am unteren Panzerrand; vereinzelt begegnet man ihnen auch als Reliefschmuck der Plättchenreihen, wie z. B. am Konstantinopler Hadrian aus Hierapytna⁶⁾.

Spricht somit weder die Erhebung des Reliefs noch der Platz am Panzer gegen eine Zuweisung unserer Bronze in die erste Kaiserzeit, so sind Aeusseres und Arbeit wohl geeignet, diesen Zeitansatz zu unterstützen.

4) Vgl. Schreiber, die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani 71.

5) Allerlei stellt Dutschke, *Ant. Bildw. in Oberitalien IV*, 280 zum Mantuaner Panzertorso Labus II, XL zusammen; auf Münzen beginnt die Gestalt unter Vespasian mit der Iudaea (Cohen, *Descr. d. monn. I*, pl. XV, 107—108) und geht herab bis zu der Alamannia, Francia, Sarmatia u. s. w. der Constantine.

6) *Gaz. archéol.* 1880, pl. 6; Bernoulli, *Röm. Ikonogr. II*, 2, Taf. XXXVIII. Eine grosse Photographie jener Statue lässt auf einem der Plättchen eine unserer Bronze bis auf die Schlange völlig gleiche Gestalt erkennen; nur das Obergewand fällt hinten lang herunter, statt kurz aufgenommen zu sein.

Durch die reichen Funde von Industria und auf dem grossen Sankt Bernhard, die einen im Turiner Museum ⁷⁾, die andern auf dem Sankt Bernhardshospiz ⁸⁾, sind wir in der Lage, von dem Stande der Bronzearbeit in Piemont zur Kaiserzeit uns ein ziemlich gutes Bild zu machen: grosse Tüchtigkeit in allem rein Handwerklichen, in der Erfindung starke Abhängigkeit von z. T. vorzüglichen Vorbildern, in der künstlerischen Wiedergabe, von einigen wenigen ganz hervorragenden Leistungen abgesehen, bei den früheren Stücken pedantische Trockenheit, bei den späteren Liederlichkeit, bei beiden Gruppen mitunter Versehen der Verhältnisse, wo die Vorbilder vergrössert oder verkleinert werden mussten: das sind wohl so etwa die am meisten augenfälligen Merkmale dieser Provinzialkunst. Das liebevolle aber etwas ängstliche und trockene Eingehen ins Einzelne, die Härte mancher Faltenführung bei sonst — bis auf etwas zu massige Formung von Unterarmen und Händen — guter Wiedergabe des anmutigen Motivs weisen unsere Bronze der älteren jener Gruppen zu: grade jene Reiterfiguren vom Zaumzeug einer Triumphalquadriga (eine davon abgeb. *Atti di Torino* III, Tav. XIX, 3), ferner Aphrodite mit Eros (ebenda XV, 2), Antiochia (XV, 3), zahlreiche Teile einer schönen Reiterstatue oder möglicherweise Quadriga, gehören unter den Industriabronzen derselben Gruppe an, während man die „verhüllte Tänzerin“ (Tav. XIII) vielleicht für importiert halten möchte ⁹⁾. Von den St. Bernhardbronzen ist namentlich das schöne Bruchstück einer Gewandfigur (Meyer, Taf. II, 3) mit unserer Bronze ursprungsverwandt. Das erste Jahrhundert der Kaiserzeit ist Piemonts Blütezeit; archäologische wie numismatische Funde und die Inschriften sprechen durchaus dafür: in der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts wird auch unsere Bronze in Piemont gegossen sein. Der Guss selbst ist — bis auf einen noch zu besprechenden Fehler — sorgsam ausgeführt; einzelne kleine Unebenheiten der Oberfläche sind teils einer partiellen Oxydanzetzung, teils wieder der Auswitterung der Oxydfleckchen zuzuschreiben; und zwar ist die Rückenseite vom Hinterkopf abwärts am wenigsten von Oxyd angefressen; augenscheinlich war sie durch den

7) Fabretti, *Atti d. soc. di archeol. e belle arti d. prov. di Torino* III, 1880, 17—115, Tav. I—XXIX.

8) Meyer, *die röm. Alpenstr. in der Schweiz* (Mitt. d. antiquar. Ges. in Zürich XIII) Taf. I, II; Ferrero, *Not. d. scavi* 1892, 70—71.

9) Doch auch diese Vermutung gebe ich nur unter Vorbehalt; mit demselben Rechte könnte man z. B. vom herrlichen knieenden Silen *Atti*, Tav. XI, 1, fremden Ursprung behaupten, und doch sprechen zwei in Industria gefundene Arme, welche zum Ansatz an gleichartige Silene gearbeitet waren, für einheimische Herstellung.

linken Arm der Statue gegen Witterungseinfluss besonders gut geschützt. Die Patina zeigt denselben matten schwärzlich-grünen Ton der St. Bernhardbronzen und mancher unter denen von Industria.

Das Motiv unseres Figürchens ergibt sich aus den Abbildungen mit genügender Klarheit: eine weibliche Gestalt sitzt in Nachdenken, vielleicht auch Trauer versunken auf dem Boden, der rechte Unterschenkel deckt den linken in der Weise, dass der linke Fuss sich im Grunde verliert, das rechte Knie dient dem rechten Arm, die rechte Hand, mit ihrer Aussenseite an die Schläfe gelegt, dem Haupt zur Stütze, während der linke Unterarm lose am linken Oberschenkel, die Hand im Schoosse ruht; die Kleidung besteht aus einem Chiton mit dreimal geknüpften Halbärmeln, ein Mantel, der bis zur Mitte der Unterschenkel herabreicht, bedeckt die untere Körperhälfte und lässt von der oberen nur die Arme und die linke Brust frei; über die rechte Schulter emporgezogen verhüllt er das Hinterhaupt bis zur Kopfesmitte; tiefe Gürtung des Mantels bewirkt die Bildung von Bauschen in der Rückenmitte, der Rand des vorderen Bausches verliert sich unter dem Oberarm mit einer Steigung, die zu steil ist, um den Anschluss mit dem schräg über die Brust gezogenen anderen Mantelrande anders als unter der künstlichen Annahme der Anpressung durch den Oberarm erreichen zu können — eine übrigens häufig zu beobachtende, künstlerischem Motive entspringende Ungenauigkeit. Der Fuss lässt eine Sandale erkennen; da Andeutung der Zehengliederung fehlt, dachte ihn sich der Künstler vielleicht mit einem Schuh bekleidet. Die Haare sind in der seit der perikleischen Zeit üblichen Weise des fünften und vierten Jahrhunderts in der Mitte gescheitelt, vorne aufgenommen, umgelegt und an den Seiten zurückgeführt, während einzelne Wellen hinter den Ohren niedergehend bis zum Schlüsselbein herabfallen. Das linke Ohr ist nur angedeutet, das rechte garnicht erkennbar; auch die Augen sind ungleich behandelt: das rechte ist vernachlässigt und durch ungenügende Modellierung der Iris wie nur halb geöffnet gebildet, das linke ist bei dem Bestreben, einen starren weitgeöffneten Blick zur Darstellung zu bringen, etwas zu gross geraten; die Pupille ist durch einen leicht vertieften Punkt mit unten stärkerer, oben schwächerer Umrandung in der oberen Mitte der Iris angegeben; die Lider sind scharf geschnitten, das obere etwas über die Endigung des unteren hinausgeführt; Brauen sind nicht ciseliert. Die Stirn stellt das breite flache Dreieck der attischen Bildung dar; Nase, Untergesicht, Wangen zeigen ebenfalls das bewusste Bestreben,

den Typus jener Zeit zum Ausdruck zu bringen; im Interesse besserer Profilwirkung sind die Mundwinkel etwas zu scharf eingeschnitten.

Eine besondere Zuthat ist die Schlange, welche sich an der linken Körperseite der Figur emporringelt, unterm Ellbogen durchschlüpft und mit dem Kopf den Rand einer Schale erreicht, welche im innersten Schoosswinkel ruht. Durch einen Fehler des Gusses (s. u.) ist jedoch der Kopf der Schlange nur unvollständig im Metall zum Ausdruck gekommen; wäre der Platz weniger versteckt gewesen, so hätte der Künstler sich wohl in irgend einer Weise bemüht, Besserung dieses Versehens zu schaffen. Dass ein möglicherweise aufgelötet gewesener Ersatz wieder verloren gegangen sei, hält übrigens K. Schumacher nicht für gänzlich ausgeschlossen, ebensowenig wie einstigen Abbruch des Schlangenkopfes, statt des von mir angenommenen Gussfehlers.

Diese Schlange ist eine Zuthat, welche unserem Figürchen eigentümlich scheint; ich habe seine zahlreiche Verwandtschaft nach Kräften darnach durchmustert, aber umsonst. Jeder Deutungsversuch muss also in erster Linie mit der Schlange rechnen.

In meisterhafter Weise stellt das auch unserer Bronze zugrunde liegende Motiv das gänzliche Versunkensein in leidvolles Nachdenken vor Augen; der Erdboden muss der Frau zum Sitz dienen; denn wo sie sich niederlässt, selbstvergessen nur ihrer Trauer lebend, gibt es keine Sessel oder künstliche Sitze; je tiefer der Sitz, um so natürlicher jenes Stützen des müden, bodenwärts blickenden Hauptes, da der Arm auf dem rechten Knie wieder in ungesuchtester Weise seinen Ruhepunkt findet; die Gestalt schliesst sich auf diese Weise fest zusammen, ein ununterbrochener Fluss der Linien verbindet Haupt und Füße, während der auf der Rückseite in ungeteilter Masse niedergeführte Mantel dort das nötige optische Gegengewicht gewährt und die pyramidale Anordnung des Aufbaues augenfällig macht. Zum festen Gerüst der abgewandten Seite steht die dem Beschauer zugekehrte in starkem Gegensatz: das elastisch zur Seite geneigte linke Bein scheint selbst der leichten Last des lose aufruhenden Armes zu weichen; während der weite Mantel den rechten Oberarm fest umhüllt und verhüllt, ist er vom linken Arm zurückgeschlagen, dessen Form und Fleisch der genestelte Ärmel des Untergewandes zu gefälligem Ausdruck bringt; auch die Brust, nur zum Teil durch den Mantel bedeckt, verrät unter dem Chiton dem Beschauer ihre schwellende Rundung; sanft neigt sich das Haupt, Antlitz und der natürliche Schmuck des Haares tauchen hervor aus der einförmigen schweren Masse des Mantels: es wird der Phantasie

nicht schwer gemacht, diese Gegensätze sich koloristisch zu beleben. Aber von all diesem Reiz, mit welchem ein grosser Künstler die schlichte keusche Gestalt umgab, empfindet sie selbst nichts: nur ihren Gedanken und ihren Toten scheint sie zu leben. Ein Jahrhundert später, und auch aus dem Kranz edler Frauen, die den köstlichen Sidonischen Sarkophag¹⁰⁾ umgeben, tönt uns die Wehmut stiller verschlossener Klage entgegen: aber wie viel bewusster ist der Ausdruck! Man folge nur den Händen, wie sie zierlich das als Schleier dienende Gewand fassen, der berechneten Stellung der Füsse u. dgl., um des ganzen Gegensatzes der beiden Jahrhunderte inne zu werden. Nur in den mehr unterge-



ordneten Figuren der Giebel sind ältere Erfindungen verwertet. Dort begegnen wir auch unserer Gestalt.

10) Handy et Th. Reinach, une nécropole royale à Sidon, pl. IV—XI.

Durch die beiden früher Saburoff'schen Frauenbilder¹¹⁾ und die kopflose Statue gleichen Charakters, welche 1885 in der Stadionstrasse bei einer Grabstätte gefunden wurde, welche dem vierten Jahrhundert entstammte¹²⁾, wissen wir, dass im vierten Jahrhundert Statuen dieser Art in Athen als Grabeschmuck Verwendung fanden; da die Komposition darauf berechnet ist, nur von der offenen Breitseite gesehen zu werden, ist ein Anhalt für die Aufstellung gegeben, welche derartigen Bildwerken bestimmt war; weiteren Anhalt gewährt uns die vielfache Wiederkehr ähnlicher Gestalten zu Füßen des Grabmals auf attischen Lekythen und unteritalischen Vasen¹³⁾. Diese gemalten Nachklänge führen uns ebenso in das dritte Jahrhundert hinab, wie hoch in das



fünfte Jahrhundert hinauf; das melische Relief, welches Elektra am Grabe ihres Vaters zeigt¹⁴⁾, ist einer der ältesten, noch in die erste

11) Furtwängler, Samml. Saburoff I, Taf. XV—XVII. (Furtwängler, Conze und Puchstein), Beschr. d. ant. Bildw. des Berliner Museums (1892) Nr. 498, 499. Nr. 498 ist hier nach Furtwänglers Taf. XV in Idler'scher Zeichnung wiederholt.

12) Athen. Mitt X (1885), 404.

13) Es genügt, auf Furtwängler's nützliche Zusammenstellungen im Text zu den Saburoff'schen Statuen zu verweisen. Seine Darlegung der Geschichte des Motivs vermag ich mir zwar nicht völlig anzueignen.

14) Mon. d. Ist. VI, VII, Tav. LVII, 1. Freundlicher Vermittlung des Herrn

Hälfte des fünften Jahrhunderts gehörigen Nachklänge; ebendort setzt die ganze sog. Penelopegruppe¹⁵⁾ ein, welche uns diesen Typus in einer besonderen Umwandlung, die er bereits zu jener Zeit erfuhr, vor Augen führt. Solange die Gestalt auf dem Erdboden selbst sass, war



es ein leichtes, in zwangloser Weise Haupt und Knie so weit einander nahe zu bringen, dass die Armlänge vom Ellbogen zur Hand zur Ausfüllung des Zwischenraums grade ausreichte; auch bei einer Erhöhung des Sitzes war ein Festhalten an der ursprünglichen¹⁶⁾ schönen An-

Geh. Rat Prof. Dr. Overbeck wird die Möglichkeit verdankt, den in seiner Geschichte der griech. Plastik I⁴, S. 220 gegebenen Zinkdruck auch an dieser Stelle zu wiederholen.

15) Antike Denkmäler, herausgeg. v. arch. Instit. I, Taf. 31, 32 und S. 17—19 (Studniczka); vgl. Petersen, Röm. Mitt. 1892, 71—75. Der durch Herrn Prof. Conze's freundliche Bemühung vermittelte Zinkstock zu Studniczka's Wiederherstellung a. a. O. S. 17 liegt auch unserer Abbildung zu Grunde.

16) Die Erfindung der „Penelopegruppe“ ist zweifellos jünger, als diejenige der „Elektra“ (s. u.!). Dass aber der Typus vielleicht für solche auf ungleichem

ordnung noch möglich, wenn die Gestalt auf niedrigen Stufen sass, so dass die zur Armstützung notwendige Erhöhung des einen Beines in zwangloser Weise durch Aufstellung des Fusses auf eine der Stufen erreicht werden konnte: dass so noch eine befriedigende Lösung zu erzielen war, beweist grade die Elektra jenes melischen Reliefs oder die zu Füßen des Pallasbildes sitzende Troerin auf einem Thonrelief aus Kythnos (Arch. Zeit. 1882 Taf. 8) oder die von Furtwängler als Vignette vor seiner Besprechung der Saburoff'schen Statuen abgebildete Grabdarstellung einer Lekythos. Manche Vasengemälde zeigen dieselbe Lösung. Anders, wenn ein Stuhl zum Sitz erwünscht war, wie bei der sogen. Penelope, deren Typus nach Ausweis des bekannten Chiusiner Vasenbildes (Mon. d. Ist. IX Tav. XLII) jedenfalls schon um Mitte des fünften Jahrhunderts für Penelope Verwendung fand. Da konnte ein Ausgleich zwischen der Höhe des Sitzes und der beliebten Aufstützung des Hauptes nur durch die kühne Neuerung erfolgen, dass die Frau das eine Bein über das andere schlug und dadurch die nötige Erhöhung des Stützpunktes herbeiführte¹⁷⁾; die Künstlichkeit solcher Lösung liegt

Sitz ruhende Gestalten ursprünglich erfunden, und erst später die weitere Vereinfachung und Verschönerung des Sitzes auf dem Boden selbst eingetreten sein könne, möchte ich nicht ganz abweisen; denn die scheinbar natürlichste Entwicklung ist nicht immer die wirkliche; „wie in der Kunst so in aller Kultur ist das einfach Angemessene und wahrhaft Treffende nicht das Uranfängliche, sondern der Gewinn langer Mühe“ (Rohde, Psyche 13). Die Erfindung einer derartig auf dem nicht erhöhten Erdboden sitzenden Gestalt, sei sie Rundfigur oder Relief, wäre für die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts zwar nicht ohne alle Analogie, aber doch nicht ganz unbedenklich.

17) Die Elektra des melischen Reliefs, deren Stützbein zwar auf erhöhter Stufe aufgesetzt aber bereits über das Knie des anderen Beines hinübergeführt ist, lässt die Brücke zur Neuerung der Penelope deutlich erkennen. Eine weitere Folge dieser Veränderung war die schon bei der Elektra eingetretene Nötigung, den linken Arm nach hinten zu führen — so wie es eine andere Typenreihe darzustellen pflegte (s. u.!) — und die Hand auf den Stuhlrand zu stützen, da auf dem nunmehr der nötigen Tiefe entbehrenden Schoosse kein genügender Platz mehr war; diese Umänderung des ganzen Oberkörpers zog wieder diejenige des Mantelwurfes nach sich. In hellenistischer und römischer Zeit begegnet man öfters einer Vermischung der beiden Typen; ähnlich wie sie schon der „Seher“ des olympischen Giebels und das Relief von Kythnos zeigt: Frauen, die nach links am Boden sitzend das Haupt nach Art unserer Bronze auf die r. Hand stützen und den Arm auf das r. Bein, während der linke Arm rückwärts geführt ist und die Hand auf dem Boden ruht; ich erinnere z. B. an die sog. „Vénus du Liban“ (Gaz. arch. I, 1875, pl. 26) oder die entsprechende Gestalt auf der noch unerklärten Darstellung des schönen Sardonyxgefässes der Abtei S. Maurice: Aubert, Trésor de l'abb. de Saint-Maurice (1872), pl. XVI—XVIII. Auch jener oben Anm. 5 erwähnten Münzbilder möge hier gedacht werden: namentlich vergleiche man die *Germania capta* auf Aurei (coll. Ponton d'Amécourt VII, 185), Bronzemünzen, und dem Silbermedaillon (Fröhner, méd. S. 17) des Domitian.

auf der Hand und fällt beinahe störend auf, vergleicht man z. B. unsere Bronze oder die entsprechende Gestalt im Giebel des sidonischen Sarkophages. Gewiss empfand man diese Missstände auch schon im Altertum: wie sollte man es sich sonst erklären, dass die zahlreichen trauernden, aber stets auf Stühlen sitzenden Frauen auf attischen Grabreliefs das so reizvolle Motiv verschmähen, auch wo seine Anwendung nahe lag (z. B. Stackelberg, Gräber d. Hellenen Taf. I. Conze, Attische Grabreliefs 18. 22. 31. 32. 66. 67)? Nur die auch von Furtwängler schon verglichenen Stelen, die auf Gräber verunglückter Schiffer gesetzt wurden, zeigen das Motiv, dessen Anwendung der für jene trauernden Männer übliche Natursitz ermöglicht. Wie häufig eine ähnliche Ausruhestellung als solche bereits im fünften Jahrhundert ist, bedarf kaum der Nachweise: ich erinnere an den sog. Seher des olympischen Ostgiebels, an die Nike auf der Lekythos: *Gaz. archéol.* IV (1878), pl. 32, an das vorher genannte Relief von Kythnos, den Paris der Vase *Arch. Zeit.* 1882, 213, u. s. w. Auffällig ist vielleicht, dass der Halimedes der korinthischen Amphiaroosdarstellung *Mon. d. Ist.* X, 4. 5. noch nicht so sitzt. — So kam man denn auch darauf, an Stelle des bei der „Penelope“ zugelassenen ungewöhnlichen und unschönen Aus Hilfsmittels nach andern Lösungen zu suchen: eine sonst gewiss gleichartig angelegte kyprische Grabstatue aus Thon verschmäht die übliche Stützung des Hauptes¹⁸⁾; der Urheber jener zwei Saburoff'schen Dienerinnen vertiefte — gewiss nicht zum Vorteil des Anblicks — den Felsitz derselben beträchtlich nach hinten und legte das Haupt gegen die Innenseite der emporgestreckten Hand, wodurch wiederum eine andere Kopfrichtung bedingt wurde, die den schönen Zusammenschluss der ursprünglichen Komposition aufhob; eine Terracottafigur aus Myrina¹⁹⁾ zeigt die andere Hand unter den Ellbogen des stützenden Armes geführt, um diesen zu erhöhen, u. s. f.

Habe ich richtig gesehen, so ist das ursprüngliche schöne und einfache Motiv einer altattischen Grabstatue aus den ersten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts als solches in unserer Bronze reiner erhalten, als in denjenigen Schöpfungen, welche durch eine Erhöhung des Sitzes zu einer mehr oder minder ungünstigen Veränderung der ursprünglichen Erfindung gedrängt wurden²⁰⁾. Und ein merkwürdiger Zufall ist es

18) Herrmann, das Gräberfeld von Marion Taf. II, und S. 43.

19) Lenormant u. a., *Coll. Cam. Lecuyer* (1882), I, pl. S. 2; Schlussvignette zu Furtwängler's Besprechung der Saburoff'schen Statuen.

20) s. jedoch Anm. 16.

wohl, dass wiederum von den uns grade erhaltenen grösseren statuarischen Denkmälern die Saburoff'schen Statuen des vierten Jahrhunderts die wesentlichen Züge des Originalmotivs reiner zeigen, als die um hundert Jahre ältere Penelopegruppe. Dies ganze Verhältnis ist ein sprechender Beleg für die auch auf philologischem Gebiet grade in neuester Zeit des öfteren gemachte Wahrnehmung, dass die älteste uns erhaltene Überlieferung keineswegs immer die treueste zu sein braucht. Wie die Zeit zwischen Sulla und den Flaviern zurückgriff, lehren die römischen Museen. Was Atticus und Tyrannio der Literatur, waren wohl Pasiteles und die Seinen der griechischen Kunst.

Anders ist es natürlich mit den Einzelheiten. Archäologisch treu kopieren war nicht Sache der Alten: aber wie gut auch hier die Grundzüge gewahrt sind, zeigt wiederum der Vergleich mit der Penelopegruppe, insbesondere mit der in Wien unter Studniczka's Leitung mit Hilfe des Berliner Kopfes (603) hergestellten Ergänzung der vatikanischen Wiederholung (s. die Abbildung S. 99). Es ist gewiss eine überraschende Bestätigung, welche die aus der Beschaffenheit des Berliner Kopfes erschlossene Neigung des Hauptes und Charlemonts Ergänzung von Arm und Hand durch unsere Bronze erfahren. Auch der Berliner Kopf selbst und die Mantelanordnung um denselben lassen den gemeinsamen Ursprung mit unserer Bronze noch deutlich erkennen; diese ersetzte die ihr unverständlichen altertümlichen Locken durch die später übliche Haartracht, ohne dass jedoch im Gesamtverhältnis der Umrahmung des Antlitzes durch diese Modernisierung eine irgend nennenswerte Veränderung herbeigeführt wäre.

Somit dürfte die vorrömische Erfindung unserer Bronze durch einen Rückblick auf die Entstehungsgeschichte ihres Motivs zur Genüge erklärt sein: ihre Ahnfrau ist im Athen der Perserzeit zu suchen, jener grossen Zeit, deren schwer lastende Not die Gemüter der Menschen erhob und gleichzeitig vertiefte, an Stelle früheren Getändels das äschyleische Drama setzte und die ernste Poesie attischer Grabeskunst und Grabeseinfachheit der Welt geschenkt hat.

Wir sind noch nicht am Ende. Was hat jene Schlange zu bedeuten?

Schwerlich, dass die Dargestellte eine Göttin ist, der die Schlange heilig war. Es gibt keine Göttin, welcher eine ihr attributiv verbundene Schlange in solcher Weise sich nahen würde. Wollte man aber an einen Verwandlungsmythos denken (vgl. z. B. Clem. Alex. bei Euseb. praep. ev. II, 3, 19), so wäre die künstlerische Vorbedingung für das

Verständnis eine klarere, innigere Betonung des Wechselverhältnisses, so etwa wie Münzen von Selinus (Head, hist. num. 148) oder von Priansos (Gardner, Types pl. IX, 2. 5. Brit. catal. Crete pl. XVIII, 6. 7. Svoronos, Num. de la Crète ancienne pl. XXVIII, 21—23) sich ausdrücken und dadurch Eckhel Anlass gaben (Doctr. num. I, p. 240), eine solche — übrigens höchst fragliche — Deutung anzunehmen. Auch fehlt unserer Figur jede irgend zwingende Ähnlichkeit selbst mit den chthonischen Göttinnen; dass bei Mithilfe anderer Gründe z. B. Typen wie die Demeter von Knidos durch ihre allgemeine Ähnlichkeit eine entsprechende Benennung würden stützen können, soll damit natürlich nicht geleugnet werden.

Erinnern wir uns also lieber wieder des Ausgangspunktes unserer Gestalt, der Grabstatue. Mit einer solchen steht im schönsten Einklang die Schlange, welche dem Boden entsteigt, ein Bild des Verstorbenen selbst oder eine Hüterin seines Grabes²¹⁾, die am Gedächtnistage die ihr ans Grab gebrachte fromme Spende entgegennimmt. Tiefe Stille muss am Grabe herrschen; nur ahnen darf der Lebende die Nähe der Toten, sie sehen ist ihm nicht vergönnt; er darf den Blick nicht auf ihr Abbild richten, selbst wenn der Beschauer des Kunstwerks dasselbe in nächster Nähe des Leidtragenden wahrnimmt: besonders anmutig stellt eine solche Scene vor Augen der Maler einer attischen Lekythos des fünften Jahrhunderts (Berlin 2459), von der mir durch Herrn Dr. Winnefelds freundliche Hilfe eine Zeichnung vorliegt: vor einer Stele auf den Stufen des Grabmals sitzt n. r. ein Jüngling in stiller Trauer; ein grüner Mantel bedeckt ihm Unterkörper und die abgewandte linke Seite; zwischen ihm und der Stele, aber noch diesseits des mit dem linken Arm emporgehobenen Mantels, so dass eine unmittelbare Berührung mit seinem Körper stattfinden muss, ringelt sich eine Schlange aufwärts und dann nach rechts; seine r. Hand liegt jedoch ruhig auf dem r. Oberschenkel und der Blick ist auf eine kleine Wachtel gerichtet, die sich auf seinen linken Oberschenkel niedergelassen hat; der so viel näheren Schlange scheint seine Aufmerksamkeit nicht zu gelten.

21) Die einschlägigen Denkmäler und Vorstellungen bedürfen der Neubehandlung. Es genüge vorläufig der Hinweis auf Milchhöfer, Ath. Mitt. II, 1877, 461; Brückner, Orn. u. Form d. att. Grabstelen 90; Marx, Griech. Märchen von dankb. Tieren 101; Rohde, Psyche 122, 125, 183, 221, 223—24; Deneken in Roscher's Lex. d. griech. u. röm. Mythol. I, 2466 f. Schlangen als plastischer Schmuck bereits an Grabvasen des Dipylonstils: Milchhöfer, Ath. Mitth. V, (1880), 178; Arch. Jahrb. I. (1886), 96 F.; Arch. Anz. 1892, 100; Ath. Mitt. XVII (1892), Taf. X u. dazu Pernice S. 206.

Da wir schon wahrgenommen haben, wie rein trotz mannigfacher gewiss vorauszusetzender Mittelglieder die Erinnerung an das alte Bild attischer Grabstatuen in unserer Bronze festgehalten ist, würde nichts der Annahme im Wege stehen, dass auch die bloß an unserer Replik erhaltene Schlange von der Vorlage mit übernommen ist: denn dem Sinne nach wie auch künstlerisch passt sie zum Gesamtmotiv vortrefflich.

Aber wie kam der Künstler einer im ersten Jahrhundert nach Chr. in Piemont zur Aufstellung gelangten ehernen Kaiserstatue dazu, diese Gestalt auf den Panzer zu heften? Dass griechischer sepulcraler Kunst entstammende Erfindungen als besonders passend empfundener Ausdruck für Gefangene oder Personifikationen überwundener Länder und Völker in der kaiserlichen Kunst häufig wieder aufleben, ist zwar eine alte Wahrnehmung²²⁾, die uns jeder Gang durch ein italienisches Museum bestätigen kann: aber in diesem Fall ist die Schlange zu viel, und im übrigen gibt die Gestalt zu wenig. Ein näher charakterisierendes Attribut, eine Tracht, welche deutlich gesprochen hätte, würde auch der antike Beschauer zu sehen das Recht gehabt haben. Die altgriechische Tracht ist wohl einer Heroine oder einer als Heroine empfundenen Sterblichen angemessen, nicht aber einer gefangenen Barbarin oder der Personifikation eines zu damaliger Zeit von Rom siegreich bekämpften Volkes.

Der Name Kleopatra liegt gewiss manchem Leser auf den Lippen, ist thatsächlich schon manchem Beschauer der Bronze gekommen. Es ist wohl nicht fraglich, dass jener Name in früheren Zeiten unserer Bronze ebenso harmlos wäre gegeben worden, wie der Ariadne, der schlafenden Eriny in Florenz (Raoul-Rochette, Mon. inéd. pl. V, 1), der schlummernden Maenade des Sarkophagdeckels Mus. Pio-Clem. III, 43 und manchen ähnlichen Frauen. Es lässt sich ja nicht in Abrede stellen, dass der Bedeutungswechsel, die Übertragung jener Grabstatue mit der Schlange auf Kleopatra, an sich unbedenklich wäre, ja dass man sich die Art gefallen lassen könnte, wie die in Sinnen versunkene gleichsam ihrem eignen Grabe schon nahe Fürstin die von ihr durch Speise gelockte todbringende Schlange gewissermassen unbewusst herankommen lässt, und resigniert erwartet, dass sie von der im Schooß ihr dargebotenen Speise sich demnächst zum Arm wenden wird: stellte die Panzerstatue Augustus selbst dar, was ja durchaus nicht unwahrscheinlich ist, nach den obigen Darlegungen und unter Vergleich mit v. Domaszewski's

22) z. B. schon von Raoul-Rochette, Monum. inéd. 132 f.

Pferdeschmuckfiguren, so war Kleopatra eine wohl passende Vertreterin für das vom jugendlichen Kaiser nach dem aktischen Entscheidungskampf erworbene Aegypten. Aber wer sollte die auf der andern Seite entsprechende Gestalt gewesen sein? Etwa Sextus Pompeius? Die von Horatius I, 37 und epod. 9 angeschlagenen Töne hätten sich dann auch im Schmuck des Kaiserpanzers sinnvoll ausgesprochen, die ganze Schöpfung dieses Schmuckes und vielleicht der Statue selbst wäre damit in die Anfangszeit des Kaisers gewiesen — ein schönes Gebäude, aber sind die Stützen fest? Bis jetzt fehlen noch Beispiele für Verwendung individueller geschichtlicher Persönlichkeiten als Panzerschmuck: allerdings ist die Zahl der Panzerstatuen aus der ersten noch frisch empfindenden und frisch produzierenden römischen Zeit äusserst gering, und was heute fehlt, kann das morgen bringen. Auffällig würde es ferner sein, selbst an dieser so unmittelbar aus der alten Kunst übernommenen Gestalt, dass die Schlange allein die nähere Bezeichnung geben muss, dass namentlich jedes königliche Abzeichen auf dem Haupte fehlt; wer peinlich sein wollte, könnte sogar bemängeln, dass der historische Oberarm nicht entblösst ist, dass der Feigenkorb fehlt, dass das Antlitz nicht die durch die Münzen bekannten Gesichtszüge der Kleopatra trägt, u. dgl.: solche Bedenken wird freilich nicht teilen, wer die alte Kunst und ihre Art kennt.

Immerhin, bei aller durch die Vereinzelung des Denkmals gebotenen Zurückhaltung, wird der Gedanke an Kleopatra vielleicht erwägenswert bleiben, als der einzig mir sich bietende Versuch, dies Figürchen selbst und zugleich seinen Platz an der Panzerstatue zu erklären.

Möchten der Chor der Arbeitsgenossen und in erster Linie ihr *κορυφαῖος*, dem dies Denkmal griechischer Kunst in römischer Zeit vorzulegen ich mir nicht habe versagen mögen, Besseres finden und das Gefundene mitteilen! Jeder Deutungsversuch, auf welchen die zu Anfang in Erinnerung gerufenen schönen Worte Heinrich Brunn's Anwendung finden können, wird Anspruch auf Beachtung und Würdigung haben.