



649. Stürzender Jüngling. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg.



Litteratur: Hübner, Antike Bildwerke in Madrid (1862), S. 246, n° 569. — Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen VI, 1789—1792. — C. Jacobsen, Ny Carlsberg Glyptotek, Antike Kunstvaerker (1907) n° 400; Billedtavler, Taf. 28. — Reinach, Rép. de la statuaire IV, 252, 2; 295, 2. — Ich habe das Original im Jahre 1899 in München gesehen, als Arndt das Stück für die Glyptothek Ny-Carlsberg erworben hatte. Im Münchener Abgußmuseum ist ein damals hergestellter Abguß¹⁾, der mir jetzt von größtem Nutzen war. Sehr förderlich waren mir Arndts Aufzeichnungen über das Stück von seiner spanischen Reise, sowie Nachweise und Parallelen, die er inzwischen gesammelt hatte. Dr. Poulsen verdanke ich Angaben über die äußere Beschaffenheit des Marmors und der Ansatzspuren. — Der Marmor ist grobkrystallinischer parischer (nach Poulsen). Höhe mit Plinthe 0,88 m, der Gestalt selbst 0,80 m.

¹⁾ Abguß zu beziehen von Formator Geiler, München, Akademiestraße 2, für 80 M. Vgl. das Verzeichnis der „Abgüsse nach Antiken“, München 1912, n° 227.

I.

Die Statue war ehemals in der Sammlung des Herzogs von Alba in Madrid, die nach Hübner „von dem Vater des jetzigen Herzogs“ (1862) in Italien, besonders in Rom zusammengebracht worden war. Danach ist es möglich, ja wahrscheinlich, daß das Werk in Rom gefunden worden ist. Arndt hatte gleich bei der ersten Untersuchung erkannt, daß es sich um ein vortreffliches griechisches Original handelt. Ich glaube nachweisen zu können, daß die Figur aus einem Giebel des vierten Jahrhunderts v. Chr. stammt.

Kopf, rechter Arm, linker Unterarm, Penis, rechte Kniescheibe und Zehen des linken Fußes waren für sich gearbeitet und angestückt. Die Ansatzflächen sind gleichmäßig geraut. Die Ansatzstücke waren mit bleivergossenen Eisenstiften befestigt; am rechten Oberarm ist auch der Gußkanal erhalten. Nur die Stelle an der linken Schulter ist nicht Ansatzfläche, sondern Bruch. Jedoch kann nur eine dünne Schicht abgesplittert sein. Daß auch hier ursprünglich etwas



angestückt war, beweist das erhaltene Stiftloch²⁾.

Die Plinthe ist von unregelmäßiger Form. Der Umriss folgt nach dem bekannten älteren Brauch der griechischen Kunst ziemlich genau den Formen von Gestalt und Gewand. Sie ist vorn von ungleicher Höhe, indem sie nach rechts hin dicker wird³⁾. Die Vorderfläche der Plinthe ist nach innen abgeschrägt, so daß der untere Rand unter dem rechten Knie um etwa 7 cm zurück liegt, auf der Strecke rechts davon um etwa 3 cm. Ferner ist die Plinthe auch an ihrer Oberkante abgeschrägt, und zwar von unter der Mitte des linken Oberschenkels bis zum linken Fuß hin. Während aber sonst die Oberseite der Plinthe ziemlich grob mit langen Spitzisenstrichen be-

²⁾ a) Stiftloch am Hals: Durchmesser 3 cm. Darin ein kräftiger Eisenstift, mit Blei umgossen. — b) Stiftloch an der linken Schulter: Durchmesser 1,8 cm. Es steckt ein modernes Stück Holz darin. — c) Loch am linken Unterarm: Durchmesser 2,1 cm. Auch hier ein modernes Stück Holz hineingesteckt. — d) Am rechten Oberarm: Stiftloch von 1,5 cm Durchmesser und 6,3 cm Tiefe. Senkrecht dazu ein Gußkanal von 1,5 cm Durchmesser und 5 cm Länge; er liegt in der jetzigen Bruchfläche, seine Ausmündung ist auf dem Lichtdrucke gerade noch zu erkennen. e) Am Penis: Eisenstift ohne Bleiverguß; Durchmesser 0,8 cm. — f) Am rechten Knie: Eisenstift mit Bleiverguß; Durchmesser 1,3 cm. Die Anschlußfläche ist leicht eingewölbt. — g) In der Schnittfläche der linken Zehen, etwa auf der Höhe der vierten Zehe: Stiftloch von 1,7 cm Durchmesser und 3,8 cm Tiefe. Die Ansatzfläche ist ein wenig gröber bearbeitet als sonst und biegt sich unten etwas nach auswärts.

³⁾ Höhe der Plinthe: Unterhalb des rechten Knies 7,5—8 cm, unter dem linken Knie 9,5 cm, unter dem linken Fuß 10 cm.

handelt ist, ist diese Fläche viel glatter und es sind nur wenige feinere Meißelstriche sichtbar geblieben. Dies scheint auf eine nachträgliche Abarbeitung hinzuweisen. Bestätigt wird das durch die Klammerspur vor dem linken Fuß. Ein rechtwinkliger Haken griff von der Unterlage aus auf die Oberseite der Plinthe über⁴⁾. Da nun, wenn die Standplatte auf eine wagrechte Fläche gebracht wird, alles vollständig im Lot ist und sich nicht die geringste Neigung zum Hintenüberkippen zeigt, so sind Abarbeitung und Klammern zweifellos daraus zu erklären, daß man die Statue nachträglich etwas mehr nach hintenüber geneigt hat, sei es, daß man die Unterlage hinten entsprechend aushöhlte oder indem man vorn etwas unterlegte; das Letztere ist wahrscheinlicher. Durch die Klammer wurde die Plinthe in dieser Stellung versichert. Die Abschrägung des vorderen Randes aber wurde nötig, weil der über die Unterlage emporstehende Plinthenrand häßlich war oder sogar etwas von dem Gewand und dem Fuß verdeckte.

Die Rückseite der Plinthe ist ebenfalls stark unterschritten und an einer Stelle nachträglich abgearbeitet. Die Tiefe der Unterschneidung beträgt rechts (auf Fig. 1) etwa 6 cm, nach der Mitte zu 7,5 cm, links wieder 6 cm. Die Unterschneidung ist in der Mitte etwas aufwärts

⁴⁾ Breite der Klammerleere 1,8—2 cm; Länge auf der Oberseite 4,5 cm. An der Vorderkante ist sie nur auf 3,5 cm von der Oberseite aus abwärts eingehauen. Weiter unten geht die Kante so stark einwärts, daß die Klammer nicht mehr in sie eingriff. — Die Klammerspur ist sicher antik, wie mir Poulsen bestätigt.



Fig. 1. Rückenansicht, nach dem Abguß



Fig. 2. Seitenansicht, nach dem Abguß



Fig. 3. Ansicht mit tiefem Augenpunkt, nach dem Abguß.

gewölbt. Vgl. Fig. 2⁵⁾. Unterhalb der linken Ferse wird der Verlauf des Plinthenrandes plötzlich durch einen rechtwinkligen Einsprung von 1 cm (oben) bis 2,5 cm (unten) Tiefe unterbrochen. Auch schon vor diesem Einsprung ist der Plinthenrand etwas abgeschrägt, wodurch eine kleine dreieckige senkrechte Fläche entsteht. Ferner ist die Unterseite der linken Ferse platt abgeschnitten. Diese Abplattung und das kleine Dreieck liegen in einer Ebene. Diese Ebene steht der Rückseite des Gewandes parallel, wie Fig. 2 zeigt. Danach kann es nicht zweifelhaft sein, daß man die Abarbeitung an Ferse und Plinthe vorgenommen hat, um die Figur dicht an eine Rückwand heranzuschieben. Daß die Rückseite der Figur niemals sichtbar war, lehrt ein Blick auf Fig. 1.

Alle diese technischen Eigentümlichkeiten wären unverständlich, wenn die Statue im Freien auf einem gewöhnlichen Sockel aufgestellt gewesen wäre. Hingegen finden sich an Giebelstatuen sowohl die Versicherung durch Bodenklammern wieder⁶⁾, wie namentlich die nachträglichen Abarbeitungen⁷⁾. Auch das Unterschneiden der Plinthenränder findet auf diese Weise

⁵⁾ Die leistenartige, hellbeleuchtete Kante, die auf Fig. 1 und 2 ganz unten erscheint, ist von dem Gipsgießer hinzugefügt, um eine wagerechte Standfläche herzustellen, da er die Unterseite der Plinthe nicht mit abgossen hat. Die Unterschneidung wird also am Original wohl noch tiefer eingreifen, als ich sie am Abguß gemessen habe.

⁶⁾ An den Olympiegiebeln: Treu, Jahrb. des Arch. Inst. 1895 (X), 24.

⁷⁾ Ebenda S. 20 fg. nebst dort citierter Litteratur.

seine Erklärung, da es das Versetzen im Giebel erleichterte, besonders wenn die Figur gegen die niedriger werdende Ecke hin zu stehen kam. Für die Standfestigkeit ist die Unterschneidung jedoch eher nachteilig, und bei Statuen auf gewöhnlichen Sockeln könnte man daher kaum eine plausible Veranlassung für sie ausdenken.

Ein weiteres äußeres Anzeichen, daß die Statue in einem Giebel stand, hat Poulsen (brieflich) zu finden geglaubt in „Spuren von Verwitterung durch Regen an genau entsprechenden Stellen der beiden Schenkel; an dem rechten Schenkel sind die Spuren ungefähr, wo der Schenkelmuskelschwilt, und setzen sich auf der Plinthe darunter fort. Auch an der Vorderseite

der Brust ist eine ähnliche, weniger verwitterte Stelle, und selbst auf dem Rücken fand ich einen kleinen Streifen, so daß die Figur vermutlich ziemlich weit nach vorn stand.“ So willkommen nun eine weitere Bestätigung durch die Corrosion wäre, so macht es mir die letztgenannte Vermutung Poulsens doch zweifelhaft, ob alle von ihm beobachteten Verwitterungsspuren tatsächlich in dem angegebenen Sinne zu verwerthen sind. Denn die Statue war dicht an die Giebelrückwand geschoben, wie wir sahen. Auf der Lichtdrucktafel läßt sich nur erkennen, daß am linken Brustmuskel, darunter am Rippenkorb, sowie an der unteren Hälfte der Bauchdecke die Epidermis durch Verwitterung etwas rau und löcherig geworden ist, während die weiter zurückliegenden Teile glatter sind. Die Oberschenkel erscheinen ziemlich gleichmäßig



Fig. 4. Ansicht mit hohem Augenpunkt, nach dem Abguß.

verwittert. Doch bedarf es zum Glück eines Beweises durch die so leicht irreführende Corrosion nicht.

Denn den Hauptbeweis, daß es sich um eine Giebelstatue handelt, gewinnen wir aus der Composition. Da erscheint zunächst der Teil des Gewandes, der neben der linken Körperseite den Hintergrund bildet, so auffallend wenig gegliedert und ausgearbeitet, daß er keinesfalls für eine Betrachtung von größerer Nähe und von gerade gegenüber gedacht war, wie es Taf. 649 bietet. Denn unterhalb des linken Beines kommt dasselbe Gewandstück mit weit reichem Faltenspiel zum Vorschein. Stellt man jedoch die Figur in größerer Höhe auf, so verschwindet die glatte Fläche nahezu ganz hinter der linken Hüfte und dem Oberschenkel, und zugleich wird sie durch den schweren Schatten so gut wie unsichtbar, wie Fig. 3 zeigt. Die sorgfältig gearbeiteten Gewandteile unterhalb des linken Oberschenkels dagegen erscheinen nun viel wichtiger als zuvor. Ferner kommt jetzt erst die reiche Gliederung zum Vorschein und zur Wirkung, die das freifallende Mantel-Ende auf seiner Unterseite hat. Das Erstaunlichste aber ist, wie sich durch die Betrachtung von unten mit einem Male die Bewegung und der Ausdruck der Gestalt völlig verändert. Man glaubt es kaum, daß es dieselbe Gestalt ist, die sich in Fig. 4 so ruhig und akademisch aufs Knie niedergelassen hat, während sie in Fig. 3 wie mit einem furchtbaren Ruck hingeschleudert erscheint. Wieviel sprechender ist jetzt der Umriß der rechten Körperseite, wieviel ausdrucksvoller die Spreizung der Beine und das Nachschleppen des linken Beins! Das wehende Gewand, das dem Körperumriß nun fast parallel läuft, unterstreicht und verstärkt die Heftigkeit der Körperbewegung. Denn erst jetzt sehen wir, wie der linke Unterarm es zusammendrückt, während die Hauptmasse gar nicht so schnell der Bewegung der Gestalt folgen kann. Endlich bekommt der Rumpf infolge der Verkürzung die stärkste innere Spannung und Bewegung, wogegen er in Fig. 4 viel lebloser erscheint. Somit lehrt der Augenschein unwiderleglich, daß die Gestalt im Ganzen wie im Einzelnen auf das Raffinierteste für hohe Aufstellung gearbeitet ist. Da bei der Vernachlässigung der Rückseite eine Anordnung auf einem Pfeiler oder etwa zwischen Säulen wie beim Maussoleum von Halikarnaß ausgeschlossen ist, so wäre auch ohne die schon erörterten technischen Anzeichen die ehemalige Aufstellung im Giebel gewiß.

Die Betrachtung des Motivs bestätigt sie von Neuem. Denn es fordert unweigerlich eine zweite Gestalt, durch die es erst verständlich und wirksam wird. Es ist hier sehr lehrreich,

sich klar zu machen, weshalb man bei anderen doch ganz ähnlich aufgebauten Gestalten, wie dem Ilioneus⁸⁾, dem Jüngling von Subiaco⁹⁾, dem Borghesischen Fechter¹⁰⁾ gar nicht auf den Gedanken kommt, eine zweite Gestalt zu verlangen. Sie würde nur stören, weil sie das Interesse ablenken und es zwischen zwei gleichen Werten hin- und herreißen würde. Und wir vermissen sie nicht, weil die Linien der einen Figur den Blick vollkommen einfangen und gewissermaßen nicht wieder aus ihrem Bannkreis herauslassen. Und das ist der Fall, trotzdem beim Fechter und beim Jüngling von Subiaco der Körper auf das größtmögliche Maaß seiner Länge auseinandergezogen ist. Hier scheidet sich die Kunst von der Natur. Denn in der Wirklichkeit des Vorgangs würden wir die Frage nach der Ursache nicht unterdrücken können, sondern müßten vom Einen zum Anderen hin- und herschauen. Die Kunst aber enthält uns absichtlich die andere Hälfte vor, weil sie uns in der einen mehr zu geben vermag, als die Wirklichkeit durch das Ganze, indem sie in dieser einen Hälfte die Anschauung zur höchsten Intensität steigert.

Anders aber liegt das Problem bei dem Jüngling Alba. Hier ist in Linien und Bewegung der Rhythmus kein fertiger, sondern er fordert notwendig eine Ergänzung und Vervollständigung. Indem der Körper zwar in seiner Hauptmasse nach links geschleudert erscheint, führen die vorherrschenden Linien alle nach rechts zurück: da wirkt zuerst das linke Bein, dessen Achse sich für die Empfindung schräg durch den Rumpf bis zur rechten Schulter fortsetzt (immer an der Figur 3 beurteilt); von dieser Schulter führte der rechte Arm in flacherer Schräge zurück und nach rechts hinüber, wo die rechte Hand ungefähr unter dem jetzigen Stumpf des linken Armes gestanden haben muß, während die Linke sich darüber befand und eine Art Stockung oder Retardierung des Rhythmus bedeutete; dann aber setzt das schräg nach rechts wehende Gewand die Bewegung wieder fort und betont von Neuem die Linie des linken Beins; endlich deutet der Kopf energisch nach rechts, da er nach Ausweis des herausspringenden rechten Kopfnickers mit scharfer Wendung zur linken Schulter gewendet war. Die Richtung des Blickes muß über die linke Hand hingegangen sein. So verlangt das Auge aufs Dringlichste eine Schließung des gewissermaßen „nach

⁸⁾ Brunn-Bruckmann 432. Bulle, Schöner Mensch², Taf. 183.

⁹⁾ Brunn-Bruckmann 249. Bulle, Schöner Mensch², Taf. 92, 93.

¹⁰⁾ Brunn-Bruckmann 75. Bulle, Schöner Mensch², Taf. 88.

rechts hin geöffneten“ Rhythmus. Und da die Anschauung dies fordert, will auch der Verstand wissen, wodurch denn eigentlich diese heftige und complicierte Bewegung bedingt ist. Erst also wenn die zweite Figur da ist, wird die künstlerische Wirkung eine gesättigte sein.

Der Jüngling ist von kräftigem Körperbau, an der Grenze zum Mann, allerdings ohne alle plastische Andeutung von Schamhaar. Doch dürfen wir dies nicht für die Altersstufe ausdeuten, da es vielmehr ein Anzeichen des Stils ist. Maaßgebend für das Alter ist vielmehr der breite, kräftig entwickelte Thorax, die feste Fülle der Bauchmuskulatur namentlich an der rechten Hüfte, endlich die starken, durchgearbeiteten Schenkel. Es ist nichts Unreifes mehr an diesem Körper, wie etwa am Sauroktonos oder am Jüngling von Subiaco, sondern die Proportionen und der Aufbau des Knochengerüsts sind in Länge wie Breite fertig. Nur daß die Muskulatur noch nicht auf das höchste Maaß der erreichbaren Form gebracht ist. Namentlich die Brustmuskeln wirken zart und weniger entwickelt, und über dem Ganzen liegt noch der köstliche Reiz der Jugendfrische. Was zum Manne noch fehlt, empfindet man am Besten, wenn man den Doryphoros oder den skopasischen Meleager oder den praxitelischen Hermes daneben hält. Auf etwa der gleichen Altersstufe dagegen scheint mir der lysippische Jüngling-Mann in Berlin zu sein (Beschreibung der Berl. Sculpturen n° 471; Furtwängler, Meisterwerke 597, 2). Ich möchte glauben, daß wir den Jüngling Alba auf etwa 18 Jahre zu schätzen haben.

Er ist nackt bis auf das Gewandstück, das über dem Oberarm hängt und die ganze Rückseite der Figur bedeckt. Das Gewand ist größer als eine gewöhnliche Chlamys, wie sie etwa bei dem Kapaneusrelief (Brunn-Bruckmann 607 links), auf dem Dexileosrelief, bei den Krieger des Maussoleumsfrieses und sonst so oft vorkommt, so daß man es eher für ein Himation halten möchte. Doch fällt bisweilen auch die Chlamys etwas größer aus, z. B. bei einzelnen Maussoleumskriegern (Reinach, répertoire des reliefs I, 153, 1, der sechste von links), wiesie überhaupt gelegentlich sogar den ganzen Körper decken kann, so in einem bekannten Hermestypus (Helbig-Amelung, Führer durch Rom³ I, n° 48). Am meisten gleicht das Gewandstück demjenigen, das der leider immer noch namenlose Hauptheld im Ostfries des Theseions nachschleppt und das für ein Himation gehalten wird, worauf Sauer die Deutung begründet (Sauer, Theseion, Taf. III, 15, S. 136). Doch wage ich nicht, für den Jüngling Alba auf dies Indicium sehr fest zu bauen und etwa die Folgerung zu ziehen, daß eine kriegerische

Situation ausgeschlossen sei. Nur so viel ist sicher, daß am linken Arm kein Schild ergänzt werden kann, da der Zustand des Marmors dies ausschließt.

Für die Deutung hatte Arndt den Gedanken an Hylas gehabt, zu einer Zeit, als die Körtesche Deutung des Jünglings von Subiaco eben bekannt geworden war (Jahrb. d. Inst. 1896 [XI], S. 11 ff.), die heutzutage kaum noch wird verteidigt werden können. Wirklich hat in dem von Körte herangezogenen Wandgemälde (a. a. O. S. 15, Abb. 2 = Museo Borbonico XIII, 46; Helbig, Wandg. n° 1261) die Haltung des Hylas manche Ähnlichkeiten mit unserer Figur. Der Knabe strebt dort seitwärts fort von seinen Bedrängerinnen, die ihn an Arm und Bein packen, während eine dritte ihn von hinten anfaßt. Doch ist die Bewegung dieser Gestalt eine höchst schwache Leistung des Künstlers; denn der Hylas müßte einfach nach rechts umfallen, wenn die dritte Nymphe ihn nicht hielt. In dem Urbild der Figur wird es wohl ein plötzliches Erschrecken und instinctives Wegdrängen gewesen sein, das hier so lahm wiedergegeben ist. Bei dem Jüngling Alba ist nun, abgesehen von anderen Schwierigkeiten, die Bewegung eine viel zu heftige, um in die Situation zu passen. Die Nymphe würde mit Gewalt auf ihn eindringen müssen, um seine extreme Stellung zu rechtfertigen, und das widerspräche doch der Grundidee von der schmeichelnden und lockenden Wasserfee: halb zog sie ihn, halb sank er hin. — Jacobsen hat im Katalog die Bezeichnung Niobide gegeben, und dies ist ja bei den beiden kopf- und namenlosen Jünglingen, die sich als nächster Vergleich aufdrängen, dem von Subiaco und dem Ilioneus, diejenige Deutung, die schließlich immer wieder triumphiert (Bulle, Schöner Mensch², Taf. 42; 183; Sp. 180; 400). Auch läßt sich eine gar nicht üble unmittelbare Parallele anführen, das von Pagenstecher, Niobiden, Fig. 15 (Sitzungsber. Heidelb. Akad. 1910, S. 31) abgebildete Terracottafigürchen, wo die Bein- und Rumpfhaltung nicht ohne Ähnlichkeit mit unserer Statue ist. Doch könnte natürlich selbst eine noch genauere Übereinstimmung des künstlerischen Motivs an sich nichts für die Deutung beweisen. In einer hellenistischen Decorationsfigur aus Priene ist z. B. die gleiche Haltung für einen Satyr aposkopeuon verwendet (Humann-Watzinger, Magnesia a. M., S. 194, Abb. 192). Ausschlaggebend ist vielmehr, daß, wenn unsere obige Analyse des Motivs nur einigermaßen das Richtige trifft, der Bedränger unmittelbar neben dem Jüngling gestanden haben muß. Damit sind aber Apoll und Artemis, die fernhin treffenden, so gut wie ausgeschlossen, denn nur die älteren Vasenbilder und die ärmliche römische



Fig. 5. A. Strengrotfigurige Amphora. London. Nach Mon. d. I., I, Taf. 23.

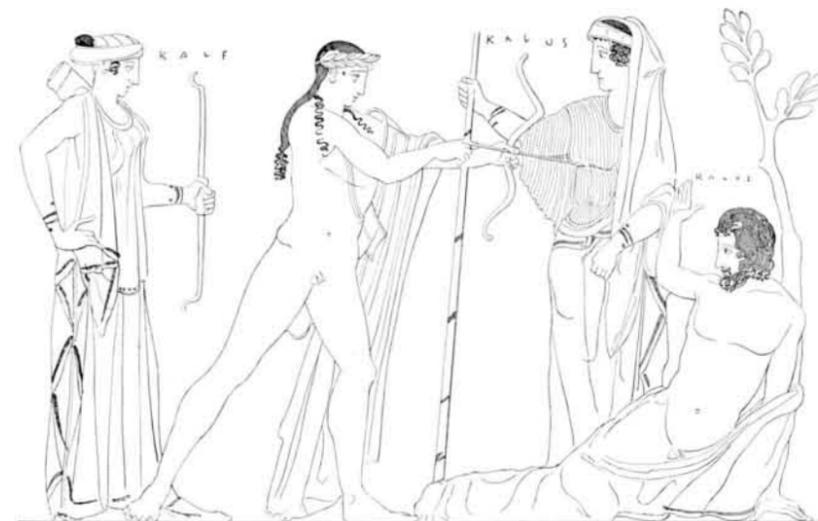


Fig. 8. D. Schönrotfigurige Kelebe. München, James Loeb. Nach Ann. d. I. 1830, Taf. H.



Fig. 7. C. Strengrotfiguriger Krater. Paris, Louvre. Nach Mon. Ann. d. I. 1856, Taf. XI.

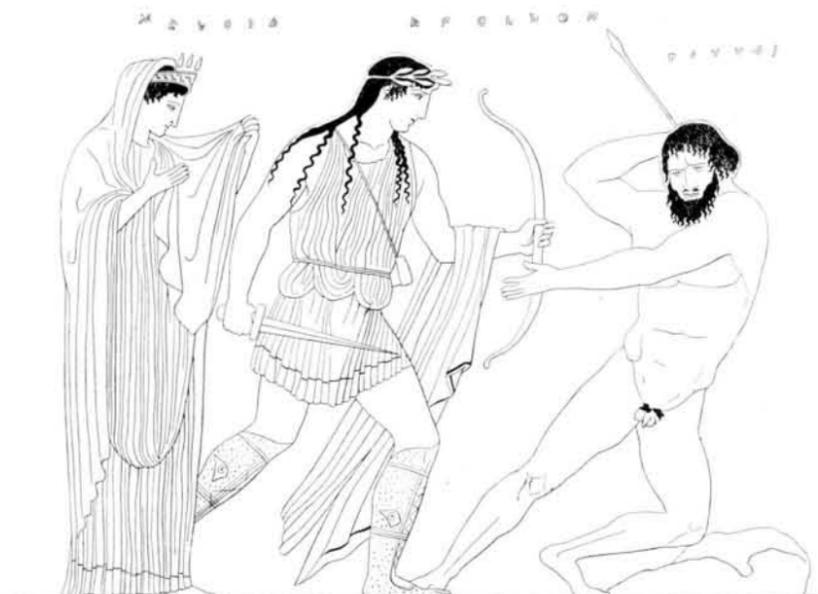


Fig. 9. E. Schönrotfigurige Pelike. Paris, Louvre. Nach Mon. Ann. d. I. 1856, Taf. X, 2.

Sarkophagplastik lassen sie aus unmittelbarer Nähe auf ihre Opfer schießen.

Wichtig wäre es, wenn wir das Spiel der Hände erraten könnten. Die Richtung des rechten Oberarms steht fest. Vom Biceps ist gerade genug erhalten, um sehen zu lassen, daß er nicht contrahiert ist. Also war der Unterarm nicht erheblich gebogen. Er setzte ungefähr die Richtung des Oberarms fort, höchstens mit einer geringen Wendung nach aufwärts, so daß der Unter-

— erscheint ausgeschlossen. Der linke Unterarm steht so, daß Elle und Speiche parallel sind. Also war die Hand nicht gedreht, sondern wendete sich mit der Innenfläche gegen die Brust. Die Finger kommen dabei der Bruchstelle auf der linken Schulter so nahe, daß die Anbringung eines Gegenstandes zwischen Hand und Schulter unmöglich wird. Es kann also — wie Sieveking bei einer gemeinsamen Untersuchung des Abgusses erkannte — wohl nur der



Fig. 6. B. Rotfigurige Schale. München. Nach Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei, Taf. 55.

arm etwa wagrecht zu stehen kam. Man glaubt dies auch aus den Verwitterungsspuren noch zu erkennen, indem vom Nabel an — vor dem etwa der Ellenbogen zu stehen kam — über die linke Hüfte hin eine weniger corrodierete Zone reicht; doch lege ich bei der Vieldeutigkeit von Corrosionsspuren auf dieses Beweismoment geringen Wert. Jedenfalls aber kam die rechte Hand unterhalb des linken Handgelenkes zu stehen, und eine gemeinsame Action der beiden Hände — die Vase des Hylas, an die Arndt dachte

Gewandzipfel gewesen sein, den die linke Hand hielt, was auch Poulsen nach Untersuchung des Originals bestätigte. Der untere Rand der Bruchstelle ist etwas hinterschnitten, wodurch das Herabsteigen des Gewandes gesichert wird. Der Stift diente dazu, das freihängende Gewandstückchen sammt der anhaftenden Hand und der Hälfte des Unterarms zu halten und gegen eine Verschiebung zu sichern. Wir gewinnen also folgendes Bild: der Jüngling suchte mit der Linken das gleitende Gewand über

die Schulter nach vorn zu ziehen — genau wie die liegenden Frauen A und V im olympischen Westgiebel —, während der rechte Arm sich über die Mitte des Rumpfes weg nach rechts streckte, und zwar mit heftiger Bewegung, wie das Anpressen des Oberarms und das Unbequeme der Haltung verrät.

II.

Unter den Hunderten ähnlicher Darstellungen von Knieenden und Gestürzten auf Vasen und Reliefs habe ich nur ein Thema gefunden, bei dem die Armhaltung sich der unserer Statue sehr stark nähert. Es ist die Geschichte von einem Unbewaffneten, der mit leeren Händen sich gegen einen lebensgefährlichen Angriff deckt: Tityos, wie er von Apoll getötet wird. Fünf rotfigurige Vasenbilder, die vom strengen bis zum schönen Stil reichen, hängen alle von einem gemeinsamen Archetypus ab, wohl einem Wandgemälde oder einem Weihpinax in einem Apollontempel. Das älteste Bild A (Fig. 5)¹¹⁾ ist zugleich das künstlerisch geschlossenste, indem der sterbende Gigant mit seiner Mutter Ge zu einer wundervollen Gruppe zusammengefügt ist. Bei der etwa ein Jahrzehnt jüngeren Münchener Schale B (Fig. 6)¹²⁾ ist durch den Raumzwang die charakteristische, langhinstürzende Bewegung des Tityos etwas verstümmelt worden. Auf dem etwa gleichzeitigen Krater des Louvre C (Fig. 7)¹³⁾ ist sie zu einem eigentümlichen Laufen mit brechenden Knien umgedeutet. Von den schönrotfigurigen Bildern D (Fig. 8)¹⁴⁾ und E (Fig. 9)¹⁵⁾ gibt das erste den Giganten wieder ganz hingestürzt, das zweite läßt ihn etwas linkisch auf einem kleinen Felsstück knien, wobei der Oberkörper nahezu

senkrecht steht. Doch bleibt der Grundgedanke in der Bewegung des Stürzenden sich immer gleich: der herandringende Gott wirft den Frevler zu Boden, nicht bloß durch die Gewalt seiner Waffen, sondern mehr noch durch den Schrecken, der vor ihm hergeht. Es ist für das Wesen des künstlerischen Motivs bezeichnend, daß die Künstler von B, C und D keine Verwundung angegeben haben, und daß trotzdem das Zusammenbrechen so überzeugend ist. Der Künstler von A läßt allerdings den Tityos von zwei Pfeilen in Schenkel und Brust getroffen sein. Der von E hat ein bekanntes Niobidenmotiv übernommen, den im Nacken steckenden Pfeil, nach dem die Rechte greift. Durch diese Compilation wird allerdings das Ganze ziemlich verdorben, denn Ober- und Unterkörper haben nun einen völlig verschiedenen Bewegungsrhythmus. E bleibt also für die Wiedergewinnung des Archetypus außer Betracht. Zu beachten ist ferner, daß auf A und D der Gott mit dem Bogen, auf den übrigen aber mit dem Schwerte angreift. Es kann bewiesen werden, daß das Schwert das ursprüngliche ist. Denn der so treffliche Künstler von A hat den Bogen ganz offenbar nur deshalb eingeführt, weil er die Darstellung auf die beiden Seiten einer Amphora verteilte und das Ausholen mit dem Schwert dann unverständlich oder doch ohne unmittelbare Wirkung gewesen wäre. Aus demselben Grunde mußte er beim Tityos die Pfeile hinzufügen. Bei D aber steht der Gott so nahe an dem Gestürzten, daß sein Pfeil über dessen Kopf hinweggeht und das Ganze wie eine lahme und schematische Zusammensetzung wirkt. Also gewinnen wir als Bestandteile des Urbildes: die Gruppe von Tityos und Ge, etwa so, wie sie auf A erscheint, nur ohne die Pfeile; und mächtig auf sie zuschreitend, die Linke mit dem Bogen vorgestreckt, mit der Rechten zum Hiebe mit dem Schwert weit ausholend Apollon. Diese Gestalt ist offenbar von C in der Bewegung am Treuesten bewahrt worden. Doch brauchen wir bei A die Rechte nur nach hinten gestreckt zu denken, um ganz das gleiche Bild zu bekommen. Man sieht ohne weiteres, wie ausgezeichnet diese Composition den rechteckigen Raum eines Pinax gefüllt hat. — Umgekehrt können wir nun bei jedem der Vasenbilder genau erkennen, wie und weshalb der Raumzwang den Zeichner abweichen ließ von dem Urbilde, das er in den Hauptzügen getreu im Kopfe haben mochte. A brauchte am wenigsten zu ändern, indem er nur die rechte Hand des Gottes umbog und ihn damit zu einem Schießenden machte. B konnte für die unbequeme Rundform weder das weite Ausschreiten des Gottes brauchen, noch das abgestreckte

¹¹⁾ A. Fig. 5. Rotfigurige Amphora. London, British Museum. Catal. Vases III E 278. Hier wiederholt nach Mon. d. Ist. I, 23. Abg. ferner Overbeck, Kunstmyth. Atlas 23, 7; Apollon, S. 387, 5. Müller-Wieseler-Wernicke-Graef, Denkmäler alter Kunst, Taf. 26, 7.

¹²⁾ B. Fig. 6. Rotfigurige Schale in München, n° 402. Nach Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei, Taf. 55, I, S. 276; dort auch die richtige Erklärung der Frau als Ge, nicht Leto, auf Grund einer schwarzfigurigen Darstellung mit Inschrift im Louvre (Overbeck, Atlas der Kunstmythologie, Taf. 23, 8. Müller-Wieseler-Wernicke-Graef, Antike Denkmäler, Taf. 26, 4).

¹³⁾ C. Fig. 7. Rotfiguriger Krater im Louvre. Reinach, Rép. des vases I, 245. Monumenti-Annali dell' Ist. 1856, Taf. XI, S. 44. Overbeck, Apollon, S. 63, 388; Atlas Taf. 23, 6.

¹⁴⁾ D. Fig. 8. Rotfigurige Kelebe, ehemals in Agrigent, dann Forman Collection (Verkaufskatalog 1899, n° 353), jetzt Sammlung James Loeb in München. Reinach, Rép. des vases I, 249. Annali 1830, Taf. H. Élite céram. II, 57. Overbeck, Apollon, S. 389, Atlas, 23, 7.

¹⁵⁾ E. Fig. 9. Rotfigurige Pelike. Im Louvre. Reinach, Rép. des vases I, 244, 5, 6. Monumenti-Annali, 1856, Taf. X, 2. Overbeck, Apollon, S. 63, 390; Atlas 23, 5.

Bein des Tityos. So erfand er eine neue Figur, die bei aller Monumentalität und Kühnheit ein wenig gekünstelt wirkt, besonders in der Haltung des rechten Arms. Auch schob er den Tityos etwas von der Ge ab, da er eine Füllung der Mitte brauchte. C hatte ein langgestrecktes Malfeld vor sich, darum setzte er die beiden Verfolgten in Laufbewegung und mußte trotzdem noch einen Palmbaum als Füllung zu Hilfe nehmen. D und E haben wohl das Urbild selbst nicht mehr genauer gekannt, sondern arbeiten mit handwerklich fortgepflanzten und darum schon ziemlich leblosen Typen.

Was das Tityosmotiv von so vielen ähnlichen Knieenden unterscheidet, ist dies: daß der Körper zwar aufs Heftigste von dem Feinde wegdrängt, der eine Arm jedoch sich ebenso leidenschaftlich gegen den Gegner zurückstreckt. Erst durch diesen Arm bekommt das Motiv seine künstlerische Kraft und seelische Lebendigkeit. Das lehrt negativ der Künstler von D, der dies nicht begriffen hat, sondern für die Linke das zeichnerisch freilich viel bequemere Aufstützen nimmt und die Rechte mit einer nichtssagenden Abwehrbewegung aufwärts führt. Auch der Maler von B hat sich das Beste des Vorbildes entgehen lassen müssen, wohl wegen des ungünstigen Raumes. Sehr ausdrucksvoll dagegen ist der ausgestreckte Arm bei C, noch wirksamer bei E, und am Besten ist wieder alles bei A. Hier kommt eine eigentümliche Verschränkung zu Stande, indem die Linke aufwärts nach der Mutter greift, während sich die Rechte schräg abwärts streckt. Diese letztere Bewegung verstehen wir erst dann richtig, wenn wir den Gott nahe herangerückt und mit dem Schwerte kämpfend denken, wie wir es oben als ursprünglich erkannten. Denn dann nähert sich die Hand des Tityos dem Apollon, und ihr Ziel ist nichts anderes als das Knie des Feindes. Es ist also die bekannte Gebärde des Flehens, mit der man Knie oder Bart des Gegners zu berühren sucht¹⁶⁾. So versteht man das eigentümliche Widerspiel von Fort- und Zurückstreben in diesem Motiv.

Die Nutzenanwendung für den Jüngling Alba liegt auf der Hand. Die Bewegungen von Beinen,

¹⁶⁾ Sittl, Gebärden der Griechen und Römer, S. 163f. Ilias XXI, 71 u. ö. Vergl. besonders die Dolondarstellungen: Roscher, Lexikon I, 1195 (Euphroniosschale); Schreiber, Ann. d. I. 1875, Taf. Q, R (= Reinach, Rép. vas. I, 334); Sittl, Gebärden, Abb. 14; ferner die Cassandra auf der Vivenziovase: Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei, Taf. 34; die Amazone im Maussoleumsfries: Reinach, Rép. Rel. I, 15, 2 rechts, u. a. Die älteste mir bekannte Darstellung der Gebärde sind die kindlich ausdrucksvollen Handbewegungen des Kentauren Netos auf der nach ihm benannten altattischen Amphora: Antike Denkmäler des Instituts I, Taf. 57.

Rumpf und Kopf sind bei der Statue nahezu dieselben wie bei dem Tityos A, nur im Spiegelbild. Völlig aber stimmt das Ausstrecken des rechten Arms überein¹⁷⁾. Allerdings ist ja nun nicht völlig ausgeschlossen, daß die Rechte eine Waffe, etwa ein Schwert, gehabt hätte. Nur könnte der Stoß, den sie führte, kaum ein sehr wirksamer gewesen sein. Wahrscheinlicher ist mir, daß wir die Analogie der Tityosdarstellung auch auf den Ausdruckswert der Armbewegung erstrecken dürfen. Und wir verstehen dann das ganze Motiv so: Ein Jüngling, von einem Angriff bedroht, stürzt auf der Flucht nieder. Angsterfüllt wendet er den Blick auf den Verfolger zurück, sucht mit der Linken instinctiv das Gewand über den Körper herabzuziehen, als könne es ihn schützen¹⁸⁾, und streckt die Rechte angstvoll gegen den Feind, sei es in einem letzten Versuch der Abwehr oder um gnadeflehend sein Knie zu berühren.

In welchen größeren Zusammenhang diese Scene gehört, ist mit Sicherheit natürlich nicht zu entscheiden. Sehen wir von Krieg und Jagd ab, so finde ich nur zwei geläufige Giebelthemen, auf die man raten könnte, die Iliupersis, bezeugt

¹⁷⁾ Bei der großen Ähnlichkeit des Jünglings Alba mit dem alten Tityosbilde, wie wir es erschlossen haben, mag die Frage gestreift werden, ob wir eine Abhängigkeit des plastischen Motivs von dem malerischen anzunehmen haben. Ich glaube, daß man das auch dann nicht tun dürfte, wenn der zeitliche Abstand geringer wäre — da, wie später gezeigt wird, der Jüngling Alba etwa in die Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. gehört. Allerdings herrscht ja heutzutage mehr denn je die Vorstellung, daß die Malerei die führende und früher entwickelte Kunst sei, die alle Motive für die Plastik gewissermaßen erst ausprobiert habe. Ich halte das in dieser Allgemeinheit für vollkommen falsch (vergl. namentlich Klein, Griech. Kunstg. II, 188 fg., und dagegen das bei Bulle, Schöner Mensch², Sp. 608, über die langsame Entwicklung der Malerei Bemerkte). Jedenfalls aber darf man niemals vergessen, daß die Ausführung eines und desselben Motivs in der Malerei und in der Plastik ganz verschiedenen Bedingungen unterliegt. Dafür ist der Jüngling Alba ein lehrreiches Beispiel. Das Besondere in seinem künstlerischen Aufbau besteht, wie wir später sehen werden, darin, daß die ganze Breite des Rumpfes von dem freilaufenden Arme überschritten wird. Zeichnerisch ist das leicht zu bewältigen. Diese Zeichnung kann man aber gar nicht unmittelbar in Plastik übersetzen. Sondern das Problem muß für die dritte Dimension vollständig neu durchgedacht werden, weil der freistehende Arm, neben den technischen Schwierigkeiten, eine sehr starke Entwicklung der Formbewegung in die Tiefe mit sich bringt. Dadurch wird ein eminent plastisches Problem daraus, das überhaupt erst auf einer bestimmten Entwicklungsstufe ausgedacht und bewältigt werden kann. Ob etwas Ähnliches zeichnerisch schon vorhanden war, ist dabei für den Bildhauer ziemlich oder ganz gleichgültig.

¹⁸⁾ Das Gewand wie ein Schild vorgehalten im Freiermord von Gjölbaschi: Reinach, Rép. des rel. I, 446, 1, 3.

am argivischen Heraion (Paus. II, 17, 3), und den Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos. Das zweite Thema empfiehlt sich deshalb, weil auch im olympischen Ostgiebel die Situation des improvisierten Kampfes dadurch charakterisiert ist, daß den beiden Vorkämpfern das lange Festgewand entfällt. Es wäre nicht schwer, sich den angreifenden Kentauren vorzustellen, wenn man etwa die Darstellungen der Parthenonmetopen Süd IV und XXX sich etwas auseinandergezogen denkt (Reinach, *rép. d. rel. I*, 25, 4; 29, 30. Winter, *Kunstgesch. in Bildern I*, 44, 4; 5). Wenn dabei der Kentaure mit den emporgebäumten Vorderhufen etwa über dem linken Arm des Jünglings zu stehen käme, so könnte dieser vielleicht doch mit dem Schwert nach dem Bauch des Kentauren stoßen. Oder man kann sich die Scene mehr nach Art einer Gruppe des Phigaliafrieses ausmalen (Reinach, *rép. d. rel. I*, 221, 5 rechts. Overbeck, *Plastik I*, Fig. 131, West 4 [7]), die mir in der Stimmung wie in den Bewegungsmotiven des gestürzten Kriegers die allernächsten Analogien zum Jüngling Alba zu bieten scheint; denn hier ist es die instinctive Abwehr des waffenlos gewordenen. Aber ich gestehe, daß alle diese Überlegungen nur den Wert von Versuchen haben und eine bestimmte Deutung aus der Gestalt selbst nicht gefunden werden kann.

III.

Was die kunsthistorische Bestimmung des Werkes anlangt, so tut man gut, wo immer es geht, sich zunächst von dem Wesen des Motivs leiten zu lassen, ehe man in der Einzelausführung Anhaltspunkte für die Datierung sucht. Denn die künstlerische Raum- und Formanschauung ist das Bestimmende und Grundlegende, die Ausführung dagegen ein Hinzukommendes, das freieren Gesetzen unterliegt und leichter täuschen kann. Kein Beispiel ist lehrreicher hierfür als der Jüngling von Subiaco. Die Mehrzahl der Forscher hat sich durch die weichen und glatten Formen der Oberfläche verführen lassen, ihn ins vierte Jahrhundert oder noch jünger zu setzen. Kalkmann war der Einzige, der von Anfang an das Herbe, ja Archaische der Bewegung herausgeföhlt hat, zu einer Zeit, als der Vergleich mit den neuen Niobiden dies noch nicht erleichterte. Jetzt wird es nur eine Frage der Zeit sein, daß seine Ansetzung um die Mitte des fünften Jahrhunderts sich allgemein Bahn bricht¹⁹⁾. Kalkmann hat sehr treffend die Bewegung des Jüng-

¹⁹⁾ Kalkmann im *Jahrb. d. I.* 1895 (X), 11fg.; 1896 (XI), 197fg. Furtwängler, *Die neue Niobidenstatue*, *Sitzungsber. Bayer. Akad.* 1907, 218. Bulle, *Schöner Mensch*², Sp. 182, und die Nachweise am Schluß.

lings von Subiaco als eine „unfertige“ bezeichnet. Das kann durch Nichts eindringlicher zu Gefühl gebracht werden, als durch den Vergleich mit dem Jüngling Alba. Der Jüngling von Subiaco kann nicht den Bruchteil einer Sekunde in seiner jetzigen Stellung verharren; denn er ist in einem Zwischenmomente eines ohne Unterbrechung oder Wendung verlaufenden Bewegungsrhythmus. Der Jüngling Alba hingegen, so gewaltsam und heftig die Bewegung erscheint, ist ihm gegenüber in einer relativen Ruhe. Wenn man bei ihm von der Halsgrube das Lot fällt, so trifft es an die Innenseite des linken Knies, und diese Linie ist die Grenze, an der die bisherige Bewegung zum Halten kommt. Was jetzt eintreten muß, ist entweder ein Vor- oder ein Zurück- oder Hintenüberstürzen, jedenfalls ein ganz neu ansetzender Bewegungsrhythmus²⁰⁾. Aber es ist bezeichnend, daß wir über den Fortgang der Bewegung gar nichts aussagen können; er ist künstlerisch — und damit auch sachlich — gleichgültig. Beim Jüngling von Subiaco hingegen kann man sich nicht nur ganz genau den nächsten Augenblick, das Hinstürzen, ausmalen (vgl. *Schöner Mensch*², Sp. 181), sondern man ist fast gezwungen, dies zu tun. Darum wirkt dies Werk in seiner momentanen Erscheinung viel stärker auf die Phantasie. Und dennoch haben nicht die transitorischen Motive dieser Art den Sieg errungen, sondern „klassisch“ geworden sind bloß die „fertigen“ Bewegungsmotive. Seit der Mitte des fünften Jahrhunderts etwa verschwinden jene. Es liegt hier ein kunstgeschichtliches Gesetz vor, das Kalkmann zuerst ange-deutet hat.

Sehen wir uns nun innerhalb der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts um, so begegnet uns eine für unsere Betrachtungen sehr wichtige Gestalt im Westgiebel des Parthenon, der Knabe (E), der sich an die Kniee seiner Schwester hinschmiegt oder besser hinwirft. Es ist eine auffallend heftige Bewegung, deren Sinn schwer zu erraten ist und für unsern Zweck auch gleichgültig bleibt. Die Figur ist aber typisch für den Aufbau, den die Kunst des fünften Jahrhunderts für ihre Statuen beliebt, nämlich für das völlige Ausbreiten des Körpers und seiner Glieder in der An-

²⁰⁾ Ebenso verhält es sich bei dem gestürzten Gallier aus den kleinen attalischen Weihgeschenken in Venedig. v. Bieńkowski, *Gallierdarst.*, Fig. 53. Bulle, *Schöner Mensch*², Sp. 224, Abb. 150. Clarac-Reinach, *Rép. stat. I*, 529, 5. Nur scheinbar bietet einer dieser Gallier ein Beispiel „unfertiger“ Bewegung, der rücklings stürzende in Venedig (Reinach, *Rép. I*, 522, 6). Denn hier sind nur Rumpf, Kopf und linker Oberschenkel alt, die jetzige Ergänzung aber ist ganz unsicher und wahrscheinlich falsch. Vgl. v. Bieńkowski, S. 45, Fig. 57.

sichtsebene, ohne jede Überschneidung der Rumpffläche durch die Gliedmaßen. An handlungslosen Gestalten, wie etwa der Parthenos, erscheint uns das als das Natürliche und Selbstverständliche, bei bewegten Figuren jedoch tritt das Prinzip leicht in fast zu merkbarer Deutlichkeit hervor, wie zum Beispiel am polykletischen Diadumenos. Die im fünften Jahrhundert sehr spärlichen Ausnahmen von der rein flächigen Anordnung fallen sofort auf: der capitolinische Dornauszieher, die capitolinische Amazone, der Münchener Öleingießer. Und man bemerkt schon hier, wieviel reicher die innere Bewegung des plastischen Bildes durch die Überschneidung wird, wenn man den Berliner mit dem capitolinischen Amazonentypus vergleicht. Auch in den Giebelfiguren herrscht das gleiche Streben, Überschneidungen des Rumpfes nach Möglichkeit zu meiden, sobald der Rumpf in Vorderansicht gestellt werden kann — während natürlich die Profilfiguren, die auf Umriß gearbeitet sind, von anderen Grundbedingungen beherrscht werden. Hierbei ist höchst lehrreich, wie in den Olympiegiebeln neben den völlig in die Relief-Ebene — man möchte fast sagen — ausgeplätteten Gruppen einzelne Versuche zu Überkreuzungen mit Glück gewagt werden, so im Westgiebel in der Beißergruppe P*—Q* und der anderen kleinen (Kentaur mit Knaben F*—G*), im Ostgiebel an dem sitzenden Bärtigen L, den Treu vor dem Oinomaosgespann anordnet, und namentlich an dem kauernenden Knaben E (Bulle, Sch. M.², Taf. 185) der mit seinem den ganzen Rumpf überschneidenden Beine der unmittelbare Vorgänger des capitolinischen Dornausziehers ist. Solchen Versuchen gegenüber hat sich an den Parthenongiebeln das „klassische“ Prinzip reinsten Reliefanordnung so vollkommen durchgesetzt, daß bei all dieser Fülle von Motiven kaum hie und da ein Arm über eine Rumpfbreite übergreift, ganz deutlich nur einmal am Hermes hinter dem Athenagespann des Westgiebels. Mit welcher Absichtlichkeit alle wichtige Form in die Vorderansicht gebreitet wird, empfindet man am Stärksten wieder an den bewegten Gestalten, so an Poseidon und Athena im Westgiebel, an der Hebe im Ostgiebel. Aber auch in dem liegenden „Ilissos“ ist es beinahe wie eine Rückkehr zu archaischer Art, wenn die volle Brustbreite in die Vorderansicht gepreßt wird²¹⁾. Nur daß wir es hier allerdings mit künstlerischen Synthesen von so allerhöchster Art zu tun haben, daß der Unbefangene nichts von dem Kunstmittel merkt und der Natur ganz nahe zu sein glaubt.

²¹⁾ Über die Entwicklung der Liegemotive Andeutungen bei Bulle, Schöner Mensch², Sp. 379.

Werfen wir nun aber einen Blick auf die wichtigsten Einzelstatuen des vierten Jahrhunderts, so fällt sofort in die Augen, wie sehr die Überschneidungen des Rumpfes seit der Mitte des Jahrhunderts zunehmen. Sie beginnen mit gewissermaßen schüchternen Versuchen, wie an dem Schaber von Ephesos in Wien²²⁾ und dem Lateranischen Poseidon²³⁾. Bewußter und reifer ist die Lösung schon in dem Typus der Venus von Capua²⁴⁾ und was mit ihr zusammenhängt²⁵⁾. Sehr lehrreich ist zu verfolgen, wie Praxiteles bei seinen männlichen Gestalten noch durchweg flach componiert (beim einschenkenden und angelehnten Satyr, dem olympischen Hermes, ja sogar beim Sauroktonos), hingegen bei den Frauengestalten mehr und mehr die Überkreuzung versucht, schüchtern bei der Knidierin, stärker bei den Musen und verwandten Gestalten²⁶⁾, ferner bei der „Brauronia“²⁷⁾ und „Pseliomena“²⁸⁾, wenn wir diese wirklich besitzen. Gleichzeitig sehen wir aber, daß die Überschneidungen — wie es mit neuen Gedanken zu gehen pflegt — auch sofort aufs Äußerste getrieben werden. So am Alexander Rondanini²⁹⁾, wo allerdings die noch immer ungelöste Frage der richtigen Ergänzung etwas im Wege steht; am Ares Ludovisi³⁰⁾, neben dem man sich vergleichshalber den myronischen Herakles Altemps³¹⁾ ins Gedächtnis rufe; an dem eigentümlichen sitzenden Jüngling Ludovisi³²⁾. An allen diesen Statuen wird der Rumpf durch die Arme fast verdunkelt, und die

²²⁾ Katalog der Fundstücke von Ephesos, 2. Aufl., S. 4, Fig. 68. Bulle, Schöner Mensch², Taf. 60. Hauser, Osterr. Jahresh. 1902 (V), 214. Hartwig, ebenda 1901 (IV) 152.

²³⁾ Brunn-Bruckmann 243. Bulle, Schöner Mensch², Taf. 73. Löwy, Griech. Plastik, Abb. 219. Zur kunstgeschichtlichen Stellung: Bulle in Roschers Lexikon III, 2890.

²⁴⁾ Brunn-Bruckmann 297. Bulle, Schöner Mensch², Sp. 532, Abb. 169.

²⁵⁾ Furtwängler, Meisterwerke 628. Amelung zu Brunn-Bruckmann-Arndt, Taf. 593.

²⁶⁾ Amelung, Basis von Mantinea (1895). Bulle, Schöner Mensch², Abb. 64, 65; Taf. 132 fg.

²⁷⁾ Studniczka, Vermutungen zur griech. Kunstgesch., S. 25. Brunn-Bruckmann 59. Löwy, Griech. Plastik, S. 96, Abb. 202. Der praxitelische Charakter der Artemis von Gabii ist jedenfalls sicher, und Studniczkas Zurückführung auf die Brauronia bleibt trotz Kleins spöttelnder Ablehnung (Praxiteles 305; Griech. Kunstgesch. II, 257) durchaus discutabel.

²⁸⁾ Klein, Praxiteles, S. 286. Bulle, Schöner Mensch², Sp. 332, Abb. 81.

²⁹⁾ Brunn-Bruckmann 105. Furtwängler-Wolters, Glypt.², n° 298. Löwy, Griech. Plastik, Abb. 222 a.

³⁰⁾ Brunn-Bruckmann 388. Bulle, Schöner Mensch², Taf. 165. Löwy, Griech. Plastik, Abb. 217.

³¹⁾ Kalkmann, Proportionen des Gesichts, Taf. 1, 2. Brunn-Bruckmann Taf. 612/13.

³²⁾ Reinach, Rép. stat. I, 193, 1. Helbig, Führer durch Rom² II, 919.

weitere Entwicklung scheint zu zeigen, daß man tatsächlich ein Zuviel empfunden hat. Am sandalenbindenden Hermes³³⁾ ist die Anordnung für die Hauptansicht schon wieder viel durchsichtiger, allerdings im Zusammenhang mit mehransichtiger Compositionsweise. Die volle Reife und Mäßigung erhält aber das Kunstmittel der Überschneidung anscheinend erst durch Lysipp. Es genügt, an die bedeutendsten ihm gehörigen oder zuzuweisenden Werke nur zu erinnern (Apoxyomenos, bogenspannender Eros, Silen mit Dionysoskind, Neapler Ringer, sitzender Hermes aus Herculaneum³⁴⁾), um sagen zu müssen, daß ihm dieses Mittel fast unentbehrlich erscheint. Das ist kein Zufall. Denn wenn wir aus Lysipps Hauptwerke, dem Apoxyomenos, mit Recht abzulesen meinen, daß er ein „Rundbildner“ im höchsten Sinne war, so mußte ihm die Überschneidung als bequemstes Mittel für plastische Tiefenwirkung ganz besonders willkommen sein. Bilden doch die den Rumpf überquerenden Arme eine zweite, bisweilen sogar dritte Raumschicht vor der Hauptfläche des Rumpfes.

In der hellenistischen Zeit sind dann Überschneidungen jeglicher Art und jeden Grades an der Tagesordnung, und manche Compositionen sind überhaupt völlig auf diesem Grundgedanken aufgebaut, wie die Florentiner Ringergruppe³⁵⁾, der Florentiner Schleifer³⁶⁾, der kauernde Perser aus den kleinen attalischen Weihgeschenken im Vatican³⁷⁾, die kauernde Aphrodite des Doidalses³⁸⁾, die trunkenen Alte³⁹⁾ und vieles Andere, das hier bei Seite bleiben kann. Nur an die Gruppe von Amor und Psyche sei noch erinnert, in der die oberen Hälften der Körper wie durch ein Geflecht sich überschneidender Linien zusammengehalten werden⁴⁰⁾, endlich an die Aphrodite von Medici, deren Arme sich wie eine eigene vordere Schicht um den Körper legen⁴¹⁾.

³³⁾ Brunn-Bruckmann 67. Löwy, Griech. Plastik, Abb. 220. Furtwängler, Hundert Taf. der Glyptothek, n^o 63.

³⁴⁾ Brunn-Bruckmann 281; 64; 354; 282. Bulle, Schöner Mensch², Taf. 62; 63; 71; 91; 166. Löwy, Griech. Plastik, Abb. 215; 216; 218.

³⁵⁾ Brunn-Bruckmann 431. Löwy, Griech. Plastik, Abb. 244. Vielleicht noch von Lysipp selbst: Bulle, Schöner Mensch², Sp. 401, Taf. 184.

³⁶⁾ Brunn-Bruckmann 425. Bulle, Schöner Mensch², Taf. 181. Löwy, Griech. Plastik, Abb. 236.

³⁷⁾ Brunn-Bruckmann 481. Löwy, Abb. 238.

³⁸⁾ Brunn-Bruckmann 434. Schöner Mensch², Taf. 182, Abb. 111. Löwy, Abb. 237.

³⁹⁾ Brunn-Bruckmann 394. Schöner Mensch², Abb. 115. Löwy, Abb. 257.

⁴⁰⁾ Brunn-Bruckmann 375. Helbig-Amelung, Führer durch Rom³, I n^o 802.

⁴¹⁾ Brunn-Bruckmann 374. Löwy, Abb. 198. Schöner Mensch², Taf. 156, dazu das auf Sp. 339 Bemerkte.

In der Reliefkunst läßt sich Ähnliches, wenn auch in anderer zeitlicher Verteilung beobachten. Am frühesten und häufigsten tritt die Überschneidung an den langen Friesen auf, die viele Figuren und größere Abwechslung brauchen, während die Metopen des fünften Jahrhunderts sie fast gar nicht anwenden. Es ist sehr lehrreich, sich am Parthenonfries einmal klar zu machen, bei wie vielen Gestalten man die Absicht herausfühlt, sie mit dem Rumpfe in das Relief auszubreiten, und bei wie relativ wenigen andererseits der so ausgebreitete Rumpf von einem Arm überschritten wird.⁴²⁾ Das ist erklärlich, weil im Flachrelief die Vermehrung der Schichten lästig ist, so virtuos auch gerade die Parthenonkünstler die Tiefenwirkung der Form bei flachester materieller Vertiefung zu handhaben verstehen. Im Phigaliafries finden sich nur drei Beispiele von einer Überschneidung in unserem Sinne — wobei Profilfiguren natürlich nicht in Betracht kommen —, während die Mehrzahl der Gestalten hier überall sehr absichtlich ausgebreitet wirkt.⁴³⁾ Einen sehr reichen und wirkungsvollen Gebrauch von der Überschneidung macht die Reliefkunst in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, wie ein Blick auf den Maussoleums- und Lysikratesfries und den Alexandersarkophag lehrt. Auch an Grabreliefs, wie den Jüngling vom Ilissos und den Aristonantes, sei erinnert. Dieser Umstand stimmt aufs Beste mit dem, was wir bei der Freistatue beobachtet haben, und er gibt uns die Gewähr, daß solche Dinge nicht zufällig auftreten, sondern daß es sich hier um grundlegende künstlerische Anschauungsformen handelt, die gleichmäßig die ganze plastische Production durchdringen. Um so auffallender ist es zunächst, daß ein Werk wie der pergamenische Gigantenfries so gut wie gar keine Überschneidungen aufweist. Die Figuren stehen entweder in Vorder- oder Rücken- oder Profilansicht. Doch kann der Grund unschwer eingesehen werden. Dieser Fries steht durch seine Dimensionen in Höhe wie Reliefvertiefung außerhalb jedes normalen Maaßes, und alles Kolossale hat seine eigenen Gesetze. Bei der ungeheuren Schwere und Massigkeit dieser Götter- und Gigantenleiber wäre es räumlich sehr schwierig und künstlerisch jedenfalls höchst ungünstig gewesen, wenn ein Arm die ganze Breite der Brust ge-

⁴²⁾ Sehr auffälliges Ausbreiten des Rumpfes in etwa 18 Fällen: Reinach, Rép. des reliefs I, 31, 2 links; 5 links; 8. 32, 12; 14. 35, 40 (!). 36, 11. 37, 17 (!). 39, 36; 38; 41; 42. 40, 4 (Dionysos); 5 (Hera, Zeus, Hephäst); 6 (Apoll). 41, 121. — Überschneiden des Rumpfes durch den Arm in etwa 7 Fällen: Rép. I, 31, 3 links. 32, 16. 34, 29. 35, 39 (!). 37, 12. 41, 108; 112.

⁴³⁾ Reinach, Rép. rel. I, 221, 1 (2. und 3. Fig.); 222, 17 Mitte.

quert hätte. Wogegen durch die Ausbreitung im Bildfeld die höchste künstlerische Ruhe erzielt wird trotz heftigster sachlicher Aufregung und Bewegung.

Für den Jüngling Alba lehrt dieser kleine Umblick, daß wir ihn keinesfalls einem Giebel des fünften Jahrhunderts werden zuweisen dürfen. Denn weder unter den Freifiguren noch in der Giebelplastik würde diese Composition ihre Analogien haben. Hingegen stellt sie sich ihrem künstlerischen Aufbau nach unmittelbar zu der großen Gruppe von Freifiguren, die wir um die Mitte und in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts fanden. Betrachtet man den Jüngling Alba in der richtigen Ansicht von unten (Fig. 3), so wird das Überkreuzen der Brust durch die Arme etwa in dem bogenspannenden Eros oder dem Silen mit dem Dionysoskind seine nächsten Parallelen finden. Und ganz ähnlich ist auch die Art, wie die hierdurch angeregte Tiefenbewegung des Auges in der unteren Hälfte auf das Wirksamste aufgenommen wird durch die Haltung des linken Beines, das mit seiner Unteransicht den Blick schräg in die Tiefe leitet. So gewinnen wir für den Jüngling Alba einen sicheren terminus a quo. Die genauere Festlegung seiner Entstehungszeit aber muß nun von der Einzelausführung ausgehen.

IV.

Da ist zunächst das Gewand. Es schiebt sich in engen parallelen Falten zusammen. Der freie Zipfel endigt in der Unteransicht in ein zusammengedrängtes Geschlängel (Fig. 3), dessen Zwischenräume bis zu 6 cm eingetieft sind. Von unten gesehen wirkt das Endstück wie ein viereckiger Klotz mit lebhaft nach hinten verlaufenden tiefen Furchen. Es dient also innerhalb der Gesamtcomposition wieder der gleichen Grundidee einer starken Tiefenwirkung. Betrachtet man den Umriss des Gewandes, so fällt auf, aus wie wenigen und einfachen Hauptlinien er besteht, während alle Form und Gliederung innerhalb liegt. Auch für die Vorderansicht ist wieder Alles geschehen, daß das Gewand nicht als Fläche, sondern als Masse von bestimmter Tiefe empfunden wird, indem die Faltenrücken eng und tief gefurcht sind, die Faltenrücken dagegen alle in einer vorderen Ebene liegen. Diese Gewandanlage ist einem eminent plastischen Gefühl entsprungen, das in diametralem Gegensatz steht zu der Art, mit der im fünften Jahrhundert solche freiwehenden Gewandzipfel behandelt werden, angefangen von den Nereiden von Xanthos über die Parthenonsculpturen und den Phigaliafries bis zur Nikebalustrade. Dort geht der Künstler von dem



Fig. 10. Aufnahme des Originals nach E-A 1790

malerischen, dem Flächenwert des Stoffes aus, hier von seinem Massenwert. Auch dies ist einer der großen Gegensätze des fünften und vierten Jahrhunderts, den wir hier anzudeuten uns begnügen müssen.

Auch in der Durchführung ist das Gewand des Jünglings Alba ganz von dem Wirklichkeitssinn des vierten Jahrhunderts durchdrungen. Man kann es — zwar nicht nach der Qualität der Ausführung, aber nach der Auffassung des Stofflichen — unmittelbar neben die Chlamys des praxitelischen Hermes halten. In der Natürlichkeit des Faltenstriches, sowie in den kleinen Knicken und Dellen verrät sich dasselbe Grundgefühl, wenn auch der Künstler des Jünglings Alba stärker decorativ wirken will und nicht über das naturalistische Raffinement des Praxiteles verfügt. Sucht man nach dem Individuellen in der Gewandauffassung, so zeigt sich eine Vorliebe für fast parallel geführte, enge, unter sich ziemlich gleichartige Faltenzüge. Auch die schattenfangenden Täler dazwischen sind von ziemlich gleichmäßiger Breite. Dies verleiht der Gesamterscheinung jene Ruhe und plastische Festigkeit, von der wir schon sprachen. Wir geben in Figur 10 eine Aufnahme, in der infolge der diffusen Beleuchtung die charakteristische Gliederung des Gewandes besonders deutlich hervortritt.

Die nächste unmittelbare Parallele, die ich zu dieser Art habe auffinden können, ist die Faltengebung an verschiedenen Gestalten des Maussoleumsfrieses. Man kann dort in der Hauptsache zwei Manieren unterscheiden, nach denen die wehenden Chlamyden angelegt sind. In den von Wolters und Sieveking dem Skopas



Fig. 11. Aus dem Maussoleums-Fries
Platte 1007, 38. (Timotheos-Serie.)

und dem Timotheos zugewiesenen Reihen⁴⁴⁾ sind sie als plastische Massen zusammengehalten, liegen in ziemlich dicker Schicht auf dem Reliefgrund auf und haben einen fest geschlossenen, einfachen Umriß. Die Innengliederung geschieht durch streng parallel geführte Falten, die manchmal schmaler, manchmal breiter angelegt sind, aber immer aus gleichwertigen Elementen bestehen. In den beiden anderen Serien⁴⁵⁾ sind die Chlamyden mehr auf dem Reliefhintergrund ausgebreitet, der Umriß ihrer Endigungen ist gelöster und die Innengliederung ist mannigfaltiger, Eigenschaften, die mehr mit der im fünften Jahrhundert üblichen Behandlung solcher Motive übereinstimmen. Doch ist die Verteilung keineswegs eine strenge. So ist zum Beispiel in der Timotheos-Serie n° 44 (Platte 1008) eine ganz flach gebreite Chlamys mit Zickzackendigung, in der Bryaxis-Serie n° 75 (Genueser Platte 1022) eine „plastische“ der erstgenannten Art. Ohnehin ist ja auffallend, wie wenig die vier Serien im Gewandstil untereinander verschieden sind. Die so ausgesprochene persönliche Manier des Timotheos, die wir sehr gut zu kennen glauben, haben Wolters und Sieveking nur mit der größten Anstrengung in einigen schwachen Spuren aufzufinden vermocht (a. a. O. S. 189). Und an den

⁴⁴⁾ Jahrbuch des Inst. 1909 (XXIV), S. 171, Beil. 1.
⁴⁵⁾ a. a. O. Beil. 2.

Chitonen der Amazonen würde man bei Einzelbetrachtung zum Beispiel zwischen 1013, 29 (Skopas), 1006, 20 (Timotheos), 1022, 72 (Bryaxis) und 1020, 58 (Leochares) nicht den geringsten stilistischen Unterschied finden. Ich glaube, daß sich das leicht daraus erklärt, daß die vier Künstler natürlich nicht alle nötigen Arbeitskräfte aus ihrer heimischen Werkstatt mitbrachten, sondern bei dem riesigen Umfang der Aufgabe auf die in Halikarnass ansässigen Steinmetzen angewiesen waren. Diese aber hatten sicher ebensogut eine gemeinsame Manier, wie die vielen scalpellini, die am Erechtheion mitgearbeitet haben, oder die athenischen Grabreliefkünstler des vierten Jahrhunderts. Das Unterscheidende in den vier Serien beruht denn auch vorwiegend in Ideen, Raumgliederung, Bewegungsmotiven, ferner in den so glücklich von Wolters und Sieveking verwerteten Pferdetypen, während eine Untersuchung der Einzelausführung diese Scheidung gewiß nicht ermöglicht hätte⁴⁶⁾. Immerhin werden die leitenden Künstler und ihre mitgebrachten Werkmeister auf die Ausführung so viel Einfluß gehabt haben, daß wir grundsätzliche Verschiedenheiten als ihr Eigentum werden betrachten dürfen. Solche sind aber in den geschilderten Typen der „malerischen“ und der „plastischen“ Chlamys vorhanden, so daß wir damit als einem kunstgeschichtlichen Factor rechnen können.

Für den Jüngling Alba bieten sich zur genaueren Vergleichung am besten die Platten 1007, 38 (Timotheos) = Fig. 11, und 1015, 35–36 (Skopas) = Fig. 12. Die Chlamys von 38 ist in Umriß und Innengliederung so gut wie identisch — wenn wir uns dabei die durch den verschiedenen Maßstab bedingten Unterschiede gegenwärtig halten —, und die Chlamys von 36 stimmt mit dem Grundcharakter seines Gewandes, wie

⁴⁶⁾ Übrigens ist die Arbeit auch innerhalb der Serien an Qualität recht verschieden. Der stärkste Abstand scheint mir bei Wolters' Anordnung in der Timotheos-Serie zu sein, wenn wir die vorzügliche Stoffcharakterisierung von 1017, 71 mit der groben decorativen Gewandmanier an 1007, 39; 40 vergleichen. Das erstgenannte Stück steht dagegen in der Andeutung der kleinen Zwischenfältchen am Gürtel und in der Subtilität der Ausführung der wundervollen Genueser Platte, besonders der Figur Platte 1022, 73 so nahe, daß man es eher an diese anschließen möchte. Da nun die Genueser Platte schließlich nur wegen der feineren Ausführung vom Maussoleum abgetrennt wird — die anderen Gründe sind auch nach Wolters-Sieveking nicht durchschlagend —, so glaube ich, daß man endgültig von dieser Anschauung zurückkommen sollte. Für welches andere Monument hätte wohl Bryaxis eine Platte von genau denselben Dimensionen, Gegenstand und Stil machen sollen? Oder war es vielleicht ein Probestück für den Wettbewerb um den Auftrag, wie Furtwänglers „Nicht-Giebelkrieger“ von Ägina?

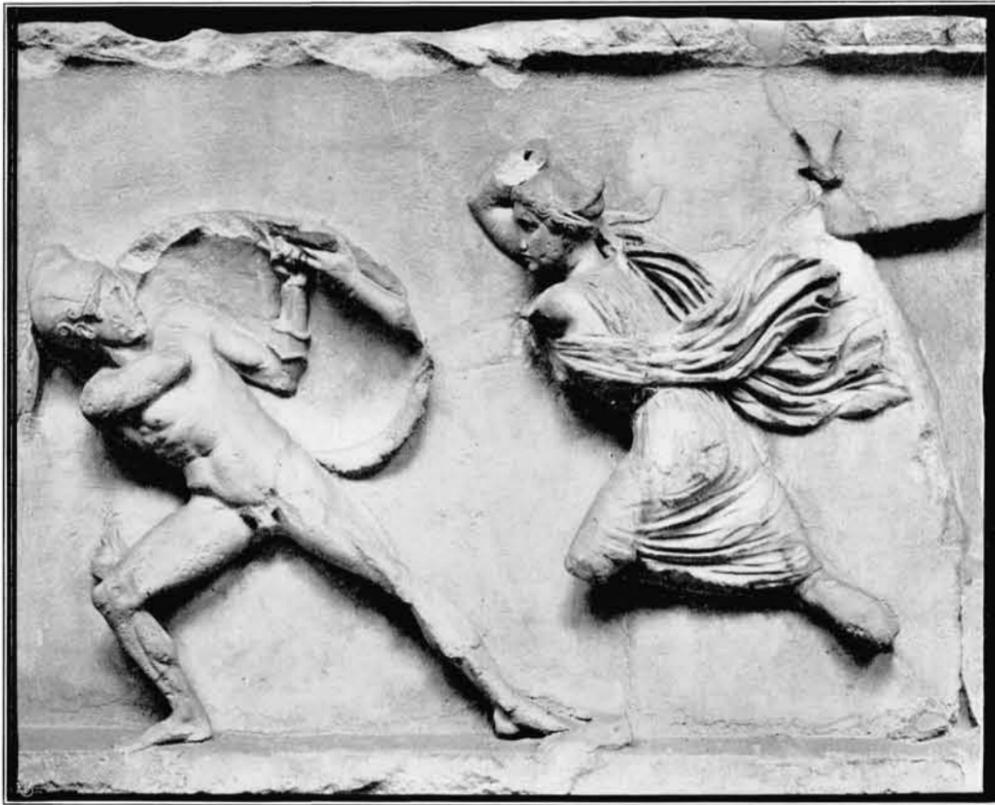


Fig. 12. Aus dem Maussoleums-Fries, Platte 1015, 35—36. (Skopas-Serie.)

wir ihn oben zu umschreiben versucht haben, vollkommen überein. Damit gewinnen wir zunächst einen genaueren zeitlichen Anhaltspunkt. Aber auch einen kunsthistorischen. Denn wie abweichend man solche kleinen, selbständig hängenden oder flatternden Gewandstücke rhythmisieren kann, zeigen außer dem Maussoleumsfries selbst etwa das Grabrelief des Jünglings vom Ilissos⁴⁷⁾, der Alexandersarkophag und der Lysikratesfries⁴⁸⁾.

Wenn uns dies ermutigt, in dem Kreise der beiden genannten Künstler weiterzusehen, so werden wir uns zunächst Timotheos zuwenden. Unter den vom Asklepiostempel in Epidauros stammenden Sachen kann man eine gemäßigte Stilrichtung unterscheiden (in der reitenden Amazone) und eine extreme, die mit maniert anklebenden und flatternden Gewändern arbeitet⁴⁹⁾. Zum Vergleich käme überhaupt nur die erste in Betracht⁵⁰⁾. Aber ein Blick genügt, um zu sehen, wie sehr das rhythmische Gefühl dieses Künst-

⁴⁷⁾ Brunn-Bruckmann 469. Bulle, *Schöner Mensch*², Taf. 267.

⁴⁸⁾ Brunn-Bruckmann 488.

⁴⁹⁾ Daß wir diese Sculpturen als Grundlage für die Art des Timotheos betrachten dürfen, haben Wolters und Sieveking von Neuem erhärtet: *Jahrb. d. Inst.* 1909 (XXIV), S. 186—189.

⁵⁰⁾ Brunn-Bruckmann, Taf. 20. Kavvadias, *Fouilles d'Épidaure*, Taf. 8, 1. Ephim. Arch. 1884, Taf. 3, 1.

lers von dem des Jünglings Alba verschieden ist. Denn er zerlegt die Gewandmassen in einzelne größere Partien, die durch glattere Flächen unterbrochen werden, und es ist nirgends eine Spur von jenem charakteristischen plastischen Zusammenfassen der Faltenzüge.

Eine geradezu überraschende Analogie jedoch begegnet uns nun sogleich im Kreise des Skopas. Es ist an dem von Furtwängler auf den Pothos des Skopas bezogenen Statuentypus⁵¹⁾. Das Gewand spielt beim Pothos eine ganze eigenartige Rolle, indem es fast wie ein Baumstamm unter dem Arme steht, wie man denn ja auch früher tatsächlich eine geheimnisvolle Stütze darin verborgen geglaubt hat. Durch die Berliner Gemme lernen wir, daß beide Hände den senkrecht aufgestützten Thyrsos faßten, der an der Statue nahezu vor der Mitte des Gewandes herabgegangen sein muß. Das Gewandstück ist nun, genau wie beim Jüngling Alba, von einer auffallenden Einfachheit, um nicht zu sagen Starrheit der Umrise. Jedes Gefühl von freier flächiger Ausbreitung des Stoffes

⁵¹⁾ Brunn-Bruckmann, Taf. 616, 617, wo Arndt der Bezeichnung zustimmt. Ebenso Klein, *Griech. Kunstgeschichte* II, 305 f. Der Nachweis von Furtwängler geführt: *Gemmen* I, Taf. 43, 52: II, S. 208; ferner *Sitzungsber. Bayer. Akad.* 1901, 783 f. Ablehnend verhält sich Lechat, *Revue des études anciennes* 1910 (XII), 348. — Neue Replik in Rom, *Antiquario* (Mariani, *Bullett. com. di Roma* 1911, 99 f).

ist unterdrückt; er ist zu einer compacten plastischen Masse von rechteckigem Querschnitt zusammengefaßt, genau wie beim Jüngling Alba. In der Innengliederung zeigt sich dieselbe Anordnung gleichwertiger Einzelemente, und besonders der obere Teil wirkt fast wie liniert. Gegen unten zu, wo sich die Faltenzüge etwas stauchen, ähneln die Formen sehr dem aufruhenden Gewandteil unter dem linken Bein des Jünglings Alba, wo ebenfalls eine charakteristische „Augen“bildung ansetzt. Endlich ist das Gewand des Pothos nicht nur ebenfalls ein Himation, statt der bei nackten Gestalten sonst üblichen Chlamys, sondern es steht vor Allem künstlerisch in demselben sehr eigentümlichen Verhältnis zum Körper, wie bei dem Jüngling Alba. Es hängt mit dem Körper nur an einer einzigen schmalen Stelle zusammen, wie es für die Vorderansicht auch beim Jüngling Alba der Fall ist. Es flankiert die Gestalt wie ein selbständiges Element, was bei dem Pothos sich ganz natürlich ergibt, während wir bei dem Jüngling jetzt deutlicher empfinden, daß eine spezifische künstlerische Absicht oder Vorliebe die energische Abscheidung des wehenden Zipfels vom Körperumriß veranlaßt hat. Durch einen schlichten Strom geschlossener Gewandlinien soll bei beiden Gestalten die Bewegtheit der Körperlinien verstärkt werden. Praxiteles strebt beim olympischen Hermes dieselbe Wirkung durch das genau entgegengesetzte Mittel an, durch Reichtum und krause Unruhe des Stoffes.

Bei einer zweiten Gestalt des skopasischen Kreises, dem Herakles Lansdowne⁵²⁾, kehrt das gleiche Kunstmittel wieder. Auch hier begleitet den Körper ein selbständiger Contrastwert, das Löwenfell. Und man kann es unmöglich plastischer, compacter und starrer anordnen als hier geschehen. Es besteht fast ganz aus Geraden und Wagrechten, die nur durch das Gekräusel der Mähne und ein paar kleine Diagonalen gemildert sind. Und noch ein drittes Werk, das unwidersprochen dem skopasischen Kreise zugewiesen worden ist, empfiehlt sich der Betrachtung, das Grabmal des Aristonantes⁵³⁾. Die Chlamys, die sich in das Innere seines Schildes schmiegt, hat alle Eigentümlichkeiten der Alba-Chlamys, wie wir sie gekennzeichnet haben (Massigkeit, geschlossenen Contur, Parallelführung gleichwertiger Elemente), nur ist die Ausführung etwas gröber und handwerksmäßiger⁵⁴⁾.

⁵²⁾ Furtwängler, Meisterw., S. 516, Fig. 92. Winter, Kunstgesch. in Bildern I, 57, 1. Löwy, Griech. Plastik, Abb. 144. E. A. Gardner, Six greek sculptors, pl. LVI—LVIII.

⁵³⁾ Wolters, Ath. Mitt. 1893 (XVIII), 6. Brunn-Bruckmann, Taf. 470. Winter, Kunstgesch. in Bildern I, 57, 6; ders., Griech. Porträtkunst, S. 18. Bulle, Schöner Mensch,² Taf. 268. Klein, Griech. Kunstgesch. II, 280. — Der Kopf abg. Arndt-Amelung, Einzelaufn. 695—697.

V.

Gehen wir zum Körperbau unserer Statue und zur Behandlung des Nackten. Die Proportionen sind zweifellos vorlyssippisch, obwohl sie sich in der verschobenen Haltung nicht ganz sicher beurteilen, noch weniger messen lassen. Der Rumpf ist breit und flächig angelegt und durch klare, aber doch nicht harte Querteilungen — Brustmuskelrand, Taillenlinie, Schamfalte — in Flächen gegliedert, die in sich flach und fein gewölbt sind. Auffallend ist die große Breite und weite Ausladung des Rippenkorbes, dem gegenüber die Taille schlank wirkt. Die Beine erscheinen gegenüber dem Rumpf sehr kräftig entwickelt; man beachte besonders die Mächtigkeit des linken Oberschenkels im Vergleich zum Oberkörper. Im Grundbau des Ganzen und in der Flächigkeit der Durchführung fühlt man ohne weiteres den Kanon des Polyklet heraus, jedoch schon mit einer ausgesprochenen Streckung der Proportionen und mit Milderung aller Übergänge zwischen den großen Rumpfabteilungen. In der Oberflächenbehandlung endlich ist nicht das Geringste mehr von polykletischer Abstractheit, sondern überall ist weich-pralles, blühendes Fleisch. Besonders schön sind die feinen Rundungen und Schwellungen am unteren Rande des Brustkorbes, an der Innenseite des linken und oben an der Innenseite des rechten Oberschenkels, sowie an der linken Kniekehle und Wade. Für das feine Fleischgefühl des Künstlers zeugt auch die Rundung des Schamhügels. Nicht ganz so fein jedoch sind die zwei Hautfalten über dem Nabel, sowie dieser selbst.

Nach Parallelen brauchen wir nicht mehr weit zu suchen. Denken wir den Jüngling Alba aufgesprungen, so steht niemand anderes vor uns als der vaticanische Meleager, nur um einige Lebensjahre jünger. Da ist dieselbe Mächtigkeit der Oberschenkel, die Flächigkeit des Rumpfes

⁵⁴⁾ Das wehende Chlamys-Ende des Vaticanischen Meleager lasse ich bei Seite, um nicht eine unsichere Größe in die Betrachtung einzuführen. Aber aufmerksam machen möchte ich doch darauf, daß die fächerförmige Anordnung mit den gleichmäßig breiten Faltenrippen, den kleinen Faltenaugen und dem abgerundeten Contur durchaus dem Grundprincipe der bisher beobachteten Stücke entspricht. Man kann die Chlamys der Maussoleums-Amazone 1015, 36 unmittelbar daneben halten. Nur ist allerdings bei dem Meleager alles durch den Copisten langweilig und leblos geworden. Um so verwunderlicher ist freilich, daß dieser trockene Pedant ein so merkwürdiges Gewandmotiv erfunden haben soll. Aber einstweilen wage ich allerdings der allgemeinen Auffassung, daß das Original ein Bronzewerk ohne Chlamys gewesen sei, nicht zu widersprechen, da sie viele äußere Indicien auf ihrer Seite hat. Brunn-Bruckmann, Taf. 386. Amelung, Vat. Sc. II, S. 33, n^o 10. Helbig-Amelung, Führer durch Rom³ I, n^o 128. Klein, Griech. Kunstgesch. II, 276. Bulle, Schöner Mensch², Abb. 145.

bei weicher Behandlung der Übergänge, der breit umschriebene Bauchabschluß, der klare Tailleinschnitt, das weite Ausladen des Rippenkorbes, ja es fehlt nicht das Fältchen über dem Nabel, das allerdings beim Meleager durch die Copistenhand und vielleicht modernes Putzen sehr leblos geworden ist, das aber bei einer ruhig stehenden Gestalt ein bemerkenswertes Stilkriterium bedeutet. Die gleichen Grundzüge des Körperbaues finden sich an dem Herakles Lansdowne, nur daß dort die Formen gröber, die Übergänge in der Muskulatur härter und mehr in polykletischem Sinne sind, weshalb wir den Herakles als ein Frühwerk, den Meleager als eine reife Arbeit des Skopas betrachten dürfen. Schauen wir jetzt auf den Maussoleumsfries zurück, so finden wir in den jugendlichen Krieger 1013, 28 (= Fig. 13) und 1015, 35 (= Fig. 12) der Skopasreihe die leiblichen Brüder des Jünglings



Fig. 13. Aus dem Maussoleums-Fries, Platte 1013,28 (Skopas-Serie).

Alba wieder. Die Breite des Brustkorbes bei schlanker Taille, die Länge der Oberschenkel (besonders bei 28 deutlich), die Hautfalten über dem Nabel⁵⁵⁾ sind ihnen gemeinsam, wenn auch die Einzeldurchführung der Formen freilich viel härter wirkt. Wie sehr der Krieger 35 (Fig. 12) auch im Bewegungsmotiv dem Jüngling Alba ähnelt, hat der Leser längst bemerkt; doch würde dies in der Vereinzelnung nicht sehr viel bedeuten, da der Fries mehrere ähnlich komponierte Gestalten hat⁵⁶⁾. Aber als Schlußpunkt unserer Betrachtungen mag darauf hingewiesen sein.

VI.

Ich würde auf die Zusammensetzung solcher Einzelbeobachtungen und -vergleiche nicht das volle Vertrauen haben, wenn nicht zu meiner eigenen Überraschung bei dem Rückblick über die hier für Skopas zusammengestellten Werke sich ein gemeinsamer Grundzug ihres Aufbaues herausstellte, der mir durchaus persönlich und individuell zu sein scheint. Zunächst fällt auf,

⁵⁵⁾ Im ganzen Fries nur an diesen beiden Figuren.

⁵⁶⁾ Es sind 1006, 22; 1007, 38 = Abb. 11; 1012, 50; alle in der Timotheosreihe. Sollte man glauben dürfen, daß Timotheos, der Schwächste von den Vieren, von dem Besten von ihnen Einiges abgesehen oder geschenkt bekommen hätte? Auch die Chlamys-Anordnung bei 38 ist ganz skopasisch. Aber ich wage nicht, so viel wissen zu wollen.

daß bei vieren von ihnen (Alba, Maussoleum 35, Pothos, Aristonantes) nicht nur eine starke Überschneidung des Rumpfes durch einen Arm vorhanden ist, sondern daß diese Überschneidung etwas Gewalttätiges hat, so daß die betreffende Schulter ganz nach der anderen Seite herübergedrückt oder -gerissen wird. Dies ist aber keineswegs ein äußerlicher oder nebensächlicher Zug, sondern es entwickelt sich daraus ein ganz besonderer Linienrhythmus. Schon bei der ersten Analyse des Jünglings Alba (Seite 4—5) sahen wir, wie im Aufbau alle Bewegungslinien nach rechts, in die Breite, drängen. Das Gleiche ist bei dem Maussoleumskrieger der Fall. Könnte es bei diesen beiden vielleicht eine Folge der Gruppenanordnung sein, so ist keinesfalls beim Pothos und noch weniger beim Aristonantes ein äußerer Zwang zur Breitenentwicklung vorhanden gewesen, der ihren Aufbau beeinflusst hätte. Und nun lehrt eine Versenkung in den Linienaufbau dieser beiden letzteren, daß ihr ganzer Rhythmus nicht, wie gewöhnlich, auf ein Aufwärtssteigen und Abwärtsfließen gegründet ist, sondern auf eine ganz eigentümliche Bewegung in der Diagonale. Beim Pothos sind es der linke Unterschenkel, die linke Hüftspalte, der rechte Hüftumriß, der rechte Unterarm, die Schulterlinie, endlich die Blickrichtung, die in ihrem Zusammenklang die Gesamterscheinung beherrschen und gliedern. Das Auge muß gewissermaßen wie

im Zickzack an ihnen emporklettern, um dann an dem breiten Strom des Gewandes wieder hinabzugleiten⁵⁷⁾. Ein ähnliches schräges Hinaufsteigen und wieder Hinabgleiten macht das Auge an dem Aristonauten durch, nur daß hier Alles weniger durchdacht und bewußt angelegt ist. Endlich kann auch auf die in etwas anderem Sinne (nämlich durch Spreizen der Glieder) diagonal geführte starke Bewegung der tegeatischen Atalante hingewiesen werden (Bull. corr. hell. 1901 [XXV], pl. 6).

Keinen größeren Gegensatz gibt es hierzu, als den Rhythmus praxitelischer Gestalten. Gar nicht zu reden von dem olympischen Hermes oder dem einschenkenden Satyr, wo das Auge in einem stetigen sanften Auf- und Niedergleiten gehalten wird, zeigt sich auch an dem anscheinend dem Pothos so verwandten Sauroktonos nicht das Geringste von einer Querbewegung der dominierenden Linien. Vielmehr gibt es auch hier nur ein sanftes Auf und Ab, das sich zudem völlig innerhalb der Gestalt selber abspielt und die senkrechte Linie der Stütze ganz außerhalb des künstlerischen Erlebnisses beläßt, indem der Rhythmus an der linken Hand wieder in die Gestalt zurückläuft⁵⁸⁾. Auch bei dem Apoll von Belvedere und was sonst noch von Statuen individueller Prägung aus der Mitte des vierten Jahrhunderts vorhanden ist, verläuft der Rhythmus senkrecht. Beim Apoxyomenos wird man von einem Umbiegen nach vorn sprechen können. Ich glaube also, daß wir die starke

⁵⁷⁾ Ein Vorläufer des Pothos ist der polykletische Narkissos (Bulle, *Schöner Mensch*², Taf. 65), was die starke Abhängigkeit des Skopas von polykletischen Ideen von Neuem bestätigt. In der hellenistischen Zeit findet sich der Diagonalrhythmus häufiger; vgl. *Schöner Mensch*², Taf. 76 links (Dionysos-Statuette aus Priene), wo ich im Texte, Sp. 143, auf dieses frühere Bestehen des Diagonalrhythmus hätte hinweisen sollen.

⁵⁸⁾ Die Verwandtschaft zwischen Pothos und Sauroktonos, die so oft betont wird, besteht in Wirklichkeit nur in dem Alleräußerlichsten, nämlich darin, daß beide sich hochaufgestützt anlehnen. Bei dem eigentlichen künstlerischen Aufbau jedoch zeigen sich grundlegende Verschiedenheiten, wie sie größer kaum gedacht werden können: der Sauroktonos rein auf Fläche komponiert, aller Ausdruck in die Umrisslinie gelegt, der Rhythmus senkrecht geführt und in sich zurücklaufend; der Pothos durch das Überkreuzen des Armes und eines Beines gewissermaßen „doppelschichtig“ angelegt, die stärksten Linien (l. Bein, r. Arm) innerhalb des Umrisses, der Rhythmus im Zickzack geführt, wie im Text beschrieben. Dies sind Unterschiede primärer Art, weil sie auf das Constanteste beim künstlerischen Schaffensprozeß, das Verhältnis des Künstlers zu Raumform und Bewegungsform, zurückgehen. Wogegen die Bildung von Einzelheiten, wie Augen, Haare, ja Proportionen, sekundär sind und bei dem einzelnen Künstler wechseln können. Ihre Beobachtung ist wertvoll, aber sie können niemals ausschlaggebend sein — ganz abgesehen von dem Dazwischenpfuschen der Copisten.

Diagonaltendenz im Pothos als eine persönliche Note des Skopas werden anerkennen dürfen, zumal sie sich, obwohl natürlich schwächer, auch bei den ganz aufrecht stehenden Gestalten deutlich zeigt, an dem Herakles Lansdowne durch die sperrige Haltung des linken Arms und die starke Schräglinie der Keule (nichts ergänzt), sowie durch die starke Ausladung der rechten Hand mit dem Fell, und zuletzt und nicht zumindest durch die Kopfwendung nach der Seite des weitabstehenden Spielbeins hin, wodurch die Tendenz ins Breite wirksam verstärkt wird. Beim Meleager wird das Gleiche bewirkt durch die ausladende Linie des rechten Arms und den abgespreizten linken⁵⁹⁾. Sehr lehrreich ist, wie in einer ganz ähnlich aufgebauten praxitelischen Gestalt, dem angelehnten Satyr, trotz des eingestemmtten Arms und des schrägen Fells der Hauptrhythmus in der Senkrechten bleibt und der Blick immer wieder in sie zurückgezwungen wird⁶⁰⁾.

Endlich nochmals einen Blick auf die Maussoleumsreliefs. Nachdem unser Auge für die Linienanordnung geschärft ist, wird jedermann auffallen, daß auch hier in der skopasischen Reihe eine auffallend starke Betonung der Diagonalen vorhanden ist. Allerdings kommen auch sonst ausgesprochene Schrägfürungen vor, am stärksten in der Genueser Platte 1022, dann auf 1020—1021, 57; 58; 59, auf 1006, 19; 21; 22 und sonst. Aber nirgends sind die Schräglinien so häufig, so lang durchgeführt, so mathematisch klar herausgearbeitet und in so strenger Beziehung zueinander, wie auf den skopasischen Platten 1013—1015. Hier haben sieben von den zehn Figuren eine beinahe unnatürlich lange, schräg gelegte Achse (1013, 28; 30; 31; 32; 34 [Pferdehinterbeine]; 35; 36), und das Ganze ließe sich unschwer in ein ornamentales Liniensystem auflösen, dessen Elemente man fast alle in einem Diagonalnetz unterbringen könnte. Es zeugt von Skopas' Genialität, daß trotzdem von allen Gestalten des Frieses gerade die seinigen den Eindruck der

⁵⁹⁾ Der Copist des Vaticanischen Exemplars hat die Breitenentwicklung durch die Chlamys auf das Wirksamste verstärkt und hätte also den künstlerischen Grundzug des Aufbaus ganz merkwürdig gut verstanden! Vgl. Anm. 54.

⁶⁰⁾ In diesem Zusammenhange wird mir nun auch Furtwänglers Rückführung des Hypnos und der Venus von Capua auf Skopas wahrscheinlich. Der Hypnos ist überhaupt ganz Diagonale und die Venus ist so stark ins Breite komponiert wie nur möglich. Mehr darüber am Schluß des Textes. — Die Venus von Capua: Brunn-Bruckmann, Taf. 297. Furtwängler, *Meisterwerke*, 636 fg. Bulle, *Schöner Mensch*², Abb. 169. Die Replik Caetani: Furtwängler ebenda, Taf. 30. Brunn-Bruckmann 593 (Ame-lung). Der Hypnos: Furtwängler ebenda, S. 648. Brunn-Bruckmann 529. Bulle, *Schöner Mensch*², Taf. 100, Abb. 43, Sp. 192.

größten Lebendigkeit machen (Wolters-Siebeking, S. 182). Das merkwürdigste Experiment hat er wohl mit dem Jüngling 1013, 28 (Fig. 13) gemacht, der in Frontansicht kauert und seine beiden Arme in gerader Linie auseinanderspreizt, so daß sie in einem Winkel von 45° durch fast das ganze Bildfeld laufen, wobei der Unterarm der Amazone diese Achse bis fast an den oberen Rand der Grundfläche fortsetzt. Daß diese Gestalt trotzdem nicht gekünstelt wirkt, sondern sich das Prädicat „ausgezeichnet“ verdient hat (Wolters a. a. O.), belehrt uns, daß die eigentümliche Linienführung vom Künstler nicht wie ein äußerliches Ornamentierungs-Schema seinen Gestalten aufgepreßt wurde, sondern einer bestimmten Disposition seines rhythmischen Empfindens entsprang. Eben deshalb dürfen wir es als ein wichtiges und grundlegendes Indicium für das Aufsuchen seiner Werke betrachten. Für den Jüngling Alba brauchte ich jetzt nur die Analyse seines Rhythmus zu wiederholen, die ich Eingangs gegeben habe, noch ehe ich wußte, wohin es mit der Figur eigentlich gehen würde. Aber es genügt auch schon ein Blick auf sie, besonders in der richtigen Ansicht (Fig. 3), um zu erkennen, daß dies ganz und gar eine Diagonalfigur ist.

Da somit große und kleine Anzeichen, äußere und innere künstlerische Elemente in dieselbe Richtung weisen, so wage ich nun aus all diesem den Schluß zu ziehen: der Jüngling Alba ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine Giebelfigur aus dem Kreise oder sogar der Werkstatt des Skopas.

VII.

Die Probe auf das Exempel könnte mit Hilfe der Tegeagiebel gemacht werden. Aber leider ist von den erhaltenen Rumpfteilen und Gliedern, die unmittelbar vergleichbar wären, noch so gut wie Nichts veröffentlicht, so daß ich das Urteil über meine Hypothese einstweilen denjenigen ans Herz legen muß, denen die schöne und dringende Aufgabe der endgültigen Verarbeitung dieser unschätzbaren Funde obliegt⁶¹⁾.

⁶¹⁾ Über die älteren Funde: Treu, Athen. Mitt. 1881 (VI), S. 392 f.; S. 395 ein knieendes Bein in Skizze abgebildet. Über die Ergebnisse französischer Ausgrabungen siehe Mendel, Bull. corr. hell. 1901 [XXV], 241—261, Taf. 3—8, und neuerdings Ch. Dugas, C.-R. de l'Acad. des inscr. 1911, 257—268. Auch Dugas leugnet (a. O. S. 260 und Revue de l'art ancien et moderne 1911 [XXIX], S. 13), daß der Kopf, den Furtwängler (Sitzungsber. Bayer. Akad. 1906, 383 f.) und E. Gardner (Journ. of hell. stud. 1906 [XXVI], 169 f.) auf den Atalantetorso gesetzt hatten, zugehören könne. Für skopasisch nimmt ihn aber auch Dugas; er will die von Paus. VIII, 47, 1 im Tempel-Innern genannte Hygieia des Skopas darin vermuten. Auch für mich steht der skopasische Charakter des Kopfes außer Zweifel, trotz dem Einspruch von Amelung (zu Brunn-Bruckmann, Taf. 583, S. 7, Anm. 16) und Lechat

Nur mit dem Torso der Atalante kann ein Vergleich versucht werden, obwohl hier allerdings das künstlerische Problem der Gewandung auf völlig anderer Grundlage steht, da der Stoff ein ganz dünner ist und nicht frei fällt, sondern sich eng an den Körper anschmiegt; auch sind leider bei der Atalante fast alle Faltenrücken abgestoßen. Immerhin kann man erkennen, daß jedenfalls prinzipielle Gegensätze nicht vorhanden sind, wohl aber in den Grundzügen eine entschiedene Verwandtschaft. Man empfindet sie ein wenig an der Parallelführung der Falten unter der linken Brust, an der linken Hüfte und am linken Oberschenkel der Atalante, deutlicher in der plastischen Massigkeit, mit der die freihängenden Falten neben dem rechten Oberschenkel behandelt sind.⁶²⁾ Dann aber entsteht die nun schon fast vermessene Frage, ob nicht der Jüngling Alba aus den Tegeagiebeln selbst stammen könnte. Weder der Marmor vermag von vornherein darüber etwas zu entscheiden — da in den Tegeagiebeln parischer und einheimischer (Doliana-)Marmor nebeneinander vorkommen — noch auch die Größe. Denn, wie auch in den Parthenongiebeln, sind die Abmessungen der tegeatischen Giebelfiguren offenbar sehr verschieden untereinander; die Atalante erscheint überlebensgroß (Höhe des erhaltenen Stückes 1 m, während es bei Lebensgröße etwa 80—85 cm sein müßte), der behelmte Kopf in Athen ist lebensgroß, der unbehelmte etwas unterlebensgroß. Der ebenfalls ein wenig unterlebensgroße Jüngling Alba wäre also in einer Giebellecke der Schlachtszene durchaus denkbar⁶³⁾. Auch sind Tempel von solchen Abmessungen, daß die Giebelfiguren lebensgroß werden, im vierten Jahrhundert gewiß nicht so häufig gewesen; wir lesen ja, daß die Größe des tegeatischen dem Pausanias besonderen Eindruck machte. Am Asklepiostempel in Epidaurus sind die Figuren kaum halblebensgroß. Andere Tempel des vierten Jahrhunderts mit Giebelgruppen, von denen wir wissen, sind: der Apollontempel zu Delphi, der natürlich

(Revue des études anc. 1910 [XII], 384). Vgl. das am Schluß des Textes Bemerkte.

⁶²⁾ Für die Ergänzung der Atalante möchte ich noch darauf aufmerksam machen, daß sich im Maussoleumsfries, in der Leocharesreihe (1020, 58), eine auffallend ähnlich gekleidete und bewegte Gestalt findet, die dort ziemlich verloren zwischen zwei ganz geschlossenen und in sich fertigen Gruppen herumspringt. Hat hier vielleicht ein statuarisches Vorbild mitgewirkt und als Lückenbüsser gedient? Daß das lange himationartige Gewand auch in einer Schlachtszene schließlich denkbar wäre, ist oben genügend angedeutet worden (S. 9 fg.).

⁶³⁾ Die Einzelmaße des Jünglings Alba sind (nach Messung von E. Buschor): Halsgrube — Nabel 27,5 cm; Halsgrube — Schamhügelansatz 39 cm; Länge der Oberschenkel 38,5 cm; des linken Unterschenkels 36 cm; des linken Oberarms 36 cm.

nicht in Betracht kommt, der Heraklestempel zu Theben mit den Taten des Herakles von Praxiteles' Hand⁶⁴⁾, ferner vielleicht der Asklepios-tempel zu Titane mit „Herakles und Niken“ (stieropfernden?) im Giebel⁶⁵⁾. Aber ich will den Leser nicht mit Überlegungen aufhalten, die einstweilen zu keinem Ergebnis führen können. Nur was für den Jüngling Alba als sicher betrachtet werden darf, möchte ich noch einmal zusammenfassen: daß er ein griechisches Original von vortrefflicher Arbeit ist; daß er aus einer Giebelfüllung stammt; daß er etwa um die Mitte des vierten Jahrhunderts entstanden sein wird, und zwar im Kreise der Künstler, die am Maussoleum beteiligt sind, am Wahrscheinlichsten unter dem Einfluß oder in der Werkstatt des Skopas.

Anhangsweise möchte ich auf den schönen weiblichen Kopf von Tegea (Anm. 61) eingehen, da dessen Beurteilung für unsere Erkenntnis von Wesen und Werk des Skopas grundlegend zu werden verspricht. Der Kopf bildet mit dem Pothos und der Aphrodite Caetani-Capua (Anm. 60) eine Reihe, die zunächst äußerlich nicht nur durch gleiche Stirnbildung (nach der Mitte zu vorgewölbt), sondern vor Allem durch eine besonders geartete Auffassung des Haarproblems verbunden wird. Das Haar ist in ganz gleichartigen, parallel geführten Wellen zurückgestrichen und endigt am Hinterkopf in einem auffallend kleinen und fast unharmonisch ansetzenden Teil (bei der Atalante drei eigentümliche Locken, beim Pothos ein schneckenförmiger Schopf, bei der Aphrodite ein winziger Knoten). Offenbar entspringt das dem Streben, den Umriß des Kopfes nach hinten in die Länge zu ziehen und zu verstärken, was besonders bei dem Pothos in der Hauptansicht sehr wesentlich den Ausdruck des Gesichtes beeinflußt. Als Gegenbeispiel sehe man, wie bei der Knidischen Aphrodite das Haarnest sich als selbständiger Teil loslöst und dem Kopfumriß einen ganz neu ansetzenden Linienrhythmus hinzufügt. Vor Allem aber sind die drei genannten Köpfe durch eine starke gemeinsame Stimmung verbunden, eine gewisse Größe und verhaltene Leidenschaft des Ausdrucks, die im Blick und in dem sehr kräftigen Mund ihren Hauptsitz hat. Ihnen werden wir nun auch den schönen weib-

⁶⁴⁾ Paus. IX, 11, 6. Über Kleins Versuch, den Giebel auf den „älteren“ Praxiteles zu beziehen, siehe zuletzt Hitzig-Blümner, Paus., Bd. III, 423.

⁶⁵⁾ Paus. II, 11, 8; Hitzig-Blümner, Bd. I, 542.

lichen Kopf vom Südabhang anreihen dürfen, den man bisher mehr instinctmäßig dem Skopas gegeben hat⁶⁶⁾. Das Wesen dieser Werke wird uns durch Nichts klarer als durch einen Blick auf die Knidierin. Bei dieser die ganze süße Lieblichkeit eines etwas femininen Künstlers, bei jenen das schwere, wuchtige Temperament eines so eminent männlichen Charakters wie Skopas.

In seinen Männerköpfen, deren Kenntnis von den Tegeagiebeln ausgeht, hat sich dies Temperament mit anderen Mitteln Ausdruck gesucht. Aber wir können einem griechischen Künstler wirklich nicht zumuten, daß er immer und bei allen Gelegenheiten seine Leidenschaftlichkeit nur durch Augen mit dicken Wülsten ausdrücke. Wem es jedoch eine Beruhigung ist, wenn auch ein formales Mittelglied zwischen jenen beiden Serien aufgezeigt wird, der stelle den Kopf des Hypnos⁶⁷⁾ zwischen sie. In der Haaranlage, namentlich auch in der Verkümmernng des Knotens im Nacken, gehört er aufs Engste zu den erstgenannten weiblichen; für den knochigen viereckigen Gesichtsumriß dagegen gibt es keinen näheren Verwandten als den helmlosen Tegea-Kopf in Athen. Endlich lebt in der schweren Fülligkeit der rundlichen Glieder des Hypnos genau das gleiche schwerwuchtende Körpergefühl wie in dem Leibe des Pothos. Man sehe, wieviel leichter und graziöser der Sauroktonos daneben wirkt! So schließen sich also diese Werke — weiblicher Tegea-Kopf, Pothos, Venus Caetani-Capua, Hypnos und etwa auch der Kopf vom Südabhang — zu einer festen Gruppe zusammen.⁶⁸⁾ An den Hypnos reiht sich andererseits der helmlose männliche Tegea-Kopf, und an den behelmteten fügen sich unbestritten der Meleager, der Gräfsche Heraklestypus⁶⁹⁾ und der Herakles Lansdowne an. Von dieser doppelten Basis dürfen wir für Skopas weiterbauen, überzeugt, daß diese Werke nicht durch bloße Äußerlichkeiten und Einzelheiten der Formgebung zusammengehalten werden, sondern durch eine gemeinsame künstlerische Formenanschauung und durch die innere Verwandtschaft des persönlichen Temperaments.

Heinrich Bulle.

⁶⁶⁾ Brunn-Bruckmann 174. Bulle, *Schöner Mensch*², Taf. 253. Julius, Athen. Mitt. 1876 (1), 268, Taf. 13.

⁶⁷⁾ Arndt, E-A 1549—50. Brunn-Bruckmann 529. Brunn, Griech. Götterideale, Taf. 3, S. 31.

⁶⁸⁾ Zum skopasischen Kopftypus vgl. auch Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg zu Taf. 96, Gruppe von Asklepios und Hygieia. Die Hygieia wiederholt übrigens genau das Standmotiv des Pothos, so daß Arndts Hinweis auf die überlieferte skopasische Gruppe sehr beachtenswert ist.

⁶⁹⁾ Graef, Röm. Mitt. 1889 (IV), 189 fg.

