

10

# GRIECHISCHE PORTRÄTSTATUEN

DER  
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT  
(I. SEKTION)

DER  
K. LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT  
ZU MÜNCHEN

ALS  
HABILITATIONSSCHRIFT

VORGELEGT VON

**GEORG LIPPOLD**

---

MÜNCHEN 1912. F. BRUCKMANN A.G.

---

Druck und Kilschees von F. Bruckmann A.G., München.  
Die photographischen Aufnahmen sind, soweit nicht anders  
bemerkt, ebenfalls von F. Bruckmann A.G., München.

PAUL ARNDT

IN AUFRICHTIGER VEREHRUNG  
GEWIDMET



Das Wichtigste, was wir vor allem aus der monumentalen Überlieferung von griechischen Porträtstatuen kennen, soll hier zusammengestellt werden. Das Schwergewicht liegt dabei auf der klassischen Zeit des griechischen Porträts, dem vierten Jahrhundert. Natürlich mußte die vorausgehende Zeit, in der die Haupttypen schon vorgebildet sind, mit behandelt werden. Am Schluß folgt ein gedrängter Überblick über die wichtigsten Erscheinungen der folgenden Epoche bis in die römische Zeit.

Die inschriftlichen Zeugnisse, die hauptsächlich für die spätere Zeit von Wichtigkeit sind, müßten, nachdem die gute Arbeit von L. B. Stenersen, *De historia variisque generibus statuarum iconicarum* (Christiania 1877) jetzt überholt ist, einmal wieder behandelt werden. (Vgl. *Annual Br. Sch. Ath.* XI, 32 ff.)

Die Benutzung von Arndts Porträtwerk und Bernoullis Griechischer Ikonographie setze ich voraus. Einen Teil der Porträtstatuen, die Grabfiguren, hat kürzlich Collignon (*Les statues funéraires dans l'art grec* 1911) ausführlich behandelt.

## I.

Bei einem Porträt denken wir zunächst an die Wiedergabe der Gesichtszüge eines Menschen. Der Kopf als Sitz des geistigen Ausdrucks, der die Persönlichkeit am schärfsten charakterisierenden individuellen Besonderheiten, ist für uns so weitaus das Wichtigste, daß uns seine Darstellung allein in den meisten Fällen genügt.

Diese abgekürzte Darstellung ist sehr alt und auch auf griechischem Boden seit den frühesten Zeiten vorhanden. In der Rundplastik allerdings tritt sie erst später auf: erst die hellenistische Zeit scheint die Porträtherme, erst die römische die Porträtbüste geschaffen zu haben. Letztere wird dann in der späteren Kaiserzeit die für die überwiegende Mehrzahl der Porträts übliche Darstellungsform.

Die archaische Epoche, mit der wir es zunächst zu tun haben, hat für Porträtstatuen schon verschiedene Typen — alle, die ihr für die menschliche Gestalt überhaupt zu Gebote standen — verwandt. Bei Darstellungen von Männern finden wir sowohl Figuren in der Tracht des Lebens — sitzend oder stehend — als nackte, diese immer stehend.

Von den bekleideten Statuen sind uns die wichtigsten aus Ionien erhalten. Die Reihe der „Branchiden“, der Sitzbilder vom heiligen Weg nach Didyma, ist der erste größere Komplex von Porträtstatuen auf griechischem Boden <sup>1)</sup>. Hier ist der individuelle Charakter des Bildwerkes deutlich ausgesprochen: „Χαρείς εἰμι.“ Die andern, im Typus mit der des Chares übereinstimmenden Statuen müssen also ebenfalls Porträts sein und zwar verschiedene, da die Stilunterschiede nicht erlauben, sie für gleichzeitig zu halten. Die inschriftlichen Bezeichnungen sind jetzt verloren, waren zum Teil vielleicht nur aufgemalt. Schon im späteren Altertum kann das nicht viel anders gewesen sein, da eine Inschrift des 2./1. Jahrhunderts bereits von unseren Statuen als den ἀνδριάντες des Chares spricht <sup>2)</sup>; dessen Inschrift war wohl damals die einzige deutliche. So muß man auch die im Wesentlichen gleichartige Figur des Aeakes in Samos, obwohl die Inschrift nur von der Weihung an Hera spricht <sup>3)</sup>, als das Porträt des Weihenden ansprechen. Chares war Tyrann, drum hat man von seinen Genossen das Gleiche vermutet. Diese Bilder, obwohl Weihgeschenke an den Gott, erscheinen doch mehr als Monumente fürstlicher Macht: thronende Herrscher ganz wie die orientalischen Großkönige. Man hat nicht mit Unrecht angenommen, daß deren Vorbild in der Tat maßgebend war <sup>4)</sup>. Freilich, nicht nur der Tyrann wird sich so haben darstellen lassen — Aeakes war ja noch nicht

<sup>1)</sup> British Museum, Cat. of Sculpt. I, p. 16 ff. Perrot-Chipiez VIII, p. 270 ff. — Wiegand, VI. vorläuf. Bericht über Milet und Didyma, S. 46.

<sup>2)</sup> Wilamowitz, Satzungen einer milesischen Sängergilde (Sitz.-Ber. der Berl. Akad. 1904, 619 ff.), S. 628 ff. Die Inschrift ist nach Wilamowitz Kopie einer älteren, vor 494 anzusetzenden, doch mit manchen Zusätzen. Ein solcher Zusatz wird auch die Ortsbezeichnung παρὰ Χαρείω ἀνδριάων sein. Vor der Perserzerstörung konnten nicht alle Statuen als Bilder des Chares gelten, obwohl Chares noch mehr Statuen geweiht haben kann.

<sup>3)</sup> Curtius, Athen. Mitt. XXXI, 1906, 151 ff. Loewy, Österr. Jahresh. XII, 293.

<sup>4)</sup> Vgl. Klein, Gesch. d. griech. Kunst I, S. 150. Vgl. a. Loewy, Österr. Jahresh. XII (1909), 291, Anm. 185.

Herrscher, wenn auch das Haupt eines der ersten Geschlechter. Unter den „Branchiden“ werden auch außer Tyrannen milesische Adelige sein. Wir kennen außerhalb des milesisch-samischen Kreises keine derartigen Herrenbilder und man möchte auch kaum glauben, daß etwa im griechischen Mutterlande, selbst an den Tyrannenhöfen von Korinth, Sikyon oder Athen <sup>1)</sup>, ein solches Hervortreten der Persönlichkeit zum Ausdruck kam, daß sich hier ein Vornehmer oder Herrscher, mochte er sich auch weit über dem gemeinen Volk erhaben fühlen, thronend, wie ein König der Barbaren, habe darstellen lassen. Hermen, Bilder des Hermes waren die *μνήματα* des Hipparch. Und wenn ein Herrscher sein eignes Bild der Gottheit weihte, wird er ihm die Haltung gegeben haben, die dem Sterblichen den Göttern gegenüber zukam. Anders die ionischen Herren, die selbst zum Teil Kreaturen der Großkönige, sie möglichst nachzuahmen suchten. So wenig ein spartanischer König sich derartig über seine Volksgenossen erheben durfte, so leicht können wir uns vorstellen, daß ein König von Kyrene, der Nachbar des gottgleichen Herrschers von Ägypten, sich ein Sitzbild nach dessen Vorbild errichtet habe, feierlich thronend wie auf der spartanischen Schale, die den Eindruck wiedergibt, den der halbbarbarische Herrscher auf die freien Spartaner machte <sup>2)</sup>. Wenn auch schon im späteren Altertum in Kyrene kein derartiges Bild mehr vorhanden gewesen zu sein scheint <sup>3)</sup>, so mögen doch an manchen andern Orten des östlichen Griechenlands noch Werke der archaischen Zeit existiert haben, die einen großen Namen trugen. Ein Beispiel ist uns erhalten, das Fragment der Statue eines Anaximandros im Rathaus von Milet <sup>4)</sup>. Fredrich betont mit Recht, daß zwar ursprünglich nicht der Philosoph des Namens dargestellt war, sondern ein älterer Namensvetter, daß aber die spätere Aufstellung im Rathaus nur zu erklären ist, wenn man hier den berühmten Anaximander zu erkennen glaubte. Natürlich konnte dieses hocharchaische Werk späteren Ansprüchen nicht

---

<sup>1)</sup> Scheinbare Ausnahmen s. u. S. 9 f.

<sup>2)</sup> Ein (gemaltes) Bild des Amasis in Kyrene: Herodot II, 182; Studniczka. Kyrene S. 6. Natürlich ägyptische, nicht griechische Arbeit, wie Wiedemann, Herodots zweites Buch, S. 613 meint.

<sup>3)</sup> Für Herodot ist das wichtigste historische Monument der Zeit in Kyrene das Bild der Ladike (II, 181; vgl. Wiedemann, Herodots zweites Buch, S. 611).

<sup>4)</sup> Milet, Ergebnisse II, 112 (Fredrich). Loewy, Österr. Jahresh. XII, 292.

mehr genügen und wer ein Bild des ersten philosophischen Schriftstellers haben wollte, ließ gewiß nicht diese Statue kopieren. Ein späterer Typus des Anaximandros ist uns denn auch bekannt (s. u.).

Die Figur des Anaximandros gehört dem zweiten Typus der archaischen Männerstatuen an, der den Dargestellten ebenfalls in der Tracht des Lebens, aber aufrecht stehend zeigt; auch hier Beispiele — wohl nur zufällig weniger erhalten als von den Sitzenden — aus dem Osten. Doch ist der Typus, obwohl zum Ausdruck königlicher Gewalt wohl geeignet und gerade bei den imponierendsten Gestalten orientalischer Herrscher verwandt <sup>1)</sup>, an sich ebenso passend für den in andächtiger Bescheidenheit seinem Gotte gegenüber tretenden Menschen. Allerdings, das vollständigste und interessanteste Beispiel, die von Wiegand <sup>2)</sup> bekannt gemachte Statue von Samos, ist ganz im Charakter der Branchiden. So unbeholfen in vielem die Ausführung ist, daß der Dargestellte etwas bedeutet und diese Bedeutung fühlt und anerkannt wissen will, hat der Künstler vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Ganz anders ist die Auffassung im griechischen Mutterland <sup>3)</sup>; man vergleiche die einzige einigermaßen vollständige Figur dieses Typus in Athen <sup>4)</sup>: der Unterschied liegt nicht in der zeitlichen Differenz. Die athenische Statue ist im Charakter ja weit altertümlicher; nichts von dem selbstbewußten Zurschautragen der Persönlichkeit, das den aufgeklärten Ionier kennzeichnet; der Athener will mit der Weihung seines Bildes an die Göttin nur seine Frömmigkeit bekunden, nicht seiner Person ein Monument setzen. Unser Material ist zu gering <sup>5)</sup>, als daß wir feststellen könnten, inwieweit diese Unterschiede fest waren oder ob sich hier und da im Mutterlande eine Annäherung an die öst-

---

<sup>1)</sup> Vgl. z. B. Bulle, *Der schöne Mensch* 2. Taf. 30.

<sup>2)</sup> Athen. Mitt. XXXI (1906), S. 87. Taf. X—XII; L. Curtius, ebenda, S. 165.

<sup>3)</sup> Den Gegensatz zur Auffassung des Mutterlandes hat L. Curtius a. a. O. treffend analysiert.

<sup>4)</sup> Akropolis 633; Schrader, *Archaische Marmorskulpturen* S. 56/57, mit wahrscheinlich zugehörigem Kopf.

<sup>5)</sup> Keine genauere Vorstellung können wir uns von dem Selbstporträt des Theodoros von Samos (Plin. XXXIV. 83) machen: er war dargestellt mit Werken seiner Kunstfertigkeit, wie „Euphronios“ (unten S. 9). Vgl. Klein, *Gesch. d. griech. Kunst* I. S. 198 (wo leider die von Furtwängler, *Gemmen* III, 82 widerlegte Hypothese, die Figur habe einen Scarabaeus gehalten, wiederholt ist).

liche Weise zeigte. Ganz von dieser abhängig ist im Stil, wie L. Curtius<sup>1)</sup> betont hat, die archaisch-cyprische Skulptur; allein diese ist als Kunst im allgemeinen so minderwertig, die ganze Kultur so mit barbarischen Elementen durchsetzt, daß über die etwa beabsichtigte Charakterisierung sich kaum etwas sagen läßt.

Eine besondere Gruppe der Figuren in der Tracht des Lebens bilden die Werke, die den Mann in der Ausübung seines Berufes darstellen. Derart sind die Statuetten von Schreibern auf der athenischen Akropolis<sup>2)</sup>. Sie sitzen natürlich, da ihre Tätigkeit es erfordert. In dieselbe Kategorie gehört das Relief des Töpfermeisters [Euphron]ios<sup>3)</sup>. Auch dieser sitzt und obwohl er nicht in seiner eigentlichen Handwerkstätigkeit dargestellt ist, kann er doch gedacht werden als in seiner Werkstatt sitzend, etwa die Gesellen beaufsichtigend, wie die Malerin auf der von Hauser so humorvoll erläuterten Hydria Caputi<sup>4)</sup>. Mit Recht hat Perdrizet an diese Darstellungen ein Relief der Akropolis (Nr. 577) angeschlossen, das anscheinend schon der Zeit nach 480 angehört<sup>5)</sup>: Athena naht sich einem sitzenden bedeutend kleiner gebildeten Mann, vor dem ein dreifußartiges Gerät steht. Es ist ein Handwerker, der bei seiner Arbeit sitzend, den Besuch der Göttin empfängt, der er die *ἀπαρχή* überreicht. So erklärt es sich, daß der Weihende auch nicht in der Festtracht erscheint, sondern in dem banausischen Gewande seines Berufes. Ebenso, ohne den Chiton, ist auch „Euphronios“ dargestellt, ebenso aber auch die Schreiber<sup>6)</sup>. Wir dürfen uns die Stellung des Schreibers im Athen des sechsten Jahrhunderts nicht so vorstellen wie im vierten, wo er ein vollberechtigter Bürger ist, ein Sekretär, der die Aufzeichnung der Urkunde überwacht, aber sie nicht selbst zu schreiben braucht. Ursprünglich muß der „Schreiber“ wirklich selbst die Aufzeichnungen gemacht haben. Als dann die Masse der Urkunden

<sup>1)</sup> Athen. Mitt. XXXI, 1906, 172. Vgl. auch Furtwängler, Kleine Schriften I, 362.

<sup>2)</sup> Akropolis-Museum Nr. 144, 146, 699. Furtwängler, Athen. Mitt. VI (1881) 174 ff. Lechat, La sculp. attique, p. 268 ff. Loewy, Österr. Jahresh. XII, 288 ff.

<sup>3)</sup> Akropolis 1332. Furtwängler, Aegina I, S. 495.

<sup>4)</sup> Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei II, S. 306.

<sup>5)</sup> Mélanges Perrot, 259 ff. Phot. Alinari 24605.

<sup>6)</sup> Diese im Himation, das nur den rechten Arm freiläßt, während bei den Handwerkern der ganze Oberkörper entblößt ist; der Unterschied ist begründet in der verschiedenartigen Tätigkeit.

in der entwickelten Demokratie sich ungeheuer vermehrte, wurden die γραμματεῖς zu Beamten, die nur noch die Ausfertigung kontrollierten und für ihre Richtigkeit verantwortlich waren. Die eigentlichen Schreiber waren untergeordnete Leute. ὑπηρέται<sup>1)</sup>. Mehr brauchen sie auch in archaischer Zeit nicht gewesen zu sein<sup>2)</sup>. In einer Epoche, wo die Kunst des Schreibens noch wenig verbreitet war, genoß darum der Schreiber doch keineswegs größeres Ansehen: er war wohl kaum mehr geachtet als irgend ein anderer Handwerker oder Künstler. Ebenso wenig wie wir uns die Nearchos und Euphronios, so vermögend und handwerkstolz sie auch gewesen sein mögen, als gleichberechtigte Genossen eines Leagros denken können, so wenig werden Hippias oder Kleisthenes, wenn sie durch einen Mechanion Staatsakten ausfertigen ließen, ihn unter die ihrigen gezählt haben. Der vornehme Mann weiht sein Bild in der Festtracht, wenn die Göttin seine Herden gedeihen läßt oder sein Schiff glücklich vom Handel oder Seeraub zurückkehrt. Der Banause gibt sich in der Situation, in der er seinen Reichtum erwirbt. Diese Schreiberfiguren, die ja in kleinem Maßstab ausgeführt sind, schließen sich an die kleinen Figürchen aus Bronze oder Terrakotta, an die Pinakes nach Art der korinthischen an; die naive und altertümliche Art der Weihung. Man gibt sein Bild so, wie es am charakteristischsten ist<sup>3)</sup>. So sind denn auch die Schreiber nicht zu verwenden für die Bestimmung der Zeit, seit der man in der Kunst den im Leben in der Regel unter dem Himation getragenen Chiton wegzulassen pflegte<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Vgl. E. Meyer, *Gesch. d. Altertums* III, S. 578, Anm.

<sup>2)</sup> Dafür, daß die Schreiber, die in den Statuetten dargestellt sind, nicht die Vorläufer der γραμματεῖς τῆς βουλῆς und ähnlicher Beamter des vierten Jahrhunderts sind, sondern der wirklichen Schreiber, spricht folgendes. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat man angenommen, daß die Inschrift I. G. I, 399 (Μεχανίων ἀνέθεκε ὁ γραμμα[τεύς]) zu einer Schreiberstatuette gehörte. Nun wird bei Lysias XXX, 29 ein Teisamenos, Sohn des Mechanion, als ὑπογραμματεύς verächtlich gemacht. Er war also aus niederem Stande und das Schreiberberuf mag in seiner Familie erblich gewesen sein. Vgl. Schoell, *Comment in honorem Th. Mommseni* (1877) p. 466; nur kann der 403 lebende Teisamenos nicht der Sohn, sondern etwa der Urenkel des in der Inschrift genannten Mechanion sein. Die Familientradition würde dafür sprechen, daß diese Schreiber Handwerker, wirkliche Schreibkünstler waren, nicht Beamte.

<sup>3)</sup> Reisch, *Griechische Weihgeschenke*, S. 19.

<sup>4)</sup> Studniczka, *Athen. Mitt.* XI, 358. Vgl. unten S. 47.

Auch der Vornehme konnte sich natürlich darstellen lassen mit Früchten seiner Tätigkeit, wie Rhombos, der Kalbträger <sup>1)</sup>, das Tier, das er weiht, auf den Schultern trägt. Ferner aber weihte er sein Abbild in den ihm ziemenden Beschäftigungen des Sports und des Kriegs. In diese Kategorie gehören die Figuren von Reitern und Jünglingen mit Pferden, wohl für Erfolge in den ritterlichen Künsten geweiht, aber nicht notwendig eigentliche, für einen bestimmten Sieg in einem der nationalen oder lokalen Wettkämpfe errichtete Athletenbilder. Auch diese letzteren haben ja ihren Ursprung in archaischer Zeit und in der Kunst des späteren sechsten Jahrhunderts wird auch das Bild des in der charakteristischen Bewegung des Wettkampfs dargestellten Siegers nicht gefehlt haben. Das älteste Beispiel eines olympischen Siegers, von dem uns berichtet wird (564 v. Chr.), war freilich noch in der ruhigen Haltung der sogenannten „Apollines“ dargestellt <sup>2)</sup>; diese Haltung war die einzige, die die ältere Kunst für lebensgroße Werke verwenden konnte. Die Nacktheit <sup>3)</sup> aber entsprach dem Gebrauch des Agons. Sie ist für alle Zeiten dem eigentlichen Athletenbild charakteristisch geblieben, wenn sie auch in der Kunst nicht der Athletik allein ihren Ursprung verdankt <sup>4)</sup>.

Wir können nicht mit Sicherheit sagen, ob der Typus des „Apollon“, des nackten stehenden Mannes, auch zu Motivstatuen nichtathletischer Natur verwandt worden ist. Was von solchen „Apollines“ bis jetzt in Heiligtümern zutage gekommen ist <sup>5)</sup>, wo nach der Natur der Gottheit eine Darstellung dieser selbst nicht angenommen werden kann, entbehrt der Inschrift; denkbar ist es sehr wohl, daß der athletisch gebildete junge Mann sich in unverhüllter Nacktheit, die seine jugendliche Schönheit zeigte,

---

<sup>1)</sup> Akropolis 624. Seine Tracht ist das kurze Mäntelchen, ohne Chiton, das Hermes sonst trägt.

<sup>2)</sup> Paus. VIII, 40, 1. Vgl. Blümner-Hitzig zur Stelle. Klein, Gesch. der griech. Kunst I, 146.

<sup>3)</sup> Die Pausanias nicht erwähnt; Bekleidung hätte er aber als für einen Athleten auffallend sicher hervorgehoben.

<sup>4)</sup> Poulsen, Jahrb. XXI, 1906, S. 208. Gegen zu weite Ausdehnung dieses Gedankens wendet sich mit Recht Loewy, Österr. Jahresh. XII (1909), S. 290.

<sup>5)</sup> Übersicht über die Herkunft der „Apollines“ bei Deonna, Les „Apollons archaïques“, p. 18. Nicht hierhergehörig sind natürlich Figuren wie die kolossalen „κοῦροι“ von Sunion.

der Gottheit weihte. Sicher mitbestimmend war dieses Moment bei den Bildern der Toten.

Die bisher betrachteten Statuen sind wohl fast alle als Darstellungen lebender Menschen, von diesen selbst geweiht, zu betrachten. Allerdings konnten auch in Heiligtümern, als Votive, Darstellungen verstorbener Menschen errichtet werden, natürlich nur aus ganz besonderem Anlaß. Das berühmteste Beispiel dieser Art ist uns erhalten, die Statuen des Kleobis und Biton in Delphi <sup>1)</sup>. Die glänzende Entdeckung v. Premersteins hat uns die Inschrift wiedergeschenkt, deren Deutung und Lesung im einzelnen noch zweifelhaft sein mag, im wesentlichen aber gesichert ist. Es fehlt die eigentliche Weihinschrift <sup>2)</sup>. So können wir auch nicht bestimmt sagen, ob die ganze Erzählung Herodots erst aus der Inschrift der Statuen herausgelesen ist, oder ob — weniger wahrscheinlich — daneben eine Tradition existierte, welche die in der Weihung nicht erwähnten Tatsachen ergänzte.

Doch kann die Dedikation nichts der herodoteischen Erzählung direkt Widersprechendes ausgesagt haben; wir haben demnach die Argiver, den Staat, als Weihende anzunehmen. Die Tat der Jünglinge ist in dem erhaltenen Epigramm angegeben. Nichts aber ist in dem Bildwerk selbst von der Handlung angedeutet. Die beiden stehen da genau im Schema all der andern „Apollines“. Die Unterschiede, die v. Premerstein sehen will, sind nicht vorhanden. Weder das „jugendlich athletische und gutmütige Aussehen“ noch die „trotz Steifheit augenfällige Bewegung gegenüber der absoluten Ruhe verwandter Bildwerke“ kann man als besonders für diese Statuen charakteristisch anerkennen; „das gleichmäßige Ausschreiten beider mit dem linken Fuße“ gibt v. Premerstein selbst als typisch zu <sup>3)</sup>. Die Hauptsache für den Künstler ist, daß die beiden Brüder jung und schön waren und in der Vollkraft ihrer Jugend gestorben sind. Darum werden sie dar-

---

<sup>1)</sup> Fouilles de Delphes IV, pl. I, II, p. 5 ff. Österr. Jahresh. XII (1910), S. 41 (v. Premerstein). Berl. phil. Woch. 1911, 787 (Pomtow). Philologus LXX (1911), 312 (Baunack).

<sup>2)</sup> Zu erwarten wäre auch, daß die beiden Figuren, wie Kitylos und Dermys, durch Namensbeischrift unterschieden wären. Auf den Statuen haben die Namen nicht gestanden: die eine ist vollständig genug erhalten, um das auszuschließen.

<sup>3)</sup> Der Wagen war sicher nicht dargestellt (Arch. Anz. XXVI, 1911, 146) und ist auch weder angedeutet noch hinzuzudenken.

gestellt weder in der dem Vornehmen anstehenden Festtracht noch gar in dem bei der Tat getragenen Gewand, sondern nackt, so wie man den Verstorbenen darstellte, dem man sein Bild über seinem Grabe errichtete. Die Grabstatuen <sup>1)</sup> von Männern archaischer Zeit, die wir kennen, zeigen immer diese Nacktheit. Ursprünglich, wie Poulsen überzeugend ausgeführt hat, gewiß nicht als solche beabsichtigt, sondern nur „die Urform, in der alle Völker von Anfang an ihre Menschenbilder erfassen und darstellen“ <sup>2)</sup>, muß die Nacktheit in der entwickelt archaischen Kunst, als man bekleidete Figuren sehr wohl zu bilden verstand, ihren besonderen Sinn haben. Es können auch nicht allein die Künstler gewesen sein, die der „idealen“ Nacktheit zum Siege verholfen haben. Etwas anders war es bei Darstellung von Göttern und Heroen, die, der irdischen Welt entrückt, auch der Kleidung des gewöhnlichen Lebens entbehren konnten; etwas anders auch bei Darstellungen von Kriegeren, bei denen die Rüstung die wichtigste Kleidung war <sup>3)</sup>. Bei der Grabfigur aber handelt es sich um das Bild eines Menschen, der noch vor kurzem unter den andern gelebt hatte und sich kleidete wie die andern. Hier wird man den — gewiß zeitweise überschätzten — Einfluß der Palaestra nicht abweisen können. Es sind immer junge Männer, die so dargestellt werden; keiner trägt einen Bart <sup>4)</sup> oder zeigt sonst Spuren höheren Alters <sup>5)</sup>. Es ist dies durchgehender Gebrauch der griechischen Kunst auch noch in klassischer Zeit: nur der junge Mann wird auf dem Grabe nackt dargestellt, der ältere durchweg bekleidet. Daß das alte griechische Auffassung ist, bezeugen die bekannten Verse des Tyrtaios (Lycurg. in Leocr. 107. Bergk, Lyr. II <sup>4</sup> fr. 10 (Anthol. Lyr. fr. 8), 21 ff.):

---

<sup>1)</sup> Collignon, Les statues funéraires. p. 47 ff.

<sup>2)</sup> Jahrb. XXI (1906), S. 207.

<sup>3)</sup> W. Müller, Nacktheit und Entblößung in der altorientalischen und älteren griechischen Kunst (Leipzig 1906) hat die Beispiele sehr fleißig gesammelt, leider aber fast gar nicht auf die Bedeutung der Darstellungen geachtet.

<sup>4)</sup> Obwohl natürlich auch ein *véος* bärtig sein kann, wie Lyseas, dem sein Vater die Grabstele setzt (Athen N.-M. Nr. 30).

<sup>5)</sup> Hier handelt es sich nur um Darstellungen von Menschen der Gegenwart oder unmittelbaren Vergangenheit. Götter, Heroen usw. scheiden darum aus. Den Unterschied zwischen jungen und alten Männern hat auch W. Müller (S. 103, 104, 114) gesehen.

αἰσχρὸν γὰρ δὴ τοῦτο μετὰ προμάχοισι πεσόντα  
 κείσθαι πρόσθε νέων ἄνδρα παλαιότερον  
 ἤδη λευκὸν ἔχοντα κάρη πολιόν τε γένειον  
 θυμὸν ἀποπνεύοντ' ἄλκιμον ἐν κοίῃ  
 25 αἱματόεντ' αἰδοῖα φίλαις ἐν χερσὶν ἔχοντα —  
 αἰσχρὰ τάγ' ὀφθαλμοῖς καὶ νεμεσητὸν ἰδεῖν —  
 καὶ χροῖα γυμνωθέντα · νέοισι δὲ πάντ' ἐπέοικεν  
 ὄφρ' ἐρατῆς ἠβῆς ἀγλαὸν ἄνθος ἔχη ·  
 ἀνδράσι μὲν θηητὸς ἰδεῖν, ἐρατὸς δὲ γυναιξίν,  
 30 ζωὸς ἐὼν, καλὸς δ' ἐν προμάχοισι πεσών<sup>1)</sup>.

Neben der Schande, die es bringt, wenn die älteren Männer vor den jüngeren kämpfen und fallen, wird auch die Häßlichkeit des Anblicks hervorgehoben, den der entblößte Alte bietet, während der nackte Jüngling schön ist wie im Leben, so auch im Tod.

Junge Männer sind die Apollines und über den Gräbern junger Männer haben sie gestanden. Nicht nur hätte es doch einen zu starken Widerspruch gegen die Wirklichkeit bedeutet, wenn man als Bild eines abgelebten Greises einen vollkräftigen Jüngling aufgestellt hätte — wären irgend welche Gründe des Glaubens oder der Sitte dafür vorhanden gewesen, so hätte man sich doch darüber hinweggesetzt. Aber auch die Grabschriften weisen meistens darauf hin, daß es sich um junge frühverstorbene Männer handelt: der vorzeitige Tod des Jünglings gilt natürlich immer für ein größeres Unglück; der größeren Trauer entspricht das prächtigere, mit einer Statue gezielte Denkmal.

Neben der Klage um den Untergang der Jugend findet sich auch die um die verwelkte Schönheit des Toten:

μνήμ' ἐσορῶν οἴκιρ' ὡς καλὸς ὦν ἔθανε  
 steht auf dem Grabe des Kleoitias<sup>2)</sup>. Hier ist klar gesagt, daß das Denkmal die Schönheit des Verstorbenen zeigen sollte. Dafür eignete sich natürlich vor allem der Typus des „Apoll“, der den Körper unverhüllt gab.

<sup>1)</sup> Vgl. W. Müller, Nacktheit und Entblößung, S. 131, wo der Sinn nicht erfaßt ist, vor allem der Gegensatz zwischen v. 26 αἰσχρὰ — ἰδεῖν und 29 θηητὸς — ἰδεῖν. — Αἰσχρός ist ja seit Homer (Ilias II, 216. Thersites) in der Bedeutung „körperlich häßlich“ geläufig.

<sup>2)</sup> I. G. I. Suppl., p. 48, 477e; Wolters, Athen. Mitt. XVI (1891) S. 405. Wilhelm, Beiträge z. griech. Inschr., S. 305.

Trotzdem uns unzweideutige Monumente fehlen, können wir doch annehmen, daß neben der überwiegenden Masse der κοῦροι auch älteren Männern Grabstatuen errichtet wurden. Diese hat man sich bekleidet zu denken, stehend oder sitzend. Sitzbilder nach Art der Branchiden sind auch im griechischen Mutterlande für Grabstatuen denkbar: auch wo der Tote nicht, wie in Sparta, heroisiert gedacht wurde, war er doch über die Sphäre der Überlebenden hinausgehoben und konnte, thronend, dem Typus der Götter angenähert, abgebildet werden. In sicheren Beispielen finden wir ältere Männer bis jetzt nur auf Stelen; eine Denkmalform, die natürlich auch für weniger anspruchsvolle Monumente von Jünglingen verwendet wurde. Hier erscheinen junge Leute auch in anderer Weise als die κοῦροι; bekleidet oder in Rüstung, mit athletischen Attributen u. s. f. Es fragt sich, ob da — wie z. B. Collignon<sup>1)</sup> annimmt, ein prinzipieller Unterschied bestand, ob für die statuarische Darstellung des Jünglings ausschließlich der Apollotypus verwendet wurde. Eine Ausnahme scheint, nach der einleuchtenden Deutung Noacks, nachzuweisen in einem Stein aus der themistokleischen Mauer<sup>2)</sup>: Basis mit Spur einer Statue in der Stellung der Apollines und einer Inschrift, die den Verstorbenen als αἰχμητής preist. Vielleicht trug die Figur also eine Lanze. Ein Hinderungsgrund bestand für die statuarische Darstellung eines Kriegers sogar in voller Rüstung nicht, wenigstens nicht in der reifen archaischen Kunst, wo die Schwierigkeiten, die der ältesten Zeit die Darstellung bekleideter Körper und stärkerer Bewegung bereiteten, nicht mehr bestanden. Möglich natürlich, daß die Sitte an dem Schema des „Apollon“ festzuhalten gebot.

Auch die Betrachtung der Frauenstatuen beginnen wir am besten mit den „Branchiden“. Am heiligen Weg sind die Frauenbilder etwas seltener als die der Männer; doch sind uns ebenfalls eine Anzahl<sup>3)</sup> erhalten. Köpfe fehlen leider ganz. Auch hier trägt ein Stück eine Weihinschrift (I. C. A. 486)<sup>4)</sup>:

Ἐρ]μησιάνναξ ἡμέας ἀνέθηκεν ὁ . . . . . ἴδεω τῶπόλλωνι.

Also ganz anders wie bei der Statue des Chares. Das Werk

<sup>1)</sup> Statues funéraires, p. 61.

<sup>2)</sup> Athen. Mitt. XXXII, 548. Vgl. Wilhelm. Beitr. z. griech. Inschr., S. 305.

<sup>3)</sup> British Museum Cat. I, Nr. 9, 16. Br.-Br. 143.

<sup>4)</sup> Athen. Mitt. XXXI 1906, 156.

ist von einem Mann geweiht und gehört mit mehreren andern zusammen. Wer sind die Frauen, die hier (ἡμέας) reden? Die Frauenstatuen vom heiligen Weg tragen genau den gleichen Charakter wie die Männerstatuen. Feierlich thronend, in derselben würdevollen und doch lässigen Haltung, können sie eben auch nichts anders gewesen sein als vornehme Frauen, den Adels- und Tyrannengeschlechtern angehörig, von denen die Männerstatuen errichtet sind. Leider ist gerade das Stück mit der Inschrift nicht mehr vorhanden, also nicht zu entscheiden, ob von den erhaltenen eine oder die andere zur selben Weihung gehört haben kann. Angenommen selbst, daß auch auf den Frauenstatuen der Name der Dargestellten stand, bleibt doch die Weihung durch einen anderen, einen Mann beachtenswert. Nicht vergleichbar ist die Weihung der Latmier vom gleichen Fundort <sup>1)</sup>:

τοὺς ἀνδριάντα[ς . . . . Λα]τμιοὶ ἀν[έθε]σα[ν  
νέας τρεῖς κερ]αμίας Δω[ρι]έων σ[υλήσαντ]  
ε[ς]

Die Inschrift steht auf dem Fragment einer männlichen Statue im Typus der „Apollines“ und läßt trotz ihrer Lücken erkennen, daß es sich um Weihung mehrerer „Mannsbilder“ handelt, anscheinend nach einem Beutezug <sup>2)</sup> gegen Dorer. Nach dem Wortlaut können die Statuen ebensogut Götter- wie Menschenbilder gewesen sein, da der Ausdruck ἀνδριάς nach archaischem Sprachgebrauch <sup>3)</sup> bekanntlich zunächst nur die Statue eines Mannes, einerlei ob Mensch oder Gott, bezeichnet. Eine Weihung mehrerer Statuen desselben Gottes ist wohl denkbar. Da die Statue auch durch ihren Typus aus der Reihe der Branchidenbilder herausfällt, haben wir keinen genügenden Grund zur Annahme von Darstellungen bestimmter Menschen, etwa der Häupter der regierenden Geschlechter oder sonstiger Vertreter der Gemeinde. Da

<sup>1)</sup> Déonna, Les Apollons arch., p. 231, Nr. 233.

<sup>2)</sup> Zu σ[υλήσαντ]ε[ς] vgl. die Inschrift der Aeakesstatue: Athen. Mitt. XXXI, 1906, 159.

<sup>3)</sup> Zu entnehmen aus der Inschrift des Naxierkolosses in Delphi, wo sicher Apollon dargestellt ist (I. C. A. 409): vgl. Reisch, Pauly-Wissowa s. u. Ἀνδριάς. Man muß sich vor Augen halten, daß die späteren Unterscheidungen von ἀνδριάς und ἄγαλμα als Götter- und Menschenbild oder als Bronze- und Marmorstatue nicht archaisch sind.

die Weihung endlich von den Latmiern, nicht wie in der Hermesianax-Inschrift von einem einzelnen herrührt, kann man sie zur Erklärung jener nicht heranziehen.

Die in der Statue des Hermesianax dargestellte Frau wird in verwandtschaftlichen Beziehungen zu ihm gestanden haben; denkbar wäre, daß in den übrigen Statuen er selbst und andere Familienangehörige abgebildet waren. Ist die hier auftretende Weihung des Frauenbildes durch andere die Regel? Oder konnte die Frau, selbst wenn sie unter der Gewalt eines Mannes stand, selbständig ihr eigenes Bild aufstellen? Eine Ausnahme, aus ostgriechischem Gebiet, scheint uns überliefert. Winter <sup>1)</sup> führt „die in dem Sapphoepigramm fr. 118 Bgk. <sup>2)</sup> erhaltene Inschrift von der Statue einer Artemispriesterin“ an. Das Epigramm lautet:

παίδες <sup>3)</sup>, ἄφρωνος ἔοισα τόδ' ἐννέπω, αἶ τις ἔρηται,  
φρονᾶν ἀκαμάταν κατθεμένα πρὸ ποδῶν.  
Αἰθιοπία με κόρα Λατοῦς ἀνέθηκεν Ἀρίστα  
Ἑρμοκλειδαία τῷ Σαῦναϊάδα,  
σὰ πρόπολος, δέσποινα γυναικῶν. ἢ σὺ χαρεῖσα  
πρόφρων ἀμετέραν εὐχλείσον γενεάν.

Die Urheberschaft der Sappho war kaum bezeugt. Auf Lesbos wird der originale Stein gestanden haben. Die Verse machen einen durchaus echten Eindruck. Fraglich aber ist, ob es sich um die Statue einer Priesterin handelt. Es kann ebensogut ein anderes Weihgeschenk, etwa Artemis selbst gewesen sein. Die nächste Parallele zu diesem Epigramm bietet das der Statue der Nikandre, von Delos <sup>4)</sup>:

Νικάνδρη μ' ἀνέθηκεν ἐκηβόλοι ἰοχεαίρη  
κόρη Δεινοδίκηο τῷ Ναξίῳ ἔξοχος ἄλλον  
Δεινομένεος δὲ κασιγνήτη Φράξο δ' ἄλοχος μ...

Auch hier schwankt die Deutung zwischen Artemis und der Stifterin. Das gleiche gilt für die mit der „Nikandre“ zusammen gefundenen Statuen entwickelt archaischen Stils, die der Inschrift

<sup>1)</sup> Jahrb. d. I. II, 1887, S. 220, Anm. 16.

<sup>2)</sup> A. P. VI, 269, Anthol. Lyr. (Hiller-Crusius) fr. 104.

<sup>3)</sup> Πάσιν? Vgl. Lolling, Katal. des epigr. Mus., p. 5, Nr. 12.

<sup>4)</sup> Athen. Nat.-Mus. Nr. 1. Loewy, Österr. Jahresh. XII (1909), 247.

entbehren <sup>1)</sup>. Frauen haben natürlich oft, zumal in Heiligtümern weiblicher Gottheiten, Votive selbständig aufgestellt, aber ob sie, selbst als Priesterinnen, ihr eigenes Bild zu weihen berechtigt waren, bleibt unsicher. Da bei den delischen Statuen entscheidende Attribute fehlen, läßt sich aus den Statuen selbst keine Entscheidung gewinnen. Reicherer Material bietet die athenische Akropolis <sup>2)</sup>. Am klarsten ist die Inschrift I. G. I. Suppl., p. 99, Nr. 373 <sup>192</sup> und 373 <sup>194 3)</sup>:

Ἀριστομάχην : καὶ Ἀρχεστράτ[εν] . . .  
 Παιδε : φαρθένε καὶ γενεά[ν] : hoiv . . .  
 . . . .]: Κύναρβος : παισι] . . . .

Der Sinn offenbar ist: Aristomache und Archestrate, seine beiden Töchter empfiehlt Kynarbos der Athena. Auf dem Stein sind oben Spuren der Befestigung zweier Statuetten, natürlich der beiden Mädchen. Auch hier werden die Bilder der Mädchen von einem andern geweiht <sup>4)</sup>. Sonst werden auf den Akropolisinschriften Frauen als Dargestellte ausdrücklich nicht genannt. Wohl aber wissen wir, daß Statuen von „Koren“ von Männern geweiht wurden und gerade bei einem Hauptstück darunter, dem Werk des Antenor (Nr. 681), besagt die Inschrift, daß ein Mann, Nearchos, die Statue (die Bezeichnung dieser ist verloren) ἔργων ἀπαρχήν weiht. Also ein Votiv zum Dank für das Gedeihen der Arbeit und aus ihrem Ertrag. Dies scheint jede Beziehung auf eine bestimmte Sterbliche auszuschließen. So faßt man die „Akropolismädchen“ jetzt vielfach als schöne Mädchen im allgemeinen, ohne Individualität, die man der Athena weihte, als „das Schönste was die Kunst der Zeit zu schaffen vermag“ <sup>5)</sup>. Gegen den Gedanken in dieser Fassung könnte man doch einwenden: wie kann diese Schönheit der Frauenbilder anders entwickelt sein, als durch Gewöhnung der Künstler an diese Aufgabe? Im Anfang, bei der Ausführung der ersten Koren, kann doch das Ziel noch nicht erreicht sein, kann das Korenbild noch

<sup>1)</sup> Homolle, De antiquissimis Dianae simulacris Deliacis. Natürlich müssen nicht alle Statuen dasselbe bedeuten; vgl. unten S. 19.

<sup>2)</sup> Zu den „Koren“ vgl. zuletzt Dickens, Catalogue of the Akropolis Museum I, p. 32.

<sup>3)</sup> Lolling, Katalog des epigr. Museums I, p. 72, Nr. 113.

<sup>4)</sup> Bei Kindern, die noch unselbständig sind, ist das überhaupt natürlich.

<sup>5)</sup> Bulle, Der schöne Mensch?, S. 233.

nicht als das Schönste der Kunst gelten. Die Aufgabe, solche Mädchen zu bilden, muß das erste sein. Allmählich erst kann die Kore das Hauptstück der Künstler geworden sein. Aber auch wenn man nur annimmt, man habe der Göttin die Mädchen gleichsam als Dienerinnen beigegeben, befriedigt die Erklärung nicht. Als ihre Stütze kann nicht der inschriftlich vorkommende Ausdruck κόρη angeführt werden <sup>1)</sup>).

Τέ]νδε κόρεν ἀνέθεκεν ἀπαρχὲν . . . . . λοχος : ἄγρας :  
ἐν οἱ Ποντομέδ[ον χρυ]σοτρια[τ]ν' ἔπορεν.

Der allgemeine Ausdruck κόρη würde auf die allgemeine nicht individuelle Bedeutung der Statue weisen. Allein κόρη ist hier, wie Wolters bei Lolling richtig bemerkt, nur der ἀνδριᾶς entsprechende Ausdruck für die Frauenstatue, die dabei doch eine ganz spezielle Bedeutung haben kann. Allerdings, ein Name für die Dargestellte fehlt. Die stärkste Stütze für die herrschende Annahme ist, daß alle andern auf unlösbare Schwierigkeiten stoßen <sup>2)</sup>. Athena kann nicht dargestellt sein, weil die sonst doch immer vorhandenen Attribute fehlen. Überhaupt keine Göttin, da die Attribute, soweit vorhanden, immer Motivgaben darzustellen scheinen. Also Sterbliche, aber keine bestimmte, da die Weihungen fast ausschließlich von Männern herrühren und Frauennamen an den Statuen durchweg fehlen, da ferner als Anlaß zur Weihung öfter die Erfolge der Männerarbeit erwähnt werden.

Die Statuen der Akropolis stehen nicht für sich, ebensolche Frauenbilder fanden wir in Delos; auch in andern Heiligtümern weiblicher Gottheiten, wie in Eleusis (Athen, Nat.-Mus. 24—26) sind „Koren“ zutage gekommen <sup>3)</sup>. Eine genaue Parallele bieten die Statuen der Apollines in Heiligtümern männlicher Gottheiten, vor allem des Apollon (oben S. 11). Bei diesen ist in einzelnen Fällen, wie bei Kolossalfiguren, die Deutung auf den Gott gesichert, bei andern handelt es sich um Darstellungen von Menschen. Auch bei den durch kein äußeres Zeugnis gedeuteten darf man also nicht ohne weiteres ein Bild des Gottes vermuten. Auch hier spricht in manchen Fällen vieles dagegen; namentlich bei entwickelterem Stil das Fehlen von Attributen. Die Weihungen

<sup>1)</sup> Lolling, Κατάλογος τοῦ Ἐπιγρ. Μουσ. I, 267.

<sup>2)</sup> Vgl. Poulsen, Jahrbuch XXI, 1906, 220.

<sup>3)</sup> Vgl. Dickins a. a. O.

rühren regelmäßig von Männern her, der Annahme, daß es deren eigenes Bild gewesen sei, steht also nichts entgegen. Bei den Koren wird die wahrscheinlichste Erklärung die sein: neben Bildern der Göttin stellte man anfangs auch Statuen von Mädchen und Frauen, Bilder bestimmter Persönlichkeiten auf; die Weihung vollzog der Κύριος, der darum auch seinen Namen nannte. Dadurch entwickelte sich die Sitte, den weiblichen Gottheiten Frauenbilder zu weihen, so allgemein, daß Männer auch in Fällen, wo sie nicht eine Frau ihrer Familie der Göttin anempfehlen, sondern ihr sonst ein Geschenk machen wollten, das Frauenbild wählten <sup>1)</sup>. Daß außerdem die Weihung des eigenen Porträts der Männer weiter vorkam, ist leicht zu verstehen. Aber auch in den Apolloheiligtümern mag der ursprüngliche Sinn der Sitte nicht immer mehr lebendig empfunden worden sein: wenn Pythias und Aischrion dem ptoischen Apollon zusammen eine Statue weihen <sup>2)</sup>, so haben sie darin wohl weder ein Bild des Apollon noch das eines von ihnen selbst gesehen, sondern nur ihrem Geschenk die Gestalt gegeben, die bei Weihungen an Apollon die übliche war.

Die Grabstatuen von Frauen <sup>3)</sup> bieten für die Typen nichts Neues. Auch hier finden wir sitzende und stehende Figuren. Erstere sind in Ionien (Milet), aber auch sonst mehrfach nachzuweisen. Von stehenden hat man bis jetzt wenig, doch wird auch dieser Typus öfters verwandt worden sein <sup>4)</sup>.

Wir haben die bisher betrachteten Statuen als Porträts bezeichnet; sie sind es, soweit man darunter die Darstellung eines bestimmten, realen Menschen versteht. Die Frage, ob wirklich Porträts im gewöhnlichen Sinne, mit Wiedergabe individueller Eigenheiten, in archaischer Zeit geschaffen worden sind, gehört

---

<sup>1)</sup> Es ist leicht zu verstehen, daß ein Banause, der sein eigenes Bild in der Festtracht des Vornehmen nicht weihen konnte, statt dessen eine Kore stiftete. Studniczkas Bedenken gegen die Beziehung des Nearchos der Antenorstatue auf den Vasenmaler wegen dessen sozialer Stellung (Jahrb. II, 1887, 142) scheinen nicht berechtigt. Daß ein Handwerksmeister oft mehr Geldmittel für ein prunkvolles Weihgeschenk zur Verfügung hatte, wie ein Adliger, ist selbstverständlich. Nearchos kann noch sehr wohl in der Zeit der Antenorstatue gelebt haben.

<sup>2)</sup> Athen, Nat.-Mus. Nr. 20.

<sup>3)</sup> Collignon, Statues funéraires, p. 65 ff.

<sup>4)</sup> Lechat, Sculpture attique, p. 216 <sup>2</sup>. Deonna, Les Apollons, p. 15, Anm. 7.

nicht zu unserem Thema. Ich schließe mich der Meinung derer an, die ein individuelles Porträt in dieser Epoche leugnen. Die ägyptische Kunst war schon in verhältnismäßig früher Zeit zur Bildung wirklicher Porträts gekommen, obwohl auch hier das Typische mehr dominiert, als man früher wohl anzunehmen pflegte <sup>1)</sup>. Dennoch ist es nicht zu verwundern, daß die Griechen hierin ihren Lehrmeistern nicht gefolgt sind. Denn einmal ist es fraglich, ob sie die individuellen Züge ägyptischer Statuen als solche empfanden; andererseits hat gerade die Zeit, in der die Griechen Ägypten kennen lernten, auf dem Gebiet der Porträtkunst nichts Hervorragendes geleistet <sup>2)</sup>. Endlich aber standen innere in der Tendenz der Kunstentwicklung liegende Ursachen der Schaffung eines individuellen Porträts entgegen.

Die aristokratische archaische Kultur erstrebt ein Ideal des vornehmen Menschen, das sein ganzes Auftreten bestimmt. So waren Abweichungen von der geltenden Sitte in Tracht und Haltung verpönt; so konnte sich auch ein Schönheitsideal bilden, das zwar der einzelne natürlich nicht erreichen konnte; aber Abweichungen davon mußten als Häßlichkeiten empfunden werden. So streben auch die Künstler ein Schönheitsideal an; wie in der Gewandung nichts Zufälliges ist, sondern alles nach Kunst und Ordnung gelegt und gefaltet, wie die Haare die Regelmäßigkeit der Locken geben, die das Ideal der Tracht war, so zeigen auch der Körper und das Antlitz den Menschen wie er sein soll, nicht wie er ist. Der „Apollon“ auf dem Grabe soll zeigen, wie jung und schön der Verstorbene war; das darzustellen, war die Aufgabe des Künstlers; selbst wenn er den Jüngling gekannt hatte, hielt er sich bei seinem Werk nicht an individuelle Abweichungen von der Norm, sondern allein an seine Idee von Schönheit. Aber in vielen Fällen wird der Künstler, zumal wenn er, wie so oft, ein Fremder war, den Verstorbenen gar nicht gekannt haben. Ferner scheinen nach dem oben Dargelegten gerade in einer Gruppe besonders individuell aussehender Figuren, den Akropoliskoren, die Statuen öfter so gut wie keine Beziehung zu einem bestimmten

---

<sup>1)</sup> Hinweis auf diese Tatsache verdanke ich Herrn Prof. v. Bissing; vgl. dessen Denkmäler ägypt. Sculptur, Text, passim. Näher auf die Frage des ägyptischen Porträts einzugehen, liegt mir natürlich fern.

<sup>2)</sup> Über die früher in saïtische Zeit datierten „grünen“ Köpfe, vgl. v. Bissing, Denkmäler ägyptischer Sculptur, zu Tafel 105 ff.

Menschen gehabt zu haben. Das Individuelle, das die Statuen zu haben scheinen, ist, wie man richtig gesehen hat, nicht in den Besonderheiten der Dargestellten begründet, sondern in der verschiedenen Auffassung der Künstler. Daß diese Auffassung vielfach auf Beobachtung einzelner Menschen beruht, ist zuzugeben, aber der Künstler macht die Beobachtungen am Einzelnen nicht um die individuelle Besonderheit, sondern um die allgemein gültige Form zu finden, es ist ihm darum gleich, ob er die Beobachtungen an dem zu Porträtierenden oder an einem andern macht: wenn sie ihm der richtigen, normalen Form zu entsprechen scheinen, wendet er sie in seinem Werk an. Es werden daher an diesem höchstens Eigenheiten des ganzen Stammes, zu dem der Künstler gehört, und die er immer vor sich sieht, zum Ausdruck kommen, wie man den verweichlichten Ionier und den athletisch gebildeten Peloponnesier in der Kunst der beiden Gebiete wiederzufinden glaubt. Aber auch da läßt sich, bei dem Umherwandern der Künstler, namentlich an den großen Heiligtümern, eine genauere Sonderung von Stammtypen natürlich nicht feststellen.

Trotz des Typischen, das die archaischen Statuen bieten, sind doch eine ganze Reihe sicher als Porträts ganz bestimmter Personen gemeint; den Zeitgenossen müssen sie auch dafür gegolten haben. Für sie waren die Werke nicht allgemeine Typen, sondern ganz individuelle Bilder, kenntlich allerdings nicht allein an der jugendlichen Gestalt oder an der vornehmen Tracht, sondern vor allem an der Inschrift, die deutlich sagte: „Ich bin Chares“. Die moderne Auffassung wird dem, wie mir scheint, nicht immer ganz gerecht. „Wir dürfen nicht sagen „sie stellen den Verstorbenen dar“ denn es sind ja Typen, die nach dem Orte, an dem sie stehen, dieses oder jenes besagen. Auf dem Grabe sollen sie verkünden: „Der hier liegt, war ein Mensch<sup>1)</sup>.““ Dies drückt mehr unser Empfinden aus, als das der archaischen Zeit. So gut auf einer mittelalterlichen Miniatur oder Münze der ganz schematisch gezeichnete König doch einen bestimmten Herrscher darstellen soll, so soll auch hier der ganz bestimmte Mensch dargestellt werden. Nur, was auch bei den Griechen im Anfang gewiß Unvermögen war, wird später bewußtes Wollen. Die griechische Porträtplastik wird bis in spätere Zeit auf großen Gebieten von dieser Tendenz

---

<sup>1)</sup> Bulle, Der schöne Mensch<sup>2</sup>, S. 82.

beherrscht, das Individuelle zu unterdrücken, ein Idealporträt zu geben. Künstlerische, ästhetische Motive sind dafür in erster Linie maßgebend gewesen.

Ob daneben vereinzelte Versuche wirklich individueller Bildung gemacht worden sind, entzieht sich bis jetzt unserer Kenntnis <sup>1)</sup>.

Der vollentwickelten archaischen Zeit gehört noch an die Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton von Antenor <sup>2)</sup>. Nach der Meinung des späteren Altertums (Plinius XXXIV, 17) waren es die ersten eigentlichen Ehrenstatuen. Vom Volk für öffentliche Verdienste errichtet, scheinen sie in der Tat Vorläufer der später so zahlreichen Ehrendenkmalen. Doch für uns sind sie weder mit jenen späteren auf gleiche Stufe zu stellen, noch etwas völlig Neues. Als Vorläufer kennen wir die Statuen des Kleobis und Biton. Wie diese waren die Tyrannenmörder vom Staate aufgestellt, zum Gedenken einer außerordentlichen Tat, bei der sie den Tod gefunden hatten. Das Neue ist, daß diese Tat nicht eine fromme Handlung ist <sup>3)</sup>, die als solche der Nachwelt überliefert werden soll, sondern ein Verdienst um die Allgemeinheit. Die überschwengliche Verehrung, die den Freiheitshelden nach Vertreibung der Tyrannen zuteil wurde, läßt es denkbar erscheinen, daß ihre Standbilder, nicht wie die des Kleobis und Biton, einer Gottheit als Weihgeschenke aufgestellt wurden, sondern daß man ihnen, gleichsam als Heroen, die Statuen errichtete. Der Aufstellungsplatz mag von vornherein die Agora gewesen sein. Wie das Motiv der Figuren war, wissen wir nicht. Neuerdings <sup>4)</sup> ist wieder die Behauptung aufgestellt worden, die jüngere Tyrannenmördergruppe des Kritios und Nesiotes sei in allem Äußer-

<sup>1)</sup> Nachrichten über Porträtähnlichkeit, wie Plin. XXXIV, 83 (Theodoros, oben S. 8) sind natürlich nicht beweisend.

<sup>2)</sup> Amelung bei Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, s. v. Antenor, wo weitere Literatur.

<sup>3)</sup> Doch mögen hier auch religiöse Gründe, wie bei Kleobis und Biton, oder Kylon (Paus. I, 28, 1 vgl. Blümner-Hitzig z. St.) mitgesprochen haben: Wenn man in der Tötung der beiden einen Frevler sah, konnte man sofort nach Vertreibung des Hippas die Statuen zur Sühne errichtet haben. Damit würden Corssens (auch von P. J. Meier, Röm. Mitt. XX, 1905, 347 geteilte) Bedenken gegen die überlieferte Datierung auf 509 wegfallen.

Studniczka, Neue Jahrb. 1906 (XVII) 1 ff. Bull. Der schöne Mensch <sup>2)</sup>, S. 169. Amelung bei Thieme-Becker.

lichen eine Nachbildung von der des Antenor gewesen. Allein es scheint mir nicht richtig, in jenen jüngeren Werken auch nur eine Spur von Zurückgreifen auf älteres, von Archaisieren zu sehen. Die Bewegung geht weit über das hinaus, was wir der archaischen Kunst von 510 zutrauen dürfen. Irgend ein zwingender Grund lag nicht vor, in dem jüngeren Werk das ältere zu kopieren. So wenig man an einem nach der Zerstörung wieder aufgebauten Tempel Altes imitierte, sondern Neues und Besseres an dessen Stelle zu setzen suchte, so wenig wie man beim Ersatz eines geraubten Götterbildes das verlorene nachzuahmen trachtete, so wenig wird man hier an einen einfachen Ersatz gedacht haben. Man schämte sich in Athen nicht der Verluste durch die Perser und hatte kein Interesse, durch Kopierung des Geraubten sie zu vertuschen. Denn man hatte an dem Feind den Raub tausendfach gerächt und hatte den Stolz, alles Weggenommene weit prächtiger und schöner zu ersetzen. Die Ehre der Befreier konnte nur größer sein, wenn man ihre Statuen noch schöner und besser machte, als sie gewesen waren. Es zwingt uns also nichts, uns die ältere Gruppe nach Analogie der jüngeren vorzustellen <sup>1)</sup>. Antenor war, wie wir aus seinem erhaltenen Werke wissen, ein ganz in archaischer Tradition wurzelnder Künstler, kein kühner Neuerer. Mit Recht hat man angenommen, daß er schon ein anerkannter Meister war, als ihm der wichtige Staatsauftrag gegeben wurde. Es ist das Wahrscheinlichste, daß er auch hier der Tradition folgte. Anders als Hauser, der es für denkbar hält, daß die Befreier in dem bei der Tat getragenen Festgewand dargestellt waren <sup>2)</sup> möchte ich glauben, daß auch hier, wie bei Kleobis und Biton, eine Idealisierung vorgenommen wurde. Nicht im Augenblick der Tat, nicht in der Tracht des Lebens, sondern in idealer Nacktheit, in der Schönheit und Jugend, die sie für die Sache der Freiheit geopfert hatten, ruhig stehend, sollten sie als Heroen der Freiheit dem Volk vor Augen stehen. So sind sie in der Tat Vor-

---

<sup>1)</sup> Die von Studniczka versuchte Scheidung nach der Art, wie Harmodios das Schwert hält, beruht auf einem bei der Freiheit der Nachbildungen allzu unbedeutenden Unterschied. Übrigens kann nicht allein die Lekythos Scaramangá, sondern auch die Würzburger Vase (Arch. Zeit. 41, 1883, Taf. 12) sehr gut nach 480 datiert werden. Gegen Studniczka mit Recht Amelung, Neue Jahrb. XIX (1907), 537.

<sup>2)</sup> Röm. Mitt. XIX, 1904, 167.

läufer der späteren Ehrenstatuen, die den *κρίστης* und *εὐεργέτης* einer Stadt feiern. Aber es trennt sie von diesen doch noch Vieles. Die Ehren werden nicht Lebenden gebracht, sondern Toten; es ist noch viel von wirklich lebendigem Glauben in diesem Denkmal, dem Glauben, daß die beiden wirklich Heroen waren, die etwas Außerordentliches geleistet haben und denen man auch nach dem Tode Dankbarkeit und Ehre erzeigen kann. Porträts werden die Statuen so viel oder so wenig gewesen sein, wie alle anderen von uns betrachteten auch. Wie in der jüngeren Gruppe war wohl das Altersverhältnis der beiden Freunde angedeutet. Mehr dürfen wir an Bildnisähnlichkeit nicht voraussetzen.

Neben diesen Anfängen des eigentlichen Ehrendenkmalts bilden die Masse der archaischen Porträtstatuen die Grab- und die Votivdenkmäler; beide Gruppen trotz mancher Übergänge schon geschieden, die Grabstatuen mehr idealisiert, die Votivstatuen von sehr verschiedener Auffassung von den demütig Betenden bis zu anspruchsvoll Thronenden. Neben der würdigen Festtracht Darstellung in mancherlei Situationen des Lebens, neben den vornehmen Beschäftigungen des Athleten, des Kriegers die banausische des Handwerkers. Daneben die Frauen, immer in würdevoller Haltung. Die Motive zur Weihung selbst bald wirklich Dank oder Bitte an die Gottheit, bald Ruhm- und Prunksucht. Oft wird das eigene Bild geweiht, oft auch das von Angehörigen, vor allem von Frauen.

Als Kunstwerke trotz der individuellen Bedeutung sehr typisch, idealisiert, nicht Porträts in unserem Sinn, wirken diese Statuen doch persönlich, aber nur infolge der individuellen Verschiedenheiten der Anschauungen, die die Künstler zum Ausdruck bringen.

## II.

In der archaischen Epoche sind die Grundlagen zur späteren Entwicklung der Porträtstatuen gelegt, die Haupttypen bereits entwickelt oder wenigstens vorgebildet. Einzelne Gattungen scheiden sich später noch schärfer aus. So nimmt das Athletenbild, im Anfang wenig eigenartig, eine ganz besondere Entwicklung, die für sich verfolgt werden müßte, hier aber nur gestreift werden soll, soweit sich Berührung mit anderen Gruppen findet. Ebenso hat die Grabstatue in Zusammenhang mit den Grabreliefs

vielfach eine eigene Geschichte; allerdings ist da keine so scharfe Grenze zu ziehen. Hauptsächlich aber haben wir es hier mit den Motiv- und Ehrenstatuen zu tun. Letztere erlangen erst in späterer Zeit überragende Bedeutung. Zunächst sind die Denkmäler in unserm Sinn, die Bildnisse hervorragender Menschen, fast alle Votive, von ihnen selbst oder von Verwandten oder Freunden errichtet und einer Gottheit geweiht.

Das erste Ehrendenkmal nach dem Perserkrieg, das wir kennen, ist der Ersatz der von den Persern aus Athen entführten Gruppe der Tyrannenmörder durch das Werk des Kritios und Nesiotes (477 v. Chr.). Über das Verhältnis zu den Statuen des Antenor haben wir schon gesprochen. Die Ergänzung des Aristogeiton mit dem „Pherekydes“-Kopf ist jetzt fast allgemein nicht nur als stilistisch passend, sondern auch als tatsächlich richtig angenommen worden. Die von Hauser <sup>1)</sup> dafür vorgebrachten Gründe kann man in der Tat als zwingend ansehen. Berühmt war im Altertum dieses eine Werk der beiden Künstler. Der einzige Kopf in unserm Kopienvorrat, der wirklich enge Verwandtschaft mit dem des Harmodios aufweist <sup>2)</sup>, ist der des „Pherekydes“. Dieser ist mit einer Reihe von andern Porträtköpfen von Azara in der Gegend li Pisoni bei Tivoli gefunden. In der Nähe dieses Fundplatzes waren, zum Teil weit früher (vor Ende des 15. Jahrhunderts), eine Reihe meist kopfloser Inschriftthermen gefunden worden <sup>3)</sup>. Es liegt nahe, diese Hermen mit den Köpfen zu kom-

---

<sup>1)</sup> Röm. Mitt. XIX (1904), 175 ff.

<sup>2)</sup> Gegen die Identifizierung hat sich Amelung ausgesprochen (Neue Jahrb. XIX (1907), 538), der den Pherekydeskopf für jünger hält; allzu feine Unterscheidungen lassen sich auf Grund der einen Kopie doch wohl kaum machen.

<sup>3)</sup> I. G. XIV, 1128 ff. Huelsen, Röm. Mitt. XVI, 1901, 125 ff. Am Wahrscheinlichsten ist, daß im Altertum alle Tiburtiner Porträthermen, die sich durch die Form der Buchstaben und die Fassung der Inschrift als zusammengehörig erweisen, auch zusammen aufgestellt waren; die Verschiedenheit der — nicht sehr weit voneinander entfernten — Fundorte erklärt sich am ehesten durch spätere Verschleppung. Inschriften haben sich erhalten von: Aischines, Alexander (mit Kopf), Alkibiades, Anakreon, Andokides, Aristogeiton, Aristophanes, Aristoteles, Chabrias, Heraklit, Ibykos, Isokrates, Karneades, Lykurg (Redner), Miltiades, Perikles (mit Kopf), Philemon, Platon, Pratinas (?), Stesichoros, Themistokles, Theophrast (mit Kopf), ferner von sechs der sieben Weisen (Chilon fehlt). Es waren natürlich die einzelnen Gruppen einigermaßen vollständig: unter den Rednern kann Demosthenes, unter den Komödiendichtern Menander nicht gefehlt haben. Ganz fehlen die Tragiker; die in sehr großer

binieren. Für den „Pherekydes“-Kopf kommt dann nur der Name Aristogeiton in Betracht, da der Kopf, wie Studniczka <sup>1)</sup> richtig bemerkt, nach seinem Ausdruck für einen Philosophen (Heraklit) nicht paßt. Die Berechtigung einer derartigen Kombination wird erwiesen durch die Herme des Karneades: unter den Azaraschen Köpfen ist nämlich tatsächlich ein Karneades. Denn daß der Kopf in Aranjuez, Hübner 166 (Arndt-Bruckmann 637/38), ausnahmsweise von Azara richtig benannt ist, beweist der Vergleich mit dem gesicherten Porträt des Karneades (Arndt-Bruckmann 505/6 <sup>2)</sup>). Arndt hatte Unrecht, die von Bernoulli angenommene Identifikation anzuzweifeln. Azara hat den Kopf nach dem damals noch nicht verschollenen farnesischen Karneades benannt. Hier ist also die Kombination von Herme und Kopf gesichert, die Tatsache, daß die Azaraschen Funde Köpfe der im 15. Jahrhundert bekannten Hermen zutage gefördert haben, so gut wie erwiesen. Das einzige Bedenken, die von Arndt geltend gemachte Ausführung des „Pherekydes“-Kopfes, der an der rechten Seite weniger ausgearbeitet scheint, also eher von einer Statue stammen würde, ist, wie Hauser bemerkt hat, bei der schlechten Erhaltung vieler dieser Köpfe nicht schwerwiegend genug <sup>3)</sup>. Daß man für die Zusammen-

---

Entfernung von den andern an der Via Tiburtina (bei Aquae Albulae) gefundene kopflose Herme des Thespis, [Not. d. scavi 1902, 111; Photographie verdanke ich Arndt] (Θέσπις Θέμωνος Ἀθηναῖος) kann kaum zu der Serie gehören, da sie auch O statt □ zeigt. Außer den Hermen mit den dreizeiligen Inschriften standen an demselben Platze offenbar eine Reihe anderer nicht zu der Serie gehöriger (Aischines und Antisthenes im Vatikan, Perikles in London; ferner die Hermenschäfte mit Füßen: Archytas, Bacchylides, Diogenes, Hermarch, Lykurg, Peisistratos, Pheidias, Pindar); diese waren zum Teil auch schon in der ersten Gruppe vertreten. Von den sicher oder wahrscheinlich aus Tivoli stammenden, Azaraschen Köpfen in Madrid und Aranjuez sind außer Karneades (s. o.) sicher zu benennen Hübner 152, Demosthenes, und 154, Metrodor. Die Tatsache, daß ein Typus in zwei Wiederholungen vorliegt (Hübner 156 und 169 = Arndt-Bruckmann 627/28 und 629/30) weist darauf hin, daß auch unter Azaras Köpfen Stücke aus verschiedenen Serien sind. Die Köpfe der ersten Serie (mit dreizeiliger Inschrift) sind in der Arbeit nicht gleichmäßig, aber alle sorgfältig; die Hermen durchweg ohne Gewand, die Kopfhaltung gerade, nicht mit Anlehnung an die des Originals.

<sup>1)</sup> Neue Jahrb. 1906, S. 2.

<sup>2)</sup> Bernoulli, Gr. Ik. II, Taf. XXIV Der Kopf, der der Inschrift herme aufgesetzt war (vgl. Bernoulli II, S. 181; Statius Taf. XIV), ist anscheinend nicht ein Antisthenes, sondern gehört zu dem Typus A.-B. 161—65.

<sup>3)</sup> P. J. Meier (Röm. Mitt. XX, 1905, 346) behauptet, der Pherekydeskopf

stellung mit andern Berühmtheiten in der Hermenserie den älteren der Tyrannenmörder gewählt hat, ist leicht zu verstehen: der bartlose Harmodios wäre zu sehr aus der Reihe der bärtigen Köpfe herausgefallen. Aristogeiton hat — eben durch den Bart — auch viel mehr Porträthafte als sein Genosse. Daß die Köpfe keine wirklichen Porträts waren, ist sicher. Dennoch wird man hier, wie schon bei manchen älteren Köpfen, das Bestreben, etwas rein Menschliches, von Göttertypen nicht nur in Äußerlichkeiten Verschiedenes zu geben, erkennen dürfen. Wo es ein Künstler konnte, bei Wiedergabe lebender, ihm bekannter Menschen, werden wir in dieser Zeit schon einzelne wirkliche Porträtzüge erwarten dürfen.

Die Gruppierung der beiden Statuen ist leider trotz vielfacher Versuche noch nicht sicher festgestellt. Die keilförmige Braunschweiger Anordnung, die man selbst mit topographischen Gründen zu stützen versucht hat<sup>1)</sup>, scheint allerdings ganz unmöglich<sup>2)</sup>. Die Vorderansicht — die, obwohl nicht die Hauptansicht, doch jedenfalls sehr gut sichtbar war — beweist dies allein; es sieht bei der Braunschweiger Aufstellung so aus, als wolle Aristogeiton seinem Gefährten in den Arm fallen. So deutlich und konsequent parallel aufgebaute Gestalten müssen auch parallel gestanden haben. Auf einem gemeinsamen Punkt müßten sie auch nur zustreben, wenn das Opfer, Hipparch, selbst dargestellt wäre. Aber es ist ja nicht die Tat der Gegenstand des Bildwerkes, sondern die Täter, die mit unaufhaltsamer Wucht gleichmäßig vorstürmen. Daß ein gemeinsames Ziel zu denken ist, wird allein durch die Bewegung der inneren Arme und das Vorsetzen der inneren Füße zum Ausdruck gebracht. Die keilförmige Anordnung wäre trotz der zu ihrer Empfehlung vorgebrachten Parallelen in der Plastik dieser Zeit ohne Beispiel. Wie die beiden Statuen ihre Hauptansicht sicher von der vollen Breitseite haben, muß auch die ganze Gruppe für die beiden Seitenansichten geschaffen sein. Der Kopist der Neapler Statuen — der ja wohl wußte, wie die Originale aufgestellt waren — hat jedenfalls, nach Ausweis der Plinthe und der Stützen, nur an die

sei zu klein. Das ist ein Irrtum: der Kopf hat genau die Größe des Harmodioskopfes.

<sup>1)</sup> Bulle, *Der schöne Mensch* I<sup>2</sup>, S. 170.

<sup>2)</sup> Wie Amelung, *Neue Jahrb.* XIX (1907) 538 ausgeführt hat.

Seitenansichten gedacht. Wenn auch die Aufstellung der Statuen eine veränderte, dekorative gewesen sein mag, man hätte sie kaum getrennt, wenn sie eine so engverbundene Gruppe gebildet hätten, wie sie in der Braunschweiger Aufstellung zu schaffen gesucht wird.

Die Gruppe der Tyrannenmörder war errichtet zur Erneuerung des Gedächtnisses einer schon ziemlich weit zurückliegenden Tat. Es fragt sich, ob auch Denkmäler der großen Helden der unmittelbar vorhergehenden Freiheitskriege sich nachweisen lassen. Unter den Hermenschäften von Tivoli befanden sich auch vier von Feldherrn (Miltiades, Themistokles, Alkibiades, Chabrias<sup>1)</sup>). Zur gleichen Serie ist auch die erhaltene Herme des Perikles im Vatikan zu rechnen (vergl. oben). Unter den Madrider Köpfen ist nur ein „Strateg“<sup>2)</sup>, dem Typus nach auf ein Vorbild des vierten Jahrhunderts zurückgehend; die Herkunft aus Azaras Sammlung ist auf keine Weise gesichert. Für Miltiades etwa kommt er nicht in Betracht. Dagegen existiert ein Strategentypus<sup>3)</sup>, den Furtwängler mit Wahrscheinlichkeit auf den Sieger von Marathon bezogen hat. Für die Benennung spricht einmal die Zahl der Wiederholungen; aus der Zeit der Perserkriege haben nur Miltiades und Themistokles, auch nach dem Zeugnis der Hermenschriften, eine große Berühmtheit genossen<sup>4)</sup>. Für Miltiades spricht, daß der Stil eher in die Zeit vor 480 weist. Dann aber sind zwar beide Feldherrn später in Konflikt mit ihren Mitbürgern geraten, aber nur Themistokles ist wirklich geächtet worden. Miltiades wurde zwar gestraft, seine Ehre aber nicht angetastet. Von Themistokles werden wir also kein gleichzeitiges Denkmal in Athen erwarten dürfen. Eine öffentliche Ehrung des Miltiades in Athen ist nicht bezeugt. Und an das marathonsche Weihgeschenk in Delphi wird man auch kaum denken dürfen, da einmal dessen Ansetzung kurz nach 490 nicht ganz sicher ist<sup>5)</sup>, dann

<sup>1)</sup> Zu den „Strategen“ vgl. Kekule, Strategenköpfe (Abh. Berl. Akad. 1910). Es fehlt der Kopf in Neapel, Guida Ruesch Nr. 1134 (Alinari II 144).

<sup>2)</sup> Hübner 180. Kekule N. Die plastischen Widderköpfe am Helm finden sich bei den jüngeren Typen (Kekule R. S.).

<sup>3)</sup> Kekule a—c.

<sup>4)</sup> Von spartanischen Feldherrn hat es in älterer Zeit wohl keine Porträts gegeben, abgesehen natürlich von den Sühnebildern des Pausanias (Thuk. I, 134, 4; Paus. III, 17, 7), die übrigens erst nach 470 fallen.

<sup>5)</sup> Blümner-Hitzig, Pausanias, Bd. III, 678.

aber Kopien nach Werken, die in Delphi standen, bis jetzt nicht nachgewiesen sind. Dagegen besteht keine Schwierigkeit, ein privates Anathem anzunehmen<sup>1)</sup>. Miltiades hatte Freunde und Anhänger genug, die auf diese Weise ihn oder sein Andenken ehren konnten. In dem Kopfe glaubte man etwas Individuelles zu sehen, namentlich in dem schiefen Munde. Kekule hat allerdings grade diesen Typus nur zweifelnd in seine Strategenreihe aufgenommen, ohne dafür stichhaltige Gründe anzugeben. Richtig bemerkt er<sup>2)</sup> allerdings, daß das Original kein „ruhiges Porträt in Hermenform“ gewesen sein kann. Die Herme als Form des Porträts ist ja überhaupt für diese Zeit weder nachgewiesen noch wahrscheinlich. Der „Miltiades“ hatte ferner wirklich eine ziemlich starke Bewegung. Das beweist die Übereinstimmung der drei Köpfe in der Wendung. Nun würde gerade eine starke Bewegung bei einem Porträt dieser Zeit gut passen, wo man alle nur möglichen Stellungen des Körpers versuchte, wo vor allem natürlich im Athletenbild die kühnsten Bewegungen dargestellt wurden. Wie man die Tyrannenmörder im heftigen Angriff darstellte, so mag man auch den Sieger von Marathon zum Kampfe vorstürmend gebildet haben. Auch in späterer Zeit ist ja die Darstellung selbst von Feldherrn als Kämpfenden beliebt gewesen.

Haben wir uns den zu dem Kopfe gehörigen Körper vollgerüstet zu denken? In der Wirklichkeit trug der Feldherr zweifellos einen Panzer. Im Panzer dargestellt ist auch — von dem apokryphen Perikles des Parthenosschildes abgesehen — die unten zu betrachtende Figur des Themistokles auf den athenischen Münzen. Allein anderes deutet doch wieder darauf hin, daß „Strategen“ auch ohne Panzer dargestellt worden sind. Bei keiner der Strategenhermen, wo das Bruststück erhalten ist, findet sich eine Andeutung von Panzer<sup>3)</sup>, der in andern Fällen angegeben wird<sup>4)</sup>. Ferner gibt es Gemmendarstellungen mit dem Oberteil der Figur eines Strategen, wo ebenfalls die Brust völlig

---

<sup>1)</sup> Diese Möglichkeit erwähnt auch Furtwängler.

<sup>2)</sup> Strategenköpfe, S. 30.

<sup>3)</sup> Abgesehen von den Tiburtiner Hermen mit dreizeiliger Inschrift, bei denen überhaupt auf Andeutung von Gewandung und Haltung der Originale verzichtet wird (s. o.): Kekule B, E, J, O (Schaft).

<sup>4)</sup> Archidamos (A—B 765/66); Neapel, Guida 1110 (A—B 436/37).

nackt ist (Fig. 1)<sup>1)</sup>. Es hat also hier kein fester Brauch existiert, der Panzer wurde je nach den Erfordernissen des einzelnen Falles angegeben oder weggelassen. Bei Miltiades möchte ich allerdings Bekleidung annehmen. Er war zur Zeit der Schlacht von Marathon schon ein älterer Mann — wozu recht gut der auf ihn bezogene Kopftypus stimmt. Alte Männer aber wurden, wie oben bemerkt, in früherer griechischer Zeit immer bekleidet dargestellt. In einer Epoche, wo man die verschiedenen Alterstufen des jugendlichen Körpers schon recht gut zu charakterisieren verstand, hat man natürlich auch für die Besonderheiten des Greisenkörpers



Fig. 1. Sammlung Arndt.

ein Auge gehabt — wovon ja Beispiele aus wenig jüngerer Zeit vorhanden sind. Aber einen Helden des Krieges wird man doch nicht mit den häßlichen Formen des Alters dargestellt haben. War, was leicht möglich ist, die Statue des Miltiades noch bei seinen Lebzeiten aufgestellt, so ist eine Idealisierung, wie sie in der Nacktheit liegt, auch kaum wahrscheinlich. Ob die Zurichtung des Barraccoschen Kopfes darauf deutet, daß er in eine bekleidete Statue eingelassen war, ist mir nicht ganz sicher. Die Individualisierung ist beim Miltiades noch sehr gering. Wir können bei manchen Köpfen dieser Zeit, denen charakteristische Attribute mangeln, nicht entscheiden, ob es sich um Porträts im gewöhnlichen Sinne oder um Athletenbilder handelt. Denn es gab ja auch

---

<sup>1)</sup> Sammlung Arndt.

Statuen bärtiger Athleten; selbst wenn man den Unterschied von ikonischen und nichtikonischen Athletenstatuen in der Porträtähnlichkeit suchen darf<sup>1)</sup>, wäre eine solche Scheidung in dieser Epoche sicher unmöglich. Wir dürfen aber annehmen, daß man auch bei andern Porträts dieser Zeit bewegte Stellungen bevorzugt hat. Es muß darum z. B. der bärtige myronische Kopf in Petersburg, der nach den Ausführungen von L. Curtius von einer stark bewegten Statue stammt<sup>2)</sup>, nicht notwendig ein Athlet sein. Jedenfalls macht gerade dieser Kopf einen recht individuellen Eindruck, ebenso wie der verwandte in Villa Albani A.-B. 761/62 (der ebenfalls nicht in gerader Haltung auf dem Körper saß).

Stark bewegt war auch die durch athenische Münzen bekannte Statue des Themistokles (vgl. unten S. 60); allein diese dürfte erst im vierten Jahrhundert errichtet worden sein. Ein anderes Standbild des Themistokles kennen wir durch eine Münze von Magnesia am Maeander<sup>3)</sup>; wie man mit Recht angenommen hat, ein von den Magneten zum Andenken ihres Herrschers errichtetes Denkmal. Hier ist natürlich die Auffassung eine ganz andere. Nicht den Sieger über die Perser galt es darzustellen, sondern den Herrn der Stadt, der nach seinem Tode die Stellung eines Heros einnahm. Dementsprechend ist Stellung und Handlung ganz die des Heros. Die spätere Zeit wird sich, wenn sie ein Bildnis des Themistokles wollte, natürlich nicht an dieses Werk gehalten haben, sondern an die athenische Statue. Stammt diese wirklich aus dem vierten Jahrhundert, so dürfen wir Nachbildungen nur unter den Strategenköpfen jüngeren Stils suchen.

Die einzige Statue eines Strategen des fünften Jahrhunderts, über die wir etwas mehr wissen, ist die des Perikles auf der athenischen Akropolis von der Hand des Kresilas<sup>4)</sup>. Da Perikles das Strategenamnt während der ganzen Zeit seiner Herrschaft immer wieder bekleidete, kann die Entstehungszeit des Werkes

---

<sup>1)</sup> Vgl. Klein, *Gesch. d. griech. Kunst*, III, 192, der die Frage auf die etwas bequeme Weise löst, daß er das überlieferte Gesetz für apokryph erklärt.

<sup>2)</sup> Text zu Br-Br 601—4, Anm. 18.

<sup>3)</sup> Vgl. Bernoulli *Gr. Ik.* I, S. 97. Collignon, *Statues funéraires*, p. 114. — Gegen den Versuch Gardners, den sog. Münchner König auf diese Statue des Themistokles zurückzuführen, vgl. Furtwängler, *Glyptothek* 2, zu Nr. 295.

<sup>4)</sup> Kekule, *Strategenköpfe*, C—F, S. 29 ff., derselbe 61. Berlin. *Winck.-Progr.*, wo Literatur.

innerhalb der Zeit von 460—430 nicht bestimmt werden. Nach der Inschrift<sup>1)</sup> hat man die dreißiger Jahre als wahrscheinlichsten Termin vermutet. Die spätere Zeit, die in Perikles vor allem den Staatsmann sah, befremdete die Darstellung als Feldherr und man suchte die Erklärung in dem Bestreben, die Mißgestalt des Schädels zu verdecken: natürlich mit Unrecht. Wollte man in der Statue zugleich an die Tätigkeit des Perikles als Staatsmann erinnern, so konnte das nur durch das Abzeichnen des Strategen geschehen, da auf diesem Amte allein seine Stellung gesetzmäßig beruhte.

Daß das Original eine Statue, nicht eine Herme gewesen ist, nimmt man jetzt wohl allgemein an. Eine Vertiefung auf der Basis hat man mit Wahrscheinlichkeit als Einsatzloch einer Lanze erklärt. Die Lanze ist für den Strategen durch die oben erwähnten Gemmen bezeugt. Aus dem knappen Umfang der Basis ist ferner zu schließen, daß die Figur ruhig stand. Eine Ausfallstellung, wie wir sie für Miltiades vermutet haben, ist in dieser Zeit nicht für ein derartiges Werk anzunehmen. Plinius bezeugt, daß in der Statue des Perikles vor allem die Würde des Olympiers zum Ausdruck kam. Das Streben nach Vornehmheit und Würde, durch das die Kunst der phidiasischen Epoche so oft in Gegensatz zur unmittelbar vorhergehenden Zeit tritt, wird auch im Porträt herrschend. Damit verbunden ist die Tendenz, an Stelle kühner Bewegung des Körpers das Geistige zum Ausdruck zu bringen. Bei dem Bild des Perikles, in dem ja nicht so sehr der siegreiche Feldherr, als der überlegene Staatsmann dargestellt war, lag diese Auffassung natürlich an sich nahe. Aber auch den Krieger hat man damals in möglichst ruhiger Stellung gebildet. Von Kresilas selbst kennen wir wahrscheinlich den „*volneratus deficiens*“. Die Kombination der Stelle des Plinius über diesen mit der des Pausanias (I, 23, 3) über die Statue des Diitrephes auf der athenischen Akropolis und mit der Inschrift I. G. I 402 (*Ἡερμόλυκος Διειτρέφος ἀπαρχέν· Κρεσίλας ἐπόεσεν*) ist zwar wie alle derartigen Kombinationen nicht streng beweisbar, aber so lange äußerst wahrscheinlich, als keine

---

<sup>1)</sup> Ihre Beziehung auf die Periklesstatue muß, namentlich nach den von Wolters erhobenen Bedenken, zweifelhaft bleiben. Immerhin ist doch eine Inschrift des Kresilas auf der Akropolis, in der ein . . . ikles vorkommt, am wahrscheinlichsten mit der von Pausanias genannten Statue zu kombinieren. Daß wir für den einfachen Genetiv *Περικλεος* keine genauen Parallelen haben, liegt doch vielleicht nur an der Lückenhaftigkeit des Materials.

entscheidenden Gegen Gründe vorliegen. Wir wissen, daß die auf der Akropolis stehenden Kunstwerke in römischer Zeit besonders beachtet — und dementsprechend kopiert wurden; ferner, daß Pausanias gerade im ersten Buch die Erwähnung der Künstler oft unterläßt, ein Fehler, den er in manchen, aber nicht in allen Fällen, durch spätere Erwähnung wieder gut zu machen sucht. Es ist also nicht auffallend, daß er bei der Statue des Diitrephes keinen Künstler nennt, während das Motiv zu dem bei Plinius angegebenen wohl paßt. Nun hat S. Reinach eine Bronzestatuette bekannt gemacht, deren Stellung sich gut mit den Einsatzlöchern der athenischen Inschriftbasis vereinigen läßt <sup>1)</sup>. Diese Statuette, dem Stil nach der Zeit des Kresilas angehörig, zeigt das Motiv eines *volneratus deficiens*, den man sich sehr gut als von Pfeilen getroffen denken kann.

Bei dieser Kombination muß man allerdings dem Pausanias mehrere, obwohl leicht erklärliche Irrtümer zuschreiben. Pausanias sieht in dem Dargestellten den Diitrephes, der 413 mit thrakischen Söldnern Mykalessos in Boeotien zerstörte. Da die Inschrift auf ältere Zeit weist, könnte der darin genannte Vater des Hermolykos nur ein älterer Diitrephes sein, Pausanias hätte also, da er offenbar nur von einem Diitrephes wußte, diesen irrtümlich auch hier genannt geglaubt. Ferner aber kann der Dargestellte gar nicht Diitrephes sein, da Hermolykos doch kaum die Statue des sterbenden Vaters als *ἀπαρχή* geweiht haben wird. Es ist daher anzunehmen, daß Pausanias seine Deutung des Kriegers als Diitrephes erst aus der Inschrift herausgelesen hat. Da liegt eine andere Erklärung doch viel näher: Hermolykos weiht die Statue eines Verwundeten, Unterliegenden als *ἀπαρχή*; dafür wird man am liebsten einen besonderen Anlaß annehmen, also einen sieg- und beutereichen Feldzug. Die Statue würde dann einen unterlegenen Gegner darstellen. Schon Hermolykos mag, wie später sein Sohn die Thraker, barbarische Söldner geführt

---

<sup>1)</sup> Reinach, *Gaz. des Beaux arts*, 1905, 193. Robert, *Pausanias als Schriftsteller*, S. 89<sup>2)</sup>. Robert zweifelt mit Unrecht, daß die Bronze in St. Germain einen *deficiens* darstellte. Sie zeigt nur die Mäßigung dieser Kunst bei derartigen Darstellungen. — Studniczka (*Österr. Jahresh.* IX (1906), S. 135. Anm. 12), der die Echtheit der Statuette mit Unrecht anzweifelt, behauptet zwar, daß ihre Stellung nicht allzugen zu den Fußspuren der Basis passe; doch hält auch er beides offenbar nicht für unvereinbar.

haben: dann ist die Verwundung des Gegners durch Pfeilschüsse sehr gut erklärt.

Eine Porträtstatue ist demnach der *volneratus deficiens* nicht. Wohl aber gibt uns die Bronze in St. Germain einen Begriff von der Zurückhaltung und Vornehmheit selbst bei starken Affekten, die der Kunst des Kresilas — und seiner Zeit — zu eigen waren: nächstverwandt im Charakter sind die ephesischen Amazonen — von den erhaltenen Typen muß ja wohl einer auf Kresilas zurückgehen. Um so mehr muß diese Vornehmheit bei der Statue des Perikles zum Ausdruck gekommen sein. Eine mehr wie allgemeine Vorstellung können wir uns von dieser natürlich nicht machen. Wir wissen nur, daß er die Lanze mit der Linken aufstützte und den Kopf leicht zur linken Schulter neigte — eine Bewegung, die gewiß kein individueller Zug ist, sondern, wie etwa bei der Berliner Amazone, rein durch Forderungen des Kunstwerks bedingt. Für die Frage nach der Bekleidung der Statue gilt das oben zu Miltiades Bemerkte. Für Bekleidung (oder Panzer) spricht, daß es sich um das Bild eines Lebenden handelt, vielleicht auch die Analogie des „*Volneratus*“; dagegen, daß auf der Londoner Herme, die doch die Kopfhaltung kopiert, keine Andeutung von Gewand oder Panzer gegeben ist.

Im Zusammenhang mit der Statue des Perikles erwähnt Pausanias die an einem andern Platze der Akropolis aufgestellten Standbilder seines Vaters Xanthippos und des Dichters Anakreon. Es wird wohl mit Recht angenommen <sup>1)</sup>, daß diese Werke Weihungen des Perikles selbst waren. Anakreon ist nicht rein wegen seiner literarischen Bedeutung, sondern zunächst als Freund des Xanthippos aufgestellt. Der im späteren Altertum erst mehr hervortretende Brauch, literarisch berühmten Männern als solchen Denkmäler zu errichten, erscheint also hier erst vorgebildet; natürlich war die Popularität der Gedichte des Anakreon mit ein Anstoß zur Weihung; die Verbindung mit dem Dichter war ein Ruhmestitel der Familie des Perikles. Das Werk kennen wir durch Nachbildungen recht gut. Es ist mit Recht für wahrscheinlich erklärt worden, daß wenn Perikles der Stifter des Denkmals war, er dafür den von ihm so bevorzugten Phidias herangezogen habe. Nun zeigt die Statue in der Tat den Stil des Phidias, wie wir ihn

---

<sup>1)</sup> Vgl. Furtwängler, *Meisterwerke*, S. 93, Anm. 6.

aus den an die Athena Lemnia anzuschließenden Werken zur Genüge kennen. Daß Pausanias den Künstler nicht nennt, ist nicht auffallend, einmal wegen des schon hervorgehobenen Mangels an Interesse bei der Abfassung des ersten Buches, dann aber, weil hier sicher keine Künstlerinschrift vorhanden war: wir wissen durch Lukian (Imag. 4), daß Phidias an der Lemnia seinen Namen ganz ausnahmsweise nannte. Dabei kann der Meisternamen beim Anakreon sehr wohl bekannt gewesen sein. Wenn W. Klein <sup>1)</sup> also behauptet, der Name des Phidias sei „durch ein bekanntes pausaniassches Wort ausgeschlossen“ und zum Beweis die Stelle VI, 4, 5 anführt, wo angeblich gesagt wird, daß von Phidias außer dem Anadumenos in der Altis eine Porträtstatue nicht bekannt sei — so könnte die Äußerung zunächst nur auf der Unkenntnis, sei es des Pausanias, sei es der antiken Kunstforschung überhaupt beruhen. Allein diese Stelle — ἐπεὶ ἄλλως γε οὐκ ἴσμεν ὅτου τὴν εἰκόνα ὁ Φειδίας ἐποίησε -- bedeutet nicht „da wir von Phidias sonst keine Porträtstatuen kennen“, sondern „(ich führe das Werk an wegen Phidias und seiner Kunst) da wir im übrigen nicht wissen, wessen Bild er (in dem Anadumenos) darstellte (also wegen des Gegenstandes das Stück kein Interesse hat <sup>2)</sup>)“. Εἰκόνας von Phidias wären dem Pausanias nicht als etwas Außergewöhnliches — wenn auch Erwähnenswertes — erschienen. Wir können den Anakreon also sehr wohl als Werk des Phidias in Anspruch nehmen. Aus der — bei der Kopenhagener Statue zum Teil etwas verwischten — verhältnismäßigen Strenge des Stiles muß man schließen, daß die Statue schon im Anfang der Herrschaft des Perikles, um 450, errichtet wurde. Der gleichfalls auf Phidias zurückgehende Kasseler Apoll muß noch um einige Jahre älter sein. Der Anakreon zeigt schon die ganze Vornehmheit und Würde der phidiasischen Zeit. Den Athenern galt der Dichter gewiß als der Typus des der Liebe und dem Wein ergebenen Sängers und als singenden Komasten stellten ihn auch die Vasenmaler dar <sup>3)</sup>. Auch die Statue der Akropolis gibt ihn im Grunde in dieser Auffassung; Pausanias hat nicht so unrecht, wenn er sagt „καὶ οἱ τὸ σχῆμά ἐστιν οἷον ἄδοντος ἂν ἐν μέθῃ γένοιτο ἀνθρώπου“. Der Typus des infibu-

<sup>1)</sup> Gesch. d. griech. Kunst. II, S. 132, S. 59.

<sup>2)</sup> Vgl. die ausführliche Behandlung der Frage bei Blümner-Hitzig, II, S. 419.

<sup>3)</sup> Brit. Mus. E 18 (Österr. Jahresh. III, S. 89, Fig. 18). Mon. Line. XIX tav. III, p. 102 ff.

lierten, singenden Leierspielers ist derselbe, der auf Vasen unter den Komasten erscheint. Auch in der Statue ist nicht ein Dichter im feierlichen Vortrag, sondern der fröhliche Sänger dargestellt, nur mit dem kleinen Mäntelchen bekleidet, wie jene Männer auf den Vasen. Nur ist hier alles im Ausdruck möglichst gemildert. So wenig wir uns wundern dürfen, den *volneratus deficiens* aufrecht stehend, ohne heftigen Ausdruck des Schmerzes zu finden, so wenig dürfen wir die Trunkenheit des Anakreon durch stärkere Mittel ausgedrückt erwarten, als es die Zurückhaltung des Stils gestattet. Wenn wir in derartigen Werken nicht immer mehr das sehen können, was die Alten darin ausgedrückt fanden, so liegt das zum Teil daran, daß wir aus der neueren Kunst an viel stärkere Wirkungsmittel gewöhnt sind, zum Teil aber, weil doch allen Kopien, auch den besten, die feinste Durchbildung der Originale fehlen muß, die eben den entscheidenden Eindruck gab. Den neben Anakreon aufgestellten Xanthippos, den Sieger von Mykale, werden wir uns im Strategenkostüm vorzustellen haben. Klein <sup>1)</sup> glaubt auch von ihm wenigstens den Kopf zu kennen. Wäre seine — allerdings mit aner kennenswerter Zurückhaltung ausgesprochene — Vermutung begründet, so wäre damit ein weiterer Hinweis auf die Urheberschaft des Phidias gegeben. Denn dieser Typus, der „Massinissa“ des Louvre <sup>2)</sup>, ist ja mit Recht ebenfalls dem Kreise des Phidias zugewiesen worden <sup>3)</sup>. Allein trotzdem auch Kekule es für möglich hält, daß ein Strategenporträt gemeint sei, dürfen wir hier nur Ares oder allenfalls einen Heros erkennen. Abgesehen davon, daß wir Strategenköpfe sonst immer mit dem korinthischen Helm ausgestattet finden, weisen die Abzeichen des Helms und der ganze Ausdruck des Kopfes auf ein göttliches Wesen. Von den erhaltenen sicheren Strategenköpfen steht keiner dem Typus des Anakreon so nahe, daß man ihn auf Xanthippos deuten möchte.

Dürften wir dem Pausanias (I, 8, 4) glauben, so wäre etwa zur selben Zeit wie die Statue des Anakreon auch eine des Pindar in Athen aufgestellt worden und zwar auf der Agora, dem vornehmsten Platz für Ehrendenkmäler. Allein gerade nach der

---

<sup>1)</sup> Gesch. d. griech. Kunst II, 132. Vgl. Kekule, Strategenköpfe, S. 37.

<sup>2)</sup> Bei dieser Replik ist die ursprüngliche Kopfhaltung gewahrt. Eine weitere Wiederholung ist neuerdings von der Glyptothek Ny-Carlsberg erworben worden.

<sup>3)</sup> Furtwängler, Meisterwerke, S. 122.

Ortsangabe hat man mit Recht die Datierung des Pausanias in Zweifel gezogen<sup>1)</sup>, da noch Isokrates, der die Ehren des Pindar aufzählt, gerade diese, die noch die auffallendste gewesen wäre, nicht erwähnt. Das Werk ist also erst später aufgestellt worden. An einem andern Platz Athens wäre eine Statue des Pindar, als privates Anathem, nichts Sonderbares. Das vom Verfasser der Aeschinesbriefe angegebene Motiv — sitzend, mit Binde und Lyra, auf den Knien ein aufgeschlagenes Buch — gibt nichts für die Datierung. Ist diese letztere Stelle glaubwürdig<sup>2)</sup>, so kann die nur aus einem alten Stiche bekannte Statuette des Pindar nicht auf die athenische Statue zurückgehen. Sie zeigt den Dichter stehend, in der Linken die Kithara haltend. Winter<sup>3)</sup> hat hier wohl mit Recht eine spätere Schöpfung erkannt, ein Gegenstück zu dem mitgefundenen Euripides.

Gar keine Vorstellung haben wir von den beiden Dichterstatuen aus der Weihung des Mikythos in Olympia<sup>4)</sup> (nach 460 v. Chr.), Homer und Hesiod, die hier ebenso wie Orpheus, als Heroen den mit aufgestellten Göttern beigeiselt waren.

Die Tracht des Anakreon, das auf beiden Schultern aufliegende Mäntelchen, kommt im fünften Jahrhundert öfter vor<sup>5)</sup>. Vielleicht gehört zu einer derartigen Statue ein Kopftypus, der ziemlich häufig ist, also einen berühmten Mann darstellt. Er ist früher auf Sophokles gedeutet worden<sup>6)</sup>, ohne Grund; auch hat man ihn meist, durch umstilisierte Kopien getäuscht, viel zu weit hinunter, ins vierte Jahrhundert, datiert. Arndt hat mit Recht die strengeren Exemplare für die getreueren erklärt und das Original ins fünfte Jahrhundert gesetzt. Hier kann man ziemlich weit hinaufgehen. Denn

---

<sup>1)</sup> Wachsmuth, Stadt Athen, II, S. 402<sup>2</sup>. Blümner-Hitzig, I, S. 163.

<sup>2)</sup> Der Verfasser und ein großer Teil seiner Leser haben die Statue doch wohl im Original gekannt. — Der „Pindar“ des Serapeums von Memphis (Mariette, *Le Sérapeum de M.*, 1882, pl. 1, a, p. 13) darf hier kaum herangezogen werden (vgl. Bernoulli, *Gr. Ik.* I, S. 214), obwohl seine Haltung, wie mir Herr Prof. Wolters bemerkt, sich mit der Beschreibung des „Aeschines“ gut vereinigen läßt.

<sup>3)</sup> *Österr. Jahresh.* III, 92, wo übrigens verkannt ist, daß Faber das Stück im Gegensinn abbildet: die Kithara kann nur von der Linken gehalten werden, der Mantel muß die rechte Schulter freilassen.

<sup>4)</sup> Paus. V, 26, 2. Olympia V, Nr. 267—269. Furtwängler, *Kl. Schr.* I, 272.

<sup>5)</sup> Arndt, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg*, p. 42 f.

<sup>6)</sup> Bernoulli, *Gr. Ik.* I, S. 142. Arndt, *Porträtwerk* zu 774/75.

der nächste Verwandte, der einzige Typus, der stilistisch wirklich nahesteht, ist der unterlebensgroße Ammon Wörlitz-Berlin<sup>1)</sup>, den man nicht weit nach der Mitte des fünften Jahrhunderts datieren kann. Von den Repliken jenes „Sophokles“ zeigt die eine, bei der ein Bruststück erhalten ist, die Londoner Büste von Genzano<sup>2)</sup>, ein ganzkonventionell gebildetes Gewand. Dagegen geben zwei Hermen in Kopenhagen (Nr. 413) und in Neapel übereinstimmend ein über beide Schultern ziemlich symmetrisch gelegtes Mantelstück, das zwar in Einzelheiten nicht ganz gleich ist, aber doch offenbar die Anordnung des Originals wiedergibt. Nach Analogie des Anakreon möchte man dieses stehend annehmen, obwohl natürlich eine sichere Entscheidung nicht möglich ist. Über den Dargestellten läßt sich nichts vermuten; da in keinem Exemplar ein Kranz oder dergleichen angegeben ist, kann man nicht einmal sagen, ob es ein Dichter ist<sup>3)</sup>. Dagegen besitzen wir noch in zwei Exemplaren eine Dichter-



Fig. 2. Paris.

Phot. Ainari.

<sup>1)</sup> Einzelaufnahmen 399/400 I. Vgl. Furtwängler, Glyptothek<sup>2</sup>, zu Nr. 225.

<sup>2)</sup> Brit. Mus. Cat. Nr. 1832.

<sup>3)</sup> Auch die Herkunft der einzelnen Exemplare gibt nichts für die Deutung: das Exemplar aus Rieti in Kopenhagen ist nicht Gegenstück des Euripides gleicher Herkunft (Nr. 414b).

statue dieser Zeit: den von Winter <sup>1)</sup> besprochenen Leierspieler, Paris-Konservatorenpalast (Fig. 2). Winter hat mit der Datierung ins fünfte Jahrhundert gewiß recht, wenn man auch kaum bis um 450 hinaufgehen wird. Dabei ist der Kopf ganz auszuschalten. Auch Winter hat den stilistischen Gegensatz zwischen Kopf und Körper bemerkt. Er muß daher annehmen, daß der Künstler im Kopf eine weitgehende Umstilisierung und Modernisierung vorgenommen habe, während doch der Körper offenbar eine recht stilgetreue Kopie ist. Allein wer würde — alle Kopistenfreiheit zugegeben — den Kopf für sich allein auch nur vor Plato datieren? Es ist, namentlich in Bart und Haar, wo doch, wenn man überhaupt von Kopie reden soll, wenigstens der Zug der Locken beibehalten sein muß, nichts vorhanden, was auf fünftes Jahrhundert wiese. Lehrreich ist der Vergleich mit dem eben besprochenen sogenannten Sophokles, wo, trotz Einmischung jüngerer Züge in der Modellierung des Gesichts, auch bei den schlechten Kopien in der Stilisierung der Haare das ältere Vorbild deutlich zu erkennen ist. Nun ist der Kopf der Pariser Statue aufgesetzt und auch Winter hat einen sicheren äußeren Beweis für die Zugehörigkeit nicht erbringen können. Man wird daher vom Kopf, der ja auch im Ausdruck wenig für einen Sänger paßt, zunächst absehen müssen. Wir wissen nicht, wen die Statue darstellt, die, wie Winter richtig bemerkt, kaum als Kunstwerk, sondern als Porträt kopiert worden ist. Der Kreis, innerhalb dessen wir zu suchen haben, ist sehr weit und die Versuche Winters, ihn einzuschränken, meist nicht begründet. Nur Pindar werden wir uns sicher anders vorzustellen haben. Aber sonst ist weder ein speziell attischer Charakter in dem Werk zu erkennen — welcher uns bekannten Richtung der attischen Kunst sollen wir es denn zuschreiben? — noch selbst das angenommen, deshalb irgend ein Lyriker auszuschließen. Simonides selbst, der nach Winter wegen seiner bezeugten Häßlichkeit nicht gemeint sein kann, ist möglich, wenn der Kopf nicht zugehört. Auch Bakchylides, der übrigens ja auch zu Athen Beziehungen hatte, und von dem wir noch eine kopflose Herme besitzen, kommt in Betracht. Jon aber, den Winter vorschlägt, hat Bernoulli mit Recht für ganz unwahrscheinlich erklärt, da er

---

<sup>1)</sup> Österr. Jahresh., III (1900), S. 78 ff., Taf. I u. II. Vgl. Bernoulli, Gr. Ik., I, S. 87.

doch nur geringe Berühmtheit genoß und zudem in erster Linie Tragiker war.

Neben den Statuen berühmter Männer, die um des Dargestellten willen kopiert wurden, hat man in späterer Zeit andere Porträtfiguren offenbar nur wegen ihrer künstlerischen Bedeutung nachgebildet. Zum Teil lag allerdings hier eine praktische Absicht zu Grunde: der ungeheure Bedarf an Porträtfiguren und der klassisch gerichtete Geschmack der Spätzeit führte dazu, daß man ältere Werke direkt kopierte und nur im Kopf die Porträtzüge des Dargestellten angab. Daneben — und das ist namentlich in der ersten Kaiserzeit noch die größere Masse — bildete man jene alten Typen in mannigfachster Weise um und suchte im Geiste der klassischen Zeit Neues zu erfinden (vergl. unten). Auch wurden zu den späteren Porträts nicht ausschließlich ältere Bildnisstatuen, sondern auch Göttertypen verwendet. Wir müssen deshalb sehr vorsichtig sein, wenn wir unter den späteren Porträtstatuen nach Kopien von älteren suchen. Von den bei Hekler, Römische weibliche Gewandstatuen, S. 224 ff. als „Typen des fünften Jahrhunderts“ verzeichneten weiblichen Statuen kommen für uns nur die beiden Typen III und XIII in Betracht<sup>1)</sup>. III ist die „Aspasia“, die von Amelung wiedergewonnene verhüllte Frauenstatue, von der sich ein Exemplar mit römischem Porträtkopf in Berlin befindet<sup>2)</sup>. Ob das Original wirklich eine Sterbliche darstellte, ist nicht sicher zu entscheiden. Amelung neigt eher dazu, eine Göttin, wie Demeter, zu erkennen und auch Kekule<sup>3)</sup> nennt sie „ohne Zweifel eine Göttin“. Amelung hatte dagegen schon das „Private, Häuslich-Schlichte“ an der Gestalt hervorgehoben und Studniczka demgemäß eine Braut, nicht die mütterliche Demeter erkannt, und Collignon<sup>4)</sup> neigt viel eher dazu, hier die Statue einer sterblichen Frau zu sehen. Daß der Kopf keine individuellen Züge zeigt, beweist natürlich nichts dagegen. Daß eine monumentale Grabstatue in dieser Zeit nicht möglich sei, wird man doch nicht be-

<sup>1)</sup> I, II, IV—IX sind Göttertypen; X ist von Hekler selbst (Österr. Jahresh. XI, Beibl., S. 195) jünger datiert worden, XI und XII sind klassizistische, römische Schöpfungen.

<sup>2)</sup> Röm. Mitt. XV (1900), S. 181, Taf. III, IV. Weitere Literatur bei Studniczka, Kalamis, S. 18, Anm. 13a.

<sup>3)</sup> Die Griechische Skulptur<sup>2</sup>, S. 143.

<sup>4)</sup> Statues funéraires, p. 115 ff.

haupten dürfen; wenn auch in Attika die Gräber zu dieser Zeit im allgemeinen einfacher ausgestattet waren, als in der vorhergehenden und in der folgenden Epoche, so sind doch Ausnahmen möglich; die attische Herkunft des Werkes ist außerdem gar nicht beweisbar. Doch wäre auch eine Porträtstatue als Votiv nicht ausgeschlossen. Die Linke könnte eine Weihgabe gehalten haben. Das Attribut ist bei keiner der Kopien erhalten. Allein, besäßen wir selbst eine Wiederholung z. B. mit dem von Amelung angenommenen Strauß von Ähren und Mohn, so würde das für das Original garnichts beweisen; bekanntlich wurden derartige Attribute bei römischen Porträtstatuen öfter hinzugefügt, ohne daß die Bedeutung des Vorbilds dazu einen Anlaß gab<sup>1)</sup>. Auf der andern Seite beweist, wie bemerkt, die Verwendung als römisches Porträt — zumal da nur ein Fall bis jetzt bekannt ist<sup>2)</sup>, auch nichts. Wir müssen die Frage also unentschieden lassen. Jedenfalls hat Collignon recht mit der Annahme, daß es wenigstens ähnliche Grabstatuen gegeben habe. Verbreiteter waren vielleicht — bei der Spärlichkeit der monumentalen Überlieferung auf diesem Gebiete kommt man über Wahrscheinlichkeiten nicht hinaus — sitzende Figuren. Nicht zu den Grabstatuen gehört allerdings wohl das Original der „Penelope“<sup>3)</sup>, obwohl man das jetzt meist anzunehmen scheint. Denn hier führen mehrere unabhängige Zeugen — das melische Relief<sup>4)</sup>, die Vase und das Campana-Relief<sup>5)</sup> — übereinstimmend auf die Deutung als Penelope, während die Analogien gesicherter Grabreliefs keineswegs zwingend sind. Auch bei einem andern in römischer Zeit kopierten

---

<sup>1)</sup> Furtwängler zu Glyptothek 197. Hekler, Münchner archäol. Studien, S. 128.

<sup>2)</sup> Die Zahl der Kopfrepliken beweist, daß man das Werk öfter mit dem ursprünglichen Kopf kopierte; es ist also wenig wahrscheinlich, daß noch andere von den — sämtlich kopflosen — Repliken einmal römische Porträtköpfe getragen haben. Amelung weist darauf hin, daß drei Exemplare (die kapitolinischen und das aus dem Palazzo Giustiniani (Bull. com. XXXIII, 1905, p. 13) aus dem Besitz der Giustiniani stammen. Sie waren vielleicht schon im Altertum dekorativ als Gegenstücke aufgestellt.

<sup>3)</sup> Collignon, Statues funéraires, p. 118 ff. Pagenstecher, Eros und Psyche (Sitz.-Ber. der Heidelberger Akademie 1911, 9. Abh.), S. 5.

<sup>4)</sup> Münchn. Jahrb. d. bild. Kunst IV, 1909, S. 75.

<sup>5)</sup> v. Rohden-Winnefeld, Die antiken Terrakotten IV, Taf. XXVIII, S. 109 ff.

Werk dieser Epoche, der barbarinischen „Schutzflehenden“<sup>1)</sup>, ist die Deutung auf eine Grabfigur zum wenigsten sehr unsicher.

Dagegen besitzen wir noch in mehreren Kopien ein Werk der Zeit um 440, das zweifellos eine Grabstatue war: die „Olympias“ (Heklers Typus XIII; Mon. d. Ist. XI tav. XI). Der Hund des Exemplars Torlonia, der gewiß dem Original entnommen ist, eignet sich nur für eine Grabfigur. Zu einer solchen paßt auch die lässige Haltung, obwohl diese für eine Göttin nicht ausgeschlossen wäre<sup>2)</sup>. Auch diese Schöpfung ist für römische Porträtstatuen benutzt und umgebildet worden; doch ist es keineswegs sicher, daß alle erhaltenen Wiederholungen Köpfe von Römerinnen getragen haben, so daß man hoffen darf, noch einmal den Kopftypus des Originals zu finden. Natürlich hat dieser, obwohl Porträt, doch keine individuellen Züge getragen. Die in der originalen Grabfigur Dargestellte muß auch keineswegs eine berühmte Frau gewesen sein. Sie wird ja wohl einer der ersten Familien Athens angehört haben, wenn ihr Grab mit einer Statue und dazu von einem hervorragenden Künstler geschmückt war. Dieser Künstler muß, wenn es nicht Phidias selbst war, doch diesem sehr nahe gestanden haben, da das Werk, wie oft bemerkt, die engsten Beziehungen zu den Parthenonskulpturen hat. Seiner Bedeutung als Kunstwerk verdankt es sicher vielfach allein die Nachbildung in römischer Zeit<sup>3)</sup>.

An die hier betrachteten Frauenstatuen lassen sich einige Porträtstatuen von Männern anschließen, bei denen ebenfalls jeder Anhalt zur Benennung fehlt. Die „Aspasia“ findet in mancher Hinsicht ihr Gegenstück in einer Statue, auf die mich zuerst Arndt aufmerksam gemacht hat (Fig. 3)<sup>4)</sup>. Auch hier ist der schwere in wuch-

---

<sup>1)</sup> Collignon, Statues funéraires, 124.

<sup>2)</sup> Wenn Amelung, Führer S. 60 richtig bemerkt, daß das Motiv für ein Kultbild jener Zeit nicht erhaben genug sei, so könnte man sich doch die Motivstatue einer Göttin ähnlich denken.

<sup>3)</sup> Man könnte dafür die Angabe Ligorios (bei Winnefeld, Villa des Hadrian, S. 153), daß zwei Wiederholungen im „Theater“ der Hadriansvilla gefunden wurden, anführen, wenn diese Angabe wirklich zuverlässig wäre.

<sup>4)</sup> Von Arndt für die Glyptothek Ny-Carlsberg erworben. Früher Rom, Via Margutta 53 B. Matz-Duhn 1591a. Das Altertum der Statue von v. Duhn ohne Grund angezweifelt. Arndts Freundlichkeit verdanke ich Notizen: „Füße und Plinthe gebrochen, aber anscheinend alt. Der rechte Arm war im Oberarm gebrochen; ob antik und zugehörig? Der linke Kopfnicker scheint gespannt.“



Fig. 3. Kopenhagen.

trätstatuen ähnlich der Kopenhagener gegeben <sup>1)</sup>, die uns zum erstenmal eine Anschauung davon gibt, wie der später so häufige Typus des in den Mantel gehüllten Mannes um die Mitte des fünften Jahrhunderts aussah. Dagegen läßt sich sicher auf eine Porträtstatue und zwar eine Grabfigur deuten, ein Werk, das mit der „Olympias“ große Verwandtschaft zeigt: es ist eine ehemals in

tigen Falten umgeworfene Mantel für den Eindruck der Figur bestimmend. Nur ist hier die rechte Schulter entblößt, der rechte Arm also frei zur Aktion. Der linke Arm ist in die Seite gestützt, ein ja ebenfalls in dieser Zeit beliebtes Motiv. Die Beinstellung ist der der „Aspasia“ ähnlich, die vom linken Knie ausgehenden Falten sehr verwandt. Das Werk ist kunstgeschichtlich äußerst wichtig, obwohl die nicht sehr gute Erhaltung und das Fehlen des Kopfes eine genauere stilistische Bestimmung nicht zuläßt. Ganz sicher ist die Deutung auf ein Porträt natürlich nicht. Denn obwohl ungewöhnlich, wäre das Motiv doch nicht gerade undenkbar für die Statue eines Gottes. Jedenfalls aber hat es Por-

<sup>1)</sup> Die Vasenbilder beweisen die Beliebtheit derartiger Darstellungen in dieser Zeit.

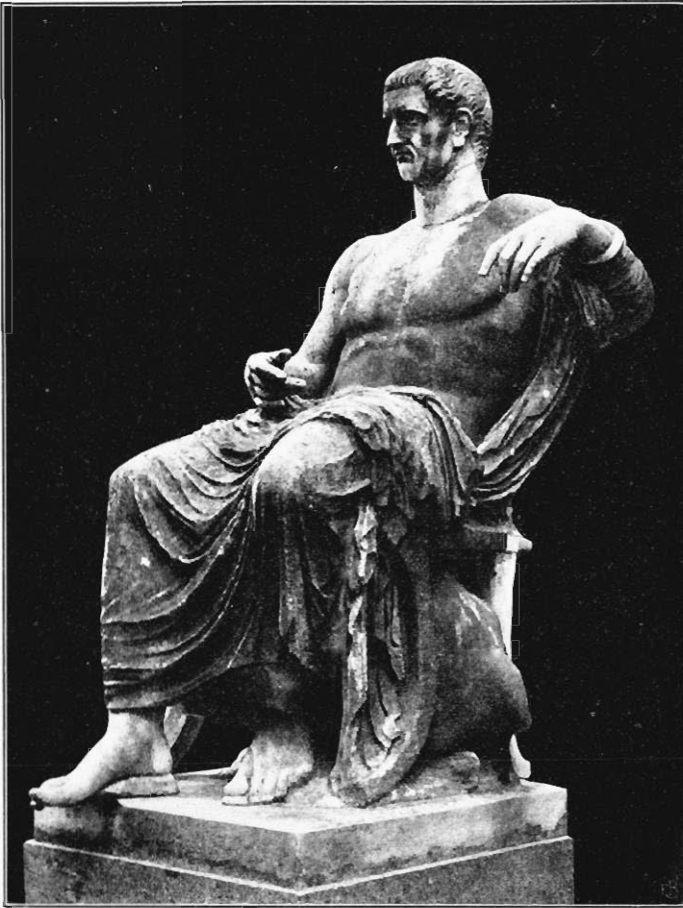


Fig. 4. Pal. Margherita.

Villa Ludovisi, jetzt im Garten des Pal. Margherita befindliche Statue (Fig. 4)<sup>1)</sup>. Der Sessel, die Haltung des Oberkörpers, der Hund unter dem Stuhle kehren hier wie bei der „Olympias“ wieder. Nur sind die Füße etwas mehr angezogen, der linke entschieden zurückgesetzt. Der Gewandstil zeigt, daß die Statue jünger ist als die

<sup>1)</sup> Schreiber 240 = Einzelaufnahmen 2089/90. Herrn Professor Amelung verdanke ich Notizen: „Was Schreiber als fehlend angibt, ist jetzt alles ergänzt; außerdem der große Zehen des linken Fußes, das (vom Beschauer) linke Vorderbein des Stuhles und die Plinthe“.

„Olympias“; man wird bis gegen 400 herabgehen dürfen. Das Motiv begegnet auch noch in späterer Zeit.

Aus den Grabreliefs müssen wir unsere Kenntnis von den Porträtstatuen des fünften Jahrhunderts ergänzen, wie dies zum Teil Collignon auch versucht hat. So werden wir uns die Statuen von Männern, namentlich von älteren, vielfach in der auf den Reliefs häufigsten Mantelanordnung vorzustellen haben, wo die linke Schulter bedeckt, die rechte frei ist, und das Mantelende über den linken Arm geworfen wird. Diese Tracht wird auch älteren Göttern gegeben, vor allem dem Asklepios und den nach seinem Vorbild dargestellten Heilgöttern. Asklepios wird regelmäßig mit dem Knotenstock ausgestattet, den auch die älteren Männer sonst zu führen pflegen und der ihm als dem wandernden, überall hilfreich erscheinenden Gott besonders zukommt. Erst die spätere Zeit hat aus diesem Stock eine Keule, mit verdicktem unterem Ende gemacht. Bei dieser Ähnlichkeit des Asklepiostypus mit dem älteren Männer ist bei Statuen in diesem Schema, die des Kopfes ermangeln oder wo die für den Gott charakteristische Schlange fehlt, die Deutung auf Asklepios nicht immer mit Sicherheit auszusprechen. Eine vollständig erhaltene Porträtstatue in „Asklepios“-tracht habe ich kürzlich als ein Bildnis des Philosophen Heraklit nachzuweisen gesucht <sup>1)</sup>. Auch wenn man die Abweichungen der Statue von dem Münzbild höher wertet als ich es getan habe, oder die Identifikation deshalb für unwahrscheinlich erklärt, weil man eine Statue des Heraklit in Gortyn gerade für schwer erklärbar hält, so bleibt doch, wie ich glaube, bestehen, einmal, daß die Statue des Heraklit in Ephesos in den wesentlichen Zügen der gortynischen entsprach, dann daß letztere auf ein Werk älterer Zeit zurückgeht. Ich möchte jetzt mit größerer Sicherheit mit der Daticierung bis ins fünfte Jahrhundert hinaufgehen. Dafür spricht neben der einfachen Behandlung des Haares die relative Gebundenheit der Stellung sowie die Verwandtschaft mit dem Asklepios der Uffizien. Die Statue in Petersburg scheint eine jüngere Fassung des nämlichen Motivs zu sein.

Etwas verschieden, mit vorn herabhängendem dreieckigen Gewandzipfel ist die Tracht einer Statuette von Rhamnus <sup>2)</sup>, die

<sup>1)</sup> Athen. Mitt. XXXVI, S. 153 ff.

<sup>2)</sup> Athen. Nationalmuseum Nr. 199. Stais, Guide, p. 65. Furtwängler, Meisterwerke, S. 268, Anm. 6.

vielleicht ein Porträt ist. Als eines der wenigen Originale dieser Art mag hier auf sie hingewiesen sein. Der Ausdruck der Inschrift:

Λυσικλείδης ἀνέθηκεν Ἐπαυρίδο υἱὸς ἀπάρχην  
τόνδε θεῶ τῆδε ἢ τόδ' ἔχει τέμενος·

ist allerdings — wohl im Anschluß an eine andere Vorlage — so unbestimmt gehalten, daß es unsicher bleibt, ob hier das eigene Bild des Weihenden vorliegt. Der Kopf zeigt nichts Porträtthaftes.

Unser Material ist für das fünfte Jahrhundert sehr gering. Wir erkennen noch, wie die Porträtstatue den vielfachen Wandlungen des Stils und der Auffassung folgt, wie die leidenschaftlichen Gestalten der Übergangsperiode von den vornehm-klassischen der phidiasischen Zeit abgelöst werden. Neben den Grab- und Motivstatuen im engeren Sinn finden wir die Anfänge der Ehrenstatue und die ersten Darstellungen „berühmter“ Männer auf literarischem und politischem Gebiet, die aber immer noch nach der Form der Dedikation den sonstigen Motivstatuen gleichartig sind. In der Tracht besteht wie in archaischer Zeit der Unterschied idealisierter Darstellung, die vielleicht auch jetzt noch für Verstorbene vorbehalten blieb, und der realistischen, in der Gewandung des Lebens. Doch wird hier schon allgemein der in Wirklichkeit stets <sup>1)</sup> unter dem Mantel getragene Chiton weggelassen worden sein. Die Andeutung von individuellen Zügen im Gesicht ist noch sehr zurückhaltend. Das Frauenbild tritt noch ganz zurück, wenn es auch wohl nicht auf Grabstatuen beschränkt war.

### III.

Um die Wende vom fünften zum vierten Jahrhundert fällt die Tätigkeit des Demetrios von Alopeke, des ἀνθρωποποιός<sup>2)</sup>. Obwohl nicht ausschließlich Porträtkünstler, verdankt er doch seinen

---

<sup>1)</sup> Natürlich gilt das nur für Männer der „besseren“ Gesellschaft. Ausnahmen, wie Sokrates (Xen. Memor. I, 6, 2) und später Antisthenes (Diog. Laert. VI, 1, 13) werden immer besonders hervorgehoben. Das Weglassen des Chitons am Ende der archaischen Zeit und sein Wiederaufkommen um 300 (unten S. 98) müßte einmal für sich genauer behandelt werden.

<sup>2)</sup> Über Demetrios vgl. zuletzt Six, Röm. Mitt. XXVII, 1912, S. 67 ff., dessen Zuweisungen allerdings nicht genügend begründet sind.

Ruhm allein seinen Bildnissen; der Realismus, den er in damals unerhörter Weise pflegte, kam natürlich in der ganzen Gestalt, Kopf, Körper und Gewand zum Ausdruck. Direkte Anschauung haben wir von seiner Kunst nicht; die Versuche, mehr oder minder realistisch aufgefaßte Porträts dieser Epoche auf ihn zurückzuführen, haben bis jetzt zu keinem greifbaren Resultate geführt. Doch ist zu hoffen, daß sich noch einmal die gesicherte Nachbildung eines seiner Werke findet; denn eines von ihnen, die Statue des korinthischen Strategen Pellichos, erscheint bei Lukian (Philopseudes 18) mit den allerbekanntesten Werken der alten Plastik, den Tyrannenmördern, dem myronischen Diskobol, dem Diadumenos des Polyklet, zusammen als Schmuck eines Privathauses <sup>1)</sup> — natürlich als Kopie.

Die Schilderung Lukians gibt uns für das Aussehen der Statue wichtige Andeutungen: Pellichos ist φαλαντίας, also kahlköpfig oder wenigstens ist sein Haupthaar stark gelichtet. Aus dieser Angabe folgt, daß er nicht, wie die andern „Strategen“, den Helm trug. Überhaupt scheint ja seine Erscheinung nicht besonders kriegerisch gewesen zu sein. Ferner ist er ήμίγυμνος τὴν ἀναβολήν; damit ist wohl gesagt, daß sein Himation, nicht wie es Regel war, über der linken Schulter lag, daß es in unordentlicher Weise herabgeglitten war <sup>2)</sup> — was in der Wirklichkeit natürlich häufig vorkam. Wenn Pellichos endlich προγαστωρ genannt wird, so haben wir ein deutliches Zeichen für das Aufgeben der klassischen Vornehmheit zugunsten des Realismus. Natürlich ist dieser nicht identisch mit dem Realismus etwa der Porträts des Chrysipp oder Karneades; aber nach den Zeugnissen (vor allem Quintilian, Overbeck, Schriftquellen 903) ist daran festzuhalten, daß auch gegenüber Praxiteles und Lysipp eine starke naturalistische Tendenz fühlbar blieb.

Ausgeprägt individuell, aber keineswegs übertrieben sind die Porträts, die wir zunächst zu betrachten haben, die älteren Bildnisse des Sophokles und Euripides. Von diesen beiden Tragikern

---

<sup>1)</sup> Vgl. Hauser, Röm. Mitt. XIX, 1904, S. 174, Anm. 1. Der Pellichos ist allerdings gewählt, um eine Spukgeschichte daran zu knüpfen; er konnte aber nur als Beispiel dienen, wenn er allgemein bekannt war: die Kunstbeschreibungen Lukians setzen immer voraus, daß der Leser die Werke kennt: er soll die treffende Beschreibung bewundern.

<sup>2)</sup> Etwa wie bei dem „Hermarch“ in Neuyork (vgl. unten S. 82).



Fig. 5. Paris.

Phot. Alinari.

sind uns je zwei inschriftlich bezeichnete Darstellungen erhalten <sup>1)</sup> während von Aischylos bis jetzt keine bekannt ist. Aus der Überlieferung kennen wir nur die Statuen der drei Tragiker, die unter Lykurgs Verwaltung nach 340 im Dionysostheater zu

<sup>1)</sup> Sophokles: A. Typus der Herme des vatikan. Gartens, Bernoulli I, S. 129; Studniczka, Aristoteles, S. 18 u. 29. Amelung, Vatikan, Belved. 69 b. B. Typus der lateranensischen Statue (Inscriftbüsten der Sala delle muse), Bernoulli I, 136; Studniczka, Aristoteles, S. 18. — Euripides: A. Typus der Neapler Herme, Bernoulli I, S. 150. Studniczka, Aristoteles, S. 29. B. Inschrifttherme Rietf-Ny-Carlsberg, Bernoulli I, S. 157. Studniczka, Aristoteles, S. 29, Anm. 15.

Athen errichtet worden sind (vergl. S. 63). Von einer Statue des Sophokles, die sein Sohn Jophon bald nach seinem Tode aufgestellt hätte, weiß unsere Überlieferung nichts <sup>1)</sup>. Von den erhaltenen Typen geht der lateranensische Sophokles zweifellos auf die Statue des Lykurgos zurück. Danach ist anzunehmen, daß auch die dazugehörigen Bildnisse des Euripides und des Aischylos stehend waren. Nun gehört der bekannteste Typus des Euripides, der der Neapler Inschrifttherme, wie Sieveking bemerkt hat <sup>2)</sup>, zu einer sitzenden Figur. Denn er findet sich wieder auf dem Relief in Konstantinopel, von dem die ebenfalls inschriftlich gesicherte Statuette des Louvre (Fig. 5) <sup>3)</sup> nur in der Anordnung des Mantels über dem linken Arm abweicht. Als gemeinsames Original ist also ein Sitzbild anzunehmen. Warum sollte auch bei der Relieffigur, die den Stil der Zeit um 400 rein wiedergibt, der ursprüngliche Kopftypus durch einen andern ersetzt sein? Studniczka hat also mit Unrecht den Neapler Kopftypus der lykurgischen Statue zugeschrieben, den andern, Rieti-Ny-Carlsberg, für älter erklärt <sup>4)</sup>. Wie schlecht paßt auch das vornehm zurückhaltende Wesen des Neapler Kopfes, die Charakterisierung von innen heraus, zu der äußerlicheren Auffassung des lateranensischen, lykurgischen Sophokles! Euripides erscheint in dem Typus Rieti schon ganz der späteren traditionellen Auffassung entsprechend als der *σχυθροπός* und *μισογέλως*, zu dem ihn hauptsächlich die Komödie gestempelt hat. Auch dem Stil nach scheint mir der rietische Typus eher auf die jüngere Zeit zu weisen.

Der Neapler Typus, die auf dem Konstantinopler Relief nachgebildete Statue, wird bald nach dem Tode des Dichters, wenn nicht schon bei dessen Lebzeiten, geschaffen sein. Er schließt sich noch ganz an Werke des 5. Jahrhunderts an. Der Lehnstuhl ist derselbe, der uns auf Reliefs dieser Zeit und auf den oben betrach-

<sup>1)</sup> Sie ist erschlossen aus der korrupten Stelle der Vita (§ 6 Jahn-Michaelis, Ausgabe der Elektra): ἔσχε δὲ καὶ τὴν τοῦ Ἄλωνος ἱερωσύνην ὅς ἦρος ἦν μετ' Ἀσκληπιοῦ παρὰ Χείρωνι . . . ἰδρονθεὶς ὑπ' Ἰορῶντος τοῦ υἱοῦ μετὰ τὴν τελευταίην. Ἄλωνος hat man jetzt in Ἀμόνου verbessert; der letzte Satz bezieht sich wohl auf die Verehrung des Sophokles als Heros (Δεξιῶν). Vgl. Körte, Athen. Mitt. XXI, (1896), 311.

<sup>2)</sup> Anhang zu Christ, Griech. Literaturgesch. Nr. 15; Text zu Br-Br 626, Anm. 8.

<sup>3)</sup> Bernoulli I, S. 152, Nr. 17. Photographie Alinari 22 770.

<sup>4)</sup> Das Bildnis des Aristoteles, S. 28.

teten Statuen, der „Olympias“ und ihrem männlichen Gegenstück, begegnet. Ebenso ist die freie vornehme Haltung und Einzelheiten der Gewandbehandlung, wie der links herunterfallende Gewandzipfel, ganz im Stile des Hegesoreliefs. Es findet sich nichts von einem sich vordrängenden Realismus, wie wir ihn für die Kunst des Demetrios voraussetzen müssen. Doch ist der Kopf bei aller Zurückhaltung des Stils schon ein Meisterstück individueller Porträtbildung, die den Dichter nicht als Charakterbild wie jenes spätere Euripidesbildnis gibt, sondern so wie es einem großen Künstler im Leben erschien, eine ganz persönliche Erscheinung voll Geist und Leben. In Einzelheiten verdient das Relief gewiß den Vorzug vor der Statuette. Diese zeigt den Dichter auf einem Thron statt auf dem Sessel. Das Gewand liegt auf der linken Schulter auf in späterem Geschmacke, wie beim kapitolinischen Juppiter des Apollonios<sup>1)</sup>. Der linke Arm, der auf dem Relief im Schoße liegt, ist hier vorgestreckt; offenbar hielt er ein Attribut. Der rechte Arm scheint ebenfalls nicht aufgelegt zu haben<sup>2)</sup>. Doch muß hier auch bei dem Relief die Haltung verändert sein, um die Verbindung mit der Gestalt der Skene herzustellen. Schwerlich wird das Original die Maske gehalten haben, die schon durch ihre Größe störend wirken müßte. Möglicherweise hat man sich nach Vorbild des Berliner Sarkophags, wo vielleicht unsere Figur benützt ist<sup>3)</sup>, den Arm gebogen und den Unterarm aktionslos am Oberarm anliegend zu denken, eine Haltung, die uns noch öfters begegnen wird. Der Kopf erscheint im Relief etwas nach seiner Rechten gewendet, wozu die Neapler Herme stimmt<sup>4)</sup>.

Aus der Zurückführung des lateranensischen Sophokles auf die Statue des Lykurg hat man weiter gefolgert, daß der zweite Sophoklestypus, der der vatikanischen Herme<sup>5)</sup>, eine

<sup>1)</sup> Vgl. z. B. Bulle, *Der schöne Mensch*?, S. 359/60, Abb. 91.

<sup>2)</sup> Der Rest neben der rechten Ecke des Throns stammt anscheinend vom Attribut, das darnach wohl ein Zepter war.

<sup>3)</sup> Berlin, Nr. 844; die Figur, vor der die tragische Maske steht.

<sup>4)</sup> Bei der Statuette ist Kopf und Hals ergänzt; daß die Inschrift ΕΥΡΗ [πιδης] links auf der Plinthe steht, deutet vielleicht darauf, daß diese Seitenansicht die wichtigere war, der Kopf also wie der ergänzte zur Linken gewandt war.

<sup>5)</sup> Belvedere 69b. [Die Angabe bei Amelung „1778 gefunden“ bezieht sich auf das Büstchen des Musensaals (Bernoulli I, S. 126b); die Gartenherme kennt schon Episcopus (1630)].

ältere Statue wiedergeben werde, die bald nach Sophokles' Tod aufgestellt wurde. Dazu stimmt der Kopf auch ausgezeichnet. Auch hier im Gegensatz zur Iykurischen Statue ein sehr individuell aufgefaßtes Werk. Der Dichter ist dargestellt, wie man ihn in Athen zuletzt kannte, als hochbetagter Greis, dem aber doch das Feuer des Geistes nicht erloschen ist, der Dichter des Oedipus auf Kolonos. Es ist an sich wahrscheinlich, daß ein derartiges Bild sitzend war. So hat man denn auch seit Lenormant auf die zu diesem Kopf gehörige Statue ein Relief der Bibliothèque nationale in Paris <sup>1)</sup> zurückgeführt, das einen alten Mann zeigt, der, vorgebeugt auf einem lehnenlosen Stuhl sitzend, in einer Rolle liest. Der Kopf ist dem Sophoklestypus der Herme des vatikanischen Gartens sehr ähnlich, wenn auch bei dem kleinen Maßstab nicht jede Einzelheit entspricht. In Betracht käme höchstens noch der Typus des blinden Homer, der aber gerade in dem wichtigsten Punkte abgeändert sein müßte: wie die Augenbildung und die Rolle beweisen, ist der Dichter auf dem Relief nicht blind. Auch findet sich von der übertrieben-naturalistischen Gesichtsbildung des Homer auf dem Relief keine Spur. Charakteristisch und mit dem greisen Sophokles übereinstimmend ist namentlich die Bildung der emporgezogenen Brauen. Erklärt wird die entfernte Ähnlichkeit mit dem Homerbildnis dadurch, daß dieses in späthellenistischer Zeit in starker Anlehnung an den greisen Sophoklestypus geschaffen ist <sup>2)</sup>. Die Neigung des Kopfes auf dem Relief findet sich allerdings bei keiner der Repliken des Kopfes wieder; allein bei keiner ist sicher, daß sie von einer Statue stammt <sup>3)</sup>. Die Gewandbehandlung des Reliefs paßt sehr gut in die Zeit um 400; der Euripides des Reliefs von Konstantinopel ist nächstverwandt. Verschieden ist die Form des Sitzes. Sophokles sollte als Greis charakterisiert werden; die Hinfälligkeit des Alters war durch die vornübergebeugte Gestalt angedeutet. Diese läßt sich aber künstlerisch schwer mit dem hochlehnigen Stuhl, wie bei

---

<sup>1)</sup> Vgl. Bernoulli, Gr. Ik. I, S. 133.

<sup>2)</sup> Vgl. Bernoulli, Gr. Ik. I, S. 19.

<sup>3)</sup> Köpfe wie der in Ny-Carlsberg, Nr. 411 (Bernoulli I, S. 130, Nr. 11) können auch in Hermen eingesetzt gewesen sein. Auch der Kopf, der der Statue im Braccio nuovo Nr. 89 aufgesetzt ist, muß nicht von einer Statue stammen. Die von Amelung hervorgehobene Vernachlässigung der rechten Kopfseite erklärt sich auch, wenn der Kopf mit Wendung auf einer Herme saß.

Euripides, vereinigen. Es ist deshalb hier ein Sitz ohne Lehne gewählt. So lange wir freilich auf dieses eine Zeugnis für die Statue angewiesen sind, müssen wir mit der Möglichkeit rechnen, daß einzelnes für die besonderen Zwecke des Reliefs verändert ist.

Mit der zunehmenden Bedeutung der Literatur werden die Porträts der Schriftsteller häufiger. Schon von den meisten literarisch hervorragenden Männern des vierten Jahrhunderts wird die spätere Zeit authentische Bildnisse besessen haben. Neben den dramatischen Dichtern, deren Porträts wohl meist als Votive im Bezirk des Dionysos sich fanden, sind in Athen auch die Philosophen vielfach dargestellt worden. Das erste Bildnis dieser Art, von dem wir eine deutlichere Kunde haben, ist das des Sokrates<sup>1)</sup>. Allerdings sind wir auch hier hauptsächlich auf die monumentale Überlieferung angewiesen. Denn unsere einzige Nachricht über das Bildnis (Diog. Laert. II 43), die Athener hätten die Verurteilung des Sokrates sogleich bereut und ihm im Pompeion ein Erzbild von der Hand des Lysipp errichtet, würde man wegen des historischen Widerspruchs, den sie enthält, vielleicht für gänzlich apokryph halten, wenn uns nicht ein Sokratesporträt erhalten wäre, das tatsächlich, wie Bulle zuletzt ausgeführt hat, lysippischen Stil zeigt. Das Sokratesporträt des Lysipp im Pompeion wird man also glauben können. Das zweite Bildnis des Sokrates ist älter<sup>2)</sup>. Man darf kaum aus der angeführten Nachricht herauslesen, die Athener hätten dem Sokrates öffentlich bald nach seinem Tode eine Statue gesetzt: hier liegt doch wohl nur falsche Datierung des einen, dem Verfasser bekannten, lysippischen Porträts vor<sup>3)</sup>. Das ältere Porträt wird eine private Stiftung sein. Als die Anhänger des Sokrates einige Jahre nach der Verurteilung des Meisters es wagen konnten, für sein Andenken in Athen einzutreten und ihn in ihren Schriften zu rechtfertigen, lag es nahe, auch seine körperliche Gestalt in einem Denkmal zu

<sup>1)</sup> Kekule, Die Bildnisse des Sokrates (Abh. der Berl. Akad. 1908). — Bulle, Beilage der Münchener Neuesten Nachrichten (1908) Nr. 29.

<sup>2)</sup> Gute Replik dieses Typus auch in Toulouse: Espérandieu, Bas-reliefs de la Gaule Romaine II, p. 100, Nr. 1023.

<sup>3)</sup> Überhaupt darf man den Ausdruck bei Diogenes, der doch nur eine ältere Nachricht referiert, nicht pressen. Es wird der Umschwung in der Stimmung der Athener geschildert; damit ist nicht gesagt, daß alles das gleich nach des Sokrates Tod geschah.

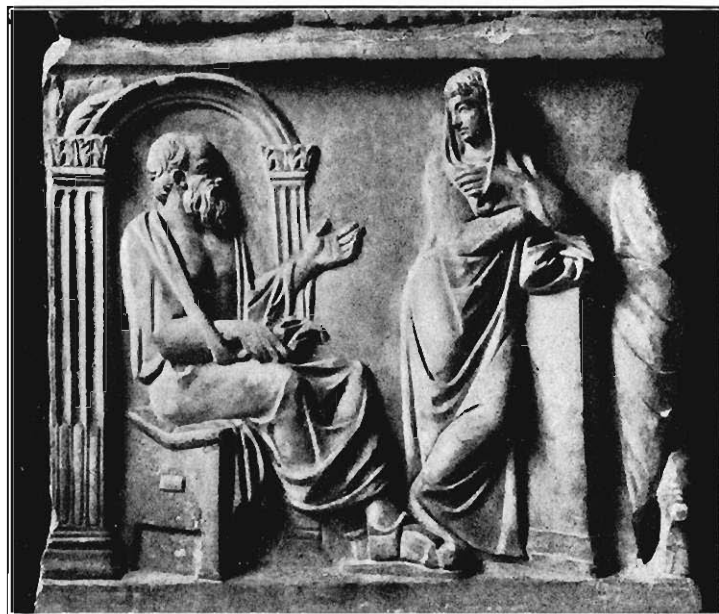


Fig. 6. Paris.

Phot. Alinari.

verewigen, diese Gestalt, deren Häßlichkeit so wunderbar mit der inneren Schönheit kontrastierte. Die einzige sichere Darstellung des Sokrates in ganzer Figur, die wir besitzen, befindet sich auf dem Pariser Musensarkophag (Fig. 6) <sup>1)</sup>. Obwohl bei der späten und groben Arbeit nicht zuviel auf Einzelheiten zu geben ist, ist doch die Deutung auf Sokrates zweifellos, und zwar ähnelt der Kopf entschieden mehr dem älteren Typus. Möglicherweise ist also hier die ältere Statue benutzt. Danach wäre in dieser Sokrates sitzend dargestellt gewesen, die Füße übereinandergeschlagen. Das Gewand bedeckte beide Schultern. Das einfache Motiv wäre im Anfang des vierten Jahrhunderts sehr gut denkbar. Bei einem zweiten Relief, in Toulouse <sup>2)</sup>, wo man ebenfalls Sokrates hat erkennen wollen, ist die Ähnlichkeit mit den sicheren Porträts nicht groß genug: es wird wohl ein anderer gemeint sein. Wie bei dem Pariser Sokratesrelief liegt der Mantel auf beiden Schultern auf, allein der Kopf ist, anders als dort, gesenkt.

<sup>1)</sup> Kekule, S. 58, Nr. 28.

<sup>2)</sup> Joulin, Martres-Tolosanes, p. 105, pl. XIV, Nr. 193, Espérandieu, Bas-reliefs de la Gaule Romaine II, p. 59, Nr. 946.

Haben wir von der Statue des Sokrates nach dem Reliefbilde auch eine ungefähre Vorstellung, so muß doch alles Detail unsicher bleiben. Besser sind wir über das Porträt seines größten Schülers, Platon, unterrichtet. Es ist fast mit Sicherheit anzunehmen, daß sowohl der in zahlreichen Repliken erhaltene Kopftypus als auch die verschollene, nur in Gipsabgüssen bekannte Statue<sup>1)</sup> (Fig. 7) auf die Statue zurückgehen, die der Perser Mithradates (vor 363 v. Chr.)<sup>2)</sup> in der Akademie aufstellte und die ein Werk des Silanion war. Die Statue war den Musen geweiht, die Form des Votivs also beibehalten; die Ehrung galt natürlich dem Philosophen selber. Die Hauptansicht der Statue war von ihrer Rechten; nach dieser Seite ist auch der Kopf gewendet und hier befindet sich die Inschrift der Statuette. Die Kleidung besteht in einem Himation aus sehr schwerem Stoff, dem charakteristischen Philosophenmantel.

Der Kopf hat bei seinem Bekanntwerden meist große Enttäuschung hervorgerufen; er entsprach so garnicht der Vorstellung, die man sich von Platon gemacht hatte. Zwar wies man darauf hin, daß nach zeitgenössischen Schilderungen eine finstere Miene dem Philosophen eigen war, allein daneben vermißte man doch die Charakterisierung des „göttlichen Platon“. Man schob die Schuld auf den Künstler und glaubte aus dem Platonporträt schließen zu müssen<sup>3)</sup>, daß Silanion in Beobachtung äußerlicher Züge — hier z. B. der breiten Stirn, des gekrümmten Rückens — seine



Fig. 7. Verschollen.

<sup>1)</sup> Vgl. zu dieser auch Furtwängler, Berl. phil. Wech. 1903, 883.

<sup>2)</sup> Dies von Michaelis erschlossene Datum ist jetzt wieder zweifelhaft geworden: Preuner, Ath. Mitt. XXVIII (1903), 348 ff. Klein, Gesch. d. gr. Kunst II, 390.

<sup>3)</sup> Vgl. Sieveking, Anhang zu Christ<sup>4</sup>, Nr. 31.

Kunst erschöpft, vom inneren Wesen des Dargestellten dagegen nichts oder nur wenig gegeben habe.

Dem widerspricht aber das einzige Zeugnis, das wir über die Kunstart des Silanion haben, die Nachricht vom Porträt des Bildhauers Apollodor (Plinius 34, 81): *nec hominem ex aere fecit sed iracundiam*. Danach wurde gerade der Ausdruck des Charakters an Silanion gerühmt. So müssen wir denn auch annehmen, daß sein Platon mehr gab, als uns jetzt die Kopien des Werkes sagen. Diese Kopien sind ja alle nicht besonders hervorragend, ein Teil sogar sehr spät und schlecht<sup>1)</sup>. Das Auftreten zahlreicherer Platonköpfe in der Spätzeit mag mit dem stärkeren Hervortreten der platonischen Philosophie, mit dem Neuplatonismus zusammenhängen. Das Original des Silanion konnten diese schlechten Kopien natürlich nur in Äußerlichkeiten nachbilden; aus den besseren glaubt man wenigstens zu ahnen, wie aus diesem unschönen Gesicht die Geistesgröße blickte und vielleicht hier in höherem Maße der Eindruck des Göttlichen erreicht war als in den Dionysosköpfen, die man früher als Porträts des Platon ansprach<sup>2)</sup>.

An den Platon ist am besten ein zweites Werk des Silanion anzuschließen, von dem wir monumentale Kunde haben, die Korinna. Freilich sind wir hier in noch viel ungünstigerer Lage als bei Platon. Denn die einzige Nachbildung, die wir besitzen<sup>3)</sup>, ist eine Statuette, deren Kopf fremd ist<sup>4)</sup>, und die von so geringer Ausführung ist, daß jede stilistische Würdigung unterbleiben muß. Vielleicht darf man aus der hohen Gürtung schließen, daß die Statue in die Spätzeit Silanions, dessen Wirksamkeit sich ja bis in die Epoche Alexanders erstreckte, gehört.

Gar nichts wissen wir von Silanions Sappho. Da dieses Werk

---

<sup>1)</sup> Ein charakteristisches Stück der Art, mit plastisch angegebenen Augensterren, ist neuerdings von der Glyptothek Ny-Carlsberg erworben worden.

<sup>2)</sup> Nichts mit Platon zu tun hat der mit Benndorf, Österr. Jahresh. II (1899) S. 250, Taf. IV, publizierte Kopf (vgl. Bernoulli II, S. 28, Nr. 11). Repliken: 1) Torlonia 30. 2) Ny-Carlsberg 422. 3) Compiègne, in Doppelherme mit einem weiblichen Kopf (Photographie im Apparat des römischen Instituts).

<sup>3)</sup> Bernoulli I, S. 88. Klein, Gesch. d. griech. Kunst II, S. 390. Amelung zu Mus. Chiaramonti 256.

<sup>4)</sup> Die Zugehörigkeit zieht Amelung in Zweifel. Ed. Schmidt (mündlich) glaubt sie auf Grund des Abgusses ausschließen zu können; auch weist er darauf hin, daß die eigentümliche Verbindung von Melonenfrisur und Nackenschopf das Altertum des Kopfes sehr verdächtig erscheinen läßt.

in Syrakus stand, in Lesbos, der Heimat der Dichterin, aber sicher ebenfalls sich eine Statue von ihr befand, so ist die Wahrscheinlichkeit sehr gering, daß die lesbischen Münzbilder sich irgendwie an die Statue Silanions anschlossen. Andererseits ist es anzunehmen, daß in römischer Zeit dieses Werk kopiert wurde. Solche Kopien nachzuweisen, ist aber bis jetzt nicht gelungen.

Dichterinnenstatuen dieser Zeit begegnen noch mehrere in der Überlieferung. In Nachbildungen scheint nichts davon erhalten. Denn die Versuche, die Muse der Hadaczekschen Marsyasgruppe <sup>1)</sup> oder die Hygieia im Konservatorenpalast <sup>2)</sup> als Dichterinnen zu erweisen, sind mißglückt.

Wir kehren zu den Philosophenstatuen zurück. Platons Zeitgenosse und Mitschüler Aristipp ist dargestellt in der früher auf Aristoteles gedeuteten Statue des Palazzo Spada (A-B 378; danach hier Fig. 8).

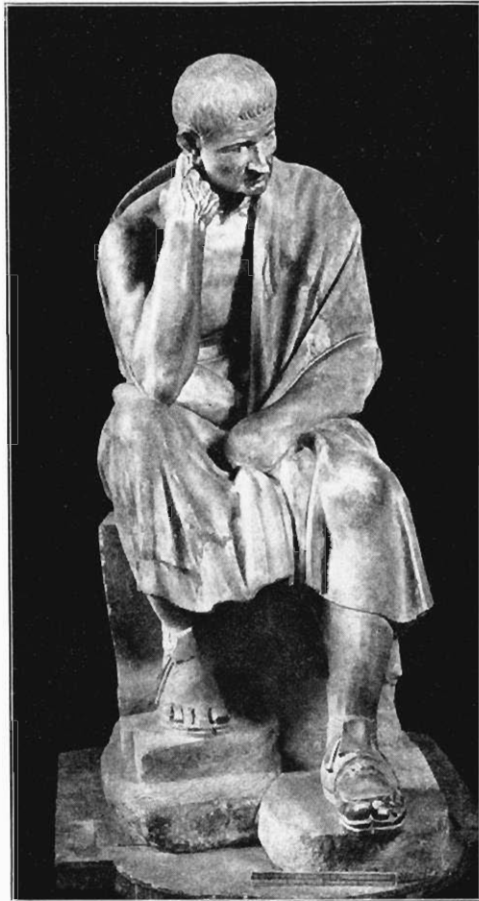


Fig. 8. Pal. Spada.

<sup>1)</sup> Klein, Praxitelische Studien, S. 34 ff. Hadaczek, Österr. Jahresh. X, 1907, S. 318.

<sup>2)</sup> A-B 143/44. Klein, Praxitelische Studien, S. 32. Dagegen Helbig, Führer <sup>2</sup> I, zu Nr. 603. Amelung, B. ph. W. 1900, S. 625. Die Gründe, aus denen neuerdings Bulle (Der schöne Mensch <sup>2</sup>, S. 283) die Statue trotzdem wieder für eine Dichterin erklärt, scheinen mir nicht überzeugend. — Zur capsä neben dem l. Bein vgl. den Asklepiostypus E-A 295 (Musées de l'Algérie, Lambèse, Pl. II, 1 und Arch. Anz. XXIII (1908), S. 219, Abb. 5).

Studniczka <sup>1)</sup> hat allerdings kürzlich es für möglich erklärt, daß der in der Inschrift genannte Aristipp nicht der berühmte Begründer der kyrenäischen Schule, sondern sein gleichnamiger Enkel sei. Allein selbst wenn man annimmt, daß die Statue ein Original sei, wird man sie, der Inschrift wegen, doch kaum bis in das Ende des vierten Jahrhunderts hinaufdatieren können. Wer sollte aber in späterer Zeit an dem jüngeren Aristipp ein solches Interesse genommen haben <sup>2)</sup>? Aber auch für den älteren hat man in hellenistischer Zeit kaum einen neuen Typus geschaffen. Es wird hier die hellenistische Kopie eines Werkes aus dem vierten Jahrhundert vorliegen; so erklärt sich der originale Eindruck der Arbeit. Studniczka und Bernoulli haben gegen den älteren Aristipp eingewandt, daß der Stil auf jüngere Zeit wiese. Aristipp ist um 360 gestorben. Die Statue mag erst nach seinem Tode errichtet sein. Für die Mitte des vierten Jahrhunderts ist aber der Stil keineswegs zu entwickelt. Einen Naturalismus, wie ihn die Statue zeigt, dürfen wir dieser Zeit schon zutrauen, ebenso wie das Motiv, obwohl es komplizierter ist als das des Platon. Das Himation ist wie bei diesem als schwerer Stoff charakterisiert; auch Sitz und Fußbekleidung sind zu vergleichen. Bernoullis Meinung endlich, der für Aristipp vorauszusetzende Bart müßte auf der Brust Spuren hinterlassen haben, hat Studniczka widerlegt: der Bart muß gar nicht so sehr lang gewesen sein und der Hals ist überarbeitet. Aufgefaßt ist Aristipp in diesem Werke nicht als Weltmann und Lebenskünstler, sondern als der ernste Denker, der in Sinnen vertieft, nicht nach gefälligem äußeren Eindruck strebt. Man nimmt wohl mit Recht an, daß die rechte Hand den Kopf stützte. Denn die Haltung, die der jetzt ergänzte Arm hat, aufs Knie gestützt, ohne daß die Hand den Kopf berührt, ist zwar bei Porträtstatuen ziemlich häufig; allein das rechte Bein scheint doch darum höher gestellt, damit sich der Kopf in die Hand stützen kann. Bei der Suche nach dem Kopftypus wird allerdings dieser Umstand kaum etwas helfen, da die Köpfe meist von Hermen stammen werden, also keine Spur der Hand am Bart vorhanden zu sein braucht.

---

<sup>1)</sup> Aristoteles. S. 5 ff.

<sup>2)</sup> Auch daß nur Ἀριστίππος dasteht, ohne nähere Bezeichnung, spricht für den berühmtesten Träger des Namens.

Stilistisch hängt eng zusammen mit den Statuen des Platon und des Aristipp die Figur des Eudoxos († um 355), die wir aus einem inschriftlich bezeichneten Relief der Pester Sammlung (Fig. 9) <sup>1)</sup> kennen; als Vorbild ist aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls eine Statue anzunehmen. Dem Charakter nach schließt sich das Bild des großen Mathematikers, der ja auch Philosoph war, ebenfalls an die betrachteten Philosophenporträts an. Die Haltung ist noch mehr zusammengeschoben als bei Aristipp. Das Kreuzen der



Fig. 9. Pest.

Füße, ein schon früher vorkommendes Motiv <sup>2)</sup>, dient hier den Eindruck der Geschlossenheit zu verstärken. Auch hier als Sitz ein einfacher Klotz. Die Falten des schweren Himations zwischen den Beinen sind sehr ähnlich gebildet wie bei Platon. Nach der Haltung des rechten Armes zu schließen, war der Gelehrte dozierend dargestellt — auf dem Relief saß ihm wohl ein Genosse gegenüber. Der Kopf fehlt; nach den erhaltenen Resten war der Bart ziemlich lang.

Das Streben nach dem Charakteristischen, das wir in der Haltung der Philosophenstatuen finden, begegnet auch bei andern Porträts dieser Zeit. So bei der Statue des Feldherrn Charbias, der dargestellt war in der Haltung — hinter dem Schild kniend, mit vorgestreckter Lanze —, in der seine Soldaten den

<sup>1)</sup> Wollanka, Az antik szoborgyűjtemény magyarázó katalógusa, No. 75. Hekler, Österr. Jahresh. XI (1908), Beibl. S. 196.

<sup>2)</sup> Charakterisierung bequemen, lässigen Sitzens ist es bei Figuren wie der „Olympias“ (oben S. 43); dem Eudoxos schon ähnlicher war vielleicht der ältere Sokratestypus (Fig. 6). Das Motiv in späterer Zeit s. u. S. 87.

Angriff der Spartaner abgewiesen hatten (378 v. Chr.)<sup>1)</sup> Das Feldherrnbild kommt in dieser Epoche, wo die militärischen Erfolge viel mehr als früher von der Kunst der Strategen abhingen, wo namentlich Athen nur durch die Söldnerführer seine Machtstellung stützen konnte, zu größerer Bedeutung. Den siegreichen Strategen wurden schon bei Lebzeiten vom Staate Standbilder errichtet, so außer Chabrias dem Konon und seinem Sohne Timotheos<sup>2)</sup>. Auch außerhalb Athens suchten die Städte, die durch diese Feldherrn wirklich oder vorgeblich ihre Freiheit erhielten, ihre Dankbarkeit durch Errichten von Statuen zu bezeugen. Bei derartigen Werken konnte die Plastik des vierten Jahrhunderts auch ihre Neigung zum starken Pathos zum Ausdruck bringen. Unter den erhaltenen Strategenköpfen gibt der „Leonidas“ der Villa Albani<sup>3)</sup> wohl die beste Vorstellung von dieser Richtung. Er gehört noch zur älteren Serie der Feldherrnbildnisse, wo die Widderköpfe auf den Helmwangen noch fehlen (vgl. S. 29, Anm. 2). Vielleicht ist uns noch, allerdings in traurig verstümmeltem Zustande, eine Statue eines Strategen dieser Epoche erhalten; sie gehört zu den schlecht erhaltenen Marmorfunden von Antikythera<sup>4)</sup>: Ein bärtiger Feldherr mit korinthischem Helm, nackt bis auf die der linken Schulter und dem linken Oberschenkel aufliegende Chlamys. Die Stellung ist ziemlich bewegt, der Kopf stark zur Rechten gewandt. Die linke Hand hielt anscheinend das Schwert<sup>5)</sup>.

In dieselbe Zeit etwa wird die Statue des Themistokles mit dem Tropaion zu setzen sein, die wir von attischen Münzen kennen (vgl. S. 32)<sup>6)</sup>. Im vierten Jahrhundert, wo man in Athen von neuem versuchte, eine Seemacht zu gründen, lag es nahe, dem Schöpfer der ersten attischen Flotte nachträglich die Ehre zu

---

<sup>1)</sup> Bernoulli II, S. 13. Pauly-Wissowa s. u. Chabrias.

<sup>2)</sup> Vgl. zuletzt Six, Röm. Mitt. XXVII (1912), 67 ff. Zwischen den anscheinend richtig auf Timotheos bezogenen Münzbildern und dem Kopftypus A-B 367—370, der einen viel stärkeren Bart hat und ganz den energischen Ausdruck der Münzen vermissen läßt, scheint mir keine nähere Verwandtschaft zu bestehen.

<sup>3)</sup> A-B 287/88.

<sup>4)</sup> Svoronos, Das Athener Nationalmuseum I, Taf. XIV, 2, S. 71.

<sup>5)</sup> Über die vielleicht hierhergehörige noch etwas ältere Wiener Bronze vgl. Arndt zu A-B 289/90.

<sup>6)</sup> Woeleke, Bonner Jahrb. 120, S. 155.

erzeigen, die ihm die Zeitgenossen versagt hatten, und seine Gestalt als Vorbild aufzustellen. Themistokles steht hier auf einem Schiffe, ausschreitend, in den Händen die Zeichen des Sieges, Tropaion und Kranz. Obwohl er natürlich in dieser Zeit schon als eine Art Heros aufgefaßt ist, trägt er doch das Kostüm der Wirklichkeit, den Panzer; dieser hat den Typus, der die Muskulatur des Thorax vollständig wiedergibt, für die Plastik also fast so brauchbar war wie der nackte Körper. Eine plastische Verzierung dieses Panzers, wie bei römischen Panzerstatuen, ist natürlich bei einem Werke des vierten Jahrhunderts nicht anzunehmen.

Ähnliche Motive wie bei Themistokles waren bei der Aufstellung des Standbildes Solons maßgebend, das im Anfang des vierten Jahrhunderts in Salamis errichtet wurde<sup>1)</sup>. Auch hier das große Vorbild aus der gepriesenen Vergangenheit, der Gründer des demokratischen Athen, dessen Glanz man im vierten Jahrhundert wieder herzustellen hoffte. Der Ort der Aufstellung Salamis erinnerte an die Wiedereroberung der Insel durch Solon, der selbst dort geboren war. Doch war er nicht als Feldherr dargestellt, sondern in der schlichten Haltung, die die damalige Kunst älteren, würdigen Männern zu geben pflegte; nach der Bemerkung des Aischines ἐντὸς τὴν χεῖρα ἔχων sogar noch mehr in das Himation gehüllt, als auf den Grabreliefs üblich ist: die Hand kann, da es sich an der angezogenen Stelle um die Vermeidung des später üblichen Redegestus handelt, nur die Rechte sein; mit Recht hat man darum eine Gewandanordnung wie bei der Statue des Aischines selbst vermutet und den Gegensatz, der zwischen Demosthenes und Aischines über das Schickliche des Gebrauchs der Hände bei öffentlicher Rede zum Ausdruck kommt, in den erhaltenen Statuen der beiden Redner ausgedrückt gefunden<sup>2)</sup>. Die Andeutung über das Motiv der Statue ist zu allgemein, um eine genauere Vorstellung zuzulassen. Der Versuch Kleins, auch den Meister Kephisodot durch Korrektur des bei Plinius überlieferten *contionans manu elata in manu uelata* zu gewinnen, muß mit zu starken Unwahrscheinlichkeiten rechnen<sup>3)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Bernoulli I, S. 37. Klein, Gesch. der griech. Kunst II, 243.

<sup>2)</sup> Klein, *Eranos Vindobonensis*, S. 144.

<sup>3)</sup> Außer der sprachlich nicht geforderten Konjekture mit der Annahme,

Waren es bei Themistokles und Solon hauptsächlich politische Motive, die zur Errichtung von Standbildern führten, so ist es die Erinnerung an die kulturelle Bedeutung Athens im fünften Jahrhundert, die den Staatsmann Lykurg veranlaßte, die Errichtung von Statuen der drei großen Tragiker im Theater zu beantragen. Es waren nicht die ersten Standbilder dramatischer Dichter überhaupt, nicht einmal die ersten vom Staate errichteten. Schon 340 <sup>1)</sup> errichteten die Athener dem Astydamos eine Statue im Theater. Zuerst also erwies man die Ehre einem lebenden Dichter. Standen von solchen Bildnisse im Theater, so mußte es natürlich noch mehr auffallen, daß den Großmeistern der Tragödie, deren Vorrang doch niemand bestreiten konnte, noch keine Denkmäler von Staatswegen errichtet waren <sup>2)</sup>. So lag es nahe, mit der Vollendung des Theaterbaues diese Versäumnis nachzuholen. Noch vor die Statue des Astydamos wohl fällt die Aufstellung eines Porträts des Tragikers Moschion, von dem wir noch eine kleine Kopie ohne Kopf besitzen (Fig. 10) <sup>3)</sup>. Hier kann es sich natürlich auch um eine private Weihung handeln. Die Motive des Werkes sind wenig kompliziert und als künstlerische Leistung macht es keinen bedeutenden Eindruck. Doch muß es immerhin im Altertum Ruf genossen haben, wenn wirklich, wie es den Anschein hat, der Typus des „Marcellus“ im Kapitol darauf zurückgeht. Dieses in römischer Zeit geschaffene Werk ist in mehreren Wiederholungen, darunter eines mit der Inschrift eines Künstlers von Aphrodisias, auf uns gekommen <sup>4)</sup>. Die Tracht ist römisch; ob alle Wiederholungen denselben Mann — dann wohl einen literarisch bedeutenden Römer — darstellten,

---

Plinius habe aus dem Streit um das Alter und die Authentizität der Statue eine Kontroverse über den Dargestellten gemacht.

<sup>1)</sup> v. Protz, Athen. Mitt. XXVII (1902), 295.

<sup>2)</sup> Diese Tatsache wird denn auch unter den Beispielen vom Undank der Athener aufgezählt: Diogenes Laert. II, 43. Ἀστυδάμαντα πρότερον τῶν περὶ Ἀισχύλου ἐτίμησαν εἰκόνη χαλκῇ.

<sup>3)</sup> Bernoulli II, S. 55.

<sup>4)</sup> Zu den drei bei Bernoulli, Gr. Ik. II, S. 56 aufgezählten Wiederholungen kommt noch ein Torso in Neapel; der Freundlichkeit Arndts verdanke ich folgende Notizen: „Ab Kopf, l. Unterarm, r. Arm von Mitte des Oberarms, Beine von Mitte der Unterschenkel ab, Füße des Sitzes. Der Kopf war bärtig (Spuren am Halsansatz), ging nach rechter Schulter. Hals bis Kopfansatz erhalten. Eine ausgebrochene Stelle auf dem linken Oberschenkel scheint mit linker Hand in Verbindung gestanden zu haben, ebenso ein rundes Stiftloch im Kissen oben vorn. Der Stuhl hat hohe Lehne“.



Fig. 10. Neapel.

ist nicht zu entscheiden, da nirgends ein Kopf erhalten ist. Doch sind bei der Wiederholung in Neapel noch Spuren eines Bartes zu erkennen. Die römische Umbildung wirkt als Kunstwerk viel bedeutender als der Moschion — zum Teil vielleicht wegen der geringen Ausführung der Statuette. Verwandt ist dieser die Statuette der Galeria dei candelabri Nr. 92<sup>1)</sup>.

Die Statuen der Tragiker, die auf Lykurgs Antrag errichtet wurden, sind nach 340 — nach der S. 62, Anm. 2 angeführten Stelle

---

<sup>1)</sup> Mit gefälschter Sophoklesinschrift.

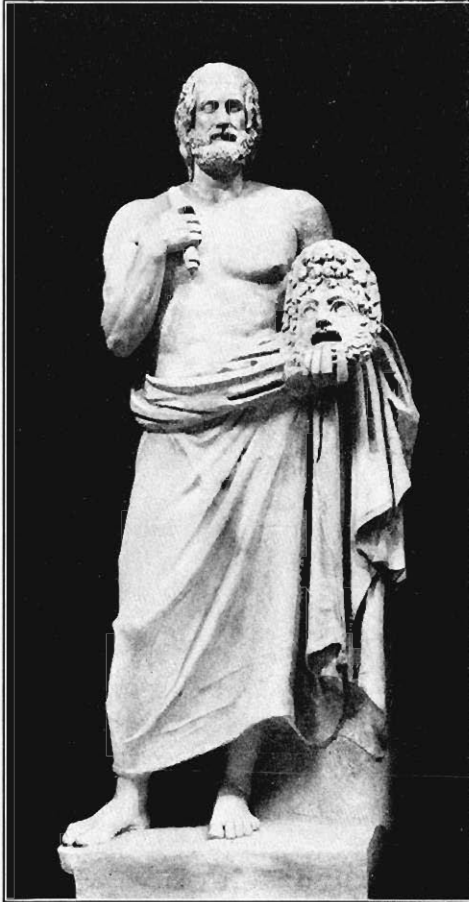


Fig. 11. Vatikan.

Phot. Alinari.

des Diogenes wohl eine Reihe von Jahren später — aufgestellt worden. Man wird also ziemlich nahe an die Vollendung des Theaterbaues und das Ende der Tätigkeit des Lykurg (327) herangehen müssen.

Zur Zeit des Pausanias scheint die lykurgische Statue des Aischylos schon durch eine andere — wohl eine Kopie der ursprünglichen — ersetzt gewesen zu sein; die Inschrift der jüngeren Statue ist noch erhalten; sie stammt aus dem Anfang des zweiten Jahrhunderts nach Chr.<sup>1)</sup> Für die Frage nach erhaltenen Nachbildung der lykurgischen Originale ist diese Tatsache ohne Bedeutung.

Die Statue des Sophokles im Lateran wird mit Recht allgemein auf die lykurgische Statue zurückgeführt: sie ist durch das Inschriftbüstchen als Sopho-

kles gesichert, dem Stil nach aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, stark auf äußere Wirkung berechnet, wie es bei den repräsentativen Statuen des Theaters natürlich ist.

Wie oben bemerkt, sind nach Analogie des Sophokles auch die beiden anderen Tragiker des Lykurg stehend zu denken. Wir besitzen noch eine stehende Tragikerstatue, die denn auch Studniczka zu den lykurgischen rechnet und auf Aischylos deutet (F i g. 11)<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> v. Prott, Athen. Mitt. XXVII (1902), 294 ff.

<sup>2)</sup> Vatikan, Braccio nuovo 53.

Das Werk ist von viel geringerer Ausführung als der Sophokles im Lateran. Dennoch läßt sich erkennen, daß beide Statuen gleichzeitig sein können. Der „Aischylos“ ist einfacher, sein Standmotiv altertümlicher, der Gewandstil aber auf derselben Stufe. Der Unterschied in der Stellung diene zur Charakterisierung. Diese spricht in der Tat mehr für den Meister des erhabenen Stils, Aischylos <sup>1)</sup>. Den zu der Statue gehörigen Kopftypus hat Katharine McDowall vielleicht mit Recht in den Köpfen A-B 401—8, die früher auf Sophokles gedeutet wurden, erkannt<sup>2)</sup>. Sie verweist zur Begründung einmal auf die stilistische Verwandtschaft mit dem lateranensischen Sophokles, ferner darauf, daß es ein Dichter (nach der Binde <sup>3)</sup> voralexandrinischer Zeit von einiger Berühmtheit (nach der Zahl der Repliken) sein müsse; endlich auf die Zusammenstellung (im Funde von Livorno) mit Sophokles (dazu Homer und ein Unbekannter). Das Gewand der Neapler Herme erklärte sie, da bei der Statue auf der Schulter kein Gewand aufliegt, mit Arndt als bedeutungslose Zutat. Es ist in der Tat so wenig charakteristisch gebildet, daß wir es für rein konventionell, nicht vom Original hergenommen, halten dürfen. Einen weiteren Grund für die Deutung auf Aischylos hat Amelung gefunden <sup>4)</sup>. Ein Exemplar war allem Anschein nach einmal mit einem Sophokles (des älteren Typus) zu einer Doppelherme vereinigt (M-D 1754 und 1765, Giardino Colonna). Da man bei der Zusammenstellung mit Sophokles zunächst an einen Tragiker denkt, von Euripides aber schon zwei Kopftypen bekannt sind, liegt der Gedanke an Aischylos am nächsten. Umso wahrscheinlicher wird, daß die zusammengefundene Köpfe von Livorno auch gegenständlich zusammengehören. Drei von diesen Köpfen begeben uns noch einmal vereinigt; allerdings wird hier die ursprüngliche Zusammengehörigkeit durch kein äußeres Zeugnis sicher gestellt. Statius publiziert am Ende seine Ikonographie eine Anzahl unbeschriebener Köpfe, von denen sich eine Reihe damals beim Kar-

---

<sup>1)</sup> Die bei Porträtstatuen ungewöhnliche Entblößung des ganzen Oberkörpers rückt den Dargestellten in eine heroische Sphäre; auch das spricht eher für Aischylos.

<sup>2)</sup> Journ. Hell. Stud. XXIV, 1904, p. 81 ff.

<sup>3)</sup> Ein allerdings nicht ganz sicheres Argument: vgl. z. B. den Metrodor der Münchner Residenz (Bernoulli II, S. 134).

<sup>4)</sup> Die Skulpturen des vatikanischen Museums II, S. 177, Anm.



Fig. 12. Alexandria.

dinal von Carpi befand <sup>1)</sup>. Darunter sind ein Homer (XXVIII)<sup>2)</sup>, ein „Aischylos“ (XXXIX) und eine Wiederholung des vierten, unbekanntes Kopfes von Livorno (XXXI). Auch über diesen letzten darf man eine Vermutung wagen. Nach der Zusammenstellung mit Homer und Sophokles wird es ebenfalls ein berühmter Dichter sein <sup>3)</sup>. Aber im Gegensatz zu jenen Idealporträts sehen wir hier ein realistisch aufgefaßtes Bildnis eines sogar äußerlich recht wenig einnehmenden Mannes. Die Zeit ergibt sich aus der Ähnlichkeit mit dem Porträt des Hermarch. Danach hätten wir einen

---

<sup>1)</sup> Über dessen Sammlung vgl. Lanciani, Storia degli scavi III, 176 ff.; die Köpfe sind S. 184 aufgezählt (mit einigen Versehen).

<sup>2)</sup> Die Identifikation dieses Homer mit dem Neapler (Bernoulli I, S. 9, Nr. 6) ist unbegründet.

<sup>3)</sup> Replik ist ferner, wie Bernoulli, Gr. Ik. II, 184, bemerkt hat, der „Karneades“ in London 1835 (Phot. Mansell 1187; die Aufnahmen des Arch. Instituts geben leider das ganz ergänzte linke Profil). Hier ist ein Rest des Gewandes erhalten, das danach — wohl auch beim Original — auf beiden Schultern auflag. — Eine weitere Replik ist London 1854.

Dichter <sup>1)</sup> des dritten Jahrhunderts. Nun befindet sich eine Wiederholung im Museum von Alexandria (Fig. 12) <sup>2)</sup>, wonach wir an einen Alexandriner denken werden. Von diesen hatte aber keiner ein so bedeutendes, an die klassischen Größen heranreichendes Ansehen, wie Kallimachos. Diesen glaube ich daher in unserem Typus dargestellt. Die Qualität der Kopien erlaubt keine eingehendere Würdigung; wirkliche dichterische Größe und Begeisterung dürfen wir ja in dem Porträt des gelehrten Hofpoeten nicht suchen.

Hinweisen möchte ich noch auf einen weiteren Kopf der Sammlung Carpi: Statius p. XXXVIII, eine Replik der von Hekler <sup>3)</sup> publizierten Büste aus Cataio. Gehört der Kopf zur gleichen Serie wie die eben betrachteten, stellt er also einen Dichter dar? Einen Namen wage auch ich nicht vorzuschlagen <sup>4)</sup>.

Die lykurgische Statue des Euripides, zu der nach dem Seite 50 Bemerkten der Kopftypus Rieti-London gehören muß, ist noch unbekannt; das Gewandstück der Herme Rieti ist anscheinend konventionell und ergibt nichts für das Original <sup>5)</sup>.

In den lykurgischen Statuen sind die drei Tragiker deutlich ihrem Charakter nach unterschieden: Aischylos der vornehmste, erhabenste, Sophokles, gefällig im äußeren Auftreten, das Ideal des vornehmen Atheners, Euripides der finstere Menschenfeind. Die Charaktere sind in dieser Weise natürlich etwas äußerlich aufgefaßt, so wie sie in der Vorstellung des späteren vierten Jahrhunderts lebten. Als Schmuck des Theaters müssen aber die Statuen, gerade zum Teil wegen des Verzichtes auf feinere Wir-

---

<sup>1)</sup> Nicht dagegen spricht das Fehlen des Kranzes, den ja auch die Euripidesköpfe nicht tragen; auch nicht der Bart, da die Sitte des Rasierens in hellenistischer Zeit keineswegs unbedingt herrschte.

<sup>2)</sup> Mir nur aus Aufnahmen (in München) bekannt, die H. Thiersch verdankt werden.

<sup>3)</sup> Österr. Jahresh. XII, Taf. VIII, S. 198 ff., wo auch S. 201 f. die schlechte Wiederholung im Thermenmuseum abgebildet ist.

<sup>4)</sup> Sicher nicht zu der Serie der übrigen gehört der Carpische Euripides, Statius, p. V: es ist die von Dütschke in Modena wiedergefundene Büste (Röm. Mitt. XVI, 1901, Taf. VI, S. 135); ihre Inschrift ist sicher falsch, die Echtheit des Stückes selbst müßte noch einmal geprüft werden.

<sup>5)</sup> Die Euripidesstatue des Ursinus (vgl. Bernoulli, Gr. Ik. I, S. 154) darf nicht herangezogen werden, da sie wie ihr Gegenstück Pindar (oben S. 38) anscheinend nicht auf ein älteres Vorbild zurückgeht.

kungen, einen gewaltigen Eindruck gemacht haben. Von Sophokles und Euripides lagen schon ältere Porträts vor, an die man sich natürlich in Äußerlichkeiten anschließen mußte. Aber wie frei man mit dem Überlieferten schaltete, beweisen die modernen Zweifel, ob man im Altertum wirklich so verschiedene Porträts derselben Männer geschaffen habe. Das Bildnis des Aischylos dagegen scheint eine Neuschöpfung zu sein: zu dessen Zeit war das Interesse an literarischen Persönlichkeiten noch nicht so groß, daß man ein älteres Porträt postulieren müßte. Das Bild der Marathonschlacht in der Poikile, das ihn als Krieger darstellte, bot dem späteren Künstler wenig Anregung. Die Tradition von seiner Kahlköpfigkeit aber konnte, selbst wenn sie damals schon Ansehen genoß, der Künstler leicht ignorieren, da sie zu seinen Absichten schlecht paßte.

Idealporträts älterer Dichter sind in dieser Periode häufiger geschaffen worden; je mehr die einzelnen Orte in der Pflege geistiger Kultur wetteiferten, desto häufiger suchten sie den Ruhm ihrer alten Dichter durch Monumente wachzuhalten. So kamen auch relativ unbedeutende Größen zur Ehre eines Denkmals. Darum sind auch die schon oben berührten Dichterbilder, die zumeist dieser Zeit angehören, durchaus glaubhaft. Die größten Meister wetteiferten, ihre Kunst der Charakteristik an solchen Idealbildern zu zeigen. Zu beklagen ist, daß wir trotzdem so wenige der erhaltenen Porträts an bestimmte Künstler anknüpfen können: auch die Kopie des Ibykos des Praxiteles, die einmal in Crest gefunden war <sup>1)</sup> ist wieder verschollen, ohne daß eine Abbildung davon bekannt geworden wäre.

Ein prächtiges Idealporträt aus dem Ende des vierten Jahrhunderts ist uns erhalten: der sitzende Dichter Borghese-Jacobsen (Fig. 13) <sup>2)</sup>. Gefunden ist die Statue zusammen mit der des Anakreon. Beide sind in ähnlicher Weise verwittert, werden also nahe bei einander aufgestellt gewesen sein. Auch die eingesetzten Augen waren beiden gemeinsam. Nun ist der Anakreon zweifellos nur eine Kopie; bei dem Sitzenden schien manchem die Vortrefflichkeit der Arbeit für ein Original zu sprechen; doch läßt die Zer-

---

<sup>1)</sup> I. G. XIV, 2485. Mit 2486 (Philetas; vgl. Espérandieu, Bas-reliefs de la Gaule Romaine III, S. 399) zusammengehörig?

<sup>2)</sup> Ny-Carlsberg Nr. 430. Br-Br 477.

störung der Oberfläche ein sicheres Urteil nicht zu. Auch der Anakreon ist gut gearbeitet, nur ist es hier dem Kopisten nicht gelungen, die strengen Elemente des Originals getreu wiederzugeben. Ihm lag offenbar der Stil des Sitzenden viel näher; er wird noch in hellenistischer Tradition gestanden haben. Auch der Sitzende wird also Kopie sein, ebenfalls nach einem berühmten Originale, wie die Wiederholungen des Kopfes beweisen. Eine von diesen hat bereits Puchstein erkannt in dem Londoner Kopf Nr. 1830<sup>1)</sup>. Die Übereinstimmung ist an den Gipsabgüssen mit Sicherheit zu konstatieren, wobei man die starke Ergänzung des Kopfes der Statue (Fig. 14) berücksichtigen muß. Etwas schwieriger ist die Sache



Fig. 13. Kopenhagen.

bei zwei weiteren Repliken: London 1851 und Villa Albani, Arndt-Bruckmann 651/52. Letztere ist von sehr geringer Arbeit und stilistisch ohne Wert; sie beweist nur, wie stark ein Kopist, der nur die Äußerlichkeiten, wie die Anordnung der Bartlocken, wiederzugeben sucht, ein Werk verändern kann. Besser ist der

<sup>1)</sup> Jahrb. d. Inst. I, S. 129. Angeblich vom gleichen Fundort und vielleicht ursprünglich wirklich zusammengehörig sind die Köpfe in London 1854 („Kallimachos“, oben S. 66, Anm. 3) und 1845 (Metrodor). Möglicherweise gehören dann auch 1843 (Epikur) und 1838 (Antisthenes) zur gleichen Serie, die demnach Philosophen und Dichter umfaßt hätte.

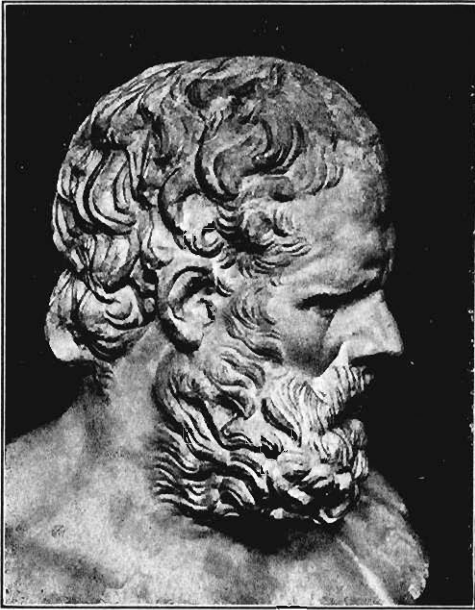


Fig. 14. Kopenhagen.

zweite Londoner Kopf, bei dem nur die plump ergänzte Nase stört (Fig. 15) <sup>1)</sup>.

Der an dem albanischen und dem einen Londoner Exemplar vorhandene Efeukranz — bei dem zweiten Londoner ist wenigstens ein Reif vorhanden — zeigt, daß der dargestellte Dichter enge Beziehungen zum dionysischen Kreis hatte. Dazu paßt die schon früher ausgesprochene Deutung auf den weinfrohen Alkaios <sup>2)</sup>, der ja auch das geeignetste Gegenstück des Anakreon ist. Die Münze von Mytilene, wo sein Kopf erscheint, Bernoulli I, Münztf. I, 13, läßt

sich mit dem borghesischen Typus sehr gut vereinigen. Stilistisch ist dem Kopf unserer Statue nächstverwandt der des Silens mit dem Dionysoskind; namentlich die Augen und ihre Umgebung sind zu vergleichen; auch die Stilisierung des Haupt- und Barthaares ist bei beiden Köpfen die gleiche. Sehr ähnlich ist ferner der Efeukranz, der demnach auch für das Original des „Alkaios“ anzunehmen ist. Der Silen gehört in den lysippischen Kreis. Diesem muß aber die borghesische Statue auch nach ihrem Gesamtaufbau zugeschrieben werden. Sie ist schon ganz in lysippischen Sinn „dreidimensional“ komponiert; die energische Bewegung des Kopfes, das Übergreifen der Arme, die unruhige Haltung sind echt lysippisch.

<sup>1)</sup> Herrn Professor Wolters verdanke ich ausführliche Notizen. Danach ist am Kopf ergänzt nur der untere Teil der Nase. Die Herme scheint im Kern alt, aber ihre Oberfläche (außer einem Stück an der rechten Seite) abgesplittert gewesen zu sein und mit Gips überschmiert. Die Haltung des Kopfes auf der Herme wäre also wahrscheinlich die richtige. Die Arbeit ist hart, mit stehengebliebenen Raspelstrichen.

<sup>2)</sup> Bernoulli, Gr. Ik. I, S. 59.

Leider können wir andere Porträtstatuen Lysipps nicht zum Vergleich heranziehen. Von seinem Sokrates kennen wir nur den Kopf<sup>1)</sup>. Eine Gruppe der sieben Weisen von Lysipp hat man nur irrtümlich aus einem Epigramm herausgelesen (unten S. 74). Dagegen spricht zudem noch, daß die von mehreren der Weisen erhaltenen Köpfe stilistisch durchaus nicht einheitlich sind. Der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts werden sie allerdings alle angehören. Die statuarischen Motive sind jedoch nirgends mit Sicherheit nachzuweisen: von Bias gibt es zwar Darstellungen auf Münzen von Priene, eine davon in ganzer Figur — vielleicht also nach einer Statue, die man sich bald nach der Neugründung von Priene (um 350) errichtet denken kann. Aber mit den Münzen, die langes Haar und Tanie zeigen, lassen sich die Marmorköpfe schwer vereinigen, wo das Haar kurz ist und die Tanie fehlt. Das Motiv einer Statue des Solon aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts ist uns zwar bekannt (oben Seite 61); da es aber mehrere Statuen von ihm gab, wissen wir nicht, ob der den späteren Kopisten geläufige Typus, für den wir zudem auf ganz unbestimmte Vermutungen angewiesen sind<sup>2)</sup>, der der salaminischen Statue war. Von Kleobulos gibt es eine kopflose Statuette im



Fig. 15. London.

<sup>1)</sup> Vgl. oben S. 53. Ganz ausgeschlossen ist nicht, daß die Statue Ludovisi, Schreiber 240, Sokrates, und dann nach dem Werk des Lysipp darstellt: vgl. unten S. 80, Anm. 1.

<sup>2)</sup> Solon ist wahrscheinlich der mit Periander zu einer Doppelherme vereinigte Kopf (Villa Albani 70 = Arndt-Bruckmann 375—77): da mehrere Repliken vorhanden sind (Madrid A-B 501/2 und Altemps M-D [mir von Arndt nachgewiesen]) muß es einer der berühmteren sein, von denen dann eigentlich nur Solon in Betracht kommt; als Nachbarn konnte man ihn gut mit Periander zusammenstellen.

Palazzo Doria; leider ist es mir nicht möglich gewesen, das Original zu sehen oder Abbildungen zu bekommen <sup>1)</sup>. Das Stück wäre wohl auch kunsthistorisch interessant, da es auf ein Werk der rhodischen Kunst zurückgehen wird. Nur den Kopf besitzen wir von Periander und wohl von einem fünften der Sieben, den Visconti vermutungsweise Thales genannt hat. Pittakos erscheint auf einer Münze von Lesbos. Die von Bernoulli (Gr. Ik. I, 49) behauptete Ähnlichkeit eines Kopfes der Münchner Residenz (E-A 969) mit diesem Münzbild scheint mir allerdings nur allgemein, keineswegs zwingend. Dagegen könnte man fragen, ob nicht ein anderer in mehreren Wiederholungen erhaltener Kopftypus auf Pittakos zu beziehen ist. Der Liebenswürdige L. Pollaks verdanke ich die Kenntnis zweier ausgezeichnete Porträtbüsten in seinem Besitz, die aus Kleinasien stammen und — trotz kleiner Unterschiede in der Büstenform — offenbar als Gegenstücke gedacht sind. Der eine der Köpfe ist mit Sicherheit Hermarchos zu nennen; der andere ist in starkem Gegensatz zu diesem ein charakteristisches Idealporträt. Es liegt nahe, in ihm den Landsmann des Hermarchos, Pittakos zu erkennen: dem Philosophen wäre der „Weise“ als Vorgänger gegenübergestellt. Eine Wiederholung des Kopfes befindet sich unter den Azaraschen Köpfen aus Tivoli in Aranjuez <sup>2)</sup>. Ebendaher (vgl. Seite 26) stammt die kopflose Inschrifttherme des Pittakos im Vatikan. Soweit man jetzt urteilen kann, scheint die ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Kopf und Herme sehr gut möglich. Bei einer Replik in Aix (Einzel-

<sup>1)</sup> Bernoulli, Gr. Ik. I, S. 52. Arndt hatte die Freundlichkeit, mir seine Notizen über das Stück zur Verfügung zu stellen: „Auf den Treppenstufen unter der Replik der Artemis von Gabji [jetzt nicht mehr an dieser Stelle] 223. Statuette eines Sitzenden, ohne Kopf. Auf dem Block, der als Sessel dient, ein Kissen. Chiton mit langen, bis zu den Händen reichenden Ärmeln und Himation. Hohe Halbstiefel. Die L. stützt sich zurück auf den Sessel, die R. auf das Knie des übergeschlagenen r. Beines. An der (nicht profilierten) Plinthe die Inschrift:

ΚΛΕΟΒΟΥΛΟΣ ΑΙΝΑΪΟΤ

Danach hat die Statuette große Ähnlichkeit mit der von Arndt, Br-Br, Text zu Taf. 610, Fig. 8 publizierten barberinischen; sie gehört wie diese wohl in den Anfang des 3. Jahrhunderts, wo die Angabe des Chitons wieder häufiger wird (S. 98) und das Motiv der übergeschlagenen Beine beliebt ist (Arndt zu Br-Br 610). — Zu vergleichen ist auch die Statuette in Chicago, Bulletin of the Art Institute of Ch. V, 1902, p. 58 (wohl = Matz-Duhn 1175), die aber keinen Chiton hat.

<sup>2)</sup> Arndt-Bruckmann 625/26.

aufnahmen 1404) ist der Kopf mit einem andern in Doppelherme vereinigt; leider ist der zweite Kopf so gut wie ganz zerstört <sup>1)</sup>. Das Münzbild des Pittakos (Bernoulli, Gr. Ik. Münzt. I, 12) stimmt mit diesem Kopftypus gut überein — ohne allerdings beweisend zu sein. Von Chilon endlich besitzen wir zwar das Brustbild auf dem Kölner Mosaik (Bernoulli, Gr. Ik. I, S. 51), aus dem man aber nicht auf eine ältere Statue schließen kann.

Dagegen ist uns in mehreren Kopien und freieren Nachbildungen ein Gemälde überliefert, das die sieben Weisen zusammen darstellt <sup>2)</sup>. Die Deutung hätte nicht bezweifelt werden sollen. Wenn wir sieben Weise in einem Bilde vereinigt finden, so wird doch jeder zunächst an die sieben Weisen denken. Wenn man also eine andere Deutung vorschlägt, müßte man zunächst gegen diese Entscheidendes vorbringen, was aber nicht geschehen ist. Die Deutung der Burg im Hintergrund auf die Akropolis ist keineswegs sicher. Ebensogut kann z. B. Akro-Korinth gemeint sein: das „Gastmahl der sieben Weisen“ spielt in Korinth. Der durch die Binde ausgezeichnete, links Stehende, wäre dann der Gastgeber, der Tyrann Periander. Daß drei der Weisen durch Buchrollen als Schriftsteller gekennzeichnet sind, beweist nichts, da man außer von Solon auch von anderen, wie Kleobulos und Thales, in späterer Zeit Schriften zu besitzen glaubte. Sehr verkehrt war es, in dem „Stäbchen“ der dritten Figur von links etwas Besonderes zu sehen und deshalb diesen Weisen als Hauptperson zu nehmen: es handelt sich um den so oft älteren Männern — auch sitzenden — gegebenen Stock; auf den Globus, der weiter vorn steht, weist er sicher nicht. Die Aufmerksamkeit aller gilt dem links Stehenden, der eben spricht. Dadurch ist Leben in die Gruppe gebracht. Die Weisen unterredeten sich natürlich bei ihrer Zusammenkunft. Sonnenuhr und Globus sind für die Genossen des Thales durchaus passende Beigaben. Daß aber für die anderen Deutungen etwas Entschei-

---

<sup>1)</sup> Eine vierte Wiederholung ehemals bei Campana (? Photographie in München); eine fünfte, wenig sorgfältig gearbeitete, in Villa Albani (wird in den „Einzelaufnahmen“ publiziert werden). Daß Bildnisse des Pittakos in römischer Zeit verbreitet waren, bezeugt Juvenal II, 6 (vgl. S. 75).

<sup>2)</sup> Petersen, Röm. Mitt. XII (1897), S. 328; v. Salis, Der Altar von Pergamon, S. 137. Rostowzew, Röm. Mitt. XXVI (1911), S. 49. Vgl. a. Furtwängler, Berl. phil. Woch. 1900, 274. — Erst während des Druckes dieser Arbeit ist erschienen der Aufsatz von Drexel, Röm. Mitt. XXVII (1912), 234 ff., dessen Ausführungen mir aber nicht beweisend scheinen.

dendes vorgebracht wäre, leugnet Bernoulli (II, S. 34) mit Recht. Namentlich Platon, dessen Schule man dargestellt glaubte, ist in keinem der Weisen mit einiger Wahrscheinlichkeit zu erkennen. Es bleibt also die Deutung auf die sieben Weisen die nächstliegende. Das ursprüngliche Original wird in frühhellenistischer Zeit entstanden sein, auf die vor allem die Motive der beiden Stehenden führen. Beziehungen zu statuarischen Typen brauchen nicht zu bestehen, sind jedenfalls für uns nicht nachweisbar. Dagegen gibt es natürlich statuarische Parallelen zu einzelnen Motiven: zum aufgestützten rechten Arm bei der zweiten Figur von rechts — erst der Kopist hat vielleicht hier eine Rolle beigegeben — vgl. S. 82. Die dritte Figur von rechts hat den Kopf in die Hand gestützt wie der Aristipp (S. 58); die folgende, stehende, ist in den Mantel gehüllt wie Sophokles und Aischines. Allein wenn schon hier bei den Körpern manches unklar bleibt, sind, wie Furtwängler richtig bemerkt, die Köpfe ikonographisch gar nicht zu verwerten. Man muß deshalb darauf verzichten, die Einzelnen zu benennen oder Beziehungen zu den erhaltenen Kopftypen zu suchen.

Von dem Aesop, den Lysipp „vor“ den sieben Weisen darstellte <sup>1)</sup>, wissen wir nichts Näheres: die Albanische Statue, in der man ihn früher erkennen wollte, wird jetzt mit Recht als das Bild eines Krüppels, etwa eines Hofzwergs, antoninischer Zeit angesehen <sup>2)</sup>.

Auch das Andenken anderer Weiser der älteren Zeit hat man damals durch Errichtung von Statuen geehrt: so haben wir von einer Statue des Anaximander offenbar eine Nachbildung in einem Relief des Thermenmuseums <sup>3)</sup>. Das Fragment stammt von einer sitzenden Figur; der linke Arm in der so oft wiederkehrenden Haltung mit an der Schulter anliegender Hand <sup>4)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Trotz Overbecks (Gesch. d. griech. Plastik <sup>4</sup> II, S. 164, Anm. 17) und Kleins (Gesch. der griech. Kunst III, 186) Widerspruch scheinen mir die namentlich von Förster Rhein. Mus. 1885 (XL), 637 angeführten Gründe gegen die Beziehung des Epigramms (Overbeck, Schr.-Quell. 1495) auf eine lysippische Gruppe der sieben Weisen entscheidend: Sinn hat das Epigramm nur, wenn Lysipp nicht die Weisen, sondern nur den Aesop darstellte. Über den Aesop des Aristodemos vgl. Pomtow, Berl. phil. Woch. 1912, Sp. 608.

<sup>2)</sup> Sieveking, Anhang zu Christ, Nr. 5. Arndt, Porträtwerk, Text zu 787—90.

<sup>3)</sup> Vgl. oben S. 8. Sieveking, Anhang zu Christ, Nr. 28.

<sup>4)</sup> Eine ähnliche Relieffigur im Antiquarium in Rom.

Vor allem aber werden den Weisen der Gegenwart, den Philosophen, zahlreiche Statuen errichtet. In das Ende des vierten Jahrhunderts fällt die Gründung der in der Folgezeit maßgebenden philosophischen Schulen, deren Stifter und berühmteste Lehrer von ihren Anhängern überschwänglich verehrt wurden, ein Umstand, der die Verbreitung der Bildnisse auch in späterer Zeit begünstigte. Es ist daher anzunehmen, daß uns von den bekannteren dieser Philosophen noch Porträts erhalten sind.

Doch auch hier müssen wir große Lücken unserer Überlieferung öfter feststellen. So ist gleich von dem Gründer der stoischen Schule, Zenon, einer gewiß viel dargestellten Persönlichkeit, kein Bildnis bekannt — obwohl nach der Häufigkeit der Chrysipp-Porträts sicher solche erhalten sind, die wir nur bis jetzt nicht erkennen. Der Zenon, den wir durch 6 Kopien, darunter drei inschriftlich bezeichnete, kennen <sup>1)</sup>, ist ja aller Wahrscheinlichkeit nach der Epikureer (vgl. unten). Auch der Stil, der dem des Poseidonios (Arndt-Bruckmann 239/40) verwandt ist, paßt zu der Deutung auf den Späteren. Von Zenons Nachfolger Kleanthes, dessen Bild nach Juvenals Zeugnis (II, 7) in römischer Zeit verbreitet war <sup>2)</sup>, kennen wir ebenfalls kein Porträt. Um so zahlreicher sind die Köpfe des Chrysipp, des bedeutendsten Vertreters der Schule <sup>3)</sup>. Doch ist auch dieses Porträt nicht direkt inschriftlich bezeugt, sondern erst durch eine Kombination von Milchhöfer und Gercke erschlossen worden, zu der dann v. Prott die Bestätigung fand. Ich erinnere kurz an die Tatsachen: eine Statue des Louvre (Fig. 16) war

---

<sup>1)</sup> Bernoulli II, 136 ff. Dritte Inschrift: Röm. Mitt. XVI (1901), S. 143 u. 159 (aus Hadrians Villa, verschollen); Herme ohne Inschrift: Espérandieu, Bas-reliefs III, p. 23, Nr. 1768 (Lyon; ein Abguß in Paris, von S. Reinach [Gazette des beaux-arts 1912 (VII), p. 65] veröffentlicht, der die Freundlichkeit hatte, auf meine Bitte zusammen mit H. Lechat die Identität mit dem Stück Lyon festzustellen).

<sup>2)</sup> Nach Sidonius Apollinaris (Milchhöfer, Arch. Studien für Brunn, S. 37<sup>2)</sup>) waren die Bilder des Kleanthes kenntlich an den „digitis corrosis“ — eine Angabe, mit der sich nicht viel anfangen läßt.

<sup>3)</sup> Bernoulli, Gr. Ik. II, S. 154 ff.; v. Prott, Athen. Mitt. XXVII, 1902, S. 297 ff. Robert b. Pauly-Wissowa VI, 872 (Eubulides). Sieveking, Anhang zu Christ, Nr. 39/40. Bernoulli hätte nicht bezweifeln sollen, daß sowohl die Arat (Gr. Ik. II, 149), wie die Hippokrates (Gr. Ik. I, 167) genannten Köpfe auf dasselbe Original zurückgehen. Nur ist bei manchen Köpfen die für Hermenkopien wenig geeignete vorgestreckte Kopfhaltung aufgegeben; dementsprechend wird die Gewandanordnung des Originals durch eine schematischere ersetzt (Capitol, Bern. Gr. Ik. I, 167, 2).

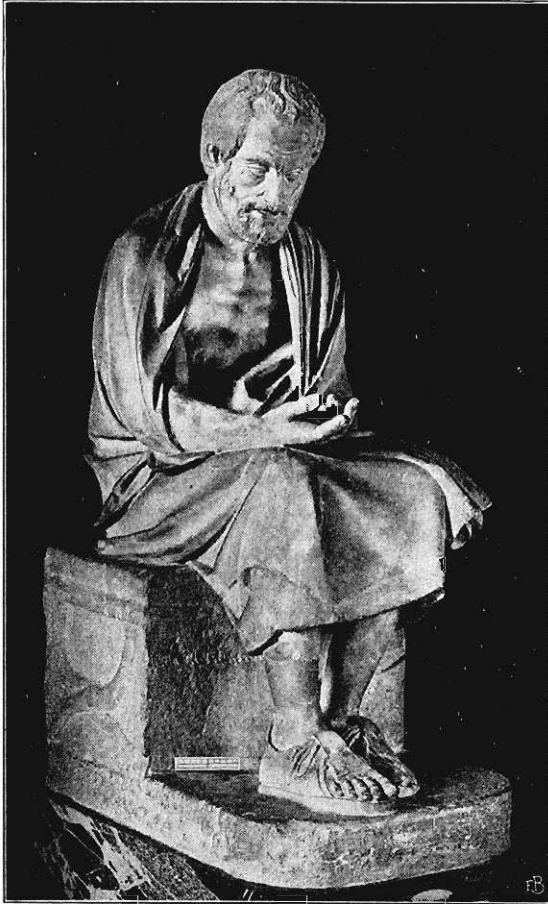


Fig. 16. Louvre.

auf Grund der Beschreibung des Cicero und Plinius als Chrysipp gedeutet, ein Kopftypus auf Grund der Münzen seiner Vaterstadt Soloi auf denselben. Nun ist an einer der Repliken des Kopfes ein Gewandstück erhalten, das mit dem der Statue im wesentlichen übereinstimmt. Dadurch empfahl sich auch äußerlich die Kombination. Noch konnte man aber einwenden, daß für die Deutung des Münzbildes auch die zweite Berühmtheit von Soloi, Arat, in Betracht käme. v. Prott fand dann eine kopflose Büste, die nach der Inschrift Chrysipp darstellt. Bei ihr finden sich die Gewandfalten ganz entsprechen-

chend der Londoner Büste und der Pariser Statue wieder. Es ist demnach hier die Gewandanordnung bei den Büsten beibehalten worden. Dies ist in allen Fällen anzunehmen, wo die Gewandandeutung nicht rein schematisch ist, wo sie sich durch Besonderheiten auszeichnet, die aus dekorativen Rücksichten nicht allein zu erklären sind. Sichere Beispiele für diese Übernahme des originalen Mantelmotivs haben wir bei Anakreon (Bernoulli Nr. 1) und Demosthenes (Bernoulli Nr. 2).

Die Statue des Chrysipp gehört erst der Zeit um 200 an <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Von späteren Stoikern ist uns noch Poseidonios († 45 v. Chr.) durch

Doch war ihre Erwähnung hier voranzuschicken, da die bei ihr gemachten Beobachtungen wichtig sind für die Porträts der Epikureer. Die Bildnisse des Epikur und Metrodor kennt man seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. 1753 wurde in der herculanensischen Villa das Inschriftbüstchen des Epikur gefunden. Schon drei Jahre vorher, 1750, war das Museum Capitolinum des Bottari erschienen, in dem die inschriftlich bezeichnete Doppelherme des Epikur und Metrodor als 1742 in S. Maria Maggiore gefunden publiziert ist. Diese Doppelherme ist also jedenfalls echt, auch bisher unbezweifelt. Dagegen bemerkt die Nuova descrizione (1882) des Capitolinischen Museums von den ebendort befindlichen, inschriftlosen Büsten des Epikur und Metrodor: „In tutto insieme, questa scultura (62), come il n. 64 può far l'impressione di un' opera moderna copiata dal doppio erma n. 63 forse nel secolo XVII“. Diese Zeitbestimmung ist natürlich unmöglich; aber auch in der Modifikation, die Büsten seien nach 1742 ausgeführt, läßt sich der Verdacht leicht widerlegen. Die Fälschung müßte zwischen 1742 und 1750, wo Bottari tav. 30 und 25 die Büsten publiziert, verübt worden sein. Nun tragen Bottaris Tafeln noch die Unterschriften „Magone Cartaginese“ und „Testa incognita, si rassomiglia molto a Magone Cartaginese“; dazu ist im Text, p. 19 (wo der Metrodor ebenfalls Epikur genannt wird), bemerkt: „Hanc autem epigrafen (sc. auf der Tafel) CAPUT INCOGNITUM aere incisam in calce Tabulae huius adposuimus, quod nondum effusus erat verus Epicuri Herma. Daraus ergibt sich, daß die Büsten vor der Doppelherme bekannt waren, also nicht nach dieser gefälscht sein können<sup>1)</sup>. Äußere Gründe gegen die Echtheit gibt es nicht, wie ich mich vor den Originalen überzeugen konnte. Bei der Wichtigkeit der beiden Stücke glaubte ich, zumal da auch Bernoulli (II, 123) die Echtheitsfrage offen läßt, den aus Bottari sich von selbst ergebenden Tatbestand nochmals vorlegen zu sollen.

Es existierte allerdings schon vor 1742 ein Porträt des Epikur,

---

eine Inschriftbüste bekannt (A—B 239/40); sie zeigt ihn offenbar nach statuarischem Vorbild, mit Chiton und Mantel bekleidet, den Kopf nach seiner Linken gewandt.

<sup>1)</sup> Die Annahme, die Fälschung könnte nach andern Wiederholungen der Porträts gemacht sein, ist gänzlich unwahrscheinlich, da vor 1742 keiner der beiden Typen irgend welches Ansehen genoß. Einen weiteren Echtheitsgrund ergibt das Gewand des Metrodor (vgl. unten).



Fig. 17. Pal. Margherita.

und zwar eine ganze Statue: Bottari schreibt (Mus. Capitol. I, p. 12): Gabriel Nandeus in aedibus Ludovisianis Romae adservatam fuisse Epicuri statuam adfirmavit. Ebenfalls vor 1742, nämlich 1732, ist in dem Werke von J. J. Preisler, *Statuae antiquae* <sup>1)</sup>, p. 29, eine Statue publiziert, die die Unterschrift „Epicurus philosophus“ trägt — eine Ortsangabe fehlt. Der Kopf dieser Statue weicht von dem sicheren Typus des Epikur ab. In demselben Werke ist p. 31 eine Statue abgebildet mit der Unterschrift: „Socrates philo-

---

<sup>1)</sup> Mau, *Kat. der Bibl. des Arch. Instit.* II, 67.

sophus“, ebenfalls ohne Ortsangabe. Hier gleicht der Kopf den überlieferten Sokratestypen — was natürlich für sein Altertum nichts beweist. Nun befanden sich tatsächlich in Villa Ludovisi zwei Statuen, die im Typus den bei Preisler publizierten entsprechen <sup>1)</sup>. Es liegt also nahe, den Epikur Preislers mit dem von Nandeus erwähnten zu identifizieren.

Hat die Benennung Grund? Die ludovisische Statue ist jetzt inschriftlos; allein sie hat lange im Freien gestanden und sehr gelitten, dabei kann die Inschrift zerstört sein. Der Typus der Statue <sup>2)</sup> läßt sich nämlich noch auf anderm Wege als Epikur erweisen. Die erwähnte kapitolinische Epikurbüste (Fig. 18) hat ein sehr charakteristisch angeordnetes Gewandstück, das die deutlichste Übereinstimmung mit dem Gewand der Statue Ludovisi zeigt <sup>3)</sup>. Nach dem zu Chrysipp bemerkten darf man die Kombination von Statue und Kopf wagen. Bestätigend tritt folgende Tatsache hinzu: die Florentiner Replik (e) besitzt ein Gegenstück, das nach Herkunft, Größe und Arbeit sicher mit ihr zusammengehört. Diese Statue trägt — gebrochen aber aufpassend — den Kopf des Hermarch, des Nachfolgers Epikurs im Lehramt. Das Motiv ist eine Weiterbildung und Bereicherung des der anderen Statue, deren

---

<sup>1)</sup> 1. Epikur, Schreiber 243, Fig. 17. Jetzt im Garten des Palazzo Margherita. Herrn Direktor Rizzo verdanke ich die Vermittelung von Photographien (jetzt Einzelaufnahmen 2092/93), Herrn Professor Amelung beifolgende Notizen: „Alles was Schreiber als fehlend angibt, jetzt ergänzt. Außerdem die l. Schulter, der Rand des Gewandes neben dem r. Arm, Zipfel zwischen den Beinen, zwei Falten im Schoß, die beiden Voluten an der Rücklehne mit Ausnahme des unteren Teils der l., der r. oberste Rand der Rücklehne, die r. Unterseite des Sitzes. Marmor pentelisch“. 2. Sokrates, Schreiber 240 (Reinach, Rép. IV, 362, 2). Jetzt Frankfurt a. M.

<sup>2)</sup> Wiederholungen: a) Ince Blundell: Cl. 846, 2134; Michaelis 44 Hoch 0,46 m. b) Rom, Mag. archeol. Gefunden „26. April 1876, Esquilin“. Kopf fehlt; die Linke hält eine Rolle, die Rechte fehlt bis auf den Ansatz. 0,24 m hoch. c) Florenz, Mus. archeol. (Garten) Inv. 70 990 (alter Bestand). Halblebensgroß. Es fehlen: Kopf, rechter Arm, linke Hand, Füße; keine Spur der Rolle erhalten.

<sup>3)</sup> Das Gewand stimmt überein bei Bernoulli 11 (London 1844), 6 (Bronzebüstchen von Herculaneum) und 5 (Barracco; Katalog 155; hier scheint allerdings das Gewand über der rechten Schulter nicht in Ordnung: die Brust scheint ganz verkümmert; vielleicht modern überarbeitet). Zu vergleichen außerdem ein Kopf in New-York (Bull. of the Metrop. Museum VI, 1911, p. 150) und eine Büste in Konstantinopel. Konventioneller gehalten ist das Gewand bei dem Berliner Büstchen, Bernoulli 14; abweichend, mit Chiton, Ny-Carlsberg 416 (Bernoulli 17).

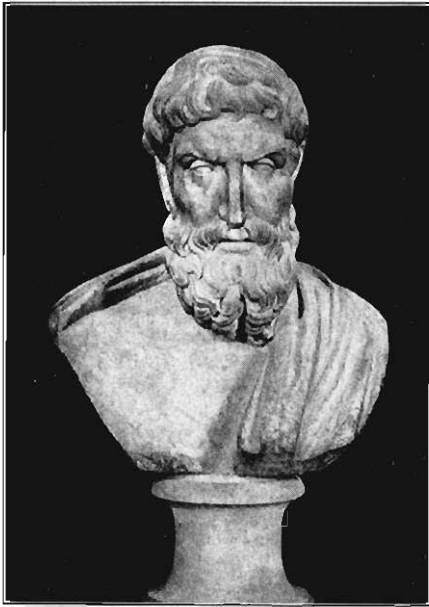


Fig. 18 und 19. Capitol.

Deutung auf Epikur demnach auch von dieser Seite empfohlen wird <sup>1)</sup>).

Die Doppelhermen und die als Gegenstücke gearbeiteten Büsten im Capitol beweisen, daß man das Bildnis des Metrodorus zusammen mit dem seines Freundes Epikur aufzustellen liebte <sup>2)</sup>. Wir können demnach hoffen, auch von ihm Darstellungen in ganzer Figur zu finden. Auch hier ist von der kapitolinischen Büste (Fig. 19) auszugehen. Ihr Gewandmotiv kehrt bei zwei weiteren Metrodorköpfen übereinstimmend wieder <sup>3)</sup>, ist also ebenfalls

<sup>1)</sup> Vielleicht ist dann auch die Bezeichnung der andern Ludovisischen Statue bei Preisler als Sokrates fester begründet gewesen (vgl. oben S. 71).

<sup>2)</sup> Auch die Londoner Köpfe 1843 und 1845 scheinen zusammen zu gehören; doch werden beide aus einer größeren Serie stammen (vgl. oben S. 69).

<sup>3)</sup> a) Athen 368, Bernoulli II, S. 132, Nr. 12. b) Berlin 307, Bernoulli a. a. O. Nr. 9. Diese beiden Exemplare sind erst nach dem kapitolinischen bekannt geworden (b seit 1830); ein neuer Grund gegen die Verdächtigung. Schon Bernoulli hat aus der Übereinstimmung dieser beiden Repliken auf eine sitzende Statue als Vorbild geschlossen. — Zu den von Bernoulli aufgezählten Repliken des Kopfes sind hinzuzufügen: Madrid, Hübner 154 („Epikur“), wahrscheinlich

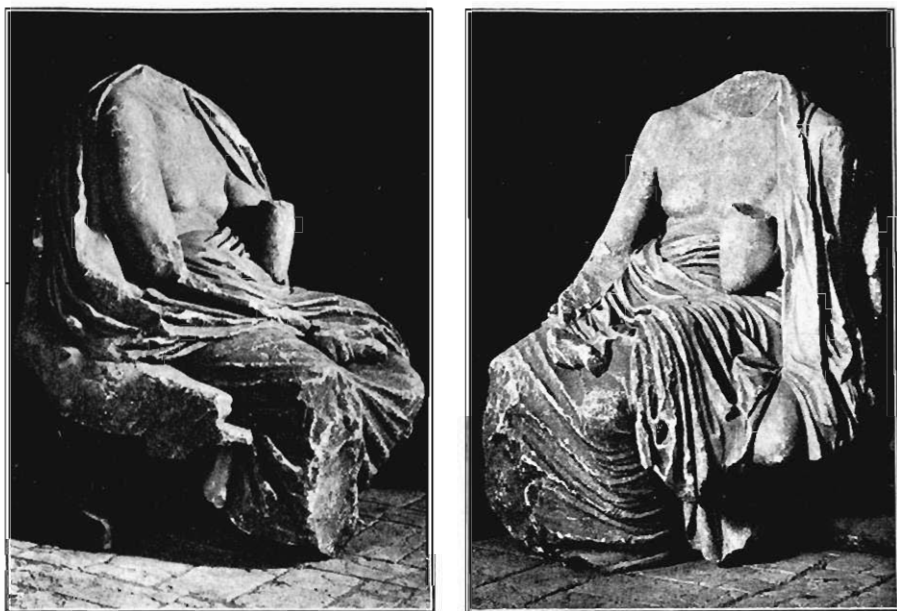


Fig. 20. Kunsthandel.

offenbar vom Original übernommen. Freilich ist hier nicht so viel vom Mantel dargestellt wie bei Epikur, eine Identifikation also schwieriger. Dennoch glaube ich auch hier den Typus der Statue nachweisen zu können. Es sind mir drei Wiederholungen bekannt<sup>1)</sup>. Außer im Gewand — man vergleiche das knappe Aufliegen auf der rechten Schulter — ist auch im Nackten, den charakteristisch hervortretenden Schlüsselbeinen, der Haltung — bei Epikur ist die rechte Schulter gehoben, bei Metrodor infolge der umgekehrten Haltung der Arme die linke — die Übereinstimmung

---

von Azara, und Vente Ferroni 1909 pl. LXX, Nr. 690; beide ohne Gewand. Zu streichen ist dagegen Bernoulli Nr. 5 (Neapel, Guida 895), nach der Verschiedenheit von Stirnhaar und Bart nicht Metrodor; nicht mit den Inscriptbüstchen des Epikur, Hermarch und Zenon zusammengefunden (Comparetti e De Petra, p. 263), daher nicht einmal als Epikureer gesichert.

<sup>1)</sup>a) Neapel, Guida 1131 („Simonides“); Birt, Buchrolle, S. 87, Abb. 46. Kopf und linke Hand neu, 0,58 m hoch. b) Newby Hall, Mich. 35. Cl. 903. 2304 A. 0,53 m hoch. c) Gefunden in Villa Patrizi; Not. d. scavi 1904, p. 226. Auktionskatalog Riofreddo-Gagliardi (1908), fav. VII Nr. 239. 1,10 m hoch (Fig. 20).

zwischen Statue und Büste groß genug, um den Versuch der Kombination zu rechtfertigen.

Da auch Hermarch zu den in Epikureerkreisen hochverehrten Schulhäuptern gehörte und unter den erhaltenen Köpfen sein Bildnis nicht selten ist, werden auch von ihm statuarische Bilder öfter aufgestellt worden sein. Ein solches hat man kürzlich in einer prächtigen Bronzestatuetten des Neuyorker Museums zu erkennen geglaubt <sup>1)</sup>, die einen älteren ziemlich beleibten Mann zeigt, stehend in eigentümlich ungesuchter Haltung, in manchen dem kapitolinischen „Zenon“ (A-B 327) vergleichbar; die Auffassung sehr von der vornehmen Würde der beiden anderen Epikureer abweichend. Allein das Werk stellt sicher nicht Hermarch dar. Die Köpfe stimmen weder in Schädelform noch in Einzelformen der Stirn oder des Mundes, noch in einer einzigen Locke des Haares oder Bartes überein. Dagegen ist, wie schon erwähnt (S. 79), eine Sitzfigur erhalten, deren Kopf genau dem gesicherten Porträt des Hermarch entspricht und die sich im Charakter ganz an die Statuen des Epikur und Metrodor anschließt. Leider kann ich von dieser keine Abbildung vorlegen, die zugleich zur Kontrolle der bei Epikur und Metrodor angewandten Methode den Vergleich mit den Hermarchbüsten, wo Gewand angedeutet ist, ermöglichen würde <sup>2)</sup>.

Die Statuen der drei ersten Epikureer sind in der Auffassung sehr ähnlich. Bei allen eine würdige Haltung und Drapierung, keine „philosophische“ Vernachlässigung des Äußeren; dabei einfach ohne komplizierte Bewegungsmotive. Die schlichte Haltung der Arme — der eine im Schoß, der andere gebeugt, die Hand in Schultergegend anliegend, kehrt ähnlich oft wieder <sup>3)</sup>.

Von den Nachfolgern Hermarchs im Lehramt, die nicht mehr zu so großem Ansehen gelangt sind, werden kaum Bildnisse erhalten sein. Nur Zenon von Sidon, das Haupt der Schule im Anfang des ersten Jahrhunderts v. Chr., hat offenbar als Lehrer vieler Römer, die in Athen studierten, wieder größeren Ruf er-

---

<sup>1)</sup> Bulletin of the Metrop. Museum VI (1911), S. 129 ff.

<sup>2)</sup> In Betracht kommen das herculanensische Bronzebüstchen (Neapel. Guida Nr. 900), der Kopf in der Gall. geografica (Bernoulli II, S. 140. 2) und die oben (S. 72) erwähnte Büste in Privatbesitz, untereinander nur in unwesentlichen Punkten verschieden.

<sup>3)</sup> Vgl. S. 51, 74, 92.

langt. Sein Bildnis ist uns denn auch in einer größeren Anzahl von Exemplaren bekannt (vgl. oben S. 75) <sup>1)</sup>. Für das Motiv der Statue ergibt sich aus der Neapler Marmorherme, daß der Mantel ziemlich gleichmäßig über beiden Schultern lag. Das Bronzebüstchen von Herculaneum hat statt dieser charakteristischen Anordnung eine konventionelle Andeutung des Gewandes auf der linken Schulter — ähnlich wie z. B. bei dem einen Chrysippkopf die charakteristische, aber für die strenge Form der Herme wenig geeignete originale Kopfhaltung und Gewandung aufgegeben ist (vgl. S. 75, Anm. 3).

Von den Peripatetikern war in späterer Zeit wohl nur Aristoteles so allgemein angesehen, daß auch Statuen von ihm öfter aufgestellt wurden. Nach Sidonius Apollinaris (vgl. S. 75, Anm. 2) wurde er gemalt „*braccio exerto*“. Der Entdecker des Aristotelesporträts, Studniczka, will auf Grund dieser Nachricht und des Gewandrestes an dem Kopfe, der dem Pariser Chrysipp aufgesetzt ist, versuchen, auch den statuarischen Typus nachzuweisen <sup>2)</sup>.

Die Akademie hat im allgemeinen als Schule eine größere Wirkung gehabt, als der Peripatos. Die Statue des Platon haben wir bereits erwähnt. Xenokrates († 314) wurde nach der eben zitierten Sidoniusstelle dargestellt *crure collecto*: es ist wohl anzunehmen, daß er beide Beine zurückgestellt hatte — ein Motiv, das ziemlich selten zu sein scheint <sup>3)</sup>. Von Bildnissen der folgenden Akademiker wissen wir nichts bis auf Karneades, den Hauptvertreter der mittleren Akademie (213—128 v. Chr.). Die Büste, die seinen Namen trägt (A-B 595/6), gibt uns offenbar auch die originale Kopfwendung und eine Andeutung der Gewandung der Statue. Es war danach der Chiton unter dem Mantel angegeben, den die früheren Philosophenstatuen, so noch der nicht viel ältere Chrysipp, in der Regel weglassen. Der noch jüngere Stoiker Posidonios scheint ebenfalls mit Chiton dargestellt gewesen zu sein (oben S. 76, Anm. 1). Wie die Statue des Karneades im ganzen aus-

---

<sup>1)</sup> Wie zuletzt Crönert (Österr. Jahresh. X, 1907, S. 150) wieder richtig hervorgehoben hat, kann der epikureische Besitzer der herculanensischen Villa mit Epikur und Hermarch zusammen nur den Epikureer, nicht den Stoiker Zenon aufgestellt haben.

<sup>2)</sup> Vgl. Das Bildnis des Aristoteles, S. 24, 14 u. 35.

<sup>3)</sup> Ein Beispiel der „Aristoteles“ Lombardi (Birt, Die Buchrolle in der Kunst, S. 88, Anm., S. 91; jetzt im Kunsthandel. Der Kopf natürlich modern).



Fig. 21. Neuyork.

gesehen hat, kann uns wohl am besten die Statue aus Villa Patrizi veranschaulichen, die jetzt ins Neuyorker Museum gelangt ist, mit der Künstlerinschrift des Zeuxis (Fig. 21) <sup>1)</sup>. Da die Gewandanordnung mit der der Büste ziemlich genau übereinstimmt, könnte man sogar fragen, ob nicht die Statue selbst Karneades darstellt.

Den populärsten Vertreter der kynischen Weltanschauung Diogenes († 323), kennen wir aus verschiedenen Darstellungen. Einmal aus dem in mehreren Varianten überlieferten Bilde, das ihn im Faß liegend darstellte. Vielleicht gehört die auf Gemmen erscheinende, dem Diogenes gegenüber sitzende Fi-

gure schon ursprünglich dazu. Das Original wäre dann wohl ein Bild, das den Philosophen mit einem Schüler — der Gedanke an Krates liegt am nächsten — zusammen zeigte und das wohl für kynische Kreise geschaffen ist. Die mehr anekdotische Darstellung der Begegnung des Alexander mit Diogenes, die der Ergänzter des albanischen Reliefs in diesem hat erkennen wollen, ist bis jetzt aus antiken Bildwerken nicht bekannt <sup>2)</sup>.

Eine statuarische Darstellung des Diogenes ist bekannt durch die beiden albanischen Statuetten <sup>3)</sup>. Dem Charakter des Diogenes entsprechend weicht dieses Werk von den übrigen Philosophentypen ab: nackt, auf den Stab gestützt, mit Verzicht auf jede Pose, steht der Kyniker vor uns; der für ihn charakteristische Hund

<sup>1)</sup> Bull. of the Metrop. Museum V, 1910, 234. Vente Ferroni (1909), Nr. 756. Vgl. Arndt, Text zu Br-Br 610, Anm. 7.

<sup>2)</sup> Auf dem albanischen Relief ist von dem „Alexander“ bekanntlich nur die rechte Hand antik; sie kann sehr gut zu einer sitzenden Figur gehört haben.

<sup>3)</sup> Das bestimmte Zeugnis Winkelmanns über die Existenz zweier Repliken in Villa Albani ist nicht anzuzweifeln (gegen Bernoulli, Gr. Ik. II, S. 49, Anm. 3).

war wohl auch schon im Original ihm beigegeben. Sichere Wiederholungen des trotz des kleinen Maßstabs charakteristisch wiedergegebenen Kopfes haben sich bis jetzt nicht nachweisen lassen.

Im Anschluß an das Porträt des Diogenes hat man verschiedentlich versucht, auch andere Bildnisse als Kyniker zu deuten. Nun ist allerdings eingewandt worden, daß die Attribute, die man als speziell kynisch ansah, Brotsack und Stock, auch andern Phi-



Fig. 22. Villa Albani.

losophen zukämen: auf dem Becher von Boscoreale sind Epikur und Zenon damit ausgestattet<sup>1)</sup>. Allein es ist da doch ein Unterschied zu machen: auf dem Becher sollten die Skelette durch Attribute als Philosophen überhaupt charakterisiert werden: dazu eigneten sich allein Brotsack und Stock. Wenn dagegen von Anhängern eines Philosophen eine Statue ihres Meisters aufgestellt wurde, werden sie ihm derartige Attribute nur beigegeben haben, wenn sie den Dargestellten

---

<sup>1)</sup> Michaelis, Preuß. Jahrb. LXXXV, 1896, 42. Bernoulli II, S. 102. Arndt, La Glyptothèque Ny-Carlsberg, p. 203.

nicht herabsetzten: der Brotsack des Bettlers schickt sich dann nur für den Kyniker, dem eine solche Lebensweise die für ihn einzig richtige schien, nicht für den Stoiker oder Epikureer, denen man sie höchstens aus Spott und Bosheit zuschrieb.

Die Deutung auf Kyniker — oder Philosophen ähnlicher Richtung, wie Antisthenes — bleibt also in solchen Fällen immer die wahrscheinlichste. Das bedeutendste Stück der Art ist die schon von Winckelmann angeführte <sup>1)</sup> Statue der Villa Albani (F i g. 22). Der Kopf ist leider verloren. Die *πῆρα* ist an einem Bande (über die rechte Schulter) umgehängt <sup>2)</sup>. Die Linke hielt den Stab. Die Kleidung besteht aus einem Himation, das allerdings viel weniger dem Begriff des *τρίβων* entspricht als die Gewänder des Platon oder Aristipp. Eine bestimmte Deutung zu geben wird man nicht wagen dürfen. Seinem Stil nach könnte das Werk noch im vierten Jahrhundert geschaffen sein.

Von den Porträtstatuen und Statuetten, die sich sonst noch, meist kopflos, erhalten haben und auf ältere Werke von der Mitte des vierten Jahrhunderts an zurückgehen, läßt sich keine mit Bestimmtheit auf einen Philosophen deuten. Sehr wahrscheinlich ist diese Deutung allerdings bei einem Typus, den ich aus fünf Statuettenrepliken kenne <sup>3)</sup>. Gerade solche Verkleinerungen kom-

---

<sup>1)</sup> Vgl. Arndt zu Porträtwerk 321/22. Hinter der Gal. del Canopo sehr hoch aufgestellt. Herrn Prof. Amelung verdanke ich folgende Angaben: „Sicher ergänzt sind der r. Unterarm mit Ellenbogen und Hand, die l. Hand mit einem Teile des Unterarms, der Stab von der Spitze bis zur Mitte des Oberschenkels, die Plinthe mit den Füßen (von dem r. ist vielleicht ein Teil antik), dem untersten Ende des Stabes und der Stütze. Abgearbeitet ist die äußere Hälfte der Stütze (deutlich kenntlich als Schriftenbündel auf einem Untersatz). Eine Wendung zur r. Schulter muß der Kopf jedenfalls gehabt haben, da die Lehne r. neben dem Kehlkopf (vom Beschauer aus) an dem erhaltenen Halsstumpf gespannt ist“. — Daß der Kopf modern ist, bezeugt Winckelmann (zu Mon. ined. 172/73).

<sup>2)</sup> Dieses Tragband für die *πῆρα* findet sich auch (ohne Angabe des Sackes selbst) bei „Philosophen“figuren später Sarkophage: vgl. Torlonia 424 und Ny-Carlsberg 790.

<sup>3)</sup> a) Bronze. Brit. Mus. Cat. 848. Phot. Mansell. Angeblich aus dem Hafen von Brindisi. Mit leicht bärtigem Kopf. Hoch 51 cm. (Die von Michaelis verglichene Statue in Petworth Cl. 840 C, 2113; Mich. Petw. 19, ist grundverschieden.) b) Coll. Barracco pl. 64. Catal. d. Mus. Barracco Nr. 161. Reinach Rép. II, 631, 2. Hoch 0,515 m. Kopfflos. (F i g. 23.) c) Cl. 841, 2098 D „Dresden“. Jetzt? d) Vatikan. Candelabri 135. Helbig I<sup>2</sup>, 370. Reinach, Rép. II, 650, 1. Kopf ergänzt. e) 1911 im römischen Kunsthandel. Photographie verdanke ich Arndt. Kopfflos.

men ja bei Philosophenbildnissen, wie wir sahen, öfter vor — ohne natürlich auf sie beschränkt zu sein. Auch

die verhältnismäßig große Zahl der Wiederholungen spricht eher für einen Philosophen: von keinem Dichterporträt kennen wir bis jetzt mehrere Wiederholungen in ganzer Figur. Der Stil des Kopfes (Fig. 24)<sup>1)</sup> weist auf das Ende des vierten Jahrhunderts. Die gekreuzten Füße (vgl. S. 59) kehren ähnlich wieder beim „Alkaios“ Borghese (oben S. 69), der auch für die Energie der Haltung und die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks zu vergleichen ist. Der einzige von den Philosophen dieser Zeit, der seiner Berühmtheit nach in Betracht käme, ist der Stoiker Zenon (vgl. S. 75), den wir uns aber nach den literarischen Traditionen doch noch finsterer, verwitterter vorstellen möchten. Auch könnte das Fehlen von Wiederholungen des Kopfes befremden. Den kurzen Bart finden wir wieder bei dem Stoiker Posidonios und, wenig stärker, bei Chrysipp. Der Körper ist der eines alten Mannes.



Fig. 23. · Barracco.

Unter den Dichtern der Alexanderzeit galten im späteren Alter-

<sup>1)</sup> Für die Erlaubnis zur Publikation bin ich Herrn Direktor A. Smith zu Dank verpflichtet.

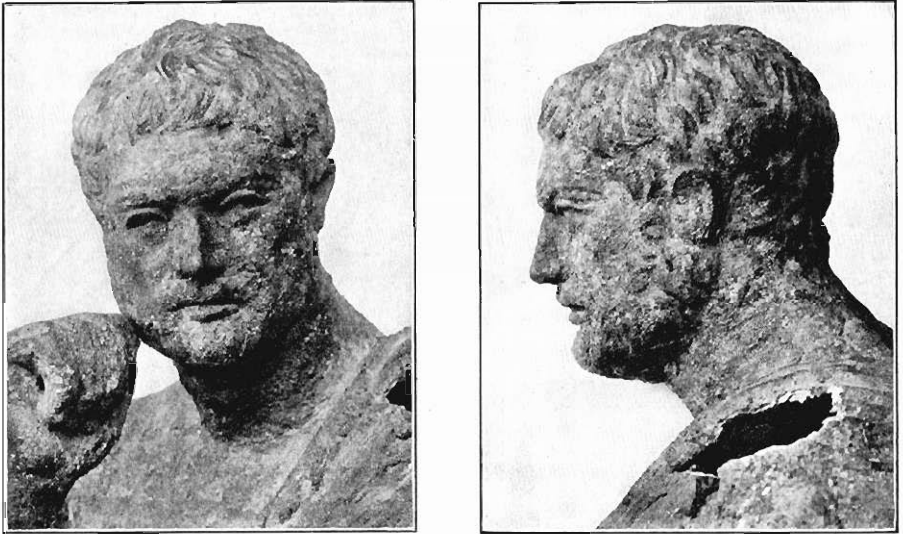


Fig. 24. London.

Phot. Donald Macbeth.

tum vor allem die Meister der neuen Komödie als Klassiker. Schon zu ihren Lebzeiten mögen manche durch Statuen geehrt worden sein <sup>1)</sup>. Vollständig kennen wir nur das Porträt des Poseidippos, das ein Römer offenbar als Gegenstück seines lateinischen Lieblingsdichters hat kopieren lassen — mit teilweiser Angleichung an dieses Pendant <sup>2)</sup>: Zutat sind die römischen Stiefel. Dagegen kann der Chiton schon sehr gut dem Original angehört haben. Denn gerade in der Zeit des Posidipp wird die Angabe des Chitons wieder häufiger (vgl. S. 98). Zudem ist dieser Chiton, wie Sieveking bemerkt hat, durchaus griechisch stilisiert im Gegensatz zu dem Untergewand des Gegenstückes. Durch die vorzügliche Erhaltung und die verständnisvolle Arbeit ist die Statue eines der lehrreichsten Beispiele für die griechische Porträtkunst vom Anfang des dritten Jahrhunderts, und zwar einer Richtung, die bei vornehmer Auffassung auf äußerliche Effekte verzichtet und eingehende Naturbeobachtung mit eindringlicher

<sup>1)</sup> Wenn auch nicht im Theater: Paus. I, 21, 1: ὅτι γὰρ μὴ Μένανδρος, οὐδεὶς ἦν ποιητὴς κωμῳδίας τῶν ἐς δόξαν ἰκόντων.

<sup>2)</sup> Amelung, Sculptur. d. vat. Mus. II, Gal. delle Statue 271; vgl. 390. Sieveking, Anhang zu Christ, Gesch. d. griech. Lit.<sup>4</sup>, Nr. 16.

Charakterisierung verbindet. Das im Charakter so verschiedene römische Gegenstück geht zwar auch auf ein griechisches Vorbild zurück, von dem uns noch eine getreuerer Nachbildung erhalten ist <sup>1)</sup>). Allein dieses Vorbild muß keineswegs einen Komödiendichter dargestellt haben.

Das Motiv kennen wir noch von einer Statue des Philemon, von der früher in Rom eine Kopie existierte <sup>2)</sup>). Danach scheint die eine Hand, die eine Rolle hielt, rückwärts am Sessel gelegen zu haben, während die andere, mit ähnlicher Geste wie die Rechte des Chrysiipp, vorgestreckt war. Ähnliche Motive begegnen uns öfter <sup>3)</sup>), doch ist die Beschreibung nicht eingehend genug, als daß man hoffen könnte, danach etwa Wiederholungen zu finden.

Ganz im Ungewissen sind wir immer noch über die Statue des berühmtesten Dichters der neuen Komödie, des Menander, die als Werk der Söhne des Praxiteles auch große kunstgeschichtliche Wichtigkeit hätte. Sieveking hat im Anschluß an Studniczka vermutet, auf einem „hellenistischen“ Reliefbild <sup>4)</sup>), das in zwei Exemplaren einer römischen Redaktion auf uns gekommen ist, sei diese Statue nachgebildet. Auf dasselbe Original gehe ein wohl noch hellenistisches Relief in Berlin (Nr. 951) zurück. Diese Zurückführung gründet sich einerseits auf die Darstellung der Reliefbilder, andererseits auf die Verwandtschaft des Kopfes mit dem von Studniczka auf Menander gedeuteten Kopftypus. Nun ist aber Studniczkas Menanderhypothese bis jetzt — die ausführliche Begründung vonseiten des Autors steht noch aus — lange nicht so fest begründet wie seine Bestimmung des Aristotelesporträts. Bei dieser konnte er sich stützen auf verhältnismäßig gute Zeich-

---

<sup>1)</sup> Villa Borghese CCXXXVII = Cl. 848, 2141.

<sup>2)</sup> Picrio Valeriano bei Huelsen, Röm. Mitt. XVI, 1901, S. 172, Nr. 42: *avaritiam et ille gestus in manu significat, cum ex porrecta capedunculam assimilat; quo gestu Philemonis Romae signum vidi, cum in altera volumen complicatum haberet, idque tenaciter restrictum, ut qui pretium sibi deposceret, non nisi eo numerato librum exhibiturus . . . inscriptio sane erat Φιλήμων.*

<sup>3)</sup> Beispiele: die eine Hand rückwärts am Sessel, mit Rolle: Matz-Duhn 1175. Ohne Rolle: Kleobulus (oben S. 72); Statue, ehemals Garimberti (wie Moschion, Röm. Mitt. XVI (1901), S. 168): Cavallerii III/IV, 56 = Marchuccius. *Antiquarum statuarum urbis Romae liber II*, 56; ähnlich ein Kalksteintorso (Statuette) in Würzburg.

<sup>4)</sup> Br-Br 626. Dazu Robert, Die Masken der neueren attischen Komödie (25. Hallisches Winckelmannsprogramm), S. 77 ff.

nungen eines offenbar sorgfältig ausgeführten Büstchens. Von Menander ist zwar ein Medaillonbild noch erhalten, aber dieses ist von so später und geringer Ausführung, daß genauere Übereinstimmung in Einzelheiten fast nirgends konstatiert werden kann — obwohl man zugeben muß, daß dasselbe Vorbild wiedergegeben sein kann wie in den Köpfen. Das andere Medaillon aber, das wohl weit besser ausgeführt war, ist nur in sehr mäßigen Zeichnungen erhalten: auch hier kann von genauerer Vergleichung nicht die Rede sein. Es bleibt als stärkstes Argument die große Häufigkeit der Wiederholungen und das Fehlen eines andern Typus, den man auf Menander deuten könnte. Gleich schwer aber scheinen mindestens die Bedenken gegen die Erklärung zu wiegen: wie ist der einmal in einer Doppelherme mit dem „Menander“ verbundene<sup>1)</sup> „Pseudoseneca“ zu deuten? Wenn es Philemon ist, warum ist dann dessen Bildnis, ohne Verbindung mit Menander, so häufig? Das einzige im römischen Afrika gefundene griechische Dichterporträt wäre der „Pseudo-Seneca“ aus dem Odeum von Karthago<sup>2)</sup>. Warum ist ferner dieser „Seneca“ zweimal als Gegenstück eines Epikur aufgestellt worden<sup>3)</sup>? Endlich den „Seneca“ in den Anfang des dritten Jahrhunderts hinaufzurücken, wird man sich doch schwer entschließen können. Dagegen ist die Entstehung beider Köpfe noch im ersten Jahrhundert v. Chr. sehr wohl denkbar<sup>4)</sup>. Gegen die Deutung auf einen Dichter der Diadochenzeit spricht auch wohl der allzu effektvolle Ausdruck, der sich deutlich unterscheidet von dem innerlichen Pathos etwa des „Alkaios“ Borghese, ganz grell aber absticht von dem doch zunächst zu vergleichenden Posidipp. Doch ist bei solchen Erwägungen Vorsicht geboten, da einige der Kopien sicher die Effekte des Originals noch zu steigern versuchen.

Aber wie man sich auch zu Studniczkas Deutung des Kopf-

<sup>1)</sup> Villa Albani 67, Bernoulli II, S. 111, Nr. 4.

<sup>2)</sup> Musée Alaoni, Supplement pl. XXXIX, 2.

<sup>3)</sup> Bernoulli 5, 6 (hier noch ein Demosthenes mitgefunden, der auch in der herculansischen Villa unter den Epikuracern aufgestellt ist: Crönert, Österr. Jahresh. X (1907) 150).

<sup>4)</sup> Dabei würden sie selbstverständlich Werke rein griechischer Kunst und Kunstauffassung bleiben. — Daß eine Replik des „Menander“ aus Korfu stammt, würde nicht wie Studniczka (Menandros. Eine Anfrage) annimmt, gegen die Deutung auf einen lateinischen Dichter sprechen, da ja auch in Korkyra Römer ansässig waren.

typus stellt, ist denn dessen Übereinstimmung mit dem des Reliefs irgendwie zwingend? Genauere Übereinstimmung in Einzelheiten des Haares darf man natürlich billigerweise nicht verlangen. Auch weichen hier die beiden römischen Exemplare untereinander ab. Im übrigen aber scheinen mir in den Augen, im Mund, in den ganzen Proportionen des Gesichts so große Unterschiede zu bestehen, daß eine Identifikation der Typen schwer möglich erscheint. Auch lassen die Reliefs ganz den leidenschaftlichen Ausdruck der Köpfe vermissen. Oder dürfen wir dafür nur das Berliner Relief in Betracht ziehen? Dieses steht allerdings in der Auffassung dem Kopftypus bedeutend näher. Allein seine Abweichung von den beiden andern Reliefs ist überhaupt sehr groß: die Haltung der Figur ist vollkommen verschieden: vor allem ist der Stuhl bei dem Berliner Relief höher, die Knie stehen also tiefer; dadurch wird der Eindruck des Plumpen, Ungeschickten, den die Figur der römischen Reliefs macht, vermieden. Dazu trägt auch die Umkehrung der Beinstellung bei. Kurz, das Berliner Relief ist eben noch idealisierend-griechisch, die andern sind realistisch-römisch. Aber ob bei diesen Unterschieden überhaupt die eine Komposition von der andern abhängig gedacht zu werden braucht, ist zu bezweifeln. Die Statue Menanders würden wir uns natürlich nur nach dem Vorbild des Berliner Reliefs vorstellen. Aber auch da bleibt noch ein schweres Bedenken. Das Werk der Söhne des Praxiteles war ein Porträt ausgesprochen repräsentativen Charakters, aufgestellt im Dionysostheater, wie die Tragiker des Lykurg, mußte also auf äußere Würde und monumentale Wirkung berechnet sein. Menander selbst war in Dichtung und Leben ein charakteristischer Vertreter attischer Feinheit und Eleganz. Paßt dafür die Tracht der Reliefs, die Entblößung des ganzen Oberkörpers? Sie findet sich überhaupt bei griechischen Sitzbildern sehr selten <sup>1)</sup>, auf den attischen Grabreliefs so gut wir gar nicht <sup>2)</sup>. Und für Menander, der einen

---

<sup>1)</sup> Vielleicht kann man zu den Ausnahmen rechnen ein Figürchen bei Caylus IV 77, 1 (Reinach, Rép. II, 629, 4); hier ist aber immerhin das Gewand herabgeglitten zu denken und liegt noch über dem linken Unterarm. Bei dem Εὐδαμίδαζ Περδίττα (Catalogue of the antiquities in the collection Wyndham Cook (1908), pl. XXX; Reinach, Rép. II, 691, 4.) hat die Entblößung des Oberkörpers einen besonderen Sinn.

<sup>2)</sup> Ausnahme: Conze 697a, Taf. 134; der attischen Kunst des vierten Jahr-

schwächlichen Körper hatte — das Porträt wird doch auch eher aus seinen späteren Jahren sein — war eine solche Entblößung sehr wenig angebracht. Mit größerem Recht noch als für den Kopf darf man hier die Statue des Posidipp zum Vergleich heranziehen: größere Gegensätze der Auffassung lassen sich kaum denken.

Wie man also über die Deutung der Relieffigur denken mag, von der Statue des Kephisodot und Timarchos kann sie uns keinen Begriff geben <sup>1)</sup>. Andererseits darf aber auch aus den Medaillons (das in Marbury Hall zeigt einen Chiton, beim verschollenen war der Oberkörper ganz in den Mantel gehüllt) kaum etwas für die Gewandanordnung der Statue geschlossen werden.

Schmerzlich vermissen wir unter den erhaltenen Dichterstatuen ein Bild des Homer. Die wenigen Darstellungen, die ihn in ganzer Figur zeigen, sagen uns wenig Sicheres über statuarische Typen. Die Figur auf den Münzen von Smyrna gibt wohl die von Strabon erwähnte Statue im Homereion daselbst wieder. Die Haltung ist sehr ähnlich der des Euripides auf dem Relief in Konstantinopel (oben S. 50); der rechte Unterarm zeigt die Haltung, die oben S. 51 auch für Euripides vermutet ist. Die Statue in Smyrna wird man allerdings aus historischen Gründen kaum vor die Alexanderzeit setzen können, in der so schlicht aufgefaßte Porträts ja ebenfalls nicht selten sind.

Eine weitere hochberühmte Statue des Homer ist nachgebildet auf der Homerapothose des Archelaos: wie die hier erscheinenden Musen an berühmte plastische Vorbilder erinnern sollen, so liegt offenbar auch dem Homer ein statuarisches Original zugrunde, das man mit Recht in der Statue im Homertempel von Alexandria vermutet hat <sup>2)</sup>. Hier ist der Dichter vollkommen als Gott aufgefaßt: das feierliche Thronen, das hochaufgestützte Zepter, der

---

hunderts nicht ohne weiteres zuzurechnen. Auch hier der Mantel über dem linken Unterarm.

<sup>1)</sup> Die einzige sichere Darstellung Menanders in ganzer Figur, die ich kenne, befindet sich auf dem Relief im Vatikan, Sala delle Muse 535a (Phot. Alinari 26 986), durch die Verbindung mit der komischen Muse und die Bartlosigkeit kenntlich. Im übrigen so schlecht und spät, daß nichts damit anzufangen ist. Noch elender ist die bartlose Figur eines Komödiendichters auf dem Berliner Musensarkophag Nr. 844 (Arch. Zeit. I, Taf. VI; vgl. oben S. 51, Anm. 3), die möglicherweise Menander sein soll.

<sup>2)</sup> Watzinger, 63. Berl. Winkelmanns-Programm, S. 20.

Typus des Kopfes, alles das ist im Charakter großer Götterbilder. In der Tracht, der Angabe des Chitons, mag ebensogut wie der allgemeine hellenistische Gebrauch das Vorbild des berühmtesten alexandrinischen Götterbildes, des Serapis von Bryaxis, bestimmend gewesen sein. Der Homertempel in Alexandria ist am Ende des dritten Jahrhunderts errichtet.

Den Chiton unter dem Mantel finden wir auch bei der verschollenen Homerstatue des Ursinus <sup>1)</sup>. Diese scheint allerdings nicht durch eine Inschrift beglaubigt gewesen zu sein. Auf die Einzelheiten des Kopfes ist natürlich kein Gewicht zu legen. Höchstens — außer dem Haarreif — die langen auf die Schulter fallenden Haare könnte man für gesichert halten. Darin würde die Statue übereinstimmen mit der athenischen, die ihn καθήμενον τὰς κόμας darstellte, ebenso wie mit dem schon früher auf Homer gedeuteten Typus des sog. Apollonios von Tyana <sup>2)</sup>.

Bei diesem hat Wolters <sup>3)</sup> auf Grund des Monnusmosaiks die Benennung Hesiod vorgeschlagen. Die Ähnlichkeit ist in der Tat vorhanden; allein es ist mit Recht bemerkt worden <sup>4)</sup>, daß diese provinzialen Mosaikbilder ikonographisch nur mit größter Vorsicht verwendet werden können. Sehr wohl denkbar ist, daß dem Verfertiger des Mosaiks kein Vorbild für Hesiod zur Hand war und er deshalb den „Apollonios“kopf frei verwendete. Dagegen ist die Ähnlichkeit mit dem Homerkopf der Münzen von Amastris ebenfalls sehr groß und diesem Zeugnis müssen wir größere Beweiskraft zusprechen als dem Mosaik. Daß endlich der Kopf der Statue des Ursinus den Typus des „Apollonios“ gehabt haben kann, ist nicht zu bestreiten. Es könnte also hier eine Nachbildung der athenischen Statue vorliegen; die Angabe des Chitons empfiehlt die Daticierung nach 300 v. Chr. <sup>5)</sup>.

Von dem bekanntesten Homertypus, dem einzigen völlig sicheren, der die realistische Darstellung der Blindheit mit den raffiniertesten Ausdrucksmitteln der späthellenistischen Zeit ver-

---

<sup>1)</sup> Bernoulli I, S. 4.

<sup>2)</sup> Bernoulli, Gr. Ik. I, S. 26.

<sup>3)</sup> Jahrb. d. I. V (1890), 213.

<sup>4)</sup> Bernoulli, Gr. Ik. I, S. 27.

<sup>5)</sup> Der „Homer“ auf dem Sidamarasarkophag im Louvre Cl. 226, 253 hat wie die Statue des Ursinus Chiton und rechtes Standbein: ein wohl zufälliges Zusammentreffen; die Figuren sind im übrigen völlig verschieden.

bindet, kennen wir zahlreiche Repliken. Aber bei keiner ist eine Andeutung der Statue erhalten <sup>1)</sup>. Man könnte übrigens die Frage aufwerfen, ob der Kopf überhaupt zu einer Statue gehörte, ob er nicht von vornherein als Herme geschaffen ist. In dieser späteren Zeit ist es wohl denkbar, daß ein Künstler auf die Darstellung der ganzen Figur, bei der der Eindruck des Kopfes zurückgetreten wäre, verzichtet hätte.

Noch sind zwei Statuen berühmter Männer des vierten Jahrhunderts zu besprechen: die der großen Redner Demosthenes und Aischines. Die Statue des Demosthenes <sup>2)</sup> von Polyuktos, 280 in Athen aufgestellt, ist das in jeder Hinsicht am sichersten bestimmte Bildnis eines Griechen, das wir besitzen. Natürlich geht es auf ein zu Lebzeiten des Redners geschaffenes Porträt zurück, das aber keine Statue gewesen sein muß. Der große Eindruck des Werkes wird vor allem bestimmt durch die gefalteten Hände <sup>3)</sup>, ein auch sonst bei Porträts vorkommendes <sup>4)</sup>, aber kaum je so wirkungsvoll verwandtes Motiv. Stellung und Gewandanordnung sind schlicht und typisch. Am nächsten kommt, wie Bernoulli (II, S. 81, Anm. 1) bemerkt, eine Statuette (1,18 m hoch) in Newby Hall (Michaelis 7), die sich nicht nur in dem nach Michaelis zugehörigen Kopf, sondern auch in Einzelheiten des Gewandes deutlich von Demosthenes unterscheidet <sup>5)</sup>. Sie scheint, auch nach dem Kopfe zu urteilen, etwas älter. Das Motiv der Hände ist nicht mehr zu bestimmen. Der Bedeutung der Schöpfung des Polyuktos tut es keinen Eintrag, wenn wir erkennen, daß er sich in Äußer-

<sup>1)</sup> Die Gewandanordnung der Büste von Livorno (Bernoulli 7) ist konventionell. — Die Büste in Villa Albani (Bernoulli 18) ist sicher kein Homer.

<sup>2)</sup> Hartwig, Jahrb. XVIII, 1903, 25 ff. Sieveking, Anhang zu Christ 22/23. Furtwängler-Urlichs <sup>3)</sup>, S. 197. Buschor, Text zu Bruckmanus Wandbildern, S. 31 ff.

<sup>3)</sup> Auffallend, daß diese, erst durch den Fund im Palazzo Barberini monumental belegt, schon 1860 bei einer Campana'schen Terrakotta, die man doch kaum für echt halten möchte (Bernoulli II, S. 71 u. S. 79<sup>2)</sup>), sich fanden. Doch könnte der Fälscher nur nach der literarischen Tradition auf diesen Zug verfallen sein.

<sup>4)</sup> Vgl. Chiaramonti 286, wo die Hände richtig ergänzt sind. Nach der Chitonangabe eher hellenistisch. — Der „Homer“ des Episcopus (71, Reinach, Rép. II, 570, 1), ebenfalls im Chiton, zeigt das gleiche Motiv: ob antik?

<sup>5)</sup> Ich kann hier leider nur nach der Zeichnung bei Clarac (844, 2128) urteilen, dem aber in diesen Äußerlichkeiten zu trauen ist.

lichkeiten an älteres angelehnt hat. Für die Typengeschichte wäre es aber interessant, näheres über die Statuette in Newby Hall zu wissen.

Auch von Aeschines besitzen wir eine Darstellung in ganzer Figur die Statue in Neapel aus der herculanensischen Villa <sup>1)</sup>. Zwar ist daran viel geflickt, doch darf namentlich die Zugehörigkeit des Kopfes nicht in Zweifel gezogen werden <sup>2)</sup>. Auch der einmal geäußerte Gedanke, der Kopist habe den Kopf willkürlich mit einem geläufigen Gewandtypus verbunden <sup>3)</sup>, ist nicht wahrscheinlich: die geringere Originalität der Schöpfung gegenüber etwa dem lateranensischen Sophokles würde nur für einen unbedeutenderen Künstler als Urheber sprechen. Da das Porträt doch auf eine Statue zurückgehen muß, hätte der Kopist keinen Grund gehabt, den ursprünglichen Typus zu verändern. Außerdem kann nicht bestritten werden, daß das Motiv für Aeschines gerade sehr gut paßt. Allerdings weicht die vatikanische Inschrifttherme (Bernoulli II, Taf. IX) in Kopfhaltung und Drapierung ab. Allein letztere, obwohl nicht ganz schematisch, ist doch nicht charakteristisch genug, als daß man annehmen müßte, sie stamme vom Original. Ebenso steht es mit der Haltung des Kopfes. Die Neapler Statue bleibt also ein vollgültiges Zeugnis für das Aussehen des Originals. Es fragt sich, wie dieses zu datieren ist. Man setzt es jetzt ziemlich allgemein noch in die Lebenszeit des Redners, und zwar vor seine Verbannung (330 v. Chr.) <sup>4)</sup>. Man stützt sich dabei außer auf historische Erwägungen vor allem auf den Stil des Kopfes, dessen Anlage in der Tat bedeutend einfacher ist als bei Demosthenes. Allein wir wissen ja, daß ältere Richtungen neben der jüngeren durch Lysipp beeinflussten fortbestanden und nach Lysipp z. T. eine gewisse Reaktion eintrat. Wichtiger aber scheint mir die Stilisierung des Gewandes; sie zeigt gegenüber dem lateranensischen Sophokles eine große Bereicherung an Einzelheiten, die aber der praxitelischen Weise stofflicher Charakterisierung nicht so nahe steht, als der helleni-

<sup>1)</sup> Guida 1139, A—B 116—18; Comparetti — De Petra tav. XVIII, 2, p. 277. Warum Bernoulli II, S. 62 behauptet, die Statue stamme aus dem Theater, weiß ich nicht.

<sup>2)</sup> Arndt, der auf meine Bitte die Statue nochmals geprüft hat, hält — soweit man von unten die Sache beurteilen könne — die Zugehörigkeit für sicher.

<sup>3)</sup> Arndt zu Br-Br 519.

<sup>4)</sup> Vgl. Bernoulli II, S. 64 f. Sieveking, Anhang zu Christ Nr. 25.

stischen, bei der das Obergewand sehr fein und dünn erscheint und in den zahllosen Fältelungen dieses dünnen Gewandes der Reiz liegt. Auch die Art, wie sich das Gewand zwischen den Knöcheln anspannt, entspricht hellenistischem Geschmacke. Man wird also den Aeschines besser einige Jahrzehnte herabrücken; Anhänger der makedonischen Partei konnten auch nach seinem Tode ihn als ihren Führer durch ein Denkmal ehren, zugleich den makedonischen Herren damit schmeicheln. Unter 280, wo Athen für lange Zeit seine Unabhängigkeit von Makedonien erlangte, wird man dagegen auch nicht hinuntergehen dürfen. Zu der späteren Datierung paßt auch die Angabe des Chitons unter dem Mantel.

Anhangsweise sei noch auf eine Reihe von Porträtfiguren hingewiesen, die anscheinend berühmte Männer des vierten Jahrhunderts oder der nächstfolgenden Zeit darstellen, über deren Deutung sich aber nicht einmal Vermutungen geben lassen. Darunter ein paar interessante Sitzbilder, wie die Madrider Statuette, Einzelaufnahmen 1610 <sup>1)</sup>, die den Statuen der Epikureer nahesteht; die ludovisische Figur, Schreiber 245 <sup>2)</sup>, charakteristisch in der Haltung, im Gewandmotiv dem vatikanischen „Aesop“ <sup>3)</sup> ähnlich; der fast unnatürlich fette „Demosthenes“ des Louvre <sup>4)</sup>; die in der Gewandanordnung ziemlich einfache, aber nach der bewegten Haltung nicht sehr früh zu datierende Statuette der Cook Collection <sup>5)</sup>; endlich die sehr komplizierte, „lysippisch“ bewegte Statue Torlonia 82 <sup>6)</sup>. Auch von den mit Chiton bekleideten Sitzbildern mag noch manches auf ältere griechische Originale zurückgehen, wie der heilige Petrus der vatikanischen Grotten <sup>7)</sup>.

Von stehenden Figuren seien erwähnt die beiden mit dem Aeschines zusammengefundnen Statuen der herculanensischen

<sup>1)</sup> Vgl. die von Arndt im Text herangezogenen Figürchen der Bibliothèque Nationale Babelon 853 und Nr. 3104, die aber stilistisch nicht so nahe verwandt sind; die Ähnlichkeit des Kopfes der letzteren mit dem oben S. 67 vermutungsweise auf Kallimachos bezogenen Typus erstreckt sich nicht auf Einzelheiten.

<sup>2)</sup> Einzelaufnahmen 2091; jetzt Pal. Margherita.

<sup>3)</sup> Mon. III, 14, 1, vgl. Bernoulli, Gr. Ik. I, S. 55; im Stil ganz verschieden, fraglich, ob überhaupt ein Grieche vorchristlicher Zeit.

<sup>4)</sup> Bernoulli, Gr. Ik. II, S. 71, Nr. 15.

<sup>5)</sup> Journ. of Hell. Stud. XXVIII, 1908, p. 35, Nr. 55, fig. 15.

<sup>6)</sup> Bernoulli, Gr. Ik. I, 168.

<sup>7)</sup> Reinach, Rép. II, 633, 4. Eine gute Aufnahme verdanke ich Amelung.

Villa<sup>1)</sup>, nach der Zusammenstellung mit dem Redner ebenfalls berühmte Männer; da jedoch nach unserer bisherigen Kenntnis unter den dekorativ aufgestellten Skulpturen der Villa sich kein bestimmtes Aufstellungsprinzip feststellen läßt, haben wir keinen Anhalt für die Benennung. Von den beiden Statuen geht der „Homer“, dessen Kopf sicher modern ist, auf die Statue eines schriftstellerisch tätigen Mannes etwa vom Anfang des dritten Jahrhunderts zurück. Der „Poblicola“ ist leider so stark ergänzt und geflickt, daß er zurzeit nicht sicher zu beurteilen ist; der große Reichtum in den Gewandfalten spricht gegen eine Datierung vor das Ende des vierten Jahrhunderts, wozu die Bartlosigkeit des Kopfes, falls dieser zugehören sollte, stimmen würde.

Erwähnt ist schon (S. 82) die Statue des kapitolinischen „Zenon“, eine hellenistische Weiterbildung eines Typus, der uns in dem Neuyorker „Hermarch“ aus dem vierten Jahrhundert vorliegt: möglichst ungesuchte Körperhaltung, Vernachlässigung der Eleganz des Gewandumwurfs, sollen hier den Mann kennzeichnen, dessen ganzes Streben auf geistige Ausbildung geht; der Typus wird also meist für Philosophen verwandt worden sein, die wie die Kyniker, alle äußerliche Kultur verachteten.

Was sonst noch von Porträtstatuen dieser Zeit sich erhalten hat — im Original oder in Kopien — gehört wohl meist zu den Grab- und Ehrenstatuen, die nicht Berühmtheiten darzustellen brauchen, sondern soweit sie Originale sind, zufällig erhalten sind, oder als Kunstwerke kopiert bzw. als wirkungsvolle Vorbilder für spätere Porträts wieder verwendet wurden (vgl. oben S. 41). Die Geschichte dieser Typen kann erst geschrieben werden, wenn die hellenistischen und kaiserzeitlichen griechischen Grabreliefs übersichtlich vorliegen. Denn diese Reliefs schließen sich noch viel mehr als die älteren an statuarische Vorbilder an, so eng, daß es sich in vielen Fällen um direkte Kopien handelt. Es scheint auch, daß sich in hellenistischer Zeit Grab- und Ehrenstatuen im Charakter nicht mehr so unterschieden, als es im vierten Jahrhundert der Fall war, wo in der Grabplastik immer Trauer oder Wehmut ausgedrückt ist: in der späteren Zeit wird der Tote mehr und mehr als Heros aufgefaßt, der in seiner freien und selbstbewußten Haltung sich nicht viel von der Pose der

---

<sup>1)</sup> Neapel, Guida Ruesch, 1147 und 1150.

Ehrenstatuen unterschieden haben wird. Von den Motiven dieser späteren Reliefs sind uns einige schon unter den „berühmten Mäandern“ begegnet: vor allem der Typus des Aischines<sup>1)</sup>, der stehende vollständig in den Mantel gehüllte Mann, kehrt häufig wieder. Überall, auch bei den nicht seltenen statuarischen Beispielen, finden wir den Chiton unter dem Mantel, den auch Aischines trägt<sup>2)</sup>. Je nach der Beinstellung und der Haltung des linken Armes lassen sich verschiedene Gruppen scheiden, die wohl im Grunde auf verschiedene frühhellenistische Originale zurückgehen, unter denen sich aber kaum eigentliche, in Einzelheiten übereinstimmende Repliken finden<sup>3)</sup>, wie etwa bei den entsprechenden weiblichen Typen, der großen und kleinen Herculanenserin. Die Typen wurden offenbar in der ganzen Zeit vom Ende des vierten Jahrhunderts ab so oft verwendet und variiert, daß die ursprünglichen Originale nicht mehr als maßgebende Vorbilder empfunden wurden.

Neben dieser Einhüllung in den Mantel ist die andere Art des Umwurfs ebenfalls sehr häufig, bei der die rechte Brust freigelassen wird, die Tracht der Statue des Demosthenes. Sie ist auf attischen Grab- und Votivreliefs des vierten Jahrhunderts die regelmäßige. Hier ergeben sich durch Modifikationen der Drapierung, durch verschiedene Armhaltung und Beinstellung eine noch größere Anzahl von Varianten. Auch hier wird sehr oft der Chiton unter dem Mantel angegeben. Der über die Schulter fallende Gewandzipfel wird zuweilen von einer Hand gefaßt<sup>4)</sup>. In andern Fällen setzt die Rechte einen Kranz auf<sup>5)</sup>. Wirkliche

<sup>1)</sup> Vgl. Arndt zu Br-Br 519.

<sup>2)</sup> Zur Angabe des Chitons, die sich etwa seit 300 wieder häufiger findet, vgl. oben S. 47, 72, 83, 88, 93, 94, 96.

<sup>3)</sup> Eine der wenigen Ausnahmen sind die beiden Pariser, früher Julian genannten Statuen, die nur sehr wenig voneinander abweichen (vgl. zuletzt Reinach, *Rev. arch.* 1911, I (XVII), p. 339). Nach der zuletzt von Reinach zitierten Stelle scheint es, daß beide Statuen gleicher Herkunft sind. Es fällt damit jeder Grund fort, hier einen berühmten Mann zu erkennen. Es ist ein Grieche der Zeit um 100, nach dem Diadem wahrscheinlich ein Priester o. dgl., von dem an demselben Orte zwei Bildnisse standen (vgl. etwa die zwei Hermen des Caecilius Jucundus, Arndt zu A—B 455/56).

<sup>4)</sup> Von der Linken z. B. beim Dichter des Archelaosreliefs (Watzinger, 63. Berl. Winck.-Progr., S. 20); von der Rechten beim „Sextus von Chaeronea“ der Sala della Biga und seinen Verwandten (vgl. E—A 766).

<sup>5)</sup> Z. B. auf dem Relief *Jahrb. XX* (1905), S. 55, Nr. 29.

Repliken begegnen uns kaum. Auch die aus vielen Asklepiosstatuen bekannte Variante, mit vorn herabhängendem Gewandzipfel (vgl. oben S. 46) findet sich öfter, vor allem bei zwei hervorragenden Originalen des vierten Jahrhunderts, der Statue eines alten Mannes in Delphi <sup>1)</sup> und der des Maussolos. Dieser trägt den Chiton, der hier noch den Nichtgriechen kennzeichnet.

Der Mantel kommt in früherer griechischer Zeit allen älteren Männern zu; auch jüngere tragen ihn natürlich oft, namentlich bei repräsentativen Darstellungen. Daneben finden wir sie aber auch oft ganz nackt oder nur mit kurzer Chlamys bekleidet. Diese idealisierte Bildung, die ihren realen Untergrund in der Athletik hat, ist ja seit alter Zeit vorhanden (S. 13); jetzt aber, wo der Dargestellte oft direkt als Heros aufgefaßt, auch, namentlich bei Ehrungen, Fürsten oder dann die römischen Statthalter kaum noch von Göttern unterschieden wurden, gewinnt die heroisierte Darstellung immer größere Ausdehnung, auch für ältere Männer. Im vierten Jahrhundert aber bleibt sie nach Ausweis der Grabreliefs durchaus auf Jünglinge beschränkt. Schon auf den Grabreliefs, wo doch wirkliche Porträtähnlichkeit in früherer Zeit kaum erstrebt wird, bemerkt man bei älteren Leuten eine stärkere Individualisierung. Die Mittel, durch die das Alter angedeutet wird, Falten und Runzeln, wirken vielfach wie Porträtzüge. Auch sie sind Abweichungen von der idealen Schönheit. Das Alter macht darauf keinen Anspruch mehr, darum können bei ihm auch wirkliche Porträtzüge angebracht werden, die bei jungen Leuten die Harmonie der Erscheinung stören müßten. Damit sind natürlich nicht alle individuellen Besonderheiten ausgeschlossen; nur wird das jugendliche Porträt eine stärkere Neigung zur Idealisierung zeigen. Viele der Grabstatuen werden wir uns ganz nach Analogie der Grabreliefs vorzustellen haben und aus späterer Zeit sind uns noch eine Anzahl derartiger stark idealisierter Porträts erhalten. Bei den Athleten weist die Nachricht über die ikonischen Statuen (vgl. S. 32) auf einen Unterschied zwischen idealisierter und porträthafter Wiedergabe. Doch wird diese namentlich bei jüngeren, bartlosen Athleten sich oft in relativ bescheidenen Grenzen gehalten haben. In dieser Beziehung stehen die Athletenbilder mit den übrigen Porträtstatuen durchaus auf gleicher Stufe.

---

<sup>1)</sup> Fouilles de Delphes IV, pl. LXIX—LXXI.

Es ist also ohne weitere Zeugnisse nicht auszumachen, ob ein Werk eine Athletenstatue im eigentlichen Sinne, die für einen bestimmten Sieg an dem betreffenden Festplatz errichtet wird, ist oder eine Grab- oder Ehrenstatue in athletischer Auffassung, wie ja auch Männer auf Grabreliefs in der Haltung und mit den Attributen der Athleten vorkommen. Es mögen also unter den „Athletenstatuen“, von denen nach Hausers Nachweisen<sup>1)</sup> schon eine Reihe als Götter oder Heroen abzutrennen ist, eine ganze Anzahl solcher athletischer Porträtstatuen sein.

Auf der andern Seite sind die Idealporträts schwer zu scheiden von den Typen jugendlicher Götter, vor allem des Hermes. Vom fünften Jahrhundert an wird Hermes fast durchweg dargestellt als junger Mann, der als einziges Kleidungsstück die Chlamys trägt. Diese unterscheidet ihn schon von den Athleten, bei denen vollkommene Nacktheit die Regel ist<sup>2)</sup>. Die Unterscheidung von den Porträts dagegen ist oft unmöglich, namentlich weil in späterer Zeit Darstellungen von Männern als Hermes ziemlich häufig sind. Die Deutung auf Hermes ist also, selbst wenn die Kopien mit den Attributen des Gottes versehen sind, nur sicher, wenn andere Anzeichen, vor allem für den Gott charakteristische Stellungen, hinzukommen<sup>3)</sup>. Daraus, daß ein Typus später für Porträts benutzt worden ist, kann man für die ursprüngliche Bedeutung gar nichts schließen (vgl. S. 41). Dafür waren ganz andere Gründe maßgebend. So ist anscheinend einer der für spätere Porträts am häufigsten verwandten Kopftypen der des Ares Ludovisi gewesen<sup>4)</sup>; und doch kann über die Bedeutung des Originals als Ares kein Zweifel bestehen. Bei andern Typen sind wieder die Kopien auf die verschiedenste Weise charakterisiert: der

---

<sup>1)</sup> Österr. Jahresh. XII, 100 ff.

<sup>2)</sup> Hermes kommt daneben zuweilen auch ganz nackt vor, aber Athleten kaum bekleidet.

<sup>3)</sup> So ist sicher Hermes der lysippische Sandalenbinder (vgl. Arndt, La Glyptothèque Ny-Carlsberg, pl. 128/29, p. 177 ff.). Ferner der laufende „Perseus“ in Athen (Einzelaufnahmen 134, 639/40, 713; die Deutung auf Perseus ganz unwahrscheinlich). Wahrscheinlich ist die Deutung auch beim Typus des Hermes von Andros (der zwar kaum mit wirklichem Porträtkopf vorkommt — das Beispiel Journ. hell. Stud. VII, p. 241, pl. LXXI ist unsicher — aber wie im Falle von Andros wohl öfter als Grabstatue verwendet worden ist).

<sup>4)</sup> Vgl. Dehn, Jahrb. d. Inst. XXVII (1912).

„Mercurie Richelieu“<sup>1)</sup> erscheint bald als Hermes, bald als Krieger, bald als Jäger; die Deutung des Originals bleibt gänzlich unsicher.

Neben der Athletik sind Jagd und Krieg die dem jungen Manne ziemenden Beschäftigungen. Jäger werden unter den Meisterwerken der griechischen Kunst mehrfach erwähnt; ein solches Porträt eines Jünglings als Jäger besitzen wir wahrscheinlich in der Statue des sog. Meleager<sup>2)</sup>. Kompliziert wird die Frage nach der Bedeutung hier dadurch, daß bei zwei Wiederholungen Löcher für Hörner vorhanden sind<sup>3)</sup>, die den Dargestellten als Gott (Dionysos) charakterisieren. Vielleicht war also das Original schon das Porträt eines vergöttlichten Fürsten<sup>4)</sup>.

In kriegerischer Rüstung ließen sich natürlich vor allem die Feldherrn und Fürsten darstellen; der Panzer blieb dabei offenbar meist weg. Die Bildnisse Alexanders des Großen haben hier die Entwicklung am stärksten beeinflußt. Leider sind wir für das Alexanderporträt bis jetzt zu sehr wenig sicheren Resultaten gelangt. Von Statuen gibt es<sup>5)</sup> nur zwei, die man für unmittelbare Nachbildungen zeitgenössischer Werke ansehen kann: die Rondaninische in München (Glyptothek 298) und die von Magnesia in Konstantinopel<sup>6)</sup>. In beiden ist der König mit Waffen ausgestattet. Aber in der Statue von Magnesia ist das Schwert mehr nur äußerliches Attribut, die Tracht, das Himation, unkriegerisch. Der Münchner Alexander ist dagegen deutlich als Feldherr aufgefaßt, allein in idealer Nacktheit, ohne Schutzwaffen und ohne königliches Abzeichen. Der Kopf in beiden Fällen idealisiert, aber von ausgesprochenem Porträtcharakter. Von dem berühmtesten Alexanderbildnis, „mit der Lanze“, von Lysipp,

---

<sup>1)</sup> Jahrb. d. I. XXVI, 1911, S. 271 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. Amelung, Skulpturen des Vatikans II, S. 33 ff. Urlichs, Handausgabe der Denkmäler<sup>3</sup>, S. 98 ff.

<sup>3)</sup> Thermenmuseum, Helbig II<sup>2</sup>, 1040 und Vatikan, Busti 338 (früh, ziemlich frei, aber sicher der gleiche Typus).

<sup>4)</sup> Ein anderer Jägertypus der Alexanderzeit ist nach Amelung in den Torsen Braccio nuovo 8 und Belvedere 5 erhalten; die Tracht, gegürteter Chiton, ist auch in römischer Zeit in Jagddarstellungen sehr beliebt, aber schon griechisch. Möglich also, daß auch hier einer der venatores des 4. Jahrhunderts kopiert ist.

<sup>5)</sup> Abgesehen von der Reiterstatuette Alexanders zu Pferd in Neapel (Guida 1487), die keine Einzelfigur war und nur in Verkleinerung erhalten ist.

<sup>6)</sup> O. Waldhauer, Über einige Porträts Alexanders des Großen (1903), S. 45.

haben wir im besten Fall nur unsichere Nachklänge. Daß die Statue nach der Lanze benannt wurde, spricht dafür, daß sie die einzige Waffe war, die Waffe κατ' ἐξοχήν wie bei Alexanders Vorbild Achill, wie beim Doryphoros <sup>1)</sup>. Die späteren Herrscher bis in die Kaiserzeit haben sich oft in dieser Weise, nur mit dem Speer, darstellen lassen. Das glänzendste Beispiel ist die Bronze-  
statue des Thermenmuseums (Br-Br 246).

Schon im vierten Jahrhundert standen für die Porträtstatuen also die mannigfachsten Typen zur Verfügung und es war bei größeren Gruppen, die ja gerade in dieser Zeit häufig werden, eine große Abwechslung schon durch verschiedene Tracht leicht zu erreichen. Das einzige einigermaßen vollständige Beispiel einer solchen Gruppe, das Weihgeschenk des Daochos in Delphi, zeigt denn auch die verschiedensten Typen vereinigt.

Porträtstatuen von Frauen hat es vom vierten Jahrhundert an ebenfalls eine ungeheure Menge gegeben. Von den erhaltenen läßt sich auf Porträts der älteren Zeit wenig mit Sicherheit zurückführen. Doch dürfen wir bei einigen Typen mit größter Wahrscheinlichkeit auch für die Originale Porträtcharakter annehmen. Von den bei Hekler <sup>2)</sup> aufgezählten Typen sind dahin zu rechnen XIV und XV, die beiden Herculansenserinnen, in römischer Zeit außerordentlich beliebt, auch auf Grabreliefs sehr häufig; vielleicht doch schon ursprünglich zusammengehörig. Die Köpfe waren wohl wie bei einigen Kopien, schon bei den Originalen stark idealisiert: bei Porträts von Frauen sind dazu ähnliche Gründe vorhanden wie bei denen von Jünglingen. Weiter sind zu nennen: natürlich XVI, die Artemisia, eines der wenigen von einem bedeutenden Künstler ausgeführten Originalporträts <sup>3)</sup>; XIX, die „Spinnerin“ (wo aber die Neapler Statue, a, auszuschneiden ist); XXI, ein wie es scheint erst seit Traian öfter kopierter frühhellenistischer Typus <sup>4)</sup>;

---

<sup>1)</sup> Die Gründe, aus denen Thiersch (Jahrb. d. I. XXIII, 162 ff.) die Statue, deren Nachbildung er auf einem Goldmedaillon von Abukir vermutet, für gepanzert hält, scheinen mir nicht zureichend.

<sup>2)</sup> Münchener archäologische Studien, S. 226 (B). Vgl. oben S. 41.

<sup>3)</sup> Die von Hekler zu diesem Typus aufgeführten römischen Stücke sind ganz verschieden stilisiert (auch unter sich abweichend), so daß es fraglich ist, ob ein der Artemisia gleichzeitiges Original zugrunde liegt.

<sup>4)</sup> Vgl. Hekler, S. 176. Bulle, Arch. Anz. XXIII, 222 (wo eine neugefundene Replik mit Kopf erwähnt; eine weitere aus Ostia, Not. d. sc. 1909, p. 179).

XXIII, am besten durch die „Maximina“ von Trentham im British Museum vertreten <sup>1)</sup>.

Andere Typen stellen ursprünglich wahrscheinlich Göttinnen dar, wie XXXVI (Demeter) <sup>2)</sup>, oder sind ganz auszuschneiden: so XXIX (offenbar römische Schöpfung) und XXXV (nach Motiven des fünften Jahrhunderts, vielleicht erst römisch <sup>3)</sup>). Die hellenistischen Frauenstatuen sind uns in vielfachen Umbildungen noch aus der vorklassizistischen Epoche erhalten. Auch hier wird die Sonderung und Gruppierung der Typen im Anschluß an die Grabreliefs vorzunehmen sein. Weiter aber müssen aus der Masse der erhaltenen Statuen die eigentlich römischen Schöpfungen ausgesondert werden.

---

Die römische Epoche bedeutet auch für die Geschichte der Porträtstatuen einen wichtigen Abschnitt. Einmal setzt mit dieser Zeit der Klassizismus mächtig ein; man greift unter allmählicher Abwendung von dem barocken späthellenistischen Stile auf die großen Vorbilder der älteren Kunst zurück und kopiert für neue Porträtstatuen die berühmten Meisterwerke. Noch zahlreicher sind aber im Anfang dieser Periode, der augusteischen Zeit namentlich, die eigentlich klassizistischen Werke, die im Stil des fünften und vierten Jahrhunderts Neues zu schaffen suchen, aber doch den besonderen Geschmack der Zeit nicht verleugnen. Ein zweites wichtiges Moment ist die verschiedene Tracht. Die römische Frauenkleidung war von der griechischen nicht so sehr verschieden, daß man die griechische Tracht bei einem römischen Porträt störend empfunden hätte. Doch wird auch hier eine genauere Beobachtung namentlich der stofflichen Charakterisierung bei manchen Figuren Eigentümlichkeiten der römischen Kleidung erkennen lassen. Die Männertracht dagegen war gänzlich abweichend. Zwar erinnert die ältere Toga noch an das griechische Himation und in manchen Fällen mag es zweifelhaft sein, was gemeint ist. Schon in augusteischer Zeit aber sind beide Kleidungsstücke nicht zu verwechseln. Auch bei Idealgewändern, wie dem nur um Unterkörper und Arm geschlungenen Mantel,

---

<sup>1)</sup> Hekler, S. 247. Reinach, Rép. IV, 410. 1. — Weitere Replik im römischen Kunsthandel (Photographie beim römischen Institut. Kopf zugehörig?).

<sup>2)</sup> Vgl. Hekler zu Br-Br 633/34.

<sup>3)</sup> Arndt zu Einzelaufnahmen 1507.

ist der römische Schnitt fast immer zu erkennen. Es scheiden sich daher bei männlichen römischen Porträtstatuen deutlich die griechischen und die römischen Typen. Denn in griechischer Tracht, nach Vorbildern klassischer griechischer Zeit, ließen sich auch die Römer vielfach darstellen. Die Auswahl unter den älteren Typen wird dabei fast rein nach ihrer äußeren Verwendbarkeit, nicht nach ihrer Bedeutung getroffen. Daneben aber ist in römischer Zeit natürlich noch viel verbreiteter als in hellenistischer, die Darstellung vor allem der Kaiser mit den Attributen und im Kostüm von Göttern. Ältere Götterstatuen wie auch die neuen klassizistischen römischen Götterbilder werden hierfür benutzt, zuweilen aber auch andere Typen rein äußerlich durch Attribute als göttlich gekennzeichnet.

In der früheren Kaiserzeit ist das Bestreben, bei Porträts auch in der Statue etwas Selbständiges zu geben, noch recht stark; so wenig originell die Figuren auch sind, wird der zugrunde liegende Typus doch zu variieren gesucht; wie es scheint, war dies am meisten bei Nachbildung der neuen klassizistischen Schöpfungen der Fall, während die Kopien älterer Originale treuer zu sein pflegen. Bald aber dringt für die große Masse der Statuen das bloße Kopieren durch.

Die erhaltenen Porträts, namentlich der Kaiser und ihrer Familie, sind ja allermeist auch nur Kopien, in der ersten Zeit nach maßgebenden, an hervorragendem Orte aufgestellten Bronzewerken. Danach sind unzählige Kaiserporträts geschaffen; teils kopierte man nur die Köpfe, teils auch die ganzen Statuen. Natürlich gab es dabei wieder die Möglichkeit vielfacher Variationen, da es ja auf die Treue der Kopie in allen Einzelheiten nicht ankam. Trotzdem wird man allmählich dazu kommen, die Kaiserporträts nach Typen zu sondern und in vielen Fällen wird man auch den zugrunde liegenden statuarischen Typus finden. Einzelne solche viel kopierte Kaiserstatuen sind schon jetzt kenntlich; so bei Augustus die Panzerstatue, die in Prima Porta kopiert ist <sup>1)</sup>; eine Togastatue, von der der neugefundene Augustus aus Via Labicana eine Nachbildung ist <sup>2)</sup>; eine Statue mit Eichenkranz, von der

---

<sup>1)</sup> Richtig von Loescheke als Kopie beurteilt: Ippel, Athen. Mitt. XXXVI (1911), 361.

<sup>2)</sup> Vgl. Mariani, Bull. Com. XXXVIII (1910), p. 97 ff.

wir bis jetzt nur den Kopf kennen <sup>1)</sup>. Von Claudius kennen wir eine Statue als Jupiter in mehreren Kopien <sup>2)</sup>; von Hadrian eine vielleicht in Kyrene aufgestellte Panzerstatue mit eigenartigem Reliefschmuck <sup>3)</sup>. Die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Auch die nach griechischen Originalen kopierten Porträtstatuen werden in der Mehrzahl nicht nach dem Original kopiert sein, sondern nach einer Kopie, die besonderes Ansehen genoß; wenn ein Mitglied der kaiserlichen Familie sich nach einem klassischen Vorbild darstellen ließ, wurde diese Darstellung natürlich sofort hundertfach nachgebildet.

Die Künstler, die den eigentlich römischen Porträtstil geschaffen haben, sind uns unbekannt; ihre Leistungen sind bedeutend, wirklich groß aber nur für die Köpfe, während die Statuen uns ziemlich kalt lassen. Die ganze Statue zum Ausdruck der Persönlichkeit zu machen, ist allein den griechischen Künstlern gelungen, vor allem den großen Porträtisten des vierten Jahrhunderts. Die Bedeutung dieser Künstler im Einzelnen wirklich zu erfassen, ist bei unserer jetzigen Kenntnis unmöglich. Wir kennen eine Reihe von Porträtstatuen dieser Zeit, können auch eine gewisse Entwicklung verfolgen, verschiedene Richtungen konstatieren, aber nur allgemein, parallel mit der ganzen Kunstgeschichte der Zeit: nach 400 noch das Nachleben der mehr formale Wirkungen erstrebenden Kunst des ausgehenden fünften Jahrhunderts, daneben eine neue schlichte Naturauffassung; dann das Streben nach geistiger Vertiefung. Mit der Zeit Lysipps und Alexanders eine stärkere Tendenz zu äußerer Wirkung und zu komplizierter Form. Dagegen dann zum Teil wieder Reaktion, Bevorzugung einfacherer Haltungen, aber Steigerung des Naturalismus. Die Künstlerindividualitäten aber, die unsere Überlieferung als Porträtbildner kennt, Demetrios, Silanion, Lysipp, Lysistratos, die Söhne des Praxiteles, sind in den wenigsten Fällen auch nur ungefähr zu erkennen.

---

<sup>1)</sup> Furtwängler, Glyptothek, Nr. 317.

<sup>2)</sup> Vgl. Arndt zu A—B 431 (der vatikanische „Lykurg“ ist auszuschneiden: sein Gewand ist nach Schnitt und Charakterisierung rein griechisch). Pfuhl b. Pauly-Wissowa s. v. Hegias (7).

<sup>3)</sup> Savignioni, Mon. Linc. XI, 309 (vgl. tav. XXV, 1).



## REGISTER.

---

- Aeakes 6.  
Aegyptisches 21.  
Aischines 26, 61, 95 f., 98.  
Aischylos 64.  
Aisopos 74.  
sog. 96.  
Akademiker 83.  
Alexander 26, 101.  
Alkaios 70.  
Alkibiades 26.  
Amasis 7.  
Anakreon 26, 35 ff., 76.  
Anaximandros 7, 74.  
Andokides 26.  
Antenor 18, 20, 33.  
Antisthenes 27, 47, 69, 86.  
„Apollines“ 11, 19.  
Apollodor 56.  
„Apollonios v. Tyana“ 93.  
„Arat“ 75.  
Archelaos-Relief 92, 98.  
Archytas 27.  
Ares Ludovisi 100.  
Arista 17.  
Aristippos 57 f., 74.  
Aristodemos 74.  
Aristogeiton 26.  
Aristophanes 26.  
Aristoteles 26, 83.  
Artemisia 102.  
Artemispriesterin? 17.  
Asklepios 46, 99.  
„Aspasia“ 41.
- Athleten 11, 25, 31, 99.  
Augustus 104.
- Bacchylides 27, 40.  
Bias 71.  
Branchiden 6.  
Bryaxis 93.  
Büste 5.
- Chabrias 26, 59.  
Chares 6.  
Chilon 73.  
Chiton 10, 47, 72, 83, 88, 93, 94, 96, 98, 99.  
Chrysipp 75, 87.
- Daochos 102.  
Delos, Frauenstatuen 17.  
Demetrios 47.  
Demosthenes 61, 94.  
sog. 96.  
Dichterrinnen 57, 68.  
Ditrephe 33.  
Diogenes 27, 84 f.  
Dionysos 101.
- Ehrenstatuen 25, 26, 97.  
Eleusis, Koren 19.  
Entblössung des Oberkörpers 48, 65, 91.  
Epikur 69, 77 ff., 85, 90.  
Eudamidas 91.  
Eudoxos 59.  
Euphronios? 9.  
Euripides 48 ff., 67.

Frauenstatuen 15 ff., 41 ff., 102 f.

Grabstatuen 13, 20, 25, 41, 97.

Hadrian 105.

Handwerker 9, 20.

Heraklit 26, 27, 46.

Herculanenserinnen 102.

Hermarch 27, 66, 72, 79, 82.  
sog. 97.

Hermen 5, 26, 30.

Hermes 100.

Hermesianax 15.

Hermolykos 33.

Heroisierung 25, 32, 97, 99.

Hesiod 38, 93.

„Hippokrates“ 75.

Homer 38, 52, 92 ff., 94.  
sog. 97.

Jäger 101.

Ibykos 26, 68.

Ikonische Statuen 32, 99.

Ion 40.

Isokrates 26.

„Julian“ 98.

Kaiserstatuen 104.

Kalbträger 11.

Kallimachos 67, 69.

Karneades 26, 27, 83 f.

Kephisodotos und Timarchos 91 f.

Kleanthes 75.

Kleobis und Biton 12, 23.

Kleobulos 72.

Komödiendichter 88 ff.

Konon 60.

Koren 18 ff.

Korinna 56.

Krates 84.

Kresilas 32 ff.

Kritios und Nesiotes 23, 26.

Kylon 23.

Kyniker 84, 97.

Ladike 7.

„Leonidas“ 60.

Lykurg 26, 27.

sog. 105.

Lyseas 13.

Lysipp 53, 70, 96, 101.

„Marcellus“ 62.

„Massinissa“ 37.

Maussolos 99.

Maximina 103.

Mechanion 10.

Meleager 101.

Menander 89 ff.

Metrodor 27, 65, 69, 80 ff.

Mikythos 38.

Milet 6, 7, 20.

Miltiades 26, 93.

Moschion 62, 89.

Myron 32.

Nacktheit 11, 13, 31, 99, 100.

Nearchos 18, 20.

Nikandre 17.

„Olympias“ 43, 59.

Panzer 30, 61, 102, 104, 105.

Pausanias (König) 29.

Peisistratos 27.

Pellichos 48.

Penelope 42.

Periander 72.

Perikles 26, 30, 32 ff.

Peripatetiker 83.

„Perseus“ 100.

„Petrus“ 96.

Pheidias 27, 35, 43.

„Pherekydes“ 26.

Philemon 26, 89, 90.

Philetas 68.

Pindar 27, 37.

Pittakos 72.

Platon 26, 55 f., 74.

„Poblicola“ 97.

Polyeuktos 94.

Portrait (individuelle Züge) 20, 25, 28, 99

Poseidonios 83, 87.

Poseidippos 88.

- Pratinas? 26.  
Praxiteles 68.  
    (Söhne) 91.  
Priesterinnen 17.  
  
„Sandalenbinder“ 100.  
Sappho 56.  
Schreiber 9.  
„Schutzfliehende“ 43.  
„Seneca“ 90.  
„Sextus von Chaeronea“ 98.  
Sieben Weise 26, 71 ff.  
Silanion 55.  
Simonides 40.  
    sog. 81.  
Sokrates 47, 53, 71, 78, 80.  
Solon 61, 71.  
Sophokles 48 ff., 64.  
    sog. 38.  
„Spinnerin“ 102.  
Stesichoros 26.  
  
Stoiker 75, 87.  
Strategen 29, 48.  
  
Thales 72.  
Themistokles 26, 29, 32, 60.  
Theodoros von Samos 8, 23.  
Theophrast 26.  
Thespis 27.  
Timotheos (Feldherr) 60.  
Tivoli, Hermentfund 26.  
Toga 103.  
Tyrannenmörder 23, 26.  
  
Widderköpfe am Helm 29 60.  
  
Xanthippos 35, 37.  
Xenokrates 83.  
  
Zenon 75, 82, 85, 87.  
    sog. 82, 97.  
Zeuxis (Bildhauer) 84.
-



*Im gleichen Verlage sind erschienen:*

GRIECHISCHE UND RÖMISCHE PORTRÄTS. Nach Auswahl und Anordnung von *Heinrich Brunn* und *Paul Arndt* herausgegeben von *Friedrich Bruckmann*. Text von *Paul Arndt*. Großfolio. In Lieferungen von je 10 Tafeln. Preis der Lieferung M. 20.—.

Register zu Tafel 1—760 M. 2.—.

Ein Museum griechischer und römischer Porträts in 1000—1200 großen Tafeln, nach wohlüberlegter, auf streng wissenschaftlichen Gesichtspunkten beruhender Auswahl.

PHOTOGRAPHISCHE EINZELAUFNAHMEN ANTIKER SKULPTUREN. Serien zur Vorbereitung eines Corpus Statuarum. Herausgegeben von *Paul Arndt* und *Walther Amelung*. Einzelpreis des Blattes in Kabinettformat 50 Pf. Im Abonnement jede Serie von 300 Blatt M. 120.—. Textheft zu jeder Serie M. 2.—.

Diese Publikation ist nicht durch die Buchhandlungen, sondern nur direkt vom Verlag F. Bruckmann A.G., München NW, zu beziehen, der, um die Erreichung des wissenschaftlichen Zweckes des Unternehmens zu ermöglichen, Herstellung und Versendung übernommen hat, ohne daraus ein eigentliches Verlagsobjekt zu bilden. — Die Publikation enthält nicht die bekannten Stücke der großen Museen usw., sondern das, was Alinari, Anderson, Giraudon, Rhomaïdes usw. nicht aufgenommen haben. Über den Inhalt orientieren die Register zu Serie I—V (Preis 1 M.) und die Texthefte. Bis 1912 sind 6 Serien erschienen; Serie VII soll noch im Jahre 1912 ausgegeben werden.

GRIECHISCHE IKONOGRAPHIE. Die Bildnisse berühmter Griechen mit Ausschluß Alexanders des Großen und der Diadochen. Von *I. I. Bernoulli*. 2 Bände. Gr.-8°. Mit 60 Lichtdrucktafeln und 58 Abbildungen im Text. In 2 Halbfranzbände gebunden M. 42.—; broschiert M. 36.—.

DIE BILDNISSE ALEXANDERS DES GROSZEN. Von *I. I. Bernoulli*. Ein Band in Groß-Oktav mit 37 Textabbildungen und 9 Lichtdrucktafeln. Broschiert M. 9.—; in Halbfranz gebunden M. 12.—.

