

Tp 157m / 14

# ATHENA MIT DEM KÄUZCHEN

EIN GRIECHISCHES VOTIVRELIEF IN DER  
SAMMLUNG DES GRAFEN LANCKOROŃSKI



VON

HANS SCHRADER

SONDERABDRUCK AUS DEN JAHRESHEFTEN  
DES ÖSTERREICHISCHEN ARCHÄOLOGISCHEN  
INSTITUTES BAND XVI MDCCCCXIII

7913

Bibliothèque Maison de l'Orient



073026



HANS SCHRADER  
ATHENA MIT DEM KÄUZCHEN



# ATHENA MIT DEM KÄUZCHEN

EIN GRIECHISCHES VOTIVRELIEF IN DER  
SAMMLUNG DES GRAFEN LANCKOROŃSKI

VON

HANS SCHRADER



SONDERABDRUCK AUS DEN JAHRESHEFTEN  
DES ÖSTERREICHISCHEN ARCHÄOLOGISCHEN  
INSTITUTES BAND XVI MDCCCCXIII

DRUCK VON RUDOLF M. ROHRER IN BRÜNN

Das Relief, das die Heliogravüre Taf. I vor Augen stellt, befindet sich in Wien im Palais Lanckoroński. R. v. Schneider hat mich vor Jahren auf das schöne und merkwürdige Stück aufmerksam gemacht, und schon damals erteilte mir Se. Exzellenz Karl Graf Lanckoroński-Brzezie bereitwillig die Erlaubnis, es zu veröffentlichen. Ich darf an dieser Stelle meinen ergebenen Dank dafür wiederholen. Gütigen Mitteilungen des Besitzers entnehme ich, daß das Relief zum Nachlasse seiner in Paris verstorbenen Mutter gehörte. Vermutlich — Sichereres ist darüber nicht bekannt — war es, gleichwie zwei römische Porträtköpfe, von deren Vater, dem Grafen Leon Potocki, in den Vierziger- und Fünfzigerjahren durch längere Zeit russischem Gesandten in Neapel, erworben worden. Es ist bisher, soviel ich finden kann, nicht veröffentlicht, in der wissenschaftlichen Literatur auch nicht erwähnt.

Das Bildwerk hat die einfachste Form griechischer Votivtafeln: eine nach oben hin leicht verjüngte rechteckige Platte ohne jede Einrahmung, abgesehen von der schmalen Fußleiste. Es mißt in der Höhe 0,74<sup>m</sup>, in der Breite unten 0,484<sup>m</sup>, oben 0,466<sup>m</sup>, in der Dicke, ohne die um 0,03<sup>m</sup> vortretende Fußleiste, unten 0,055<sup>m</sup>, oben 0,045<sup>m</sup>. Die höchste Relieferhebung beträgt 0,035<sup>m</sup>. Die Platte ist auf der Rückseite grob, an den Seitenflächen feiner gepickt. Vermutlich aus moderner Zeit stammen zwei Klammerlöcher in der oberen Abschlußfläche, je zwei runde Bohrlöcher in den Seitenflächen, endlich ein hinter der Ferse des linken Fußes senkrecht durch die Fußleiste gebohrtes Loch. Der Marmor, feinkörnig, mit vertikal durchgehenden Schichtungsstreifen, scheint mir pentelisch; er hebt sich deutlich ab von dem für die geringen Ergänzungen verwendeten zuckrigen italienischen Marmor.

Das Relief, an der Oberfläche stellenweise leicht korrodiert, ist im ganzen wohl erhalten. Die Fußleiste scheint an den Ecken stark verstoßen gewesen zu sein, wie auch die linke obere Ecke des Relieffeldes weggebrochen ist; man hat die Leiste, um die Beschädigung weniger auffällig zu machen, links in gerader Linie, rechts in unregelmäßiger Bogenlinie beschnitten, während sie ursprünglich jedenfalls in gleicher Breite durchgeführt war. Von der Ergänzung des Athenakopfes wird später zu sprechen sein.

Nahe dem rechten Rande der Platte steht, nach links gewendet, Athena; beide Füße ruhen mit ganzer Sohle auf dem Boden, der rechte ist ein wenig vorgeschoben. In der gesenkten Linken liegt, leicht gefaßt, ein kurzer Stab — offenbar das Mittelstück einer im übrigen durch Malerei wiedergegebenen langen Lanze. Der rechte Arm ist vorgestreckt, von der rechten Hand ist ein Käuzchen eben im Begriffe abzufliegen, die Flügel hebend, Kopf und Körper vorgeworfen. Der Schild der Göttin, in der Mitte der Wölbung mit einem mächtigen Gorgoneion geschmückt, ist neben ihr gegen den Schaft einer bärtigen Herme gelehnt, so, daß das Rund der Außenseite unverkürzt erscheint, das Gorgonenhaupt dem Beschauer dräuend entgegenstarrt. Die Herme, unten vom Schilde, oben vom rechten Unterarm der Göttin überschritten, ist gleich ihr ins Profil nach links gestellt; der eine Armzapfen steht, genau senkrecht über der Mitte des Schildes, dem Beschauer in flachem Relief entgegen. Athena trägt einen geschlossenen dorischen Peplos mit einem Bausch, der unter dem in der Mitte kurzen, seitlich lang herabhängenden Überschlage tief niederfällt. Die Ägis fehlt. Vom Haar wird unter dem aus der Stirne gerückten korinthischen Helme nur eine in weichem Schwunge hinter das Ohr geführte Partie und der in feinen Wellen gegliederte Nackenschopf sichtbar, der, straff niederfallend, im Nacken durch ein Band zusammengefaßt zu denken ist. Den Helm ziert, als einheitliche Masse gegeben, ehemals wohl durch Farbe deutlicher ausgeführt, ein mächtiger Kamm und Busch.

Das beschädigte Profil der Göttin samt der vorderen Spitze des Helmvisiers und des Busches hat leider, vermutlich zur Zeit der Erwerbung des Reliefs, eine Ergänzung in italienischem Marmor erlitten. Fig. 1 zeigt den Umfang der modernen Stücke und macht klar, daß der Ergänzter den Abstand zwischen dem ganz erhaltenen Auge und der Nasenwurzel zu groß angenommen und, um trotzdem den Anschluß an den erhaltenen Ansatz des Kinnes zu finden, dem Profil eine zu starke Neigung gegeben hat, die im Vereine mit der zu tief herabgezogenen Nasenspitze durch den offenbaren Widerspruch mit dem geradeaus blickenden Auge wenig glücklich wirkt. Ursprünglich war offenbar das Antlitz der Göttin, wie die kaum merkliche Neigung des Ohres zeigt, nur leise gesenkt; das Auge, voll aufgeschlagen, ist auf das abfliegende Käuzchen gerichtet.

Als ich das Relief zum ersten Male flüchtig und in wenig günstiger Beleuchtung sah, hatte ich den Eindruck eines Werkes der neuattischen Schule — freilich von einer Güte der Ausführung, wie ich sie bisher nicht beobachtet zu haben glaubte. Wiederholte Betrachtung in günstigerem Licht, namentlich bei

Gelegenheit der von M. Frankenstein hergestellten photographischen Aufnahmen, hat mich überzeugt, daß der erste Eindruck nicht richtig sein könne, das Relief eine originalgriechische Arbeit aus der Zeit der Vorblüte sein müsse. So mißlich es immer ist, in solchen Fragen von einem ersten, frischen Eindrucke abzugehen, den, wie ich weiß, gut beobachtende Fachgenossen angesichts des Originals teilten, so klar scheint es mir jetzt, daß ich irrte, irrte unter dem verwirrenden Eindrucke des Kopfes, den ich bei der ersten Betrachtung als ergänzt nicht erkannte. Eine eingehende Prüfung des Reliefs auf seine Komposition und Ausführung muß über diese Frage Klarheit schaffen. Gelingt es auf diese Weise, das Relief in einen festen örtlichen und zeitlichen Zusammenhang einzuordnen, so wird sich vermutlich auch das Motiv der Darstellung in hellerem Lichte zeigen.



1: Oberteil der Athena auf dem Relief des Grafen Lanckoroński.

## I.

Ehe wir auf die Komposition eingehen, wird es gut sein, einem Verdachte entgegenzutreten, auf den die vorhin erwähnte moderne Herrichtung der Fußleiste führen könnte: daß die Relieftafel, so wie sie vorliegt, nicht ursprünglich, vielmehr durch Herausschneiden aus einer wesentlich längeren Platte oder aus einem basisartigen Block — etwa wie es Kekule für das Relief des Jupiter summus exsuperantissimus nachgewiesen hat (vgl. Sitzungsberichte der königl. preuß.

Akademie d. W. phil.-hist. Kl. 1901 S. 392 Fig. 2) — entstanden sei. Ein solcher Verdacht ist unzulässig, da Seitenränder wie Rückseite des Reliefs zweifellos im ursprünglichen Zustande erhalten sind, auch die feine Verjüngung der Tafel durchaus verbreiteter antiker Gewohnheit entspricht. Die auffällige Art der Anordnung der Figur im Bildfelde ist also nicht das Ergebnis eines modernen Eingriffes.

Sehr ungleichmäßig ist die Tafel gefüllt. Die Göttin ist aus der Mittelachse nach rechts gerückt, so daß links von ihr ein weiter Raum entsteht, in dem ihr rechter Arm frei agieren kann. Nur unterhalb dieses vorgestreckten Armes ist der Grund gefüllt durch Nebenwerk, die Herme und den daran gelehnten Schild. Beide dienen den Raum anschaulicher zu machen; seine Ausdehnung in die Tiefe betont das geradeaus gerichtete Gorgoneion und der senkrecht darüber in die Tiefe leitende Armzapfen der Herme. Die Ausdehnung in die Breite veranschaulicht, den Eindruck der Athenafigur mit ihrer nach links gewandten Bewegung aufnehmend und verstärkend, die breite Schildfläche und der ins Profil gerückte Hermenkopf. Dessen flacheres Relief wiederum und seine im Verhältnis zum Athenakopf und erst recht zum Gorgoneion verkleinerten Maße machen das durch die doppelte Überschneidung schon angedeutete Zurückliegen dieser Reliefschicht noch eindrücklicher. Es ist klar, daß der die Figur umgebende Grund und das Beiwerk nicht als etwas Gleichgültiges, die Figur als das eigentlich Wirksame behandelt ist, vielmehr die Figur einerseits, Hintergrund und Beiwerk andererseits in einem wohlabgewogenen Gleichgewichtsverhältnis stehen, das dem kleinen Relief eine, ich möchte fast sagen, plakatmäßige Fernwirkung verleiht. Man wird voraussetzen müssen, daß die völlig verschwundene Färbung, auf welche die jetzt unverständlichen Teile der Darstellung, die nur in ihrem mittleren Stücke plastisch angegebene Lanze, die mangelnde Gliederung von Helmkamm und Busch, hinweisen, diese Wirkung noch gesteigert hat. Wir werden den Grund nach manchen erhaltenen Beispielen rot oder blau gefärbt denken, darauf die Göttin, Nacktes und Gewand, marmortonig, so auch die Herme; den Helm der Göttin, ihr Haar, die Eule, Haar und Bart der Herme, den Schild bis auf das vermutlich wieder marmortonige Gesicht der Gorgo mit Farbe gedeckt. Bei der starken Fernwirkung spricht natürlich auch das Vorherrschen tektonischer Linien kräftig mit. Den festen Halt gibt dem Ganzen die pfeilerartig streng und geschlossen aufwachsende Gestalt der Göttin; links von der Mittelachse entspricht ihr der Hermenschaft, dessen Senkrechte, größtenteils durch den Schild verdeckt, durch die Gorgomaske wieder eingeschärft wird. Und

wie am Oberkörper der Göttin die bewegten Arme, der zurückgeschobene Helm noch lebendiger wirken durch den Gegensatz der senkrechten Linien der Faltenzüge, so kontrastiert zu ihrem wie eine Säule kannellierten Unterkörper, breitausladend, die an sich eher untersetzte Gestalt verschmälernd das Schildrund. Nach den seitlichen Rändern hin klingt die Darstellung in frei bewegten Formen aus, rechts in dem geschwungenen Kontur des lang niederwallenden Helmbusches, dem sich der Umriß des lässig bewegten linken Armes anschmiegt, links in dem vorstoßenden Käuzchen, der Rundung des Schildes. Ist das erste Erstaunen über die Vielheit von Köpfen, die in so engem Raume dicht nebeneinander stehen, überwunden, so überwiegt die Bewunderung für das feine und sichere Gefühl, mit dem sie untereinander und mit dem zierlichen, lebhaft bewegten Käuzchen ins Gleichgewicht gesetzt sind. Nichts könnte aus dieser in sich geschlossenen Einheit herausgenommen werden, ohne das Ganze zu schädigen. Und das Bedauern wächst, daß gerade das Stück der Darstellung, auf dessen auszeichnende Verdeutlichung die Komposition angelegt ist, das Antlitz der Göttin, für uns nicht mitspricht, eher infolge der gefühllosen Ergänzung einen falschen Ton hineinbringt. Wie stark muß ursprünglich die jugendliche und rassige Schönheit dieses Gesichtes, die wir aus den Resten erschließen, neben dem bärtigen Kopf des reifen Mannes, dem derben grinsenden Antlitz des Gorgo gewirkt haben! — Eine charaktervolle Komposition, voll inneren Reichtums und doch in sich geschlossen, von herbem Wohlklang.

Die besondere Art der Anordnung im Raume, die wir zu verdeutlichen suchten, findet sich bei einer Anzahl altgriechischer Flachreliefs wieder, welche ihrem Formencharakter nach mit dem Relief Lanckoroński enge zusammengehören. Ich nenne als die wichtigsten das unter dem unzutreffenden Namen der trauernden Athena bekannt gewordene Votivrelief des Akropolismuseums (n. 695; Fig. 2 nach neuer Aufnahme) und die Grabstele eines jungen Mädchens, vormals in Palazzo Giustiniani zu Venedig, jetzt im Berliner Museum (Fig. 4, vgl. Kekule, Die griechische Skulptur <sup>2</sup> 179).

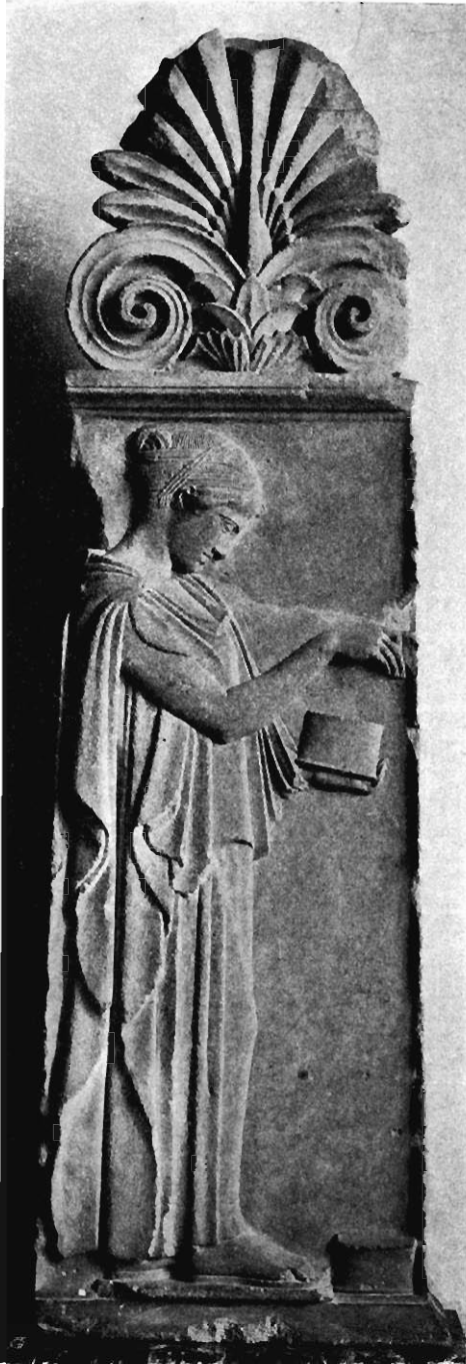
Das athenische Relief, wesentlich kleiner als das Wiener (Höhe 0,54<sup>m</sup>, Breite unten 0,315, oben 0,31), hat dieselbe Form der nach oben leicht verjüngten Tafel. Aber das Rechteck ist wesentlich schlanker und es ist oben durch ein bescheidenes Profil abgeschlossen, eine schmale Leiste über einem flachen Kyma mit aufgemaltem Blattstab. Die Gestalt der Göttin ist frei in weiten Raum gestellt, nicht in der Mittelachse der Tafel, sondern beträchtlich nach links gerückt; aber da sie nicht gerade aufgerichtet steht, sondern vorgeneigt, aufgestützt auf den in den Boden



2: Votivrelief im Akropolismuseum zu Athen.



3: Votivrelief der Sammlung des Grafen Lanckoroński.



4: Grabstele im Berliner Museum.

gestemmten Speer, so nimmt ihr Kopf fast genau die Mitte ein. Er ist überdies durch das kräftige Einschneiden von Helm und Busch in die ornamentierte Kopfleiste im Bildrahmen gleichsam verankert. Zu diesem Fixpunkt steigen steil die schrägen Linien auf, welche den Eindruck der Figur bestimmen, die Hauptrichtung der geradlinigen Falten des dorischen Gewandes und, mit ihnen konvergierend, die Lanze. An den Fuß dieses schmalen Dreiecks ist, das Gleichgewicht der Komposition vollends herstellend, den Raum, in dem sie sich bequem ausbreitet, gleichsam absteckend, ein schlanker, etwa bis zur Körpermitte der Göttin aufragender Pfeiler dicht herangerückt. Das Widerspiel kontrastierender Bewegungen der Gliedmaßen, noch reicher als am Wiener Relief, ist auch hier gehoben durch die strenge Säulenhaftigkeit des Körpers. Sehr eindrücklich wirkt so der tief gesenkte Kopf, zu dem die linke Hand hoch emporgehoben ist, während die rechte breit auf der Hüfte ruht, so auch der das Körpergewicht hauptsächlich tragende, mit voller Sohle aufruhende rechte Fuß neben dem entlastet nur mit dem großen Zehen aufstehenden linken.

Will man schematisch die Komposition der beiden Reliefs bezeichnen, so darf man sagen, daß für das Wiener Relief zwei etwa im gleichen nahen Abstände von der Mittelachse errichtete Senkrechte bestimmend sind, für das athenische die ähnlich zur Mittelachse stehenden Schenkel

eines hohen und schmalen gleichschenkligen Dreiecks und man wird nicht verkennen, daß beide Schemata die Form der Tafeln, die größere Breite der Wiener, die mehr emporgereckte Schlankheit der Athenischen bedingten. Auch die Verzierung der letzteren mit einer Bekrönung erscheint nun keineswegs mehr zufällig: sie gab die Möglichkeit, den Kopf der Göttin in der Mitte der Tafel festzulegen und damit die Spitze jenes Dreiecks zu fixieren.

Ist in diesen beiden Fällen die Orientierung der Komposition im Raume nach der Mittelachse, wenn auch in freiem Rhythmus, erfolgt, so zeigt die Grabstele Giustiniani (Fig. 4) eine abweichende Lösung. Sollte auch hier, wie es offenbar die Absicht war, die Figur in breitem Raume agierend erscheinen, so war dies bei der traditionellen schmalen und hohen Form des Bildfeldes solcher Grabsteine nur dadurch zu ermöglichen, daß sie ganz eng an den Rand gerückt wurde. So folgen auch die Hauptlinien des schwer niederfallenden dorischen Gewandes, namentlich die kräftig betonte Spalte zwischen den beiden auf der rechten Schulter zusammengesteckten Flügeln des Kleides, der Richtung der linken Seitenkante der Stele. Sie gibt gleichsam die Dominante, an die sich die Komposition anlehnt, aus der sie hervowächst, indem sie nach rechtshin in den Raum in freierer, auch hier wieder durch den strengen Aufbau des Körpers betonter Bewegung ausklingt. Aber auch auf der rechten Seite wird ein Anschluß der Komposition an den Bildrahmen gesucht, wenn auch nur an zwei Punkten, unten am Boden durch den dicht an den Rand gerückten Deckel der Schmuckdose, in etwa zwei Dritteln der Höhe durch die sich dem Rande anschmiegenden Finger der rechten Hand. So geschieht das Wunderbare, daß das Bild das völlige Herausweichen aus der Mittelachse, die doch in dem bekrönenden Palmettenakroter so deutlich wie möglich betont ist, in keiner Weise fühlen läßt, weil die Komposition Figur und Hintergrund als gleichwertige, wohl abgewogene Massen zu untrennbarer Einheit zusammenschließt.

Die Zahl ähnlich komponierter griechischer Flachreliefs ist nicht groß. Alle gehören der nach den Perserkriegen einsetzenden Entwicklung an. Ich nenne zwei große Reliefplatten, auf denen eine nackte Athletenfigur mit einem kleinen gleichfalls nackten Diener gruppiert erscheint, beide leider stark beschädigt, so daß man die Weite des freien Raumes, in den die Figuren gestellt sind, nur erschließen kann: die Vatikanische Stele (Amelung, Arch. Jahrbuch 1903 T. 8 S. 109, 1909, 192, Vatikan-Katalog II T. 74, 421; Winter, Kunstgeschichte in Bildern, Altertum, Heft 8, 9, S. 287, 4) und die prächtige Tafel des Apoxyomenos in Delphi (Homolle, Centenaire de la société des antiquaires T. 12, 217; Bulle, Der



5: Grabstele vom Esquilin.

schöne Mensch, *Altertum*, T. 265). Die archaische Kunst kennt diese Kompositionsart, soviel ich sehe, überhaupt nicht: sie schließt die Darstellung, Figuren und Beiwerk, in den engsten Rahmen ein, innerhalb dessen der Hintergrund völlig nebensächlich, nichts als der an sich gleichgültige Bildträger ist. Das wundervolle Grabrelief vom Esquilin im Konservatoren-Palast mag als Beispiel dafür dienen (Fig. 5 nach *Photogr. Alinari*).

Denkt man sich die Athena des Reliefs im Akropolismuseum in einen so engen Rahmen gedrängt, wie die ähnlich bewegten auf ihre langen Stäbe gestützten Männer der bekannten archaischen Grabreliefs, etwa der Stele des Alxenor, so wird klar, wie die Bewegung in der Lässigkeit, das ruhige Behagen erst durch den weiten Raum, in den sie dort gestellt erscheint, zum vollen Ausdrucke gelangt. Vollends an der Athena Lanckoroński und an dem Mädchen Giustiniani scheint der breite Grund nur vorhanden zu sein, um die weit ausgreifende Bewegung des rechten Armes, auf deren Wirkung das ganze Bild angelegt ist, zu ermöglichen, ihr Spielraum zu gewähren.

Daß das griechische Flachrelief mit dem Tafelbilde rein malerischer Ausführung eng zusammengeht, ist allgemein anerkannt. Als klassisches Zeugnis dafür steht die Lyseasstele neben dem Aristion. Für die eben angedeutete jüngere Entwicklung des Tafelreliefs fehlen uns vergleichbare Gemälde. Aber es ist kaum ein

Zweifel, daß wir sie uns nach den besprochenen Tafelreliefs vorstellen müssen. Sie zeigen im Rahmen des Tafelbildes einen ähnlichen Fortschritt in der Auffassung des Raumes, wie ihn für die monumentale Wandmalerei die Kompositionsweise Polygnots über die der älteren Malerei bedeutet. Und es ist zu erwägen, ob das treibende Motiv, das zu dieser Eroberung des Raumes führte, nicht gerade das verstärkte Ethos der Bewegung war, auf deren sprechenden Ausdruck jene drei Musterstücke ganz und gar gestellt erscheinen. So versteht man auch, daß gerade in dem Anfangsstadium der neuen Entwicklung die Freude am leeren Raum so groß ist: er hebt gewaltig die Wirkung der großen Geste. Dem klassischen Stil ist die Harmonie wohlabgewogener Massen, ausgeglichener Bewegungen zu wichtig, um nicht die Gewalt des Ausdrucks dahinter zurücktreten zu lassen.

So geben die drei besprochenen Reliefs, unter sich nicht gleichwertig, aber in gleichem Geist erfunden, eine lebendige Anschauung der Tafelbilder polygotischer Art. Soviel, dünkt mich, darf man sagen, ohne sich des Fehlers schuldig zu machen, den J. Lange der deutschen Archäologie nicht ohne Recht vorgeworfen hat — des Mangels an nüchterner Anerkennung des uns für ewig Verlorenen.

## II.

Die vorangehende Betrachtung hat, so hoffe ich, das Wiener Relief in eine Umgebung gerückt, aus der es nicht leicht herausgenommen werden kann. Die Vergleichung wird sich sogleich auch bei dem Studium der Relief- und Formenbehandlung als fruchtbar erweisen.

Die Relieferhebung ist an allen drei in Frage stehenden Stücken verhältnismäßig die gleiche. Die Art aber, wie an der Athena Lanckoroński der Oberkörper in Dreiviertelansicht gerückt ist, während die Beine in strenger Profilstellung verharren, entspricht genau dem, was wir an der Stele Giustiniani beobachten. Sie bezeichnet den wesentlichen Fortschritt, den die Reliefkunst in der Zeit nach den Perserkriegen über die archaische Manier hinaus gemacht hat. Noch die Stele des Mädchens mit der Taube vom Esquilin (Fig. 5; *Bullettino della commissione com. di Roma* 1883, T. XIII; Winter, *Kunstgesch. in Bildern, Altertum*, Heft 8, 9, S. 239, 1) steht im Banne der Profildarstellung des Oberkörpers, so wie sie im Verhältnis des Raumes zur Figur der älteren Übung folgt. Daß dem Künstler der Giustinianischen Stele diese Vertiefung in den Raum hinein noch etwas Neues und Ungewohntes war, möchte man schließen aus einem

sonderbaren Versehen, das ihm bei der Ausführung des Unterkörpers begegnet ist. Offenbar hatte er beim Aufzeichnen der Umriss auf die Marmortafel als das dem Grunde nähere, etwas vorgeschobene Bein das linke angenommen, so wie sich die linke Hälfte des Oberkörpers ein wenig vorschiebt. Dem entsprechend ist auch das Gewand angelegt, namentlich die lange Steilfalte, die offenbar den vorderen Kontur des Standbeins, also des rechten, andeuten sollte. Bei der Ausführung der Füße aber hat er irrtümlich den vorgeschobenen Fuß als den rechten angenommen, ihn den linken überschneiden lassen und, um die vorgeschobene Stellung des rechten Fußes verständlich zu machen, den Kontur des rechten Oberschenkels durch eine schräge Furche angedeutet, welche jene Steilfalte unmotiviert durchschneidet.

Der Oberkörper der Athena auf dem Relief des Akropolismuseums ist nicht sehr geschickt in die Fläche gesetzt. Daß er in Dreiviertelansicht erscheinen soll, ist unverkennbar; die rechte Brust ist in Vorderansicht, die linke in Profil gegeben und die Mittellinie des Körpers, im Nackten bezeichnet durch die Halsgrube, im Gewande durch die tiefste Stelle des Halsausschnittes und die Stelle der Gürtung, wo die von den Brüsten herablaufenden Falten zusammenstoßen, ist richtig nach der rechten Seite verschoben. Aber die Wirkung wird fast aufgehoben durch die Ausbreitung beider Schultern auf der Grundfläche. So ergibt sich der Eindruck fast voller Vorderansicht, zu der die strenge Seitenansicht der beiden Füße in hartem Gegensatz steht, um so mehr, als das Gewand vom Gürtel abwärts in säulenartiger Geschlossenheit den Übergang in die Profilstellung verdeckt, auch in keiner Weise auf die kontrastierende Stellung der Füße vorbereitet, die ein Vorhängen des entlasteten linken Knies, eine Kreuzung der Unterschenkel zur Folge haben muß. Von solchen Fehlern der beiden nahverwandten Reliefs ist die Athena Lanckoroński frei. Leicht scheint sich die Göttin im Raume zu bewegen. Die Dreiviertelansicht des Oberkörpers bei Profilstellung der Füße ist motiviert durch das energische Vorstrecken des rechten Armes und die blockartige Geschlossenheit des den Unterkörper verhüllenden Gewandes drückt kräftig die Funktion der Beine aus, die beide gleichmäßig das Gewicht des Körpers tragen.

Allgemeine Verwandtschaft bei mannigfachen Verschiedenheiten im einzelnen zeigt sich auch in der Auffassung und Wiedergabe der Natur.

Die Athena Lanckoroński hat einen zierlicheren Kopf als die beiden anderen Gestalten; seine Höhe, nicht meßbar wegen der Verletzung am Kinn und des Verschwindens des Schädels im Helme, läßt sich zu rund einem Siebentel der

Gesamthöhe veranschlagen, während die Kopfhöhe der Athena von der Akropolis und des nicht völlig ausgewachsenen Mädchens des Grabreliefs, allerdings bei geneigter Kopfhaltung, etwa ein Sechstel der Gesamthöhe beträgt. Die Arme der Athena Lanckoroński sind eher lang zu nennen, wenn auch nicht so auffällig wie der rechte Arm des kleinen Mädchens. Die Füße sind in allen drei Fällen lang und ziemlich flach, an der Wiener Athena die Zehen eher etwas kürzer und steiler niedergehend als an den beiden anderen, wie auch das Heraustreten des Ballens am kleinen Zeh hier stärker betont, der kleine Zeh in seiner besonderen Stellung zu den anderen deutlicher charakterisiert ist. Die Unterhählung des Ristes auf der Innenseite des Fußes ist an der Athena Lanckoroński wie an dem Mädchen kräftig betont.

In größerem Zusammenhange läßt sich die Behandlung des Nackten nur an den Armen studieren: da stellt sich die Wiener Athena näher zu dem Mädchen: während die Arme und Hände der Athena von der Akropolis eine rundliche, fleischige Form zeigen, verraten jene beiden ein feines Verständnis für mädchenhafte Herbigkeit. Dem wundervoll bewegten, fest und sehnig geformten Arm des Mädchens läßt sich der rechte Arm der Athena sehr wohl an die Seite stellen: es ist eine Freude, den knapp gezogenen Umriß zu verfolgen, die vollendete Anmut zu bewundern, mit der die Hand im Gelenk bewegt ist und, einer Schale gleich, sich öffnet, um den heiligen Vogel zu entlassen.

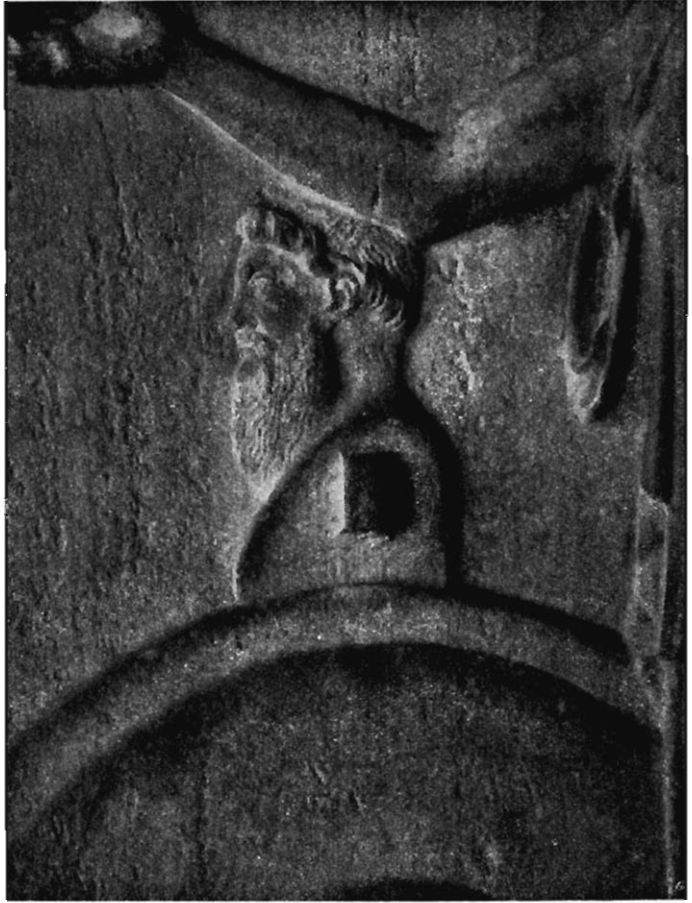
Das Gesicht der Athena ist leider zur vorderen Hälfte verloren. Glücklicherweise ist das Auge erhalten, das, weit und groß aufgeschlagen, deutlich verschieden von dem schmaler geöffneten des Hermes, offenbar die eulenäugige Göttin charakterisiert. An beiden Köpfen ist die Profilstellung des Auges noch nicht völlig durchgeführt, der innere Augenwinkel mit den Lidrändern sichtbar gemacht, wie es an der Stele Giustiniani geschehen ist und auch in wesentlich jüngeren Werken, z. B. dem großen Weihrelief aus Eleusis noch beobachtet wird. Die Überschneidung des unteren Lides durch das obere am äußeren Augenwinkel ist an Athena und Hermes, soviel man sehen kann, nicht deutlich gemacht; sie fehlt offenkundig an den Augen der Gorgo — auch das ein altertümlicher Zug. Besonders fein gezeichnet ist das Ohr mit der schön gerundeten Muschel, der weiten inneren Öffnung, dem zierlichen Läppchen, auffallend ähnlich dem des Epheben von der Akropolis (vgl. Fig. 8) und des Diskobolen Massimi, an den auch der zarte Ansatz der Wangenlinie lebhaft erinnert, merklich abweichend von dem mehr langgezogenen Ohre des Giustinianischen Mädchens und dem fast wie ein Ornament und ziemlich derb be-

handelten Ohre der Athena von der Akropolis. Die Gliederung des Nackenschopfes in wellige Strähnen entspricht der zeichnenden Behandlung des Haares auf den beiden anderen Reliefs, aber eher in etwas weicherer, zarterer Durchführung. Über den Hermenkopf und das Antlitz der Gorgo wird weiterhin ausführlicher zu sprechen sein.

In der Behandlung des Gewandes steht die Athena Lanckoroński der von der Akropolis näher als dem Mädchen Giustiniani, insofern an diesem das dorische Kleid in breiten, flächigen Massen angelegt, an jenen beiden mit reichem und zierlichem Detail durchgebildet ist. Diese in langen Zügen durchgeführte Gliederung ist offenbar mit demselben Werkzeug, einer langen, mittels scharfen Sandes wie eine Säge wirkenden Schneide hergestellt, mit welchem an den archaischen Frauenfiguren des entwickelten Stiles die senkrechten, das Gewand auflockernden Einschnitte bewirkt worden sind (vergl. Archaische Marmorskulpturen im Akropolismuseum, Festschrift zur 50. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner 1909 S. 26; P. Wolters, Brunn-Arndts Denkmäler, zu Taf. 661, 662). An der Brust der Athena Lanckoroński ist das Auslaufen dieser Sägeschnitte deutlich verfolgbar, und mir scheint, daß die plastische Ausführung des unteren Teiles der Lanze deshalb unterblieb, weil sie es unmöglich gemacht hätte, die langen senkrechten Falten des Rockes mit jenem Instrument einzuarbeiten. Denn dieses erleichterte nicht nur die Arbeit, sondern gab auch der Linienführung dieselbe straffe Sicherheit, die die Vasenmaler durch Anwendung des Lineals erreichten.

Betrachtet man die Bildung der Falten im einzelnen, namentlich am Unterkörper, so wird eine starke Verschiedenheit offenbar. Die Athena Lanckoroński ist durchaus befangen in der zeichnenden Manier der archaischen Kunst. Die Steilfalten sind fast regelmäßig gruppiert um zwei Mittelfalten, eine vorn zwischen den Beinen, eine zweite, die an der Außenseite des linken Beines herabgeht. Wo diese beiden, nach unten sich verbreiternden Faltensysteme sich berühren, entsteht eine unten spitz zulaufende, in der Mitte eingeknickte Stofffläche, welche übrigens, indem sie die Umbiegung der Vorderansicht des Unterkörpers in die Seitenansicht betont, auch der Reliefwirkung zugute kommt. Die einzelnen Faltenlagen sind stufenförmig übereinander erhoben; der untere Saum verläuft etwa geradlinig, nur an der Mittelfalte über dem linken Fuße und den nächsten Nachbarfalten in gerundeter, in der Fläche geführter Zickzacklinie, nicht viel anders als so oft an archaischen Werken. In dem gleichen Sinne ist die Faltenbildung am Überschlag und dem darunter vorkommenden, flach aufliegenden

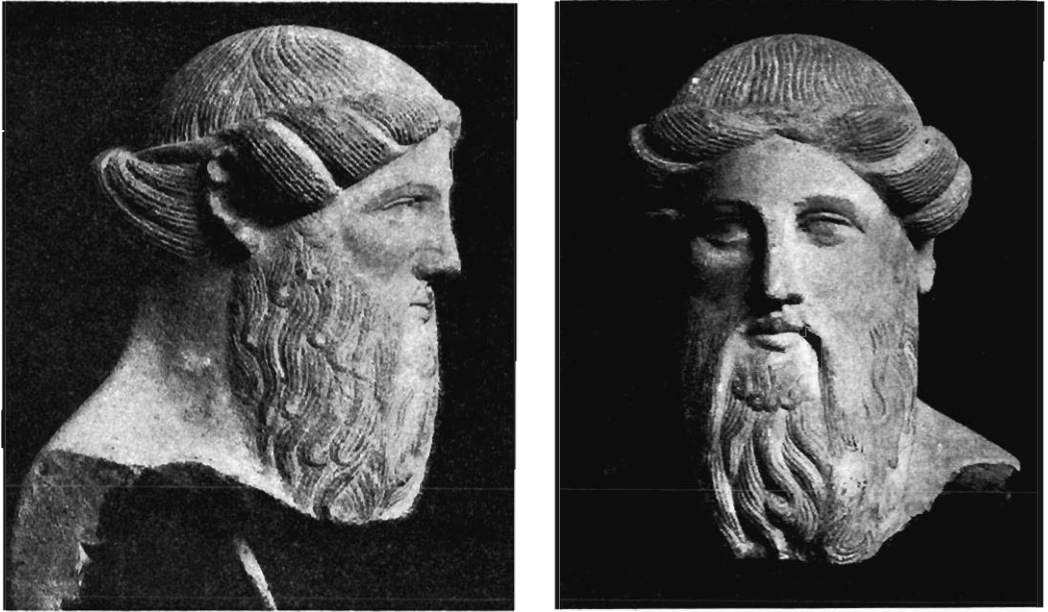
Bausch durchgeführt, mit deutlicher Berechnung der plastischen Wirkung von Brust und Schultern. Nur an zwei Stellen wird dies altertümlich - regelmäßige Faltensystem durch die unregelmäßige Bewegung frei hängender Stoffmassen unterbrochen — an den unter den Achseln niederfallenden ärmelartigen Teilen, und es ist sehr charakteristisch, daß am linken Ärmel der Zusammenhang des den Oberarm begleitenden Saumes mit dem beutelartig über die Hüfte herabhängenden Stück nicht recht klar wird. Beide Teile schmiegen sich nach archaischer Art möglichst eng der Körperform an und die



6: Ausschnitt aus dem Votivrelief des Grafen Lanckoroński.

dadurch gewonnene Deutlichkeit der Körperform und der Silhouette war dem Künstler wichtiger als völlige Verständlichkeit des Gewandes.

Über diese ornamentale Auffassung des Gewandes geht die Athena von der Akropolis merklich hinaus. Es ist eine wirkliche Modellierung der Falten angestrebt, die, jede für sich, wie Individuen behandelt sind, bald mit gerundetem, bald mit eingesunkenem Rücken, vortretende Falten abwechselnd mit solchen, welche in den Tiefen zwischen zwei vortretenden erscheinen. Nur in einer Hinsicht stehen beide Athenen in deutlichem Gegensatz zur archaischen Kunst: das Gewand, soweit es frei hängend den Unterkörper umgibt, ist als selbständige, die Form und Bewegung der Beine verhüllende Masse behandelt, während es in der vorausliegenden Epoche fast durchweg die dienende Rolle der Hervorhebung der Körperform gespielt hatte.



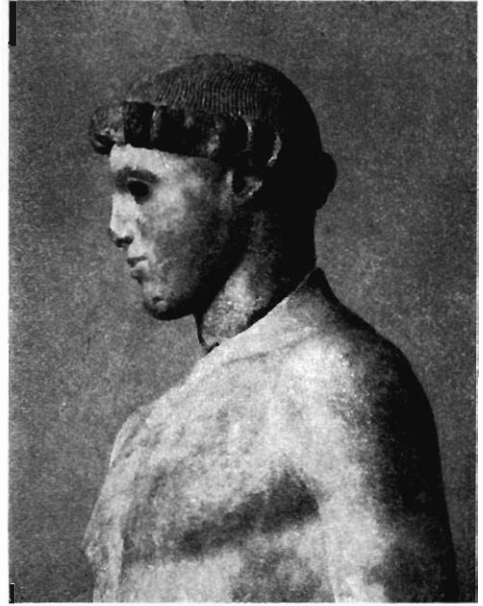
7: Marmorkopf aus dem Piraeus. Athen, Nationalmuseum.

Will man die vorstehenden Beobachtungen in einem zeitlichen Ansatz aussprechen, der natürlich nur eine relative Geltung beanspruchen kann, so wird man das Relief von der Akropolis mit den Olympiaskulpturen zusammenordnen, das Relief Lanckoroński eher etwas früher, also in die Zeit etwa zwischen 470 und 460 v. Chr. setzen.

### III.

Die Herme, in sehr flachem Relief zart aber doch in allen Teilen deutlich und bestimmt durchgeführt, zeigt einen Typus aus der Epoche der Olympiaskulpturen. Ein schön gerundeter, verhältnismäßig kleiner Kopf auf starkem Nacken; das Haar von Ohr zu Ohr gescheitelt, die Enden in einzelnen Abteilungen um eine Schnur gerollt, das Ohr, ähnlich gezeichnet wie das der Athena, frei sichtbar. Der volle Bart, aus dem das Kinn kräftig heraustritt, in sanften Wellensträhnen niederwallend, die langen Schnurrbartenden senkrecht umgebogen. Vergleichbar ist ein in Attika, im Piraeus gefundener, von einer Herme abgebrochener Kopf aus pentelischem Marmor, Nationalmuseum Nr. 113 (Fig. 7 nach Photographie des K. Deutschen archäol. Instituts zu Athen N. M. 302, 303; vgl. Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg S. 22 Fig. 8, 9). Kopfform und Nacken,

die Scheitelung und Anordnung des um eine Schnur gerollten Haares, der reiche auf die Brust fallende Bart — alles ist sehr verwandt, wenn auch in den Einzelheiten verschieden. Die Formen des Gesichtes aber sind in der Art des IV. Jahrhunderts ins Weiche übergeführt. Davon ist in dem Relief keine Spur, auch kein Anzeichen bewußten Archaisierens, wie es der Hermes Propylaios des Alkamenes in der Haarbehandlung und dem steifen Zuschnitt des Bartes bei völlig entwickelten Formen des Gesichtes an den Tag legt. Die Haartracht des Hermes auf dem Relief entspricht vielmehr fast Zug für Zug der Frisur des schönen Epheben im Akropolismuseum, der vermutlich dem Persersturm zum Opfer gefallen, also noch vor 480 aufgestellt worden ist (vgl. Fig. 8). Nur ist das harte Absetzen der Haarrolle am Hermes einer schmiegsameren Linienführung gewichen, wie auch die an dem Knaben noch völlig ornamentale Angabe der Haarsträhnen auf dem Schädel hier flüssiger, lässiger geworden ist. Es macht keine Schwierigkeit, sich den Hermes des Reliefs in ein Rundwerk der Epoche 470—460 v. Chr. zu übersetzen.



8: Kopf des Epheben im Akropolismuseum.

Die Gorgonenmaske, etwa um die Hälfte größer als der Kopf der Athena, mächtig wirksam in der Mitte des Schildrundes, ist von dem Bildhauer offenbar mit besonderer Liebe ausgeführt worden. Seine Absichten und sein Verdienst zu würdigen ist hier besonders leicht, da uns für die Entwicklungsgeschichte dieser so unendlich oft verwendeten apotropäischen Fratze ein reiches und schon längst gut geordnetes Material vorliegt (Jan Six, *De Gorgone* 1885, Furtwängler in Roschers *Lexikon* I Sp. 1701 ff).

Die Gorgonenmaske in ihrer altüberlieferten Scheibenform in der Mitte der Schildwölbung angebracht findet sich häufig in archaischer wie in entwickelter Kunst. Ich nenne aus jener Vasenbilder, wie den Geryoneskampf des Euphronios (Schild der Athena, Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei* I 22) und die Darstellung von Priamos' Bittgang zu Achill in Wien (Masner, *Die Sammlung antiker Vasen im österr. Museum* S. 46 Fig. 25), denen sich ein von einer



9: Ausschnitt aus dem Relief des Grafen Lanekoroński.

archaischen Marmorstatuette abgebrochener Schild im Akropolismuseum, mit reichen Farbbreuten, vergleichen läßt (Inv. n. 338, unpubliziert), aus entwickelter Kunst den Schild, auf dem eine der Athenen der Nikebalustrade Platz genommen hat (Kekule, Balustrade der Athena Nike T. II E).

Die Maske des Wiener Reliefs gehört dem Übergangstypus an, also demjenigen, den Phidias an der Parthenos verwendet hat (vgl. Furtwängler a. a. O. S. 1718 ff.: „mittlerer Typus“). Die nächste Verwandtschaft zeigt das Gorgoneion auf der Ägis der Athenastatue im Akropolismuseum, welche den

Olympiaskulpturen so nahe steht (n. 140, die Figur mit vervollständigtem rechten Arm abgeb. Jahresh. XIV 1911 S. 66 Fig. 70; das Gorgoneion nach neuer Aufnahme hier Fig. 10). Beide Masken stimmen in allen Hauptzügen überein, in der Scheibenform des Ganzen, aus der die wie umgelegten Ohren, die vorstehenden Backen, das energische Kinn ein wenig heraustreten, in der Art, wie das in der Mitte gescheitelte Haar, von breiter Binde umfaßt, über der niedern Stirne schlicht seitwärts gestrichen ist, in der kurzen dicken Form der Nase, der schmalen Öffnung des Mundes mit stark geschwungener Oberlippe, vor allem auch darin, daß der Ausdruck einzig in dem Mienenspiel des Mundes liegt, während Augen und Stirne davon unberührt bleiben. In manchen Einzelheiten ist an der Athena von der Akropolis die Nachwirkung der archaischen Gorgofratze deutlicher zu spüren, in der Runzelung der Nase, den härter und schärfer eingezeichneten Falten, die von den Nasenflügeln und den inneren Augenwinkeln aus sich herabziehen. Man braucht nur den Kopf der Gorgo vom Mittelakroter des alten Athenatempels der Akropolis (Grazer Festschrift 1909 S. 6 Fig. 2) daneben zu halten, um in diesen Zügen das ältere Vorbild zu erkennen. Die herausgestreckte Zunge hingegen begegnet noch an Werken der Blütezeit des V. Jahrhunderts, z. B. der schönen pergamenischen Kopie einer attischen Athenastatue (Altertümer von Pergamon VII T. II—V; Winter, Kunstgesch. in Bildern I Altertum, Heft 8, 9 S. 250, 1, 2). Die eigentümliche Unbe-



10: Von der Athenastatue n. 140 des Akropolismuseums.

lebtheit von Augen und Stirne, bei starker Mimik des Mundes — ein für den Gesamteindruck ausschlaggebender Zug — ist von Phidias an der Parthenos, wie es scheint, aufgegeben worden, wenigstens stimmen die beiden Kopien, an denen dieses Detail der Gorgomaske auf dem Schilde erkennbar ist, die Varvakionstatuette und der Strangfordsche Schild, im übrigen mannigfach voneinander abweichend, in diesem Zuge überein: die Augenbrauen sind zusammengezogen, so daß zwischen ihnen zwei schräg aufwärts verlaufende und eine die Nasen-



11: Gorgo auf dem Schilde der Parthenos (rechts Strangfordscher Schild, links Varvakion-Statuette).



12: Von der Dresdener Athenastatue  
(nach Abguß).

wurzel durchquerende Falte, zu einem Dreieck angeordnet, entstehen (vgl. Fig. 11). Allerdings hat J. Six die Vermutung ausgesprochen (a. a. O. S. 62 f.), die Schildgorgo der Repliken gebe nicht das phidiasische Original wieder, sondern ein Ersatzstück, das um 399 v. Chr. für das gestohlene Original angebracht worden ist. Furtwängler bemerkt dazu (a. a. O. Sp. 1720), daß „ein irgend wesentlicher Typenunterschied von dem Gorgoneion der Statue“ (d. h. dem die Ägis auf der Brustzusammenhaltenden Gorgoneion) nicht zu konstatieren sei. Nach den verbreiteten Abbildungen darüber zu urteilen getraue ich mich nicht, möchte nur bemerken, daß anscheinend an

der kleinen Replik in Patras die Stirn- und Augenbildung an der Gorgo der Ägis einen pathetischen Ausdruck zeigt. Wenigstens verstehe ich so die Beschreibung, welche Cecil Smith gibt: „winkled forehead and eyes drawn up to their widest at the inner angle“ (Annual of the brit. School at Athens 1896/97 S. 129).

In der Kraft und Frische des Ausdrucks ist der Gorgo des Wiener Reliefs nur das an einem Original erhaltene Beispiel (Fig. 10) vergleichbar, die Kopien der Parthenos verraten im Vergleich damit alle Schwächen der verkleinerten Wiedergabe eines Kolossalbildes. Es ist lehrreich, den Vergleich noch weiter auszudehnen. Die Gorgo auf der Ägis der Dresdener Athenastatue, derjenigen, die Furtwängler für die zuverlässigste Kopie der phidiasischen Lemnia erklärt hat (Meisterwerke T. 1), also eine Wiederholung im Maßstabe des Originals (Fig. 12), wirkt so unlebendig, gedunsen, ausdruckslos wie etwa die Maske an einer freien Schöpfung in archaistischer Manier, dem Dresdener Palladion (Fig. 13, nach neuer Aufnahme, die ich der Güte G. Treus verdanke). Wie monumental groß und dabei lebendig in jedem Zug erscheint daneben die Gorgo des Reliefs, auch jetzt, wo ein für den Eindruck gewiß wichtiges Detail, die gemalten Augensterne, bis auf die bei der Vorzeichnung entstandenen Zirkellöcher verschwunden ist!



13: Vom Palladion in Dresden.

Die ornamentale, halbtierische Fratze der archaischen Kunst ist hier umgeschaffen zu einem derben, zähnebleckenden Menschenantlitz, dem Gesicht einer grinsenden Bauernmagd. Kein Zweifel, daß diese Häßlichkeit einst stärker wirkte, als dicht daneben nicht nur der Hermeskopf, das Idealbild des kraftvollen reifen Mannes, sondern auch das Profil der Athena zu sehen war, dessen edle und zart belebte Schönheit wir jetzt aus den Resten nur eben zu ahnen vermögen. Das Phantastisch-häßliche widerstrebte dieser Kunst. Ihr genügte, um die halbtierischen oder spukhaften Gestalten der Mythologie und des Glaubens zu charakterisieren, das Individuell-häßliche, von dem Idealbilde göttlicher und menschlicher Würde und Schönheit Abweichende. In solchen Grenzen hat Myron — um ein besonders einleuchtendes Beispiel anzuführen — die Charakteristik in der uns neu geschenkten Gruppe der Athena mit dem Silen gehalten. „Wie nahe hätte es gelegen“ — so spricht sich F. Winter darüber aus — „dieser vornehmen Mädchen-gestalt der Athena einen der bäurisch-derben Silene gewöhnlichen Schrages gegenüberzustellen, um durch den Kontrast um so stärker zu wirken. Myron hat die Aufgabe in entgegengesetztem Sinne gefaßt.“ Die tierische Behendigkeit des Waldburschen gab er wieder durch einen schlanken, trocken-sehnigen Leib, den nur die schärfere Betonung der Muskulatur von einem wohlgepflegten Athleten-

körper unterscheidet; die Dumpfheit seines der höheren Intelligenz baren Innenlebens brachte er in dem fast zierlich geformten Kopfe durch ein Mienenspiel zum Ausdruck, dem eine tiefe Melancholie, wie sie uns bei manchen Tieren auffällt, aufgeprägt ist.

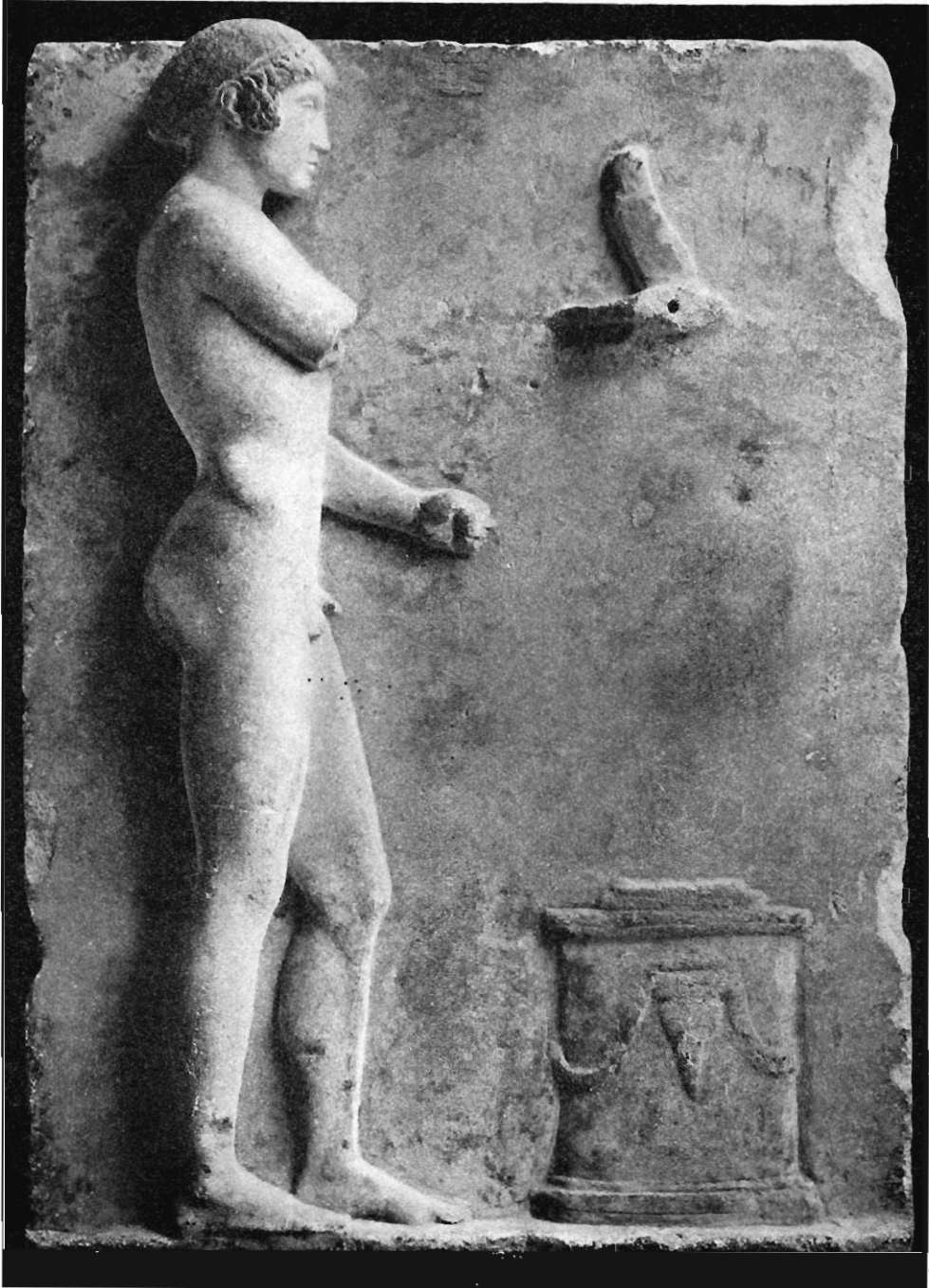
Etwas von diesem Geiste lebt in dem Relief Lanckoroński.

#### IV.

An der im vorstehenden gegebenen kunstgeschichtlichen Bestimmung könnte uns irremachen ein als nachgeahmt-altertümlich längst erkanntes Relief, das flüchtiger Betrachtung wie ein Gegenstück zur Athena Lanckoroński erscheinen mag, das schöne und interessante Apollorelief des R. Museo di antichità zu Turin, auf das Conze vor Jahren zuerst hingewiesen hat (Arch. Zeitung XXV 1867, 77\*; Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien IV n. 177 u. S. 390). Es ist von Serafino Ricci ausführlich besprochen worden in den Rendiconti della R. Accademia dei Lincei, classe di scienze mor. stor. filol. Ser. 5 Bd. VI 1897 S. 222 ff. Die dort mitgeteilte kleine Abbildung (Fig. 1 S. 224) gibt keine ausreichende Anschauung des Stückes; so werden größere Abbildungen nach einer neuen Aufnahme, die Comm. E. Schiaparelli die Güte hatte für mich herstellen zu lassen, willkommen sein (Fig. 14 und 15). Gipsabgüsse, auf Conzes Anregung hergestellt, finden sich in den Gipssammlungen in Berlin und in Halle.

Über die Herkunft des Stückes ist, wie Ricci mitteilt, nichts bekannt. Es erscheint weder in den Marmora Taurinensia noch im Anhang zu Maffeis Museum Veronense, ist also vermutlich erst nach 1749 in die Turiner Sammlung gelangt.

Eine rechteckige Platte ohne jede Einrahmung, abgesehen von der Fußleiste darauf, in weiten Raum gestellt, nahe an den linken Rand gerückt, eine nackte noch fast knabenhafte Gestalt im Profil nach rechts, der Athena Lanckoroński ähnlich im Standmotiv und in der Bewegung der Arme. Die rechte Hand, samt Unterarm und Ellenbogen bis auf die Ansatzspur der Hand weggebrochen, war wagrecht vorgestreckt; ein Vogel, von dem nur Leib und Schwanz und, am Hintergrunde anliegend, der gehobene linke Flügel erhalten ist, scheint im Begriffe abzufliegen. Die linke Hand, halb erhoben, ist zur Faust geballt; sie wird einen nur durch Farbe angedeuteten etwa stabartigen Gegenstand gehalten haben. Die Figur ist in so hohem Relief gegeben, daß der rechte Unterarm bis etwa zur Handwurzel hin vom Grunde ganz gelöst erschien. Dagegen ist der Rundaltar vor der Figur in flachstem Relief nur wie angedeutet. Diese Verschiedenheit der



14: Relief in Turin.

Relieffhöhe wirkt, zumal da die Figur offenbar am Altar stehend gedacht ist, so sonderbar, daß ich angesichts des Berliner Gipsabgusses die Möglichkeit erwog, ob nicht der Altar eine moderne Zutat sein könne. Die neben den klaren und festen Formen des Körpers auffällige Unsicherheit in der Durchbildung des Altars könnte diesen Verdacht verstärken. So sind seine Profile gegliedert durch schwach eingeritzte Linien, welche am Fußprofil rechts nicht ganz durchgezogen sind. Neben den seitlichen Konturen des Altars ist der Reliefgrund schräg eingetieft, um sein allzu flaches Relief zu verstärken. Eine Untersuchung des Originals hat mich jedoch überzeugt, daß der Verdacht unbegründet ist. Die höchste Relieferhebung des Altars, am Stierschädel, tritt vor den Reliefgrund so bedeutend vor, daß der Altar nur aus einem anderen ursprünglich dort aufragenden Objekte, etwa einem Omphalos, modern zurechtgemacht sein könnte. Es ist aber höchst unwahrscheinlich, daß ein solches, am Hintergrund haftendes Objekt eine so starke Zerstörung erlitten haben sollte, daß man sich veranlaßt fand, es so eingreifend umzuarbeiten. Dazu kommt, daß die schöne Politur, welche am Nackten wie am Reliefgrunde wahrgenommen wird, auch am Altar durchgeführt ist. Und daß diese Politur ursprünglich ist, ergibt sich aus dem Umstande, daß diejenigen Teile, welche einst sicherlich bemalt waren, der Schädel des Jünglings, der Flügel des Vogels, eine rauhere für den Farbenauftrag geeignetere Oberfläche zeigen. Wir müssen also als Tatsache anerkennen, daß dem Bildhauer das sichere Gefühl für einheitliche Reliefwirkung, das die ältere griechische Kunst auszeichnet, nicht eigen war, und, darauf einmal aufmerksam geworden, werden wir finden, daß auch in der Durchbildung des Aktes die Abstufung der Relieffhöhen sehr zu wünschen übrig läßt. Während der Kopf, der Oberkörper und das rechte Bein so starke Rundung zeigen, wie wenn eine vollkörperliche Figur gegen den Hintergrund gestellt wäre, ist das linke Bein in so flacher Erhebung gehalten, daß es fast wie nicht zugehörig erscheint und, obwohl nicht wirklich stärker als das rechte, doch wesentlich dicker aussieht. Solche Schwächen sind nur innerhalb einer Kunstrichtung verständlich, die nicht mehr in der festen Handwerkstradition der älteren Zeit mitten innesteht, ihr vielmehr nur Äußerlichkeiten nachahmend entlehnt. So ist denn auch die Anordnung der Figur im weiten Raume nur äußerlich ähnlich der Kompositionsweise des Reliefs Lanckoroński und seiner Verwandten. Es fehlt jede feste Beziehung der Figur zum Beiwerk und beider zur breiträumigen Bildfläche. An diesem Urteil ändert nicht eben viel die Erkenntnis, daß das Turiner Relief nicht eine selbständige Votivtafel darstellt, sondern einst als Verkleidungsplatte einer viereckigen Basis gedient hat. Ricci hat das richtig

gesehen und den Tatbestand beschrieben. Ich gebe meine, noch ohne Kenntnis jenes Aufsatzes genommenen Notizen hier wieder, weil Riccis Beschreibung für den, der das Original nicht vor sich hat, vielleicht nicht in allen Punkten deutlich ist.

Die Tafel, aus grobkörnigem griechischem, wohl parischem Marmor, ist  $0.35^m$  hoch, unten  $0.38^m$ , in der Höhe des Vogels  $0.37^m$  breit; die größte Dicke der Platte beträgt rund  $0.10^m$ ; die höchsten Erhebungen des Reliefs —  $0.04^m$  an den Schultern,  $0.033^m$  an der Hüfte der Figur — gehen über die Fußleiste wesentlich hinaus. Diese, etwa  $0.01^m$  breit, um  $0.015^m$  vor den Grund vortretend, geht unten in eine  $0.02^m$  hohe Hohlkehle über. Auf der sorgfältig geglätteten Oberkante muß einst ein Deckprofil aufgelegt haben, denn der Schädel des Jünglings ragt um etwa  $0.006^m$  über die Oberkante empor und ist hinten ein wenig abgeschnitten, offenbar um dem Profil Platz zu schaffen. Die Rückseite ist fein gepickt, die Unterfläche geglättet, mit je einem runden Bohrloch neben den Ecken; in dem einen steckt ein Bronzestift, das andere ist mit Gips gefüllt. Die seitlichen Kanten sind auf Gehrung gearbeitet, mit glattem Randstreifen und grob gepicktem, etwas vertieftem Spiegel. Der Winkel zur Vorderfläche beträgt links etwa  $55^\circ$ , rechts etwa  $50^\circ$  — also ein wenig mehr, als für die Einfügung in einen rechtwinkligen Aufbau gefordert wird ( $45^\circ$ ). Die sehr sorgsame Herrichtung dieser Flächen spricht für ihre Ursprünglichkeit; sie wird bestätigt durch die beiden auf der Oberkante, senkrecht zu den schrägen Flächen, eingearbeiteten Lager U-förmiger Klammern, welche offenbar die einen rechteckigen Block umkleidenden Platten an den Ecken zusammenhalten sollten. Ich kann ein weiteres Beispiel für dieses Verfahren im Augenblick nicht anführen. Man wird denken, daß es aus Sparsamkeit angewendet wurde. Der Kern wird aus geringerem Stein bestanden haben, während die erhaltene Platte aus einem ausgewählt schönen Stück parischen Marmors gearbeitet ist, dessen Transparenz auch auf unseren Abbildungen ins Auge fällt. An den drei anderen Seiten des Monumentes wird man sich ähnliche Göttergestalten vorzustellen haben — etwa wie an den dreiseitigen Basen der beiden berühmten Barberinischen Kandelaber (Amelung, Vatikan-Katalog II S. 627 n. 412, S. 631 n. 413, Taf. 60, 61) — und unten und oben kräftig vorladende Profile ergänzen. Es ist möglich, daß diese dem ungünstigen Eindrucke der ungleichmäßigen Relieferhebung in etwas entgegenwirkten — die Zufälligkeit der Anordnung der Figur im Raume konnten sie kaum verdecken.

Es ist kaum zweifelhaft, daß die zart-jugendliche nackte Gestalt Apollon



15: Ausschnitt aus dem Turiner Relief.

Armes darauf hindeutet, daß der Unterarm aus einem eigenen Stück Marmor angefügt war. Daß diese Löcher von einer Reparatur herrührten, wie Ricci glauben möchte, ist mir unwahrscheinlich, namentlich weil die sorgfältige Politur des Reliefgrundes auch hinter dem rechten Arm durchgeführt ist, was doch wohl nur geschehen konnte, wenn der frei vor dem Grunde stehende Teil des Armes erst nach Vollendung der Politur eingesetzt wurde. In der geschlossenen Linken werden wir den Bogen ergänzen und erhalten so ein Bild des Gottes, wie es auf der von Overbeck verglichenen in der Kaiserseit geprägten Münze des karischen Alabanda erscheint: der Gott, am Bogen in der Linken kenntlich, trägt auf der Rechten einen nicht leicht bestimmbaren Vogel — vielleicht einen Raben.

Ricci hat die Eigenart des kleinen Kunstwerkes richtig empfunden: so gewiß

darstellt. Den Vogel auf der vorgestreckten Rechten hat zuerst Conze richtig erkannt (Archäol. Zeitung XXXVIII 1880 S. 38), während Heydemann (III. Hal. Winckelmanns-Programm S. 40 n. 21) in dem sehr deutlichen Flügel den Seitenteil eines hohen Opferkorbes, Dütschke (a. a. O.) das Horn einer Lyra sehen wollte. Ricci hat, wie vor ihm Wolters (Gipsabg. antiker Bildwerke n. 441) und Overbeck (Griechische Kunstmythologie III Apollon, S. 71), Conzes Auffassung angenommen und weiter begründet. In der Bruchfläche unter dem erhaltenen linken Flügel befindet sich ein Bohrloch, das offenbar zur Befestigung des besonders gearbeiteten rechten Flügels diente, wie ein Bohrloch in dem Stumpf des rechten

es nicht in der Zeit entstanden sein kann, deren Ausdrucksweise es vorzutäuschen sucht — das zeigt deutlich schon der Altar mit seinen kleinlichen Formen und seiner Stierschädel- und Girlandendekoration — so wenig hat es mit den uns geläufigen Spielarten archaischer Kunstübung zu tun. Die eigenartige Reliefbehandlung weist darauf hin, daß der Künstler ein Rundwerk, eine Apollonfigur aus der Zeit nach den Perserkriegen, ins Relief übertragen hat, wobei er die in der archaischen Kunst übliche, in jener Epoche aber eben überwundene strenge Profilstellung wählte, offenbar, um den altertümlich-herben Eindruck zu verstärken. Er verfährt bei der Umsetzung der Statue ins Relief sichtlich ungeschickter als der höchst routinierte Bildhauer hadrianischer Zeit, der die Seitenflächen der barberinischen Kandelaber mit mehr oder weniger freien Nachbildungen von Statuen des frühen V. Jahrhunderts geziert hat. Auf der andern Seite hat er sich viel inniger in den Stil der Vorblüte eingelebt: er gibt die Figur in großen, einfachen und doch lebendigen Flächen. Das tief eingezogene Kreuz, die schöne, kraftvolle Schulter, die großflächige Form des Thorax, der knappe, flache Bauch, das kräftig-schwellende Einsetzen des schiefen Bauchmuskels, der straff gezogene Umriß des Glutaeus — alles hält sich in dem Stile, den für uns am besten das schönste aus jener Zeit erhaltene Original, der Ephebe von der Akropolis, vertritt (vgl. Auswahl archaischer Marmorskulpturen im Akropolis-Museum Taf. XVI. XVII Text Fig. 62). Am wenigsten gelungen sind die Beine, namentlich die Knie: anstatt jugendlich-zart, wie es offenbar beabsichtigt war, wirken sie flau und schwächlich. Der Bildhauer der Barberinischen Kandelaber beherrscht die Anatomie viel meisterhafter, aber er nimmt durch allzu peinliches Eingehen in die Details seinen Figuren nicht nur die Größe, sondern auch die doch offenbar gewollte Altertümlichkeit des Eindruckes.

Der Kopf des Turiner Apollon, in allen Teilen wohl erhalten, entspricht in der Einfachheit der Anlage, dem ein wenig zu hoch sitzenden Ohr, dem kräftig vortretenden Kinn, dem ernsten, fast verdrießlichen Ausdruck der Stilstufe des Körpers. Ja, ein Detail der Ausführung verrät genaues Studium einer vermutlich nicht allzu zahlreichen Gruppe von noch leise altertümlichen Skulpturen: die Behandlung des Haares am Ober- und Hinterkopf als einheitliche, an der Oberfläche nur leicht gerauhte Masse, während die ähnlich wie am sogenannten Omphalos-Apollon in die Stirn und über die Wange fallenden Locken im einzelnen gegliedert erscheinen. Das ist eine Manier, die wir z. B. an den Skulpturen des olympischen Zeustempels und an den älteren Parthenon-Metopen finden. Offenbar war die Einzelausführung der Malerei überlassen, wie denn noch heute

am Schädel des Apollon dunkle Farbreste zu haften scheinen. Vielleicht wurde durch die Bemalung auch die sonderbare Form der Haarmasse am Hinterhaupt verständlicher, als sie es jetzt ist. Sie sieht in der Tat aus — manche Erklärer haben es bemerkt — wie wenn das Haar in eine Haube gefaßt wäre. Oder sollten etwa dem Bildhauer männliche und weibliche Haartrachten — für ihn Kunstformen, keine Trachten des Lebens — ein wenig durcheinander gegangen sein?

Alles in allem genommen, möchte man den Bildhauer des Turiner Reliefs in den Reihen jener ausgezeichneten Kopisten von Skulpturen des frühen V. Jahrhunderts suchen, die vermutlich der ersten Kaiserzeit angehören, denen wir so vorzügliche Kopien, wie z. B. die Hestia Giustiniani, den sogenannten Aspasia-Kopf in Berlin, vielleicht auch das Frankfurter Exemplar der myronischen Athena verdanken. In diesem Kreise wird auch die Besonderheit der Reliefbehandlung, das Nebeneinander höchster Relieferhebung und zarter Andeutung auf dem Grunde, verständlich: sie erinnert lebhaft an die landschaftlichen Reliefs dieser Zeit, die, unter dem Einfluß der Treib- und Ziselieretechnik in edlen Metallen, durch solches Nebeneinander die stärksten Effekte erzielen.

Wer das Turiner Relief — gewiß für seine Zeit eine tüchtige Leistung — im ganzen und im einzelnen mit dem Relief Lanckoroński vergleicht, wird, so scheint mir, daraus eine neue Bestätigung für die vorgetragene kunstgeschichtliche Bestimmung des letzteren gewinnen. Durch und durch einheitlich, kräftig, deutlich, herb in jeder Form, zeigt es die ganze Überlegenheit der originalen Schöpfung über das — wenn auch noch so verständnisvolle — Nachempfinden.

## V.

Die vorstehenden Betrachtungen führen, dünkt mich, zu dem Ergebnis, daß das Relief Lanckoroński als eine originale griechische Arbeit aus der Zeit um 465 v. Chr. angesehen werden muß. Viele der Vergleichen, die wir anstellten, leiteten auf Attika als Ursprungsort. Der Marmor, attisch, pentelisch, liefert dafür eine willkommene Bestätigung. So ist der nächste Gedanke, daß das Relief einst in dem hervorragenden Heiligtum der Göttin, auf der Akropolis, aufgestellt war. Über den Fundort ist leider nichts bekannt, aber das wahrscheinlichste ist, daß es in Italien, wo es vermutlich von dem Vorbesitzer erworben wurde, auch gefunden, also schon in römischer Zeit, wie so viele andere griechische Kunst-

werke, nach Italien gebracht worden ist — ein Hinweis darauf, daß es schon damals als ein wertvolles Stück betrachtet wurde.

Das Relief gehört wie stilistisch so auch inhaltlich aufs nächste zusammen mit dem vorhin besprochenen Athenarelieff von der Akropolis, das 1886 aus dem Fundament der Bauhütte des Parthenon hervorgezogen wurde, also vor dem Beginne des Parthenonbaues 447 v. Chr. beschädigt und als unbrauchbar verworfen worden ist. Die Deutung dieses Reliefs, viel erörtert, ist, wie mir scheint, erst jüngst von H. Bulle einleuchtend richtig gegeben worden. Seine Auseinandersetzung (Der schöne Mensch, Altertum <sup>2</sup> T. 273 Sp. 578 f.) ist mir um so willkommener, als ich von dem Lanckorońskischen Relief aus auf die gleiche Deutung für das athenische geführt worden war: der schmale Pfeiler, auf den Athena, bequem ausruhend, den Blick richtet, ist der Grenzstein ihres Bezirkes. Genau so sind zahlreiche uns erhaltene *ἔροι* gestaltet — Bulle nennt als ein besonders bekanntes Beispiel den an der Außenseite der athenischen Stadtmauer unweit des Dipylon noch in situ stehenden Grenzstein des Kerameikos. Die Höhe des Steins auf dem Relief stimmt genau zu dem Normalmaß, das in dem Dekrete eines attischen Demos festgesetzt wird: 3 Fuß (CIA II 1055).

Der Sinn der Darstellung wird noch klarer durch das Relief in Wien. Die Herme, an die die Göttin ihren Schild gelehnt hat, hat offenbar, wie so oft, den Sinn des Terminus. Athena steht an der Grenze ihres heiligen Bezirkes und läßt — als glückbringendes Vogelzeichen — das Käuzchen von der gehobenen Hand abfliegen, entgegen dem in den Bezirk eintretenden, den wir uns links, der Göttin gegenüber vorstellen müssen, wie so oft auf diesen Votivtafeln, auf denen um des flachen Reliefs willen die Gottheit im Profil dargestellt ist, die Adoranten seitwärts, ihr zugewandt, erscheinen. Daß ein fliegendes Käuzchen als glückbringend galt, umgekehrt ein etwa auf dem Speer des ihm begegnenden sich niedersetzendes als drohendes Vorzeichen betrachtet wurde, erfahren wir aus manchen antiken Schriftzeugnissen, namentlich aus den Erklärungen des Sprichwortes *γλαυξ ἔπτατο* (vgl. Svoronos, *Διεθνῆς ἐφημερίς τῆς νομισμ. ἀρχαιολογίας* XIV 225). Die Göttin ist in beiden Darstellungen gleichsam als die Hausherrin gedacht, die den in Anbetung Nahenden freundlich erwartet. Daher hat sie die Ägis nicht angelegt, den Schild bei Seite gestellt. Bulle hat es unentschieden gelassen, welches Heiligtum der Athena gemeint sei. Die Herme bringt darüber Klarheit. Nach der Errichtung der mnesikleischen Propyläen stand *κατὰ τὴν ἔσοδον αὐτῆν τὴν ἐξ Ἀκρόπολις* der Hermes Propylaios des Alkamenes, dessen Gestalt uns die pergamenische Kopie kennen gelehrt hat. Ist nicht der Hermes des Lanckoroński-



16: Relief in Lansdowne-House.

sehen Reliefs, dessen Formcharakter, wie wir sahen, in die Zeit nach den Perserkriegen weist, der Vorgänger jenes Propylaios, vermutlich aufgestellt bei der noch heute in deutlichen Spuren kenntlichen Herrichtung der durch den Persersturm beschädigten alten Propyläen?

Die Vorstellung der als Hausfrau den Eintretenden begrüßenden, friedlichen Göttin hat auch im weiteren Verlaufe des V. Jahrhunderts fortgelebt. Das bezeugt das schöne Relief der Sammlung Lansdowne (Fig. 16 wiederholt aus Jahreshfte XIV 1911 S. 69 Fig. 73), das, fast genau gleich groß wie das Wiener Relief, wie ein in den Stil der nachparthenonischen Kunst übersetztes Gegenstück zu ihm erscheint [Höhe, nach Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* S. 450 n. 59, ohne die jetzt fehlende Fußleiste 0,72<sup>m</sup>, am Wiener Relief 0,74<sup>m</sup> (0,74<sup>m</sup> gleich 2½ attischen (solonischen) Fuß von 0,296), Breite 0,46<sup>m</sup>, am Wiener Relief unten 0,484, oben 0,466<sup>m</sup> (gleich rund 1½ attischen Fuß (0,444<sup>m</sup>)). Der hausfrauliche Charakter der Göttin ist hier wie dort durch die Tracht, den bei ihr sonst nicht üblichen Peplos mit Kolpos und Überschlag, betont. Auch hier fehlt die Ägis, der Schild ist auf den Boden gestellt, der Helm hat die korinthische Form. Die Akropolis als der heilige Bezirk der Göttin ist angedeutet durch Ölbaum und Schlange. Und ist nicht der profilierte Pfeiler, der hinter dem Schilde zum Vorschein kommt, wieder ein ὄρος? Das darauf sitzende Käuzchen muß, so gut wie die um den Ölbaum sich ringelnde Schlange, als lebendig gedacht werden; der Künstler hat das deutlich genug hervorgehoben, indem er den Vogel auf dem Pfeiler nicht in der Mitte, sondern, wie zufällig; auf der linken Ecke sitzen ließ. Der Pfeiler darf also keinesfalls als Basis eines der Athena geweihten Eulenbildes — etwa des vielberufenen von Phidias gestifteten — aufgefaßt werden. Auch ist er, hinter dem Rande des Schildes aufsteigend, nicht als Stütze für diesen gedacht. Der Schild ist vielmehr, mit seiner Innenseite der Göttin zugekehrt, an deren linken Oberschenkel angelehnt. Ein künstlerisches

Motiv für die Anbringung des Pfeilers wüßte ich auch nicht zu nennen; er überfüllt eher das Bildfeld, und das Käuzchen hätte ebensogut auf einem der Äste des Ölbaumes Platz gefunden. So bleibt kaum eine andere Erklärung, als daß der Pfeiler traditionell gegeben war, vielleicht vom Künstler selbst nicht mehr völlig verstanden. Denn die Ausstattung des *ῥπος* mit einem Abschlußprofil ist mir bisher in älterer griechischer Zeit nicht begegnet, vielmehr begnügt man sich durchweg mit schlichten, oft nur an einer Stelle zur Aufnahme der Inschrift geglätteten, sonst roh zugehauenen Steinen. Ich wüßte einstweilen nur ein Beispiel aus späthellenistischer Zeit anzuführen, den Grenzstein des Sklavenmarktes (*στραταπλου*) in Magnesia a. M. (Höhe 0,96<sup>m</sup>, Breite 0,32<sup>m</sup>, Dicke 0,22<sup>m</sup>; Inschriften v. Magnesia a. M. 240).

Ich habe kürzlich darauf hingewiesen, daß wir in dem Lansdowneschen Relief einen Nachklang der Lemnia des Phidias erkennen dürfen (Jahresh. XIV 1911, S. 69). Ich kann in dem typologischen Zusammenhange dieses Reliefs mit den beiden älteren Motivtafeln nur einen Grund mehr für diese Vermutung erblicken. Die Lemnia war, wie wir es von jenen Reliefs voraussetzen dürfen, in unmittelbarer Nähe der Propyläen aufgestellt, und das friedliche, frauliche Gehaben, das sie nach dem unverächtlichen Zeugnisse des Himerios von anderen phidiasischen Athenabildern unterschied, stimmt genau zu der Auffassung, der wir in jenen Motiven begegnen. In diesem Ideenkreise, so möchte ich schließen, ist die berühmte Statue des Phidias, die menschlich anziehendste Verkörperung der Göttin, entstanden. Sie hat ihrerseits, wie es sich von selbst versteht, auf die in dem gleichen örtlichen und gedanklichen Zusammenhange aufgestellten bescheidenen Weihgeschenke eingewirkt. Das zeigt das Relief Lansdowne, in dem niemand die statuarische Vorlage verkennen wird.

So führt uns die Erörterung der inhaltlichen Bedeutung des Athenareliefs Lanckoroński ungesucht auf den großen Namen des Phidias, wie uns die Analyse der Komposition auf Polygnot hingewiesen hatte. In der Tat — ich möchte glauben, daß in dem schönen Relief oder in seinen uns verlorenen Vorbildern aus der großen Kunst keimhaft die Motive phidiasischer Werke stecken. Wie in ihm die Lemnia vorgebildet ist, sahen wir soeben. Aber niemandem kann entgehen, wie die Formgedanken der Parthenos, die säulenhaft aufgerichtete Gestalt, die vorgestreckte Rechte, von der die Nike abfliegt, die senkrechte Stütze darunter, die Lanze in der gesenkten Linken, der seitlich auf den Boden gestellte Schild mit dem dräuenden Gorgoneion auf der Motivtafel stärker oder schwächer antönen. Wir blicken, ich möchte sagen, mit Andacht, in eine Welt zukunfts-

reicher Keime, aus denen die Blüte der phidiasischen Kunst herrlich aufgegangen ist. Wir hängen gern dem Gedanken nach, daß der Blick des großen Götterbildners, wenn er zur Werkstatt der Parthenos schritt, am alten Burgtor auf dieses bescheidene Relief fiel, aus dem die Silhouette der Burgherrin, so eindringlich in ihrer Gebundenheit, so mädchenhaft herb und regsam, schon von ferne dem Beschauer entgegenwinkt. Gehen wir zu weit, wenn wir uns Jugendwerke des Phidias dem Relief Lanckoroński ähnlich vorstellen?





VOTIVRELIEF DER SAMMLUNG GRAF LANCKORONSKI





