

605. Kopf des Zeus.

Rom, Villa Albani.

Description de la Villa Albani 737. Overbeck, *Kunstmythologie II*, S. 77, n° 5; Atlas Taf. II, 14. Helbig, *Führer*² 833.

Höhe incl. ergänzter Brust ca. 0,61 m. Neu: Bruststück und Schulteransätze, r. die untere Lockenpartie. Nase alt, nur am Rücken geflickt. Hinterkopf fehlt, rückwärts verticale gerauhte Anschlußfläche. Oben im Scheitel ein Loch, in dem noch ein Eisendübel steckt.

Helbig erkennt in dem Kopf Poseidon, nach

den die beiden Gottheiten lediglich durch die typischen Attribute¹⁾.

Helbig spricht von einer entschiedenen Familienähnlichkeit des Kopfes Albani mit dem Zeus von Otricoli. Man darf weitergehen und sagen: beide gehen auf dasselbe Original zurück, das der Albanische Kopf verkleinert und mit geringer Variierung in ziemlich roher Ausführung wiedergibt. Dies wird besonders deutlich durch die Zusammenstellung mit der besterhaltenen Wieder-

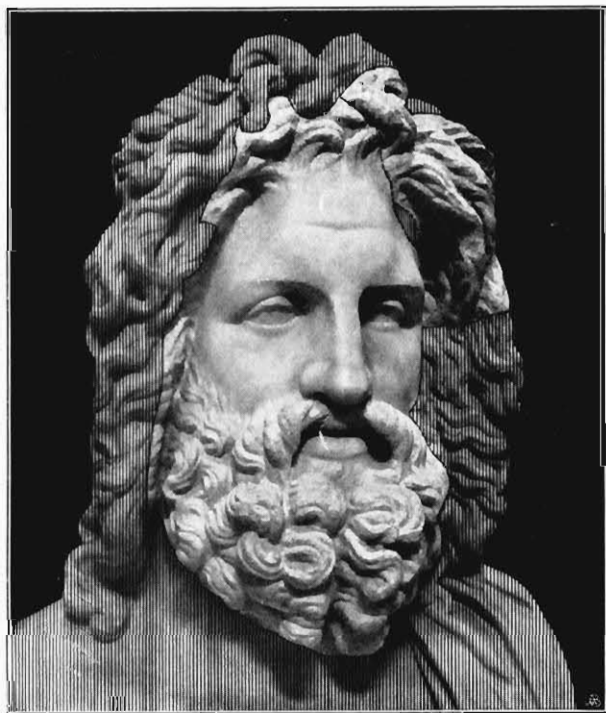


Abb. 2

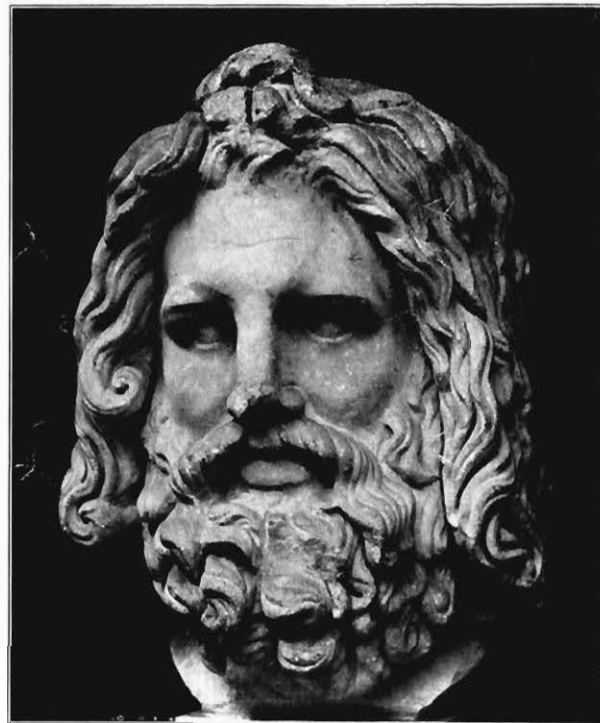


Abb. 1

der einst von Brunn vertretenen Anschauung, es lasse sich in einer gewissen Periode der antiken Kunst ein Zeus- und ein Poseidontypus unterscheiden nach der in den Köpfen sich wiederpiegelnden Stimmung, dergestalt, daß dem ruhigen majestätischen Ausdruck des Zeus ein erregter oder melancholischer beim Poseidon gegenüberstünde. Eine solche Scheidung hält vor den Monumenten nicht stand. Die Künstler verleihen je nach ihrer individuellen Auffassung sowohl dem Zeus wie dem Poseidon ruhige oder erregte Züge; systematisch unterschieden wur-

holung des Otricoli-Typus in der Glyptothek Ny-Carlsberg (Abb. 1)²⁾, die freilich in der Güte der

¹⁾ Es ist nicht richtig, wenn Amelung (*Revue archéol.* 1903, II, S. 200) von einer Statue in Madrid (Einzelaufnahmen 1501) sagt, die Deutung auf Zeus werde durch die Anordnung des Mantels bewiesen, die sich in dieser Weise bei Poseidonstatuen nicht finde. Die sichere Poseidonstatue in Madrid (Einzelaufnahmen 1517) zeigt die gleiche Anordnung des Mantels.

²⁾ n° 520. Ich verdanke die Aufnahmen des Kopfes, der aus Süditalien stammt, der Liebenswürdigkeit Dr. Carl Jacobsens. Die Photographie Moscioni 10986 gibt eine ungünstige Ansicht des Kopfes und bezeichnet ihn fälschlich als im Museo Barracco befindlich.

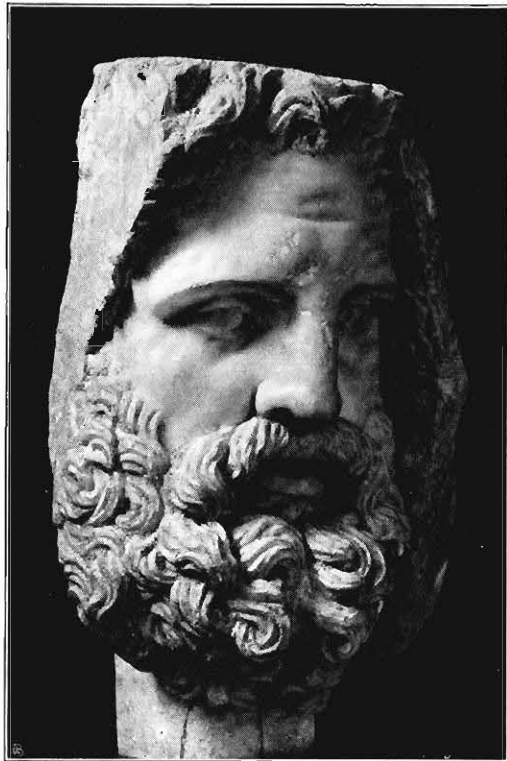


Abb. 3

Arbeit weit hinter dem Vaticanischen Exemplar zurücksteht. Während bei letzterem der größte Teil der das Gesicht einrahmenden Haare modern ist (Abb. 2), zeigt der Kopenhagener Kopf diese Partie, die an einer dritten Replik im Neapeler Museum überhaupt fehlt (Abb. 3), vollständig erhalten und zwar über der Stirn wie zu beiden Seiten des Gesichts in gleicher Anordnung wie am Albanischen Kopf. Nur das gedrehte Lockenende neben der rechten Wange fehlt diesem, dagegen stimmt der Bart wieder Locke für Locke überein. Dem Gesichte hat der Verfertiger des Albanischen Kopfes durch die schräg abwärts geführten oberen Augenhöhlenränder einen pathetischen Ausdruck verliehen, der durch die falsche Aufstellung — der Kopf müßte stärker nach vorn geneigt sein — noch verstärkt wird.

Für die stilistische Beurteilung des Zeuskopfes Albani dürfen wir nach dem Vorhergehenden den Otricoli-Typus zugrunde legen. Letzterer ist sehr verschieden beurteilt worden. Nachdem die in Overbecks Kunstmythologie vertretene Beziehung auf den Zeus des Phidias aufgegeben war, glaubten einige Forscher den Einfluß Iysippischer Kunst³⁾, andere den der attischen Schule des vierten Jahrhunderts⁴⁾, noch andere den vereinigten Einfluß beider Richtungen in dem Werke

³⁾ Friedrichs-Wolters 1511. Petersen, Vom alten Rom², S. 129. Klein, Gesch. d. griech. Kunst II, S. 357.

⁴⁾ Helbig, Führer² I, 301. Furtwängler, Meisterwerke, S. 370 und 577. Collignon, Gesch. d. griech. Plastik II, S. 390. S. Reinach, Têtes antiques 194.

zu erkennen⁵⁾. Vor kurzem hat Amelung⁶⁾ versucht, den Zeus von Otricoli dem attischen Meister Bryaxis zuzuschreiben. Wernicke⁷⁾ endlich spricht von ihm als einem auf früherer Entwicklung fußenden Werke eines selbständigen römischen Künstlers.

Ich muß Amelung zugeben, daß ein Zusammenhang zwischen dem Otricoli-Typus und dem von ihm⁸⁾ wohl mit Recht dem Bryaxis zugeschriebenen Serapiskopfe vorhanden ist. Er tritt besonders hervor, wenn man das Kopenhagener Exemplar mit der wohl erhaltenen Frisur jenem vergleicht, und beruht vor allem auf der sehr übereinstimmenden Anordnung von Haar und Bart. Die lang herabfallenden Locken rahmen das Gesicht in gleicher Weise ein, der Bart ist gleich regelmäßig geteilt, seine einzelnen Locken entsprechen sich bei beiden Kopftypen fast völlig. Der einzige Unterschied ist, daß beim Serapis die Haare in die Stirn fallen, beim Zeus von der Stirnmitte aus aufwärts streben. Ich glaube, daß eine solche rein äußerliche Anlehnung der Annahme des gleichen Künstlers für beide Kopftypen nicht günstig ist. Sollte wirklich der Meister Bryaxis sich selbst derartig kopiert haben? Aber ein späterer unselbständigerer Künstler konnte mit Glück auf das berühmte Wunderwerk in Alexandria zurückgreifen. Daß der Otricoli-Typus so hoch über dem Serapis zu stehen scheint, liegt daran, daß wir vom letzteren nur unbedeutende Nachbildungen besitzen, die, wie auch Amelung hervorhebt, uns nur ein rein äußerliches Bild von der Schöpfung des Bryaxis geben können, daher aber auch für vergleichende Stiluntersuchungen ganz wertlos sind.

Sämtliche Wiederholungen des Otricoli-Typus, die Vaticanische, die Neapeler, die Kopenhagener und die Albanische haben das Fehlen des Hinterkopfes gemeinsam. Der Hinterkopf war niemals in Marmor angestückt; das beweist überall der gegenwärtige Zustand der Rückseite. Die Albanische Maske zeigt eine gerauhte senkrechte Anschlußfläche, die Kopenhagener (Abb. 4 u. 5) eine glatte, die seitwärts von je einer gerauhten begrenzt ist, die Neapeler in der Mitte eine gerauhte birnenförmige Höhlung, rings umgeben von glatten Flächen⁹⁾. Dübellöcher fehlen den

⁵⁾ Michaelis, Springers Handbuch I¹, S. 280.

⁶⁾ Revue archéol. 1903, II, S. 198 ff. Moderner Cicerone, Rom I, S. 299.

⁷⁾ Müller-Wieseler, Antike Denkmäler¹, Einleitung, S. 8 u. zu Taf. III, 3, S. 32.

⁸⁾ Revue, S. 188 ff. Die Zurückführung des Madrider Zeus (Einzelaufnahmen 1501—3) auf Bryaxis scheint mir dagegen verfehlt. Ich sehe in ihm ein Werk praxitelischer Richtung, das in Details wie den gedrehten Bartlocken von einem römischen Künstler umstilisiert worden ist.

⁹⁾ Ich verdanke die Mitteilungen über das Neapeler Exemplar der Güte Amelungs.

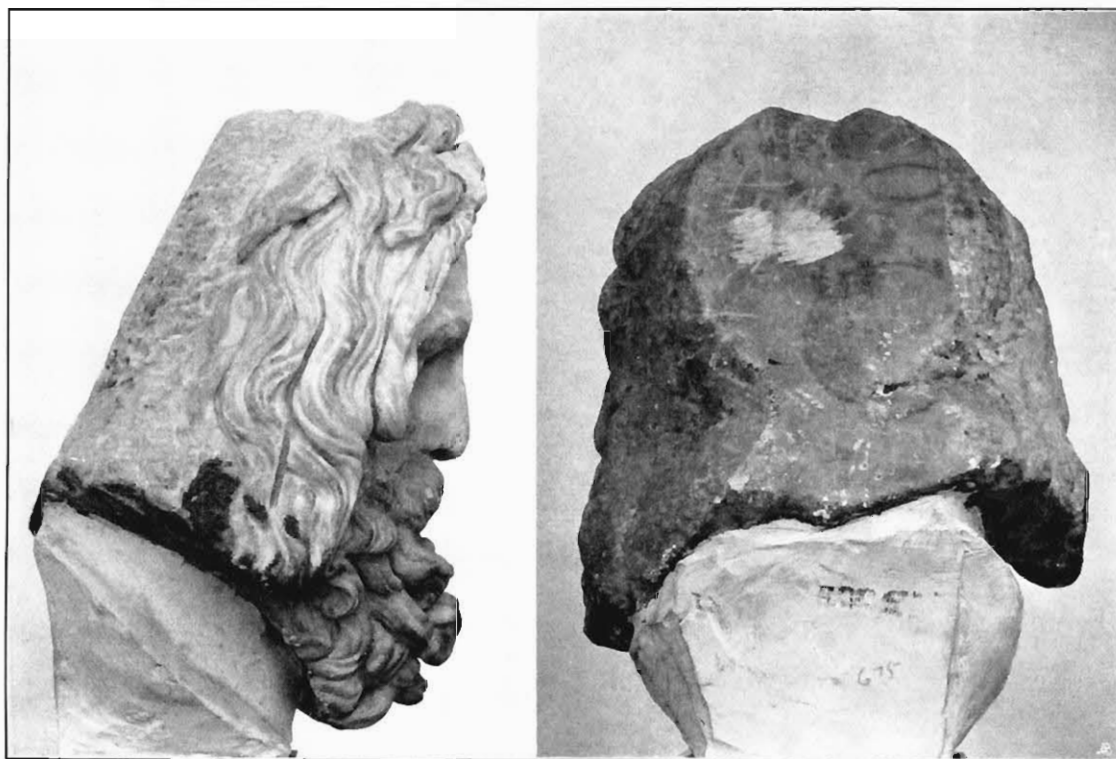


Abb. 4

Abb. 5

Anschlußflächen ganz. Die Kopenhagener Maske hat, wie mir Dr. Jacobsen schreibt, oben im Scheitel ein Loch von 7 cm Länge, 4 cm Breite und 8 cm Tiefe. Dasselbe hat vielleicht zum Einlassen eines Kranzes gedient. An dem Vaticanischen Marmor ist der Hinterkopf ergänzt; aber daß seine Rückseite vor der Ergänzung ungefähr derjenigen der Neapeler Wiederholung entsprochen hat, läßt sich daraus entnehmen, daß auch die Vorderseite der Vaticanischen Maske nach Abzug der Ergänzungen (s. Abb. 2) das gleiche Bild wie die Neapeler darbieter. Bei dieser rahmt nur ein schmaler Kranz reliefartig in den Grund eingeschnittener Haare das Gesicht ein, glatte Ansatzflächen bilden seitlich überall den Abschluß. An der Maske von Otricoli ist außer dem größten Teil der Kopfhare auch der linke Backenbart ergänzt: wir dürfen hier eine glatte Anschlußfläche voraussetzen in der Art, wie sie beiderseitig ein schöner Marmorkopf im Museum von Alexandria zeigt (Abb. 6)¹⁰⁾, der stilistisch dem Otricolitypus nahesteht und in der Behandlung der Ansatzflächen für Haare und Hinterkopf ganz mit der Neapeler Maske übereinstimmt.

Der Alexandrinische Kopf gehört zur bekannten Gruppe der in Ägypten gefundenen Stücke, bei denen der größte Teil der Haare in Stuck an das in Marmor gearbeitete Gesicht angefügt zu sein pflegt. Über sie hat Fr. Hauser¹¹⁾

anregende Beobachtungen mitgeteilt, und neuerdings erwähnt Rubensohn¹²⁾ einige neugefundene Beispiele, von denen sich besonders eines durch vollständig: Erhaltung auch der Stuckpartien mit Resten von Farbonauftrag auszeichnet. Als

¹²⁾ Arch. Anz. 1906, S. 135.

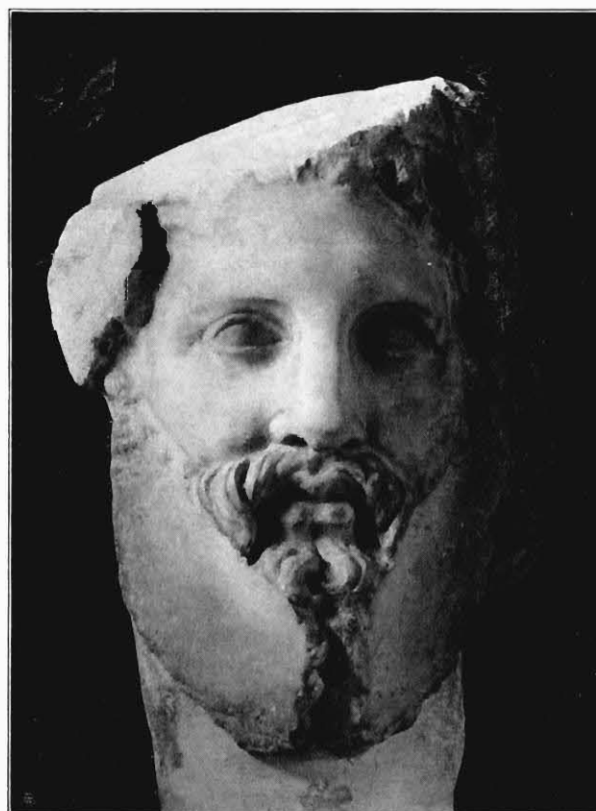


Abb. 6

¹⁰⁾ Ich verdanke die Photographie durch Vermittlung von H. Thiersch der Liebenswürdigkeit Direktor Breccias.

¹¹⁾ Berliner phil. Wochenschrift 1905, S. 69 ff.

Grund für die Stuckergänzung an den ägyptischen Köpfen nimmt man meist Sparsamkeit in der Verwendung des kostbaren Marmormaterials an. Das mag für einzelne Fälle zutreffend sein, kann aber unmöglich als erschöpfende Erklärung gelten; die Bartanstückung, wie sie der oben abgebildete Kopf zeigt, ist zweifellos ebensowenig durch Marmorangel bedingt, wie die des im *Journal international numismatique* 1900, pl. 15 und 16, veröffentlichten Kopfes mit drei Löchern auf der Backe zur Befestigung des in Stuck ergänzten Bartes. Die Wahl dieser Technik erklärt sich vielmehr einmal daraus, daß die Ausführung der Haare in dem leicht zu bearbeitenden Stuck eine sehr bequeme ist, andererseits aus der Freude an der Vielfarbigkeit der Kunstwerke und der Überlegung, daß sich die Farbe weit leichter und dauerhafter mit dem Stuck als mit dem Marmor verbindet.

Ich habe schon darauf hingewiesen, daß die Neapeler Zeusmaske dem schönen Kopf in Alexandria in der technischen Behandlung der Anschlußflächen sehr verwandt ist, und glaube daher auch für erstere die Ergänzung der fehlenden Haarpartien in Stuck annehmen zu dürfen. Eine Bestätigung scheint diese Vermutung durch folgende Beobachtung Amelungs am Original zu erhalten, die er mir freundlichst mitteilt: „Stuckreste finden sich an den glatten Ansatzflächen, nicht in der gerauhten Höhlung; sie sind sehr hart, außen bräunlich, innen weiß. Meist liegen sie als flache Schicht auf der Fläche, nur an einzelnen Stellen werden sie dicker, besonders oben. Auch an einigen Bartflocken rechts vom Beschauer finden sich weiße Stuckreste, die sich derartig den Formen der Locken anschmiegen, daß es scheint, als sei der ganze Bart mit Stuck bedeckt gewesen.“ Es läßt sich natürlich nicht beweisen, daß diese Stuckreste antik sind; aber Amelung bemerkt mit Recht, daß sich durch die Bedeckung mit Stuck vielleicht die im Verhältnis zu der Ausführung des Gesichtes grobe Arbeit des Bartes erklären würde. Je besser die einzelnen Wiederholungen des *Otricoli*-Typus gearbeitet sind, um so mehr ist an ihnen in Stuck ausgeführt: am meisten am Vaticanischen Exemplar, wo auch ein Teil des Bartes in diesem Material angestückt war, am wenigsten an den roh ausgeführten Köpfen Albani (Abb. 7) und Kopenhagen, denen nur der Hinterkopf in Marmor fehlt.

Daß sämtliche uns erhaltenen Wiederholungen gerade dieser Schöpfung einstige Stuckergänzungen voraussetzen lassen, kann unmöglich ein Zufall sein, sondern ist zweifellos durch eine technische Eigenart des gemeinsamen, offenbar berühmten Originals bedingt. Am nächsten scheint mir der Gedanke zu liegen, daß letzteres

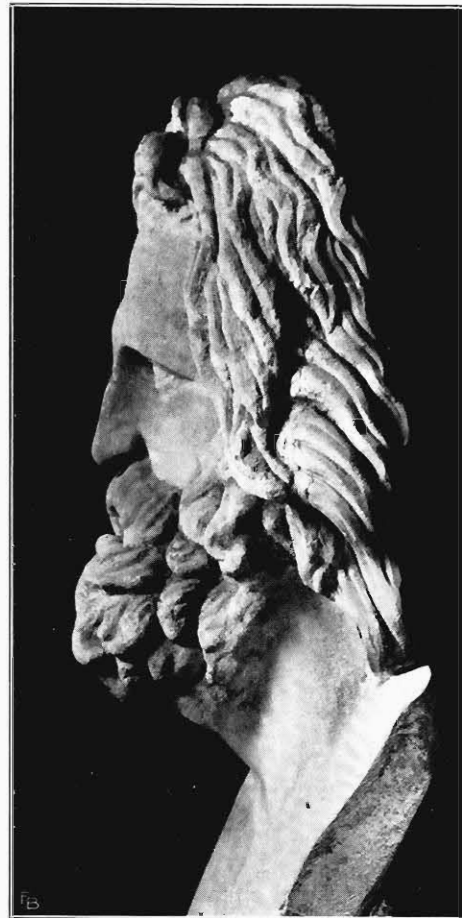


Abb. 7

ein Goldelfenbeinwerk war, und daß die Kopisten, die das Werk in billigerem Material nachahmten, mit Benutzung der ägyptischen Technik für die goldene Tönung des Haares gern Stuck statt Marmor als Untergrund wählten oder den Marmor vor der Tönung mit einer Stuckschicht überzogen.

Auf Goldelfenbeintechnik scheint mir auch die Arbeit der Haare, die in ihrer Starrheit unorganisch erscheinen und geradezu an eine Perücke erinnern, sowie der tiefe Einschnitt zwischen Haar und Wangen, der im Marmor manieriert wirkt, endlich der stark unterschrittene Schnurrbart und der sorgfältig in der Mitte geteilte Kinnbart hinzuweisen¹³⁾. Alle diese Züge verleihen dem Werke einen ausgesprochen decorativen Charakter, wie denn auch Brunn¹⁴⁾ von dem „schematischen Aufbau des Marmors von *Otricoli*“ spricht, der noch stärker in den vollständig erhaltenen Exemplaren von Kopenhagen und Villa Albani zutage tritt. In auffallendem Gegensatz zu der einförmigen Behandlung des Haupt- und Barthaares steht die reiche Gliederung in den

¹³⁾ Die gleichen Erscheinungen sind auch am Serapis zu beobachten und finden auch hier ihre Erklärung in der Technik des Originals, das nach Rufin *ex omnibus generibus metallorum lignorumque compositum* war.

¹⁴⁾ *Götterideale*, S. 98.

Einzelpartien des Gesichtes und die starke Betonung der Details¹⁵⁾. Sie wird erklärlich, sobald man ein Vorbild aus Elfenbein annimmt. Das glatte Material, das leicht leer wirkt, erfordert, um Licht- und Schattenwirkungen hervorzu- bringen, eine im Marmor übertrieben erscheinende Hervorhebung der Einzelheiten. So sind also die verschiedenen Stoffe des Originals noch in den Marmornachbildungen kenntlich, eine Bestätigung des aus der Stuckergänzungs- technik gezogenen Schlusses.

Abgesehen von dem vorderen Halsstück an der Albanischen Maske ist von dem Körper keiner einzigen Wiederholung des Otricolitypus etwas erhalten. Das spricht für leicht vergängliches Material derselben. Wir dürfen am ehesten Gips und Ton vermuten und uns dabei an eine Stelle des Pausanias erinnern, auf die mich Hauser aufmerksam gemacht hat. Paus. I, 40, 9, spricht von dem Goldelfenbeinbild des Zeus in Megara von der Hand des Theokosmos, an dem nur der Kopf in edlen Metallen, der Körper in Ton und Gips gebildet war, weil die Wirren des peloponnesischen Krieges störend in die Arbeit eingegriffen hatten¹⁶⁾. Hier war die Verwendung der minderwertigen Stoffe natürlich auffällig, bei Kopien eines Goldelfenbeinwerkes dagegen, an denen das Gesicht aus Marmor, die Haare aus vergoldetem Stuck gearbeitet waren, für den übrigen Körper sehr am Platze. Bei der Verwendung von Gips und Ton für den Körper ist es auch erklärlich, warum an dem Kopenhagener und dem Albanischen Exemplar der Haarkranz zwar in Marmor, der Hinterkopf aber in Stuck ausgeführt war: die Belastung des Körpers wäre andernfalls zu groß gewesen.

Michaelis¹⁷⁾ hat eine Marmorstatue des Zeus, deren Unterteil sich im Neapeler Museum befindet, die aber vollständiger mit erhaltenem Oberkörper aus alten Zeichnungen bekannt ist, auf den chryselephantinen capitolinischen Jupiter des Apollonios zurückgeführt. Er zog dann seinen Vorschlag wieder zurück¹⁸⁾, weil die Münzen und Kleinbronzen, welche dieses Cultbild wiedergeben, eine andere Armhaltung zeigen als jene Zeichnungen, und denkt jetzt vermutlich an den goldelfenbeinernen Jupiter des Pasiteles als Vorbild der Statue, der dann nach seiner Ansicht classicistischer und weniger effectvoll gehalten gewesen wäre als jener des Apollonios. Eine Nachbildung vom Kopfe des capitolinischen Ju-

¹⁵⁾ Das hat auch Wernicke empfunden: er nennt a. a. O. die Ausführung des Antlitzes minutiös im Gegensatz zu der skizzenhaften Behandlung des Haares.

¹⁶⁾ Vgl. über diese Stelle und die Goldelfenbeintechnik überhaupt Puchstein, Jahrbuch d. Inst. 1890, S. 100 ff.

¹⁷⁾ Jahrbuch 1898, S. 198.

¹⁸⁾ Codex Escorialensis, S. 137.

peters dieses Meisters möchte ich in dem Otricolitypus vermuten, dessen Wiederholungen ich als Nachbildungen eines Goldelfenbeinwerkes nachzuweisen versucht habe. Die kleinen Bronzen des capitolinischen Jupiters, über die Furtwängler¹⁹⁾ zuletzt gesprochen hat, scheinen mir dem nicht zu widersprechen, wenn sie auch keine genügende Vergleichsbasis darbieten.

Vom stilistischen Standpunkt aus, glaube ich, ist die Zurückführung des Otricoli-Typus auf den Jupiter des Apollonios durchaus gerechtfertigt. Das Werk zeugt in seiner Erfindung von keiner großen Selbständigkeit und fügt sich daher zeitlich gut in die Periode der sog. neuattischen Künstler ein. Äußerlich lehnt sich die Schöpfung an den Serapis des Bryaxis an²⁰⁾, im einzelnen verrät sie lysippischen Einfluß, daneben aber auch Benutzung von attischen Vorbildern des vierten Jahrhunderts. Dem Künstler ist es glänzend gelungen — und hierin liegt seine eigentliche starke Begabung —, die verschiedenen Einzelzüge seiner Vorbilder zu einem Ganzen zu verbinden, bei dem die mit staunenswertem Geschick durchgeführte Betonung des tektonischen und decorativen Elementes die gewaltige Wirkung des Kunstwerkes in erster Linie bedingt.

Daß die ausgebreitete Verehrung des capitolinischen Jupiters außerhalb Roms nach römischem Vorbild auch die häufige Nachahmung der berühmten Cultstatue zur Folge hatte, liegt auf der Hand. Man mußte sich zwar mit bescheidenerem Materiale begnügen, suchte aber doch die Technik des Originals möglichst genau nachzuahmen. Die Größe der Nachbildungen schwankte natürlich nach den Bedürfnissen. Für die Reducierung auf ein feststehendes beliebtes Maß zeugen die gleichen Größenverhältnisse der Vaticanischen, der Neapeler und der Kopenhagener Wiederholung. In bescheideneren Grenzen hält sich der Albanische Kopf, der auch, wie schon erwähnt, das Original nicht vollkommen treu wiedergibt²¹⁾.

J. Sieveking.

¹⁹⁾ Neue Denkmäler antiker Kunst III, Sitzungsber. d. bayer. Akademie 1905, S. 267 ff.

²⁰⁾ Das tut auch die schon erwähnte, von Michaelis auf Pasiteles zurückgeführte Statue. Ihr Unterteil in Neapel (Jahrb. 1898, S. 192, Fig. 1) gleicht der von Amelung auf Bryaxis zurückgeführten Serapisstatue (abgebildet bei Amelung, Moderner Cicerone, Rom I, S. 280) Zug um Zug. Eine inhaltliche und formale Vermischung des Serapis und des capitolinischen Jupiters zeigt eine Statue im British Museum (Catalogue of Sculpture III, 1531). Der Körper und der Hölenhund sind von ersterem genommen, er trägt aber den Kopf des Otricoli-Typus, außerdem ist der Adler hinzugefügt.

²¹⁾ Auf Grund meiner ihm mitgeteilten obigen Ausführungen brachte neuerdings auch Furtwängler in seinen Vorlesungen, entgegen seiner in den Meisterwerken geäußerten Ansicht, den Zeus von Otricoli mit dem capitolinischen Jupiter in Verbindung.

