



## Eine argivische Bronze

(Tafel I)

von

**A. Furtwängler.**

Als ich vor drei Jahren die auf Taf. I wiedergegebene Bronzestatuetten<sup>1)</sup> zum ersten Male sah, erschien sie mir als die ersehnte Erfüllung eines langgehegten Wunsches, als ein endlich gefundenes griechisches Original zu einem Typus der uns bis dahin nur in späteren Kopieen bekannt war, dessen hervorragende Stellung in der Entwicklung der älteren griechischen Kunst aber unverkennbar schien. Seit lange mit dem Versuche beschäftigt, die erhaltenen Typen der unbedeckten Jünglingsfigur historisch zu sordern und zu gruppieren, hatte ich, ähnlich wie auch Andere, jenen Typus als den der älteren argivischen Kunst eigentümlichen angenommen<sup>2)</sup>. Die neue Bronze stammte aus der Argolis: sie schien mir die treffendste Bestätigung für diese Zuteilung, ein wahrhaftes Bild des früheren vorpolykletischen Kanons ruhigstehender Jünglingsfigur in der argivischen Kunst.

<sup>1)</sup> Für die Wiedergabe bin ich R. von Schneider in Wien zu grossem Danke verpflichtet, welcher die Güte hatte ihre Ausführung zu überwachen.

<sup>2)</sup> Ausführlicher dargelegt hatte ich dies in einem Vortrage in unserer Gesellschaft am Winckelmannsfeste 1884. Vgl. unten.

Indem ich mich anschicke zu prüfen und genauer zu bestimmen, was jener erste Eindruck lehrte, beginne ich damit die Figur zu beschreiben.

### 1. Beschreibung der Statuette.

Dieselbe, jetzt als Geschenk Sr. Majestät des Kaisers und Königs im Besitze der kgl. Museen zu Berlin, ist voll gegossen und ohne die Basis 135 mm hoch. Unter ihren Füßen befinden sich rechteckige Zapfen, durch welche je zwei kleine Bohrlöcher gehen. Diese Zapfen passen genau in zwei ihnen entsprechende Löcher auf der ebenfalls erhaltenen und auch in Bronze gegossenen Plinthe. Die Figur wurde auf ihr dadurch festgehalten, dass längs der Unterseite der Plinthe durch jene Löcher der beiden Zapfen kleine Nägel gesteckt wurden; diese sind nicht mehr erhalten. Es war dies eine in älterer griechischer Zeit gewöhnliche Art, die Bronzestatuetten auf ihren Plinthen zu befestigen (vgl. *Olympia*, Bd. IV, Die Bronzen, S. 19 No. 46 und Anm. 1). Die Basisplatte unserer Figur ist quadratisch (5 cm breit und ebenso tief, ihre Dicke beträgt nur 2—3 mm); die Oberfläche ist sauber geglättet und hat dieselbe Patina wie die Statuette; die Unterseite ist rauh gelassen wie sie aus dem Gusse kam. An den vier unteren Ecken der Plinthe befinden sich vier breite Zapfen von 4 cm Höhe, mit welchen dieselbe auf einer grösseren Basis, die wahrscheinlich von Stein zu denken ist, eingelassen war. Auf dieser, die uns leider verloren ist, wird sich die Weihinschrift befunden haben. Sehr ähnlich, ebenfalls mit breiten Zapfen versehen, ist die Bronzebasis einer Athena-statuetten aus dem Perserschutte der Akropolis *Ἐργ. ἀρχ.* 1887, S. 142, Fig. 5; Taf. 7.

Was den Fundort unserer Figur betrifft, so liegt die zuverlässige Angabe vor, dass dieselbe aus Ligurió stammt, dem modernen Dorfe, bei welchem sich einst der antike Ort Lessa befand (Curtius, *Peloponnes II*, 418) und in dessen Nähe das berühmte epidaurische Hieron des Asklepios liegt. An welchem Punkte der Umgebung von Ligurió die Figur gefunden wurde, wissen wir nicht. Zugleich mit ihr sind mehrere archaische Statuetten als an demselben Orte gefunden aufgetaucht<sup>3)</sup>. Da Funde dieser Art meines Wissens im Hieron des Asklepios bisher nicht vorgekommen sind, so werden jene Bronzen schwerlich aus diesem, sondern aus einem anderen Heiligtume der Gegend, vielleicht aus dem des Maleatas auf dem Kynortion stammen.

Die Erhaltung der Bronze ist eine ganz vorzügliche. Die Oberfläche, durch keine Oxydation angegriffen, hat einen intensiven Glanz und tief dunkel grüne Farbe. Diese oberste Schicht ist indess ganz dünn; wo sie etwas abgerieben ist, schimmert das goldig glänzende Metall hindurch. Die ganze Figur ist nach dem Gusse stark ciseliert worden und hat dadurch ihre glatte glänzende Oberfläche bekommen. Diese nahm dann mit der Zeit jene herrliche tiefdunkle Farbe an, welche wir jetzt an dem Werke bewundern. Alle scharfen Details sind erst durch die Ciselierung hervorgebracht; so vor allem die Linien der Haare, ferner die Brustwarzenringe, die Rinne zwischen Nase und

<sup>3)</sup> Ausser anderen gehören hierzu die *Mith. d. Inst.*, Rom, IV, 1889, S. 166 und 168 abgebildeten Statuetten.

Oberlippe, die scharfen Ränder der Augenlider, die Ohrmuscheln, ja selbst die Trennung der Zehen und Finger, und zwar ist diese letztere recht flüchtig gemacht. Auch wo die Arme an den Körper ansetzen ist durch Ciselierung etwas nachgeholfen, um sie besser von demselben zu trennen. An einigen Stellen an der linken Hand und dem rechten Arme ist der Guss mangelhaft, indem das Metall kleine Poren zeigt, was sich auch durch die Ciselierung nicht beseitigen liess.

Die beiden Eigenschaften der Bronze, intensiver Glanz und tiefdunkle Farbe der Oberfläche sind keine zufälligen; sie sind vielmehr zu den charakteristischen zu rechnen. Denn sie finden sich keineswegs sehr häufig, und dann ganz besonders an solchen Bronzen, welche sich mit Wahrscheinlichkeit auf die Werkstätten von Argos und auf eine nicht über das 6. Jahrhundert hinausliegende Zeit zurückführen lassen, eine Beobachtung die uns namentlich durch die reichen Funde von Olympia ermöglicht wird, welche argivische Erz Waffen und Blechstreifen unterscheiden lassen<sup>4)</sup>.

Jene Eigenschaften beruhen wahrscheinlich sowol auf der Bearbeitung als auch der Mischung der Bronze. Durch sorgfältige Beobachtung kann überhaupt das Aussehen der Bronze — natürlich nur soweit es nicht durch zufällige äussere Umstände bedingt ist — zu einer wichtigen Handhabe bei Bestimmung der Herkunft gemacht werden. So ist zu hoffen, dass wir, auch wo der Fundort keinen Anhalt giebt, noch werden argivische Erzwerke constatieren können<sup>5)</sup>.

In unserer Statuette sehen wir einen nackten Jüngling dargestellt, der völlig ausgewachsene und sehr kräftig entwickelte Formen zeigt. Auffällig und mit der dargestellten Altersstufe nicht vereinbar ist indessen der Mangel der Pubes, der einer absichtlichen Abstraktion des Künstlers zugeschrieben werden muss. Der Jüngling steht fest auf dem linken Bein und lässt das entlastete rechte daneben ruhig mit voller Sohle aufstehen; seine rechte Schulter ist dem entsprechend etwas höher als die linke. Der Kopf ist ein wenig vorgeneigt und blickt fast geradeaus, doch ist er um ein geringes nach der Seite des Standbeines hingewandt. Eine durch die Mitte der Figur gezogene lothrechte Linie geht unmittelbar links an der Nase herab und fällt unten gerade an den inneren Rand des linken Fusses. Die Enden der Haare am Hinterkopf sind über eine nicht dargestellte Binde aufgerollt; die Haare des Oberkopfes sind in der Mitte gescheitelt und

<sup>4)</sup> Vgl. Olympia, Bd. IV, Die Bronzen, S. 102f. 163 ff.

<sup>5)</sup> So glaube ich z. B. eine merkwürdige Statuette der Berliner Sammlung, die bei Adrianopel gefunden sein soll (Misc. Inv. 7308; erwähnt Arch. Anzeiger 1858, S. 229\*), als argivisches Original aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. bestimmen zu können. Die Bronze hat die oben charakterisierten Eigenschaften und die Technik stimmt ganz ausserordentlich mit der unserer Jünglingsfigur überein; auch hier spielt die Ciselierung dieselbe Rolle wie dort, trennt die Finger und Zehen u. s. w. Dazu kommt der Stil, der sehr gut zur Annahme argivischen Ursprungs passt. Das Motiv zeigt Kenntniss des polykletischen Schema's. Die Bedeutung der Figur ist mir unklar, ihre Tracht ist verwandt der der Statuette der Kyrene bei Studniczka, Kyrene S. 171, doch ist die Figur männlich; sie trägt hohe Stiefel. — Es sei ferner hier erwähnt, dass mit der Statuette von Ligurió zusammen, als an demselben Orte gefunden, der vorzüglich in archaischem Stile modellierte Arm einer grösseren Statuette in das Berliner Museum kam, welcher ebenfalls jene Eigenschaften der Bronze zeigt.

so nach vorne gekämmt, dass sie über der Stirne auf beiden Seiten vom Ohre bis zur Mitte einen flachen Wulst bilden; die Mitte über der Nase bleibt frei und lässt den Haaransatz sehen.

Diese Haartracht ist nicht ohne Interesse. Wenn wir uns nach Analogien umsehen, so finden wir nahe entsprechende, d. h. solche welche die beiden charakteristischen Teile, den hinteren aufgerollten Wulst wie den vorderen der nach vorne gekämmten Haare vereinigen, nicht häufig. Als Beispiele, die mir bekannt geworden sind, nenne ich vor allem eine treffliche Jünglingsstatue von Akragas<sup>6)</sup> und einen Münztypus von Tarent<sup>7)</sup>, deren Frisur der unserer Bronze ganz entspricht, nur dass die Scheitelung vorne fehlt; beide Köpfe sind dem der Bronze auch im Stile nahe verwandt. Daran schliesst sich der schöne Kopf des Beilschwingers aus dem Westgiebel von Olympia (Ausgr. II, Tf. 9B; Funde Tf. 14A); denn dessen Frisur ist durchaus dieselbe wie die unserer Bronze; nur ist der vordere Wulst voller als hier, doch sind die Haare, wie aus dem Contur des Wulstes sicher hervorgeht, nicht nach hinten aufgerollt, sondern eben wie an der Bronze nach vorne gekämmt; über der Nase ist wie dort eine Scheitelung angedeutet. Sehr schwach sind die beiden Wülste an der Bronzestatuette eines Jünglings von Olympia angegeben (Olympia Bd. IV, die Bronzen, Taf. 8, 52), welche dem Stile der Aegineten verwandt ist. Betrachten wir aber die beiden Teile dieser Haartracht einzeln und fragen nach dem getrennten Vorkommen derselben, so finden wir den vorderen Teil recht selten<sup>8)</sup>, um so häufiger aber den hinteren, den aufgerollten Wulst. Das Vorkommen des letzteren lässt sich je nach der für das Vorderhaar beliebten verschiedenen Anordnung in drei Gruppen teilen. Die erste zeigt, während das hinten längere Haar in den Wulst aufgerollt ist, vorne kurze in die Stirne gekämmte Haare, welche in Löckchen enden. Die ältesten Beispiele für diese sehr häufige Haartracht bieten die Aegineten (die Statuen des sog. Achill und des sog. Aias) und einige andere ihnen gleichzeitige Werke<sup>9)</sup>. Dann kommen solche des strengen Stiles; häufig ist die Tracht z. B. auf den sog. melischen Reliefs; vor allem aber ist der sog. Apollon vom Westgiebel zu Olympia zu nennen. Diese Haartracht, ebenso wie die vorhin besprochene unserer Bronze, kommt, soviel ich sehe, ausschliesslich bei männlichen und zwar jugendlichen Figuren vor. Mit Recht hat daher B. Gräf<sup>10)</sup> zwei Köpfe der olympischen Tempelsculpturen, die man bisher für weiblich angesehen hatte, für männlich erklärt. Es ist dies der Kopf

<sup>6)</sup> Gefunden in einem Brunnen beim sog. Demeter- und Persephone-Tempel; jetzt im Museum von Girgenti. Von parischem Marmor. Die Haare sind rot bemalt, doch sehr fein und scharf mit dem Meissel ausgearbeitet. Abguss in Berlin (Friederichs-Wolters 153).

<sup>7)</sup> Gardner, types I, 9; Num. Chronicle, Ser. 3, vol. 9, Taf. 1, 5.

<sup>8)</sup> Er erscheint an einer Bronzestatuette der Akropolis, welche einen auf beiden Sohlen stehenden Jüngling in dem äginetischen verwandtem Stile zeigt; ohne Scheitelung.

<sup>9)</sup> Der Kopf Athen. Mitth. 1883, Tf. 6, I. 2 und die Statue Bull. de corr. hell. 1887, pl. 13, 14. Vgl. Gräf in Athen. Mitth. 1888, S. 404. Dazu kommt ein archaischer Bronzekopf in Besitz des Grafen M. Tyszkiewicz.

<sup>10)</sup> In den Athen. Mitth. 1888, S. 404 f.

welcher dem knieenden Mädchen des Ostgiebels aufgesetzt worden war und welcher allerdings nicht, wie Gräf annahm, auf den knieenden Knaben gehört, was Treu<sup>11)</sup> widerlegt hat, wol aber zu dem sog. knieenden Mann gehören wird (C bei Treu, Jahrb. d. Inst. 1889, Tf. 8, 9), für welchen er auch schwerlich zu klein ist<sup>12)</sup>. Ferner ein schöner Metopenkopf (Ausgrab. IV Tf. 11), in welchem Gräf einen Herakles sehen wollte, was freilich unmöglich ist; es wird Iolaos sein und die Figur entweder in der Löwenmetope gestanden haben, wo dann der weibliche Arm in die Amazonenmetope rücken muss, oder umgekehrt; sie braucht nicht bewegt gewesen zu sein<sup>13)</sup>. Das Entscheidende an dieser Haartracht sind die nach vorne gestrichenen kurzen Löckchen, die meines Wissens so niemals an Frauenköpfen erscheinen<sup>14)</sup>. Dagegen ist der Wulst hinten an weiblichen Figuren sogar sehr häufig, nur nicht mit den eben besprochenen Vorderhaartrachten, sondern mit den folgenden.

Als zweite Gruppe unterscheiden wir es nämlich, wenn das vordere Haar ebenso wie das hintere über eine Binde aufgerollt ist; die Enden über der Stirne sind also nicht nach vorne gekämmt, sondern nach hinten zu einer Rolle umgebogen. Von Jünglingsfiguren, an welchen diese Haartracht erscheint, nenne ich den Apollontypus der in mehreren Repliken, darunter die bekannte Statue von Mantua, erhalten ist und ferner eine Bronzestatuette strengen Stiles aus Corfu im Privatbesitze zu Wien, deren Kopf dem unserer Bronze etwas verwandt ist. Von weiblichen Köpfen ist zunächst ein Münztypus von Arkadien zu nennen<sup>15)</sup>, indem hier die Weiblichkeit durch die ganze Typenreihe, welcher er angehört, unzweifelhaft ist. Offenbar weiblich sind auch zwei Marmorköpfe, die einen jener Münze genau entsprechenden Typus in späterer Copistenarbeit wiedergeben<sup>16)</sup>; wie bei der Münze lässt sich die Stilstufe als Uebergang vom strengen zum schönen Stile charakterisieren. Der Bronzekopf der Akropolis, Musée d'Athènes pl. 16, und die Elektra der bekannten Neapler Gruppe haben zwar die Haarrolle um die Stirne, doch eine andere Anordnung im Nacken, gehören also nicht hierher.

<sup>11)</sup> Athen. Mitth. 1889, S. 297 f.

<sup>12)</sup> Die Distanz von Brust und Nabel, welche an den olympischen Skulpturen die Norm für die Kopflänge abgibt, beträgt an dem knieenden „Manne“  $22\frac{1}{2}$  cm, würde aber bei aufrechter Haltung mehrere Centimeter mehr betragen; die Länge jenes Kopfes ist  $25\frac{1}{2}$  cm, passt also recht wohl. Sehr genau sind die Proportionen an den olympischen Skulpturen übrigens alle nicht; daher mag es kommen, dass der fragmentierte Kopf des knieenden Knaben allerdings etwas grösser scheint. — Schliesslich spricht sowol die an der linken Seite des fraglichen Kopfes doch etwas weniger sorgfältige Arbeit, sowie die Verwitterung dafür, dass derselbe einer nach rechts gewandten Figur angehörte.

<sup>13)</sup> Gräf a. a. O. schloss dies aus der Stirnfalte, vergass jedoch, dass auch der ruhig stehende Oenomaos die Falte hat.

<sup>14)</sup> Treu (ath. Mitth. 1889, S. 300) erkennt eben dies entscheidende Element und hält die verschiedenen verwandten Haartrachten nicht getrennt.

<sup>15)</sup> British Museum, catalogue, Peloponnes. pl. 31, 22.

<sup>16)</sup> Der eine befindet sich als No. 518 im Museum des Laterans; der andere ist einer nicht zugehörigen archaischen Herme der Sammlung des Marquis of Lansdown aufgesetzt und falsch mit Seitenlocken ergänzt (so nach meiner Notiz; anders Michaelis, anc. marbles p. 462, 81).

Die dritte Gruppe der Denkmäler mit der Haarrolle am Hinterkopfe wird von den Köpfen gebildet, welche das lange Vorderhaar nach beiden Seiten zurückgestrichen tragen. Diese Tracht kommt bei Männern selten vor. Als Beispiele nenne ich zwei Zeusstatuetten strengen Stiles von Olympia, welche beide auf dasselbe Original, wahrscheinlich den Zeus Ithomatas des Hagelaidas, zurückgehen (Olympia, Bd. IV, die Bronzen, No. 43. 45)<sup>17)</sup>. Der Schmuck der Mitra tritt hinzu bei dem bekannten schönen Bronzekopfe des Dionysos aus Herculaneum, der ein gegen die Mitte des 5. Jahrh. fallendes Werk nachbildet<sup>18)</sup>. Häufig ist jene Tracht dagegen bei weiblichen Figuren. In Olympia finden wir sie zweimal an den Metopen, an der Hesperide wie an der sitzenden Athena ohne Helm. Ferner ist sie an den diesen Sculpturen gleichzeitigen in Gestalt der Aphrodite gebildeten Spiegelstützen von Korinth ganz gewöhnlich, und auch andere weibliche Bronzestatuetten desselben strengen peloponnesischen Stiles zeigen sie<sup>19)</sup>. Gemildert ist die Strenge in einem schönen Münztypus von Korinth<sup>20)</sup>. Von Marmorcopieen nach Werken strengeren Stiles wären hier viele zu nennen; ich beschränke mich auf einen Kopf im Lateran (No. 199), einen in der Ermitage (No. 32), einen in Madrid<sup>21)</sup> und einen in der Villa Albani (No. 63) hinzuweisen; die letzteren drei sind ebenso unter sich verwandt wie sie den olympischen Metopenköpfen nahestehen. Besonders bedeutend aber ist eine im Museum zu Catania befindliche Terracottastatue eines jungen Mädchens, ein im Stile den Olympiasculpturen nahe verwandtes und ihnen gleichzeitiges Originalwerk, das einzig in seiner Art ist<sup>22)</sup>.

In der Zeit des freien Stiles erscheint diese Haartracht für Frauen weit verbreitet und beliebt, während sie ebenso wie die vorher erwähnten Trachten bei Männern verschwindet. Es ist eine Ausnahme wenn der Zeus des Parthenonfrieses noch die Haarrolle trägt; sie war für Männer damals ebenso aus der Mode wie die Zopftracht, welcher einer der alten Leute im Fries noch treu geblieben ist.

Die so eng zusammengehörige Reihe von Haartrachten, die wir soeben überblickt, beginnt, wie aus dem Angeführten hervorgeht, erst in der Zeit gegen 500 v. Chr., d. h. in dem letzten Stadium der archaischen Kunst; die Zeit des Uebergangsstiles in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts ist ihre Blütheepoche; nachher verliert sie sich mit Ausnahme der zuletzt besprochenen weiblichen Frisur. Die archaischen Haartrachten lieben es bekanntlich, in allen Fällen wo eben längeres Haar überhaupt zur Verfügung

<sup>17)</sup> Die messenischen Münzen mit dem weit ausschreitenden Zeus geben offenbar den Ithomatas des Hagelaidas (über den vgl. Robert, arch. Märchen S. 94) wieder; die Bronzen stimmen mit dem Münztypus überein und führen auf ein Original der Zeit jenes Künstlers.

<sup>18)</sup> Ich glaube Gründe zu haben ihn mit Pythagoras in Verbindung zu bringen. Winter denkt an Myron (Arch. Anz. 1890, S. 105). Original ist der Kopf nicht.

<sup>19)</sup> So eine die durch Castellani aus Athen nach dem Britischen Museum kam.

<sup>20)</sup> British Mus., catalogue, Corinth. pl. 2, 23; ein breites Band vorn um die Stirne.

<sup>21)</sup> Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse 214, wo auch auf Athen. Mitth. V, S. 40 Anm. verwiesen werden konnte.

<sup>22)</sup> Der Körper ist leider stark und schlecht ergänzt, der Kopf vortrefflich erhalten. Erwähnt Kekulé, Terrac. v. Sicilien S. 37.

stand, dasselbe entweder in voller Pracht hängen zu lassen oder in verschiedenen prunkhaften Weisen aufzunehmen. Das Aufkommen der Haarrolle, das wir verfolgt haben, bezeichnet eine Wendung zum Strengen, Straffen und Einfachen, wie wir sie auch sonst in der griechischen Cultur in der Zeit um die Perserkriege bemerken. Unsere Denkmäler deuten ferner darauf hin, dass diese neue Tracht im Peloponnes besonders beliebt war und sich wahrscheinlich auch hauptsächlich von dort verbreitete. Mit dieser Annahme lässt sich das, was uns die Vasenbilder für Athen lehren, recht wohl vereinigen. Im älteren strengrotfigurigen sog. epiktetischen Stile, der ins 6. Jahrhundert gehört, ist die Haarrolle noch ganz unbekannt; im späteren strengen Stile von c. 500—480 tritt sie zuweilen auf<sup>23)</sup>, doch häufiger ist sie nur in dem streng-schönen Stile der Zeit um 480—460<sup>24)</sup>, in welchem sich auch die meisten Berührungspunkte mit den Sculpturen von Olympia finden.

Hier muss indess noch eine Variante erwähnt werden, die nur eine kurze und beschränkte Geltung hatte und sich von sicher peloponnesischen Denkmälern nicht belegen lässt; sie scheint dagegen im ionisch-attischen Kreise heimisch gewesen zu sein. Es ist eine zierlichere reichere Anordnung der Haarrolle im Nacken, welche diese lediglich männliche Tracht kennzeichnet. Die Rolle wird nämlich durch verticale Bänder in mehrere Abteilungen gekerbt; zuweilen ist das Ganze dann noch durch ein horizontal einschneidendes Band geteilt. Diese Tracht ist unter den attischen Vasen besonders auf denen jenes vorzüglichen Malers häufig, unter dessen Werken einige mit dem Namen Brygos signiert sind<sup>25)</sup>. Wir finden sie ferner noch auf Münzen von Siphnos<sup>26)</sup> und Leontinoi<sup>27)</sup>; aber auch schon an dem sog. Strangford'schen Apollo im British Museum

<sup>23)</sup> Z. B. am Kephalos des Hieron, Wien. Vorlegebl. C, 2; ebenda auch an einem Manne; an einem anderen auf einer unsignierten Schale des Brygos Vorlegebl. VI, 2; am Hermes auf einer der späteren Schalen des Euphronios Vorlegebl. V, 7. — Man darf sich nicht durch den häufig ähnlichen Kontur der gewöhnlichen kurzgeschnittenen Haare verleiten lassen die Haarrolle zu erkennen.

<sup>24)</sup> Z. B. Berlin 2329. 2379. 2593. 2352. 2207. Gerhard auserl. Vas. 4. 75. 175. Zannoni, Certosa tav. 79, 3 u. a.

<sup>25)</sup> Von signierten Schalen des Meisters vgl. die der Hiupersis und die in Frankfurt (am Original deutlich); von unsignierten vor Allen Berlin 2293; dann Wien. Vorlegebl. VI, 2; Mon. d. Inst. XI, 33; Gerhard Trinksch. u. Gef. D; Brit. Mus. 811; Gregorianum No. 159. — Auch der schöne Jünglingskopf der weissgrundigen Euphroniosschale in Berlin 2282 trägt sie, wie ich schon im Kataloge hervorgehoben habe; der Wulst ist durch ein horizontales Band geteilt. Mit Unrecht hat Winter im Jahrb. d. Inst. II, S. 235 den Kopf als Nachbildung des bekannten Apollotypus mit den Zöpfen gefasst. Die Schale ist den Werken des Brygos gleichzeitig (die Troiloschale des Euphronios ist vielleicht vom Maler der Brygosschalen gemalt). Dieselbe Frisur auf der etwas späteren Orpheusschale der Akropolis, Journ. of hell. stud. 1888, pl. 6. — Der Kontur zweier kleiner Wülste, der auf Vasen des älteren schönen Stiles nicht selten vorkommt (Elite céram. I, 85; 3, 20; 3, 9), wird dagegen die Zopftracht andeuten (vgl. Schreiber, athen. Mitth. 1883, 261 f.); vgl. unten zu Taf. II, S. 157.

<sup>26)</sup> British Mus., catal., Crete etc. pl. 27, 11. 12. Weil in Hist. u. phil. Aufs. E. Curtius gewidmet, Taf. 3, 1. 2.

<sup>27)</sup> British Mus., Guide, pl. 16, 27.

und endlich an einem wahrscheinlich Zeus darstellenden Terracottakopfe von Olympia<sup>28)</sup>: all dies Werke der Zeit um 500—470. Wieder nur eine Weiterführung dieser Tracht ist es, wenn der Wulst ganz um den Kopf geführt ist und durch Bänder breite Kerben hervorgebracht sind, wie an der Knabenfigur von der Akropolis 'Εφην. ἀρχ. 1888, Taf. 3, welche ich glaube auf Kritios und Nesiotes zurückführen zu können; ähnlich am Aktäon der jüngeren selinuntischen Metopen<sup>29)</sup>, welche mit eben diesen Künstlern überhaupt in naher Beziehung stehen; ferner auf einem Münztypus von Kolophon<sup>30)</sup>.

Nach dieser Abschweifung, welche uns die Haartracht des argivischen Jünglings innerhalb des Kreises verwandter und gleichzeitiger Erscheinungen hat verstehen lehren, kehren wir zu diesem selbst zurück und vollenden zunächst die äusserliche Beschreibung der Statuette. Der linke Unterarm ist horizontal vorgestreckt und die Hand hält einen kugeligen Gegenstand. Der rechte Arm hängt herab, doch nicht ganz lose; er ist vielmehr ein klein wenig gehoben, denn er trug in der Hand etwas nicht ganz Leichtes fest umfasst. Leider ist dieser Gegenstand, der stabförmig gewesen sein muss, nicht erhalten; zu seiner Aufnahme ist nach vollendetem Gusse ein Loch in die geschlossene Hand gebohrt worden, das sich nach hinten etwas verengt.

Bei dem Gegenstande auf der Linken denkt man zunächst an einen Apfel. Bei dieser Annahme müsste man jedoch den Künstler eines groben Verschens beschuldigen, nämlich unterlassen zu haben, den Apfel durch Kerbung oder Andeutung des Butzens oben zu charakterisieren. So viel ich sehe, haben die antiken Künstler, wo sie wirklich Aepfel darstellen wollten, selbst in sehr flüchtigen Werken wie den Vasenbildern jene Verdeutlichung kaum je versäumt<sup>31)</sup>. Unser Künstler hatte es so leicht, durch ein Paar gravierte Striche dies zu thun, so wie es ein etwas älterer Zeitgenosse an dem Apfel that, welchen er einer Aphroditestatuetten auf die Hand gab<sup>32)</sup>. Immerhin ist es jedoch möglich, dass der Künstler bei der Ciselierung dies Detail anzubringen vergessen hat. Nehmen wir an, es sei ein Apfel gemeint, so läge es am nächsten, denselben als Darbringung zu fassen, welche der Jüngling im Heiligtume zu machen im Begriffe ist. Man könnte sich dabei erinnern, dass die Figur möglicherweise aus dem Temenos des Maleatas stamme, dass man dessen Name, zu Isyllos Zeit wenigstens, in Epidauros offenbar von *μαλον* ableitete, indem man einen Malos als Cultstifter ansah<sup>33)</sup>, dass unter den Darbringungen an denselben Aepfel also recht passend sein mochten. Oder wir fassen den Apfel in der Hand des Jünglings als Zeichen athletischer Siege die er errungen. Hiezu giebt uns die Ueberlieferung ein Recht, wonach man die Sieger unmittelbar nach dem Siege mit Tänien,

<sup>28)</sup> Ausgrab. IV, Taf. 26 B.

<sup>29)</sup> Vgl. Ath. Mitth. 1888, S. 405.

<sup>30)</sup> Weil in Hist. u. phil. Aufs. E. Curtius gew. Tf. 3, 3.

<sup>31)</sup> Vgl. namentlich auch die Münzen von Melos, wo der Apfel immer entweder mit einer Spitze oben oder gekerbt, nie als blosser Kugel erscheint.

<sup>32)</sup> Spiegelstützende altgriechische Bronze in Berlin, Friederichs kl. Kunst No. 9.

<sup>33)</sup> 'Εφην. ἀρχ. 1885, p. 65 f., v. 27. Vgl. v. Wilamowitz, Isyllos S. 98 ff.

Kränzen, Blumen, Zweigen und Granatfrüchten zu überschütten pflegte<sup>34)</sup>. Eine attische Amphora des späteren schwarzfigurigen Stiles in der Sammlung Faina zu Orvieto stellt neben zwei noch im Ringkampf befindlichen Athleten einen Sieger dar, dessen Hände mit Zweigen und einer Tānie beladen sind und der überdies in einem Schurze vier Granatäpfel trägt. Auf diese Sitte bezieht es sich, wenn die archaische Statue des Milon in der Altis auf der vorgestreckten Linken einen Granatapfel hielt<sup>35)</sup> und wenn die Statue des Theognetos ebenda Pinienapfel und Granate trug<sup>36)</sup>. Auch an den „mala ferens nudus“ des Pythagoras darf erinnert werden, der vermutlich eine Athletenfigur in Olympia war<sup>37)</sup>. In Delphi waren Aepfel sogar ein offizieller Siegespreis<sup>38)</sup>.

Indessen werden wir besser thun, den Gegenstand auf der Hand des Jünglings so zu erklären, dass wir kein Versehen des Künstlers anzunehmen brauchen. Dann kann es aber nur ein Ball sein. Der Jüngling würde den Ball als eine seinem Lebensalter und seiner Thätigkeit entsprechende Darbringung halten. Ich glaube dass dieser Deutung der Vorzug gebührt.

Aus unserer Ueberlieferung geht hervor, dass das Ballspiel als ein ernstes, von Jünglingen und Männern geübtes und zuweilen mit Tanz verbundenes Spiel in den dorischen Staaten des Peloponnes speziell heimisch war. Den Tanz mit Ballwurf sollen die Sikyonier oder die Lakedaimonier erfunden haben<sup>39)</sup>. Bei den letzteren stand das Ballspiel in besonders hoher Geltung und ward mit dem grössten Eifer betrieben. Eine ganze Altersklasse, und zwar die auf dem Uebergang vom Epheben- zum Mannesalter stehenden jungen Leute, also die reifste Jugendkraft, wurde bei den Spartanern, offenbar weil das Ballspiel ihre Hauptübung sein sollte, *σφαίρις* genannt<sup>40)</sup>. Ein Buch über das Ballspiel, das man im Alterthum besass, war von einem der sonst literarisch so wenig thätigen Lakonen verfasst<sup>41)</sup>. Der kunstreiche Balltanz der Peloponnesier war auch offenbar dem Dichter bekannt, der in der Odyssee (8, 370 ff.) zwei Männer bei Alkinoos sich darin producieren und auch (6, 100) Nausikaa unter Gesang und Tanz mit dem Balle spielen lässt; derselbe vergleicht dies schlanke Mädchen mit der Artemis die über den Taygetos oder den Erymanthos hinschreitet, erweist sich also als speziell mit der peloponnesischen Landschaft vertraut. In Argos hiessen die Knaben bei einem bestimmten

<sup>34)</sup> Vgl. Stephani im Comptes rendu 1874, 133 ff., 163, 208 ff.

<sup>35)</sup> Philostr. vita Apoll. Tyan. 4, 28; die Legenden bei Pausanias 6, 14, 4 ff. sind offenbar lediglich auf Grund der Motive der Statue, welche Pausanias nicht angiebt, die wir aber aus Philostratos kennen, ersonnen. Vgl. Kalkmann, Pausan. S. 107. Mit Unrecht nimmt Scherer, de olympionic. stat., diss. Gott. 1885, p. 26 an der Granate Anstoss und vermutet statt deren ein Alabastron.

<sup>36)</sup> Paus. 6, 9, 1.

<sup>37)</sup> Dies sucht H. L. Ulrichs nachzuweisen, Herakles und die Hydra, S. 22 (Verh. d. Philol. vers. zu Görlitz). Derselbe erwähnt auch unsere Statuette S. 22, Anm. 2 und deutet sie als „siegreichen Athleten“.

<sup>38)</sup> Anth. Pal. 9, 357. Lucian Anach. 9.

<sup>39)</sup> Athen. 1, p. 14 d.

<sup>40)</sup> Paus. 3, 14, 6; C. I. G. 1386. 1432. Vgl. O. Müller, Dorier 2<sup>e</sup>, 296.

<sup>41)</sup> Namens Timokrates, Athen. 1, p. 15 c.

Feste βαλλοχαίται<sup>42)</sup>, woraus man mit Recht geschlossen hat, dass hier Knabenchöre mit Ballspiel und Tanz stattfanden<sup>43)</sup>; wahrscheinlich warf man in diesem Cultus wirklich ursprünglich mit Birnen statt mit Bällen. Ein wichtiges negatives Zeugniß liefern die attischen Vasen: hier wird das Ballspiel nicht von Jünglingen und Männern getrieben, sondern nur von Kindern und Mädchen<sup>44)</sup>. Hier scheidet sich also die attische von der dorisch-peloponnesischen Cultur<sup>45)</sup>. Dagegen finden wir den Ball da, wo wir dorische Sitten erwarten dürfen, auf den grossgriechischen Vasen wieder häufig in den Händen der Jünglinge. Man wird mir dagegen Sophokles vorhalten, der ein vorzüglicher Ballspieler gewesen sein soll; aber Sophokles ist zu diesem Ruhme lediglich dadurch gekommen, dass er in seiner Nausikaa in der Titelrolle ballspielend auftrat<sup>46)</sup>; dass er das schön und graziös machte, glauben wir gern, aber für die Sitte Athens beweist dies nichts. Und wenn die Athener dem Aristonikos von Karystos, dem Ballspielgenossen Alexanders des Grossen, eine Statue setzten<sup>47)</sup>, so hatten sie dazu gewiss noch andere Gründe als die der Anerkennung seiner Kunst im Ballspiel.

Wir gelangen also, wenn wir das Attribut unseres argivischen Jünglings als Ball fassen, zu einem vollkommen befriedigenden Resultate. Es ist dorische Anschauung, die sich darin ausprägt, dass ein kraftvoller junger Mann in der Statuette, welche er als Weibgeschenk darbrachte, sich einen Ball auf die Hand geben liess.

Ueber das was er in der Rechten hielt lässt sich kaum etwas vermuten; man möchte an ein Instrument zum Schlagen des Balles denken, aber dergleichen erscheint nie in unserer Ueberlieferung über das antike Ballspiel. Etwas wie eine kurze Keule, ein Lagobolou, würde am besten zu der Haltung des Armes und dem Bohrloche passen.

## 2. Nächst verwandte Statuen.

Um uns den kunstgeschichtlichen Charakter der Figur deutlicher zu vergegenwärtigen, sehen wir uns nach verwandten statuarischen Typen um. Da stossen wir denn gleich auf die Hauptsache: unsere Bronze zeigt uns in originaler griechischer Ausführung jenes Schema, jenen bestimmten Typus ruhigstehender Jünglingsfigur, welcher bisher nur durch spätere Copieen bekannt war, unter denen die von Stephanos dem Schüler des Pasiteles gearbeitete besonders berühmt ist.

<sup>42)</sup> Plut. quaest. gr. 51.

<sup>43)</sup> Vgl. Grasberger, Erziehung und Unterricht I, 86.

<sup>44)</sup> In meinem Katalog der Berliner Vasensammlung habe ich auf dem Revers des attischen Kraters des 4. Jahrhunderts No. 2644 fälschlich die Jünglinge Bälle halten lassen; es sind vielmehr kugelige Aryballen, welche sie an der Hand hängen haben.

<sup>45)</sup> Die römische ist auch hierin der dorischen verwandt: in Rom war der Ball ebenfalls ein Spiel für Männer. Vgl. auch das bekannte Bild aus den Titusbädern, Bains de Titus pl. 17; Krause, Gymn. u. Agonist. Taf. 6, 1b. Auch in der altnordischen Cultur nimmt das Ballspiel eine ähnliche Stelle ein wie in der dorischen, auch hier ward es als Kampfspiel der Männer betrieben (vgl. Weinhöhd, altnord. Leben S. 293f.).

<sup>46)</sup> Vgl. die Stellen bei Nauck frg. trag. p. 180.

<sup>47)</sup> Athen. I, p. 19a.

Die Kennzeichen dieses Typus sind folgende: der Jüngling, an welchem, obwol seine Formen zu voller Reife entwickelt sind, doch keine Pubes angedeutet ist, steht auf dem linken Beine fest auf und lässt das rechte lose und fast ganz entlastet seitwärts mit voller Sohle aufrufen. Der Oberkörper ist völlig ruhig und unbewegt; nur sinkt in Folge der ausruhenden Stellung auf dem linken Beine naturgemäss die linke Schulter ein wenig herunter. Die beiden Oberarme gehen ganz gleichmässig gerade am Körper herab. Doch ist der linke Unterarm vorgestreckt, während der rechte lose herabhängt. Der Kopf macht eine leichte Neigung und Wendung nach der Seite des Standbeines zu. So ist alles was von Spannung und Thätigkeit in dem Körper ist auf seine linke Seite vereinigt, während die rechte in gelöster Ruhe erscheint. Aber auch jene Spannung ist eine äusserst geringe; sie ist nur soweit da als nötig ist um den Körper aufrecht zu erhalten, und der linke Unterarm ist nur vorgestreckt, weil er ein Attribut getragen hat. Die Absicht des Künstlers, welcher diesen Typus geschaffen, ging offenbar dahin, den Menschen in der möglichsten Ruhe darzustellen; er hat es denn auch erreicht, dass die von ihm geschaffene Gestalt wie fest gebannt in ihrer Ruhe erscheint. In der That kann ein Mensch in dieser Stellung wol länger als in jeder anderen verharren ohne zu ermüden. Ganz fern lag es dem Künstler aber, ein festes thatkräftig gespanntes oder gar kühnes Auftreten darstellen zu wollen. Sein Ziel ist nur, einen schönen Jünglingskörper in voller gefasster, in sich beschlossener Ruhe zu zeigen.

Der Typus, dessen Grundzüge wir soeben geschildert, ist uns ausser in unserer Bronze noch in mehreren Werken erhalten, von denen wir zunächst zwei nur durch Copieen vertretene statuarische Compositionen betrachten.

Die eine ist die ausser von anderen namenlosen Künstlern auch von Stephanos dem Schüler des Pasiteles copierte, welche wir der Kürze halber die Stephanosfigur nennen wollen. Das Motiv ist das soeben beschriebene. Die rechte Hand hängt lose und leer herab, die linke aber ist an keiner der Repliken erhalten. Sicherlich war sie am Originale nicht leer demonstrierend vorgestreckt, sondern trug etwas wie an unserer Bronze, vermutlich irgend ein Zeichen des athletischen Sieges oder des athletischen Studiums des Jünglings<sup>48)</sup>. Die Haare sind kurz geschnitten und liegen dicht am Schädel an. In ihrer Wiedergabe im Einzelnen differieren die besten der mir genauer bekannten Repliken: am Neapler „Orest“ und der Statue der Villa Albani No. 317<sup>49)</sup> sind

<sup>48)</sup> An einer im Palazzo Doria zu Rom befindlichen Statue, die mir eine Replik schien, ist die linke Hand mit einer Kugel ergänzt. Sollte der Ergänzter zufällig auf dies mit unserer Bronze übereinstimmende, sonst ungewöhnliche Attribut gekommen, oder etwa durch einen Rest der Hand, den er nicht selbst verwenden konnte, oder eine andere besser erhaltene Replik dazu veranlasst worden sein? Die Statue ist bei Matz-Duhn, zerstr. Bildw. in Rom No. 995 beschrieben, jedoch mit teilweise unrichtigen Angaben, und bei Clarac pl. 970D, 2491C skizziert. Der Hals ist neu; der Kopf, eine schlechte Wiederholung des Eros Centocelle, ist fremd; der Torso schien mir zu den besseren Exemplaren der Stephanosfigur zu zählen; Maasse stehen mir indess nicht zu Gebote.

<sup>49)</sup> Die Statue des Stephanos kommt nicht in Betracht, weil die ganzen Löckecken vorne sowie der Oberkopf ergänzt sind.

die Haare vom Wirbel aus nach vorne gekämmt und enden hier in kleinen Löckchen; an dem Kopf des Laterans No. 356 ist die ganze Masse der Haare in kleine Locken gegliedert. Um den Kopf ist — und hierin stimmen alle Repliken — eine breite Binde geschlungen, die hinten zu einer Schleife gebunden war<sup>50)</sup>. Diese Art von Tanie ist das bekannte Zeichen der athletischen Sieger, und einen solchen dürfen wir in dem Jüngling unbedenklich erkennen.

Das Original muss im Alterthum berühmt gewesen sein, und zwar nicht erst zur Zeit des Pasiteles-Schülers und nicht blos in Rom. Der vorzügliche Berliner Torso mit seiner feinen frischen Arbeit gehört gewiss einer früheren Zeit an als das manierierte Werk des Stephanos und die anderen gewöhnlichen Copieen (vgl. Ath. Mitth. V, S. 35). Für die Berühmtheit des Originals in Griechenland selbst zeugt es, dass eine Replik in Athen gefunden wurde<sup>51)</sup>. In Rom kam es zur Zeit der Antonine sogar vor, dass man den Typus zur Porträtstatue eines Jünglings benutzte<sup>52)</sup>.

Doch eine besondere Geschmacklosigkeit der römischen Epoche war es, diese so ganz als Einzelfigur componierte, in sich beschlossene Gestalt zum Gliede einer Gruppe zu machen. Es sind uns zwei derartige Versuche erhalten. Bei dem einen ist es eine weibliche<sup>53)</sup>, bei dem anderen eine männliche Figur<sup>54)</sup>, welche, den einen Arm an die Schulter unseres Jünglings legend, in angelehnter Haltung mit diesem verbunden ward. Es ist für das Verfahren dieser Epigonen charakteristisch, dass man für beide Figuren einen und denselben Kopftypus verwendet hat<sup>55)</sup>, welchen man von einem Werke entlehnte das wol derselben Kunstschule wie unsere Hauptfigur angehörte, und zwar war der Kopf wahrscheinlich ein männlicher<sup>56)</sup>. Die „Elektra“ der einen Gruppe ist überhaupt ein

<sup>50)</sup> Letzteres ist an dem Kopfe im Lateran besonders deutlich.

<sup>51)</sup> Es ist dies ein bisher, wie es scheint, nicht beachteter Torso, der bei den Ausgrabungen am Südabhange der Burg gefunden und bis vor kurzem im Häuschen beim Eingang der Akropolis aufbewahrt wurde (bei v. Sybel No. 4164 kurz genannt). Der Marmor ist parisch. Die Maasse stimmen mit der Stephanosfigur (Brustwarzendistanz 21 cm: Halsgrube bis Schamansatz 44½ cm). Die Uebertreibungen und Härten der Copie des Stephanos fehlen; der Torso stimmt mehr mit dem Neapler Orest und dem Berliner Torso; getrennter Schamhügel, jedoch nur sehr schwach angedeutet. Puntelli für die beiden Arme an der gewöhnlichen Stelle. — Ausser diesem und dem oben genannten Torso in Rom füge ich zu den bekannten Repliken der Stephanosfigur noch einen Torso in der Ermitage No. 16. — Die beste Replik des Kopfes ist die im Lateran (No. 356; Benndorf-Schöne No. 157). Der Kopf des Museo Chiaramonti, den Kekulé, Künstler Menelaos S. 25 als Replik anführte, ist jetzt abgebildet Bull. della commissione arch. di Roma 1888, tav. 15. 16 und gehört in eine andere Reihe.

<sup>52)</sup> Statue des Museo Torlonia No. 71 (in dem Atlas auf Taf. 18 abgebildet). Die Attribute Bogen und Köcher sind ergänzt. Der Körper ist eine flauere, wenig charakteristische Replik der Stephanosfigur. Der Kopf ist ungebrochen und stellt das Porträt eines Jünglings der angegebenen Epoche dar.

<sup>53)</sup> Gruppe in Neapel, sog. Orest und Elektra. — Eine Replik der Elektra erwähnt Michaelis, anc. marbles p. 503, 6; vgl. Jahn in den sächs. Berichten 1861, S. 119. Conze, Beiträge S. 25, A. 3.

<sup>54)</sup> Gruppe in Paris, sog. Orest und Pylades. — Von dem Pylades ist eine Replik im Louvre, ein Torso, bezeichnet „donné par M. Guittou 1872“; die Maasse stimmen; keine Ansatzspuren der anderen Figur; die Arme waren besonders angesetzt.

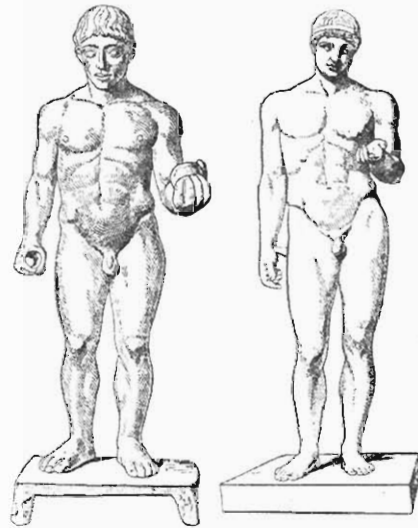
<sup>55)</sup> Wie schon O. Jahn, sächs. Berichte 1861, S. 128 bemerkte.

<sup>56)</sup> Darauf weist die Zopftracht am Hinterkopfe, die in der Zeit des strengen Stiles eine

antikes Pasticcio kläglicher Art, eine hässliche Mischung später und älterer Elemente, und kaum viel besser ist der „Pylades“.

Nicht einmal die Idee dieser Gruppierung ist original; auch hierin schloss man sich an ältere Kunst an. Eben diese Gruppe, eine ruhig stehende Figur und eine freundlich an sie angelehnte, welche den einen Arm in die Seite stemmt, ist, wie uns die Vasenbilder lehren, gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts in der Malerei geschaffen worden (vgl. unten S. 161). Hier haben sich jene späten Künstler zu ihren Gruppen inspiriert, welche sie aber selbst durch Benutzung von Einzelstatuen zusammensetzen mussten, da es in der Skulptur der alten Zeit Gruppen jener Art nicht gab. Man sieht, diese Künstler gingen keinen Schritt ohne sich an Vorbilder zu halten; die Idee dieser Gruppen entnehmen sie der Malerei des hohen Stiles, und daher fließt ihnen etwas von dem einfach schönen erhabenen Ausdrucke jener Kunst zu, das O. Jahn verleitete, die Neapler Gruppe jener alten Zeit selbst zuzuschreiben. Aber zur statuarischen Ausführung brauchen sie bestimmte statuarische Vorlagen, und die konnten sie nur in Einzelstatuen finden. Die beliebte Siegerstatue, die auch Stephanos copierte, musste nun zum Orest werden: denn die Deutung auf Orest und Pylades, Orest und Elektra, welche jenen Gruppen gegeben wird, ist durchaus wahrscheinlich. Gern suchte ja die Kunst des augusteischen Zeitalters die durch die griechische Poesie berühmten Gestalten wiederzugeben.

Zu dem, wie wir sahen, einst berühmten Originale der Stephanosfigur, einer Siegerstatue, steht nun unsere argivische Bronze offenbar in sehr naher Beziehung. Zwar eine Replik ist sie nicht, und allerlei Unterschiede fallen bei dem ersten Vergleiche sofort ins Auge; aber die Hauptzüge stimmen überein. Die beistehenden Skizzen vermögen dies rascher als Worte zu veranschaulichen; es ist hier der Neapler Orest<sup>57)</sup> neben unsere Bronze gestellt. Jene Copie ist zwar an und für sich keine besonders gute und genaue Arbeit<sup>58)</sup>, sie giebt aber das Original doch im ganzen richtiger wieder als das Werk des Stephanos, welches unter den Repliken überhaupt eine isolierte Stellung einnimmt. Stephanos hat nämlich gewisse Eigenschaften des Originales offenbar absichtlich übertrieben,



lediglich männliche gewesen zu sein scheint. An der Elektra ist noch ein kleiner Schopf hinzugefügt, wol um den Kopf weiblicher zu machen; am Pylades geht der Zopf in der Mitte hinten in eine breitere nach unten gehende Flechte über, deren Ende leider ergänzt ist.

<sup>57)</sup> Nach einer Photographie gezeichnet von M. Lübke.

<sup>58)</sup> Ziemlich flüchtig und auf Marmorwirkung berechnet. Besonders haben Mund und Augen offenbar viel von der Strenge des Originals verloren.

wie aus dem Vergleiche der anderen Copieen hervorgeht, welche hierin alle gegen ihn zeugen. Er hat die Schultern härter eckiger breiter und die Hüften etwas schmaler gebildet und so einen ganz übertriebenen Gegensatz dieser Theile hervorgebracht. Er scheint ferner auch den Kopf ein wenig verkleinert zu haben; jedenfalls hat er den Eindruck besonderer Schlankheit erzielt. Seinem Werke haftet aber, im Gegensatze zu den anderen Copieen, ein überaus affectierter verkünstelter ja widerwärtig gezielter Charakter an. Dafür hat er in manchen untergeordneteren Dingen dem Neapler Orest gegenüber das Aechtere bewahrt, namentlich in dem Fehlen des getrennten Schamhügels<sup>59)</sup> und in dem fest geschlossenen Munde<sup>60)</sup>.

Der Vergleich der Bronze mit den Repliken der Stephanosfigur ergibt nun als wichtigsten Unterschied, dass die Breite der Brust im Verhältnis zu den Hüften dort grösser ist als hier. An der Bronze ist nämlich die grösste Breite der Hüften ganz gleich der Breite der Brust an der Stelle wo die Oberarme sich lostrennen; an jenen Marmorstatuen dagegen ist die Brust ganz beträchtlich breiter. Ferner sind an letzteren die Schultern stark zurückgenommen, was ihnen etwas Hartes und Gezwungenes giebt; an der Bronze sind die Schultern nur wie bei natürlicher aufrechter Haltung gebildet. Die Versuchung liegt nahe anzunehmen, dass diese beiden Hauptunterschiede erst durch die Copisten hereingebracht worden seien und das Original der Stephanosfiguren unserer Bronze auch hierin gleich zu denken sei. Dies wäre jedoch durchaus falsch. Denn jene beiden Züge sind allerdings von Stephanos übertrieben worden, aber sie sind im wesentlichen allen Repliken gemeinsam und sie finden sich ferner, wie wir gleich sehen werden, noch an anderen Werken, welche zwar nicht auf denselben alten Künstler aber auf seinen Einfluss zurückzuführen sind. Eben diese Züge gehören aber offenbar einer alterthümlicheren Auffassung an, und wir müssen sonach annehmen, dass das Original der Stephanosfiguren etwas älter war als unsere Bronze: der Künstler der letzteren hat gewisse Härten des ihm vorliegenden Schema's bereits überwunden. Aber der zeitliche Unterschied kann nur ein ganz geringer gewesen sein. Der Kopf unserer Bronze erscheint fast alterthümlicher als der der Marmorstatuen: doch ist dabei zu bedenken, dass uns letztere gerade hier die Strenge des Originalen gemildert und die Formen verallgemeinert zu geben scheinen. Das Auge haben wir sicher weniger eingesenkt und, wie an der Bronze, flacher liegend, mit stark vorspringenden Lidern versehen, und das Untergesicht härter, etwas mehr vortretend zu denken. Das sehr breite Kinn und den fest geschlossenen Mund der Bronze finden wir wenigstens am Kopfe im Lateran in gleicher Art wieder. Doch eine wesentliche Verschiedenheit besteht in der Schädelform, welche, im Profil gesehen, an der Bronze in runder ungebrochener Linie zum Wirbel ansteigt, der relativ sehr hoch liegt, während der Umriss an den besten Repliken des Stephanoskopfes

<sup>59)</sup> Vgl. Flasch in der Arch. Ztg. 1878, S. 123. 125.

<sup>60)</sup> Den auch der treffliche Kopf im Lateran zeigt. Von diesem liegen mir durch die Güte Kalkmann's für ihn gefertigte Photographien vor.

eine mehrfach gebrochene Linie beschreibt, und der Oberkopf eine nahezu horizontale Fläche bietet; es ist dies im wesentlichen schon die Form der polykletischen Köpfe.

Weitere Unterschiede ergeben sich bei näherer Betrachtung der Stellung. Das Ausruhen auf dem linken Beine ist stärker accentuiert an den Marmorstatuen; die Neigung des Oberkörpers auf seine linke Seite, die an der Bronze ganz unmerklich ist, erscheint hier viel deutlicher; in Folge dessen ist auch der Kopf mehr gegen die linke Schulter gesenkt und das rechte Bein völliger entlastet, so dass das lose Knie sich mehr nach innen neigt. Wenn nicht die vorhin hervorgehobenen Härten uns in dem Original der Stephanosfiguren ein etwas älteres Werk hätten erkennen lassen, würden wir aus diesen Unterschieden der Stellung das Gegentheil zu schliessen geneigt sein. Nun aber werden wir annehmen dürfen, dass der Künstler jenes verlorenen Originals die Idee seines neugeschaffenen Standschema's gleich recht deutlich aussprechen wollte und dabei doch einer gewissen Härte verfiel, den Eindruck des Ungezwungenen noch nicht erreichen konnte. Der Künstler der Bronze hat dagegen das ihm vorliegende Schema aller Härten entkleidet und zu einer freieren natürlicheren Wirkung gebracht.

Zu ähnlichen Resultaten führt die Vergleichung der Körperformen. Die der Bronze sind wesentlich voller und fleischiger, die der Stephanosfiguren knapper und, wie es scheint, etwas befangener und weniger naturwahr. So ist die Brust an der Bronze entschieden natürlicher, der Bauch etwas voller und weicher gebildet als wir am Original der Stephanosfiguren voraussetzen dürfen. Der Rücken der Bronze ist besonders vorzüglich modelliert; das Gesäss ist noch wesentlich mächtiger ausgebildet als an jenen. In den wesentlichen Dingen stimmt jedoch die Formgebung überein. Dass die Angabe eines gesonderten Schamhügels an den meisten Repliken der Stephanosfigur sicher nur eine Umbildung des Copisten ist, ward schon bemerkt; sie fehlt natürlich an der Bronze, wo die Inguinalfalten direkt auf die Hoden zulaufen. Bemerkenswert ist die Uebereinstimmung in der Bildung des Nabels, der hier wie dort weich eingesenkt erscheint.

Wichtig ist endlich die Vergleichung der Proportionen, doch versparen wir uns dieselbe besser, bis wir die zweite der nur in Copieen erhaltenen, mit unserer Bronze nächst verwandten statuarischen Compositionen betrachtet haben. Es ist dies der Apollo, welchen mehrere Repliken wiedergeben, deren beste eine Bronze aus Pompeji und eine Marmorstatue in Mantua sind<sup>61)</sup>. Wir finden hier wieder jene gemeinsamen Merkmale

<sup>61)</sup> Overbeck, Apollon S. 169, No. 1; 171, No. 6. Die pompejanische Bronze scheint etwas in den Maassen zu differieren (ich kenne nur die von Kekulé, Künstler Menelaos S. 27 gegebenen; die der Mantuaner Statue sind mir vom Abgusse in Berlin bekannt), auch ist der Kopf etwas mehr zur Seite gewendet als am Mantuaner. Dennoch geht die Bronze offenbar auf dasselbe Original zurück wie der Mantuaner Marmor. Ueber die Verschiedenheit der Attribute vgl. unten. Mit dem Mantuaner stimmt in den Maassen und sonst genau (bis auf die Attribute, über welche unten) die Statue Mazarin im Louvre (Overbeck, Apollon S. 169, No. 2; Abguss neuerdings in Berlin). — Die Pompejaner Bronze ist eine sehr sorgfältige Arbeit, in welche der Künstler, obwol er im Allgemeinen treu und fleissig das alte Original copierte, doch auch Eigenes mit hat einfließen lassen; sicher gehört ihm das Motiv des Leierspielens und die stärkere Neigung des Kopfes an. In den Differenzpunkten ist also den beiden

die wir schon geschildert haben; in den unterscheidenden Punkten stellt sich aber der Apoll nicht zu unserer Bronze, sondern zu der Siegerstatue des Stephanos. Auch hier finden wir jene grosse Breite der Brust im Verhältnis zu den Hüften; auch hier jene stark zurückgenommenen Schultern; auch hier ferner die grössere Neigung des Oberkörpers und Kopfes zu seiner linken Seite und die völlige Entlastung des rechten Beines, das nur zum Unterschiede von der Stephanosfigur mehr nach der Seite gestellt ist. Dieser breitere Stand wirkt günstig, indem der Stephanosathlet im Verhältnis zu seinen breiteren Schultern einen zu schmalen Stand hat. Es scheint dass der Künstler des Apollon eben diesen Fehler bewusst hat verbessern wollen; aber seine Lösung brachte ebenso eine Härte mit sich wie die des Künstlers des Athleten. Bei unserer Bronze dagegen ist auch hier alle Härte überwunden und ein harmonischer Eindruck ruhiger Festigkeit erreicht. Die Distanz der Aussenseiten der beiden Fussknöchel ist an der Bronze genau gleich der Distanz der Brustwarzen; am Apoll ist die erstere etwas grösser, an der Stephanosfigur etwas kleiner.

Auch die einzelne Formbehandlung ist am Apoll im wesentlichen so wie am Stephanosathleten. Nur ist hervorzuheben, dass der Nabel am Apoll — die verschiedenen Repliken stimmen hierin überein — nicht wie dort weich eingesenkt ist, sondern mehr wie eine Warze aufliegt; ferner dass der Schädel rund ist, mehr wie an unserer Bronze, wenn auch nicht so hoch, und nicht jenes kantige Profil zeigt das wir dort hervorhoben. In den Gesichtszügen des Apollon weisen alle Copieen auf einen anderen, etwas weniger strengen Charakter als er in den besten der Stephanosfigur zu Tage tritt. Namentlich hat der Mund eine völlig verschiedene Bildung. Er hat am Apollon — die Copieen weichen nur unbedeutend von einander ab — volle schwellende Lippen und seine Mittellinie ist rundlich bewegt, recht im Gegensatze zu den knappen Lippen und die fast ganz gerade Mittellinie des Mundes der Stephanosfigur, in welche nur die Oberlippe in der Mitte etwas einschneidet. Auch das Kinn ist etwas weniger breit und hart am Apollon als dort. Endlich sind die Augenlider viel stärker vorspringend gebildet als dies je an den Repliken des Stephanosathleten vorkommt. Dass wir mit diesen Unterschieden nicht getäuscht werden durch die Copieen, sondern dass sie auf die Originale zurückgehen, dies zu bestätigen kann uns ein im Originale erhaltener Bronzekopf von der Akropolis<sup>62)</sup>

Marmoren mehr Glauben zu schenken. Sehr mit Unrecht ist behauptet worden, die Bronze sei ein altgriechisches Original (so Studniczka, wenn ich ihn recht verstehe, in den Athen. Mitth. XII, 375); dass dies unmöglich ist, geht allein schon aus der fein profilierten runden Basis hervor, welche mit der Figur gleichzeitig ist, aber mit vollster Bestimmtheit älterer griechischer Zeit abgesprochen werden kann. — Die Mantuaner Statue ist auch sorgfältig gearbeitet, und zwar offenbar erst im 2. Jahrh. nach Chr.; darauf weist die Marmorbehandlung und die Form der Plinthe. — Im Museo Chiaramonti steht als No. 242 eine dritte Marmorreplik (der ganz überarbeitete Kopf ist fremd); der linke Oberarm geht herab; Stamm am l. Beine. — Vom Kopfe allein ist eine Replik im Palazzo Barberini (Matz-Duhn, zerstr. Bildw. 182). — Die von Anderen als Repliken angeführte Statue Pamfili (Matz-Duhn 181) und die in Madrid (Overbeck, Apollon S. 169, 4) kenne ich nicht im Originale.

<sup>62)</sup> Musées d'Athènes pl. 16. Vgl. Athen. Mitth. XII, 372 (Studniczka); XV, 16, 1 (B. Gräf).

dienen. Derselbe zeigt eine überraschende Aehnlichkeit mit dem Kopfe des Apollon; nicht nur im Aeusserlichen — die Haartracht ist, bis auf die Unterschiede am Hinterkopf, genau dieselbe hier wie dort und die Stilisierung des Haares ist ebenfalls gleich — sondern namentlich auch in Ausdruck und Bildung des Mundes mit seinen vollen Lippen; auch das Kinn und die stark vorspringenden Augenlider stimmen überein. Dagegen finden wir an einem schönen Jünglingskopfe von der Akropolis<sup>63)</sup> Mund und Kinn überraschend ähnlich gebildet wie an der besten Copie des Stephanoskopfes, dem im Lateran befindlichen.

Es geht aus diesen Thatsachen hervor, dass der besprochene Apollon nicht von demselben Manne herrühren kann wie der Athlet des Stephanos, wenn auch die beiden Künstler in der engsten Beziehung gestanden haben müssen. Wie schon angedeutet, scheint dem der den Apollon machte jener Athlet bereits bekannt gewesen zu sein. Der Bronzekopf der Akropolis wird aber sicher von demselben Künstler herrühren wie das verlorene Original des Apollon. Unsere kleine Bronze stellt sich in Bezug auf den Kopf näher zu dem Stephanoskünstler als zu dem des Apoll, obwohl sie keinem von beiden genau folgt.

Wir haben die Beschreibung des Apollon indes noch nicht vollendet. Die Arme differieren in unseren Copieen. Zwar der rechte hängt immer gerade herab, wie am Stephanosathleten, aber der linke ist in der Mantuaner Copie erhoben; der fehlende Unterarm scheint sich mit einem Thiere beschäftigt zu haben, das sich in dem Gezweig eines Lorbeerstammes befand, der zu seiner Seite emporwächst und als Stütze dient; dass dieser Baum eine Erfindung des Copisten ist, steht ausser Zweifel. Die Pompejanische Bronze und die Marmorcopie des Louvre liessen den linken Arm eine Leier und die gesenkte Rechte ein Plektron halten. Hier entspricht die Haltung des linken Armes der Stephanosfigur ziemlich genau. Dennoch kann auch dieses Motiv nicht das ursprüngliche gewesen sein. Denn der leierspielende Apoll ward in der älteren Zeit, welcher die Schöpfung unsrer Statue angehört, noch durchweg bekleidet dargestellt<sup>64)</sup>; dem nackten Gotte kamen damals nur Bogen und Pfeil zu. Die Rechte des Mantuaner Exemplars hielt lose das Band des auf dem Boden nachschleppenden Köchers. Dies ist ein ächtes altes Motiv; aber dazu gehört natürlich der Bogen in die Linke. Und gerade so zeigt uns den Gott eine sehr gut erhaltene Statue im Museo Torlonia<sup>65)</sup>, die uns noch dadurch besonders beweiskräftig ist, dass sie nur eine verwaschene charakterlose Nachbildung eben unseres Apollotypus darstellt. Der — zwar gebrochene aber zugehörige — Kopf zeigt gewöhnlichen späten Typus und der Oberkörper ist etwas nach seiner Linken gedreht; sonst aber ist das Schema und die Körperbildung unseres Apollon im wesentlichen durchaus bewahrt. Hier ist nun der linke Unterarm ganz wie am Stephanostypus horizontal vorgestreckt und trägt den Bogen, während die Rechte den Köcher lose

<sup>63)</sup> *Έφημ. ἀρχ.* 1888, Taf. 2. Vgl. *Ath. Mitth.* XV, S. 16, 2.

<sup>64)</sup> Vgl. in Roscher's *Lexicon* I, Sp. 459.

<sup>65)</sup> Museo Torlonia, Tafel 32, No. 126. Overbeck, *Atlas d. Kunstmyth.* Taf. 23, 24.

am Bande hält. Von der Berühmtheit des Originalen geben auch eine Münze Gordians von Deultum<sup>66)</sup> und ein römisches Medaillon<sup>67)</sup> Kunde, welche offenbar eben diese statuarische Composition nachbilden<sup>68)</sup>. Der Apollo trug also in jeder Hand ein Attribut und stimmt hierin mit unserer kleinen Bronze überein.

Die Proportionen des Apollon sind im Wesentlichen denen der Stephanosfigur gleich. Die unserer Bronze weichen von diesen aber nicht unbeträchtlich ab; doch sind sie gleichwohl vollkommen überlegte und zeigen, dass der Künstler ein bestimmtes eigenes System anwendete<sup>69)</sup>. Besonders wesentlich sind die folgenden Differenzen. Der Kopf ist an der Bronze im Verhältnis wesentlich grösser als dort; die ganze Figur (welche 135 mm lang ist) hat nur sechs Kopflängen (von  $22\frac{1}{2}$  mm), während sie dort deren etwas mehr als sieben hat. Die Kopfhöhe kommt an der Bronze der Distanz der Brustwarzen genau gleich, während letztere dort wesentlich grösser ist. Wenn ferner am Apoll und an den Stephanosfiguren die Kopfhöhe zugleich das Maass ist für die Entfernung von der Brust, gemessen von einer die Brustwarzen verbindenden Horizontalen (ich nenne sie die Brustwarzenlinie), bis zum Nabel und wiederum von da bis zum Ende des Penis, so sind diese beiden Entfernungen an unserer Bronze zwar ebenfalls unter sich gleich, sie stimmen aber nicht mit der Kopfhöhe, sondern nur mit der Gesichtslänge, gemessen vom Haaransatz. Jene Gleichung mit der Kopfhöhe, von welcher unsere Bronze abweicht, war sonst im fünften Jahrhundert sehr beliebt; ich habe sie auch am sog. Omphalos-Apollo, an den Sculpturen des Olympischen Zeustempels und vor allem auch bei Polyklet gefunden. Sie gilt übrigens auch bei unseren Bildhauern als eine besonders normale.

Nächst der Grösse des Kopfes ist an unserer Bronze die Kürze der Beine besonders auffallend. Sie tritt uns am deutlichsten entgegen, wenn wir die Mitte des ganzen Körpers suchen. Diese befindet sich beim Apoll und dem Athleten, ebenso wie bei Polyklets Doryphoros, am Ansatz des Penis; hier dagegen liegt sie wesentlich höher, etwa am oberen Rande des grossen Rollhügels des Oberschenkelknochens. Hier, an der Bronze, kommt ferner die Länge der Beine, gemessen vom vorderen oberen Darmbeinstachel bis zur Sohle, gleich der des Oberkörpers vom Wirbel bis zur Spitze des Penis, während dort — ebenso wie am Doryphoros und sonst gewöhnlich — die Beine wesentlich länger sind als die genannte Entfernung vom Wirbel zum Penisende. Für das Maass der Beine hat unser Künstler die Fusslänge (die hier 25 mm beträgt) zu Grunde

<sup>66)</sup> In Berlin. Von mir schon in Roscher's Lexicon I, Sp. 457, Z. 38 angeführt; gleichwol bei Overbeck im „Apollon“ nicht erwähnt. Jetzt im Berliner Münzcatalog I, S. 163, No. 32 beschrieben.

<sup>67)</sup> Roman med. in the British Mus. pl. 19, 1.

<sup>68)</sup> Freilich in freiem Stile und mit Hinzufügung einer Chlamys; doch sie bewahren das linke Standbein.

<sup>69)</sup> Alle sorgfältig gearbeiteten kleinen Bronzen der älteren griechischen Zeit, welche ich genauer untersucht habe, zeigen bestimmte wohl erwogene Proportionen. Ueber die einiger Statuetten von Olympia vgl. Olympia, Bd. IV, Die Bronzen, Textband, S. 17, No. 40; 18, No. 42.

gelegt und den Oberschenkel (bis zum oberen Rande der Kniescheibe) und ebenso den Unterschenkel genau je  $1\frac{1}{2}$  Fusslängen lang, das ganze Bein also drei Füsse lang gebildet; dort sind die Beine wesentlich länger als drei Fusslängen und überhaupt nicht nach diesen gemessen. Am Doryphoros ist vom Penisansatz gemessen die obere ebenso wie die untere Hälfte des Körpers je drei Füsse lang; an unserer Bronze dagegen ist dieses Maass, wie bemerkt, einerseits für das ganze Bein vom Darmbeinstachel ab, andererseits für den Oberkörper bis zur Penis Spitze verwendet.

Nimmt unsere Bronze in Bezug auf die Grösse des Kopfes und die Kürze der Beine eine eigene Stellung ein und tritt sie hierin ebenso zum Apoll und der Stephanosfigur wie andererseits zum Doryphoros in Gegensatz, so stimmt sie dagegen in einem anderen wichtigen Punkte, und zwar wo sich jene Statuen und der Doryphoros unterscheiden, mit dem letzteren überein. Es ist dies die Breite der Hüften im Verhältnis zur Brust. Unser Künstler hat nämlich die Distanz der beiden vorderen oberen Darmbeinstachel derjenigen der Brustwarzen gleichgemacht, und ebenso die grösste Ausladung der äusseren schiefen Bauchmuskeln der Breite der Brust an der Stelle der Trennung der Oberarme entsprechend gebildet. Wie wir schon früher bemerkten, unterscheiden sich hievon Apollo und Stephanosfigur dadurch, dass sie die Brust wesentlich breiter als die Hüften bilden. Dagegen hat der Doryphoros hierin ganz dieselben Verhältnisse wie unsere Bronze.

Die entwickelten Thatsachen lassen uns in der argivischen Bronze eine merkwürdige Zwischenstufe zwischen dem Stephanostypus und dem Doryphoros erkennen: ihr Künstler, dem es gelungen ist das Harte und Eckige jenes älteren Typus abzustreifen, sucht zugleich nach neuen Proportionen und verfällt im Streben nach kraftvoll gedrungener Erscheinung in allzu schwere Formen. Doch in einem wichtigen Punkte, dem Verhältnis der Brust zu den Hüften, hat er Bleibendes geschaffen, indem dasselbe von Polyklet in seinen Kanon aufgenommen wurde.

Es bleibt uns noch übrig, auch den Kopf auf seine Proportionen hin zu prüfen. Da finden wir zunächst, dass, wie fast durchgängig an den Köpfen aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts<sup>70)</sup>, der obere Augenhöhlenrand zur Eintheilung des Gesichtes benutzt wird, indem die Strecke von da bis zum unteren Nasenflügelrand gleich dem Untergesicht vom Kinn zur Nase gebildet ist. Ferner entsprechen sich genau die Entfernung vom Kinn zum inneren Augenwinkel und die vom unteren Nasenflügelrand zum Haaransatz; dieser wird in der Mitte über der Stirne sichtbar, wo die Haare gescheitelt nach beiden Seiten auseinander weichen, wie um diese Stelle, die als Messpunkt gedient hat, frei zu machen. Die Grenze der nach den Seiten in die Stirne herabfallenden Haare ist hier ganz sicher nicht zum Messen benutzt.

Dieser Punkt ist wichtig, indem neuerdings F. Winter<sup>71)</sup>, dem wir die ersten

<sup>70)</sup> Vgl. Winter im Jahrb. d. Inst. II, 226.

<sup>71)</sup> Bonner Studien S. 149 f.

eingehenden Studien über die Gesichtsproportionen verdanken, gerade in dieser Entsprechung den charakteristischen Zug eines Proportionssystemes gesehen hat, welches er das attische nennt, während im Gegensatze zu diesem gleichzeitig ein zweites besonders durch die olympischen Sculpturen vertretenes System geherrscht habe, bei welchem die Entfernung vom Kinn zum inneren Augenwinkel nicht wie dort der vom Haaransatz zum unteren Nasenflügelrande, sondern der von der Haargrenze zur Mundmitte entspräche. Diese Unterscheidung eines „attischen“ und eines „olympischen“ Systemes ist dann von B. Gräf schon als feste Thatsache zu kunstgeschichtlichen Schlüssen benutzt worden<sup>72)</sup>. Ich glaube zu früh. Unsere argivische Bronze wäre Winter zufolge nach dem attischen Systeme proportionirt; im Gegensatze zu ihr stände dann der Stephanosathlet, an welchem Winter das „olympische“ System erkennt. Ist dieser Gegensatz wirklich vorhanden? An der besten Copie des Kopfes jenes Athleten, der im Lateran befindlichen, fallen die Löckchen so in die Stirne, dass die Haargrenze durchaus keinen festen Messpunkt bietet; dagegen hat der Künstler offenbar vom Haaransatze gemessen; in der Mitte über der Nase theilen sich nämlich die Löckchen etwas, so dass dieser hier sichtbar wird; zugleich ist die Tanie so gelegt, dass ihr unterer Rand gerade an den Haaransatz kommt und dadurch einen passenden Messpunkt bildet. In der That ist nun das Maass von hier zum unteren Nasenflügelrand dasselbe wie das vom Augenwinkel zum Kinn, es ist also auch hier das „attische“ System befolgt. Ganz dasselbe gilt aber auch für den Apoll, wo wieder in der Mitte der Haaransatz sichtbar ist, der auch wieder durch den unteren Rand der Binde markiert wird, während die Haargrenze durchaus nicht als Messpunkt dienen kann; auch hier ist es völlig sicher, dass nicht von der Mundmitte aus, sondern vom untern Nasenflügelrande gemessen ist, also „attisches“ System vorliegt. Mit dem Apollo stimmt aber auch hierin der ihm so überaus nahestehende Bronzekopf der Akropolis (Musées d'Athènes pl. 16) genau überein. Von späteren nichtattischen Werken ist vor Allem der Doryphoros ebenso „attisch“ gemessen; und zwar erinnert die Art, wie durch eine kleine Scheitelung der in die Stirne fallenden Haare in der Mitte der Haaransatz sichtbar wird, von dem aus gemessen ist, so sehr an den Stephanosathleten und unsere Bronze, dass Polyklet in diesem Detail offenbar nur älterer Tradition gefolgt ist.

Ich leugne indessen nicht, dass an manchen Köpfen statt vom Haaransatze zum Nasenflügelrand von der Haargrenze zur Mundmitte gemessen worden ist. Dies geschah vielmehr offenbar da, wo die Haare vollständig ungescheitelt in die Stirne hängen, aber in einer gleichmässigen Linie dieselbe umkränzen. Das ist an dem Jünglingskopfe der Akropolis *Ἐφρημῆ; ἀρ.* 1888, Taf. 2 und an den meisten Köpfen von Olympia der Fall. Aber ein verschiedenes Proportionssystem wird dadurch, dass der Haaransatz nicht sichtbar ist und man den Messpunkt etwas tiefer gerückt hat, nicht begründet; denn die Stirne ist ja darum nicht niedriger dass sie, einer herrschenden Mode gemäss, mehr von Haaren bedeckt erscheint als dort. Winter selbst muss hervorheben<sup>73)</sup>, dass bei den weib-

<sup>72)</sup> Athen. Mitth. XV, 1890, 13 ff.

<sup>73)</sup> a. a. O. S. 152.

lichen Köpfen der olympischen Skulpturen, wo das Haar gescheitelt und nach den Seiten zurückgestrichen ist, vom Haaransatze zum Nasenflügelrand, also „attisch“ gemessen ist. Diese Beobachtung hätte ihn vor der Aufstellung jener Systeme warnen sollen. Diese existieren eben in der von ihm angenommenen Weise nicht. — Den umgekehrten Fall zu jenem der Olympiasculpturen bieten die Werke der polykletischen Art, mit denen nach W. das „olympische“ System verschwinden soll; dasselbe kommt auch hier noch vor, wenn die Haare in die Stirn fallend gebildet sind, wie dies an dem herrlichen Bronzekopfe von Benevent im Louvre, einem an Polyklet sich anschliessenden etwas jüngeren Werke, der Fall ist.

Kehren wir nun zu unserer Bronze zurück. Ihre Gesichtsproportionen lassen sich noch etwas genauer bestimmen, wenn wir ein einfaches Grundmaass für dieselben gefunden haben. Ein solches ist die Länge des Auges ohne die Lider, die des Augapfels (hier 3 mm). Seit Jahren haben mich Messungen an antiken Köpfen belehrt, dass dies wahrscheinlich der beliebteste Modul der alten Künstler war. Hier an der Bronze finden wir, dass das Untergesicht sowie die Nase bis zum Brauenbogen gerade je zwei Augenlängen messen; von da bis zum Haaransatze sind es  $1\frac{1}{2}$  und von dort bis zum Scheitel noch 2 Augenlängen, so dass der ganze Kopf  $7\frac{1}{2}$  Augenlängen misst ( $22\frac{1}{2}$  mm). Die Höhe der Stirne ( $1\frac{1}{2}$  A. L.) ist zugleich das Maass für die Breite des Mundes. Die Distanz der inneren Augenwinkel beträgt eine Augenlänge. Diese Abmessungen waren, mit geringen Varianten, im fünften Jahrhundert in verschiedenen Kunstschulen, von den Aegineten ab, als normale angesehen. Ein genauer Nachweis würde hier zu weit führen; ich will nur hervorheben, dass unsere Bronze von der gewöhnlichen Norm dadurch abweicht, dass ihr Oberkopf um  $\frac{1}{2}$  Augenlänge höher ist; denn in der Regel wird der Kopf zu 7 Augenlängen gemessen; ferner dass bei anderen Werken zuweilen die Augenlänge mit Einschluss der Lidränder als Grundmaass dient.

Am Schlusse dieses Abschnitts über die Proportionen scheint es passend, etwas zur Begründung der hier befolgten Methode des Messens antiker Bildwerke zu sagen. Wir haben oben bei Betrachtung der Körperverhältnisse einzelne Körpertheile selbst als Maasseinheiten benutzt, und ebenso hier beim Kopfe. Mir ist dies immer als die einzige der antiken Art zu messen entsprechende und deshalb zum Ziele führende Methode erschienen. Dagegen scheint es mir sehr vom richtigen Wege abzuleiten, wenn man, wie dies neuerdings geschehen ist<sup>74)</sup>, nach einem der antiken Fussmaasse und seinen Unterabteilungen, nach attischen Daktylen und Palaisten sucht. Diese Methode ist bei der Untersuchung von Bauwerken gewiss berechtigt, obwol auch da bekanntlich nur mit äusserster Vorsicht anzuwenden; bei Skulpturen ist sie zu verwerfen; mit ihr lässt sich leicht in Zahlen alles beweisen was man will. Die alten Bildhauer haben sicherlich nicht mit dem Zollstock die Maasse bestimmt, sondern die Grundmaasse aus den Körpertheilen selbst genommen; sie haben nach dem Fuss der Statue selbst, nach ihrem Kopf,

<sup>74)</sup> Winter in den Bonner Studien S. 152.

nach ihrer Gesichtslänge, nach der Brustbreite zwischen den Brustwarzen gemessen. Die Untersuchungen, die ich seit Jahren allmählig, freilich noch lange nicht in genügender Ausdehnung, auf diese Weise gemacht, haben mich zu überraschend einfachen Resultaten geführt. Indess lässt sich über diese Dinge abschliessendes nur auf breitester Basis machen, die wir hoffen dürfen recht bald von anderer Seite zu erhalten.

Die Reihe der mit unserer Bronze zu allernächst verwandten statuarischen Compositionen können wir indess noch durch eine dritte erweitern. Und zwar durch eine Originalstatue aus Olympia. Dieselbe entbehrt leider des Kopfes und des grösseren Teiles beider Arme und des linken Beines. Sie wurde in viele Stücke zerschlagen in den späten Mauern über der Palästra gefunden<sup>75)</sup> und besteht aus einem Marmor, der sicher weder von den Inseln noch aus Attica, höchst wahrscheinlich aber aus den einheimischen peloponnesischen Brüchen von Doliana stammt, einem Materiale dessen Verwendung sich in Olympia seit dem Anfange des 5. Jahrh. nachweisen lässt<sup>76)</sup>. Die Arbeit ist durchaus verschieden von derjenigen römischer Copieen (die in Olympia auch durchweg aus pentelischem Marmor bestehen); charakteristisch ist auch, dass eine Stütze, welche der Copist zweifellos dem Standbeine gegeben hätte, nie vorhanden war. Die Statue ist als eine Arbeit der Zeit zu betrachten, deren Stil sie trägt, der ersten Hälfte des 5. Jahrh. Sie zeigt alle die Grundzüge des Typus wie wir sie oben S. 135 bestimmt haben. Der nackte Jüngling steht fest auf dem linken Beine und das rechte ist entlastet mit voller Sohle etwas seitwärts gestellt. Der rechte Arm hing gerade herab (Puntello am Oberschenkel), der linke war vorgestreckt. Der Kopf war nach der Seite des Standbeines gewandt. Die Formen sind völlig reif und sehr kräftig entwickelt; dennoch ist auch hier wieder die Angabe der Pubes unterlassen. Der verlorene Kopf war zweifellos unbärtig. Die Stilisierung der Formen steht der des Stephanosathleten und des Apollo näher als der unserer Bronze, indem auch an der olympischen Statue wie dort die Brust bedeutend breiter ist als die Hüften; wie dort ist deshalb die Brustwarzendistanz (0,277) kein Torsomaass und namentlich nicht wie an der Bronze gleich der Distanz der vorderen Darmbeinstachel, sondern breiter; die letztere aber ist wie dort gleich der Entfernung der Brustwarzenlinie vom Nabel, und dies (0,245) war ohne Zweifel auch hier das Maass des verlorenen Kopfes. Es entsprach, verglichen mit der Bronze, der schmälere Hüfte der im selben Verhältnis kleinere Kopf. Stimmt der olympische Torso in diesen wesentlichen Zügen mit dem Apoll und der Stephanosfigur überein, so weicht er doch in anderen von ihnen ab. Vor allem sind die Schultern nicht so stark zurückgezogen und ist dadurch die dort entstehende Härte vermieden. Speziell eigenthümlich ist dann dem Torso, dass die untere Hälfte des geraden Bauchmuskels ungewöhnlich klein ist (Schwertfortsatz bis Nabel 173 mm; davon gehen nur 55 mm auf jene Parthie); und

<sup>75)</sup> Vgl. Treu in der Arch. Ztg. 1880, S. 45 „lebensgrosse Statue eines nackten . . . Mannes“; dieselbe wird hier der römischen Epoche, speziell hadrianischer Zeit zugewiesen. — Neuerdings ist auch ein Abguss in Berlin.

<sup>76)</sup> Vgl. Lepsius, griech. Marmorstudien (Abh. der Berl. Acad. 1890), S. 31 ff. 105.

ferner dass auch der Bauch ungewöhnlich kurz gebildet ist. Während, wie wir sahen, der Apoll, die Stephanosfigur und die Bronze darin übereinstimmen, dass die Entfernung von der Brustwarzenlinie zum Nabel gleich der von hier zum Penisende ist, so ist die letztere Distanz hier wesentlich kürzer, was feststeht, obwol der Penis jetzt fehlt. Eine weitere Eigenthümlichkeit sind die stark plastisch, ja etwas angeschwollen gegebenen Brustwarzen. Auch der Nabel ist anders gebildet als an den verglichenen Statuen, weder so flach und warzenhaft wie am Apollo, noch so eingesenkt wie am Stephanosathleten und der Bronze; das über den Nabel gespannte wulstige Hautfältchen, das wir auch an anderen zeitgenössischen Werken öfter finden, ist ebenfalls zu beachten.

Der olympische Torso kann sonach von keinem der bereits nachgewiesenen drei Künstler herrühren. Durch ihn wird uns eine vierte Individualität bekannt, welche denselben Typus verarbeitete wie jene. Dieser Künstler bildete die Breite der Brust besonders machtvoll aus, vermied dabei aber harte und eckige Formen; wahrscheinlich waren ihm der Stephanosathlet und der Apoll bereits bekannt, während unsere Bronze wieder etwas jünger sein wird als sein Werk. Zu den anderen Kennzeichen grösserer Strenge im Verhältnis zur Bronze füge ich hier noch hinzu, dass der Bauch viel flacher gehalten ist als dort, und dass der untere Brustkorbrand sowol härter angegeben ist als auch anders und mehr wie an der Stephanosfigur und dem Apoll verläuft; er erscheint nämlich mehr herabgezogen, während er an der Bronze mehr nach den Seiten geht; diese letztere bereitet auch hierin schon die polykletische Formbildung vor.

Der olympische Torso stellte gewiss auch einen Athleten dar. Es war freilich das gewöhnliche, dass die Siegerstatuen in Olympia aus Bronze bestanden; doch es ist nicht abzusehen, warum der Fall nicht sollte vorgekommen sein dass man sich mit Marmor begnügte. Weisen doch auch noch andere Reste in Olympia auf die Existenz marmorner Siegerstatuen. Wahrscheinlich ist unser Torso gleichwol nur eine Schulcopie in Marmor nach einer bronzenen Musterfigur des Meisters. Und diese muss sich in späterer Zeit in Rom befunden haben oder wenigstens dort bekannt gewesen sein. Dies beweist eine in Rom gefundene Statue des Antinous<sup>77)</sup>, welche unserem Torso so ähnlich ist, dass sie, wenn nicht nach ihm, was überaus unwahrscheinlich ist, so nach einem für ihn vorauszusetzenden Originale oder einer anderen Replik desselben gearbeitet ist. Der Antinous weicht nur darin ab, dass sein linker Oberarm seitwärts gehoben ist. Besonders charakteristisch für die Uebereinstimmung ist die Kürze des Bauches und die volle Bildung der Brustwarzen. Dass man gerade für die Antinousbilder ältere Siegerstatuen benutzte, ist auch noch in anderen Fällen nachweisbar.

Die Ausgrabungen von Olympia haben uns indess noch ein hierhergehöriges Stück beschert, einen kleinen Knabentorso, der, in zwei Stücke gebrochen, im Prytaneion gefunden wurde<sup>78)</sup>. Er ist ebenfalls in peloponnesischem Marmor von Doliana gearbeitet

<sup>77)</sup> Bullettino della commiss. archeol. di Roma 1886, tav. 7. Eine weniger charakteristische kleine Wiederholung dieses Antinous ist in Berlin, Ant. Skulpt. 362.

<sup>78)</sup> Jetzt 53 cm hoch. Gefunden 2. Febr. 1879. Neuerdings Abguss in Berlin.

und offenbar ein Original des 5. Jahrhunderts, die bescheidene Statue eines siegreichen Knaben. Wir finden hier wieder alle Eigenschaften des Typus, mit der Ausnahme, dass der linke Oberarm gehoben war<sup>79)</sup>; vielleicht setzte er sich den Kranz auf den — natürlich, wie es der Typus will, etwas nach seiner linken, der Standbeinseite gewendeten — Kopf, war also ein Vorläufer der uns aus dem polykletischen Kreise erhaltenen Fassung dieses Motives<sup>80)</sup>. Die Formen sind hier zarter und mehr knabenhaft; doch sind die wesentlichen Verhältnisse dieselben wie an der Stephanosfigur. Die Brust ist breiter als die Hüften<sup>81)</sup>. Die rechte Schulter ist stark zurück, der Rücken stark eingezogen. Der Bauch ist sehr flach, wie scharf angespannt gegeben. Natürlich fehlt noch die Ausbildung eines besonderen Schamhügels, die wir ebenso wenig an den beiden anderen Originalen, dem grossen olympischen Torso und der Bronze, sondern nur an den Copieen fanden.

Der kleine Torso stellt also nur eine leichte Variation der Stephanosfigur dar, ist uns aber als authentische originale Siegerstatue aus Olympia höchst werthvoll.

Endlich haben wir als Anhang noch einige Köpfe zu erwähnen, zunächst eines Athletenkopfes im British Museum<sup>82)</sup>, welcher eine Siegerbinde trägt und dem Kopfe der Stephanosfigur nahe verwandt ist; nur ist die Copie im Gesichte recht flau und verwischt den strengen Charakter, der in den Haaren gut bewahrt ist; die kantige Kopfform entspricht der des Stephanosathleten; beide sind hierin Vorläufer der polykletischen Schädelbildung. Dann ist jener schöne Jünglingskopf der Akropolis (Εφ. μ. ἀρχ. 1888, 2) nochmals zu erwähnen, welcher in der ganzen Haltung und dem Ausdruck und vielem Einzelnen der besten Kopie des Stephanoskopfes verwandt ist. Er darf wol als ein Originalwerk der Schule betrachtet werden, die wir hier erörtern. Dass der treffliche Bronzekopf der Akropolis Musée d'Athènes pl. 16 von demselben Künstler herrühren muss wie das Original des Apollo, haben wir schon oben bemerkt.

Auf weibliche Figuren unsere Betrachtungen auszudehnen würde uns zu weit führen. Nur an eine kleine Bronze sei erinnert, die in Tegea gefunden ward (Athen. Mitth. III, Taf. I, 1) und die wie eine Schwester unseres argivischen Bronzejünglings aussieht.

### 3. Bestimmung der Kunstschule.

Wir schliessen hiermit die Reihe der allernächsten Verwandten unserer Bronze und betrachten dieselbe nun zusammenfassend. Wir haben fünf Jünglinge darstellende statuarische Werke von ebensovielen verschiedenen Künstlern kennen gelernt, welche zu

<sup>79)</sup> Der l. Arm war besonders angesetzt, der r., der gerade herabhing (Puntello am Oberschenkel), nicht.

<sup>80)</sup> Der Westmacott'sche Athlet im Brit. Mus. (Kekulé, *Idolino* Tf. 4) u. seine zahlreichen Repliken.

<sup>81)</sup> Die Brustwarzendistanz ist grösser als die der vorderen Darmbeinstachel; letztere ist gleich der Entfernung von der Brustwarzenlinie zum Nabel und ebenso der vom Nabel zum Penisende; es war dies zweifellos auch die Kopfhöhe. All diese Verhältnisse sind gleich denen am Stephanosathlet und dem Apoll.

<sup>82)</sup> Auf den Photographien Thompson Nr. 610: 611 rechts neben dem Homerrelief.

einander in den engsten Beziehungen gestanden haben müssen. Ohne Zweifel gehörten sie einer Schule an. Sie variieren alle eine einzige Erfindung, die von einem Meister, dem Haupte der Schule herrühren muss. Ihre Werke können zeitlich nicht weit auseinander liegen. Nach unserer Analyse ergab sich das für die Stephanosfiguren voraussetzende Original als das muthmasslich älteste Werk der Reihe, indem die übrigen alle die Kenntnis desselben voraussetzen schienen. Doch hat dasjenige Werk, das wegen seiner wesentlich vorgeschrittenen Körperbildung als das jüngste angesehen werden musste, unsere Bronze, einen Kopf von so strengem Typus, dass, wie wir schon bemerkten, zwischen ihm und dem Stephanosathleten nur ein relativ geringer Zeitraum liegen kann.

Welche Schule es war, die uns hier in ihren Werken entgegentritt, dafür giebt uns die neue Bronzestatue aus Argolis den wichtigsten Fingerzeig: es war offenbar die von Argos, und zwar die ältere vorpolykletische, als deren Hauptmeister der Ueberlieferung nach Hagelaidas erscheint. Die Thätigkeit dieser Schule war bekanntlich seit dem Ende des 6. Jahrh. besonders für athletische Siegerstatuen in Anspruch genommen. Unter den von uns nachgewiesenen Werken befinden sich ausser einer nur in Copieen erhaltenen Athletenfigur zwei originale, in peloponnesischem Marmor gearbeitete Siegerstatuen von Olympia.

Die endgültige Bestätigung ergibt sich aber aus Betrachtungen anderer Art. Die Erfindung, die als Kanon den von uns besprochenen Werken zu Grunde liegt, ist die notwendige Vorstufe zum Kanon des Polyklet. Der Grundton, der dort angeschlagen ist, klingt weiter in den Werken des grossen Meisters der späteren argivischen Schule; es ist derselbe Ton, nur schwillt er zu vollerm runderem Klange an. Und dieser Ton ist wohl zu unterscheiden von denen, die aus den Werken anderer zeitgenössischen Schulen zu uns herüberklingen.

Bei früherer Gelegenheit schon, am Winkelmannsfeste von 1884, habe ich eben dies ausführlicher nachzuweisen gesucht<sup>83)</sup>. Und dass das Original der Stephanosfigur auf die ältere peloponnesische Schule zurückgehen möge, war ja schon von Conze (in den Beiträgen S. 29) vermuthet worden. Neuerdings hat dann Studniczka unabhängig davon, indem er von meinem damaligen Vortrage keine Kenntniss hatte, in bestimmterer Weise Hagelaidas als Urheber genannt<sup>84)</sup>. Indem derselbe aber auch noch andere Werke<sup>85)</sup> auf dieselbe Schule zurückführt, welche nach meiner Ueberzeugung im schärfsten Gegensatze zu ihr stehen, ist es nöthig, den ausgeprägt individuellen Charakter hervorzuheben, welcher die von uns zusammengestellten Werke zu einer streng in sich abgeschlossenen Gruppe verbindet. Und eben dieser Charakter ist es, der sie

<sup>83)</sup> Vgl. Arch. Ztg. 1884, 291. Ich beabsichtigte damals den Vortrag in ausgearbeiteter Gestalt bald erscheinen zu lassen und verzichtete deshalb auf genauere Wiedergabe im Protocoll. Vgl. auch Ath. Mitth. V, S. 36.

<sup>84)</sup> Mitth. d. Inst., Rom, 1887, S. 97.

<sup>85)</sup> Den sog. Omphalos-Apollo und seine Verwandten, die Bronze Sciarra, die olympischen Skulpturen; vgl. denselben auch in der *Ἐφημερίς ἀρχ.* 1887, S. 151.

zu den Vorläufern der polykletischen Kunst macht und dadurch ihren argivischen Ursprung bezeugt. Nur wenn wir diesen bestimmt abgegränzten Charakter richtig erfassen, wird uns der Segen davon zuteil, dass wir in der schwankenden Kunstgeschichte des älteren 5. Jahrhunderts endlich einmal auf festem Boden stehen.

Ich muss mich hier auf Andeutungen beschränken, indem ich das ganze Thema mir für eine Darlegung in grösserem Zusammenhange vorbehalte.

Als Beispiel für den scharfen Gegensatz, der unsere argivische Gruppe von anderen zeitgenössischen Werken trennt, nenne ich voran den sog. Omphalos-Apollo. Man halte denselben gegen unseren argivischen Apollo. Das sind zwei im innersten Grund verschiedene Wesen. Zwar ist das Standmotiv im Allgemeinen sehr ähnlich, weil es eben Werke derselben Epoche sind. Aber wie völlig verschieden ist Auftreten und Haltung. Der eine Künstler strebt Kraft und Energie, der andere nur dumpfe Ruhe zum Ausdruck zu bringen. Und wie völlig verschieden ist die Behandlung der Formen: hier realer, sinnlicher; dort, an den argivischen Figuren, abstrakter. Selbst kleine Details sind charakteristisch, wie dass Pubes und Adern hier nicht verschwiegen werden wie dort. Zeitlich wird der Omphalosapoll, für den ich nach wie vor<sup>86)</sup> mit Conze an Kalamis denke, jünger sein als unser argivischer Apoll; aber mit der Bronzestatuette dürfte er der Zeit nach gerade übereinkommen.

Ein etwas älteres Werk, das ebenfalls in deutlichstem Gegensatze zur argivischen Schule steht, ist die Knabenfigur von der Akropolis, welche jüngst ihren richtigen Kopf erhalten hat<sup>87)</sup>. Ich halte dieselbe aus verschiedenen Gründen für ein äusserst charakteristisches Werk von Kritios und Nesiotes, das aber älter ist als ihre Tyrannenmörder und sicher in die Zeit vor 480 heraufgeht. Hier interessiert uns nur die Vergleichung mit dem argivischen Typus. Der Knabe steht wie dort auf dem linken Beine und hat das rechte etwas vorgesetzt. Doch während dort die Entlastung völlig durchgeführt erscheint, so ist hier nur ein schüchterner Versuch dazu gemacht: der Oberkörper und die Hüften sind so unbewegt, als ob die Figur noch völlig nach der alten Art auf beiden Füßen ruhte; auch hingen die beiden Arme gleichmässig herab. Dafür ist der Kopf lebendig bewegt, und zwar von der Standbeinseite weg. Aber auch in Behandlung der Formen an Körper und Kopf sind hier nur Gegensätze zur argivischen Weise zu bemerken. Besonders charakteristisch ist, dass der Künstler, der in der Stellung der Figur noch so befangen ist, doch einzelnen Theilen eine so köstliche fein empfundene Lebensfrische zu geben gewusst hat; während er Hauptsachen noch nicht beherrscht, vertieft er sich schon an einigen Stellen in naturtreue Wiedergabe der Hautoberfläche und ihrer Fältchen. Sein Werk wird dadurch disharmonisch, so sehr es uns im Einzelnen erfreut. Wie anders ging der argivische Künstler sofort auf das Ganze. — Wahrscheinlich ar-

<sup>86)</sup> Vgl. in Roscher's Lexicon I, Sp. 456.

<sup>87)</sup> Ἐφημ. ἀρχ. 1888, Taf. 3. Athen. Mitth. V, Taf. I; XV, S. 18f. (B. Gräf); dass ich der Figur einen so wenig passenden Kopf aufsetzen konnte, ist auch mir jetzt mit Gräf sehr „befremdend“. Vgl. auch Arch. Anzeiger 1889, 147.

beiteten beide unabhängig von einander ungefähr gleichzeitig; jedenfalls war die so viel vollendetere Lösung des argivischen Künstlers dem attischen noch unbekannt, als er jenes Werk schuf. An dem Probleme, über die archaische Stellung heraus zu einer natürlicheren leichteren zu kommen, wird in der Zeit um 500 gewiss von verschiedenen Seiten gearbeitet worden sein; vor allem aber in Athen und Argos. Denn Sikyon und Aegina scheinen länger am Alten festgehalten zu haben. Dass es auf der Burg zu Athen schon vor 480 männliche Statuen mit einem entlastet zur Seite gesetzten Beine gab, beweist eine aus dem Perserschutt stammende Plinthe, darauf zwei Füße von Marmor erhalten sind<sup>88)</sup>; die Statue hatte rechtes Standbein und das linke war seitwärts aufgesetzt. Auch der schöne Jünglingskopf Έφφημ. ἀρχ. 1888, Taf. 2 stammt sicher, wie schon die geneigte Haltung zeigt, von einer Statue mit entlastetem Beine; doch ist er, wie wir sahen, wahrscheinlich ein argivisches Werk, das man neben den Kopf der Knabenstatue oder den des Harmodios stellen muss, um wieder den vollen Gegensatz argivischer und attischer Kunst zu empfinden<sup>89)</sup>.

Der attischen, auf Kritios und Nesiotes zurückgeführten Knabenfigur ist ein zweites Originalwerk sehr nahe verwandt: die Bronze der Sammlung Sciarra<sup>90)</sup>. Etwas entfernter stehend, auch ein wenig jünger, doch ebenfalls in diesen Kreis gehörig ist die in einer trefflichen Copie der Villa Albani No. 44 erhaltene Siegerstatue<sup>91)</sup>.

Wieder eine andere Richtung liegt in dem bekannten Petersburger Epheben vor.

All diese Werke stehen in pägnantestem Gegensatze zu dem argivischen Typus. Sie überragen letzteren an individuellem Lebensgefühl; denn dieses lassen die argivischen Künstler nicht recht an die Oberfläche dringen, und ihre Formgebung ist zwar klar und tüchtig, aber neigt auch zum Abstrakten und Schematischen, und der geistige Ausdruck ihrer Figuren hat etwas Düsteres und Dumpfes. Dagegen stehen jene anderen Künstler entschieden hinter den argivischen zurück in der consequenten folgerichtigen Durchführung der gestellten Aufgabe, einen ruhig und unthätig stehenden Jüngling zu bilden. Die argivische Schöpfung hat diese Eigenschaft in so hohem Grade, ist so sehr in sich geschlossen und vollendet, so sehr eine feste brauchbare Form, dass sie notwendig zu einem Kanon werden musste, der die weitgreifendste Wirkung ausübte. Die erhaltenen Denk-

<sup>88)</sup> Fusslänge circa 15 cm; treffliche Arbeit; 1876/77 mit zahlreichen archaischen Fragmenten bei den französischen Ausgrabungen nahe dem Erechtheion, wo eben ein Stück des Perserschuttes ausgehoben wurde, gefunden.

<sup>89)</sup> Es erhellt daraus, wie wenig ich B. Graf's Anschauung theilen kann, der (Ath. Mitth. 1890, 15 ff.) diese und noch verschiedene andere Werke als im Wesentlichen gleichartig behandelt. Damit will ich mich indess nicht gegen Graf's Ansicht von einem starken argivischen Einfluss auf Athen zu Anfang des 5. Jahrh. aussprechen, den vielmehr auch ich annehme.

<sup>90)</sup> Publiziert und besprochen von Studniczka, röm. Mitth. II, 1887, Taf. 4. 5; S. 90 ff. Derselbe sieht sie als altpeloponnesisch an und stellt sie mit der so völlig verschiedenen Stephanosfigur und dem Omphalos-Apollo zusammen; der wirklich verwandten athenischen Figur, die freilich damals ihren richtigen Kopf noch nicht hatte, scheint er sich nicht erinnert zu haben.

<sup>91)</sup> Auf deren Bedeutung zuerst Studniczka in den Röm. Mitth. 1887, S. 99, Anm. 28 hingewiesen hat.

maler lassen uns dies auch noch erkennen. Wir haben nur den allernächsten Kreis der um die Stephanosfigur sich gruppierenden Bildwerke betrachtet, die Produkte der unmittlbarsten Schule des Hagelaidas. Jener Athlet war vermuthlich ein Werk des Meisters selbst, und zwar aus der zweiten Hälfte seiner Thätigkeit, bald nach 500 entstanden. Die übrigen Werke müssen von seinen nächsten Schülern stammen. Unsere Bronze wird etwa zwischen 470 und 460 gearbeitet sein.

An diese Werke schliesst sich aber noch eine Reihe anderer, die ebenfalls der argivischen Schule zuzurechnen sind, eine Reihe die herunter zu verfolgen ist bis in die Zeit nach Polyklet: noch neben seinem Kanon lässt sich die Wirkung jenes älteren Kanons, der immer noch seine Anhänger behielt, erkennen. Nur als ein Beispiel von den in Betracht kommenden Compositionen nenne ich den Apollotypus, dessen bekanntestes Exemplar der vatikanische sog. Adonis ist<sup>92)</sup>. Es lässt sich ferner aber auch die Wirkung auf andere zeitgenössische, jedoch nicht zum argivischen Kreise gehörige Künstler erkennen. Und zwar scheinen die bedeutendsten Meister der Zeit um ol. 80 diesen Einfluss an sich erlebt zu haben. Da ist vor Allem jener grossartige Apollotypus, von dem vollständige Exemplare im Louvre und in Cassel stehen<sup>93)</sup>, ein Werk ganz aufgebaut auf dem argivischen Kanon, aber von durchaus neuem Geiste beseelt. Da ist ferner der liebenswürdige Hermes Ludovisi, der dem Schema eine gewisse freie, mehr malerische Fülle verleiht. Wenn ich recht vermuthet, steht jenes erstere Werk zu Myron, das letztere zu Pythagoras in Beziehung. Hier ist endlich auch der Skulpturen des olympischen Zeustempels zu gedenken, die zwar das kanonische Schema sich nicht aneigneten, aber in vielem Anderen einen mächtigen Einfluss der älteren argivischen Kunst verrathen. Damit ist ihr Charakter freilich lange nicht erschöpft, der vielmehr noch andere Grundlagen hat.

Doch genug an Andeutungen, die schon über den Rahmen dieser kleinen Schrift hinausgehen.

Den alten peloponnesischen Kanon, den wir in mehrfachen Wandlungen nun glauben wieder erkannt zu haben, hat später Polyklet weit übertroffen. Doch auch ihm schwebte dasselbe Ziel vor wie jenem früheren Künstler: den jugendlich männlichen Körper in einem fest und ruhig geschlossenen Schema zu bilden, das die reine Schönheit der Form zur vollsten Anschauung bringt. Um Inhalt und Geist pulsierend zu fühlen, werden wir uns immer zu den ionisch-attischen Werken wenden müssen.

<sup>92)</sup> Friederichs-Wolters Gipsabg. 1579. Eine besonders gut erhaltene Replik besitzt Sir Francis Cook in Richmond. Am Stamme hängt der Köcher, der zum Teil alt ist. Eine andere Replik, wo der Kopf einen Lorbeerkrantz trägt, ist in der Sammlung Lansdown (bei Michaelis, anc. marbles, wohl Nr. 32 p. 445).

<sup>93)</sup> Vgl. Overbeck, Apollon S. 166, 1, 2.



