

**Griechische Bronzestatue eines
nackten Mädchens im Münchner
Antiquarium von Joh. Sieveking**

SONDERABDRUCK AUS DEM MÜNCHNER JAHRBUCH
DER BILDENDEN KUNST 1910 I. HALBBAND
VERLAG VON GEORG D. W. GALLWEY IN MÜNCHEN



BRONZESTATUETTE IM MÜNCHNER ANTIQUARIUM

GRIECHISCHE BRONZESTATUETTE EINES NACKTEN MÄDCHENS IM MÜNCHNER ANTIQUARIUM

VON JOHANNES SIEVEKING.

Die Abteilung der Bronzen im Münchner Antiquarium steht seit einiger Zeit im Zeichen des Glücksterns. Bei seiner Neuordnung der Sammlung entdeckte Furtwängler unter den sogenannten Renaissancebronzen den großartigen Porträtkopf des römischen Kaisers Maximinus, vor kurzem erst konnte ich an dieser Stelle den herrlichen, vom bayerischen Verein der Kunstfreunde als Leihgabe gestifteten altjonischen Volutenkrater eingehend würdigen, jetzt ist dank dem besonderen Entgegenkommen des bayerischen Kultusministeriums die Erwerbung einer figürlichen Bronze allerersten Ranges, eines griechischen Originalwerkes der höchsten Blütezeit gelungen.¹⁾ Dieser Zuwachs bedeutet für unsere Sammlung insofern ein Ereignis, als unter den Bronzestatuetten bisher nur ältere, griechisch-etruskische und römische Arbeiten, zu denen auch der berühmte Zeus gehört, gut vertreten waren.

Die 25 cm hohe Figur ist nicht sehr weit von Saloniki auf dem Gebiet der antiken Stadt Beroea in Makedonien gefunden worden und kam im vergangenen Jahre in den Kunsthandel. Leider fehlen ihr beide Arme, die besonders gegossen und angelötet waren; die Anschlußränder sind zu diesem Zwecke etwas breit gehämmert, im übrigen ist die Bronze sehr dünn gegossen, in der rechten Kniekehle z. B. beträgt ihre Stärke, wie ein dort befindliches Loch zeigt, kaum einen Millimeter. Unter der rechten Fußferse, die ebenso wie der Ballen leicht abgeplattet ist, befand sich ein zur Befestigung der Figur auf ihrer Basis dienendes, kreisrundes Loch von 1 $\frac{1}{2}$ Millimeter Durchmesser, das jetzt bei der modernen Aufstellung etwas vergrößert worden ist.

Der Erhaltungszustand der Statuette weist Ungleichheiten auf, die Rückseite ist bis auf das oben erwähnte Loch ganz unversehrt und zeigt ebenso wie die rechte Kopfhälfte eine wundervolle tiefdunkle, schwarzgrüne Patina. Nur an den beiden Oberschenkeln und der linken Hüfte leuchtet in Folge von leichter Abscheuerung das goldgelbe Metall heraus. Die glatte, glänzende Oberfläche ist die Folge einer gründlichen, auf den Guß erfolgten Nachziselierung, die bei den

¹⁾ Kurz besprochen von mir im Cicerone I, S. 738. Abgüsse sind durch das Münchner Antiquarium zu beziehen.

griechischen Originalbronzen der Blütezeit Regel ist und durch die erst eine so vollendete Körpermodellierung wie die unserer Figur erreicht werden konnte. Sie zeigt sich außerdem in der scharfen Ausarbeitung der Augen und Ohrmuscheln, in den feinen Haarlinien, in den klaren Falten der Kopfhaube und der Gravierung der Haubenbänder-Enden. Auf der Rückseite bezeugen zahlreiche, sehr subtil eingesetzte, kleine, rechteckige Flecken, welche die Gußfehler beseitigten, die liebevolle Sorgfalt, die auf die Fertigstellung der Bronze verwandt ist. Die Vorderseite des Körpers und die linke Kopfhälfte sind durch Oxydation stark mitgenommen. Vorstehende Partien, wie Brüste, Nase und Lippen haben an ihrer Oberfläche sehr gelitten, das linke Ohrläppchen fehlt ganz, und auch auf den Oberschenkeln sind Vertiefungen eingefressen. Ferner haben sich an vielen Stellen Erhöhungen in Gestalt teils grüner, teils kupferroter Wucherungen gebildet. An zwei Stellen, unter der Brust und auf der linken Wange, wo sie vermutlich besonders stark hervortraten, sind diese Wucherungen modern geglättet worden, unter der Brust wurde hierdurch die Körpermodellierung beeinträchtigt, es ist eine unnatürliche Schwellung entstanden. In den Augen haben sich noch die Silberfüllungen mit den kreisrunden Löchern für die jetzt fehlenden Pupillen erhalten, die dem Blick sprechendes Leben verleihen und ebenso wie die sorgfältige Nachziselierung eine Eigenart griechischer Bronzen sind. Auch an den beiden Enden der Haubenbänder vorne auf dem Kopf ist je ein silberner Streifen eingelegt.

Das Motiv der ruhig dastehenden Figur ist wundervoll in seiner Einfachheit und der Geschlossenheit der Linienführung. Der Körper ruht auf dem rechten Fuß, der mit voller Sohle aufsteht, während der andere, ganz leicht zurückgestellt und ein wenig mehr nach auswärts gedreht, nur mit dem Ballen und den Zehenspitzen den Boden berührt, wodurch sich eine enge Beinstellung mit vorgebogenem linken Knie ergibt. Die rechte Hüfte ladet sehr stark aus, die linke Schulter ist gehoben, der Kopf wendet sich scharf zur rechten Seite, so daß das fast ganz in der Reliefebene des Körpers liegende Gesicht bei einer Vorderansicht der Figur im Profil erscheint. Außerdem ist der Kopf geneigt und der Blick haftet am Boden.

Wie sind die Arme der Bronze zu ergänzen? Über die Haltung des linken gibt der Körper selbst genügenden Aufschluß. Die schräge Linie seines Contours erweckt den Eindruck, als falle der Körper auf die Seite, sie verlangt daher gebieterisch nach dem Gegengewicht einer Senkrechten, die nur ein Pfeiler gewesen sein kann, auf dem sich der Arm aufstützte, wozu auch die erhobene Schulter stimmt. Nach der ungebrochenen Körperlinie zu schließen, war es ein niedriger Pfeiler, also der Arm gestreckt, etwa wie bei dem polykletischen „Narziss“ (Abb. 6). Der rechte Armansatz verläuft sehr ausgesprochen nach hinten, aber er liegt gleichzeitig am Körper an, so daß die Hand nicht in die Hüfte eingestemmt sein oder auf dem Rücken aufliegen konnte, vielmehr wird der Unterarm nach vorne zu erhoben gewesen sein.

Diese aus der Figur selbst erschlossene Ergänzung der Arme wird bestätigt durch die Darstellung auf einer schönen antiken Glaspaste in Berlin, die ich in

Abb. 1 nach Furtwänglers Gemmenwerk²⁾ wiedergebe, aber im umgekehrten Bilde, also nicht wie sie der Abdruck, sondern wie sie das vertiefte Original zeigt. Eine überraschend übereinstimmende Schöpfung tritt uns hier entgegen, nur das linke Bein ist ein wenig mehr zur Seite gesetzt und die Haube fehlt, im übrigen wiederholt sich das Körpermotiv und die Kopfhaltung genau. Der gestreckte linke Arm stützt sich auf einen Pfeiler, die Hand hält hier ein Gewandstück fest, das hinter dem Körper her von dem rechten Unterarm emporgezogen wird. Neben der Figur steht am Boden ein Waschbecken, auf welches ihr Blick gerichtet ist. Ebenso werden wir uns nun auch unsere Statuette, von deren Typus das Bild der Paste wahrscheinlich direkt abhängt, vervollständigt zu denken haben; das Gewand, das mit den Armen und dem Pfeiler zusammenhängend, jetzt verloren ist, ohne daß es Spuren an dem Körper hinterlassen hat, muß für diesen einst einen sehr wirksamen Hintergrund gebildet haben. Auch das Waschbecken werden wir bei unserer Bronze voraussetzen, es motiviert zu gut den seitwärts zu Boden gesenkten Blick der dargestellten Person, die ihre eigenen Reize in dem Wasser mit Wohlgefallen sich widerspiegeln sieht.

Es ist keine Göttin, nicht Aphrodite, sondern ein sterbliches Mädchen, das sich zum Bade rüstet. Dafür spricht die Form der Haube und die überaus zierliche Frisur, auch wohl der Ohrschmuck, der durch das große runde Loch in dem erhaltenen rechten Ohrläppchen erwiesen wird. Die Haube ist in wundervoll natürlicher Faltengebung, die allein einen Künstler ersten Ranges verrät, auf dem Kopfe turbanartig zurechtgelegt; die ihre Ausläufer bildenden zwei Bänder kreuzen sich im Nacken, laufen straff angezogen auf den Seiten des Kopfes herum und sind über der Stirn zu einem Knoten verschlungen, von dem aus sie in zierlichen Fransen, die an den erwähnten Silbereinlagen beginnen, endigen. Unter dem Knoten schiebt sich der Stoff der Haube noch einmal zu einer Falte zusammen, eine reizende Unregelmässigkeit, die sehr wirksam mit dem regelmäßig gescheitelten Haar kontrastiert. Von diesem läßt die Haube auf der Stirn je einen von der Scheitelung zum Ohr laufenden Streifen frei, auf dem die einzelnen Haarsträhne in entzückend feiner Ziselierung angegeben sind. Außerdem schieben sich im Nacken zwei Haarwülste unter der Haube vor, von denen aus einzelne kleine Löckchen mit gedrehten Enden sich loslösen und auf den Hals fallen. Zwei weitere dieser Art und zwar ganz besonders zierlich angeordnet und ausgearbeitet, werden vor den Ohren auf der Wange sichtbar. (Abb. 2.)

Daß die griechischen Frauen sich beim Baden gerne der Kopfhäuben zum Schutze der Haare gegen das Wasser bedienten, bezeugen Vasenbilder; viele charakteristische Beispiele hiefür sind in der kürzlich erschienenen, Aus dem antiken Badewesen betitelten Schrift von Sudhoff abgebildet. Die Haube ist



Abb. 1

²⁾ Antike Gemmen, Tafel 36, 25. Durch die Freundlichkeit R. Zahn's liegt mir ein Abdruck dieser Paste sowie einer zweiten (Furtwängler, Berliner Gemmenkatalog Nr. 6222) vor, die das gleiche Gemmenoriginal in weniger scharfem Abguß wiedergibt.

also ein weiterer Beweis für die Richtigkeit einer Ergänzung unserer Bronzefigur nach der Berliner Paste als einer sich zum Bade Rüstenden.

Ist dieses badende Mädchen als Genrefigur aufzufassen, als typische Verkörperung einer alltäglichen Handlung, oder liegt ihm ein individueller Vorwurf zu Grunde? Zur Beantwortung dieser Frage ist vorerst ein Versuch nötig, die Entstehungszeit des Werkes und den Kunstkreis, dem es angehört, näher zu bestimmen.

In die Augen fallend ist bei unserer Figur zunächst eine gewisse Gebundenheit in der Beinstellung, die nicht direkt durch das Motiv bedingt ist. Sie steht



Abb. 2

in dieser Hinsicht etwa in der Mitte zwischen der esquilinischen Venus, die noch ganz geschlossene Füße hat und der Knidierin des Praxiteles, deren Stellung eine mehr gelockerte ist. Vergleichen wir die Proportionen und die Körperbildung der Bronze mit jenen beiden nackten Frauenfiguren, von denen die eine gegen die Mitte des 5., die andere gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstanden ist, so ergibt sich ein ähnliches Verhältnis. Sie hat nicht mehr die gedrungenen Proportionen der esquilinischen Venus, die im Verhältnis zu den schmalen Hüften übermäßig breite Brust, aber auch nicht die flächenhafte Breitenentwicklung der knidischen Aphrodite, vor allem nicht ihre starke Beckenbildung. Der an der esquilinischen Venus so auffällige Naturalismus in der Wiedergabe von Haut, Fleisch und Fettpolstern, der auch in der von

Furtwängler³⁾ dem gleichen Meister zugeworfenen neuen Niobide vorherrscht, ist an der Münchener Statuette gemildert, die Behandlung des Körpers ist knapper und straffer geworden, aber auf der andern Seite ist gegenüber der Knidierin ein schärferes Hervorheben der Körperstruktur bemerkbar und eine stärkere Betonung von Detailerscheinungen der Oberfläche, die mehr an jene älteren Werke anklingt.

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich für mich der Schluß, daß die Bronze noch ins 5. Jahrhundert v. Chr. gehören muß. Als weiterer Grund hiefür läßt sich anführen, daß die Figur trotz allseitiger, glänzender Durchmodellierung nur auf eine Ansicht berechnet ist, bei der Körper, Kopf und Extremitäten reliefartig in einer Fläche zu liegen scheinen. In erster Linie entscheidend aber ist der Kopf mit seinen strengen Gesichtszügen, die nichts von dem Sentiment des

³⁾ Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. W. 1907. S. 217.

4. Jahrhunderts, wie es schon in dem Ausdruck der Eirene des Kephisodot sich findet, verraten, und mit der schlichten Linienführung der Stirnhaare und den gedrehten Löckchen. Auch die Haube ist bei aller Meisterschaft in Anlage und Ausführung wohlthuend einfach gehalten.

Mit dieser Datierung einer nackten weiblichen Figur, die trotz einer gewissen Herbheit der Form doch schon dem freien Stil angehört, in das 5. Jahrhundert komme ich allerdings in Konflikt mit der herrschenden Ansicht, nach welcher das Ideal des nackten Frauenkörpers erst im 4. Jahrhundert durch Praxiteles in die Rundplastik eingeführt worden ist. Schon Furtwängler¹⁾ hat diese „Schulmeinung“, die er selbst früher vertrat, als irrig abgelehnt, aber ganz neuerdings ist sie wieder von F. Noack in einer geistreichen Skizze über das Gewandproblem in der griechischen Kunstentwicklung²⁾ von neuen Gesichtspunkten aus verteidigt worden. Nach ihm hat es im 5. Jahrhundert keine Entwicklung des weiblichen Aktes gegeben, die mit der des männlichen Idealtypus zu vergleichen wäre und zwar hauptsächlich darum, weil das Leben dort dem Künstler nicht so entgegenkommend war wie hier, sondern das Studium und die Erfassung des Frauenkörpers vollzog sich unter dem Gewande, aus dem er im 4. Jahrhundert sich plötzlich in höchster Vollendung herauslöste. Werke wie die esquilinische Venus und die Niobide sind für Noack kühne Versuche eines an der Schwelle der freien Kunst stehenden, naturalistischen Meisters, denen keine Schule beschieden war.

Daß die Palästra der Ausbildung des nackten männlichen Idealtypus in der Kunst ganz besonders günstig war, ist klar; immerhin wurden in der Peloponnes die gymnastischen Übungen auch auf das weibliche Geschlecht ausgedehnt, in Sparta tanzten die Mädchen bei Götterfesten nackt in der Öffentlichkeit. Außerdem bietet der männliche Körper dem Künstler sicherlich ein komplizierteres und darum reizvolleres Problem, aber trotzdem hat sich der nackte weibliche Körper in der Plastik des 5. Jahrhunderts nicht ausschließlich unter der Hülle des sich anschmiegenden Gewandes entwickelt, sondern analog der männlichen Gestalt. Es sind uns mehr nackte, weibliche Figuren aus dem 5. Jahrhundert erhalten, als man gewöhnlich annimmt, wenn auch ihre Zahl aus den angeführten Gründen in keinem Verhältnis zu der der männlichen steht, aber die „Schulmeinung“ hinderte uns bis jetzt, sie zu erkennen.

Ich will hier nur auf zwei Werke aufmerksam machen, die in näherem Zusammenhang mit unserer Bronze stehen; eine genauere Untersuchung nach dieser Richtung hin wird die Zahl der Beispiele sicher leicht vermehren können. Furtwängler³⁾ hat den wundervollen weiblichen Torso in Neapel (Abb. 3) dem Euphranor zugeschrieben, einem Künstler des 4. Jahrhunderts, der nach seinen Untersuchungen besonders gern peloponnesische Typen des 5. Jahrhunderts benutzt hat. Offenbar bestimmten die älteren, aus dem 4. Jahrhundert herausfallenden,

¹⁾ a. a. O. S. 217.

²⁾ Neue Jahrb. für die klass. Altert. XXIII, S. 233 ff.

³⁾ Furtwängler, Meisterwerke S. 592. Guida del museo di Napoli 294. Friederichs-Wolters 1468. Bulle, Der schöne Mensch im Altertum, Taf. 176.

stilistischen Elemente Furtwängler bei dieser gezwungenen Zuteilung des Werkes; es gehört vielmehr noch dem 5. Jahrhundert an und ist in Motiv und Stil eng verwandt mit unserer Statuette. Das Original war vermutlich ebenfalls Bronze,

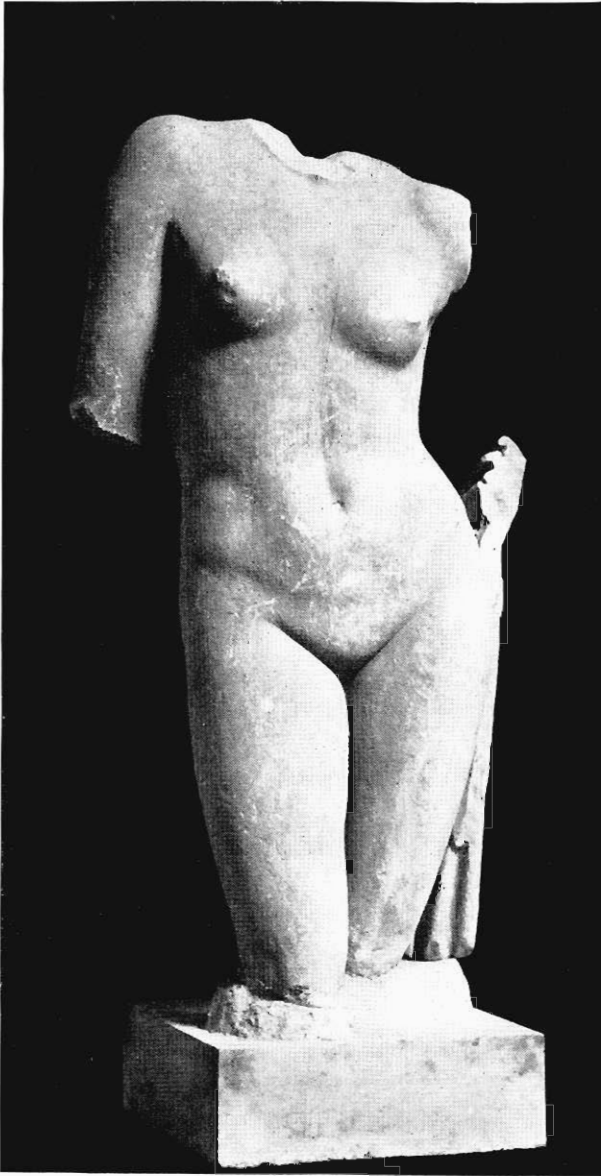


Abb. 3

die Übertragung in den Marmor hat etwas mehr Weichheit in die Arbeit hineingetragen. Die Linke war in die Seite gestützt, auf dem Unterarm lag ein Gewandstück auf. Auch hier zeigt sich der Knidierin gegenüber wieder ein größerer Naturalismus in der Behandlung der Oberfläche.

Ebenfalls Furtwängler⁷⁾ hat auf eine Marmorstatuette der Sammlung de Clercq in Paris zum ersten Mal aufmerksam gemacht, als auf ein ganz hervorragend schönes Werk griechischer Kunst (Abb. 4). Es ist eine nackte weibliche Figur, die sich eine Binde um das Haupt legt, deren Enden beide Hände halten. Der Kopf ist eine Verkleinerung einer in vielen Wiederholungen erhaltenen Schöpfung des 5. Jahrhunderts, in der Furtwängler eine Aphrodite aus der Spätzeit des Phidias vermutet, deren wahrscheinlich bekleideter Körper uns bis jetzt leider nicht bekannt ist. In dem Körper der Statuette erkennt Furtwängler auch eine ausgesprochene Formgebung des 5. Jahrhunderts und zwar polykletischen Stils, aber trotzdem hält er das ganze Werk für einen Pasticcio der hellenistischen Zeit. Diese Annahme hat zweifellos wieder etwas gekünsteltes; das Original des Marmors, das vermutlich eine Bron-

zestatuette war und des als Stütze dienenden Gefäßes mit dem daraufliegenden

⁷⁾ Meisterwerke S. 100. Helbings Monatsber. über Kunstwissenschaft I (1900) S. 178. Die Statuette ist jetzt abgebildet, Collection de Clercq IV, Tafel 3, danach unsere Abbildung.

Gewande entbehrte, gehört einfach in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts und verwendet für ein neues Körpermotiv einen etwas älteren berühmten Kopftypus. Daß die Verkleinerung eines solchen in jener Zeit nichts außergewöhnliches war, beweist ein kleiner Terrakottakopf des 5. Jahrhunderts, der trotz leichter Variation

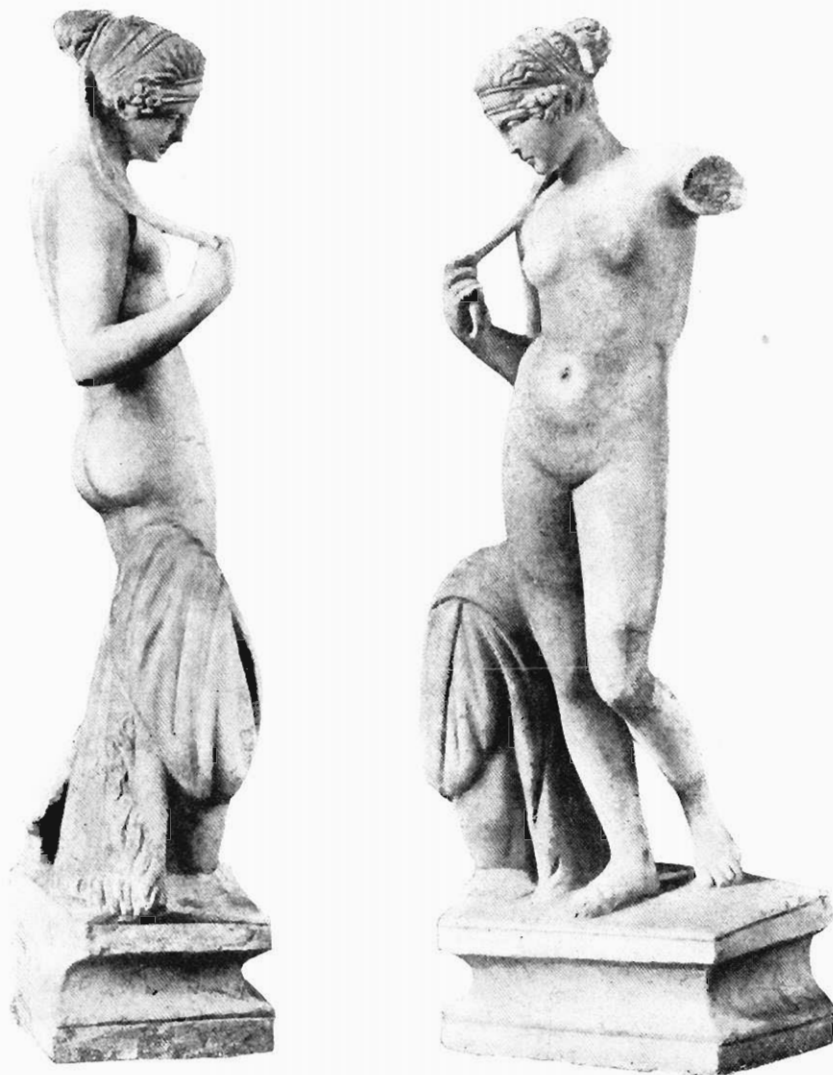


Abb. 4

unverkennbar die gleiche Schöpfung wiedergibt. Ich gebe hier sein Bild nach einem Abguß, der aus Furtwänglers Nachlaß stammt, leider ist mir unbekannt, wo sich das Original befindet. (Abb. 5). In Körperhaltung und Stilbehandlung berührt sich die Statuette de Clercq wieder nahe mit unserer Bronze, es wiederholt sich auch hier das Motiv des nach hinten gehenden rechten Armes mit der erhobenen Hand.

Wir haben somit wenigstens zwei nackte, weibliche Figuren, die dem Ende des 5. Jahrhunderts angehören und untereinander stilverwandt sind, dem Münchner badenden Mädchen vergleichen können und fragen nun, welcher Schule diese kleine Gruppe angehört.

Den Aphroditetorso in Neapel bildet Furtwängler⁶⁾ als weibliches Gegenstück zu der von ihm für den Paris des Euphranor erklärten Statue in Lansdowne ab, welche letzterer nach ihm von Polyklet, speziell dem polykletischen sog. Narziss beeinflusst ist. Dasselbe Resultat ergibt sich also auch für den weiblichen Torso. Ebenso hat Furtwängler, wie schon erwähnt, den Körper der Statuette de Clercq mit Polyklet in Verbindung gebracht, er schließt sich nach ihm eng an den Diadumenos des Meisters an. Bei unserer Statuette

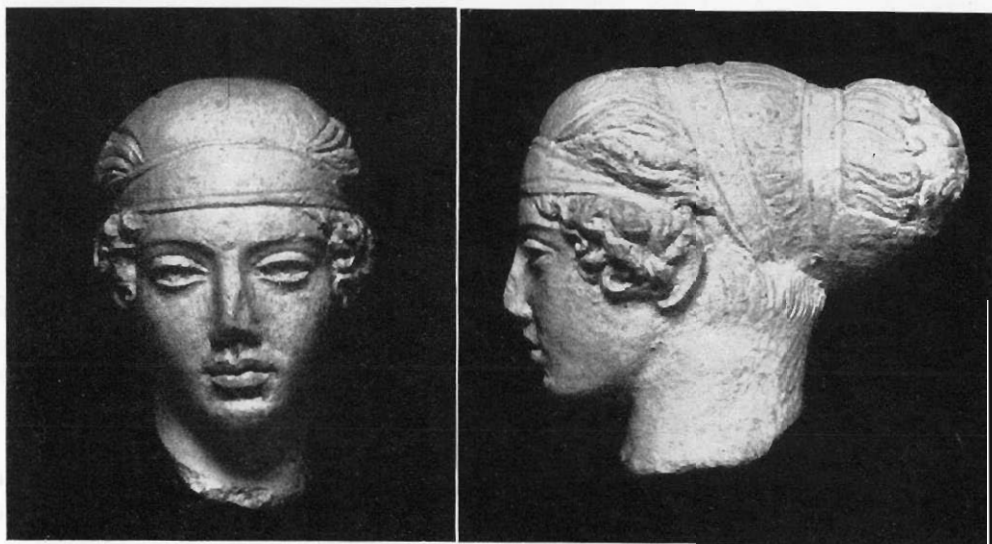
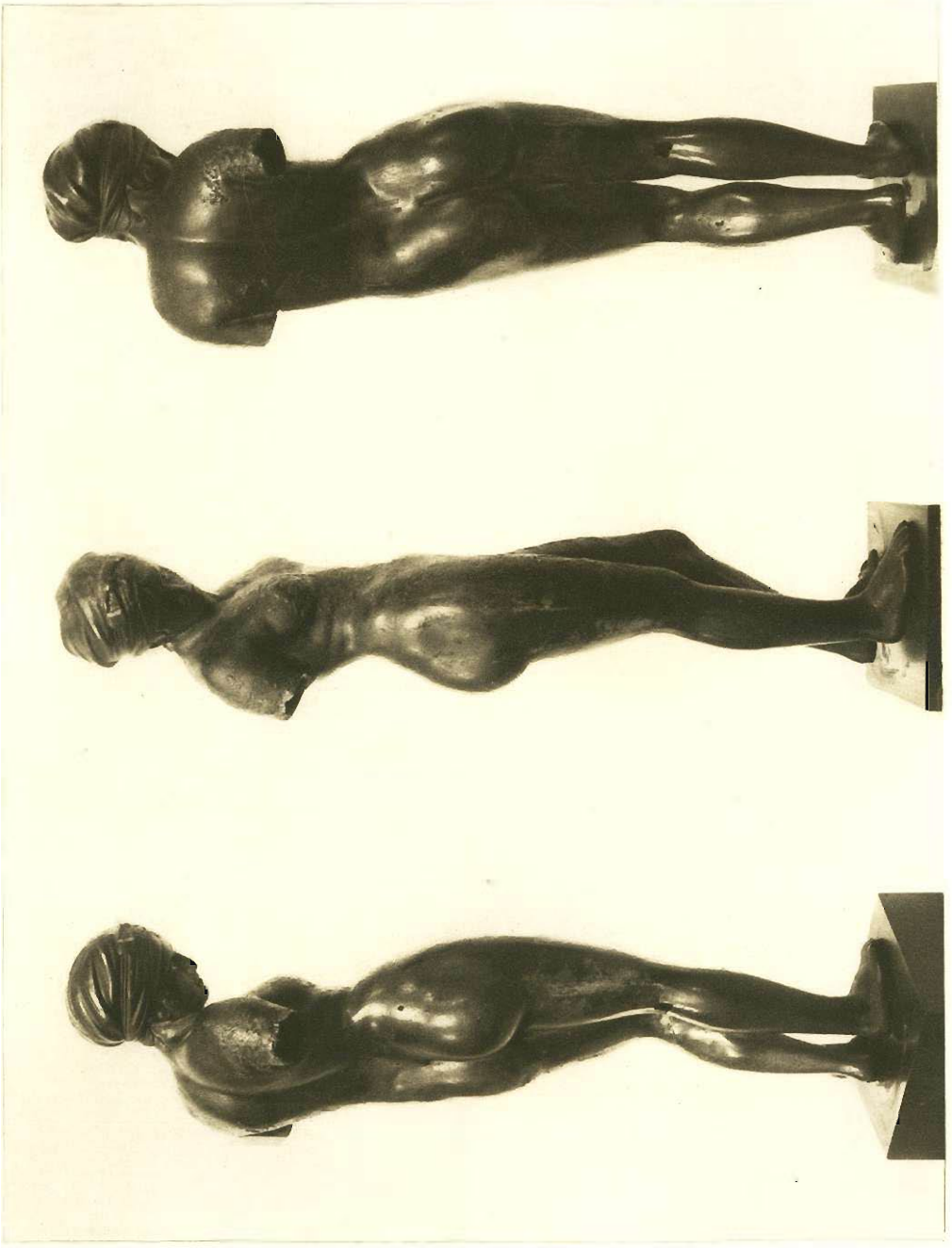


Abb. 5

habe ich bereits auf die straffe Behandlung des Fleisches, verbunden mit einem diskret gehaltenen Naturalismus hingewiesen, es ist ein durch sorgfältige Pflege kräftig ausgebildeter Körper, ein Gegenstück zum männlichen Athletenideal. Der Hauptreiz der Schöpfung liegt auf formalem Gebiet; sie wirkt in erster Linie durch die vollendeten Proportionen und die wundervollen Umrißlinien. Das weist auf peloponnesische Kunst hin und insbesondere auf den großen Meister der Form auf Polyklet. Die Grundlage der Figur bildet noch der altargivische Kanon, wie er sich im Münchner „König“⁷⁾ darstellt mit der ausgebogenen Hüfte und dem erhobenen Unterarm auf der Standbeinseite und dem in dieser Richtung gesenkten Kopf. Das lange, schmale Gesicht mit den strengen Zügen und ebenso die Haarbehandlung sind noch durchaus abhängig von einem älteren peloponnesischen

⁶⁾ Masterpieces S. 358.

⁷⁾ Furtwängler, Glyptothek 295.



Kopftypus, der uns in Varianten erhalten ist.¹⁰⁾ Peloponnesisches Erbteil ist auch das Interesse für den nackten weiblichen Körper und seine athletische Durchbildung, aber in den naturalistischen Elementen äußert sich der Einfluß von Werken jener Richtung, der die esquilinische Venus und die neue Niobide angehören. Gerade in den jüngeren polykletischen Werken kreuzt sich die peloponnesische Kunstrichtung vielfach mit andern Strömungen, und ein solcher Vorgang liegt nach meiner Ansicht auch in unserer Bronze vor, die sicherlich aus der Schule des Polyklet stammt und von ihm direkt inspiriert ist. Anklänge an das Motiv des Diadumenos bieten sich ungesucht dar; überraschend ist ferner die Übereinstimmung in der Haltung mit dem sog. Narziß (Abb. 6),¹¹⁾ der ebenfalls der polykletischen Schule angehört, nur ist hier durch die Wendung des Kopfes zur erhobenen Schulter hin und durch die im Rücken aufliegende Hand das Motiv schon weiter entwickelt und zugleich in seiner Wirkung abgeschwächt.

Die Münchner Bronze ist somit kunstgeschichtlich von der allergrößten Bedeutung, sie liefert mit den sich ihr anschließenden Werken ein bisher fehlendes Glied in der Entwicklungsreihe des nackten Frauentypus und zeigt, daß auch in diesem das 4. Jahrhundert auf Polyklet basiert.

Ich komme nun zum Schluß, nachdem ich Zeit und Schulkreis des Werkes bestimmt habe, auf die oben aufgeworfene Frage zurück, ob das sich zum Bade rüstende Mädchen als ein plastisches Genrestück aufzufassen ist. Die Zurückführung der Statuette auf die polykletische Kunstrichtung ist dieser Annahme günstig, denn die Wahl von Motiven aus dem täglichen Leben steht in Wechselbeziehung zu dem Vorherrschen der Form gegenüber dem Inhalt. Von Polyklet ist uns auch das früheste eigentliche Genrewerk in der Plastik überliefert, die Gruppe zweier Knöchel spielender Knaben. Trotzdem möchte ich in unserem Falle die Entscheidung lieber offen

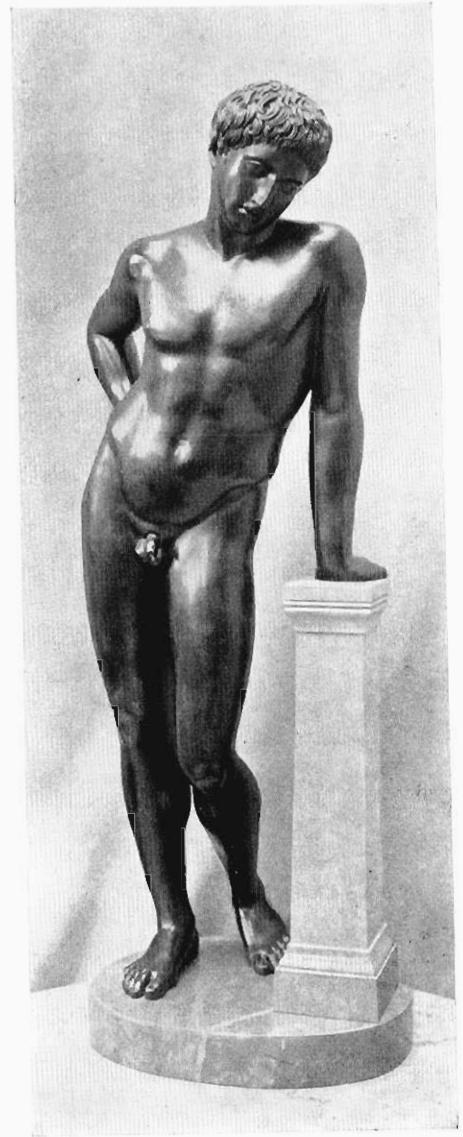


Abb. 6

¹⁰⁾ Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg, Text zu Tafel 31.

¹¹⁾ Die Abbildung gibt eine galvanoplastische Nachbildung des Stettiner Museums wieder, in welcher der Körper des Pariser und der Kopf des Münchner Exemplares vereinigt sind.

lassen, haben wir doch jetzt erst wieder lernen müssen, daß der Diadumenos und der Doryphoros des Polyklet, die uns als Athleten in Motiven aus dem täglichen Palästraleben galten, vielmehr wahrscheinlich Apollon und Achilleus darstellen.¹²⁾ Vielleicht liegt unserer Bronze ein Weihgeschenk zu Grunde, der Dank einer berühmten Hetäre an die Göttin Aphrodite für die Verleihung der körperlichen Reize, in Gestalt ihres eigenen Bildes, dessen vollendete Schönheit sie zum Bade sich bereitend enthüllt, vielleicht schließt sich dieses kleine Kunstwerk des polykletischen Kreises dabei eng an eine große Aphroditeschöpfung des Meisters selbst an. Die Statuette de Clercq könnte in gleicher Weise aufzufassen sein, nur daß hier nicht der Kopf der Göttin zu einer Sterblichen abgewandelt ist, sondern umgekehrt der Körper eines schönen Weibes mit dem Kopfe der Göttin, der einem berühmten Werke einer andern Kunstrichtung entnommen wurde, gekrönt ist. Als Sakrileg konnte solch ein Vorgang bei den Griechen des 5. Jahrhunderts nie und nimmer gelten.

¹²⁾ Hauser, Österr. Jahreshfte IX, 42. X, 279. XII, 100.

