

59

Winter. Statue grecque du Louvre.

SONDERABDRUCK AUS DEN
- JAHRESHEFTEN DES ÖSTER-
REICHISCHEN ARCHÄOLOGISCHEN
INSTITUTES BAND III
1900



tp



Griechische Porträtstatue im Louvre.

(Tafel I und II.)

Die Überlieferung über griechische Porträtwerke des fünften Jahrhunderts vor Chr. ist so spärlich, dass eine Bereicherung auch dann willkommen sein wird, wenn dem Nachweis eines Bildnisses aus dieser Zeit die sichere Benennung der dargestellten Persönlichkeit versagt bleibt.

Die Statue des Louvre, die auf Taf. I und II und in Fig. 13 mit gütiger Erlaubnis

des Herrn Héron de Villefosse veröffentlicht wird,¹⁾ stellt sich der einzigen vollständig erhaltenen Porträtstatue, die wir bisher als sicher dem fünften Jahrhundert angehörig kennen,²⁾ dem Anakreon der Sammlung Jakobsen, als einem dem Gegenstande nach eng verwandtes und, wie wir sehen werden, ungefähr gleichzeitiges Werk zur Seite.

Sie ist im Jahre 1885 in den Besitz des Louvre gelangt³⁾ und als n. 1894 in der Mitte der Salle du Tibre aufgestellt. Die am Postament angebrachte Beschriftung enthält die folgenden Angaben: „Autrefois à Sienne (coll. Pannilini). Marbre Grec. La tête et d'autres morceaux rapportés appartiennent à la statue. Restaurations: le bout du nez, un morceau de l'oreille gauche, de petits morceaux du cou, de petits éclats de la draperie, le bout des gros orteils, deux pièces en bas de la jambe gauche, une pièce au tronc d'arbre.“ Der Catalogue sommaire des marbres antiques verzeichnet die Figur unter n. 588 mit der Bemerkung „Poète grec à demi drapé, debout, tenant la lyre; statue d'une conservation remarquable. Coll. du sculpteur Dupré puis Palais Gori-Pannilini à Sienne“. Zu diesen Angaben kann ich nach freundlicher Mittheilung des Herrn de Villefosse noch hinzufügen, dass der Kopf, beide Füße, die Beine und Stücke der Basis gebrochen waren. „Le pied droit tient à la base, mais le pied gauche est simplement posé sur le sol sans y adhérer. Il y a une différence de travail entre les



Fig. 13 Statue im Louvre.

¹⁾ Eine kleine Skizze der Figur gibt Reinach, *Repertoire de la statuaire grecque et romaine* II 1 p. 309 n. 8.

²⁾ Fraglich ist es, ob der sitzende Dichter der früheren Sammlung Borghese nicht dem Ende des

fünften Jahrhunderts, etwa der Zeit des Künstlers Demetrios, angehört. Vgl. Winter, *Über die griechische Porträtkunst* 13; Kekule, *Arch. Jahrbuch* VII 1892 S. 124.

³⁾ Wo die Statue gefunden ist, ist leider nicht

deux pieds. Quoique le pied gauche paraisse meilleur que le pied droit, la non-adhérence fait croire qu'il est moderne, sans qu'on en ait pourtant la conviction absolue. Les restaurations ont  t  faites très soigneusement et presque avec amour; il ne serait pas étonnant, qu'elles soient l'oeuvre de Dupré.

Die Verletzungen sind so gering, dass sie den Gesamteindruck kaum berühren. Dass der Kopf, wie angegeben, zugehörig sei, schien auch mir bei wiederholter Betrachtung des Marmors nicht zweifelhaft: der Bruchrand am Hals schließt bis auf einige Stellen, an denen kleine Marmorst ckchen eingefügt sind, unmittelbar an, und das Aussehen und die glatte Behandlung der Oberfläche ist an Kopf und Körper dieselbe.

Die Statue ist 1,68^m hoch. Ein bärtiger Mann ist in lebhaftem Vorwärtsschreiten dargestellt, mit gehobenem Kopf, die Lippen etwas geöffnet. Er hält in der linken Hand eine Schildkr tenleier und zieht mit der rechten Hand, wie um in der Bewegung nicht behindert zu sein, das Gewand in die Höhe. Der Mantel ist so angeordnet, dass die Brust, der rechte Arm und die Füße bis zur halben Höhe der Unterschenkel unbedeckt bleiben; er ist, straff angezogen, um die Hüften und den Unterkörper gelegt, von hinten über den Rücken und die linke Schulter geworfen und über den linken Arm genommen, von dem die  berschussige Masse in steilen Falten herabfällt. Die Füße stecken in Sandalen, deren Einzelheiten mit größter Ausführlichkeit wiedergegeben sind. Es sind Sohlen mit einem breiten, über den Zehen liegenden Bande und zwei kreuzweis miteinander verbundenen breiten Riemen, von denen der eine um den Absatz, der andere über dem Spann des Fußes liegt (Fig. 14). Der erstere greift über eine hohe Kappe herüber, die hinten für den Absatz angebracht ist. Der Spannriemen

mehr festzustellen. Sie ist zuerst im Besitze des Bildhauers Giovanni Dupré in Florenz gewesen, aus diesem in den Palazzo Gori-Pannilini in Siena gelangt. Hier war sie im großen Saal auf einer Basis aufgestellt, auf der die Inschrift angebracht wurde (vgl. Bergk, Poetae lyrici III Anacreontea 30 V. 14 ff.):

Ε Μ Ε Μ Δ Δ Α Ο Ν Ω C   Τ Ι Ζ Ω
Μ   Π Ι C Ο Ν Π   Δ Ο Ι C Δ   Κ Ρ Δ Τ Δ
Η Υ Κ Δ C Ο Ν

Anacreontes, M. Δ

ORA CHE HO VITA E SPIRITO
DI ROSE AMOR CORONA MI

Anacreonte.

Die Basis steht heute noch in dem inzwischen zum Hotel Continental umgewandelten Palazzo und

trägt jetzt eine Nachbildung des Merkurs von Giovanni da Bologna. Der Besitzer des Hotels, M. Alessandro Pagnini, hat beim Ankauf des Palazzo Statue und Basis mit erworben, die Statue allein dann an M. Paggetti in Nizza verkauft. Von Nizza ist die Figur durch den Architekten M. Sabatier 1885 in den Louvre gelangt. Diese Angaben verdanke ich der Güte des Herrn de Villefosse, welcher in Siena selbst Nachforschungen angestellt hat. Herr Professor E. Piccolomini in Rom theilte mir freundlichst mit, dass er sich erinnere, die Statue kurz nach ihrer Erwerbung durch den Senatore Augusto de Gori gesehen zu haben, „e ricordo ancora che egli la battezz  come un Anacreonte e che fece scolpire nella base qualche verso tratto dagli Anacreontea“.

hat oben in Beschlägen befestigte Bänder, die, zur Schleife zusammengebunden, eine über dem Spann liegende Schutzplatte festhalten. Der schmale Riemen dieser Schutzplatte ist zwischen der ersten und zweiten Zehe durchgesteckt und greift über das breite vordere Band herüber. Dieses ist nach den Seiten zu, wo es an der Sohle ansitzt, so weit verbreitert, dass es die kleine Zehe überdeckt. Die Schutzplatte über dem Spann ist mit einer schlanken, in Relief ausgeführten

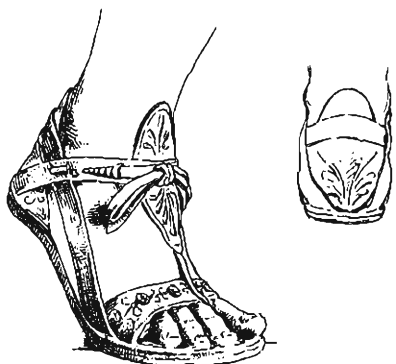


Fig. 14 Fuß der Statue Fig. 13.

Doppelpalmette verziert; eine einfache Palmette ebenfalls in Relief füllt an der hinteren Kappe die zwischen den Riemen frei bleibende Fläche aus und setzt sich nach den Seiten in einer eingravierten kleinen Ranke fort, die in dem Zwickel unter dem Hinterriemen sichtbar wird. Auch der breite Vorderriemen hat eine Verzierung, die aus einer Reihe von Rosetten mit eingravierten, beiderseitig ansetzenden, volutenartigen Ranken besteht. Mit gleicher Genauigkeit sind an der Leier alle Einzelheiten der Form und Verzierung wiedergegeben.⁴⁾ Man

sieht ganz deutlich, wie der Boden aus dem vollen Schildkrötengehäuse besteht — das Schildpattmuster ist auf der gewölbten Außenfläche in Modellierung angegeben —, wie an diesem die Arme, als Hörner gebildet, angesetzt sind. Leider sind die Spitzen der Hörner abgebrochen, und es fehlt damit auch das Joch. Unten auf der Innenfläche des Schallgehäuses tritt der Steg, mit einem eingravierten Ornament wellenförmig gezeichneter Ranken verziert, vor, darunter sind zwei Knöpfchen angebracht mit Löchern, vermuthlich für Bronzestifte, die zur Befestigung des, wie die Saiten selbst, aus Bronze zu denkenden Saitenhalters gedient haben werden. Das Tragband der Leier ist, in Relief ausgeführt, an dem äußeren Horn etwas unterhalb der Mitte angeknüpft und legt sich über den Arm des Mannes herüber. Auch das Plektron und die Schnur, mit der es an der Leier befestigt zu sein pflegt, werden nicht weggelassen gewesen sein. Wahrscheinlich war beides aus Bronze gearbeitet und besonders angesetzt.

Die Leier und namentlich die Sandalen sind feine Schmuckstücke. Ihre Eleganz passt zu der ganzen Erscheinung des dargestellten Mannes, zu der gezierten Haltung, in der er, kokett das Gewand aufhebend, hinschreitet.

⁴⁾ Über Bau und Einrichtung der Saiteninstrumente vgl. C. v. Jan, Arch. Zeitung 1858 S. 181 ff. Taf. CXV; Die griech. Saiteninstrumente (Progr. v. Saargemünd 1882) S. 6 ff.

Von dem Original, auf das die Pariser Statue zurückgeht, lässt sich noch eine zweite Wiederholung nachweisen. Sie befindet sich in der Sammlung des Conservatorenpalastes in Rom, wo ich sie früher skizzieren konnte, und ist nebenstehend (Figur 15) nach einer der Güte E. Petersens trotz ungünstiger Beleuchtungsverhältnisse verdankten Photographie abgebildet. Zeit und Ort der Auffindung auch dieser Replik scheinen unbekannt zu sein. Das Material ist fein krystallinischer Marmor, der, wie Petersen freundlichst mittheilt, fachmännischem Urtheil nach wohl pentelischer sein kann. Die Erhaltung ist weniger vollständig als bei dem Exemplar des Louvre. Der Kopf, die linke Hand, der rechte Arm von der Mitte des Oberarms bis zum Handgelenk, der linke Fuß und der untere Theil des linken Beines, ein großes Stück der vom linken Arm herabfallenden Gewandmasse sind abgebrochen und ergänzt. Auch die Stütze hinter dem linken Bein und die Basis sind modern. Die Höhe ohne den ergänzten Kopf (von der Oberfläche der Plinthe bis zur Halsgrube gemessen) beträgt 1,365^m.

Die Figur unterscheidet sich von der Pariser Statue durch die weniger sorgfältige und weniger charakteristische Ausführung. An den Sandalen sind die Ornamente weggelassen, an der Kappe über dem Spann ist statt der Palmetten, wie es scheint, ein breiter Rand von einer Innenfläche abgesetzt, die Beschläge an dem Spannriemen habe eine knappere, einem Epheublatte ähnliche Form. Die Falten des Mantels



Fig. 15 Statue im Conservatorenpalast zu Rom.

stimmen in den Hauptzügen, aber nicht in den feineren Einzelheiten mit den Falten an dem Exemplar des Louvre überein, sie sind flüchtig und derb herausgemeißelt.

An der Pariser Statue fällt die Klarheit und Schärfe der Gewandbehandlung als charakteristisch ins Auge. Das Gewand liegt knapp und straff an, so dass die äußeren Umrisse der Beine unter ihm in ihrem vollen Verlauf sichtbar bleiben, von dem vorgesetzten linken Bein auch der innere Umriss durchscheint. Auf der glatten Fläche des Mantels über den Beinen sind die Falten sparsam und übersichtlich hingeführt, jede einzelne wie für sich existierend vom Ansatz bis zur Endigung in bestimmter, scharf umrissener Linie hingezogen. Auch wo an der Hüfte der Stoff sich dichter zusammenschiebt, sind die Lagen sorgfältig auseinandergehalten. Auf der Schulter liegt das Gewand in breiten, bandartig flachen Lagen, und ähnlich gegliedert fällt es vom linken Arm herunter, hier in steifen, parallel nebeneinander hingezogenen Senkrechten gefurcht. Bemerkenswert ist, wie die vom linken Knie sich ablösende Falte platt und breit an die gespannte Fläche angelegt ist.

Für die Einfachheit und Strenge dieser Gewandbehandlung lässt sich auf die Werke hinweisen, die ich im 50. Berliner Winckelmannsprogramm S. 21 ff. besprochen habe, und in deren Stil ich Nachklänge der archaischen Formgebung deutlich wahrnehmen zu können glaubte. Besonders die Statue der sogenannten Venus Genetrix zeigt bei aller Verschiedenheit, die die soviel weichere, zartere Behandlung und die reichere Fülle an Einzelmotiven augenfällig macht, eine, wie mir scheint, unverkennbare Ähnlichkeit in der übersichtlichen Anlage des Gewandes, in der Nebeneinanderstellung geradlinig durchlaufender und feingeschwungener Falten, in der Art, wie sich das Gewand gegen den äußeren Umriss des vorgestellten Beines in starren, senkrechten Lagen absetzt, auch in einer Einzelheit wie der angeklebten Falte über dem rechten Fuß.

Andererseits bieten sich zur Vergleichung mit der Pariser Statue Werke aus der Parthenonzeit dar. Auf dem Parthenonfries sind unter den Gruppen der Beamten, unter den Festordnern, auch unter den Jünglingen des Zuges zahlreiche Figuren, die in der Anordnung des Gewandes der Statue ähnlich sind. Die Gewandung ist hier jedoch völliger, der Mantel fällt bis auf die Füße herab und liegt nicht gespannt um den Körper. Eine genauere Entsprechung, wie in der Anordnung, so in der Knappheit des Gewandes und dazu in der Gesamterscheinung finden wir in einem statuarischen Werke, in dem Zeustorso von Olympia mit seiner Dresdener Replik, deren Bedeutung und Stellung in der

Kunstgeschichte Treus glückliche Untersuchungen jüngst erschlossen haben.⁵⁾ Zu der großen Ähnlichkeit in der Anlage, die noch verstärkt wird durch das verwandte Motiv des einen weit vorgesetzten Beines, kommt hier die Übereinstimmung in den Hauptzügen der Gliederung des Gewandes hinzu. Aber die Ausführung im einzelnen ist ersichtlich nicht die gleiche. Archaismen, wie der steife Parallelismus der senkrechten Falten, wie die angeklebte Falte am Knie der Pariser Statue, sind hier nicht mehr vorhanden. Die Falten sind weniger ruhig und weniger übersichtlich. Sie sind nicht jede für sich bestimmt auseinandergehalten und abgesondert, sondern bereits in größere, schwächer und stärker betonte Massen zusammengefasst, die sich im Wechsel von Höhen und Tiefen voneinander absetzen. Wo das Gewand in breiteren Lagen liegt, sind diese durch reichere Innenzeichnung kleinerer Falten belebt. Während die Arbeit an der Pariser Statue in dem sauberen Herausholen der einzelnen scharf gezeichneten Linien aufgegangen ist, scheint der Künstler der Zeusstatue bei aller Sorgfalt der Einzelausführung schon das Ziel einer kräftigen und bewegten Gesamtwirkung im Auge gehabt zu haben. Verwandt ist die Behandlung an den genannten Figuren des Parthenonfrieses. Man hat den Eindruck, es müsse eine die plastische Form groß und frei anfassende Kunst wie die der Parthenongiebel-sculpturen als Zwischenstufe zwischen diesen Werken und der Figur des Leierspielers ihren Einfluss geübt haben.

Es ergibt sich hiernach für die Entstehung des Vorbildes der Pariser Statue als wahrscheinlicher Ansatz die Zeit um die Mitte des fünften Jahrhunderts. Einer erheblich jüngeren Datierung würde außer der stilistischen Behandlung auch das Bewegungsmotiv entgegenstehen. In diesem blickt gerade so wie in der Zeichnung des Gewandes und noch deutlicher die Tradition der archaischen Kunst durch. Hierfür liefert die Artemisstatuette von Pompeji, in der ein Werk des entwickelten Archaismus, nach Studniczkas Vermuthung eine Schöpfung des Menaichmos und Soidas von Naupaktos wiedergegeben ist,⁶⁾ den bündigsten Beweis. Zug für Zug entspricht in dieser Figur der Statue des Leierspielers: die besondere Schrittstellung mit weit vorgesetztem linken und nachgezogenem rechten Bein, das Vorwärtsstreben des ganzen Körpers, die Haltung des Kopfes, dazu das Aufnehmen des Gewandes mit der ruhig herabhängenden rechten Hand.⁷⁾ Das alterthümliche Motiv klingt, wie auf einen leichteren Ton gestimmt,

⁵⁾ Olympia III Taf. 58 S. 225; Festschrift für Otto Benndorf Taf. II; III; S. 99 ff.

⁶⁾ Röm. Mitth. III 1888 S. 277 ff. Taf. X.

⁷⁾ Eine merkwürdige Variante zu der Artemisstatuette findet sich, bisher unerkannt, unter den alterthümlichen, durch ihre Größe bemerkenswerten

in der Statue des Leierspielers aus. Dieser Zusammenhang gibt uns eine, wie mir scheint, sichere Gewähr, dass wir uns in der Beurtheilung der stilistischen Form nicht getäuscht haben.

Eine Einzelheit, die Form der Sandalen, kommt noch zur weiteren Bestätigung des gewonnenen Zeitansatzes hinzu. Analogien für sie finden sich in alterthümlichen Werken, so auf dem Relief aus Chrysapha (Berlin 731; Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. I) und auf streng rothfigurigen Vasen, wie z. B. auf der Theseus-Antiopeiavase Vorlegeblätter D 7, im Innenbild der Theseusschale des Euphronios,⁸⁾ nur dass hier der besondere Schmuck der Kappen am Absatz und auf dem Spann fehlt, der aber an der andern gleichzeitig gebrauchten Sandalenform, der ein umständliches Schnürwerk eigenthümlich ist, auch auf den Vasenbildern öfter angegeben ist. Wie die Form in der jüngeren Zeit weiter ausgebildet worden ist, lässt die Sandale des Praxitelischen Hermes erkennen und besonders gut die der Artemis von Versailles, abgebildet in Pottiers Artikel ‚crepido‘ bei Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités I 1559 Fig. 2056.

Die bisherigen Betrachtungen führen zu der Annahme, dass der Künstler der Statue des Louvre in der Wiedergabe des älteren Vorbildes mit gewissenhafter Sorgfalt verfahren ist. Er scheint das einzelne genau nachgebildet zu haben. Wenn sich sein Werk dabei — unserem Eindruck nach — in der besonderen Zurichtung der Oberfläche von dem Originale etwas entfernte, so ist diese Abweichung erklärlich aus der Unfreiheit der Arbeit, aus der mit den

Terracotten von Corfu, nach einem unvollständigen Exemplare veröffentlicht im Bull. de corr. hell. XV 1891 Taf. V 3. Es sind in der Sammlung Karapanos in Athen Bruchstücke von etwa einem Dutzend Exemplaren dieses Typus erhalten, die eine vollständige Herstellung des Bildes ermöglichen. Der linke Arm, gesenkt, fasst das Gewand an, die rechte Hand greift über die Schulter nach dem Köcher hin. Vor den Beinen ist, wie so oft bei diesen Corfuterracotten, in flachem Relief ein Reh zugefügt. Die Figur entspricht — auch in der breiteren Anlage des Mantelüberschlags — dem Bild der Münzen (Röm. Mitth. III 1888 Taf. X unten) genauer als der pompejanischen Statuette, und beweist, dass auf den Münzen das Motiv der gehobenen, nach dem Köcher greifenden Hand nicht, wie Studniczka meinte, aus dem in späterer Zeit „meist verbreiteten Typus der dahinstürmenden, hochgeschürzten Jägerin“ herübergenommen, sondern als echt und alt, dem

Vorbilde der Münzen doch vermuthlich eigenthümlich anzusehen ist. Die einzige Abweichung der Terracotte von den Münzen besteht darin, dass die linke Hand ganz gesenkt ist und statt des Bogens das Gewand hält. Sie erklärt sich daraus, dass die Wiedergabe des Bogens in frei abgestreckter Hand in der noch sehr einfachen, auf ein Abdrücken flacher Formen beschränkten Technik, in der die Corfuterracotten ausgeführt sind, nicht möglich gewesen wäre.

⁸⁾ Auch die Sandale, die Theseus auf der Schale Vorlegeblätter D 8 in der Hand hält, scheint diese Form zu haben. Die Zeichnung der Oberansicht lässt hier die Befestigung der breiten Riemen an den Rändern und des zum Durchstecken zwischen der ersten und zweiten Zehe bestimmten Bandes vorn auf der Fläche der Sohle erkennen. Vgl. auch die Lekythos in Kopenhagen, abgebildet bei Ussing, Nye Erhvervelser til Antiksamlingen i Kjobenhavn (1884) Taf. III.

Zeiten wechselnden Gewöhnung in der Marmortechnik, vielleicht auch daraus, dass die Aufgabe in diesem Falle wie so oft die Wiederholung eines Vorbildes in verschiedenem Materiale erforderte. Denn manches, wie die Biegung und Schärfe der Falten des Mantels über der Hüfte und an der vom linken Arm herabfallenden Lage, dazu die in Gravierung ausgeführten Verzierungen an den Sandalen und an dem Stege der Leier, lassen vermuthen, dass das Vorbild ein

Bronzework war.



Fig. 16 Kopf der Statue Taf. I und Fig. 13.

Nicht ganz die gleiche Zurückhaltung aber, wie bei der Nachbildung des Körpers mit dem Gewande, scheint der Künstler bei der Wiedergabe des Kopfes (Taf. II; Fig. 16) geübt zu haben. Zwar tritt in den Grundzügen der strenge Typus des Vorbildes noch mit Entschiedenheit heraus. Dafür sind die Verhältnisse im ganzen, die Führung der Hauptlinien, die einfache Anlage des Haares und des Bartes bezeichnend. Das Gesamtbild in seinen wesentlichen Formen fügt sich wohl der Reihe langbärtiger Köpfe ein, die, etwa mit dem sogenannten Pherekydes beginnend, über den sitzenden Greis des Olympiagiebels und die Kentaurenköpfe namentlich der jüngeren unter

den Parthenonmetopen bis zu der Dresdener Zeusstatue und dem Parthenonfries hinführt. Aber der Eindruck wird durch manche Einzelheiten der Formengebung beeinträchtigt. Die Stirn ist in ihrem unteren Theile vorgewölbt und oben durch zwei Horizontalfalten gefurcht, über der Nase setzen von den Augenbrauen zwei Steilfalten schräg nach oben hin an, der Augenknochen ist durch Unterhöhlung an der Nasenwurzel markiert, die Wangen, an den Backenknochen breit, sind nach dem Munde zu eingezogen, die Lippen sind schmal und nur wenig herausgebogen, der Bart ist in seinem unteren Theile aufgelockert und an einigen Stellen unregelmäßig gegliedert. Es sind Nuancen in das Bild hineingetragen, die die einfacheren Formen des Originals, wie der

Künstler vermuthlich gemeint hat, der veränderten Auffassung seiner Zeit verständlicher und zugleich natürlicher und lebendiger machen sollten.

Diese Änderungen stehen nicht auf gleicher Stufe mit den Umbildungen, die die griechischen Künstler des vierten Jahrhunderts und der hellenistischen Zeit an den überlieferten Zügen älterer Bildnisse vorgenommen haben, Umbildungen, in denen eine neue, vertiefte, mit der fortschreitenden Entwicklung immer mehr auf das Herausarbeiten der geistigen Bedeutung und des Charakters der dargestellten Persönlichkeit gerichtete Auffassung zur Geltung gebracht werden sollte. Von diesen Künstlern wurden mit Kenntnis, in Anlehnung an ältere Bilder, neue geschaffen; der Verfertiger der Pariser Statue dagegen blieb immer Copist, und was er an dem Kopfe gethan hat, war nichts weiter als ein äußerliches Modernisieren der alten Form, veranlasst, wie man sich denken möchte, vielleicht durch den Wunsch des Bestellers, dessen Auftrag zur Herstellung der Copie den Anlass gab. Wenn der Eindruck der glatten Arbeit nicht täuscht und auf eine Einzelheit, wie die saubere Ausführung der zugespitzten Locken um die Stirn und Schläfe, die an die Figur des sogenannten Germanicus⁹⁾ erinnert, Gewicht gelegt werden darf, so ist die Pariser Statue etwa in Pasiteler Zeit entstanden, also ungefähr gleichzeitig mit der Anakreonstatue der Sammlung Jakobsen.¹⁰⁾ Auch [an dieser ist, wie der Vergleich mit der soviel treueren und echteren Büste des Berliner Museums lehrt, der Kopf modernisiert und zwar in kaum geringerem Maße als der Kopf der Pariser Statue.

Für den Versuch, das Vorbild der Statue des Louvre der Zeit und Kunstart nach zu bestimmen, boten sich aus dem erhaltenen Denkmälervorrathe als nächst verwandt attische Werke zur Vergleichung dar. Es ist nicht völlig sicher, aber soweit wir nach dem bis heute vorliegenden Materiale urtheilen können, das Wahrscheinlichste, dass auch die Figur des Leierspielers der attischen Kunst angehört, vermuthlich also in Athen ihren Platz gehabt hat. Hier stand als ein Werk der gleichen Zeit auf der Akropolis das Bild des Anakreon, das wir — der überzeugenden Darlegung Kekules nach — aus der Statue Jakobsen¹¹⁾ kennen. Diesem Werk stellt sich die Statue des Louvre wie ein Gegenstück zur Seite, in dem eine verwandte Aufgabe in ganz verschiedener Weise durchgeführt ist, abweichend in der Auffassung so sehr wie in der Behandlung.

Der Anakreon, fast nackt gebildet, steht aufgerichtet da, er greift mit der

⁹⁾ Vgl. die große Abbildung des Kopfes bei (Taf. 3).
Rayet, Monuments de l'art II Taf. 70.

¹⁰⁾ Vgl. Kekule, Jahrbuch VII 1892 S. 123

¹¹⁾ Abgebildet Arch. Zeitung 1884 Taf. 11
Brunn-Bruckmann, Denkmäler 426.

Rechten in die Saiten der Leier und singt sein Lied. Eine ähnliche, durch Wolters (Ath. Mitth. XVI 1891 Taf. XI 433 ff.) bekannt gemachte Figur auf einem Grabstein aus Akarnanien scheint die Ausbildung des Motivs auf etwas frühere Zeit zurückzuverweisen. Die Darstellung schließt in Haltung und Stellung an den Typus des ruhig dastehenden Leierspielers an, wie er in einfacherer Ausgestaltung in der Statue des Apollon aus Casa del citarista vorliegt, in dieser nach

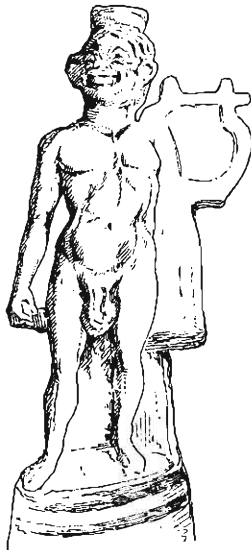


Fig. 17 Terracottafigur
in Athen.

dem Zeugnis streng rothfiguriger Vasen¹²⁾ schon zu Anfang des fünften Jahrhunderts ausgebildet war und im Verlaufe des fünften Jahrhunderts so populär wurde, dass er den Verfertigern der boeotischen Terracotten, wie die beistehende Abbildung (Fig. 17)¹³⁾ zeigt, zur derbsten Caricatur erhalten konnte.

Auch das Motiv der Statue des Louvre geht auf einen in älterer Zeit verbreiteten Typus zurück. In den Darstellungen der früh rothfigurigen Vasen, die die athenische Gesellschaft der Pisisstratischen Zeit in ihrem anakreontischen Schwärmen schildern, ist das Bild des singenden Leierspielers, der im Kreise zechender und tanzender Genossen einherzieht, eine häufig wiederkehrende Erscheinung. Wo die Figur mit einer gewissen Feierlichkeit ausgestattet ist, wie auf den Memnon-schalen des britischen Museums E 18 und E 19 (O. Jahn, Dichter auf Vasenbildern Taf. III und VI; Murray, Designs from Greek vases n. 14 und 15), hat sie eine überraschende Ähnlichkeit mit dem Leierspieler der Statue. Das Bild der Schale E 18 ist hier in Fig. 18 nach einer neu hergestellten Zeichnung Herrn Andersons in London abgebildet. Der Maler hat, wie die Beischrift verräth, bei der Figur des

¹²⁾ Vgl. z. B. die Berliner Oreimachos-Amphora (n. 2160; Gerhard, Etruskische und kampanische Vasen Taf. VIII; IX). Auch der Alkaios auf der bei O. Jahn, Griech. Dichter auf Vasenbildern (Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Phil.-hist. Cl. III 1861) Taf. I, in größerem Maßstabe Museo Italiano II Taf. IV abgebildeten Münchener Vase ist hier zu nennen, obwohl die Figur durch die volle Bekleidung abweicht.

¹³⁾ Die Figur aus Boeotien, h. 0·27^m, befindet sich in Athen (früher Polytechnion n. 1413). Entsprechende Figuren, mit Löwenfell über den Schultern, sind in Bruchstücken im Kabirion gefunden (Ath.

Mitth. XV 1890 S. 363); ein gleichartiges, vollständiges Exemplar aus Boeotien befindet sich in Berlin (8368; Arch. Anz. 1895 S. 130 n. 38), ein anderes mit bärtigem Kopf in Würzburg. Für ein drittes Exemplar desselben Typus in Athen (früher Polytechnion n. 1207) wird Lokris als Fundort angegeben. Diese Figuren gehören noch dem fünften Jahrhundert an und haben als älteste Beispiele nicht der Caricatur überhaupt, wohl aber der Art von Caricatur, die auf ein Umsetzen ernster Bilder ins Komische ausgeht, für Cultur- und Kunstgeschichte ihre Wichtigkeit. Es ist auffallend, wie sehr die Haltung des Körpers an die Anakreonstatue erinnert.

singenden und Leier spielenden Mannes, der von heraneilenden Jünglingen enthusiastisch begrüßt wird, an Anakreon gedacht. Selbsterlebtes mag ihm die Anregung zu dem hübschen Bildchen gegeben haben; denn er hat ja den Dichter, der damals in Athen lebte, als die Vase entstand, gewiss gekannt. Die Figur stimmt merkwürdig mit der Statue des Louvre überein bis in die Haltung des



Fig. 18 Anakreon, aus einem Vasenbilde des britischen Museums.

herabhängenden rechten Armes und die Anordnung des hoch über die Füße gezogenen und straff um die Hüfte und über die linke Schulter genommenen Mantels. Aber ein nicht zu übersehender Unterschied besteht darin, dass die Figur der Vase mit der rechten Hand nicht das Gewand anfasst, sondern das Plektron hält und mit der Linken in die Saiten greift; also offenbar zur Begleitung des Liedes spielt, während die Figur der Statue weder das Plektron noch die Saiten der Leier berührt, die Leier mehr wie ein Attribut im Arme hält, daher, denn auch, obwohl der Mund etwas geöffnet ist, nicht nothwendig geschlossen werden muss, dass der Mann singend dargestellt ist.

Diese Änderung des Motivs hebt jedoch den klar zutage liegenden Zusammenhang nicht auf. Für den Charakter der Statue, für die Bedeutung des Motivs bleibt diese Analogie aus der Vasenmalerei und, was sich ihr sonst namentlich aus Bildern des Komos mehr oder weniger genau entsprechend anschließt, be-

stimmend. Wir würden, obwohl die Figur der Vase nicht als ein Porträt des Anakreon im strengen Sinne betrachtet werden kann, nicht zögern, der Statue den Namen dieses Dichters zu geben, wie schon ihr früherer Besitzer es gethan hatte, wenn nicht das erhaltene Bildnis des Anakreon, das in den Zügen mit dem Kopf der Pariser Statue keine Ähnlichkeit hat, diese Deutung ausschliesse.¹⁴⁾

Die Person des Dargestellten zu bestimmen, reicht das ikonographische Material, das uns bisher zur Verfügung steht, nicht aus. Der Umstand, dass zwei Wiederholungen des Bildes vorhanden sind, zeugt für die Berühmtheit des Dargestellten. Es kann daher für die Deutung nicht etwa an ein Anathem irgend eines agonistischen Siegers gedacht werden, wie es z. B. die von Pythagoras gefertigte Statue des thebanischen Kitharoden Kleon¹⁵⁾ war. Natürlich suchen wir zunächst unter den lyrischen Dichtern. Von denen ist uns eben Anakreon allein bekannt. Von Bildern des Alkman, Stesichoros, Ibykos, wenn sie auch schwerlich in den Porträtgallerien der hellenistischen und römischen Bibliotheken und Villen gefehlt haben werden, wissen wir nichts. Alkaios ist auf einer mytilenaeischen Münze (O. Jahn, Dichter auf Vasenbildern Taf. VIII. 6) abgebildet, ein Kopf mit kurzem, krausem Haar und langem Bart; mit den Zügen der Pariser Statue hat er soviel und so wenig Ähnlichkeit wie mit dem Kopfe des sitzenden Dichters der früheren Sammlung Borghese, dem Crusius¹⁶⁾ fragend den Namen Alkaios gibt, wie man ihn früher dem stehenden Anakreon gegeben hatte.¹⁷⁾

Es bleiben Simonides, Bakchylides, Pindar, diese drei an die Zeit der Entstehung der Statue selbst noch heranreichend. Von Simonides gab es eine Statue im Gymnasion des Zeuxippos in Constantinopel, deren Beschreibung bei Christodor keine Vorstellung von dem Aussehen des Dichters gibt. Dafür besitzen wir eine gute Überlieferung über seine Persönlichkeit bei Plutarch, Themistokles cap. 5, die uns von jedem Versuch, in der Pariser Statue sein Bild zu suchen, das ja dann als wirklich oder annähernd zeitgenössischer Anspruch auf authentische Wiedergabe der Züge hätte, von vornherein zurückhält. Auf

¹⁴⁾ Dass im fünften Jahrhundert zu gleicher Zeit zwei voneinander ganz verschiedene Anakreonbilder geschaffen wären, ist doch wohl nicht anzunehmen. Erst in späterer Zeit hat man abweichende Darstellungen des Dichters gehabt, wie die Bilder auf den Münzen von Teos (O. Jahn, Griech. Dichter auf Vasenbildern Taf. VIII 7; 8) und die Anthologie-Epigramme lehren. Die in den Epigrammen beschriebene Statue (vgl. O. Jahn S. 725; Wolters, Arch. Zeitung 1884 S. 150) könnte, wenn sie — was

wir nicht wissen — schreitend dargestellt war, bis auf das lange, schleppende Gewand der Figur des Louvre ähnlich gewesen sein; aber der Schluss, dass sie sich an diese als an ein älteres Vorbild angelehnt hätte, würde doch sehr gewagt sein.

¹⁵⁾ Plinius XXXIV 59; Reisch, Griech. Weihgeschenke 53.

¹⁶⁾ In Pauly-Wissowas Realencyclopaedie, Anakreon.

¹⁷⁾ Vgl. Arch. Zeitung 1884 S. 149.

Bakchylides geht eine inschriftlich bezeichnete Herme,¹⁸⁾ der leider der Kopf fehlt. Wenn das Original der Pariser Statue in Athen seinen Standort hatte, so ist die Wahrscheinlichkeit, dass Bakchylides dargestellt sei, nicht groß. Wenigstens fehlt es an jedem nachweisbaren Anlass, aus dem sich für das fünfte Jahrhundert, für die Zeit des Dichters selbst, gerade in der Stadt, zu der er die wenigsten Beziehungen hatte, die Aufstellung seines Bildes erklären ließe. Pindar hat in Athen Ehren genossen, und was ihm die Vaterstadt Theben nicht vergönnte, ein Standbild, ist ihm hier zuteil geworden. Die Statue, als öffentliches Ehrenstandbild wohl frühestens ein Werk aus dem vierten Jahrhundert, zeigte den Dichter sitzend, mit Gewand und Leier, die Binde im Haar ἐπὶ τῶν γονάτων ἀνειλιγμένον βιβλίον.¹⁹⁾ Ob auf dieses Bild etwa die Statue zurückgeht, die bei den Ausgrabungen des Serapeums von Memphis gefunden wurde als zugehöriges Stück zu einer Gruppe von „elf meist schlecht erhaltenen Statuen in griechischem Stile, von denen den Inschriften nach eine Pindar, eine andere kopflose Platon, eine dritte Protagoras darstellte“, ist nach dem wenigen meines Wissens über diesen Fund Bekanntgegebenen²⁰⁾ nicht zu sagen. Die Züge des Pindar kennen wir nicht. Eine in der sogenannten Villa des Cassius bei Tivoli gefundene Herme des Vatican mit der Inschrift ΠΙΝΔΑΡΟΣ (Kaibel 1194) ist kopflos, und dasselbe gilt von einer jetzt verschollenen Statuette (Fig. 19), deren Kennnis auf einem anscheinend recht mangelhaften Stich in der ersten von Lafrérie 1569 verlegten Ikonographie „Inlustrium virorum ut exstant in urbe expressi vultus“ Taf. 110 und der danach im Gegensinne wiederholten Abbildung auf S. 37 des 1570 erschienenen Werkes „Imagines et elogia virorum illustrium ex antiquis lapidibus et numismatibus expressa cum annotationibus ex bibliotheca Fulvi Ursini“ beruht. Die Statuette steht auf einer vorn gebrochenen runden Basis, die mit der zu Zweifeln keinen



Fig. 19 Statue des Pindar.

¹⁸⁾ Visconti, Museo Pio-Clementino I 14; Benndorf-Schöne, Lateran 85; Kaibel IGSI 1144.

¹⁹⁾ Pausanias I 8 4; Aeschines epist. 4 p. 669.

²⁰⁾ Vgl. Humann-Puchstein, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien 344, 2.

Anlass gebenden Inschrift ΠΙΝΔΑΡΟΣ (Kaibel 1193) versehen ist. Ein weiter Mantel ist über die rechte Schulter geworfen und hängt bis zu den Füßen herab, der rechte Arm greift weitaus nach der Leier hin, das rechte Bein steht grade und fest auf, das linke ist nachgezogen. Auf den ersten Blick könnte man eine schreitende Figur zu sehen und Ähnlichkeiten mit der Pariser Statue zu finden meinen. Aber genauere Betrachtung lässt erkennen, dass ein Zusammenhang nicht besteht. Die Statuette, auch durch das soviel längere Gewand von dem Leierspieler des Louvre verschieden, macht nicht den Eindruck, als ob sie auf ein Werk älteren Stils zurückginge; eine Einzelheit aber zeigt mit aller Bestimmtheit den entscheidenden Unterschied von der Pariser Statue: die Leier, obwohl nicht vollständig erhalten, hat deutlich die Form der Kithara. Diese und nicht die Lyra, wie sie der Dichter der Pariser Statue trägt, eignet dem Pindar. Aber wie die Form des Instrumentes,²¹⁾ so würde auch das Motiv der Statue des Louvre so wenig wie möglich für Pindar passen, dessen Darstellung, sollte sie nicht ganz aus dem Charakter herausfallen, der Feierlichkeit und Würde nicht entbehren konnte. Und das gilt unter den Lyrikern nicht für Pindar allein.

In diesem leichten, man möchte sagen tändelnden Hinschreiten, in dieser zierlichen Eleganz, so frei von aller Gravität, konnte wohl nur ein Sänger dargestellt werden, in dessen Dichtungen das heitere, leichte Lied seine Stelle hatte. Dadurch wird die Zahl der Möglichkeiten für die Deutung beschränkt, auf der anderen Seite aber auch wieder erweitert. Es ist ja nicht unbedingt nöthig, bei den neun classischen Lyrikern stehen zu bleiben. Wenn wir der an sich zunächst sich empfehlenden Möglichkeit nachgeben, dass der Dargestellte der Zeit selbst angehört hat, in der das Vorbild der Statue geschaffen ist, so bietet sich, wie mir Benndorf bemerkt, in einem Dichter wie Ion von Chios, dem Tragiker und Lyriker, eine Persönlichkeit dar, die nach dem, was der Anacreontische Ton in manchen der erhaltenen Fragmente seiner lyrischen Dichtungen vermuthen lässt, dem Charakter der Statue gut entsprechen würde, besonders gut auch deshalb, weil das Motiv des Gewandanfassens, das Leichte in der Haltung überhaupt, wohl eher auf einen Ionier hindeutet, als — für die Zeit des fünften Jahrhunderts — der strengeren attischen Sitte gemäß erscheint. Ion hat im Verkehre mit Kimon in Athen gelebt und ist zwischen 429 und 421 gestorben. Βάτων ὁ Σιωνεύς ἐν τοῖς περὶ Ἴωνος τοῦ ποιητοῦ φιλοπότην φησὶ γενέσθαι καὶ ἐρωτικώτατον τὸν Ἴωνα besagt eine bei Athenaeus X 436 f. aufbewahrte Notiz.²²⁾

²¹⁾ Vgl. C. von Jan, De fidibus Graecorum 17 ff. die Inschrift einer auf der Akropolis gefundenen

²²⁾ [Kirchhoff (CIA I 395; Hermes V 59) hat Basis Ἴων ἀνέθεκεν ἄγαλμα? τῆς Ἀθηνᾶς ge-

Die Entscheidung, ob diese Vermuthung das Richtige trifft, werden wir von dem Funde einer inschriftlich beglaubigten Wiederholung abwarten müssen. Sie zu erhoffen, darf uns der Fund ermuthigen, der vor erst sechzehn Jahren das authentische Porträt des Anakreon schenkte.

Innsbruck.

FRANZ WINTER.

lesen und auf Ion von Chios bezogen. Die Ergänzung ἄγαλμα nahm er späterhin zurück (CIA IV 1 44 zu n. 395), da sie das Spatium der vorhandenen Lücke nicht hinreichend ausfüllt. Lolling (*Κατάλογος τοῦ ἐπιγραφικοῦ Μουσείου* 90 n. 161) dagegen liest vermuthungsweise Ἴον ἀνέθεκεν Ἀ[ντι]λ[όχο] Ἐφέσιος δεκάτην (oder ἀπαρχὴν) τῆς Ἀθηνῶν. Aber der Ephesier Ion war thatsächlich jünger als der Stifter des Weihgeschenks der attischen Basis, deren Schriftcharaktere auf die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. hinweisen, da er sich nach Platon zu Anfang des vierten Jahrhunderts in Athen aufhielt (vgl. B. Keil, *Athen. Mitth.* XX 75 ff.). Die

rechte und die hintere Hälfte der Basis fehlt, auf dem erhaltenen linken Vorderstück ist nach Lollings genauer Beschreibung die Spur vom rechten Fuße einer Statue erhalten. Dies würde nicht zu der hier behandelten Statue stimmen. Dass die Basis das Bild des Weihenden selbst getragen hätte, wäre keineswegs unmöglich. O. B.] Für eine gleiche Art der Weihung liegt aus der Mitte des fünften Jahrhunderts ein Zeugnis vor in der Nachricht über die von Gorgias geweihte vergoldete Statue in Delphi, die den Sophisten selbst darstellte (Plinius XXXIII 88; Pausanias X 18 7).





PHOTOGR. M. FRANKENSTEIN

DRUCK V. A. FISANI

MARMORSTATUE IM LOVVRE



PHOTOGR. M. FRANKENSTEIN

DRUCK V. A. PISANI

OBERTHEIL DER STATUE
AUF TAFEL I

