

HANDBOUND
AT THE



UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

GRIECHISCHES
P F E R D E G E S C H I R R

IM

ANTIQUARIUM DER KÖNIGLICHEN MUSEEN

SECHSUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

ERICH PERNICE

MIT TAFELN UND ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1896



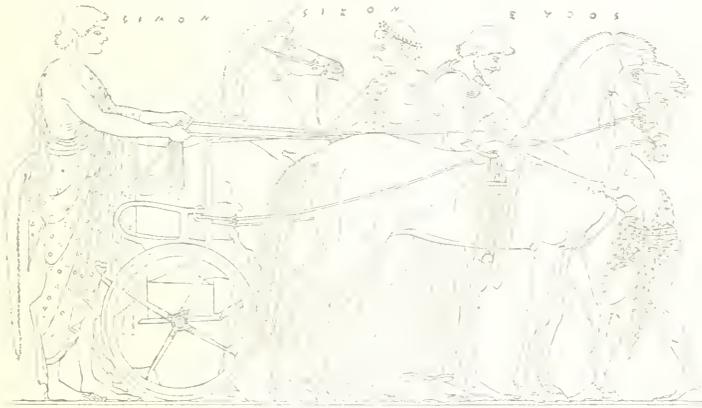
Κέντρα διωξικέλευθα φέρορρόθωνά τε κημὸν
 τὸν τε περὶ στέροισι κέσμον ἔδοντοφόρον
 οἰσύνην παρὰ βράχων ἐπὶ προθύροισι, Πόσειδον.
 ἄνθετό σοι νίκης Νόμος ἀπ' Ἴσθμιάδος,
 καὶ ψήκτρην ἵππων ἐρυσίτριχα τήν τ' ἐπὶ νότων
 μάστιγα, βολέου μητέρα θαρσαλέην,
 ἀλλὰ σὺ, Κουνογάτα, δέχεο τάδε· τὸν δὲ Λυκίους
 οἶα καὶ εἰς μεγάλην στέβον Ἰθυμπιάδα.

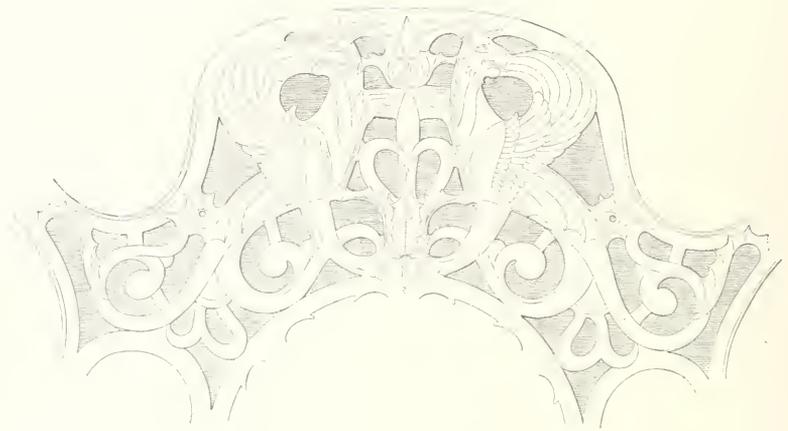
Kostbares Pferdegeschirr pflegte im Altertum dem Poseidon von dem glücklichen Sieger bei den isticischen Spielen geweiht zu werden. Alles was zur Zucht und Pflege des Pferdes diente und allen Schmuck, den es in dem grossen Augenblick des Siegeslaufs an sich getragen hatte, legte er am Altar des Gottes nieder. Als die Athener ihr Heil in den Schiffen suchen mussten, brachte Kimon vor aller Augen der Athena auf der Burg einen Pferdezaum als Weihgabe dar; er wollte damit sagen, dass es der Reiterei jetzt nicht bedürfe. Aber der Athena Hippias hat man auch sonst Pferdegeschirr geschenkt: die älteste griechische Trense, welche aus dem Perserschutt am Parthenon wieder an das Tageslicht gekommen ist, hat schwerlich jemand anderem gehört, als ihr. Was uns Olympia von Resten altertümlichen Zaumzeuges erhalten hat, was in Dodona aufgefunden worden ist, darf nicht anders denn als Weihgabe erklärt werden.

Die Liebe und Lust am Reiten, die Freude an ritterlicher Tüchtigkeit und vornehmem Sport sind die alten Künstler nicht müde geworden immer wieder zu schildern. In dem Parthenonfries ist der Blüte der attischen Jugend ein einziges Denkmal gesetzt worden. In liebevollem Eingehen auf die Eigenart des Pferdes, in lebhaftester Bewunderung für die Kraft und die Anmut seiner Bewegungen lässt der Künstler die attische

Reiterei vor unseren Augen vorüberziehen, wie sie in buntem Wechsel der Gangarten dahinreitend den Glanzpunkt des Festzuges bildet — οὕτω δὲ καὶ ἔστιν ὁ μεταωρίζων ἑαυτὸν ἴππος σφόδρα ἢ πολλὸν ἢ θαυμαστὸν ἢ ἀγαστὸν. ὡς πάντων τῶν ἑρῶντων καὶ νέων καὶ γεραιτέρων τὰ ὄμματα κατέχει, 'und ein solches Pferd, das sich hebt, ist so schön, so bewundernswert und so herrlich, dass es aller Augen von Jung und Alt festhält', hat Xenophon gewiss ganz aus des Künstlers Seele heraus gesagt. Aber selbst kleine und fast nebensächliche Beobachtungen uns mitzuteilen hält er nicht für überflüssig; wie das Pferd den schönen Hals tief herabbeugt, wie ein anderes sich sträubt, während ihm das Zaumzeug angelegt wird — diese und andere einzelne geringe Züge fesseln ihn in gleicher Weise wie der prachtvolle Anblick des Tieres, das froh seiner Kraft im Galopp dahinsprengt. Der Meister des Parthenonfrieses empfindet in dieser Bewunderung und Freude durchaus mit seinen Zeitgenossen und Voreltern. Es ist auffallend, welche grosse Rolle das Pferd in den Malereien der attischen Vasen spielt, wie sie von Anfang an erfüllt sind mit Darstellungen von Begebenheiten, die den Reiter und sein Ross, den Wagenlenker und sein Viergespann zum Gegenstande haben. Wenn man die schönklingenden Namen liest, die den Pferden beigegeben werden, wenn man sieht, mit welchem Vergnügen die verschiedenartigen Lebensäusserungen des Tieres beobachtet und verfolgt, mit welcher Liebe die mannigfachsten Eigenschaften an ihm charakterisirt werden, wie beispielsweise hier der weissen Farbe, dort dem Schecken, anderswo dem Rappen der Vorzug gegeben wird, so gewinnt man den richtigen Eindruck von dem nahen Verhältnis, in welchem damals der Herr zu diesem vornehmsten Haustier gestanden hat, man begreift es, wenn es ihm auch in den Tod folgen musste. An dem Scheiterhaufen des Patroklos werden vier seiner Pferde zugleich mit zwei Lieblingshunden geschlachtet. Kimon, der Sohn des Stesagoras, lag, wie Herodot erzählt, in Koile vor der Stadt begraben, seinem Grabe gegenüber aber wurde ein Grab aufgerichtet für die Pferde, mit denen er dreimal bei den olympischen Spielen gesiegt hatte. Dem tapferen Reiter, dem man Helm, Schild und alle anderen Waffen in das Grab legte, gab man auch das Geschirr des Kriegssrosses mit, das zu ihm gehörte und das man am Grabe geschlachtet hatte. Das lässt sich an so vielen Grabstätten verfolgen. Die reichen Gräber des fünften und vierten Jahrhunderts in Südrußland haben überaus viel Pferdegerät enthalten. Dort waren meist neben dem eigentlichen Grabe Gruben für die Reittiere angelegt, in deren einer mehr als sechs Pferdeskelette mit allem Schmuck gefunden worden sind; aber auch dem Toten selbst hat man das Zaumzeug mitgegeben. In den Kriegergräbern Italiens ist die Pferdetrense und der Pferdeschmuck die ständige Beigabe. Und wer im Altertum sein Pferd nicht zu kriegerischer Thätigkeit gebrauchte, wer sich Pferde zum Sport hielt, dem war es gewiss ein angenehmer Gedanke, sich im Tode von denjenigen Dingen umgeben zu wissen, denen er im Leben seine beste Zeit gewidmet hatte!).

Ob der Besitzer des Pferdgeschirrs, dessen Erläuterung in dieser Festschrift gegeben werden soll, Krieger oder Liebhaber war, lässt sich nicht sagen; so viel ist jedoch gewiss, dass er auf Eleganz und Vornehmheit besonderen Wert gelegt hat. Alles soll in ein und demselben böotischen Grabe gefunden sein, ein Maulkorb, zwei Trensen und verschiedene kleinere Gerätstücke. Diese Angabe, die an sich unverläßlich ist, wird durch den Erhaltungszustand zwar nicht erwiesen, aber wahrscheinlich gemacht: eine prachtvolle, glänzend grüne Patina bedeckt alle Teile, je nach ihrer Lage im Grabe bald dichter, bald weniger stark, aber doch im Ganzen so gleichartig, dass an ihrer Zusammengehörigkeit kaum zu zweifeln ist.





1.

Der Maulkorb, welcher auf Tafel I in $\frac{4}{5}$ seiner Grösse abgebildet ist²⁾, gehört zu dem Besten, was uns aus Griechenland von dekorativer Bronzearbeit überhaupt erhalten ist, er ist ebenso vollkommen in künstlerischer Ausgestaltung, wie zu praktischem Gebrauch geeignet. Man erkennt deutlich, dass er nicht für den Grabgebrauch besonders hergestellt war, sondern wirklich seinen Zweck zu Lebzeiten des Besitzers erfüllt hat. Denn die Ringe für die Riemen, welche ihn festhalten sollten, haben die Oesen, in welchen sie hängen, mehr als zur Hälfte durchgescheuert.

Jede breitere Fläche, die sich bot, ist verwertet worden. Den runden Abschluss des längs der Nase laufenden Mittelbügels ziert eine besonders aufgesetzte hohle, inwendig mit Blei gefüllte Rosette, auch der Bügel war zweifellos mit eingeritzten Ornamenten bedeckt, aber jetzt liegt auf ihm jene dichte Patina, die alles hinweggenommen hat, was ehemals da war. Der Querbügel dagegen (S. 8) hat seinen Schmuck in voller Frische bewahrt. Von einer Blüte ausgehend fließen Wellenlinien nach beiden Seiten hinab.

Für die Formgebung des eigentlichen Korbes musste zunächst der Gesichtspunkt massgebend sein, dass das Gerät brauchbar wurde. Aus dieser Forderung erklären sich in

erster Linie die beiden grossen eigentümlich gestalteten Löcher, welche unmittelbar auf die Dreiteilung des Mittelbügels folgen. Sie entsprechen den Nüstern des Pferdes genau und sind natürlich hier angebracht, weil die Nüstern des Pferdes, wenn ihm der Maulkorb angelegt war, gerade an dieser Stelle lagen. Das ohnehin gequälte Tier sollte wenigstens an der freien Atmung nicht behindert werden; überhaupt, je näher den Atmungsorganen, desto grösser sind die durchbrochenen Stellen: das radartige Mittelstück mit den weiten Oeffnungen liegt gerade vor dem Maule. Aber an dem unteren Teil, wo der praktische Zweck solche Forderungen nicht stellte, durfte sich der Künstler sich selbst überlassen, und es ist bewundernswürdig, mit welcher spielenden Leichtigkeit er hier seine Aufgabe gelöst hat: wir empfinden es gar nicht, dass der Raum, dem er die Ornamente anbequemmen musste, bestimmt begrenzt war, so selbstverständlich und natürlich fügt sich alles in ihm zusammen. Zwei geflügelte Löwen mit grossen Hörnern sind einander gegenübergesetzt; wie auf den alten Bildern drehen sie den Kopf zurück und erheben die eine Tatze, aber im Gegensatz zu diesen ist hier nur der Vorderleib tierisch gestaltet. Gleich hinter den Flügeln löst sich der Tierleib in leichte spielende Ranken, Blüten und Blätter auf, welche mit unübertrefflichem Geschick in den ungleichmässigen Rahmen hineingesetzt sind. Mit besonderem Glück sind die Stege, welche die freistehenden Teile verbinden mussten, um sie vor dem Abbrechen zu bewahren, so gut wie ganz vermieden, meist ist es ein Blütenteil, ein Blatt, welches diese Verbindung in unauffälliger Weise herstellt. Zwischen den Tieren wächst aus einem tiefen Akanthoskelch frisch und kräftig eine Pflanze auf unter lebendigem reizvollem Wechsel von Blumen und Blättern, die sich hier nach den Seiten ausbreiten, dort nach der Mitte zusammenneigen. Ueberall, wo unter dem Zwange der Technik die Einzelheiten nicht recht zum Ausdruck gebracht werden konnten, ist durch



Technik die Einzelheiten nicht recht zum Ausdruck gebracht werden konnten, ist durch

Ritzung nachgeholfen worden. Die Hörner der beiden Löwen, Augen, Rachen und Zunge, ihre Mähne, die Federn an den Flügeln und die eigentümliche blattartige Rückendecke, die in einem zackigen Wirbel endet, endlich auch die Tatzen sind auf diese Weise deutlich gemacht, ebenso an den Blüten, Knospen und Blättern die Innenzeichnung, überhaupt alle feineren Details.

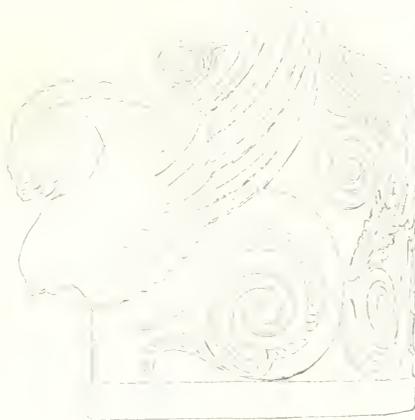


Die so charakteristische Formgebung des ganzen dekorativen Teils, wie sie die Abbildung S. 6 veranschaulicht, muss der Ausgangspunkt für die zeitliche Bestimmung des Maulkorbs sein. Der erste Eindruck, den man bei der Betrachtung des Originals hat, ist der einer gewissen Strenge. Dieser Eindruck mag zum grossen Teil in der eigentümlichen Technik beruhen, welche alle Umrisse schärfer und bestimmter, alle Formen fester und straffer erscheinen lässt, aber er ist richtig und lässt sich näher begründen. Freilich von einem wirklichen Archaismus kann nicht die Rede sein. Wo die archaische Kunst Tiere dekorativ verwendet, hält sie an dem tierischen Charakter fest; sie bildet phantastische Formen, kann es aber nicht über sich gewinnen, sich in solcher Weise von der wirklichen Natur zu entfernen, wie es hier geschehen ist. Charakteristisch ist auch die Art, wie die archaische Kunst an allen möglichen Geräten wie Dreifüssen, Kesseln, Henkeln von Gefässen, Tischen u. s. w. Tiere und Teile von Tieren als Schmuck verwendet. Hier war am ersten die Gelegenheit geboten, diesen Schmuck mit dem Gerät, das er verzierte, so zu verschmelzen, dass er zum blossen Ornament wurde. Das ist nicht geschehen, die Tiere sollen vielmehr stets als besondere künstlerische Zutat wirken und verstanden werden, sie hören plötzlich und unvermittelt auf, ohne in dem Ganzen aufzugehen. Die höchste Ausbildung und die äussersten Konsequenzen der veränderten Auffassung dagegen, wie sie uns an dem Maulkorb entgegentritt, sehen wir in der pompeianischen Malerei, besonders in den vornehmen Wänden des sogenannten zweiten und dritten Stils gezogen, sie ist auch den Erzeugnissen des damaligen Kunsthandwerks ganz geläufig; es genügt, dafür die Wände der Farnesina und die Silberkanne von Boscoreale mit der stieropfernden Nike anzuführen, oder den grossen Krater vom Hildesheimer Silberfund. Hier ist das Tier völlig zum Ornament geworden, es wird beliebig, wie jedes andere Ornament gebraucht. Von einer solchen Freiheit aber ist das Bild des Maulkorbs noch weit entfernt und mit diesen Beispielen verglichen macht es wirklich einen altertümlichen Eindruck; es kann daher nicht an das Ende, es muss an den Anfang einer Kunstrichtung gehören, welche ihr Gefallen darin findet, die echten wilden Tiere

der Vorfahren, welche, wo sie auch dekorativ verwendet werden, doch immer selbständig sind und Tiere bleiben, in spielender anmutiger Weise zunächst in das Ornament hinein-zuziehen und schliesslich ganz zum Ornament umzuwandeln. Das hat um die Wende des fünften Jahrhunderts begonnen.

Das älteste Beispiel dieser Richtung ist vielleicht das griechische Capitell von San Pietro in Grado bei Pisa, abgebildet in der Gazette archéologique 1877 Taf. 10 von E. de Chanoi, welcher seine Entstehung richtig bezeichnet als '*plus rapproché de date de l'Érechthéion que des temples d'Éphèse ou des Branchides*'. In schüchternen, andeutender Weise sind die Flügel und die Locken der Doppelsphinx zu Spiralen aufgelöst und die Schwänze als Voluten in die Palmetten zu beiden Seiten aufgelöst. Wichtiger für uns und solchem Versuch gegenüber weit vorgeschritten ist der nebenstehend abgebildete, 1836 im Parthenon gefundene Marmorsessel, dem das unverdiente Glück zu Teil geworden ist, als ein Werk des Kallimachos,

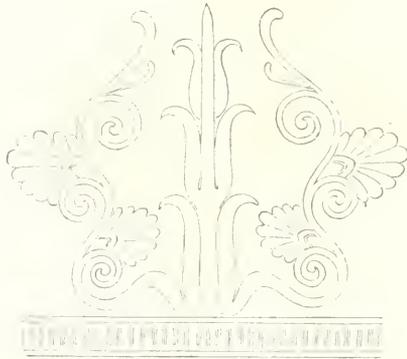
wenigstens seines Ateliers ausgegeben worden zu sein, und von dem das Berliner Museum eine gute Replik besitzt³⁾. Er muss in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts entstanden sein; in dem fragmentirten Archontennamen, welcher an seinem Rande eingehauen ist, ist statt ω noch σ geschrieben. In der Mitte erscheint eine aufrechte Mannesgestalt, die von der Hüfte ab in Ranken, Palmetten und Voluten übergeht: zu beiden Seiten sitzt ein geflügelter gehörnter Löwe. Die Aehnlichkeit dieser Löwen mit den Tieren an dem Maulkorb ist, von den selbstverständ-



lichen, durch die Natur des Materials bedingten Verschiedenheiten abgesehen, so gross, die Auflösung des Tierleibs in die Volute so übereinstimmend, dass an der Gleichzeitigkeit beider Stücke ein Zweifel kaum bestehen kann.

Wir würden also damit in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts kommen und diese ungefähre Zeitbestimmung wird nun auch durch eine Betrachtung der Pflanze in der Mitte und der Akanthosblätter und Palmetten zwischen den Ranken nahegelegt. Leider sind auch hierbei die meisten in Erwägung kommenden Monumente einer vergleichenden Untersuchung ungünstig, weil ihr Material ein verschiedenes ist. Es wird daher nicht

nur die Formgebung im Einzelnen, sondern zugleich die Uebereinstimmung in der Gesamtaufassung das Entscheidende sein. Ohne Bedenken können wir die unteritalischen Vasen unberücksichtigt lassen. Die prachtvoll üppigen Verzierungen der Schultern apulischer Amphoren mit dem Kopf oder den Figuren in der Mitte, die wie von einem wilden Schlinggewächs von Akanthosblättern, Ranken und Blumen umspinnen werden, sind von der schlichten Einfachheit der Bronze weit entfernt. Anders ist es aber mit den feinen Goldschmuckkaryballen, den letzten zierlichen Ausläufern der attischen Vasenmalerei. In dem hierneben abgebildeten Henkelschmuck eines solchen⁴⁾ glaube ich eine



nahe Verwandtschaft zu erkennen. Das kräftig aus dem Boden aufwachsende Mittelstück mit dem langen spitzen Blatt, das bei anderen Beispielen (Berlin 2705)⁵⁾ deutlich von Akanthosblättern begleitet ist, besonders aber die frei sich ausbreitenden Ranken mit der einfachen Palmette in den Zwickeln und dem in dieser Zeit üblichen dreitheiligen Abschluss sind sehr ähnlich. Ist dieser Eindruck richtig, müssen wir sogar ziemlich hoch in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts hinaufgehen.

Das verlangt auch eine Vergleichung mit der dekorativen Marmorskulptur. Die in der Erfindung so wunderbar reichen Architekturstücke des didymäischen Tempels⁶⁾ stehen ihrer Entwicklung nach auf derselben Stufe wie die Schulterbilder der unteritalischen Vasen und kommen daher für unseren Zweck nicht in Frage. Ebensovienig wird man in den Bekrönungen der jüngeren attischen Grabstelen nahe Beziehungen auffinden können. Alles führt auf ältere Denkmäler und hier möge statt vieler Beispiele eines, die Bekrönung von dem Grabmal der im korinthischen Kriege Gefallenen vom Jahre 394 verglichen werden: wie an die Volute zunächst das kräftige Akanthosblatt ansetzt, das hier als Kern für die Mittelpalmette dient, wie sich dann von ihr das feingeschwungene Blatt löst, wie weiter rechts und links von dem Hauptornament aus tiefem Akanthoskelch eine dreiblättrige Blume herauswächst — solche Aehnlichkeiten können schwerlich auf Zufall beruhen.

Durchbrochene Bronzearbeiten, wie der Maulkorb, sind dem Vorhandenen nach zu urteilen, in Griechenland ziemlich selten. Besonders beliebt sind sie dagegen in der Krim gewesen, wie die Gräberfunde zeigen. Aus diesen lassen sich überhaupt mancherlei Analogien auch für die Formgebung anführen. Die schöne Vase von Nikopol (Compte-rendu

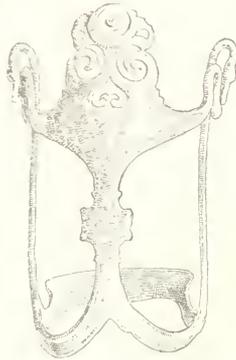
1864 Taf. 1—3) zum Beispiel, die doch wohl im Anfange des vierten Jahrhunderts entstanden sein wird, darf man in mehr denn in einem Punkte als der neuen Bronze sehr nahe stehend bezeichnen. Für die Technik ist das charakteristischeste Stück der hierunter abgebildete goldene Helm⁷⁾. Er ist mit einer attischen Preisamphora spätem Stils zusammen gefunden worden und ist somit spätestens Ende des vierten Jahrhunderts entstanden. Aber er kann leicht älter sein, ein Prachtstück, das sein Besitzer lange Zeit zu seinen Lebzeiten getragen hat. Die Arbeit ist ähnlich, nur weniger ertündungsreich: in derselben diskreten Weise sind die Spitzen der Mittelblüte an das Blatt, das sich von der Volute löst, angelehnt. Blüte und Voluten entspringen aus einem geritzten Akanthoskelch, und gerade seine Stilisirung erinnert so lebhaft an den Akanthos des Maulkorbes, dass eine grössere zeitliche Trennung beider Monumente nicht rätlich erscheint.



Der Maulkorb ist nicht das einzige Monument dieser Art, was uns aus dem Altertum erhalten ist, aber weitaus das schönste, und dürfen wir hinzufügen, zugleich für den Gebrauch in besonderem Maasse geeignet. Man vergleiche nur das nebenstehend abgebildete Exemplar des Louvre, um den Unterschied zu erkennen⁸⁾. Der tiefe Korb selbst ist hier fast ganz geschlossen: nur einige wenige herzförmige Ausschnitte gewähren dem eingeschlossenen Tier ein mühevolleres Atmen. Künstlerischer Schmuck fehlt so gut wie ganz, abgesehen von dem mittleren auf der Nase liegenden Teil, der durch Ornamente, die wie Amazonschildchen aussehen, und Voluten etwas reicher gestaltet ist. Nahe verwandt sind zwei Stücke im Britischen Museum⁹⁾, beide angeblich aus Ruvo und der eine in ungenügender Abbildung durch Smith. *Dictionary of greek and roman antiquities* I. S. 358 bekannt gemacht. Sie haben mit dem anderen die ungeeignete Einteilung des eigentlichen Korbes gemeinsam ebenso wie die sorgfältigere Ausführung des mittleren Bügels und die Einrichtung für die Befestigung am Kopf des Pferdes. Diese drei gleichartigen Stücke geben demnach offenbar eine zu einer gewissen Zeit besonders beliebte und gebräuchliche Form wieder. Welche Zeit das ist, ist nicht leicht zu sagen; aber wenn die beiden letzten wirklich



aus Ruvo sind, dürfen sie vielleicht in das vierte bis dritte Jahrhundert v. Chr. gesetzt werden.



Ganz anders sieht der beistehend abgebildete¹⁰⁾ Maulkorb des Neapeler Museums aus, der aus Pompei stammt. Das verzierte Nasenstück verrät deutlich griechischen Geschmack und erinnert lebhaft an die anderen Maulkörbe, namentlich in der Art, wie der geschwungene untere Rand, der zu den seitlichen an der Wange entlang laufenden Teilen hinüberführt, dem Schnitt des Auges, über welchem er gelegen ist, folgt. Der Korb fehlt aber eigentlich so gut wie ganz. Er ist nicht vielmehr als ein Ring, der um das Maul gelegt ist, der das Pferd zwar nicht beißen lässt, ihm aber völlige Bewegungsfreiheit ermöglicht, die mildeste Form, die ohne jede Quälerei ihren Zweck erreicht.

Aber ein Stück ist doch erhalten, das in der künstlerisch durchdachten Gesamtaufassung der neuen Erwerbung des Antiquariums ganz ähnlich ist, an welchem der Wunsch deutlich wird, mit ähnlichen Mitteln die praktische

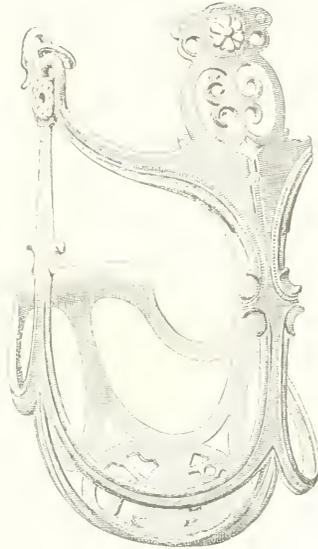


Brauchbarkeit und die geschmackvolle Ausführung mit einander zu verbinden, jedoch ohne dass die schwierige Aufgabe in gleich glücklicher Weise gelöst wird. Es gehört dem Britischen Museum. Die beiden Abbildungen ersparen eine ausführliche Beschreibung.

In dem leichten Aufbau des Ganzen und in der feinen lebendigen Gliederung des mittleren Teiles vermag man noch eine letzte Erinnerung an griechische Vorbilder zu spüren, aber wo der Künstler ausführlicher wird, verrät er, dass er eher dem vierten nachchristlichen als vorchristlichen Jahrhundert angehört. Die beiden Adlerköpfe an der Spitze, die ehemals mit Email bedeckt waren, das an den Augen sogar noch erhalten ist, die dazwischen gelegte, einst vergoldete Rosette, der runde Teil mit dem geflügelten charak-

teristisch stilisirten Greifen, der seine Tatze erhebt — alles das erscheint spät und unantik: aber es ist hübsch, wie das jüngste Stück am nächsten an das älteste anknüpft und die Kette schliesst¹¹⁾.

Es ist nun überraschend, wie diese bronzenen Maulkörbe in ihrer Form von denen abweichen, die uns sonst aus der bildlichen Ueberlieferung bekannt sind, und man gewinnt dabei durchaus den Eindruck, dass Bronze nicht das übliche Material dafür und eine reichlichere Ausstattung nicht die Gewohnheit war. Nur vornehme Leute, die Luxuspferde halten konnten, haben, wie heute, auch das Geschirr kostbarer herstellen lassen. Dabei ist allerdings zu bedenken, dass die Bilder nicht über den Anfang des fünften Jahrhunderts v. Chr. herabgehen. Die altattische Vasenmalerei ist es, die bei ihrer ausgesprochenen Vorliebe für das Leben und Treiben in den Strassen, auf dem Markte, in den Schulen Athens, das sie mit unübertroffener



Lebendigkeit auffasst, uns auch für so nebensüchliche Dinge reichlich Auskunft giebt. Diese Lust an der frischen Wiedergabe eines augenblicklichen Eindrucks beginnt schon in der attischen Vasenmalerei allmählich abzunehmen: wir werden aber vergeblich nach ähnlichen Dingen in den glänzenden Erzeugnissen der unteritalischen Töpferwerkstätten suchen. Das gesteigerte Pathos, das den Grundzug dieser Monumentengattung bildet, verlangt nach anderen Vorwürfen und kann sich mit der Darstellung von kleinen intimeren Vorgängen aller Art, wie man sie im Leben beobachtet, nicht befassen. Eine Uebersicht über die attischen Vasen darf aber auch deswegen nicht erspart bleiben, weil sie deutlich zeigt, zu welchen Gelegenheiten man dem Pferde den Maulkorb anzulegen pflegte¹²⁾.

Sieben schwarzfigurige Gefässe schildern uns die Anschirrung eines Wagens:

1) Hydria aus Vulci. Berlin 1897. Abgeb. Gerhard, Auserlesene Vasenbilder Taf. 249, Baumeister, Denkmäler S. 2081 Fig. 2319. Vgl. oben S. 5. Nur das Pferd, welches herangeführt wird, trägt ausser dem Halfter einen Maulkorb, der durch einen besonderen Riemen festgehalten wird; er scheint aus Leder geflochten zu sein¹³⁾.

2) Hydria aus Etrurien. Aufbewahrungsort unbekannt. Abgeb. Archäol. Jahrb. 1889 Taf. 10. Vgl. S. 264 (daselbst die übrige Litteratur). Zwei Pferde sind angespannt,

zwei werden herangeführt. Letztere beiden haben Maulkörbe. Wie diese befestigt sind, ist nicht deutlich, aber sie scheinen nicht wie der vorige von Leder zu sein, sondern sehen ähnlich der untenstehenden Abbildung wie aus biegsamen Ruten geflochten aus.

3) Amphora im Ashmolean Museum zu Oxford n. 212. Abgeb. *Catal. of the greek vases in the Ashmolean Museum* Taf. 2. Zwei Pferde sind angespannt, zwei andere werden herangeführt, das eine trägt einen Maulkorb an besonderem Bande, das hinter den Ohren am Halse liegt; ob er von Leder hergestellt oder aus Ruten geflochten ist, lässt sich nicht beurteilen: das zweite Pferd ist an der entscheidenden Stelle zerstört.

4) Vase in Bologna. Abgeb. *Archäol. Jahrbuch 1890 Anzeiger* S. 29 nach Brizio, *Sulla nuova situla di bronzo figurata trovata in Bologna* Taf. 4—5. Zwei Pferde sind angespannt, zwei werden herangeführt. Von diesen trägt das vordere einen Maulkorb, der an einem Riemen hinter dem Ohr befestigt ist.

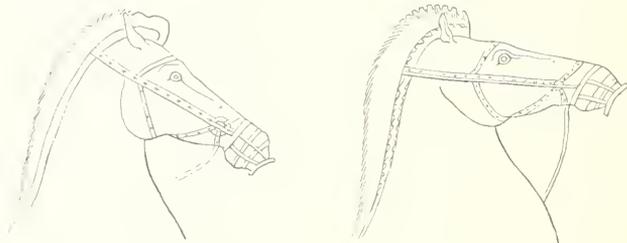
5) Lekythos aus Griechenland, Berlin 3260. Athena auf einen Wagen stehend. Herakles führt zwei munter springende Pferde mit Maulkörben an den Wagen heran, an dem bereits zwei Pferde angeschirrt stehen. Die Maulkörbe sind durch Kreuzstriche angedeutet.

6) Lekythos in Syrakus. Abgeb. Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder* Taf. 52, 2. Zwei Pferde sind angeschirrt, ein drittes wird herangeführt; es trägt einen Maulkorb an besonderem Riemen; eine nähere Bestimmung des Materials lässt die flüchtige Zeichnung nicht zu.

7) Amphora. Abgeb. *Collection Dutuit* Taf. 15. Zwei Pferde sind angeschirrt, ein drittes sehr unruhiges Tier mit Maulkorb wird herangeführt.

Zweimal sehen wir, wie Bewaffnete ihre Tiere neben sich herführen:

Rottfigurige Amphora in Brescia. Abgeb. Gerhard, *Etruskische und Campanische Vasenbilder* Taf. D2. Vgl. Heydemann, *Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien* S. 29, 2. Die Köpfe der Pferde sind hier abgebildet. Hier machen die



Maulkörbe, welche die Pferde an besonderem Riemen ausser dem Stallhalter tragen, durchaus den Eindruck, als seien sie von Weidenruten geflochten. So erklärte auch Saglio bei

Daremberg-Saglio S. 897 '*jaite de brins d'osier entrelacés*.' Namentlich der untere Abschluss ist dafür charakteristisch: das Gerät erinnert lebhaft an geflochtene Körbchen.

Schale des Hischylos in München 1160. Vgl. Klein, Vasen mit Meistersignaturen S. 99 n. 10.

Die drei letzten Vasen endlich beschäftigen sich mit der Pflege des Pferdes. Weit- aus die merkwürdigste ist die hier nach Walpole, *Memoirs relating to European and Asiatic Turkey*² Tafel zu S. 322 abgebildete Scherbe, ein Musterbild für die lebendige Wieder- gabe einer alltäglichen Scene.

Dem Pferd zur Linken wird von einem unter ihm hockenden Knecht der Huf gereinigt¹⁴⁾, das andere wird mit der *ψύκτρα*, der Strigel bearbeitet; beide tragen Maulkörbe. Dierotfigurige Schale des Epiktetos, Berlin 2262, abge- bildet bei Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder* Taf. 272 (Klein, Meistersignaturen S. 102 n. 7) zeigt einen Pferdeknecht, wie er zwei ungebärdige Pferde zur



Tränke führt, und endlich die des Pamphaios, Berlin 2266, abgebildet bei Panofka, der Vasenbildner Pamphaios Taf I, 1 (Klein, Meistersignaturen S. 95 n. 23) ein einziges Pferd mit Maulkorb, das an einen kleinen Pflock angebunden ist und nun geputzt werden soll¹⁵⁾.

Der Maulkorb wird also nur dann angewendet, wenn das Pferd weder geritten noch gefahren wird. Den Pferden, welche zur Tränke und zur Weide geführt oder geputzt werden, wird der Korb umgebunden. Die Pferde, welche der Knecht aus dem Stalle bringt, um sie an den Wagen zu spannen, tragen auf dem Wege dahin den Maulkorb; sobald sie aber im Geschirr sind, wird er ihnen abgenommen. Der Reiter, der sein Pferd neben sich herführt, befreit es erst dann von dem lästigen Zwange, wenn er es besteigt; es giebt keine attische Vase, welche ein Pferd unter dem Reiter mit diesem Gerät zeigt. Dass die Pferde des Altertums im Allgemeinen bissiger als heutzutage gewesen sind, ist kaum anzunehmen, wie Schlieben (*Die Pferde des Altertums* S. 133) richtig bemerkt; aber falsch ist es, wenn man den Gebrauch des Maulkorbs dadurch erklärt, dass bei den Griechen die Kriegsgrosse zum Beissen im Gefecht besonders abgerichtet waren, also im Friedenszustand vorsichtig behandelt werden mussten. Die hierfür angeführten Stellen aus alten Schriftstellern¹⁶⁾ sind ohne Beweiskraft, und die Pferde, welche eine griechische Trense von der Art im Maule hatten, wie wir sie gleich

kennen lernen werden. werden keine grosse Lust zum Zubeissen gehabt haben. Xenophon, dem wir das Beste über antike Reitkunst und Pferdedressur verdanken, spricht sich in seiner aus grösster Kennerenschaft heraus verfassten Schrift *περί ἵππικῆς* Cap. V 3 deutlich darüber im Sinne der Vasenbilder aus: εἰδέναι δὲ χρὴ τὸν ἵπποκόμενον καὶ τὸν κηρὸν περιπέθεναι τῷ ἵππῳ. καὶ ὅταν ἐπὶ ψῆξιν καὶ ὅταν ἐπὶ κολίστρων ἐξάγῃ. καὶ αἰεὶ δὲ ὅποι ἂν ἀγαλίνωτον ἄγῃ κηρῶν δεῖ. ὁ γὰρ κηρὸς ἀναπνεῖν μὲν οὐ κωλύει, δάκνειν δὲ οὐκ ἐξῆ. καὶ τὸ ἐπιβουλεύειν δὲ περιαιρέμενος μᾶλλον ἐξαρρεῖ τῶν ἵππων. 'Der Pferdeknecht muss aber auch verstehen, dem Pferde den Maulkorb anzulegen, mag er es zum Strigeln oder zum Wälzplatz¹⁷⁾ herausführen, und überhaupt, wohin er das Tier unaufgezäumt führt, stets muss er ihm den Maulkorb anlegen. Denn der Maulkorb hindert die freie Atmung nicht, gestattet ihm aber andererseits nicht zu beißen und gewöhnt den Pferden besser die Tücke ab¹⁸⁾.'

Als übliches Material für den Maulkorb ergab sich aus den Vasenbildern ein Geflecht von biegsamen Ruten oder Leder. Die litterarische Ueberlieferung lässt uns hier im Stich. Die einzige Stelle, in welcher das Material ausdrücklich erwähnt wird, giebt Bronze an, Pollux I 148 'καὶ τὸ μὲν ὄλεθ τῷ στόματι τοῦ ἵππου περιτιθέμενον χαλκῶν ἡθμῶδες κηρὸς καλεῖται — und das um das ganze Maul des Pferdes herumgelegte siebartige Gerät aus Erz wird κηρὸς genannt.'

Κηρὸς und φηρὸς sind die üblichen Bezeichnungen für den Maulkorb, aber mit diesen Bezeichnungen sind nicht immer Maulkörbe gemeint von der Art, wie wir sie soeben erläutert haben. Gerade für die einzelnen Teile der Pferdeausrüstung überhaupt ist die Terminologie äusserst schwankend, und es ist daher eine vergebliche Mühe, in jedem einzelnen Falle die specielle Bedeutung des Wortes erraten zu wollen. Wenn Aeschylus in den Sieben gegen Theben v. 461 (Weil) sagt

ἵππους δ' ἐν ἀμπουτήρῳ ἐμβρομιωμένους
 δινεῖ, θελοῦσας πρὸς πόλιν πεπτωκένας.
 φημοὶ δὲ σφρίζουσι βάρβαρον νόμον.
 μυκτροκόμενοις πνεύμασιν πληρούμενοι

und wenn es in dem Fragment des Aeschylus bei Eustathios S. 1157, 36 (Nauck, tr. gr. fr.² 326) heisst

ὅς εἶχε πόλους τέσσαρας ὑγυφύρους
 φημοῖσιν ἀθλωτοῖσιν ἐστρωμένους.

so kann hier unter φηρὸς der Maulkorb nicht verstanden werden, denn die Pferde im Geschirr tragen eben einen Maulkorb nicht. Wir müssen trotz der Bemühungen der Scholiasten und alten Erklärer auf ein wirkliches Verständnis verzichten¹⁹⁾.

Wieder an anderen Stellen wird unter κηρὸς und φηρὸς deutlich ein Gerät verstanden, welches unserem Kappzaum sehr ähnlich gewesen sein muss. So braucht κηρὸς Aelian h. a. XIII, 9, wo er die Führung der Pferde bei den Indiern bespricht, so Strabo φηρὸς XV, 66.

II.

Auf Tafel II und III sind die beiden mit dem Maulkorb zusammen gefundenen Trensen abgebildet, beide fast in wirklicher Grösse²⁰⁾, so dass alle Einzelheiten ihrer Einrichtung deutlich erkennbar sind. Die verschiedenen Trensendeile werden zusammengehalten durch eine Mittelaxe; diese besteht aus zwei gleichartigen Gliedern, nämlich je einem geraden Teil, der an der einen Seite durch einen Knopf, an der anderen durch eine ringartige Erweiterung abgeschlossen wird; diese ringartigen Erweiterungen hängen in einander und bilden so ein Ganzes. Zwischen Ring und Knopf liegen an beiden Gliedern die übrigen Teile der Trense, welche sämtlich um den geraden Teil drehbar sind. Es sind das zunächst dem Ringe eine starke scharfkantige Scheibe mit elliptischem Durchschnitt, ein Cylinder mit vier Reihen scharfer Zacken, sodann ein S-förmig gestalteter Knebel mit einem Knopf an den Enden und je einem Ring oberhalb und unterhalb der Axe an seiner der Mitte abgekehrten Aussenseite, endlich ein in einem verzierten Knopf endender Haken. An den ringartigen Erweiterungen der Axe hängt einmal eine Kette von drei, einmal eine Kette von vier Ringen. Genau so ist auch die zweite Trense eingeteilt, nur ist statt des S-förmigen Gliedes ein halbmondförmiges gewählt, an dessen innerer Seite ober- und unterhalb der Axe wieder die Ringe angebracht sind.

Die Art der Verwendung eines solchen Gebisses und der Zweck der einzelnen Teile wäre auch dann klar, wenn uns nicht die antiken Bildwerke und Schriftsteller Aufschluss gewährten. Die beiden Ringe an den S-förmigen Knebeln einerseits und den halbmondförmigen andererseits sind dazu bestimmt, das ganze Gebiss mittelst Riemen an dem Halfter festzuhalten, die Knebel selbst sollen verhindern, dass das Pferd mit seinen Zähnen weiter nach rechts oder links über den Teil der Trense greift, der ihm durch das Maul gelegt ist. Denn hier hängen die Haken, welche die Zügel aufnehmen, und

diese dürfen natürlich von dem Pferde nicht erfasst werden. Solche Querknebel werden noch heute in ganz ähnlicher Form namentlich für junge Tiere angewendet. Die Einwirkung auf das Pferd geschieht nun durch die stacheligen Walzen und die Scheiben; erstere liegen in dem zahnlosen empfindlichsten Teil des Unterkiefers, letztere auf der Zunge. Wird der Zügel angezogen, so wird die Zunge durch die Scheiben zusammengepresst und die scharfen Ränder drücken sich in sie ein. Auch der Zweck der beiden Ketten endlich ist ohne Weiteres klar. Mit ihnen soll das Pferd spielen, damit es die Trense locker im Maule behält, ein Mittel gegen die Hartmüdigkeit, wie es sich ähnlich noch heutzutage erhalten hat und besonders im Mittelalter beliebt war.

Die drei hierneben gegebenen Abbildungen können die Bestimmung der einzelnen



Trense Teile, soweit sie ausserhalb des Maules sichtbar sind, verdeutlichen. Die erste giebt den Kopf eines der archaischen Pferde von der Akropolis wieder, welche Winter im Archäologischen Jahrbuch 1893, S. 135 fg. besprochen hat. An ihm wird besonders klar, wie der halbrunde Seitenknebel an den Enden durch die beiden Riemen mit dem Halfter verbunden ist. Ein eigener Haken für den Zügel scheint hier nicht gewesen zu sein. Diesen erkennt man gut an der bronzenen Trense, die der Pferdekopf vom Mausoleum noch heute zeigt (s. die Abbildung auf der folgenden Seite); hier hat sich aber der Seitenknebel

verschoben, er muss so stehen, dass seine durchlöcherten Enden in gleicher Richtung mit dem über der Nase laufenden Halfterriemen liegen. Am besten veranschaulicht die Anordnung des Ganzen die dritte hiernebenstehende Abbildung, eines der Pferde vom Alexandermosaik. Hier stimmt alles überein, die Befestigung am Halfter, die Form des Seitenknebels, der Haken für den Zügel — das, was das Pferd im Maule hatte, waren gewiss Walzen und Scheiben, wie sie die neue Erwerbung des Antiquariums zeigt.



Die Trense in der Form, wie sie uns hier entgegen tritt, ist sehr scharf und grausam, und die Einwirkung auf das Pferd war gewiss nicht geringer, als durch die heutige Trense und Kandare zusammengenommen. Die Anekdote, die von Apelles und anderen

alten Malern erzählt wird, denen es nicht gelingen wollte, das Gemisch von Blut und Schaum darzustellen, das den Pferden vor dem Maule stand, beruht auf einer Beobach-

tung, die man täglich machen konnte: die Trense musste den Tieren die Mäuler blutig reissen. Soweit wir sehen können, hat kein Volk des Altertums eine annähernd ebenso scharfe Trense in Gebrauch gehabt. Man kann die Aufregung verstehen, in welche Valentin Trüchter 'bei hiesiger Republique wohl meritirter und bestallter Bereuter' bei der Betrachtung besonders grausamer mittelalterlicher Trensen geriet, der in seiner 'Neu eröffneten Hof- Kriegs- und Reitschule' um 1690 folgendes schrieb²⁾:

'Wem beliebt, der observire und besche mit uns die alten Staturen, die hinterlassenen Stangen und Gebisse der Alten, welche man noch in vornehmen Rüstkammern findet und von Einigen zu einem Gedächtniss verwahret und aufbehalten werden, so wird man sehen und finden die allerhärtesten, seltsamsten und greulichsten Gebisse, dass sich Einer billig darüber verwundern muss: ob es wohl möglich gewest sei, einem Pferd soviel Eisenwerk, Walzen, Bollen, Kettlein, Galgen, Gänskrägen, Räder u. dgl. nur ins Maul zu bringen. Bin dahero fast der Meinung, dass oft ein ganzes Uhrwerk nicht soviel Räder in sich habe, als an dergleichen Gebissen Räder, Walzen und dergleichen Instrumenta zu finden und anzutreffen sind, welche sie ohne Zweifel allein vor die Hartmüuligkeit der Pferde gemeinet und gebraucht haben.'

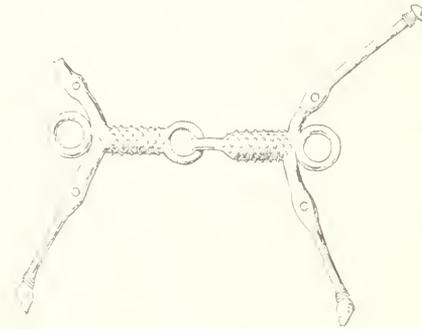


Das kann auch für die griechische Trense gelten, aber für uns kommen auch noch andere Gesichtspunkte in Betracht. So merkwürdig es klingen mag, die Trense hat durch ihre Schärfe und Grausamkeit auf die Bildung des Pferdetypos in der bildenden Kunst einen entscheidenden Einfluss ausgeübt. Man darf nur verfolgen, wie in den Pferdebildern der Vasen von den ältesten Zeiten ab der Unterkiefer in gezwungener Weise herabhängt: nicht nur, wenn das Tier in lebhafterer Gangart ist, bei welcher wir an eine stärkere Einwirkung der Zügel auf das Maul denken würden, sondern selbst im Schritt und im Stehen ist das aufgezüimte Pferd fast stets mit weit geöffnetem Maule dargestellt. Als charakteristisches Beispiel für diese Wahrnehmung, die man in jeder grösseren Vasensammlung machen kann, sei die Amphora des Exekias Berlin 1720 (Gerhard, Etruskische und Kampanische Vasenbilder Taf. XII) angeführt, auf welcher Akamas und Demophon ihre Pferde neben sich herführen. Es ist nicht die edle Race, die auf diese Weise bezeichnet werden soll, sondern man sah das aufgezüimte Pferd überhaupt nicht anders. So wie auf den Vasen, ist es auch in der grossen Kunst. Hier ist alles massvoller vorgetragen, aber wenn man die langen Reihen der Pferde des Parthenonfrises an sich vorüberziehen lässt, so ist doch auch hier der Eindruck des unnatürlichen und ge-

quälten in der Art, wie sie das Maul aufsperrten, sehr bestimmt und man fühlt die Ohnmacht der Tiere gegen die scharfen Zwangsmittel, welche sie ertragen müssen. Diese Bildung des Pferdekopfes, wie sie sich schon in der älteren Plastik beobachten lässt und wie sie ganz allgemein im fünften und vierten Jahrhundert gewesen sein muss, ist auf die spätere Kunst übertragen worden. Es giebt kaum ein grosses Reitermonument, eine grosse Pferdedarstellung bis in die römische Zeit hinein, welche nicht in der geschilderten Richtung die Tradition weiter führte²²⁾.

Genau dieselben Betrachtungen kann man an den grossen gewaltigen Schöpfungen der Renaissance machen. Wer die schrecklichen Gebisse dieser Zeit etwa nach Zschille und Forrer 'Die Pferdetrense in ihrer Formenentwicklung' betrachtet, kann sich nicht wundern, wenn, um die bedeutendsten Beispiele zu wählen, dem Pferde des Colleoni oder dem des Gattamelata in unnatürlicher Weise der Unterkiefer herabgedrückt wird. Solche Werke haben mit Recht auf die späteren bis in die heutige Zeit hinein nachhaltig gewirkt; aber was dort auf gewissenhafter Naturbeobachtung beruhte, dürfte unter veränderten Verhältnissen heut nicht mehr massgebend sein: man hat eben die Bedeutung des geöffneten schäumenden Mauls gründlich missverstanden, bei dem heutigen Denkmalspferd gilt es und ist es meist in unangenehmer Uebertreibung das einzige Ausdrucksmittel für die edle Race, ein kümmerlicher Notbehelf, mit dem sich allerdings wirklich sehende Künstler wie Tuailleon bei seinen Pferdebildungen²³⁾ nicht abzugeben brauchen.

Griechische Pferdetrensen sind nur wenige bekannt. Lechat besprach im Bulletin de correspondance hellénique 1890 S. 384 fg. zwei Exemplare, mochte sich aber wegen ihrer grausamen Härte nicht dazu entschliessen, sie als typische Formen anzusehen.



Nach dem Vorhergesagten kann aber die Grausamkeit als Gegengrund nicht in Frage kommen. Eine Uebersicht über die Trensen unter Heranziehung der bildlichen und litterarischen Ueberlieferung ergibt vielmehr für das eigentliche Gebiss eine im Wesentlichen einheitliche Form, die sich unter geringen Veränderungen von Anfang an erhalten zu haben scheint.

Das älteste Stück ist jedenfalls die schon erwähnte, hieneben abgebildete Trense aus dem Perserschutt der Akropolis²⁴⁾. sie ist einfacher als die beiden neu gefundenen Trensen, zeigt aber im Wesentlichen dieselben Elemente; man würde sie stets mit ihnen zusammen stellen. Zwei Teile

hängen in Ringen an einander. Die grossen Seitenknebel, die zackig Walze sind nicht um eine besondere Axe drehbar, sondern mit ihr aus einem Stück, das ganze ist nicht so geschmeidig und beweglich, wie die anderen Trensen, welche Xenophon's Vorschrift genau entsprechend gebaut sind. Die lästigen Scheiben fehlen, ebenso der besondere Haken für den Zügel; statt dessen ist ein feststehender Ring in der Mitte des Knebel angebracht: die beiden kleinen Löcher dienen natürlich zur Befestigung der Trense am Halfter. Das eine Ende des Knebel hat der Handwerker in Erinnerung an die Bestimmung des Gegenstandes als Huf gestaltet.

Die zweite von Lechat besprochene Trense ist in der Sammlung Carapanos aufbewahrt, stammt aber nicht aus Dodona, sondern ist von dem Besitzer gelegentlich erworben:

sie ist wie die Abbildung zeigt, abgesehen von den Ketten in der Mitte auch äusserlich vollkommen der Trense auf Tafel II gleichartig, und in der Einteilung auch mit der auf Tafel III übereinstimmend. Das ist wichtig, denn wenn von vier vollständig erhaltenen Exemplaren drei einander so ähnlich sind, das vierte aber nur eine Vorstufe zu den andern ist, so darf man mit gutem Recht annehmen, dass eben diese Form die gebräuchliche war. Damit stimmen auch die sonst aus Griechenland erhaltenen Trensenfragmente überein. Auf Tafel LI bei Carapanos, *Dodone et ses ruines*, unter 8 ist ein Haken



abbildet, an welchem der Zügel befestigt werden sollte: er gehört vermutlich zu derselben Trense, zu welcher der S förmige Knebel unter 7 gehörte. Beide Teile sind aber Reste eines Exemplares, welches dem hierneben abgebildeten ganz nahe verwandt gewesen ist. Etwas anders muss die Trense ausgesehen haben, von welcher 5 ein Fragment wiedergibt.

Bei den Ausgrabungen von Olympia sind nur wenige Reste von Pferdegeschirr zum Vorschein gekommen. Das 'Bronzen von Olympia' S. 195 abgebildete Fragment n. 1254 stammt von einem Seitenknebel wahrscheinlich von ursprünglich S förmiger Bildung, und ist den andern Stücken sehr ähnlich: die Verteilung der drei Ringe auf Zügel und Halfterriemen ist nicht ganz klar. Als Haken für den Zügel hat die in einem Entenkopf endende Bronze 1254a gedient. Von der sonst üblichen Form abweichend sind 1254b und c gestaltet, welche, wie Fortwängler im Text richtig bemerkt, an italische Typen erinnern; aber sie erinnern doch nur daran. Wir sehen ähnliche Seitenknebel auf griechischen Vasen verwendet.

Wenn die Scheiben, die an der Trense von der Akropolis fehlen, eingeführt sind, ist nicht sicher; aber jedenfalls doch schon im sechsten Jahrhundert, das darf man aus der Stillisirung des Pferdekopfes auf den schwarzfigurigen Vasen schliessen, die die schärfsten Einrichtungen geradezu voraussetzt. Auch der besondere Haken für den Zügel, der ebenfalls an der Trense von der Akropolis fehlt, die überhaupt im Ganzen etwas weicher ist als die übrigen Trensen, ist alt. Ganz deutlich kann man diesen Haken bemerken auf der Françoisvase an dem Pferde zur Rechten, welches den Wagen des Apollon zieht. Leider sind die Vasen für diesen Teil des Zaumzeuges wenig ausgiebig. Auf den Pästaner Wandgemälden Monumenti VIII, 21 ist der Zügelhaken sehr deutlich charakterisirt und für das Alexandermosaik kann auf die Abbildung S. 18 verwiesen werden.

Glücklicherweise haben wir aber wenigstens aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts einen litterarischen Beleg für die vorliegende Trensenform, wie er nicht besser gewünscht werden kann, und damit zugleich die Gewissheit, dass sie eben die gebräuchliche griechische ist; das hätte von Lechat schärfer hervorgehoben werden sollen. Xenophon beschreibt die Trensen, deren sich der Reiter zum Zureiten seines Pferdes bedienen soll, mit folgenden Worten in seiner Schrift *περὶ ἵππων* X 6:

πρῶτον μὲν τούτων χρῆσθαι μείων ὄσων γαλινῶν κεκτῆσθαι. τούτων δὲ ἔστω ὁ μὲν λεῖος, τοὺς τραχήλους εὐμεγέθειαι ἔχων. ὁ δὲ ἕτερος τοὺς μὲν τραχήλους καὶ βαρεῖς καὶ ταπεινούς, τοὺς δ' ἐχίνους ὀξεῖς, ἵνα ὁπίσταν μὲν τούτων λάβῃ, ἀσφαλῆων τῇ τραχύτητι διὰ τοῦτο ἀρετή. ἔσταν δὲ τὸν λεῖον μεταλάβῃ, τῇ μὲν κλειύτητι αὐτοῦ ἡσθη. ἂ δὲ ὑπὸ τοῦ τραχήλου κλειυθῆ. ταῦτα καὶ ἐν τῇ κλειῷ ποιῆ. ἦν δ' αὖ καταφρονήσας τῆς κλειύτητος θαμνὰ ἀπερελθῆται ἐν αὐτῷ. τούτου ἕνεκα τοὺς τραχήλους μεγάλους τῇ κλειῷ προστεθῆμεν ἵνα χάσταιν ἀναγκάζομενος ὑπ' αὐτῶν ἀρετὴ τὸ στόμιον. οἷόν τε δὲ καὶ τὸν τραχὺν παντοδαπὸν ποιεῖν καὶ κτετιοῦντα καὶ κατατείνοντα. ὁποῖοι δ' ἂν ὡς γαλινῶν πάντες ὕγροι ἔστωσαν. τὸν μὲν γὰρ σκληρόν, ὅπῃ ἂν ὁ ἵππος λάβῃ, ὄλον ἔχει πρὸς ταῖς γνάθους ὡσπερ καὶ ὀβελίσκον, ὁπίσθεν ἂν τις λάβῃ, ὄλον αἴρει. ὁ δ' ἕτερος ὡσπερ ἡ ἄλυσις ποιεῖ· ὁ γὰρ ἂν ἔχῃ τις αὐτοῦ, τοῦτο μόνον ἀκαμπτον μένει. τὸ δὲ ἄλλο ἀπῆρτηται. τὸ δὲ ψεύγειν ἐν τῇ στόματι οἷοι θηρέων ἀφίηται ἀπὸ τῶν γνάθων τὸ στόμιον· τούτου ἕνεκα καὶ οἱ κατὰ μέσον ἐν τῶν ἄξόνων θακτύλιοι κρεμάνονται, ὅπως τούτους διώκων τῇ τε γλώττῃ καὶ τοῖς ὀδοῦσιν ἀμειλῆ τοῦ ἀναλαμβάνειν πρὸς τὰς γνάθους τὸν γαλινόν. εἰ δὲ τις ἄγοιεν τί τὸ ὕγρον τοῦ γαλινοῦ καὶ τί τὸ σκληρόν, γράψομεν καὶ τοῦτο. ὕγρον μὲν γὰρ ἔσταν ὅταν οἱ ἄξονες εὐρείαι καὶ λεῖαι ἔχωσι τὰς συμβολὰς ὥστε ἠρότως κάμπτεσθαι. καὶ πάντα δὲ ὁπόσα περιπίπτει περὶ τοὺς ἄξονας ἦν εὐρύστημα ἦ καὶ μὴ σύμπυκνα, ὕγροτέρα ἔσταν. ἦν δὲ χαλεπῶς ἕκαστα τοῦ γαλινοῦ διατρέχει καὶ συνδέη, τούτ' ἐστὶ σκληρόν εἶναι²⁶).

Zunächst also darf man nicht weniger als zwei Trensen haben. Von diesen soll die eine glatt sein und Scheiben von gehöriger Grösse haben, bei der anderen sollen die Scheiben schwer und niedrig sein, dagegen die Walzen scharfstachelig, damit das Pferd, wenn es diese Trense ins Maul bekommt, durch ihre Schärfe unangenehm

berührt wird und sie dann locker lässt, wenn es aber danach die glatte Trense bekommt, sich über ihre Glätte freut und was es an der scharfen gelernt hat, auch an der glatten thut (nämlich, dass es die Trense nicht zwischen die Zähne klemmt). Wenn es sich aber nun wieder aus der Glätte nichts macht und sich häufig darauf stützt (indem es das Gebiss mit den Zähnen ergreift), so machen wir deswegen an dem glatten Gebiss die Scheiben gross, damit es durch diese gezwungen wird, das Maul aufzusperren und so das Gebiss locker zu lassen. Man kann aber auch mit der scharfen Trense durch Nachgeben und Anziehen alles mögliche machen²⁷). Was für Trensen es aber auch sein mögen, alle sollen beweglich sein. Denn wenn sie unbeweglich ist, so hat sie das Pferd, wo immer es auch anpackt, stets ganz zwischen den Kinnladen: wie man ja auch einen Spiess, wo immer man ihn anfasst, ganz aufhebt. Die andere Trense dagegen (nämlich die bewegliche) macht es wie eine Kette, denn nur der Teil von ihr, den man in der Hand hält, bleibt ungebogen, das andere aber hängt herab; und indem das Pferd den entschlüpfenden Teil stets nachzufassen sucht, lässt es die Trense aus den Kinnladen frei. (Das Pferd soll also die Trense nicht mit den Zähnen festhalten, sondern möglichst zum Kauen veranlasst werden.) Und deswegen hängen auch die Ringe an der Mitte der Axe herab, damit es diese mit der Zunge und den Zähnen verfolgt und dann vergisst, die Trense zwischen die Kinnladen zu nehmen. Wenn aber einer nicht weiss, was unter der Beweglichkeit und was unter der Unbeweglichkeit der Trense zu verstehen ist, so wollen wir auch das noch hinzufügen. Unter Beweglichkeit versteht man, wenn die Axen weite und glatte Gelenke haben, so dass sie sich leicht biegen — ebenso nennt man alle Teile, die um die Axen liegen, wenn sie weite Oeffnungen haben und nicht dicht aneinander gedrängt sind, leicht beweglich. Wenn aber die einzelnen Teile der Trensen schwer durchlaufen und zusammenlaufen, so ist das Unbeweglichkeit.

Xenophon kennt also zwei Trensen, die scharfe und die weiche. Ihre Einrichtung ist vollständig gleich, beide haben $\tau\sigma\sigma\chi\sigma\iota$ und $\epsilon\chi\tau\epsilon\upsilon\sigma\iota$, nur die Grösse und die Schärfe dieser Teile ist verschieden. Wir lernen durch diese Stelle wirklich viel und können sie geradezu als Beschreibung für die beiden Trensen verwenden²⁸). Die Walzen mit den Zacken sind die $\epsilon\chi\tau\epsilon\upsilon\sigma\iota$, die Scheiben heissen $\tau\sigma\sigma\chi\sigma\iota$. Körte hatte demnach Recht, wenn er die $\epsilon\chi\tau\epsilon\upsilon\sigma\iota$ 'als ringsum mit Zähnen oder mit Einkehlungen versehene Walzen' erklärte²⁹). Das $\chi\lambda\alpha\sigma\iota\upsilon\upsilon$, die erwünschte Wirkung dieser beiden Qualmittel, haben wir an der bildlichen Ueberlieferung verfolgen können. Beide Trensen sind $\delta\iota\sigma\tau\epsilon\upsilon\sigma\iota$, wogegen die von der Akropolis als $\sigma\acute{\omega}\lambda\epsilon\beta\acute{\omicron}\varsigma$ $\chi\lambda\epsilon\upsilon\beta\acute{\omicron}\varsigma$ bezeichnet werden muss. In den ringförmig endenden $\alpha\acute{\iota}\sigma\tau\epsilon\upsilon\sigma\iota$ hängen die $\delta\alpha\alpha\tau\epsilon\upsilon\sigma\iota$, die bei den übrigen Exemplaren verloren gegangen sind.

Die Namen für den Zügelhaken und für die Seitenknebel hat uns Xenophon nicht aufbewahrt. Wie das kommt, ist klar; für den Zweck des Zurückens eines Pferdes,

um dessentwillen die ganze Auseinandersetzung über die Trensen gegeben wird, kommen diese Teile nicht in Betracht; sie konnten beliebig gestaltet sein³⁰⁾. Schon bei den besprochenen Trensen haben wir allein vier verschiedene Formen für die Seitenknebel nachweisen können. Stephani hat im *Compte-rendu* 1865 S. 188, was ihm aus den Monumenten bekannt war, zusammengestellt. Die Uebersicht ist weder vollständig, noch im Einzelnen richtig, aber sie lehrt doch die grosse Mannigfaltigkeit in der Gestaltung dieses Theiles der Pferdetränse genügend kennen. Für den dort unter b abgebildeten Knebel, der dem auf Tafel II entspricht, werden als Belege die Silbervase von Nikopol, das Alexandermosaik und die Françoisvase angeführt. Wer die griechischen Vasen und sonstigen Denkmäler genau mustert, wird finden, dass diese Form stets in Gebrauch war — sie erscheint auf den Vasen und Denkmälern verschiedenster Stilarten und Zeiten — ja dass sie mehrfach zugleich mit anders gestalteten Knebeln auftritt. Als bestes Beispiel hierfür kann das Alexandermosaik dienen; hier sind gerade, halbrunde, Sförmige Knebel ohne Unterschied nebeneinandergestellt. Was für den Sförmigen Knebel gilt, gilt auch für die geraden und halbrunden Knebel, welche von Stephani als die gewöhnlichsten aufgezählt werden. Die letzteren sind entweder wirklich halbkreisförmig oder etwas weniger geschweift, gewöhnlich als Bronzestangen gedacht, nur selten wie auf Tafel III halbmondförmig gestaltet; aber es giebt auch dafür genügend Beispiele z. B. die Berliner korinthische Amphora Nr. 1147. Es kann hier nicht der Ort sein, alle Varianten im Einzelnen zu besprechen und durch Bildwerke zu belegen; nur auf eine Eigentümlichkeit sei hier noch aufmerksam gemacht, welche sich an den Trensen sorgfältig gemalter schwarzfiguriger und streng rotfiguriger, vereinzelt auch späterer Vasen findet und die von Stephani und anderen misverstanden worden ist. Wenn man die Zäumung der Pferde an der schon erwähnten Vase des Exekias, Berlin 1720 betrachtet, bemerkt man, dass zwischen dem Knebel und den beiden Riemen, welche ihn mit dem Halfter verbinden ein viereckiges Plättchen eingeschoben ist, welches mit dem Zaumzeug eigentlich nichts zu thun hat und nur eine Verzierung vorstellen kann. Ganz deutlich ist das Plättchen auch auf dem attischen Pinax Berlin 1819, wo es durch die Punktirung noch besonders hervorgehoben ist. Und ebenso erkennt man auf der Abbildung oben S. 5 an den beiden angeschirrten Pferden eine halbrunde breite punktirte Verzierung, die eine praktische Bedeutung nicht haben kann, weil der Knebel noch ausserdem vorhanden ist. Beispiele dieser Art lassen sich mit Leichtigkeit häufen, aber nicht immer ist der Charakter der Verzierung mit solcher Deutlichkeit festgehalten wie hier. Häufig sind die Plättchen sehr gross geraten, ihre Verbindung mit dem Halfter unklar, so dass sie leicht als wirkliches Glied der Tränse misverstanden werden können; aber fast stets sind sie durch Punktirung als etwas Besonderes gekennzeichnet. Wohl am auffälligsten ist dieser Schmuck auf dem Petersburger Krater Monumenti VIII. 44

(Compte-rendu 1866 Taf. VI), der mit demselben halbrunden Ausschnitt an der Wiener Amphora bei Massner. Die Sammlung antiker Vasen und Terrakotten im k. k. Oesterreich. Museum n. 225 wiederkehrt³¹⁾, und als besonders gross mag auch die Platte auf dem rotfigurigen Krater, *Compte-rendu* 1874 Taf. V erwähnt werden³²⁾.

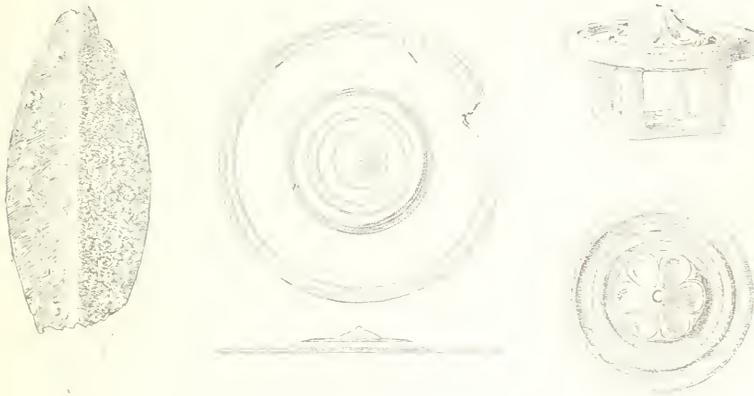
Wie schon bemerkt worden ist, stehen die griechischen Trensen in ihrer Grausamkeit und Härte für das Altertum ganz vereinzelt da; aber auch in ihrer sonstigen Einteilung. Es ist uns eine unglaubliche Menge von Pferdegeschirr aus Südrussland und Italien erhalten, und namentlich für Italien wird sich das Material durch ein eingehendes Studium der Museen noch wesentlich vermehren lassen, da viele angeblich unbestimmbare Bronzegeräte sicher zum Zaumzeug gehört haben. Die südrussischen Gräber haben namentlich Seitenknebel geliefert, und in der Gestaltung dieser Teile ist eine grosse Mannigfaltigkeit entwickelt worden. Aus den Gräbern der 'Sieben Brüder' sind allein gegen 100 Stück zum Vorschein gekommen. Bald sind sie einfach S-förmig gebogen, bald gerade und an dem einen Ende mit einem Pferdekopf versehen; eines zeigt an dem einen Ende einen Vogelkopf, ein anderes oben ein Pferdevorderteil unten einen Huf, hier ist das Gerät wie ein phantastischer Vogel gebildet, dort wie ein schlanker Panther n. s. w.³³⁾. Besondere Zügelhaken haben sich hier nicht gefunden, wohl aber in anderen Gräbern; jedoch haben sie mit den griechischen keine Aehnlichkeit. Eigentliche Gebisse sind nicht sehr zahlreich erhalten, deswegen weil sie meist von Eisen hergestellt waren und daher der Zerstörung weniger widerstehen konnten. Aber was da ist, zeigt, dass von Zwangsmitteln, wie an den griechischen Trensen, nicht die Rede war. Die schärfste Form, die mir begegnet ist, ist im *Recueil d'antiquités de la Scythie* Taf. 23, 8 abgebildet; bei ihr sind an den Axen mehrere ringartige Schwellungen zu bemerken. Aber meistens sind die beiden Axen glatt und hängen in kleinen Oesen in einander. Nur die von Stephani als ἐζῆροι, von Körte als κόρτα erklärten Trensenstücke³⁴⁾, die in Südrussland sehr üblich sind, üblicher als sich nach einer Durchsicht der Litteratur annehmen lässt³⁵⁾, sind für das Pferd unbequem. Es sind das viereckige Platten, die an den äusseren Enden der Axen angebracht sind und vier niedrige nach der Innenseite gerichtete Zacken haben (vgl. die Trense im *Recueil d'antiquités de la Scythie* Taf. 23, 8; *Compte-rendu* 1876 S. 124, 133). Diese Platten liegen aber nicht im Maule des Pferdes, sondern zu beiden Seiten am Maule; sie haben den Zweck, bei Wendungen einzuwirken, können aber nicht als grausames Quälmittel bezeichnet werden.

Auch die italischen Trensen lassen ebensowenig wie die römischen, weder in ihrer Härte noch in der Gesamteinteilung eine Vergleichung mit den griechischen zu. Eine einigermaßen vollständige Uebersicht geben Zschille und Förster, 'die Pferdetränse in ihrer Formenentwicklung' auf den ersten Tafeln³⁶⁾, speciell über die italischen *Gozzadini*, 'De quelques mors de cheval italiques' Taf. I - III. Walzen und Scheiben finden sich hier niemals,

dagegen sind die Axen häufig nicht einfach rund, sondern gedreht, auch wohl mit kleineren Schwellungen versehen, um die Wirkung auf das Maul des Pferdes zu steigern. Einzelne römische Gebisse haben auch an den Axen besondere Verschärfungen, wie beispielsweise das aus Pompei bei *Ceci, piccoli bronzi del real museo Borbonico* Taf. VII, 12, aber das scheint doch nicht die Regel gewesen zu sein. Wie das Gebiss, unterscheiden sich auch die Seitenknebel und die Zügelvorrichtungen bei den italischen und römischen Trensen deutlich von den griechischen, und es mag dafür genügen auf die Abhandlung von Gozzadini hinzuweisen. Gerade hier wird sich in Zukunft viel Neues bringen lassen.

Die Trensen der Renaissancezeit stehen den griechischen Trensen am nächsten, nicht in der Bildung der einzelnen Teile, sondern im Gesamtcharakter. Es sind die gleichen quälenden Mittel, durch welche man des Tieres Herr zu werden suchte. Wie durch die gleichen Ursachen in der Kunst die gleichen Wirkungen hervorgebracht wurden, ist oben angedeutet worden.

III



Nicht allein die beiden Trensen und der Maulkorb sind dem Reiter in sein Grab gelegt worden. Auch das Riemenzeug, Halfter und Zügel, alles was zur Aufzäumung nötig war, hat der Tote bei sich gehabt. Das Riemenzeug war in seiner Art nicht minder kostbar, als der Maulkorb; es ist reich mit bronzenen Schmuckstücken verziert gewesen.

Der hierüber links in einem Drittel seiner Grösse abgebildete und in seiner ursprünglichen Form ergänzte Gegenstand ist aus starkem Bronzeblech hergestellt; er zeigt in der Längsrichtung eine stumpfe Kante, von welcher er nach beiden Seiten dachartig abfällt. Die grossen Flächen sind ohne bildnerischen Schmuck, obwohl sie hierfür sehr geeignet waren. Im Innern bemerkt man, wie an verschiedenen Stellen die Bronze in regelmässiger Weise blau oxydirt ist. Beim ersten und letzten Drittel zieht sich ein 2 cm breiter Streif quer darüber hin; beide sind durch einen ebenso breiten Längsstreifen

verbunden. Diese eigentümliche Färbung ist, wie von sachverständiger Seite versichert wird, durch die Lederriemen entstanden, auf welche der Zierrat aufgesetzt war, ein Beweis, dass das ganze Geschirr im Grabe gelegen hat. Die Riemen waren also etwa so stark wie die heute gebräuchlichen.

Der technische Ausdruck für diesen Teil des Pferdezaumes ist *προματωπίδιον*, ein Schild, das vor der Stirne des Tieres lag. Dieses Stirnschild hat, wie es scheint, in seiner Formgebung und in seiner Bedeutung sehr mannigfaltige Wandlungen durchgemacht. Ursprünglich hat es hauptsächlich zum Schutz gedient. So kennt es noch Xenophon, der in seiner Schrift *II 8* sich mit folgenden Worten äussert: *ἐπιπέτρ' ὁδὲ ἤν τε πᾶσιν ἡ ἵππος, ἐν παντὶ κινδύνῳ καὶ ὁ ἀναβάτης γίνεσθαι. ὁπλήζειν δαὲ καὶ τὸν ἵππον προματωπίδιον καὶ προσστερηιδίον καὶ παραμυριδίους* — 'da aber wenn dem Pferde etwas passirt, auch der Reiter in die grösste Gefahr kommt, muss man auch das Pferd mit einem Stirnstück, Brustharnisch und Seitenpanzern wappnen'. Auf attischen Vasen finden wir das Gerät nur selten dargestellt, natürlich weil die Pferde gewöhnlich nicht von vorn gezeichnet werden; aber wenigstens ein sicheres Beispiel, wenn auch vielleicht nur als Schmuckstück, zeigt die *Hydria* des Tychios (Wiener Vorlegeblätter 1889 Taf. VI, 1b); das kann nicht etwa eine Blässe sein, die würde der Maler weiss gemacht haben. In Gebrauch gewesen ist das Stirnschild in Griechenland sicher, wie ja schon Xenophons Worte beweisen.

Als Schutzz für die Stirn des Pferdes musste das Gerät gross und stark sein. Dieser Anforderung entsprechen die zahlreichen griechisch-unteritalischen Beispiele des VI.—V. Jahrhunderts, von denen das Karlsruher Museum die grösste Sammlung besitzt, grosse getriebene Bronzebleche, die genau der Linie des Pferdekopfes folgen und häufig durch Angabe der Augen, der Nüstern u. s. w. dem Pferdekopfe noch ähnlicher gemacht sind: vielfach sind Medusen und behelmte Kriegerköpfe als Schmuck verwendet und weisen auf den kriegerischen Zweck hin³⁷). Genau wie diese Bronzen sehen die Stirnschilder aus, welche die Pferde der wesentlich jüngeren Pästaner Grabgemälde tragen.

Später gehen grosse und kleine Stirnschilder nebeneinander her; sie werden oft aus kostbarem Metall hergestellt und es scheint, dass sie nun mehr zum Schmuckstück geworden sind. Bei den grossen herrscht noch das Bestreben vor, möglichst den ganzen Pferdekopf zu decken, die kleineren haben im Allgemeinen die Form, wie sie die neugefundene Bronze zeigt. Die südrossischen Gräber sind es wieder, welche die reichste Ausbeute geliefert haben. Ein Stirnschild, wie das grosse goldene von griechischer Arbeit bei Kondakof und Tolstoi, *Antiquités de la Russie méridionale* S. 269 n. 241 mit der phantastischen Figur inmitten von Ranken, oder wie das ebenda n. 243 abgebildete, welches wenigstens an griechische Vorbilder erinnert, sind Prachtstücke ersten Ranges und sicher nicht zu kriegerischem Zweck bestimmt gewesen; andere wieder sind einfacher aus Bronze hergestellt und lassen die Möglichkeit offen, dass sie wirklich als Schirm gedient

haben³⁸⁾. Die kleinen Stirnschilder können sicher nur als Verzierung des Riemengerüsts verwendet gewesen sein. In dem Grabe von Alexandropol³⁹⁾ ist ein solches aufgefunden worden aus vergoldetem Silber mit der getriebenen Darstellung einer stehenden Athena und mit ihm runde, reich verzierte Zierscheiben. Ganz ähnlich sind die beiden Stücke aus dem Grab der Demeterpriesterin in der grossen Blisniza mit Kampfalarstellungen geschmückt⁴⁰⁾, und auch zu diesen beiden gehören getriebene Scheiben.

Lehrreich ist in diesem Zusammenhang für das Nebeneinandergehen der grossen und kleinen Stirnschilder eine Betrachtung der Balustradenreliefs vom Tempel der Athena Polias zu Pergamon. Unter dem Rüstzeug ist Pferdegeschirr reichlich vertreten. Tafel 43 der Altertümer von Pergamon II zeigt ein ganz grosses Prometopidion, das in der Art, wie die Form des Pferdekopfes nachgebildet ist, an die unteritalischen erinnert; die hohe Federbekrönung kennzeichnet es als ein besonderes Prunkstück. Kleiner und schmaler ist das auf Tafel 47,3 abgebildete; hier sitzt es inmitten eines Riemengehänges und ist von Scheiben in Rosettenform umgeben; das Ganze wird von einem halbrunden Bügel mit Mähnenhaaren und Pferdeschweif gekrönt. Noch einfacher endlich und wieder an Riemenzug sitzend und von 6 Scheibenrosetten umrahmt sind die Schildchen auf Tafel 49,3 und 49,22; sie sind den unseren etwa an Grösse gleich; ein oberer halbrunder Abschluss scheint hier nicht gewesen zu sein.

So wie in Pergamon ist es schliesslich auch auf dem Alexandermosaik, und hier haben wir wieder für die neue Bronze die nächsten Analogien. Das Pferd Alexanders allein ist durch ein reicheres Stirnschild ausgezeichnet; aber wo sonst das Gerät sichtbar wird, ist es klein und unscheinbar, ein blosser Schmuck für das Riemenzug. Zum Vergleich ist der Kopf von dem gefallenen Pferde des persischen Vornehmen hierneben abgebildet, zugleich aber auch um des sonstigen Schmuckes willen, der deutlich an die Gegenstände erinnert, die oben S. 27 in der Mitte und rechts abgebildet sind⁴¹⁾, und die zum Schluss kurz besprochen werden sollen.

Das Stück in der Mitte ist ein Exemplar von vier gleichartigen, in halber Grösse wiedergegeben. Es sind flache gewölbte Scheiben aus dünnem Bronzeblech. Zwei haben einen Durchmesser von 10 cm, eine von 9¹/₂; die grösste dagegen einen Durchmesser von 11 cm.

In der Mitte zeigen sie einen spitzen Buckel, der von konzentrischen Kreisen umgeben ist, dann ein feines Flechtband, am Rande wieder konzentrische Kreise. An der



Innenseite bemerkt man an allen vier Stücken den blauen 2 cm breiten Streifen, wie an dem Stirnschild. Auch die Scheiben waren demnach ohne besondere Vorrichtungen an dem Riemenzeug befestigt.

Rechts davon ist in natürlicher Grösse von vorn und von der Seite ein Gerüststück mit einer Rosette an der Vorderseite abgebildet. Es sind im Ganzen drei der Art erhalten, ursprünglich werden es wohl vier gewesen sein. Die Rosetten sind stark und kräftig, sie sollten etwas aushalten. Ein Flechtband ähnlich wie das auf den Scheiben umrahmt die sechsblättrige streng stilisirte Blüte. Ganz ähnlich eingerichtet sind die Rosetten aus Dodona bei Carapanos, Dodone Taf. LII, 18 und 19, die also wohl auch zu einem Zaumzeug gehört haben.

An welchen Stellen des Halfters diese acht grösseren und kleineren Schmuckstücke gesessen haben, ist nicht leicht zu sagen. Soviel ist aber klar, dass die festen starken Rosetten einen praktischen Zweck hatten, wogegen die Scheiben lediglich als Schmuck dienten. Die eigentümliche Bildung des Fusses der Rosette legt es nahe, diese an Stellen des Riemenzeuges angebracht zu denken, wo sich mehrere Riemen kreuzten, besonders an dem Punkte, wo die beiden Riemen, welche den Knebel festhalten, mit dem Halfter zusammenhängen und rechts und links von den Ohren (s. die Abbildung S. 29): die Scheiben dagegen können überall gesessen haben.

Wenn wir unter den Denkmälern Umschau halten, zu welcher Zeit solche Verzierung des Riemenzeuges in Mode gekommen ist, so werden wir wieder in den Anfang des vierten Jahrhunderts geführt, eben die Zeit, welcher auch der Maulkorb angehört. Nur ganz vereinzelt lassen sich ältere Beispiele nachweisen. Wenn das Pferd auf dem strengrotfigurigen Krater Monumenti VIII, 44, das wir schon der grossen angeblichen Seitenknebel wegen erwähnt haben, auf der Stirn und an der Wange eine runde Verzierung trägt, so ist das eine Ausnahme, welche mit dem späteren Gebrauch vieler Scheiben und Rosetten nichts zu thun hat. Erst auf jungen attischen Vasen sehen wir die Pferde häufiger mit diesem Schmuck ausgerüstet. In derselben Zeit, in welcher das *προρετωπίδιον* vom Schutzstück zum Zierrat wurde, hat man wie es scheint begonnen, das Riemenzeug reichlicher zu behängen. Zu den kostbaren süd-russischen *προρετωπίδια* aus vergoldetem Silber gehören die ebenso reichen Medaillons mit getriebenen Reliefdarstellungen, die in ihrer Grösse mit den neu gefundenen Stücken übereinstimmen.

Vom vierten Jahrhundert ab ist dieser Schmuck ganz allgemein geworden und ein Nachweis einzelner Beispiele würde einem Nachweis aufgezäumter Pferde gleich sein. Nur die beistehend abgebildeten Reste des bronzenen



Pferdezaums von dem Maussoleum in Halikarnass mögen als besonders nahe verwandt angeführt werden, zugleich auch, weil sie Teile echtgriechischen Zaumzeuges sind, das immer noch selten genug ist, um als besonders wichtig zu gelten. Es ist anzunehmen, dass ein Studium verschiedener Museen auch hier sehr lohnend sein wird.

Die neue Erwerbung des Antiquariums ist nach verschiedenen Seiten hin von Interesse. Zum ersten Male ist ein nahezu vollständiges Zaumzeug aus Griechenland bekannt geworden, welches im vierten vorchristlichen Jahrhundert entstanden ist: es lässt sich unter Vergleichung des bisherigen spärlichen und meist aus vereinzelten Teilen bestehenden Materials mit einiger Sicherheit die Grundform der griechischen Trense feststellen und aus ihrer Betrachtung heraus wird eine merkwürdige Eigentümlichkeit der Pferdebildung in der griechischen Plastik erst wirklich verständlich. Auch für die Erklärung mancher Stellen der Xenophontischen Schrift $\pi\epsilon\phi\iota\ \acute{\alpha}\pi\alpha\iota\tau\acute{\iota}\varsigma$ leistet die neue Erwerbung gute Dienste. Einzelnes müsste freilich unklar bleiben und es ist sehr zu bedauern, dass das Grab nicht mit der Sorgfalt und Aufmerksamkeit ausgegraben worden ist, die es um seines Inhalts willen verdiente. Aber das kann uns doch die Freude nicht verderben an einer ebenso seltenen als vortrefflichen dekorativen Arbeit, wie wir sie in dem Maulkorb gewonnen haben.

Anmerkungen.

¹⁾ Das Epigramm steht Anth. Pal. VI. 246, ein ähnliches VI, 233. Vgl. VI, 312. Von der Weihung des Kimon berichtet Plutarch Kimon cap. 5. Die Trense von der Akropolis fasst auch Lechat im Bulletin de correspondance hellénique 1890 S. 384 fig. als Weihgabe auf. Ueber die Sitte des Begrabens von Pferden lässt sich weit mehr Material herbeibringen, als hier gegeben ist, übersichtlich zusammengestellt ist es nirgends. Bekannt ist die Stelle aus Vergil Aen. XI, 193, wo auf den Scheiterhaufen des Pallas ausser den spolia andere Waffen und frena geworfen werden. Vgl. für dieselbe Sitte bei den Skythen Herodot IV, 71 u. a. m.

²⁾ Seine grösste Länge von dem oberen Rande der Rosette gemessen beträgt 26 cm, die Breite zwischen den Seitenbügeln 12 $\frac{1}{2}$ cm, die Tiefe vom Mittelbügel bis zu dem Rande des unter dem Maul liegenden Teils 18 $\frac{1}{2}$ cm. Die Dicke der Bronze wechselt zwischen 0,2 und 0,5 cm.

³⁾ Der athenische Sessel ist besprochen bei Friedrichs-Wolters n. 1332, der Berliner in der 'Beschreibung der antiken Skulpturen' n. 1051. Köhler setzt C. I. A. II 1524 den athenischen Sessel nach der Inschrift entweder in das Jahr 369/368 unter Lysistratos' Archontat, oder 355/354 unter Kallistratos, Furtwängler, Meisterwerke S. 206, in das Archontat des Demostratos von 393/392, nicht des Demostratos von 390/389, weil in der Urkunde C. I. A. II, 660 dieser letztere möglicherweise noch ein Demotikon hatte, das auf dem Sessel fehlt; die offizielle Urkunde beweist indessen nichts für den Sessel. Für die Art der Arbeit des Sessels ist charakteristisch, was mir Dr. H. Schrader nach einer Untersuchung des Originals schreibt: 'auf der Abbildung bei Le Bas (Voyage archéologique, architecture II, 13) fehlt an der rechten Seite ein Stück, das sicher antik und zugehörig ist. Die ganz flache und rohe Arbeit daran stimmt genau überein mit der Art, wie die ganzen Seitenteile vernachlässigt sind. Denn während die ganze Verzierung des Rückens aufs sorgfältigste und zarteste ausgeführt ist, sind die Seitenteile eben nur angelegt. Wenn man den Rücken ansieht, kann man nicht zweifeln, dass das athenische Exemplar Original ist. Vielleicht war es für einen Platz bestimmt, an dem die Seiten verdeckt waren, während der Rücken gut gesehen werden konnte'. Es existirt noch eine dritte Replik desselben Sessels in S. Gregorio in Rom, auf die mich Wolters aufmerksam gemacht hat. Eine Zeichnung davon befindet sich im athenischen Institut n. 532. Abgebildet ist der Sessel bei Schinkel und Benth, Vorbilder für Fabrik und Handwerk Taf. 38. Er scheint vollständig erhalten zu sein und wird bei Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom n. 3706 als 'feine zierliche Arbeit' angegeben, die besser sei als der Sessel vom Parthenon, was wohl noch zu untersuchen bleibt.

Endlich hat mir Dr. H. Schrader aus der Sammlung Dimitriu im Museum von Athea zwei Amphoren n. 2562 und 2563 namhaft gemacht, auf welchen in ganz ähnlicher Weise wie an dem Maulkorb zwei Sphingen sich in Ornamente auflösen. Die Amphoren gehören in die Reihe der von Merriam im American journal of archeology S. 18ff. behandelten Vasen, welche in Alexandria gefunden sind und aus der ersten Ptolemäerzeit stammen.

⁴⁾ Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 28.

⁵⁾ Abgeb. Archäol. Zeitung 1879 Taf. 10. Es ist zu bedauern, dass das Henkelornament hier so klein, und bei anderen Beispielen überhaupt nicht abgebildet ist, deswegen weil es eine

besonders charakteristische Weiterentwicklung der Henkelpalmette vorstellt, wie sie Winter, Arch. 31 Jahrbuch 1892 S. 112 andeutet.

⁶⁾ Rayet-Thomas, Milet et le golfe Latmique Taf. 47 fg.

⁷⁾ Comptes-rendu 1876 Taf. II.

⁸⁾ Daremberg-Saglio s. v. capistrum S. 897 Fig. 1142.

⁹⁾ Cecil Smith war so freundlich, mir über die Londoner Stücke Auskunft zu geben.

¹⁰⁾ Nach einer Photographie, welche ich der Liebenswürdigkeit von Mau verdanke. Eine Seitenansicht des Maulkorbs findet sich bei Cecil, piccoli bronzi del real museo Borbonico Taf. VII. 39.

¹¹⁾ Die beiden Zeichnungen sind von Anderson hergestellt; auch Cecil Smith hält den Maulkorb für spät.

¹²⁾ Die ihm bekannten Vasen hat Heydemann, Archäologisches Jahrbuch 1889 S. 205 Anm. 7 zusammengestellt. Die hier gegebene Uebersicht ist etwas vollständiger, wird aber auch nicht alles bringen, was erhalten ist.

¹³⁾ So nimmt auch richtig Furtwängler, Vasensammlung I S. 385 an. Unrichtig sind an seiner Beschreibung die Worte ⁶ an der Stelle des Hinterbeinhüftknoehens ein punktirter kleiner Kreis. Dieser Kreis ist vielmehr ein Brandzeichen, das nicht am Hüftknochen, sondern genau an der Stelle sitzt, wo Brandzeichen auch sonst zu sitzen pflegen. Zu vergleichen ist das Pferd auf der epiktetischen Schale bei Hartwig, Meisterschalen S. 109 und Heydemann, Pariser Antiken S. 45 n. 10.

¹⁴⁾ Vgl. Kekule, Rhein. Museum 1884 S. 487 fg. Für das Motiv ist noch zu vergleichen die Münze von Ambrakia, Catalogue of greek coins in the British Museum, Corinth Taf. 29, 11.

¹⁵⁾ Der Kuriosität halber sei auch noch ein bei Daremberg-Saglio S. 897 Fig. 1141 abgebildetes Pferd mit Maulkorb erwähnt, das von einem Relief der Theodosiusssäule stammt. Das sackartige Gerät scheint aus Leder gearbeitet zu sein.

¹⁶⁾ Herodot V, 111; Xenophon Anab. III, 218. Orpian Kynog. I, 228.

¹⁷⁾ Aristophanes Wolken 32; Xenophon Oec. Cap. XI, 18.

¹⁸⁾ Pollux giebt die Stelle I, 202 im Auszuge nach Xenophon mit folgenden Worten wieder: ἄρ μὲν γὰρ νεχρλίωμενός ἄγχι, οὐδὲν ἄνω πρῶτον ἄρ δὲ ἀχρλίωστων, κρμόν τῶν ἴππων ἢ γὰρ κρμός ἐνδάκνει μὲν οὐκ ἐξ, ἐκπνέει δὲ ὅ κούβει.

¹⁹⁾ Pollux X, 56; Eustathius S. 1157, 35; Hesychius s. v. ἀλώτρες.

²⁰⁾ Die Länge des Knebels von der Trense auf Taf. II beträgt 28 $\frac{1}{2}$ cm, die Breite der Trense zwischen den Zügelhaken 24 $\frac{1}{2}$ cm; die Länge des halbmondförmigen Knebels auf Taf. III 14 cm, die Breite zwischen den Zügelhaken 19 $\frac{1}{2}$ cm.

²¹⁾ Abgedruckt bei R. Schönbeck, die Zäumung des Pferdes in Theorie und Praxis S. 73.

²²⁾ Man vergleiche zum Beispiel das bronzene Pferd im Capitolinischen Museum, den Pferdekopf in Florenz (Friederichs-Wolters n. 1699), die Köpfe in Neapel, oder die vier Köpfe der Pferde auf S. Marco in Venedig. Zu letzteren sei bemerkt, dass ihre Aufstellung verkehrt ist. Sie sind nämlich so gruppiert, dass je zwei und zwei die Köpfe zusammenneigen, während eine Betrachtung der Denkmäler ergibt, dass die beiden äusseren Pferde die Köpfe nach aussen drehen, die beiden inneren die Köpfe einander zuneigen müssen. Dass die Pferde falsch aufgestellt sind, ist übrigens schon von Thiersch (Reisen in Italien) S. 135 beobachtet worden, welcher allerdings eine gleichfalls unmögliche Anordnung vorschlägt.

²³⁾ Z. B. bei dem Pferd seiner Amazone, abgebildet Zeitschrift für bildende Kunst 1896 S. 26.

²⁴⁾ Nach Bulletin de correspondance hellénique 1890 S. 385 Fig. 1. Daremberg-Saglio s. v. freum s. 1330 Fig. 3292. Vgl. de Ridder, Catalogue des bronzes trouvés sur l'aerropole d'Athènes S. 185 n. 506.

²⁵⁾ A. L. des Ormeaux veröffentlicht in einem Aufsatz über die Bronzetrese von Möringen, Revue archéologique 1888, I S. 59 eine Trese aus der Sammlung des Generals Komaroff, von welcher angegeben wird, dass sie in einem Grabe von Gori im Kaukasus gefunden sei. Die Trese ist der von der Akropolis so nahe verwandt bis in kleinste Einzelheiten — nur die Knebel sind etwas kürzer und an den Enden weniger fein gestaltet — dass man sie am liebsten für eine archaisch griechische halten möchte, die auf irgend eine Weise nach dem Kaukasus verschlagen wäre. Aber vielleicht ist die Fundnotiz nicht ganz unbedenklich.

²⁶⁾ Die Stelle giebt Pollux I 207 im Auszug so wieder: παραφολακτέον δὲ ὅτι τοὺς τραχεῖς χαλινούς οὐκ ἐπῶσιν οἱ ἵπποι κατὰ γῶραν. ἀλλὰ μεταβάλλουσιν ἐπιπιδί τοῦ πρῶς τὸ ῥῶον μεταστήσειν. διὰ τοῦτο τοῖς θυμοειδέσιν οὐκ ἐμβλητέον σκληροῦς χαλινούς (ἀνακαμβάνουσι γὰρ αὐτοὺς εἰς τὸ στόμα ὡσπερ ὀβελίσκους εὐπαγεῖς ὄντας) ἀλλὰ ὑγροῦς, ἵνα οὐδ' ἂν ὁ ἵππος προσάπτῃται, τὸ λοιπὸν κἀμπτῃται ὡσπερ ἄλωσις. εἰσι δὲ σκληροὶ χαλινοὶ οἱ ἔχροντες τροχῶς ταπεινοῦς καὶ ἐχίνους ὀξεῖς· ἔστι δὲ καὶ τοῦτους ἐμπρώνειν κατελόντα καὶ κατακρόντα κτλ.

²⁷⁾ So übersetzt, wie ich glaube richtig, Jacobs' Xenophons Buch über die Reitkunst übersetzt und mit Anmerkungen versehen' S. 63. Die Stelle ist viel erörtert worden, namentlich in Zusammenhang mit der Polluxstelle I 207, welcher κατελόντα καὶ κατακρόντα giebt. Es ist wahrscheinlich, dass Pollux falsch verstanden hat, wie er denn überhaupt vom Reiten ziemlich wenig wusste.

²⁸⁾ Allerdings erfahren wir nicht, ob die uns erhaltenen Trensen 'weiche' oder 'harte' im Sinne der Alten sind. Es gab nämlich im Altertum noch härtere τροχοί, welche ausgezackt waren, τροχοὶ πριονωτοί, wie sie Pollux nach Aristophanes nennt X 56 καὶ σπάθην μὲν καὶ χλιωτέρα καὶ στόμα καὶ ὑποστόμα καὶ στομιῶδας καὶ ἐχίνους καὶ τροχῶς καὶ ὀακτύλους καὶ σκληροῦς καὶ μαλακοῦς χαλινούς ἔχεις ἐν τοῖς ἵπποισι, στόμα δὲ πριονωτὰ ἐν Ἀναγύρω ἔσθ' Ἀριστοφάνη. Zu vergleichen ist damit die Stelle bei Pollux I, 184 τοῦ δὲ χαλινῶς τὰ σιδήρια ὑποστόμα, καὶ τῶν ὑποστομίων τὰ μὲν κοῖλα ἐχίνοι, τὰ δὲ περιφερῆ καὶ πριονωτὰ τροχοί, τὰ δὲ στερεὰ καὶ προμήχη καὶ ἀλλήλους ἀντεμπλεκόμενα ἐν ἀλύσειω εἶδει ὀακτύλοι καὶ ὀάκτολοι. Pollux spricht I. 148 noch von einem weiteren Teil des Pferdegebisses, den τριβόλοι, die wir an den neugefundenen Trensen nicht erkennen können τὸ δ' εἰς τὸ στόμα ἐμβαλλόμενον χαλινός, οὐ τὸ μὲν μέσον ἡμίον, τὰ δὲ περὶ αὐτὸ ὀακτύλοι ἐχίνοι, τριβόλοι, οὗς μαστᾶται ὁ ἵππος. Vgl. Hesychius s. v. τριβόλοι· ἀκάνθη· εἶδος· ὄθην καὶ τὸ τοῖς ἵπποισι ἐν τοῖς χαλινῶσι ἐντιθέμενον. Dass mit den τριβόλοι die vierzackigen Ringe (Anm. 30) gemeint sind, wie Stephani, Compte-rendu 1876 S. 125 wollte, hat G. Lafaye in seinem vorzüglichen Artikel 'frenum' bei Daremberg-Saglio zurückgewiesen.

²⁹⁾ Archäol. Zeitung 1880 S. 179, 14.

³⁰⁾ Dass die Seitenknebel eine besondere Bezeichnung im Altertum überhaupt nicht gehabt haben, wie Körte in der archäologischen Zeitung 1880 S. 179, 14 annimmt, ist schwerlich zu glauben aber richtig ist es, wenn er den von Stephani Compte-rendu 1865 S. 186—190 zweifelnd vorgeschlagenen Namen ψάλλον ablehnt; die antike Ueberlieferung lässt sich damit nicht vereinigen. Allerdings auch damit nicht, dass ψάλλον einen mit Eisen gefütterten Nasenriemen bedeuete, wie Körte meint. Schlieben, Die Pferde des Altertums S. 145 schlug vor, die Knebel λῶκαι — ein technischer Ausdruck für einen Teil des Pferdegeschirrs — zu nennen, weil sie eine krumme hakenförmige Gestalt hätten und man unter λῶκος auch einen Haken oder eine

Wolfsangel verstände. Aber die Form der Knotel ist dieser Annahme ungenügend, wo Kern nicht hervorgeht. Er möchte unter den *λύξαι* die an Gebissen aus der Krim häufig vorkommenden vierzackigen Ringe verstehen, die ausserhalb des Maules liegen und von Stephani *περίουρα* oder *εξήνη* genannt waren. (Vgl. S. 25 dieses Programms.) Demgegenüber ist einzuwenden, dass sich an den Gebissen aus Griechenland diese Ringe bisher nicht gefunden haben.

Die Ausdrücke für die einzelnen Teile der Trense und auch für die ganze Trense sind eben sehr schwankend, genau so wie wir es bei dem Maulkorb gefunden haben. Xenophon gebraucht zum Beispiel *γυλιός* ebenso im weitesten Sinne für Zaumzeug als speziell für die Trense, wofür er sonst *πρόμῶν* setzt. Ebenso wird *ψάλιον* bald für das ganze Zaumzeug gebraucht, bald als *τὸ περί τὸ γένειον διεπρόμῶνον* Pollux I, 148), bald *τὰ ψάλλα* als *κρίνα*, *δακτύλιαι* erklärt.

²¹⁾ Vgl. auch Comptes-rendu 1861 Taf. V.

²²⁾ Solche Verzierung, wie hier, trägt auch das Pferd auf der schwarzfigurigen Hydria im Britischen Museum E.240, von dem mir eine Zeichnung durch C. Smiths Freundlichkeit vorliegt. Im Katalog ist der Gegenstand fragweise als *ῥορβεία* or *ῥῆμος* erklärt. Mehr dröckig gestaltet ist die Verzierung bei der schwarzfigurigen Hydria im Oesterreichischen Museum, Massacr n. 222 und bei der Amphora Zannoni, Cortosa di Bologna Taf. IX, X.

²³⁾ Vgl. Comptes-rendu 1876 und 1877 an verschiedenen Stellen.

²⁴⁾ Vgl. oben Anmerkung 30.

²⁵⁾ Wie mir Herr R. von Kieseitzky zugleich mit anderen Notizen über die südrussischen Funde freundlichst mittheilte.

²⁶⁾ Leider ist das Buch, was den Text anbelangt, für das Altertum sehr ungenügend, wie schon der Abschnitt XII über die klassisch-römischen Hebelstangengebisse beweist; die Datirung der einzelnen Trensen beruht zumeist auf vorgefassten Meinungen. Sehr angenehm aber sind die vielen Abbildungen von Pferdeköpfen mit angelegter Trense, welche dem Nichter das Verständniss ungemein erleichtern.

²⁷⁾ Schumacher, Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen in Karlsruhe n. 780—785, Taf. XVI, XXII. Zu dieser Serie gehört stilistisch das Stück in Neapel bei Fiorelli, *arredi antiche* n. 50, 51 aus Ruvo (wie ich dem Katalog von Schumacher entnehme), sowie ein Stirnschild des Berliner Antiquariums Friederichs, Geräte und Bronzen n. 2466c (n. 2466b ist modern). Die Reihe wird sich gewiss noch ergänzen lassen. Ein jüngeres Stück aus Süditalien (Canosa) findet sich abgebildet bei Millin, *Description des tombes de Canosa* Taf. II, 7 und bis in die kleinsten Einzelheiten stimmt mit diesem ein Stirnschild aus Pompei bei Ceci, *Piccoli bronzi del real mus. Borbonico* Taf. VII, 51. Vgl. den Artikel 'Frontale' bei Daremberg-Saglio S. 1342—1343 von G. Lafaye.

²⁸⁾ Comptes-rendu 1876 S. 133, 135.

²⁹⁾ *Recueil d'antiquités de la Scythie* Taf. XIV. Vgl. Comptes-rendu 1865 S. 167.

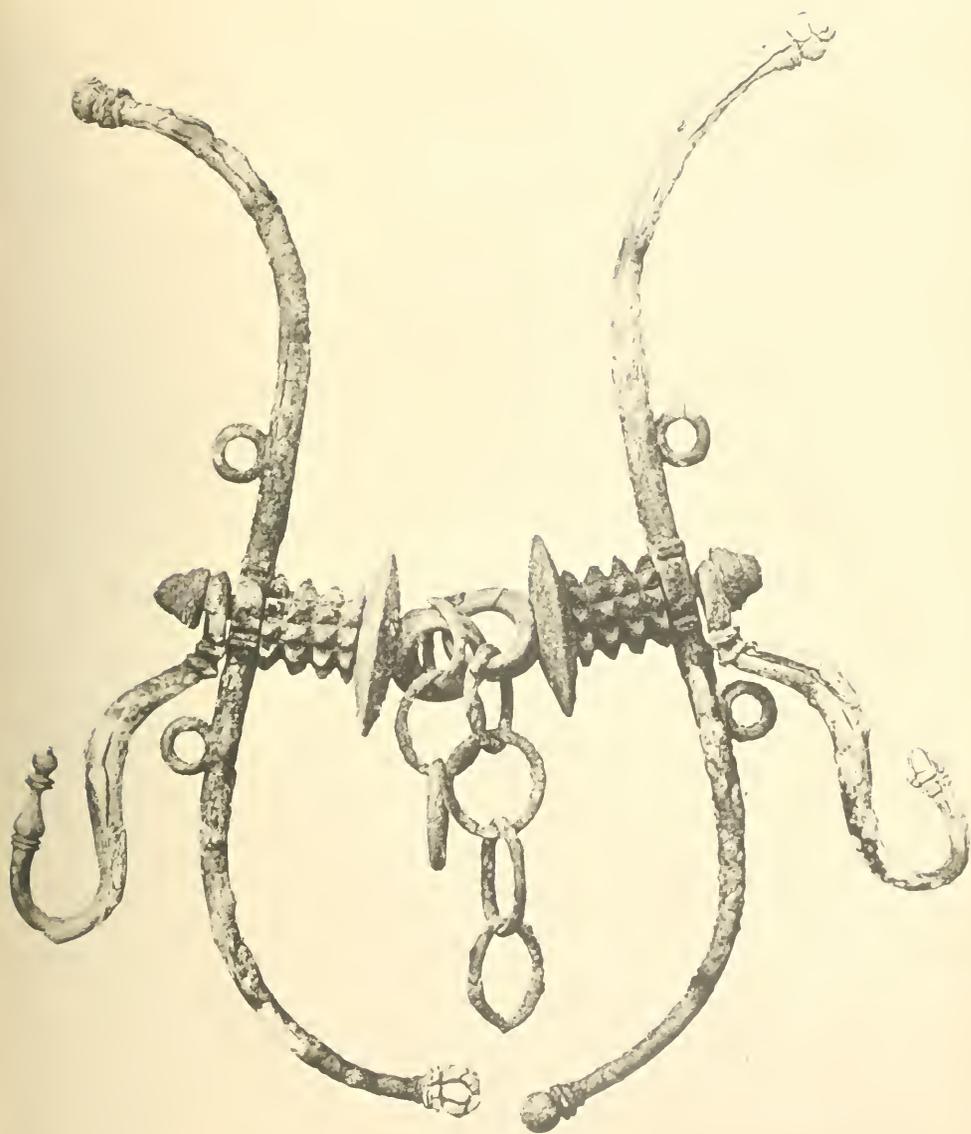
⁴⁰⁾ Comptes-rendu 1865 Taf. V S. 164 fg.

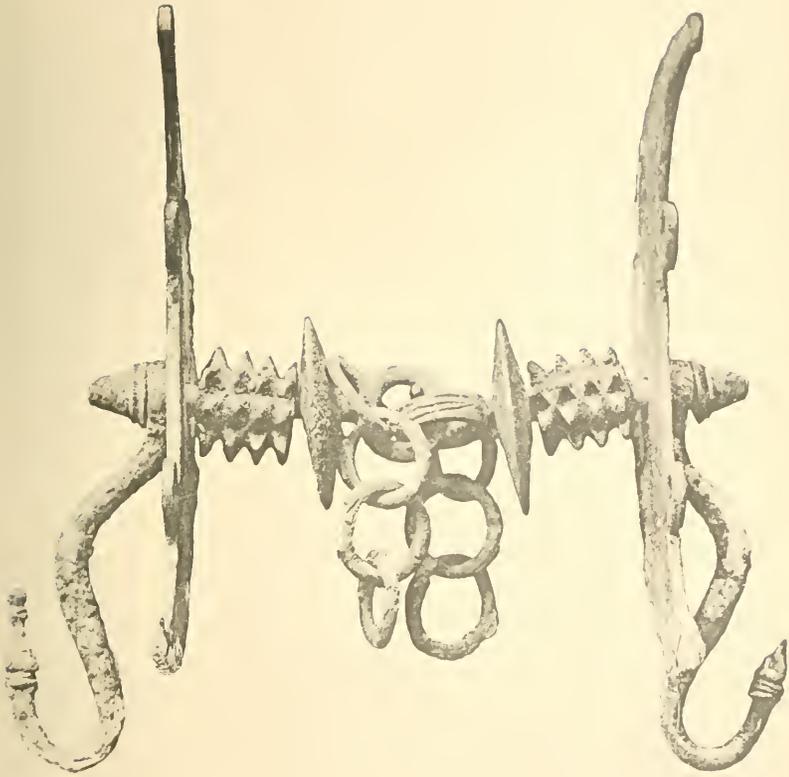
⁴¹⁾ Ebenso könnte man als besonders ähnlich die zierlichen Pferdeköpfchen aus Tanagra anführen, welche mit den dazu gehörigen Figuren von Curtius 'Zwei Giebelgruppen aus Tanagra' Abhandlungen der Berliner Akademie 1878 S. 127 fg. Taf. I—III veröffentlicht sind. Wieder das kleine Stirnschild, das bald höher bald tiefer auf der Nase sitzt und dazu die runden Scheiben oder Rosetten. Genau so ist auch der Pferdekopf von der Porta Flaminia aufgezeichnet, wofür im *Bullettino comunale* 1881 Taf. VIII, IX abgebildet ist. Einen Stirnschild trägt auch die Perle des M. Aurelius auf dem Capitol.

JAHRESBERICHT.

Nachdem die Gesellschaft einige Jahre hindurch unter ihren Mitgliedern keinen Todesfall zu beklagen gehabt, ist sie im abgelaufenen Jahre besonders schwer betroffen worden durch den Verlust zweier langjähriger und hochverdienter Mitglieder, des Hanseatischen Minister-Residenten, Herrn Dr. Krüger Exc. († 17. Januar), und des letzten ihrer Mitbegründer, der über ein Vierteljahrhundert zugleich ihr Erster Vorsitzender war, des Wirklichen Geheimen Rates, Herrn Dr. Ernst Curtius Exc. († 11. Juli). Verzogen sind die Herren Dr. Baek, Professor Dr. Koepp, Dr. A. Koerte, Dr. Lucas, Dr. Münzer und Professor Dr. Puchstein. Eingetreten sind als ordentliche Mitglieder die Herren Regierungs-Bauführer Heyne, Oberst Rathgen, Senatspräsident Wirklicher Geheimer Ober-Regierungsrat Rommel, Dr. Sarre, Dr. H. Schöne, Fabrikbesitzer Sommerfeld, Kaiserlicher Regierungsrat Prof. Dr. Weinstein; als ausserordentliche die Herren Dr. Poppelreuter und Dr. Samter. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden 102 ordentlichen Mitgliedern: Adler, Ascherson, Assmann, Bardt, Belger, Bertram, Bode, Börmann, Broicher, Brückner, Büchschütz, Bücklein, Bürmann, von Bunsen, Conze (Schriftführer), Corssen, Dahm, Diels, Dobbert, Ende, Engelmann, Erman, Frey, Fritsch, Fuhr, Genz, Goldschmidt, B. Graef, P. Graef, Grimm, Gurlitt, Hagemann, Haack, Hepke, Herrlich, Hertz, Heyne, Freiherr Hiller von Gärtringen, Hirsch, Hirschfeld, Holländer, Hübner, Humbert Exc., Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Jessen, Joseph, Kalkmann, von Kaufmann, Kaupert, Kekule von Stradonitz, Kern, Kirchhoff, Kirchner, Köhler, Kretschmer, Kübler, Küppers, Freiherr von Landau, Lehfeldt, Lehmann, Lessing, von Luschan, Meitzen, Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nauester, Nothnagel, Oder, Oehler, Pernice, Pomtow, von Radowitz Exc., Rathgen, E. Richter, O. Richter, Rommel, Rose, M. Rubensohn, Sarre, Schauenburg, H. Schöne, R. Schöne (II. Vorsitzender), Schröder, Senator Sommerfeld, Stengel, von Stephan Exc., Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Freiherr von Wangenheim, Wattenbach, Weil, Weinstein, Wellmann, Wendland, Wilmanns, Winter, von Wittgenstein. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Jacobs, Poppelreuter, O. Rubensohn, Samter, Schmidt.









ÜBER
COPIEN EINER FRAUENSTATUE
AUS DER ZEIT DES PHIDIAS

SIEBENUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM
ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

REINHARD KEKULE VON STRADONITZ

MIT 5 TAFELN IN LICHTDRUCK UND 10 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1897



VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN
zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

DIE
RELIEFS
DER
T R A I A N S S Ä U L E.

HERAUSGEGEBEN UND HISTORISCH ERKLÄRT

VON

CONRAD CICHORIUS.

Tafelband I: Die Reliefs des ersten dakischen Krieges (Tafel I bis LVII).
Textband II: Commentar zu den Reliefs des ersten dakischen Krieges.

Preis zusammen: 54 Mark.

Preis des Textbandes allein: 6 Mark.

DIE
STAATSHAUSHALTUNG
DER ATHENER

VON

AUGUST BÖCKH

DRITTE AUFLAGE

HERAUSGEGEBEN UND MIT ANMERKUNGEN BEGLEITET

VON

MAX FRÄNKEL

2 Bände. Mit Böckh's Bildnis. gr. 8°.

Preis: 30 Mark.

P A R M E N I D E S
LEHRGEDICHT

GRIECHISCH UND DEUTSCH

VON

HERMANN DIELS

MIT EINEM ANHANG ÜBER ALTGRIECHISCHE THÜREN UND SCHLÖSSER

Preis: 5 Mark.

ÜBER
COPIEN EINER FRAUENSTATUE
AUS DER ZEIT DES PHIDIAS

SIEBENUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

REINHARD KEKULE VON STRADONITZ

MIT 5 TAFELN IN LICHTDRUCK UND 10 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1897





1.

Die weibliche Gewandstatue in den Königlichen Museen Nr. 83 ist, so viel ich finden kann, zum ersten Mal abgebildet auf Tafel 80 in Perriers *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, deren Titelblatt die Jahreszahl 1638 trägt, während der am Schluss beigefügte Index mit der Jahreszahl 1653 bezeichnet ist. Aber schon im Jahr 1550 hatte Ulisse Aldrovandi die Statue gesehen. Er führt in den *Statue di Roma*, S. 198 der vierten Ausgabe von 1562¹⁾, einen Kopf der Faustina an „In casa di M. Paolo Antonio Soderini, presso al Mausoleo d'Augusto, e S. Rocco“; dann fährt er S. 199 fort: „In casa di Mons. Francesco Soderini, ò al Mausoleo d'Augusto istesso. Qui è un Pasquino, che abbraccia un Antheo morto da una ferita; è un' opra molto lodata da Michel' Angelo. Vi è una statua intiera vestita, d' una Monaca Vestale. Vi sono due torsi antichi“ u. s. w. In Perriers Verzeichnis wird die auf seiner Tafel 80 abgebildete Statue aufgeführt als „maxima vestalis in aedibus Soderinis“. Danach kann kein Zweifel sein, dass die Statue dieselbe ist, die Aldrovandi bei Francesco Soderini vorfand. Freilich nennt er sie „intiera“ und führt kurz darauf im Gegensatz zu ihr an: „Vi è un' altra Monaca Vestale vestita, ma non ha la testa, ne il braccio dritto, ne la mano sinistra“. während die Tafel bei

Perrier die Statue zwar mit dem Kopf, aber ohne Unterarme zeigt. Es ist nicht unmöglich, aber nicht wahrscheinlich, dass die Figur, als Aldrovandi sie sah, noch ihre antiken oder wieder moderne Unterarme gehabt habe. Vermutlich bezog sich das Lob der



Nach Perrier.

Vollständigkeit auf die Gesamtercheinung und vor allem auf den vorhandenen Kopf. Dem Aldrovandi pflegt nicht vollständig und überall gleichmässig in der Angabe der Ergänzungen zu sein. Er legt besonderen Wert darauf, ob der Kopf erhalten ist oder fehlt, und scheint öfter den Mangel von Armen, Händen und dergl. nur im Anschluss an die Angabe, dass der Kopf fehle, besonders zu erwähnen²⁾.

Eine Ergänzung der Unterarme, die jedesfalls fehlten, als die Zeichnung für Perriers Stich gemacht wurde³⁾, ist von Cavaceppi vorgenommen worden. Dies lehrt die Abbildung Tafel 55 im ersten Band der *Raccolta d' antiche statue busti bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi (Rom 1768)*. Die Unterschrift lautet: „Giunone or esistente in Germania“. Die Statue war, als der Stich mit der Unterschrift versehen wurde, bereits in den Besitz Friedrichs des Grossen übergegangen —, durch Vermittelung von

Bianconi, im Jahre 1766. Ohne Zweifel so wie Cavaceppi sie ergänzt hatte, fand sie ihre Stelle neben dreizehn anderen antiken Marmorstatuen in dem Halbrund vor dem neuen Palais in Sanssouci⁴⁾. Hier blieb sie im Freien bis König Friedrich Wilhelm III. mit den anderen Antiken aus königlichem Besitz auch diese Statue dem neu zu schaffenden Museum in Berlin überwies. Im März 1825 wurde sie nach Berlin in das Lagerhaus übergeführt, um zunächst unter Rauchs Leitung einer neuen Ergänzung unterzogen zu werden, die dessen Gehilfen Berghes und Lazzarini ausführten⁵⁾. Vermutlich waren durch den Einfluss der Witterung die Nähte der von Cavaceppi angesetzten Teile locker und schmutzig geworden, und keinesfalls genügte die Formgebung der Cavaceppischen Ergänzungen dem veränderten Zeitgeschmack. Cavaceppis Giunone hielt in der gesenkten rechten Hand ein Stückchen Stab und streckte die offene Linke nach auswärts in die Höhe. Rauch veränderte etwas die Haltung der beiden Unterarme und liess die rechte Hand Aehren, die Linke eine Fackel fassen. Die gerade und steife Haltung des Kopfes behielt er bei, wie sie schon bei Perrier erscheint und wie Cavaceppi sie beibehalten hatte.

So war Perriers Vestalin, Cavaceppis Hera zur Demeter geworden, für die kurz

zuvor Levezow sie erklärt hatte, der in Böttigers Amalthea Band II, S. 357f. den Wert der Statue lebhaft hervorhob, dabei freilich der Abbildung in Cavaceppis Werk auf eine uns heute nicht mehr verständliche Weise Lob spendet. Ich setze diesen ersten Versuch der Würdigung, der in allen späteren Beschreibungen nachklingt, vollständig her:

„Statue einer Ceres, von Marmor, 7 Fuss 6 Zoll hoch, im Garten vor dem neuen Palaste in Sanssouci, ehemals gewiss Tempelstatue, ein erhabenes Werk. Die Einfachheit, Würde und Grösse der Darstellung bringt eine majestätische Wirkung hervor. Es ist unmöglich, darin den Charakter einer Göttermutter zu erkennen. Die Göttin ist aufrecht stehend, mit einer langen bis über die Füsse hinab gehenden Tunica bekleidet; die Brust überdiess mit einem Peplus bedeckt; der halbe Kopf mit dem Mantel verschleiert, der vorne, symmetrisch auf beiden Seiten, bis auf die Hüften sich herabsenkt, dann über beide Schultern zurückgeschlagen, vorne über den Unterleib, hinten über den Rücken und Hüften rund herum aufgegürtet, über die Gürtung in grossen Falten herabhängt. In dem linken aufgehobenen Arm trug die Göttin ohne Zweifel die Fackel, in der rechten herabhängenden ein Büschel Aehren, oder eine Patera, wie sie auf Reliefs häufig erscheint. Das Haar an der Stirn, vor dem Schleier, ist einfach gescheitelt; an den Füssen trägt sie dicke, kothurnartige Sohlen. Der Ausdruck ihres Gesichts ist ernste Hoheit und Majestät. Die fast parallel zu den Füssen hinablaufenden grösseren und engeren Falten mit ihren dunklen Vertiefungen, die Behandlung des Peplus und Mantels, alles ist in dem einfachen, grossartigen Stil gearbeitet, der die Periode von Phidias und seiner nächsten Nachfolger bezeichnet, ähnlich dem Stil des Reliefs am Parthenon zu Athen, worin die athenischen Jungfrauen im Festaufzuge gebildet sind, doch an den runden, ganz vollendeten Werken mit noch grösserer plastischer Wirkung. Nichts ist neu, als die beiden Hände und Arme, bis so weit sie nackt sind und einige wenige kleine Einsätze in den Falten. Die Oberarme sind mit zugeknöpften Aermeln bedeckt. — Die Abbildung, welche Cavaceppi (in der Raccolta, Vol. I, tav. 55) davon gegeben hat, macht einen ziemlich anschaulichen Begriff von dem erhabenen Charakter des unvergleichlichen Werks. — Wie billig war auch diese Statue von den französischen Commissariern zum Transport nach Paris bestimmt; aber die Grösse und Schwere des Marmors legte glücklicher Weise



Nach Cavaceppi.



Berlin Nr. 83 vor Abnahme der Ergänzungen.

Schwierigkeiten in den Weg. Und so gereichte dieser Umstand dem künstlichen Werke bei der Gefahr, worin es seine ausgezeichnete Schönheit und Würde gebracht, zur Rettung, wie vormalis bei einer ähnlichen Kunstplünderung des berühmigten und unersättlichen Verres zu Enna in Sicilien, einer, vielleicht der unsrigen nicht unähnlichen, Ceres und einem Triptolem, welche vor dem Tempel der Göttin standen.“ Dazu führt Levezow in einer Anmerkung an: „Cicero in Verrem IV c. 49. Illis pulchritudo periculo, amplitudo salutis fuit, quod eorum demolitio atque asportatio perdifficilis videbatur.“

Levezow hat die Statue noch vor der neuen Ergänzung beschrieben und da er, der ein sorgfältiger und gewissenhafter Beobachter war, unter den neuen Teilen die Nasenspitze nicht nennt, so könnte man vermuten, dass die Nase erst während des Aufenthaltes der Statue in Sanssouci schadhaf geworden und zum ersten Male nach Rauchs Vorschrift von Berghies ergänzt worden sei. Indes führt Levezow auch das moderne Einsatzstück am Hals nicht an und er könnte leicht die moderne Nasenspitze übersehen oder versehentlich in seiner Beschreibung ausgelassen haben⁶⁾. Die jetzt angesetzte Nasenspitze rührt von der Rauchschen Ergänzung her. Dass sie neu und dass der Kopf aufgesetzt ist, hat zuerst Gerhard angegeben in seiner Beschreibung der Statue, Berlins Antike Bildwerke I (1836) S. 32f.: „Der Kopf — so drückt er sich aus — ist dicht über dem Brustgewand eingelassen, aber nach allem Ansehen mit der Statue ursprünglich verbunden gewesen“. Ganz genau ist ist diese Angabe insofern nicht, als bei dem Aufsetzen ein modernes Zwischenstück eingefügt worden ist, wie dies in der von Conze durchgeführten „Beschreibung der antiken Skulpturen“ (1891) bemerkt ist. Doch ist auch hier, wie sich ergeben wird, der moderne Eingriff bei dem Aufsetzen des Kopfes noch immer zu gering angeschlagen. Die Angaben über den Zustand der Statue lauten in der „Beschreibung“ folgendermassen:



Berlin Nr. 83. Jetziger Zustand mit Angabe der Ergänzungen.

Berlin Nr. 83. Jetziger Zustand mit Angabe der Ergänzungen.

„Statue. Pentelischer Marmor. II. 2, 34. Ergänzt: die Nasenspitze, der rechte Unterarm mit einem Stückchen des Aermels und die rechte Hand samt den Aehren, der linke Unterarm, so weit er aus dem Gewande hervortritt, mit einem grossen Stücke des anliegenden Gewandes und der linken Hand samt der Fackel, zahlreiche Teile der Gewandung und der viereckige Rand der Plinthe. Das Verbindungsstück von Hals und Brust ist antik. Dass der einst abgebrochene Kopf trotz eines schmalen im Nacken neu eingeschobenen Stückchens zu der Statue gehört, beweist ausser der Uebereinstimmung des Marmors und der Arbeit namentlich der Faltenzug des Schleiers auf der Rückseite links.“ Die Schilderung und Beurteilung der Statue ist mit den Worten gegeben: „Die Göttin, eine auffallend breitschulterige Gestalt von schwerer Feierlichkeit der Gesamterscheinung, steht aufrecht (Pos. 2, 1.). Sie trägt doppelte Sandalen und ist mit einem tief untergürteten und oben übergeschlagenen Chiton bekleidet. Ein Schleier, der über den Kopf gezogen ist, fällt vorn über die Schultern und über den Rücken nieder. Im Haar, das inmitten gescheitelt stark wellenförmig seitwärts über die Schläfen gestrichen ist, liegt ein schmales Band. Die Oberarme sind beiderseits gesenkt, die vorgestreckten Unterarme werden Attribute gehalten haben. Die Ergänzungen mit Aehren und Fackel gehen von der durch die breiten Verhältnisse nahe gelegten, aber durchaus unerweislichen Voraussetzung aus, dass Demeter dargestellt sei. Das Ganze ist eine der Kaiserzeit angehörige Nachahmung eines wol attischen Typus des fünften Jahrhunderts v. Chr.“

Die Oberfläche der Statue ist in ihrer ursprünglichen Frische nicht bewahrt geblieben, aber sie hat weniger gelitten, als man es nach ihren Schicksalen erwarten sollte. Die Wirkungen der modernen Reinigungen und Abarbeitungen zeigen sich am auffälligsten im Gesicht und am Gewand auf der Seite des rechten Beines.

Nach der Vorlage der Cavaceppischen Kupfertafel ist die kleine Abbildung bei Clarac pl. 415, 721 hergestellt. Eine neue Abbildung, der eine Photographie zu Grunde liegt, hat Overbeck in dem Atlas zu seiner Kunstmythologie gegeben Tafel XV, 25 (vergl. Text Band II S. 120. 468f.); eine kleine Skizze in Zinkätzung ist mitgeteilt in der Beschreibung der antiken Skulpturen in den Königlichen Museen (1891) S. 43.

II.

Paul Gauckler hat in seinem im Jahr 1895 erschienenen Werk über das Museum in Cherchel auf Tafel V eine mit der Berliner Statue in der Gesamtanordnung übereinstimmende Statue veröffentlicht und vortrefflich beurteilt¹⁾. Er bemerkt zugleich, dass sich ebendort noch eine zweite übereinstimmende Statue befinde. Gaucklers Angaben über Fund und Zustand lauten:

„Statue colossale de femme drapée. Trouvée près de la porte d'Alger. Hauteur 2.10. Marbre pentélique. Manquent les deux avant-bras, sculptés à part et réunis à la statue par des tenons rectangulaires en fer. La statue se compose de deux morceaux découverts à 28 ans de distance, la tête en 1851, le corps en 1879. Ils se rajustent exactement. Une seconde statue, identique à la première, mais dont la tête n'a pas été retrouvée, provient des fouilles faites au même endroit en 1858. Les deux oeuvres se faisaient certainement pendant.“

Sobald mir diese Veröffentlichung bekannt geworden, wandte ich mich mit der Bitte um Photographien beider Statuen und um einen Abguss der bei Gauckler abgebildeten nach Paris an die so oft bewährte Hilfe von A. Héron de Villefosse. Er wies mich freundlich an Victor Waille in Algier, und dieser, der schon 1891 eine kleine Lichtdruckabbildung der besser erhaltenen Statue mitgeteilt und beide verzeichnet hatte²⁾, hat die Güte gehabt, den von mir gewünschten Abguss durch Herrn A. Rudel und die Photographien durch Herrn Leroux herstellen zu lassen. Diese Arbeiten, für die ich allen Beteiligten meinen aufrichtigen Dank auch öffentlich ausspreche, wurden im Museum von Cherchel noch im Januar 1896 ausgeführt. Seit März desselben Jahres 1896 steht der Abguss der bei Gauckler Tafel V abgebildeten Statue zu jedermanns Betrachtung in der Abgussammlung der Königlichen Museen, im Parthenonsaal³⁾.

Bereits die Abbildung bei Gauckler liess erkennen, dass die Statue in Cherchel im Gesamteindruck strenger und einfacher ist, als die Berliner, und dass ihr Kopf etwas seitlich und vorwärts geneigt ist, während der Kopf der Berliner Statue schon seit Perriers Zeiten nie anders als gerade und steif aufgesetzt war. Nachdem der Abguss aus Cherchel angekommen war, liess ich durch die trefflichen Bildhauer unserer Werkstatt, die Herren Freres und Possenti, unsere Berliner Statue nicht nur von den modernen Unterarmen befreien, sondern auch die Einsatzstücke zwischen Kopf und Brust untersuchen. Die sorgfältige Untersuchung lehrte, dass die modernen Zuthaten und die moderne Willkür beim Aufsetzen des Kopfes stärker beteiligt waren, als es noch die Beschreibung vom Jahr 1891 voraussetzte. Das nackte Stück zwischen dem Gewand auf der Brust und dem Hals war modern eingefügt und der Zusammenhang der antiken Falten rings herum unterbrochen. Der Vergleich der Statue von Cherchel drängte zur Frage, ob nicht auch der Kopf der Berliner Statue geneigt gewesen sei. Die gewissenhafte Prüfung aller Faltenzüge, die von den Herren Freres und Possenti vorgenommen wurde, ergab die bejahende Antwort und sie bewies sogar, dass die Kopfgeneigung der Berliner Statue noch etwas stärker war als bei der von Cherchel. Wie grenzenlos die Berliner Statue durch die Wiederherstellung der ursprünglichen Neigung des Kopfes gewonnen hat, kann niemand verkennen¹⁰⁾. Während der an sich schöne Kopf auf der Statue früher leer und hart aussah, schwebt jetzt eine heheithvolle Milde über dem Antlitz. Und nicht nur der Ausdruck des Gesichtes ist verändert, sondern die ganze Gestalt zeigt eine lebendigere und geschmeidigere Bewegung. Diesem schönen feierlichen Rhythmus müssen sich auch die verlorenen Unterarme eingefügt haben. Wie diese im Einzelnen zu denken sind und welche Beigaben in den Händen lagen, lässt sich nicht bestimmt angeben, da die beiden Statuen in Cherchel ebenfalls ihre Unterarme eingebüsst haben. Aber so wenig wie Cavaceppis Ergänzung, so wenig kann die zweite steife, harte und gewaltsame Ergänzung das richtige getroffen haben. Der Neigung des Kopfes und der Gesamtbewegung entsprechend muss die halb gesenkte Rechte dem Körper näher gewesen sein. Die linke Hand kann nicht mit solch ungefügem hartem Winkel des Unterarms die Fackel steif umklammert haben. Auch dieser Arm mit seinem Beiwerk muss sich in gefinderer Bewegung mit dem Gesamtbilde vereinigt haben.

Levezow und auch noch Gerhard scheinen die Berliner Statue für eine originale Arbeit gehalten zu haben. Wenigstens hat Gerhard von Levezow die Vorstellung einer ursprünglichen Bestimmung der Statue als Tempelbild übernommen und auch aus der Art, wie er in seiner Einleitung von der Statue spricht, ergibt sich nicht mit Sicherheit das Gegenteil¹¹⁾. Heute wird schwerlich irgend wer die Statue für eine im vollen und

eigentlichen Sinne originale Arbeit, also für eine Arbeit halten, die von demselben Künstler ausgeführt worden ist, von dem die erste Erfindung und Gestaltung herührt. Vielmehr wird das Urteil Conzes, dass „das Ganze eine der Kaiserzeit angehörige Nachahmung eines wol attischen Typus des fünften Jahrhunderts v. Chr.“ sei, den Eindruck wiedergeben, den jeder sachverständige Beurteiler bei Betrachtung der Statue zunächst empfängt. Jeder eingehendere Vergleich mit unzweifelhaft originalen Skulpturen des fünften Jahrhunderts bestätigt die Richtigkeit dieses Eindrucks. Er wird völlig einleuchtend durch die Zusammenstellung mit den beiden Statuen von Cherchel, die freilich eben so wenig für originale Arbeiten gelten können. So urteilt Gauckler, und dass dies Urteil richtig ist, erweist der hier vorhandene Abguss der einen von beiden. Es wird zum Ueberfluss auch noch bestätigt durch die Art wie an dieser die beiden besonders gearbeiteten Unterarme in breiter flacher Bettung eingesetzt und mit Eisen befestigt waren¹²⁾.

Die Arbeit der beiden Statuen von Cherchel wird von Gauckler der Zeit Königs Juba II zugeteilt. In dem alten Jol werden wir solcherlei plastische Werke nicht wol voraussetzen dürfen. Erst durch Juba II., der Jol als Caesarea zum Herrschersitz erhob, wurde die Stadt reich und glänzend. Es ist nicht wahrscheinlich, dass aus dieser ersten Zeit des Glanzes schlechterdings keine Kunstwerke als Zeugen übrig geblieben wären. Aus der Masse der minderwertigen und offenkundig späten Skulpturen hebt sich eine kleine Zahl durch gute Arbeit auffällig hervor. Alle französischen Gelehrten, die aus eigener Anschauung — und zum Teil aus jahrzehntelanger Beobachtung an Ort und Stelle — urteilen, Beulé wie Héron de Villefosse, Wailly wie De la Blanchère, Monceaux und Gauckler, stimmen darin überein, dass jene kleine Zahl vorzüglicher Werke in die Zeit Jubas II. zu setzen sei¹³⁾, und zu dieser Zahl gehören auch die beiden Statuen, um die es sich hier handelt.

Es ist auffällig, wie gross innerhalb der klaren und schlagenden Uebereinstimmung die Unterschiede im Einzelnen sind, welche die Berliner Statue von denen in Cherchel unterscheiden. Ich versuche diese Unterschiede zu bezeichnen, indem ich von den beiden Statuen in Cherchel nur die eine besser erhaltene, von der ich einen Abguss vor mir habe, nenne, die zweite dagegen, die ich nur aus der Photographie kenne, nicht immer wieder ausdrücklich namhaft mache. Nach Gaucklers Angabe, welche durch die Photographie, so viel ich sehen kann, lediglich bestätigt wird, stimmt diese zweite Statue in Cherchel mit der ersten im Ganzen so vollständig und genau überein, dass was von der ersten gesagt wird, ohne weiteres auch für die zweite gelten muss.

Während die Berliner Statue und die in Cherchel in der Gesamtlage so gleich sind, dass beide Copien nur mit der mechanischen Hilfe des Punktirens von dem gemein-

samen Vorbild übertragen sein können, ist die Berliner Copie, unabsichtlich oder absichtlich, um $3\frac{1}{2}$ Centimeter grösser geraten, und zwar verteilt sich dieser Unterschied so, dass der Oberkörper um $2\frac{1}{2}$, der Unterkörper um 1 Centimeter grösser ist¹⁴⁾. Der Kopf ist stärker zur Seite geneigt und die Durchführung im Gewand in allem und jedem so verschieden, dass bei einer der beiden Copien die Punkte nur die Gesamtanlage und die Hauptformen bestimmen haben können, aber nicht zahlreich genug gesetzt waren, um alle Einzelformen fest zu legen, dass die Ausführung im Einzelnen vielmehr dem Belieben des Bildhauers überlassen blieb. Man hat ohne weiteres den Eindruck, dass es die Berliner Statue ist, bei der der Bildhauer von dem Vorbild frei und willkürlich abgewichen ist, und dieser Eindruck wird sich im Verlauf unserer Untersuchung immer mehr als richtig erweisen.

Das Gewand erscheint bei der Statue in Cherchel weit einfacher, strenger und altertümlicher. Ein dicker weicher und schwerer Wollenstoff fällt und zieht sich in den einfachen schweren Falten und Linien, wie sie der Natur dieses Stoffes gemäss sind. Bei der Berliner Statue hat der Bildhauer eine weit reichere, umständlichere Falten- und Linienführung angewendet, die indes der Natur des Wollenstoffes widerstrebt und sich überhaupt in keinem Stoffe, weder in Wollen- noch in Linnenzeugen, so herstellen lässt. Er lässt durch das Gewand den Hals höher und rundlicher mit mehrfach wiederholten Linien begrenzen. Auf der Brust sind feine Faltenhöhen und Faltenlinien in reichem Spiel hin und her geführt. Der Gewandbausch unter dem Ueberschlag ist in reichen dicken und aufquellenden wirren Massen zurecht gelegt, die einfachen canellurartigen Steifalten, die an der Statue von Cherchel über dem linken Bein herabfallen, sind flacher gegliedert und zerschnitten, die gross geführten Faltenzüge an und neben dem rechten Bein umständlicher, rundlicher und kleinlicher geworden. Offenbar war der Künstler bestrebt, durch diese ausführlichere Zeichnung die Formen des Körpers deutlicher modellirt hervortreten zu lassen. Aber wenn ihm dies für die Vorderansicht, auf deren Wirkung er hauptsächlich Bedacht nahm, gelungen sein mag, so hat doch bereits in der Vorderansicht die ursprüngliche lebensvolle Kraft der Bewegung fühlbar eingebüsst und noch auffälliger sind die Nachteile, die seine Veränderungen in den Seitenansichten und in der Rückenansicht hervorgebracht haben. Bei dieser sieht der Gewandbausch unordentlich und leblos aus; leblos und matt sind die flachen breiten Faltenzüge, die aus den runden, tief gehöhlten und scharf gezeichneten Falten der Statue von Cherchel geworden sind. In der Ansicht der rechten Seite ist alle Kraft der Bewegung verloren gegangen. Auch sieht man deutlich, dass der Künstler die Tracht, die ihm fremd war, nicht mehr verstanden hat. Bei der Statue von Cherchel liegt das Gewand in mehrfachen Lagen lebensvoll und scharf gezeichnet über der Schulter; der Oberarm ist nackt, nur zu einem Teil durch das rückwärts herabfallende Gewand verdeckt, wie wir es so

oft an attischen Werken des fünften Jahrhunderts vor Christ sehen. Bei der Berliner Statue ist an Stelle der deutlichen Gewandlagen auf der Schulter eine oberflächliche rundliche Faltenführung getreten, und der nackte Oberarm ist mit einem genestelten Untergewandärmel bekleidet, der freilich auf attischen Denkmälern aus derselben Zeit oft vorkommt, aber in Verbindung mit einem derartigen Obergewand ungewöhnlich ist. Bei der Ansicht der linken Seite erscheint der genestelte Ärmel durch die darüber fallenden Gewandteile stärker verhüllt; von der scharfen Zeichnung der Gewandlagen über der Schulter ist mehr übrig geblieben als auf der anderen Seite. Aber auch hier ist durch das Streben nach einer reicheren Gliederung und den Wunsch, den Oberarm durch besondere Faltenmassen herauszuheben, die einheitliche Wirkung, wie die Statue von Cherchel sie zeigt, aufgehoben worden.

Wie die Gesamterscheinung und die Durchführung des Gewandes, so weist der Kopf der Statue von Cherchel ursprünglichere, einfachere und kraftvollere Formen auf, als der Kopf der Berliner Statue, und zur Erklärung reicht es nicht aus, dass bei diesem gerade die obere Gesichtshälfte etwas durch Ueberarbeitung und Glättung gelitten hat. Die Unterschiede liegen in der Anlage selbst. Die messbaren Masse des Gesichts sind fast völlig gleich; nur ist bei der Statue von Cherchel die Entfernung zwischen den Wangenbeinen um fast 1 Centimeter, zwischen den äusseren Augenwinkeln um $\frac{1}{2}$ Centimeter kürzer. In der Vorderansicht wie im Profil zeigt der Kopf der Statue von Cherchel deutlich einen volleren und festeren Umriss; seine Augen sind runder und kräftiger gezeichnet; die Lippen voller und sie sind lebendiger bewegt; die Windungen der Locken reichen weiter in Stirn und Wangen hinein und tiefer über die Ohren herab. Der Ausdruck, der aus den starken und wahrhaftigen Zügen des Antlitzes spricht, ist eindringlicher Ernst und eine fast wilde, trübe Feierlichkeit, nicht Sanftheit und Anmut, deren Hauch bei dem Gegenbild die strenge Hoheit leicht umspielt.

Das Ergebnis dieser ausführlichen Vergleichung ist einfach und klar. Die Berliner Statue ist nicht eine treue Copie des Vorbildes, sondern eine absichtlich und willkürlich verändernde Umbildung. Ohne Zweifel hatte der Bildhauer, der sie ausführte, die Meinung, dass er das alte Werk, das er wiederzugeben hatte, verbessere und verschönere, indem er es von seinem eigenen künstlerischen Ideal und von seiner eigenen künstlerischen Gewöhnung aus umformte. Er verfuhr dabei, wenn ich das Verhältnis seiner Nachbildung zum Original durch ein sehr bekanntes Beispiel aus der neueren Kunstgeschichte verdeutlichen darf, ganz ähnlich wie der niederländische Meister der Dresdener Wiederholung der Holbeinischen Madonna mit dem Darmstädter Original. Die Statue in Cherchel dagegen ist offenbar mit der Absicht gearbeitet, das Vorbild treu wiederzugeben. Sie kann so wenig wie irgend eine fremde Copie das Vorbild selbst er-

setzen. Sie wird weder die Vollkommenheit und Feinheit, noch die schlichte Naturauffassung des um Jahrhunderte älteren Vorbildes erreichen, sondern manche Formen derber und leerer, manche schwächer und lebloser wiedergeben. Aber diese Abweichungen sind nicht absichtlich und willkürlich meisternde Aenderungen, sondern unabsichtlich und unwillkürlich entstandene Mängel. Wir müssen deshalb, wenn wir die kunstgeschichtliche Bestimmung des Originalwerks versuchen, von dem uns so verschiedenartige Copien vorliegen, von der Berliner Statue einfach absehen und uns ausschliesslich an die Statue von Cherchel halten.

III.

Bei dem Versuch einer genaueren kunstgeschichtlichen Bestimmung gehe ich aus von den wol erwogenen und wol empfundenen Sätzen, in welche Gauckler seinen Eindruck und sein Urtheil über die beiden Statuen von Cherchel zusammenfasst:

„Elles sont sensiblement plus grandes que nature, sans cependant éveiller l'idée du colossal. Destinées, selon toute apparence, à être vues de loin, elles présentent le même aspect architecturale que les caryatides de l'Erechthéion d'Athènes, ou les danseuses de bronze trouvées à Herculaneum, ou encore la statue restaurée en Déméter du musée de Berlin. Tous les détails de leur attitude et de leur costume sont calculés de façon à assurer la prédominance des lignes verticales et à donner aux statues l'apparence massive de colonnes animées.

Les deux femmes se tiennent debout, immobiles, regardant droit devant elles. Le poids du corps porte d'aplomb sur la jambe gauche, tandis que le genou droit s'avance un peu et que le pied droit se soulève légèrement. Les bras tombent le long du corps par un mouvement naturel qui fait ressortir la prestance de la poitrine ferme et saillante. Ils se relèvent à partir du coude et se portent en avant presque horizontalement, le bras droit restant un peu abaissé, tandis que le gauche se relève davantage.

Le vêtement est celui des femmes athéniennes du V^e siècle, celui que portent les jeunes filles de la frise du Parthénon. C'est un long chiton double, fait d'une seule pièce d'étoffe épaisse et lourde, dont la partie supérieure, s'agrafant sur les deux épaules, laisse les deux bras à nu et se rabat librement sur la poitrine. Il encadre le corps de lignes bien soutenues: descendant jusqu'aux pieds, chaussés de socques à hautes semelles, il se creuse autour des jambes en plis verticaux, cannelés, mais dont la symétrie, étant rompue par le mouvement, n'a rien d'excessif. Il est serré à la taille par une ceinture,

par-dessus laquelle il retombe en formant un épais bourrelet, ménagé à dessein. Le buste est en outre recouvert en partie par le voile qui descend du sommet de la tête,



Sterope vom Zeustempel in Olympia.

et dont les lignes verticales, encadrant largement le cou, doublent l'épaisseur apparente de l'attache qui unit la tête aux épaules et lui donnent une ampleur en harmonie avec les dimensions massives du reste de la statue.

Le visage plein et rond a une expression grave, dont la sévérité est tempérée par un demi-sourire et par la légère inclinaison de la tête. De longues mèches de cheveux bouclés, aux ondes profondément creusées, sont réparties en deux bandeaux qui encadrent le front de leurs larges festons. Un cordon placé en arrière et presque invisible ceint la tête comme un diadème et maintient l'ordonnance symétrique de la coiffure.

L'originale grec auquel se rattachent ces deux statues appartient à la meilleure époque de l'art attique au V^e siècle; sa date semble devoir être placée vers 420 avant notre ère. Les répliques du musée de Cherchel ont sans doute été sculptées au temps de Juba II; elles ne sont pas irréprochables; il y a de la sécheresse dans le rendu des draperies; la coiffure manque de simplicité et de souplesse; le modelé des chairs qu'on devine sous le vêtement est incorrect par endroits; la courbure du ventre n'est pas assez accusée, les cuisses sont un peu trop longues; mais si l'on peut relever dans le détail quelques faiblesses, l'ensemble est traité avec une fermeté et une ampleur qui rappellent la majesté de l'art de Phidias."

In der allgemeinen kunstgeschichtlichen Bestimmung trifft demnach Gauckler mit Conze zusammen und wie einst Levezow beruft er sich vor allem auf die Uebereinstimmung mit den Mädchen am Parthenonfries. Mit vollem Recht. Aber eben deshalb ist mir Gaucklers genauere Zeitangabe „vers 420 avant notre

ère“ so auffällig, dass ich in dieser Zahl fast einen Druckfehler vermute. Denn jedenfalls kann der Parthenonfries nur die untere, nicht die höhere Zeitgrenze abgeben. In der Statue von Cherchel lassen sich noch manche Eigenheiten und Gewohnheiten der altertümlichen Kunst erkennen, die im Parthenonfries bereits überwunden sind, zumal in der Darstellung des Gewandes.

Als auffällige und deutliche Beispiele der Fortentwicklung von solchen Gewandfiguren, wie sie sich zum Teil in sehr rascher Folge vollzogen hat, stelle ich die folgende Reihe zusammen.

Die meist Sterope genannte Figur aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels¹⁵⁾, dann die beiden, von Winter dem Alkamenes zugesprochenen Figuren der Prokne auf der Akropolis von Athen und der in Pergamon gefundenen sogenannten Hera des Berliner Museums¹⁶⁾, endlich die Koren vom Erechtheion.

Das Werk, dessen treues Abbild uns die Statue in Cherchel vor Augen stellt, hat seine Stelle zwischen der Sterope und den beiden Statuen des Alkamenes. Denn die Statue in Cherchel zeigt eine freiere und reichere Anordnung des Gewandes, als die Sterope, aber sie ist einfacher und schlichter als die Statuen des Alkamenes; und wenn sie diesen in der wirkungsvolleren und reicheren Anordnung des Bausches unter dem Ueberschlag wie der von den Schultern herabfallenden Gewandfalten, und in dem deutlicheren Gegensatz der Stand- und Spielbein umgebenden Gewandformen schon näher steht, teilt sie mit der Sterope eine entscheidende Eigentümlichkeit — die Naturwahrheit in der Darstellung des für das Gewand vorausgesetzten Stoffes, über welche ich schon bei dem Vergleich der Berliner Statue mit der aus Cherchel zu sprechen hatte.



Kore vom Erechtheion in Athen.

Bei fast allen der uns erhaltenen Statuen aus den Giebeln des Parthenon werden wir niemals genug bewundern können, wie gewaltig und kühn die mächtige Phantasie

ihres Urhebers sie von Anfang an als Marmorwerke gedacht, wie unmittelbar er seine Naturschauung von Körper und Gewand in den Stein umgesetzt hat, wie die nur in Marmor möglichen Gewänder als Ausdrucksmittel für Form und Bewegung verwendet sind¹⁷). Aber jeder grosse künstlerische Fortschritt birgt — und um so mehr je mehr er Gemeingut Vieler wird — eine Einbusse oder mindestens eine Gefahr in sich. Was in den Parthenongiebelfiguren so gross erscheint, was auch noch in den, wie diese, zum Schmuck der Architektur bestimmten Koren des Erechtheions dem Reize einer einheitlichen Wirkung dient, ist sehr bald in Folge des flotten handwerklichen Betriebes und der massenhaften Herstellung von Marmorarbeiten, nicht nur für Handwerker, sondern auch für hoch stehende Künstler zu einer äusserlich überkommenen Gewöhnung geworden. Schon bei den Koren macht sich, wie mir scheint, dies Element des Handwerklichen stark geltend. Jedesfalls aber kann der genauere Vergleich von Anlage und Durchführung des Gewandes nur dahin führen, das Vorbild der Statue von Cherchel älter anzusetzen. Auch die Arbeit selbst bestätigt dies. Die Marmorarbeit an den Koren ist mit sehr starker Benutzung des laufenden Bohrers durchgeführt; und die Anlage hat auf die Verwendung dieses Hilfsmittels gerechnet. Das Original, welches der Statue von Cherchel zu Grunde lag, kennen wir leider nicht. Aber in dieser besten Copie führt keine Spur darauf, dass an dem Original, das wir uns anders als in Marmor zu denken keinen Anlass haben, der laufende Bohrer angewendet gewesen wäre oder dass der Künstler bei der erfindenden Gestaltung für die Durchführung auf dieses technische Hilfsmittel gerechnet hätte. Aber auch wenn das Original von Erz gewesen sein sollte, würde der Unterschied in der Durchbildung der Formen bestehen bleiben, da die fortschreitende Veränderung in dem Vortrag der Formen in den Bronze- und Marmorwerken im Wesentlichen gleichmässig verlaufen ist und die hauptsächlich in Bronze arbeitenden Künstler und die vorzugsweise in Marmor thätigen Bildhauer von einander stetig gelernt und Vortheile übernommen haben.

Ich habe die aufgestellte Statuenfolge absichtlich auf wenige Beispiele beschränkt, über deren Stil und Charakter kein Zweifel besteht, und die mir für den gegenwärtigen Zweck besonders lehrreich schienen. Die Reihe würde sich leicht durch andere Rundfiguren und durch die Darstellungen auf Reliefs beträchtlich vermehren und mannigfaltiger ausgestalten lassen. Ich begnüge mich auf einige Reliefs hinzuweisen.

An die Sterope schliessen sich an die wol noch etwas altertümlicheren Frauengestalten auf den Metopen des olympischen Zeustempels. Zeitlich sehr nahe werden der Prokne und der sog. Hera die Mädchen am Parthenonfries stehen, aber nach der Anordnung des Gewandes scheinen sie etwas früher gearbeitet zu sein, und noch früher sieht die hier zunächst in Betracht kommende Demeter auf dem eleusinischen Relief aus — ich nenne so die Figur zur Linken vom Beschauer aus. Mit dem Parthenonfries

verwandt sind das Orpheus- und das Peliadenrelief, und auf diesem letzteren wieder springt die grosse Aehnlichkeit der stehenden Peliade mit der Prokue und der sog. Hera in die Augen.

Zu der gleichen kunstgeschichtlichen Bestimmung führen die Betrachtung der Art, wie die Statue von Cherchel steht, und die Betrachtung des Köpftypus, den sie aufweist.

Ihr Stand entspricht nicht der von Polyklet ausgebildeten Schrittstellung, in welcher der entlastete nachgezogene Fuss stark zurücktritt; aber er ist auch von dem Stand der Phidiasschen Parthenos deutlich verschieden.

Die Parthenos steht auf der vollen Sohle des rechten Fusses, den linken Fuss hat sie mehr zur Seite als zurück gesetzt¹⁸⁾. Für die besondere Art dieses Standes, wie die Parthenos sie zeigt, war offenbar die Bewegung der vorgestreckten rechten Hand, welche auf ihrer Fläche die schwere Nike zu halten hatte, massgebend. Es ist in der That bei einer solchen Haltung und Belastung der Hand die natürlichste und bequemste Stellung der Füsse, die man finden kann, und gewiss hat Phidias diese Fussstellung nicht wie Polyklet seine Schrittstellung aus einer allgemeinen Theorie künstlerischer Schönheit oder Zweckmässigkeit heraus, sondern deshalb gewählt, weil er sie in diesem einzelnen Falle als der Natur genau entsprechend erkannt hatte. Die von Phidias in einem so berühmten Werke angewendete Fussstellung ist in der Folge vielfach, auch wo sie dem Gesamtmotiv weniger entsprach, benutzt und vielfach umgebildet und endlich der polykletischen Pose angenähert und in sie übergeleitet worden.

Ungefähr auf demselben Punkt der kunstgeschichtlichen Entwicklung, den der Stand der Parthenos bezeichnet, aber noch weiter von der polykletischen Pose entfernt und noch deutlicher der altertümlichen Kunst verwandt, ist die Fussstellung der Statue von Cherchel. Aehnlich wie bei der Parthenos sind hier die Massen verteilt und gegliedert; aber der Fuss des mehr entlasteten Beins ist nicht wie bei der Parthenos zur Seite und zurückgesetzt, sondern vorwärts geschoben, wie in unmittelbarer Fortsetzung des auf dem Boden vorwärts schiebenden Ganges, den wir von altertümlichen Statuen und altertümlichen Reliefs kennen. Bei den Statuen, welche den Stand der Parthenos wiederholen, ist der Fuss des Standbeins meist ein wenig nach aussen gewendet. Bei der Fussstellung der Statue von Cherchel konnte der Fuss des Standbeins der Natur gemäss gerade vorwärts gerichtet bleiben, während der Fuss des mehr entlasteten Beines ziemlich stark nach aussen gedreht ist.

Von Statuen, welche dieselbe oder eine sehr ähnliche Fussstellung zeigen, sind in erster Linie die stehenden Figuren aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels zu nennen; von den beiden Frauen ist die Sterope auch nach der Gesamterscheinung die der Statue von Cherchel näher verwandte. Auf den Metopen des Zeustempels sind alle ruhig aufrecht dastehenden Figuren ebenso oder ähnlich gestellt, in der Gesamt-

erscheinung sind selbstverständlich am nächsten verwandt die weiblichen Gewandfiguren, Athena auf der Augiasmetope und die Hesperide.

Im Bereich der attischen Kunst bietet der Parthenonfries in seinen stehenden und schreitenden Frauen eine bequeme Reihe von Beispielen für die gleiche oder ähnliche Anordnung wie des Gewandes, so auch der Füsse, und dieselbe Fussstellung kehrt auch auf anderen Reliefs wieder. Dagegen weiss ich von grossen weiblichen Gewandfiguren aus der gleichen Epoche nur die Koren vom Erechtheion anzuführen, bei deren kraftvoll aufstrebender Haltung die der Statue von Cherchel entsprechende Stellung der Füsse bestimmend mitwirkt. Sonst scheint gerade damals diese auf einer etwas älteren Stufe der Entwicklung so viel verwendete Standart abgekommen zu sein, zuerst für weibliche Gewandfiguren, dann auch für nackte männliche Statuen, bei denen sich leichter als bei jenen mannigfache Veränderungen des einfachen Schemas ergeben. Für die Frauen wurden die aus der Parthenos hergeleiteten, nach und nach in die polykletische Schrittstellung übergehenden Arten des Standes vorgezogen, und ebenso ersetzte bei männlichen Gestalten diese polykletische Stellung die kraftvollen, breiten und freien Standarten, wie sie bisher üblich waren. Auf lange Zeiten hin gewann die polykletische Fussstellung nicht ausschliessliche, aber weitaus überwiegende Geltung, und während früher bei Relieffiguren im Profil sehr häufig das dem Reliefgrund nähere Bein vorgesetzt, das dem Beschauer nähere gerade stehend dargestellt worden war, wurde nun das umgekehrte zur selten ausser Acht gelassenen Regel.

Wie für die Gesamterscheinung, für die Art des Stehens, für die Anordnung und Durchführung des Gewandes die Sterope aus dem olympischen Ostgiebel einerseits, die Koren vom Erechtheion andererseits die Grenzen abgeben, zwischen welche das gemeinsame Vorbild der beiden Statuen in Cherchel und unserer Berliner Statue fallen muss, ebenso sind dies die äussersten Endpunkte, zwischen welche der Kopf zeitlich einzusetzen ist, und es leuchtet ohne Weiteres ein, dass er dem Kopf der Sterope weit näher steht als den Köpfen der Koren oder, um noch andere Beispiele anzuführen, dem sogenannten Theseus aus dem Parthenonostgiebel oder auch dem Weberschen Kopf, der in der äusseren Anordnung des Haares noch verwandt ist. Vielmehr kann der leider so unglücklich erhaltene Kopf der Sterope geradezu als Vorstufe gelten. Die Köpfe auf den Reliefs aus dem gleichen Zeitabschnitt haben nicht selten eine allgemeine oder ungefähre Aehnlichkeit; aber sie bieten keine Handhabe zu einer genaueren Bestimmung. Der wichtigsten Vergleichung aber, die man am liebsten vornehmen möchte, der Vergleichung mit dem Kopf der Phidiasschen Parthenos stellen sich grosse, nicht zu überwindende Schwierigkeiten entgegen.

Wie über die Gesamterscheinung der Parthenos, über ihre Haltung und Tracht, über Waffen und Beiwerk kein Zweifel ist, so haben sich auch für Kopf und Helm alle

Aeusserlichkeiten feststellen lassen, für den Gesichtstypus wenigstens die Grenzen, innerhalb deren sich unsere Vorstellung zu halten hat¹⁹⁾. Aber wir besitzen kein Werk, das von den Gesichtszügen der Parthenos ein wirklich treues, zuverlässiges und ausreichendes Abbild gäbe. Von den statuarischen Nachbildungen, an die wir uns hierfür wenden müssen, nenne ich die drei, die mir hier, in den Königlichen Museen, im Original oder im Abguss zugänglich sind: den Abguss der bei dem Varvakion gefundenen Statuette, den in Rom gefundenen bemalten Marmorkopf, Nummer 76 A²⁰⁾, den überlebensgrossen Kopf — oder genauer gesprochen die Vorderhälfte eines solchen Kopfes — dessen Zugehörigkeit zu der grossen pergamenischen Copie der Parthenos sich erst im vergangenen Jahre herausgestellt hat²¹⁾.

Die athenische Statuette ist eine Arbeit von geringem künstlerischen Wert. Wie ihr Urheber seine Aufgabe nahm, wollte und konnte er bei dem im Vergleich mit dem Vorbild überaus kleinen Massstab überhaupt nur darauf ausgehen, einen dürren Auszug aus der überwältigenden Gesamterscheinung der Parthenos zu geben²²⁾. Er wiederholte, so weit es gelingen mochte, gewissenhaft und treu die äussere Anordnung im Ganzen und im Einzelnen, und die Farben halfen der Aehnlichkeit mit dem Goldelfenbeincoloss nach; aber er verzichtete auf den Reichtum von Schmuck und Schönheit, den das Vorbild in sich schloss. Er hat es schwerlich auch nur versucht, von dem eigentlichen Charakter der Form, von der hohen, schlichten und strengen Auffassung und Wiedergabe der Natur, wie wir sie bei Phidias voraussetzen dürfen, ein wirkliches Abbild zu geben, und keinesfalls reichte dafür sein Können aus. Vielmehr sind schon bei dem handwerklichen Teil der Herstellung, bei der Uebertragung ins Kleine auffällige Fehler vorgekommen. Arme und Hände sind zu massig und plump geraten; der Mund ist übertrieben gross und breit.

Die Statuette behält ihren ausserordentlichen Wert als Hilfsmittel für den Versuch, die äussere Erscheinung der Parthenos festzustellen. Aber sie versagt, sobald es sich um die Formgebung im Einzelnen und Feinen handelt, und — was schlimmer ist — sie versagt völlig für unsere Vorstellung von der künstlerischen Wirkung. Wir empfinden dies besonders schmerzlich gerade für den Kopf.

Der Marmorkopf in den Königlichen Museen hat den Vorzug, dass er wenigstens in Lebensgrösse gehalten ist. Aber auch er ist eine künstlerisch geringe Leistung. Während das Gesicht wie die übrigen nackten Teile der Varvakionstatuette überhaupt keine wirkliche Durchbildung der Formen zeigen, ist hier die Arbeit „trocken“, ängstlich, kleinlich, fast süsslich und offenbar mit der Absicht auf Eleganz und auf eine äusserliche Glätte durchgeführt, welche gemeinsam mit der Farbentönung an das Aussehen des Elfenbeins, aus dem das Gesicht der Parthenos bestand, erinnern sollte. Von der Gewalt des Vorbildes ist auch hier nichts zu spüren.

Weit höher steht die grosse Athena aus Pergamon; sie ist zugleich die freieste und die künstlerisch beste Nachbildung der Parthenos; sie kommt auch durch ihre Grösse dem Eindruck des Vorbildes am nächsten, obwol sie noch immer unter der Hälfte des Massstabes zurückbleibt.



Kopf der pergamenischen Copie der Parthenos.

Auf eine starke Wirkung im Ganzen ausgehend hat der Bildhauer eine ängstliche, kleinliche Nachahmung im Einzelnen gar nicht beabsichtigt, sondern er hat, wie ein kühner und zur Meisterschaft geübter Uebersetzer, das, was ihm das Wesentlichste und Grossartige des berühmten Vorbildes schien, ohne weiteres in der ihm persönlich geläufigen freieren Formensprache wiedergegeben, wie sie durch die neue Kunstanschauung seiner Zeit und durch das Können seiner nächsten Vorgänger und Lehrer ausgeprägt war. In dem Antlitz offenbart sich das, was wir pergamenische Art zu nennen pflegen, am deutlichsten in der Bildung der tief liegenden Augen und in den lebendigen Formen des atmenden Mundes, auch in der Arbeit der die Stirne und die Wangen umgebenden Haarmassen, deren freie Gliederung und Durchführung die steifere und zierlichere Anordnung ersetzt, welche, wie es scheint, dem Vorbild eigen war. Es ist auffällig, wie viel der Bildhauer aus seiner veränderten Kunstanschauung heraus dennoch von dem

hohen, feierlichen und strengen Charakter seines Vorbildes bewahrt hat — er muss bei seiner freien Nachbildung von bewundernder Ehrfurcht für das grosse Werk des Phidias erfüllt gewesen sein.

Die Aehnlichkeit des Gesichtes dieser pergamenischen Copie der Parthenos mit den Köpfen der Statuen von Cherchel und Berlin springt in die Augen. Trotz aller Verschiedenheit der stilistischen Durchführung lässt sich die ursprüngliche Gleichartigkeit der beabsichtigten Wirkung noch erkennen in den festen und grossen Umrissen der Vorderansicht und des Profils, vor allem aber in der Gesamtanlage, in den Grundformen, wenn man so sagen darf, in der Architektur des Kopfes und in der Verteilung der Massen. Man darf, wie ich glaube, den Kopf der Statue von Cherchel geradezu benutzen, um die wirkliche Vorstellung davon, wie die Gesichtszüge der Parthenos aussahen, zu unterstützen und zu beleben. Denn dieser Kopf schliesst sich im Grossen und Kleinen auf das engste an sein der Parthenos gleichzeitiges und gleichartiges Vorbild an und er ist frei von den modernen Zügen, welche in den pergamener Kopf hineingeraten sind.

Bei der Sachlage, wie alle vorstehenden Ermittlungen und Erörterungen sie klar legen, drängt sich — ich mag dies nicht unausgesprochen lassen — für das grossartige Werk, das wir aus den Statuen von Cherchel und Berlin kennen lernen, unwillkürlich der Name des Phidias auf die Lippen. Ob mit Recht? Fest steht, dass die Kunststufe, der wir jenes Werk zuteilen mussten, die gleiche ist, wie die, auf der die Parthenos entstand. Fest steht, dass nur ein grosser Künstler von starker Persönlichkeit ein derartiges Werk schaffen konnte. Fest steht, dass so wie wir es hier an einem prächtigen neuen Beispiel kennen lernen, die feierlichen Gewandstatuen des Phidias und der ihm nahe stehenden Genossen und Schüler aussahen. Weiter zu gehen, haben wir, so viel ich sehe, zur Zeit kein Mittel.

Nicht einmal die Deutung lässt sich mit wirklicher Sicherheit geben.

Als Beulé im Jahr 1859 die eine, des Kopfes entbehrende Statue in Cherchel sah, bezeichnete er sie ohne weiteres als Replik einer der Koren vom Erechtheion. Seitdem sind die beiden Statuen von Cherchel mehrfach für sog. Karyatiden erklärt worden und gerade der Umstand, dass es zwei gleiche Statuen sind, die in Cherchel zu Tage kamen, mag diese Benennung empfohlen haben. Aber sie ist nicht richtig. Bereits Waille hat dagegen eingewendet, dass der Kopf, der auf die 1879 gefundene Statue aufpasst, das Gewand oben aufgelegt und schleierartig herabfallend zeigt, in einer Weise, wie sie einer Karyatide nicht entsprechen würde. Noch weniger kann man sich eine Gebälk tragende Kore mit geneigtem Kopf denken. Weder das Motiv noch irgend eine Spur auf dem Kopfe, die doch nicht fehlen könnte, kein äusserliches Kennzeichen führt auf die Verwendung der Statuen als Gebälkträgerinnen. Und, auch abgesehen vom Kopf, dessen Zugehörigkeit Beulé noch nicht kennen konnte, war der Eindruck einer Verwandt-

schaft mit den Koren im allgemeinen richtig; aber es war ein Irrtum von der Wiederholung einer dieser Koren zu reden. Wenn Waille statt dess fragweise die Benennung als Muse oder Hera vorschlägt, so hat er damit gewiss nichts als Möglichkeiten vorbringen wollen. Gauckler hat auf jede Deutung verzichtet.

Die Berliner Statue ist in den vorwinkelmannischen Zeiten als Vestalin, dann als Hera, hernach als Hestia, zuletzt meist als Demeter bezeichnet worden. Bestimmend war dafür die Feierlichkeit und Würde der Erscheinung. Indess beruht der Eindruck matronaler Fülle und Würde, den man hervorgehoben hat, doch wesentlich auf der überaus reichen und schweren Gewandung. Der Körper selbst hat die schmalen Hüften und breiten Schultern, wie sie in der Epoche, der das Urbild angehört, auch bei den Frauenstatuen üblich waren, wie sie sich auch noch in den erhaltenen Parthenongiebelfiguren und in den mit diesen verwandten Werken wiederfinden. Aus der Bildung des Körpers und des Kopfs ist nicht zu erkennen, wer dargestellt werden sollte. Kennlich wurde die Figur, da auch die feierliche Gewandung und die Verschleierung des Hinterhauptes kein ausschliessliches Kennzeichen abgeben, nur durch die Attribute, die ihr beigegeben waren, und auch wol durch die Stelle, an der sie sich befand.

An allen drei übereinstimmenden Statuen, die uns erhalten sind, fehlen mit den Unterarmen die Attribute, und man kann mit gleichem Rechte sehr verschiedenes vermuten. Gewiss liegt es nahe, in der linken Hand ein Scepter zu denken; aber das Scepter kommt nicht nur der Demeter und Hera zu; die halb geseukte Rechte kann Aehren so gut wie jede Frucht und jede Blüte und jeden anderen leicht fassbaren Gegenstand gehalten haben.

Der Kreis der Möglichkeiten lässt sich nur verengen, wenn es gelingen sollte, so gleichartige oder so nah verwandte Darstellungen aufzufinden, dass wir daraus auf dasselbe massgebende Vorbild oder doch auf eine stetig und gleichmässig wiederholte Vorstellung schliessen dürfen. Leider sind nicht viele Beispiele vorhanden, die zu einem solchen Versuch reizen können. Es kommen, so viel ich sehe, ernstlich nur in Betracht das grosse Relief aus Eleusis und das Bruchstück eines kleineren Reliefs, das ebenfalls in Eleusis gefunden worden ist.

Unverkennbar erinnert die Demeter des eleusinischen Reliefs, also die Figur links vom Beschauer, in der feierlichen Würde der Erscheinung, im Gewand und auch in der Art des Stehens an unsere Statuen. Otto Jahn fiel die Verschiedenheit in der Auffassung der beiden Göttinnen auf. „Während die eine mit der Fackel in Haltung, Gewandung, in der Behandlung des Haars die bis in die einzelnen kleinen Motive durchgebildete Freiheit der attischen Kunst zeigt, verrät die gegenüber stehende mit dem Scepter in allen diesen Beziehungen eine Altertümlichkeit, welche in ihrer gradlinigen Einfachheit an die Giustinianische Vesta erinnert. Wenn man annimmt, dass der Künstler

bestimmte Bilder der Göttinnen in charakteristischer Weise wiedergab, so erklärt sich nicht allein diese Verschiedenheit, sondern man sieht ein, dass die Gegenwart der Göttheiten nur durch den Hinweis auf die allgemein verehrten Bilder selbst unzweideutig ausgedrückt werden konnte^{6 23)}.

Eine allbekannte Cultstatue der Demeter und eine ebenso bekannte Cultstatue der Kora — das also ist O. Jahns Schluss — sind in dem Relief kenntlich und unzweideutig wiedergegeben. So verständlich und einfach diese Folgerung erscheint —, wir dürfen uns nicht darüber täuschen, dass sie erst dann zwingend sein wird, wenn es gelingt, die beiden Relieffiguren in allem Wesentlichen und Augenfälligen genau übereinstimmend auch statuarisch nachzuweisen. Gewiss mussten die beiden Gestalten dem Charakter der Göttinnen wie er in Aller Vorstellung lebte und in vielerlei Bildern ausgesprochen war, entsprechen. Aber war dazu die genaue Nachbildung einzelner Cultstatuen notwendig? Selbst wenn der Anblick einer berühmten und mächtig wirkenden Statue die Phantasie eines Bildners beherrschte — wo liegt die Gewähr, dass er auf alle Freiheit des künstlerischen Gestaltens verzichtete? Es ist dies um so unwahrscheinlicher, je weniger er sich der zwingenden Gewalt des Vorbildes bewusst und je fähiger er selbst war: es ist doppelt unwahrscheinlich in einer Zeit des reichsten Kunstbetriebes, in der jeder Bildhauer und jeder Steinmetz mit dem von den grossen Meistern erworbenen Gut unbefangen wie mit einem gemeinsamen Besitz frei zu schalten gewohnt war.

So oft ist es ein schwieriges Problem das rein Persönliche der Leistung von den allgemeinen Vorzügen einer künstlerisch hochstehenden Epoche zu scheiden — wenigstens im Gebiet der antiken Kunst. Die Schwierigkeit wächst, wo es sich um die Anordnung des Gewandes handelt. Bei der griechischen Frauentracht in ihren verschiedenen Er-



Eleusinisches Relief.

scheinungsformen, wie die uns erhaltenen Denkmäler sie zeigen, springt für uns vor allem das Gemeinsame, Feststehende in die Augen. Aus den Statuen und Reliefs können wir schwerlich die Unterschiede erraten, die sich im Leben aus der eigentümlichen Art das Gewand zu tragen ergeben haben müssen²⁴). Aber nur zu oft ist auch nicht möglich, die besonderen Anordnungen und Aenderungen, welche die einzelnen Bildhauer aus bestimmten künstlerischen Absichten bevorzugten und erfanden, zu unterscheiden — am wenigsten, wo die Gewandung der Tracht des Lebens ähnlich bleiben sollte —; und wieder gaben entscheidende grosse Vorbilder eine allgemeine Regel ab, die für die allerverschiedensten Aufgaben, ohne jede Rücksicht auf den Gegenstand der Darstellung, gleichmässig angewendet wurde. Demnach konnte eine Gewandanordnung, die eine allgemein übliche Tracht des Lebens wiedergab oder von einer solchen ausging, in gleicher Weise für Statuen, für Hochreliefs und Flachreliefs benutzt werden, ohne dass selbst eine stilistisch gleichartige Durchbildung zu etwas anderem nötigte, als zur Annahme derselben Entstehungszeit — gewiss nicht zur gleichen Deutung. Für eine Relieffigur werden wir mit Sicherheit nur dann auf ein statuarisches Vorbild schliessen können, wenn diese Figur nicht reliefmässig aussieht, sondern statuenartig in der Fläche steht.

Auf dem grossen eleusinischen Relief ist die Demeter etwas schwer und ungefüge in die Fläche hineingerückt; die Gestalt der Kora erhebt sich leicht und frei. Man sollte meinen, Kora sei für das Relief componirt, Demeter aus einem statuarischen Typus übertragen²⁵). Gerade für die Gestalt der Kora ist ein in der Anordnung des Gewandes übereinstimmender statuarischer Typus nachgewiesen worden. Zunächst in einer Statue in Villa Albani²⁶), von der sich eine stilistisch, wie es scheint, treuere, aber weniger gut erhaltene Wiederholung in Cherchel gefunden hat²⁷). Damit kommt überein ein auf der athenischen Akropolis gefundenes Bruchstück, das früher als Statuentorso galt²⁸). Es hat sich herausgestellt, dass es vielmehr ein Hochrelief und zwar der Rest der von Carrey noch vollständiger gesehenen Figur von der Südmetope XIX des Parthenon ist²⁹).

Während auf dem grossen Relief von Eleusis Kora in leichtem Schritt herantritt, zeigt die Albanische Statue einen festeren Stand. Das Gewicht des Körpers ruht hauptsächlich auf dem linken Fuss, aber der rechte Fuss ist nicht, wie bei dem Relief der entlastete linke, in freiem Spiel zurückgesetzt, sondern, der Standweise der Parthenos entsprechend, zur Seite gerückt. Der rechte Arm ist gesenkt, der linke Unterarm vorgestreckt. Der Kopf ist mit einer Haube bedeckt, unter der an den Schläfen kleine Locken sichtbar werden in einer Weise, welche an die ähnliche Anordnung z. B. bei manchen Nachbildungen der Parthenos erinnert.

Auch wenn der Bildhauer des Reliefs dieselbe ausgezeichnete Statue, die wir durch die Copien in Villa Albani und in Cherchel kennen, wiedergeben oder unzweideutig an sie erinnern wollte, lässt sich begreifen, dass er die Beinstellung so veränderte, wie

es bei der im Profil gegebenen Darstellung im Flachrelief zweckmässig war. Ebenso musste er die Arme der augenblicklichen Handlung entsprechend bewegen, und kleine Unterschiede im Gewand kommen nicht in Betracht. Aber warum hat er den Kopfschmuck verändert? Das volle Haar, das in reichen Wellen von der Stirne nach den Seiten zurückgestrichen und über dem Nacken in einem mächtigen Knoten aufgebunden ist, bleibt unbedeckt; nur ein kleiner Teil des schmalen Bandes wird sichtbar. Bei der Statue ist die ganze Masse des Haars durch die glatte Haube verhüllt. Ist der Reliefkünstler darin dem Vorbild treuer gefolgt, als der Bildhauer, der die Statue arbeitete? Das ist, so weit wir die Gewohnheiten der Bildhauer, die statuarische Copien verfertigten, kennen, nicht wahrscheinlich. Oder fand er für sein Relief die lebendig bewegte Haar-masse vorteilhafter als die einheitlich glatte Fläche der Haube? Das ist möglich, zumal bei der Grösse der Figur, obwol auf den Reliefs aus der gleichen Epoche oft genug mit Hauben versehene Köpfe und Köpfe mit offen sichtbarem Haar neben einander vorkommen und die Mithilfe der Farbe auch auf dem Relief nicht gefehlt haben kann. Der Unterschied in dem Kopfschmuck mag als unwesentlich gelten; jedenfalls aber hat der Künstler des Reliefs das statuarische Vorbild seiner Kora, wenn anders es der vorausgesetzte statuarische Typus ist, sehr frei und unbefangen benutzt und umgebildet. An eine solche, ihnen wol bekannte Statue der Kora konnten die Beschauer nur durch die Gesamt-erscheinung und unzweideutig nur durch den Zusammenhang der dargestellten Scene, durch den Ort, an dem sich das Relief befand, und vielleicht durch die Fackel in der Hand der Göttin erinnert werden.

Für die so statuenartig aussehende Demeter des Reliefs ist bisher ein übereinstimmender statuarischer Typus nicht nachgewiesen worden. Hat sich der Reliefbildner bei dieser Gestalt von dem Vorbild leiten lassen, das die Statuen von Cherchel und unsere Berliner Statue wiedergeben? Gleich ist die feierliche Gesamterscheinung mit der vollen schweren und reichen Gewandung, gleich auch die Art des Stehens, und kleine Abweichungen entscheiden so wenig dagegen, wie leichte Aenderungen in Haltung und Bewegung. Freilich fällt das Gewand nicht wie bei den Statuen über die Füße auf den Boden herab, sondern lässt den rechten Fuss frei, in der Weise, die für die dorische Tracht in der älteren Zeit üblich war; auf dem linken Fuss liegt es tief auf³⁰⁾. Der Wunsch, im flachen Relief den rechten dem Beschauer näheren Fuss klar hervortreten zu lassen, mag dies Zurückgehen auf die ältere Sitte veranlasst haben. Aber unsere Statuen tragen ein auf den Kopf schleierartig aufgelegtes Gewandstück; auf dem Relief ist das herabfallende halblange Lockenhaar der Demeter unbedeckt. Ist es trotzdem möglich eine bewusste oder auch halb unbewusste Abhängigkeit von dem Statuenvorbild anzunehmen? Ich glaube, ja.

Wie man bei genauem Zusehen sehr wol erkennen kann, trägt die Demeter des

Reliefs dasselbe Schleiertuch wie die Statuen; nur ist es nicht auf den Kopf aufgelegt, sondern auf Nacken und Schultern herabgenommen, und der Künstler hat den beim Herabfallen nach aussen umgeschlagenen Rand durch eine Reihe besonderer kleiner Faltenhöhen klar und deutlich bezeichnet. Nur aus künstlerischen Gründen lässt sich diese Aenderung freilich nicht erklären. Gewiss war es bei der scharfen Profilstellung, auf der die Wirkung der Figur hauptsächlich beruht, vorteilhaft, in der allein möglichen flachen Modellirung Kopf und Hals nicht mit Gewand zu zerschneiden, sondern in ihren Formen ungestört zu zeigen. Aber der Bildner, dessen Meisterschaft wir in diesem Relief bewundern, muss seines Könnens so sicher gewesen sein, dass er gewiss nicht aus künstlerischer Bequemlichkeit eine Schwierigkeit umging. Vielleicht ist eine andere Erklärung möglich. Die attischen Frauen trugen ihr Schleiertuch bald auf dem Kopf aufgelegt, bald auf die Schultern herabgenommen, je nachdem es dem Orte, an dem sie sich befanden, angemessen war, und es die Sitte für ihr Auftreten vorschrieb. Sollten sich die Künstler und ihre Auftraggeber die Erscheinung der Demeter nicht auch darin den attischen Frauen ähnlich gedacht haben, dass die Göttin je nach der Stelle, an der sie auftritt, und je nach der Thätigkeit, in der sie begriffen ist, ihr Schleiertuch bald auf den Kopf aufnimmt, bald auf die Schultern herabfallen lässt? Hat nicht vielleicht gerade diese für uns so auffällige Besonderheit, dass das Lockenhaar der Demeter unverhüllt ist, den Beschauern in Eleusis ohne weiteres klar gemacht, dass die Scene, die im Relief so feierlich geschildert ist, nicht im Freien oder in einer offenen Halle, sondern in einem geschlossenen Raume, zu einer fest bestimmten Stunde vor sich geht? Wir wissen zu wenig von den heiligen Bräuchen in Eleusis, um auf solche Fragen zu antworten. Jedefalls hat der Reliefbildner sein statuarisches Vorbild mit der Freiheit sicherer Meisterschaft der augenblicklichen Situation, in der die Göttin auftrat, gemäss neugestaltend wiedergegeben.

Wenn diese Ausführungen richtig sind, so kann O. Jahns Vorstellung, auch unter der Voraussetzung, dass die beiden statuarischen Typen, die er forderte aber nicht nachweisen konnte, aufgefunden sind, bestehen bleiben, und sie wird lebendig, indem wir einen Einblick in die Art des Schaffens, in das Mass künstlerischer Freiheit und Abhängigkeit gewinnen. Nur lässt sich der stilistische Unterschied, von dem O. Jahn hauptsächlich ausging, nicht mehr aus einer verschiedenen Entstehungszeit der statuarischen Vorbilder ableiten; er beruht, so weit er überhaupt vorhanden ist, auf der mehr oder minder freien Uebertragung in das Relief. Aber die Relieffiguren wiederholen die Statuen nicht unzweideutig in dem Sinne, wie O. Jahn es voraussetzte, — gewiss nicht für uns bei dem gegenwärtigen Stand unserer Kenntnis. Der Einwand bleibt offen, dass die Gleichartigkeit des Eindrucks ausschliesslich auf der Gleichheit der Epoche und der daraus sich ergebenden Gleichheit der Gewandmotive und der ganzen künstlerischen

Auffassung begründet sei, ohne jede Folge für den Inhalt der Darstellung. Die Frauen auf dem Parthenonfries tragen dieselbe Tracht wie die Demeter des Reliefs und die Statue von Cherchel und werden dadurch doch nicht zu Göttinnen. Es ist selbstverständlich, dass für einzelne Göttinnen bestimmte Gewandmotive, die ihrer Erscheinung zu entsprechen schienen und die man in berühmten Statuen dieser Göttinnen zu sehen gewohnt war, bevorzugt wurden. Aber es ist ganz undenkbar, dass Gewandtrachten, die im Leben und in der Kunst allgemein üblich waren, allein und ausschliesslich für die Darstellung einzelner Göttinnen, in diesem Falle also der Demeter und Kora, aufbewahrt sein sollten.

Auf der für uns als Ganzes verlorenen Parthenonmetope, die ich anführte, hat Carey neben der der Albanischen Statue ähnlichen Figur eine Frau in langem reichem Gewand gezeichnet, die in ihrer Gesamterscheinung und auch durch das schleierartig vom Kopf herabgehende Gewandstück der Statue von Cherchel ähnlich gewesen zu sein scheint. Aber sie hielt keine Attribute in den Händen; ihre Arme sind vielmehr in der Weise bewegt, die oft angewendet wird, um Trauer und tiefes Nachdenken auszudrücken — es genügt dafür an die sinnende Peliade des Medeaereliefs zu erinnern. Die Metopen dieser ganzen Reihe haben bisher keine zweifelloste Deutung gefunden²¹⁾. Um so weniger lässt sich aus dem Zusammentreffen mit den Statuen ein bündiger Schluss ziehen²²⁾.

Einen Schritt weiter scheint für die Statuen von Cherchel und Berlin das Reliefbruchstück aus Eleusis zu führen, dass ich hier abbilde.

Dieses Bruchstück, das 0,29 in der Breite, 0,36 in der Höhe misst, lag mir zunächst nur in der Photographie vor, die unter den bei dem athenischen Institut verkäuflichen Photographien mit Eleusis Nr. 42 bezeichnet ist. Die neue photographische Aufnahme, die der Abbildung zu Grunde liegt, verdanke ich den Herren Dragendorff und Schrader; sie ist vollständiger als die frühere, weil sie auch ein inzwischen von Herrn Dr. Heberdey hinzugefundenes Stück enthält²³⁾. Leider ist der Kopf sehr zerstört: aber



Bruchstück eines Reliefs aus Eleusis.

wenigstens sieht man jetzt, was vorher nur zu vermuten war, nämlich dass ein Gewandstück auf dem Kopf auflag. Dadurch wird die Aehnlichkeit mit unsern Statuen bestimmter, eine Aehnlichkeit, die freilich nicht vollständig und peinlich ist, weder in der Bewegung der Arme noch in den Einzelheiten des Gewandes, die jedoch die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit offen lässt, dass das Relief einen eben solchen statuarischen Typus, wie er in unseren Statuen vorliegt, leicht verändernd wiedergebe — etwa in der Weise wie auf vielen attischen Urkundenreliefs Athena nach dem Vorbild der Parthenos gestaltet auftritt, aber nicht nur bewegt, wie es die jeweilige Handlung erfordert, sondern auch in der Formgebung, die den Steinmetzen geläufig war³⁴). Dass aber die Figur des Reliefs Demeter sei, kann, obwol es sich um ein Bruchstück handelt, fast als selbstverständlich gelten.

In Eleusis wie in Athen müssen nicht wenige Demeterstatuen vorhanden gewesen sein, in verschiedenen Zeiten errichtet und je nach dem künstlerischen Willen und Können dieser Zeiten verschieden ausgeprägt und umgeformt³⁵). Als in perikleischer Zeit die Neubauten in Eleusis vorgenommen wurden³⁶), kann auch eine neu errichtete Statue der Demeter nicht gefehlt haben, und gerne werden wir uns diese so denken, wie sie in den Formen der Phidiasschen Kunst treuer als die Berliner Statue die von Cherchel vor Augen stellt. Aber es kann nicht scharf genug ausgesprochen werden, dass es ein verführerisches, aber verwegenes Spiel mit Möglichkeiten ist, wenn man bei so wenig sicheren Anhaltspunkten die sich aufdrängenden Vermutungen in eine feste Form zu fassen sucht.

Das kunstgeschichtliche Ergebnis, das wir gewonnen haben, wird von solchen Nebengedanken nicht berührt.

Anmerkungen.

¹⁾ Die mir vorliegende Ausgabe, die ich deshalb citire, ist die vierte. Die *Stello fedd* in der ersten (von 1556), findet sich mit der vierten übereinstimmend in der zweiten (von 1558). Ueber das Verhältnis der verschiedenen Ausgaben zu einander und über die Zeit der Abfassung: Michaelis, Archäol. Zeitung 1876 S. 150 ff. H. L. Ulrichs, Röm. Mitteil. 1891 S. 250 f.

²⁾ Aldrovandi, der oft „intiero“ braucht, auch in Fällen, in denen die so bezeichneten Skulpturen unmöglich ganz vollständig erhalten gewesen sein können, wendet das Beiwort auch steigernd an. Den *Mare Aurel* nennt er: „la più bella e la più intiera statua che in Roma si veggia“.

Aus dem frühesten Aufbewahrungsort, den wir durch Aldrovandi kennen lernen, ergibt sich nichts über den Fund. Doch will ich nicht unterlassen anzuführen, dass Francesco Soderini auf seinem Boden Ausgrabungen anstellen liess, wie die folgenden Worte Aldrovandis (S. 315) zeigen: „Dinanzi a S. Rocco si vede l'obelisco rotto che s'è descritto ne' luoghi antichi della città; l'altro, che era pure qui presso al Mausoleo di Augusto bellissimo, si scuopre hora da Mons. Soderini che ni fa canare; perche questo luogo è suo; et è quello obelisco, che staua qui dal terreno couerto.“

Michaelis hatte die Freundlichkeit mich darauf hinzuweisen, dass in dem Werke *I vestigi dell' antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva con ogni diligentia da Stefano Du Perac Parisino*. . . . In Roma MDLXXV sich auf Tafel 36 eine Abbildung des damaligen Zustandes des Mausoleum des Augustus findet, die zum Teil zur Erläuterung dessen dienen kann, was Aldrovandi an der angeführten Stelle als „in casa di Mons. Francesco Soderini, ò al Mausoleo d' Augusto istesso“ befindlich aufzählt. Der Stich, welcher mir in dem der Königlichen Bibliothek zu Berlin gehörigen Exemplar der *Vestigij* von 1621 und in besseren Abdrücken in einem der Exemplare von 1575 und von 1653 und in einem Einzelblatt des Berliner Kupferstichcabinets (R.-D. 36) vorliegt, hat die Unterschrift „Vestigij del Mausoleo d' Augusto, qual fu un bellissimo sepolcro che lui edificò, doue nolsse che si sepelissero i suoi descendentì, e ui fu esso dopo la morte sepolto, lo chiamo Mausoleo per esser fatto come fu già il sepolcro che fu edificato a Mausoleo Re di Caria da Artemisia sua moglie, del quale non si vede altro che un muro di mattoni di forma circolare con dentro certe volte, et uicino a quello è un' obelisco di granito rotto in più pezzi per tempe et

un' altro ni è sotto terra, quali seruiano per ornamento di detto sepolero. Oggidi sopra questo edificio ni è un bellissimo giardino che serue alla casa de Signi Soderini.“ Auf dem Blatt sieht man den in der Rundung angelegten Garten mit ein paar Statuen darin. Beim Eingang ist über der Thüröffnung ein grosser Kopf in der Vorderansicht. An den Seiten der zur Thüre führenden Treppe stehen auf Postamenten zwei Gewandstatuen, weiter nach vorn in der Mitte ein Sarkophag. Die Gewandstatue rechts vom Beschauer ist, wie Michaelis bemerkt hat, unsere Berliner sog. Vestalin. Sie erscheint auch auf den besseren Abdrücken, ebenso wie die anderen Figuren, wenig deutlich gezeichnet. Michaelis schreibt mir: „Eine mässige Wiederholung dieses Stiches findet sich bei Jac. Laurus, *Antiquae urbis vestigia* (1628) Taf. 131 (adiuncta aedibus DD. Soderinorum), eine kleine rohe, auf der Ihre Statue nicht kenntlich ist, bei Franzini, *Palatia Procerum Romanae Urbis*, Rom 1589 (wiederholt z. B. in der *Roma antica e moderna* von 1663 S. 675, von 1687 II S. 192).“

„Zu Perriers Zeit (1638) stand die Statue in aedibus Soderinis (ebenso Laurus 1628), was kaum etwas Andres bedeutet als Aldrovandis Angabe, denn noch 1697 gibt P. Santi Bartoli, *gli antichi sepolcri* Taf. 72, wesentlich dieselbe Ansicht wie Du Pérae, aber von diesem unabhängig; der grosse Sarkophag fehlt (vielleicht = gal. Giustin. II. 110?), aber die beiden Statuen stehen noch an ihrem Platz. Damals gehörte das Mausoleum zum Palazzo di Mons^e. Fiorauante. Derselbe Name begegnet auch schon in der *Roma sacra, antica e moderna* von 1687 III S. 50. Dagegen findet sich bei Rossini, *il Mercurio errante delle grandezze di Roma*, 3. Ausg. 1715 S. 198 und 6. Ausg. 1739 S. 298 als Besitzer des Palastes angegeben der Marchese Correa Portoghese. Ebenso in Nollis *nuova pianta di Roma*, 1748, zu n. 472, und bei Martignelli, *Roma ricercata nel suo sito*, 1750, S. 181: „Palazzo già de' Fioravanti, ora del Marchese Correa“. Das dürfte denn wohl der Mann sein, von dem oder nach dessen Tode Bianconi die Statue für Friedrich den Grossen gekauft hat.“ — Ausser Du Péraes Blatt mit der Ansicht des Mausoleum des August in dem damaligen Zustand ist auch ein Blatt mit einer phantastischen Reconstruction vorhanden, welches die Unterschrift hat: *Mausolei ab Augusto imp. sibi posterisq. suis Romae extracti cuius ruinae prope aedem D. Roehi extant accuratiss. delineatio à Stephano Du Perac Parisiensi descripta. Romae impensis Antonij Lafreri 1575*. Ich kenne diesen Stich aus den auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin und auf der Hof- und Staatsbibliothek zu München befindlichen Exemplaren von Lafreris *Speculum Romanae magnificentiae*. Es ist dies dieselbe phantastische Reconstruction, welche bei Jacobus Laurus in der Ausgabe von 1614, die vor mir liegt, während ich die von 1628 nicht kenne, wiederkehrt, verkleinert und mit hinzugefügter Landschaft, die willkürlich erfunden weder mit der Umgebung auf dem Ansichtsbild des Du Pérae noch mit der bei Bartoli irgend welche Aehnlichkeit hat. Von Bartolis Stich, der unsere Statue sehr viel deutlicher erkennen lässt, als dies wenigstens auf dem mir bekannten Blatte des Du Pérae der Fall ist, gebe ich auf Seite 3 eine auf $\frac{1}{2}$ verkleinerte Nachbildung, bei der die lange Unterschrift weggelassen ist.

[Herr Professor Furtwängler hat bemerkt, dass unsere Statue auf einem Gemälde des Cerquozzi wiedergegeben sei, Meisterwerke S. 116 Anmerkung 2: „Auf einem Gemälde des Michelangelo Cerquozzi (1600—1660) in der Casseler Gallerie No. 516 steht diese Statue auf einem Postament in einem Garten; die Arme sind noch unergänzt.“

Das von Eisenmann im Katalog (1888) S. 323f. als No. 516 beschriebene, jetzt mit No. 554 bezeichnete Gemälde, von dem mir durch die Freundlichkeit Joh. Boehlaus eine kleine Photographie vorliegt, lehrt nichts neues, weder über den Zustand der Statue im siebzehnten

Jahrhundert noch über ihren damaligen Aufstellungsort, so wenig wir wissen, wenn nicht die zuverlässigeren Zeugnisse vorhanden wären, nur in die Irre geführt. Diese von mir angeordnet habe, befand sich die Statue bereits 1550 in oder bei dem Mausoleum des Augustus. Sie starb 1575, also 27 Jahre vor der Geburt des am 2. Februar 1602 geborenen Carvajal, dem das Gemälde zugeteilt wird, vor dem Eingang zu dem Mausoleum und ebenda wieder im 1607 starb, also dreissig Jahre nach Carquozzi's Tod auf Bartolis Stiel. Das Gemälde zeigt das Mausoleum nicht wieder, weder von aussen noch von innen, sondern irgend eine andere Straße Roms, von Vöden oder einen Garten, die nicht sicher zu erkennen ist. Das grosse Gebälkstück links vom Beschauer im Vordergrund scheint auf den Garten des Palazzo Coenna hinzuweisen. Wenn also nicht die Statue im Vordergrund rechts vom Beschauer, wie es — zugleich die Vorderinsignatur — nicht genau ist — scheint, unsere Statue wirklich gemeint ist, so hat der Maler sie ganz frei und willkürlich in eine andere Umgebung versetzt. Er hat dabei die Statue mit einer sehr gross-überragenden Marmorvase und zwei Hermen zusammen gestellt, wie er auch noch einen geflügelten Sarkophag mit Löwenmaske und einen nackten Frauen-torso angebracht hat und, durch sein Bild römischen Lebens dieses Elementes nicht entbehre, einen Künstler mit dem Abzeichnen eines antiken Frauenkopfes beschäftigt zeigt.]

²⁾ In der kleinen Wiedergabe auf dem Ansichtsbild des Du Peron ist der Zustand der Statue nicht sehr bequem zu erkennen. Man kann leicht auf die Vorstellung kommen, der linke Unterarm sei vorhanden und in die Höhe, nach dem Kinn hin, gezogen. Aber bei genauem Zusehen überzeugt man sich bald, dass der linke Unterarm fehlt.

³⁾ Matthias Oesterreichs Beschreibung und Erklärung der Gruppen, Statuen, u. s. w. Berlin 1775 S. 47 Nr. 317.

⁴⁾ Friedrich und Karl Eggers, Christian Daniel Rauch II S. 284f.

⁵⁾ Auf der Kupfertafel des in Kassel befindlichen Exemplars von Cavaceppi's Raussicht, in welchem Cavaceppi seine Ergänzungen selbst angegeben hat, ist diese Angabe, ebenso wie auf den andern Tafeln, ganz unvollständig und ungenau.

⁶⁾ Musées et collections archeologiques de l'Algérie et de la Tunisie publiées sous la direction de M.-R. De La Blanchère. Musée de Cherchel par Paul Gauckler. Paris 1895. S. 102 bis 104. — Aus Nr. 26 vom 24. Juli 1897 der Chronique des arts S. 240 rechts, entnehmen ich, dass die Statue in das Museum zu Algier übergeführt worden ist.

⁷⁾ Victor Waille, De Caesareae monumentis. Alger 1891 Taf. II Nr. 20. Vergl. S. 88, wo es von dem Fund der beiden Statuen heisst: „In foro fuerunt repertae: una alybas Paphlagonica alteram Paolo Greek fortuito invenerat.“

⁸⁾ Vergl. Sitzungsbericht der archäol. Gesellschaft vom Februar 1897. Jahrb. des archäol. Instituts 1897, Anzeiger S. 74, rechts.

⁹⁾ Ich darf hier eine persönliche Erinnerung mitteilen. Als, vor vielen Jahren, einmal Brunn mit mir vor dem in Bonn befindlichen Abguss der Berliner Statue stand und sich ebenso wie ich von der steifen Gesamterscheinung verletzt fühlte, riet er mir den Kopf, dessen Zugehörigkeit damals noch als unsicher galt, abnehmen zu lassen. Er geht als damals nicht auf die Auskunft, die er sonst so gerne anwendete, nämlich die Haltung zu verändern — so wie es jetzt ganz in seinem Sinne geschehen ist —, aber er empfand richtig, dass der Kopf in seiner steifen harten Stellung die Statue verlarb.

¹⁰⁾ Berlins Antike Bildwerke I (1856) S. 15f.

Winckelmanns-Programm 1897.

1) Winter, Deutsche Litteraturzeitung 1897 S. 866f. Zu vergleichen auch Sitzungsbericht der archäol. Gesellschaft vom December 1893 (Jahrb. des archäol. Instituts 1894, Anzeiger S. 47, rechts).

2) Beulé, Fouilles à Carthage S. 49. Héron de Villefosse, Archives des missions scientifiques Sér. III Band II (1875) S. 394. Waille, De Caesareae monumentis S. 58ff. 68f. De La Blanchère, De rege Juba (Paris 1883) S. 61ff. Monceaux, Gazette archéologique 1886 S. 60ff. Gauckler, a. a. O. S. 50ff.

Beulé glaubte, dass der für diese Werke — er nennt dabei auch die eine für uns in Betracht kommende Statue (die ohne Kopf) als Replik einer der Koren vom Erechtheion — verwendete Marmor einheimisch sei, aus den Brüchen von Ras-Feffellah. „Le marbre de ces statues ressemblait au Paros à s'y méprendre, et ce ne fut qu'en voyant à Philippeville des échantillons des carrières du mont Feffellah et en apprenant que ces carrières, exploitées par les anciens, sont toujours visibles, que je compris d'où le roi Juba tirait cette matière magnifique.“ Die Angaben der Marmorarten bei Gauckler berichtigen die Voraussetzung Beulé's jedesfalls gerade für die ausgezeichnetsten Statuen. — Héron de Villefosse sagt, indem er von dem Museum in Cherchel spricht: „Il y a là en effet d'intéressants sujets d'étude, dont plusieurs sont la copie de célèbres originaux grecs. On sait combien Juba II et la reine sa femme, de la famille des Lagides, étaient passionnés pour les lettres et l'art grec; il ne négligèrent rien pour décorer leur capitale d'ouvrages célèbres, qu'ils faisaient venir sans doute de la grande Grèce.“ — Monceaux: „Juba II aimait s'entourer des chefs-d'oeuvre de la sculpture grecque. Tout comme les grands personnages de Rome, il rapporta de l'Orient quelques originaux, se procura de nombreuses copies. Telle est l'origine de ce musée grec des rois maures à Caesarea, dont nous possédons encore bien des débris.“ — Ohne Zweifel wird Juba die Kunstwerke von verschiedenen Stellen, eben daher bezogen haben, wo er sie bekommen konnte, und ohne Zweifel wird er in Caesarea selbst neben den Architekten auch Bildhauer verwendet haben. Die Copien berühmter Statuen hat er vermutlich hauptsächlich aus Rom und Athen kommen lassen, da an diesen beiden Stellen die Industrie der Herstellung von Copien besonders geblüht zu haben scheint und besonders viele beliebte Originale vorhanden waren. Die meisten aus dem Altertum uns erhaltenen Copien werden übrigens nicht vor den Originalen selbst modellirt, sondern mit Hilfe von Abgüssen, die zu diesem Zweck hergestellt waren, punktiert und angeführt sein oder auch nach einmal für solchen Zweck modellirten Nachbildungen und deren Abgüssen. Ueber die Methoden der mechanischen Verkleinerung und Vergrößerung von Statuen hat, worauf Diels D. L. Z. 1895 S. 44 und Schöne in der Sitzung der archäologischen Gesellschaft vom April 1896 (Jahrbuch des archäol. Instituts 1896 Anzeiger S. 103, rechts) hinwies, Heron von Alexandria berichtet: *Les Mécaniques* ou *Télévateur* de Héron d'Alexandrie publiées pour la première fois sur la version arabe de Qostâ Ibn Lûqâ et traduites en français par le Baron Carra de Vaux (Paris 1894) S. 51ff. — Die Marmorart entscheidet nicht für den Ort der Herstellung, da der Marmor aus den besten Brüchen von Alters her in rohen Blöcken verführt worden ist. Doch denkt man gerade bei pentelischem Marmor, der für Statuen weniger beliebt war als der parische und die ihm verwandten Sorten, zunächst an Athen.

Jubas Beziehung zu Athen bezeugt die von Pausanias I, 17, 2 angeführte Statue: Ἐν δὲ τῷ γυμνασίῳ τῆς ἀγορᾶς ἀπέγοντι οὗ πολὺ. Πτολεμαίου δὲ ἀπὸ τοῦ κατασκευασμένου καλουμένου, ἐθῶς τὲ εἶπεν Ἐργαῖ θέας ἄνοι καὶ εἰκόων Πτολεμαίου γυμνασίου καὶ τὸ τε Ἀΐβους

Ἰόβας ἐνταύθα κέεται καὶ Νηόσιππος ὁ Σολέος. Auf eine Statue von Juba genannt Glyptōs bezieht sich, nach Mommsens Vermuthung (Ephem. epigraph. I. 1872 S. 277. *Opusc. épigraph. C. I. A. III. 549.* auf die Statue seines Sohnes Ptolemaios die Inschrift C. I. A. III. 555. Man wird gewiss annehmen dürfen, dass Juba selbst in Athen gewesen ist. — Ueber Juba handelt ausführlich M.-R. De La Blanchère, *De rege Juba regis Jubae filio* (Paris 1883), wo auch die früheren Untersuchungen über Juba angeführt sind. Die letzte zusammenfassende Notiz ist von Dessau in Band II der *Prosopographia imperii Romani* (Berlin 1897).

¹⁴⁾ Bei allen Messungen und bei den an der Berliner Statue und dem Abguss der aus Cherchel vorgenommenen Untersuchungen und Versuchen hatte ich mich der freundlichen und geduldrigen Hilfe der Herren Freres und Possenti zu erfreuen.

¹⁵⁾ Mit der Sterope verwandte Werke und Vorstufen zu ihr hat P. Arndt zusammengestellt: La Glyptothèque Ny-Carlsberg fondée par Carl Jacobsen (München 1896, im Text zu Taf. 7. 8. [Vermehrt werden die Beispiele durch den lehrreichen Aufsatz von Lucio Mutiani im *Bullettino della commissione arch. comunale* 1897 S. 169 ff.].

¹⁶⁾ Winter, Sitzungsbericht der archäologischen Gesellschaft vom 9. Dec. 1893, *Jahrb. des archäol. Instituts* 1894, Anzeiger S. 43 ff.

¹⁷⁾ Vergl. was ich auszuführen versuchte: Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren (Berlin 1894) S. 17 ff.

¹⁸⁾ Vergl. Winter, Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältnis zur grossen Kunst (1885) S. 6 ff.

¹⁹⁾ Lange. Athen. Mitteil. 1880 S. 370 ff., 1881 S. 56 ff. Kieseritzky ebd. 1883 S. 291 ff. Puchstein, *Jahrb. des archäol. Instituts* 1890 S. 82 ff. Loescheke, *Festschrift des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland* 1891.

²⁰⁾ Beschreibung der antiken Skulpturen (1891) S. 39f. Nr. 76A.

²¹⁾ *Altertümer von Pergamon* II S. 59. Puchstein a. a. O. S. 85 Anm. 19. S. 115 ff.

²²⁾ Nach einem ungefähren Ueberschlag auf Grund der Langschen Massberechnungen der Parthenos beträgt die Grösse der Varvakionstatuette etwa $\frac{1}{11}$ der Grösse des Originals, die der Goldmedaillons etwa $\frac{1}{125}$, der Aspasiosemme etwa $\frac{1}{116}$. Der Kopf Nr. 76A kommt auf etwa $\frac{1}{3}$, der der Pergamener Copie auf etwa $\frac{3}{4}$ der Grösse des Originals.

²³⁾ O. Jahn, *Aus der Altertumswissenschaft* S. 231. — Vergl. L. Bloch in Roschers *Lexicon der Mythologie* II, 1 S. 1347. — In Blochs lehrreicher Arbeit werden Darstellungen der Demeter in Statuen und Reliefs als völlig gleich vorausgesetzt, die zwar verwandt und gleichartig sein mögen, aber gewiss nicht ohne weiteres als identisch gelten können.

²⁴⁾ Das persönliche und künstlerische Element in der antiken Tracht ist besonders eindringend erörtert worden von Conze in *Teichs Blättern für Kunstgewerbe* Band IV (Wien 1875) S. 61 ff. und von Léon Heuzey, *Du principe de la draperie antique* (Paris 1893).

²⁵⁾ Die antiken Bildwerke im Thesalon (1869) S. 35.

²⁶⁾ R. v. Schneider im *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses* XII, 1 (Wien 1891) S. 72 ff.

²⁷⁾ Waille a. a. O. Taf. II, 21 S. 88. Gauckler a. a. O. Taf. 10, 1 S. 1441.

²⁸⁾ R. v. Schneider a. a. O. S. 76.

²⁹⁾ Sauer in der *Festschrift für Overbeck* 1893 S. 731. [Nach genauer Nachprüfung hat mir H. Schrader in einem Briefe vom 4. November 1896 die Richtigkeit von Sauer's Beob-

achtung ausdrücklich bestätigt.] Die Parthenonmetope nach Carreys Zeichnung: Laborde, Parthenon (1848) II. Bründsted. Reisen II Taf. 51. 19. Michaelis, Parthenon Taf. III.

²⁰⁾ Die Repliken der Parthenos zeigen das Gewand über die Füße herab auf den Boden fallend. Zur Zeit des Phidias scheint diese Anordnung, die das aus der dorischen Tracht hergeleitete Gewand (Bochlau. Quaestiones S. 55 ff. Städtzeka Beiträge S. 17 ff.) nach der Weise der ionischen Tracht auf dem Boden schleppen lässt, zuerst aufgefunden zu sein, und vielleicht ist die besondere Art der Anordnung, wie wir sie bei der Parthenos und den Statuen von Cherehel und Berlin sehen, eine Erfindung des Phidias. Der künstlerische Vorteil ist, dass die Gestalten dadurch höher wirken. Desselben Hilfsmittels hat sich unter den neueren Künstlern z. B. Fra Bartolommeo gerne bedient.

²¹⁾ Zur Deutung vergl. Pernice, Jahrb. des archäol. Instituts 1895 S. 93 ff. — Dass die Gewandfigur auf Metope XVII für männlich (Apoll mit der Leier) zu halten sei, bemerkte mir Schrader.

²²⁾ Nachdem ich in der archäologischen Gesellschaft am 2. Februar 1897 über unsere Berliner Statue und ihre Repliken gesprochen hatte (Archäol. Jahrbuch 1897, Anzeiger S. 74 f.), hat A. Kalkmann in der Sitzung vom Juni (Anzeiger S. 136) einen Vortrag gehalten, in dem er die Vermutung aufstellte und ausführlich zu begründen suchte, dass nach Anleitung des eleusinischen Reliefs aus 1) der Statue von Cherehel, 2) der Albanischen Statue, 3) dem Petersburger Knaben (Friederichs-Wolters 217) die von Pausanias als Werk des (älteren) Praxiteles genannte Gruppe der Demeter und Kora mit Jakehos zusammen zu stellen sei. Er benutzte dabei auch die beiden Frauen der Parthenonmetope [vergl. Anm. 31] und schloss daraus, dass die betreffende statuarische Gruppe vor die Zeit der Parthenonmetopen falle. — Aus meinen Ausführungen ergibt sich, warum ich Kalkmanns Hypothese für irrig halte. O. Jahn hatte nicht an eine einheitliche Gruppe der beiden Frauen gedacht, sondern an allbekannte isolirt stehende Götterbilder, und in der That weist weder bei der Statue von Cherehel noch bei der in Villa Alliani etwas darauf hin, dass sie als Teile einer Gruppe componirt seien. — Die Petersburger Knabenfigur ist, meinem Empfinden nach, von der Statue von Cherehel wie von der in Villa Alliani stilistisch völlig verschieden. Eher würde ich ihn mit der kleinsten der sog. Herkulanischen Tänzerinnen zusammenstellen. — Uebrigens will ich nicht unterlassen zu bekennen, dass wir, m. E., über den älteren Praxiteles, abgesehen von einiger Wahrscheinlichkeit seiner Existenz, so gut wie nichts wissen, und dass ich den von mir vor 27 Jahren gemachten Versuch, als seine Heimat Paros zu bestimmen (Gruppe des Künstlers Menelaos S. 14) seit sehr langer Zeit als irrig erkannt habe. Zur Sache vergl. U. Köhler, der die Existenz des älteren Praxiteles nicht anerkennt und die von Pausanias genannte Gruppe dem berühmten Praxiteles zuschreibt, in den Mittheilungen des athenischen Instituts 1884 S. 78 ff. und Robert, Archäol. Märchen (1886) S. 62 f.

²³⁾ Schrader, den ich gebeten hatte, das mir durch die Photographie der athenischen Institutsammlung bekannte Relief zu untersuchen, schrieb mir darüber am 4. Nov. 1896: „Das Stück ist 1886 in sog. Platonium gefunden, an derselben Stelle, die den Eubuleus hergegeben hat. Phidias hat es in der Ephimeris 1886 Sp. 260 No. 3 beschrieben. Der Kopf ist von Heberdey nachträglich dazu gefunden worden. Der Marmor schien mir nicht attisch, eher von den Inseln zu sein. Grösste Höhe (mit dem Kopf) 38 cm., grösste Breite 29 em. — Arbeit gut attisch, etwa der Zeit des Parthenonfrieses. Der linke Arm war nach einem kleinen Rest-

chen rechtwinkelig gebogen. Die gute Zeichnung des Arms schon nur bemerkenswert. — An der linken Seite des Kopfes bemerkt man noch ein Restchen von dem röhren gewellten Haar.“

³⁴⁾ Vergl. Schöne, Griech. Reliefs S. 22. Michaelis, Parthenon S. 279 ff.

³⁵⁾ Ansser von L. Bloch a. a. O. sind vielerlei Darstellungen der Demeter und Kora gesammelt von Kern, Athenische Mitteilungen 1892 S. 125 ff. und von Phillos, Athenische Mitteilungen 1894 S. 169 f., 1895 S. 245 ff. Es ist selbstverständlich, dass ausser den von Kern besonders behandelten Figuren der sitzenden Demeter und der stehenden Kora noch andere Darstellungen der Demeter in Eleusis früher und gleichzeitig vorhanden waren.

³⁶⁾ Vergl. Rubensohn, Die Mysterienheiligtümer in Eleusis und Samothrake (Berlin 1892) S. 49 ff. 203 ff. R. v. Schneider a. a. O. S. 76.

Nachweisung der Abbildungen.

Tafel I bis IV zeigen jedesmal links vom Beschauer die Statue von Cherechel, rechts die in den Königlichen Museen befindliche; Doppeltafel V giebt den Kopf der Statue von Cherechel und den der Berliner Statue in gerader Haltung. Die photographischen Aufnahmen sind, um die Vergleichung zu erleichtern, auch bei der Berliner Statue von dem Gipsabguss genommen. Für die Profilansicht des Kopfes der Berliner Statue war am Abguss das Gewand so weit als es das Vergleichen störte weggenommen worden.

Von den Abbildungen im Text ist die S. 3 zu Anfang stehende nach Bartoli Sepolcri Tafel 72 auf $\frac{1}{3}$ verkleinert (vergl. S. 32), S. 4 nach Perrier Tafel 80 auf $\frac{1}{3}$, S. 5 nach Cava-
ceppi auf $\frac{1}{3}$, S. 6 nach einer grösseren Photographie, S. 7 nach einer Photographie, auf der Hr. Possenti die modernen Teile angegeben hat, S. 16, 17 und 25 nach im Handel befindlichen Photographien, S. 22 nach einer grösseren Photographie, S. 29 nach der von Hrn. Dragendorff gemachten Aufnahme (vergl. ausser S. 29 S. 36 f., Anm. 33).

Alle diese Lichtdrucke, Zinkätzungen und Autotypen sind in der Kunstanstalt von Meisenbach, Riffarth u. Co. in Berlin ausgeführt.

JAHRESBERICHT.

Im abgelaufenen Jahre hatte die Gesellschaft den Tod von vier langjährigen Mitgliedern zu beklagen, der Herren von Bunsen (eingetreten 1867), Goldschmidt (1882), von Stephan Exc. (1874) und Wattenbach (1844). Ausgetreten sind die Herren H. Grimm, P. Jessen, Joseph und E. Richter; verzogen die Herren Heyne, Kern und Kretschmer. Wiedereingetreten sind die Herren Prof. Dr. Dessau, Dr. K. Wernicke, Geheimer Regierungsrat Dr. von Wilamowitz-Moellendorf und Prof. Dr. Winnefeld. Als ordentliches Mitglied wurde aufgenommen Herr Dr. M. Rothstein, als ausserordentliches Herr Dr. Benjamin. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden 96 ordentlichen Mitgliedern: Adler, Ascherson, Assmann, Bardt, Belger, Bertram, Bode, Borrmann, Broicher, Brückner, Büchenschütz, Bürcklein, Bürmann, Conze (H. Vorsitzender), Corssen, Dahm, Dessau, Diels, Dobbert, Ende, Engelmann, Erman, Frey, Fritsch, Fuhr, Genz, B. Graef, P. Graef, Gurlitt, Hagemann, Hauck, Hepke, Herrlich, Hertz, Freiherr Hiller von Gärtringen, Hirsch, Hirschfeld, Holländer, Hübner, Humbert Exc., Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Kalkmann, von Kaufmann, Kaupert, Kekule von Stradonitz (Schriftführer), Kirchhoff, Kirchner, Köhler, Kübler, Küppers, Freiherr von Landau, Lehfeldt, Lehmann, Lessing, von Luschen, Meitzen, Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nausester, Nothnagel, Oder, Oehler, Pernice, Pomtow, von Radowitz Exc., Rathgen, O. Richter, Rommel, Rose, Rothstein, M. Rubensohn, Sarre, Schauenburg, H. Schöne, R. Schöne Exc. (I. Vorsitzender), Schröder, Senator, Sommerfeld, Stengel, Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Freiherr von Wangenheim, Weil, Weinstein, Wellmann, Wendland, Wernicke, von Wilamowitz-Moellendorf, Wilmanns, Winnefeld, Winter, von Wittgenstein. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Benjamin, Jacobs, Poppelreuter, O. Rubensohn, Samter, Schmidt.















HELLENISTISCHE SILBERGEFÄSSE

IM

ANTIQUARIUM DER KÖNIGLICHEN MUSEEN

ACHTUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

ERICH PERNICE

MIT 4 TAFELN IN LICHTDRUCK UND 9 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1898



VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN.

DIE
RELIEFS
DER
T R A I A N S S Ä U L E.
HERAUSGEGEBEN UND HISTORISCH ERKLÄRT
VON
CONRAD CICHORIUS.

TAFELBAND I: DIE RELIEFS DES ERSTEN DAKISCHEN KRIEGES (TAF. I—LVII)
TEXTBAND II: COMMENTAR ZU DEN RELIEFS DES ERSTEN DAKISCHEN KRIEGES

Preis zusammen: 54 Mark.

AL T E R T Ü M E R
VON
H I E R A P O L I S
HERAUSGEGEBEN
VON
CARL HUMANN
CONRAD CICHORIUS WALTHER JUDEICH
FRANZ WINTER

MIT 61 ABBILDUNGEN UND EINEM STADTPLAN

Preis: 24 Mark.

DIE
V I L L A D E S H A D R I A N
BEI TIVOLI
AUFNAHMEN UND UNTERSUCHUNGEN
VON
HERMANN WINNEFELD

MIT 13 TAFELN UND 42 TEXTABBILDUNGEN.

Preis: 20 Mark.

HELLENISTISCHE SILBERGEFÄSSE

IM

ANTIQUARIUM DER KÖNIGLICHEN MUSEEN

ACHTUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

ERICH PERNICE

MIT 4 TAFELN IN LICHTDRUCK UND 9 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1898



In dem Augenblick, wo der Hildesheimer Silberschatz von Neuem die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat und unsere Kenntnis antiker Silberarbeiten durch neue glänzende Funde in erstaunlicher Weise fortgeschritten ist, hat es ein glücklicher Zufall gefügt, dass das Antiquarium der Königlichen Museen eine Erwerbung machen konnte, die, wie es scheint, für das Verständnis der grossen Silberfunde einen wichtigen Ausgangspunkt bilden wird. Je mehr es sich herausstellt, wie fest die Tradition des römischen Kunsthandwerks im Hellenismus wurzelt, um so erwünschter muss es sein, die hellenistischen Vorbilder selbst kennen zu lernen, und je deutlicher man den Anteil wahrnimmt, den Alexandria an der hellenistischen Kunstbewegung genommen hat¹⁾, um so freudiger dürfen wir es begrüssen, dass die neuerworbenen Silbergefässe in Aegypten selbst zu Tage gekommen sind.

Von der uralten Stadt des Thout, dem griechischen Hermopolis, das bei dem heutigen Dorfe Achmunèn und nicht weit von der Bahnstation Rôda am westlichen Nilufer gelegen war, sah die französische Expedition im Jahre 1821 noch die stattlichen Reste einer grossen Halle aus der Ptolemäerzeit, zwölf 17 m hohe Säulen mit darüberliegendem Gebälk. Weit verstreute Trümmer von Tempeln und Privathäusern liessen den Umfang ahnen, welchen die hochberühmte Stadt einst gehabt haben muss²⁾. Wer die Stätte heute besucht, findet von alledem nichts mehr, die antiken Reste sind in eine Salpeterfabrik verbaut worden³⁾. Aber den Einwohnern des Dorfes Achmunèn ist der Ort als ergiebige Fundstelle bekannt geblieben. Hier wurde im Frühjahr dieses Jahres ein Silberschatz ausgegraben. Der grösste Teil wurde wegen seines angeblich sehr zerbröckelten Zustandes alsbald eingeschmolzen und nur ein kleiner Rest konnte vor der Zerstörung bewahrt werden. Dieser Rest — die Neuerwerbung des Antiquariums — setzt sich zusammen aus vier mehr oder weniger gut erhaltenen glatten Schalen, einem schalenartigen Napf, einem sehr kleinen flachen Teller und Fragmenten einer sehr grossen flachen geriefelten Schale.

Ueber die Auffindung der Silbergefässe besitzen wir einige Angaben, welche der Finder dem Verkäufer brieflich mitgeteilt hat:

„Quant à la trouvaille du trésor — so lauten seine Worte — cette argenterie a été trouvée dans les ruines du village Achmounin non pas dans les tombeaux, mais sous les ruines des anciennes habitations. Le lot était plus important, mais les fouilleurs l'ont fondu attendu que toutes les pièces étaient cassées et collées ensemble; voici l'exacte vérité; parmi ce qui a été fondu il y avait des petites coupes en or ainsi qu'en argent.“

Wir können diesem leider sehr summarischen Bericht um so eher Glauben schenken, als ihn der Zustand des Silbers völlig bestätigt, ja selbst ergänzt. Der ganze Schatz war, als er für das Altertum verloren ging, in Sackleinwand eingeschlagen gewesen, also ähnlich aufbewahrt worden wie der Silberschatz von Boscoreale⁴⁾. An zwei Stücken sind die groben Fasern der Umhüllung eng mit der umgebenden Oxydschicht verbunden noch deutlich sichtbar, an einem anderen hat sich das Bild eines etwas feineren Gewebes in der Patina abgedrückt. In dieser Umhüllung waren die Gefässe auf und in einander gestellt worden. Man hat durchaus den Eindruck, als sei dies in einem Augenblick höchster Gefahr geschehen, als habe man das Silber hastig und schonungslos verpackt, um es vor unberechtigten Händen zu verbergen. Diese für das feine und zarte Silber ungeeignete Behandlung, die statt einer vorübergehenden zu einer endgültigen geworden ist, hat den in dem Briefe angedeuteten Zustand der Zerstörung hervorgerufen. Die mannichfachen chemischen Prozesse, denen das Metall in der Erde unterlag, hatten aus den einzelnen Stücken eine fest zusammenhängende Masse gemacht, zu deren Zerteilung es geschickterer Hände bedurft hätte als der jener fouilleurs. An dem Boden der grössten Schale haftet ein kleines Stückchen eines, wie es scheint, eng geriefelten Gefässes unlöslich an der Oxydschicht an, von dem Gefäss selbst ist sonst nichts erhalten. Die Aussenseite einer anderen Schale zeigt in deutlichen Spuren, wie hier der Rand einer kleineren Schale fest angewachsen war; sie muss bei dem Versuche, sie von der grösseren loszulösen, zerbrochen sein, denn der Durchmesser der kreisrunden Spur deckt sich mit keinem der vorhandenen Stücke. Endlich sieht man auch in der kleinsten Schale einen deutlichen Rest Silbers, der von irgend einem hier hineingesetzten Gefäss herrührt.

Alle diese aus dem thatsächlichen Befunde sich ergebenden Folgerungen zusammengenommen mit dem schriftlichen Fundbericht lassen erkennen, dass wir nur den Bruchteil eines sehr reichen Schatzes besitzen, der sich durch die jetzt zerstörten Goldgefässe sogar vor den anderen uns bekannten grossen Silberfunden auszeichnete.

I.

Von entstellenden Zerstörungen wenig berührt, den antiken Eindruck in voller Frische wiedergebend, übt die auf der ersten Tafel im Ganzen und auf der zweiten im Ausschnitt abgebildete Schale beim ersten Anblick eine starke Wirkung aus¹⁾. Das flache 25 cm weite Gefäss ist ohne jede künstlerische Verzierung und um so mehr wird der Blick auf das die Mitte füllende Emblem hingeleitet, für welches es eigentlich nur den Halt giebt. Hier erblicken wir, dem Relief einer Münze vergleichbar, den Kopf des Herakles. Rechts kommt die Hand mit dem Keulengriff, links das Keulenende zum Vorschein. Der Kopf ist bedeckt mit dem Haupt des Löwen, dessen Tatzen nach vorn unter dem Halse zusammengeknötet sind²⁾.

Die Ausführung ist leicht und sucht nicht das Wesentliche in weitgehender Detaillirung. Das kann überall bemerkt werden, in der Bildung des Löwenfells, an dem die Haare rasch und flüchtig mit dem Pinzen angelegt sind, in den mit fester sicherer Hand geführten Konturen und in der Behandlung des Gesichts, in welchem die Flächen ohne Glättung und fast hart aneinanderstossen, in der Hand, die mehr angedeutet als ausgeführt ist. Das Löwenfell, statt eng an Wange und Hals anzuliegen, ist tief untersehnitten, und beschattet mit seinem vorderen glatten Rande das Gesicht und das kurze krause, in kleine Büschel zerlegte Haupthaar des Herakles, das Auge ist tief in die auffallend grosse Augenhöhle gelegt. So ist durch helle Lichter und tiefe Schatten eine lebendige materische Wirkung hervorgerufen.

Das Reliefbild, das aus feinem Silberblech getrieben und nachher von oben nachgearbeitet wurde, ist äusserst zerbrechlich und musste vor Druck geschützt werden. Um es zu erhalten, fütterte man es, ganz wie die feinen Bronzereliefs an griechischen Spiegeln und anderen Geräten, mit Blei. Von dieser Bleifüllung sind stark zersetzte

Reste noch in grosser Menge erhalten; auf der Abbildung sind sie an der beschädigten Stelle deutlich zu erkennen⁷). Nachdem die Reliefplatte so weit hergerichtet war, wurde sie in der Schale festgelötet und um die störenden Lötspuren zu verdecken, legte man den flachen einfach gegliederten Ring darüber, der das Bild wie ein besonderer Rahmen umgab.

Besonderes Interesse bietet die auch für die Geschichte des Fundes wichtige, mit Tinte geschriebene Aufschrift, durch welche der letzte Besitzer die Schale verunstaltet hat. Mit grosser Mühe ist es unter freundlicher Beihilfe des Herrn Dr. Krebs gelungen, wenigstens an einigen Stellen die oft mehr als halb verlöschten Buchstaben zu entziffern. Die Schrift ist eine flüssig geschriebene Kursive, wie sie um die Wende des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts nach Massgabe der Papyri gebräuchlich gewesen ist. Einen ungefähren Eindruck davon giebt die zweite Tafel. Der Versuch, die Inschrift gesondert und grösser zu photographieren, führte nicht zu wesentlichen Ergebnissen, ein mit der Hand gezeichnetes Facsimile empfahl sich wegen allzuvieler Unsicherheiten in Form und Lesung der Buchstaben nicht. Am besten bleibt die Inschrift am Original zu erkennen und wir geben aus diesem Grunde den Text nur in der Umschrift wieder.

Ganz deutlich ist die Stelle, wo die Aufschrift schliesst, durch zwei sich kreuzende Zickzacklinien angegeben. So oder ähnlich pflegt auch auf den Papyri der leere Raum am Ende einer Zeile ausgefüllt zu werden. Der Anfang ist unter einer Oxydschicht verborgen. Der erste, allein noch nicht verdeckte Buchstabe scheint ein Φ gewesen zu sein, aber das ist sehr unsicher. Rechts von dem grossen Oxydfleck ist mit voller Deutlichkeit Λ $\tau\epsilon\sigma\sigma\alpha\rho\omega\upsilon$ d. h. $\lambda\epsilon\tau\rho\acute{\omega}\nu$ $\tau\epsilon\sigma\sigma\acute{\alpha}\rho\omega\upsilon$ zu erkennen, hier war also eine Gewichtsbestimmung gegeben. Es folgt sodann $\Phi\iota\lambda\acute{\omicron}\zeta$ nebst einem Abkürzungsstrich, doch wohl der Genetiv des Namens $\Phi\iota\lambda\acute{\omicron}\zeta\epsilon\upsilon\gamma\omicron\varsigma$, der in Aegypten wie überall häufig ist. Unter den nun weiter rechts stehenden Zeichen ist sicher ein α , weiterhin die Buchstabenkomplexe $\upsilon\sigma\iota$ und $\omega\upsilon$ und erst dann liest man in zusammenhängender Folge Λ Γ (hier folgt ein Bruchzeichen, dessen Erklärung bisher nicht gelungen ist) $\delta\rho\alpha\chi$ (d. h. $\delta\rho\alpha\chi\mu\acute{\alpha}\zeta$) $\delta\iota\sigma\chi\epsilon\iota\lambda\acute{\iota}\alpha\varsigma$ $\delta\alpha\tau\alpha\kappa\omicron\sigma\iota\alpha\varsigma$, also eine Gewichtsbestimmung und eine Wertangabe. Im Ganzen würde die Aufschrift unter Punktierung der unsicheren Zeichen so aussehen:

φ . . . ca. 20 Buchstaben . . . Λ $\tau\epsilon\sigma\sigma\alpha\rho\omega\upsilon$ $\varphi\iota\lambda\acute{\omicron}\zeta$ schräger Abkürzungsstrich $\sigma\alpha\upsilon\sigma\epsilon\upsilon\tau\epsilon\tau\iota\omega\upsilon$
 Λ Γ Bruchzeichen $\delta\rho\alpha\chi$ $\delta\iota\sigma\chi\epsilon\iota\lambda\acute{\iota}\alpha\varsigma$ $\delta\alpha\tau\alpha\kappa\omicron\sigma\iota\alpha\varsigma$ XXXX

Die Lesung wurde bei der letzten Wertangabe durch den Umstand erschwert, dass die Summe der Drachmen korrigirt ist; über und durch die Zahl $\delta\iota\sigma\chi\epsilon\iota\lambda\acute{\iota}\alpha\varsigma$ ist $\tau\epsilon\tau\sigma\chi\epsilon\iota\lambda\acute{\iota}\alpha\varsigma$ geschrieben worden, in der Wertung ein recht erheblicher Unterschied. Auch unterhalb des Beginns der Inschrift werden Schriftzeichen sichtbar, die von anderer Hand geschrieben nicht zu der Hauptinschrift gehören. Hier glauben wir $\varphi\iota\beta\iota$ erkannt zu haben, was vielleicht zu $\Phi\iota\beta\acute{\omega}\nu$ oder $\Phi\iota\beta\acute{\omega}\nu\omicron\varsigma$ zu ergänzen ist, ein Name, den wir auf

einem Schalenfragment noch finden werden. Selbst auf dem Emblem über der Hand des Herakles scheinen Buchstaben gewesen zu sein, in deren ersten beiden man wieder ζ erkennen möchte.

Zum Vergleich mit dieser Aufschrift bieten sich zunächst die Inschriften dar, die sich auf fast allen Stücken des Hildesheimer Silberfundes vorfinden, und deren Sinn durch Wieseler, Sauppes und Schönes Ausführungen verständlich geworden ist¹⁾. Aber sie zeigen zugleich, dass sie anderer Art sind. Hier ist in knappster Form angegeben, wieviel Exemplare einer jeden Gefässgattung vorhanden sind und wieviel diese insgesamt wiegen. Dazu kommen in einigen Fällen Namen, die auf die Besitzer oder die Künstler gedeutet werden. Diese mit grosser Sorgfalt eingegrabenen Inschriften sind am ehesten unsern Silberstempeln vergleichbar und sie enthalten nur tatsächliche ein für allemal gültige Angaben. Die Preise sind niemals, weder hier, noch bei den Gefässen von Boscoreale oder bei den sorgfältig signirten Silbersachen von Pompei vermerkt. Die Aufschrift der Heraklesschale dagegen mit ihrer noch dazu korrigirten Wertangabe scheint für eine besondere Gelegenheit angebracht zu sein²⁾. Sie macht durchaus den Eindruck einer Notirung, wie sie auf Stücke gesetzt zu werden pflegt, die zum Verkauf bestimmt sind und wo neben dem Gewicht der Preis die Hauptsache ist. Um so mehr müssen wir bedauern, dass wir nicht erfahren, auf wieviel Stücke sich Preis und Gewicht bezog; das muss in den unlesbaren Teilen verborgen sein und so verliert auch der lesbare etwas von seiner Bedeutung. Es wäre in der That sehr hübsch, wenn wir den Preis alten Silbers in einer Zeit kennen lernten, die der hadrianischen nicht fern liegt. Damals wurden in Rom alte Kunstwerke sehr hoch geschätzt und Hermopolis, das der hadrianischen Gründung Antinoupolis gegenüberlag, wird gewiss die in Rom herrschende Mode mitgemacht haben.

Die umstehende Abbildung zeigt die Aussenseite einer anderen Schale des Fundes, welche offenbar ein Gegenstück zu der Heraklesschale war³⁾. Ihre Innenseite abzubilden erschien unnötig, denn der Hauptschmuck, das Emblem ist verloren gegangen. Nur die Stelle, wo das Bild ehemals gewesen ist, giebt sich durch die Färbung des Oxyds deutlich zu erkennen und es hat demnach den Anschein, als habe das Emblem schon gefehlt, als die Schale verborgen wurde. Jedenfalls hat es damals nicht mehr fest in der Schale gesessen, sonst hätte sich die sehr starke Oxydschicht an dieser Stelle nicht bilden können. Das Emblem würde voraussichtlich die Vermutung, dass die Schale ein Gegenstück zu der Heraklesschale war, zur Gewissheit gemacht haben. Aber auch so spricht alles dafür. Die Gleichartigkeit beider Schalen beschränkt sich nicht auf die Form im Allgemeinen und auf die genau übereinstimmende Grösse, sie ist frappant bei der Betrachtung der Aussenseite, namentlich im Vergleich mit der ganz verschiedenen gegliederten Aussenseite der anderen Schalen des Fundes. Strich für Strich

wiederholen sich bei beiden die in unregelmässigen Abständen sauber und scharf eingedrehten Kreise. Welcher Kopf als Gegenstück zu dem Herakleskopf die Schalenmitte verzierte, ist nicht zu erraten. Unter den verschiedenen Möglichkeiten, die sich bieten, hat eine Athena die grösste Wahrscheinlichkeit für sich.



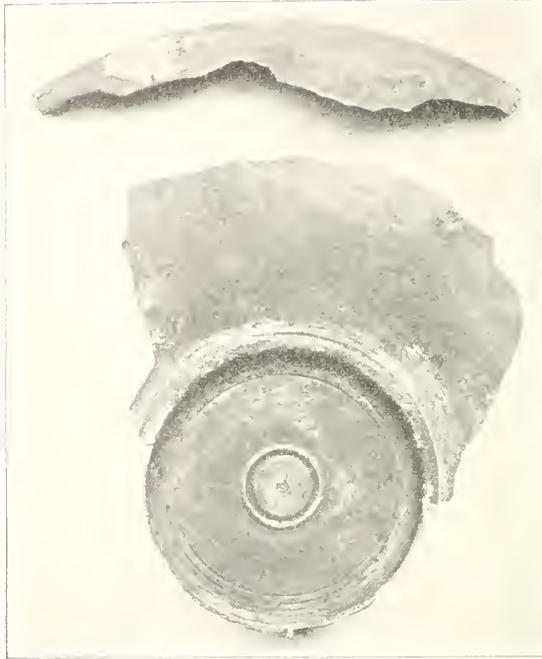
Das zweite Hauptstück der neuen Erwerbung ist die auf der dritten Tafel im Ganzen und auf der vierten Tafel im Ausschnitt abgebildete Schale. Nicht ganz so weit wie die Schale mit dem Heraklesbild — ihr Durchmesser beträgt 23 cm — wirkt sie durch die grössere Tiefe noch kleiner als sie wirklich ist. Ihre Erhaltung ist ganz vortrefflich. Von einer starken Chlorsilberschicht am rechten Rande, in welcher auch die grobe Umhüllung deutlich wahrnehmbar ist, und von kleineren kaum bemerkbaren Eindrücken abgesehen, ist sie fehlerlos. Auf die eigentliche das Emblem haltende Schale ist grössere Sorgfalt verwendet als bei den andern beiden und namentlich die Bearbeitung der Aussenseite

zeichnet sich vor jenen vorteilhaft aus. Während jene hauptsächlich auf die Betrachtung der Mittelbilder angelegt sind, ist hier durch die schwungvollere Wölbung und durch den eleganteren Rand mehr eine Gesamtwirkung angestrebt worden. Das Bild stellt eine Mänade vor; als solche wird sie durch die Nebis, durch den ins Haar geschlungenen Epheu, durch das Tympanon deutlich charakterisiert. In der Anordnung des Bildes, das unten gerade abgeschnitten ist, in der Bildung der Gesichtsförmungen und in der malerischen Behandlung des Reliefs ist die gleiche Kunstauffassung zu erkennen, aus welcher heraus der Herakleskopf gearbeitet ist, aber wie gemildert erscheint der Frauenkopf gegenüber den gewaltsamen Zügen des Herakles. Weich und zart ist das Profil des vollen Gesichts mit dem leicht geöffneten Munde und es tritt in beabsichtigter Wirkung vor dem mit einem Stern geschmückten Tympanon hervor, das ohne jeden Halt in der Luft schwebt, aber zugleich den gleichmässigen Hintergrund belebt. Aus dem wellig fließenden Haar über der freien Stirn, das am Hinterkopf zu einem Knoten verschlungen ist, tauchen hier und dort die Blätter der eingeflochtenen Epheuranke hervor, welche vorn in einer grossen Blüte zu endigen scheint; kleine losgelöste Löckchen spielen leise bewegt um Wange und Hals. Auf dem Scheitel liegt das Haar fester an und lässt den fein und lebendig gezeichneten Kontur des Hinterkopfes deutlich heraustreten. Mit dieser Anmut des Kopfes vereinigt sich die kraftvolle Bildung von Hals und Brust zu glücklicher Zusammenwirkung.

Die technische Behandlung des Reliefs ist wie die der Heraklesschale. Auch hier war ehemals eine Bleifüllung, deren zersetzte Reste indessen bis auf ganz geringe Spuren verloren gegangen sind. Auf der Aussenseite ist am Boden die Inschrift des Besitzers Δωζόζωο eingeritzt. Sie gehört in nachchristliche Zeit, ohne dass sich ein genaueres Datum angeben lässt.

Auch von dem Gegenstück dieser Schale sind Reste erhalten, welche umstehend abgebildet sind. Den sicheren Beweis dafür geben die übereinstimmende Form der Schale und die Bildung der Aussenseite. Diese ist, wie der Vergleich lehrt, bei beiden Schalen weit sorgfältiger gearbeitet, als bei den andern beiden, die Kreise treten noch schärfer hervor und der hohe um den Boden liegende Rand, der von innen heratgetrieben ist, giebt ihr ein entschiedeneres Aussehen. Diese Verschiedenheiten haben nicht in einer blossen Laune der Verfertiger ihren Grund, sie sind aus der ganz verschiedenen technischen Herstellung zu erklären. Während die Heraklesschale und ihr Gegenstück gegossen sind, sind die Mänadenschale und ihr Gegenstück getrieben. Die Wände der ersten beiden Schalen sind stärker als die der andern beiden, bei denen man in der schönen Wölbungslinie die treibenden Hammerschläge zu spüren glaubt. Ganz äusserlich macht sich dieser Unterschied der Herstellung in der Färbung des Silbers bemerklich. Bei der Mänadenschale und ihrem Gegenstück ist der Silberton durchaus vorherrschend.

die beiden andern Schalen sind, wo nicht modern geputzt ist, bronzegrün patiniert. Ihr Silber hat demnach einen starken Kupfergehalt. Zum Treiben aber ist das Silber je reiner desto geeigneter, und an den beiden getriebenen Schalen konnte sich, weil sie



deutlich besser im Metall sind, eine solche Patina nicht, oder wenigstens nicht so stark bilden. An ihnen kommt dagegen in verschiedener Stärke jene Chlorsilberschicht zum Vorschein, welche für den aus besonders feinem Silber hergestellten Hildesheimer Schatz so charakteristisch ist.

Auf dem Boden der Schale steht, wie es scheint von derselben Hand geschrieben wie die Aufschrift der Heraklesschale, der Besitzernamen Phibion $\Phi\beta\acute{\iota}\omega\nu\varsigma$. In dem Briefe eines Melas an Sarapion und Silvanus, der um das Jahr 300 n. Chr. geschrieben und bei Grenfell and Hunt greek papyri, second series II nr. 77 wieder abgedruckt ist, heisst der Bruder des Adressaten $\Phi\beta\acute{\iota}\omega\nu$. Der Name ist in dieser und namentlich in anderen

abgeleiteten Formen in Aegypten nicht selten gewesen. Andere Schriftzeichen, die auf dem Boden der Schale stehen, sind nur ganz undeutlich erhalten und spotten jeden Versuchs der Entzifferung.

Ob ein vereinzelt erhaltener Silberrahmen, der die Lötspuren eines Emblems verdecken sollte, zu diesem Schalenfragment oder zu dem Gegenstück der Heraklesschale gehörte, lässt sich nicht entscheiden, da er für beide passen würde.

Vielleicht immer, sicher aber zu der Zeit, als der Schatz verborgen wurde, ohne Emblem war die hier unten abgebildete einfache gegossene Schale. Ihr Durchmesser beträgt $19\frac{1}{2}$ cm. Sie ist stark mit Bronzepatina überzogen, ihr Silber ist also nicht besonders fein. In der Mitte ist die Patina stärker als sonst, aber wir dürfen aus diesem



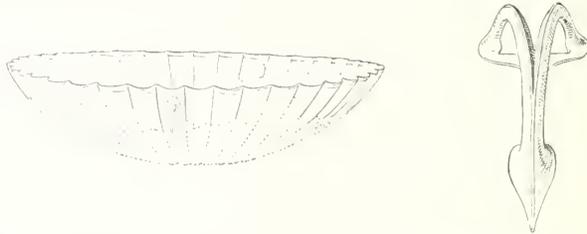
Umstand nicht mit demselben Recht auf ein Mittelbild schliessen, wie bei dem Gegenstück der Heraklesschale. Denn die stark patinierte Stelle ist sehr klein und irgendwelche Lötspuren sind nicht aufzufinden. Offenbar hat sich an dieser tiefsten Stelle der Schale die Feuchtigkeit besonders gesammelt. Zu allem hinzu kommt, dass an einer

Stelle in der Mitte deutlich die abgedrückten Fäden einer feinen Leinwandumhüllung sichtbar werden, womit das ehemalige Vorhandensein eines Mittelbildes noch unwahrscheinlicher wird.



Aus sehr feinem Silber ist das hier neben in Originalgrösse abgebildete kleine ovale Tellerchen gegossen. Eine bis 1 mm starke Chlorsilberschicht bedeckt nahezu die ganze Unterseite und lässt den scharf geschnittenen Rand nur an einer kleinen Stelle deutlich hervortreten. Oben ist der Rand breit und leicht der Tellervertiefung zugeneigt, unten ist er flach unterhöhlt. Der Boden des Tellers wird hier durch eine ovale Anschwellung angedeutet. Der Zweck des kleinen Gerätes ist durchaus unklar. In seiner ovalen Form nähert er sich sehr den zu wirklichem Gebrauch geeigneten einfachen Tellern des Hildesheimer Silberfundes. An keinem der Gefässe sind die in der Chlorsilberschicht festsitzenden Fäden der Leinwandumhüllung so deutlich zu sehen und selbst noch zu fühlen, wie an diesem Stück.

Von dem letzten und ehemals sicher nicht dem geringsten Stück des Schatzes, einer grossen geriefelten Schale, giebt die beistehende Zeichnung einen Eindruck. Jetzt



sind nur noch drei Fragmente des Randes erhalten. Aus ihnen lässt sich berechnen, dass der Durchmesser der Schale etwa 30 cm betragen hat. Die Schale war also eine technisch hervorragende Leistung. Sie war noch beträchtlich grösser als die sogenannte Eierschale von

Hildesheim, mit welcher sie am ersten verglichen werden kann, mit deren grösster Durchmesser $26\frac{1}{2}$ cm ist. Ueber die sonstige Form der Schale und über ihren Schmuck vermögen wir nichts anzugeben. Nur für die Henkel lässt sich annehmen, dass sie dem neben der Zeichnung abgebildeten Exemplar von einem Henkelpaare aus Hildesheim sehr ähnlich gewesen sind. Genau die Blattform, in welche diese Henkel auslaufen, zeigt die auch in der Zeichnung sichtbare Lötspur, die auch in der Grösse so auffallend übereinstimmt, dass man die Henkel für zugehörig halten würde, wenn sie mit dem Schatz zugleich gefunden wären. Auch der Henkel der Eierschale muss in seiner Struktur sehr ähnlich gewesen sein, wie aus der herzblattförmigen Lötspur hervorgeht. Aber während hier nur ein einziger Henkel war, zeigte die neu gefundene Schale ehemals zwei. Eine der beschriebenen genau entsprechende Lötspur ist auf einem anderen Fragment deutlich zu erkennen.



II.

Wir haben bei der Erklärung der Aufschrift das Silber als alt im Sinne des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts bezeichnet. Die Berechtigung zu dieser Bezeichnung scheint sich ganz äusserlich aus den sichtbaren Spuren langen Gebrauchs zu ergeben, die namentlich an der Mänadenschale sehr auffallend sind. Die Nase der Mänade ist, wie die Abbildung weniger deutlich bemerken lässt als das Original, sehr abgenutzt und besonders der Nasenflügel ist in seinen Konturen stark verwischt. Auch am Mund und an fast allen sehr hoch stehenden Teilen des Haares ist das Metall blank und abgerieben. Weniger stark sind diese Spuren an der Heraklesschale, doch auch hier sind abgeriebene und blanke Stellen an dem hoch stehenden Löwenfell deutlich bemerkbar. Diese Abnutzungen sind, da die Schalen zu täglichem Gebrauch schwerlich bestimmt waren, gewiss nicht in ganz kurzer Zeit entstanden, aber dass die Schalen hunderte von Jahren vor der Aufschrift entstanden sind, beweisen sie nicht. Auch bei dem Silber-

schatz von Boscoreale finden wir mannichfache, selbst stärkeren Spuren des Gebrauchs an verschiedenen Gefässen, die wohl erst der römischen Kaiserzeit angehören. An sich könnten also die neugefundenen Schalen sehr wohl Kopien oder freiere Nachbildungen älterer Vorbilder sein. Aber die Frische und die Leichtigkeit der Arbeit beider Embleme schliesst den Gedanken an eine spätere Kopie geradezu aus und wir betrachten es als ein sicheres Ergebnis der Untersuchung, die wir im vorigen Abschnitt angestellt haben, dass die Schalen originale Arbeiten der Zeit sind, in welche sie der stilistische Charakter der Köpfe verweist.

Bei dem Versuche, diese Zeit näher zu bestimmen, nehmen wir an, dass beide Schalen gleichzeitig sind. Nicht wenige von denen, welche die Schalen zuerst sahen, haben sie als Werke eines und desselben Künstlers bezeichnet. Solches Urteil kann sich auf die Aehnlichkeit in der malerischen Behandlung der Reliefs und auf die Grössenverhältnisse gründen. Aber es trifft sicher nicht das Richtige: die technische Bearbeitung, die bei der Mänade sehr ins Detail geht, während sie beim Herakles nur andeutet, ist zu verschieden. Trotzdem wäre es ein merkwürdiger Zufall, wenn diese künstlerisch so gleichartigen Stücke, die in der Grösse des Bildrundes so genau zueinander passen, dass sie wie für ein grösseres Ensemble gearbeitet erscheinen, verschiedenen Zeiten angehörten.

Beistehend ist der Marmorkopf des Louvre abgebildet, den Winter im Jahrbuch des Instituts 1894 S. 245 als Mithradates VI Eupator gedeutet hat. Damit ist die ungefähre kunstgeschichtliche Bestimmung für die Schalen gegeben. Denn der Marmorkopf ist dem Herakles in der Gesamtbildung und in der Einzeldurchführung nahe verwandt. In der Art, wie durch den Wechsel heller Lichter und tiefer Schatten eine lebendige malerische Wirkung hervorgebracht ist, zeigt sich die gleiche Kunstauffassung. Im Einzelnen ist namentlich die Behandlung des am Halse tief unterschmittenen Löwenfells zu beachten, das gewiss auch bei dem Mithradateskopf über der Brust zusammengeknötet war, die Linie der in ihrem unteren Teile stark vorgebauten Stirn, die Bildung der Augen, die in weite und tiefe Höhlen gesetzt sind, und besonders der Augenbrauen, die unrubig nach der Mitte zusammengezogen sind.



Aber bei allen diesen Uebereinstimmungen finden sich auch wieder Unterschiede. Das Pathos in dem Herakleskopf scheint minder gewaltsam und weniger gesucht zu sein als in dem Mithradateskopf. Wie Winter nachgewiesen hat, ist der Kopf des Mithradates in derselben Zeit entstanden in welcher die Laokoongruppe entstanden ist. So weit die Laokoongruppe von der pergamenischen Gigantomachie entfernt ist, so weit ist der Mithradateskopf von dem Herakleskopf entfernt¹¹⁾. In den Köpfen der Gigantomachie glaube ich die nächsten Vergleichungspunkte zu dem Herakleskopf zu finden¹²⁾.

Wenn dieser Eindruck richtig ist, würde die Entstehung der Schalen etwa um die Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts anzusetzen sein. Bestätigend für diesen Ansatz ist der Umstand, dass auch die Mänade eine enge Verwandtschaft mit den Frauenköpfen aus Pergamon zeigt. Als nächster Vergleich bietet sich die vorstürmende Artemis von dem grossen Friesse dar. Leider wird durch die starke Zerstörung der Figur der Eindruck der Aehnlichkeit sehr beeinträchtigt, aber selbst bei diesem fragmentirten Zustand ist sie noch auffallend. Das wellige Haar an den Schläfen, das am Hinterkopf fest anliegt und zu einem Knoten aufgebunden ist, ist genau so behandelt wie das Haar der Mänade. Die Augenhöhlen sind gross und tief, die Lippen voller Leben, das Kinn geht in leiser Anschwellung zum Halse über. Die Verbindung anmutiger Gesichtsformen mit körperlicher Kraft ist den Frauenfiguren des Frieses und der Mänade der Schale in gleichem Masse eigentümlich. Von dem Fries dürfen wir neben der Artemis auch die sogenannte Schlangentopfwerferin anführen, die auch in den Einzelheiten der Gesichtsbildung mit der Mänade verglichen werden kann und die ihrerseits wieder dem bekannten pergamenischen Frauenkopf sehr nahe steht¹³⁾.

Die Pupillen sind an den Augen beider Köpfe angegeben, bei der Mänade deutlicher als bei dem Herakles. Für eine jüngere Entstehung kann diese technische Eigentümlichkeit der Schalen nichts beweisen. Wir können als Beispiele für diese Gewohnheit die grossen hellenistischen Cameen in Wien und in der Bibliothèque nationale zu Paris anführen. Der Tafel XXII nr. 227 in Babelon's catalogue des camées abgebildete Kopf, der fragweise als Seleukos I Nikator gedeutet wird, sicher eine griechische Arbeit der Diadochenzeit ist, zeigt eine ganz analoge Behandlung des Auges. Von dem Wiener Cameo mit den Bildnissen des Königs Ptolemäus II Philadelphus und seiner Schwester und Gemahlin Arsinoë liegt mir ein Abguss vor¹⁴⁾. Auch hier ist an beiden Köpfen Pupille und selbst der Augensterne angegeben, jedoch ist die Pupille nicht durch eine Einbohrung bezeichnet, sondern durch einen kleinen hakenförmigen Strich.

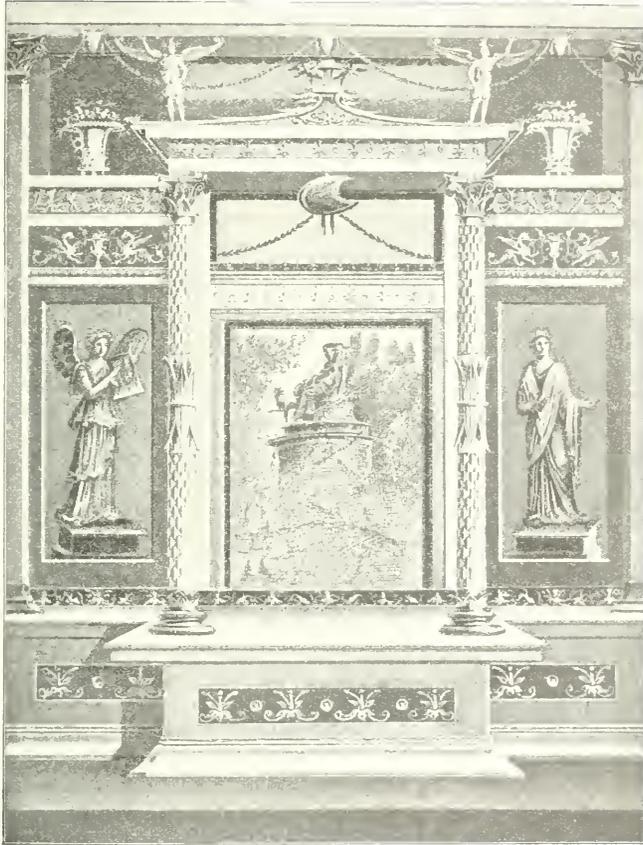
Das an der Spitze dieses Abschnittes abgebildete Medaillon ist eine der Hauptzierden des sogenannten Goldschatzes von Tarsos, der zum grössten Teile in dem Cabinet des médailles der Bibliothèque nationale zu Paris aufbewahrt wird¹⁵⁾. Dieses und zwei

weitere Goldmedaillons desselben Fundorts bilden eine engere Gruppe. Von jenen beiden zeigt das eine auf der Vorderseite das Bildnis Alexanders des Grossen, auf dem Revers genau dieselbe Löwenjagd, wie das hier abgebildete Medaillon, mit der Beischrift ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥΣ, das andere auf der Vorderseite einen bärtigen Mann mit der Königskrone, auf dem Revers eine Nike auf dem Viergespann mit einer Palme in der Linken, dazu die Inschrift ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥΣ. Lenormant hat den Nachweis versucht, dass in diesen drei Medaillons Herakles als mythischer Ahnherr Alexanders des Grossen, Philipp der Vater Alexanders und dieser selbst dargestellt sei und zugleich, dass die Entstehung der Medaillons in die Zeit des Alexander Severus falle, der sich gern mit Alexander dem Grossen verglich und ihn kopierte. Mag diese Combination richtig oder nicht richtig sein und mögen die Medaillons der angegebenen Zeit angehören oder etwas früher entstanden sein, so viel ist gewiss, dass sie deutlich den Stempel der späteren Kaiserzeit an sich tragen¹⁶⁾. Die bis ins Feinste gehende Durchführung des Details, die namentlich an dem Löwenfell deutlich bemerkbar ist, findet in den Medaillons der römischen Kaiser des dritten nachchristlichen Jahrhunderts nahe Analogien. Das Gesicht ist sicher gezeichnet aber glatt und ohne den Ausdruck, den das Vorbild des Medaillons gewiss zeigte. Durch die Aehnlichkeit der Anordnung im Rund und durch die verwandten Grössenverhältnisse wird die Vergleichung mit dem Herakleskopf der Schale nahegelegt, und wenn etwa die mit Tinte geschriebene, der Entstehung des Medaillons etwa gleichzeitige Aufschrift der Schale nicht den Eindruck einer zufälligen gelegentlichen Preisauszeichnung macht, wie oben angenommen worden ist, der könnte auch diese für eine gleichzeitige Entstehung beider Monumente anführen. Aber je länger man die nicht originale Arbeit des Goldmedaillons mit der originalen Arbeit des Schalenbildes vergleicht, um so grösser erscheint der Abstand, der beide von einander trennt. Unter den zahlreichen Medaillons derjenigen römischen Kaiser, die sich als Herakles haben darstellen lassen¹⁷⁾, findet sich keines, das sich in der Gesamtaufassung oder in der Art der Technik dem Schalenbilde näherte. Um so wahrscheinlicher wird die kunstgeschichtliche Datierung, deren Begründung vorher versucht worden ist.

Abgesehen von der Technik jedoch ist das Goldmedaillon durch den Typus des Kopfes für die Heraklesschale von Wichtigkeit. Dem Herakles des Medaillons sind als Ahnherrn Alexanders des Grossen unverkennbar die Züge des grossen Königs beigelegt. Das wird besonders deutlich, wenn man den Alexanderkopf des zweiten Goldmedaillons neben den Herakleskopf stellt. Es kann nicht zweifelhaft sein, dass die beiden Medaillons nach besten Kräften angefertigte getreue Kopien nach Vorbildern etwa lysippischer Zeit sind. Das Heraklesbild der Schale macht den Eindruck eines Porträts, das diesem Herakles-Alexander des ausgehenden vierten Jahrhunderts nicht fern steht. Das krause,

Winckelmanns-Programm 1898.

in einzelne Lückchen zerlegte Haar, vor Allem der kurze Backenbart, der von vielen hellenistischen Fürsten getragen wurde, geben dem Herakles der Schale einen stark porträthaften Character. Die Auffassung ist in beiden Köpfen idealisirt und die auf den makedonischen und den hellenistischen Münzen mit dem Herakleskopf ganz besonders zum Ausdruck gebrachte ungebundene Kraft tritt ganz zurück. Aber während der Kopf des Goldmedaillons von Tarsos ganz deutlich das Gepräge einer der lysippischen nicht fern stehenden Kunst trägt, ist der Herakleskopf der Schale im pergamensischen Sinne gebildet.



III.

Unter den sieben Gefäßen, die an uns gekommen sind, finden wir zweimal zwei als Gegenstücke gearbeitet, bei einer so kleinen Zahl gewiss ein auffallendes Verhältnis. Es stellt sich immer deutlicher heraus, dass die Sitte kostbare Gefäße in der Absicht einer dekorativ wirkungsvollen Aufstellung in zwei Exemplaren herstellen

zu lassen, durch den Hellenismus zwar nicht aufgekomen, aber zur höchsten Ausbildung gelangt ist. Der griechische Gebrauch hat der römischen Zeit als Vorbild gedient. In den Schilderungen, welche Cicero von der Habsucht des Verres giebt, der mit Vorliebe die kostbaren Embleme aus den Gefässen raubte, finden wir häufig Paare von Bechern erwähnt¹⁵⁾:

Verr. IV, 14, 32 „cum sederem“ inquit, „domi tristis, accurrit Venerius; iubet me *scyphos sigillatos* ad praetorem statim adferre. permotus sum;“ inquit; „*binos habebam*; iubeo promi utrosque, ne quid plus mali naseeretur, et mecum ad praetoris domum ferri.“

Verr. IV, 22, 49 „cenabat apud eum; argentum ille ceterum purum adposuerat, ne purus ipse relinqueretur, *duo pocula non magna, verum tamen cum emblemate*. hic, tamquam festivom acroama, ne sine corollario de convivio discederet, ibidem convivis spectantibus emblemata evellenda curavit.“

Verr. II, 19, 47 Syracusani . . . dicebant. *scyphorum paria complura*, hydrias argenteas pretiosas, vestem stragulam multam, mancipia pretiosa data esse Verri.

Vergil lässt einen uns sonst unbekanntem Künstler Alcimedon zwei Becherpaare anfertigen, die er mit folgenden Worten beschreibt ecl. III, 35

verum, id quod multo tute ipse fatebere maius
 (insanire libet quoniam tibi), *pocula ponam*
 fagina, caelatum divini opus Alcimedontis:
 lenta quibus torno facili superaddita vitis
 diffusos edera vestit pallente corymbos.
in medio duo signa, Conon et quis fuit alter,
 descripsit radio totum qui gentibus orbem,
 tempora quae messor, quae curvos arator haberet?
 necdum illis labra admovi, sed condita servo.
 D. Et nobis idem Alcimedon *duo pocula fecit*,
 et molli circum est ansas amplexus acantho,
 Orpheaque in medio posuit silvasque sequentis.

In augusteischer Zeit stellt Labeo dig. 32, 30 pr. folgenden durch die ungenane Ausdrucksweise des Erblassers entstandenen Rechtsfall an¹⁶⁾: qui quattuor pocula oleaginea habebat, ita legavit: *pocula oleaginea paria duo*. respondi *unam par* legatum esse, quia non ita esset: *bina paria*, neque ita: *poculorum paria duo*: idem et Trebatius.

Deutlicher als diese Nachrichten sprechen die Funde selbst. Unter den Gefässen von Boscoreale finden wir nicht weniger als zehn Paare von Bechern aller Arten, Näpfen, Krateren und Schalen¹⁷⁾. Der Hildesheimer Silberfund zeigt trotz der unorganischen Zusammensetzung seines Ensembles Becher, Schalen und Näpfe in zwei Exem-

plaren — in einem Falle waren vier Schalen gleichartig abgebildet. Zu einer von dieser Reihe von Gefässen desselben Fundes haben ehemals Gegenstücke existirt: selbst der zierliche Dreifuss, der kürzlich wieder hergestellt worden konnte, ist wie ein Beispiel beweist, noch einmal vorhanden gewesen²²⁾. Auch in Bernay sind wieder die Gefässe paarweise als Weillgeschenke dargebracht worden²³⁾ und für Pompeii genügt es, auf die Kentaurenbecher im Neapler Museum hinzuweisen.

Diese für die römische Zeit charakteristische Gewohnheit entspricht durchaus dem stark ausgeprägten dekorativen Sinn des Hellenismus und lässt sich auch für diese Zeit in schriftlicher und bildlicher Ueberlieferung verfolgen. Plinius beginnt seine Auseinandersetzung über die getriebenen Silberarbeiten des Alterthums mit folgenden Worten XXXIII, 154 „mirum auro caelando neminem inclaruisse, argento multos, maximo tamen laudatus est Mentor de quo supra diximus — gemeint ist die Stelle XXXIII, 147 L. vero Crassus orator duos scyphos Mentoris artificio manu caelatos H² (emptos habuit) — quattuor parva ab eo omnino facta sunt, ac iam nullum extare dicitur Ephesiae Dianae templi aut Capitolini incendiis. Varro se et aereum signum eius habuisse scribit, proximi ab eo in admiratione Acragas et Boethus et Mys fuere, extant omnium opera hodie in insula Rhodiornm, Boethi apud Lindiam Minervam, Agragantis in templo Liberi patris in ipsa Rhodo Centauros Boethasque caelati scyphi, Mys in eadem aede Silenos et Cupidines, Acragantis et venatio in scyphis magnam famam habuit, post hos celebratus est Calamis.“ Von Calamis werden an anderer Stelle, nämlich XXXIV, 47 erwähnt *duo pueri manu caelata*, quae Cassio Salano avunculo eius praeceptoris suo Germanicus Caesar adanata donaverat, und diese Becher wurden — charakteristisch genug — von Zenodorus, der zu Neros Zeiten lebte, kopiert. Plinius fährt an der erstgenannten Stelle etwas später fort: Zopyrus qui Arcopagitas et iudicium Orestis in duobus scyphis H² [XVI] aestimatis (caelavit).

Überall treten, wie man aus dieser Uebersicht ersieht, die Gefässe paarweise auf. Von den bei Plinius erwähnten Künstlern gehören Boethos und Akragas sicher der eigentlich hellenistischen Zeit an, für Akragas darf man auch aus der Beschreibung der Darstellung auf diese Zeit schliessen. Die beiden Becher, auf denen er die Kentauren und die Bakehantinnen anbrachte, sahen gewiss nicht viel anders aus als die pompejanischen Kentaurenbecher oder diejenigen von Bernay²⁴⁾. Auch Zopyrus, der um die Zeit des Pompeius lebte, mit seinem Orestesurteil, das man in dem Corsinischen Silbergefäss nachgebildet sah²⁵⁾, gehört hierher. Die klassizistische Richtung, die er offenbar verfolgte, wird durch die grossen Kannen von Boscoreale und Bernay aufs Beste erläutert.

Unter den Geschenken, welche König Seleukos II und sein Bruder Antiochos um 246 v. Chr. dem Heiligthum des Apollon von Didymoi stifteten, finden wir erwähnt *αγγελημπόρων τραχιέων προσομών ἐστραγαμένων Ἀπὸ ἑλλήνων τετραγώνων ἑν. ἑκάτ. ἀραχμάς τριανταεὶς δεκακακτώ, τρεῖς ἄβελόνες*. Es waren offenbar zwei kostbare sogenannte Rhyta²⁶⁾.

Einen schlagenden Beleg jedoch aus spät hellenistischer Zeit für die Herstellung kostbarer Prachtstücke in zwei Exemplaren, die als Gegenstücke gedacht waren, finden wir in dem um das Jahr 100 v. Chr. verfassten, für die alexandrinische Kunst ganz besonders wichtigen Brief des Aristeas, in welchem er die Geschenke des Ptolemäus an dem Tempel in Jerusalem beschreibt²⁷⁾: „Γῶν δὲ κρατήρων δύο μὲν ἦσαν [χρυσῶν] τῆ κατασκευῆ, φιλιωτῶν ἔχοντες ἀπὸ τῆς βράσεως μέχρι τοῦ μέσου τὴν διασκευὴν τῆ τροφῆ, καὶ τὴν τῶν λίθων ἀνὰ μέσον τῶν φιλιῶν σύνδεσιν πολυτέλως ἔχοντες, εἶτα μιάνηδρος ἐπέκειτο περὶ αὐτῶν ὕψαι, τὴν δ' ἐκτύπωσιν ἐνυπήρχε διὰ λιθώσεως ποιικίλης, ἐμφράνων σὺν ὠρανοῦται τὸ τῆς τέχνης φιλιόπωνον· ἐπὶ δὲ τούτου ῥάβδωσις, ἐφ' ἣ διαπλοκὴ ῥόμβων, διατυπωτῶν ἔχουσα τὴν πρόσφιν ἕως ἐπὶ τὸ στόμα. τὸ δ' ἀνὰ μέσον ἀσπίδου καὶ λίθων ἐτέρων παρ' ἑτέροις, τοῖς γένεσι παραλλήλων ἔχόντων, τετραδρακτύλων οὐκ ἔλαττον, ἀνεπλήρου τὸ τῆς καλλοῦς ἐνορέες. ἐπὶ δὲ τῆς στεφάνης τοῦ στόματος κρήνων τύποις σὺν ἀνθεμίσι καὶ βοτρυῶν σχηματὰ διάπλοκα διατυπώοντο κυκλόθεν. οἱ μὲν οὖν διὰ τοῦ χρυσοῦ τοιαύτην εἶχον τὴν κατασκευὴν, χωροῦντες ὑπὲρ δύο μετρητάς· οἱ δ' ἄργυροῖ λέειν εἶχον τὴν διασκευὴν. ἔνοπρον δὲ γερουσίαν πρὸς αὐτὸ τοῦτο θαυμασίως ἔχουσαν, ὥστε πᾶν τὸ προσεχθὲν ἀπομαρτυρεῖται σαφέστερον μᾶλλον ἢ ἐν τοῖς κατόπτοις. οὐκ ἐπιτὼν δ' ἐστὶν ἐξηγηταῖσι τὰ προσυντελεσθέντα πρὸς τὴν τῆς ἀληθείας ἔμφρασιν. ὡς γὰρ ἐπετελέσθη, τεθῆναι τῶν κατασκευασμάτων ἑτέρου παρ' ἑτέρου, λέγειν δὲ πρῶτον ἄργυροῦ κρατήρος, εἶτα χρυσοῦ, πάλιν ἄργυροῦ καὶ χρυσοῦ παντελῶς ἀνεξήγητος ἐγένετο τῆς προσόψεως ἢ διάθεσις, καὶ τῶν πρὸς τὴν θεωρίαν προσόντων οὐ δυναμένων ἀρίσταθαι διὰ τὴν περιούρησιν καὶ τὸ τῆς ὕψους τερονόν. ποιικίλη γὰρ ἦν ἡ τῆς ἐπιφανείας ἐνέργεια. προσορώντων γὰρ πρὸς αὐτὴν τὴν τοῦ χρυσοῦ κατασκευὴν ψυχλαγωγία τις ἦν μετὰ θαυμασμοῦ. συνεχῶς ἐφ' ἕκαστον ἐπιβαλλούσης τῆς διανοίας τεχνίτευμα. καὶ πάλιν ὅτι πρὸς τὴν τῶν ἀργυρῶν προσβέβηαι τις θέσιν ἤθελεν, ἀπέλαμπε τὰ πάντα κυκλόθεν. ὡς ἂν τις ἐστέχη, καὶ διάχρυσιν ἐποίηι μείζονα τοῖς θεομένους· ὥστε παντελῶς ἀνεξήγητον εἶναι τῶν ἐνεργημένων τὴν πολυτεχνίαν.“

Auch unter den kostbaren Geräten, welche bei der πομπή des Ptolemäus eine solche Rolle spielen und die uns Athenäus V. S. 196 fg. nach Kallixeinos beschreibt, werden sicher viele als Gegenstücke gedacht sein. Gleich bei der Beschreibung des Zeltes heisst es, dass neben jeder Kline zwei goldene Dreifüsse auf silbernen Untersätzen standen. Auf die vier Horen des Zuges folgten θυμιατήρια δύο κίσσινα ἐκ χρυσοῦ ἐξηπήχη καὶ βωμὸς ἀνὰ μέσον τούτων τετραγώνος χρυσοῦ. An den vier Ecken des Wagens mit der automatischen Figur der Nysa, die sich von Zeit zu Zeit erhob, um Milch zu spenden, stand je ein vergoldeter Kandelaber. Unter den Silbergefässen finden wir sodann hervorgehoben κυλικαῖα ἄργυρᾷ ὀδοκαπήχη δύο, ὕψος περὶ ἑξ, und kurz darauf werden genannt ἰχνοὶ ἄργυροῖ δύο, ἐφ' ὧν ἦσαν βίβοι εἴκοσι τέσσαρες. Aber dieser Zweifzahl von Gefässen und Geräten stehen auch wieder andere Zahlen gegenüber. Unter den Goldprunkstücken dagegen ist die Zweifzahl so häufig, dass sie nicht als blosser Zufall erklärt

werden kann: ἐχόμενοι δὲ τούτων ἐπόμενοι αἱ τὰ χρυσώματα φέρουσαι, κατὰ τὰς Λαυοναίας τέτταρας ἔχοντες στεφάνους ἀμπέλινους . . . τετραμέτρηται ἑταροί. Κορονθουσίαι δὲ δύο αὐτοὶ δ' εἶχον ἀνωθεν καθήμενα περιφανῆ τετρασηυμένα ζῆα καὶ ἐν τῇ τραγγίῳ καὶ ἐν ταῖς χρυσάταις πρόστυπα ἐπιμελῶς παποιημένα· ἐχώρει δ' ἕκαστος μετρητὴς ἑατώ— ἐπ' ἐργωθήματα. καὶ ἑταροί, ἐν τῇ ἤσαν βίαια δέκα, ἑταροί δύο. ἑκάτερον χωροῦν μετρητὴς πέντε, κἀθόνας δουπέτρηται δύο. ψυατῆρας εἴκοσι δύο, ὧν ὁ μέριστος ἐχώρει μετρητὴς τριάκοντα, ὁ δὲ ἕλαριστος μετρητὴς ἐπόμεπυσαν δὲ τρίποδας χρυσοὶ μεγάλοι τέτταρας· καὶ χρυσομακατόληρα χρυσῆ διὰ νόθος πηλῶν δέκα ὕψος. ἔχουσα βασμοῦς ἑξή, ἐν οἷα καὶ ζῆα τετραπάσιστα ἐπιμελῶς παποιημένα. πολλὰ τὰ ἀρθρόμων· καὶ κολυμβία δύο καὶ ὄνανα διάχουσα δύο· ἐργωθήματα χρυσῆ τετραπάσιστα δύο. ἄλλαι ἐλάττους τρεῖς, ὄνανα δέκα, βωμοῦς τρίπεγχοι, μαζονόρια εἴκοσι πέντε.

Gefässe und Geräte von einer Pracht, wie sie hier und bei Aristeus geschildert werden, sind uns nicht erhalten, und wir können die schriftliche Ueberlieferung für den Hellenismus nicht in der Weise monumental belegen, wie es für die römische Sitte möglich war. Aber wir finden einen Ersatz für diesen Mangel in den Malereien der vornehmen hellenistischen Wände zweiten Stils in Pompei. Auf Tafel V von Mau's Geschichte der dekorativen Wandmalerei zum Beispiel — es ist die Wand, nach welcher die über diesem Abschnitt stehende Vignette hergestellt ist — sehen wir auf einer halbhohen Mauer zwei grosse kraterartige Fruchtvasen stehen, die in silbrigem Tone gehalten sind und wie Silberoder Glasgefässe wirken sollen. Beide Gefässe stimmen völlig mit einander überein. So wie diese beiden Vasen gemalt sind, pflegte man in Wirklichkeit Prachtgefässe in zwei Exemplaren zu dekorativer Wirkung aufzustellen. Die berühmten marmornen Prachtvasen wie die Borghesische des Louvre (museums²), die wie eine Kopie nach einem Silbergefäss aussieht, haben sicher nicht vereinzelt dagestanden, sondern hatten Gegenstücke, mit denen zusammen sie in glänzenden Anlagen aufgestellt waren. Schalen dieser Grösse haben, wie die pompejanischen Wandgemälde lehren, auf Treppenabsätzen und vorspringenden Theilen der Architektur gestanden. Es ist nicht erforderlich, für diese Dekorationsweise auf den Wandmalereien von Pompei nach Beispielen zu suchen, sie drängen sich von selbst auf und je reicher und phantastischer die Wände werden, um so phantastischer werden auch die in die Dekoration hineingesetzten Gefässe, die in Wirklichkeit nicht haben existiren können. Aber ausgegangen ist dieser Wandschmuck von der Beobachtung thatsächlicher Verhältnisse.

Die Prachtentfaltung unter den Diadochenfürsten, besonders unter den Ptolemäern, von welcher die alten Schriftsteller erfüllt sind, hat diese Gewohnheit besonders gefördert²). Stellte man überhaupt grosse Prunkgefässe aus edlen Metall her, so ergab sich die Zusammenordnung zweier gleicher Gefässe ganz natürlich in einer Zeit, in welcher die dekorative Wirkung eines Kunstwerkes in der Umgebung ebenso wichtig erschien als sein künstlerischer Wert. In der Malerei sind wirkliche Gegenstücke zuerst in der Zeit des Hellenismus geschaffen worden³).

Aber wir können die Anfänge dieser dekorativen Richtung noch weiter zurückverfolgen. Von den Künstlern, welche Plinius anführt, und die silberne Gefässe paarweise anfertigten, gehört Mentor spätestens der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts an. Denn von seinen Werken gingen etliche beim Brande des ephesischen Tempels der Artemis zu Grunde. Dass Mys, der im fünften Jahrhundert arbeitete, Becher paarweise machte, geht aus Plinius Worten nicht mit Sicherheit hervor. Die Lebenszeit des Kalamis kennen wir nicht, denn es ist ganz ungewiss, ob der Toreut Kalamis mit dem gleichnamigen Bildhauer identisch ist. In den athenischen Schatzverzeichnissen des fünften Jahrhunderts, die in der Reichhaltigkeit ihres Inhalts uns erst recht zeigen, welche unvergleichlichen Schätze kostbarer Geräte aus Gold und Silber ehemals vorhanden waren, von denen wir nichts mehr besitzen, finden wir Gegenstücke nicht erwähnt und wir schliessen gewiss mit Recht, dass es in dieser Zeit noch nicht üblich war, Gefässe paarweise auf die dekorative Wirkung hin aufzustellen.

Bis gegen die Wende des fünften Jahrhunderts als obere Grenze führen uns aber auch die Denkmäler, nämlich die Thonvasen, die für die Metallgefässe eintreten müssen. Unter den apulischen Vasen, bei welchen nicht mehr wie in der streng rotfigurigen Vasenmalerei der Gegenstand der Darstellung für den Maler die Hauptsache ist, sondern Darstellung Ornament und Form zu glanzvoller Gesamtheit vereinigt sind, finden wir häufig Gefässe so gleichartig in Grösse und Geschmack, dass wir die einstige Verwendung als Gegenstücke geradezu mit Notwendigkeit annehmen müssen. Auch die Betonung der Vorderseite dieser Vasen, die nur für die Aufstellung, nicht für den Gebrauch berechnet sind, spricht dafür. Allein in der Sammlung des Antiquariums sind vier Paare vorhanden, von denen im Katalog der Vasensammlung zwei Paare auch als Gegenstücke bezeichnet sind, ohne dass freilich diese Bezeichnung durch die Fundumstände gesichert ist³¹⁾. Wenn wir über die Auffindung der apulischen Vasen genaue Berichte besässen, würde die hier geäusserte Vermutung gewiss eine Bestätigung finden. Was wir für die apulischen Vasen vermissen, ist wenigstens in einem Falle für zwei spätrotfigurige Hydrien durchaus gesichert. Die beiden Prachtgefässe 2633 und 2634 der Sammlung des Antiquariums sind sicher als Gegenstücke aufzufassen. Sie sind im Stil, in der Ausführung, in der Benutzung der Bildfläche für die Darstellung, in den Einzelheiten der ornamentalen Verzierung nahezu völlig übereinstimmend³²⁾ und was das Wichtigste ist, beide wurden in demselben Grabe gefunden, wo sie vielleicht ihrer ursprünglichen Bestimmung entsprechend als Gegenstücke aufgestellt gewesen waren. Diese Vasen, welche am Anfang der Periode stehen, in der die Neigung für das Dekorative hervortritt, beweisen, wie ich glaube, auch für die apulischen Vasen, dass die Herstellung zweier Gefässe als Gegenstücke häufig beabsichtigt gewesen ist. Ältere Vasen können wir für diese Gewohnheit nicht namhaft machen. Weder auf den Bildern der Lekythen,

die uns die Grabmäler mit Vasen geschmückt zeigen, finden wir eine entsprechende Anordnung der Gefässe, noch lassen sich aus den älteren streng rothfigurigen Vasen Paare auslesen, von denen man mit Sicherheit sagen könnte, dass sie hergestellt seien, um als Paare zu wirken. Die Herstellung von Gegenstücken ist eng verknüpft mit der Entwicklung des dekorativen Sinnes, und wo diese Entwicklung am weitesten vorgeschritten ist, finden wir auch die meisten Beispiele dieser Sitte.

So wird es uns nicht wunderbar erscheinen, wenn in einer Kunst, welche, wie die mykenische durch eine glänzende dekorative Begabung ausgezeichnet war und zugleich eine ausgesprochene Vorliebe für Arbeiten in kostbarem luxuriösem Material besass, gleiche Ursachen gleiche Wirkungen hervorbrachten. Die beiden Goldbecher von Vafio sind Gegenstücke, wie sie nicht besser gedacht werden können, und werden nicht die einzigen Beispiele dieser Kunstgewohnheit in der mykenischen Zeit gewesen sein. Aber wir dürfen diese beiden Becher deshalb, weil sie auf griechischem Boden gefunden sind, nicht als den Beginn der fortlaufenden Entwicklung bezeichnen, die vielmehr erst am Ende des fünften Jahrhunderts ihren Anfang nahm.

Wie dieser rasche und gewiss nicht alles umfassende Ueberblick lehrt, fügt sich die Neuerwerbung des Antiquariums in der auffallenden Zusammensetzung ihres Ensembles aufs Beste dem ein, was wir für die hellenistische Kunst erwarten durften. Sie führt uns im Vergleich mit den grossen Silberfunden von Hildesheim und Boscoreale nachdrücklich vor Augen, wie unmittelbar auch in solchen dekorativen Aeusserlichkeiten, wie der Herstellung von Gefässen in Paaren, die hellenistische Tradition in Rom fortgesetzt wird. Aber selbst in der rein technischen Herstellung zeigen sich unmittelbare Berührungspunkte.

Das Hauptinteresse konzentriert sich bei den Schalen von Hildesheim sowohl wie von Boscoreale im Ganzen auf das Innenbild, die Gefässe selbst sind eigentlich nicht mehr als ein Halter für das Emblem³³⁾. Allein die Athenaschale von Hildesheim macht in dieser Beziehung eine Ausnahme. Hier wirken Gefäss und Emblem als ein einheitliches Kunstwerk, das reiche Ornament der Schale und das Bild gehen in wundervoller Harmonie zusammen³⁴⁾. Diese Besonderheit der äusserlichen Erscheinung im Verein mit stilistischen Merkmalen liess sie den anderen Schalen gegenüber als griechische Arbeit erscheinen. Die neuen Schalen lehren, wie auch die glatten Schalen von Hildesheim und Boscoreale, die den Blick des Beschauers allein auf das Mittelbild zu lenken suchen, wenigstens ihrer äusseren Erscheinung nach griechischen Vorbildern getreu folgen³⁵⁾. Beide Arten von Schalen, die mit besonderem Fuss und reichem ornamentalem Schmuck und die glatten fusslosen, gehen nebeneinander her und zwar scheint die letztere Gattung die beliebtere gewesen zu sein.

Auch die Art, wie die Embleme bei den bekannten grossen Silberfunden behandelt werden, ist, soweit wir bemerken können, den griechischen Vorbildern entlehnt. Zum Widerstand gegen den Druck waren sie mit Blei ausgegossen. Das Blei ist bei der Kybeleschale des Hildesheimer Silberfundes noch ganz unversehrt erhalten. Dieses Schutzmittel ist nicht nur hellenistische, sondern ältere griechische Gewohnheit, wie bereits hervorgehoben wurde. Andere Füllungen von Silberreliefs lassen sich mit Sicherheit bisher nicht nachweisen. Wieseler berichtet freilich³⁶⁾, dass nach einer Mitteilung Fingers, die aber auch in Hildesheim gehört wurde, ursprünglich die innere Höhlung des Reliefbildwerks mit einer gelblichen Masse, vielleicht *Mastix*, gefüllt gewesen sei. Die Richtigkeit dieser Beobachtung ist mir sehr zweifelhaft und ich halte es für wahrscheinlicher, dass diese gelbliche Masse zersetztes Blei oder trockene Erde war. Jedenfalls aber irrig sind die Angaben, die O. Jahn über die technische Behandlung der Reliefbilder von den Lauenforter Phalerae macht³⁷⁾: „die Höhlung der Reliefs ist mit Pech ausgefüllt, und durch dieses Bindemittel wie durch einfache Umbiegung des überstehenden Randes sind dieselben auf eine untergelegte Kupferplatte befestigt.“ Diese Pechfüllung ist modern, wie mit Sicherheit festgestellt werden konnte; das Pech ist nämlich mit Gips und Siegelack untermischt, und wo es auf der Bronzeplatte aufliegt, kommt an verschiedenen Stellen Bronzepatina darunter zum Vorschein. Aber eine Eigentümlichkeit der Mänadenschale verdient noch nähere Erwähnung. Wie oben bemerkt wurde, ist der Rand am Boden der Mänadenschale und ihres Gegenstücks von innen herausgetrieben worden. Die so im Inneren der Schale entstehende Höhlung, die durch das Emblem verdeckt war, ist nicht wie der Mänadenkopf mit Blei, sondern mit einer Masse gefüllt, die, wie eine chemische Untersuchung ergab, ohne jeden metallischen Zusatz war, sondern im Wesentlichen aus Kalk und Sand bestand. Dieser Kitt, welcher gegen Hitze unempfindlich ist, war an dieser Stelle angewendet, um bei der Lötung keine Schwierigkeiten zu bereiten.

Die Römer nannten das Ausgiessen mit Blei *plumbare* wie aus der Stelle Dig. XXXIV, 2, 19, 3 hervorgeht: idem Celsus libro nono decimo quaestionum quaerit, si centum pondo argenti fuerint relicta, an replumbari debeant, ut sic appendantur. et Proculus et Celsus aiunt exempto plumbo appendi debere: nam et emptoribus replumbatae adsignantur et in rationes argenti pondus sic defertur: quae sententia habet rationem. Hier kann *replumbare* nicht, wie Blümner³⁸⁾ meint, das Lösen der Bleiverlötung heissen, sondern bedeutet die Herausnahme der Bleifüllung. Das wird ganz deutlich durch die Notiz, die Seneca quaest. nat. IV, 2, 18 giebt, wo er über die Wirkung der aethiopischen Hitze spricht — *saxa velut igni fervereunt, non tantum medio, sed inclinato quoque die. ardens pulvis nec humani vestigii patiens. argentum replumbatur. signorum coagmenta solvantur* — denn hier wird ausdrücklich das *replumbare* unter-

schieden von den *coagmenta signorum*, womit die Lötung gemeint ist, welche die Embleme oder die Verzierungen auf der Unterlage festhält.

Wir heben endlich die Befestigung der Embleme auf der Schale durch die Lötung hervor, die bei den hellenistischen Schalen und denen von Hildesheim, wahrscheinlich auch denen von Boscoreale, genau in der gleichen Weise vorgenommen ist. Zur Verdeckung der Lötspur dient ein Rahmen, bald breiter bald schmaler, der nicht zu fehlen pflegt. Man hat sich an die Einrahmung solcher Reliefbilder im Altertum derart gewöhnt, dass der Rahmen auch dann um das Bild gelegt wurde, wenn ein äusserlicher Zwang, wie die Verdeckung der Lötspur gar nicht vorlag. Bei den Medaillonbildern der Lauerstörfer Phalerae zum Beispiel, deren Ränder um eine runde Bronzeplatte gebogen wurden, an welchen sie festgehalten werden sollten, sind diese Rahmen auch angebracht; aber hier sind sie kein selbständiger Theil des Medaillons mehr, sondern sind zu einer rein dekorativen Zuthat geworden³⁴⁾.

Anmerkungen.

¹⁾ Vgl. vor allem Th. Schreiber, Die alexandrinische Toreutik (Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1894).

²⁾ Vgl. über die Ruinen von Hermopolis Description de l'Égypte IV S. 159—196. Atlas IV Taf. 50—52. Champollion, l'Égypte sous les Pharaons I S. 288 fg.

³⁾ Bädcker, Aegypten, vierte Auflage S. 191.

⁴⁾ „Réunis à la hâte, ces objets avaient été enveloppés dans une étoffe dont il reste encore des fragments, adhérents au métal, sur la pause de plusieurs vases.“ Héron de Villefosse, le trésor d'argenterie de Boscoreale. Académie des inscriptions et belles-lettres 15 nov. 1895. Vgl. Arch. Anzeiger 1896 S. 74 (Winter).

⁵⁾ An der eigentlichen Schale fehlt nichts. Am oberen Rande waren einige Stückchen ausgebrochen, sie sind sämtlich vorhanden und konnten mit Leichtigkeit wieder eingesetzt werden. An dieser Stelle zieht sich bis zum Mittelbilde eine grüne Oxydschicht hin, welche ohne Schädigung der Schale nicht hätte entfernt werden können. An dem Mittelbilde ist die Schulter des Herakles und das Löwenfell über dem Haar zerstört. An dem Boden dieser Schale haftet, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, ein kleines Stückchen eines eng geriefelten Gefäßes unlöslich an.

⁶⁾ Der untere Rand des Löwenfells ist deutlich hervorgehoben, Herakles also nur mit dem Haupt des Löwen bedeckt. Damit wird die Reihe der von Kürte Jahrbuch 1892 S. 68 und 1893 Anzeiger S. 199 zusammengestellten Bildwerke um ein wichtiges, für seine Behauptung beweiskräftiges Beispiel vermehrt.

⁷⁾ Dass diese zersetzten Reste wirklich Blei sind, hat die chemische Analyse ergeben.

⁸⁾ Wieseler, der Hildesheimer Silberfund. Bonner Winkelmannsprogramm 1868 S. 29 fg. Sauppe, über den Silberfund bei Hildesheim. Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1868 S. 375 fg. Schöne, Philologus XXVIII S. 369. Hermes III S. 469 fg.

⁹⁾ Am besten liesse sich hiernit als Gelegenheitsinschrift vergleichen, was auf dem Griff einer Kasserole in Turin eingeritzt ist CH. V 8122,1 Maximo et Urbano eos. pri. kal. Jan. accipiet (d. h. accipit) Verinus XII S. Verinus, der Eigentümer der Kasserole, erhielt am genannten

Tage 12 $\frac{1}{2}$ Denare geliehen und liess dafür als Pfand die Kasserole bei dem Gläubiger zurück. Auf einer anderen Kasserole ebendasselbst ist eingeritzt Marini ab Poppallo (?) cempta XV.

¹⁰⁾ Die auch auf der Abbildung ganz deutlich sichtbare kreisrunde Spur rührt von einem kleineren Gefäss her, das bei der Verpackung unter die Schale gesetzt worden war (vgl. die Einleitung).

¹¹⁾ Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon S. 43 ff.

¹²⁾ Das Löwenfell ist ähnlich behandelt und tief unterschritten bei dem Herakles des pergamenischen Figurenbildes, die Milchhöfer, die Befreiung des Prometheus (Berliner Winkelmannsprogramm 1882) bekannt gemacht hat, sowie in einer halblebensgrossen Statue des Herakles aus Pergamon in Berlin.

¹³⁾ Die Mänade von dem Spiegel aus Boscoreale zeigt einen Typus, der der Mänade der neuen Schale in der allgemeinen Auffassung verwandt ist.

¹⁴⁾ Vgl. die Abbildungen im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Tafel 39 S. 15 und bei R. von Schneider, Album auserlesener Gegenstände der Antiken-Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses Tafel 39 S. 15.

¹⁵⁾ Auf den Goldfund von Tarsos, der in der revue numismatique 1868 S. 309—336 von Lenormant besprochen ist, bin ich durch Herrn Dr. Gaebler freundlichst aufmerksam gemacht worden. Das abgebildete Stück liegt mir in einem Gipsabguss vor, den ich der Güte Babelons verdanke. Die Autotypie ist nach einer Photographie von Giraudon in Paris hergestellt. Ein weiteres Stück des Goldfundes findet sich nach dem Stich Lenormants in der revue numismatique Taf. XII bei Koepf „Ueber das Bildnis Alexanders des Grossen“ Berliner Winkelmannsprogramm 1892 S. 3 abgebildet. Dort ist auch auf die Bedeutung des Reverses der Medaille für die Gruppe des Lysippos von Neuem hingewiesen.

¹⁶⁾ Zum Vergleich können am ersten diejenigen Medaillons herangezogen werden, welche den Commodus (A. von Sallet, Münzen und Medaillen S. 58. Fröhner, les médaillons de l'empire Romain S. 144 ff.) den Probus (Fröhner, les médailles de l'empire Romain S. 245, 246) und den Gallienus (Cohen, description historique des monnaies etc. S. 403) als Herakles zeigen. Natürlich kommt bei dieser Vergleichung nur das Löwenfell in Frage. Namentlich bei den Medaillons der beiden letzterwähnten Kaiser ist das Löwenfell auffallend ähnlich dem des tarsischen Medaillons gebildet, während ich auf den griechischen Münzen mit dem Herakles-Alexander eine so genaue Analogie nicht habe auffinden können.

¹⁷⁾ Als Herakles haben sich, wie mir Herr Dr. Gaebler freundlichst mitteilt, darstellen lassen Hadrian, Commodus, Gallienus, Maximianus, Maxentius, Probus.

¹⁸⁾ Von den hier folgenden Schriftstellernotizen sind einige wenige von Furtwängler, der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans S. 96 Anm. 63 angeführt worden, wonach sie von E. Sellers, the elder Pliny's chapters S. 2 wiederholt sind.

¹⁹⁾ Die Kenntnis dieser Notiz verdanke ich Herrn Geheimrat Pernice in Berlin.

²⁰⁾ Vgl. Winter, Der Silberschatz von Boscoreale, Archäologischer Anzeiger 1896 S. 77.

²¹⁾ Das sind diejenigen Schalen, von denen uns zwei, die mit den Bildern des Attis und der Kybele, noch erhalten sind. Dass es ursprünglich vier waren, giebt die Inschrift auf den Schalen an.

²²⁾ Vgl. Winter, Zum Hildesheimer Silberschatz, Archäologischer Anzeiger 1897 S. 119. Die Inschrift heisst: M. Scatonis duo pondo duo semis semunciam.

²⁷⁾ Zum Beispiel die Kentaurenbecher und die Kannen mit den klassizistischen Darstellungen. Vgl. Babelon, le Cabinet des antiques à la bibliothèque nationale Taf. 14, 51, 17, 41.

²⁸⁾ Babelon, le Cabinet des antiques à la bibliothèque nationale S. 45.

²⁹⁾ Michaelis, Das Corsinische Sibergfass S. 19 fg.

³⁰⁾ Dittenberger Sylloge 170,31.

³¹⁾ Auf diese Stelle bin ich zuerst durch Herrn Geheimrat Diels aufmerksam gemacht worden. Herr Dr. Wendland, welcher den Brief des Aristeas neu herausgeben wird, hat mir in liebenswürdigster Weise den revidirten Text zur Verfügung gestellt, der von dem früher in Merx Jahrbüchern zur Erforschung des alten Testaments I abgedruckten verschiedentlich abweicht. Für die Abfassungszeit des Briefs verweise ich auf die zukünftige Ausgabe Wendlands, wo das hier angegebene Datum ausführlich begründet werden wird.

³²⁾ Friederichs-Wolters nr. 2120. Ebenso die anderen bei Friederichs-Wolters beschriebenen Vasen aus Marmor.

³³⁾ Beispielsweise gehört dahin die Sitte der Prunktische, welche mit kostbaren Geräten überladen wurden, eine Sitte, welche die Römer nachmachten. Einen solchen Prunktisch hellenistischer Zeit sieht man auf der berühmten Sardonyxschale des Cabinet des médailles (Babelon Taf. 45), welche unter dem Namen coupe des Ptolémées bekannt ist.

³⁴⁾ Vgl. Trendelenburg, Die Gegenstücke in der campanischen Wandmalerei. Archäologische Zeitung 1877 S. 1. 79. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei S. 130 f.

³⁵⁾ Es sind die Nummern 3239, 3240; 3243, 3244; 3256, 3257; 3290, 3291 des Katalogs. Als Gegenstücke hat Furtwängler die Paare 3239, 3240 und 3290, 3291 bezeichnet.

³⁶⁾ Nur fehlen bei 2634 zwischen den Palmettenranken des Halses die weissen sternförmigen Blünchen.

³⁷⁾ Vgl. Winter, Zum Hildesheimer Silberschatz, Archäologischer Anzeiger 1897 S. 127.

³⁸⁾ Winter, ebenda S. 127.

³⁹⁾ Solche glatten Schalen mit Emblemen sind auch die, mit welchen der Altar des Bouleuterions in Priene geschmückt ist. Vgl. Schrader im Archäologischen Anzeiger 1897 S. 186.

⁴⁰⁾ Der Hildesheimer Silberfund, Bonner Winkelmannsprogramm 1868 S. 25. Anm. 1.

⁴¹⁾ Die Lauerforter Phalerae, Bonner Winkelmannsprogramm 1860 S. 7.

⁴²⁾ Technologie IV S. 292 Anm. 7. Die ganze Auseinandersetzung über den Bleiverguss ist nicht klar. So heisst es, plumbare oder adplumbare bedente ein Ausgiessen hohlgetriebener Metallverzierungen mit Blei, „wodurch auch ein Anlöten derselben an das Gefäss bewirkt wird.“ Das ist ganz äusserlich schon deshalb unmöglich, weil das Blei eigentlich nur die Vertiefungen des Reliefs füllt und gar nicht mit der Unterlage in Berührung kommt. Ausserdem kann man mit reinem Blei nicht löten.

⁴³⁾ Nachträglich werde ich auf Horaz Satire I, 6, 117 aufmerksam, wo duo pocula als Gegenstücke erwähnt werden.

JAHRESBERICHT.

Im abgelaufenen Jahre hatte die Gesellschaft den Tod ihres ordentlichen Mitgliedes, des Unterstaatssekretärs Herrn Humbert Exc. zu beklagen. Ausgetreten sind die Herren Direktor Dr. Büchschütz und Prof. Dr. Kübler, verzogen Herr General Rathgen. Als ordentliche Mitglieder wurden aufgenommen die Herren Oberlehrer Bartels, Dr. Pallat und Dr. Schrader. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden 95 ordentlichen Mitgliedern: Adler, Ascherson, Assmann, Bardt, Bartels, Belger, Bertram, Bode, Borrmann, Broicher, Brückner, Bücklein, Bürmann, Conze (II. Vorsitzender), Corssen, Dahm, Dessau, Diels, Dobbert, Ende, Engelmann, Erman, Frey, Fritsch, Fuhr, Genz, B. Graef, P. Graef, Garlitt, Hagemann, Hauck, Hepeke, Herrlich, Hertz, Freiherr Hiller von Gärtringen, Hirsch, Hirschfeld, Holländer, Hübner, Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Kalkmann, von Kaufmann, Kaupert, Kekule von Stradonitz (Schriftführer), Kirchhoff, Kirchner, Köhler, Küppers, Freiherr von Landau, Lehfeldt, Lehmann, Lessing, von Luschan, Meitzen, Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nausester, Nothnagel, Oder, Oehler, Pallat, Pernice, Pomtow, von Radowitz, O. Richter, Rommel, Rose, Rothstein, M. Rubensohn, Sarre, Schauenburg, II. Schöne, R. Schöne (I. Vorsitzender), Schrader, Schröder, Senator, Sommerfeld, Stengel, Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Freiherr von Wangenheim, Weil, Weinstein, Wellmann, Wendland, Wernicke, von Wilamowitz-Moellendorff, Wilmanns, Winnefeld, Winter, von Wittgenstein. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Benjamin, Jacobs, Poppelreuter, O. Rubensohn, Samter, Schmidt.









ALTGRIECHISCHES BRONZEBECKEN
AUS LEONTINI

NEUNUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

HERMANN WINNEFELD

MIT 2 TAFELN IN LICHTDRUCK UND 15 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1899

VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN.

DIE
VILLA DES HADRIA
BEI TIVOLI

AUFNAHMEN UND UNTERSUCHUNGEN

VON

HERMANN WINNEFELD

MIT 13 TAFELN UND 42 TEXTABBILDUNGEN.

Preis: 20 Mark.

DIE
RELIEFS
DER
TRAIANSSÄULE.

HERAUSGEGEBEN UND HISTORISCH ERKLÄRT

VON

CONRAD CICHORIUS.

TAFELBAND I: DIE RELIEFS DES ERSTEN DAKISCHEN KRIEGES (TAF. I—LVII)

TEXTBAND II: COMMENTAR ZU DEN RELIEFS DES ERSTEN DAKISCHEN KRIEGES

Preis zusammen: 54 Mark.

ALTERTÜMER
VON
HERAPOLIS.

HERAUSGEGEBEN

VON

CARL HUMANN

CONRAD CICHORIUS WALTHER JUDEICH

FRANZ WINTER

MIT 61 ABBILDUNGEN UND EINEM STADTPLAN

Preis: 24 Mark.

ALTGRIECHISCHES BRONZEBECKEN
AUS LEONTINI

NEUNUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

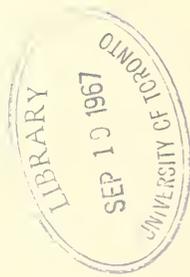
HERMANN WINNEFELD

MIT 2 TAFELN IN LICHTDRUCK UND 15 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1899



In der zweiten Hälfte des achten vorchristlichen Jahrhunderts kamen die ersten griechischen Ansiedler unter chalkidischer Führung nach Sicilien. Es muss ein recht bedeutender Schwarm gewesen sein: denn binnen wenig Jahren hatten sie sich zu beiden Seiten der für den Handel hochwichtigen sicilischen Meerenge und in den überaus fruchtbaren Thälern am Fuss des Aetna festgesetzt, dem Bergriesen so nahe rückend, als die Scheu vor seiner unheimlichen Natur gestattete. Hier hatten sie der Überlieferung nach zuerst Fuss gefasst und nördlich des Berges an der Küste unweit der Mündung des Alcantara Naxos gegründet; wenige Jahre später schon wurde von hier aus am Südrand der Ebene des Simeto, die den Bergstock nach Süden begrenzt, etwas landeinwärts die Stadt Leontini angelegt, die bis ins fünfte Jahrhundert herab in der vielfach dunkeln Geschichte dieser südlichen Gruppe der chalkidischen Niederlassungen, zu der auch Katana und die minder bedeutenden Orte Euboia und Kallipolis gehörten, als die in ihrem Stammescharakter zähste und ausdauerndste, wenn auch nicht als die politisch bedeutendste erscheint.¹⁾ In ihren Mauern hat sie kurz nach der Gründung die Megarer aufgenommen, die sich bald danach in Megara Hyblaea dauernd niederliessen, und um 476 siedelte Hieron von Syrakus die Bewohner von Katana, vielleicht auch die von Naxos, nach Leontini über. Schon ein Vierteljahrhundert, ehe dieser unfreiwillige Zuwachs erfolgte, hatte Leontini seine Selbständigkeit an Hippokrates von Gela verloren, dessen Nachfolger Hieron sich auch des mit Gela stammverwandten Syrakus bemächtigte und dahin den

Schwerpunkt seiner Herrschaft verlegte, so dass Leontini unter die Botmässigkeit dieser Nachbarstadt kam. Nach dem Sturz der älteren Syrakusaner Tyrannis scheinen Leontini und die anderen chalkidischen Städte ihre Selbständigkeit wiedererlangt zu haben — die Einwohner von Katana kehrten 461 wieder in ihre alte Heimat zurück —; aber zu grösserer Bedeutung sind alle diese Städte neben den inzwischen mächtig erstarkten dorischen Gemeinwesen nicht mehr gelangt. Ihre Blüte wird man unbedenklich im siebenten und sechsten Jahrhundert anzunehmen haben, einer Zeit, für die freilich die litterarische wie die monumentale Überlieferung fast ganz versagen und aus der nur Münzen als Zeugnisse von der einstigen Bedeutung der chalkidischen Städte auf uns gekommen sind.

Aber selbst während dieser Blüte in anscheinend wesentlich friedlicher Entwicklung scheint der Einfluss dieser Städte auf das sikelische Binnenland nur ein verhältnismässig geringer gewesen zu sein, nicht zu vergleichen mit dem, den die ältere Schwesterstadt Kyme auf ihr campanisches Hinterland ausübte, und die Hellenisierung der einheimischen Bevölkerung, die nach Ausweis der Münzen sikelischer Städte thatsächlich stattgefunden hat, scheint erst eine Folge der politischen Herrschaft, welche die Tyrannen von Gela und Syrakus auch über einen Teil der Eingeborenenstämme gewannen. Nur so ist es zu erklären, dass Spuren eines ausgedehnten Absatzes von Erzeugnissen archaisch-griechischer Zeit im nordöstlichen Sicilien gänzlich fehlen: denn wenn auch planmässige Ausgrabungen hier nirgends unternommen sind, so müssten von einer über ein grösseres Gebiet verbreiteten Kultur doch da und dort zufällig Reste zu Tage gekommen sein.

Um so wertvoller ist ein Bronzebecken, das im Jahre 1897 für das Antiquarium der Königlichen Museen angekauft wurde. Seinem ganzen Charakter nach ist es sicher nicht jünger als die Mitte des sechsten Jahrhunderts, und ein Fundbericht von Cavallari bezeugt seine Herkunft aus einem Grabe der Nekropolis von Leontini.

Was bisher an Einzelfunden von Leontim bekannt war, gehörte entweder der vorgriechischen sikelischen Zeit an wie die Funde aus der Nekropole von Rocca Ruccia, von denen Cavallari einige in einer unberührten tomba a finestra entdeckte geometrische Vasen in den Notizie degli scavi 1887 p. 303 abgebildet hat, oder aber einer Zeit, in welcher der speciell chalcidische Charakter der Stadt schon völlig verwischt war, wie die zahlreichen in den griechischen Nekropolen zu Tage gekommenen Vasen des vierten Jahrhunderts, unter denen der bekannte Krater mit Phlyakendarstellung (Heydemann, Jahrb. d. Inst. I S. 278 M) die interessanteste, der Krater mit Darstellung der Toilette einer Göttin, dessen Hauptbild Benndorf, Griech. u. Sicil. Vasenbilder Taf. 40 abgebildet hat, die schönste sein dürfte. Auch Terracottafiguren sind dort gefunden, aber nähere Nachrichten darüber gibt es nicht.

Der Fund, zu dem das Bronzebecken gehört, wurde Ende 1883 oder Anfang 1884 auf der Besitzung des Dr. V. Pisani, etwa 1300 m westlich der heutigen Stadt gemacht in einer Gegend, die als der westliche Teil der griechischen Nekropole schon lange durch zahlreiche Gräberfunde bekannt war. Die Entdeckung geschah bei Gelegenheit der Anlage einer Agrumenpflanzung, die gefundenen Gräber wurden daher sofort wieder zugeschüttet, die Kalksteinplatten, aus denen nach Aussage der Arbeiter die Gräber hergerichtet waren, zur Erbauung von Bewässerungskanälen verwendet. Cavallari sah die Fundstücke im Hause des Besitzers, angeblich noch gräberweise auseinandergehalten. Danach wären in drei Gräbern und ausserdem im zwischenliegenden Gelände Funde gemacht worden, im ersten Grab das Bronzebecken zerbrochen, die vier zugehörigen Widderköpfe und drei kurze cylindrische Bronzeglieder, die man für Teile eines Untersatzes hielt, losgelöst; im zweiten Grab ein Thongefäss korinthischen Stils, ein massiver Goldring, ein kleines Goldgefäss und eine kleine Silberscheibe mit Loch in der Mitte; im dritten Grab ein silbernes Spiralarmband mit Schlangenköpfen als Enden und ein in zwei Teile gebrochenes kugelförmiges kleines Silbergefäss.

Zwischen dem ersten und zweiten Grab sei ein Teil eines runden Bronzeschildes, ein sehr zerbrochener Panzer und eine gravierte Goldplatte gefunden worden. Ausserdem gehörten zum Fund Reste von weiteren silbernen Armbändern und silbernen Kettchen, ein zweiter Goldring und acht Alabastra von verschiedener Grösse.³⁾

Dieser Gesamtfund ist fast vollständig in das Antiquarium gelangt; es fehlen die korinthische Vase, die Goldsachen, die angeblichen Bruchstücke eines Panzers und eines Bronzeschildes und drei Alabastra. Dafür sind einige von Cavallari nicht mit aufgeführte Gegenstände dabei und sind auch schon auf alten Photographien, die das Ganze des Fundes anscheinend noch im Besitz des Dr. Pisani zeigen, mit dargestellt: ein kleiner Bronzelöwe, drei Gefässansätze aus Bronze, ein Terracotta-gefäss in Form eines sitzenden Affen und zwei kleine unbemalte Thongefässchen verschiedener Form. Über die Schicksale des Fundes in der Zeit zwischen seiner Aufdeckung 1883 oder 1884 und der Erwerbung durch das Antiquarium im Jahre 1897 ist nichts bekannt; der Umstand, dass der Bestand in diesen dreizehn Jahren sich so rein erhalten hat — denn auch die von Cavallari nicht mit genannten Gegenstände sind ihrem ganzen Charakter nach sicher zugehörig — legt die Vermutung nahe, dass ein häufiger Besitzwechsel nicht stattgefunden hat und dass weitere Entdeckungen auf dem Grundstück Pisani nicht mehr gemacht wurden.

Das grosse Bronzebecken ist sehr gut erhalten, so dass seine Wiederherstellung durch einen geschickten Metallarbeiter, ohne dass irgend ein Punkt zweifelhaft wäre, hat erfolgen können. Der kräftige Rand des Beckens mit dem anstossenden Teil der Wandung bis unter die Stelle der grössten Ausladung herab ist im ursprünglichen Zusammenhang erhalten und ebenso der ganze Boden des Gefässes, und an zwei Stellen liess sich auch auf grössere Strecken der unmittelbare Anschluss zwischen beiden Teilen noch wiedergewinnen. Die Form des Beckens ist also durchaus gesichert und ebenso gesichert ist die Verbindung mit den vier zur Verzierung dienenden Widderköpfen, deren Zugehörigkeit und die genaue Stelle der Befestigung durch die am Becken vorhandenen Lötspuren gegeben ist; unsicher ist nur, welcher der Widderköpfe gerade an jede einzelne Lötstelle gehöre. Mit diesem einen unwesentlichen Vorbehalt ist die Gestalt, in der das Becken jetzt im ersten Saale des Antiquariums der Königlichen Museen unter Inv. Nr. 8600 aufgestellt und auf Taf. I abgebildet ist, durchaus authentisch.

Der grösste Durchmesser beträgt 0,537, die Höhe 0,215, der Durchmesser der Mündung 0,354, der der Aussenkante des Randes 0,115, die Dicke des Randes 0,006 aussen, 0,0035 innen. Der Rand ist auf den aus einem Stück getriebenen Kessel flach aufgelegt, dessen oberer Durchmesser ist aber 0,015 grösser als der innere Durchmesser des Randes, so dass dieser nach innen treppenartig über das Ende der Wandung vorsteht, deren Dicke zu durchschnittlich 0,002 angenommen werden kann.

Auf der Wandung, dicht unterhalb des Randes, waren die vier Widderköpfe angelötet; zu ihrer Befestigung wirkte der Rand in der Art mit, dass er in eine mehr oder minder tiefe Einarbeitung an der Rückseite der Köpfe und über ihren nach aussen etwas umgebogenen, der Kesselwand sich anpassenden Rand eingreifend, ein Überkippen der schweren Stücke verhütete, deren Hauptmasse ohne Unterstützung frei über den Kessel nach aussen überragt; wie stark der Zug wäre, der ohne diese Hilfe des Randes auf die Lötung wirken würde, kann man ermessen, wenn man sich das Gewicht der sehr dick gegossenen Widderköpfe vorstellt: der eine, der gewogen wurde, ist nicht weniger als 1,78 kg schwer.

Die Bronze zeigt eine sehr schöne dunkle gleichmässige Färbung, die fast schwarz erscheint zwischen den grünen Oxydklümpchen, die bald dichter, bald loser das Ganze wie Pusteln bedecken und ohne Beschädigung der Oberfläche nicht beseitigt werden können.

Dass das Profil des Beckens dieselbe Formempfindung verrät, die in der Architektur ihren Ausdruck in dem wulstigen Echinus des archaischen dorischen Kapitells findet, bedarf kaum eines Hinweises; leichter entgehen dürfte dem Beschauer die leise Zuspitzung des Beckens nach unten, die, obwohl fast unmerklich, doch nicht ohne Bedeutung ist: sie ermöglicht, dieses Becken aus dem chalkidischen Leontini und die „eiförmigen“ Bronzeurnen, in denen in Campanien im Hinterland des chalkidischen Kyme die Asche der Verstorbenen beigesetzt wurde und von denen das Antiquarium neben einem minder bedeutenden ebenfalls ein hervorragendes Beispiel besitzt,⁴⁾ einer und derselben Entwicklungsperiode einzugliedern, ohne dass freilich eine Ableitung der einen aus der andern Form damit behauptet werden könnte: ursprünglich für verschiedene Zwecke geschaffen, sind sie durch einen gründlichen Wechsel in der Grundlage der Formgebung von einander getrennt: dort die schweren, weitansladenden Formen archaischer Kunst, hier die schlankere, straffere Form, die eine jüngere Kunst bevorzugt.

Viel mehr aber als vorwärts nach diesen campanischen Urnen

weist das Becken von Leontini rückwärts nach den hocharchaischen mit Greifenköpfen besetzten Kesseln, die besonders durch die Funde von Olympia und deren Behandlung durch Fortwängler allgemein bekannt geworden sind.⁵⁾ In Olympia wurden nur die einzelnen Greifenköpfe und von den Becken selbst ausser einem ganz zusammengedrückten Exemplar nur Bruchstücke gefunden, und auch das vollständigste sonst bisher bekannte Exemplar eines solchen Kessels, das in einem La Garenne genannten Tumulus bei Châtillon sur Seine gefunden wurde,⁶⁾ kann, wie der erste Herausgeber Ed. Flouest selbst bemerkt, in der Wiederherstellung der Kesselform nicht als völlig gesichert gelten, da Ober- und Unterteil getrennt und ohne unmittelbare Anschlussstellen erhalten sind, der Boden überdies so zerdrückt, dass der genaue Verlauf seiner Wölbung nicht mehr festgestellt werden kann. Dass aber die Form dieser Greifenkessel im Ganzen mit der des sicilischen Beckens übereinstimmt, ergibt sich aus den Bruchstücken mit voller Sicherheit und das sicilische kann als besterhaltenes der Reihe nun die feste Grundlage für deren Wiederherstellung geben, zunächst der jüngeren unter ihnen, mit denen es auch in der Form des breiten Randes übereinstimmt.⁷⁾

Aber die Verwandtschaft des Berliner Beckens mit jenen Greifenkesseln erstreckt sich nicht nur auf die Gesamtform, sondern auch auf die Dekoration, und nicht nur auf deren Princip, sondern auch auf manche Einzelheit ihrer Ausführung. An derselben Stelle der Beckenwandung sitzen die Tierköpfe in gerader Zahl auf, hier wie dort nach aussen gewendet, dem an das Gefäss Herantretenden entgegen. Allerdings erscheint der Schmuck des Leontiner Beckens schon unter technischen Gesichtspunkten als der jüngere gegenüber der Mehrzahl der Greifenköpfe. Die Widderköpfe sind gegossen, allerdings noch mit auffallend dicken Wandungen; neben den gegossenen Greifenköpfen finden sich in Olympia und sonst auf griechischem Boden in grösserer Zahl sehr dünnwandig getriebene, und nur für die jüngsten und entwickeltsten unter diesen lässt sich Gleichzeitigkeit mit den gegossenen annehmen, wie die überraschend weitgehende Überein-

stimmung des getriebenen Kopfes Olympia IV Taf. 45 n. 797 mit dem gegossenen Taf. 47 n. 806 nahelegt;*) im Ganzen müssen die getriebenen Köpfe durchweg für älter gelten als die gegossenen, und damit auch als die sicilischen Widderköpfe, die man ihrerseits nur den jüngsten der ge-



gossenen Greifenköpfe wird nahestellen dürfen. Das ergibt schon äusserlich die Art ihrer Befestigung: sie waren angelötet, während auch die gegossenen Greifenköpfe noch der Regel nach, wenn auch nicht ausnahmslos, in altertümlicher Weise durch drei Bronzenieten am Kessel befestigt waren: Olympia IV Taf. 47 n. 807 ist ein Exemplar mit vollständig erhaltenem Rand, aber ohne Nietlöcher abgebildet. Am Kessel von La Garenne sind die Greifenköpfe gegossen und wie die olympischen aufgenietet.

In einer anderen Beziehung aber bietet dieser Kessel eine interessante Analogie zu dem Becken von Leontini: Flouest berichtet (S. 61): „par une singularité qui surprendra fort les partisans du ponce simpli-

ficateur et qui doit dériver de quelque nécessité technique dont la cause m'échappe, non seulement les quatre têtes qui le représentent (den Greifen nämlich) n'ont pas été coulées dans le même moule, mais elles sortent chacune, malgré leur étroite ressemblance, d'un moule différent." Genau



dasselbe ist der Fall bei den Widderköpfen des Beckens von Leontini; ihre Verschiedenheiten erscheinen auf den ersten Blick so gross, dass man versucht ist, an der Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung zu zweifeln, die man bei näherer Prüfung jedoch festhalten muss.

Gemeinsam ist allen Köpfen zunächst die allgemeine Form und die technische Herrichtung: der Hals ist etwa 4 cm hinter dem Ohransatz ungefähr parallel der Richtung des Nasenrückens durchschnitten und der Rand nach aussen ungebogen, um eine hinreichend grosse Anschlussfläche herzustellen; über diesem Rand zeigt die Nackenschwelligung eine tiefe Einziehung, in die sich der Rand des Kessels legt; nur bei dem auch sonst

in vieler Beziehung abweichenden Kopf n. 4 ist diese Einziehung ersetzt durch eine allgemeine Abplattung des Nackens, durch die genügender Raum für den über den Rand des Kopfes übergreifenden Gefässrand gewonnen wird; immerhin scheint aber diese Art der Zurichtung minder günstig gewesen zu sein; denn gerade an diesem Kopf und nur an ihm ist der oberste Teil des Randes ausgebrochen. Die Stellung der Köpfe, die so erzielt wurde, entspricht der Haltung, in der auch das lebende Tier den Kopf zu tragen pflegt; der untere Augenrand liegt genau wagerecht.

Der Gesamteindruck der Köpfe wird bestimmt durch die stark gekrümmte Nase, die mächtige Schnauze, die grossen von starken Brauen überspannten Augen und die breiten, gewundenen Hörner, deren Windung nur bei dem Kopf n. 4 um einen Viertelbogen weiter reicht und dichter um das Ohr gelegt ist als bei den drei andern. Neben sonstiger Nacharbeit ist zur Ergänzung der im Guss hergestellten Form in ausgedehnter Masse Gravierung verwendet; durch gravierte, meist paarweise gestellte Wellenlinien wird die Querriefelung auf den völlig glatt gegossenen Aussen-seiten der Hörner zum Ausdruck gebracht, mit gravierten Strichlagen sind die im Guss wulstförmig mit scharf abgesetztem Rand angelegten Augenbrauen bedeckt, und auch für verschiedene sonstige Einzelheiten, die nicht allen Köpfen gemeinsam sind, ist Gravierung in Anwendung gebracht. Die Unterseite ist bei allen Köpfen vernachlässigt und lässt nur eben eine schwache Vertiefung zwischen den Kimmläden erkennen.

Vergleicht man die Köpfe untereinander, so stellt sich n. 4 in deutlichen Gegensatz zu den drei andern, von denen wieder n. 1 und 2 näher untereinander verwandt sind als mit n. 3. Aber auch zwischen n. 1 und 2 bestehen noch augenfällige Unterschiede.

Den drei Köpfen n. 1—3 ist gegenüber n. 4 gemeinsam der scharfe Absatz zwischen dem stark gebogenen Nasenrücken, soweit dieser vom Nasenbein getragen wird, und dem nur knorpeligen und fleischigen untern Teil der Nase; dieser Absatz wird durch zwei wulstige Querfalten noch verstärkt; ferner haben die drei Köpfe um den Hörner-

ansatz einen Kranz borstenartig gesträubter Haare, an dessen Stelle beim vierten Kopf eine sehr starke Vertiefung erscheint; die Spitze der Hörner liegt ungefähr in der Höhe der Augenmitte, reicht bei n. 3 sogar kaum bis zum unteren Augenrande und ihre Windung ist bei allen drei eine sehr viel weitere als bei n. 4, wo kaum der nötige Platz für das Ohr in der Mitte frei bleibt. Die Ohren liegen bei den drei Köpfen ziemlich nach hinten entsprechend dem weiteren Spielraum, den sie innerhalb des gewundenen Hornes haben, während sie bei n. 4 senkrecht vom Kopf abstehen, wie durch das Horn durchgesteckt erscheinen. Der Nacken ist bei den drei Köpfen stark gewölbt mit einem bei den einzelnen Köpfen allerdings sehr verschiedenen Profil, aber doch im ganzen gleichartig gegenüber dem flachen Nacken von n. 4.

Der Unterschied zwischen n. 1 und 2 beruht zunächst in grossen Abweichungen in den Proportionen.^{*)} Während alle anderen Masse bei n. 1 etwas grösser sind als bei n. 2 und in ihrem gegenseitigen Verhältnis nicht sehr wesentlich von diesem verschieden, ist die Höhe der Schnauze trotz grösserer Höhe des Kopfes bei n. 1 um ein Viertel kleiner als bei n. 2, die Höhe der Schnauze beträgt bei n. 1 noch nicht ganz ein Drittel der Höhe des Kopfes — als solche bezeichne ich die Entfernung vom obersten Punkt der Stirn zur senkrecht darunter liegenden Stelle der Unterseite —, bei n. 2 gerade die Hälfte, während das Verhältnis der Breite der Schnauze zur Breite des Kopfes fast genau dasselbe ist: 1 : 2 bei n. 1, 1 : 1,9 bei n. 2. Der Kopf n. 1 erscheint im Profil in einem Masse spitzer als der n. 2, dass man an Darstellung verschiedener Rassen denken müsste, wenn überhaupt von wirklich getreuer Nachbildung der Natur die Rede sein könnte. Einigermassen gemildert wird der Eindruck dieser Verschiedenheit dadurch, dass der höheren Schnauze bei n. 2 auch eine höhere Erhebung des Hinterkopfes entspricht, die fast bis zur höchsten Höhe der Oberkante der Hörner emporsteigt, während sein Umriss bei n. 1 unmittelbar hinter dem die Stirn nach oben begrenzenden Haarbüschel zu fallen beginnt.

Zu diesen Unterschieden in den Grundformen des Aufbaus der Köpfe kommt hinzu, dass das Auge bei dem kleineren Kopf n. 2 genau ebenso gross ist wie bei n. 1, wodurch die Wangenflächen bei n. 2 natürlich sehr viel kleiner werden als bei n. 1, und dass eine merkwürdige Längsfurche, die in der Natur wohl als Naht auf dem Skelett des Kopfes, nicht aber auf dem mit Muskeln, Fett und Haut umhüllten Kopf des lebenden Tieres vorkommt, bei dem Kopf n. 2 vom höchsten Punkt der Stirn bis zu den quer über die Nase laufenden Falten zieht, wodurch auch die Stirn- und Nasenrückenfläche geteilt wird, so dass alle grösseren Flächen, die der Kopf überhaupt bieten kann, bei n. 2 kleiner und unruhiger erscheinen als bei n. 1. Trotzdem ist der Charakter der Arbeit unverkennbar genau der gleiche, die Stufe des Könnens und Wollens ganz dieselbe.

Sehr viel leerer und lebloser erscheint demgegenüber der dritte Kopf, der jetzt am Becken dem Kopf n. 1 gegenüber angesetzt ist. Die Hörner sind schmaler und schwächer, die Nase ist weniger kräftig gekrümmt und ihr Rücken fällt nach oben und unten gleichmässig ab, während bei den beiden andern Köpfen der Abfall nach den Querfalten oberhalb der Nüstern sehr viel schroffer ist; diese Falten selbst sind fast ohne weitere Modellierung nur durch drei eingegrabene Wellenlinien angedeutet statt wie bei den Köpfen n. 1 und 2 als kräftige Wulste geformt zu sein. Die Schnauze ist viel schräger abgeschnitten und zeigt einen deutlichen Absatz zwischen dem wulstigen unteren Teil der Nase und der schräg vorspringenden Oberlippe an Stelle der in einer geraden Fläche durchgeführten vorderen Begrenzung der Schnauze bei den andern Köpfen. Die Ohren sitzen sehr weit zurück und höher, die Augen sind ebenso geformt, aber etwas kleiner wie bei n. 1 und 2, die so entstehenden grossen Wangenflächen entbehren jeder Modellierung und gehen ohne Absatz oder Schwellung in die Lippen über. Die Mundspalte sitzt höher, das Kinn tritt weniger zurück, die Teilung von Stirn und Nasenrücken, die bei n. 2 begegnete, fehlt; der Hinterkopf ist noch niedriger und schematischer gerundet als

bei n. 1. Die grössere Nachlässigkeit der Arbeit erstreckt sich aber noch über die Modellierung der Form hinaus: die Gravierung des Haarkranzes über der Stirn ist unterblieben. Der Eindruck ist durchaus der, als ob etwas ganz Ähnliches wie die beiden zuerst besprochenen Köpfe hätte geschaffen werden sollen, die Ausführung aber in weit höherem Masse als bei jenen hinter dem Erstrebten zurückgeblieben wäre.

Ganz verschiedenartig erscheint dagegen der vierte Kopf, wie aus einem andern Kunstvermögen und einer andern Formenanschauung geschaffen: was bei den beiden ersten Köpfen üppig wulstig, beim dritten kleinlich dürftig wirkt, ist hier kraftvoll straff, und dabei ist auch ein erheblich engerer Anschluss an die Natur erreicht. Am äusserlichsten macht sich der Gegensatz geltend bei den mächtigen Hörnern, die um so kräftiger aus dem Schädel vorzuspringen scheinen, als hier der Ansatz nicht durch einen Haarkranz verdeckt, sondern durch eine tiefe Furche, die sich auch zwischen den Hörnern quer über den Kopf fortsetzt, noch ganz besonders betont ist. Für den Eindruck noch wichtiger ist die Verschiedenheit des Profils: die höchste Erhebung der Stirn, die bei den andern Köpfen vor dem Hörneransatz über den Augen liegt, befindet sich hier zwischen den Ansätzen, durchschnitten von der die Wurzel der Hörner umziehenden Furche und noch besonders hervorgehoben durch eine sie halbkreisförmig nach unten umziehende Gravierung: eine eingravierte Kreuzschraffur soll wohl ein Haarbüschel andeuten in der Weise, wie am sog. Pherekydeskopf das Haupthaar angegeben ist. Die Nüstern sind nicht wie bei den andern in fast kugeligen Wülsten gebettet, sondern diese Wülste verbreitern sich nach unten, und keine Querfalten trennen sie von dem stark geschwungenen oberen Teil des Nasenrückens, dessen Linie sich unmittelbar fortsetzt in dem nach vorn gewölbten Abschluss der Schnauze; dadurch und durch die veränderte Lage der Stirnswellung erscheint die Profillinie viel länger, ruhiger und fester als bei den drei ersten Köpfen, und ihre energische Wirkung wird noch gesteigert durch die tiefe Furche, die von der Querfurche zwischen den Hörneransätzen beginnend, als ein-

heitliche Linie von der Höhe der Stirnswellung bis auf die Oberlippe durchgezogen ist, wie es scheint, in der Form schon vorgesehen und durch Nacharbeitung noch verbreitert und vertieft. Dieser kräftigen Ausgestaltung der oberen Teile des Kopfes entspricht dann auch eine im Vergleich zu den übrigen Köpfen sehr stark entwickelte Unterlippe. Minder wichtig für den Gesamteindruck ist eine warzenartige Erhebung auf dem Hinterhaupt zwischen den Hörnern, deren wie bei den andern Köpfen durch Gravierung ausgedrückte Querriefelung bis zu jener Warze auch über die Schädelfläche selbst durchgeführt ist. Die gesamte Modellierung ist lebendiger und energischer: sie wird nicht unwesentlich gehoben durch zwei in ihrer Bedeutung unklare, leicht nach oben gekrümmte kurze Einschnitte zu Seiten des Nasenrückens vorwärts der inneren Augenwinkel, aber so viel höher gelegen als diese, dass nicht an den Thränenkanal gedacht werden kann, den jüngere Widderköpfe so deutlich ausgeprägt zeigen. Wesentlicher aber noch wird die Lebendigkeit der Formen in ihrer Wirkung erhöht durch die starken Schatten der mächtig breiten Hörner, deren Innenkante bis zum äusseren Augenwinkel am Kopfe anliegt, so dass der ganze hintere Teil von Wange und Auge in tief beschatteter Unterschneidung ruht. Das alles lässt den Kopf im Vergleich zu den andern erheblich grösser erscheinen, als er thatsächlich ist; mit Ausnahme der 7,4 cm betragenden Entfernung von der Vorderkante der Nase (die allerdings hier nicht so ausgeprägt ist wie bei den andern Köpfen) zum höchsten Punkt der Stirn sind alle Masse thatsächlich um einige Millimeter kleiner als beim Kopf n. 1. der Abstand der innern Augenwinkel sogar um einen halben Centimeter, ein ziffernmässiger Ausdruck für das Straffere, Knoehigere der Formengebung, das auch dem Auge unmittelbar wahrnehmbar ist.

Trotz all dieser Verschiedenheiten muss der vierte Kopf mit den andern gleichzeitig sein, denn die zwei bezeichnendsten Eigentümlichkeiten hat er mit ihnen gemein: die Bildung der Nase und der Augen. Beides hat mit der natürlichen Beschaffenheit des Schafkopfes nichts zu thun; es handelt sich um Anwendung anderweitig ausgebildeter Formen, die für

den noch nicht durchgebildeten Typus des Widderkopfes einfach übernommen sind, wie auch die Andeutung der Querriefelung der Hörner durch gravierte Doppellinien ein Versuch ist, der keineswegs auf der Höhe des sonst in den Köpfen sich aussprechenden Kunstvermögens steht, ein tastendes Suchen nach den angemessenen Formen. Die breite wulstige Bildung des unteren Teils der Nase, die nach allen Richtungen ebensoweit oder weiter ausläuft als die nächste Partie um das Maul, ist durchaus charakteristisch für die Schnauze des Rindviehs und steht im schroffsten Gegensatz zur Schafschnauze, bei der die Nase fast unmerklich nach der Oberlippe verläuft und die Nasenlöcher ganz flach und ohne auffällige Schwellung ihrer Ränder in die einheitliche Rundung der Schnauze gebettet sind, während die Oberlippe sich noch weit nach vorn vorschiebt. Nicht anders steht es mit Stellung und Gestalt der Augen: von Aehnlichkeit mit Schafsaugen keine Spur; es sind die archaischen Augen in Form eines gleichschenkeligen Dreiecks mit abgerundeter Spitze — und beim vierten Kopf mit ganz leicht geschwungener Basis —, wie sie für die Darstellung des menschlichen Gesichtes erfunden war, und rein menschlich sind auch die wulstigen Brauen, die sich über die Augen der Widder spannen, wie sie in gleicher Übertragung auch bei den Greifenköpfen die Regel bilden. Der Gegensatz gegen die für Schafsaugen naturgemässe Bildung wird noch verschärft und noch auffälliger gemacht durch die ganz unverhältnismässige Grösse, in der diese Augen in den Widderkopf hineingesetzt sind, wie in den frühen Versuchen der Darstellung des menschlichen Antlitzes das Auge in einer Grösse gebildet ist, die mehr seiner physiognomischen Bedeutung als seinen thatsächlichen Massverhältnissen entspricht. Dazu kommt die ausgesprochene Seitwärtsstellung der Augen, wie sie dem Vogelkopf eignet, von ihm ganz sinngemäss auch auf den Greifenkopf übertragen ist¹⁰⁾ und wohl nach dieser Analogie auch für die nach Art der Greifenköpfe verwendeten Widderköpfe am Becken von Leontini in Anwendung gekommen ist. Der Augapfel selbst war als dünne Scheibe aus anderem Material auf dem flachen Bronzegrunde aufgesetzt, wie das in ganz gleicher

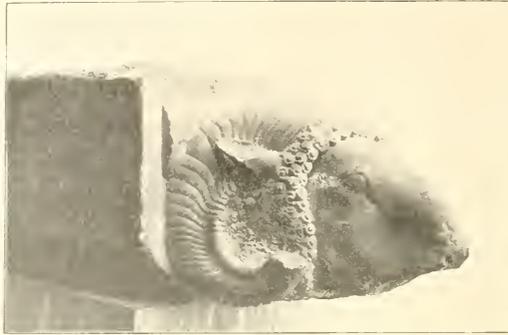
Weise auch bei einigen der olympischen Greifenköpfe der Fall war: über sein Aussehen lässt sich also Bestimmtes nicht mehr angeben.

Diese Entlehnungen für zwei der wichtigsten Formelemente des Kopfes sind so eigenartig, in der Aufgabe selbst so wenig begründet, dass man sie nur als Merkmale einer und derselben Kunststufe auffassen kann, und die Verschiedenheiten der Köpfe in dem, was eigentlich Schafartiges in ihrem Typus enthalten ist, stehen ihnen gegenüber an Bedeutung so weit zurück, dass eine abweichende kunstgeschichtliche Beurteilung auf sie nicht gegründet werden kann. Denn dass etwa ein im fünften Jahrhundert verfertigtes Ersatzstück für einen verloren gegangenen Kopf an einem älteren Becken in solcher Weise archaisiert habe, wird niemand ernstlich in Erwägung ziehen wollen und wird ausserdem für diesen Fall dadurch ausgeschlossen, dass die ganze Gräbergruppe, in der das Becken gefunden wurde, nach Ausweis anderer Fundstücke einer entschieden älteren Zeit angehört. Auch die Abweichungen der drei einander näher stehenden Köpfe sind ebenso wie die der vier Greifenköpfe am Becken von La Garenne nur so zu erklären, dass man die Herstellung einer festen Form nicht konnte, also jeden einzelnen Kopf besonders modellieren musste. Dann konnten sie aber selbst in dem Fall, dass die Modellierung von einer und derselben Hand ausgeführt wurde, nicht ganz gleich ausfallen, und wenn sie etwa verschiedenen Händen in derselben Werkstatt anvertraut war, so sind auch so weitgehende individuelle Verschiedenheiten, wie sie zwischen dem vierten Kopf und den übrigen bestehen, sehr wohl denkbar; denn immer werden zur gleichen Zeit in der gleichen Werkstatt ältere und jüngere, begabtere und geringere Künstler nebeneinander gearbeitet haben und oft genug an der Ausführung einer und derselben Arbeit beteiligt gewesen sein. Wären die vier Widderköpfe des Beckens von Leontini vereinzelt gefunden wie die Greifenköpfe in Olympia, so wäre man versucht, wie bei diesen, eine historische Entwicklungsreihe zu konstruieren — so wird man an ihnen zu lernen haben, wie leicht man fehlgehen kann, wenn man stilistische Unterschiede in zeitliche Abfolge umsetzen will.

Dass die Widderköpfe sehr altertümlichen Charakter tragen, geht aus den vorangegangenen Betrachtungen mit Sicherheit hervor und entspricht durchaus dem allgemeinen Eindruck, der bestätigt wird durch einen Vergleich mit anderen Widderköpfen griechischen Ursprungs. Die Verwendung der Widderköpfe in der griechischen Kunst war eine sehr verbreitete; die dekorative Wirkung der Hörnervoluten, die Schwingung des Nasenrückens, die gerade den Widderkopf ähnlich dem krummschnabeligen Adlerkopf besonders geeignet macht zum kraftvollen Schmuck einer freien Endigung, mögen zur Bevorzugung dieses Kopfes geführt haben. Zur unmittelbaren Vergleichung eignen sich am meisten einige plastische Werke, bei denen der Widderkopf in ähnlich selbständiger Bedeutung aufgefasst ist wie an dem Becken von Leontini.

Als erstes bietet sich dar das Bruchstück einer Marmorsima aus Eleusis im Nationalmuseum zu Athen,¹⁵⁾ mit einem bis auf das Maul wohl erhaltenen Widderkopf, der hier in ganz ähnlicher Weise tektonisch verwendet ist, wie es am Becken geschehen ist. Die Sima kann für einigermassen sicher datiert gelten, denn ganz gleichartige Köpfe sasson nach Ausweis der Reste an der Marmorsima der um den alten Athentempel auf der athenischen Akropolis gelegten Säulenhalle, die dem Ende des sechsten Jahrhunderts angehört. Diese Art des Simenschmuckes ist sonst nicht bekannt, und da seit der solonischen oder pisis-tratischen Zeit der Kult von Eleusis der höchste athenische Staatskult neben dem der Burggöttin war, so ist anzunehmen, dass beide Simen derselben Zeit und derselben Bauschule entstammen. Bestätigt wird diese Annahme durch das Material der eleusinischen Sima, Inselmarmor, der im fünften Jahrhundert in Athen zu Bauzwecken nicht mehr benutzt wurde, und durch die Farbspuren, die noch ganz archaische Bemalung des Kopfes aus Eleusis festzustellen gestatten: Rot in den Augen, Blau im Haar. Auch die plastische Form zeigt noch ausgesprochen altertümlichen Charakter in den regelmässigen Ringellöckchen, in die das wollige Haar gedegt ist; im übrigen aber atmet der Kopf eine solche Frische und unmittelbare Lebens-

wahrheit, dass von einseitiger Stilisierung keine Spur in ihm zu erkennen ist. Hier ist wirkliche liebevolle Naturbeobachtung, nichts von überkommenen, schablonenhaft angewendeten Formen, kein totes Fleckchen auf den grossen Flächen. Der Abstand von den Widdern von Leontini ist so gross, dass diese vom Ende des sechsten Jahrhunderts weit hinaufgerückt werden müssen.



Zu dem der monumentalen Plastik angehörigen Widderkopf aus Eleusis — seine Länge beträgt trotz der Verstümmelung der Schnauze noch 0,38 m — bildet ein Gegenstück aus dem Gebiete der Kleinkunst ein in der Nähe von Athen gefundenes Trinkgefäss in Gestalt eines Widderkopfs, das aus der Sammlung Saburoff in das Antiquarium der Königlichen Museen gekommen ist und dessen nahen Zusammenhang mit dem Marmorkopf kürzlich Richardson ausgesprochen hat.¹²⁾ Die Übereinstimmung geht in der That sehr weit; sie zeigt sich nicht nur im allgemeinen Aufbau des Kopfes, in der Anordnung der Haarlöckchen, in Stellung und Grössenverhältnis der Augen, in einer Aeusserlichkeit wie dem vom inneren Augenwinkel ausgehenden geschwungenen Thränenkanal, sondern auch in Feinheiten der Modellierung, vor allem der Wangenpartien und der nächsten Umgebung der Augen, wo allerdings die Ähnlichkeit

durch die den plastischen Formen nicht genau folgenden aufgemalten Linien nachträglich wieder etwas verschleiert ist. Den Unterschied im Gesamteindruck beider Köpfe hat man lediglich der zufälligen Zerstörung des Marmorkopfes zuzuschreiben, bei dem man sich die Schmauze nach Massgabe des thönernen Kopfes ergänzt denken muss. Eine solche Übereinstimmung kann nicht zufällig sein. Man wird sie aber nicht mit



Richardson, der sich durch die alte Datierung des Gefässes in die Zeit kurz vor der Mitte des fünften Jahrhunderts gebunden fühlte, durch die Hypothese erklären wollen, dass der Töpfer ein zufällig nicht unter die Erde gekommenes Simastück eines vorpersischen Baus in Eleusis sich zum Vorbild für eine beinahe mechanische Kopie gewählt habe. Vielmehr sind beide Köpfe, der aus Thon wie der aus Marmor, wie an demselben Ort so auch in derselben Zeit entstanden. Der Thonkopf bildet einen schlagenden Beweis dafür, dass die Kleinkunst in denselben Formen arbeitete wie die grosse Kunst, dass also der Gegensatz zwischen dem Marmor-

kopf und den sicilischen Bronzewiddern nicht durch den Unterschied zwischen grosser Kunst und Handwerk erklärt werden kann. Für den Thonkopf aber ergibt sich aus den so viel älteren und einem ganz anderen Kunstgebiet angehörigen Widderköpfen aus Leontini, dass man zur Erklärung seiner Form nicht mit Hilfe der auf dem oberen Teil des Gefässes eingeritzten Inschrift $\text{Ἐλεφαντινὸς εἶναι ἱερὸς}$ eine schwanke Brücke zum widderköpfigen Gotte Chnum von Elephantine zu bauen braucht, sondern dass schon längst auf griechischem Boden der Widder dekorativ verwendet worden war und der Töpfer eine Form aus dem einheimischen Schatze der Dekorationsmotive für seine Zwecke verwendet hat. Seiner Form nach stellt sich das Widdergefäss zunächst zu den als Trinkgefäss gestalteten menschlichen Köpfen und Doppelköpfen, die vielfach noch archaische Kunstformen zeigen, und in diesem Zusammenhang betrachtet erscheint es keineswegs so fremdartig wie im Vergleich zu den allerdings ganz anders gestalteten Rhyta jüngerer Zeit, die nicht selten in Widderköpfen endigen.

Auch von diesen besitzt das Antiquarium eine ganze Anzahl, zum Vergleich braucht nur das älteste von ihnen herangezogen zu werden, ein Rhyton aus Nola,¹³⁾ das nur einige Jahrzehnte jünger sein wird als das Saburoffsche Gefäss. Hier hat der Widderkopf, der dort die selbständige Hauptsache war, sich ganz der Gefässform anpassen müssen; steif und langweilig erscheint er fast kegelförmig zugespitzt, von der Kraft und Feinheit des älteren Kopfes ist nichts mehr zu verspüren. Sogar konventionelle Formübertragungen sind zu beobachten: die Augen zeigen wieder mehr Ähnlichkeit mit Menschenaugen und auch die Augenbrauen sind wieder da, wenn auch nur durch einen flüchtigen Farbstrich angedeutet. Von den tiefgehenden Formverschiedenheiten zwischen dem Kopf eines Widders und eines weiblichen Schafes hat nichts Beachtung gefunden als das Aeusserlichste: die Hörner. Die Form, nach der der Künstler des Beckens hinstrebte, indem er aus dem ihm geläufigen Formenschatze zu Hilfe nahm, was ihm brauchbar schien, die der Künstler der Sima von Eleusis

erreichte, indem er sein hohes technisches Vermögen in den Dienst einer rückhaltlosen Nachahmung der lebenden Natur stellte, ist hier schon zur vernutzten Schablone geworden, die den Zusammenhang mit der Natur verloren hat und willkürliche Abänderungen sich einschleichen lässt.



Es ist ein Kreislauf im Kleinen, der in diesen Köpfen sich erkennen lässt; aber abgeschlossen war die Entwicklung des Widdertypus damit nicht. Eine ganz andere frische Formenauffassung wird der kolossale Marmor-Widder gezeigt haben, der bei den Resten des Maussoleums zu Halikarnass gefunden ist,¹¹⁾ aber gerade Kopf und Hals des Tieres sind verloren, doppelt zu beklagen bei der hohen Bedeutung, die allen Skulpturen vom Maussoleum als datierten Werken aus der Mitte des vierten Jahrhunderts zukommt.

Erst aus späterer Zeit besitzen wir wieder eine Widderbildung von selbständigem Kunstwert in dem berühmten Bronzewidder des Museums zu Palermo, von dem der bequemen Vergleichung wegen hier zum erstmal eine Profilansicht des Kopfes veröffentlicht wird.¹²⁾ Die Behandlung des Vliesses ist sehr ähnlich dem des Mutterschafs auf

dem Grimanischen Brunneurelief in Wien.¹⁶⁾ aber den mächtigen, lebhaft erregten Kopf des Widders könnte man sich auf diesem Schafskörper und in solcher Umgebung nicht denken: was dem widerspricht, liegt nicht nur in dem Unterschied des Geschlechts, sondern mehr noch in einer Ver-



schiedenheit der künstlerischen Auffassung. Noch viel weiter aber ist diese Auffassung entfernt von der, die in den alten Köpfen vom Bronzebecken, der Marmorsina und den Thongefässen sich ausspricht. Es ist eine andere Art von Lebenswahrheit, die hier erstrebt wird, nicht mehr um die Darstellung des Tieres an sich handelt es sich, sondern um den Ausdruck eines bestimmten Pathos in dem Tierkopf: die Aufgabe hat sich verändert, wie sich das Verhältnis des Künstlers zur Natur geändert hat, die nicht mehr in ihrer ruhigen Schlichtheit, sondern im Moment gesteigerter Kraft und Erregung die Phantasie und den Schaffenstrieb des Künstlers reizt.



Nach Cavallaris Bericht sollen zusammen mit dem grossen Becken drei cylindrische Bronzeglieder gefunden sein, die von einem Untersatz des Beckens herrührten. Beschreibung und Massangabe lassen nicht daran zweifeln, dass damit die drei Stücke gemeint sind, die sich jetzt unter Nr. 8604 im Antiquarium befinden und von denen eines hier abgebildet wird. Auf einer noch in Sicilien gemachten Photographie erscheinen sie auch thatsächlich als Stützen unter das Becken gestellt. Sie sind 0,055 lang bei einem Durchmesser von 0,037 mit einer 0,017 weiten Durchbohrung und sind durch Umschnürungen in abwechselnd einen breiteren

und zwei schmalere wulstig geformte Ringe geteilt. Anschlussspuren an den beiden flachen Seiten fehlen durchaus: Teile von Dreifussbeinen können die Stücke also nicht sein, weil alsdann nach beiden Seiten weitere Glieder gefolgt sein müssten. Eher liesse sich denken, dass es Bronzehülsen wären, durch die die Stäbe eines eisernen Dreifusses zusammengehalten worden wären, wie das bei dem Dreifuss von La Garenne der Fall war:¹⁷⁾ aber die Form der Durchbohrung ist eine ganz andere wie dort: keine Spur von Eisen haftet an den drei Stücken, und ebenso fehlt jeder Rest von den andern ebenso massiven Bronzegliedern, die für einen solchen



eisernen Stabdreifuss erforderlich waren. Ausserdem aber sind alle drei Stücke an einer Seite der Länge nach ein wenig abgeplattet und zeigen hier deutliche Ansatzspuren, sie sind also der Länge nach wagrecht oder senkrecht an etwas anderem angesetzt gewesen, was für kein Glied eines Dreifusses zutrifft:¹⁸⁾ vielmehr sind unzweifelhaft Gefässansätze in

ihnen zu erkennen, zur Aufnahme beweglicher Ringhenkel bestimmt, ähnlich denen, die in grosser Zahl in Olympia gefunden sind.¹⁹⁾ Auffällig ist dabei, dass eine der Wölbung des Gefässbauchs entsprechende Rundung der Ansatzstelle nicht oder kaum zu bemerken ist; aber die Verwendung solcher Ansatzstücke kann mannigfach gewesen sein: es genügt beispielsweise, auf das neuerworbene thönerne Räucherbecken des Antiquariums, das Jahrbuch des Archäologischen Instituts XIV 1899 S. 64 Fig. 4 abgebildet ist, hinzuweisen, um zu zeigen, wie ein solcher Ansatz auch ohne merkliche Rundung angebracht gewesen sein kann.

Ein Dreifuss ist also nicht mit dem Becken ins Grab gegeben worden; vermutlich ist auch das Becken nicht eine Beigabe gewesen, son-

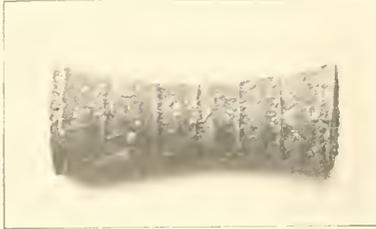
dem hat selbst als Aschengefäß gedient, wie flache Bronzebecken auch im benachbarten sicilischen Megara verwendet wurden,²⁰ und in diesem Fall ist der Gedanke, dass ein Dreifuß zugehört habe, ausgeschlossen. Ein solcher war erforderlich, solange das Gefäß den Lebenden diente, als Aschenurne bedurfte es nur einer schützenden Umhüllung aber keines Untersatzes.

Allerdings weisen die Angaben über die Beschaffenheit der Gräber, die Cavallari aus dem Mund der Arbeiter erhalten haben will, viel mehr auf Bestattungsgräber; aber diese Nachrichten sind sicher nur teilweise richtig; die Reste von Panzer und Schild, die zwischen den Gräbern gefunden sein sollen, können nicht lose im Erdreich gelegen haben, sie müssen einer andersartigen Beisetzung angehört haben, und von einer solchen stammt jedenfalls auch das Becken. Wie in Megara waren wohl auch hier Bestattungs- und Verbrennungsgräber gemischt, und nur die ersteren wurden von den Arbeitern richtig erkannt.

Auch als Gefäßansätze können die fraglichen Bronzecylinder nicht zu dem Becken mit den Widderköpfen gehört haben, an das sie nirgends anpassen, an dem auch keine Lötspuren vorhanden sind ausser denen für die Köpfe. Sicherlich sind sie Reste eines anderen grossen Gefäßes, dessen dünnwandiger Körper stark zerstört war und bei der zufälligen, jeder sachverständigen Leitung entbehrenden Grabung verloren ging. Ob dieses zweite Gefäß zur gleichen Beisetzung gehört habe wie das erhaltene Becken, ist mindestens zweifelhaft trotz der Nachricht, dass Becken und Ansätze zusammen gefunden seien; denn es wird sich weiterhin ergeben, dass Teile von einem und demselben Silbergefäß im Bericht auf den Inhalt verschiedener Gräber verteilt sind, die Funde also nicht so wohl geordnet und gesondert gehalten worden waren, wie Cavallari glaubte.

Auch andere Bronzereste, die im Fundbericht überhaupt fehlen, weisen auf das einstige Vorhandensein von mindestens noch einem weiteren grossen Gefäß, von dessen Wandung nichts erhalten ist.²¹ Es sind das drei

andersartige Gefässansätze von 0,06 Länge, auch mit einfachen Umschnürungen, aber nur halbcylindrisch, in der Mitte stark eingezogen und



ohne Durchbohrung, etwa wie das Olympia IV S. 135 abgebildete Stück 847, das westlich des Pelopion gefunden wurde. Die gerade abgesehne Rückseite ist offen und lässt die Bleifüllung des Inneren sehen.

In ganz gleicher Weise ist die Unterseite eines ebenfalls mit Blei gefüllten kleinen liegenden Löwen hergerichtet, so dass man annehmen kann, er habe zu demselben Gefäss gehört. Aufsatzfigur von einem Gefäss ist er jedenfalls und zwar von einem recht grossen, denn der Körper zeigt keine Biegung, die er zeigen müsste, wenn er auf einem Reifen von geringem Durchmesser aufgesessen hätte, wie das z. B. an den Löwen auf



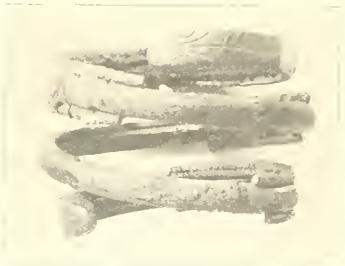
dem unteren Ring des Dreifusses von Metapont sehr auffällig ist.²²⁾ Der Löwe von Leontini (Antiquarium n. 8603) misst vom Hinterteil bis zu den Vorderpatzen 0,089; die Formgebung ist ziemlich roh und oberflächlich; die Aussenseiten der Beine sind als ebene Flächen ohne jede Rundung

stehen geblieben und stossen scharfkantig an die fast ebenso glatten Oberseiten. Der Kopftypus mit der kranzartig gestäubten Mähne erinnert an Löwen, die in Olympia gefunden und von Furtwängler unter die Tierfiguren des reiferen archaischen Stils eingeordnet sind.²³⁾

Von den Gegenständen aus Edelmetall, die mit den Bronzen zusammen gefunden wurden, sind nur die aus Silber in das Antiquarium

gelangt, wo sie unter n. 8607 aufbewahrt werden, und die dürftigen Beschreibungen der Ringe, Streifen und Gefässchen aus Gold und ihre Wiedergabe auf der S. 25 in Originalgrösse reproduzierten Photographie reichen nicht hin, um sich irgend welche Vorstellung von ihnen zu bilden.

Von Silber haben sich zunächst zwei spiralförmige Armbänder mit unbedeutenden Ergänzungen wieder zusammensetzen lassen, eines von annähernd fünf, das andere von drei Windungen. Beide laufen an ihren zwei Enden in Schlangenköpfe aus, die nur beim kleineren gründlich gereinigt werden konnten, beim grösseren aber, wie die durch das Oxyd



durchblickenden Spuren erkennen lassen, im Wesentlichen übereinstimmende Zeichnung aber rundlichere Modellierung zeigten. Das Maul ist geschlossen, der Kopf mit gravierten Schildern und Schuppen bedeckt, der Schlangene Leib weiterhin mit gravierten Schrägstreifen und Punktreihen beiderseits einer schon zwischen den Augen beginnenden Mittellinie. Ungefähr 6 cm weit sind die Enden des kleineren Armbandes in solcher Weise als Schlangene Leib charakterisiert, weiterhin nach der Mitte fehlt die Gravierung und der dünne Reif ist verstärkt, indem an der Ober- und Unterseite ein dünnerer, mit dichtgereihten gravierten Querstrichen bedeckter Streifen angesetzt ist. Bei dem zweiten Armband ist der Reif breiter und bedarf einer solchen Verstärkung nicht, die Schlangenteile sind hier nur 3,5 cm



lang und werden gegen den glatten Reif durch eine dreifache Umschnürung abgeschlossen, die mit etwa 2 cm Abstand sich noch zweimal nach der Mitte hin wiederholt.

Als weiteres silbernes Schmuckstück reiht sich an eine doppelte Kette aus kreisrunden hohlen Ringen von 1,8 cm Durchmesser, die zu zweien und zweien durch breite bandförmige Oesen zusammengehalten und mit dem nächsten Glied verbunden sind. Auf eine Wiederherstellung dieses sehr zerstörten Kettchens, dem keinerlei Kunstwert beigelegt werden kann, ist verzichtet worden.



Weitaus am interessantesten unter den Silbersachen sind Reste eines kugelförmigen Aryballos, die nach Cavallaris Aufzeichnungen allerdings anscheinend aus zwei verschiedenen Gräbern stammen sollen. In einem Grab (c) sei ein eiseliertes kugelförmiges Gefässchen von 0,70 (soll heissen 0,07) Durchmesser gefunden worden, dessen eine Hälfte erhalten, die andere zerbrochen sei; die erhaltene ist unzweifelhaft das hier

abgebildete Stück von 0,064 Durchmesser, von der andern Hälfte ist nur ein grösseres und ein ganz kleines Bruchstück vorhanden. In Grab b soll eine massive Silberscheibe von 0,10 Durchmesser gefunden sein mit einer Durchbrechung, in der eine von den Landleuten zerbrochene Glaspaste gegessen habe; das ist sicherlich die allerdings nur 0,048 im Durchmesser messende Silberscheibe des Antiquariums n. 8607f mit einem kreisrunden Loch in der Mitte, in dem nie etwas befestigt gewesen ist, und einem quergeriefelten Ansatz an der einen Seite, an den sich noch der Rest eines

abwärts gerichteten längsgestreiften 0,023 breiten Silberstreifens anschliesst. Der äussere Rand der Scheibe und ihre nach innen in das Loch hinein gebogene Kante zeigen Bruch- bzw. Ansatzspuren; denkt man sich hier uml an dem breiten Streifen in der durch die Reste gegebenen Richtung die Fortsetzung, so erhält man die ganz typische Form von Mündungsstück und Henkel der „korinthischen“ kugelförmigen Aryballen; als Körper eines solchen lässt sich ohne Schwierigkeiten das zerbrochene Gefässchen auffassen, und die Masse von Mündung und Bauch passen so gut zu einander, dass an der Zusammengehörigkeit nicht gezweifelt werden kann. Es sind hier also die Reste eines silbernen Exemplars jener in Thon so massenhaft verbreiteten Gefässgattung erhalten. Auch der gravierte und durch etwas Treibarbeit kräftiger gestaltete Schmuck des Gefässbauches stimmt zu dieser Auffassung; es sind dieselben Formelemente, aus denen das als Dekoration der Thonaryballen so beliebte „Vierblatt“ zusammengesetzt ist, und die in Metallarbeit z. B. auf einem hochaltertümlichen Bronzestreifen aus Eleutheræ²⁴⁾ als Vierblatt zusammengestellt erscheinen.



Von den keramischen Funden, die in und bei den Gräbern gemacht wurden, ist das Hauptstück, eine Büchse mit Tierstreifen in korinthischem Stil bemalt, verloren; was vom Erhaltenen den ausgeprägten Charakter einer bestimmten Zeit trägt, weist aber durchaus in dieselbe Periode wie die bemalte Büchse: ein sehr zerstörter hockender Affe als Gefäss verwendet, dessen Mündungsstück aber nicht wie gewöhnlich auf dem Kopf, sondern auf dem Rücken des Tieres angebracht ist,²⁵⁾ und ein ganz verschuerter kugelförmiger Aryballos aus dem sogenannten ägyptischen Porzellan. Die Alabastren und die Miniaturvase, die noch zu dem Funde

gehören, können sehr wohl mit den andern Stücken in dieselbe Zeit gehören.

So vereinigt sich alles zu dem Schluss, dass auf dem Grundstück Pisani ein Teil der Nekropole aus dem Ende des siebenten oder der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts aufgedeckt wurde, und damit wird eine äussere Bestätigung für die Datierung des Bronzebeckens gewonnen, die aus inneren Gründen für die wahrscheinlichste gelten musste.



Anmerkungen.

¹⁾ Ueber die chalcidische Kolonisation Siciliens vgl. ausser dem bekannten historisch- und numismatischen Handbuechern: G. M. Columba, Contributi alla storia dell'elemento Calcidico d'occidente. Archeologia di Leontini: im Archivio storico Siciliano X. S. Anno XVI S. 71 ff.

²⁾ Ueber Vasenfunde in Leontini vgl. Columba a. a. O. S. 138 ff. nach Not. d. scavi 1879 S. 82. 159. 192; über Terracottenfunde Kekulé, Terracotten von Sicilien S. 3.

³⁾ Cavallari Notizie degli scavi 1884 S. 252: Essendomi recato il giorno 9 aprile in Lentini . . . ad esaminare gli oggetti recentemente trovati nei possessi del sig. dott. V. Pisani, questi non solo mi accolse con ogni gentilezza, ma mi diede i maggiori aiuti per accedere sul luogo, ove le scoperte avvennero. Questo fondo Pisani, a circa 1300 metri ad ovest dell'abitato, e quindi ad ovest delle colline, sulle quali era costruita l'acropoli della città greca, corrisponde alla parte occidentale della necropoli di Lentini, la quale si estende nella prossima contrada detta delle Balate, ove si vedono numerose tombe scavate da gran tempo.

Ma dei sepolcri ora rinvenuti assai poco ci è dato di conoscere; poiché le scoperte si fecero allorchando si eseguivano lavori per piantagione di agrumi; e quindi appena rimessa in luce una cassa funebre, veniva il luogo ricolmato di terra, ed i materiali estratti si adoperavano per formare canali di irrigazione.

Tuttavolta, stando a ciò che venne riferito dai dipendenti del sig. Pisani, le tombe per la loro forma e la loro costruzione in generale erano simili a quelle di Megara, di Selinunte e della necropoli siracusana detta del Fusco, essendo esse costituite di grandi pezzi di calcare squadrati, della misura media di m. 1,80 - 0,55 - 0,25, bene connessi fra di loro.

Gli oggetti ritrovati e conservati presso il sig. proprietario e custoditi secondo le tombe donde si trassero, sono:

a) Vaso di bronzo col fondo rotto, alto senza i piedi circa m. 0,17, la cui circonferenza nella bocca è di oltre m. 0,53, ed il diametro massimo di m. 0,55. Posava su tre piedi di bronzo quasi cilindrici, alti m. 0,06, che ora sono distaccati, come pure sono distaccato da esso quattro teste di ariete, che formavano una decorazione del vaso nella parte più espansa del ventre, dove ancora si osserva l'impronta della saldature; tali teste sono di un tipo molto arcaico ed hanno le corna attorte a spira.

b) Vaso di argilla fuissima alto m. 0,17, del diam. massimo di m. 0,71, dipinto in colore bistro oscuro su fondo gialliccio chiaro, con rotture di data antica. La pittura è divisa a zone orizzontali con rappresentazione di tigri, pantere, volatili di tipo molto arcaico ed orientalizzante, come si vede nei vasi antichissimi scoperti in Siracusa, Megara, Selinunte e Gela. Anello di oro massiccio del peso di 10 grammi, con piastrina quadrata, avente incisioni a mezzo ovolo di soggetto non bene chiaro. Cerchio di argento massiccio del diametro di m. 0,10, con incastrò a giorno, dentro il quale era una pasta vitrea, che fu rotta dai contadini.

Vasetto d'oro purissimo della forma di un cilindro, in cui un altro cilindro egualmente d'oro si compenetrava e lo chiude quasi ermeticamente.

c) Braccialetto di argento massiccio di forma spirale a sei avvolgimenti, del diametro di m. 0,065, e con teste di serpente ai due capi. Vasettino di argento ornato a cesello ed a forma di sfera, del diametro di m. 0,70, divisa in due parti, una delle quali conservata, l'altra rotta in vari pezzi.

Molti frammenti di braccialetti d'argento di vario diametro furono raccolti in quest'ultima ed in parecchie altre tombe, le quali tutte furono distrutte dai lavoratori. Fra le due prime poi ora ricordate (a. b) fu rimessa in luce parte di uno scudo circolare di bronzo; e quindi una corazza di bronzo molto ossidata e rotta in pezzi, parecchi tra i quali furono perduti nello stesso sito. Coi frammenti di corazza si trovò pure una lamina di oro purissimo, larga quasi m. 0,025, adorna di bellissimi ornati a cesello. Il pezzo che ne è rimasto nelle mani del proprietario non oltrepassa i m. 0,07 di lunghezza, mentre il resto andò diviso tra gli scavatori.

Fanno parte infine di questa suppellettile funebre otto alabastron, di varia grandezza, un anello d'oro di peso di grammi 20, alcune catenelle di argento e vari ciondoli rotti.

Die Contrada delle Balate fällt leider schon ausserhalb des Rahmens der von Columba a. a. O. Taf. II gezeichneten Karte des Stadtgebiets von Leontini im Massstab 1:10 000.

¹⁾ Inv. 6216 aus Capua (Bull. d. hist. 1871 S. 116. 276); vgl. auch Inv. 7872 ebenfalls aus Capua (Bull. d. hist. 1871 S. 118. 5). Ueber die Gattung vgl. v. Duhn, Röm. Mitt. II S. 269, Selmaacher, Praenestinsche Ciste S. 68.

²⁾ Olympia, Textband IV S. 119 ff. Tafelband IV Taf. 45—49.

³⁾ Bulletin de la Société des Sciences historiques et naturelles de Semur (Côte-d'Or) XII, 1875, S. 41 ff., insbesondere S. 58 ff. mit Taf. 1. (Ed. Flonest.)

⁴⁾ Vgl. Furtwängler, Olympia Textband IV S. 124.

⁵⁾ Furtwängler, a. a. O. S. 120.

	bei n. 1	bei n. 2
⁷⁾ Entfernung von der Oberlippe zum Gefässrand	12,3 cm	11,3 cm
" von der Vorderkante der Nase zum obersten Punkt der Stirn	7,1 "	6,0 "
" vom äusseren Augenwinkel zum Ohransatz	1,2 "	0,7 "
Breite der Nüstern	2,45 "	2,33 "
Entfernung der äusseren Augenwinkel	4,9 "	4,5 "
" der inneren	2,9 "	2,8 "
" von der Vorderkante der Nase zum Maul	2,0 "	2,7 "
" vom obersten Punkt der Stirn zur senkrecht darunter liegenden Stelle der Unterseite	6,6 "	5,5 "

Auf S. 10 ist n. 1 in Vorderansicht abgebildet, daneben n. 4 auf S. 11.

¹⁰⁾ Die Form des Greifenauges schwankt zwischen Abarten dieses menschlich gebildeten Auges und dem kreisrunden Vogelauge.

¹¹⁾ Kavvadias, Περὶ τῆς n. 58. Lepsius, Marmorstudien n. 275. Richardson, American Journal of Archaeology II Series II (1898) S. 223 ff. Taf. 8.

¹²⁾ Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung n. 4046. Sammlung Saburoff I Taf. 70, 1. vgl. Richardson a. a. O. S. 228 ff. Der Kopf ist in zwei Hälften aus Formen gepresst, nicht frei modelliert, wie die über den Nasenrücken und in der Mitte der Unterseite entlang laufende Naht beweist. Die Inschrift ist nachträglich eingeritzt und zwar hatte nicht „aus Versehen der Schreiber als drittletzten Buchstaben des ersten Wortes ein T gesetzt, das er jedoch sofort in ein Δ verwandelte“, sondern er hatte die Buchstaben ΙΔ ausgelassen und nur Ελεξτρος geschrieben und hat dann durch Einschlebung der kleineren und enger gestellten Buchstaben Π und Aenderung des vorhandenen T in Δ die weibliche Namensform darans gemacht, wie nicht nur am Original, sondern auch an der Facsimile-Abbildung der Inschrift deutlich zu erkennen ist.

¹³⁾ Furtwängler, Beschreibung n. 2623, aus Sammlung Bartholdy.

¹⁴⁾ Newton, a history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae. London 1862, I S. 233.

¹⁶⁾ Abg. Archäolog. Zeitung N. F. III (1870) Taf. 25 mit Mittheilungen Heydemann über die Geschichte der Figur; Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur Nr. 366.1.

¹⁷⁾ Th. Schreiber, Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani Taf. 1. Hellonistische Reliefbilder Taf. 2. Der Kopf des Motterschafes ist ergänzt.

¹⁷⁾ Vgl. Anm. 6.

¹⁸⁾ Vgl. die neueste zusammenfassende Behandlung der Stabdräufisse von L. Savignoni, di un bronetto arcaico dell' Acropoli di Atene e di una classe di tripodi di tipo greco-orientale in den Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei vol. VII (1897) S. 277 ff.

¹⁹⁾ Olympia Textband IV S. 133 ff.

²⁰⁾ Monumenti antichi pubbl. per cura della R. Accademia dei Lincei I p. 77 Orsi.

²¹⁾ Es ist eine nabeliegende, aber nicht zu beweisende Vermutung, dass die Bronzereste, die in Cavallaris Bericht als Bruchstücke von Schild und Panzer gedeutet werden, vielmehr von solchen Gefässen herrührten.

²²⁾ Im Antiquarium d. Kgl. Museen; Friedrichs, Kleinkunst n. 768, abg. Panofka, Cab. Pourtalès Taf. 13. Monumenti antichi pubbl. per cura della R. Accademia dei Lincei VII Taf. 8.

²³⁾ Olympia Textband IV S. 152; vgl. auch die Bemerkung zu n. 264 ebenda.

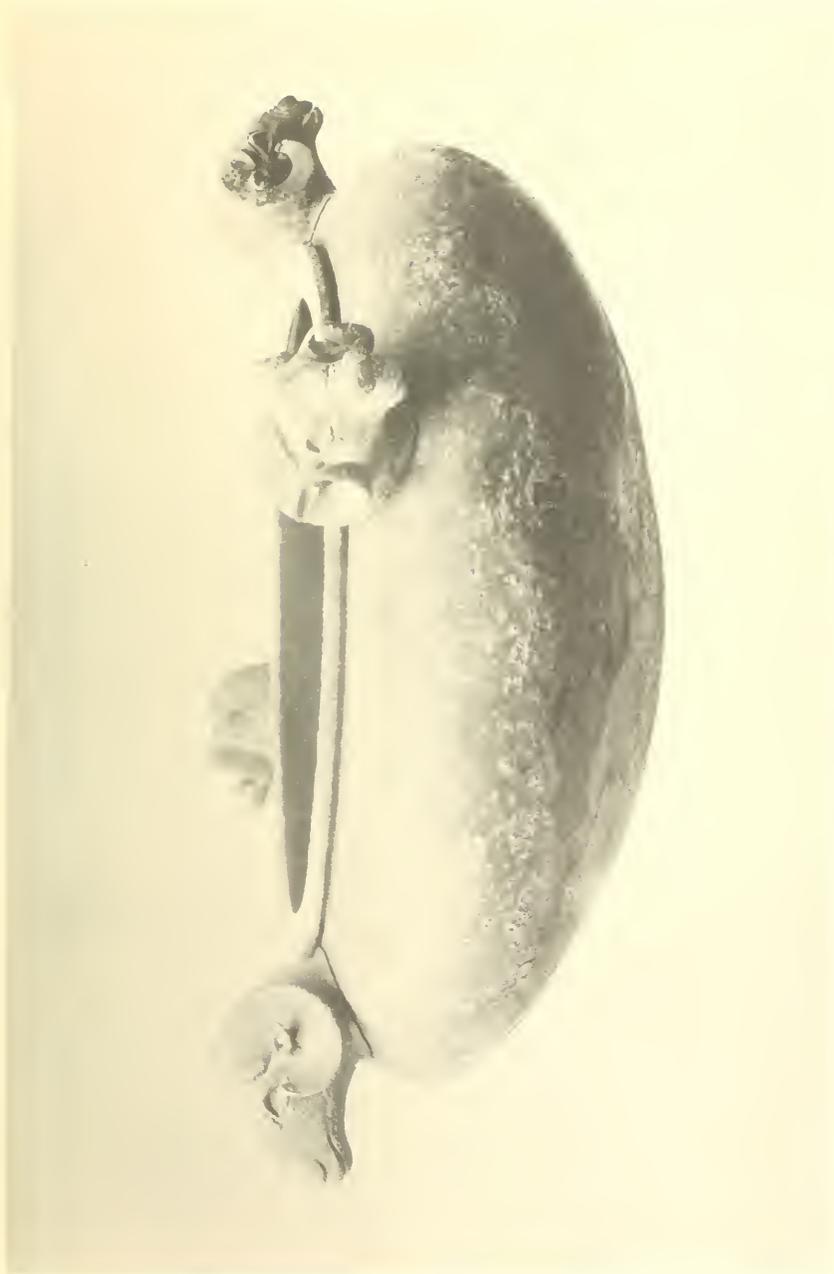
²⁴⁾ de Ridder, de ectypis quibusdam aeneis quae falso vocantur „Argivo-Corinthiaca“ Paris 1896 S. 23 n. 84 Fig. 12.

²⁵⁾ Antiquarium n. 3287, 0,11 hoch, die Arme abgebrochen. Der Typus ist mit geringen Abweichungen über die ganze griechische Welt verbreitet.

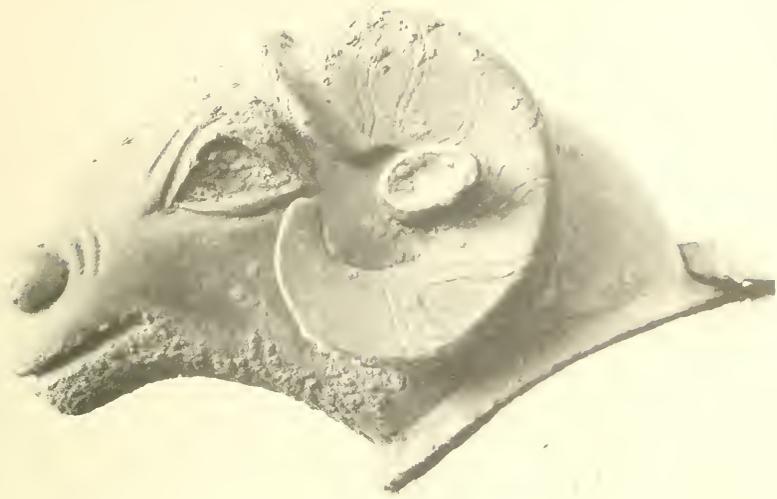
Durch die der freundlichen Vermittelung des Herrn Professor von Duhn verdankten gütigen Bemühungen der Herren Professor Dr. G. Em. Rizzo und Ermanno Gianni in Catania konnte im letzten Augenblick auf S. 32 noch eine in der Gegend von Leontini aufgenommene Photographie vom Kopf eines lebenden Widders rein sicilischer Rasse als Ergänzung des Vergleichsmaterials wiedergegeben werden.

JAHRESBERICHT.

Im abgelaufenen Jahre hat die Gesellschaft durch den Tod drei ihrer ordentlichen Mitglieder verloren, die Herren Professor Dr. Dobbert, Geheimen Legationsrat Dr. Hepke und Geheimen Kriegsrat Dr. Kaupert. Verzogen sind die Herren Dr. Poppelreuter und Professor Dr. Winter. Als ordentliche Mitglieder wurden aufgenommen die Herren Oberleutnant von Groote, Professor Dr. Rödiger, Rechtsanwalt Scheff, Oberlehrer Dr. G. Schulz und Verlagsbuchhändler Vollert, als ausserordentliches Mitglied Herr Dr. J. Jacobs. Wieder eingetreten ist Herr Dr. von Fritze. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden 97 ordentlichen Mitgliedern: Adler, Ascherson, Assmann, Bardt, Bartels, Belger, Bertram, Bode, Borrmann, Bröcher, Brückner, Bücklein, Bürmann, Conze (H. Vorsitzender), Corssen, Dahm, Dessau, Diels, Ende, Engelmann, Erman, Frey, von Fritze, Fritsch, Fuhr, Genz, B. Graef, P. Graef, von Groote, Gurlitt, Hagemann, Hauck, Herrlich, Hertz, Freiherr Hiller von Gärtringen, Hirsch, Hirschfeld, Holländer, Hübner, Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Kalkmann, von Kaufmann, Kekule von Stradonitz (Schriftführer), Kirchhoff, Kirchner, Köhler, Küppers, Freiherr von Landau, Lebfeldt, Lehmann, Lessing, von Luschan, Meitzen, Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nausester, Nothnagel, Oder, Oehler, Pallat, Pernice, Pomtow, von Radowitz, O. Richter, Rödiger, Rommel, Rose, Rothstein, M. Rubensohn, Sarre, Schauenburg, Scheff, H. Schöne, R. Schöne (I. Vorsitzender), Schrader, Schröder, Schulz, Senator, Sommerfeld, Stengel, Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Vollert, Freiherr von Wangenheim, Weil, Weinstein, Wellmann, Wendland, Wernicke, von Wilamowitz-Moellendorff, Wilmanns, Winnefeld, von Wittgenstein. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Benjamin, E. Jacobs, J. Jacobs, O. Rubensohn, Samter, Schmidt.









ÜBER DEN MARMORKOPF EINES NEGRERS
IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN

SECHZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

HANS SCHRADER

MIT 2 TAFELN IN HELIOGRAVÜRE UND 21 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEÖRG REIMER

1900



VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN.

DIE
RELIEFS
DER
TRAIANSSÄULE.

HERAUSGEBEN UND HISTORISCH ERKLÄRT

VON

CONRAD CICHORIUS

TAFELBAND I: DIE RELIEFS DES ERSTEN DAKISCHEN KRIEGES (TAF. I—LVII)
TEXTBAND II: COMMENTAR ZU DEN RELIEFS DES ERSTEN DAKISCHEN KRIEGES

Preis zusammen: 54 Mark.

TAFELBAND II: DIE RELIEFS DES ZWEITEN DAKISCHEN KRIEGES (TAF. LVIII—CXIII)
TEXTBAND III: COMMENTAR ZU DEN RELIEFS DES ZWEITEN DAKISCHEN KRIEGES

Preis zusammen: 66 Mark.

THERA
UNTERSUCHUNGEN, VERMESSUNGEN UND
AUSGRABUNGEN IN DEN JAHREN 1895—1898

UNTER MITWIRKUNG VON

W. DÖRPFELD, H. DRAGENDORFF, D. EGINITIS, TH. VON HELDREICH,
E. JACOBS, A. PHILIPPSON, A. SCHIFF, H. A. SCHMID, E. VASSILIU,
W. WILBERG, P. WILSKI, P. WÖLTERS

HERAUSGEBEN VON

F. FRHR. HILLER VON GAERTRINGEN

ERSTER BAND

DIE INSEL THERA IN ALTERTUM UND GEGENWART
MIT AUSSCHLUSS DER NEKROPOLEN

MIT 31 HELIOGRAVÜREN, 240 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 12 KARTEN
UND ANSICHTEN IN MAPPE

PREIS FÜR DEN I. TEXTBAND UND KARTENMAPPE ZUSAMMEN M. 180.

ÜBER DEN MARMORKOPF EINES NEGRS
IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN

SECHZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

HANS SCHRADER

MIT 2 TAFELN IN HELIOGRAVURE UND 21 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1900



LIBRARY

SEP 10 1967

UNIVERSITY OF TORONTO



1.

Der antike Portraitkopf eines Negers, welchen die beiden Tafeln dieses Festprogramms in Vorder- und Seitenansicht vor Augen führen, ist im vorigen Jahre aus dem Kunsthandel in die Sculpturensammlung der Königlichen Museen gelangt!). Die Erwerbung ist durch die Freigebigkeit des Herrn Geh. Commerzienrates Wilhelm Spemann ermöglicht worden.

Das Material des Kopfes ist feinkörniger pentelischer Marmor. Die bräunliche Patina, welche die Oberfläche ziemlich gleichmässig überzieht, hilft über die schwere Beschädigung an Nase und Unterlippe hinwegsehen und verstärkt, indem sie an die Hautfarbe der dunklen Race erinnert, den Eindruck ungewöhlicher Lebendigkeit.

welcher den Beschauer beim ersten Anblick packt und dauernd festhält, wie es grosse und originale Kunstwerke zu thun pflegen.

Der Kopf stammt aus Griechenland und zwar, nach durchaus glaubwürdigen Nachrichten, aus der Thyreatis, dem kleinen Berglande zwischen der Argolis und Lakonien, das im Altertum zu keiner Zeit eine irgendwie hervorragende Rolle gespielt hat, von dem kaum viel mehr berichtet wird, als dass es durch Jahrhunderte der Gegenstand



des Zwistes und Kampfes der beiden mächtigeren Nachbarstaaten war. An Spuren griechischer Burgen und Städte fehlt es hier weder in dem schmalen Küstensaum noch auf den erdreichen und wohlangebauten zum Parnon aufsteigenden Terrassen, in welche sich jetzt die vier grossen Dörfer Meligú, Hagios Joannis, Korakowúni und Prastós teilen²⁾. Sculpturwerke von einiger Bedeutung, aus sehr verschiedenen Zeiten, sind an zwei Stellen zu Tage getreten, in der Gegend von Meligú und Hagios Joannis, schon

hoch im Gebirge, und im Thale des Tanos, in der Nähe des Klosters Luku. Dort, angeblich in Meligú selbst, fand sich ein altertümliches bärtiges Köpfchen aus Kalkstein, das Brunn zum Gegenstande kunstgeschichtlicher Betrachtung gemacht hat¹⁾. In der Nähe, im sogenannten Hellenikó, einer griechischen Stadtruine, ein kleiner jugendlich-männlicher Idealkopf aus Marmor, im Stil den Sculpturen vom argivischen Heraion verwandt²⁾. Sehr viel reichere und bedeutendere Funde hat seit hundert Jahren die Ruinenstätte bei Lukú hergegeben. Hier sahen im Jahre 1829 die Reisenden der franzö-



sischen Expedition eine ganze, stattliche Sammlung von Baugliedern und Sculpturwerken. Die Hauptstücke befinden sich seit lange im athenischen Nationalmuseum, die Karyatide nach dem Vorbilde der Matteischen Amazone³⁾, die weibliche mit einem Mantel um Rücken und Unterkörper bekleidete Figur, eine Wiederholung des einst von O. Jahn auf Amynone gedeuteten Typus⁴⁾, das Relief einer vor einem Baume sitzenden Göttin mit den Beischriften Τηλέτη, Εὐθροία und Ἐπίστρατος⁵⁾, endlich das Grabrelief eines jungen

Mannes mit Pferd und grosser sich um einen Baum windender Schlange⁸⁾ — alles Werke spätgriechischer oder römischer Zeit. Einzig die linke Hälfte eines Votivreliefs mit drei Reihen von Anbetenden wird älter sein⁹⁾. Manches andere ist im Lauf des Befreiungskrieges oder schon vorher verkommen. Als Leake im Jahre 1806 das Kloster besuchte, erzählten ihm die Mönche, dass viele Stücke sculpirten Marmors bei den Hausbauten der Umgegend verwandt oder zum nahen Hafen Astros verschleppt worden seien, um als Schiffsballast zu dienen. Er sah und beschrieb ausser der „Anymone“ zwei Fragmente einer colossalen Gruppe, welche einen Mann mit leicht über die linke Schulter geworfenem um die Hüften gegürtetem Gewand darstellt, wie er einen kleiner gebildeten nackten Leichnam trägt — nach den Einzelheiten der eingehenden und anschaulichen Schilderung und nach den mitgetheilten Maassen¹⁰⁾ unzweifelhaft eine Wiederholung der Gruppe des Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos, die einzige, welche in Griechenland an den Tag gekommen ist, während in oder um Rom Reste von fünf Nachbildungen gefunden worden sind. Diese wertvollen Fragmente — von Leake in ihrer Bedeutung nicht erkannt und auch sonst nicht beachtet — sind, wie es scheint, zu Grunde gegangen. Im Winter 1872/73 fand sich ein grosses figurenreiches Weihrelief an Asklepios und die Asklepiaden. Es ist nach Athen gebracht worden¹¹⁾. Jetzt werden im Kloster nur einige von den älteren Reisenden nicht erwähnte, also wohl später gefundene Stücke gezeigt: der Grabstein eines Winzers mit Traube und Rebmesser in den Händen und runde Platten mit Grabinschriften aus römischer Zeit, ein lebensgrosses marmornes Sitzbild der Athena, ohne Kopf, ein Stück von einem Löwenkopf aus Thon, ein männlicher Colossalkopf¹²⁾. Ruinen einer römischen Wasserleitung und Reste von Mosaikfussböden, auch manche Architekturtheile, Stücke von monolithen Granitsäulen und korinthischen Capitellen, sowie Platten von weissem, geädertem und grünem Marmor und von Porphyry, endlich eine gelagerte Sphinx aus weissem Marmor¹³⁾ — in den Maassen wie in der aegyptisierenden Stilisierung gleich der, auf welche sich der Nil der vatikanischen Gruppe lehnt — alles dies weist deutlich darauf hin, dass hier, in diesem entlegenen Weltwinkel, auf dem zum Thale des Tanos sanft geneigten, olivenreichen Berghange, ein römischer Prachtbau gestanden hat. E. Curtius vermutete eine Villa. Lolling dachte, durch das Votivrelief an Asklepios geleitet, an ein „bis tief in die römische Zeit erhaltenes Heiligtum, welches vielleicht zu dem durch den Kult des Asklepios ausgezeichneten Ort Eua gehörte“¹⁴⁾. Kein litterarisches oder inschriftliches Zeugnis gibt hierüber Gewissheit. Selbst der Name des Ortes ist unbekannt. Denn Leakes Vermutung, dass es Thyrea, der Hauptort der Landschaft sei, ist nicht gesichert.

Für die Zeitbestimmung der Anlage gewährt einen Anhalt die Ähnlichkeit jener Karyatide mit den Stützfiguren der jetzt verschwundenen „Incantada“ von Salonik¹⁵⁾.

Hier wie dort sind an die das Gebälk tragenden Pfeiler Nachbildungen berühmter Figuren der classischen Kunst gelehnt, hier eine Amazone, dort u. a. die bekannte Gruppe der Leda mit dem Schwan und des vom Adler in die Lüfte gehobenen Ganymedes des Leochares. Der Bau von Salonik aber darf nach den Formen der auf Sockel gestellten korinthischen Säulen und des Gebälkes mit geschwungenem und gerieftem Fries der späteren Kaiserzeit zugeschrieben werden. Reichthum und Geschmack der Ausstattung mit Bildwerken entsprechen dem in den Palästen und Villen in Rom und seiner Umgebung Üblichen. Einen Maassstab für die aufgewandten Mittel kann die Menelaosgruppe geben — auch als Copie ein überaus stattliches und kostbares Stück, wie sie in ähnlicher Grösse auf griechischem Boden selten gefunden worden. Man mag sich daran erinnern, dass von dieser Gruppe Reste zweier Nachbildungen in der Villa Hadrians bei Tivoli entdeckt worden sind¹⁶⁾.

Unverdächtige Angaben führen darauf, dass der Negerkopf diesem Fundbereiche entstammt.

Der Kopf macht den Eindruck der Lebensgrösse; doch gehen die Maasse um ein Weniges über die Natur hinaus in der im Altertum für Statuen wie für Büsten vielfach angewandten geringen Vergrösserung, durch welche sie soviel an Masse gewinnen, wie sie an sich als Nachbildung, oder durch ihre Aufstellung auf erhöhter Basis oder in irgendwelchem architektonischen Zusammenhange für den Eindruck verlieren mögen¹⁷⁾.

Der Hals ist dicht unter dem Kinn abgebrochen; hinten scheint der Bruch der Grenzlinie eines Gewandstückes zu folgen, das um den Nacken gelegt war. Ein kleiner Rest davon ist etwa in der Mitte des Halses leicht erhaben stehen geblieben. Nase, Unterlippe und beide Ohren sind verstossen; leichtere Abschürflungen und Beschädigungen bemerkt man am Kinn, an der linken Hälfte der Stirn, am rechten äusseren Augenwinkel und dem Oberlide des rechten Auges, am Haar an vielen Stellen. Die Corrosion, welche die ganze Oberfläche, stärker jedoch die rechte als die linke Hälfte des Gesichts, erlitten hat, lässt doch überall auch die feineren Formen bestimmt erkennen und fühlen. Nirgends ist durch ungeschickte Reinigung die Form geschädigt, überall die schöne Patina unversehrt erhalten. Die Arbeit ist in allen Theilen etwa gleich weit gebracht, auch auf der Rückseite kaum weniger eingehend; merkwürdig ist, dass an der linken Wange, neben dem Ohr, grobe Rasselstriche stehen geblieben sind, während die nächste Umgebung sorgfältig vollendet erscheint. Ob die nicht von Haar und Bart bedeckten Teile einst poliert waren, lässt die Corrosion kaum noch mit Bestimmtheit entscheiden; die glatten Stellen, die man hier und dort sieht und fühlt — am ausgedehntesten an der linken Halsseite — mögen durch vielfaches Hin- und Herschleppen des Marmors, ehe er in den Handel kam, entstanden sein.

Vom Halse ist gerade genug übrig geblieben, um die Haltung des Kopfes, wie

sie in der jetzigen Aufstellung angenommen ist, zu sichern: er war stolz aufgerichtet und scharf nach seiner rechten Seite gewendet; ebendahin geht der Blick der grossen, weitgeöffneten, stark vorretenden Augen. Die feste Haltung, der Blick, der in die Ferne dringt, aber nicht traumverloren, sondern sicher, wie zielend, herrscherhaft, der festgeschlossene Mund, die gespannten Züge — alles wirkt zusammen zu dem packenden Eindruck ungebrochener, durch keine Reflexion beirrter Naturkraft. Es ist Race in dem Kopf — etwas von der Schönheit und von dem verächtlichen Stolz des Raubtiers. Fast



unheimlich wird bei längerer Betrachtung die Dürsterheit des Ausdrucks, die je nach dem Spiel von Licht und Schatten um Augapfel und gehöhnten Augensterne in allen Übergängen zwischen dumpfer Schwermut und finsterner Wildheit wechselt. Es ist die trübe Dumpfheit darin, die wir so oft in den Gesichtern von Menschen aus den Naturvölkern zu lesen glauben. Dabei ist dieser Marmorkopf so reich an Ansichten, wie die Natur selbst ist. Wer sich die Vorderansicht auf der ersten Tafel eingepägt hat, wird kaum

dasselbe Gesicht erkennen mögen in der auf S. 3 wiedergegebenen Aufnahme von halb rechts. Hier verliert sich die Mächtigkeit der Bildung und indem der Blick am Beschauer vorbei geht, das kräftige Vortreten des Mundes nicht zur Geltung kommt, erhalten die Züge fast etwas weiches, schlaffes, durchgeistigtes. Die ganze wuchtige, gespannte Kraft des Mannes tritt heraus in der Ansicht der Rückseite. Wie der Kopf getragen wird, wie er in fast heftiger Bewegung nach seiner Rechten herum fährt — das ist ein Eindruck von unvergesslicher Stärke. Zu diesem Haupte ergänzt die Phantasie unwillkürlich einen Körper von sehniger Kraft, von hohem, gewaltigen Wuchs.



II.

Im Erwerbungsbericht wie auf dem Titel dieser Schrift ist der Kopf aus der Thyreatis als Negerkopf bezeichnet worden, nicht in der Meinung, dass damit eine wissenschaftliche Bestimmung gegeben werde, sondern um mit einer kurzen Benennung den Völkerkreis zu umschreiben, dem er in näherer oder fernerer Verwandtschaft zugehören mag.

An einen Neger im strengen Sinne des Wortes kann nicht gedacht werden. Denn dass der Künstler die bezeichnenden Züge der Race missverstanden oder gemildert habe, schliesst die jedem Auge sichtbare rücksichtslose Wahrheit des Werkes von vorn herein

aus. Auch sind wirkliche, echte Neger schon von einer weit weniger vorgeschrittenen Kunst richtig verstanden und unverkennbar wiedergegeben worden¹⁸⁾. Das hier in Vorderansicht abgebildete schöne attische Thongefäss in Kopfform im Antiquarium der Königlichen Museen¹⁹⁾ wird als Hinweis genügen. Das Gefäss, einst der Sammlung Saburoff angehörig, ist nahe verwandt dem grösseren und noch schöneren, vielleicht ein wenig strenger geformten, das in Eretria gefunden, im athenischen Nationalmuseum bewahrt wird²⁰⁾. Die am Mündungsrande sorgfältig eingegrabene Inschrift ΛΕΑΛΠΟΣ ΚΑΛΟΣ gibt einen sicheren Anhalt für die Zeitbestimmung; denn der Name desselben Knaben kehrt wieder auf Gefässen, welche in der Zeit um das Jahr 500 v. Chr. bemalt worden sind. Mag dem Ethnologen die Wiedergabe der Rassenmerkmale an dem Saburoffschen Köpfchen nicht genügen — mit den bescheidenen Mitteln dieser Kunst ist in grossen, wenn man will, karrierten Zügen ein echter Neger, wie wir sie kennen, hingestellt, in den Formen wie im Ausdruck so überzeugend, dass wir ein Portrait vor uns



zu haben glauben — das wohlgetroffene Bildnis eines der damals noch seltenen Negerklaven, welche in dem beobachtungsfrohen Athen jener Tage sicherlich stadtbekannt waren. Gerade in der Palästra, für deren Gebrauch das zierliche Salbgefäss vermutlich bestimmt war, mochte man ihnen im Gefolge vornehmer Herren begegnen²¹⁾. Die Kennzeichen des Negers, der schräge Gesichtswinkel, der breite Mund mit wulstigen Lippen, die kurze, an Ansatz sehr breite Nase, die vortretenden Kinbacken — alles ist treu wiedergegeben, das kurze dichte Wollhaar schematisch aber verständlich und wirkungsvoll durch dicht nebeneinander aufgesetzte Thontröpfchen angedeutet.

Nicht alle diese Merkmale trägt der Marmorkopf und die meisten gemildert und dem kaukasischen Typus angenähert. Völlig und rein negerhaft ist nur das dichte kurze Wollhaar und der spärliche Bart an Kinn und Oberlippe. Das vom kaukasischen Typus Abweichende der Schädelbildung tritt am deutlichsten hervor in der über dem Anfange des ersten Abschnitts mitgetheilten Dreiviertelansicht von links, im Zurückklieken der Stirn, im Vordrängen des Kinnes, in der starken Ausdehnung des Gesichts nach unten. Die Profilbilder zeigen, dass trotzdem der Gesichtswinkel steil, die Nase ziemlich lang und vermutlich nicht aufgestülpt ist, die Ansicht von vorn, dass die Nase in ihrem unteren Ansatz bedeutend schmaler ist als der Mund — nicht viel anders als durchschnittlich bei Europäern. Doch sind die Lippen kräftiger,

wulstiger, die Jochbeine und Kimbacken stärker betont. Die Ungleichheit der Gesichtshälften, besonders auffällig an der Abflachung der linken Hälfte der Stirn, aber auch der linken Wange und der rechten Hälfte des Hinterkopfes, darf nicht etwa als Merkmal der Race aufgefasst werden, sondern erklärt sich aus der bekannten Übung der antiken Bildhauer, an bewegten Köpfen die Rundung in den dem Beschauer zugewandten Teilen abzuflachen, in den abgewandten zu verstärken. Wie die Augen, gross und vortretend, in weit offenen und flachen Höhlen liegen, ist fremdartig, aber, soweit ich urteilen kann, nicht eigentlich negerhaft. Alles zusammengenommen führt dahin, einen Angehörigen der nordafrikanischen oder nubisch-abessinischen Stämme zu erkennen, welche, vermutlich durch Vermischung mit Stämmen kaukasischer Race, einen edleren Typus erhalten haben. Vielleicht giebt diese Schrift einem Kenner der nordafrikanischen Völker Veranlassung zu einer genaueren Bestimmung. Für den vorliegenden Zweck wird es genügen, die allgemeinen Kennzeichen dieser Völkergruppe und zugleich die Schwierigkeiten der Klassificierung im einzelnen aus Fr. Ratzels Charakteristik der afrikanischen Stämme kennen zu lernen. „Der Kern der Bevölkerung Afrikas ist äthiopischen Charakters: dunkelbraun von Haut, wollig von Haar, mit dicken Lippen und Neigung zu starker Entwicklung der Gesichts- und Gebissteile. Völkern von dieser Beschaffenheit gehört, soweit die Geschichte reicht, Afrika südlich von der grossen Wüste, und wahrscheinlich ist dieselbe auch in der Wüste selbst weiter verbreitet gewesen als heute. Im südlichsten Afrika wohnt kompakt eine hellbraune bis gelbliche, kleingewachsene Abart Der Norden aber wird jenseit der grossen Wüste von Menschen bewohnt, die im allgemeinen heller von Farbe sich erweisen, sei es rötlich, wie die Aegypter, oder gelblich, wie die Araber, sodass der Centralafrikaner, mit ihnen verglichen, sogar „schwarz“ genannt worden ist; auch weisen sie mehr lockiges als wolliges Haar und nicht in so starkem Maasse entwickelte Gesichts- und Gebissteile des Schädels auf. Einige von ihnen, wie z. B. die Kabylen der algerischen Gebirge, sind sogar den Südenropäern ähnlicher als ihren afrikanischen Nachbarn. Allein im ganzen sind ihre Merkmale den äthiopischen nicht scharf entgegengesetzt, sondern sie machen den Eindruck, mehr nur durch Vermischung und Verdünnung von denselben sich zu entfernen. . . . Es kann diese ganze Bevölkerung, wie immer ihre ursprüngliche Natur gewesen sein mag, nicht anders als mit einem starken äthiopischen Elemente versetzt gedacht werden, und wenn man ihren anthropologischen Hauptcharakter am kürzesten bezeichnen will, so muss man an die Mulatten, die Mischlinge zwischen Negern und Weissen erinnern. . . . Innerhalb der dunkelfarbigen Bevölkerung Afrikas giebt es eine grosse Anzahl von Stämmen, deren Gesichtsbildung den edlern Formen der Weissen durch dünnere Lippen, minder platte Nase, besseres Verhältnis zwischen Stirn und Kiefern nahe kommt, während ihre Färbung ebenso dunkel wie bei den typischen Negern ist, oft auch noch dunkler. Man erkennt hieraus, dass eine notwendige Beziehung zwischen

der für so wichtig gehaltenen Hautfarbe und anderen Körpermerkmalen nicht besteht; dasselbe lehren bekanntlich die dunkeln Indier von kaukasischem Gesichtsschnitt. Hier ist es aber von Interesse, festzustellen, dass zu diesen, um einen Herderschen Ausdruck zu gebrauchen, „schön gebildeten Menschen“ der dunklen Afrikaner vor allen die an der Ostseite gegen Arabien und die an der Nordwest- und Westseite bis zum Benué wohnenden Stämme gehören. Die Nubier, Abessinier, Galla und Somali, die Fellata oder Fulbe, die Mandingo, Haussa und andere gehören hierher²²⁾.

Die allgemeine Bestimmung des Marmorkopfes erhält eine Bestätigung durch den Fundort eines andern antiken „Neger“-Portraits — des schönen lebensgrossen Bronzekopfes im Britischen Museum, welcher bei den Ausgrabungen von Smith und Porcher auf der Stätte des alten Kyrene (1860—61) im Apollontempel gefunden worden ist²³⁾. Die meisten Züge, welche an dem Marmorkopf das Negerhafte darstellen, kehren hier wieder, die zurückfliehende Stirne und das Vortreten der Jochbeine und Kinnbacken, weit mehr abgeschwächt die Mächtigkeit des Untergesichts. Der spärliche Bart an Oberlippe und Kinn ist hier wie dort gleich, aber das Haar ist langlockig wie das eines Europäers. Ob die auffällig weite Stellung der Augen, welche zum guten Teil das eigentümlich Anziehende des Gesichtes bedingt, negerhaft ist, weiss ich nicht zu entscheiden. Alles Fremdartige des Kopfes ist in der über dem Anfange dieses Abschnittes wiedergegebenen Dreiviertelansicht von links auffälliger als in den Aufnahmen genau von vorn und von der Seite (S. 14, 15).

Vermischung der griechischen Bewohner Kyrenes mit den eingeborenen libyschen Stämmen ist an sich wahrscheinlich und schon für die älteste Zeit der Kolonie wohl bezeugt. Pindar erzählt als eine der Ruhmeserinnerungen des Telesikrates, dessen delphischen Sieg im Waffenlauf vom Jahre 478 die IX. pythische Ode feiert, die Brautwerbung seines Vorfahren Alexidamos um ein libysches Weib, die Tochter des Antaios von Irasa, die, von Stammesgenossen und Fremden viel umworben, von ihrem Vater dem Sieger im Wettlauf der Bewerber zugesprochen ward:

(121 f.) ἔνθ' Ἀλεξίδαμος, ἐπεὶ φύγε καυχήρων ἄρόρου
 παρθένου κελὴν χερσὶ χειρὸς ἑλόν
 ἄγαν ἰππευτῶν νομάδων ἄ' ὄμιλον. πᾶλλά νιν κελὴν δίδου
 φύλλ' ἔπι καὶ στεφάνου²⁴⁾.

Der Bronzekopf von Kyrene ist, soviel ich finden kann, das einzige antike Bildnis eines Afrikaners, das nach Grösse und künstlerischer Bedeutung neben dem Marmorkopf aus der Thyreatis genannt werden darf. Er ist zugleich ein wichtiges historisches Denkmal, ein anschauliches Zeugnis für die Racemischung im nördlichen Afrika schon in griechischer Zeit. Aber dieses Zeugnis darf nicht ohne weiteres verwandt werden, nicht eher, als eine Untersuchung seines künstlerischen Charakters uns gelehrt hat, welchen Grad von

Treue wir von ihm erwarten dürfen. Ich versuche die stilistische Eigenart des Kopfes und, wenn möglich, seine Entstehungszeit, zu bestimmen, indem ich von den eindringenden Bemerkungen O. Rayets ausgehe, mit denen er die Heliogravure des Kopfes in seinen *Monuments de l'art antique* begleitet hat. Er fasst sein Urteil in die folgenden Sätze²⁵⁾: „La tête découverte par MM Smith et Porcher n'est pas l'oeuvre d'un artiste de première



volée, mais elle appartient à une époque où l'habilité à manier le bronze avait été poussée au plus haut degré qu'elle puisse atteindre et où, à défaut de maîtres, il existait une foule de sculpteurs de second ordre, sachant sur le bout du doigt leur métier. Le soin avec lequel est rendu le désordre des cheveux, l'indication par quelques traits gravés au ciselet, des sourcils et du commencement de la barbe, révèlent l'influence de

l'école de Lysippe et indiquent sûrement une date, le milieu du III^e siècle. Lysippe's Einfluss auf die Kunst wird so geschildert: „Il l'a détournée des hautes conceptions spéculatives, de la recherche de l'idéal, et de même qu'Aristote dirigeait la philosophie vers l'analyse et l'expérimentation, que Ménandre ramenait le théâtre à l'étude minutieuse



de la vie réelle, il a proposé comme objet à la sculpture la copie du modèle vivant. Il lui a enseigné quel intérêt, quelle variété pouvaient donner à ses œuvres l'observation attentive, la traduction fidèle, des particularités individuelles, et lui a fait voir par cent exemples avec quelle docilité le bronze se prêtait à rendre ces innombrables accidents, cette infinie complexité de la nature humaine. Une fois engagé dans cette voie, l'art

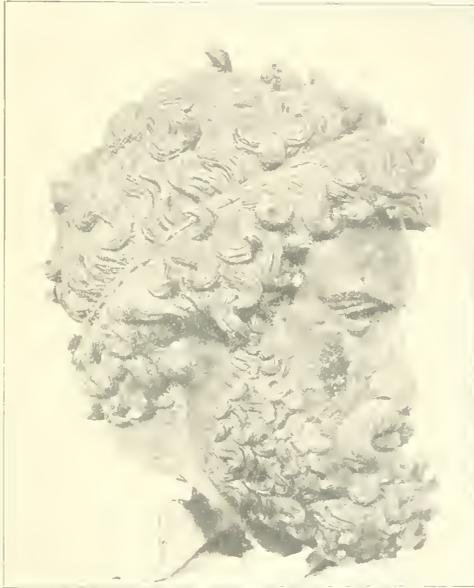
devait fatalement arriver à l'oubli de la beauté idéale, à l'abus de l'adresse manuelle, à la complication, la mesquinerie et la sécheresse. Mais la première génération des élèves du maître sicyonien n'en était pas encore là, et l'application à n'omettre aucun détail ne lui avait pas encore fait perdre la facture large et magistrale dont les maîtres de l'âge précédent lui avaient laissé la tradition. C'est ce que l'on voit dans la tête de Cyrène: bien qu'elle serre de fort près le modèle, qu'elle ne néglige aucun des traits qui concourent à en former la physionomie, ni les premiers plis formés au coin des



yeux ni la moustache naissante qui commence à pousser sur le lèvres supérieur, elle est d'une exécution simple et sévère et d'une fermeté de touche dans laquelle se révèle une main parfaitement sûre d'elle même et qui n'a pas besoin pour trouver la forme exacte d'y revenir à plusieurs fois. Sous la dureté de bronze on ne cesse pas un instant de sentir la souplesse de la terre modelée sans effort."

Das Kunsturteil, das diese Sätze in unübertrefflicher Klarheit aussprechen, ist ohne Zweifel richtig—und doch bin ich überzeugt, dass die kunstgeschichtliche Bestimmung in die Irre geht und dass das Werk, in andere Umgebung gerückt, eine veränderte, viel-

leicht günstigere Beleuchtung erhalten wird. Rayet setzt den Kopf um reichlich anderthalb Jahrhunderte zu spät und er irrt, wenn er in ihm den Charakter der Iysippischen Kunst wiederzufinden meint. Die ins Einzelne gehende Naturbeobachtung, am auffälligsten in den feinen Zügen um den Mund und in der reichen Durchbildung der Umgebung der Augen, der weichen über das obere Lid ein wenig überhängenden Partien, der zarten Einsenkungen unter den Augen, der feinen Fältchen an den äusseren Winkeln — diese Naturbeobachtung im Kleinen und Feinen ist so völlig und von Grund aus verschieden



von der Iysippischen, wie es Haltung und Ausdruck sind. Wie der Kopf auf dem Halse sitzt, einfach geradeaus gerichtet, wie er ruhig vor sich hin blickt, ohne jede Spur von Pathos — in einer freien, offenen, gewinnenden Schlichtheit: das ist nicht die Weise Iysippischer Kunst oder überhaupt der Kunst des vierten Jahrhunderts, die hier mit diesen, dort mit jenen Mitteln immer auf dasselbe Ziel hinarbeitet, durch bewegte Stellung des Körpers und durch den Ausdruck momentaner Stimmung in den Gesichtszügen dem Kunstwerk ein Interesse zu verleihen, das der älteren Kunst fremd war.

Der Kopf aus Kyrene steht in seiner Art nicht allein: ihm nahe verwandt ist der lebensgrosse Bronzekopf eines Faustkämpfers aus Olympia. Auch dieser gilt allgemein, wie es scheint, für ein Werk des vierten oder dritten Jahrhunderts²⁶⁾. Collignon schildert ihm etwa mit den Ausdrücken, welche Rayet von dem Negerkopfe gebraucht hat; er ist ihm charakteristisch für den „hellenistischen Realismus“, das Werk eines geschickten sicyonischen Bronzegießers des dritten Jahrhunderts. Wir sehen für einen Augenblick von den Gesichtszügen ab und betrachten Haar und Bart. Das Haar erscheint wie eine dicke Kappe, fast wie eine Perrücke, die aus rundlichen, S-förmig gewundenen, mit den Spitzen frei abstehenden Locken gebildet ist. Die Locken sind durch eine oder mehrere Furchen gegliedert und mit eingravierten parallelen Linien belebt, welche, ihrer Bewegung folgend, die ornamentale Wirkung des zierlichen Geringels steigern; jede ist von den benachbarten wohl gesondert und bei aller scheinbaren Unordnung so gelegt und geführt, dass Ursprung und Ende deutlich verfolgbar sind, jede wirkt, wie Fläsch bemerkt hat, als „ein Individuum für sich, so lebendig und trotzig wie der Mann



selbst“ Dichter an einander gerückt, eine fast die andere verdrängend, erscheinen die Locken des Bartes; aber auch diese treten jede einzeln in klarer Linienführung hervor und entsprechen sich mit leichten Abweichungen auf beiden Seiten des Gesichts.

Vergegenwärtigen wir uns dagegen die Weise Lysippe an dem Kopfe des ausserordentlichen Hermes in Neapel, dessen lysippischer Charakter allgemein anerkannt zu sein scheint. Ich wähle diesen statt des Apoxyomenos, damit alle Unterschiede, welche die Übertragung des Bronzeoriginals in Marmor verschulden kann, ausser Spiel bleiben. Wie sich hier die Locken durcheinander und untereinander schließen, verschwinden und wieder auftauchen, gleichsam in einem gemeinsamen Zuge um den Kopf geführt sind, keine sich selbständig hervordrängt, alle zu der einheitlichen Wirkung schmiegsamer Bewegung zusammengehalten werden — das ist von Grund aus verschieden von der Art des Faustkämpfers. Es ist die „freie und andeutende Behandlung, welche nach R. Schoenes Formulierung für Lysipp charakteristisch ist“²¹).

Die Manier des Faustkämpfers ist offenbar altertümlicher, sie steht sehr nahe der Weise der grossen Kunst des fünften Jahrhunderts, wie sie etwa am Iphigino oder an der Kopie des Apollonios nach dem Doryphoros des Polyklet beobachtet werden kann. Sichtlich ist der Stil des Faustkämpfers schon freier, die Schichtung und Bewegung der Locken nicht mehr so streng regelmässig, die Belebung der Masse durch die herausgedrehten Lockenenden fortgeschritten — der Charakter ist der gleiche: die Freude an der Durchbildung der Einzelheiten steht noch im Vordergrund, die Rechnung auf die Gesamtwirkung beherrscht und bestimmt noch nicht die Ausführung des Einzelnen. Die Freude an den Einzelheiten überwiegt am Faustkämpfer auch in der Durchbildung der Gesichtszüge — und darin unterscheidet er sich wesentlich von den Werken der grossen Meister des fünften Jahrhunderts, z. B. von den Bildnissen des Kresilas. Man hat oft die treue Naturbeobachtung gerühmt, welche z. B. an der Stirn und in der Umgebung der Augen in einer Fülle von Einzelheiten hervortritt. Bringt man aber den Kopf in die Höhe, welche er einst, da er von der Statue noch nicht getrennt war, einnahm, so verschwinden alle diese Feinheiten und nur die Hauptzüge des Gesichtes bleiben wirksam, vor allem die eng gestellten und mit dem Oberlide bis dicht an die Brauenbogen reichenden Augen und der schiefe Mund mit vorgeschobener Unterlippe. Neben dem Kopf des Apoxyomenos in gleicher Höhe betrachtet erscheint der Faustkämpfer altertümlich-einfach; es fehlt der Eindruck bewegten Lebens der Oberfläche. Erst bei der Betrachtung in der Nähe fangen die Details an zu wirken. Es ist klar, dass es nicht die Absicht des Künstlers war, dass das so liebevoll Beobachtete nicht zur Geltung kommen sollte, klar auch, woran es ihm mangelte — an dem Kunstmittel, durch das Lysipp wirkt — an der „Hervorhebung entscheidender Hauptzüge durch eine bestimmte Art von Anspannung und leichter Vergrösserung einzelner Formen, wodurch das, was man als monumentalen Charakter eines Kunstwerks zu bezeichnen pflegt, zu einem grossen Teile bedingt ist“²²).

Alle diese bezeichnenden Merkmale teilt der Negerkopf mit dem des Faustkämpfers: auch in Einzelheiten gleichen sie sich fast Zug für Zug. Das Haar zeigt die

gleiche Bildung und Anordnung der dicken, sorgfältig eiselirten Locken; die dem Neger in die Stirne fallenden Löckchen mit ihren bald parallel bald gegen einander geringelten Enden sind dem Nackenhaar des Faustkämpfers zum Verwechseln ähnlich. Die Modellierung der Stirn und der Angengegend mit ihrem feinen Verständnis für die Unterschiede der geschwellten, gespannten und der weichen, hängenden Partien ist hier wie dort unverkennbar die gleiche — selbst die zarten Striche, mit denen auf der Stirn feine Hautfalten angegeben sind, finden sich bei beiden Köpfen. Wenn der Kopf von Olympia meist abstossend gefunden wird, der von Kyrene etwas unwiderstehlich Anziehendes hat, so liegt das in der Verschiedenheit der Dargestellten, welche mit der grössten Ehrlichkeit, ohne alle Zuthat von Seiten des Künstlers, hingestellt sind, wie sie waren. Ob dieser Eindruck naher Verwandtschaft zu dem Schlusse berechtigt, dass beide Köpfe von derselben Hand oder doch aus der gleichen Werkstatt herrühren, kann nur eine genaue Untersuchung der Originale auch auf ihre Technik hin lehren. Die weite Entfernung der Fundorte von einander schliesst keine Schwierigkeit ein, da der Fundort des Faustkämpfers, Olympia, den Ort der Herstellung unentschieden lässt und selbst unsere spärlichen Nachrichten erkennen lassen, dass der Wirkungskreis manches griechischen Künstlers über die ganze griechische Welt ausgedehnt war. So haben z. B. in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts die Kyrenaer zwei ausländische Künstler beschäftigt, Pythagoras von Rhegion für den Wagen des Kratisthenes in Olympia (Paus. VI 18. 1), Amphion Akestors Sohn von Knossos, einen Schüler des Kritios von Athen, für die in Delphi geweihte Gruppe des von Libya gekränzten Battos auf dem von Kyrene gelenkten Wagen (Paus. X 15. 6).

Dass die Kunst, welche sich in den beiden Köpfen ausspricht, älter ist als Lysipp, jünger als Kresilas, wird als sicher, ein ungefährer Ansatz um das Jahr 400 als wahrscheinlich gelten dürfen. Unter dieser Annahme findet die „breite und meisterhafte Formbehandlung“, welche Rayet neben der liebevollen Sorgfalt für das Einzelne hervorhebt und als Erbe der grossen Meister der vorangehenden Epoche zu verstehen sucht, eine viel ungezwungenere Erklärung. Der Künstler lebte noch unter dem frischen Eindruck der Kunst des V. Jahrhunderts. Es ist verführerisch, sich des Meisters zu erinnern, der um die Wende des V. und IV. Jahrhunderts in Athen durch seine rücksichtslos ehrliche Porträtkunst Aufsehen erregte — des Demetrios von Alopeke. Und vielleicht ist es geratener, sich dessen Art nach den beiden Bronzeköpfen vorzustellen, als nach den Statuen des sitzenden Faustkämpfers im Thermen-Museum und des leierspielenden Dichters der Sammlung Jacobsen, welche Winter zur Veranschaulichung seiner Kunst herangezogen hat²⁹). So überzeugend die Ähnlichkeit der beiden Statuen unter einander ist, so fühlbar scheint mir in beiden der Charakter einer jüngeren, auf grosse Gesamtwirkung rechnenden Kunst zu sein³⁰). Es ist merklich bei beiden in den vereinfachten und verstärkten Zügen des Gesichts, besonders deutlich an dem Leierspieler in der meister-

haften Behandlung der welken Haut wie des golden, flauschartigen Mantels²². Dieses Gewandstück steht dem Mantel des praxitelischen Hermes an Wahrheit der stofflichen Wirkung nicht nach. Besser mögen die beiden Bronzeköpfe die Anfänge realistischer Naturbeobachtung veranschaulichen, die für die Wende des V. und IV. Jahrhunderts bezeugt sind — kräftige Ansätze, doch überstrahlt durch den Glanz dessen, was vorher war und nachher kam. Es sind starke und frische Leistungen, neben denen etwa gleichzeitige Werke der idealen Richtung, wie die Eirene des Kephisodot, matt erscheinen.

Ehe wir zu dem Marmorkopf zurückkehren, wagen wir den Versuch, uns ein Bild des Ganzen zu machen, dem der Bronzekopf einst gehörte. Einen Anhalt dafür bietet der Befund. Smith und Porcher entdeckten den Bronzekopf unter einer grossen Masse zerschlagener Marmorwerke, die sie tief unter dem Fussboden einer über dem Apollotempel errichteten christlichen Kirche auf dem Boden der Cella aufgehäuft fanden. Reste von 30 Statuen, Stauetten und Köpfen aus römischer Zeit. Als einzige Bronzereste wurden ausser dem Kopfe und zwar in seiner Nähe²³ kleine durch Brand stark beschädigte Teile von Pferden gefunden. Es liegt nahe, diese als zugehörig zu betrachten, um so mehr als die Haltung des ruhig geradeaus gerichteten Kopfes — auffällig an einem Werke vorgeschrittener Kunst — eine natürliche Erklärung findet, wenn er einem Wagenlenker angehörte. So trägt den Kopf der Wagenlenker von Delphi. Es ist die angemessene Haltung bei ruhigem Anfahren. Auf den unter der Herrschaft der Demokratie zwischen 431 und 321 geprägten Goldmünzen von Kyrene²⁴, finden wir überaus häufig eine von Nike oder einer ungelügelten Frauengigur, wohl Kyrene, zehnte Quadriga — nicht wie die der syrakusanischen Münzen in heftigem Jagen, sondern in ruhigem



Anfahren. Zwei besonders schöne Exemplare im Kgl. Münzkabinet, die ich nach Abdrücken abbildete, mögen als Beispiele dienen. Die Rosse schreiten kräftig aus, etwa wie das schöne Bronzeferd des kapitolinischen Museums. Der Typus gehört dem ausgehenden fünften Jahrhundert an — das zeigt deutlich das noch sehr strenge Bild des stehenden oder thronenden Zeus Ammon auf der Rückseite. So, möchte ich vermuten, haben wir uns das Viergespann vorzustellen, das der Neger lenkte. Wir erinnern uns dabei des anerkannten Ruhmes der Libyer als Wagenlenker, den Herodot mehrfach bezeugt; nach ihm hätten die Hellenen von den Libyern das Fahren mit vier Pferden gelernt und gerade von dem Stamm der über Kyrene ansässigen Asbyten weiss er zu berichten, dass sie von den Libyern die allereifrigsten Quadrigafahrer seien²⁵.

Die unständliche kunstgeschichtliche Untersuchung des Bronzekopfes von Kyrene führt zu dem, wie ich glaube, gesicherten Ergebnis, dass er sein Vorbild treu und ehrlich, mit einem naiven Realismus wiedergibt, dass keine Neigung zum Idealisieren, wie wir sie von einem Werke lysippischer Richtung erwarten müssten, die Züge des Mannes dem europäischen Typus angenähert hat. So lange der Kopf als lysippisch gilt, ist sein Wert als geschichtliches und ethnologisches Denkmal zweifelhaft; besteht die dargelegte stilistische Bestimmung zu Recht, so dürfen wir ihn mit Vertrauen als Zeugnis für die Racenmischung im Bereiche des alten Kyrene benutzen. Halten wir neben ihm den Marmorkopf, so springt in die Augen, dass dem Manne, den dieser wiedergibt, weit mehr Negerblut in den Adern floss als dem Kyrenäer. Die Gemeinsamkeit der Hauptzüge aber ist unleugbar. Der Marmorkopf stellt, das können wir als wahrscheinliches Ergebnis aussprechen, einen Mann aus der Mischrace des nördlichen Afrika dar.



III.

Der Marmorkopf aus der Thyreatis gehört zu den seltenen antiken Kunstwerken, welche uns einen Menschen fremder Race unmittelbar überzeugend vorführen. Neger oder Halbnegel, die so oder ähnlich aussehen, stehen uns allen lebhaft vor Augen, während wir von Persern und Galliern und Dakern keine anschauliche Vorstellung haben, oder wenigstens nicht in der Reinheit des Blutes, welche für das Altertum vorausgesetzt werden darf. Aber gerade dieser mächtige Eindruck der Fremdartigkeit erschwert die kunstgeschichtliche Bestimmung. Denn die bequemsten Mittel der Einordnung, welche für die Mehrzahl der antiken Portraits zur Verfügung stehen — der Gesichtsausdruck, die Haar- und Bartracht — versagen hier.

Der Kopf macht den Eindruck eines treuen Portraits. Nicht der allgemeine Typus eines fremden Stammes steht vor uns, sondern ein Einzelner, in Haltung und Gesichtszügen, in Geberde und Blick unverkennbar. Nun ist es bekannt genug, dass vielleicht die zwingendste Portraitähnlichkeit mit den allereinfachsten Mitteln erreicht wird. „Aus den Zeichnungen der niederländischen Künstler, vor allen Rembrandts“, bemerkt z. B. Wickhoff, „lernen wir, dass es möglich ist, mit fünf bis sieben unverbundenen Punkten oder kurzen Strichen, die in die allgemein gehaltenen Umrisse eines Kopfes richtig eingesetzt sind, eine vollständige Illusion zu erzielen. Die Köpfe scheinen zu leben und wir würden ihre Vorbilder, wenn sie uns auf der Strasse begegneten, sogleich

wieder erkennen . . . Nicht anders sind die alten etruskischen Porträtköpfe in Thon oder Stein gearbeitet. Es sind die charakteristischen Formen der einzelnen Gesichtsteile, in den locker behandelten Kopf eingesetzt, welche, aus der richtigen Entfernung gesehen,



durch eine täuschende Lebenswahrheit überraschen²⁵⁾.“ Der Negerkopf ist nicht von dieser Art. Er ist als Ganzes und in allen Teilen organisch verstanden und durchgebildet. Mit Freude gewahrt man, wie der Knochenbau überall unter Haut und Muskeln gleichsam hindurch wirkt, wie der feste Zusammenhang aller Teile in jeder Ansicht, auch aus der Nähe, klar hervortritt. Nichts wesentliches ist übergangen, nichts unverständlich geblieben. Und dabei eine Grösse des Vortrags, eine Einfachheit der Formen, die an Werke der ältesten ägyptischen Kunst, oder an die höchsten Leistungen der archaisch-griechischen, z. B. den altattischen Porträtkopf aus der Sammlung Sabnoff erinnert. Man beachte nur den festen Umriss des Gesichts, die sichere Führung der Flächen an den Wangen, das Vortreten des linken Kinnbacken bei der scharfen Wendung zur rechten Seite, den festen Schluss der Lippen. Aber wie Haar und Bart als einheitliche und doch belebte Masse gegeben sind, darin offenbart sich ein Reichtum von Formen, wie er in jenen altertümlichen Werken noch nicht gefunden wird.

Man wird zunächst geneigt sein, den Kopf der hellenistischen Epoche zuzuweisen. Die Gallier der pergamenischen Kunst sind Beweis genug, dass man im dritten Jahrhundert vor Christo verstand, Menschen fremder Rasse in ihrer Eigenart zu erfassen. Das überdem Anfang

dieses Abschnittes wiedergegebene, von einer Statuette abgebrochene Terrakottaköpfchen — es ist in Priene in den von den Kgl. Museen unternommenen Ausgrabungen gefunden und ge-

hört mit der Masse der dort entdeckten Terrakotten dem III. oder II. Jahrhundert v. Chr. an³⁶⁾ — ist lehrreich für die Verfeinerung in der Beobachtung der Negerrace seit den Zeiten jenes altertümlichen Kopfgefässes. Ein Kenner afrikanischer Völker, Major Morgen, sah beim ersten Anblick, dass ein Mädchen gemeint sei; und wie fein ist die mit der festlichen Bekränzung grell contrastierende trübe Stimmung in den halbgeschlossenen Augen, der gerunzelten Stirn, der hängenden Unterlippe ausgedrückt!

Das Gefühl für das menschlich Anziehende, Ergreifende, das sich in diesem schönen Bruchstück verrät, tritt mit ungleich grösserer Kraft in einer wohl erhaltenen Bronzefigur des Cabinet des Médailles zu Paris hervor, die wir in drei Ansichten hier wiedergeben³⁷⁾. In den Abbildungen wirkt die doch nur 20 cm hohe Statuette wie eine Statue — so gross ist sie in Formen und Bewegung. Sie erträgt den Vergleich mit dem sterbenden Gallier — als Einzelfigur vielleicht der höchsten Leistung der hellenistischen Kunst, die auf uns gekommen ist. Es ist eine tiefe Melancholie in Haltung und Gebärde des schlanken, schönen Knaben, wie er zur Begleitung eines primitiven Saiteninstrumentes, das wir in seinen Händen ergänzen müssen, die langgezogenen, eintönigen Weisen seiner heimatlichen Musik vortragend, langsam, wie schleppenden Schrittes vorüber wandelt. Wir spüren darin, wie in dem einsamen, schweren Sterben des gallischen Helden, ein vielleicht unbewusstes Verständnis für das Tragische in dem Leben und Sterben solcher Naturkinder unter stammfremden, hoch kultivierten Menschen.



Die Bronzestatuette ist meisterhaft wie der Gallier in der Einfachheit der Formgebung und in dem Verständnis für die Eigentümlichkeiten in Wuchs und Bewegung.

z. B. der geschmeidigen Biegung des Leibes in den Hüften, der Schmächtigkeit von Armen und Schenkeln. Ähnlich ist auch die Kunst der Gestaltung des körperlichen Motivs, das, in Wahrheit nicht einfach, mit einer hohen künstlerischen Weisheit dem Auge übersichtlich



und klar hingestellt ist. Dass die Statuette, obwohl auf französischem Boden — in Chalon-sur-Saône — und zugleich mit geringen Bronzefigürchen von römischer Arbeit gefunden³⁸⁾, der hellenistischen Kunst zuzuweisen sei, ist, seit es von Schreiber ausgesprochen und durch den Vergleich mit ähnlichen in Aegypten gefundenen Werken begründet wurde, allgemein anerkannt. Es ist kein Zweifel, dass der grosse Künstler, der sie formte, dem Bildnis eines Negers in grossem Maassstab sprechende Ähnlichkeit und überzeugenden Rassencharakter verliehen hätte. Und doch — auch bei aller Herrschaft über die Marmortechnik der Zeit hätte er den Kopf aus der Thyreatis nicht geschaffen. Es ist eine besondere Art virtuoser Behandlung der Oberfläche darin, die einer viel späteren Zeit eigen ist.

Das äusserlich auffälligste Merkmal ist die Bezeichnung der Iris durch einen eingeritzten Kreis, des Augensterns durch eine halbmondförmige Vertiefung, die durch ihren Schatten das von ihr umfasste Marmorstückchen hell hervortreten lässt und so den Eindruck des Glanzlichtes im Auge hervorruft. Es ist die besondere Weise, die, in der neueren Kunst seit der Renaissance üblich, erst in Hadrians Zeit aufgekommen ist³⁹⁾. Kein Beispiel aus früherer Zeit ist bisher bekannt geworden; man hat vorher Iris und Augen-

stern an Marmorwerken entweder durch Bemalung des glatt gelassenen Augapfels oder durch eingesetzte verschiedenfarbige Stoffe, an Bronzen regelmässig in der zweiten Manier ausgedrückt. Am Negerkopfe sind gerade die Augäpfel durch Corrosion angegriffen, doch

ist am linken Auge die Umrislinie der Iris wohl erhalten, an beiden die Vertiefung des Augensterns deutlich und für den Eindruck des Kopfes wesentlich; die Vertiefung ist 2—3 mm tief, auch das erhaben stehen gebliebene Marmorstück hat eine unverkennbare Spur hinterlassen.

Durch diese Einzelheit einmal aufmerksam gemacht, werden wir auch in allen übrigen deutliche Spuren einer Marmorkunst entdecken, die, wie noch keine frühere, zu täuschender Nachahmung der stofflichen Wirkung des Nackten wie des Haares vorgezogen



war. Die Photographien können keinen ausreichenden Begriff von dieser Meisterschaft geben. Betrachtet man den Kopf von verschiedenen Seiten in wechselndem Licht, so wird man immer von neuem bewundern müssen, wie durch eine Behandlung des Nackten in grossen Flächen der bronzeartige Eindruck, den die straffe, glänzende, dunkelgetönte Haut des Negers in der Wirklichkeit macht, im Marmor zum Ausdruck kommt, wie das dichte, wollige Kopflhaar und der dünne Barttlaum unter sich verschieden in täuschender Wahrheit wiedergegeben sind, wie endlich gerade dieses scheinbar Unlebendige durch

eine gleichsam momentan bewegte Führung von Licht und Schatten, ein zitterndes Leben der Oberfläche, zur plastischen Wirkung der darunter liegenden Formen mithilt.

Ich führe zum Vergleich zwei Stücke unserer Sammlung an — hervorragende und wohlerhaltene Werke, welche mit Sicherheit dem Beginne des III. Jahrhunderts n. Chr. zugewiesen werden dürfen und die gerade durch die Verschiedenheit der dargestellten Personen einen Begriff von der Kraft und Vielseitigkeit der Porträtkunst jener Epoche geben können.

Die Porträitbüste des Kaisers Caracalla — Nr. 295 unserer Sammlung — kann sich an künstlerischem Werte mit dem Negerkopf nicht messen, wenn sie auch vielleicht das schönste unter den Bildnissen dieses Herrschers ist, welche über die Masse der Kaiserbüsten durch energisches Leben hervorragen. Sie ist weder in dem Sinne wie jener Original noch auch so unversehrt geblieben von moderner Reinigung und Glättung. Die glänzende Politur des Nackten und des Mantels ist schwerlich ursprünglich, da überall, wo sie vorhanden ist, der Marmor eine viel gleichmässiger weisse Farbe zeigt, als das rauher gelassene Haar und vor allem der Bart, der mit einer schönen bräunlichen Patina fast ganz überzogen ist. Durch diesen Gegensatz des Tones bekommt das Nackte etwas Verschwommenes, Aufgedunsenes, das so kaum beabsichtigt war. Trotzdem ist die Verwandtschaft mit dem Neger unverkennbar, sowohl in der Art, wie der Kopf in jäher Bewegung nach links herum fährt, als in der virtuoson Behandlung des wie quellenden, reich bewegten Haares und des eben sprießenden Bartes.

Künstlerisch bedeutender und anziehender als das Bildnis des grausamsten unter den Cäsaren ist der Porträitkopf eines römischen Mädchens, welcher der Figur einer Knöchelspielerin — Nr. 494 unserer Sammlung — aufgesetzt ist. Der Kopf ist mit dem Körper durch ein modernes, nicht ganz geschickt eingesetztes Zwischenstück verbunden, doch kann seine Zugehörigkeit durch die Gleichheit der Arbeit und des schönen grosskörnigen leuchtenden Marmors für gesichert gelten. Die Figur ist die gelungene Wiederholung eines beliebten Originals griechischer Erfindung, der Kopf unverkennbar Portrait und zeitlich bestimmt — abgesehen von den plastisch ausgedrückten Augensternen — durch die Haartracht, welche für jene Epoche, bei dem raschen Wechsel charakteristischer Frisuren auf den Münzbildern der Kaiserinnen und Prinzessinnen, einen sicheren Anhalt gewährt. Die Haartracht ist sehr einfach, zum Unterschiede von höchst complicierten und sonderbaren, welche in den Büsten jener Zeit vielfach mit der liebevollsten Sorgfalt wiedergegeben sind, ähmlich wie die Werke der um viele Jahrhunderte älteren chnischen Marmorkünstler allen pikanten Erfindungen der Mode gerecht zu werden suchen. Das Haar, „wellig von der Stirne in parallelen Lagen nach dem Hinterkopf sich hinziehend und dort in ein flaches Netz gelegt“, die Stirn mit losen Lückechn umrahmend, wird in allen Einzelheiten völlig gleich von Fulvia Plautilla getragen, der unglücklichen Gemahlin

des Caracalla, die im Jahre 203, etwa vierzehnjährig, verstoßen und verbannt (und im ersten Regierungsjahre Caracallas, 211, ermordet wurde¹⁾).

Die Knöchelspielerin, einst zu Friedrichs des Grossen Antikensammlung gehörig, ist von jeher besonders beliebt gewesen. Verdankt sie dies ihrer anmutigen Gesamterscheinung, der geschmeidigen Bewegung des schlanken, kindlichen Körpers — Vorzügen, die dem griechischen Meister des Originals zuzurechnen sind — so ist darum das Verdienst des römischen Bildhauers nicht herabzusetzen, der dem gegebenen Ganzen den neugeschaffenen Kopf so geschickt einzupassen wusste, dass das Werk völlig einheitlich erscheint. Über dem Kopfe selbst liegt ein zarter Reiz echter Kindlichkeit, wie er nicht bei vielen antiken Marmorwerken gleich innig wiederkehrt. Ganzehrlich und wahr ist das Kind wiedergegeben, mit seinem Stumpfnäschen und der etwas vorstehenden Ober-



lippe, mit einem fast rührenden Ausdruck scheuer Freundlichkeit in Mund und Augen — doch ohne die leiseste Spur von Sentimentalität. Die Arbeit ist meisterhaft, des Zusammenhanges der Teile völlig sicher, gleich ausdrucksvoll in der Wiedergabe der frischen Zartheit von Wangen und Lippen, wie in der Bildung der kindlich-reinen Stirn mit den fein gezeichneten Brauenbogen. Das Haar, sorgsam frisiert und in streng gezeichnete Strähnen gegliedert, hebt noch die Wirkung des Nackten; nur den Löckchen, die den Haaransatz umspielen, ist, doch auch nur in zartem Relief, freiere Bewegung gegönnt. In allem ist eine Zurückhaltung bei völliger Herrschaft über die Technik, welche auf das Lebhafteste an Marmorwerke der florentinischen Kunst des Quattrocento erinnert, z. B., um ein Stück der Berliner Sammlung zu nennen, die Büste der Marietta Strozzi aus der Werkstatt des Desiderio da Settignano. So verschieden der Eindruck durch das kecke, siegesbewusste Herausschauen der Florentinerin sein mag — im Vortrag, in dem bescheidenen Maasshalten bei einer aufs höchste gesteigerten Empfindlichkeit für die Wirkungen, die dem Material, dem schönen Marmor abzugewinnen sind, ist eine über-

raschende Übereinstimmung, leicht verfolgbare an Mund, Augen und Stirne, auch im Haar, das bis auf wenige in flachem Relief angedeutete Löckchen streng, fast hart stilisiert ist.

Durch die beiden angeführten Bildnisse wird die Entstehungszeit des Negerkopfes um das Jahr 200 n. Chr. gesichert. Um mehr sagen, um entscheiden zu können, ob die zweite Hälfte des II. oder die erste des III. Jahrhunderts wahrscheinlicher sei, dafür reicht unsere Kenntnis der spätrömischen Kunst bisher nicht aus. Dem Ganzen der Funde beim Kloster Lukú ordnet sich der Kopf passend ein, als ein Stück der glänzenden Ausstattung des römischen Prachtbaus — doch unter so vielen Copien und dekorativen Arbeiten das einzige Original.



Portraits des II. oder III. Jahrhunderts n. Chr. haben in den meisten Fällen die Form der mehr oder minder tief ab-geschnittenen Büste. Auch zum Negerkopf möchte man am liebsten eine Büste, etwa von der Art der am Berliner Caracalla vollständig erhaltenen, ergänzen; nur so, nicht an einer Statue kann der Kopf alle Feinheiten der Formgebung zur Wirkung bringen. Der Gewandrest am Nacken kann ebenso gut von der Toga wie vom Paludamentum herrühren; auch die starke Wendung des

Kopfes hat nichts auffälliges — der der Caracallabüste ist noch weit lebhafter bewegt⁴¹).

Der Negerkopf gehört zu den nicht zahlreichen antiken Portraits, deren Interesse nicht in ihrer Bildmässigkeit beschlossen liegt, die den Beschauer anregen, den Dargestellten handelnd und leidend unter den Mitlebenden zu denken. Wer war dieser Halb Wilde, dieser Mann voll gewaltiger Naturkraft, dessen meisterhaftes Bildnis in einem der entlegensten Winkel Griechenlands aufgestellt worden ist? In welcher Beziehung steht er zu der prächtigen römischen Anlage, in deren Bereiche er gefunden wurde? Das Herrscherhafte seiner Erscheinung wurde zu Anfang hervorgehoben. Hat er nicht Geberde und Blick eines Mannes, der zu befehlen gewohnt ist? Auf diese Fragen ist keine Antwort möglich — es müsste denn sein, dass einmal ein glücklicher Fund an der gleichen

Stelle einen sichern Anhalt bietet. Dass Männer libyscher Abstammung in der späteren Kaiserzeit zu grossen Thaten und grossem Ansehen sich aufschwingen konnten, lehrt das Beispiel eines der hervorragendsten Heerführer des Trajan, des Lusius Quietus, auf den mich H. Dessau hinweist⁴²⁾. Die Möglichkeit, diesen selbst in dem Marmorkopf zu vermuten, wird dadurch ausgeschlossen, dass der Kopf mindestens um eine Generation jünger ist als die Trajanische Epoche. Aber unsere Phantasie erhält eine bestimmtere Richtung, wenn wir uns der Schicksale dieses Afrikaners erinnern. Dass Lusius Quietus maurischen Stammes war, bezeugt Dio Cassius: nach Themistius war er „kein Römer noch auch nur Libyer aus dem unterworfenen Libyen, sondern aus der namenlosen, weltentlegenen Ferne“⁴³⁾. Er hat seine Laufbahn begonnen als Führer einer Abteilung Maurenreiter. Als solcher erhielt er, vermutlich unter Domitian, schimpflichen Abschied, man weiss nicht, wegen welches Vergehens. Aber unter Trajan, beim Beginn des Dakerkriegs, konnte er in das Heer wieder eintreten und in diesen Feldzügen begründete er seinen Ruhm. Glänzend leistete er dann im Partherkriege: er war derjenige, dem immer der gefährlichste Posten zugewiesen wurde, der niemals das Vertrauen täuschte. Trajan ehrte ihn hoch, ernannte ihn zum Senator und Consul und gab ihm eine so mächtige Stellung, dass



man sich erzählte, er habe ihn zu seinem Nachfolger bestimmt, und Hadrian es für gut befand, ihn bei seinem Regierungsantritt aus dem Wege zu räumen. Noch in den Tagen Theodosius des Grossen weiss der Philosoph und Rhetor Themistius von ihm zu erzählen, von seinem Ruhm und jähen Fall. Ähnliche Schicksale und Thaten mögen wir wohl dem Manne zutrauen, dessen Züge der Kopf aus der Thyreatis vor Augen stellt.

Versuchen wir zum Schluss die kunstgeschichtliche Bedeutung des Kopfes kurz zu bezeichnen, so dürfen wir sagen, dass er für das Verständnis und die Schätzung der Portraitkunst in der Zeit des sinkenden Reiches gleich wertvoll ist, wie der ebenfalls unserer Sammlung angehörige, früher fälschlich Marcellus genannte Knabenkopf für die Würdigung der augusteischen Epoche. Noch lässt sich nicht absehen, ob es je

gelingen mag, diesen so gut wie unbearbeiteten Abschnitte der antiken Kunstgeschichte, welcher des Leitfadens litterarischer Überlieferung völlig entbehrt, Künstlerpersönlichkeiten wieder zu gewinnen — wenn auch nur in der Beschränkung, welche die Natur der Überlieferung überhaupt der Kunstgeschichte des Altertums auferlegt⁴⁷⁾. Können und Wollen jener Zeit wird uns verständlicher werden durch den Vergleich mit Kunstwerken uns nächststehender Epochen. Wie der Kopf der Knöchelspielerin, so erinnert auch der Negerkopf bestimmt an Werke des florentinischen Quattrocento⁴⁸⁾. Donatellos gewaltige Bronzebüste des Markgrafen Lodovico III. Gonzaga von Mantua, ein kostbarer Schatz unseres Museums, ist trotz der Verschiedenheit des Materiales überraschend ähnlich in der sicheren Beherrschung des Organismus, in der Grösse und Einfachheit der Formgebung, in der Wucht der Charakteristik. Nicht durch Steigerung oder Übertreibung der bezeichnenden Formen, sondern durch geniale Vereinfachung der unendlich mannigfachen Einzelheiten der Natur wirkt diese Kunst. Ihr grösstes Geheimnis ist, dass sie in solcher Einfachheit das innerste Wesen, gleichsam Geblüt und Temperament des Portraitierten vor uns stellt — unausweichlich, wie es die Mitlebenden ergriff und zur Gegenwirkung in Liebe und Hass bestimmte.



Anmerkungen.

¹⁾ Inv.-Nr. 1503. Vgl. den Erwerbungsbericht der Skulpturen-Sammlung im Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen XXI (1900) S. 1.

²⁾ Vgl. Leake, Travels in the Morea II S. 476 ff. Ross, Reisen im Peloponnes I. S. 158 ff. Curtius, Peloponnesos II S. 373 ff. Baedekers Griechenland 3. Aufl. S. 271 ff.

³⁾ Athenische Mitteilungen VII T. 6 S. 112. Friederichs-Wolters 52.

⁴⁾ Athenische Mitteilungen III S. 296 (Furtwängler).

⁵⁾ Expédition de Morée, Architecture et sculpture III T. 88. Kekule, Die antiken Bildwerke im Theseion zu Athen Nr. 63. Kavvadias, *Προτά τῶν ἀποκεῖναι Μνημείων* I Nr. 705.

⁶⁾ Expédition de Morée a. a. O. T. 89, 1. Kekule a. a. O. Nr. 360. Kavvadias a. a. O. Nr. 706.

⁷⁾ Expédition de Morée a. a. O. T. 90 r. Annali dell' Instituto di corresp. archeol. I (1829) tav. d'agg. C. S. 132 ff. (Gerhard). Kekule a. a. O. Nr. 284. Friederichs-Wolters 1847. Inv. des Nationalmuseums Nr. 1390. — Wenn der Bildhauer E. Wolff, nach dessen Zeichnung der Stich in den Annali hergestellt ist, als Aufbewahrungsort des Reliefs und der anderen in der Expédition de Morée abgebildeten Stücke Astros angiebt, so erklärt sich das aus Leake's Angabe (a. a. O. S. 482), dass nicht blos der Hafenort eine Stunde von Lukü, sondern auch die ganze Bucht und die daran liegende Ebene, Lukü eingeschlossen, Astros hie-ss.

⁸⁾ Expédition de Morée a. a. O. T. 91. Kekule a. a. O. Nr. 232. Friederichs-Wolters 1812. Inv. des National-Museums Nr. 1450.

⁹⁾ Expédition de Morée a. a. O. T. 90 l. Kekule a. a. O. Nr. 219.

¹⁰⁾ Leakes Beschreibung (S. 488 f.) lautet folgendermaassen: „The next thing I observe is two fragments of a colossal groupe, which seems to have represented a man carrying the dead corpse of another, with the face upwards, upon his shoulders. The latter figure is much smaller than the other, and is perfect from the neck to the thighs. The body is curved backwards, as a dead body would naturally hang. The hand of the figure which was represented carrying the dead body remains on the side of the body; a part of the other figure, covered with drapery, is also attached to the corpse and forms part of the same stone. Lying close by this fragment is another representing the body from the neck to the waist, of a man having a loose garment thrown over his left shoulder, and bound by a thong passing over the right; there is a girdle of the same kind and size round his waist, but partly hidden under the loose folds of the garment which hang over the left shoulder. All the breast and right side are naked, and

are of very good design and execution. The muscles seem exerted; probably this was a part of the figure which was represented as carrying the other on his shoulders. It measures two feet two inches from one shoulder to the other (= 0,658 m). The hand on the side of the corpse is six inches and one tenth across the knuckles of the four fingers (= 0,1525 m). These two fragments lie close together and are partly covered by the lentisk bushes growing by them, but they are still better secured perhaps from the destructive hands of the masons by the unfit shape of the blocks and by the colour, which, though the stone is white marble, has become brown with the weather and incrustated with a minute moss." — Ich maass die Schulterbreite am Abguss des Pasquino zu rund 70 cm. die Breite der rechten Hand des Menelaos an der aus Abgüssen der verschiedenen Fragmente zusammengesetzten Gruppe (Friederichs-Wolters 1398) zu rund 15 cm.

¹¹⁾ Annali dell' Instituto di corrisp. archeol. XLV (1873) T. d'agg. M N. S. 114 ff. (Lüders). v. Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen Nr. 349. Friederichs-Wolters 1150.

¹²⁾ Baedeker a. a. O. Furtwängler, Athenische Mittheilungen III S. 291 mit Anm. 4, wo er bemerkt, dass alle Werke aus Lukú der römischen Zeit und wohl hauptsächlich dem 1. Jahrhundert n. Chr. angehören, gleichwohl aber einen eigentümlichen, „ebenso leicht zu erkennenden wie schwer zu beschreibenden Stil“ zeigen. Sollte der „männliche Colossalkopf“ der des Menelaos der Gruppe sein?

¹³⁾ Expédition de Morée a. a. O. T. 89, 2. Kekule a. a. O. Nr. 160. Athenische Mittheilungen IV S. 54 Anm. 1 (Milchhoefer).

¹⁴⁾ Baedeker a. a. O.

¹⁵⁾ Stuart and Revett. The antiquities of Athens III T. 45—49 S. 119 ff.

¹⁶⁾ Vgl. Friederichs-Wolters 1397, 1398.

¹⁷⁾ Kinn bis Scheitel	0,26 m.
Kinn bis äusserer Augenwinkel	0,142
Kinn bis Mundspalte	0,065
Kinn bis unterer Rand der Nasenflügel	0,093
Unterer Rand d. Nasenflügel bis Nasenwurzel	0,063
Nasenwurzel bis Haaransatz in der Stirnmitte	0,061
Höhe des (besser erhaltenen) linken Ohres	0,069
Grösste Tiefe des Schädels	0,213
Gesichtsbreite am Ansatz der Ohrfläppchen	0,15
Abstand der äusseren Augenwinkel	0,107
Abstand der inneren Augenwinkel	0,035
Breite der Mundspalte	0,051
Breite der Nase an den Flügeln	0,045.

¹⁸⁾ Eine sorgfältige, wohl geordnete Übersicht über Negerdarstellungen in der antiken Kunst giebt R. v. Schneider im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses III (1885) S. 3 ff.

¹⁹⁾ Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung Nr. 4049. Höhe 0,11 m. „Negerkopf mit der Mündung eines Salbgefässes und zwei vertikalen Henkeln; schwarz; die Lippen rot; die Haare als Punkte; sie waren ebenfalls schwarz; Stirne gerunzelt. Vorzüglicher Typus.“ Ich trage folgende Einzelheiten nach. Das Weiss des Auges war mit Deckweiss wiedergegeben, das jetzt fast verschwunden ist, wie auch ein kleiner, auf die braun gemalte Iris weiss aufgemalter

Kreis, der die Pupille andeutete. Am Haar sind nur die vortretenden Thonknäpfechen beim Auftragen des dunkelbraunen Firnisses gedeckt worden, der Grund ist thonfarbig geblieben, wodurch sich das Haar als hellere Kappe gegen die Haut absetzt. Sonderbar bei einem so sorgfältig geformten Stück ist, dass für die Ohren nur der Platz in der Haarkappe ausgespart ist, der dann mit Firnis flüchtig überstrichen wurde; sie sollten gewiss eigentlich plastisch aufgesetzt oder eingezeichnet werden.

²⁰⁾ Vgl. *Τεχνική ἀρχαϊκή* III (1894) T. 6 S. 121 ff. (Hartwig).

²¹⁾ Vgl. die von Hartwig (a. a. O. S. 127 f.) angeführten Beispiele von Neger-Sklaven und -Sklavinnen auf Vasen strengen Stils.

²²⁾ *Völkerkunde* I S. 22 f.

²³⁾ Smith and Porcher, *History of the recent discoveries at Cyrene*, T. 66 S. 42. Rayet, *Monuments de l'art antique* II T. 14.

²⁴⁾ Vgl. Studniczka, *Kyrene* S. 121 f. Weitere Belege für die Vermischung der griechischen Colonisten mit Libyern ebenda S. 5, wo auch der Bronzekopf angeführt wird.

²⁵⁾ a. a. O. Text zu T. 14 S. 2 f.

²⁶⁾ Friedrichs-Wolters Nr. 323. Flasch in Bannicisters, *Denkmäler d. klass. Altertums* II S. 110400; Furtwängler, *Die Bronzen von Olympia* S. 10 f. Nr. 2, 2a; Collignon, *Gazette des beaux-arts* Bd. 35 (1887) S. 100 und *Histoire de la sculpture grecque* II S. 491 f.

²⁷⁾ *Archaeologischer Anzeiger* 1898 S. 183.

²⁸⁾ Kekule, *Archaeol. Anzeiger*, 1898 S. 185 Anm. 1. Über das Bruchstück einer Portraitstatuette Alexanders des Grossen, *Sitzungsberichte der Kgl. preuss. Akademie der Wissenschaften* 1898 S. 286.

²⁹⁾ Über die griechische Portraitkunst S. 11 ff.

³⁰⁾ Kekule urteilte, dass die Statue des Leiferspielers kaum vor den letzten Jahren des V. Jahrhunderts entstanden sei, am wahrscheinlichsten erst im IV. Jahrhundert. (*Jahrb. des archaeol. Instituts* VII (1892) S. 124.)

³¹⁾ Dahin führt auch das von Winter einleuchtend richtig zum Vergleich herangezogene grosse attische Grabrelief mit dem Nachen S. 13 mit Anm. 7. Winter setzt es nicht viel später als 400 v. Chr. Dagegen bezeichnet Conze (*Die attischen Grabreliefs* Nr. 1173 T. 251) die Formenbehandlung als die freientwickelte des vierten Jahrhunderts. Das hohe Relief der in Vorderansicht gestellten Figuren entspricht ganz der Art der grossen Grabmäler aus der Mitte des vierten Jahrhunderts, z. B. des Bekannten der Demetria und Pamphile. Die sitzende Frau rechts ist in Haltung und Gewand bis in die einzelnen Motive hinein der Pamphile überaus ähnlich; man vergleiche im Einzelnen, wie die linke im Schooss ruhende Hand in die zusammengegriffenen Mantelfalten greift. Das Gewand der links sitzenden Frau, der eng um den Leib gezogene Mantel, dessen oberer Rand umgeschlagen ist, so dass die Brust von mehrfachen Faltenzügen überschritten wird, ist Figuren von praxitelischer Art nachgebildet; vgl. z. B. die Flöten tragende Muse der Basis von Mantinea.

³²⁾ Smith and Porcher a. a. O. S. 42. Die Liste der Funde im Apollotempel S. 99 f.

³³⁾ Vgl. Head, *Historia nummorum* S. 729.

³⁴⁾ Herodot IV 189 *τίττατος ἵππτος τῶν ἐργάτων παρὰ Ἀθῶνας οἱ Ἑλλήτες ἀναθήματα*. — 170 *τετραπρόβαται δὲ οὐκ ἔμισται ἀλλὰ ἀλάττω Ἀθῶνας εἶσι οἱ Ἀσθῶνται*.

³⁵⁾ W. v. Hartel und F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis* S. 16.

³⁶⁾ Terrakotten-Inventar S 638; gefunden im März 1898 mit vielen anderen Terrakotten in einem Hause der Weststadt. Höhe vom Kinn bis zum Haaransatz 4,5 cm, wonach die Höhe der Statuette auf etwa 35 cm veranschlagt werden kann. Das Haar, am Hinterkopf in grossen Lockenballen gebildet, die ohne feinere Gliederung geblieben sind, verschwindet vorne fast ganz unter einem aus kleinen Blättchen gebildeten, mit einer Binde unwundenen Kranz; die Enden der Bänder hängen zu beiden Seiten des Halses herab. Unter den Kranz sind Epheublätter und Korymben gesteckt. Reste von dunkelbrauner Farbe sind an Haar und Gesicht erkennbar.

³⁷⁾ Babelon et Blanchet, Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale, Nr. 1009; Rayet, Monuments de l'art antique II T. 15. Athenische Mitteilungen X (1885) S. 395 (Schreiber).

³⁸⁾ Vgl. Babelon et Blanchet a. a. O. S. XXVIII f.

³⁹⁾ Winckelmann. Geschichte der Kunst des Alterthums (Ausgabe von 1764) S. 180: „Dieses Licht [im Auge] aber wurde in Marmor, soviel wir wissen, allererst den Köpfen in dem ersten Jahrhundert der Kaiser gegeben und es sind nur wenige, welche dasselbe haben; einer von denselben ist der Kopf des Marcellus, Enkels des Augustus, im Campidoglio.“ Vgl. dazu Fernows Anmerkung (Winckelmanns Werke 1808 II S. 378 Anm. 137), wonach nicht mehr festzustellen war, welchen Kopf Winckelmann meint. Winckelmann spricht noch einmal ausführlicher über die Sache in den „Nachrichten von einigen in Rom und den umliegenden Gegenden ausgegrabenen Alterthümern“ (Werke, II S. 3. 317 f.). „Man muss wissen, dass solche Augen eine Künsteley sind, die am meisten in den Zeiten des Verfalles der Kunst im Gebrauch war, und die unter Hadrian hernach allgemein wurde, wie wir an den Brustbildern der Kaiser sehen.“ — Eine Prüfung der grossen Zahl der in Bernoulli's römischer Ikonographie abgebildeten Kaiserbildnisse lehrt, dass diese besondere Art der Augenbehandlung erst in Hadrian's Zeit in Übung kam. Beispiele bei Bernoulli II, 2 T. 35 Matidia (?) in Neapel, T. 40 Sabina (?) im Vatican, T. 41 Antoninus Pius in Neapel. — Der Hadrian des britischen Museums (Ancient Marbles in the brit. Mus. III T. 15) und der Antinous ebenda (Ancient Marbles XI T. 25) haben gebohrte Augen. Vgl. Stephani, Der ausruhende Herakles S. 188 f. Irrtümlich führt I. W. Crowfoot (Some portraits of the Flavian age. Journal of hellenic studies XX (1900) S. 33 mit Anm. 1) als Beispiele für plastische Ausführung des Augensterms in vorhadrianischer Zeit den Kopf der Augustusstatue von Prima Porta und den Tiberius oder Claudius genannten Kopf aus der Sammlung Saburoff in Berlin (No. 392) an. Nach Bernoulli (a. a. O. II. 1. S. 27) sind an dem erstgenannten Kopfe „die Augen durch Vertiefung der inneren Winkel und durch Schärfe der Superciliarbogen plastisch belebt. Die Pupillen sind mit Meissel und Farbe angegeben.“ Am Gipsabguss erkenne ich nur die eingeritzte Linie, welche die Thränenrüse vom Augapfel sondert. Die Umrisslinien der Iris und der Pupille — auf Tafel 1 bei Bernoulli sichtbar — haben offenbar nur als Vorzeichnung für die Bemalung gedient. An dem Saburoff'schen Kopfe ist nur die Trennungslinie zwischen Thränenrüse und Augapfel angegeben, ähnlich, wie es auch an den beiden Knabenköpfen aus augusteischer Zeit in Berlin, dem früher fälschlich Marcellus genannten und dem Kopfe aus dem Itzinger'schen Vermächtnis (No. 399 b) beobachtet werden kann.

⁴⁰⁾ Bernoulli, Römische Ikonographie II, 3, S. 65, Münztafel II 1.

⁴¹⁾ Auf die etwa lebensgrosse Marmorstatue eines Negers im Hofe des Nationalmuseums zu Neapel macht mich P. Arndt aufmerksam (Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen Serie II Nr. 541). Sie zeigt in den Körperformen keine Negermerkmale; der Kopf mit wolligem

Haar und spärlichem Bart erinnert ein wenig an den Marmorkopf. Doch handelt es sich wohl um ein dekoratives Werk, nicht ein Portrait. Kekule, der kürzlich die Figur sah, erklärt die Arbeit der schlecht erhaltenen Figur für gering, eine nähere Beziehung zum Marmorkopf für ausgeschlossen.

⁴²⁾ Vgl. H. Dessau, *Prosopographia imperii Romani* II S. 308. Dio Cassius 68, 32. Themistius or. XVI p. 250 (Dindorf). A. v. Domaszewski erkennt Lusius Quietus neben Trajan auf einem der Reliefs des Triumphbogens von Benevent (Jahreshefte des österr. archaeol. Instituts II S. 185 Fig. 93). Indess kann ich nicht finden, dass in den Zügen dieses Mannes etwas vom römischen Typus Abweichendes liege.

⁴³⁾ . . . οὐδὲ Ρωμαῖον ἴστα τὸν ἀνδρα ἀλλ' οὐδὲ Λέγον ἐκ τῆς ὑπερήκου Αἰθῶρας, ἀλλ' ἐκ τῆς ἀδελφῆ καὶ ἀποφαιμένως ἐτραχυνῆ.

⁴⁴⁾ Die kunstgeschichtliche Ordnung der uns überkommenen Masse spätrömischer Portraits ist eine schöne Aufgabe, auf die Wickhoff hingewiesen hat, wie er überhaupt das Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf, auf die Spuren selbständiger Entwicklung in der bildenden Kunst der Kaiserzeit aufmerksam gemacht und Gesichtspunkte der Betrachtung bezeichnet zu haben.

⁴⁵⁾ Auf den Vergleich mit Werken des Quattrocento ist näher eingegangen worden, weil Wickhoff in seiner glänzenden Darstellung der Entwicklung der römischen Kunst, um seine These von dem sie beherrschenden „Illusionismus“ deutlich zu machen, von den Bildnissen dieser Zeit in Ausdrücken und Vergleichen spricht, die nur für einen Teil gelten können. Vgl. S. 11: „Eines hat man der römischen Kunst nie abzasprechen versucht, die Vorzüglichkeit ihrer Portraitkunst. Wer hat nicht in den Antikensammlungen Köpfe gesehen aus der Zeit von Vespasian bis zu Trajan, die in ihrer frappierenden Lebenswirkung und ihrer für einen besonderen Zweck erdachten, scheinbar flüchtigen Behandlung den besten Portraits des Velasquez und Franz Hals zur Seite zu stellen sind? wer nicht empfunden, wenn die Processionen des Titusbogens an ihm vorüber zu ziehen scheinen oder die Schlacht vom Trajansforum vor seinen Augen wogt, dass er hier vor Werken einer neuen Kunst steht, die mit der griechischen nur mehr einen losen Zusammenhang hat?“ Die Einschränkung des Lobes auf die Portraits der Zeit von Vespasian bis zu Trajan wird S. 36 einigermaassen zurückgenommen: „wenn auch im zweiten Jahrhundert die Büsten so sehr nach Eleganz streben, so hat die künstlerische Behandlung keine Rückschritte gemacht und noch im dritten Jahrhundert wurde meisterhaft portraitiert“. An der gleichen Stelle werden wiederum Niederländer und Spanier zum Vergleich herangezogen. — Vielleicht ist deutlich geworden, dass dieser Vergleich auf unsere Köpfe nicht zutrifft, dass der Zusammenhang dieser Bildniskunst mit der griechischen enger ist, als Wickhoff glauben macht. Das Verständnis für das Organische, das klare plastische Gefühl, das ich hervorzuheben versucht habe, ist ein Erbe der griechischen Kunst.

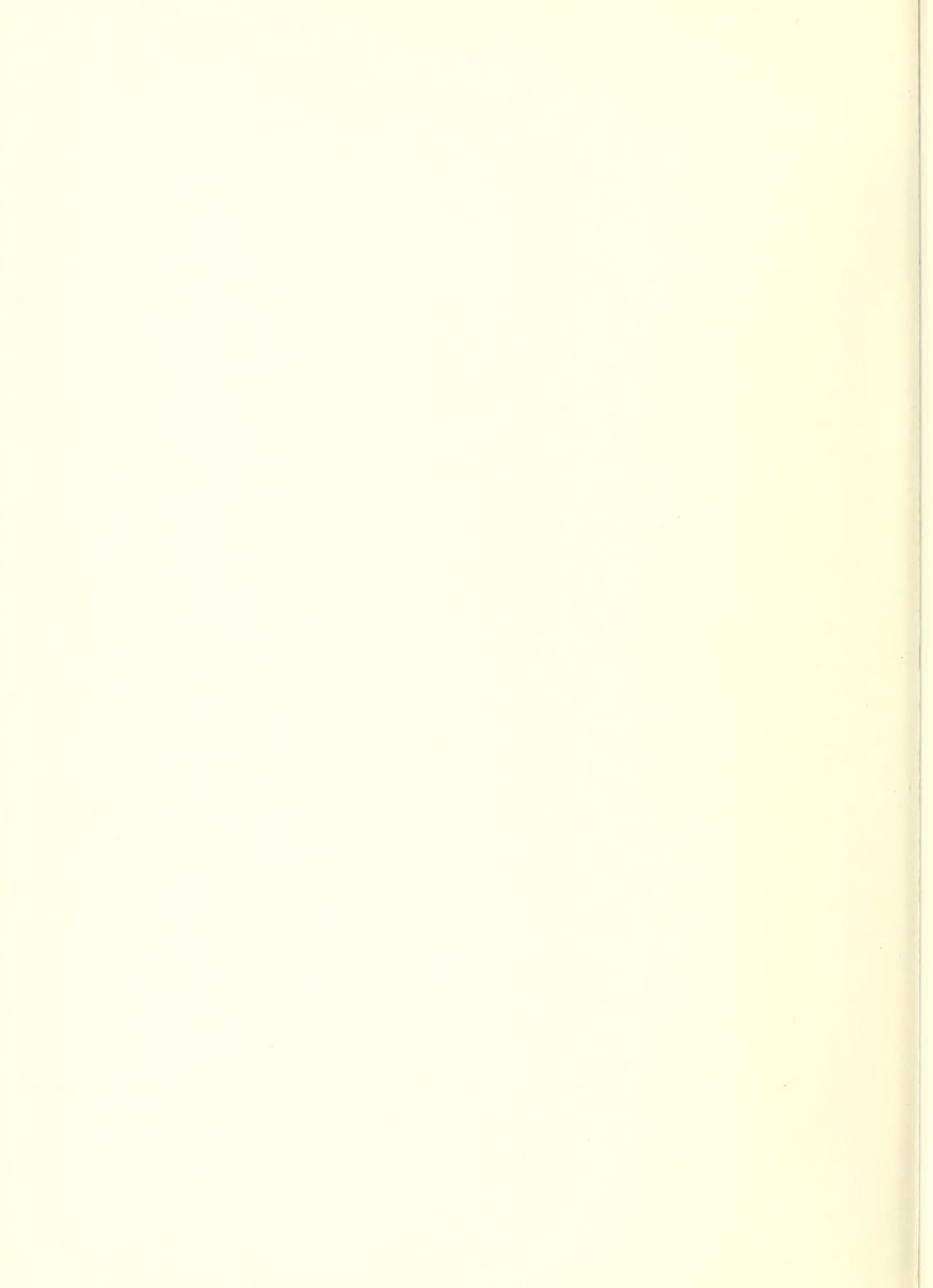
JAHRESBERICHT.

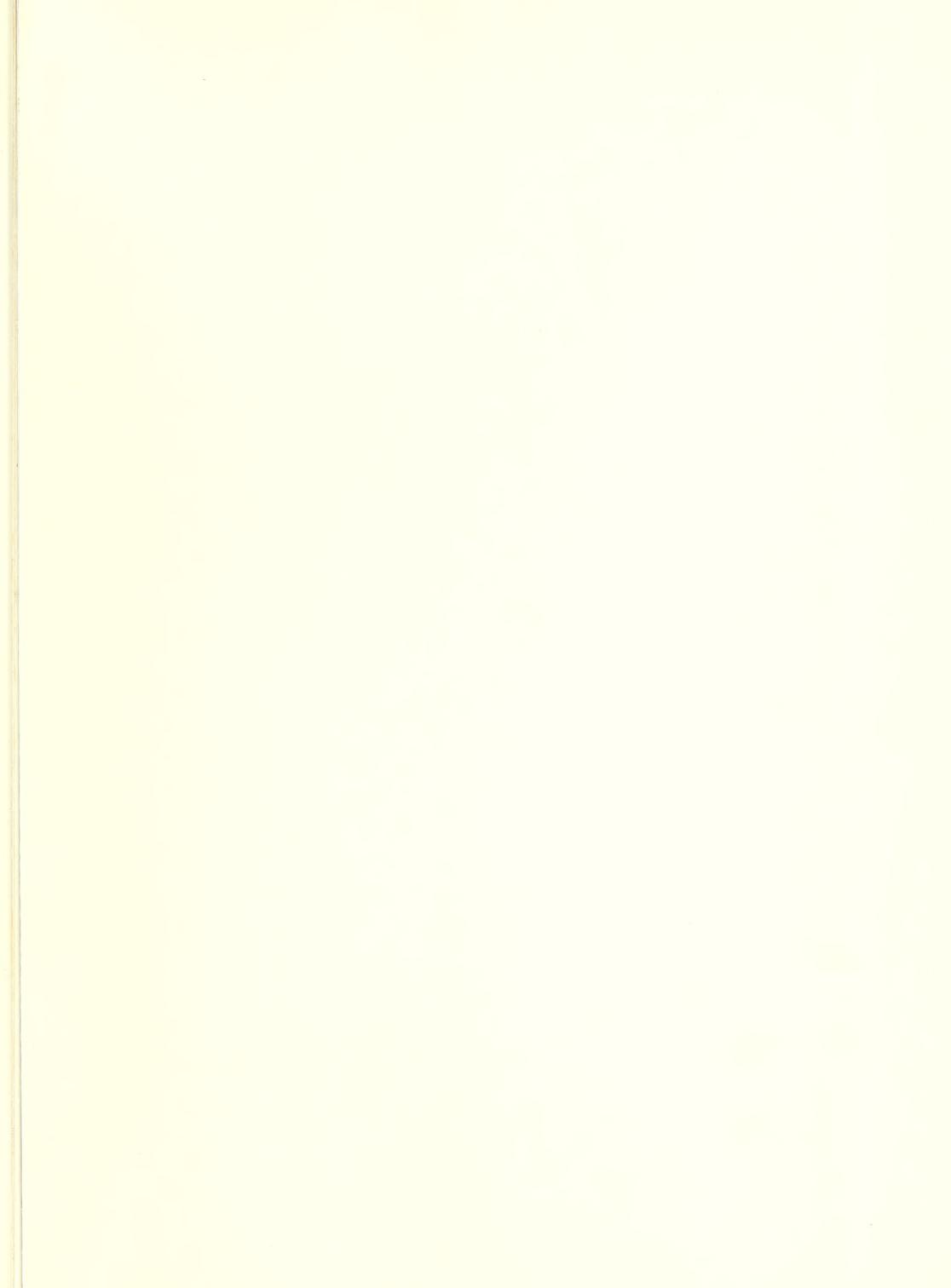
Im abgelaufenen Jahre hat die Gesellschaft durch den Tod drei ihrer ordentlichen Mitglieder verloren, die Herren Professor Dr. Lehfeldt, Wirklichen Geheimen Ober-Regierungsrat Rommel und Dr. Wernicke. Verzogen ist Herr Dr. J. Jacobs, ausgetreten Herr Prof. Dr. Nausester. Als ordentliche Mitglieder wurden aufgenommen die Herren Dr. Helm, Dr. P. Meyer und Professor Dr. Sieglin. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden 96 ordentlichen Mitgliedern: Adler, Ascherson, Assmann, Bardt, Bartels, Belger, Bertram, Bode, Borrmann, Broicher, Brückner, Bürcklein, Bürmann, Conze (II. Vorsitzender), Corssen, Dahm, Dessau, Diels, Ende, Engelmann, Erman, Frey, von Fritze, Fritsch, Fuhr, Genz, B. Graef, P. Graef, von Groote, Gurlitt, Hagemann, Hauck, Helm, Herrlich, Hertz, Freiherr Hiller von Gärtringen, Hirsch, Hirschfeld, Holländer, Hübner, Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Kalkmanu, von Kaufmann, Kekule von Stradonitz (Schriftführer), Kirchhoff, Kirchner, Köhler, Küppers, Freiherr von Landau, Lehmann, Lessing, von Luschan, Meitzen, F. Meyer, P. Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nothnagel, Oder, Oehler, Pallat, Pernice, Pomtow, von Radowitz, O. Richter, Rödiger, Rose, Rothstein, M. Rubensohn, Sarre, Schauenburg, Scheff, H. Schöne, R. Schöne (I. Vorsitzender), Schrader, Schröder, Schulz, Senator, Sieglin, Sommerfeld, Stengel, Treudenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Vollert, Freiherr von Wangenheim, Weil, Weinstein, Wellmann, Wendland, von Wilamowitz-Moellendorff, Wilmanns, Winnefeld, von Wittgenstein. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Benjamin. E. Jacobs, O. Rubensohn, Samter, Schmidt.











N Archäologische Gesellschaft
5325 zu Berlin
A8 Winckelmannsprogramm
no.56-60

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

CIRCULATE AS MONOGRAPH

