

MITTHEILUNGEN  
DES  
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN  
INSTITUTES  
IN ATHEN.

---

**SIEBENTER JAHRGANG.**

Mit vierzehn Tafeln neun Beilagen und  
zahlreichen Holzschnitten im Text.

---



ATHEN,  
IN COMMISSION BEI KARL WILBERG.

---

1882

## Zwei Köpfe von der Akropolis in Athen.

(Taf IX)

Die beiden Köpfe, die wir nach vortrefflichen Zeichnungen von Herrn Gilliéron auf Taf. IX publiciren, gehören dem Akropolismuseum zu Athen an, wo sie wegen ihrer ungünstigen Aufstellung bisher nicht die Beachtung gefunden haben, die ihnen gebührt <sup>1</sup>. 1 stellt einen Jünglingskopf dar, der ein nach vorn an Dünne abnehmendes gewundenes Band, die *corona tortilis*, im Haar trägt. Letzteres, auf seiner ganzen Fläche glatt behandelt und ursprünglich durch Malerei charakterisirt, war über der Stirn in eine doppelte Reihe alternirender Löckchen gelegt, die sämmtlich von Metall gebildet und besonders angesetzt waren: nur ihre 45 Löcher, jedes etwa 2 mm dick und 6 mm tief, in zweien noch Blei- und Eisenreste, sind erhalten. Vor den Ohren verbreiterten sich diese Löckchen zu einer grösseren Masse und über die Stirn hingen sie, wie man aus der besseren Erhaltung der von ihnen bedeckten Theile sieht, bis beinah zu den Augenbrauen herab, ein Umstand, der uns vermuthen lässt dass sie aus korkzieherartig geringeltem Drath bestanden wie bei dem herculanischen Bronzekopf in Neapel *Mon. d. Inst.* 1870 X Tf. 18. Die flüchtige Ausführung des überdies verstümmelten rechten Auges kann bei der sonstigen Vollendung des Kopfes und seiner Metallzuthaten nicht als ein Zeichen von Unfertigkeit sondern nur als ein Beweis für Nachhilfe durch die Farbe aufgefasst werden. Die noch grössere Vernachlässigung

---

<sup>1</sup> Sie liegen im vierten Zimmer im Gitterschrank gegenüber der Thür. von Sybel hat in seinem Catalog der Sculpturen von Athen wohl den Kopf 1 (unter N<sup>o</sup> 5061), nicht aber das Fragment 2 beschrieben. Beide sind von parischem Marmor und kleinem Maasstab; 1 misst in der Höhe 12 cm, 2 soweit erhalten 11 cm.

sigung der linken Seite zeigt dass er nur von rechts her sichtbar sein sollte, also entweder nahe an eine Wand gelehnt war oder zu einem Hochrelief gehörte, eine Annahme die wenigstens dadurch unterstützt würde dass der Theil des Gesichts unterhalb des linken Ohrs Bruchfläche zeigt, also ursprünglich am Grunde gehaftet haben könnte. Im übrigen ist der Kopf sorgfältig ausgeführt, ebenso wie N° 2, wo auch nur die roh behandelten Augen eine Nachhilfe durch Farbe bekunden.

Eine Deutung des Kopfes ist nicht gut möglich. Die *corona tortilis* findet sich nicht nur bei Herakles Dionysos Narciss, die hier natürlich nicht in Betracht kommen, sondern auch bei Porträts und idealen Jünglingsköpfen, die man am besten als Palästriten oder idealisirte Siegerporträts auffassen wird. Die Annahme indess dass wir es mit einem auf der Akropolis aufgestellten Siegerporträt zu thun haben, verliert durch die erwähnten technischen Beobachtungen einigermaßen an Wahrscheinlichkeit und die Vermuthung dass der Kopf vielmehr zu der Decoration eines der nach den Perserkriegen restaurirten Burgtempel gehört habe, ist wenigstens nicht ganz unbegründet.

2 gibt sich bei genauerer Untersuchung leicht als Athenakopf zu erkennen. Von dem offenbar runden enganliegenden Helm ist ein Stück des Stirn- und Nackenschildes erhalten, auf dem oberen Bruch unterscheidet man die Spur des Loches, in welches der Helmbusch eingezapft war. Die Haare sind in vier wellenförmigen Strähnen über die Schläfen herab und über die mit scheibenförmigem Zierrath versehenen Ohren zurückgekämmt, hinter denen sie, auf der rechten Seite deutlicher als auf der linken, in ebenfalls vier geschwungenen Locken niederfallen. Der Kopf, dessen rechte Seite durch den Bruch zum grössten Theil zerstört und dessen Oberfläche durch Liegen in der Erde stark verwittert ist, gehörte einer Rundfigur an und ist eines der wenigen Überbleibsel der zahlreichen Votivstatuen, welche die Göttin auf der Burg besass.

Das was der Laie heutzutage als "griechisches Profil" zu

bezeichnen pflegt, ist die Summe einer langen langen Entwicklung, die mit den ersten Regungen der griechischen Kunstthätigkeit beginnend die verschiedensten sich kreuzenden Richtungen durchläuft, um selbst in Phidias nicht einmal ihren Abschluss zu finden. In dieser Entwicklung, deren Epochen zu erkennen wir noch weit entfernt sind, stehen unsere beiden Köpfe mitten inne, ihre Bedeutung beruht darin dass sie, beide aus Athen stammend und nur wenige Jahrzehnte auseinander liegend, doch mit einander verglichen trotz ihres gemeinsamen Fundorts die grössten stilistischen Verschiedenheiten zeigen, die innerhalb der archaischen Kunst überhaupt denkbar sind.

2 ist offenbar älter als 1. Ohr und Auge sind noch weniger ausgebildet, die Augenhöhle vertieft sich kaum gegen die Stirn, der Mund lächelt noch in archaischer Weise. 1 dagegen steht unmittelbar vor der Vollendung. Alles hat die richtige anatomische Form und nur der Mund hat einen ernsten fast stieren Ausdruck, der die völlige Freiheit vermissen lässt. Aber es sind nicht nur zeitliche Unterschiede, die beide Köpfe von einander trennen, ihr ganzes Formenprincip ist verschieden. Wo bei 2 Fleisch und Fett in wenn nicht formloser so doch schwülstiger Weichheit die harte Unterlage bedecken, volle Nasenflügel, dicke Lippen, rundes Kinn mit üppigem unteren Contour und breite massige Wangen erzeugen, da liegt bei 1 die Haut fast unmittelbar über dem Knochengestüst; der scharf markirte Superciliarbogen, das vortretende Jochbein, die eckige schräg nach vorn geschobene Kinnlade, alles das gibt einen Eindruck von Straffheit, wie er nur durch einen gründlichen Wechsel der Kunstanschauung erklärt werden kann. Sind beide Principien auf attischem Boden erwachsen? Und wenn nur das eine, wo stammt dann das andere her? Oder sind gar beide nach Athen importirt worden?

Wenn man die auffallende Unsicherheit bedenkt, die grade jetzt in der Schulbestimmung archaischer Köpfe herrscht, so sollte man eigentlich an der Lösung dieser Fragen verzweifeln.

Denn was der eine heutzutage für peloponnesisch hält, das scheint dem andern attisch und dem dritten sicilisch, und wenn dieser eine myronische Statue nachgewiesen zu haben glaubt, so findet jener, dass ihr Kopf eigentlich dem des praxitelischen Hermes zum Verwechseln ähnlich sieht. Dennoch steht es um unsere Hilfsmittel in diesen Dingen nicht so schlimm wie es aussieht, und grade unsere beiden Köpfe sind hierfür in mehr als einer Hinsicht von methodischer Wichtigkeit. Natürlich muss man sich über fundamentale Probleme der Kunstwissenschaft, wie die Zeit der Aegineten, die Künstler der Tyrannenmördergruppe, die Schule, aus der die Sculpturen vom Zeustempel in Olympia hervorgegangen sind, geeinigt haben, ehe man zu festen Resultaten in Einzelfragen kommen kann, und niemand wird sich deshalb wundern wenn ich von der Lösung jener Fragen als einer wenigstens in meinen Augen festen Thatsache ausgehe. Ferner aber muss man sich vor allem hüten auf Grund des Fundorts stilistische Unterschiede in die Monumente hineinzutragen, die in Wirklichkeit gar nicht existiren, und Schemata aufzustellen, die in dieser Schroffheit nie bestanden haben und auch nach dem ganzen Gang der griechischen Kunstgeschichte nie bestanden haben können. Wenn man z. B. einen nordgriechischen Stil entwickelt, dessen Wesen in einer malerischen pastosen Behandlung besonders des Reliefs beruhen soll, wenn man die böotischen Sculpturen unter gemeinsamen stilistischen Gesichtspunkten zusammenfasst, die eigentlich einer festen Formulirung entbehren, wenn man endlich das charakteristische des peloponnesischen Stils in einer strengen mathematischen Flächenbehandlung, des attischen dagegen in einem von innen heraus sich entwickelnden Leben erkennt, so macht man wenn ich nicht irre einen doppelten Fehler. Erstens stellt man Unterschiede auf, die nach der Überlieferung gar nicht existirt haben. Wir hören nirgends von einer nordgriechischen, böotischen oder peloponnesischen, wohl aber von einer kretischen, samischen, äginetischen, argivischen, sikyonischen und attischen Schule und diese, nicht jene sind es, deren Un-

terschiede wir aufzusuchen haben. Zweitens aber legt man seinen stilistischen Analysen nur zu oft handwerksmässige Arbeiten zu Grunde, die überall existiren und überall die gleichen Merkmale an sich tragen müssen, wo es nicht nur Kunst sondern auch Handwerk gibt. Kein Wunder dass man auf diese Weise plötzlich Erscheinungen gegenübersteht wie dem von Brunn auf Taf. VI dieses Bandes publicirten Köpfchen aus Meligu, dessen Stil schnurstracks allem widerspricht, was man bisher für das charakteristische der peloponnesischen Kunst gehalten hat, dass man unter den böotischen Reliefs grade bei den besten eine grosse Verwandtschaft mit attischen Werken anerkennen muss (Körte Mith. 1879 S. 271 fg.) und dass man endlich auf attische Reliefs aufmerksam wird, die alle scheinbaren Kennzeichen der peloponnesischen Kunst im vollsten Maasse an sich tragen (Conze, Sitzungsber. d. Berl. Akad. 1882 S. 571).

Auf Aüsserlichkeiten, die in ungenauer Mache ihren Grund haben, lässt sich eben keine Charakteristik eines Stils gründen. Eine solche sind z. B. auch die Glotzaugen, die unserem Athenakopf eigen sind und die ebenso bei mehreren anderen archaischen Köpfen in Athen, dreien im Centralmuseum (zwei davon bei v. Sybel N° 889 und 890, ein anderer im selben Tisch mit ihnen) und einem im Akropolismuseum (v. Sybel N° 5056) wiederkehren. Sie beschränken sich nämlich keineswegs auf Athen, sondern erscheinen auch bei cyprischen Sculpturen (Overbeck Gesch. d. griech. Plast. I <sup>3</sup> S. 96), bei Köpfen vom älteren Artemistempel in Ephesos, einem kleineren Kopf aus Milet im brit. Museum, endlich auch bei dem Perseus und Herakles der ältesten selinuntischen Metopen. Ihr Grund liegt eben in einem abkürzenden technischen Verfahren, bei Holz und Stein in dem einfachen Wegnehmen des Materials um das eigentliche Auge herum, das nur durch Malerei imitirt wird, bei der Empästik in dem Herausbiegen der Augenlider zur Aufnahme des aus anderen Stoffen eingesetzten Augapfels.

Hält man sich vielmehr an das wesentliche, so sieht man

leicht dass die Entscheidung bei Köpfen in drei Dingen beruht: Dem Verhältniss von Fleisch Fett und Haut zu dem darunterliegenden Knochengерüst, dem Bau dieses Knochengерüstes selbst, nicht sowohl im Schädel als vielmehr in den unteren Partien, und dem physiognomischen Ausdruck, wie er durch die Bildung der Weichtheile hervorgerufen wird. Und zwar ist es für den letzten Punkt wichtig, dass, während die entwickelte Kunst durch Modellirung der Stirn- und Wangenhaut Leben in ihre Köpfe bringt, die archaische, die bekanntlich das Studium der Haut noch kaum in ihren Bereich gezogen hat, sich naturgemäss an denjenigen Theil des Gesichts hält, der das Centrum des physiognomischen Ausdrucks bildet, nämlich den Mund. Wenn wir darum sehen, wie sich aus dem bekannten typischen Lächeln archaischer Köpfe keineswegs in einfacher Abstufung der indifferente Ausdruck der Köpfe der Blüthezeit entwickelt, sondern wie vorher noch eine Richtung, der auch unser Jünglingskopf angehört, ihr Ideal vielmehr in einem ausgesprochen finsternen Wesen sucht, so werden wir diese Erscheinung nicht nur als die Folge einer natürlichen und in der Kunstgeschichte häufigen oscillirenden Schwankung betrachten dürfen, sondern in ihr zugleich die Wirkung einer bewussten künstlerischen Reaction, das Kennzeichen einer bestimmten reifarchaischen Schule wiedererkennen.

Von diesen drei festen Punkten ausgehend bin ich zu einer Gruppierung der archaischen Kopftypen gelangt, die allerdings von den herkömmlichen Ansichten über den Lauf der altgriechischen Kunstgeschichte hie und da abweicht, aber dennoch wenigstens den Werth einer Hypothese haben dürfte, der das bis jetzt vorhandene monumentale und litterarische Material soviel ich sehe nicht widerspricht.

Schon vor der vollen fleischigen Behandlung, wie sie uns in dem Athenakopfe 2 entgegentritt, herrschte auf den Inseln des Archipelagus und dem griechischen Festlande, ja bis zu den Gestaden des tyrrhenischen Meeres hin ein anderer Stil, dessen charakteristische Repräsentanten—wenn man von lo-

calen Modificationen absieht, — die ältesten cyprischen Sculpturen (*Cesnola Ant. of Cyprus* Phot. 15. 17. 20), eine laufende weibliche Figur aus Delos (Nike? *Bull. de corr. hell.* 1879 Tf. 6), mehrere attische Köpfe (*Mitth. d. ath. Inst.* 1879 Taf. V und VI 1 sowie *Mon. grecs* 1878 Tf. 1), der "Apoll" von Tenea und verwandte Werke, endlich eine Aphrodite von Marseille (*Gaz. arch.* 1876 Tf. 31) sind<sup>1</sup>. Grosse Magerkeit des Gesichts, schräge Stirn, vortretende runde Backenknochen, zurückgezogene Mundpartie bei wiederum stark vorschliessendem Kinn, grade weit heraustretende Nase, chinesisches gestellte Augen mit zuweilen plastisch aufgelegten Augenbrauen, das untere Lid grade, das obere stark gewölbt, scharfgeschnittene dünne Lippen mit übertriebenem Lächeln, das sind um nur die Extreme zu schildern die Kennzeichen dieser Köpfe. Die Knappheit ihrer Züge beruht weniger auf anatomischem Studium als auf schematischer Wiederholung einmal beobachteter Grundformen, ihre Schärfe in der Detailbehandlung weist, wie Brunn bei Gelegenheit des Apoll von Tenea treffend bemerkt hat, auf Nachahmung der Holzschnitzerei hin. Endlich kann man sich nicht wohl über die unverkennbare Anlehnung an ägyptische Muster täuschen, die in ihrer Kopf- und Körperbehandlung liegt und deren Thatsache durch das Bestreben nichts an ihrer Richtigkeit verliert, die ersten Spuren eines aufkeimenden griechischen Geistes in diesen "Rekruten der griechischen Kunstgeschichte" aufzusuchen<sup>2</sup>. Alles dies zusammengehalten mit der grossen localen Verbreitung dieses Stils veranlasst mich seinen ersten

<sup>1</sup> Mit der Zusammenstellung bei Milchhöfer *Mitth.* 1879 S. 71 ff, dessen Verdienst es ist, die Nothwendigkeit derartiger Gruppierungen zum ersten Mal deutlich ausgesprochen zu haben, kann ich mich im einzelnen nicht immer einverstanden erklären, da er mir häufig als eine besondere Richtung aufzufassen scheint was nur handwerksmässige Verrohung ist.

<sup>2</sup> Mit Recht weist Furtwängler *Mitth.* 1881 S. 180 ff. auf die ägyptischen Einflüsse in gewissen alten attischen Sitzstatuen hin, wie man sich denn überhaupt neuerdings wieder mehr den exoterischen Principien zuzuneigen scheint.



Ursprung in den Holzidolen orientalischer Handelsvölker, speciell der Phönizier, seine Hellenisirung und Überführung in den Marmor in der kretischen Dädalidenschule des Dipoinos und Skyllis zu suchen. Herrschend blieb er bis ins sechste Jahrhundert hinein und Athen war nach den litterarischen und monumentalen Quellen einer seiner Hauptsitze.

Inzwischen hatte sich in den ionischen Städten und Inseln an der kleinasiatischen Küste ein zweiter Stil entwickelt, der mehr an assyrische Muster anknüpfend die weiche fleischige Behandlung zum Princip erhob. Ihm gehören die Statuen vom heiligen Wege bei Milet an, deren schlagendste Vorbilder, wie noch neuerdings Overbeck *Gesch. d. griech. Plast.* I<sup>3</sup> S. 95 betont hat, die sitzenden Statuen assyrischer Könige im brit. Museum sind; ferner der Fries von Assos und vor allem die Sculpturen von dem älteren Artemistempel zu Ephesos (Overbeck a. a. O. S. 96). Die letzteren bezeichnen wie ich glaube den Schluss- und Höhepunkt dieses Stils; denn da die *columnae caelatae* des älteren ephesischen Tempels, um die es sich hier handelt, bekanntlich durch die Regierungszeit des Kroisos, also um die Mitte des VI. Jahrhunderts, datirt sind, die Blüthezeit der samischen Schule des Rhoikos und Theodoros aber etwa derselben Epoche angehört, so hat die Combination der erwähnten Sculpturen mit dieser samischen Bildhauerschule eine grosse Wahrscheinlichkeit. Und hier ist es ein sehr interessantes Zusammentreffen, dass diese selbe Schule auch mit dem Bau der Kolossaltempel von Samos und Ephesos in Zusammenhang gebracht wird, in denen wir die höchste Blüthe des ionischen Architekturstils erkennen. Sowie die ionischen Ornamentformen sich ganz sicher aus dem Metallbekleidungsstil entwickelt haben, so kann man auch in den vollen Wangen, runden Lippen und weich modellirten Nasen der Köpfe ionischer Herkunft keine Spur mehr von den Traditionen der Holzschnitzerei, wohl aber den Einfluss der Empästik und des daran naturgemäss zunächst anknüpfenden Erzgusses finden. Da also ein Zusammenhang des ionischen Architektur- und Sculpturstiles, begründet auf Gleichheit des

Materials, historisch nachweisbar ist, so dürfte der Rückschluss gestattet sein, dass dem Holzschneidestil der ältesten erhaltenen Sculpturen der aus dem Holzbau entstandene dorische Baustil entsprochen habe. Es gab sicherlich eine Zeit, in der ganz Griechenland und die Inseln, wahrscheinlich auch Kleinasien nur jene hölzernen bemalten Tempel hatten, deren Pausanias noch so viele auf seinen Reisen fand und deren Ursprung man ebensowenig im Peloponnes suchen darf wie den der hölzernen Vorgänger eines Apoll von Tenea. In dem allmählichen Verdrängen der aus ihnen entstandenen Steinbauten durch ionische Tempel in gewissen Regionen, in der Beeinflussung der dorischen Architekturformen durch ionische Elemente in anderen beruht wenn ich nicht irre die Geschichte der früheren griechischen Architektur. Ebenso aber kann man besonders in der attischen Sculptur die Wirkung der ionischen Einflüsse deutlich verfolgen. Zur selben Zeit als in Athen der Zug ins Kolossale, der die Bauten von Ephesos Samos und Milet charakterisirt, und mit ihm ohne Zweifel auch der ionische Stil Eingang fand, d. h. unter der Herrschaft der Pisistratiden, drangen auch in die attische Plastik die ionischen Elemente ein. Was Furtwängler für die Gewandbehandlung bei sitzenden bekleideten Statuen nachgewiesen hat (s. oben), das gilt auch in demselben Grade für die Athenaköpfe der älteren attischen Tetradrachmen, deren dorisches Grundschema immer mehr verwischt und verweicht wird, das tritt uns in voller Entfaltung besonders in dem bekannten noch unpublicirten Athenakopf entgegen (Overbeck a. a. O. S. 147), dem sich ein Jünglingskopf aus Athen (*Mon. grecs* 1877 Tf. I) und unser Athenaköpfchen anschliessen. Ein Vergleich dieses letzteren mit dem weiblichen Reliefkopf von einer der älteren *columnae caelatae* aus Ephesos<sup>1</sup> zeigt nicht nur in Aeusserlichkeiten wie der Haarfrisur und dem schei-

---

<sup>1</sup> Leider genügt der Holzschnitt bei Murray *Hist. of grec. sculpt.* S. 111 nicht, um eine richtige Anschauung von diesem eminent wichtigen Werke zu geben.

benförmigen Ohrring, sondern in dem gesamtten Formengefühl die allergrösste Verwandtschaft. Daraus allein schon geht hervor dass dieser Stil nicht ein specifisch attischer sein kann wie viele glauben, und dies findet eine erwünschte Bestätigung dadurch dass er gleichzeitig, ja schon vorher auch im Peloponnes auftritt. Als eines der frühesten Beispiele hierfür darf man wohl das erwähnte Köpfchen von Meligù betrachten, das auf S. 112 ff. von Brunn in einer allerdings von der hier vertretenen gänzlich verschiedenen Weise besprochen worden ist. Zeitlich parallel mit unserem Athenaköpfchen aber geht ein 1879 in Olympia ausgegrabener behelmter Kopf, zu dem sich in der letzten Campagne noch ein Gegenstück gefunden hat (Ausgrab. 1879—81 Tf. XVIII): Die Verwandtschaft desselben mit dem Köpfchen von Meligù hat schon Brunn mit Recht hervorgehoben, diejenige mit unserer Athena lehrt auch ein oberflächlicher Vergleich. Besonders die Modellirung um den Mund herum, die weiche sorgfältige Zeichnung der Lippen ist beiden gemeinsam. Und in letzterer Beziehung ist auch der in Kythera gefundene etwas ältere Bronzekopf eines Jünglings in Berlin (Arch. Ztg. 1876 Tf. 3 und 4) zu nennen, in dem ich, leider wieder im Gegensatz zu Brunn, viel eher ionische als „peloponnesische“ Principien wiedererkenne. Fragen wir nach einem ungefähren Datum für unseren Athenakopf, so würde man nach Maassgabe der ephesischen Sculpturen etwa auf die spätere Zeit der Pisistratidenherrschaft schliessen dürfen<sup>1</sup>.

Erst zu Ende des sechsten Jahrhunderts tritt plötzlich ein neues Princip auf, das nicht dem Osten sondern dem eigentlichen Griechenland entstammt, das anatomische. Und auch damals noch ist es nicht das Festland welches die neuen Wege weist, sondern gemäss dem Gesetz der stufenweisen lo-

---

<sup>1</sup> Aus der im vorigen gegebenen Darstellung geht unmittelbar hervor, dass ich den Begriff des lax - archaischen Stils, wie man ihn gewöhnlich auffasst, weder in der Architektur noch in der Plastik als richtig anerkennen kann.

calen Wanderung grosser Kunstcentren eine Insel, Aegina. Dass die Giebelgruppen des Athenatempels von Aegina beträchtliche Zeit vor die Epoche der Perserkriege fallen, in die man sie gemeinhin setzt, gehört zu den unumstösslichen Thatsachen, ohne die man meiner Meinung nach den ganzen Lauf der älteren griechischen Kunstgeschichte nicht verstehen kann. Es muss einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben, den Beweis hierfür zu liefern. Wie überall so hatte auch in Aegina die alte Daedalidenschule, hier durch den Namen Smilis vertreten, lange Zeit geherrscht, und dass ihre Herrschaft eine ziemlich feste war, dürfen wir wohl daraus schliessen, dass noch Kallon, der vielleicht schon zu den jüngeren Künstlern der Giebelgruppen gehörte, ein Schüler des Tektaios und Angelion genannt wird, die jener Schule entstammten. So ist es denn auch gewissermassen eine Fortsetzung ihrer Principien, oder — vorausgesetzt dass auch Aegina eine ionische Periode gehabt hat — eine Art Reaction gegen die ionischen Grundsätze, wenn die Künstler der Ägineten uns plötzlich wieder das anatomische Gerüst in seiner Knappheit vor Augen stellen. Aber was im Stile der Dädalidenschule nur althergebrachtes immer wiederholtes Schema gewesen war, das wurde in der äginetischen bewusstes anatomisches Studium, in langsamem Suchen weiter ausgebildet, wie das Brunn für die Giebelgruppen bekanntlich in muster-giltiger Weise nachgewiesen hat. Bei der Stellung des äginetischen Stils in der antiken Überlieferung kann keine Frage sein, dass die in den Giebelgruppen zum ersten Mal in voller Entschiedenheit durchgeführten Principien auf äginetischem Boden erwachsen sind. Hier war der entscheidende Schritt geschehen, der mit dem Mittelalter brach und der Renaissance — wenn dieser Vergleich erlaubt ist, Thür und Thor öffnete. Natürlich muss diese Richtung in Aegina selbst bis zum Verlust der politischen Selbständigkeit der Insel (456 v. Chr.) eine lebendige Fortsetzung gehabt haben und wenn wir uns etwa den Stil des Onatas, dessen Blüthe nicht lange vor diesen Zeitpunkt fällt, vergegenwärtigen wollen, so kann uns

der herculanische Bronzekopf in Neapel (*Mon. d. Inst.* X 1870 Tf. 18) wenigstens die Richtung weisen. Denn bei ihm ist noch deutlich die anatomische Schärfe und eine Spur des Lächelns wahrzunehmen, das die charakteristische Eigenschaft der äginetischen Statuen bildet, aber in Nase und Augen erkennen wir einen Fortschritt zu weicherer naturgemässer Bildung, wie er erst um einige Jahrzehnte später möglich zu sein scheint.

Hat unser Jünglingskopf auch durch die eigenthümlich vorgeschobenen schaufelartigen Lippen einen äusserlichen Berührungspunkt mit der Neapeler Bronze, so zwingt uns doch der grämliche Ausdruck seines Mundes, nach anderen Analogien zu suchen. Zugleich veranlasst uns grade dieser Umstand, uns ausserhalb Athens umzusehen. Denn nicht nur frühere Werke wie der Athenakopf 2 und mit ihm gleichzeitige Köpfe in athenischen Museen, sondern auch der reifarchaische Harmodios der Tyrannenmördergruppe, vor allem die ihm durchaus verwandten Kopftypen der strengen rothfigurigen Vasen eines Euphronios Hieron Duris u. s. w. zeigen wohl eine Abstufung vom Lachen zum blöden Lächeln, nie aber auch nur eine Spur von der Grämlichkeit, die unseren Kopf 2 auszeichnet. Und wenn wir von Kalamis, dem Hauptvertreter des reifarchaischen attischen Stils, hören dass seine Sosandra sich grade durch ein liebenswürdiges Lächeln auszeichnet habe, so dürfen wir dies, da es mit den monumentalen Thatsachen stimmt, wohl als eine Bestätigung dafür auffassen, dass die Grämlichkeit unseres Köpfchens nicht auf attischem Boden erwachsen ist. Und noch mehr gilt dies von seinen knappen knochigen Formen. Grade hierin scheint die attische Schule vor Phidias eine Art Mittelstellung zwischen der ionischen und äginetischen eingenommen zu haben: bei aller ihr eigenen Feinheit der Conturen und Betonung des anatomischen Baus besonders in den Extremitäten sind doch die sicher attischen Köpfe in ihren etwas langweiligen glatten Flächen weit entfernt von der knochigen Energie des Jünglingskopfs von der Akropolis. Der Kopf des Harmodios bietet

dafür das classische Beispiel und noch klarer könnten wir uns den Gegensatz machen, wenn erst erwiesen wäre was wir für sicher halten, nämlich dass der Dornauszieher vom Capitol ebenso wie seine Schwester, die kleine Figur unter den herculanischen „Fänzerinnen“ (*Bronzi d'Ercolano* II S. 295) auf Kalamis zurückgehen. Vorläufig mag an ihrer Stelle der Kopf der Jünglingsstatue von der Akropolis genannt werden (Mitth. 1880 Tf. I), der ungefähr parallel den Köpfen der älteren Parthenonmetopen und unmittelbar vor der Vollendung steht. An Stelle des Lächelns ist zwar bei ihr schon vollkommene Indifferenz getreten, aber jene den attischen Schönheitsinn charakterisirende Weichheit der Formen, die sich gleich weit von Schwulst und Trockenheit hält, zeigt ihr Kopf wohl in der idealsten Ausbildung.

Unser Jünglingskopf ist also nicht attisch. Trotz des Fundorts, der uns in diesen Fragen nur zu sehr das entscheidende zu sein scheint, kann man getrost behaupten, dass er nicht die Kennzeichen derjenigen Schule an sich trägt, an deren Heimathsstätte er zu Tage gekommen ist. Denn daraus dass ein Werk in Athen gestanden hat und meinetwegen auch in Athen gearbeitet ist, kann man noch lange nicht schliessen dass es auch im attischen Stile gearbeitet sei. Oder wird man Perugino, Pinturicchio, Melozzo da Forli deshalb römische Künstler nennen, weil sie in Rom gearbeitet und Jahre ihres Lebens dort zugebracht haben? Athen hatte zu Anfang des fünften Jahrhunderts in künstlerischer Beziehung eine ganz ähnliche Stellung wie Rom am Ende des Quattrocento. Sowie die Päpste aus Toscana und Umbrien die Künstler beziehen mussten die bestimmt waren, ihre Paläste und Kirchen zu schmücken, so hatten auch Phidias und Myron, ehe sie in das grosse Lehreratelier von Argos eintraten, gewiss peloponnesische Meister in Athen kennen gelernt, die ihnen einen Begriff von dem geben mochten was ihnen zur Ausbildung eines wahrhaft monumentalen Stils noch fehlte. Und wie Florenz die Wiege der grossen römischen Schule des Cinquecento ist, so liegen die Keime für die Kunst des Phidias, die Ele-

mente aus denen seine Parthenos entstand, nicht in Athen, sondern in Argos. In den Zeiten unmittelbar vor der Blüthe kann man sich überhaupt die Einflüsse, die sich in einem grossen Kunstcentrum kreuzen, nicht mannichfach genug, das Leben der gesuchten Künstler nicht unstät genug vorstellen. Es genügt sich jener drei Umbroflorentiner zu erinnern, um die Frage berechtigt zu finden:

Kann unser Jünglingskopf nicht von einem fremden Meister in Athen verfertigt sein und kann dieser Meister da er weder Aeginet noch Athener war, nicht im Peloponnes seine Heimath gehabt haben? Im Peloponnes finden wir denn auch die nächsten stilistischen Analogien, nämlich in den olympischen Giebelfiguren.

Ich kann hier nicht näher ausführen wie die Köpfe der Giebelfiguren des Zeustempels von Olympia eine den Aegineten ganz analoge Stufenfolge der Entwicklung bekunden, deren Beginn durch den noch recht starren und alterthümlichen Kladeoskopf aus dem Ostgiebel (Ausgr. 1879—81 Taf. VII VIII) und deren Schluss durch das fast vollkommen frei behandelte liegende Mädchen aus dem Westgiebel (Ausgr. 1876—77 Taf. XII) bezeichnet wird, eine Entwicklung die mir—um das nur nebenbei zu bemerken—jeden Gedanken an eine Zurückführung der Giebel auf die Schüler des Phidias, Paitonios und Alkamenes, auszuschliessen scheint. Unser Jünglingskopf steht entschieden dem Kladeos näher als dem Mädchen. Auch der Flussgott hat straffe Formen und vorgeschobenes Kinn, aber der Ausdruck seines Mundes zeigt noch das blöde Lächeln einer älteren Richtung. Noch grösser ist die Übereinstimmung mit dem Jünglingskopf des Ostgiebels 1879—81 Taf. XIII. Dieselbe Stirnlinie, dieselben Augenbrauen, dieselben schaufelförmigen Lippen, aber wiederum fehlt dem olympischen Kopfe, wenn er auch nicht mehr das Lächeln des Kladeos zeigt, die Grämlichkeit des athenischen Werkes. Doch auch diese finden wir bei einigen olympischen Köpfen wieder, z. B. bei der Alten im Westgiebel: Ausgr. 1876—77 Taf. XIX und XX und der Hesperide der Atlasmetope Ausgr.

1875—76 Taf. XXVI. Man sieht also, in Olympia treten die verschiedensten Einflüsse in mannichfacher Kreuzung und Verbindung nebeneinander auf. Hat man doch auch beim Nackten und der Gewandbehandlung jener Statuen die Beobachtung gemacht dass neben den Erzeugnissen einer fest ausgebildeten Schultradition vollkommen stillose und kindische Versuche vorkommen, die nur möglich sind wo keine einheimische Schule besteht, sondern einzelne von auswärts geholte Arbeiter mit Steinmetzen der Umgegend zusammen Hand ans Werk legen und wohl oder übel ein decoratives Ganze zusammenstopeln. Die Heimath jener besseren Meister aber ist nicht schwer zu bestimmen. Vergleicht man die Hippodameia des Ostgiebels und einige Metopenfiguren mit der Parthenos des Phidias, den Torso des Oinomaos im Ostgiebel und des Apollon im Westgiebel mit den Statuen des Polyklet, so wird man auf die gemeinsame Quelle der Kunst dieser beiden Meister, auf Argos, gewiesen. Und wenn wirklich argivische Meister am Zeustempel arbeiteten, so dürfen wir auch unter den verschiedenen Köpfen seiner Giebelfiguren das Ideal des Ageladas zu finden erwarten. Dieses aber werden wir wiederum durch einfache Rückentwicklung aus den Kopftypen des Phidias Polyklet und Myron gewinnen können. Da bietet sich denn die eigenthümliche und grade neuerdings nicht genug gewürdigte Erscheinung dar, dass die Doryphorosköpfe nach Polyklet, was schon Conze in seinen Beiträgen zur Geschichte der griechischen Plastik vollkommen richtig ausgesprochen hat, weit entfernt Gegensätze gegen die attischen Köpfe der phidiasschen Zeit zu bilden, ihnen vielmehr so sehr gleichen dass es weit schwerer ist ihre Unterschiede als ihre Aehnlichkeiten aufzuzählen. Es ist dasselbe runde Oval des Gesichts, derselbe dolichocephale Schädel, dasselbe zurücktretende Untergesicht<sup>1</sup>, dieselben breiten monumentalen Züge,

---

<sup>1</sup> Ich weiss nicht mit welchem Recht man immer noch das vortretende lange Untergesicht als etwas speciell peloponnesisches hinstellen kann, da doch die einzigen sicheren Beispiele durch einfache Vergleichung



die die Werke des Phidias wie die Statuen des Polyklet aufweisen. Wir finden sie in der Parthenos sowohl wie im Doryphoros, in den attischen Amazonen sowohl wie in den polykletischen (mag man letztere nun erkennen, in welchem Typus man will), und sie sind es auch, die bei den halb in der Vorderansicht stehenden Köpfen des Parthenonfrieses sich als das damalige Ideal des Phidias kundgeben. Mit diesem mächtigen auf die Entfernung berechneten Typus bringt Phidias nun auch einen weiteren argivischen Zug in die attischen Köpfe hinein, die Finsterkeit. Es scheint zwar als ob er diesen Zug bei der Parthenos dem Gegenstand zu Liebe sehr gemässigt habe, aber sowie die attischen Amazonen ihn ganz deutlich zeigen, so tritt er auch im Parthenonfries obwohl vermischt mit solchen eines mehr indifferenten Ausdrucks bei zahlreichen Köpfen auf, und wenn ich nach einer Photographie richtig urtheile, so stimmt auch der Diskobol Massimi, der sonst sich durch ein etwas länglicheres Oval von den erwähnten Köpfen unterscheidet, grade hierin vollständig mit ihnen überein. Die Grämlichkeit ist also ein Erbtheil der argivischen Kunst. Der Kopf nun, der mir nach alledem das Ideal des Ageladas am reinsten darzustellen scheint, ist der Kopf des Apollon im olympischen Westgiebel, dessen volle breite Lippen man nur etwas mehr dem trüben Ernst der Doryphorosköpfe anzunähern braucht, um alle Elemente zusammenzufinden, die wir nach den Regeln der kunsthistorischen Methode bei dem Lehrer der drei grossen Meister vorauszusetzen berechtigt sind. Von seinen breiten mächtigen Formen zeigt nun freilich unser Jünglingskopf keine Spur. Nur in der Grämlichkeit stimmt er mit diesem Ideal überein, aber selbst die Mittel wodurch sie erreicht ist, die Form der Lippen, hier schaufelartig, dort voll und rund, sind verschieden. Welche andere Schule des Peloponnes könnte aber jene straffe anatomische Modellirung der äginetischen Schule mit der ar-

---

z. B. mit dem Harmodios von der Verkehrtheit dieser Ansicht überzeugen müssen.

givischen Grämlichkeit verbunden und beide Elemente, einerseits auf Athen, andererseits auf Olympia wenn auch vereinzelt übertragen haben? Korinth scheint zur Zeit der reif archaischen Kunst keine grosse Bedeutung, wenigstens keine Bedeutung als Schule gehabt zu haben. Den Stil, der damals in jener Stadt herrschte, können wir besonders aus den Köpfen der Athena Chalkinitis auf korinthischen Münzen erkennen, deren Aehnlichkeit mit den gleichzeitigen Münzen des Gelon von Syrakus eine auch an sich nahe liegende künstlerische Verbindung zwischen Mutter- und Tochterstadt wahrscheinlich macht. Und als classisches Beispiel des syrakusanischen Stils jener Zeit besitzen wir den kolossalen archaischen Frauenkopf der Villa Ludovisi (*Mon. d. Inst.* X 1874 Tf. I), dessen Übereinstimmung mit dem weiblichen Kopf auf jenen Münzen des Gelon (*Head Coinage of Syracuse* Tf. I) mir so schlagend erscheint, dass ich keinen Augenblick anstehe ihn für syrakusanisch und ein Abbild derselben Gottheit zu halten, welche die Syrakusaner, wahrscheinlich als Nymphe ihrer Stadtquelle Arethusa, auf ihre Münzen setzten<sup>1</sup>.

Für diesen korinthisch - sicilischen Stil ist es nun in hohem Grade wichtig, dass er dem attischen sehr nahe steht. Bekanntlich hat schon Kekulé den ludovisischen Kopf in Folge seiner Verwandtschaft mit dem Harmodioskopf für attisch erklären wollen und Milchhöfer (*Mitth.* 1879 S. 76 Anm.) hat die von ihm richtig erkannte Aehnlichkeit des Harmodios mit dem Herakles einer der jüngeren selinuntischen Metopen für einen genügenden Grund angesehen, dem Antenor, welchen er für den Urheber der uns überlieferten Tyrannenmördergruppe hält, eventuell einen sicilischen Ursprung zu vindiciren. Mir scheint es nach politischen und litterarischen Analogien wahrscheinlicher dass in jener Zeit wenigstens, um die es sich hier handelt, die attische Kunst der gebende Theil

---

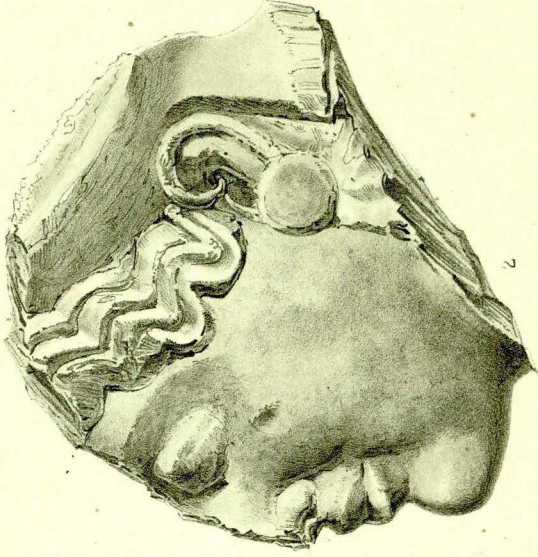
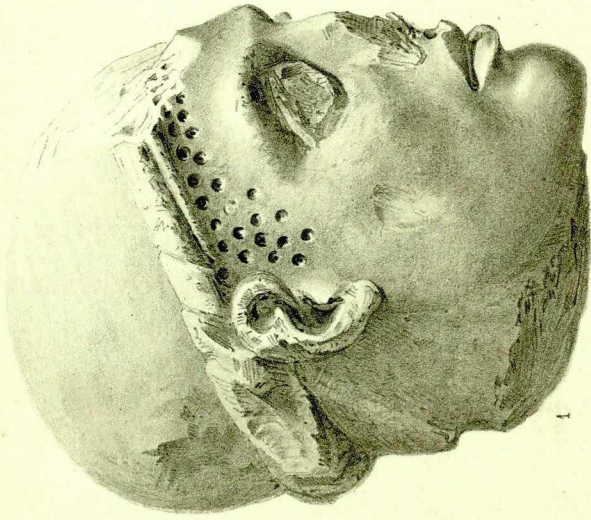
<sup>1</sup> Ich freue mich, hierin mit Herrn Professor Helbig, wie ich aus einer persönlichen Bemerkung desselben entnehme, übereinzustimmen.

war, der einerseits auf Korinth andererseits auf Syrakus den Einfluss ausübte, den uns die Monumente vor Augen führen.

Damit bliebe als einziger Stil, der für unseren Kopf in Betracht käme, der sikyonische übrig. Die principielle Verwandtschaft der sikyonischen mit der äginetischen Schule, die sich daraus ergeben würde, kann nicht befremden wenn man sich erinnert dass wo der Zartheit und Weichheit attischer Kunst die Härte und Strenge anderer Schulen gegenübergestellt werden soll, parallel dem Aegineten Kallon der Sikyonier Kanachos genannt wird. Und wenn wir die olympischen Sculpturen, wie es aus technischen Gründen geboten ist, innerhalb der Jahre 470 — 460 entstanden denken, so würde unser Köpfchen etwa in dieselbe Zeit zu setzen, sein Stil also als eine directe Fortsetzung des Stiles des Kanachos zu betrachten sein.

Wie sich aus dem Zusammenwirken der drei reingriechischen Principien, des äginetisch-sikyonischen, des argivischen und des einheimisch attischen das spätere Ideal des Phidias entwickelt und wie dieser, anfangs ganz in den Banden der argivischen Schultradition befangen, bald durch Verschmelzung seiner Jugendeindrücke mit dem auswärts gelerten jene Stufe erreichte, die als das classische Vorbild der späteren Epochen zu betrachten ist, das darzustellen liegt ausserhalb der diesen Zeilen gesteckten Aufgabe.

KONRAD LANGE.



ZWEI KÖPFE VON DER AKROPOLIS  
IN ATHEN.