

MITTHEILUNGEN
DES
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN
INSTITUTES
IN ATHEN.

SECHSTER JAHRGANG.

**Mit sechzehn Tafeln, zwölf Beilagen und vielen
Holzschnitten im Text.**



ATHEN,
IN COMMISSION BEI KARL WILBERG.

1881

Ein Kriegerrelief aus Kleitor.

(Hierzu Taf. V.)

Auf Taf. V ist die **Reproduction** eines Kriegerreliefs gegeben, das im Frühjahr 1880 bei Karnesi an der Stelle des alten Kleitor im nördlichen Arkadien auftauchte, daselbst von Dr. Milchhöfer, meinem Bruder Dr. W. Gurlitt und mir besucht wurde und sich nunmehr im Abguss im Kön. Museum zu Berlin befindet, wonach der beigefügte Lichtdruck genommen ist. Die Höhe des Reliefs beträgt 2,18, die Breite 1,11^m. Der Marmor stammt aus Dolianá.

Die zweizeilige Inschrift, welche auf dem obersten Leisten des horizontalen Ablaufs eingeschrieben ist, hat durch Bestosung und Verwitterung des Steines so stark gelitten, dass aus ihr wenig Belehrung zu erwarten ist. Lesbar sind mir davon nur die zwei ersten Worte der zweiten Zeile $\alpha\nu\tau\iota \ \xi\lambda\lambda\omega\nu$, die möglicherweise einen Pentameter einleiteten.

Die Figur ist in Halbr relief gebildet, doch tritt der Kopf so stark hervor, dass auch die r. Seite des Gesichtes ausgearbeitet werden konnte bis auf die Wangenfläche, die auf dem Grunde aufliegt. Trotz starker Verletzung erkennt man einen kräftigen Kopf von durchaus individueller Bildung. Das weichflockige Haar wächst keilartig in die Stirne herab, diese selbst ist über den Augen etwas vorgebaut und geht nach einer Einsattlung mit starker Wölbung zurück. Die Augen liegen tief und haben einen ruhigen Ausdruck. Bei genauerer Untersuchung zeigte sich, dass die Iris durch Einritzen gezeichnet war und zwar so dass der Blick etwas emporgerichtet ist. Das Untergesicht ist breit und hat etwas Schlawfes, Gedunsenes; von einem Barte ist keine Spur.

Bevor wir auf die stilistische Eigenart und das Detail der Darstellung näher eingehen, soll uns zunächst die Frage nach

dem Sinn und Inhalt derselben beschäftigten. Von entscheidender Bedeutung ist hierbei namentlich der Gestus der r. Hand.

Sieht man sich nach Figuren mit verwandter Haltung um so verfällt man wohl zunächst auf die Darstellungen von römischen Kaisern und Feldherrn, wie sie auf Triumphbögen, Säulen und Münzen häufig sind. Dort ist meistens die Beziehung des Gestus zu dem umstehenden Heere deutlich, und zum Überflus wird er auf Münzen als der der *adlocutio* erklärt. Derselbe Gestus kehrt auch bei Rednern wieder. Gleichwohl zeigt die Haltung unserer Figur einige so wesentliche Abweichungen von jenen Gattungen, dass sie ihnen nicht beigezählt werden darf. Schon mit dem Oberarm beginnt hier eine nach hinten gerichtete Wendung und mehr noch ist der Unterarm zurückgedrängt. Im Gespräch oder in der bewegten Rede wird man nicht dazu kommen, den r. Arm so zu stellen, zumal wenn die Linke dabei unbewegt herabhängt. Auch ist der Kopf nach r. gewendet, nicht, wie es für das Bild eines Redners Erforderniss wäre, gerade aus in der Richtung, in welcher die Hörer gedacht werden müssten. Dazu kommt schliesslich der aufwärts gerichtete Blick und etwa auch der fest geschlossene Mund.

Figuren von wesentlich gleicher Bildung als unser Krieger finden sich auch sonst wieder, die eine ebenfalls in einem Relief, die andere in einer Statue. Das Relief, wahrscheinlich aus Lamia, befindet sich gegenwärtig im Centralmuseum zu Athen und gehört zu den herrlichsten Reliefarbeiten des vierten Jahrhunderts (abgebildet *Expéd. de Morée* III Taf. 41, zuletzt besprochen von Kekulé Theseion N° 151). Das statuarische Werk ist die als Germanicus, Ἐρμῆς λόγιος oder Athlet gedeutete grosse Bronze vom Zellfeld in Kärnthen, jetzt im untern Belvedere zu Wien, s. von Sacken Die antiken Bronzen des k. k. Münz- und Antikenkabinets zu Wien 1871 S. 52 fg. Taf. 21 und 22. Diese Figuren als Redner zu deuten verbietet abgesehen von den schon geltend gemachten Einwänden der Vogel in der Hand des Jünglings auf dem Relief von Lamia; allocutirend kann ebensowenig dieser Jüngling als der der

Bronze sein, schon wegen der Nacktheit bez. unkriegerischen Kleidung.

Nach Zurückweisung dieser Erklärungsversuche bietet sich das Richtige von selbst und wird vollends ausser Zweifel gesetzt durch die Heranziehung einer vierten Darstellung desselben Actes. Es ist dieses ein rothfiguriges Vasenbild von einem etruskischen Stamnos (O. Jahn *Ann.* 1848 S. 217, *tav. d'agg. K* und Heydemann *Arch. Zeitg.* 1872 Taf. 46 und S. 60). Heydemann hat zweifellos richtig erkannt, dass Aias Telamonios dargestellt ist, im Begriff sich in sein Schwert zu stürzen. Er bemerkt auch richtig, dass der sophokleische Monolog (Aias 815 fg.) die Darstellung auf das Beste commentire. Der Maler hat sich soweit es ihm seine Kunst gestattete an das dichterische Vorbild angeschlossen, indem er zeitlich Getrenntes zu einem Bilde vereinte. Indem Athena den einen Fuss auf einen erschlagenen Widder gestützt auf das in den Boden gestellte Schwert hinweist ist sie als die Urheberin der Raserei des Aias und des bevorstehenden Selbstmordes gezeichnet; persönlich anwesend ist sie deshalb nicht zu denken. Es ist daher auch nicht richtig wenn Heydemann den Aias als im Gespräch mit Athena begriffen auffasst. Dem widerspricht sowohl Dichtung als Bild. Denn auf diesem ist der Gestus und Blick des Aias nicht auf die ihm gegenüberstehende Athena, sondern gen Himmel gerichtet (weshalb auch Heydemann an späterer Stelle ihn « mit den Göttern und der feindlichen Göttin rechten » lässt). Auch Sophokles gedenkt der Göttin in dieser Scene nicht mehr, sondern nachdem der Held sein Schwert in den Boden gepflanzt und darüber seine letzten ernstesten Betrachtungen angestellt hat, richtet er sich noch einmal im Gebete empor, zunächst an Zeus, darauf betet er zu Hermes, zu den Erinnyen, zu dem hochwandelnden Helios und ruft endlich den Thanatos an. Und diese Scene ist es, welche das Vasenbild darstellt. In feinsinniger Weise sehen wir hier wie auf so manchen gleichzeitigen Bildern ein psychologisches Moment durchgeführt, wir haben geradezu durch die Überlieferung verbürgt einen betenden Aias.

Wir stehen nunmehr nicht an auch die verwandten drei Darstellungen als Betende zu fassen.

Am bekanntesten für das Gebet ist die Haltung, bei der beide Handflächen und der Blick hinauf gegen den Himmel gerichtet ist. Schon bei Homer findet sich sehr häufig das *χερρας θεοῦ ἀνέχειν* (Il. I 450, VIII 347), *εἰς οὐρανὸν ὀρέγειν* (Il. XV 371), das in gleicher Weise in der ganzen griechischen und römischen Literatur wiederkehrt. Es fällt auf, dass im Gegensatz zur Fülle der literarischen Zeugnisse die berliner Bronze des betenden Knaben fast vereinzelt dasteht. In neuester Zeit ist durch die Publication von A. Flasch (Arch. Zeit. 1880 S. 143 Taf. XII 1) diesem anmuthigen Knaben das ergreifende Bild eines ebenfalls betenden Greises (Phineus) zugesellt worden, welches einer attischen Amphora des Museums Blacas entnommen ist.

Es fragt sich nun ob auch ein Gebet mit nur erhobener Rechten vorkommt. Levezow (*De juvenis adorantis signo* Berlin 1808 S. 12) und Welcker (*Das akadem. Mus. zu Bonn* S. 42) leugnen das Bestehen dieses Gestus ausdrücklich. Geht man aber auf die Bildwerke ein so begegnet man einer fast unübersehbaren Menge griechischer Monumente, meist Motivbildern, auf denen sich Leute mit vorgestreckter Rechten dem Bilde des Gottes nahen. Auffallend bei den Bildern dieser Adoranten — denn als solche hat man sie längst erkannt — ist nur, dass sie nie das Gebet mit beiden erhobenen Händen zeigen, welche Form wir doch als die herrschende kennen lernten¹. Im Einklang hiemit sagt Pausanias (V 25 5) in der Stelle, wo er von den Weihgeschenken der Agrigentiner auf der Altismauer zu Olympia spricht: *ἀνέθεσαν τοὺς παῖδας ἐς Ὀλυμπίαν τοὺς χαλκοῦς, προτεινοντάς τε τὰς δεξιὰς καὶ εἰκασμένους εὐχομένοισι τῷ θεῷ*. Er sagt also von diesen Knaben aus, dass sie mit

¹ Auf einem herrlichen Tarentiner Goldstater des Berliner Münzcabinetts steht der jugendliche Taras in der Haltung des betenden Knaben vor Poseidon, doch ist dadurch offenbar keine Adoration gemeint, sondern das Bild trägt den Charakter einer Familienscene, entsprechend etwa dem Grabrelief Arch. Zeit. 1873 Taf. 8, wo ein kleines Mädchen sich der Mutter anschmiegt.

der vorgestreckten Rechten (auf der Altismauer, also) dem Heiligthume gegenüber standen und sich zu diesem wie «in Wirklichkeit Adorirende» hinwandten. Wir haben uns demnach unter ihnen ideale Adorantenfiguren zu denken.

Auf Grund der literarischen Zeugnisse müssen wir behaupten, dass bei Griechen und Römern für Gebet einerseits und Adoration andererseits — wie wir der Kürze wegen den Unterschied bezeichnen — zwei verschiedene Formen der Haltung bestanden. Nachdem aber einmal auch das Erheben der r. Hand allein volle Giltigkeit fürs Gebet erlangt hatte ist es erklärlich, dass es auch bei dem zum Himmel und persönlichen Gotte gerichteten Gebete Anwendung finden durfte und vermuthlich dann Anwendung fand, wenn die Linke beschäftigt und an der Bewegung Theil zu nehmen verhindert war.

Betrachten wir nunmehr die Haltung der einzelnen Figuren von denen wir ausgingen genauer so ergibt sich zunächst für die Bronze des berliner Museums mit Bestimmtheit, dass sie betend, für die wiener Bronze ebenso sicher, dass sie adorirend gedacht ist. Die Bestimmung des letzteren Monuments war offenbar wie die Bronzeknaben der Altis einem Götterbilde gegenüber als Weihgeschenk zu dienen. So war es ein Zeichen des Dankes für das gnädig erhörte Gebet und zugleich eine dauernde Fürbitte für das Wohl der Weihenden, deren Namen auf dem r. Schenkel eingegraben stehen. Unter den statuarischen Bildwerken ist mir nur noch eines¹ dieser Art bekannt, nämlich die athener Bronze des berliner Antiquariums (Inv. 6306) freien Stils und von guter Arbeit. Dargestellt ist ein nackter Jüngling, der in der gesenkten Linken einen Halter hält, wodurch er als Sieger im Pentathlon kenntlich ist, während die Rechte adorirend erhoben ist. Blick und Handfläche sind gradeaus gerichtet.

Es ist zu beachten, dass wir unter den Bildwerken, die als

¹ Ein adorirendes Mädchen, Bronzestatuetten, mit etruskischer Inschrift (*Ann. XXXIII, tav. d'agg. T. 2*) und einige kleine Bronzen primitiver Kunst des berlin. Antiquarium ebenfalls wohl etruskischer Herkunft übergehe ich absichtlich.

Weihgeschenke zu dienen bestimmt waren, bisher Adoranten nicht aber Betende mit zum Himmel erhobenen Händen gefunden haben. Wir wenden uns jetzt dem Relief aus Lamia zu.

Dieses hat wie der Vergleich mit andern Grabmonumenten beweist sepulcrale Bedeutung. Wir finden hier wie häufig auf attischen Grabbildern den kleinen Knaben als Begleiter des Jünglings und ein Vögelchen in seiner Hand. Neu ist die Zugabe der Katze die hier als Lieblingsthier des Verstorbenen seinem Bilde, wie sonst wohl der Hund, beigefügt ist. Wir sehen aus diesem Relief, dass schon im vierten Jahrh. v. Chr. die zahme Hauskatze zu den Freunden der griechischen Jugend gehörte, mag sie auch immerhin ein seltener Besitz gewesen sein. Bekanntlich hat man das Thier vielfach anders deuten wollen. Auch der Gegenstand hinter der r. Hand des Jünglings hat zu den verschiedensten Erklärungen veranlasst. Mir scheint die Deutung als Vogelbauer, welche Salinas (*Mon. sepulcr.* S. 22) und J. Martha (*Bull. de corr. Hell.* 1880 S. 74) geben, das Richtige zu treffen. Salinas und Martha glauben, dass der Jüngling im Begriff sei den Bauer zu öffnen, um das Vögelchen mit der andern Hand hineinzuthun. Allein der Vogel ist so nebensächlich behandelt und in der gesenkten Linken so versteckt, dass ich ihn mir nicht als Mittelpunkt der Handlung denken kann. Dazu kommt dass die R. vor dem Käfig liegt und keineswegs mit der Bewegung des Greifens gebildet ist. Offenbar macht sie sich mit dem Vogelbauer gar nicht zu schaffen. Ein Vergleich mit dem Relief aus Kleitor beweist vielmehr, dass der Bauer einem wesentlich technischen Grunde sein Dasein verdankt. In beiden Fällen galt es nämlich die Schwierigkeit zu überwinden, die durch das naturgemässe Hervortreten der r. Hand entstand. Der Künstler zu Kleitor hob die Hand seiner Figur so hoch, dass sie auf dem stark hervortretenden entsprechend gebildeten Gesimse zu ruhen kam. Der Künstler zu Lamia legte hinter die Hand den Vogelbauer und diesen in eine schiefe Fläche, so dass sich ihm der Rücken der Hand leicht anbequemte.

Übersieht man die Reihe sicherer Adorantenbilder, so ist es unmöglich den Jüngling als Adoranten zu fassen, denn nie finden wir bei diesen ein so starkes Erheben und Vorstrecken des Armes; es hat daher dieser Jüngling und ebenso wie wir jetzt hinzufügen können, der Krieger des Kleitorreliefs zweifellos die Haltung des Gebetes. In beiden Fällen wurde diese Haltung des Gebetes gewählt, weil die gebräuchliche mit beiden erhobenen Händen für die Reliefkunst unausführbar ist. Doch musste die Abweichung von der Regel motivirt werden; dies geschah dadurch dass beide Male die Linke mit dem Tragen eines Gegenstandes, hier des Vögelchens dort des Gewandes und der Lanze beschäftigt wurde. Ebenso trägt Aias auf dem oben besprochenen Vasenbilde in der Linken die Schwertscheide und hält auf dem Arme den Mantel, der betende Phineus aber hat bezeichnend genug sein Scepter bei Seite gestellt, um beide Hände für das Gebet frei zu haben.

Hinzufügen dürfen wir dass überhaupt nur die Darstellung eines Gebets zu den persönlichen Göttern, nicht die Adoration auf Grabmonumenten zulässig war. Die Adorantenbilder sollen an das Gebet im Tempel oder vor der Götterstatue erinnern und durch dauernde Anwesenheit im Heiligthume gleichsam den Weihenden vertreten. Dagegen mussten Betende auf Grabmonumenten nicht minder naturwahr so gebildet werden, dass sie sich zu den himmlischen Göttern wenden; standen sie doch auf dem Gräberfelde, abseits von den Heiligthümern der Stadt. Der im Vorhergehenden entwickelte Grund, die durchgehende Verwandtschaft mit dem Lamiare Relief in Form und Inhalt beweist mir die ebenfalls sacrale Bestimmung unseres Reliefs¹.

¹ Mit Hülfe des Fundortes ist in dieser Frage nichts zu entscheiden, denn der Stein war zum Bau eines grossen byzantinischen Grabes benutzt worden zusammen mit grossen Inschriftsteinen. Die Fundstätte, etwa 300 Schritt östlich von dem Hause des Herakles Papakonstantinu, wo sich unser Relief befindet, hart am l. Ufer des Karnesibaches, der übrigens oft sein Bett gewechselt hat (W. Vischer *Erinn. und Eindr.* S. 479), und die in der Nähe liegenden Platten weiterer alter Gräber machen es indess wahrscheinlich, dass hier etwa die alte Gräberstadt war.

Das Gebet nun muss an den Gott gerichtet sein in dessen Hand zunächst nach dem Tode Wohl und Wehe des Verstorbenen liegt, an Hermes den Seelengeleiter. Mit dieser Auffassung befinden wir uns in einem der antiken Welt durchaus vertrauten Ideenkreise. Besonders wichtig ist uns die Inschrift *C. I. G.* 4?84 = Kaibel 411 :

Τόνδ' ὁ παλ[α]ισ[τ]ροφύλαξ Ἀμμώνιος εἰσατο βωμόν
αὐτὸς ἔτι ζωᾶς τὸ γλυκὺ φέγγος ὄρων,
ἤριον ὄφρα γένοιτο τόν, ὦ Μαίαις κλυτὲ κοῦρε,
Ἑρμείη, πένποις χῶρον ἐπ' εὐσεβέων.

Haben wir nicht in diesem Gebete, das jener Ammonios noch bei Lebzeiten seinem Grabsteine aufschrieb, den Commentar zu unsern Darstellungen der beiden betenden Jünglinge?

Wir kehren nunmehr zur ausschliesslichen Betrachtung des Kleitorreliefs zurück, um uns über seinen stilistischen Charakter und seine Entstehungszeit ein Urtheil zu bilden.

Der erste und dominirende Eindruck, den das Relief auf den Beschauer macht, ist der der Colossalität und einer erstaunlichen Lebenswahrheit. In der Bildung des Nackten bekundet sich ein sorgfältiges Naturstudium und eine bedeutende anatomische Kenntniss. Mit grossem Verständniss sind die Züge der Muskeln und der Lauf der Adern gezeichnet. Der Naturalismus geht soweit dass auch die Hautfalten, die sich in der Armbiege und in den Handgelenken bilden, und selbst die Achselhaare nicht fehlen.

Der Mantel ist weich und fliessend. Durch Glättung des Nackten ist er in einen malerischen Contrast zum Stofflichen gesetzt. Übrigens hat die Epidermis namentlich auf der Brust durch Verwaschung stark gelitten.

Die Körperverhältnisse sind nicht die schönsten. Störend geradezu sind die zu kurzen Oberbeine. Offenbar beabsichtigte der Künstler auch in der Körperbildung die grösstmögliche

Portraitähnlichkeit und stellte den starkknochigen, vierschro-
tigen Sohn der arkadischen Berge im Bilde hin wie er ihn im
Leben gesehen hatte.

An Beiwerk aller Art fehlt es nicht. Besonders verdient der
kunstvoll gearbeitete Griff des Dolches Beachtung, der im
Felde die Darstellung eines Reitenden, anscheinend eines Amors
auf dem Panther erkennen lässt. Am 4ten und 5ten Finger der
l. Hand ist je ein Ring, deren obere Flächen jetzt weggebro-
chen sind.

Der Schild ist nur zur Hälfte plastisch gebildet. Das volle
Rund würde eine unschöne Schneidung der Linien ergeben
und dies war dem Künstler Grund genug für seine Abbrevia-
tur. Stilistisch am Nächsten kommt unserm Relief ein schöner
Grabstein in Wien (v. Sacken a. a. O. Taf. IV). Seinem gan-
zen Kunstcharakter nach jedoch erinnert es an die jüngsten
pergamenischen Funde und die schon länger bekannten sta-
tuarischen Werke der pergamenischen Kunst. Näher stehende
Vergleichsobjekte finden sich in der hellenistisch-römischen
Kunst. Die Vermuthung dass die Arbeit römisch sein könne
ist ganz zurückzuweisen. Auf Grund einer stilistischen Exegese
indessen genauere Zeitbestimmung zu unternehmen wäre ge-
wagt. Wir versuchen daher dieselbe auf anderem Wege zu
gewinnen.

Auszugehen haben wir von einem Zeugnisse des Strabon,
der VIII 388 Kleitor in der Reihe der peloponnesischen Städte
nennt, die zu seiner Zeit nicht mehr bestanden und kaum noch
eine Spur ihres Daseins zurückgelassen hatten. Bekanntlich
schrieb Strabon sein Werk ¹⁸/₁₉ n. Chr. und reiste durch Grie-
chenland schon 29 v. Chr. (vgl. B. Niese Hermes XIII S. 33
fg.). Wenn also schon damals Kleitor nicht mehr existirte so
haben wir seinen Verfall spätestens in den Verlauf des letzten
vorchristlichen Jahrhunderts zu setzen. Denn nicht hören wir,
dass ein einmaliger schwerer Schicksalsschlag die Stadt ver-
nichtet habe, wohl aber dass besonders seit dem mithridati-
schen Kriege ein unaufhaltsamer furchtbarer Fortschritt die
gänzliche Verarmung und starke Entvölkerung des Peloponne-

ses herbeiführte. Vordem, seit der Zerstörung von Korinth, erfreute sich der Peloponnes zwar einiges wirthschaftlichen Glückes, aber es fehlten auch damals die Bedingungen, welche wir für die Errichtung eines Monumentes solches Schlages vorauszusetzen haben. So dürfen wir zunächst die Zeit nach der Unterwerfung Griechenlands durch Mummius, von 146 an, von der Berechnung ausschliessen.

Eine Begrenzung von der andern Seite her gewinnen wir aus einer Notiz des Pausanias über die Bewaffnung des eidgenössischen Heeres. Es ist bekannt dass diese durch Philopömen eine vollständige Reorganisation erfuhr. Pausanias berichtet darüber in Beziehung auf das Fussvolk (VIII 50 1): φοροῦντας γὰρ μικρὰ δοράτια καὶ ἐπιμηκέστερα ὄπλα κατὰ τοὺς Κελτικὸς θυροῦς ἢ τὰ γέρρα τὰ Περσῶν ἔπεισε θώρακὰς τε ἐνδύεσθαι καὶ ἐπιτίθεσθαι κνημίδας, πρὸς δὲ ἀσπίσιν Ἀργολικαῖς χρῆσθαι καὶ τοῖς δόρασι μεγάλοις. Wenn wir also auf unserm Relief den argolischen Rundschild statt des langgestreckten, eckigen und eine starke Lanze statt des μικρὸν δοράτιον finden, so muss es nach 206 als dem Jahre entstanden sein, in welchem die Neubewaffnung des Fussvolks eingeführt wurde. Dass Kleitor damals schon dem Bunde angehörte steht ausser Zweifel; es muss schon Mitte des 3. Jahrhunderts, etwa gleichzeitig mit Megalopolis (Polyb. II 44) und den andern arkadischen Städten beigetreten sein (Plut. Arat. 34, Strab. VIII 7). Im Sommer 220 hatte es als Bundesstadt eine Belagerung durch die Aitoler zu bestehen (Polyb. IV 18 19, XIX 38 8). Innerhalb des halben Jahrhunderts von 206-146, das sich uns als Begrenzung ergibt, liegt die höchste Blüthe und zugleich der Verfall und Untergang des achäischen Bundes.

Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden ob das Grabmonument auf öffentlichen Beschluss der Kleitorier oder von den Angehörigen des Todten gesetzt sei, doch ist letzteres bei Weitem das Wahrscheinlichere. Gleichwohl werden wohl auch hier wie in aller Zeit die politischen Umstände von entscheidendem Einfluss auch auf die privaten Handlungen gewesen sein, sodass wir die Entstehung dieses prächtigen Grab-

mals mit mehr Recht in der Zeit ruhmvoller Waffenthaten als in der Zeit der Erniedrigung und Ohnmacht suchen werden. Ich stehe nicht an auch unser Relief für ein Zeugniß des hohen, waffenstolzen Geistes jener Zeit, für ein Monument zu halten, das ein reicher Bürger der Stadt seinem Sohne setzte, der unter Philopömens Führung einen ruhmvollen Tod gefunden hatte.

Einen Künstlernamen für unser Relief zu suchen wäre ein müßiges Bemühen. Möglich dass der Künstler ein Kleitorier war, da er den Verstorbenen gekannt haben musste, um ihn so portraitähnlich bilden zu können.

Über die Waffengattung unseres Kriegers kann die Entscheidung nicht schwer sein. Polybios unterscheidet gelegentlich der Schilderung, die er von der achäischen Schlachtordnung bei Mantinea gibt (XI 11 4) 1. τοὺς Ἰλλυρικούς καὶ θωρακίτας 2. τὸ ξενικὸν καὶ τοὺς εὐζώνους 3. τοὺς φαλαγγίτας 4. τοὺς πολιτικούς ἱππεῖς. Von diesen sind die Illyrier, Hülfsstruppen und Leichtbewaffnete, auch die Reiter sogleich auszuschliessen. Ein Phalangite kann der Krieger nicht sein weil seine Lanze mit einer Sarisse keine Aehnlichkeit hat. Denn nach Polybios (XVIII 29) hatte diese eine Länge von 16 Fuss, dem entsprechend musste der Schaft dünn, die Spitze leicht sein, wie aus dem berühmten Bild der Alexanderschlacht ersichtlich ist. Die Waffe unseres Kriegers hat die Länge der Figur selbst, ihr Ende ist deutlich durch den oberen Abschnitt charakterisirt. Hätte eine Sarisse dargestellt werden sollen, so würde der Schaft sich im Gesimse verlaufen müssen. Der in den Boden gestellte Theil würde auch für die Spitze einer Sarisse zu plump sein, während anderseits nicht bekannt ist, dass diese mit einem Sauroter versehen gewesen wäre. Es bleibt mithin die Bezeichnung als θωρακίτης übrig. Nach einem gewöhnlichen Brauch griechischer Kunst ist die Waffengattung nur angedeutet, sind Panzer, Beinschienen und Sandalen nicht gebildet worden. Die Stücke aber, welche zur Darstellung gekommen sind, stimmen mit den Angaben überein, die Pausanias von der Bewaffnung des schweren Fussvolkes macht.

Die *ἐξωπία*, ein sonst für Krieger eben nicht übliches Kleidungsstück, war für die Darstellung des Betenden geeignet, weil sie die Entblössung der Brust ermöglicht. Sie ist mit einem schlichten Riemen über den Leib gegürtet in der Weise wie die *tunica* auf den Darstellungen römischer Legionare. Die Chlamys erinnert an das römische *sagum* oder mehr noch an das *paludamentum* des Feldherrn. Das kurze Schwert hängt wie bei den römischen Officieren aus der ersten Kaiserzeit auf der linken Seite, aber nicht an einem *cinctorium* sondern am Wehrgehänge (*balteus*).

Auf der Grenze stehend zwischen dem Verschwinden des Hellenismus und dem Alles umstossenden Römerthum ist unser Relief sehr geeignet den Übergang von einer Kunstsphäre in die andere erklären zu helfen.

Die Römer verlangten bei ihrem aufs Praktische gerichteten Sinne porträtartige Darstellungen. Deshalb schlossen sie in der ikonischen Kunst sich direkt an die Vorbilder an, wie sie sich seit der Zeit der Diadochen auf hellenistischem Boden entwickelt hatten. Nach dem Zeugnisse des Plinius *hist. nat.* XXXIV 17 fg. waren es besonders zwei Gattungen, die in Italien Verbreitung fanden, solche die den Dargestellten als Quiriten in der bürgerlichen Tracht, also der *toga*, und solche die ihn wie die Ephebenstatuen in idealer Gestalt nackt und einen Speer tragend zeigten. Für eine dritte Gattung aber, die bei den Römern so viel wir aus dem reichen Nachlasse entnehmen für Kaiser- und Feldherrnstatuen recht eigentlich herrschend wurde, entbehrten wir bisher eines nachweisbaren Vorbildes griechischer Kunst. Es sind dies Kriegerstatuen die mit der kriegerischen dem Leben nachgebildeten Tracht noch einige Züge der heroisirenden Kunstform verbinden, indem sie die Entblössung von Haupt und Füßen, meist auch die Lanze beibehielten. Diesen Typus sehen wir jetzt im Relief von Kleitor vertreten. Denn wenn wir diese Figur in statuarische Form übertragen so haben wir das unverkennbare Vorbild der Mehrzahl aller Kaiserstatuen, speciell des Augustus von Primaporta. Geben wir der vorauszusetzenden Statue noch

den Harnisch so ist die Übereinstimmung fast vollständig¹.

Während auf dem Gebiete der statuarischen Kunst die Eigenart der Römer eine Abweichung von den Originalen hellenistischer Kunst veranlasste, nahmen sie in der Reliefkunst besonders der Grabmonumente genau die auf griechischem Boden ausgebildeten Formen über. Es besteht darin ein besonderes Interesse unseres Reliefs, dass wir in ihm zum ersten Male ein griechisches Prototyp für eine nachträglich in Italien sehr verbreitete Gattung von Kriegermonumenten erhalten, als deren Hauptvertreter wir den neben seinem Pferde stehenden römischen Reiter (Arch. Zeit. 1870 Taf. 24), das berliner Relief (Winckelmannsprogramm 1866), den Grabstein eines Flottensoldaten zu Athen (Hübner a. a. O.) nennen.

Keine sachliche aber eine überraschende stilistische Verwandtschaft hat schliesslich unser Relief mit einigen andern hervorragenden Reliefs der ersten römischen Kaiserzeit, so z. B. mit dem neuerdings von H. Dütschke herausgegebenen (Programm des Johanneum zu Hamburg 1880), wo man auf Grund der stilistischen Aehnlichkeiten trotz der grösseren Durchbildung und Reife des römischen Reliefs schwerlich einen zeitlichen Abstand von etwa zwei Jahrhunderten annehmen würde. Es gewinnt also die Annahme, dass die römische Kunst wesentlich als eine Fortsetzung der hellenistischen zu betrachten sei durch unser Relief ebenso wie durch das stilverwandte neuerdings von Th. Schreiber (Arch. Zeit. 1880 S. 145 fg. Taf. XIII) edirte und die daselbst als gleichartig erwiesenen Arbeiten eine neue Bestätigung.

Hamburg.

L. GURLITT.

¹ Das Scepter in der Hand des Augustus ist eine neue Ergänzung. E. Hübner (Winckelmannsprog. 1868 S. 10 fg.) sucht zu erweisen, dass mit mehr Wahrscheinlichkeit eine Lanze, die Spitze nach unten gerichtet, vorzusetzen sei, eine Vermuthung, die durch Heranziehen unseres Reliefs an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

ΑΓΑΘΗ ΤΥΧΗ!

ΕΠΙΗΓΕΜΟΝ ΟΣ ΚΛΑΜΙΑΝ ΤΟΥ ΑΜΦΙΠΟΛΕΥΟΝΤΟΣ ΛΑΜΠΡΟΥ
 ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΤΟΥ ΝΕΩΚΟΡΟΥ ΟΔΙΑΒΙΟΥ ΝΕΩΚΟΡΟΣ ΤΗΣ ΑΡΧΗΣ ΤΗΣ
 ΔΟΥΧΑΛΚΙΔΟΣ ΑΥΡΕΡΜΟΔΩΡΟΣ ΚΑΤΑΤΑΓΕΝΟΜΕΝΑ ΨΗΦΙ
 ΣΜΑΤΑ ΕΝ ΤΟΙΣ ΣΥΝΕΔΡΟΙΣ ΕΙΣ ΗΓΕΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΔΕΚΑΠΡΩΤΟΥ
 ΚΛΑΜΥΝΤΟΥ ΚΑΙ ΟΥΛΠΙΟΥ ΠΑΜΦΙΛΟΥ ΔΙΑ ΤΕΤΑΡΤΕΙΧΟΔΟΜΗ
 ΜΑΤΑ ΕΠΟΙΗΣΕΝ ΠΕΡΙ ΤΟΙΕΡΟΝ ΚΑΙ ΤΟΝ ΠΕΡΙ ΒΟΛΟΝΟΝ ΠΕ
 ΡΙΕΘΗΚΕ ΤΩ ΜΕΝΕΙΚΑΙ ΣΤΟΑΝ Η ΜΕΝΕΚΚΑΙΝ ~~ΕΝ ΤΩ~~
 ΑΣΕΝ Η ΔΕ ΕΠΕΣΚΕΥΑΣΕΝ ΤΥΝ ΤΕ ΤΡΕΙΜΜΕΝΗ ΚΑΙ ΤΡΙΚΛΕΙ
 ΝΟΝ ΔΕΙΠΝΙΣΤΗΡΙΟΝ ΠΟΙΗΣΑΣ ΚΑΙ ΘΥΡΩΣΑΣ ΕΙΣ ΚΟ
 ΣΜΟΝ ΤΟΝ ΠΡΕΠΟΝΤΑ ΤΗ ΘΕΩ ΜΕΤΑ ΦΥΤΩΝ ΚΑΙ ΑΛΣΟΥΣ
 ΑΛΕΘΗΚΕΝΕ ΠΙΤΩ ΔΙΔΙΟΝ ΕΧΕΙΝ ΑΥΤΟΝ ΤΕ ΚΑΙ ΤΑ ΤΕ ΚΝΑ
 ΑΥΤΟΥ ΤΗΝ ΝΕΩΚΟΡΕΙΑΝ ΤΑ ΨΗΦΙΣΜΑΤΑ ΕΓΕΝΟΝ
 ΤΟ ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΙΟΥΛΙΟΥ ΜΑΜΕΡΤΕΙΝΟΥ ΣΤΡΑ
 ΤΗΓΟΥΝΤΟΣ ΤΟΥ ΔΕΚΑΠΡΩΤΟΥ ΑΝΘΟΥ ΙΟΥΛΙΑΝΙΟΥ
 ΕΒΟΙΣΥΝΕΔΡΟΙ ΠΑΜΦΙΛΩ ΚΑΛΗ ΗΓΗΣΟΥ ΤΩ ΓΕΙΝΕΣΘΩ
 ΕΠΗΡΩΤΗΣ ΕΝ Ο ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ ΜΑΜΕΡΤΕΙΝΟΣ ΟΤΩ ΔΟ
 ΚΕΙ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΑΝΤΩΝ ΜΩΝ ΒΟΥΛΗΣΙΝ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΙΣ ΗΓΗ
 ΣΙΝ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΠΑΜΦΙΛΟΥ ΚΑΙ ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΠΑΙΔΑΣ ΑΥΤΟΥ
 ΤΑΥΤΗΝ ΤΗΝ ΤΕΙΜΗΝ ΜΕΤΕΛΘΕΙΝ ΑΡΑ ΤΩ ΤΗΝ ΧΕΙΡΑ
 ΕΒΟΙΣΥΝΕΔΡΟΙ ΔΟΚΕΙ ΕΔΟΣΕΝ ΔΗΜΟΥ ΟΣΤΡΑΤΗ
 ΓΟΣ ΤΟ ΒΝΟΟΥΙΟΣ ΙΟΥΛΙΑΝΙΑΣ ΕΙΠΕΝ ΚΑΛΩΣ ΠΟΙΕΙ
 ΤΕ ΑΜΕΙΒΟΜΕΝΟΙ ΤΟΥΣ ΑΓΑΘΟΥΣ ΑΝΔΡΑΣ ΚΑΙ ΜΗ ΕΙΣ
 ΑΥΤΟΥΣ ΜΟΝΟΥΣ ΤΑΣΤΕΙΜΑΣ ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΕΙΣ ΤΟΥΣ ΠΑΙ
 ΔΑΣ ΜΕΤΑ ΤΙΘΕΝΤΕΣ ΜΟΝΩ ΓΑΡ ΟΥ ΤΩΣ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΑΛΛΟΥΣ
 ΕΠΙ ΠΟΛΛΟΙΣ ΠΡΟ ΤΡΕΠΟΜΕΝΕ ΦΘΑΚΕΝΟΥΝΤΑΥ ΤΑ ΨΗ
 ΦΙΣΘΑΙ ΚΑΙ ΤΗ ΒΟΥΛΗ ΕΙΚΑΙ ΜΕΙΝΔΟΚΕΙΑΡΑ ΤΩ ΤΗΝ ΧΕΙ
 ΡΑ ΕΒΟΔ ΔΟΚΕΙ ΕΔΟΣΕΝ ΕΒΟΔ ΠΟΛΛΟΙΣ ΕΤΕΣΙ
 ΕΩΚΟΡΟΥΣ



RELIEF AUS KLEITOR.