

BASALTSTATUE VOM PALATIN.

(Taf. I.)

In der Sitzung des Römischen Instituts vom 19. Februar 1869 machte Cav. P. Rosa die Mittheilung, dass die Ausgrabungen auf dem Palatin unter seiner Leitung in den letzten Tagen eine Reihe von bedeutenden Skulpturen ans Licht gefördert hätten: *« tutte rinvenute in un sotterraneo accanto al tempio di Giove Vitore (1), e rilevò, oltre alcuni busti imperiali, una statua di basalto di finissimo lavoro imitante l'arte del bronzo, sulla quale tornerà il discorso allorquando anche le parti mancanti si saranno ritrovate (2) »*. Diese Basaltstatue steht jetzt im Museo Nazionale im ersten Stock bei den Bronzen; sie wird auf Taf. I zum erstenmal publiciert.

Die Hoffnung, dass die Fortführung der Grabarbeiten die fehlenden Theile bringen würde, hat sich leider nicht erfüllt; es müsste denn sein, dass der Kopf, welcher jetzt aufgesetzt ist, aber wie Bruchrand und Material erweist, sicher zugehört, ursprünglich gefehlt hätte. Auch beide Schenkel sind angesetzt und zwar beide mit Ansatzflächen, welche der schrägen unteren Bauchgrenze parallel laufen, so gleichmässig, dass ich an eine ursprüngliche Stückung dachte; Herr Prof. Petersen belehrt mich aber freundlichst, dass vielmehr sicher Brüche vorliegen; er macht mich auch noch auf *« eine Beschädigung »* gleich unterhalb des Rippenschlusses und rechts von der linea alba aufmerksam; die Stelle *« ist etwas schlechter*

(1) Auf dem Plan bei Baumeister Denkmäler III S. 1441 mit F bezeichnet. Genauer geben den Fundort an: Visconti e Lanciani Palatino (1873) S. 67, wornach die Statue bei der in Baumeisters Plan ebenfalls angegebenen Piscina in dem südöstlich an den Tempel anstossenden Gebäude gefunden wäre.

(2) Büllettino 1869 S. 67.

poliert als das Uebrige, also vermuthlich eine antike Ausbesserung". Ich hatte darin lediglich eine schlechte Stelle des Blocks gesehen, einen der im Basalt häufigen Einschlüsse, welche einer plastischen Behandlung widerstreben. Der ungünstige Zustand der Erhaltung, wie ihn die Abbildungen erkennen lassen, und die wohl bald sich jedem Beschauer aufdrängende Ueberzeugung, dass von einem "*lavoro finissimo*" nicht die Rede sein kann, erklären, wesshalb die archäologischen Studien fünfundzwanzig Jahre lang dieses trotz alledem wichtige Stück bei Seite liessen, bis ihm Furtwängler in seinen Meisterwerken (S. 507) unter den kunstgeschichtlich bedeutenden Werken einen bestimmten Platz anwies. Nur der Katalog von Matz und Duhn (unter n. 981) und die schon erwähnte Beschreibung des Palatin kam auf den Torso zu sprechen.

Der Torso stellt einen 13 bis 14 jährigen Jungen kaum unter Lebensgrösse dar, denn das Maass der Entfernung von der Halsgrube bis zum Schamansatz mit 37 cm. ergiebt eine Gesamthöhe von etwa 1.35 m. und entspricht damit der Natur dieses Alters für südliche Verhältnisse. Das Material ist Basalt, nicht einheitlich in der Farbe, sondern das Braun der oberen Körperteile — und zwar ein Braun, das in unangenehmer Weise an Chocolate erinnert — geht von den Hüften an in ein liches Patinagrün über. Zur Bearbeitung dieses Materials gehört die Geduld eines Pharaonendiener, es eignet sich nur für die einfach grossen Formen der ägyptischen Kunst. Wie traurig muss es damals um den Bronzeguss bestellt gewesen sein, wenn man bei der Reproduction eines klassischen Erzwerks nicht daran denken konnte, einen Nachguss zu liefern, sondern lieber diesen harten Stein wählte der doch nur die Farbenwirkung einer Bronze ungefähr ersetzt, ohne auch nach der mühsamsten Arbeit die elegante und leichte Formenbehandlung des Vorbildes zu erreichen. Mit dem Werk eines richtigen Künstlers haben wir es hier nicht zu thun; wir müssen uns den Mann in der Art der Marmorai in der Via Sistina vorstellen, deren ganze Ambition es ist, auch den härtesten Marmor so glatt wie möglich zu polieren. Für alles eigentlich Künstlerische, für die Feinheit der Form fehlt ihm jegliches Verständniss, fehlt ihm das Können. Man sehe nur, wie charakterlos der Mund geschnitten ist, die Augen wie mit der Holzhaue geschnitzt, das Geringel der kleineren Löckecken blieb plump und schwerfällig.

Der Widerstand, welchen das harte Material dem Meissel entgegengesetzt, ist eben ungeheuer; am besten zeigt die mit der Picke bearbeitete Stütze wie widerspenstig dieses Gestein ist. Wo der Polierstein nicht beikommen kann, also an allen stark gewölbten Theilen, an allen Vertiefungen und zwar in fortschreitendem Maasse, je mehr die Formen sich von der Fläche entfernen, da ist unser Meister mit seiner Kunst aufs Trockene gesetzt. Darum gehört auch der Nabel zu den unglücklichsten Partien der Skulptur: innerhalb einer fast wie mit dem Zirkel hergestellten kreisrunden Vertiefung, liess der Marmorario einfach den rauhen Grund stehen. Um die Lippen herum läuft, wie dies bei Bronzewerken und bei genauen Copien nach solchen üblich ist, eine vertiefte Naht.

Einige Eigenthümlichkeiten der Formenbehandlung lassen sich in der Abbildung nicht annähernd so deutlich erkennen wie im Original: der Rippenschluss ist schärfer angegeben, die schrägen Bauchmuskeln heben sich viel deutlicher heraus, als es der Photographie nach scheint. Der gerade Bauchmuskel wölbt sich zu beiden Seiten des Nabels stark gerundet hervor, verläuft aber nach unten hin flach ohne einen Schamhügel abzusetzen. An einem so kräftigen Körper überrascht es keine Sägemuskeln zu finden. Möglicherweise sind dieselben ebenso wie der Hof um die Brustwarze, von dem ich noch eine Spur wahrzunehmen glaube, beim Polieren verloren gegangen. Allerdings liesse sich das Fehlen der Sägemuskeln auch durch die Jugend des Knaben erklären.

Wer die Statue nur nach der Abbildung beurtheilt, hat auch noch zu beachten, dass die Profilansicht den Contur des Schädels nicht in seinem wahren Verlauf darstellt; denn wie ein Blick auf die Vorderansicht lehrt, ist der Kopf nicht bis zu dem Scheitel hinauf erhalten.

Die ziemlich langen und in dichter Masse den Kopf bedeckenden Locken werden durch einen dünnen Reifen mit kreisrundem Durchschnitt zusammengehalten. Die Enden dieses Reifens sind am Hinterkopf in einer Weise zweimal um einander gewunden, dass man deutlich sieht, es handelt sich nicht um eine Stoffbinde, sondern um einen Zweig. Blätter fehlen geradeso wie an dem schönen Bronzekopf aus Benevent im Louvre (1). Aber wie sich dort

(1) Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 324; *Monuments et Mémoires* I Taf. 10, 11; Furtwängler Meisterwerke S. 507.

aus einem einzigen erhaltenen Blättchen ersehen lässt, dass das Laub einst vorhanden war, so werden auch an dem Bronzevorbild unseres Torso die Blätter lediglich infolge der wenig dauerhaften antiken Bronzelöthung verloren gegangen sein. Das war unserem Marmorario gerade recht, das sparte ihm viel Mühe, und er hatte ja nur den Auftrag, die Bronze so genau wie möglich zu copieren. Den absolut unkünstlerischen Gedanken, dass wir uns die Blätter des Kranzes hinzudenken sollen, wollen wir wenigstens von dem Schöpfer des Bronzeoriginals ferne halten.

Nun kommt die Hauptfrage: wie ist die Statue zu ergänzen? Der Knabe hat anscheinend linkes Standbein. Der rechte Oberschenkel wird vorgeschoben etwa so stark wie beim Idolino der linke. Dieser Vergleich zeigt uns aber sofort, dass die Basaltstatue eine wesentlich verschiedene Haltung einnahm. Im Oberkörper lässt sich von einer ungleichmässigen Belastung kaum eine Spur wahrnehmen, jedenfalls sollte man bei einer so grossen Verschiedenheit in der Stellung der Beine auch eine grössere Verschiedenheit zwischen den beiden Körperseiten erwarten. Bei einer Statue auf dieser Stilstufe wird dies Niemand durch eine noch nicht zu gehöriger Reife gelangte Beobachtungsgabe des Künstlers erklären wollen. Das rechte Bein war also nicht als Spielbein behandelt, es bog sich nicht etwa im Unterschenkel zurück und berührte mit dem Fuss nur leicht den Boden, sondern der rechte Fuss trat fest auf, und der Unterschenkel wird im Wesentlichen der Richtung des erhaltenen Ansatzes gefolgt sein. Auf diese gleichmässige Belastung der Beine weist auch die gleichmässige Anspannung der Hoden, welche selbst bei einer so kindlichen Entwicklung des Genitals dem Unterschied der tragenden von der abgespannten Seite folgen würden, wie z. B. ein Blick auf den Idolino zeigt. Der Oberkörper müsste bei einer richtigen Aufstellung etwas mehr, als es jetzt geschieht, zurückgelegt werden.

Also in einer nichts weniger als lässigen, vielmehr in der gespanntesten Haltung stand der Knabe da. Wenn wir richtig beobachtet haben, so muss die Bewegung der Arme die Begründung für diese Stellung ergeben. Hier bietet uns nicht bloss das Vorhandensein der Stütze unter dem rechten Arm für dessen Lage einen Anhalt, sondern in diesem Fall lässt sich auch aus dem Fehlen der Stütze für den andern Arm ein Schluss ziehen. Wenn der unverhältnissmässig gewandtere Bildhauer, welcher die Basalt-

copie des Doryphoros ⁽¹⁾ in Florenz ausführte, für den bei dieser Figur doch ganz nahe am Körper liegenden Oberarm eine Stütze brauchte, so ist der Schluss nicht zu umgehen, dass der an unserem Torso weit abstehende Oberarm irgendwie kräftig gestützt sein musste. Diese Verbindung des Arms mit dem Körper kann nur an dem Punkte gelegen haben, wo aus der linken Brust ein längliches Stück ausgesprungen ist, an dessen vom Beschauer aus linkem Rande sich die Spur eines erhöhten Ansatzes erhielt.

Die Ergänzung, welche Matz vorschlug, mit einem Speer entsprechend dem Doryphoros, wird nicht bloss durch das Fehlen einer Stütze für den Arm ausgeschlossen, sondern auch durch die ganz undenkbbare Voraussetzung, dass der Speer in Basalt hätte ausgeführt werden können. Nicht einmal in Marmor wurde er an irgend einer der zahlreichen Copien des Doryphoros ausgearbeitet.

Die Richtung des linken Oberarms lässt sich in der Abbildung aus der Vorder- und Seitenansicht erkennen: er war etwa unter einem Winkel von 45° gegen den Boden gesenkt, kaum merklich lag der Ellenbogen weiter vor als die Achsel. Um seine Stützung zu finden, musste der Unterarm ziemlich dicht am Oberarm zurücklaufen, die Hand bog sich mit geschlossener Faust gegen die Brust zurück, so dass sie nur mit den Knöcheln der vorderen Fingergelenke die Brust berührt. Hier stehen wir an einem wichtigen Punkt, auf den sich nachher weitgehende Folgerungen aufbauen. Sehen wir also genau zu, ob wir uns nicht täuschen. Die Ergänzung des linken Arms hat drei Forderungen zu genügen: 1. die Form des Bruchs und des Ansatzes auf der linken Brust zu erklären; 2. muss die Entfernung von diesem Bruch bis zum Ellenbogen, welcher in seiner Lage durch den erhaltenen Ansatz des Oberarms genau bestimmt wird, gerade der Länge des Unterarms mit der Hand entsprechen; 3. muss die Haltung derart sein, dass sie ohne weitere Stütze auszukommen vermag. Dies letztere kann sie, weil bei der vorgeschlagenen Ergänzung der abstehende Theil auf der Brust gestützt wird und weil Ober- und Unterarm so dicht aneinander laufen, dass auf einer verhältnissmässig kleinen Strecke der Basalt zwischen den beiden Armgelenken ausgebrochen werden musste. Ob die zweite Bedingung erfüllt wird, vermag jeder Leser durch

(1) Furtwängler Meisterwerke S. 421.

Modellversuche an seiner eigenen Person zu entscheiden. Dass die Art des Bruchs durch den Ansatz der Knöchel der geschlossenen Faust gut erklärt wird, kann Niemand leugnen. Wenn diese drei Bedingungen ohne Zwang erfüllt werden, so scheint mir darin die beste Gewähr für die Richtigkeit der vorgeschlagenen Ergänzung zu liegen.

Welchen Zweck hat aber diese Haltung? Es ist der zur Parade erhobene linke Arm des Faustkämpfers.

Vom rechten Arm erhielt sich ein etwas grösseres Stück: der Oberarm läuft ganz wenig zurück, so dass der Unterarm etwas oberhalb des Handgelenks mit der Stütze sich berührt haben muss. Beide Hände waren natürlich mit *ἐμάρτες* umwunden.

An dem Körper des Knaben fällt die geringe Entfernung der Brustwarzen auf und als Folge dieser geringen Anspannung der Brust die ganz ungewöhnlich starke Wölbung des Rückens. Schon in der Profilsicht tritt dieser Zug hervor; viel mehr noch aber, wenn man sich die Statue vom Rücken her ansieht. Auch diese Haltung verstehen wir nur bei der Annahme, dass ein Faustkämpfer dargestellt ist. Der Boxer hat keinen Grund, seine Brust breit zu machen und damit dem Gegner eine grössere Angriffsfläche entgegen zu halten. Wohl aber muss er die Arme möglichst weit nach vorne werfen können; daraus folgt das Vornehmen der Schultern, das Wölben des Rückens und die Einsenkung der Brust. Das Krümmen der Schultern finden wir auch in Begleitung des lauernden Blicks; der Faustkämpfer darf keine Bewegung oder auch nur den durch das Aufflammen des Auges sich verrathenden Vorsatz zur Bewegung beim Gegner übersehen. Nur kann er nicht, wie es bei dieser Haltung der Schultern das Natürliche wäre, den Kopf vorstrecken; das würde ihn in zu gefährliche Nähe mit den Fäusten des Gegners bringen.

Im Wesentlichen ist es also die Stellung, wie sie Canova bis zur Karikatur übertrieben an einem seiner Faustkämpfer, dem Damoxenos, wiedergab. Während diese Gruppe in der heftigsten Bewegung des Kampfs aufgefasst ist, so hat unser Athlet offenbar noch keinen Schlag geführt. In gedeckter Stellung verharret er noch ruhig, behält seinen Gegner fest im Auge, das Körpergewicht gleichmässig auf beide Beine vertheilt, die Brust vorsichtig zurückgenommen, den linken Arm zur Parade bereit, die rechte

Faust zwar gesenkt aber kraftvoll angespannt; nur unmerklich dreht sich der Kopf nach der rechten Seite, unwillkürlich der Anspannung des rechten Arms folgend. Geht dann der Kampf los, so wird der rechte Arm in die Auslage gehoben und der linke mehr vor die Mitte des Körpers gehalten.

Vorläufig die gespannteste Aufmerksamkeit bei vollkommener äusserlicher Ruhe. So steht dieser *παῖς πύκνυς* da. Im Profil glaubt man in der hängenden Unterlippe noch eine Spur von der Wuth wahrzunehmen, mit welcher der Agonist seinem Partner gegenübertritt.

Aber freilich alle feineren Züge der Erfindung sind ja verwischt, mit dem Polierstein weggehobelt, weil der Stein vor allem schön wie eine Bronze glänzen musste. Für die kunsthistorische Fixierung des Vorbilds böte sich kein greifbarer Anhalt ausser der Behandlung der Locken, welche kaum mehr gestatten würden als das Bronzeoriginal im V. Jahrhundert um die Wende zum IV. anzusetzen. Wir müssten bei der Beurtheilung dieses Originals in grossem Umfang den gefährlichen Versuch machen, durch Conjectur die schlechte Abschrift zu verbessern, wenn wir in diesem Fall nicht in der aussergewöhnlich glücklichen Lage wären, zwar nicht das Original dieser Statue, wohl aber ein anderes Werk desselben Künstlers in der unverfälschten, reinsten Handschrift des Meisters selbst zu besitzen.

Wer diese Perle einmal zu Gesicht bekam und ihren Werth zu schätzen wusste, dem kam sie vor der Basaltstatue auch in Erinnerung. Ich weiss, dass mehrere Archäologen unabhängig von einander die nahe Verwandtschaft des Kopfes unseres Epheben mit der Bronzestatuette eines Athleten in München erkannten, über welche Furtwängler zuerst sich ausgesprochen hat. Die Aehnlichkeit ist so gross, dass es mich nicht wundern sollte, wenn ein Archäolog, der sich von der früher geläufigen Vorstellung über das Copieren im Alterthum noch nicht ganz frei gemacht hat, den Münchener Kopf thastächlich für ein Stück vom Original der Basaltcopie oder beide für Wiederholungen desselben Typus betrachten wollte. Die Haarbehandlung, die Bewegung der Locken, ihre Gliederung, die Dicke der Schicht, welche das Haar über dem Schädel bildet, die Stelle welche der Binde angewiesen wurde, das alles ist so überraschend ähnlich dass es sich um zwei Werke eines

und desselben Künstlers handeln muss. Selbst eine ganz persönliche Eigenthümlichkeit kehrt wieder, die sich allerdings in den Abbildungen nicht erkennen lässt: dass nämlich das obere Auglid über den äusseren Winkel des Augs sich ungewöhnlich lang fortsetzt, noch über die Stelle hinaus, wo sich das untere Auglid von der Wange abzuheben beginnt, eine Eigenthümlichkeit, welche die Basaltcopie roh und fehlerhaft übertreibt. Auch dieser Kopf ist ganz leise nach seiner rechten Seite gedreht, auch er stellt, wie wir später zeigen werden, einen Faustkämpfer dar.

Den Bronzekopf habe ich ohne weiteres als Original behandelt, während ihn doch Brunn für einen durch Abformen des Originals gewonnenen Nachguss erklärte, weil es ihm zu gewagt schiene an ein Original aus der Zeit Polyklets zu denken. Für das Original hielt ich den Kopf aus dem Grunde, weil ich bei noch so häufigem Betrachten auch nicht das kleinste Fleckchen zu entdecken vermochte, das gewissenhafter und vollkommener ausgeführt sein könnte als es ausgeführt ist. Je genauer vielmehr die Betrachtung ist, je mehr neue Feinheiten erschliesst sie. Wenn ein Kenner des antiken Bronzegusses wie Furtwängler erklärt, dass gerade die Technik für ein Originalwerk spreche, so scheint mir damit die Frage entschieden.

Bevor wir weiter über diesen Kopf reden, müssen wir uns einen merkwürdigen Bericht über seine Auffindung genau ansehen. Die Bronze hat eine reichere Litteratur, als sie im Katalog der Glyptothek verzeichnet ist. Jene wichtige Notiz ist zu lesen bei Scarfò, *Lettera al cardinale Albani* (Venedig 1739); auf Seite L erzählt er folgendes zur Erklärung des beigegebenen Stiches:

Si fu la presente statua al naturale, di cui qui ne riporto il disegno, ritrovata nel regno di Napoli da due operaj; ma non potendosi ella, per lo peso eccedente le loro forze, da due soli portare, mentre gioivano dello fortunato avvenimento, temendo che quella da altri tolta non si fosse dalle loro mani, scioccamente immaginandosi che tutto lo pregio della statua consistesse nel solo ritratto, tagliata la testa coi loro ferri, la ridussero in pezzi, quali tosto venderono per esserne liquefatti. Venderono poscia nell'Aquila a Giovanni Pulci mercatante, collo frammento della parte genitale, la sola testa della menzionata statua, non indorata, come io la prima volta veden-

dola, mi persuadeva (1); ma ornata unicamente di reale diademo, in cui si osservano tramezzate le incisure, quali si erano incastrate di laminette o di oro o di argento, leggiadrissimamente ordinate. Portata ella dal possessore in Roma, venduta si fu al nobile Mario Piccolomini di fel. memoria, nel cui museo nell'andata mia in Roma ebbi la fortuna di rivederla posta sopra di un moderno busto solido di alabastro fiorito..... Questa testa si è di eccellente lavoro, contenendo tre particolarità singolari e giamai finora osservate in altri antichi monumenti: e sono, che nella fascia regia, che la circonda, vi sieno, come ho detto, tramezzate delle incisure, nelle quali con ammirabile bellezza, incastrate senza dubbio vi erano altrettante laminette o di oro o di argento; gli occhi sono di argento e le pupille di giacinti guernaccini, le labbra sono dorate.

Zunächst sieht ja dieser Bericht über den Fund einer Bronzestatue, von welcher die Finder nur Kopf und Genital erhalten, den Rest zusammenklopfen und zum Einschmelzen verkaufen, wie eine Räubergeschichte aus. Aber einen Grund ihm den Glauben zu versagen kann ich nicht finden. Die thatsächlichen Angaben sind, soweit sie sich kontrollieren lassen, korrekt. Allerdings wird dieser Brief ursprünglich den Zweck gehabt haben, dem Cardinal die Erwerbung des Bronzekopfes aus dem Nachlass des Mario Piccolomini zu empfehlen. Allein da die Antike zur Zeit als der Brief dem Druck übergeben wurde, schon einige Jahre in den Besitz von Albani übergegangen war, so hätte es um so weniger Sinn gehabt, einen bloss erdichteten Fundbericht zu wiederholen. Die Angaben scheinen mir auch darum vertrauenswürdig, weil sie in keiner Weise versuchen, den Werth des Objekts zu erhöhen. Denn die Erzählung, dass nicht bloss ein Kopf, sondern eine ganze Statue gefunden wurde, weckt doch nur das Bedauern, dass so wenig übrig blieb.

Der Lettera war eine von Westerhout gestochene Tafel beigegeben, welche den Kopf auf seiner damaligen Alabasterbüste darstellt. Beigeschrieben ist unter anderem: "*Romae in Museo Piccolomineo observatur*". Diese gleiche Platte verwendet auch Venuti

(1) Man beachte diesen Passus bei der Beurtheilung der Zuverlässigkeit des Berichterstatters.

(Borioni) *Collectanea antiquitatum Romanarum*, die schon im September 1735 von der Etruskischen Akademie approbiert und welcher im Januar 1736 das „*imprimatur*“ ertheilt ward. Trotzdem giebt die Tafel als Aufbewahrungsort an: „*apud Emin. Card. Alex. Albanum.*“ Kleine Aenderungen wurden auch sonst angebracht, die Schlitzte in die Tänie eingezeichnet, der Hintergrund schraffirt. Sonderbarer Weise verwendet also die um 3 Jahre später erschienene Schrift von Scarfò die Platte in einem früheren Zustand. Diese Erscheinung erklärt sich aus einer Bemerkung auf Seite XLII der *Lettera*, dass nemlich die Tafel dem Verfasser von Piccolomini fertig zur Herausgabe überlassen wurde.

Aber selbst nachdem der Kopf in der Villa Albani geborgen und ihm an Stelle der barocken Alabasterbüste eine hübsche Bronzestatuette mit vergoldetem Schwertband gegeben war, ist er noch nicht gegen weitere Zerstörungen geschützt. Venuti giebt an: *oculos ex splendidissimis gemmis confectos habet*; genauer Scarfò: *gli occhi sono di argento e le pupille di giacinti guernaccini*, während er von den Ornamenten in der Tänie sagt: *erano*. Selbst 1785 noch in der *Descrizione antiquaria della Villa Albani* § 69 n. 657 heisst es: *Busto di un Tolomeo in bronzo colle pupille incastrate* ⁽¹⁾. Schon in der Abbildung des *Musée Napoléon* IV Taf. 74 fehlt aber wie jetzt der Augapfel. Dieser Zusatz mochte auf dem Transport nach Paris, wobei der Kopf auf der langen Reise wohl manchen Stoss zu dulden hatte, herausgefallen sein oder hat das Silber und die Edelsteine die Gier eines ungetreuen Beamten geweckt.

Auch damit sind die Verluste welche wir an dieser Statue selbst nach ihrer Auffindung noch zu beklagen haben, nicht erschöpft. Scarfò erzählte uns, dass die Finder ausser dem Kopf auch das Genital verschonten. Das Genital gieng ebenso wie die Büste in den Besitz des Cardinals über. Albani machte es aber nachher Winkelmann zum Geschenk. Winkelmann spricht von diesem seinem Besitz in der *Geschichte der Kunst* im VII Buch 2 Kapitel § 6;

(1) Winkelmann *Geschichte der Kunst* VII Buch 2. Kap. § 16 und ff. führt zum Beleg für die eingesetzten Augen bei Bronzewerken eine Reihe von Beispielen auf, darunter in § 21 auch unseren Kopf. Indessen zwingen seine Worte ebensowenig wie die Notiz in der *Descrizione* nothwendig dazu, den Einsatz als damals noch vorhanden zu betrachten.

hier heisst es: „ Ich selbst besitze ein Stück eines vermuthlichen Fehlgusses, welches nebst dem Kopfe in Lebensgrösse sich allein von einer jugendlich männlichen Figur erhalten fand; der Kopf war ehemals in dem Museo der Karthäuser (1) zu Rom und befindet sich izeo in der Villa Albani..... (folgt Angabe der Litteratur, welche die Identification mit dem Bronzekopf in München gestattet)... Gedachtes Stück ist die Schaam, welche besonders eingefügt war; und welches vermuthlich ein wiederholter Guss sein wird und es ist merkwürdig, dass an der innern Seite da wo auswärts der Haarwuchs sein würde, drei griechische Buchstaben ΠΙΧ von einem Zolle lang stehen, die nicht sichtbar sein konnten, als diese Figur ganz war “. Dieses Stück wenigstens hoffte ich wieder aufreiben zu können und da ich mich dunkel erinnerte im Münchener Antiquarium ein Genital aus Bronze gesehen zu haben, so wandte ich mich schon 1890 an Brunn, welcher mir die folgende Antwort gab: „ Zur Erledigung Ihrer ‘peniblen’ Frage hat sich Dr. Arndt nach dem Antiquarium begeben. Dort befindet sich unter n. 612 im 4. Saale ein Glied mit dem angrenzenden Stücke des Bauchs. Dasselbe kann aber nicht zu dem Bronzekopf der Glyptothek gehören, da einmal die erwähnten Zeichen auf der Rückseite fehlen, ferner die Proportionen des Fragments es zu einem dem Bronzekopfe an Grösse überlegenen Werke weisen, und endlich die Arbeit besonders an dem Schamhaar zu frei und roh ist “. Also auch diese Hoffnung hat getrogen.

Aus der Thatsache, dass nur Kopf und Genital erhalten blieb, zieht Urlichs Die Glyptothek S. 63 einen Schluss, den wir noch kurz erörtern müssen: er hält es dadurch für erwiesen, „ dass dieses vortreffliche Werk ursprünglich zu einer Herme gehört hat “. — „ Es stand ursprünglich im Museo der Karthäuser und bildete mit n. 299 (dem Satyrkopf aus Bronze in der Glyptothek) wie die Maasse und die hohlen Augen zeigen, ein Gegenstück, vermuthlich aus den benachbarten Thermen Diocletians. Dahin waren also beide schönen Stücke aus einem griechischen Gymnasium gebracht worden “. Das sind drei unbegründete Vermuthungen. Selbst wer dem Fundbericht von Scarfò den Glauben versagt — Urlichs kannte ihn überhaupt nicht, muss aus dem Stillschweigen von

(1) War er etwa hier eine Zeit lang nach Piccolominis Tod deponiert?

Scarfò und Venuti den Schluss ziehen, dass dem Satyrkopf eine andere Provenienz zukommt. Wäre das Genital als Einsatz in einen marmornen Hermenpfeiler hergerichtet gewesen, so hätte der Rand nicht auf Anschluss oder Einsatz in Bronze weisen können und so beurtheilt den Sachverhalt Winckelmann, welcher das Fragment stets vor Augen hatte. Die Vermuthung von Urlichs bleibt also so haltlos, dass sie unmöglich gegen den Bericht von Scarfò ausgespielt werden könnte.

Winckelmanns Angaben lässt sich noch entnehmen, was sich indessen schon aus dem Alter der dargestellten Person hätte erschliessen lassen, dass das Genital ohne Pubes gebildet war; die griechischen Bildhauer lassen dieses Attribut sich etwas später entwickeln als es der südlichen Natur beliebt. Als 15jähriger Bursche, wie man sein Alter wird etwa abschätzen können, hätte er Anspruch auf ein solches Attribut.

Verloren sind noch, waren aber dem Berichte nach schon bei der Auffindung verloren, die in die Schlitze der Tänie eingesetzten Ornamente, welche ohne Zweifel aus Edelmetall hergestellt waren. Die Binde ist hinten geknüpft; rechts und links vom Knoten laufen in dem Band schräg nach unten zwei Rillen, welche mit Bestimmtheit darauf hinweisen, dass hier einst die getrennt gearbeiteten Bandenden eingesetzt waren. Die Richtung dieser Rillen nähert sich mehr der Wagrechten als der Senkrechten; daraus ist zu schliessen, dass entweder diese Zipfel so kurz waren, dass sie von ihrer eigenen Schwere nicht niedergezogen wurden (und in diesem Fall müsste man sich fast wundern, dass sie überhaupt getrennt ausgearbeitet wurden) oder aber kann das Band auch lang gewesen sein, dann müsste der Knabe als Diadumenos beide Zipfel mit den Händen gehalten haben. Zu Gunsten dieser zweiten Annahme liesse sich die Beobachtung verwerthen, dass der Knoten hinten durchaus nicht in der Mittellinie des Schädels liegt, sondern ziemlich stark nach der rechten Kopfhälfte hin verschoben ist. Dass dies keine zufällige Assymetrie ist, welche der Künstler nicht beachtete, dafür spricht die Thatsache, dass auch am Diadumenos Farnese der Knoten nach rechts verschoben wurde. Und zwar ist dieses Verschieben durch die Wendung des Kopfes begründet, welche bei beiden Köpfen in gleicher Weise ausgeführt wird. Stände der Knoten in der Mitte, so hätte sich der von der rechten Hand

gehaltene Zipfel ein Stück weit an die Wölbung des Schädels gepresst, anstatt vom Knopf aus sich sofort loszulösen. Einem Mar-
 morarbeiter hätte diese Anlehnung nur willkommen sein müssen, aber der Bronzgießer nützt die Leichtigkeit aus, mit welcher sich in seiner Technik freistehende Theile herstellen lassen. Die Binde im Haar des Bronzekopfes hat allerdings nicht die gewöhnliche Breite der Siegestänien, dafür war sie aber um so reicher verziert. Vielleicht erschien dem Künstler der breite und tiefe Einschnitt der Tanie beim Polykletischen Diadumenos, welche in der Vorderansicht sich hart ausprägt, gar zu derb.

Die Deutung des Kopfes als Rest einer Faustkämpferstatue haben wir zwar ausgesprochen aber noch nicht begründet. Entscheidend für diese Auffassung ist das stark geschwollene rechte Ohrläppchen. Die Ohrmuschel, welche beim Faustkämpfer je länger er arbeitet je mehr verunstaltet wird, hat der Künstler mit Löckchen bedeckt; dieser entstellende Zug sollte das hübsche Gesicht nicht verunzieren. Weniger geschwollen ist das linke Ohr, welches noch tiefer unter den Locken vergraben liegt. Da es sich um einen Pankratiasten nicht handeln kann, insofern das Pankration für die Knaben erst in der 145. Olympiade eingeführt wurde und ein so später Ansatz für den Bronzekopf überhaupt nicht in Frage kommen kann, so dürfen wir mit Sicherheit aussprechen, dass uns in dem Kopfe der Rest der Siegerstatue eines *παῖς πύκτις* erhalten blieb.

Diese Bedeutung des Kopfes wäre wohl schon längst constatirt worden, wenn man ihn sich nicht bis jetzt vorwiegend unter stilistischen Gesichtspunkten betrachtet hätte. Indessen wurde selbst in dieser Beziehung keine Uebereinstimmung erzielt.

Kekulé meint ⁽¹⁾ — und Wolters ist nicht anderer Ansicht —

(1) Archäologische Zeitung 1883 S. 230 ff. Taf. 14. In dieser Abbildung hat der Münchener Kopf allerdings Aehnlichkeit mit dem Apollon von Olympia, aber die Vorderansicht des Münchener Kopfes entstellt hier die Proportionen von Höhe und Breite des Gesichts in einer Weise, dass mit dieser Abbildung nicht operiert werden darf. Die Bronze ist sehr schwer in der Vorderansicht zu photographieren, weil bei ihr die grösste Breite der Wangen nicht an den Ohren sondern ein gut Stück vor denselben liegt; was hinter diesem Punkte liegt, ist für die Photographie verloren; sie lässt darum den Kopf breiter erscheinen als er in Wirklichkeit ist. Vergleiche die Wahrnehmungen Brunns bei photographischen Aufnahmen Arch. Ztg. 1876 S. 20 ff.; Wolters in Friederichs-Wolters n. 216.

die Aehnlichkeit zwischen dem Bronzekopf einerseits und dem Apollon von Olympia und dem Dornauszieher andererseits sei so gross, dass es sich nur um die Frage handeln könne, ob die in dem Athletenkopf vorliegende Fortbildung vollzogen wurde in der gleichen Schule, aus welcher die Olympischen Skulpturen stammen oder — und diesen zweiten Fall hält Kekulé für den wahrscheinlicheren — ob eine andere Schule den Typus aufgenommen und in ihrer Weise umgebildet hat. Man mache sich nur klar, dass hier Werke wie der Apollon von Olympia, die doch sehr erheblich alterthümlicher sind als der Doryphoros, verglichen werden mit einem Kopfe, der ein jüngerer Bruder des Diadumenos zu sein scheint: 'für denjenigen, welcher sich klar gemacht hat, welcher grosse Entwicklung zwischen Doryphoros und Diadumenos liegt, ist damit eigentlich genug gesagt. Es ist gefährlich bei stilistischen Untersuchungen mit so weiten Spannungen zu rechnen; dass dabei die ohnehin schon reiche Fehlerquelle nur noch erweitert wird, bedarf keiner Erörterung. Der Vergleich ist aber vollständig unschädlich, insofern er für keines der verglichenen Stücke einen Schluss erlaubt, da sie alle in kunsthistorischer Beziehung noch unbekannte Grössen sind.

Von einer andern Seite wurde selbst geäußert, dass der Bronzekopf Polykletische Kunst zur Voraussetzung hat. Collignon (1) glaubt schon viel zu sagen, wenn er ihn « *déjà contemporain des débuts de Polyclète* » nennt. Diesen Ansatz vermag ich mir dadurch zu erklären, dass er unter dem Einfluss des von Collignon, mitgetheilten Holzschnittes steht: hier hat der Mund thatsächlich eine archaisch starre Form erhalten. Der Holzschnitt ist aber eine verunglückte Nachbildung der an sich schon unglücklichen Aufnahme bei Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 8 (2). Angesichts von Original oder Abguss, welcher die weichen reich modellierten Lippen und den ausdrucksvollen Mundwinkel erkennen lassen, dazu die Haarbehandlung, welche jedenfalls über das im Doryphoros Geleistete, wie wir zeigen werden, auch über den Diadumenos hinausgeht, absolut zwingenden Gründen wie den angegebenen gegenüber wird wohl Niemand an einem so frühen Ansatz festhalten können.

(1) *Histoire de la Sculpture* I S. 422.

(2) Eine mechanische Uebertragung dieser Aufnahme bei Duruy *Histoire des Grecs* III S. 539.

An diesem Punkt möchte ich noch einen Augenblick verweilen, weil ich mich selbst schuldig bekennen muss, eine Zeit lang jene Ueberzeugung getheilt zu haben. Diese Ansicht müsste mit der nicht von vornherein zu missbilligenden Voraussetzung rechnen, dass die Entwicklung der treuen Wiedergabe der Formen in verschiedenen Schulen in sehr verschiedenem Tempo durchmessen wurde. Weniger die Notiz des Plinius über Pythagoras von Rhegion: *hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius*, als die Wahrnehmung, dass grossgriechische und sicilische Münzen aus der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts der gleichzeitigen Münzprägung im Mutterland in der naturwahren Wiedergabe der Haare so weit überlegen sind, führt auf den Schluss, dass ein Meister in jenem Kunstgebiet der feinen plastischen Ausführung des Haars eine Sorgfalt gewidmet haben müsse, wie sie gleichzeitige attische und peloponnesische Künstler noch nicht kannten. Als Namen dieses Meisters hätte sich aus der Stelle des Plinius Pythagoras ergeben. Allein solche Fortschritte können nicht auf die Dauer spurlos an andern Kunstschulen vorübergehen. Man bedenke nur, wie an den grossen Festorten, in Olympia und Delphi, die Producte aller Schulen zusammenkamen; giengen die Künstler nicht des Festes selbst wegen dorthin, so hatten sie alle Veranlassung zur Festeszeit sich hier einzufinden, um von den Siegern Aufträge zu bekommen; und wenn sie einen Auftrag ausgeführt hatten, so führte sie der Weg abermals dorthin, um die Aufstellung der Statue zu besorgen. Darum mussten diese Festorte ganz ähnlich ausgleichend wirken, wie die internationalen Kunstausstellungen im XIX. Jahrhundert. Hat ein Künstler einen neuen Kniff heraus, so wird er ihm auch möglichst bald abgesehen. So grosse Differenzen in der Entwicklung zweier Schulen, wie sie vorliegen würden, wenn wir den Münchener Kopf für älter halten als den Doryphoros, dürfen wir nicht voraussetzen. Dazu kommt, dass, wie die von Niemand geleugnete Aehnlichkeit mit dem Doryphoros erweist, Polyklet diesen Typus hätte kennen müssen. Nach einer solchen Leistung hätte er sich mit einer Haarbehandlung wie am Doryphoros-Kanon nicht mehr hervorwagen können.

Brunn (1) und Flasch (2) haben darauf hingewiesen, dass die

(1) Brunn Glyptothek, n. 302.

(2) Flasch in Philologen-Versammlung Innsbruck 1874 S. 162.

nächsten Analogien für den Münchener Bronzekopf im Doryphoros zu finden sind. Mit Polyklet bringt Fläsch den Münchener Kopf ausserdem in Verbindung wegen des Vorzugs der höchsten formellen Durchbildung und wegen des Genres, nemlich der Idealisierung jugendlicher Athletenschönheit.

Die Aehnlichkeit mit dem Kanon lässt sich nicht ableugnen. Allein einen grossen Fortschritt über das im Doryphoros Geleistete hinaus bildet die Haarbehandlung. Der Doryphoros erscheint frisiert im Vergleich mit dem Faustkämpfer. Der Kanon ordnet die Haarschichtenweise an, so namentlich vor dem rechten Ohr; die Locken in jeder Schicht bewegen sich gleichmässig, zwei Reihen biegen sich nach vorne, eine nach hinten. Nun vergleiche man die entsprechende Partie am Bronzekopf: jedes Löckchen hat seinen eigenen Charakter, seinen eigenen Willen; das eine hängt schlaff herab, andere biegen sich elastisch um, eines rollt sich eigensinnig auf. Um die Haarbehandlung an beiden Köpfen deutlich zu charakterisieren, muss ich in der Beschreibung ein wenig übertreiben; der Leser wird den richtigen Kern schon herausfinden. Am Doryphoros entwickeln sich die einzelnen Locken nur in der Fläche, von einer breiten Wurzel aus spitzen sie sich zu; am Münchener Kopf dagegen kommt hierzu noch eine Abstufung in der Dicke. Die Locken, an ihrem Ansatz dick und rund, verlaufen schliesslich flach. Beim Doryphoros spitzen sich die einzelnen Drähte, aus welchen die Locke besteht, ebenso wie diese selbst allmählig zu; sie sind gleichmässig über die Locke vertheilt. Viel ausdrucksvoller gliedert der Künstler der Münchener Bronze die Locken. Die Drähte bewegen, wälzen sich von der einen Seite der Locke zur andern herum, verdecken dabei andere Drähte innerhalb derselben Locke: auf diese Weise scheinen sich die Strähne zu winden und zu drehen, sie leiten das Auge von Locke zu Locke und erreichen damit den Eindruck lebendiger Bewegung. Besonders fein sind die dünnen Flaumlöckchen, welche an der Halsgrenze liegen, behandelt, zum Theil nur in die Oberfläche eingeritzt; diese Härchen haben nicht die Kraft sich in rundlichen Wellenlinien zu schwingen, sie schmiegen sich an die Haut an, erscheinen gestreckter und heben durch diesen Gegensatz den Rhythmus der grösseren Wellen. Während Polyklet im Kanon die Symmetrie der Haare um die Stirne herum einfach dadurch erreicht, dass er rechts und links

wesentlich dieselben Formen anordnet, so vermag der Künstler des Bronzekopfes die Gleichmässigkeit des Rahmens um die Stirne zu bewahren, trotzdem die Locken auf der einen Seite vollständig verschieden sind von denen auf der andern. Nur in der Mitte sind die Haare symmetrisch gescheitelt, aber zugleich ist auch alles geschehen um starre Symmetrie zu vermeiden. Auf welcher Seite, ob beim Doryphoros oder beim Münchener Kopf der Fortschritt liegt, das braucht nicht ausdrücklich gesagt werden. Dieser Fortschritt liegt in der Schärfe der Beobachtung, welche ein schematisches Stilisieren überwunden hat; der Fortschritt liegt also im Kerne künstlerischen Könnens.

Alle die Eigenschaften, welche wir am Doryphoros vermissen, verbinden aber den Münchener Kopf mit dem Diadumenos; hier stehen die Locken nicht mehr in Reih und Glied, jede hat ihren eigenen Kopf. In welcher volleren, weicher Schicht das Haar über dem Schädel liegt, das tritt beim Diadumenos oberhalb der Binde hervor, wo das Haar förmlich herausquillt; an der Bronze hebt es sich gleich vom Gesicht in dieser dichten Masse ab. Dagegen geht an der Bronze die Abstufung zwischen langen und kurzen Locken, dicken und dünneren Wischen bis herab zu vereinzeltten Härchen viel weiter als beim Diadumenos. An der Bronze geschieht ein weiterer Schritt im Individualisieren bei der Haarbehandlung, besonders erkannte der Künstler die Nothwendigkeit, von der dichten Kappe des Haars zu der glatten Haut durch jene dünnen Wische einen Uebergang zu finden. Hinter dem linken Ohr liegt eine Haarpartie, die, wenn ich so sagen darf, ganz aus dem Takte fällt: plötzlich ein anderer Rhythmus, alle Haare in die Länge gezogen. Es sieht aus, als hätte sich das Modell eine Zeit lang an dieser Stelle den Kopf aufgestützt gehalten. Solche Zufälligkeiten freuen unseren Künstler, er fühlt kein Bedürfniss alle Formen mit Schönheitslinien zu umschreiben; was er sieht, giebt er wieder und er kann es ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Wer seine kunsthistorische Beurtheilung des Kopfes aus Messungen ableiten will, findet die „Anzeige“ der Maasse bei Kalkmann Proportionen des Gesichts Tabelle D 30. Für meinen Theil gestehe ich, dass ich auf Messungen nicht viel gebe, mit deren Hilfe man beweisen kann, dass Stiglmair, welcher den auf Tabelle B 20 verzeichneten Kopf machte (Urlichs Glyptothek S. 110), der nächste Verwandte von Praxiteles ist.

Stellen wir den Bronzekopf neben den Diadumenos oder gar den Doryphoros mit seiner bäurischen Gesundheit, welche hinter den breiten Backen alle übrigen Theile des Schädels zurücktreten lässt, so glauben wir den Sprossen eines romanischen Kulturvolks neben einem Sohne des Nordens zu sehen. Dieser Unterschied liegt in dem feineren Abwägen der Proportion des Gesichts zu der vom Haare bedekten Masse des Schädels: unter dieser Haarmasse erscheint beim Bronzekopf das feine Oval des Gesichts schlank und zierlich. Aber wie die Veredelung der Rasse nur langsam diesen Fortschritt erzielt, so braucht es auch Zeit, bis der Geschmack der Künstler wie auch der Beschauer sich so weit entwickelt, dass er diese feineren Unterschiede überhaupt wahrnimmt.

Neben dieser engen Verwandtschaft mit Polyklet machte Furtwängler auf einen der Kunst des argivischen Meisters fremden Zug aufmerksam, welcher die Bronze vom Doryphoros und selbst vom Diadumenos, bei dem doch selbst schon Manches an attische Schöpfungen anklingt, scheidet: „Auch hier steht das Gesicht, namentlich durch Nase und Mund, sowie die Kopfform zu Polyklet in nächster Beziehung; doch auch hier tritt etwas Fremdes, attischer Art Verwandtes hinzu, das freilich weniger bestimmt zu formulieren ist als das polykletische Element. . . . In diesen Werken liegt ein interessanter Meister vor, der zur argivischen Schule in naher Beziehung stand, ohne ihr doch anzugehören“.

Schauen wir uns den Doryphoros an, so werden wir immer wieder diese tadellose Formenfülle bewundern; aber dieses Interesse unterscheidet sich nicht wesentlich von dem, welches uns selbst ein schönes Thier abnöthigt. Blicken wir in ein Gesicht wie den Bronzekopf, so entzückt uns auch hier zunächst die reine Schönheit, aber sofort sind wir gefangen und müssen uns mit diesem Geschöpf als Menschen beschäftigen. Es liegt eine eigenthümliche Mischung in diesen Zügen, eine knabenhafte *αιδώς*, welche gewohnt ist zu gehorchen, die vom eigenen Werthe nichts weiss; daneben aber in den strengen Mundwinkeln, welche kein liebenswürdiges Lachen kennen, eine spröde Herbigkeit. Ihm dürfte Keiner kommen und auch nur mit der Hand über die hübschen Locken streichen wollen. Dieses menschliche Interesse ist es, das uns sonst nur attische Werke abverlangen.

Von einem Künstler also, dessen Stil eine Weiterentwicklung

des von Polyklet in seinem reifsten Werk, dem Diadumenos, Erreichten darstellt, einem demnach um 420 und später thätigen Künstler, der trotz polykletischer Schulung dem Einfluss attischen Geistes sich nicht entziehen konnte, besitzen wir ein Originalwerk, die Bronze in München, und ein zweites Werk in der Copie, die Basaltstatue vom Palatin; von demselben Künstler zwei Statuen von Siegern im Faustkampf der Knaben. Durch die genaue Zeitbestimmung des Verfertigers, seine Schulangehörigkeit, dadurch besonders, dass der Gegenstand von zweien seiner Werke bekannt ist, dadurch endlich dass er, wie schon die Reproduction eines seiner Werke in römischer Zeit erweist, zu den namhaften Künstlern gehört haben muss, durch alle diese einschränkenden Bestimmungen ist der Kreis, innerhalb dessen der Name dieses Künstlers gesucht werden darf, so genau umschrieben, dass von der Litteratur mit einiger Zuversicht ein Aufschluss über diese Frage erwartet werden darf. Denn trotz der vielen Lücken, welche die schriftliche Ueberlieferung ohne Zweifel aufweist, bleibt es doch zunächst immer das Wahrscheinlichste, dass die Statuen, welche das Interesse der Kunstfreunde weckten, welche aus diesem Grund nach Italien hinübergeschafft, welche wegen ihrer Berühmtheit in Copien verlangt wurden, dass diese Statuen zugleich diejenigen sind, welche die Kunstschriftsteller als nennenswerth auswählten und durch ihren Bericht unserer Kenntniss übermittelten. Sehen wir uns nun in der Polykletschule nach Statuen von Siegern im Faustkampf der Knaben um, so finden wir da zehn für eine: Polyklet der Aeltere und der Jüngere, der Polykletschüler Kanachos von Sikyon, die Enkelschüler Polyklets oder mit solchen zusammenarbeitende Künstler wie Alypos und Kleon von Sikyon, Kallikles von Megara sind mit diesem Gegenstand vertreten ⁽¹⁾. Von einem dieser Künstler werden sogar zwei Statuen von Knabensiegern im Faustkampf genannt, von Kleon. Allein er gerade

(1) Es scheint mir überflüssig, jedesmal die Belegstellen anzuführen, weil ohnehin jeder Leser einer derartigen Untersuchung Overbecks Schriftquellen zur Hand haben wird. Dass ich darum nicht etwa das Nachlesen dieser Schriftquellen für hinreichend halte, brauche ich um so weniger zu betonen, als die wichtigsten Stellen für diesen Zusammenhang (n. 1035 und 1036) in Overbecks Abdruck gerade da aufhören, wo sie für uns am interessantesten werden.

kann für die beiden erhaltenen Werke nicht in Betracht kommen, weil seine Thätigkeit zu tief ins IV. Jahrhundert fällt; denn wir kennen seinen künstlerischen Stammbaum: er ist ein Schüler des Antiphanes, dieser ein Schüler des Periklytos und erst dieser ein Schüler Polyklets. Dagegen wurde unter den Angehörigen der Schule oben einer genannt, von dem zwar die Ueberlieferung nur eine Statue dieses Gegenstands sicher kennt, eine zweite möglicher Weise nennt, der aber vor den übrigen Bewerbern um die beiden erhaltenen Typen den Vorzug voraus hat, dass bei ihm attischer Einfluss mit Sicherheit nachzuweisen ist. Es ist Kallikles von Megara, der Sohn des Theokosmos.

Die erste Bedingung, dass die Zeit seiner Thätigkeit dem für die erhaltenen Skulpturen gefundenen Datum entspricht, wird so genau wie möglich erfüllt. Brunn in der Künstlergeschichte I S. 246 datirt Kallikles nach den von seinem Vater bekannten Daten und kommt dabei zum Resultat: nach 420. Für die Chronologie des Theokosmos haben wir zwei Anhaltspunkte: die Vollendung seiner Zeusstatue in Megara wird durch den Ausbruch des peloponnesischen Kriegs unterbrochen und ausserdem wissen wir, dass der Künstler am Weihgeschenk für Aigospotamoi thätig war. Wenn Theokosmos vor 431 einen grossen Staatsauftrag erhält, so können wir ihn uns nicht wesentlich jünger denken als Polyklet. Sein Antheil am lakedämonischen Weihgeschenk fällt also erst gegen das Ende seiner Laufbahn. Kallikles steht damit chronologisch auf gleicher Stufe mit den Söhnen Polyklets, vielleicht ist er wenig jünger.

Vor allem empfiehlt die Thätigkeit des Apellas, welchen uns die Ausgrabungen von Olympia ⁽¹⁾ als Sohn des Kallikles kennen gelehrt haben, das Datum des Vaters womöglich hinaufzurücken. Apellas macht das Denkmal, durch welches Kyniska, die Schwester des Königs Agesilaos ihren Wagensieg in Olympia verherrlichte. Da der Bruder etwa 444 geboren ist und 360 starb, so ist damit ungefähr die Lebenszeit der Kyniska gegeben. Furtwängler sagt nun, das Werk braucht nicht viel vor 360 zu fallen, da Kyniska "die Statue erst in höherem Alter gesetzt haben wird". Dem allzunahen Zusammenrücken der Thätigkeit des

(1) Loewy Bildhauerinschriften n° 99 und 100.

Grossvaters Theokosmos und des Enkels Appellas entgegen wir auf diese Weise, tauschen aber eine Unwahrscheinlichkeit gegen eine andere ein. Sicher ist soviel, dass Kyniska diesen unweiblichen Sport nicht in höherem Alter getrieben haben kann; unwahrscheinlich, dass sie gezögert hätte, ihren Sieg, auf den sie sich wie das Epigramm zeigt, nicht wenig zu Gute that, alsbald durch ein Denkmal zu verewigen. Da sie im Epigramm sich rühmt:

Σπάρτας μὲν βασιλῆς ἐμοὶ πατέρες καὶ ἀδελφοί

so führen uns diese Erwägungen dazu, das Denkmal in die ersten Regierungsjahre des Agesilaos, etwa 395 anzusetzen. Der paläographische Charakter der Inschrift, welche *O* für *ov* und *E* für *ει* schreibt, spricht am mindesten gegen ein früheres Datum. Die Thätigkeit des Apellas zeigt somit, dass man die ersten Arbeiten seines Vaters Kallikles gar wohl um 420 und früher beginnen lassen kann.

Des Kallikles Vater Theokosmos war mit der ganzen Schule Polyklets am Weihgeschenk für Aigospotamoi thätig. Sein Stil kann sich also von dem der übrigen Schule nicht empfindlich unterschieden haben. Andererseits soll dem Theokosmos Phidias bei dem Zeus in Megara geholfen haben. Das mag eine Anekdote sein, jedenfalls aber liegt ihr die Thatsache zu Grund, dass das Werk des Theokosmos an den attischen Meister erinnerte. Für einen in Megara lebenden Künstler hätte es ja auch geradezu Mühe gekostet, sich attischem Einfluss fern zu halten. Was für Theokosmos gilt, das gilt auch für seinen Sohn und Schüler Kallikles.

Kallikles würde demnach sowohl durch seine Chronologie als durch die komplizierten Bedingungen für seine künstlerische Schulung den Anforderungen entsprechen, welche wir an den Künstler der beiden erhaltenen Werke stellen zu müssen glaubten.

Aber, wie schon gesagt, nur ein *παῖς πύκνης* ist von Kallikles sicher bezeugt; ein zweiter wird nur möglicher Weise in der Litteratur genannt. Sehen wir zunächst, wie es sich mit dieser zweiten Statue verhält.

In Olympia standen die Denkmäler einer Athletenfamilie aus Rhodos, nemlich Diagoras (Sieger im Faustkampf der Männer), seine drei Söhne Akusilaos (Faustkampf der Männer), Dorieus (Pankratiast, dreimal Sieger), Damagetos (Pankratiast), ferner die Enkel, Töchtererben: Eukles (Faustkampf der Männer) und Peisirro-

dos (Faustkampf der Knaben). Pausanias giebt nur von der Statue des Grossvaters Diagoras den Künstler an, nämlich Kallikles. Kallikles hat aber sicher nicht die Statuen sämtlicher Familienmitglieder ausgeführt, denn die Basis der Statue des Eukles nennt Naukydes den Sohn des Patrokles als Urheber (1). Diagoras siegt als Mann im Jahr 464; einer seiner Enkel kann als Knabe ganz gut um 420 und auch früher einen Sieg erlangen. Jedenfalls war also Kallikles gerade in der Zeit für das Diagoridendenkmal beschäftigt, als der Enkel des Diagoras im Faustkampf der Knaben siegte. Mindestens die Möglichkeit, dass Kallikles auch die Statue dieses Peisirrodos ausführte, welche dicht neben der von ihm verfertigten Statue des Diagoras stand (2), wird sich nicht bezweifeln lassen.

Sicher von Kallikles stammte aber die ebenfalls in Olympia

(1) Loewy Bildhauerinschriften n° 86.

(2) Gurlitt Pausanias S. 411 sieht in den verschiedenen Angaben über die Reihenfolge der Statuen im Diagoridendenkmal den Beweis, dass die Gruppe umgestellt wurde. Aristoteles oder Apollas giebt die Reihenfolge so an: Diagoras (in dem unten stehenden Schema mit A bezeichnet), neben ihm Damagetos (B), dann Doriens (C), *τρίτος μετ' ἐξείνων* Akusilaos (D), dann Eukles (E), nach ihm Peisirrodos (F). Pausanias sagt, die Mitglieder der Familie stünden *ἐν κόσμῳ τοιῶνδε*: Akusilaos (D), Doriens (C), Damagetos (B), Diagoras (A), *Πεισίροδος (F) παρὰ τῆς μητρὸς τὸν πατέρα* (d. i. Diagoras) *ἔστηκε*. Diese Angaben führen nicht auf eine verschiedene Anordnung, sondern nur auf einen verschiedenen Ausgangspunkt der Aufzählung. Dies leitet auf den Gedanken, dass die Statuen im Kreise angeordnet waren, natürlich so, dass sie dem Mittelpunkt des Kreises den Rücken zuekehrten. Beide Beschreibungen passen auf die folgende Anordnung:



Bei dieser Aufstellung nahm das Denkmal einen ziemlichen Umfang ein und konnte damit verschiedene Statuenreihen berühren. Mit dem Eukles stiess der Kreis an die Linie der Statuen, welche Pausanias verfolgt, darum nannte er zunächst nur den Eukles und erst nach Aufführung einiger weiteren Statuen die übrigen Diagoriden. Auf ähnliche Weise erklärt sich auch der Widerspruch zwischen Aristoteles-Apollas, welcher angiebt, Diagoras stehe *μετὰ τὴν Λυσάνδρου εἰκόνα*, während Pausanias zwischen dem Lysander und Diagoras 28 Statuen aufzählt. Es kommt eben nur darauf an, welchen Weg man in der Aufzählung wählt, und in diesem dichten Statuenwald war zwischen vielen Wegen zu wählen. — Gefunden wurde ausser der Basis des Eukles (Loewy Bildhauerinschriften n. 86) auch die des Damagetos (Arch. Ztg. 1880

aufgestellte Statue des *παῖς πίκκις* Gnathon von Dipaia. Und von ihm heisst es bei Pausanias: *Γνάθωνα δὲ καὶ ἐς τὰ μάλιστα, ὅτε ἐνίκησεν, εἶναι νέον τὸ ἐπίγραμμα τὸ ἐπ' αὐτῷ φησί.* Sollte es nun wirklich nur Zufall sein, dass die Basaltstatue einen Sieger im Faustkampf der Knaben ganz ungewöhnlich jung, um einige Jahre jünger als die übrigen aus der Schule Polyklets bekannten Statuen von Knabensiegern darstellt? Die Vermuthung scheint mir nicht unbegründet, dass wir in der Basaltstatue vom Palatin eine Copie des Gnathon von Dipaia besitzen. Dann aber erhielt sich in dem Bronzekopf der Glyptothek ein Original von Kallikles, vielleicht von der Statue des Peisirrosos von Rhodos.

Stuttgart, 30 März 1895.

FRIEDRICH HAUSER.

S. 52 n. 334). — Ueber diese Gruppe bietet uns das Pindarscholion Angaben, die mehr als irgend eine Stelle des Pausanias künstlerische Gesichtspunkte verrathen. Zunächst werden die Maasse ganz genau mitgetheilt, was umso überraschender ist, als es sich gar nicht um aussergewöhnliche Verhältnisse, sondern einfach um Lebensgrösse handelt. Bei Diagoras 4 Ellen 5 Daktyloi = 1.86 m., für Damagetos 4 Ellen = 1.77 m. Noch mehr tritt der künstlerische Gesichtspunkt in der Beschreibung der Motive der Statuen hervor, welche nur für Künstler oder Kunsthistoriker von Interesse sein können. Diagoras war dargestellt: *τὴν δεξιὰν ἀνατείνων χεῖρα, τὴν δὲ ἀριστερὰν εἰς ἑαυτὸν ἐπικλίνων.* Ich glaube nicht, dass Scherer *de olympionicarum statuīs* S. 32 und Rob. v. Schneider *Erzstatue vom Helenenberge* S. 15 in der Haltung der Rechten glücklich die Gebärde der Adoration vermuthen, denn dieser feierlichen Handlung widerspricht die bequem aufgestützte Linke. Interessant ist es aber, dass die Haltung der Linken in einem statuarischen Typus der Polykletschule nachgewiesen ist und zwar in den Dimensionen des Doryphoros, Furtwängler *Meisterwerke* S. 434. Nicht dass ich damit die Möglichkeit vorspiegeln wollte, als könnte der erhaltene Typus mit dem Diagoras in ein Abhängigkeitsverhältniss gebracht werden: nur das ist interessant an der genannten Thatsache, dass ein von Kallikles verwendetes Motiv in einem gleichzeitigen Werk der Polykletschule auftritt. Denn die ungefähr gleichzeitige Entstehung wird durch die mit den hier besprochenen Typen verwandte Entwicklungsstufe des Kopfes erwiesen. Ferner beschreibt das Pindarscholion den Akusilaos: *τῇ μὲν ἀριστερᾷ ἰμάντα ἔχων πυκτικόν, τὴν δὲ δεξιὰν ὡς πρὸς προσευχὴν ἀνατείνων.* Diese Haltung können wir uns nicht besser vergegenwärtigen als durch die Kärnthner Bronze. Ein merkwürdiges Zusammentreffen ist es, dass Furtwängler *Meisterwerke* S. 507, ohne etwa die Kärnthner Bronze mit dem Diagoriden zu combinieren, ihren Stil dahin bestimmt, dass sie nicht in die Richtung Polyklets, sondern des Patrokles gehöre. Der Sohn des Patrokles ist Mitarbeiter am Denkmal der Diagoriden.

