

ROLF MICHAEL SCHNEIDER

Polyklet: Forschungsbericht und Antikenrezeption

Polyklet zwischen Winckelmann und Furtwängler: ein Forschungsbericht

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Polyklet, dem etwa von 450 bis 410 v. Chr. tätigen griechischen Bildhauer, zugleich dem ersten bekannten Kunsttheoretiker der Antike, beginnt kaum zufällig mit dem Begründer der modernen Archäologie und Kunstgeschichte, mit Johann Joachim Winckelmann (geboren 1717, ermordet 1768)¹. Grundlage der Polykletforschung Winckelmanns und der folgenden hundert Jahre bilden allein die antiken Schriftquellen über den Künstler und seine Werke. Trotz fortschreitender Differenzierung stilgeschichtlich erarbeiteter Kriterien kann Polyklet bis zur Identifizierung des für ihn bezeugten Speerträgers durch Karl Friederichs (1862/63) kein erhaltener Statuentypus sicher zugewiesen werden. Eine Darstellung über den Gang der Forschung zu Polyklet fehlt. Unter dieser Voraussetzung beschränkt sich der hier vorgelegte Beitrag bewußt auf einen einführenden Forschungsbericht, versteht sich als Vorarbeit zu einer thematisch orientierten und kritisch zurückblickenden Forschungsgeschichte, die weiterhin ein Desiderat bleibt²: er ist wesentlich ein chronologisch geordnetes Referat über die archäologische Diskussion zu den mit Polyklet verbundenen Denkmälern seit Winckelmann; er endet mit den 1893 erschienenen »Meisterwerke(n) der griechischen Plastik« von Adolf Furtwängler, der die Polykletforschung auf eine neue, im Kern noch heute anerkannte Grundlage gestellt hat. Im Mittelpunkt des Forschungsberichts stehen die polykletischen Jünglingsfiguren. Sie veranschaulichen exemplarisch die rational begründete Kunsttheorie Polyklets und gelten seit der Antike als Musterbeispiele dieses Darstellungsthemas. Einige in unser Jahrhundert führende Bemerkungen zur positivistischen Idealrekonstruktion und aktualisierten Antikenrezeption der programmatischsten Jünglingsfigur Polyklets, des Speerträgers (griech.: Doryphoros), knüpfen daran.

Winckelmann

Über Polyklet hat Winckelmann in verschiedenen

Schriften gehandelt³: in der 1764 publizierten »Geschichte der Kunst des Alterthums«⁴, in den später dazu herausgegebenen »Anmerkungen«⁵ und in den »Monumenti antichi inediti«⁶, die wie die »Anmerkungen« 1767 erschienen sind. Nach Winckelmann gehörten »die Verbesserer der Kunst«⁷, Phidias, Polyklet, Skopas, Alkameles und Myron, in die Epoche des »hohen Stils«, der bei ihm etwa die Zeit vom mittleren 5. bis zum früheren 4. Jahrhundert v. Chr. umfaßt. Der Stil dieser Künstler näherte sich im Gegensatz zu dem der älteren »der Wahrheit der Natur«. Bezeichnend dafür sei das Bestreben, den Figuren verstärkt »flüssige Umrisse« zu geben, Darstellung und Bildthema »gesitteter und weiser zu machen, und sich weniger gelehrt, als schön, erhaben und groß zu zeigen«. Diesen Wesenszügen des hohen Stils stellt Winckelmann die bei Plinius⁸ überlieferte Kunstkritik des Varro gegenüber, der die Werke Polyklets »quadrata« nennt, was nichts anderes als »viereckt oder eckigt« heiße. Denn die Meister dieses Stiles seien, »wie Polycletus, Gesetzgeber in der Proportion« gewesen. Ihren Stil scheine folglich auch »das Gerade« zu charakterisieren, dem »ein gewisser Grad schöner Form aufgeopfert worden« sei.

Polyklet selbst habe vornehmlich in Bronze gearbeitet und neben Phidias unter den Künstlern des hohen Stils den größten Ruf erlangt⁹. »Er war ein erhabener Dichter in seiner Kunst, und suchete die Schönheit seiner Figuren über das wirklich Schöne in der Natur zu erheben«¹⁰. Daher habe er bevorzugt jugendliche Figuren geschaffen, »so daß er seinen Geist mehr in der Süßigkeit eines Bacchus und in der geistigen Blüthe eines Apollo, als in der Stärke eines Hercules, oder in dem Alter eines Aesculapius wird gezeigt haben«. »Das größte und berühmteste Werk« Polyklets sei die aus Gold und Elfenbein gefertigte Kolossalstatue der Hera von Argos, »das Edelste in der Kunst« seien zwei Standbilder jugendlich männlicher Figuren gewesen¹¹. Die eine Statue habe Doryphoros geheißen, was wohl einen Speerträger meine. Sie sei »allen folgenden Künstlern eine Regel in der Proportion« gewesen und habe

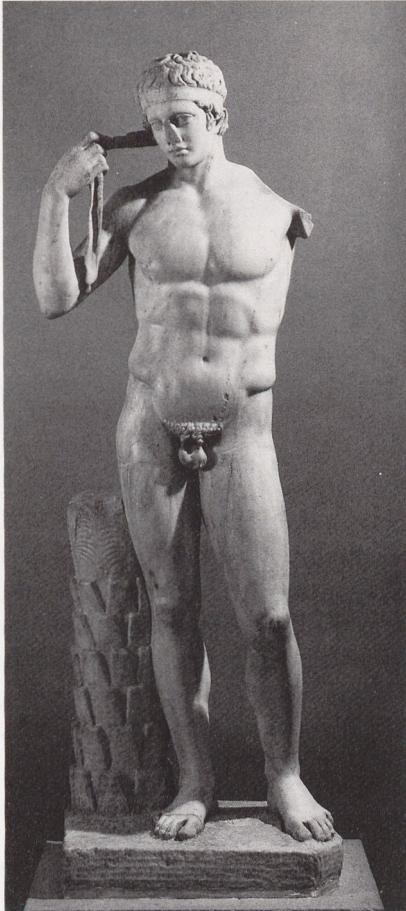


Abb. 261 *Anadumenos Farnese*. London, Britisches Museum

namentlich Lysipp als Vorbild gedient. Die andere Statue werde Diadumenos genannt nach dem Band, das die Figur sich um die Stirn binde. Diese Statue sei wahrscheinlich sehr oft kopiert worden, »und vielleicht ist eine in der Villa Farnese wenigstens nach einer Copie des Diadumenos gemacht« (Abb. 261)¹². Von den vielen anderen für Polyklet überlieferten Statuen¹³ wählt Winckelmann drei Darstellungsbeispiele aus, die er jeweils mit bekannten Bildtypen zu verbinden sucht: zwei mäßig große Bronzestatuen von Kanephoren (Frauen, die geflochtene Körbe auf dem Haupt tragen)¹⁴, die Skulptur zweier Knaben, sogenannte »Astragalizontes, die mit (aus) Knochen (gefertigten Würfeln) spielen«¹⁵, und die Statue eines zu den Waffen greifenden Mannes in Verteidigungshaltung¹⁶. Ein römisches Tonrelief im Besitz des Bildhauers B. Cavaceppi zeige wahrscheinlich die beiden Kanephoren (Abb. 262)¹⁷. Die »knochen spielenden« Knaben könnten sich in der Kopie einer fragmentierten Gruppe aus dem Palazzo Barberini erhal-

ten haben (Abb. 263)¹⁸. Für die Statue in Verteidigungshaltung »würde der sogenannte Borghesische Fechter also zu benennen seyn« (Abb. 264)¹⁹.

Das Polykletbild Winckelmanns ist ausschließlich auf antike Schriftquellen, hier besonders auf Cicero und Plinius den Älteren gegründet²⁰. Ihre Auswertung erfolgt im Kontext seiner systematisch angelegten »Geschichte der Kunst des Alterthums«, die in sich Positionen der Aufklärung und Vorromantik vereint: Nur in den Bildwerken »der Griechen ist für Winckelmann die Idee der Schönheit, der höchste Zweck der Kunst, mit den abgebildeten Formen der Natur identisch«²¹. Dazu bemerkt Winckelmann in beispielhaftem Bezug auf Polyklet: »Laocoon war den Künstlern im alten Rom eben das, was er uns ist; des Polyclets Regel; eine vollkommene Regel der Kunst«²². Unter dieser Vorgabe ordnet er die Denkmäler nach dem von ihm weiter differenzierten Stil- und Entwicklungsbegriff²³. Hier kommt er zu einer ersten, wenn auch sehr allgemeinen und weitgehend theoretisch verwurzelten Vorstellung über die kunstgeschichtliche Stellung und Bedeutung Polykets²⁴. Einige



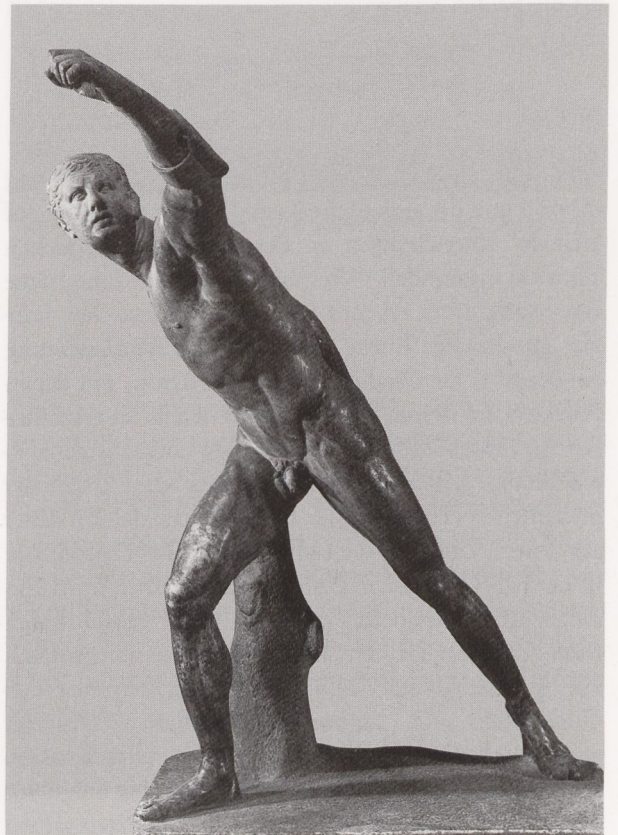
Abb. 262 *Kanephorenrelief*. London, Britisches Museum

der von Winckelmann unter diesen Voraussetzungen aus den Schriftquellen gewonnenen Erkenntnisse bestimmen die Polykletforschung bis heute: die mit normativer Ästhetik begründete Vorliebe des Künstlers für jugendlich männliche Figuren²⁵, die Gleichsetzung des Doryphoros mit der von Polyklet erdachten Musterfigur, dem sog. Kanon²⁶ und die Zuordnung statuarischer Darstellungen, die im typologischen Umfeld des polykletischen Diadumenos entstanden sind²⁷. Die Auswahl der für Polyklet bezeugten Bildwerke und der Versuch ihrer Identifizierung sind entscheidend vom antiquarisch erklärenden Interesse Winckelmans geprägt. Aufschlußreich ist, daß bereits die Kunstformen der hier genannten Denkmäler sich wesentlich voneinander unterscheiden und ganz verschiedenen Stilepochen zugehören; selbst das älteste von ihnen entstand frühestens zweihundert Jahre nach Polyklet. Das klassizistische Kanephorenrelief (Abb. 262) entstammt wohl der augusteischen Zeit, das Vorbild der Knabengruppe (Abb. 263) dem hohen, der Fechter Borghese (Abb. 264) dem späten Hellenismus. Hier manifestiert sich deutlich die grundsätzliche methodische Schwierigkeit Winckelmans, häufig nicht einmal die unterschiedlichsten Stil- und Kompositionsmerkmale als solche erkennen und voneinander scheiden zu können. Zugleich fehlte ihm jede konkrete Anschauung über die Eigenheiten polykletischer Stilformen. Andererseits haben diese seinem kunsttheoretisch begründeten Schönheitsideal unmittelbar entsprochen. So rühmt er zwei Bildwerke Polykets, die er zu den »schönsten« Skulpturen der antiken Kunst zählt, ohne sie mit dem Meister bzw. für ihn typischen Stilformen verbinden zu können²⁸: ein Kopffragment aus ägyptischem Grünschiefer im sog. Idolintypus (Kat. 179), das er selbst besessen²⁹ und als Arbeit der frühen Ptolemäerzeit erklärt hat³⁰, sowie einen Torso aus demselben Stein, eine der wichtigsten Körperrepliken des Doryphoros³¹. Auch dieses Werk hat Winckelmann der ptolemäischen Kunstperiode zugewiesen³². Mehrfach erwähnt er zudem die berühmte Bronzeherme des Apollonios (Abb. 55.56 a-c), einen »der schönsten Köpfe eines jungen Menschen von Erzt«³³, ohne zu wissen, daß er eine der maßgeblichen Kopfrepliken des polykletischen Doryphoros beschreibt. In der Herme erkennt er ein Werk »aus der besten Zeit der Kunst«, in ihrer Haargestaltung »größte Ähnlichkeit« zu der von ihm für griechisch gehaltenen Bronzestatue des sog. Idolino (Abb. 227), deren Kopftypus nach neueren Erkenntnissen unmittelbar auf ein polykletisches Original zurückzugehen scheint³⁴. Zugleich widerspricht er der bezeichnenden, aber unhaltbaren Deutung des Kopfes auf ein



Abb. 263 Knabengruppe. London, Britisches Museum

Abb. 264 Fechter Borghese. Paris, Louvre



Jugendbildnis des Kaisers Augustus³⁵ und interpretiert ihn im Kern bereits richtig als Darstellung eines jugendlichen Helden oder Athleten³⁶. Auf die berühmte Amazonenstatue Polyklets geht Winckelmann nur indirekt ein³⁷, obwohl er die verschiedenen, später auf sie bezogenen Kopien ausführlich behandelt³⁸.

Rambach

J. J. Rambach³⁹ behandelt im Rahmen seiner 1778 erschienenen griechischen Kulturgeschichte Polyklet unter den berühmtesten Bildhauern und ihren Werken. Er beruft sich dabei wesentlich auf die kunsttheoretischen Positionen Winckelmanns und dessen Ordnungskriterien, den Stil- und Entwicklungsbegriff⁴⁰. Anhand der antiken Schriftquellen gibt er erstmalig ein ausführlicheres Werkverzeichnis des Künstlers: Diadumenos, zwei Doryphori, Apoxyomenos, Astragalizontes, Merkurius, Alexter, Artemon, Iuno zu Argos und Amazone. In keinem Fall wird auf bekannte Denkmäler verwiesen. Am eingehendsten bespricht Rambach die Musterfigur, den sog. Kanon. Für diese postuliert er aufgrund der mißverständlichen Überlieferung des Plinius⁴¹ und gegen die von ihm nicht erwähnte Deutung Winckelmanns einen zweiten Doryphoros. In welchem Verhältnis die beiden Speerträger zueinander gestanden haben sollen, sagt er nicht.

Böttiger

1806 veröffentlicht C. A. Böttiger seine Abhandlung »Myron und der athletische Kreis«⁴². Auch er hält bis auf kleinere Abweichungen an dem kunstgeschichtlichen Entwicklungsmodell Winckelmanns fest. Eine neue Bewertungsnorm erkennt er in dem agonistischen Prinzip griechischer Kunst⁴³. Unter dieser Voraussetzung vergleicht er die überlieferten Werke Myrons mit denen Polyklets, für dessen Doryphoros er bereits die »Achilleische(n) Ephebenform« betont⁴⁴. Den ebenfalls genannten Phidias hält Böttiger unter diesen »drei Ersten der griechischen Plastik« für den größten, scheidet ihn daher aus⁴⁵. Dem Universalisten Myron, der »alles Darstellbare in der Fabel-, Menschen- und Thierwelt nicht nur kühn aufgegriffen, sondern auch in den frappantesten Momenten festgehalten habe«, stellt er den vornehmlich auf Symmetrie seiner Bildformen bedachten, hier »unübertreffbar und canonisch gewordenen« Polyklet gegenüber⁴⁶. Dieser habe sich auf die »zarteren Knaben- und Jünglingsfiguren« beschränkt⁴⁷, jener aber möglichst kraft- und ausdrucksvoll gestaltete Athletenstatuen

geschaffen⁴⁸. Darin sei Myron dem Polyklet überlegen gewesen⁴⁹.

Goethe und Meyer

Den Stand der Polykletforschung dieser Zeit erhellt ein Briefwechsel zwischen J. W. von Goethe und H. Meyer im November 1812⁵⁰. Über den im repräsentativen Treppenhaus seines Weimarer Wohnhauses stehenden Gips der Ildefonso-Gruppe⁵¹, eine auf Werke Polyklets und Praxiteles' zurückgreifende Neuschöpfung wohl des beginnenden 1. Jahrhunderts' n. Chr. (Abb. 222)⁵², schreibt Goethe fragend an Meyer, »ob wir (sc. darin) nicht ein Werk wo nicht von Polyklet selbst, doch in seinem Sinne besitzen sollten . . . Hier wären die beyden meister- und musterhaften einzelnen Gegenbilder, der Diadumenos *molliter juvenis* und der Doryphorus, den Plinius (sc. nat. hist. 34, 55) *viriliter puer* nennt, neben einander gestellt und auf die glücklichste Weise contrastiert und vereinigt.« Darauf antwortet einen Tag später Meyer, die Gruppe sei »ein zusammengesetztes Werk, der gerade stehende Jüngling allerdings vom hohen Styl, der Zeit und Kunst des Polyklet verwandt«; die angelehnte Figur »aber ist ganz ohne Zweifel eine der schönsten Wiederholungen des Apollo Sauroktonos in Marmor« (Abb. 223). Wohl vor dem Hintergrund dieser Überlegungen schreibt Goethe wenig später aus Weimar an W. von Humboldt: »Was ich mit Vergnügen und wahren Antheil dazwischen getrieben habe, war ein erneuter Versuch, von alten Monumenten, deren Beschreibung auf uns gekommen ist, die Spur unter den vorhandenen Bildwerken zu finden. Die Philostratè waren wieder an der Tagesordnung, und was die Statuen betrifft, so glaube ich, . . . dem Doryphorus des Polyklet . . . auf die Spur gekommen zu seyn«⁵³.

Hirt

Programmatische Überlegungen zum polykletischen Kanon, an dem »gleichsam das Geheimnis der Kunst bei den Alten« gegangen habe und mit dem »der wahre Schlüssel zur Kunst verloren« gegangen sei, veröffentlicht 1815 A. Hirt⁵⁴. Nach kurzer Diskussion der wichtigsten Schriftquellen kommt er zu dem Schluß, daß Kanon und Doryphoros identisch gewesen sein müssen. Polyklet sei mit seiner theoretischen Schrift über den Kanon freilich weder der erste noch der einzige unter den griechischen Künstlern gewesen, der nach Gesetzmäßigkeiten der Bildwerke gefragt habe⁵⁵. Auf der Grundlage einer eigenen normativen Ästhetik hätten die

Griechen, angeregt durch entsprechende Bemühungen der Ägypter, »stufenweise einen für die Kunst und die Kritik des Schönen bleibenden Kanon« ausgebildet. Seine Vollkommenheit manifestiere sich im konsequent verwirklichten »Mittelmaaß«. Dieses bestimmte Aufbau und alle Körperteile des zum Manne gereiften Jünglings, das Bildthema selbst und seine ganz im Allgemeinen verwirklichte Schönheit, die »auf das Individuelle der Charaktere keine Rücksicht nimmt, sondern gleichsam in der Mitte von allem Charakteristischen schwebet«. Von den Wesenszügen des polykletischen Kanon setzt Hirt die 1528 erschienene Proportionslehre A. Dürers ab⁵⁶. Hier gelte »mehr das Manigfaltige in den Verhältnissen, als die (sc. aus dem Mittelmaß hervorgehende) Darstellung des Schönen«. Hirts erklärtes Ziel ist »die Wiederherstellung« des polykletischen Kanon. Sie »ist nicht bloß möglich; sie muß auch wirklich werden, wenn je die Kunstschulen im Sinne der Alten wieder aufblühen sollen.« Er bemerkt weiter: »wir erkennen, wenn von körperlicher Schönheit die Rede ist, in den Idealen der Griechen auch die unsrigen. Wem es also gelingt, aus den schönsten jugendlichen Männerstatuen der Alten das Mittelmaaß auszuziehen, der hat auch dasjenige dargestellt, was wir in der Natur für das Vollkommenste halten«⁵⁷. Anhaltspunkte dafür gewinnt er aus den eingangs diskutierten Quellen, aus der Proportionslehre des antiken Bautheoretikers Vitruv, der sich ausdrücklich auf Polyklet berufe, und aus den »vornehmsten« antiken Statuen⁵⁸. Nach diesen Maßgaben teilt er »die ganze Körperlänge in sechzig Theile oder Zolle . . . , und jeden Zoll wieder in zehn Linien«⁵⁹. Aus insgesamt 66 detailliert festgelegten Maßangaben entwirft Hirt »drei orthographische(n) Aufrisse(n) des Kanons« und fügt »noch die freie bewegte Figur eines Doryphoros bei«, den er in einer zeichnerischen Idealrekonstruktion ebenfalls publiziert (Abb. 265)⁶⁰. In seiner später erschienenen Geschichte der bildenden Künste gibt er eine zusammenfassende Darstellung zu Polyklet und dessen Arbeiten auf Basis der bekannten Quellen⁶¹. Hier liefert Hirt zugleich einen ersten systematischen Abriß zu den Künstlern der Polykletschule mit Genealogie und Werkverzeichnis⁶². Besonders interessant ist der allgemeine, seinem Buch vorangestellte Überblick zur Forschungsgeschichte seit Winkelmann⁶³. In Klärung der eigenen wissenschaftlichen Grundlagen bespricht er kurz die ihm wichtigsten, bisher in der Forschung vertretenen kunsttheoretischen und kunsthistorischen Positionen.

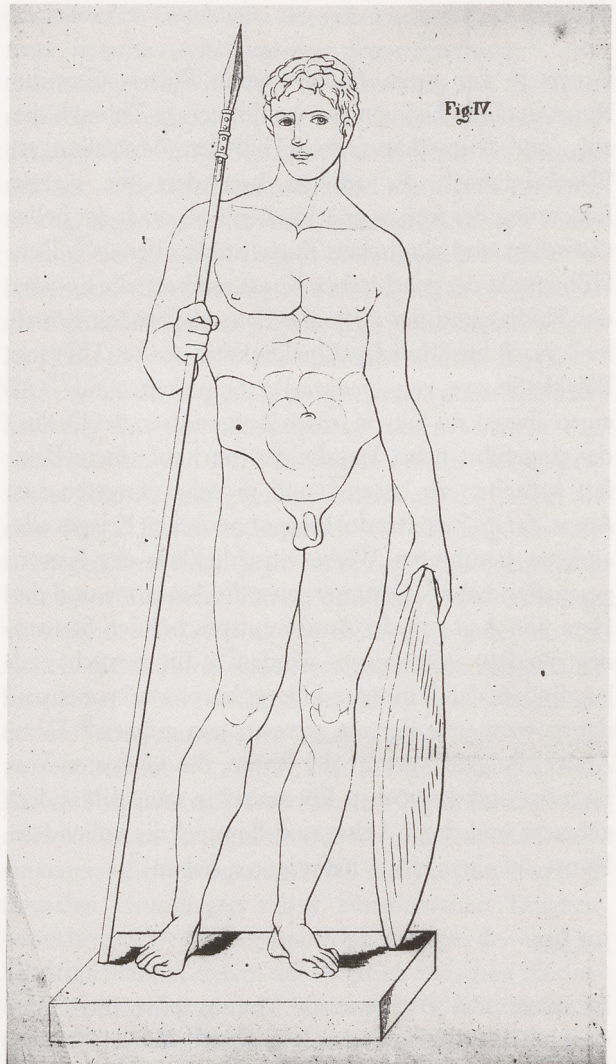


Abb. 265 Hypothetische Idealrekonstruktion des Doryphoros von A. Hirt (1815)

Fernow, Meyer und Schulze

Wichtige Hinweise zu Polyklet finden sich in der reich kommentierten, zuerst von C. L. Fernow, später von H. Meyer und J. Schulze herausgegebenen achtbändigen Ausgabe »Winckelmanns's Werke«, die zwischen 1808 und 1820 verlegt worden ist⁶⁴. Neben vielen nützlichen Nachträgen und kleineren Korrekturen weisen hier vor allem die Interpretation des von Plinius⁶⁵ überlieferten Varro-Zitats und die Bemerkungen zu der polykletischen Amazone⁶⁶ auf Grundpositionen der zukünftigen Forschung.

Thiersch

Bereits in der ersten Auflage seines Buches über die Kunst der Griechen von 1816 modifiziert Fr. Thiersch die stil- und entwicklungsgeschichtlichen Vorstellungen Winckelmanns⁶⁷. Er arbeitet besonders die eigene Bedeutung der frühen griechischen⁶⁸ als auch der hellenistischen und römischen Kunst stärker heraus⁶⁹. Den Höhepunkt der griechischen Kunst markiere die Epoche des Phidias und der zu seiner Zeit arbeitenden Künstler⁷⁰. Nach ausführlicher Quellenkritik spaltet Thiersch Polyklet in zwei verschiedene Persönlichkeiten auf⁷¹: in einen älteren aus Sikyon, einen Zeitgenossen des Darius, der eingeführt habe, Standbilder (nur) auf einem Bein fest aufstehen zu lassen⁷², und in einen jüngeren aus Argos, der im Zeitalter des Peloponnesischen Krieges alle anderen berühmten Werke einschließlich des Kanon geschaffen habe⁷³. Darunter seien die Amazone und die Hera von Argos in der Antike entsprechenden Statuen des Phidias vorgezogen worden⁷⁴. Er versucht zu begründen, daß Kanon und Doryphoros zwei voneinander zu trennende Figuren gewesen sein müssen⁷⁵. Dem Argiver Polyklet »gehört der Ruhm, die schönsten Verhältnisse und das höchste Ebenmaaß in seine Bildsäulen gebracht und durch Lehre und Beyspiel die vollendete Kunst auf ihrer Höhe befestigt zu haben«⁷⁶.

Schorn

In seiner 1818 erschienenen Monographie über griechische Künstler kritisiert L. Schorn⁷⁷ Winckelmanns kunstgeschichtliche Bewertungsgrundlagen vom »hohen« und »schönen« Stil. Vollkommen schön sei der Stil beider Kunstepochen, nur jeweils auf eigene Weise⁷⁸. Schorn spricht daher, schon unter dem prägenden Eindruck der seit 1816 öffentlich zugänglichen und sofort publizierten Parthenonskulpturen⁷⁹, von einer ersten Zeit höchster Blüte als der Phidiaszeit⁸⁰ und von einer ebensolchen zweiten, besonders der des Praxiteles, Apelles und Lysipp⁸¹. Zur Zeit der ersten Blüte habe Polyklet vor allem den Bronzeguß zu letzter Vollendung gebracht⁸² sowie schöne Knaben- und Jünglingsfiguren geschaffen, wobei »die Schönheit der Gestalten allerdings die der Natur zu übertreffen schien, da der Meister jeden Charakter von seiner schönsten Seite ergriff«⁸³. Ausführlich beschäftigt sich Schorn mit dem Kanon, dessen Prinzipien Polyklet nicht nur auf Einzelfiguren, sondern vielleicht auch auf Gruppenkompositionen angewendet habe⁸⁴. Nach seiner Proportionslehre habe der Künstler einen zweiten Doryphoros in Gestalt eines

vollkommen ausgewachsenen Mannes von »ganz ruhig(er), fast gerade(r) Stellung« gebildet⁸⁵, »eine Norm der menschlichen Wohlgestalt«⁸⁶.

Sillig

Der von J. Sillig⁸⁷ vorgelegte Katalog griechischer und römischer Künstler schafft durch seine ausführliche quellenkritische Diskussion der einschlägigen Schriftzeugnisse für die antike Künstlergeschichte eine neue Grundlage⁸⁸. Gegen Fr. Thiersch hält er an (dem älteren) Polyklet als einer einzigen Künstlerpersönlichkeit fest, die in Sikyon geboren sei und in Argos gelebt habe⁸⁹. Auf dieser Basis gibt er ein vollständiges, kurz kommentiertes Werkverzeichnis. Die bereits bei Winckelmann vertretene Einheit von Kanon und Doryphoros scheint ihm plausibel begründet zu sein⁹⁰. Hinweise auf mögliche erhaltene statuarische Darstellungen fehlen hingegen ganz.

Müller

K. O. Müller vertritt in den verschiedenen, zwischen 1830 und 1848 erschienenen Auflagen seines archäologischen Handbuchs⁹¹ wesentlich kunstgeschichtliche Positionen Winckelmanns⁹², neben dem Schönen als abstraktem ästhetischen Prinzip der Kunst⁹³ besonders ihren »organischen« Entwicklungsgang, welcher die Natur gleichsam »wiederholt und erneuert«⁹⁴. Auf die Winckelmann-Kritik von Fr. Thiersch und L. Schorn geht er nicht ein. Müller bewertet »die Zeit des Phidias und Polykleitos . . . (sc. als) die höchste Blüthe der Kunst«⁹⁵. Polyklet sei »zur vollkommensten Darstellung schöner gymnastischer Figuren« aus Bronze gelangt, denen die »reinsten Formen und ebenmäßigsten Verhältnisse des jugendlichen Leibes die Hauptsache war«⁹⁶. Unter den Werken Polyklets hebt er die Hera von Argos, deren Kopf auf späteren Münzen der Stadt abgebildet sei, den Diadumenos, die Amazone und den Artemon Periphoretos besonders hervor⁹⁷.

Feuerbach

A. Feuerbachs dreibändige Geschichte der griechischen Plastik hat H. Hettner aus dem Nachlaß zusammengestellt und 1853 herausgegeben⁹⁸. Gestützt auf die Argumentation Silligs tritt auch Feuerbach in seinem »Polyklet und Myron« überschriebenen Kapitel für einen einzigen Künstler ein, auf den alles zu beziehen sei, »was die Alten Preiswürdiges mit dem Namen Polyklet ver-

binden⁹⁹. Eingehend und nach Themen geordnet werden ausgewählte Bildwerke des Künstlers kommentiert. Ihre Rekonstruktion versucht Feuerbach auf der Grundlage einer möglichst genauen Auswertung der Schriftquellen¹⁰⁰. Dazu diskutiert er in neuer Breite eine Vielzahl von Denkmälern, in denen sich Reflexe der polykletischen Werke erhalten hätten: zur Hera von Argos neben anderen Götterköpfen besonders den »bei Weitem herrlichste(n)« der sog. Iuno Ludovisi¹⁰¹, zum polykletischen Hermes den sog. Antinous von Belvedere (Abb. 151)¹⁰², zu den Ephebenstatuen vor allem den erstmalig auf Polyklet bezogenen Ölausgießer Dresden (Kat. 146)¹⁰³, zum Diadumenos die bereits von Winckelmann damit verbundene Statue Farnese (Abb. 169)¹⁰⁴. Kanon und Doryphoros seien »ein und dasselbe Bild« gewesen, kein »akademische(r) ... Gliedermann aus Erz«, sondern »wahrscheinlich ... nur das gelungenste aller Polykletischen Ephebenbilder, hervorgegangen aus tieferen wissenschaftlichen Studien«¹⁰⁵. Der auffallendste Vorzug dieser Musterfigur »ist das richtige Verhältnis der Theile zu einander, welches bei der ruhigen Stellung eines den Speer tragenden Jünglings vorzüglich geeignet war, für die Studien der nachfolgenden Künstler einen sicheren Halt- und Bestimmungspunkt zur Bestimmung der Proportion, gleichsam die abstracte menschliche Proportion zu werden«. Polyklet habe als weibliche Gegenstücke zum Diadumenos, dem *molliter iuveni*, die Kanephore, zum Doryphoros, dem *viriliter puero*, die Amazone geschaffen. Zu dieser verweist Feuerbach auf die schon von Winckelmann besprochenen Statuen¹⁰⁶, zur Kanephore auf phidiasische Figuren des Parthenonfrieses¹⁰⁷, auf die Erechtheionkoren¹⁰⁸ und auf »eine vielleicht von Phidias« stammende Karyatide aus dem Triopion des Herodes Atticus bei Rom¹⁰⁹. Dem »Styl des Polyklet« widmet Feuerbach einen eigenen Abschnitt¹¹⁰. Polyklet sei »der größte Künstler nächst Phidias« und habe den Bronze- und Gipsguss in seinem grundsätzlichen Streben nach höchster »Zierlichkeit und (sc. höchstem) Anmuth« der Figuren wohl auf das vollkommenste beherrscht. Feuerbach betont besonders die programmatische Wirkung des Kanon und des Stehens polykletischer Statuen auf nur einem Bein. Polyklet habe dieses Standmotiv »zur Regel ohne Ausnahme« erhoben und »wahrscheinlich ... dies durch die starke Beugung des Körpers um die Hüften zuerst so augenscheinlich« gemacht, wie es etwa der sog. Antinous von Belvedere zeige¹¹¹.

Brunn

erschienenen Geschichte der griechischen Künstler eine neue Epoche archäologischer Kunstforschung¹¹². Methodisch gründet er seine Untersuchung auf die systematische Interpretation der erhaltenen Bildwerke und der schriftlichen Nachrichten¹¹³: »In ihrer Vollendung wird sie ... Beides, Denkmäler und schriftliche Ueberlieferung, in ganz gleicher Weise in Betracht ziehen«. Dabei wird bereits gleich zu Beginn betont, daß die »unmittelbarste und daher wichtigste dieser Quellen ... offenbar die Denkmäler selbst« bilden. Wo solche, einem Künstler sicher zugewiesene Monumente – wie bei Polyklet – fehlten, müsse notgedrungen die Aussage der Textüberlieferung in den Vordergrund treten. Brunn legt zunächst dar, daß Polyklet nächst Phidias der »gepriesenste Künstler des ganzen Alterthums« und allein als eine einzige Person zu begreifen sei¹¹⁴. Es folgt ein vollständiger, thematisch gegliederter Katalog der schriftlich bezeugten Bildwerke. Kanon und Doryphoros trennt er voneinander als zwei eigene Statuentypen ab, da der Kanon nicht durch »eine bestimmte Handlung näher bezeichnet wird«, sondern »wirklich, wenn auch im besten Sinne, nur eine Art akademischer Figur gewesen zu sein scheint«¹¹⁵. Ausführlich setzt er sich mit dem Kanon Polykets und dem für diese Figur überlieferten differenzierten Standmotiv (Stand- und Spielbein) auseinander, welche programmatisch die theoretischen und formalen Grundlagen seiner künstlerischen Tätigkeit bezeichneten¹¹⁶. Nach gründlicher Analyse der antiken Schriftquellen, in denen der Vergleich zwischen Phidias und Polyklet eine zentrale Rolle spielt¹¹⁷, charakterisiert er das Verhältnis beider Künstler zueinander: Phidias gehe wesentlich von der Idee aus, der Körper sei ihm also »zunächst nur das Mittel, die Idee künstlerisch zur Anschauung zu bringen«, Polyklet aber gehe »von dem entgegengesetzten Anfangspunkte aus, vom Körperlichen«¹¹⁸. Hier habe Polyklet durch entsprechende kunsttheoretische Reflexion eine reine, gesetzmäßige Idealität erreicht, somit zugleich die Wahl seiner Bildthemen entscheidend vorbestimmt und erklärt. Nur am Rande streift Brunn die schon von Winckelmann mit dem Diadumenos (Abb. 261) verbundenen Darstellungen¹¹⁹, »wahrscheinlich ... Nachbildungen« desselben¹²⁰, und die sog. Antinous-Statue von Belvedere (Abb. 151)¹²¹. Ausführlich behandelt er die Polykletschule¹²². Gerade mit der von Polyklet ausgehenden Bildtradition, welche bestimmend auf die spätere griechische Kunst gewirkt habe, begründet Brunn sein Urteil, »Polyklet dem Phidias als ebenbürtig an die Seite zu stellen«¹²³.

H. Brunn eröffnet mit seiner zwischen 1853 und 1859

Friederichs

Der entscheidende, bis heute grundlegende Durchbruch in der Polykletforschung gelingt K. Friederichs¹²⁴. 1862/63 veröffentlicht er seine Identifizierung des Doryphoros mit einem bekannten Statuentypus¹²⁵, der besonders in den Repliken Neapel (Abb. 48–52), Florenz und Rom (Kat. 41) überliefert sei¹²⁶. Die Beobachtungen Friederichs basieren wesentlich auf der Statue Neapel, von der er sich einen Gipsabguß nach Berlin hatte senden lassen¹²⁷. Er stellt fest, daß die Figur mit der linken Hand einen geschulterten Stab oder Speer gehalten und ihr rechter Arm »unthätig« herabgehangen habe; ferner begründet er, daß die Marmorkopie auf ein Bronzeoriginal zurückgehen müsse. Als Kopfreplik der genannten Statuen erkennt er eine bronzene Hermenbüste in Neapel mit der Künstlersignatur des Apollonios¹²⁸. »Die Composition der Figur ist von schönster Harmonie, der Künstler war überall bestrebt, ein Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Theilen herzustellen«¹²⁹. Stilistisch gehöre das Vorbild der Statuen unverkennbar »in die Zeit des hohen Stils ... Ich glaube, alle Umstände rechtfertigen die Vermuthung, der Doryphoros des Polyklet sei uns in diesen Copien erhalten.« Zwar sei auch für den zeitgenössischen Künstler Kresilas ein Doryphoros überliefert, doch spreche die hohe Kopienzahl deutlich für die berühmtere Statue Polyklets. Aus dieser Zuweisung des Doryphoros, sofern sie richtig sei, ergäben sich mehrere Schlußfolgerungen für die Kunstgeschichte der antiken Plastik, von denen Friederichs eine besonders hervorhebt, »nämlich die, dass die ludovisische Iuno unmöglich auf Polyklet zurückgeführt werden kann«¹³⁰. Dagegen stehe die Amazone Mattei »gewiss mit Recht der Zeit Polyklet's nahe«¹³¹, ließe sich der Kopf der sog. Iuno Farnese »sehr wohl mit dem Charakter des Doryphoros ... vereinigen«¹³².

Zwischen Friederichs und Furtwängler

Die Identifizierung des Doryphoros entfachte sogleich eine lebhaft diskutierte Diskussion, die überwiegend von Zustimmung¹³³, aber auch von klarem Widerspruch geprägt ist¹³⁴. Für eine Ablehnung der These Friederichs wurden besonders folgende Einwände geltend gemacht: der Statuentypus Neapel zeige nicht einen Jugendlichen von männlicher Statur, den *viriliter puer*, sondern die »wahrhaft herkulische Gestalt« eines »ausgewachsenen Athleten«¹³⁵; die Figur stehe nicht ruhig und fest auf einem Bein, sondern schreite; es fehle ihr der besonders für Polyklet zu fordernde »erwärmende Funken griechi-

schen Geistes, die Schönheit«; schließlich sei der Statuentypus nach seinem Stil sicher attisch, nicht aber argivisch¹³⁶. Die vorgebrachten Einwände, die Friederichs selbst seine eigene Annahme bezweifeln ließen¹³⁷, sind vor allem durch O. Benndorf und R. Kekulé überzeugend widerlegt worden¹³⁸. Die von Friederichs begründete Identifizierung des Doryphoros hat ihre Richtigkeit in der klassischen Archäologie spätestens seit dem 1878 erschienenen Aufsatz von A. Michaelis über »Tre statue policletee«¹³⁹ immer wieder aufs neue bewiesen.

Die Wiederentdeckung des Doryphoros ermöglichte schon bald die Zuweisung eines weiteren Hauptwerkes Polyklets, des Diadumenos. Bereits 1869 vergleicht A. Conze einen Kopf des polykletischen Diadumenos in Kassel (Kat. 78) mit den Köpfen der bekannten Statuenrepliken des Doryphoros¹⁴⁰. Den Kasseler Kopf führt er jedoch nicht auf das polykletische, sondern, wie schon den Doryphoros, auf ein attisches Vorbild zurück. Bald darauf bestimmt W. Helbig eine in Vaison neugefundene Statue als später gemeinhin anerkannte Replik des polykletischen Diadumenos, die schon von Winckelmann nur unter Vorbehalt auf dieses Original bezogene Statue Farnese (Abb. 261) hingegen als spätere Umbildung¹⁴¹. Die hier genannten Zuweisungen werden von A. Michaelis 1878 eingehend begründet und um eine Replikenliste erweitert¹⁴². Seither gehört der Statuentypus des Diadumenos zu den sicher zugeschriebenen Werken der griechischen Plastik. Nur den Kasseler Kopf hält Michaelis nicht für eine Replik des polykletischen, sondern mit K. Bötticher für eine des Diadumenos Farnese (Abb. 261)¹⁴³.

Furtwängler

1893 erschienen die bis auf kleinere Exkurse allein der »klassischen« Epoche geltenden »Meisterwerke der griechischen Plastik« von A. Furtwängler¹⁴⁴. Seine Publikation hat die Polykletforschung bis heute nachhaltig bestimmt. Auf der Grundlage der Künstlergeschichte seines Lehrers H. Brunn¹⁴⁵ und der modernen Technik photographischer Dokumentation¹⁴⁶ stellt Furtwängler die Denkmäler programmatisch in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen. Griechische Originalwerke erster Meister seien jedoch nur in wenigen Ausnahmen erhalten¹⁴⁷. Seine Arbeit gründe sich daher wesentlich – und erstmalig¹⁴⁸ – auf die in römischen Kopien überlieferten Meisterwerke der »klassischen« Zeit, repräsentieren sie doch »die Auswahl des Besten und Berühmtesten, das man im Altertum besaß«. Derartig qualifizierte Kopien seien »gewiss wichtiger ... als die Dutzendwerke ihrer Zeit

in den Originalen¹⁴⁹. Folglich komme der Kopienkritik methodisch herausragende Bedeutung zu. Unter diesen Voraussetzungen erarbeitet Furtwängler erstmalig eine breit angelegte, ganz auf die Denkmäler gestützte Studie zu Polyklet und seiner Schule von geradezu monographischem Umfang¹⁵⁰, behandelt er nicht nur bekannte Bildwerke, sondern auch zahllose neu erschlossene und neu bewertete Skulpturen.

Nach Furtwängler war Polyklet Argiver, ein Zeitgenosse des Phidias und das Haupt eines großen Schülerkreises¹⁵¹. »Das Auftreten des Polyklet in Argos war aber ein nicht minder gewaltiges als das des Phidias in Athen«¹⁵². Stilistisch sei der Doryphoros älter als die von ihm um 440 v. Chr. datierte Amazone im sog. Typus Sciarra¹⁵³, entsprechend müsse er »Polyklet's Tätigkeit gegen 450 beginnen lassen«¹⁵⁴. Ein weiterer chronologischer Fixpunkt ergebe sich um 420 v. Chr. aus den Schriftquellen über die Herastatue von Argos. Nichts spreche dagegen, daß Polyklet noch bis zur Jahrhundertwende gearbeitet habe. Ebenso wie die meisten folgenden Denkmäler wird der hier in das Jahrzehnt 450/40 v. Chr. datierte Doryphoros in seinen allgemeinen stilistischen und typologischen Merkmalen anhand der erhaltenen Repliken ausführlich analysiert¹⁵⁵, sein Stand als polykletisches »Schreitmotiv« charakterisiert¹⁵⁶. Es handle sich um die Statue eines siegreichen Athleten. Kanon und Doryphoros seien identisch, worauf besonders die Denkmäler weisen¹⁵⁷. Eine große Zahl von Umbildungen des Doryphorostypus wird angeschlossen¹⁵⁸, darunter auch der später als polykletischer Hermes erkannte Statuentypus¹⁵⁹, die sich darin manifestierende »ungeheure Wirkung« jener Schöpfung Polyklets betont¹⁶⁰. Auf der Grundlage des Doryphoros stützt Furtwängler mit weiteren Argumenten und Repliken nachweisen die bereits von O. Benndorf, R. Schöne und B. Graef geäußerte Vermutung¹⁶¹, den bei ihm abgebildeten Kopftypus Neapel-Broadlands mit dem polykletischen Herakles zu verbinden¹⁶². Nahe stehe dem Doryphoros auch ein anderes eigenständiges Werk Polyklets, das in mehreren Repliken überliefert und vielleicht auf den von Plinius (nat. hist. 34, 55) erwähnten Hermes des Meisters zurückzuführen sei¹⁶³.

Als zweites sicheres »Hauptwerk des Polyklet« behandelt Furtwängler den von W. Helbig und A. Michaelis identifizierten Diadumenos¹⁶⁴. Hier weist er nach, daß alle ihm bekannten Kopfrepliken, auch die in Kassel (Kat. 78), auf den polykletischen Diadumenos zurückgehen müssen¹⁶⁵. In stilistischer Analogie zum Kopftypus der Hera von Argos auf elischen Münzen habe Polyklet den Diadumenos wohl ebenfalls um 420 v. Chr. geschaf-

fen. Anhand der offensichtlichen stilistischen Unterschiede zwischen dem älteren Doryphoros und dem jüngeren Diadumenos hebt Furtwängler hervor, »dass auch Polyklet einer mächtigen Entwicklung fähig war«. Als »schwachen Punkt« der Komposition des Diadumenos kritisiert er das statuarische Motiv: »Man schreitet eben nicht, wenn man sich etwas um den Kopf legen will«¹⁶⁶. Hierin sei ihm der meist als attisches Werk charakterisierte Diadumenos Farnese (Abb. 261)¹⁶⁷ entschieden überlegen, den er auf ein gegen 435 v. Chr. entstandenes Vorbild des Phidias bezieht. Dieser also habe das Motiv erfunden, Polyklet es von jenem entlehnt und ihm eine »ungleich künstlichere Gestalt« verliehen. An den polykletischen Diadumenos schließt Furtwängler zwei motivisch verwandte Statuen in Kassel (Kat. 72) und Lansdowne House (Kat. 71) an¹⁶⁸. Diese hält er für Repliken nach einem von Polyklet geschaffenen Typus, den er als Faustkämpfer deutet.

Die Amazone bespricht Furtwängler als drittes allgemein anerkanntes Werk Polyklets, das sich in erhaltenen Kopien nachweisen lassen¹⁶⁹. Seine Zuschreibung der Amazone im sog. Typus Sciarra an Polyklet basiert wesentlich auf den Forschungsergebnissen von A. Klügmann und A. Michaelis¹⁷⁰. Furtwängler stellt die ideal-schöne Amazone Sciarra der seelisch naturwahren im sog. Typus Sosikles pointiert gegenüber¹⁷¹, der seit H. Meyer vorwiegend mit Kresilas verbunden worden ist¹⁷². Polyklet habe, ausgehend von schöner Stellung und gefälliger Gewanddrapierung, »das sich beherrschende, auch als Verwundete die Haltung bewahrende Mannweib« um 440 v. Chr. geschaffen¹⁷³. Besonders im Kopf zeige sich deutlich die stilistische Nähe zum Doryphoros¹⁷⁴.

Ausführlich behandelt Furtwängler einen Knabentypus in polykletischem Stil, den sog. Epheben Westmacott (Kat. 103–116)¹⁷⁵. Diesen hatte E. Petersen in Ablehnung der von K. Friederichs vorgeschlagenen Identifizierung des Doryphoros früher bereits mit dem polykletischen Speerträger verbunden¹⁷⁶. Furtwängler erkennt, wie kurz vor ihm M. Collignon¹⁷⁷, daß das Standmotiv des Knabentypus Westmacott genau mit den Fußspuren einer Statuenbasis in Olympia übereinstimmt¹⁷⁸, deren Inschrift als Anlaß der Weihung den Sieg des Knaben Kyniskos im Faustkampf belege. Dieser müsse also mit der von Pausanias (6,4,11) ebenfalls für Olympia bezeugten Kyniskosstatue des Polyklet identisch sein. Im Kyniskos vermutet Furtwängler folglich das Vorbild für die von ihm zusammengestellten und diskutierten römischen Repliken des Knabentypus Westmacott. Dessen Stilformen wiesen unmittelbar auf Poly-

klet und datierten das Original in die Jahre um 440 v. Chr. Dargestellt gewesen sei ein Knabe, der sich mit der verlorenen rechten Hand bekränzt habe¹⁷⁹. Einige Umbildungen des Knabentypus Westmacott schließt Furtwängler an¹⁸⁰.

Die aus Olympia stammenden Basen in Astragalform und des Hellanikos von Lepreon möchte Furtwängler ebenfalls auf Statuen des polykletischen Kreises beziehen¹⁸¹. Ihre Standspuren seien denen des Kyniskos sehr ähnlich und ließen sowohl an den bereits von Goethe und Meyer für polykletisch gehaltenen Knaben mit Fackel der Gruppe San Ildefonso (Abb. 222)¹⁸² als auch an die Ephebenstatue des sog. Öleingießers Petworth (Abb. 102) denken¹⁸³. Der fackeltragende Knabe könnte nach Furtwängler »auf ein Werk des Polyklet selbst zurückgehen«. Dagegen seien die verschiedentlich mit dem Vorbild der Figur Petworth verbundenen »öleingießenden« Athletentypen München und Dresden (Kat. 146) von diesem Original zu trennen und als eigenständige attische Schöpfungen zu begreifen¹⁸⁴. Am Öleingießer Petworth kritisiert Furtwängler die Diskrepanz zwischen dem attischen Bildthema und der »polykletische(n) Darstellungsweise«¹⁸⁵. Polyklet erscheine, wenn nicht einer seiner Schüler Urheber des Typus Petworth gewesen sei, »gerade in dieser Figur am wenigsten glücklich«.

Auf die wiederverwendete Basis in Olympia mit der Inschrift des Pythokles und der Künstlersignatur Polyklets bezieht Furtwängler die Repliken zweier Athletenstatuen in Rom und München¹⁸⁶. Ihr Vorbild sei wegen weitgehender stilistischer Entsprechungen »in nicht zu grossem Abstände vom Doryphoros anzusetzen«, das Motiv jedoch von der Diomedesstatue des Kresilas entlehnt¹⁸⁷. Mit der Pythokles-Basis verbindet Furtwängler zugleich den in mehreren Repliken überlieferten Statuentypus des sog. Dresdner Knaben¹⁸⁸. Dieser sei eine der »gelungensten Kompositionen Polyklet's«, gehöre in dessen spätere Periode und stehe hier zwischen Herakles und Diadumenos. Wie bei diesem und den olympischen Siegerstatuen sei auch im Dresdner Knaben attischer Einfluß sichtbar. Als Arbeiten der Polykletschule bewertet Furtwängler zwei statuarische Werke, die mit dem Statuentypus Dresden »aufs engste zusammen (-hängen)«, den Leningrader Knaben und den Leidener Pan¹⁸⁹. Denselben Kreis weist er auch eine Reihe anderer Statuentypen zu¹⁹⁰, namentlich den sog. Narkissos, den Furtwängler als Adonis deutet¹⁹¹.

Eine weitere Basis in Olympia mit ruhigem Standmotiv bezeuge inschriftlich die von Polyklet gearbeitete Statue des Xenokles, eines Siegers im Ringkampf¹⁹². Diese Basis erlaubt nach Furtwängler, »bestimmter als wir es

sonst vermöchten«, die Statuenrepliken eines Athletentypus in Paris und Rom mit Polyklet zu verbinden¹⁹³, ein Spätwerk aus der Zeit um 420 v. Chr.¹⁹⁴. Seinem nächsten Schülerkreis schreibt er die athletenhafte, im Standmotiv verwandte Bronzestatuette einer »heroische(n) oder göttliche(n) Person« zu – »ein zweifelloses griechisches Originalwerk«, die das Spendeopfer darbringe (Kat. 186)¹⁹⁵. »Die Athletentypen haben im polykletischen Kreise eben auch die der Götter beeinflusst«. Dieselbe ruhige Beinstellung wie die Bronzestatuette zeige auch der in mehreren Repliken vorliegende »vaticanische« Athletentypus (»Diskophoros«), »ein berühmtes Werk des Polyklet«, das wohl bald nach dem Doryphoros entstanden sei¹⁹⁶. Ein weiteres polykletisches Original werde in einem Bronzekopf aus Herculanum überliefert¹⁹⁷. Dieser stimme mit dem Kopftypus des »vaticanischen« Athleten weitgehend überein und gehöre in die auf den Doryphoros folgende Zeit. Motivisch lasse sich hier die berühmte Bronzestatue des Idolino (Abb. 227) unmittelbar anschließen¹⁹⁸. Sie sei »offenbar ein griechisches Originalwerk«, eher etwas jünger als der Doryphoros und stamme aus dem Schülerkreise Polyklets, vielleicht von dem in manchen Dingen eigenständigen Patrokles. Mit dieser Zuordnung der Idolino-Statue und ihrer Deutung als spendender Gott oder Dämon wendet sich Furtwängler zugleich leidenschaftlich gegen R. Kekulé, der die Figur wenige Jahre zuvor als Athletendarstellung des Myron aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. erklärt hatte: »Hier stehen sich zwei Welten gegenüber«¹⁹⁹.

Die Basis des Aristion in Olympia bezieht Furtwängler auf ein Werk des jüngeren Polyklet²⁰⁰. Ihr Standmotiv erinnere unmittelbar an das des sog. Hermes Lansdowne und seiner Repliken (Abb. 136.142 Kat. 130), den Furtwängler nach einer Plinius-Notiz (nat. hist. 34, 80) dem Bruder und Lehrer des jüngeren Polyklet, Naukydes, zuspricht²⁰¹. Polykletisierende Umbildungen in »hellenistisch-römischem Geschmacke« seien die Statuen des Antiphanes (Abb. 185) und des sog. Hermes Richelieu (Kat. 134)²⁰². Eine Statue römischer Zeit von Atalanti (Abb. 197) modernisiere den Hermes Typus Lansdowne und gehe wahrscheinlich auf ein Original aus dem Kreise des Lysipp zurück²⁰³. Entfernter mit Polyklet verwandte Bildschöpfungen beenden die Diskussion der Denkmäler dieses »Meisterkapitels«²⁰⁴. Zusammenfassend betont Furtwängler neben der breiten kunstgeschichtlichen Wirkung Polyklets besonders die strenge, ganz an ihm ausgerichtete Bildtradition seiner Schüler²⁰⁵. Polyklet habe »eben mehr Lehrbares« hinterlassen als Phidias, dessen Schülerkreis eine »viel größere Unab-

hängigkeit« erkennen lasse: »Inhalt und Erfindung waren nicht die Stärke bei Polyklet«. Von dem Meister seien allein unbärtige jugendliche Gestalten bekannt. Selbst bei den Götterbildern habe er ein möglichst jugendliches Alter gewählt, so bei Dionysos, Hermes, Ares, Herakles und Pan. Die Dioskuren schein Polyklet »als Astragalen spielende Knaben gebildet zu haben«. In der nuancierten Darstellung der verschiedenen Altersstufen zwischen Knabe und Jüngling sei »wohl Niemand so weitgegangen wie er«. Alle seine Schöpfungen charakterisiere »eine in geschlossener Ruhe vollendete Harmonie«. Insgesamt ergebe sich aus seinen Bildwerken eine Entwicklung, die vom Doryphoros zum Diadumenos führe. Entsprechend seien die frühen Arbeiten eher »verstandesmäßig nüchterner«, die späteren »weicher« und von »mehr Empfindung« geprägt. In den Meisterwerken Furtwänglers erreicht die griechische Kunstgeschichte einen positivistischen Höhepunkt²⁰⁶, die nach der ästhetischen Kritik Kants, schöne Kunst sei die Kunst des Genies²⁰⁷, im 19. Jahrhundert vor allem Künstlergeschichte war²⁰⁸. Nicht nur der Mangel zugewiesener Denkmäler lenkten bis zu den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts das historistisch geprägte Forschungsinteresse²⁰⁹ an Polyklet stark auf kunsttheoretische Probleme wie den Kanon, die Einführung des Kontrapostes²¹⁰ oder die antike Kunstkritik. Seit der Identifizierung des Doryphoros durch K. Friederichs²¹¹ und unter dem wachsenden Einfluß positivistischer Tendenzen rückten die Denkmäler selbst zunehmend in den Mittelpunkt. In der Forschung blieb die Auseinandersetzung mit dem Rationalisten Polyklet wesentlich auf die deutschsprachige Archäologie konzentriert²¹². Diese nationale thematische Orientierung²¹³ hing im allgemeinen vielleicht mit dem neuen und folgenreichen Postulat Winckelmanns zusammen, nicht mehr Malerei, sondern Plastik sei die vornehmste Disziplin der Künste²¹⁴. Eine stärkere wissenschaftliche Durchdringung einzelner Forschungsgebiete wurde in Deutschland auch durch das hier noch im 18. Jahrhundert – zunächst als Teil der Klassischen Philologie – etablierte Universitätsfach Archäologie begünstigt, eine institutionelle Förderung, die in anderen europäischen Ländern sehr viel später einsetzte²¹⁵. Auf diese und weitere Voraussetzungen gründete sich die systematische Materialvorlage Furtwänglers²¹⁶. Erstmals sichtete er im Zusammenhang, getragen von klar formulierten Fragestellungen, die zerstreuten wissenschaftlichen Untersuchungen zu den einzelnen Bildwerken und erweiterte diesen Kontext durch eine Fülle wichtiger, von ihm neu erschlossener Skulpturen. Auf dieser Grundlage ordnete

und bewertete er die monumentale Überlieferung zu Polyklet, seiner Schule und seinen Nachfolgern nach typologischen und stilistischen Kriterien²¹⁷, die bei allem sachlichen Bestreben noch deutlich Bezüge zur ästhetischen Norm der Einheit des Schönen und Naturwahren erkennen lassen²¹⁸. Auch die von den polykletischen Statuentypen abgeleiteten Umbildungen werden als kunstgeschichtliches Phänomen hier erstmalig im Zusammenhang thematisiert und ausführlich besprochen. Die große Wirkung und weitreichende Rezeption polykletischer Formen in der antiken Kunstgeschichte hat Furtwängler im Ansatz bereits klar gesehen und entsprechend betont²¹⁹. Er hat, trotz einzelner sich als verfehlt herausstellender Datierungen und Zuordnungen, im ganzen eine Materialbasis geschaffen, auf die sich die Polykletforschung bis heute wesentlich beruft²²⁰. Das Vorgehen Furtwänglers, die Kunstgeschichte der griechischen ›Klassik‹ auf die römischen Kopien der verlorenen Meisterwerke jener Epoche zu gründen, ist dagegen von einigen seiner Zeitgenossen entschieden zurückgewiesen worden, nachdrücklich vor allem von R. Kekulé²²¹. Die neue, systematische Zusammenstellung, besonders die stil- und kopienkritische Betrachtungsweise der Denkmäler in der Arbeit Furtwänglers haben sich methodisch jedoch grundsätzlich durchgesetzt und die anschließende Polyklet-Diskussion nachhaltig geprägt. Der programmatische und richtungweisende Anspruch der ›Meisterwerke‹ Furtwänglers²²² tritt im Vergleich zu anderen Kunstgeschichten seiner Zeit über griechische Plastik deutlich hervor. Die Fülle der von ihm zugeordneten Denkmäler, der konsequente analytische Zugriff auf die Skulpturen Polyklets und seines Kreises fehlen dort weitgehend²²³. Selbst die erste, von A. Mahler 1902 vorgelegte Polyklet-Monographie bleibt im ganzen weit hinter dem Entwurf Furtwänglers zurück, entsprechend gering ist ihr Einfluß auf die spätere Forschung gewesen²²⁴.

Furtwängler und die Rekonstruktion polykletischer Originale

Furtwängler hat mit seinem wesentlich von römischen Kopien bestimmten Bild ›klassischer‹ Meisterwerke nicht nur einen neuen, wegweisenden Forschungsansatz begründet, dessen grundsätzliche Gültigkeit noch heute betont wird²²⁵. Seine Methode ist in suggestiver Weise bis zur positivistischen Rekonstruktion der verlorenen ›Meisterwerke‹ sogar tatsächlich ›verwirklicht‹ worden²²⁶. Abgüsse verschiedener römischer Repliken eines Statuentypus wurden miteinander verbunden, um so das

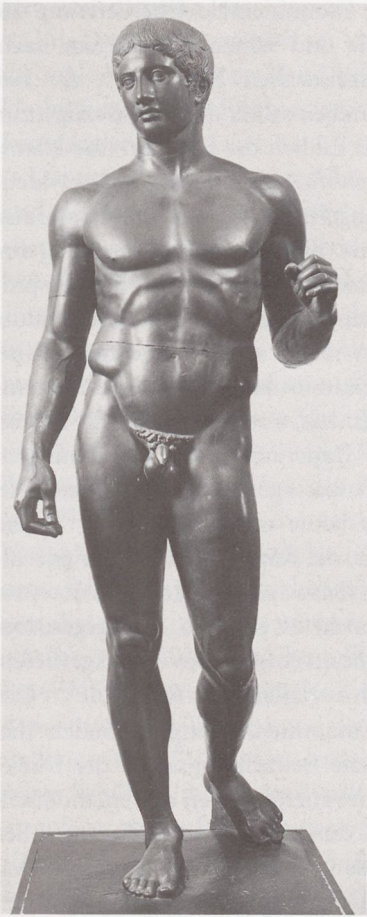


Abb. 266
Rekonstruktion
des Doryphoros
in Gips nach
H. Bulle (1906).
Erlangen,
Archäologisches
Institut

griechische Vorbild wiederzugewinnen. Entsprechende, vereinzelt schon vor oder ohne Mitwirkung von Furtwängler anzutreffende Versuche²²⁷ sind durch die Meisterwerke, ihn selbst, seine Schüler und Mitarbeiter entscheidend gefördert und zur wissenschaftlichen Anerkennung geführt worden²²⁸. Dieses Vorgehen trug mit dazu bei, daß archäologische Untersuchungen noch im 20. Jahrhundert häufiger ein positivistisch, nicht aber historisch geprägtes Erkenntnisinteresse verraten²²⁹.

Die Rekonstruktion polykletischer Originale auf der Grundlage römischer Kopien hat Furtwängler ebenfalls maßgeblich vorbereitet. Zwei Umstände traten begünstigend hinzu. Furtwängler stand als Lehrstuhlinhaber für Klassische Archäologie in München auch dem dort eingerichteten Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke vor²³⁰. Im Jahre 1904 wandte sich an dieses H. Dohrn, ein wohlhabender Stettiner Stadtrat, mit der Bitte, ihm beim Ausbau seiner Sammlung originalgetreuer Reproduktionen berühmter antiker Bronzwerke zu helfen²³¹.

Mit Unterstützung der Archäologen A. Furtwängler, J. Sieveking und P. Wolters gelang es Dohrn, bis zum Jahre 1909 galvanoplastische Hohlgüsse von 16 verschiedenen Statuen und Köpfen nach Gipsvorlagen aus der Münchner Abgußwerkstatt zu erwerben²³². Darunter befanden sich folgende mit Polyklet verbundene Jünglingsfiguren: der bereits von Furtwängler dem Schülerkreis des Meisters zugesprochene Narkissos²³³ und die polykletische Ephebenstatue im Typus Westmacott, deren Wiederherstellung wesentlich auf Rekonstruktionsvorschläge Furtwänglers zurückging²³⁴. Ihr Körper folgt dem der namengebenden Statue in London, der Kopf einer Replik in Leningrad²³⁵.

Die Bronzenachbildung des polykletischen Speerträgers: ein Modellfall der Antikenrezeption

Im Kontext der eben besprochenen Interessen, Furtwänglers archäologischer Zielsetzung und einer von ihm wesentlich fortgeführten positivistischen Wissenschaftstradition klärt sich die statuarische Rekonstruktion des Doryphoros. Einen ersten Herstellungsversuch des Speerträgers hatte bereits H. Bulle in der Sammlung des Archäologischen Instituts der Erlanger Universität unternommen, den er – wohl nicht ganz zufällig – im ersten Band des Münchner Jahrbuchs für bildende Kunst 1906 vorgestellt hat (Abb. 266)²³⁶. Er zeigt im Abguß die Statuenreplik aus Pompei, jedoch bronziert und ohne Marmorstützen. Die in der Münchner Abgußwerkstatt vorgenommene Rekonstruktion des Doryphoros ist ungleich aufwendiger. Sie entstand als eine der letzten Auftragsarbeiten – »eine besonders wichtige und schwierige« – für die Antikengalerie des neuen Stettiner Stadtmuseums²³⁷. In dieses war die Sammlung antiker Nachbildungen Dohrns (s. o.) bereits vor der Museumseröffnung am 23. Juni 1913 überführt worden²³⁸. Mit der Museumsleitung wurde 1910 der Archäologe W. Riezler, ein Schüler des 1907 verstorbenen Furtwängler, auf Empfehlung der einflußreichen, in Stettin ansässigen Familie Dohrn betraut²³⁹. Gleich zu Beginn seiner Amtszeit hat Riezler erreicht, daß der Doryphoros nicht, wie die anderen Nachbildungen, als galvanoplastischer Hohl-, sondern als tatsächlicher Bronzeuß hergestellt worden ist, namentlich um »die ungetrübte natürliche Erscheinung des Erzes, ... eben die helle Farbe zu Ehren zu bringen«²⁴⁰. Die Anfertigung von Gipsmodell und Bronze-statue oblag dem in München lebenden und von Riezler hoch geschätzten Bildhauer Professor Georg Römer²⁴¹, der die Figur zwischen 1910 und 1912 vollendet hat (Abb. 267)²⁴². Sie vereinigt in sich Gipsabgüsse dreier römi-

scher Kopien, die als besonders qualitätvolle und zuverlässige Wiederholungen des verlorenen Originals galten und noch heute zu den wichtigsten Repliken des Doryphoros zählen: des Torso Pourtalès, der fast vollständig erhaltenen Statuenreplik aus Pompei für die dem Torso Pourtalès fehlenden Extremitäten und der Bronzeherme des Apollonios für den Kopf²⁴³. Schwierigkeiten ergaben sich hier vor allem bei der genauen Anpassung der Haltungsmotive des linken Unterschenkels. Dieser mußte bei der Rekonstruktion leicht gelängt, unter seinen Fuß eine etwa 1 cm hohe Erhebung geschoben werden, um das Standflächenniveau des rechten Fußes zu erreichen²⁴⁴. Da der linke Fuß nicht mehr den Boden berührt, sondern leicht erhoben ist, wird der Eindruck des Schreitens der Figur verstärkt. In dieser dynamischen Charakterisierung der Beinstellung scheint auch die vom Naturalismus des 19. Jahrhunderts geprägte und durch Furtwänglers Urteil weiter verfestigte, jedoch nicht zutreffende Deutung des ruhigen Stands der Statue als »Innehalten im Schreiten« nachzuwirken²⁴⁵. Hypothetisch bleiben schließlich Gestaltung und Trageweise der zum polykletischen Original gehörigen Waffe, die sich bis heute bei keiner Replik erhalten hat²⁴⁶. In Analogie zu Bildzeugnissen aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. gab man der Statue in ihre linke Hand eine frei geführte, steil aufsteigende und weit über sie hinausragende Stoßlanze. Über das äußere Erscheinungsbild der Erzfigur schreibt der Bildhauer G. Römer: »Bei der Behandlung des Metalls ist nichts Willkürliches hinzugetan, die Formen sind genau dem Vorhandenen nach geläutert worden. Die Augen wurden durchbrochen und steinerne Augäpfel eingesetzt nebst Wimpern aus Bronzeblech. Die Lippen und Brustwarzen sind aus patiniertem Kupfer eingesetzt worden. Die Patina wurde ganz hell gehalten, gedämpft durch einen Überzug von Asphalt. Zu diesem das Natürliche streifenden Ton steht vorzüglich das Gold aller Haare und der Nägel an Füßen und Händen«²⁴⁷. Wolters vermutet später als ursprünglich intendierte Wirkung dieser Patinierungspraxis, daß die Statue »auch dem sonnengebräunten Körper (sc. der griechischen Athleten) ähnlich glänzen durfte«²⁴⁸. Die ideale, 2,12 Meter hohe Bronzerekonstruktion des polykletischen Doryphoros war zunächst allein für Stettin im Rahmen eines gezielten museumspädagogischen Programms »zur künstlerischen Erziehung des Publikums« bestellt, geplant und ausgeführt worden²⁴⁹.

Ganz anderen Zwecken diente dagegen die zweite Bronzerekonstruktion des Doryphoros, die nach dem Gipsmodell der ersten entstand und sich von dieser allein in der nunmehr geschulterten Trageweise der Stoß-



Abb. 267 1. Bronzerekonstruktion des Doryphoros von G. Römer (1910–1912). Ehemals Stettin, Städtisches Museum (heute Warschau, Nationalmuseum)

lanze unterschied (Abb. 268)²⁵⁰. Für das weitere Verständnis dieser Statue ist wichtig, daß man inzwischen zu wissen glaubte, wen der bis dahin namenlose Speerträger darstelle. Seit der von F. Hauser²⁵¹ 1909 begründeten, jedoch nicht sicher nachweisbaren Interpretation gilt der Doryphoros bis heute gewöhnlich als Standbild des Achill, des mythischen Haupt- und Kriegshelden in dem homerischen Epos der Ilias. Die 1920/21 angefertigte Bronze figur war für ein öffentliches Monument besonderer zeitgeschichtlicher Bedeutung in Auftrag gegeben worden. Die Antikenrekonstruktion des polykletischen Speerträgers diente als der Mittel- und zentrale Bezugspunkt für das nach dem ersten Weltkrieg geplante Kriegerdenkmal der Münchner Universität, das 1920/21 in der repräsentativen, eigens dafür ausgestalteten »Ehrenhalle« des Hauptgebäudes der Hochschule angelegt wor-



Abb. 268 2. Bronzerekonstruktion des Doryphoros von G. Römer (1920/21; 1944 zerstört). Ehemals München, „Ehrenhalle“ im Hauptgebäude der Universität

den war (Abb. 269)²⁵². Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die einzige Änderung, die Römer an der neuen Nachbildung des Doryphoros gegenüber der alten in Stettin (Abb. 267) vorgenommen hat: Die nicht mehr freie, sondern geschulterte Trageweise der Stoßlanze des Münchner Speerträgers rechtfertigt Wolters nachträglich mit bezeichnenden Hinweisen auf entsprechende Kriegerbilder der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. und auf eine Stelle in der Anabasis (6, 5, 25) des griechischen Historikers Xenophon, der hier über lanzentragende Soldaten beim Marsch berichtet²⁵³. Wolters ist offenbar schon an der Planung des Kriegerdenkmals entscheidend beteiligt gewesen. In der ihm 1928 dargebrachten Festschrift erklärt der Münchner Kunsthistoriker W. Pinder, daß die Statue des polykletischen Doryphoros »unter Paul Wolters' weiser Fürsorge zum

Gedächtnis unserer Gefallenen aufgestellt« worden sei²⁵⁴. Die Aufstellung der überlebensgroßen Bronzestatue im Kontext des Kriegerdenkmals ging maßgeblich auf ein 1920 angefertigtes Gutachten des Geheimen Hofrates und Architekten Professor German Bestelmeyer zurück²⁵⁵. Dieser hatte zwischen 1907 und 1909 bereits den monumentalen Lichthof des Hauptgebäudes der Münchner Universität, einen »in Deutschland einmaligen Repräsentationsraum«, erbauen lassen²⁵⁶, auf den sich die im Piano Nobile gelegene »Ehrenhalle« über eine gewaltige Freitreppe nach Westen hin unmittelbar öffnete²⁵⁷. Die »Ehrenhalle« bildete »das Zentrum des gewölbten, neuromanischen Wandelganges Gaertners im östlichen Teil des ersten Stockes, den Mittelpunkt der gesamten Anlage«²⁵⁸. Vier große Marmorplatten »von warmer, lichtbräunlicher Farbe« bedeckten die Seitenwände der »Ehrenhalle«, bildeten den erklärenden Rahmen für die Antikenrekonstruktion des ehernen Speerträgers (Abb. 270). Auf ihnen hatte man unter der Überschrift *In dem großen Kriege MCMXIV–MCMXVIII starben für des Deutschen Reiches Ehre und Größe* in schwarzen Buchstaben die Namen von 1009 Studierenden, 14 Beamten und 3 Dozenten als Kriegsoffer verzeichnet; am Schluß folgte das verpflichtende Bekenntnis *Den Toten zum Gedächtnis, den Lebenden zur Hoffnung, den Kommenden zum Vorbild*²⁵⁹. Für die Namen der noch fehlenden Toten waren zwei weitere Ehrentafeln in Vorbereitung²⁶⁰. In die Bogenfelder über den Totenlisten hatte man zwei Medaillonbüsten eingelassen, die fast freiplastisch wiedergegebene Köpfe jugendlich sterbender Krieger mit Stahlhelmen schmückten (Abb. 269)²⁶¹. Nach K. Hoffmann-Curtius folgte die Konzeption des Kriegerdenkmals in der »Ehrenhalle« wesentlich einem repräsentativen Grabmaltypus, der im späten 19. Jahrhundert vor allem für große (Künstler-)Persönlichkeiten ausgebildet worden war²⁶².

Die zu der pompösen Einweihungsfeier des Kriegerdenkmals offiziell herausgegebene Broschüre »Unseren im Weltkrieg Gefallenen. Gedächtnisfeier der Ludwig-Maximilians-Universität in München am 18. Januar 1922«²⁶³ unterrichtet über die öffentliche Wirkung des ungewöhnlichen Ehrenmonuments mit der statuarischen Antikennachbildung: »In der Mitte der Halle aber steht der Doryphoros des Polyklet in strahlendem Erz«²⁶⁴ (Abb. 269). »Die Wiederherstellung eines klassischen, eines antiken Werkes, das einst im Altertum hochberühmt, im Original verloren, nach den trümmerhaft erhaltenen Repliken in nachempfindender künstlerischer Tätigkeit neu geschaffen wurde. Den Speerträger nannte man diesen Jüngling bei kunstgeschichtlichen

Erörterungen nach der frei in der Linken getragenen großen Kriegslanze; Achill dürfen wir ihn mit seinem ursprünglichen Namen wieder nennen und uns die eigentliche Bedeutung dieser hochgemut, stolz und frei dahinschreitenden Kriegergestalt damit noch eindringlicher klären. Keine blutlose Abstraktion ist es, sondern jener uns allen vertraute Held, der die Erfüllung seiner menschlichen, von der Treue gebotenen Pflicht langem ruhmlosen Altern vorzog. So schreitet er durch die Reihen unserer Toten, ihnen verwandt an Gesinnung und gleich ihnen für uns lebend in unzerstörbarer Jugendkraft. Die goldenen Sprüche auf dem niederen Sockel geben im griechischen Wortlaut zwei Verse aus den Wechselgesängen wieder, welche in Sparta von den Chören bei einem vaterländischen Feste angestimmt wurden, der erste von den Alten gesungen, der zweite die darauf von der Jungmannschaft entgegengerufene Antwort: »Wir waren einst als Jünglinge voll Heldenkraft! / Wir aber werden einstens noch viel stärker sein!«. Die erklärende, zweisprachig gesetzte Sockelinschrift des Doryphoros war der Lykurg-Vita des Plutarch (21, 2) entnommen, hier bezeichnenderweise einem Kontext, der die sich gegenseitig bedingende musische und militärische Erziehung der Männer Spartas beschreibt²⁶⁵. Zum kalkulierten Öffentlichkeitsbezug und kollektiven Erziehungsauftrag der zentral gelegenen Heldengedenkstätte heißt es in derselben Broschüre wenig vorher: »Tausende von Studenten betreten sie (sc. die »Ehrenhalle«) täglich beim Besuch ihrer Vorlesungen. Täglich soll sich das Gefühl der Dankbarkeit erneuern und das Bewusstsein der Pflicht, unseren Toten würdig zu sein.« Zwölf Jahre später fällt der Archäologe P. Wolters ein ganz ähnliches Urteil: »Tagtäglich wandert das heute lebende und lernende Geschlecht an der antiken Jünglingsgestalt vorüber, welche Totenwache zu halten scheint, und an den Inschriftentafeln ringsum ebenso wie zu Füßen des Speerträgers liegen die gespendeten Kränze als Ausdruck treuen Gedenkens«²⁶⁶ (vgl. Abb. 269). Das Kriegerdenkmal der Münchner Universität ist am 18. Januar 1922 unter großem Aufwand feierlich eingeweiht worden²⁶⁷. Die pathetische Inszenierung und das ausgeklügelte Zeremoniell des akademischen Weiheaktes zeigten nach Hoffmann-Curtius bereits alle Elemente, die später die sogenannten Heldengedenkfeiern im dritten Reich geprägt haben²⁶⁸. Hoffmann-Curtius hat die nationalistische Thematik der um »Blut und Eisen« kreisenden Festreden, die zeitgeschichtlichen Hintergründe sowie die politisch-ideologischen Implikationen der feierlichen Einweihung des Kriegerdenkmals und der sich in der Bronzerekonstruktion des »klassischen« Doryphoros



Abb. 269 Kriegerdenkmal in der „Ehrenhalle“ (1920/21; 1944 zerstört). Ehemals München, Hauptgebäude der Universität

manifestierenden Antikenrezeption ausführlich analysiert und kritisch bewertet²⁶⁹. Einige weiterführende Überlegungen zur Aktualisierung der ehernen Nachbildung des polykletischen Speerträgers als Kriegerdenkmal der Münchner Universität knüpfen daran an.

Bereits am 6. Februar 1915, »an dem vaterländischen Abend des Schillervereins«, hatte der Archäologe F. Studniczka einen vielbeachteten Vortrag über »Die griechische Kunst an Kriegergräbern« in der Aula der Universität Leipzig gehalten, der noch im selben Jahr mit der Widmung »den Hinterbliebenen gefallener Krieger« publiziert worden ist. Gleich zu Beginn der Rede rechtfertigt er sein Unterfangen damit, daß »in dieser großen Zeit« auch der nur zu Hause dienende Patriot »doch Herz und Kopf voll von unserem heiligen Kriege« habe und deswegen »jetzt unwillkürlich« das suche, was »sich auf ihn beziehen, mit ihm vergleichen läßt«. Entsprechend richtet er die gedruckte Schrift zugleich an »einen weiten Kreis« der Öffentlichkeit, weil er darin bestärkt



Abb. 270 Kriegerdenkmal in der „Ehrenhalle“ (1920/21; 1944 zerstört). Ehemals München, Hauptgebäude der Universität

worden sei, »daß die so noch nirgends vorhandene Zusammenstellung heute auch anderen willkommen sein könnte als den Leipziger Zuhörern des Vortrags.« Am Ende seines kunstgeschichtlichen Überblicks wendet sich Studniczka wieder der Gegenwart zu und fordert für die Gestaltung der hier bald zu erwartenden, »kleinen und großen« Kriegerdenkmäler programmatisch die Rückbesinnung auf die griechische Antike: »Möchte doch auch ihre Kunst am Kriegergrab imstande sein, die unsere mit ihrer schlichten Größe zu erfüllen. Ich denke hier vor allem an den idealen Sinn und die bürgerliche Anspruchslosigkeit, womit jene Grabsteine einzelner Krieger das Individuelle gern zurückstellen, um das Allgemeine, das Typische zu desto stärkerer Wirkung zu bringen, und an den hellen Optimismus, der die teuren Gefallenen fast nur im Lichte des Lebens und der Liebe oder im Glanz des sieghaften Kampfes fürs Vaterland verewigen möchte«²⁷⁰. Die Aufstellung der Antikennachbildung des Doryphoros als ehrende Heldenstatue für die im ersten Weltkrieg gefallenen Mitglieder der Münchner Universität erscheint wie eine unmittelbare Antwort auf die leidenschaftlich vorgetragene

Forderung Studniczkas, das Vorbild der griechischen ›Klassik‹ für die Ausgestaltung der Kriegerdenkmäler der Gegenwart zu aktualisieren, damit »auf unsere Leiden und Sorgen ein Strahl verklärender Schönheit fällt«, damit wir uns »den Lebensmut und -willen frisch ... erhalten trotz allen Schrecken und Leiden dieser gewaltigen Zeit«²⁷¹.

Die positivistische Idealrekonstruktion des polykletischen Speerträgers hat bis heute ihren Vorbildcharakter behalten, vertritt bis heute beispielhaft ›klassische Form«²⁷². Der sich darin manifestierende Normgedanke hat nicht nur die ungewöhnliche Aufstellung des Doryphoros in der Universität München (Abb. 269.270), sondern auch die Herstellung eines für den Hochschulunterricht angefertigten Großdias des Kunsthistorischen Instituts der Universität Tübingen bestimmt: Es zeigt links im Gipsabguß die am vollständigsten erhaltene Replik des polykletischen Speerträgers aus Pompei, rechts daneben einen Mann von athletischem Körperbau, der die Haltungsmotive des statuarischen Vorbilds übernommen hat (Abb. 271)²⁷³. In der Münchner Universität ist die Antikenrekonstruktion des polykletischen Doryphoros darüber hinaus zeitgeschichtlich bewußt aktualisiert worden. Die furchtbaren Kriegererfahrungen der jüngsten Vergangenheit sollten sich in der ›klassischen‹ Gestalt des als mythischen Helden verstandenen Speerträgers, in der kanonisch schönen Musterfigur Polyklets gleichsam legitimierend verklären. Die ideale Antikenrekonstruktion des vollkommenen Menschen ist im Kontext des Kriegerdenkmals (Abb. 269.270) zugleich das gegenwartsbezogene Abbild des treu dienenden Soldaten, das verpflichtende Vorbild des heldenhaften Kämpfers und das vertraute, zur greifbaren Wirklichkeit gewordene Leitbild der akademischen Jugend. ›Klassische‹ Form idealisiert hier erlebte Geschichte, entückt sie klärender Hinterfragung und kritischer Bewertung, gerät unter dem Postulat absoluter Gültigkeit zur normierenden, von ideologischem Pathos besetzten Bildformel der deutschen Bildungselite²⁷⁴. Entsprechend erkennt der Archäologe P. Wolters die beispielhafte Bedeutung des Speerträgers besonders im engen Wechselspiel der inhaltlichen Bezüge von Kriegerdenkmal und Universität. Er schließt seinen 1934 erschienenen Aufsatz über »Polyklets Doryphoros in der Ehrenhalle der Münchner Universität« mit der bezeichnenden Bemerkung: »Achill, der treue Freund, der tapferere Held, der Schüler des weisen Chiron, auch musisch gebildet, sollte dort (sc. im antiken Gymnasium) Vorbild der Epheben sein und ist auch so für unsere Universität und ihre Ehrenhalle ein Bild, zu dessen Füßen sich die

Kränze dankbarer Ehrung mit Recht sammeln dürfen²⁷⁵. In der Wolters wenige Jahre vorher dargebrachten Festschrift erklärt der Münchner Kunsthistoriker W. Pinder programmatisch die Antike zur kollektiven, identitätsstiftenden Norm der abendländischen Gegenwart; hier urteilt er unter dem anspielungsreichen Titel »Antike Kampf motive in neuerer Kunst« über die Doryphoros-Nachbildung des Kriegerdenkmals, »daß eine so reine Form der Rundplastik bei uns niemals ganz wiedergekommen ist, daß dafür jene Welt vieles noch nicht ahnte, das uns erst gelang. Vor der Bejahung des Organischen aber, die sie ausdrückt, ja schon vor der Person, vor dem Menschentum, das da wahrhaft auf uns hinstrahlt, wird er (sc., der heute in der Münchner Universität an der Statue des polykletischen Speerträgers vorbeigeht,) sich sagen müssen: das sind wir, das ist unser«²⁷⁶. Oberregierungsbaurat F. Geiger, der Vorstand des Universitätsbauamtes München, konzentriert die erzieherische Aussage der ehernen Antikenrekonstruktion ganz auf das Militärische. In seinem 1928 erschienenen und von den Universitätsbehörden offiziell unterstützten Buch über die Bauten der Alma Mater konstatiert er unter unmittelbarem Bezug auf die 1922 begangene Einweihungsfeier des Kriegerdenkmals: »Immer neuer Lorbeer schmückt diese Tafeln (sc. mit den Totenlisten) in der Halle des I. Stocks und den Sockel des Speerträgers, der die für das Vaterland kampff- und todbereite Jugend ver sinnbildet«²⁷⁷. Ähnlich gelagerte Vorstellungen sind im dritten Reich dann auch mit der im musealen Kontext gleichsam isoliert aufgestellten Bronzerekonstruktion des Stettiner Doryphoros (Abb. 267) verbunden worden. Anlässlich des »Welt ereignis (ses) der Olympiade in Berlin« schreibt O. Holtz 1936 im Nachrichtenblatt des Stettiner Verkehrsvereins: »Die vollendete Schönheit des griechischen Menschen im klassischen Zeitalter der griechischen Geschichte, dem 5. Jahrhundert, stellen uns die Werke der großen Bildhauer dieser Zeit vor Augen: der »Speerträger« des Polyklet, die Darstellung des wehrhaften Jünglings, eines aufrechten, soldatischen Typus«²⁷⁸. Mitten im zweiten Weltkrieg veröffentlicht der Archäologe E. Buschor auf Wunsch der deutschen Wehrmacht eine bebilderte und 1943 gedruckte Broschüre unter dem heroischen Titel »Das Krieger tum der Parthenonzeit«; das ihr vorangestellte Geleitwort des damaligen Münchner Dekan F. Dirlmeier beginnt mit »Soldaten, Studenten! In Tagen, wo uns harte Bewährungsproben und der Wille zum Sieg gleicherweise wortkarg gemacht haben, sendet Ihnen die Philosophische Fakultät ohne langes Geleitschreiben diese Schrift ins Feld«²⁷⁹. Dort lesen die solchermaßen angesprochenen Studenten über

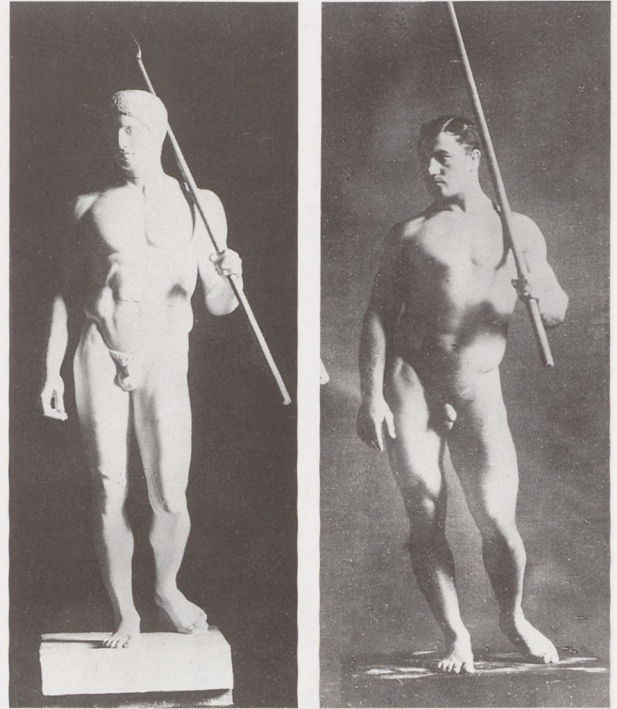


Abb. 271 Links: Gipsabguß des Doryphoros, Replik Neapel. Rechts: Mann in Haltungsmotiven des Doryphoros (undatiert). Tübingen, Großdia des Kunsthistorischen Instituts der Universität.

den polykletischen Speerträger, vertreten durch ein Photo der vertrauten Bronzerekonstruktion der Münchner Universität (Abb. 268): »... so ist Achilleus Träger eines besonderen Wissens um das Schicksal: er hat strahlendes Heldentum und frühen Tod in der Jünglingsblüte einem gewöhnlichen Leben vorgezogen. Diese Gewißheit neigt sein Haupt und vertieft seinen Blick, läßt aber auch den jungen Heldenleib in hellerem Licht erstrahlen«²⁸⁰.

Kritisch aktualisierte »Antikenbilder« haben sich dagegen nicht durchsetzen können. Dennoch soll ein Darstellungsbeispiel wenigstens kurz gestreift werden, da es exemplarisch auch die Möglichkeit einer radikalen Gegenposition zur Antikenrezeption des Kriegerdenkmals der Münchner Universität veranschaulicht. Fast zeitgleich mit der dort verwirklichten Aktualisierung des polykletischen Speerträgers entwarf der Maler Rudolf Schlichter 1919/20 in Berlin die von ihm voll signierte Collage »Phänomen/Werke« (Abb. 272), die bis zu ihrer jüngst gelungenen Wiederauffindung lange Zeit als verschollen galt²⁸¹. Das höchst differenziert und beziehungsreich angelegte Bildwerk gewährt wie durch ein Fenster Einblick in die intime Tanzszene eines Bordells:

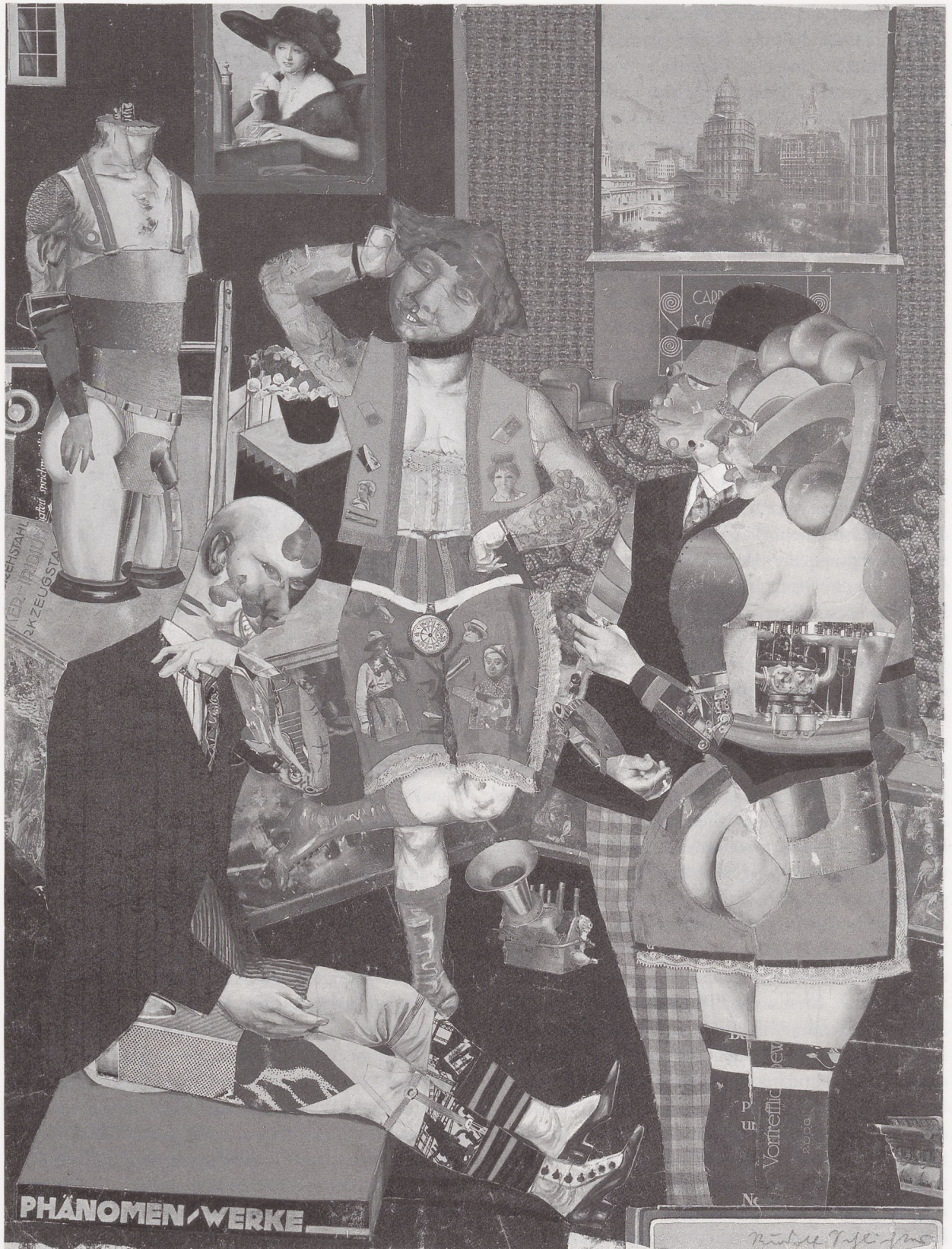


Abb. 272 Collage „Phänomen/Werke“ von Rudolf Schlichter (1919/20). Privatbesitz

eine zynische Karikatur von beißendem Spott, mit der Schlichter das in seinen Augen wahre, unverstellte Wesen der bürgerlichen Nachkriegsgesellschaft geißelt. Unser Interesse muß sich hier auf eine Figur beschränken. Denkmalhaft erstarrt steht links oben im Bild, von einem podestartigen Tisch auffällig hervorgehoben, ein kopflöser, auch sonst stark verstümmelter Krüppel mit Oberschenkelprothesen. Sein in Photomontage wiedergegebener Rumpf besteht aus dem antiken Torso eines ›klassischen‹ Jünglings, wohl dem berühmten, motivisch und im ›Erhaltungszustand‹ mit dem Krüppel genau übereinstimmenden Torso Pourtalès (Kat. 43)²⁸², der als bevorzugte Körperreplik des polykletischen Speerträgers bereits in die positivistische Doryphoros-Rekonstruktion von G. Römer eingegangen war (Abb. 267.268). Torso und Krüppel waren als untereinander austauschbare und sich gegenseitig erklärende Bildformeln unmittelbar aufeinander bezogen. Angesichts dieser eindeutigen formalen ›Identität‹ mußte die inhaltliche Aussage des Krüppel-Torso um so provozierender wirken; wurde doch das als gemeinhin vorbildlich geltende Antikenzitat des idealen (Kriegs-)Helden direkt auf die nach dem ersten Weltkrieg allgegenwärtige Realität des verstümmelten (Kriegs-)Krüppels übertragen. Schlichter wendete sich dabei nicht gegen die Antike selbst, sondern allein gegen die normierende, von hohlem Pathos geprägte Antikenrezeption der bürgerlichen Gesellschaft: »Indem er nur die Formfindung zitierte, den Inhalt jedoch (ostentativ) umdeutete, vergegenwärtigte er die humanistische Fassade des Bürgertums, die das (wesentlich auf die Antike gegründete) Ideal des heldischen Kriegers propagandistisch ausschaltete und noch dazu den Krüppel so lange zum Helden verklärte, wie er der Kriegspropaganda nützlich war«²⁸³. In dem als schockierenden Kriegskrüppel aktualisierten Antikentorso Schlichters manifestiert sich ein ebenso krasses wie kritisches, wenn auch weitgehend wirkungslos gebliebenes ›Gegenbild‹ zur affirmativen und glorifizierenden Antikenrezeption, die das Kriegerdenkmal der Münchner Universität (Abb. 269.270) beispielhaft vertritt.

Das Hauptgebäude der Münchner Universität ist beim Bombenangriff vom 13. Juli 1944 weitgehend zerstört worden, mit ihm auch die als Kriegerdenkmal dienende Bronzestatue des Doryphoros²⁸⁴. Der repräsentative Kern des Hauptgebäudes, vor allem der Lichthof und die ehemalige ›Ehrenhalle‹, sind in der Nachkriegszeit originalgetreu wieder aufgebaut und am 12. Juli 1958 feierlich eingeweiht worden (s. u.)²⁸⁵. Nur die frühere Heldengedenkstätte der im ersten Weltkrieg gefallenen Mitglieder der Münchner Universität wurde nicht rekon-

struiert, freilich mit einer bezeichnenden Ausnahme: Ausgerechnet der einstige Mittel- und zentrale Bezugspunkt des Kriegerdenkmals, die Antikenrekonstruktion des polykletischen Speerträgers, konnte in seiner vermeintlich zeitlosen Klassizität die Geschichte überdauern, obwohl die Statue selbst vernichtet worden war. So wurde die positivistische Nachbildung des ›klassischen‹ Vorbildes für das Hauptgebäude der Münchner Universität, das 13 Jahre nach Kriegsende wieder in altem Glanz erstrahlte, ein zweites Mal in Auftrag gegeben und in Bronzegegüß offenbar nach den alten Modellvorlagen wiederhergestellt²⁸⁶. Die neue Bronzefigur muß bereits einige Zeit vor der Einweihung des Lichthofes fertig geworden sein, wie ihre provisorische Aufstellung an anderer Stelle anschaulich belegt (vgl. Abb. 274). Die Statue ist 1958 in die ehemalige ›Ehrenhalle‹ der Münchner Universität überführt und hier mit der knappen Sokkelinschrift *Doryphoros von Polyklet* wieder aufgestellt worden, wo sie noch heute steht (Abb. 273)²⁸⁷; in der traditionsreichen Halle am Rektoratsgang repräsentiert sie geradezu programmatisch die Kontinuität der nach dem alten Vorbild erneuerten Ludwig-Maximilians-Universität. Die einzige wirkliche Abweichung gegenüber der alten Nachbildung fällt als bewußte Aktualisierung der neuen zugleich besonders auf²⁸⁸. Die zum polykletischen Original gehörige Waffe wurde dem ›Speerträger‹ der Nachkriegszeit nicht mehr in die Hand gegeben, das seit der Antike namengebende Attribut der Figur absichtsvoll fortgelassen, der Doryphoros gleichsam entwaffnet bzw. entmilitarisiert²⁸⁹. Die den neuen zeitgeschichtlichen Gegebenheiten ›angepaßte‹ Bronzefigur wurde so nicht einmal mehr der ihr ursprünglich zugeordneten Aufgabe als vollständige Idealrekonstruktion des verlorenen polykletischen Vorbildes gerecht. Die ideologisch vorbelastete Einstellung zur ›klassischen‹ Antike gibt sich auch hier wieder in aller Deutlichkeit zu erkennen²⁹⁰. Bereits in der provisorischen Neuaufstellung des bronzenen ›Speerträgers‹ manifestierte sich die gezielte, politisch aktualisierte Umdeutung der Musterfigur. Bevor die Doryphoros-Nachbildung wieder an ihren ursprünglichen Ort in die ehemalige ›Ehrenhalle‹ kam, stand sie gegenüber vom alten Hauptgebäude der Münchner Universität auf dem Platz, der nach dem geistigen Führer des Widerstandskreises der Weißen Rose in *Professor-Huber-Hof* umbenannt worden war (Abb. 274)²⁹¹.

Die betont konservative Programmatik der neuen Inschriften des in alter Pracht rekonstruierten Lichthofes, mit dem »die Münchner Universität wieder einen würdigen und unter Deutschlands Universitäten einmaligen Repräsentationsraum« besitzt²⁹², muß wenigstens kurz



Abb. 273 3. Bronzerekonstruktion des Doryphoros nach G. Römer. München, Lichthof (ehemalige „Ehrenhalle“) im Hauptgebäude der Universität (seit 1958)

gestreift werden, da sie für unseren Zusammenhang besonders aufschlußreich ist²⁹³: Das alte, bereits nach dem ersten Weltkrieg mit der Halle wesentlich verbundene Thema des Krieges wird auch nach dem zweiten Weltkrieg wieder pointiert angesprochen, bezeichnenderweise jedoch ausschließlich in der traditionellen Sprache der Bildungselite, dem auf die ›klassische‹ Antike zurückweisenden Latein²⁹⁴; das neue Thema der Freiheit hingegen wird nicht genannt, es ist nur durch Bildzeichen und bloße Personennamen zu erschließen. Anlässlich der Einweihungsfeier des Lichthofes am 12. Juli 1958 wurde ein Mahnmal für die hingerichteten Mitglieder des Widerstandskreises der Weißen Rose enthüllt, die in dieser Halle öffentlich zum Sturz der nationalsozialistischen Diktatur aufgerufen hatten. Ein hochrechteckiges Bronzerelief zeigt symbolisch die stilisierten Gestalten der ruhig hintereinander stehenden Opfer, die sich locker von der Bodenleiste aus nach oben hin staffeln: Darunter erscheinen, eingemeißelt in die farbige Marmorinkrustation der Wand, allein

die sieben Namen der Toten; aus ihrer Mitte erhebt sich ein kleiner, vor die Wand gesetzter Marmorquader, geschmückt von der Intarsie einer ebenmäßigen weißen Rose, welche die Jahreszahl MCMXLIII erklärt²⁹⁵. »Es lebe die Freiheit!« waren die letzten Worte, die Hans Scholl vor seiner Hinrichtung am 22. Februar 1943 ausgerufen hatte; sie standen im Mittelpunkt der richtungweisenden Festrede, die Professor Romano Guardini bei der Einweihung des Mahnmals gehalten hat²⁹⁶, an der Marmorwand des Lichthofes indes stehen sie nicht. Nur wenige Tage danach wurde im Lichthof eine zweite Inschrift enthüllt. Sie gilt dem Andenken der in den »drei großen Kriege(n)«²⁹⁷ seit 1870 gefallenen Akademiker; ihr pathetischer, vom Hochschulsenat beschlossener Text lautet *piae memoriae monumentum/mortuis sacrum trium bellorum/fato oppressis non in vanum* (Das Monument ist dem frommen Gedächtnis der Toten heilig, die durch das Schicksal dreier Kriege nicht umsonst niedergeworfen worden sind)²⁹⁸. Zur Bedeutung der Worte und des Aufstellungsortes der Gedenktafel bekannte der Rek-

tor Professor Joseph Pascher 1958 anlässlich der im Lichthof auf Wunsch der Studenten veranstalteten Gedenkfeier zum Widerstand am 20. Juli 1944: »Nie wird die Welt die Menschen entbehren können, die sich hingeben bis in den Tod. Die Opferbereitschaft unserer Jugend gehört zu unseren höchsten Gütern... Die Universität wird Jahr um Jahr in dieser Halle das Gedächtnis des Kreises der Weißen Rose begehen. Im gleichen Raum geistern die Manen der Gefallenen, deren Namen einst die Wände um den Doryphoros bedeckten. Es ist unmöglich, die Heere dieser Kriegsoffer ferner in einen zweiten Tod hineinzuschweigen. Allen Opfern der drei Kriege ist daher wieder ein Denkmal gesetzt. Es geschah mit Absicht nicht bei der Gestalt des Speerträgers, um nicht die Waffe zum Symbol und zum Grunde des Gedächtnisses zu machen, obwohl eine gewaltige innere Wehrhaftigkeit in jener Hingabe liegt, der die Gedenktafel gilt. ›Non in vanum‹ ist nach unserer Überzeugung das Blutopfer der akademischen Jugend in aller Welt«²⁹⁹.

Im Kontext solcher zeitgeschichtlichen ideologischen Strömungen verwundert es kaum, daß der entwaffnete, ganz auf seine ›klassische‹ Hülle reduzierte ›Speerträger‹ der Nachkriegszeit sogar explizit zur idealen Symbolfigur des freien Menschen erklärt werden konnte. Eine wohl kurz vor 1952 veröffentlichte Anzeige der Duisburger Kupferhütte zeigt den Doryphoros über einer steil ansteigenden Bilanz- bzw. Trendkurve des damals etwa 75 Jahre alten Konzerns, umgeben von den quadratischen Rastern einer mathematische Objektivität suggestierenden Bildaussage, die der daneben gesetzte Text schlagwortartig formuliert: »Das Ziel der Wirtschaft – Der freie Mensch/Duisburger Kupferhütte« (Abb. 275)³⁰⁰.

In der Aktualisierung des polykletischen Speerträgers klärt sich beispielhaft die ebenso normierende wie ideologische Bedeutung der Antikenrezeption für die Legitimierung selbst der unterschiedlichsten Wertbegriffe; traditioneller Adressatenkreis ist die deutsche Bildungselite: Vor dem ersten Weltkrieg entsteht die Nachbildung des Doryphoros als ›klassische‹ Idealrekonstruktion im Rahmen eines gezielten museumspädagogischen Programms (Abb. 267); nach dem ersten Weltkrieg wird sie als zentrale Bezugsfigur des Kriegerdenkmals der Münchner Universität zum ›klassischen‹ Vorbild für die tod- und kampfbereite Jugend erhoben (Abb. 268–270); nach dem zweiten Weltkrieg wird die kanonische Musterfigur des Speerträgers entwaffnet, ganz auf die äußere Formenhülle ›klassischer Schönheit‹ reduziert, sein inhaltsleeres Erscheinungsbild schließlich als ›klassisches‹ Sinnbild der Freiheit deklariert (bes. Abb. 274). Die mit dem Doryphoros immer wieder verbundene

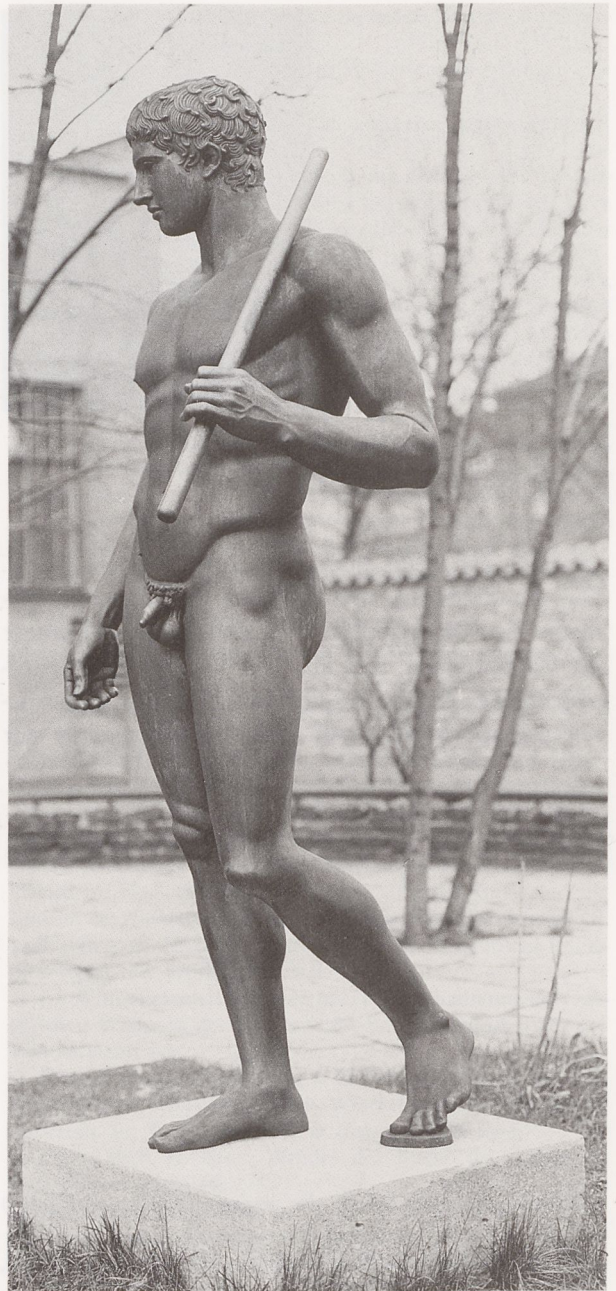


Abb. 274 3. Bronzerekonstruktion des Doryphoros nach G. Römer. München, Professor-Huber-Hof beim Hauptgebäude der Universität (bis 1958)

Vorstellung des schlechthin idealen, von ›klassischer‹ Unvergänglichkeit geprägten Menschen beruft sich dabei jedoch allein auf ein sekundäres Urteil der Neuzeit über eine bestimmte Epoche des Altertums, die in diesem Zusammenhang als zeitloses Vorbild von universaler Gültigkeit nicht nur lange Zeit verstanden wurde³⁰¹,



Abb. 275 Idealrekonstruktion des Doryphoros in einer Anzeige der Duisburger Kupferhütte (um 1952)

sondern auch heute noch vielfach verstanden wird³⁰². Die grundsätzliche und zugleich gefährliche Problematik einer ewig gültigen ›Klassik‹ scheint im Kontext der verschiedenen, hier nur kurz angedeuteten zeitgeschichtlichen Bezüge deutlich auf. Erst unter der – wissenschaftlich begründeten – Voraussetzung einer zur

absoluten Norm erklärten ›Klassik‹ des Altertums hat die rationale Musterfigur des polykletischen Doryphoros sich nicht nur als positivistisches Idealbild rekonstruieren, sondern in dieser Form auch als Kriegerdenkmal der Münchner Universität politisch aktualisieren lassen. Unter derselben Voraussetzung hat später besonders die ›klassizistisch‹ inszenierte, programmatisch an die Antike anknüpfende Formensprache der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft sich profilieren und ihre affirmative Wirkung entfalten können³⁰³. Es liegt auf der Hand, daß wir uns von den willkürlichen Maßstäben dieser Klassizität rasch und konsequent befreien sollten. Erst aus einer von ihr unbelasteten Perspektive eröffnen sich für uns ganz neue Erkenntnismöglichkeiten nicht nur über die Werke des innovativen Bildhauers und Kunsttheoretikers Polyklet, sondern auch über ihren Bezug zu den revolutionären Veränderungen und geschichtlichen Erfahrungen der Griechen im 5. Jahrhundert v. Chr.³⁰⁴ Auf einer solchen Grundlage können wir neu und unvoreingenommener fragen, welchen Gewinn die Beschäftigung mit der Antike den Menschen der Gegenwart zu bieten vermag.

Abkürzungen (außer den für den gesamten Band verbindlichen)

Archäologenbildnisse = R. Lullies – W. Schiering (Hrsg.), Archäologenbildnisse (1988).

Hoffmann-Curtius = K. Hoffmann-Curtius, Der Doryphoros als Kommilitone. Antikenrezeption in München nach der Räterepublik in: Humanistische Bildung 8, 1984, 73–138.

Winckelmann I–VIII = C. L. Fernow (Hrsg.), Winckelmann's Werke I (1808); II (1808); H. Meyer – J. Schulze (Hrsg.), Winckelmann's Werke III (1809); IV (1811); V (1812); VI (1815); VII (1817); VIII (1820).

Winckelmann, Anmerkungen = J. J. Winckelmann, Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums (1767). Winckelmann, Kunst = J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums (1764).

Winckelmann, Monumenti = J. J. Winckelmann, Monumenti antichi inediti (1767).

Winckelmann, Trattato = Trattato preliminare dell'arte del

disegno degli antichi populi in: J. J. Winckelmann, Monumenti antichi inediti (1767).

Wolters = P. Wolters, Polyklets Doryphoros in der Ehrenhalle der Münchner Universität in: Münch. Jahrb. d. bild. Kunst II, 1934, 4–25.

Anmerkungen

1 Hier mit weiterer Lit. C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen I–III² (1898), dazu die von W. Rehm 1956 herausgeg. 5. Aufl.; R. Kekulé von Stradonitz, Die Vorstellungen von griech. Kunst und ihre Wandlungen im neunzehnten Jahrhundert (1908)

- 7 ff.; I. Kreuzer, Studien zu Winckelmanns Ästhetik (1959); W. Bosshard, Winckelmann. Ästhetik der Mitte (1960); W. Henning, Winckelmann – Bibliographie (1967); H. Ruppert, Winckelmann – Bibliographie (1968); N. Himmelmann, Winckelmanns Hermeneutik, Abh. d. Akad. d. Wiss. Mainz (1971); W. Leppmann, Winckelmann (1971); B. Häslér, Beiträge zu einem neuen Winckelmannsbild (1973); M. Kunze, Archäologie zur Zeit Winckelmanns (1975); A. H. Borbein, Zur Entwicklung der archäologischen Forschung im 18. und 19. Jahrhundert, in: R. Kurzrock (Hrsg.), Archäologie, Forschung und Information, Schriftenreihe der RIAS-Funkuniversität (1977) 28–42 bes. 31 ff.; R. Bianchi Bandinelli, Klassische Archäologie. Eine kritische Einführung (1978) 34 ff.; T. Namowicz, Die aufklärerische Utopie (1978) 60 ff.; E. Maek-Gérard in: H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung, Forschungen zur Villa Albani (1982) 24 ff.; D. Metzler, Hephästos 5/6, 1983/84, 7 ff.; M. Käfer, Winckelmanns hermeneutische Prinzipien (1986; dazu die Besprechung von H. Sichtermann, Gymnasium 96, 1989, 91 ff.); Th. W. Gaetgens (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann 1717–1768 (1986) bes. 295 ff. (A. H. Borbein, Winckelmann und die Klassische Archäologie); Archäologenbildnisse 5 ff. (W. Schiering); L. Uhlig (Hrsg.), Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland (1988); A. H. Borbein in: K. Christ – A. Momigliano (Hrsg.), Die Antike im 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland (1988) 275 ff.; St. Bruer, Die Wirkung Winckelmanns auf die deutsche Archäologie im 19. Jahrhundert, maschinschriftl. Diss. Jena (1989); H. v. Steuben, Winckelmann und Polyklet in: Musagetes. Festschrift W. Prinz (1990) im Druck (dem Verf. danke ich herzlich für die freundliche Überlassung seines ungedruckten Manuskriptes).
- 2 Mein Beitrag ist als Auftragsarbeit entstanden. Der dadurch vorgegebene Rahmen hat die Behandlung des umfangreichen, bisher noch nicht aufgearbeiteten Themas hier zwangsläufig auf ein Forschungsreferat begrenzt. Für Hinweise und Kritik danke ich A. H. Borbein und T. Hölscher herzlich, für verschiedene Hilfe und die Bereitstellung von Photos H. Bergius, L. Boehm, W. Dobrowolski, M. Donderer, W. Filipowiak, F. W. Hamdorf, V. Kokkel, R. Lauter, Chr. Präger, I. Scheibler, B. Steinborn, H. Vögele, S. Walker, dem Archiv und dem Bauamt der Ludwig-Maximilians-Universität München, der Galerie Michael Hasenclever München sowie dem Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen.
- 3 Zu Polyklet und Winckelmann jetzt auch H. v. Steuben a. O. (im Druck).
- 4 Winckelmann, Kunst bes. 224 f. 335.
- 5 Winckelmann, Anmerkungen bes. 91.
- 6 Winckelmann, Trattato bes. LXX.
- 7 Hier und zum Folgenden Winckelmann, Kunst 224 f. 227 (Zitate S. 224. 227) = Winckelmann V 235 f.
- 8 Nat. hist. 35, 56.
- 9 Winckelmann, Anmerkungen 91 = Winckelmann VI 1, 47 f.; vgl. auch Winckelmann, Trattato S. LXX = Winckelmann VII 164.
- 10 Hier und zum Folgenden Winckelmann VI 1, 48; vgl. dazu Bosshard a. O. 198. 245 Anm. 36.
- 11 Hier und zum Folgenden Winckelmann, Kunst 335 = Winckelmann VI 1, 48; vgl. auch Winckelmann, Trattato S. LXX = Winckelmann VII 164. – Zur Hera von Argos unten S. 478 f. 481.
- 12 Vgl. Winckelmann, Kunst 335 Anm. 2 = Winckelmann VI 2, 78 f. Anm. 277. – Zum Diadumenos Farnese G. Hafner, Tatort Antike (1979) 221 ff. (Forschungsbericht); Kreikenbom Nr. V 6 Taf. 263. 264.
- 13 Vgl. Winckelmann, Trattato S. LXX = Winckelmann VII 164 f.; s. auch Winckelmann VI 1, 49.
- 14 Cicero, act. in Verrem 4,3,5; vgl. Winckelmann, Anmerkungen 91 = Winckelmann VI 1, 49; Winckelmann, Trattato S. LXX = Winckelmann VII 165.
- 15 Plinius, nat. hist. 34, 55; vgl. Winckelmann, Anmerkungen 91 = Winckelmann VI 1, 49 f.
- 16 Plinius, nat. hist. 34, 56; vgl. Winckelmann, Anmerkungen 91 = Winckelmann VI 2, 81 Anm. 288.
- 17 Heute London, British Museum Inv. D 640; vgl. Winckelmann, Monumenti 240 Abb. 182 (dazu oben Anm. 14); H. v. Rohden – H. Winnefeld, Architektonische röm. Tonreliefs der Kaiserzeit. Die antiken Terrakotten IV (1911) 214 f. Taf. 33.
- 18 Heute London, British Museum Inv. 1756; vgl. W. C. Perry, Greek and Roman Sculpture (1882) 354 f. Abb. 156 (»The Works of Polycleitus«); Br. Br. Taf. 54; A. H. Smith, A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities III, British Museum (1904) 110 f. Nr. 1756; B. F. Cook, The Townley Marbles, British Museum (1985) 10 f. Abb. 2.
- 19 Paris, Musée du Louvre Inv. MA 527; vgl. L. Alscher, Griech. Plastik IV. Hellenismus (1957) 119 ff. Abb. 52 a–c; A. H. Borbein, Jahrb. d. Inst. 88, 1973, 153, 155 Abb. 79; Vierneisel-Schlörb 460 ff. zu Nr. 42; F. Haskell – N. Penny, Taste and the Antique² (1982) 221 ff. Nr. 43 Abb. 115; W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen³ (1983) 146 ff. Abb. 140–42; K. Kell, Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen (1988) 87 ff. Abb. 19.
- 20 Allein Cicero, Brutus 86, 296, ders., in Verrem 2,4,5 und Plinius, nat. hist. 34, 55 f. werden von Winckelmann eigens nachgewiesen.
- 21 Borbein, Entwicklung a. O. (Anm. 1) 31; vgl. auch H. Hartfield, The Germanic Review 38, 1953, 282 ff.; F. Meinecke, Die Entstehung des Historismus² (1946) bes. 313 ff.; W. Heise in: B. Häslér (Hrsg.), Beiträge zu einem neuen Winckelmannsbild (1973) 32 ff.; T. Namowicz, Die aufklärerische Utopie (1978) 62 ff. 68 ff., der die starke Idealisierung des Griechentums durch Winckelmann jedoch zu einseitig als »aufklärerische Utopie« versteht; E. Maek-Gérard in: H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung, Forschungen zur Villa Albani (1982) 3 ff. 24 ff. 35 ff. 42 ff.; M. Käfer, Winckelmanns hermeneutische Prinzipien (1986) bes. 106 ff. 117 ff. 121 ff.
- 22 J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst (1756) 3 = Winckelmann I 8.
- 23 Dazu Borbein, Entwicklung a. O. (Anm. 1) 32; vgl. auch N. Himmelmann-Wildschütz, Marb. Winckelm. Progr. 1960, bes. 17 mit Anm. 10; W. Raack, Jahrb. d. Inst. 103, 1988, 160 f.
- 24 Dazu auch R. Benz, Wandel des Bildes der Antike in Deutschland (1948) 96.
- 25 Winckelmann VI 1, 48.
- 26 Winckelmann, Kunst 335 = Winckelmann VI 1, 48; vgl. Winckelmann VI 2, 77 Anm. 273; dazu auch Lorenz 4.
- 27 Winckelmann, Kunst 335 Anm. 2 = Winckelmann VI 2, 78 f. Anm. 277; dazu oben Anm. 10.
- 28 Dazu auch P. Gerlach in: H. Beck – P. C. Bol – E. Maek-Gérard (Hrsg.), Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert (1984) 66.
- 29 Winckelmann, Kunst 255 = Winckelmann V 111 f. Der Kopftypus ist dem Doryphoros eng verwandt und Polyklet oft zugesprochen worden; vgl. Zanker 30 ff. Nr. 28 Taf. 34, 3; 36, 8; s. hier aber Kat. 179.
- 30 Winckelmann, Anmerkungen 102 f. = Winckelmann VI 1, 140 ff.; Winckelmann, Trattato S. LXXXI f. = Winckelmann VII 195 ff.
- 31 Winckelmann, Kunst 255 = Winckelmann V 111; zur Torsoreplik in Grünschiefer Kreikenbom Nr. III 10 Taf. 132. 133.
- 32 Winckelmann, Trattato S. LXXXIII = Winckelmann VII 198.
- 33 Winckelmann, Kunst 236 = Winckelmann V 261; hier und zum

- folgenden auch J. J. Winckelmann, J. Winckelmann's Sendschreiben von den Herculianischen Entdeckungen (1762) 36 f. = Winckelmann II 54 f.; Winckelmann, Trattato S. XXXI = Winckelmann VII 60; Winckelmann IV 217 f.; zur Apollonios-Herme Kreikenbom Nr. III 42 Taf. 172–175.
- 34 Dazu oben Anm. 29.
- 35 So in De'bronzi di Ercolano e contorni 1. Delle antichità di Ercolano V (1767) 157 mit Anm. 2 zu Taf. 45–46.
- 36 s. oben Anm. 33.
- 37 Dazu auch Winckelmann VI 2, 81 Anm. 289.
- 38 Winckelmann, Anmerkungen 50. 95 = Winckelmann IV 128 ff.; dazu unten Anm. 66.
- 39 Archäologische Untersuchungen (1778) 461–65 hier und zum Folgenden.
- 40 ebenda 441 ff. bes. 447 f.
- 41 Nat. hist. 34, 55.
- 42 J. Sillig (Hrsg.), C. A. Böttiger's kleine Schriften II (1838) 59–84 (aus: Merkel's Freimüthigem 1806 Nr. 85. 88. 90. 95. 97. 98).
- 43 Sillig a. O. bes. 62.
- 44 Besonders aufschlußreich Sillig a. O. 70 f. »Der Discobolos. War irgendeine Statue, worin Myron durch die lebendigste Gewandtheit der Stellung mit der Achilleischen Ephebenform des Polykletischen Doryphoros in kühnen Wettstreit sich wagte, so war es dieses durch Quintilian's berühmtes Urtheil auch für uns noch gedelte Bild«.
- 45 Sillig a. O. 62 »Phidias hatte keinen Nebenbuhler als sich selbst. Vor ihm, über ihm war keiner.«
- 46 Sillig a. O. 64.
- 47 Sillig a. O. 66; ebenda auch 75. 84.
- 48 Sillig a. O. bes. 67 f. 83.
- 49 Sillig a. O. bes. 67; ebenda auch 75.
- 50 Wiedergegeben bei E. Grumbach, Goethe und die Antike II (1949) 489 f. (Briefwechsel vom 10. II. und 11. II. 1812); vgl. auch Großherzogin Sophie von Sachsen (Hrsg.), Goethes Werke IV 23 (1900) 128 Nr. 6412.
- 51 Vgl. dazu die Bleistiftzeichnung der Gruppe im Wohnhaus Goethes von H. Juncker (1874) bei Goethe in Italien, Ausst.-Kat. des Goethe-Museums Düsseldorf (1986) 221 Nr. 97 mit Abb.
- 52 Zu dieser mit weiterer Lit. K. Kell, Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen (1988) 98 ff. Abb. 21; s. hier C. Maderna-Lauter, S. 358 ff.
- 53 Vgl. Großherzogin Sophie von Sachsen a. O. 280 Nr. 6508 (Brief vom 8. 2. 1813).
- 54 Ueber den Kanon in der bildenden Kunst, Abh. d. Königl.-Preuss. Akad. d. Wiss. Hist.-phil. Klasse 1814/15, 19–40 (Zitat ebenda 19 f.); als Auszug wiedergegeben in: G. Schadow, Polyklet oder von den Maassen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter... (1834) 34–40. – Zur wissenschaftsgeschichtlichen Stellung Hirts mit weiterer Lit. Archäologenbildnisse 12 f. (A. H. Borbein).
- 55 Hier und zum Folgenden Hirt a. O. 23 ff.
- 56 Hier und zum Folgenden Hirt a. O. 26 ff. (Zitate ebenda 27. 29).
- 57 Hirt a. O. 33.
- 58 Hirt a. O. 29 ff.
- 59 Hier und zum Folgenden Hirt a. O. 33 ff. (mit entsprechenden Tabellen).
- 60 Am Schluß des Bandes der Akad.-Abh. mit dem Aufsatz von Hirt (s. oben Anm. 54) auch Abb. I–III mit Wiedergabe der aus den dargestellten Maßrastern entwickelten »Musterfigur« in Vorder-, Seiten- und Rückansicht.
- 61 A. Hirt, Die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten (1833) 144 ff. § 8.
- 62 Ebenda 181 ff. §§ 4–10.
- 63 Ebenda S. IV ff.
- 64 Winckelmann I–VIII; als Nachtrag dazu sind die Bände IX–XI erschienen: Fr. Förster (Hrsg.), Winckelmanns Briefe I–III (1824/25).
- 65 Nat. hist. 34, 56; Winckelmann V 553 ff. Anm. 909; dazu auch L. Schorn, Ueber die Studien der griechischen Künstler (1818) 300 Anm. 126.
- 66 Winckelmann IV 356 Anm. 370 vermutet in der sog. Amazone Mattei den Typus der polykletischen; auf den komplizierten Forschungsverlauf zu den verschiedenen Amazonentypen, die mit Polyklet verbunden worden sind, kann hier nicht eingegangen werden; einen allgemeinen Überblick der Problematik gibt A. Michaelis, Jahrb. d. Inst. 1, 1886, 21 ff.; weitere Lit. s. hier R. Bol, S. 213 ff.; s. oben auch Anm. 37/38.
- 67 Fr. Thiersch, Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen I (1816) bes. 4 f.; ders. a. O. III (1825) bes. 96; dazu die Rezension von K. O. Müller 1826/27 in: ders., Kunstarchäologische Werke II (1873) 91 ff. – Vgl. auch Thiersch a. O.² (1829) 4 f. 375 f. 386 f.; dazu die wichtige Rezension von Fr. Creuzer, Wiener Jahrb. d. Lit. 52, 1830, 53 ff. = Fr. Creuzer's Deutsche Schriften I in: J. Kayser (Hrsg.), Zur Archäologie oder zur Geschichte und Erklärung der alten Kunst (1846) 7 ff.
- 68 Thiersch a. O. I 1 ff.; vgl. ders. a. O.² 1 ff. 64 ff.
- 69 Thiersch a. O. III 67 ff.; vgl. ders. a. O.² 270 ff. 377 ff.
- 70 Thiersch a. O.² bes. 217 f. 271 f. 402.
- 71 Thiersch a. O. II (1819) 41 ff.; vgl. ders. a. O.² 203 ff. – In dem gleichzeitig erschienenen Band Winckelmann VI 2, 127 Anm. 420 werden ebenfalls, wenn auch mit anderen Schlußfolgerungen, Polyklet aus Sikyon und Polyklet aus Argos streng voneinander geschieden.
- 72 Plinius, nat. hist. 34, 56 »uno crure ut insisterent signa«; dazu mit wichtigen, kritischen Ergänzungen Müller a. O. 147 f.
- 73 Thiersch a. O.² 204 ff. Anm. 137; bes. 209 f. Anm. 137.
- 74 Thiersch a. O. II 41; vgl. ders. a. O.² 210 f.
- 75 Thiersch a. O.² 357 f. Anm. 61; ebenso Creuzer a. O. 38 mit Anm. 1.
- 76 Thiersch a. O. II 41 vgl. ders. a. O.² 211; dazu kritisch Creuzer a. O. 38 f.
- 77 Ueber die Studien der griechischen Künstler (1818) 282–301 zu Polyklet, der bezeichnenderweise in dem »Die Zeit des Phidias« überschriebenen Kapitel (ebenda 216–301) behandelt wird.
- 78 Schorn a. O. bes. 314 f.
- 79 Schorn a. O. 230 ff. – Zu der dadurch ausgelösten Neubewertung griechischer Kunst besonders A. Michaelis, Der Parthenon (1871) 85 ff.; Borbein 37.
- 80 Schorn a. O. bes. 216 ff.
- 81 Schorn a. O. 311 ff. (Praxiteles). 317 ff. (Apelles). 326 ff. (Lysipp).
- 82 Schorn a. O. 284 ff.
- 83 Schorn a. O. 290 f. (Zitat S. 291).
- 84 Schorn a. O. 294 f.
- 85 Schorn a. O. 297; vgl. auch C. A. Böttiger, Andeutungen zu 24 Vorträgen über die Archäologie (1806) 118.
- 86 Schorn a. O. 298 mit Hinweis auf T. B. Eméric-David, Recherches sur l'art statuaire 177 ff. (mir nicht zugänglich).
- 87 Catalogus artificum sive architecti statuarii sculptores caelatores et scultores Graecorum et Romanorum (1827) 361–69 s. v. Polycleetus.
- 88 Dazu auch H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I (1857) S. III f.
- 89 Vgl. auch Müller a. O. (oben Anm. 67) 144 f.; H. Hettner (Hrsg.): A. Feuerbach, Geschichte der griechischen Plastik 2 (1853) 56.
- 90 Catalogus a. O. 364 Anm. 2.
- 91 K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (1830); ders. a. O.² (1835); ders. a. O.³ (1848); vgl. auch Archäologenbildnisse 23 f. (H. Döhl).

- 92 Dazu auch W. Schiering, *Jahrb. d. Berl. Mus.* 21, 1979, 13 f.; U. Franke, *Boreas* 7, 1984, bes. 276 f.
- 93 Müller a. O. 5 f. §§ 12–14.
- 94 Müller a. O. bes. 6 § 16.
- 95 Müller a. O. 100 Nr. 3 a § 112.
- 96 Müller a. O. 112 § 120.
- 97 Müller a. O. 112 f. § 120,2 (Hera von Argos); 113 § 120,3 (Diadumenos); 114 § 121,2 (Amazonen); 114 f. § 121,3 (Artemon).
- 98 A. Feuerbach, *Geschichte der griechischen Plastik* 1–3 in: H. Hettner (Hrsg.), *Nachgelassene Schriften von A. Feuerbach II–IV* (1853); zu Polyklet Feuerbach a. O. 2, 55–73.
- 99 Hier und zum Folgenden Feuerbach a. O. 2, 56 ff.
- 100 Dazu besonders die Beschreibung der Hera von Argos, Feuerbach a. O. 2, 57 f.
- 101 Feuerbach a. O. 2, 59. – Zur sog. Iuno Ludovisi (römisches Kultbild oder Kaiserinnenporträt?) R. Tölle-Kastenbein, *Ath. Mitt.* 89, 1974, 241 ff. bes. Taf. 91 (S. 241 f. Übersicht der bisherigen Deutungsvorschläge); L. de Lachenal in: *Giuliano, Mus. Naz.* I 5 (1983) 133 ff. Nr. 58 mit Abb.; LIMC IV (1988) 674 f. Nr. 131 Taf. 411 s. v. Hera (A. Kossatz-Deissmann).
- 102 Feuerbach a. O. 2, 62 f. – Zu der nach einem spätclassischen Vorbild gearbeiteten Statue im Belvedere H. v. Steuben in: W. Helbig – H. Speier (Hrsg.), *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*⁴ I (1963) 190 f. Nr. 246; C. Maderna, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen* (1988) 85 mit Anm. 593.
- 103 Feuerbach a. O. 2, 63 »salbender Athlet«. – Zur Statue Dresden (spätere Umbildung nach einem Werk der Polykletschule) s. hier *Kat.* 146.
- 104 Zu der klassizistischen Umbildung des polykletischen Originals oben Anm. 12.
- 105 Hier und zum Folgenden Feuerbach a. O. 2, 65 ff.
- 106 Vgl. oben Anm. 37/38.
- 107 Feuerbach a. O. 2, 67; gemeint sind hier wohl die Diphphoroi des Ostfrieses; zu diesen F. Brommer, *Der Parthenonfries* (1977) 112 f. 266 f. Taf. 174; Th. Schäfer, *Ath. Mitt.* 102, 1987, 189 ff. Taf. 14, 1.
- 108 Zu diesen H. Lauter, *Die Koren des Erechtheion*, *Antike Plastik* 16 (1976).
- 109 Feuerbach a. O. 2, 67; zu den Karyatiden H. Kammerer-Grotthaus, *Röm. Mitt.* 81, 1974, 139 ff. Taf. 91, 3; E. Schmidt, *Geschichte der Karyatide* (1982) 99 mit Anm. 572.
- 110 Hier und zum Folgenden Feuerbach a. O. 2, 69 ff.
- 111 Zu diesem oben Anm. 102.
- 112 H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler I* (1853); ders. a. O. II (1859); zu Polyklet ders. a. O. I 210 ff. 308 ff.; ders. a. O. I² (1889) 148 ff. 216 ff. – Zur wissenschaftsgeschichtlichen Bedeutung seines Werkes mit weiterer Lit. Borbein 38; *Archäologenbildnisse* 47 f. (R. Lullies).
- 113 Hier und zum Folgenden Brunn a. O. I 1 ff. – In denselben zeit- und geistesgeschichtlichen Kontext gehört auch die Entstehung des bis heute unersetzten Werkes von J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (1868) 166 ff. Nr. 929–77 s. v. Polykleitos.
- 114 Hier und zum Folgenden Brunn a. O. I 210 ff.
- 115 Brunn a. O. I 215 f.
- 116 Brunn a. O. I 218 ff.
- 117 Brunn a. O. I bes. 212. 218. 225 ff. 229.
- 118 Hier und zum Folgenden Brunn a. O. I 226 f.
- 119 Dazu oben Anm. 12.
- 120 Brunn a. O. I 214.
- 121 Brunn a. O. I 223 f.; zur Statue im Belvedere oben Anm. 102.
- 122 Brunn a. O. I 275 ff.
- 123 Brunn a. O. I 232.
- 124 Dazu auch Wolters 13.
- 125 K. Friederichs, *Arch. Anz.* 1862, 311 (Vortrag am 8. 4. 1862 auf der Sitzung der Archäologischen Gesellschaft in Berlin); ders., *Der Doryphoros des Polyklet*, 23. *Berl. Winckelm. Progr.* (1863). – Zu Friederichs *Archäologenbildnisse* 57 f. (R. Lullies); zu seiner Identifizierung des Doryphoros R. Bianchi Bandinelli, *Klassische Archäologie. Eine kritische Einführung* (1978) 52 ff.; zu den grundlegenden Identifizierungserfolgen bei der Wiederentdeckung überlieferter Statuentypen gerade in dieser Epoche die positivistische Darstellung von A. Michaelis, *Ein Jahrhundert kunstarthäologischer Entdeckungen*² (1908) 302 ff. – Der noch nicht mit Polyklet verbundene Figurentypus des Doryphoros hat möglicherweise bereits der Jason-Statue Thorvaldsens im frühen 19. Jahrhundert als Vorbild gedient; vgl. H. v. Einem, *Thorvaldsens »Jason«*. Versuch einer historischen Würdigung, *Sitz.-Ber. d. Bayer. Akad. d. Wiss. Phil.-Hist. Klasse* 1974 H. 3, 31 ff.
- 126 Friederichs, *Doryphoros a. O.* 3 ff. mit Anm. 1 Abb. 1 (Replik Neapel, vgl. Kreikenbom Nr. III 2 Taf. 108–113); 3 mit Anm. 3; 5 mit Anm. 9 (Repliken Florenz, vgl. Kreikenbom Nr. III 3/4 Taf. 114–119); 3 mit Anm. 4 (Replik Vatikan, vgl. Kreikenbom Nr. III 5 Taf. 120. 121).
- 127 K. Friederichs, *Arch. Anz.* 1862, 311; ders., *Doryphoros a. O.* 3 mit Anm. 1 »Hätte ich damals in Neapel die übereinstimmenden florentinischen Statuen schon genauer gekannt, so würde ich lieber eine von diesen haben abformen lassen.«
- 128 Friederichs, *Doryphoros a. O.* 4 (Anm. 6 »Einen Abguß dieses Werks besitzt jetzt das Neue Museum« in Berlin) zu der Frisur: »Die einzelnen Streifen des kurzgeschnittenen Haars, die in den Statuen schlicht am Kopf anliegen, haben in dem Kopf des Apollonius vorstehende Spitzen, so dass das Ganze wie mit lauter Stacheln überdeckt erscheint. Ich zweifle nicht, dass in diesem Punkt die Statuen ihr Original treuer wiedergeben, denn die schlichtere, einfachere Behandlung des Haars ist gewiss in Einklang mit dem einfachen, anspruchslosen Character des ganzen Werks«; zur Apollonios-Herme oben Anm. 33 und 35.
- 129 Hier und zum Folgenden Friederichs, *Doryphoros a. O.* 5 ff.
- 130 Friederichs, *Doryphoros a. O.* 8; zur Iuno Ludovisi oben Anm. 101.
- 131 Friederichs, *Doryphoros a. O.* 8; so schon Winckelmann IV 356 Anm. 370 (dazu oben Anm. 66).
- 132 Friederichs, *Doryphoros a. O.* 9; früher bereits H. Brunn, *Bull. Inst.* 1846, 122 ff.; zur sog. Iuno Farnese, einer römischen Kopie nach attischem Vorbild hochklassischer Zeit, vgl. *Br. Br. Taf.* 414; W. Amelung, *Jahrb. d. Inst.* 37, 1922, 121 ff. Abb. 7a–c; Lippold, *Handb.* 173 mit Anm. 9; LIMC II (1984) 798 zu Nr. 5 Taf. 587 s. v. Artemis/Diana (E. Simon).
- 133 Vgl. besonders *Arch. Anz.* 1863, 131 f.; K. Friederichs, *Arch. Zeitg.* 1864, 149 f.; *Bull. Inst.* 1864, 29 ff. (W. Helbig). 158 f. (M. A. Migliarini); R. Kekulé, *Arch. Zeitg.* 1866, 173; O. Benndorf – R. Schöne, *Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums* (1867) 170 Nr. 254; R. Kekulé, *Hebe* (1867) 66; C. Friederichs, *Bausteine zur Geschichte der griech.-röm. Plastik. Berlins antike Bildwerke I* (1868) 118 f. Nr. 96; 551; R. Kekulé, *Ann. dell'Inst.* 1868, 318; C. Wachsmuth, *Rhein. Mus. f. Phil.* 23, 1868, 193; O. Benndorf, *Zeitschr. f. d. österr. Gymnas.* 1869, 262 ff.; W. Helbig, *Bull. Inst.* 1869, 76 ff.; R. Kekulé, *Neue Jahrb. f. Phil. u. Pädag.* 1869, 81 ff.; R. Kekulé, *Die Gruppe des Künstlers Menelaos in Villa Ludovisi* (1870) 37 f.; L. Schwabe, *Observationum archaeologicarum II* (1870) 12 ff.
- 134 Vgl. besonders E. Petersen, *Arch. Zeitg.* 1864, 130 ff.; A. Conze, *Beiträge zur Geschichte der griech. Plastik* (1869) 5 ff. 27 ff.; J. Overbeck, *Geschichte der griech. Plastik I*² (1869) 344. 395. Anm. 108; K. Bötticher, *Erklärendes Verzeichnis der Abgüsse antiker Werke, Königliche Museen zu Berlin* (1871) 425 f. Nr. 719.

- 135 Hier und zum Folgenden Petersen a. O. 131 f.
 136 Conze a. O. 7 ff. 27 ff.
 137 C. Friederichs, Arch. Zeitg. 1869, 84.
 138 Lit. oben Anm. 133.
 139 A. Michaelis, Ann. dell'Inst. 1878, 5 ff.; dazu auch J. Overbeck, Geschichte der griech. Plastik I⁴ (1893) 512. 526 Anm. 15; Wolters 5.
 140 Hier und zum Folgenden Conze a. O. 12; ders., Ann. dell'Inst. 1871, 282; zum Kopf in Kassel Kreikenbom Nr. V 42 Taf. 319. 320; hier Kat. 78; zu den Statuenrepliken des Doryphoros oben Anm. 126.
 141 W. Helbig in: Michaelis a. O. bes. 20 f.; zur Statue aus Vaison in London Kreikenbom Nr. V 5 Taf. 261. 262, zum Diadumenos Farnese oben Anm. 12.
 142 Michaelis a. O. 10 ff. (Replikenliste ebenda 11 f. Nr. a–d).
 143 Michaelis a. O. 22 ff.; Bötticher a. O. 418 ff. Nr. 714/15; zum Diadumenos Farnese oben Anm. 12.
 144 Zu diesem mit weiterer Lit. Archäologenbildnisse 110 f. (R. Lullies).
 145 Furtwängler S. VII; zu Brunn oben Anm. 112.
 146 Furtwängler S. VII f.; Furtwängler publiziert 140 Abb. im Text und zusätzlich 66 Abb. auf 32 großformatigen Lichtdrucktaf. in eigener Mappe; viele Bildwerke sind nach Gipsabgüssen wiedergegeben.
 147 Hier und zum Folgenden Furtwängler S. IX ff.
 148 Dazu auch W. Riezler, Münch. Jahrb. 2, 1907 Nr. 2, bes. S. VIII.
 149 Vgl. dazu die grundsätzliche Kritik von R. Kekulé, Götting. Gelehrte Anz. 1895, 639 f.
 150 Furtwängler 413–509.
 151 Furtwängler 415 ff.
 152 Furtwängler 418.
 153 Zu dieser Furtwängler 286 ff. 293 ff. 413. 449 ff.; vgl. hier R. Bol, S. 213 ff.
 154 Hier und zum Folgenden Furtwängler 413 ff.
 155 Furtwängler 417 ff. – Ebenda 419 betont bereits »eine sehr wirkungsvolle Kreuzung der oberen und unteren Extremitäten«. Zum »Chiasmus-Begriff in der Polykletforschung (vgl. auch Lorenz 6 Anm. 30 a) verweist A. H. Borbein, Götting. Gelehrte Anz. 234, 1982, 197 mit Anm. 6 auf H. Brunn (H. Bulle, Berl. phil. Wochenschr. 20, 1900, 1041; vgl. H. Brunn, Griech. Kunstgeschichte II [1897] 248 »Kreuzung der Glieder«) als Urheber dieser Bezeichnung.
 156 Hier und zum Folgenden Furtwängler 419 ff. Dazu unten Anm. 245.
 157 Furtwängler 422.
 158 Furtwängler 422 ff.; viele der hier erstmalig zusammengestellten Denkmäler werden noch heute der Polykletschule zugerechnet oder gelten als spätere Umbildungen in polykletisierender Bildtradition, z. B. Lorenz 54 Taf. 21, 4 (Relief aus Argos); Kreikenbom Nr. III 15 Taf. 140 (Villa Albani). Nr. III 36 Taf. 166 (Paris, Bibl. Nat.).
 159 Furtwängler 424 ff.; zum Hermes des Polyklet Kreikenbom 118 ff.; hier P. C. Bol S. 45 ff.
 160 Furtwängler 428.
 161 O. Benndorf – R. Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums (1867) 349 Nr. 491; B. Graef, Röm. Mitt. 4, 1889, bes. 215.
 162 Furtwängler 428 ff. Abb. 65–66; zum Herakles des Polyklet Kreikenbom 95 ff., hier P. C. Bol S. 199 ff.
 163 Furtwängler 434 f.; zum Statuettentypus, einer Umbildung des polykletischen Herakles, vgl. Kreikenbom IVa 1–8 Taf. 236–246.
 164 Furtwängler 435 ff.; zu W. Helbig oben Anm. 143; zu A. Michaelis oben Anm. 141; zum polykletischen Diadumenos Kreikenbom 109 ff.; hier P. C. Bol S. 206 ff.
 165 Hier und zum Folgenden Furtwängler bes. 440 ff.; zur Kopf-replik in Kassel oben Anm. 140 (Lit.). 143.
 166 Hier und zum Folgenden Furtwängler 444 ff.
 167 Zu diesem oben Anm. 12.
 168 Hier und zum Folgenden Furtwängler 446 ff. mit Anm. 2; zu den hier genannten Umbildungen des Diadumenos Kreikenbom Nr. V 34 Taf. 301–303 (Kassel); Kreikenbom Nr. V 35 Taf. 304.305 (ehemals Lansdowne House).
 169 Hier und zum Folgenden Furtwängler 449 ff.
 170 Vgl. A. Klügmann, Rhein. Mus. f. Phil. 21, 1866, 321 ff.; ders., Ann. dell'Inst. 1869, 272 ff.; ders., Ann. dell'Inst. 1872, 103 f.; A. Michaelis, Jahrb. d. Inst. 1, 1886, 14 ff.; zum Amazonentypus Sciarra hier R. Bol S. 213 ff.
 171 Furtwängler 293 ff.
 172 Lit. oben Anm. 66; später z. B. O. Jahn, Ber. d. Königl. Sächs. Gesellsch. d. Wiss. Leipzig Phil.-hist. Classe (1850) 42; Michaelis a. O. 42. Zum Typus Sosikles hier R. Bol S. 216 ff.
 173 Furtwängler 294 (Zitat). bes. 302 (Datierung).
 174 Furtwängler 449.
 175 Hier und zum Folgenden Furtwängler 452 ff.; zum Typus Westmacott hier A. Linfert S. 245 ff.
 176 E. Petersen, Arch. Zeitg. 1864, 132; dazu weitere Lit. bei Furtwängler 453 f. Anm. 4.
 177 Histoire de la sculpture grecque I (1892) 499 f. Abb. 255.
 178 Zur Basis in Olympia Arnold 20 f. mit Anm. 121 Abb. 2.
 179 Furtwängler 453 Abb. 72 (mit entsprechender Rekonstruktionszeichnung); 458 f.
 180 Furtwängler 460 ff.; unter diesen z. B. D. Candilio in: Giuliano, Mus. Naz. I 3 (1982) 158 f. Nr. VI 24 mit Abb. (= Furtwängler 461 mit Anm. 3, Umbildung); zu Varianten, Umdeutungen und Umbildungen des Typus hier C. Maderna-Lauter S. 303 ff.; 349 f.
 181 Furtwängler 462 ff.; zur Basis des Hellanikos Arnold 22 mit Anm. 131; 35.
 182 Dazu oben Anm. 50–52 (Umbildung Typus Westmacott).
 183 Zu diesem hier A. Linfert S. 246; A. Leibundgut S. 403 f.
 184 Furtwängler 466 ff.; zu den öleingießenden Athletentypen aus der Bildtradition der Polykletnachfolge hier A. Linfert, S. 278 ff.
 185 Dieses und folgendes Zitat Furtwängler 469.
 186 Hier und zum Folgenden Furtwängler 471 ff. Abb. 80 (Aufsicht Basis); zu dieser Arnold 23 f. 45 Abb. 38; Vierneisel-Schlörb 194 f. Anm. 8 zu Nr. 17. – Zu der Athletenstatue Rom Zanker 39 Nr. 38 (= Furtwängler 473 ff. Abb. 81). Zur Statue München A. Furtwängler, Ein Hundert Tafeln nach den Bildwerken der Kgl. Glyptothek zu München (1903) Taf. 96; Lippold, Kop. u. Umb. 142. 260 Anm. 36.
 187 Zu dieser C. Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für röm. Bildnisstatuen (1988) 56 f.
 188 Hier und zum Folgenden Furtwängler 475 ff. Taf. 26–27; zum Statuentypus hier A. Linfert S. 244 ff.
 189 Furtwängler 478 ff.; zur Statue Leningrad hier Kat. 127 (Umbildung[?] des Pan der Polykletschule). Zur Statue Leiden hier Kat. 126 (Pan der Polykletschule).
 190 Furtwängler 482 ff.; unter den hier besprochenen Typen z. B. Jüngling mit Schwertband, Umbildung Typus Dresdner Knabe (Furtwängler 482; hier Kat. 168); sog. Aristaios (Furtwängler 488 ff. Taf. 28, 1–2); bronzene »Athletenstatuette«, Typus Hermes Lansdowne-Vatikan-Louvre (Furtwängler 490; Arnold 179 ff. mit Anm. 623).
 191 Furtwängler 483 ff. Abb. 84 (Replik Berlin); zum Narkissos, einem Werk der Polykletschule, hier A. Linfert S. 247 ff.
 192 Furtwängler 491 f. Abb. 85; zur Basis Arnold 15 mit Anm. 94; 41 f. 80 f. mit Anm. 302.
 193 Zum Typus des sog. Koblanos-Athleten, wohl einer polykleti-

- sierenden Neuschöpfung des früheren 1. Jahrhunderts v. Chr., Arnold 132 ff.; Zanker 79 mit Anm. 86; Vierneisel-Schlörb 237 mit Anm. 4; zur Replik Paris Arnold 266 Nr. F II 2 Taf. 16 c, zur Replik Rom Arnold 266 f. Nr. F II 3.
- 194 Furtwängler 415. 492.
- 195 Hier und zum Folgenden Furtwängler 492 f. Taf. 28, 3; zur Statuette, einer röm. Umbildung des polykletischen ›Diskophoros‹, Kreikenbom Nr. I 3 Taf. 7–11; hier A. Leibundgut S. 404.
- 196 Furtwängler 493 ff. Abb. 86 (Zitat S. 495); zum ›Diskophoros‹ des Polyklet Kreikenbom 21 ff.; hier P. C. Bol S. 111 ff.
- 197 Hier und zum Folgenden Furtwängler 495 ff. Abb. 87–88; zum Kopftypus des polykletischen Herakles Kreikenbom 99 ff.
- 198 Hier und zum Folgenden Furtwängler 497 ff. Abb. 89; zum Statuentypus, einer polykletisierenden Neuschöpfung der 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr., Zanker 30 ff. Taf. 33, 2–3, zum Kopftypus oben Anm. 29.
- 199 Furtwängler 501 f. zu R. Kekulé, Über die Bronzestatue des sogenannten Idolino, 49. Berl. Winckelm. Progr. (1889).
- 200 Hier und zum Folgenden Furtwängler 502 ff.; zur Basis Arnold 20 f. 39 ff. Abb. 3.
- 201 Zum Hermes Lansdowne (Berlin-Pitti), einem Werk der unmittelbaren Polyklet-Nachfolge, hier A. Linfert S. 270 f.
- 202 Hier und zum Folgenden Furtwängler 505 f.; zum Hermes Typus Richelieu, einem Werk der Polykletnachfolge, C. Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für röm. Bildnisstatuen (1988) 82 ff. 225 (Antiphanes, Umbildung desselben Typus aus späthellenistischer Zeit); hier C. Maderna-Lauter S. 306.
- 203 Zum Hermes von Atalanti, einer klassizistischen Neuschöpfung des 1. Viertels im 1. Jahrhundert v. Chr., Maderna a. O. 86 f.; hier dies. S. 320.
- 204 Furtwängler 506 ff.; darunter folgende Beispiele polykletisierender Neuschöpfungen späthellenistischer bzw. römischer Zeit: Knabekopf ›aus Benevent‹ (Zanker 32 f. Nr. 29 Taf. 34, 1; hier Kat. 177); ›Münchner Knabensieger‹ (Vierneisel-Schlörb 490 ff. Abb. 237–41; hier Kat. 174); Knabekopf ›Vatikan‹ (Zanker 35. 37 zu Nr. 32 Taf. 37, 4); Knabenstatue aus ägyptischem Grünschiefer (H. G. Martin in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausst.-Kat. Antikemuseum Berlin [1988] 350 Nr. 197 mit Abb.). – Die Bronzestatue des hier auch genannten ›Jünglings vom Helenenberg‹ hat Furtwängler 506 f. bereits »für eine römische Arbeit der Zeit ihrer Inschrift« gehalten; zu dieser mit weiterer Lit. Zanker 66 f. Nr. 9 Taf. 54, 3; 56, 1–3; K. Gschwantler in: Griech. und röm. Statuetten und Großbronzen, Akten der 9. Internat. Tagung über antike Bronzen Wien 1986 (1988) 17 ff.
- 205 Hier und zum Folgenden Furtwängler 508 f.
- 206 Vgl. auch Borbein, Entwicklung a. O. (Anm. 1) 39 f.; ders. in: W. Arenhövel – Chr. Schreiber (Hrsg.), Berlin und die Antike. Aufsätze (1979) 143. – Wissenschaftstheoretische Überlegungen waren Furtwängler fremd; so schrieb er in einem Brief, er habe A. Riegl, Stilfragen (1893) bereits zweimal gelesen, ohne etwas verstanden zu haben, s. R. Bianchi Bandinelli, Klassische Archäologie. Eine kritische Einführung (1978) 128.
- 207 Dazu H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode (1960) 50 ff.; vgl. auch Furtwängler S. XI.
- 208 Vgl. Borbein, Entwicklung a. O. (Anm. 1) 38; Borbein 185. – Dieselbe Auffassung manifestiert sich – als ein beliebiges Beispiel – auch in den Fensterüberschriften des 1. Stockwerkes der Kunstakademie in Dresden, die 1890–94 nach Plänen von C. Lipsius erbaut worden ist: Auf der linken Seite erscheinen jeweils Pheidias, Iktinos, Praxiteles, Polykleitos, Lysippos, auf der rechten Seite Erwin von Steinbach, Lionardo, Michelangelo, Raffael, Duerer.
- 209 Dazu besonders Borbein, Entwicklung a. O. (Anm. 1) 36 ff.; ders. in: Arenhövel – Schreiber a. O. 102 f. 127 f.
- 210 Zu diesem Begriff Borbein 196 f.
- 211 Oben Anm. 125.
- 212 Die – wissenschaftlich meist wenig innovative – Behandlung Polyklets in den Nachbarländern bleibt bezeichnenderweise wesentlich auf den Kontext breit angelegter Kunstgeschichten zur griechischen (und römischen) Plastik beschränkt; einige Nachweise dazu oben in Anm. 86, unten in Anm. 223.
- 213 Zum normativen Aspekt der Archäologie Winckelmanns, der durch Goethe und die Weimarer Klassik als Bestandteil deutscher Nationalkultur kanonisiert wurde, Borbein, Entwicklung a. O. (Anm. 1) 34; vgl. auch E. Maek-Gérard in: H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Forschungen zur Villa Albani (1982) 55 ff.; L. Uhlig (Hrsg.), Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland (1988) 7 ff. Besonders aufschlußreich in diesem Zusammenhang F. Studniczka, Die griechische Kunst an Kriegergräbern (1915) 30 »Einmal erblicke ich in unserer alten, verständnisvollen Liebe zur Welt der Hellenen und der ihr seit Winckelmann bei uns gewidmeten Arbeit eins der schönsten Ruhmesblätter unserer Kultur, das allein ausreichen könnte, diejenigen zum Weltgespött zu machen, die uns Barbaren zu schelten wagen.«
- 214 Dazu W. Rehm, Götterstille und Göttertrauer (1951) 121 ff.; W. Schiering in: U. Hausmann (Hrsg.), Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Handb. d. Arch. (1969) 23; H. v. Einem, Thorvaldsens »Jason«. Versuch einer historischen Würdigung, Sitz.-Ber. d. Bayer. Akad. d. Wiss. Phil.-Hist. Klasse 1974 H. 3, bes. 34 f.; Borbein, Entwicklung a. O. (Anm. 1) 33; ders. in: Arenhövel – Schreiber a. O. 134.
- 215 Zur Erhebung der Archäologie als Universitätsdisziplin Schiering a. O. 67 ff. 160 f. (dazu die grundsätzliche Kritik von A. H. Borbein, Gnomon 44, 1972, bes. 289 f.); Borbein, Entwicklung a. O. (Anm. 1) 34.
- 216 Vgl. auch P. u. H. Zazoff, Gemmensammler und Gemmenforscher (1983) bes. 207 f. (dazu wichtig A. H. Borbein, Bonner Jahrb. 186, 1986, bes. 823 f.).
- 217 Dazu methodisch ergänzend A. Furtwängler, Ueber Statuenkopfe im Alterthum, Abh. d. Bayer. Akad. d. Wiss. XX 3 (1896) 527 ff.
- 218 Furtwängler z. B. 418 ff. 444. 475 ff.
- 219 Furtwängler bes. 428. 508 f.; in unmittelbarem Bezug darauf beschließt er ebenda 509 das Polyklet-Kapitel mit der Aufforderung: »Das wichtigste in dieser Richtung bleibt uns aber noch zu untersuchen übrig.«
- 220 Arnold und Zanker verweisen in ihren grundlegenden Arbeiten als ersten wissenschaftlichen Nachweis zu Typus und Repliken(listen) immer wieder auf Furtwänglers ›Meisterwerke‹; in diesem Sinne z. B. schon G. Lippold, Jahrb. d. Inst. 23, 1908, 203; L. Curtius, Die antike Kunst II, Springer's Handb. d. Kunstwiss. (ca. 1938) 260.
- 221 R. Kekulé, Götting. Gelehrte Anz. 1895, 625 ff.; zu dem an zentralen Positionen Winckelmanns orientierten Wissenschaftsverständnis Kekulé's vgl. A. H. Borbein in: W. Arenhövel – Chr. Schreiber (Hrsg.), Berlin und die Antike. Aufsätze (1979) 141 ff. – Grundsätzliche Kritik am Forschungsansatz Furtwänglers von R. Bianchi Bandinelli, Klassische Archäologie. Eine kritische Einführung (1978) bes. 56 f.
- 222 Vgl. in diesem Zusammenhang auch A. H. Borbein, Bonner Jahrb. 186, 1986, 823 f., der die umfassende Grundlagenarbeit Furtwänglers auf ganz verschiedenen Gebieten der Klassischen Archäologie besonders hervorhebt und den Gelehrten in diesem Sinn zu Recht für einen »der bedeutendsten Klassischen Archäologen überhaupt« hält.
- 223 Vgl. z. B. A. S. Murray, A History of Greek Sculpture I (1880) 257–85; W. C. Perry, Greek and Roman Sculpture (1882) 345–58;

Murray a. O. II (1883) 233–37; O. Rayet (Hrsg.), *Monuments de l'art antique I* (1884) Taf. 29 S. 1–16 Doryphoros (E. Guillaume, dazu wichtig Wolters 7 f.); Taf. 30–31 S. 1–15 Diadumenos (O. Rayet); P. Paris, *La sculpture antique* (1889) 253–61; M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque I* (1892) 485–516; A. Mégrét, *Études sur les Canons de Polyclète* (1892); J. Overbeck, *Geschichte der griech. Plastik I*⁴ (1893) 507–38; E. A. Gardner, *A Handbook of Greek Sculpture* (1896), der Polyklet nicht eigens behandelt, sondern nur gelegentlich erwähnt.

224 A. Mahler, Polyklet und seine Schule (1902); dazu schon Lippold a. O. 203 Anm. 2 »Das Mahlerische Buch gibt so gut wie nichts«.

225 Vgl. z. B. G. Daltrop – P. C. Bol, *Athena des Myron*. Liebieghaus Monographie 8 (1983) 68.

226 Dazu die Kritik von Bianchi Bandinelli a. O. bes. 56 f. 62 f. 66 f.

227 Vgl. z. B. die Rekonstruktionsbemühungen um die Gruppe der »Tyranntöter« in Neapel (dazu P. J. Meier, *Röm. Mitt.* 20, 1905, 330 ff.), um die Gruppe »Aufforderung zum Tanz« (dazu W. Klein, *Zeitschrift für bildende Kunst* 20, 1909, 101 ff.) oder das Gipsmodell des polykletischen Doryphoros in der Erlanger Universitätssammlung (dazu unten Anm. 236); allgemein Borbein, *Entwicklung a. O.* (Anm. 1) 38. – Die Wiederherstellung verlorener griechischer Meisterwerke hat bis in unsere Zeit Nachfolger gefunden (vgl. in diesem Zusammenhang auch die Kritik von Bianchi Bandinelli a. O. bes. 66). Eine neue, besonders aufwendige Rekonstruktion galt der schon von Furtwängler und Sieveking nachgebildeten Athena-Marsyas-Gruppe des Myron in Bronze, die seit 1982 im öffentlichen Garten des Frankfurter Liebieghauses steht. Zu dieser W. Hafner, *Tatort Antike* (1979) bes. 206 ff.; Daltrop – Bol a. O. bes. 3. 47. 60 ff. Abb. 64–68; s. unten Anm. 228. 228 Vgl. z. B. Furtwängler 4 ff. bes. Taf. 2 (Athena Lemnia, dazu H. Protzmann, *Jahrb. d. Staatl. Kunstslg. Dresden* 1984, 7 ff.); J. Sieveking, *Museumskunde* 5, 1909, 131 ff. und Wolters 13 (beide zur Unterstützung Furtwänglers von entsprechenden Arbeiten in der Münchner Abgußsammlung); J. A. Weickert in: K. A. von Müller, *Die wissenschaftlichen Anstalten der Ludwig-Maximilians-Universität zu München* (1926) bes. 256 (zu entsprechenden Rekonstruktionsversuchen Furtwänglers im Münchner Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke); Daltrop – Bol a. O. 44 ff. (Athena-Marsyas-Gruppe des Myron). – Zu Ergänzungsversuchen unvollständig erhaltener griechischer Meisterwerke auch A. Furtwängler, *Preuss. Jahrb.* 51, 1882, 370 f. = ders., *Kleine Schriften I* (1912) 246.

229 Dazu die Analyse von Bianchi Bandinelli a. O. 117 ff.

230 Vgl. *Archäologenbildnisse* 110 (R. Lullies). – Zum Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke s. Weickert a. O. 253 ff.; G. Platz-Horster, *Die archäologischen Universitätssammlungen in der Bundesrepublik Deutschland mit Berlin (West), in Österreich und in der Schweiz*, *Schriften des Deutschen Archäologen-Verbandes* 6 (1983) 16 f.

231 Vgl. besonders Sieveking a. O. 132 (nach dem Dohrn offenbar bis dahin hauptsächlich Bronzenachbildungen von Statuen, Köpfen und Geräten aus der sog. Pisonenvilla bei Herculaneum und von solchen aus Pompeji besaß); Führer durch das Museum der Stadt Stettin² (1924) 35 ff.; H. Luschey, *Nachrichtenblatt des Stettiner Verkehrsvereins* 12, 1. 4. 1938 Heft 7, 5 (nennt das Jahr 1904, seit dem »Bronzenachbildungen der römischen Marmorkopien« für Stettin angefertigt worden sind). Zu H. Dohrn auch H. Vogel, *Baltische Studien N. F.* 53, 1967, 85 f.

232 Vgl. Sieveking a. O. 133; Wolters 13; Hafner a. O. 208 ff. Abb. 92 (Athena und Marsyas). Einen Überblick der von Dohrn erworbenen »bronzenen« Nachbildungen geben J. Sieveking in: H. Dohrn (Hrsg.), *Verzeichnis der Nachbildungen antiker Skulptu-*

ren des städtischen Museums zu Stettin (1908); Württembergische Metallwarenfabrik Abteilung Galvanoplastik Geislingen = St. Galvanoplastische Nachbildungen antiker Statuen etc. nach Abgüssen von Originalen (1909); Führer durch das Museum der Stadt Stettin² (1924) 35 ff.; K. Michalowski, *Sztuka Starożytna, Muzeum Narodowe w Warszawie* (1955) 41 ff. Taf. 1–4 (hierher ist die Stettiner Sammlung 1948 überführt worden).

233 Sieveking a. O. (oben Anm. 228) 133; Württembergische Metallwarenfabrik a. O. Nr. 1649 mit Abb.; W.-H. Schuchhardt, *Die Epochen der griech. Plastik* (1959) 75 Abb. 62; 86. 88. 139; Arnold 252. – Zum Typus hier A. Linfert S. 247 ff.

234 Furtwängler 452 ff. Abb. 72 (zeichnerische Rekonstruktion des Vorbildes). – Zur Nachbildung in Stettin vgl. Sieveking a. O. (oben Anm. 228) 132 f. Abb. 3; Württembergische Metallwarenfabrik a. O. Nr. 1644 mit Abb.; W.-H. Schuchhardt, *Die Kunst der Griechen I* (1940) 262. 273 Abb. 248; E. Langlotz, *Die Darstellung des Menschen in der griech. Kunst* (1941) 10 Abb. 1; Hafner 13 Taf. 1 Abb. 1. – Eine vor allem in den Haltungsmotiven der rechten Hand abweichende Fassung zeigen die wohl später entstandenen galvanoplastischen Hohlgüsse München-Dresden, vgl. Robinson 139 Abb. 6; L. Curtius, *Die antike Kunst II*, Springer's Handb. d. Kunstwiss. (ca. 1938) 258 Abb. 444; Bianchi Bandinelli Taf. 3 Abb. 23; E. Buschor, *Vom Sinn der griech. Standbilder* (1942) 51 Abb. 21; J. Charbonneaux, *La sculpture grecque classique* (1943) 43 f. Taf. 24; Hafner 13 Taf. 5 Abb. 11; Arias 138 Abb. 29.

235 Statue London: Furtwängler 453 ff. Abb. 75; hier Kat. 103. – Kopf Leningrad; Furtwängler 455 f. Abb. 74; Sieveking a. O. (oben Anm. 228) 132; hier Kat. 114.

236 H. Bulle, *Münch. Jahrb. d. bild. Kunst* 1, 1906, 39 ff. mit Abb.; ders., *Der schöne Mensch im Altertum*² (1912) 97 Abb. 18 zu Taf. 47 (der dort in Analogie zur Doryphoros-Replik aus Pompeji [s. oben Anm. 125. 126] wiedergegebene Stab- bzw. Lanzenrest fehlt heute).

237 Wolters 13.

238 Für diese und andere Auskünfte danke ich herzlich W. Filipowiak, dem Direktor des Muzeum Narodowe w Szczecinie.

239 Vgl. Wolters 18 f.; Vogel a. O. 85 f. (ebenda 84 ff. über das enge Verhältnis Riezlers zur Familie Furtwänglers, die mit der Dohrns verwandt ist); *Archäologenbildnisse* 331 (W. Schiering). Weitere Lit. zu W. Riezler bei Hoffmann-Curtius 102 Anm. 19.

240 Vgl. Wolters 18 f.

241 Zu diesem W. Riezler, Georg Roemer in: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst* 22, 1909/10, 89 ff.; H. Vollmer (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* 28 (1934) 491 f. s. v. Roemer, Georg; Wolters 13. 15 ff. (Wiedergabe des Herstellungsberichtes der Doryphoros-Rekonstruktion von G. Römer); U. Köcke, *Katalog der Medaillen und Plaketten des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen* (1975) 121 ff.; Hoffmann-Curtius 74 ff.; s. unten Anm. 255. – G. Römer hat nach dem Doryphoros noch eine zweite antike Statuenrekonstruktion in aufwendigem Bronzeuß für das Stettiner Museum ausgeführt, den »Knaben mit der Gans« nach der Replik in der Münchner Glyptothek; vgl. dazu Führer durch das Museum der Stadt Stettin² (1924) 37. 47 f.; W.-H. Schuchhardt, *Die Kunst der Griechen* (1940) 396 Abb. 364; 400 ff.; K. Michalowski, *Sztuka Starożytna, Muzeum Narodowe w Warszawie* (1955) 45 f. Taf. 3 E. Zum Typus mit weiterer Lit. und Abb. E. Künzl, *Frühhellenistische Gruppen* (1968) 77 ff.; L. Knörle, *Der Knabe mit der Fuchsgans* (1973); B. Andrae, *Röm. Mitt.* 83, 1976, 299 ff.; Chr. Vorster, *Griechische Kinderstatuen*, *Diss. Bonn* (1983) 166 f.; H. Rühfel, *Das Kind in der griechischen Kunst* (1984) 254 ff.; J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (1986) 128; R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (1989) 194 Nr. 39.19 a–c.

242 Zu der 1948 in das Nationalmuseum von Warschau (Muzeum Narodowe w Warszawie Inv. 138452 MN) überführten Statue, deren Lanze seit der Nachkriegszeit fehlt (s. auch unten Anm. 246), vgl. G. Eskuche, Dem Museum der Stadt Stettin zu seiner Einweihung dargebracht vom Stadtgymnasium. Museumsgänge mit Primanern von Gymnasialdirektor Dr. G. Eskuche (1912); Führer durch das Museum der Stadt Stettin² (1924) 3 ff.; K. Lehmann-Hartleben, Die Antike 5, 1929, 90 f. Abb. 3; Wolters bes. 13. 18 f.; O. Holtze, Nachrichtenblatt des Stettiner Verkehrsvereins 10, 1. 8. 1936 Heft 15, 1 ff. mit Abb.; H. Lushey, Nachrichtenblatt des Stettiner Verkehrsvereins 12, 1. 4. 1938 Heft 7, 4 ff. mit Abb.; Michalowski a. O. 41 ff. Taf. 1 Abb. G; M. L. Bernhard, Sztuka grecka V w.pne. (1970) 246 Abb. 159. – Zur Herstellungstechnik von Großbronzen nach einem bis ins Detail ausgearbeiteten Gipsmodell vgl. Wolters bes. 13. 16 f.; P. C. Bol, Antike Bronzetechnik. Kunst und Handwerk antiker Erzbildner (1985) bes. 120 ff.

243 Zur Wiederherstellung ausführlich Wolters 12 ff. (zu möglichen neuzeitlichen Auswahlkriterien der Repliken Lorenz 79); Statue aus Pompei, vgl. oben Anm. 125, 126; Torso Pourtalès, vgl. unten Anm. 282; Apollonios-Herme, vgl. oben Anm. 33 und 35.

244 Vgl. den bei Wolters 16 f. wiedergegebenen Herstellungsbericht der Antikenrekonstruktion von G. Römer.

245 Furtwängler 418 (vgl. Lorenz 79); zum ruhigen Stand des Doryphoros besonders Borbein 200 f.; unten Anm. 253.

246 Vgl. dazu die Diskussion bei Wolters 21 ff. (s. unten auch Anm. 253). Die Lanze der Stettiner Doryphoros-Rekonstruktion fehlt seit der Nachkriegszeit (zur programmatischen ›Entwaffnung‹ des Münchner Speerträgers s. u. zu Anm. 287).

247 G. Römer bei Wolters 17.

248 Wolters 21; dazu wichtig Hoffmann-Curtius 75. 83.

249 Dazu J. Sieveking, Museumskunde 5, 1909, 129 ff. (Zitat ebenda 129); Führer durch das Museum der Stadt Stettin² (1924) 35 ff.; Wolters 12 f.; Lushey a. O. 4 ff.

250 Vgl. Wolters 4 ff. Abb. 1–4; 12 ff. bes. 13 (Herstellung für München ohne Zeitangabe). 21 ff. (zur Lanzenstellung; in den von Wolters publizierten Abb. ist die Speerlänge etwas verkürzt, vgl. ebenda S. 23 f.). – Zur Münchner Statue allein, also herausgelöst aus dem erklärenden Kontext des Kriegerdenkmals, ferner A. Hellmeyer, Die Plastik des XIX. Jahrhunderts in München (1931) 113; G. Rodenwaldt, Die Antike 13, 1937, 160 f. Abb. 2; Curtius a. O. (Anm. 234) 257 ff. Abb. 440; Bianchi Bandinelli Taf. 8 Abb. 44 a–c; W.-H. Schuchhardt, Die Kunst der Griechen I (1940) 254 f. 270 f. Abb. 244–46 (dort irrtümlich als Grundlage der Rekonstruktion die Torso-Replik aus ägyptischem Grünschiefer, oben Anm. 31, angeführt); E. Buschor, Das Kriegerum der Parthenonzeit (1943) 19 Abb. 11; 21 ff.; Rh. Carpenter, Greek Sculpture (1960) Taf. 13; G. Becatti, Scultura greca dalle origini al quinto secolo (1961) 144 ff. Abb. 130; Th. Lorenz, Polyklet, Reclams Werkmonographien zur bildenden Kunst 116 (1966) Abb. 4–5; Arias 141 Abb. 46–47; P. E. Arias, Scultura greca (1969) 130. 144 Abb. 170; Arnold Taf. 1 a; W.-H. Schuchhardt, Geschichte der griech. Kunst (1971) 290 ff. Abb. 204. 205; Lorenz 79 Taf. 32, 4 (dort irrtümlich 1926 als Herstellungsjahr der Münchner Bronzerekonstruktion genannt); v. Steuben 9. 53. 73 Anm. 26 Taf. 33; R. Müller (Hrsg.), Kulturgeschichte der Antike I. Griechenland (1977) Abb. 61 (nach S. 224); 252 f.; R. Bianchi Bandinelli, Klassische Archäologie. Eine kritische Einführung (1978) bes. 62 f. Abb. 5 a–b; L. Alscher, Griech. Plastik II 2. Klassik (1982) bes. 84 Abb. 15 a–b; N. Himmelmann, Ideale Nacktheit (1985) 22.

251 Österr. Jahresh. 12, 1909, 104 ff. Dazu mit weiterer Lit. LIM I (1981) 196 Nr. 908 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann).

252 Vgl. Unseren im Weltkrieg Gefallenen. Gedächtnisfeier der Ludwig-Maximilians-Universität in München am 18. Januar 1922

(1922) 3 ff.; Jahrbuch der Ludwig-Maximilians-Universität München 1919–1925 (1928) 292. 302; F. Geiger, Die Universität München. Ihre Anstalten, Institute und Kliniken (1928) 11 f. mit Abb.; W. Pinder, Münch. Jahrb. 5, 1928, 374 (Festschrift P. Wolters) = ders., Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1935 (1938) 141; Wolters 5 mit Anm. 3; 22 Anm. 72; 25; Boehm – Spörl a. O. 327 Abb. 570; 363 Abb. 665; K. Wolbert, Die Nackten und die Toten des »Dritten Reiches«. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus (1982) 203 f.; Hoffmann-Curtius 73 ff. bes. 76 ff. mit Anm. 23. 24; 120 f. Abb. 3. 4 und passim (den Hinweis auf die in unserem Zusammenhang grundlegende Arbeit verdanke ich A. H. Borbein); M. Lurz, Kriegerdenkmäler in Deutschland Bd. 4. Weimarer Republik (1985) 149. – Lorenz 79 nennt dagegen irrtümlich 1926 als Herstellungsjahr der Münchner Bronzerekonstruktion. – Zur wesentlich klassizistisch geprägten, aber auch direkt auf die Antike zurückgreifenden Tradition deutscher Kriegerdenkmäler s. die grundlegende und kritisch kommentierte Materialvorlage von M. Lurz, Kriegerdenkmäler in Deutschland Bd. 1. Befreiungskriege (1985) bes. 26 f.; ders. a. O. Bd. 2. Einigungskriege (1985) bes. 10 ff.; ders. a. O. Bd. 3. Erster Weltkrieg (1985) bes. 10 f. 80 ff.; ders. a. O. Bd. 4. Weimarer Republik (1985) bes. 132 ff. Vgl. auch ders., Freiburger Universitätsblätter 68, September 1980, bes. 35 ff. 42 (Text zur Abb.); Wolbert a. O. 201 ff.; D. Schubert, Jahrb. Berl. Mus. 29/30, 1987/88, 247 ff.

253 Wolters 21 ff. (zur Lanzenstellung; in den von Wolters publizierten Abb. ist die Speerlänge etwas verkürzt, s. ebenda S. 23 f.). Ob dabei auch die problematische, gerade von Furtwängler 418 vertretene Deutung, der polykletische Speerträger stehe nicht ruhig da, sondern halte lediglich im Schreiten inne, eine entscheidende Rolle gespielt hat, kann hier nur als Frage aufgeworfen werden (Hoffmann-Curtius 76. 84 hält diese Möglichkeit für eine gesicherte Tatsache; sie urteilt in solchen archäologischen Einzelheiten auch sonst nicht immer streng auf der Grundlage der überlieferten Fakten). – Die Bauausführung des Kriegerdenkmals leitete Th. Kollmann (s. nächste Anm.), der auch an der Aufstellung des Speerträgers beteiligt gewesen sein muß, worauf seine detaillierten Kenntnisse über das Problem der ›korrigierten‹ Lanzenführung (dazu oben Anm. 246) weisen; vgl. Wolters 5 Anm. 3; 21 f. mit Anm. 71; s. auch Hoffmann-Curtius 76 mit Anm. 24.

254 Pinder a. O. 374; s. unten auch zu Anm. 276.

255 Vgl. Hoffmann-Curtius 76 mit Anm. 23. Zum Kreis der Gutachter, die zu dieser Zeit für Aufstellungen von Denkmälern in der Münchner Universität herangezogen wurden, gehörten neben Bestelmeyer offenbar bevorzugt Th. Kollmann, Oberregierungsbaurat und Leiter des Universitätsbauamtes München (s. auch vorherige Anm.), der Kunsthistoriker Senator Professor Dr. H. Wölfflin und der Archäologe Professor Dr. P. Wolters; vgl. Hoffmann-Curtius 103 Anm. 24; 108 Anm. 78; 115 Anm. 133 (weist außerdem darauf hin, daß A. Heilmeyer in seiner Zeitschrift Die Plastik 5, 1915, 47 eine »Gesellschaft der Freunde der Plastik« gegründet hatte, der u. a. G. Bestelmeyer, B. Bleeker (s. u. Anm. 261), W. Riezler, G. Römer, H. Wölfflin und P. Wolters angehörten).

256 Vgl. Geiger a. O. 10 f.; E. Wiberg, Jahrb. d. Ludwig-Maximilians-Universität München 1957/58, 192 f.; W. Haug, Jahrb. d. Ludwig-Maximilians-Universität München 1957/58, 235 (Zitat; in diesem Sinne auch J. Pascher, Chronik d. Ludwig-Maximilians-Universität München 1958/59, 28); H. Thiersch, German Bestelmeyer. Sein Leben und Wirken für die Baukunst (1961) 13 mit Abb.; 19 f. 66 f. mit Abb.; ebenda 20: »Sein (sc. Bestelmeyer) Leitgedanke war der prächtige Lichthof im Zentrum der Erweiterung. Großzügige Treppenfluchten und Gänge sollten die Monumentalität, welche dem Wesen einer Universität entspricht, vermehren.«

- 257 Vgl. Geiger a. O. 10 f.; Boehm – Spörl a. O. 316 f. mit Abb. 539 (Querschnitt durch das erweiterte Hauptgebäude).
- 258 Hoffmann-Curtius 76. – Friedrich von Gärtner hatte das zwischen 1835 und 1840 neu erbaute Hauptgebäude der Münchner Universität entworfen. Vgl. Wiberg a. O. 191 f.; Haug a. O. 234; Boehm – Spörl a. O. 245 ff. mit Abb.
- 259 Hier und zum Folgenden vgl. Unseren im Weltkrieg Gefallenen. Gedächtnisfeier der Ludwig-Maximilians-Universität in München am 18. Januar 1922 (1922) 3 f. 17–28 (Wiedergabe des Textes der Inschriftentafeln mit den Namen der Kriegsoffer).
- 260 Vgl. ebenda 26; Jahrbuch der Ludwig-Maximilians-Universität München 1919–1925 (1928) 292. – Die Tafeln mit den Namen von weiteren 230 Toten wurden am 18./19. Januar 1929 feierlich enthüllt; vgl. Jahrbuch der Ludwig-Maximilians-Universität München 1928/29 (1930) 104; O. Bumke, Langemarck. Drei Ansprachen² (1939) 7 ff.
- 261 Unseren im Weltkrieg Gefallenen a. O. 4. 15 mit Abb.; 17 mit Abb.; Boehm – Spörl a. O. 363 Abb. 665. Zu den von dem Bildhauer B. Bleeker (s. oben Anm. 255) angefertigten Clipei auch Hoffmann-Curtius 74. 79.
- 262 Hoffmann-Curtius 80 f.
- 263 Hier und zum Folgenden ebenda S. 3–5 (dort die im Text aufgeführten Zitate). Vgl. auch F. Geiger, Die Universität München. Ihre Anstalten, Institute und Kliniken (1928) 11 f.; Wolters 5; Hoffmann-Curtius bes. 77–91.
- 264 Zum glänzenden Bronzeuß und seinen zeitgeschichtlichen Bewertungsmöglichkeiten Hoffmann-Curtius 77. 83.
- 265 Dazu auch Hoffmann-Curtius 79 f.
- 266 Wolters 5.
- 267 Bereits das Datum des Einweihungstages war beziehungsreich gewählt worden; vgl. Unseren im Weltkrieg Gefallenen a. O. 3; Hoffmann-Curtius 87 f. mit Anm. 81. Nach L. Boehm – J. Spörl (Hrsg.), Ludwig-Maximilians-Universität. Ingolstadt-Landshut-München 1472–1972 (1972) 333 zu Abb. 584 wurden die Gefallenengedenkfeiern »seit 1921 begangen, seit 1928 zugleich als »Langemarckfeiern« jeweils am 11. November« (!). – Geiger a. O. 11 bemerkt in diesem Zusammenhang, daß der Lichthof »mehr und mehr zum beliebten Schauplatz von studentischen Versammlungen, besonders für vaterländische Kundgebungen geworden« ist und fährt fort: »Unvergeßlich aber bleibt allen Teilnehmern der hier abgehaltene große Weiheakt, mit dem am 21. Januar 1922 (wohl versehentlich statt 18. Januar) Professoren und Studentenschaft mit den geladenen Angehörigen die Enthüllung der vier Gedächtnistafeln begingen ...« Zu den sog. Reichsgründungsfeiern im Lichthof auch Boehm – Spörl a. O. 61.
- 268 Hoffmann-Curtius 88.
- 269 Hoffmann-Curtius 73 ff.
- 270 F. Studniczka, Die griech. Kunst an Kriegergräbern (1915) 5. 30 f. (Sonderdruck aus Neue Jahrb. f. d. klass. Altert. Gesch. u. dtsch. Lit. 35). Dazu auch M. Lurz, Kriegerdenkmäler in Deutschland Bd. 3. Erster Weltkrieg (ebenda 1985) bes. 81.
- 271 Studniczka a. O. 5. 31. – Seine Ablehnung (ebenda 31) von »der sklavischen Nachahmung griechischer Vorbilder« bezieht sich allein auf das originäre Kunstschaffen seiner Zeit, nicht jedoch auf die ursprünglich wissenschaftlich begründete Rekonstruktion berühmter antiker Meisterwerke.
- 272 Entsprechend oft wird sie als einziger Bildbeleg für den Doryphoros des Polyklet in der wissenschaftlichen Literatur und allgemeinen Kunstgeschichten bis auf unsere Tage wiedergegeben (Beispiele oben Anm. 250); s. besonders die entsprechende Abb. in Meyers Enzyklopädisches Lexikon 7 (1973) 136 s. v. Doryphoros. – Zur Doryphoros-Rezeption vgl. auch Chr. Schwinn, Doryphoros und Maschinenmensch. Disziplin und Mechanisierung als Möglichkeiten des Menschenbildes in: Humanistische Bildung 5, 1982, 73 ff.
- 273 Photo nach einem undatierten Großdia des Kunsthistorischen Instituts der Universität Tübingen (dort auf einem zweiten Großdia dasselbe Motiv in Rückansicht); vgl. Hoffmann-Curtius 83 f. mit Anm. 63; 123 Abb. 9.
- 274 Das auf die Antike zurückgreifende Motiv des nackten Kriegers ist nach dem 1. Weltkrieg in Gymnasien und Universitäten häufiger für Kriegerdenkmäler aktualisiert worden; vgl. K. Wolbert, Die Nackten und die Toten des »Dritten Reiches«. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus (1982) 201 ff.; M. Lurz, Kriegerdenkmäler in Deutschland Bd. 4. Weimarer Republik (1985) 148 ff. – Zum normativen Klassikbegriff des sog. dritten Humanismus als Reaktion auf die Erfahrungen des 1. Weltkrieges T. Hölscher, Die unheimliche Klassik der Griechen in: H. Flashar (Hrsg.), Thyssen-Vorträge. Auseinandersetzungen mit der Antike 8 (1989) 4 f.; vgl. auch Hoffmann-Curtius bes. 83. 96 f.
- 275 Wolters 25.
- 276 W. Pinder, Münch. Jahrb. 5, 1928, 374 (Festschrift P. Wolters) = ders., Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1935 (1938) 141; s. oben auch zu Anm. 254.
- 277 Geiger a. O. (Anm. 263) 11; vgl. auch Anm. 267.
- 278 O. Holtze, Nachrichtenblatt des Stettiner Verkehrsvereins 10, 1. 8. 1936 Nr. 15, 2.
- 279 E. Buschor, Das Kriegertum der Parthenonzeit (1943) bes. 3 (nach dem Vorwort Buschors geht die Schrift auf einen im Spätjahr 1932 am kriegsgeschichtlichen Institut der Berliner Universität gehaltenen Vortrag zurück, »dort mitgeteilt, wenige Tage nachdem der denkwürdige Fackelzug die Wilhelmstraße erfüllt hatte.«).
- 280 Buschor a. O. 19 Abb. 11; 21 ff. (Zitat ebenda 24).
- 281 Hier und zum Folgenden die treffende Analyse der Collage von H. Bergius in: Rudolf Schlichter, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin (1984) S. 38 a–44 a (Abb. der Collage auf S. 39 a); vgl. außerdem Rudolf Schlichter, Ausst.-Kat. Galerie Otto Burchard Berlin (20. 5. – 15. 6. 1920); W. Willrich, Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art (1937) 43 Abb. 16 (»Bolschewistische Agitation«; für den Hinweis auf diese Arbeit danke ich H. Bergius herzlich); Hoffmann-Curtius III Anm. 101; H. Bergius, Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen (1989) 267 f. mit Abb.
- 282 Bereits H. Bergius in: Rudolf Schlichter a. O. S. 42 a hat das Antikenzitat erkannt und dabei auf den Torso Pourtalès (zwei Abb. ebenda S. 38 a) verwiesen, den der Maler im Alten Museum zu Berlin habe sehen können. Obwohl das unmöglich ist – der Torso wurde von den Staatlichen Museen zu Berlin erst im April 1926 aus dem Besitz Pourtalès erworben (vgl. die Lit. bei Kreikenbom Nr. III 9) – war die Skulptur in der Stadt seit langem bekannt. Der 1873 in Rom gefundene und schnell berühmt gewordene Torso war durch die Vermittlung W. Helbig's in die Sammlung des Grafen von Pourtalès nach Berlin gelangt und hier alsbald auch durch einen Gipsabguß vertreten (Friederichs – Wolters 229 Nr. 507). Später kam der Torso nach München (J. Sieveking, Münch. Jahrb. 1, 1906, 146 f.), dann nach St. Petersburg in die Deutsche Botschaft (EA. 1933. 1934). Wohl noch während, spätestens aber nach dem 1. Weltkrieg ist er mit der Familie Pourtalès wieder nach Berlin zurückgekehrt (Anti 629 Nr. 15).
- 283 H. Bergius in: Rudolf Schlichter a. O. S. 42 a.
- 284 Zu den Zerstörungen vgl. Jahrb. d. Ludwig-Maximilians-Universität München 1957/58, nach S. 8 Abb. 6; 193 (J. Pascher). 231. 235 (W. Haug); L. Boehm – J. Spörl (Hrsg.), Ludwig-Maximilians-Universität. Ingolstadt-Landshut-München 1472–1972 (1972) 362 mit Abb. 664; 364 ff. mit Abb. 666–668. 670; 370 mit Farbabb. 677; Hoffmann-Curtius 74. – Zur Zerstörung des Speerträgers unten Anm. 286.

- 285 Zur Renovierung des Lichthofes und seiner Einweihung vgl. Jahrb. d. Ludwig-Maximilians-Universität München 1957/58, nach S. 8 Farbabb. 7; 101 ff. (R. Guardini). 191 ff. (E. Wiberg). 235 (W. Haug); Boehm – Spörl a. O. 65 mit Abb. 84, 85; 373 mit Farbabb. 681.
- 286 Über die Zerstörung und Neuanfertigung der Bronzestatue infolge des 2. Weltkrieges gibt es weder in der einschlägigen Lit. noch in den entsprechenden Münchner Institutionen (Archiv und Bauamt der Ludwig-Maximilians-Universität; Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke) konkrete Hinweise, was angesichts der Kriegsverluste und der Lückenhaftigkeit der Dokumentation allerdings nicht viel besagt. Erste Anhaltspunkte erheben sich dagegen aus dem Erhaltungszustand des verwüsteten Hauptgebäudes der Münchner Universität. Ihre ehemalige ›Ehrenhalle‹ lag bis auf Reste der Seitenwände ganz in Trümmern (vgl. dazu besonders die oben in Anm. 284 genannten Abb.). Hoffmann-Curtius 74 behandelt die Zerstörung der alten und den Nachguß der neuen Statue dann auch als selbstverständliche und nicht weiter zu hinterfragende Tatsache. Ihre Annahme setzt freilich die unbeschadete Existenz des 1910–1912 von G. Römer erstellten Gipsmodells oder danach gearbeiteter und zugleich wiederverwendbarer Gußformen auch nach dem 2. Weltkrieg voraus. Wie diese Vorlagen über den Krieg gerettet werden konnten und wo sie sich heute befinden, war nicht mehr in Erfahrung zu bringen. Dennoch läßt sich die Zerstörung der alten und die Anfertigung einer neuen Bronzefigur sicher erschließen. Dafür spricht eindeutig die photographische Gegenüberstellung von Aufnahmen des Speerträgers der Vor- und der Nachkriegszeit. Außer der Entwaffnung unterscheidet sich die neue Statue von der alten vor allem dadurch: die nicht ganz so sorgfältig ausgeführte Kaltarbeit; den betont hervortretenden Standteller unter dem linken Fuß; das Fehlen sämtlicher Vergoldungs- und alter Politurspuren sowie das der eingelegten Augäpfel und der Wimpern aus Bronzeblech.
- 287 Zur Wiederaufstellung des Doryphoros in der ehemaligen ›Ehrenhalle‹ (heute »Lichthof«) vgl. Jahrb. d. Ludwig-Maximilians-Universität München 1957/58, nach S. 8 Abb. 2; J. Pascher, Chronik d. Ludwig-Maximilians-Universität München 1958/59, 54; Boehm – Spörl a. O. 375 Abb. 683 (hier wie bei Hoffmann-Curtius 74 irrtümlich 1955 als Wiederaufstellungsjahr genannt); Hoffmann-Curtius 74. 122 Abb. 8.
- 288 Zur Umdeutung von Kriegerdenkmälern nach dem 2. Weltkrieg allgemein M. Lurz, Kriegerdenkmäler in Deutschland Bd. 6. Bundesrepublik (1987) bes. 62 ff. – Zu kleineren, allein formale Details betreffenden Unterschieden zwischen alter und neuer Statue s. oben Anm. 286.
- 289 Bei der ersten, für Stettin hergestellten Bronzerekonstruktion des Speerträgers ›fehlt‹ die Lanze ebenfalls seit der Nachkriegszeit.
- 290 Dazu auch K. Wolbert, Die Nackten und die Toten des »Dritten Reiches«. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus (1982) hier bes. 31 ff. und passim (für den Hinweis auf diese wichtige Arbeit danke ich R. Lauter herzlich).
- 291 Für Auskünfte zur provisorischen Aufstellung des ›Speerträgers‹ der Nachkriegszeit danke ich dem Archiv der Ludwig-Maximilians-Universität München herzlich.
- 292 E. Wiberg, Chronik d. Ludwig-Maximilians-Universität München 1958/59, 28 anlässlich der feierlichen Rektoratsübergabe am 22. 11. 1958.
- 293 Es ist hier nicht der Ort, darauf ausführlicher einzugehen. So muß auch die leidenschaftliche Kontroverse um das im Lichthof wiederverwendete Adlergitter mit dem problematischen Horaz-Zitat *dulce et decorum est pro patria mori* ausgeklammert werden; vgl. dazu mit weiterer Lit. Jahrb. d. Ludwig-Maximilians-Universität 1957/58, 267 f.; J. Pascher, Chronik d. Ludwig-Maximilians-Universität 1958/59, 54; Hoffmann-Curtius 73 mit Anm. 1. 2.
- 294 Bei Kriegerdenkmälern der Nachkriegszeit bleibt der Gebrauch von Fremdsprachen bezeichnenderweise fast ausschließlich auf Latein beschränkt; vgl. Lurz a. O. 325 f.
- 295 Zu dem Mahnmal der Weißen Rose und ihrem Widerstand vgl. Jahrb. d. Ludwig-Maximilians-Universität München 1957/58, nach S. 8 Abb. 8; 101 ff. (R. Guardini). 191 ff. (E. Wiberg); Pascher a. O. 53; Boehm – Spörl a. O. 65 mit Abb. 84, 85; 358 ff.
- 296 R. Guardini, »Es lebe die Freiheit!« in: Jahrb. d. Ludwig-Maximilians-Universität München 1957/58, 101 ff.
- 297 Pascher a. O. 53. – Vgl. in diesem Zusammenhang auch Lurz a. O. 57 f.
- 298 Dazu besonders Pascher a. O. 52 ff.; der lateinische Inschriftentext bei M. Boos, Chronik d. Ludwig-Maximilians-Universität München 1958/59, 70. – Zur Semantik der Inschriften von Kriegerdenkmälern nach dem 2. Weltkrieg grundlegend Lurz a. O. 303 ff. bes. 328 ff.
- 299 Pascher a. O. 54. Auf die zeitgeschichtlich ebenso aufschlußreiche wie historisch und politisch problematische Rede desselben a. O. 52 ff. kann hier nur in ganz ungenügender Verkürzung hingewiesen werden.
- 300 Photo nach G. Schultheiß (Hrsg.), Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein (1980) 172 mit Abb. (den dort angeführten Quellenachweis auf Eisen und Stahl, Ausst.-Kat. Düsseldorf [1952] mit Abb. habe ich bibliographisch nicht verifizieren können). – Vgl. Hoffmann-Curtius 73. 119 Abb. 2. Laut freundlicher Auskunft der Duisburger Kupferhütte vom 2. 3. 1990 sind nach der Stilllegung großer Teile des Werkes im Jahre 1983 alle nicht mehr für den Weiterbetrieb der Firma notwendigen Unterlagen, darunter auch die ›Doryphoros-Anzeige‹, vernichtet worden. – Zum mächtigen wirtschaftlichen Aufschwung des Unternehmens nach dem 2. Weltkrieg, der wesentlich mit einer neuen, auf den einzelnen Arbeiter(!) zielenden Sozialordnung verbunden worden ist, vgl. W. Greiling, 75 Jahre Duisburger Kupferhütte in: Chemische Industrie, Novemberheft 1951, ohne Seitenangabe (s. unter der Überschrift »Europäische Verflechtung«).
- 301 Hier und zum Folgenden besonders die grundsätzliche Kritik von T. Hölscher, Die unheimliche Klassik der Griechen in: H. Flashar (Hrsg.), Thyssen-Vorträge. Auseinandersetzungen mit der Antike 8 (1989) 5 f.; vgl. auch K. Wolbert, Die Nackten und die Toten des »Dritten Reiches«. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus (1982) bes. 33 und passim; H. Munding, Antike als Gegenbild, Beih. zur Jubiläumsschrift des Gymnasiums am Kaiserdom in Speyer (1990) bes. 31 ff.
- 302 Vgl. Hoffmann-Curtius bes. 73 mit Anm. 3. 4; M. Maaß, Wege zur Klassik. Führer durch die Antikenabteilung des Badischen Landesmuseums mit einem Essay über die Klassik (1985) 11 ff. 201 (Lit.).
- 303 Dazu bes. Wolbert a. O. passim. Außerdem wichtig mit weiterer Lit. W. Willrich, Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpölitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art (1937) 154 ff. (ebenda Abb. 56 »Sterbende Niobide – Beispiel eines rassistisch vollendet edlen Leibes«; die antike Statue ist, wie der Speerträger Polyklets, um 440 v. Chr. entstanden, vgl. E. Paribeni in: Giuliano Mus. Naz. 1 [1979] 176 ff. Nr. 116 mit Abb. [Inv. 72274]); Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein (1974); W. Schäche in: W. Arenhövel – Chr. Schreiber (Hrsg.), Berlin und die Antike. Aufsätze (1979) 557 ff.; H. O. Mühleisen, Freiburger Universitätsblätter 68, September 1980, 17 f.; Skulptur und Macht. Figurative Plastik

im Deutschland der 30er und 40er Jahre, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin (1983); M. Lurz, Kriegerdenkmäler in Deutschland Bd. 5. Drittes Reich (1985) bes. 161 ff.; H.-J. Schalles, Der Pergamonaltar. Zwischen Bewertung und Verwertbarkeit (1986) 88 ff. 304 Dazu grundlegende Überlegungen bei Hölscher a. O.

passim (zum polykletischen Doryphoros bes. 13 f. 15 f. 21), der die Phänomene der »klassischen« Epoche Griechenlands wesentlich aus der erweiterten und zugleich befreienden Perspektive einer historischen Anthropologie analysiert und bewertet; vgl. auch Munding a. O. bes. 31.