Bloch, Leo, 1864-

Eine Athletenstatue der Uffiziengallerie.

Rom : Loescher, 1892.

ICLASS Tract Volumes T.21.27

Bloch

At
Sti
bis
Mi
Va
ges

mus
folg
de'
dürf

che

frutt

Belv

tiene
vevan

l'altr

EINE ATHLETENSTATUE DER UFFIZIENGALLERIE

(Taf. III).

Aus den Mittheilungen des K. D. Archaeologischen Instituts
Rom 1892 Bd. VII.

Im ersten Korridore der Uffizien befindet sich als n.° 59 eine Athletenstatue, welche sowohl hinsichtlich ihres Motives als ihres Stiles einer grösseren Aufmerksamkeit würdig erscheint, als ihr bis jetzt zu Theil geworden ist. Sie ist in Florenz schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts nachweisbar, zu welcher Zeit sie nach Vasari mit einer Reihe anderer Statuen im Palazzo Pitti aufgestellt war (1). In die Uffizien wurde sie höchstwahrscheinlich

(1) Vasari. 1568. III 2. Unmittelbar nach der « *Tavola de' ritratti del museo dell'illustriss. et eccellentiss. s. Cosimo, duca di Fiorenza e Siena* » folgt ein kleines Verzeichnis: « *Anticaglie, che sono nella sala del palazzo de' Pitti* ». Da die meisten Vasariausgaben dieses Verzeichnis nicht bieten, dürfte es angemessen sein, dasselbe vollständig zu wiederholen:

In Prima.

Una Venere, che esce d'un bagno, con un vaso a pie, e un panno sopra.
un'altra Venere con un Delfino a cavalloni sopra un putto
un giovane fatto per uno Adone;
due figure insieme, cioè un Bacco finto ubriaco, con un Fauno che lo sostiene.
una femmina con certi panni sottili, con un grembo pieno di varij frutti, la quale è fatta per una Pomona
un giovanetto ignudo, fatto per un Mercurio, il quale era gia in Belvedere di Roma
un giovane ignudo fatto per un Milone, che con ambidue le mani tiene un vaso di quei loro licori, che adoperavano a ugnersi quando havevano a lottare
un fanciulletto fatto per un Cupido che mette in corde l'arco
un Fauno con una pelle a traverso, con una mano sul fianco, e l'altra s'appoggia su un bastone
un'altra Venere quasi simile alla prima.

unter Cosimo III überführt vgl. Gotti, *musei di Firenze* p. 125. Abgebildet finden wir sie demgemäss in den alten grossen Publikationen der Florentiner Sammlung: Gori III, 75; David III, 64 (merkwürdigerweise im Gegensinne); Zannoni, *Gal. d. Fir. Ser.* IV. v. III *tav.* 129. Natürlich sind diese Abbildungen jetzt so gut wie unbrauchlar, ebenso wie die bei Clarac *pl.* 862 n°. 2190. Auch die im Handel befindliche Brogische Photographie giebt den Eindruck nur sehr unvollkommen wieder, was ebensosehr durch die hier be-

---

Queste soprascritte statue sono nelle nicchie, che sono numero dieci.

Sopra una porta v'è un giovanetto, con un'Aquila a canto, fatto per un Ganimede

sopra l'altra all'incontro v'è un altro di età simile, che mostra nell'atto cavarsi uno stecco d'un piede, simile a quello del Campidoglio di Roma, che è di bronzo e questo è di marmo.

sopra alla terza porta vi sono due putti posti a sedere in terra, che tengono sotto una mano un' uccello assomigliante a un'anitra, e l'altro braccio alzono.

in terra ci è un Hercole con la sua pelle di Lione, e la clava in mano, e nell'altra tre pomi

un'altra figura col manto regio, in atto di affrontare.

una feminetta a sedere, vestita dal mezzo in giu, in atto di rimettersi una scarpa.

una femina fatta per una Diana, con un pardo a piedi.

un putto di pietra nera, che dorme, finto per il Sonno, ed ha l'ali ed un cornetto in mano, e dall'altra è 'l papavero, ed una pelle di Lione sotto.

un altro putto più piccolo, che pur dorme ed ha l'ali, e la pelle sotto, senza altro segnale.

un Mercurio di gesso moderno, formato da quello di marmo.

ci è un porco cigniale in atto di Sospetto

ci sono due cani, come Corsi.

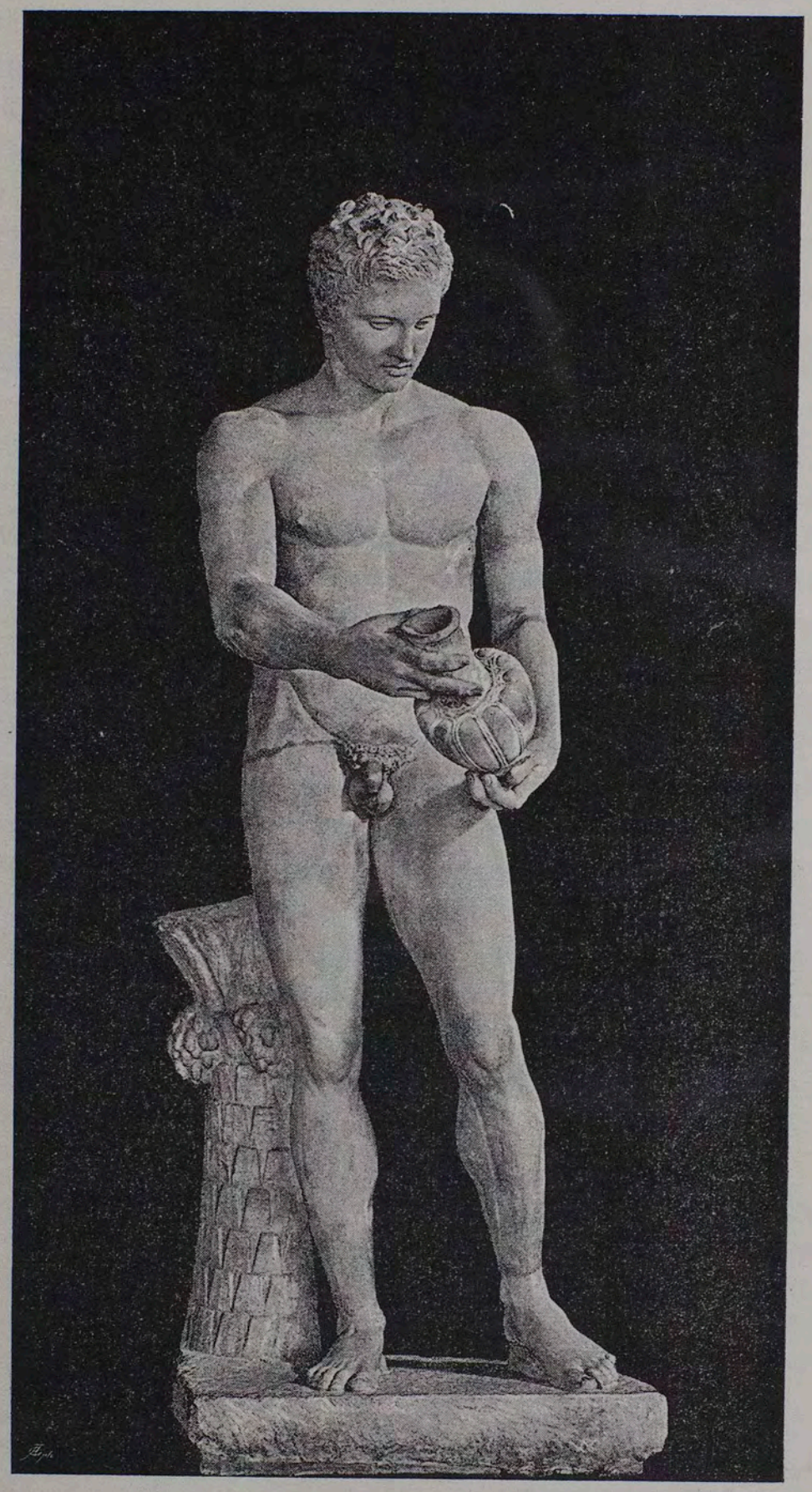
ci sono due teste grandi col petto, una di un Pirro, e l'altra d'un Domitiano.

Tutte le infrascritte sono nella sala.

Ci sono poi in una stanza due torsi maggiori che 'l naturale, uno di Giove, e l'altro di uno Apollo, e sotto la loggia da basso ci è Hercole, che scoppia Anteo.

Beachtenswert ist besonders die Bezeichnung der mehr oder weniger willkürlichen Ergänzungen durch: *fatto per* . . . .

Vgl. dazu Gori III. *praef.* p. XIX.



sonders durch ihre Breite störende Ergänzung, wie durch das jetzt glücklich entfernte Feigenblatt verschuldet ist, welches auf der Photographie noch die höchst charakteristisch gearbeiteten Schamhaare verdeckt. Die hier gebotene Abbildung reproduciert eine gleichfalls im Handel befindliche Alinarische Photographie. Sie ist mehr von der Seite aufgenommen, wodurch die Ergänzung bedeutend in der Wirkung zurücktritt, und ein grösserer Theil des Körpers sichtbar wird; auch das Feigenblatt fehlt hier glücklicherweise. Auf Tafel III ist der Kopf der Statue in zwei Ansichten nach Aufnahmen des Photographen Zaccaria wiedergegeben, leider mit all den entstellenden Schmutzflecken, da es nicht möglich war, vorher die Statue zu reinigen (1).

Die Litteratur über unsere Statue ist eine recht geringe. Die textlichen Bemerkungen zu den Publikationen bieten nichts irgendwie beachtenswerthes. Dütschke beschreibt sie in seinem Kataloge der Denkmäler Oberitaliens III S. 35 n.° 72; er will im Kopfe und in den Schamhaaren noch Reste archaischen Stiles sehen und erklärt einiges auffallende an dem Kopfe als Porträtzüge; ich werde später darauf zurückzukommen haben. V. Sybel erwähnt den Kopf nur beiläufig als Beispiel für vorn in die Höhe gestrichenes Haar, und reiht ihn hiernach in die Zahl der attischen Typen ein (2). Schliesslich sind hier noch die Berichte zu erwähnen, welche einen von mir über diese Statue in der archäologischen Gesellschaft zu Berlin gehaltenen Vortrag mit den sich an diesen knüpfenden Bemerkungen Kalkmanns und Furtwänglers wiedergeben (3).

Die Erhaltung der Statue ist recht gut. Ergänzt sind ausser der Plinthe nur die Unterarme mit den Händen und dem Gefässe, und das männliche Glied. Der l. Oberarm war gebrochen, ist aber

(1) Abgüsse dieses Athleten, allerdings nur bis zur Brust reichend, sah ich in Dresden (Hettner, kgl. Museum der Gipsabgüsse 1881 s. 100 N°. 108) und in München (Brunn, Verzeichnis der Gipsabgüsse Nachtrag s. 2 N°. 150[a]). Der Dresdener Abguss entsammt der Mengsschen Sammlung. Die Abgüsse sind sehr flau; besonders ist die Partie um die Augen herum viel zu weich geworden. Stilistische Folgerungen sind auf sie nicht zu begründen.

(2) Römische Mittheilungen. VI S. 244.

(3) Wochenschrift für klass. Phil. 1891 S. 906. Deutsche Litteraturzeit. 1891 S. 1180. Berliner phil. Woch. S. 1151. Jahrbuch d. arch. Inst. VI. Anzeiger S. 140.

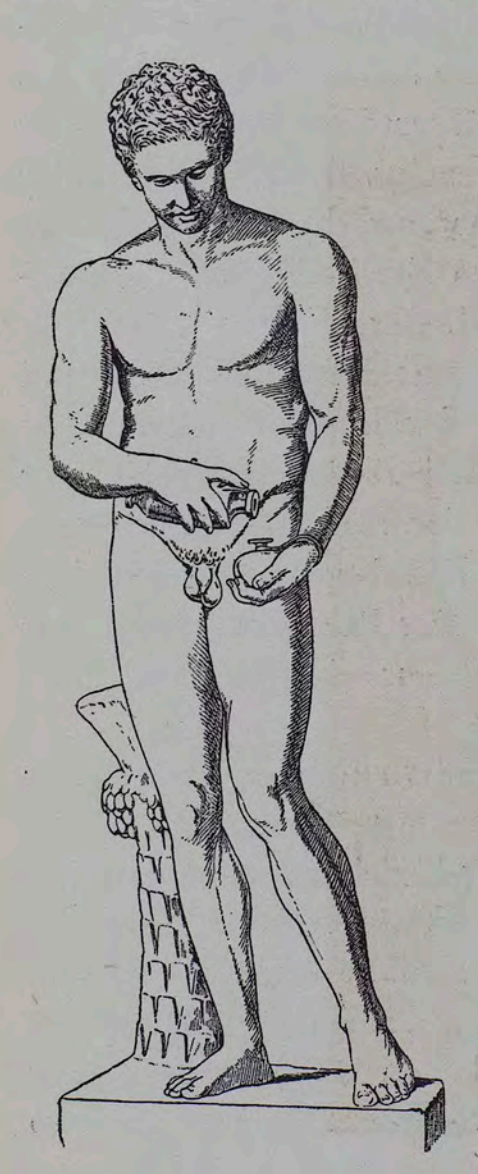
nicht modern, wie Dütschke meint, sondern antik und zugehörig. Die Oberfläche zeigt eine an der ganzen Figur ziemlich gleichförmige Verwitterung, die jedoch nicht zu weit vorgeschritten ist. An einigen Stellen ist die Oberfläche leis übergangen, so ein wenig auf der r. Schläfe, im inneren r. Augenwinkel und auf dem Bauche. Auf dem Kopfe befindet sich ein nachträglich eingearbeitetes Loch von ungefähr dieser Form, das in der grössten Länge 0,035, in der grössten Breite 0,021 m misst.

Das Material ist ein weisser griechischer Marmor mit zahlreichen in die Grundmasse eingesprengten Krystallen.

Wir sehen einen Jüngling, den wir sofort nach dem kräftigen Körperbaue und den Pankratiastenohren als einen Athleten erkennen. Der r. Fuss steht mit ganzer Sohle auf, der l. nur mit der grossen Zehe; doch kann man das l. Bein darum nicht als Spielbein bezeichnen, da es ganz bedeutend belastet ist. Es ist im Kniee gebogen und der Unterschenkel nach r. (vom Beschauer) hinausgesetzt, während das Knie einwärts weist. Die rechte Hüfte ist hinausgedrückt; jedoch setzt der Oberkörper diese Richtung nicht fort, sondern ist etwas auf die l. Seite geneigt. Die rechte Schulter ist dann wieder gesenkt, so dass eine sehr abwechselungsreiche Bewegung die Figur belebt und die ganze Elastizität des jugendlichen Körpers zur Geltung kommen lässt. Der Oberkörper ist nach vorn geneigt, der Bauch etwas eingezogen; Kopf und Hals sind nach der rechten Schulter hin geneigt, der Kopf ausserdem noch nach vorn. Die erhaltenen Oberarme sind abwärts gerichtet; der linke geht am Körper gerade herunter, der rechte ist etwas nach vorn gehalten. Der Ansatz des rechten Ellenbogens beweist, dass der Arm an dieser Stelle gebogen war. Der Palmbaumstumpf zur Rechten des Jünglinges verdankt natürlich nur rein statischen Rücksichten sein Dasein.

Um das die Statue beherrschende Motiv zu finden, müssen wir zuerst die Stellung der Unterarme und, wenn möglich, auch die der Hände bestimmen, da ja ihrer Handlung beziehungsweise dem von ihnen gehaltenen Gegenstande der aufmerksam gesenkte Blick des Athleten gilt. Das hat auch der Ergänzer wohl erkannt, als er ihm das Gefäss in die Hände gab; indessen hat er den Hauptanhaltepunkt, welchen die Statue für ihre Ergänzung bietet, nicht benutzt, ja er hat sich sogar redlich bemüht ihn hinwegzuschaffen und zwar so

gründlich, dass Dütschke ihn garnicht bemerkt hat. Ganz oben nämlich an der Aussenseite des linken Oberschenkels, ein wenig vor dem grossen Rollhügel, ist eine nicht unbedeutende Stelle erst durch Abraspelung auf das Niveau des Körpers gebracht worden. Hier ist vom Ergänzer der Rest eines Gegenstandes entfernt worden, welchen er für seine Ergänzung nicht benutzen konnte oder wollte. Für eine Stütze ist der Grundriss dieser Spur, die oben ca. 7 cm breit ist und bei einer Länge von 9,5 cm sich nach unten immer mehr verjüngt, zu unregelmässig. Bei dem engen Anliegen des Armes am Körper kann auch kein Gegenstand mehr sich zwischen Arm und Körper befunden haben: kurz es bleibt nichts anderes übrig, als in dem weggenommenen Stücke einen Rest des etwas nach vorn genommenen herabhängenden linken Unterarmes zu sehen, welcher an dieser Stelle am Oberschenkel anlag. Hierzu stimmt auch sehr gut, dass die Achse dieser Spur nicht gerade herunter sondern ein wenig nach vorn gerichtet ist, und dass gerade oben—der Stärke der Unterarmmuskeln entsprechend—die Spur am breitesten ist.

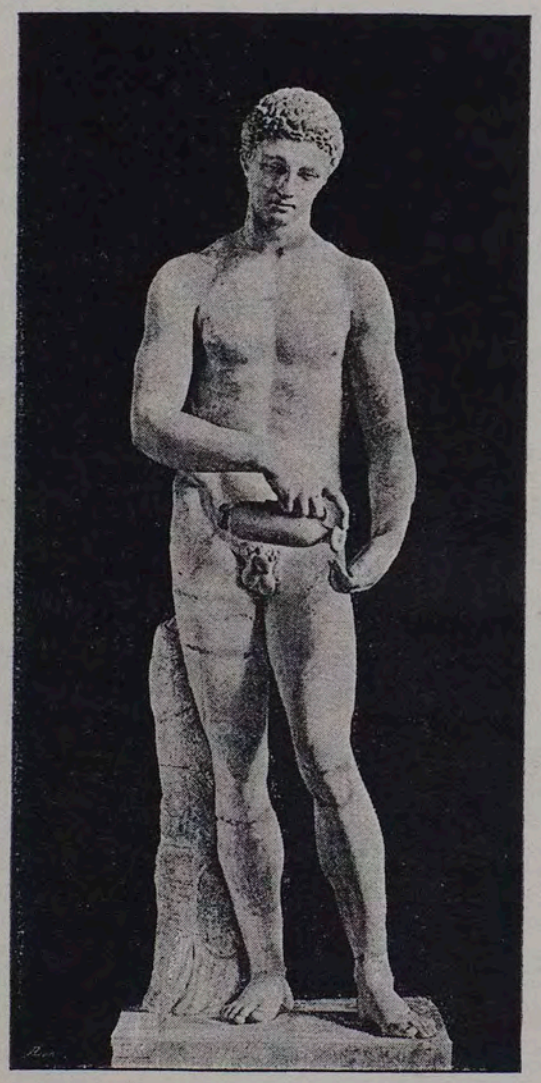


Auch der rechte Unterarm hat vom Restaurator nicht seine richtige Lage erhalten, wie mir Herr Bildhauer Reinhold Felderhoff, ein vorzüglicher Kenner der Anatomie und der Antike, nachwies, als ich mit ihm zusammen die Statue untersuchte. Dass der Arm gebeugt war, ist ja über jeden Zweifel erhaben, nur war er nicht so weit vorgestreckt, sondern weit näher am Leibe gehalten. Die Haltung beider Unterarme kann in der auf der Restaurationsskizze angegebenen Weise als gesichert gelten.

Schon als ich nur erst den linken Unterarm durch die Ansatzspur in seine richtige Lage gebracht hatte, kam mir der Gedanke, dass wir es in dieser Figur mit einem Oelgiesser zu thun hätten.

Die Aehnlichkeit, welche die Figur in Blick und Kopf mit dem Münchener Oelgiesser hat, war zu verlockend, wenn auch freilich dieser dasselbe Geschäft in ganz anderer Weise besorgt. Nachdem nunmehr auch der rechte Unterarm eine entsprechende Lage gefunden, kann ich zu diesem Motive wieder zurückkehren, das besser als jedes andere zu der Stellung der Arme, der leichten Beugung des Oberkörpers, dem ausdrucksvollen Neigen des Kopfes und besonders zu dem aufmerksam herabblickenden Auge passt. Auch Herr Felderhoff, der von meiner aufänglichen Vermuthung nichts wusste und auch garnicht an die Münchener Statue dachte, erklärte mit künstlerischem Blicke, nachdem die richtige Armhaltung festgestellt war, sofort die Figur für einen Oelgiesser.

Eine Bestätigung, zugleich aber auch eine Modifikation ergiebt sich aus einer Pariser Statue, welche dasselbe Schema aufweist. Herr Dr. Blinkenberg, Assistent an der königlichen Antikensamm-



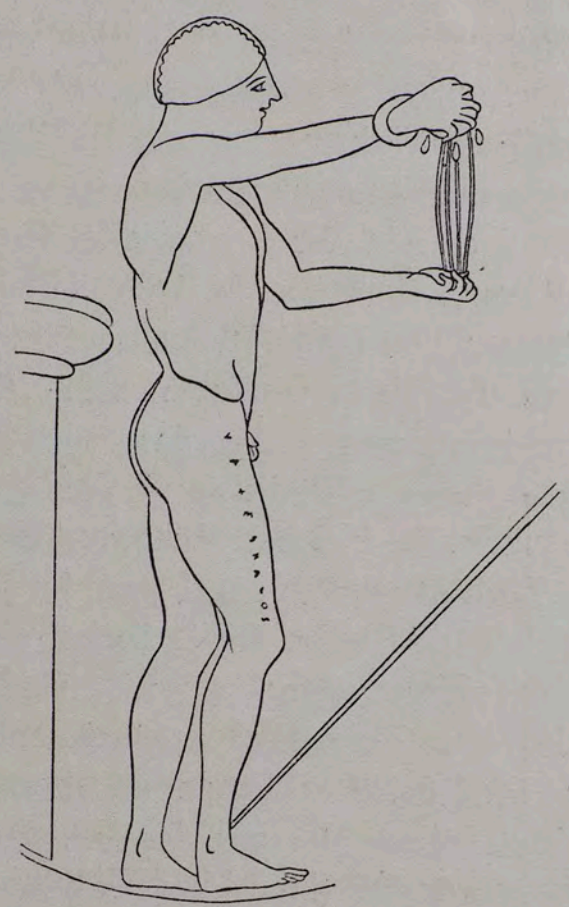
lung in Kopenhagen, machte mir von derselben Mittheilung und liess sie auch durch den Photographen Dontenville für mich photographieren, die Vorlage für umstehende Autotypie. Diese Statue 1.451 m hoch, war ehemals in der Sammlung Borghese, kam später in den Louvre und ist bei Clarac III *pl.* 270 n.° 2166 in üblicher Weise abgebildet. Im Texte Bd. V S. 112 wird der Kopf als antik aber nicht zugehörig bezeichnet. Als ergänzt werden genannt: « der « Hals . . . ; der rechte arm vollständig, zwei Fragmente des linken « Armes, Theil des rechten Fusses, der linke Unterschenkel. » Wie Herr Blinkenberg mir mittheilt, nennt das Etikett als modern (wobei ich alles auf den doch nicht zugehörigen, und für unsere Frage uninteressanten Kopf bezügliche übergehe): « rechte Schulter mit Arm, « Hand und Gefäss; Flicken im linken Arme, ein Stück des l. Unter- « armes, Ende des Daumens und Vorderglieder der vier Finger « der l. Hand; Stücke der unteren Rückenpartie, Stücke der Ober- « und Unterschenkel; am r. Fusse der Spann mit Stück der grossen « Zehe; l. Fuss; oberes Stück und das meiste von der Rückseite « des Baumstammes. »

Die Ergänzung mit dem Oelfläschchen bezeichnet Blinkenberg mir als unbedingt richtig. « Ca. 5 cm » schreibt er, « über den Scham- « haaren, etwas nach dem linken Leisten hin, steht ein antiker « *puntello*, welchen der Restaurator als Stütze für den Vasenfuss « benutzt hat. Dieser antike *puntello* ist so klein, dass er kaum « für etwas anderes zur Stütze gedient haben kann. »

Ganz richtig, oder sagen wir besser, ganz vollständig ist die Ergänzung aber doch noch nicht. Durch den letzterwähnten *puntello* sind wir nämlich genöthigt, dem Jünglinge eine Lekythos in die Hand zu geben, und diese ist durchaus kein palästrisches Gefäss. Die Oelgiesserstatuen in Dresden und München sind ja gerade im entscheidenden Theile fragmentiert, so dass sie uns über diesen Punkt keine Aufklärung verschaffen, und auch auf die Gemmen, welche den statuarischen Typus beibehalten haben, darf man der zweifelhaften Echtheit wegen nicht allzugrosses Gewicht legen. Drei Vasenbilder aber, zwei davon in Berlin, (1) das dritte in Karls-

(1) Furtwängler, Vasensammlung N°. 2180, abgebildet Arch. Ztg. 1879 T. IV; und N°. 2314 abgeb. Gerhard, Trinksch. und Gef. T. XIII. Vgl. die obenstehende Abbildung S. 89.

ruhe ([1]), führen uns Oelgiesser vor. Alle drei haben das mit den Statuen von Dresden und München gemein, dass sie das Gefäss in der erhobenen Rechten halten, den l. Arm im Ellenbogen scharf beugen und das Oel aus ziemlicher Entfernung hinunterfliessen lassen, während die Athleten von Florenz und Paris den r. Oberarm senken, den l. Arm fast gestreckt abwärts halten und vorsichtig aus ganz geringer Entfernung das Oel hinabtropfen lassen. In den drei Vasenbildern ist das Gefäss der kleine, kugelförmige, an



einem Riemen um das Handgelenk hängende Aryballos, nicht, wie wir es für die Pariser Statue wenigstens annehmen müssen, die Lekythos. Auf der grossen Anzahl Palästrabilder, die mir sonst noch bekannt sind, fand ich als das Gebrauchsgefäss der Palästriten auch immer nur den Aryballos, nie die Lekythos. Man wird vielleicht einwenden, dass athletisches und palästrisches Genre

([1]) Alabastron des Psiax und Hilinos. Fröhner N°. 120 Winnefeld N°. 242. Klein, Meistersignaturen S. 134. Abgeb. und besproschen von Creuzer, ein altathenisches Gefäss, und bei Panofka, Namen der Vasenbildner Taf. III 9. 10.

nicht so ohne weiteres zu identifizieren sei. Indessen müssen wir wenigstens eines der Vasenbilder mit Furtwängler als Nachbildung eines statuarischen Typus anerkennen, und hiermit ist für diesen palästrischen Brauch auch das athletische Vorbild gewonnen.

Das Giessen des Oeles aus der Lekythos in einer so wesentlich verschiedenen Stellung hat auch eine andere Bedeutung. Während auf den Vasen die Jünglinge die Flüssigkeit aus dem Aryballos in die Hand giessen, um sich damit den Körper zu salben, führt uns die Pariser Statue — halten wir uns zunächst nur an diese — einen früheren Moment vor. Aus der Lekythos wurde der Tagesbedarf an Oel in den Aryballos abgegossen, und demgemäss ist die Statue zu ergänzen. Zwei Wahrnehmungen, die Blinkenberg mir mittheilt, ohne indessen die Folgerungen daraus zu ziehen, bestätigen dies. Er schreibt mir: « Auf der Aussenseite der linken Hand an « der Handwurzel, ganz oben am Handgelenke ist ein kleines Loch « von unregelmässiger Form mit Blei ausgefüllt; dies Loch geht « nicht ganz durch die Hand hindurch, seine Ränder sind nicht « rostbraun; es scheint also nicht, dass ein Eisenzapfen darin « angebracht war. » Ferner schreibt er: « Vorn auf der Aussenseite « des l. Oberschenkels, in gleicher Höhe mit den Hoden, ist ein « kleines rundes Loch dagewesen (ca. 1 ½ cm im Durchmesser), das « jetzt ausgefüllt ist. Die Ränder dieses Loches sind rostbraun, was « darauf deutet, dass hierin einmal ein Eisenzapfen gesessen hat ».

Es muss also ein Gegenstand ergänzt werden, welchen der Jüngling in der Hand gehalten hat; wenigstens ist dies das wahrscheinlichste. Wenn er nun Oel aus der Lekythos in die Handöffnung giesst und etwas in der Hand hielt, so kann dieser Gegenstand garnichts anderes gewesen sein als ein Aryballos. Sehen wir uns nun in den vorher zitierten Vasenbildern an, wie der Aryballos getragen wurde (1), so zeigt sich die Richtigkeit dieser Vermuthung. Die Haltung der Finger stimmt hierzu mindestens ebenso gut wie zu der bisherigen Auffassung der Pariser Statue, und das kleine Loch im Handrücken wird zur Befestigung des in Bronce dargestellten Riemens durch einen kleinen Broncestift gedient haben.

(1) Besonders charakteristisch für die Art und Weise, wie der Aryballos getragen wurde, ist die Grabstele des Neapler Museums. Friedrichs-Wolters N°. 21.

Auch der Aryballos selbst wird wohl von Bronce gewesen sein und war der Haltbarkeit wegen mit dem Oberschenkel durch einen Eisenstift verbunden. Die Hand ist ja mehrfach geflickt, und mag auf einer der unglücklicherweise weggebrochenen Stellen sich ein Einsatzloch befunden haben, vielleicht auch mehrere. Möglicherweise ist ein solches auch noch vorhanden, und Blinkenberg hat es nur nicht sehen können, da es natürlich weit weniger zu Tage liegt als die beiden anderen Löcher. Jetzt begreift man auch, warum der Athlet hier so vorsichtig in seiner Aktion ist und nicht so lässig elegant das Oel ausfliessen lässt, wie die Oegliesser von München und von Dresden und die in den Vasenbildern. Er wollte keinen Tropfen verloren gehen lassen und musste die Gefässe darum möglichst einander nähern, da ja natürlich die Mündung des Aryballos weniger Fläche bot, als die kräftige Athletenhand.

Die letzten Ausführungen gelten zunächst für die Pariser Statue. Wie verhält sich diese nun zu der Florentinischen? Einige Abweichungen sind ja unverkennbar. Die Leichtigkeit und Anmuth, welche in der Stellung des Florentiners liegen und welche ohne den störenden Baumstumpf noch weit mehr hervortreten würden, fehlen seinem Pariser Bruder. Wenn auch der linke Fuss bei diesem ergänzt ist, müssen wir ihn doch auch ursprünglich mit der ganzen Sohle auftretend denken. Auch in der Haltung des Körpers offenbart er nicht den feinen Rhythmus des Florentiners: senkrecht sitzt der Oberkörper auf den Hüften, die Schulterlinie ist wagerecht, der Oberkörper nicht so vorgebeugt; es fehlt ihm das interessante Spiel des eingezogenen geraden Bauchmuskels; auch die schiefen Bauchmuskeln und der Sägemuskel zeigen die einfachen ruhenden Formen ohne Rücksicht auf das Motiv. Kurz das Motiv war nur in den alleräusserlichsten Punkten, dem allgemeinen Standschema, der Stellung der Hände, — selbstverständlich fehlten die Gefässe nicht — wiedergegeben, aber nicht in künstlerischer Weise konsequent durch die ganze Figur verfolgt, wie es der Meister der Florentiner Statue gethan hat. Die Ausführung ist eine recht mässige, wie man trotz der starken Ueberarbeitung schon an der Photographie erkennen kann.

Trotz dieser grossen Unterschiede haben aber beide Statuen doch noch genug des gemeinsamen. Das allgemeine Standschema mit dem stark nach aussen gesetzten und gedrehten linken Unterschen-

kel würde noch überzeugender wirken, wenn der l. Fuss des Parisers nicht so falsch ergänzt wäre, wie ein Blick auf die Photographie lehrt; die Zehenlinie muss weit mehr in Vorderansicht erscheinen. Am entscheidendsten ist aber die Stellung der Arme, so dass wir beide Statuen wenigstens als Wiederholungen desselben Schemas anerkennen müssen und zu ihrer Ergänzung gegenseitig benutzen dürfen.

Die Pariser Statue werden wir demnach als eine minderwerthige Arbeit betrachten, welche mehr realem als künstlerischem Interesse ihre Entstehung verdankte und nur das Motiv bewahren wollte; ihr Hauptwerth besteht darin, dass sie gerade in einem so charakteristischen Theile, wie es die linke Hand für diese Statue ist, uns so bedeutende Anhaltepunkte gewährt und uns diesen Athletentypus, von dem mir ausser diesen beiden Wiederholungen nur noch eine dritte im Braccio nuovo des Vatikan bekannt ist, in seinem Motive am klarsten stellt, während wir in der Florenti-

ner Statue, welche nunmehr der Pariser entsprechend wird ergänzt werden müssen, eine weit bessere, die Feinheiten des Originales viel getreuer wiedergebende Replik dieses Typus erkennen dürfen.

Die eben erwähnte dritte Wiederholung (auf S. 92 abgebildet) dieses Typus ist eine jener fünf kleinen Athletenstatuen, welche im Halbrund des Braccio nuovo hinter dem Nil Aufstellung gefunden haben ([1]). Vier von diesen etwas unterlebensgrossen Statuen stammen aus Tivoli, von diesen wiederum drei aus derselben Villa. Von diesen letzteren wiederholen zwei in freier Weise, aber unter einander in grosser Uebereinstimmung, den Typus des Oelgiessers, wie er in den Statuen von München und Dresden vorliegt ([2]); die dritte ([3]) giebt den Typus des Florentiners wieder, worin ich nach neuerlicher Untersuchung Kalkmann unbedingt Recht geben muss, womit aber zugleich seine Vermutung, dass die l. Hand eine Stlengis gehalten und den r. Arm gereinigt habe, hinfällig wird. Es stimmte dies auch garnicht zu den vorhandenen Ansatzspuren. An derselben Stelle nämlich, wo an dem Pariser Exemplare die kleine Stütze für den Vasenfuss ansetzt, ist auch bei dem vatikanischen ein *puntello* stehen geblieben, als Rest einer Stütze, die an Geringfügigkeit des Umfanges mit jener übereinstimmt. Weniger deutlich ist die Spur auf dem l. Oberschenkel; zu einer Stütze lässt sie sich, wie mir scheint, nicht ergänzen. Mir kommt es vor, als wären hier die Reste von den Fingerspitzen des kleinen und des Ringfingers zu sehen, die bei einer Handhaltung, wie sie der des Parisers entspräche, hier recht wohl können angelegen haben. Etwas höher und weiter nach hinten liegend entspricht der betreffenden Erscheinung an der

([1]) N°. 97, 99, 101, 103, 105. Vgl. Beschreibung Roms II 2. S. 92 N°. 30, 32, 34, 36, 38. — Helbig, Die öffentlichen Sammlungen klassischer Alterthümer in Rom I. S. 28.

([2]) Zu den bei Dütschke, Ant. Bildw. in O. I. IV S. 53 aufgezählten Exemplaren kommt noch hinzu eine Statue des Museo Torlonia N°. 476.

([3]) N°. 105. Ergänzt ein Stück des Halses, l. Unterschenkel (die Schnittfläche geht durch die Mitte des Kniees), Stück des r. Unterschenkels zwischen Waden und Plinthe; der Fuss jedoch ist bis auf den Hacken antik. Modern ferner beide Unterarme mit grossem Theile der Oberarme. Geflickt ist der r. Waden. Der Kopf war gebrochen, ist aber zugehörig. Abgebildet bei Clarac *pl.* 861 N°. 2183. Vgl. Este, *nuovo braccio del museo Chiaramonti* p. 31 N°. 30. « *Ben inteso è il nudo di questa Atletica figura ch'è in atto di ungersi* ». — Einer der beiden « Salber ». Clarac *pl.* 855 N°. 2167.

Pariser Statue ein kleines mit Gips ausgefülltes rundes Loch; es ist nicht gerade kreisrund sondern elliptisch, 0,015 m lang und 0,01 m breit. Rostbräune an den Rändern konnte ich nicht wahrnehmen; indessen verbietet die Regelmässigkeit des Umfanges zufällige Beschädigung anzunehmen. Diese Einzelheiten bestätigen somit, was schon bei der Gemeinsamkeit des Standschemas sich aufdrängt, dass nämlich die Pariser und die vatikanische Statue Repräsentanten desselben Typus sind.

Der florentinischen Statue steht die vatikanische schon etwas näher als die Pariser. Wenn es auch hier sich mehr um oberflächliche Wiedergabe des Schemas handelte als um Vertiefung in die Feinheiten des Motives, so zeigt sich doch in der Körperhaltung schon mehr Verständnis desselben. Die linke Hüfte ist mehr eingezogen, wodurch dann auch die l. Hand mit dem Aryballos ihren Platz etwas tiefer erhält als in dem Pariser Exemplare. Die Arbeit ist gleichfalls an der vatikanischen Statue eine bessere; besonders tritt dies an dem Torso hervor, der auch nicht soviel durch Abputzung und Ueberarbeitung hat leiden müssen, wie der stark misshandelte Kopf.

Kehren wir wieder zum Hauptvertreter dieses Typus, der florentinischen Statue zurück! Eine Originalarbeit ist auch diese nicht. Sie ist die verhältnismässig getreue Wiedergabe eines Broncewerkes in Marmor. Am Kopfe sprechen hierfür die scharfkantigen Augenlider und die scharf umrissenen Lippen. Auch die Muskelpartieen sind an vielen Stellen, besonders den Waden, so scharf umrissen, als wären sie mechanisch nach dem Bronceoriginale kopiert. Auch die in kleine drahtartige Löckchen aufgelösten Schamhaare sind durchaus nicht Ueberbleibsel archaischer Technik, wie Dütschke annimmt; sie verraten nur den Bronceursprung. Schliesslich muss die Stütze, welche die Wirkung dieser Figur so wesentlich beeinträchtigt, gleichfalls auf Rechnung dieser Uebertragung gesetzt werden. Die überwiegende Anzahl der erhaltenen Athletentypen geht ja auch auf Broncestatuen zurück, und aus Schriftquellen sind uns marmorne Athletenbilder überhaupt nicht bekannt.

Zu diesem ausgesprochenen Broncecharakter der Statue und besonders des Kopfes will jedoch die Behandlung des Haupthaares wenig passen. In grossen, freien, weichen Flocken legt es sich um das Haupt, in der Bearbeitung am meisten dem des praxitelischen

Hermes vergleichbar und in nichts an die Knappheit des Broncestiles erinnernd. Hier liegt ein Problem vor, zu dessen Lösung ich mich unfähig bekennen muss, denn auch die von mir früher aufgestellte Hypothese, es habe der Kopist die Haartracht geändert, und mit dieser Aenderung sei auch der Stil der Haare ein freierer geworden, erweist sich als unhaltbar. Allerdings ist nicht nur die Haarbehandlung, sondern schon die Haartracht an sich etwas sehr auffallendes. Im Gegensatze nämlich zu den freien Locken, welche Ober- und Hinterkopf mit ihrer Masse bedecken, ist das Haar vorn über der Stirn glatt aufwärts gestrichen und zwar unter fast völliger Aufhebung der Lockendisposition; es sieht so aus, als wäre es durch ein Fixiermittel in dieser Lage gehalten. Diese Haartracht ist etwas sehr seltenes und genau wiederholt sie sich, soweit ich mich persönlich überzeugen konnte, nur an einem Kopfe des Torloniamuseums (1) und bei zweien der kleinen Athleten des Braccio nuovo. Ein weiteres Beispiel befindet sich nach Furtwängler in Petersburg. Die früher von mir bestrittene Ansicht Kalkmanns und Furtwänglers, dass der Kopf des museo Torlonia direkt eine Replik des Florentiners wäre, muss ich jetzt, wo ich nicht mehr nach der Reproduktion in dem grossen Prachtwerke, sondern nach eigener Untersuchung des Marmors urtheile, bestätigen. Die Erhaltung des Kopfes ist eine recht schlechte: modern sind Nase, Unterlippe, Kinn, beide Ohren, rechter Augenknochen, Hals und Büste. Die Aehnlichkeit mit dem Kopfe des Florentiners in Haar, Stirn und Augen ist schlagend; abweichend ist besonders die Fülle der rechten Gesichtshälfte, welche dem Kopfe einen erheblich weicheren Charakter verleiht, so dass eine gewisse Verwandtschaft mit dem Hermes des Praxiteles von Visconti im Texte der Prachtausgabe mit Recht hervorgehoben ist, wenn man auch im übrigen seiner panegyrischen Würdigung des Kopfes sich nicht wird anschliessen können. Auch die Pankratiastenohren mögen diesem Exemplare ursprünglich fremd gewesen sein; das Ohrloch ist zu gering für diese Ergänzung, die, wie es scheint, in bewusster Anlehnung an die Florentiner Statue gewählt worden ist.

(1) N°. 86. Die Reproduktion in dem Prachtwerke ist nicht scharf genug. Auf sie gestützt behauptete ich, dass der Kopf durchaus im Marmorstile gearbeitet wäre. Die Augen sind offenbar aus Bronce übertragen.

Weniger genau nur stimmt natürlich der Kopf des oben besprochenen kleinen Athleten aus dem Braccio nuovo zu diesem Typus. Im grossen und ganzen erkennt man nur an der flächigen Anlage des Gesichtes, dass ein Typus aus jedenfalls vorlysippischer, selbst vorpraxitelischer Zeit vorgelegen haben muss. Mit um so grösserer Genauigkeit ist dann natürlich die hervorstechendste Besonderheit des Vorbildes, die Haartracht wiedergegeben. Besonders in der Mitte und auf der rechten Seite ist die Uebereinstimmung bis ins Kleinste zu verfolgen; auf der linken verbietet es die Ueberarbeitung des vatikanischen Exemplares. Auch in den Pankratiastenohren stimmt der Kopf mit dem Florentiner überein. Hervorzuheben ist auch noch, dass der Kopf im Nacken mit der Bruchlinie an den Torso schliesst, dass also an seiner Zugehörigkeit kein Zweifel bestehen kann. Weniger sicher steht es in dieser Beziehung um den zweiten im Braccio nuovo befindlichen Kopf, welcher einem der Oelgiesser vom Typus des Müncheners aufgesetzt ist. Hier ist zwischen Kopf und Torso eine volle Zone eingesetzt, so dass mit Sicherheit wenigstens die Frage nach der Zugehörigkeit nicht bejaht werden kann. Dieser Kopf trägt das Gepräge einer weit jüngeren Zeit; mindestens ist er in die Zeit der Niobiden hinabzurücken, wenn nicht gar in nachlysippische. In der Haartracht stimmt er aber fast genau mit dem vorigen überein, mit welchem zusammen er ja auch gefunden wurde ([1]). Da wir nun diese Haartracht in drei, mit Hinzurechnung des von mir nicht nachgeprüften Petersburger Kopfes sogar in vier Fällen, als Charakteristikum eines Typus gefunden haben, und der einzige ausstehende Fall mit einem von jenen durch die Fundumstände so eng verknüpft ist, so wird man wohl nicht fehlgehen mit der Annahme, dass im letzteren Falle vom Besteller aus irgend einem Grunde die Haartracht jenem anderen entsprechend gewünscht worden war, d. h. dass diese Haartracht von dem Typus des Oel abgiessenden Athleten einmal auf den des Salbers übertragen wurde.

Wenn ich nun auch nicht anzugeben vermag, worauf die Stil-

([1]) Ferner steht schon die Haartracht einiger anderer Köpfe, welche das Haar zwar bis zu der gleichen Höhe emporgestrichen tragen, aber mit Beibehaltung der Lockendisposition; so ein Athletenkopf in Paris, *Gaz. archéol.* 1887 *pl.* 10, und eine mir durch Photographie bekannte Replik desselben in Madrid.

differenz im Haare einerseits und in den übrigen Theilen des Florentiner Athleten andrerseits zurückzuführen ist, so muss ich doch angesichts der Repliken, das Wort etwas weit genommen, zugeben, dass die Haartracht schon dem Originale dieses Typus angehört haben muss. Welche Bedeutung ihr beizumessen ist, lässt sich nur muthmassen. Am wahrscheinlichsten ist, dass der Künstler hierdurch einen Porträtzug des Bestellers wiedergeben wollte, wie ja auch Dütschke schon vermuthete, der die im Verhältnisse zur Nase etwas hohe Stirn gleichfalls dafür anführte. Ueberhaupt hat der Kopf einen individuelleren Charakter als die grosse Mehrzahl der Athletenköpfe. Die Form der Stirn, die nicht nur etwas hoch ist, sondern ganz besonders durch ihre Breite auffällt, erinnert durch die beiden Ecken, welche an den Stirnhöckern in der Haaransatzlinie liegen an Satyrtypen, und das Gesicht erhält durch die so sichtbare Starkknochigkeit des Schädels einen bäurischen Ausdruck im Gegensatze zu der sonstigen schematischen aber feinen Schönheit der Athletenköpfe. Auch die Schädelform ist zu beachten. Wir haben es mit einem Kurzschädel zu thun, dessen Linien, besonders vom Profile gesehen, durch eine Eckigkeit auffallen, die sicher nicht einem idealen Athletentypus als Charakteristikum angehörte. Ich denke, wo so viel Auffallendes und Individuelles sich vereint, braucht man kein Bedenken zu tragen, die Haartracht, das Auffallendste und Individuellste an diesem Kopfe als solches d. h. als Porträtzug gelten zu lassen. —

Welcher Schule und welcher Zeit gehört nun dieser Athletentypus an? Jeder wird wohl dem beistimmen, dass er seinem Motive nach der von Brunn aufgestellten attischen Reihe einzuordnen ist, als deren Hauptvertreter die Myron und seiner Richtnng angehörigen Diskobolen und Oelgiesser anzusehen sind. Auch der Florentiner Athlet führt uns im Gegengatze zu den formvollendeten, aber geistlosen peloponnesisch-polykletischen Typen eine Handlung vor, welche die ganze Aufmerksamkeit des Jünglinges in Anspruch nimmt, und in deren Verfolgung durch alle Theile der Statue, wir können es unbedenklich sagen, « von Kopf bis Fuss » der Künstler den wichtigsten Theil seiner Aufgabe sah.

Am nächsten steht unserer Figur dem Motive nach ohne alle Frage der Münchener Oelgiesser; beide zeigen ihre Verwandtschft aber nicht nur in der Wahl des Motives sondern auch in der

Lösung des Konfliktes, in welchen Kunst und Natur bei der Ausführung gerieten. Bei beiden Statuen können wir noch die Fragen verfolgen, welche die Künstler sich vorzulegen gezwungen waren, und die Antworten, mit welchen sie dieselben lösten. Die Aufgaben waren analog; und wenn die Künstler die natürlichste Stellung hätten wählen wollen, so würden wohl beide Aufgaben zu fast demselben Resultate geführt haben. Ob man sich Oel aus dem Aryballos in die Hand giesst, oder aus der Lekythos in den Aryballos, hätte keinen grossen Unterschied gemacht; in beiden Fällen hätten beide Arme gebeugt werden müssen, und die Hände würden sich ungefähr vor der Mitte des Körpers begegnet sein. Künstlerisch war diese Lösung unmöglich; die Gleichheit in der Stellung beider Arme, die Verdeckung eines grossen Theiles des Körpers durch sie, die Umrahmung des Oberkörpers durch die Arme und den in diesem Falle noch weit tiefer zu senkenden Kopf verboten dies. Zunächst musste in die Haltung der Arme Abwechselung gebracht werden; einer war zu strecken. Natürlich ist, dass die giessende r. Hand beweglich zein musste, während die empfangende l. möglichst fest das Nass erwarten musste. Das Natürlichste war es also den linken Unterarm möglichst an den Leib zu pressen, also, ihn im Ellenbogen abzubiegen. So machte es auch der Meister der Münchener Statue; in Verfolg dessen hob er den r. Arm und er erhielt so eine sehr elegante, künstlerisch verwendbare Stellung, der sich bequem alles andere anpasste: dem gestreckten, aufwärts strebenden r. Arme entsprach chiastisch das fest aufgesetzte l. Standbein, während der gebeugte l. Arm seine Entsprechung im r. leise, wenn auch mit ganzer Sohle, den Boden berührenden Spielbeine fand.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass eine solche Lösung bei dem Florentiner Athleten nicht möglich war. Die Mündnng des Aryballos ist zu klein, als dass sie ein Einfüllen aus so grosser Entfernung erlaubte. Die Hände mussten also einander genähert werden, und hier musste dann, wenn ein Arm gebeugt, der andere gestreckt sein sollte, natürlich der giessende r. gebeugt werden. Wurde der empfangende l. Arm gestreckt, so ergab sich daraus die Notwendigkeit das l. Bein im Knie abzubiegen und das r. zum Standbeine zu machen, um die unschöne Eintönigkeit zweier gestreckter Extremitäten auf einer Seite zu vermei-

den. Diese Lösung an sich wäre aber noch keine glückliche gewesen, weil so die l. empfangende Hand noch nicht den nötigen festen Halt gehabt hätte, den sie bei diesem Vorsicht erheischenden Geschäfte haben muss. Der Unterarm wird darum ganz fest an den Oberschenkel gepresst an der Stelle der oben erwähnten Ansatzspur, und infolge dessen muss wieder der Fuss, trotzdem er auf den Zehen steht, fest hinuntergedrückt werden. Dass dies geschieht, sieht man an dem stark einwärts gedrehten Knie, den straff angespannten Muskeln des Unterschenkels, der auswärts zeigenden Ferse und besonders an dem festen Aufsitzen der grossen Zehe, welche ein ganz Theil des Körpers mitzutragen hat. Am einleuchtendsten werden diese Ausführungen natürlich, wenn man selbst diese Stellung einmal einzunehmen versucht. Wie im übrigen alles in dieser Figur auf das Motiv berechnet ist, habe ich oben schon erwähnt. Brunns Charakteristik dieser Athletenreihe kann auch auf diesen Typus seine Anwendung finden; auch bei ihm erkennen wir « *la scelta di un momento che ci dà a vedere* « *tutte le forze vitali concentrate sopra un punto solo, in modo* « *che ogni parte dell'organismo sia subordinata a quel momento stesso* » (1).

Zu demselben Resultat wie die Untersuchung des Motives führt eine solche des Kopfes. Als attisch erkennt man ihn auf den ersten Blick, und als seine nächsten Verwandten werden die von Kekulé in ihrer engen Beziehung nachgewiesenen Köpfe des Münchener ölgiessenden Athleten und des Praxitelischen Hermes zu gelten haben (2). Von vorn gesehen zeigen sie dieselbe Form des Ovales, dessen oberer breiter Theil bis zum Jochbeine reicht; in schneller Verjüngung geht es dann nach dem Kinne zusammen. Die Haaransatzlinie ist in allen drei Köpfen prinzipiell dieselbe, wie wir sie auch bei den Diskobolen antreffen, beim Idolino u. a. m. im Gegensatze zu dem Stirndreiecke des Doryphoros. Von der Seite gesehen erweist sich die Grundform des Schädels ebenso als identisch. Alle drei Köpfe sind ausgesprochene Kurzschädel; ihre Grund-

(1) *Ann. dell'Inst.* 1879 S. 211.

(2) Kekulé, über den Kopf des Praxitel. Hermes, dessen Charakterisierung des Münchener Kopfes (S. 10) und beider Köpfe (S. 11), wenn man von dem hohen runden Schädel absieht, gleich trefflich auf den Kopf der Florentiner Statue passt.

form ist ein annähernd quadratisches Viereck im Durchschnitte, wie es am klarsten bei dem Florentiner Kopfe zu sehen ist. Bei den anderen beiden sieht es in der Silhouette so aus, als sei ein Kreis um dies Quadrat herum geschrieben, wodurch ihr Volumen grösser und ihre Form gefälliger wurde. Am überzeugendsten wirkt die Aehnlichkeit des Gesichtsprofiles. Es ist ein wunderbarer Zufall, dass gerade diese drei zusammengehörigen Köpfe sich noch ihrer ursprünglichen Nasen erfreuen und uns hierdurch den Vergleich erleichtern. Es ist dieselbe Profillinie in allen dreien, wie sie von der Stirnprotuberanz, dem feingezeichneten Nasenrücken und dem leicht zurückgehenden Untergesichte gebildet wird. Auch im Einzelnen spricht vieles für diese Verwandtschaft. Besonders ist es die Form des Auges, das durch seinen länglichen Schnitt in prinzipiellem Gegensatze zu dem hohen runden Auge Polykletischer Figuren steht. Die Disposition der Stirn, welche durch eine grosse Querfalte in zwei Hälften geschieden ist, giebt einen weiteren Beleg. Auch die kurzen dicken Locken im Gegensatze zu den Polykletischen längeren dünnen, sind nicht nur diesen drei Köpfen gemeinsam: auch der stehende Diskobol der *sala della biga* erweist mit durch sie seine Zugehörigkeit zu diesem Kreise.

Die Frage, nach welchem dieser beiden nächstverwandten Köpfe nun der Kopf des Florentiners mehr hinneige, bereitet viele Schwierigkeiten. Hier muss nämlich genau geschieden werden zwischen Aehnlichkeiten, die auf Typus und Gegenstand und solchen, die auf stilistischer Verwandtschaft beruhen. Im Hermes haben wir ein Götterbild vor uns, eine Originalmarmorarbeit von einem der grössten griechischen Künstler. Die beiden anderen Figuren sind Athletenbilder, Marmorkopieen späterer Zeit aus dem Bronceoriginal in fremdes Material übersetzt. Der Hermes ist eine träumerisch dastehende ruhende Figur, die anderen sind ganz in eine Aktion versunken, welche noch dazu bei beiden ziemlich ähnlich ist. Es ist also kein Wunder, wenn die Aehnlichkeiten der beiden Athletenbilder zunächst vorwiegen. Die Flächen und Formen des Gesichtes in ihrer trockenen Bestimmtheit stehen den weichlicheren, unruhigeren des Hermes gegenüber; auch in den Schädeldimensionen stehen sie einander näher als diesem. Kleinere Einzelheiten, wie die schlaff herabhängende Unterlippe, die in der Mitte der Stirn hochgekämmten Haare, die Fleischigkeit der Ohren verstärken diesen

Eindruck, der in erster Reihe, abgesehen von der allen drei Köpfen innewohnenden Aehnlichkeit, durch die gleiche Neigung des Hauptes hervorgerufen wird. Stilistisch bedeutsame Züge sprechen dagegen für eine Annäherung nach der anderen Seite hin. Zunächst passt in der Stirnbildung der Florentiner weit besser zu der einen klaren Furche des Hermes als zu dem Dreiecke, das mit seiner Spitze auf der Nasenwurzel des Müncheners steht. Ganz besonders aber sind Eigenthümlichkeiten am Auge zu beachten, das wohl als die unschönste Partie am Kopfe des Müncheners gelten darf. Hier ist es besonders schwer die Vergleichung bei der Verschiedenheit des ursprünglichen Materiales gerecht durchzuführen Die längliche Form ist ja allen dreien gemeinsam, doch entspricht die Höhe der Oeffnung bei dem Florentiner weit mehr dem Hermes. Wenn die Schattenwirkung der Lider auf den Augapfel in den beiden Athletenköpfen so übereinzustimmen scheint, ist dies natürlich ihrem gemeinsamen Bronceursprunge zuzuschreiben, während die Linie des Unterlides durch die Ansetzung ihres tiefsten Punktes zwischen Mitte und äusserem Augenwinkel ein gewichtiger Grund ist, den Hermes und den Florentiner vereint dem Münchener gegenübersustellen, wo dieser Punkt in die Mitte gelegt ist. Auch das hochgezogene untere Augenlid, diese sonst als Praxitelisch betrachtete Eigenthümlichkeit, ist bei unserem Florentiner Athleten nicht zu verkennen.

Auch in der Behandlung des Körpers steht der Praxitelische Hermes näher als der Münchener Oelgiesser. Während der Münchener Statue noch die Kennzeichen des späten Archaismus anhaften in einem etwas schroffen, prinzipiellen, man kann sagen lehrhaften Formenvortrage, der ihr gemeinsam ist mit den Polykletischen Figuren, finden wir davon in der Florentiner Statue nichts mehr. Trotzdem ist der menschliche Körper bis ins Kleinste sehr genau studiert worden. In Verwunderung setzt die genaue Beobachtung, welche besonders aus der Muskulatur des Oberarmes spricht. Die Dreitheilung des Deltoides ist wohl in keinem der älteren Monumente so richtig erkannt wie hier. Das Ineinandergreifen von Sägemuskel und schiefen Bauchmuskeln, so wie die Disposition des graden und sein Verhältnis zu den schiefen verraten gleichfalls die genaueste Kenntnis des menschlichen Körpers. Wie wenig ostentativ aber der Künstler seine anatomische Gelehrsamkeit zur Schau

trug, zeigt die maassvolle Behandlung in der Muskulatur des r. Beines, während er an der künstlicheren Stellung des linken darthat, dass nicht Unvermögen der Grund dieser Zurückhaltung gewesen. Die Weichheit nnd natürliche Frische wie der Hermes besitzt unser Athlet freilich noch nicht; aber in Beurteilung dieses Mangels dürfen wir die Uebertragung aus dem anderen Materiale, das eine andere Formengebung verlangt, und die Kopistenhand nicht vergessen.

Schliesslich ist noch der Proportionen zu gedenken, die hier gleichfalls ein Gewicht für die Verwandtschaft mit dem Hermes in die Wagschale werfen. Gegenüber dem Münchener Oelgiesser macht unsere Figur einen etwas schweren Eindruck; die Behauptung Kalkmanns aber, dass die Körperverhältnisse mehr polykletisch als attisch seien, ist durchaus irrig und lehrt nur, wie wenig die trockenen Zahlen für sich beweisen, wenn man nicht allen Verhältnissen Rechnung trägt. Ein Vergleich mit Polykletischen Maassen ist aber immer lehrreich. Die Höhe des Doryphoros ist gerade 2 meter (1); die Florentiner Statue misst absolut nur 1,94 m. Wir müssen jedoch ein beträchtliches Stück zulegen, da nicht nur der Kopf bedeutend gesenkt, sondern auch der Oberkörper stark vorgebeugt und der Unterleib eingezogen ist. Wir können mindestens 2,05 m für ihn annehmen, wenn wir uns ihn in der aufrechten Stellung des Doryphoros denken. Die Gesichtslänge des Doryphoros hat Michaelis nicht ganz korrekt mit 0,20 m angegeben; sowohl das Neapler wie das Florentiner Exemplar ergeben 0,21, wogegen unser Athlet gerade 0,20 m Gesichtslänge hat. Das Verhältnis ist doch schon alteriert. Grösseren Werth lege ich auf die Proportionen des Rumpfes. Während der Doryphoros 0,60 m von Halsgrube bis zum oberen Rand der Schamhaare misst, beträgt die gleiche Entfernung bei dem Florentiner Oelgiesser 0,53 m in seiner leicht gekrümmten Stellung. Für die aufrechte Haltung müssen wir mindestens 0,60 m rechnen. Bei der gleichen Höhe fallen dann die Unterschiede in der Breite um so mehr auf. Der Brustwarzenabstand beträgt bei beiden Doryphorosstatuen die ich gemessen 0,305 m, bei unserem Athleten nur 0,29. Damit aber ist es noch nicht ge-

(1) Vgl. Michaelis, *Ann. dell'Inst.* 1878 S. 14 ff. Die Doryphoroi von Neapel und Florenz sind fast identisch in ihen Maassen.

nug; wir müssen beachten, dass die Brustwarzen bei dem Doryphoros noch ein ganz Theil mehr nach innen liegen als bei diesem, so dass der Breitenunterschied noch bedeutender wirkt. Am deutlichsten spricht hierfür der Achselhöhlenabstand, der beim Doryphoros 0,43 beim Florentiner Oelgiesser nur 0,367 m beträgt. Die Breite beträgt an der zweiten Rippe gemessen bei diesem 0,35 m, beim Doryphoros 0,39, obgleich dieser in freier gerader Haltung schlanker sein müsste, als jener mit seinem vorgebeugten Oberkörper. Trotz dem doch durch diese Stellung der schiefe Bauchmuskel besonders herausgedrückt wird, ergiebt sich als Breite unserer Figur an dieser Stelle 0,365 m gegen 0,385 beim Doryphoros. Der Körper stimmt also nicht mehr zu der altattischen Schlankheit, die von den Tyrannenmördern bis auf Myron und dessen Schule beibehalten wurde, aber auch nicht zu den massiven Polykletischen Figuren. Treu hat die genauen Maasse des Hermes gegeben und daran die Bemerkung geknüpft, « dass die Körperverhältnisse unseren Hermes derjenigen « Entwickelungsreihe der griechischen Kunst zuweisen, welche von « der wuchtigen Massenvertheilung der schweren und breiten Pro- « portionen des Polykletischen Doryphoros, oder wenn man lieber « will von den mächtigen Gliedern des sogen. Theseus vom Par- « thenon hinübergeleitet haben zu der schlanken Magerkeit, dem « svelten elastischen Baue des Lysippischen Apoxyomenos » (1). Mir scheint diese historische Begründung des im übrigen von ihm richtig erkannten Thatbestandes nicht mehr haltbar. Nicht eine Abschwächung jener massiven Gestalten bietet der Hermes; dass seine Wurzel in Myronischer Kunst zu suchen, hat mit Hilfe des Kopftypus Kekulé nachgewiesen. Wir haben im Hermes des Praxiteles vielmehr ein Eindringen Polykletischer Proportionen in Myronische zu sehen, und dass nicht Praxiteles zuerst diese Vermischung versuchte, dafür liefert unser Athlet einen Beweis, dessen Formen doch wohl die Sprache einer etwas älteren Zeit reden als dieser; man kann die Florentiner Statue oder, besser gesagt, ihr Original als eines der Kunstwerke auffassen, welche von der ersten zur zweiten Blütheperiode der attischen Kunst hinüberleiten.

Stilunterschiede lasssen sich nicht immer innerlich begründen; oft muss man sich begnügen, ihr Vorhandensein fetzustellen.

(1) Treu, Hermes mit dem Dionysosknaben.

Es dürfte schwer zu sagen sein, warum gerade Polyklet seinen Figuren eine ganz bestimmte Schädelform gegeben hat, während die attischen Künstler an der ihrigen festhielten. Solche Unterschiede sind einmal da, und wenn man sie auch nicht erklären kann, so kann und muss man sie aber benutzen. Auf ein solches *Détail*, das mir aufstiess, während ich die Florentiner Statue mit einer grossen Anzahl anderer verglich, möchte ich zum Schlusse noch hinweisen, allerdings zunächst nur versuchsweise. Das Trapez, in welches der Rumpf nach unten zu endet, zeigt eine prinzipiell verschiedene Form bei den attischen Werken und bei denen — sagen wir zunächst nur — Polyklets. Der Apollon Choiseul Gouffier, die Tyrannenmörder, der Omphalosapollon, Figuren aus den Parthenonmetopen, dem Parthenonfriese, ebenso der Münchener Oelgiesser, seine Dresdener Replik, der aufrechtstehende Diskobol der *sala della biga* mit seiner Pariser Replik und noch mehrere andere zeigen in diesem Trapeze immer eine verhältnismässig hohe und schmale Form im Vergleich zu der breiteren und niedrigeren, welche wir bei den Figuren Polyklets und derer, die ihm folgen, wahrnehmen. Zu letzteren gehört — ich sehe natürlich von so offenbar polykletisierenden Figuren wie dem Neapler Antinous ab — ganz besonders auch Praxiteles; der olympische Hermes, der wunderschöne Pariser Satyrtorso, den Brunn mit grosser Wahrscheinlichkeit für das Original ansieht, zeigen die polykletische Grundform dieser Trapezes, ebenso wie verschiedene Repliken des Sauroktonos. Von früheren oder gleichzeitigen Werken zeigen das Polykletische Verhältniss in diesem Punkte der Apollon aus dem Westgiebel von Olympia (1) und der Münchener Diomed, der auch in der Bildung des Mundes, des Auges und der Stirn grosse Verwandtschaft mit Polykletischen Formen zeigt. Wenn man dies nachprüfen will, wird man gut thun die Reproduktion des Gipsabgusses zu rathe zu ziehen, da die Aufnahme des Originales unter zu ungünstigen Bedingungen stattgefunden hat (2). Fast bin ich geneigt, den Diomed für ein älteres Werk

(1) Figuren des Phigaliafrieses habe ich nur nach Brunn-Bruckmann verglichen; Taf. 86, 88 n. 89, die Platten des Amazonenkampfes wiedergeben, bieten Beispiele für die Polykletische Grundform; Taf. 90 u. 91 sind Kentaurenplatten und hier steht das Trapez der attischen Form näher. Sollte das ein Zufall sein?.

(2) Brunn-Bruckmann Taf. 128.

von Polyklet selbst zu halten. — Unser Florentiner Athlet schliesst sich natürlich der attischen Grundform an. Einige Zahlen mögen das verdeutlichen. Die Grundlinie dieses Trapezes beträgt beim Doryphoros 0,14 m, jede Seitenlinie 0,10 m, die obere Linie (x-y in Petersens Polykletschema *Bull. Comm.* 1890 S. 193) 0,258 m. Bei der Florentiner Statue beträgt die Grundlinie 0,115 m, die l. Seitenlinie, die allein hier maassgebend sein kann wegen des Anziehens des r. Oberschenkels, 0,132 m, während x-y 0,244 m lang ist. Doch will, wie gesagt, die Aufstellung dieses Kriteriums nur als ein vorläufiger Versuch angesehen werden.

Rom. LEO BLOCH.

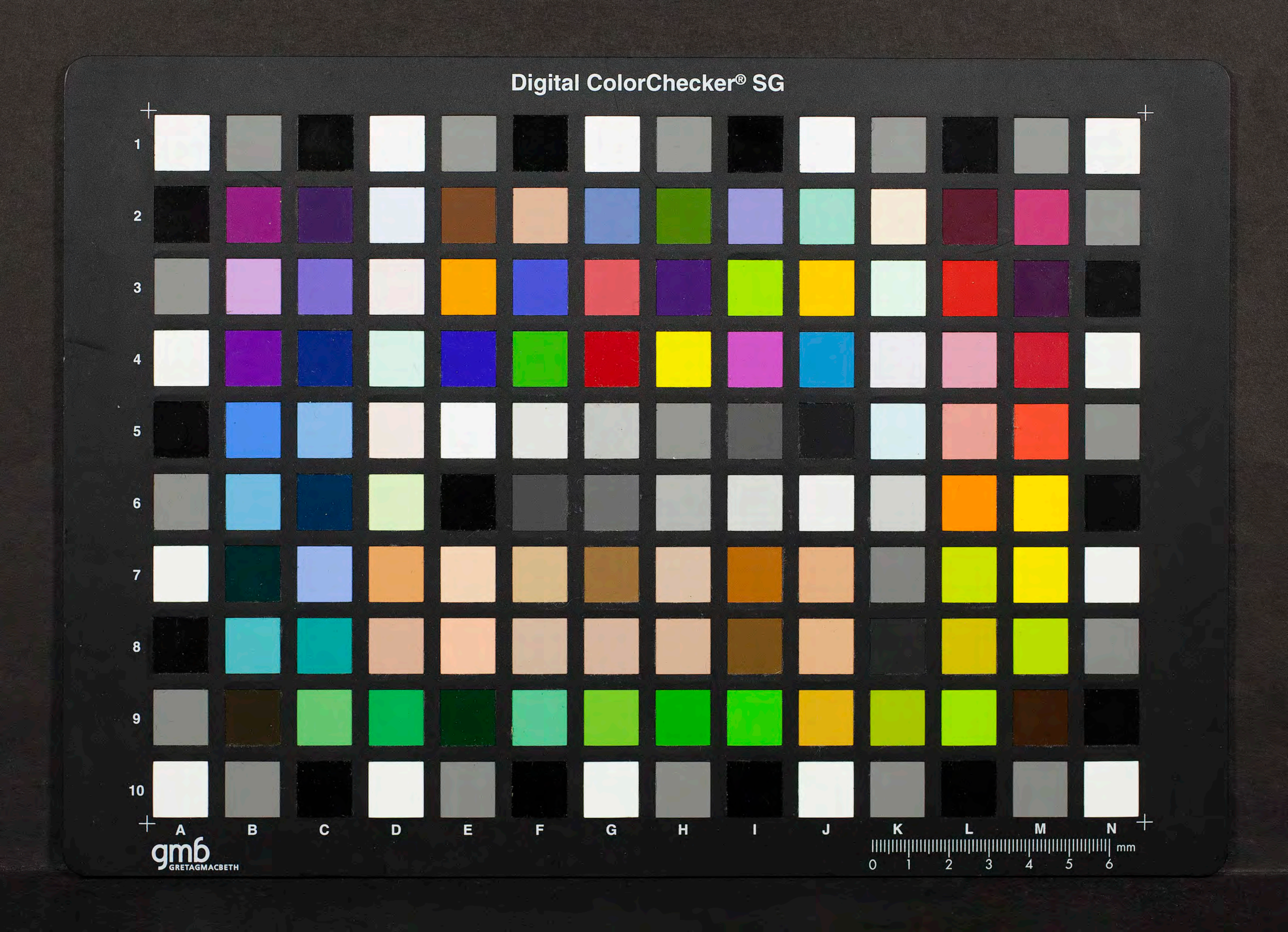
PHOTOTYPIE BRUCKMANN

OVERBECK'S

TRACTS

21

SCULPTURE


Digital ColorChecker® SG
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L
M
N
gmb
GRETAGMACBETH
mm
0
1
2
3
4
5
6