DAS ORIGINAL DER SOGENANNTEN PASQUINO-GRUPPE

VON

BERNHARD SCHWEITZER

UNTER MITWIRKUNG

VON OBERKONSERVATOR

FRANZ HACKEBEIL

DES XLIII. BANDES

DER ABHANDLUNGEN DER PHILOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE

DER SÄCHSISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Nr. IV

MIT 6 FIGUREN IM TEXT,

85 ABBILDUNGEN UND 3 TAFELN

VERLAG VON S. HIRZEL IN LEIPZIG 1936

Vorgetragen für die Abhandlungen am 11. Mai 1935
Das Manuskript eingelefert am 30. November 1935
Der letzte Bogen druckfertig erklärt am 31. März 1936

Druck der August Pries G.m.b.H in Leipzig

Abbildungen S. 117 bis S. 156 Manultiefdruck von F. Ullmann, G. m. b. H., Zwickau, Sa.

Printed in Germany

VORWORT

Die in dem ersten Teil dieser Untersuchung beschriebene Wiederherstellung der sogenannten Pasquino-Gruppe beansprucht nicht, das verlorene Original wiederzugewinnen. Das ist unmöglich. Sie sucht vielmehr den weiten Weg, der über die im 19. und 17. Jahrhundert ergänzten florentiner Gruppen und über diese römischen Kopien selbst zum Original zurückführt, von Gestrüpp zu reinigen und zu erleichtern. Sie erfüllt eine Pflicht der Wissenschaft, indem sie die älteren, zeichnerischen Rekonstruktionsversuche Donners, Urlichs-von der Launitz' und Luglis zu einem Zeitpunkt wieder aufnimmt, wo eine reichlichere Überlieferung klarer und kritischer überblickt werden kann und eine deutlichere Vorstellung von späterer griechischer Kunst zu Hilfe kommt. Dabei nimmt sie die schwere Probe einer plastischen Rekonstruktion auf sich und setzt damit die Versuche Treus und des Malers Raphael Mengs fort, der vor bald 200 Jahren eine Wiederherstellung der Gruppe im Abguß vornahm. Und sie erfüllt diese Pflicht an einem Werk, das Giov. Lorenzo Bernini als die schönste Antike erklären konnte (H. Rose, Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich, 17) und das jedenfalls die bedeutendste rundplastische Gruppe der antiken Kunst ist, die wir kennen.

Die Arbeit am Pasquino habe ich mit dem Leipziger Archäologischen Institut übernommen. Fr. Studniczka, den seit seiner glänzenden Kritik am farnesischen Stier Neigung und Zufall immer wieder zu der plastischen Gruppe der nachklassischen Kunst hingezogen haben, hat auch jene noch im letzten Jahrzehnt seines Lebens eingeleitet. Mit Hilfe zweier, hier ausführlich besprochener Bruchstücke in Aquileia wollte er an der empfindlichsten Stelle der Gruppe, wo sich die Arme der beiden Helden ineinanderschlingen, den störenden Irrtum der alten Ergänzung richtig stellen (Artemis und Iphigenie 66). Dieser erste Versuch mißlang und mußte mißlingen, wie im Verlauf dieser Untersuchung gezeigt wird. Daß Studniczka auch plante, die Kopfhaltung des Menelaos über Treus Versuch hinaus zu verbessern, ersah ich erst nachträglich aus dem Lebensbild des bedeutenden Forschers, das A. Rumpf entworfen hat (Jahresber. f. Altertumswiss. 245 B Nekrologe 1934, 105). Aber andere Arbeiten drängten in den letzten Jahren vor seinem Tode das Interesse am Pasquino zurück, und die Versuche wurden nicht fortgeführt. Das Wagnis, sie mit ganz ungewisser Aussicht auf Erfolg aufs neue aufzunehmen, wurde nach langem Zögern zum Entschluß nicht zuletzt durch einen förderlichen Meinungsaustausch mit Heinrich Bulle,

dessen ich dankbar gedenke. Ermöglicht aber wurden sie erst durch die von Studniczka eingerichtete Werkstatt des Instituts und durch die Mitarbeit des Oberkonservators Fr. Hackebeil, dessen technisches Können und mehr als dreißigjährige Erfahrung mir zur Seite standen.

Zugrundegelegt wurde der Wiederherstellung der Dresdener Abguß der Gruppe, der in allem Wesentlichen mit dem heutigen Zustand der florentiner Wiederholungen übereinstimmt und an Genauigkeit in der Nutzung des antik Erhaltenen hinter diesen und dem Berliner Abguß zum mindesten nicht zurücksteht. Der Kopf des Menelaos ist nach dem vatikanischen Exemplar geformt. Die Ergänzung der Reste auf dem Helmschild zu geflügelten Greifen, die nach einer Vermutung W. Amelungs den neueren Abgüssen des Kopfes mitgegeben wird, ist zwar irrig; eine nur unvollkommen durchführbare Richtigstellung dieser unbedeutenden Einzelheit mußte jedoch unterbleiben. Verzichtet wurde ferner darauf, die sicher anzunehmende Verzierung des Schildes anzudeuten und den fehlenden Schwertgriff wie auch die Lanze in der Linken des Menelaos, welche die antiken Reliefnachbildungen bezeugen, zu ergänzen. Wo alle sicheren Anhaltspunkte für die Form des Griffs und die Führung der Lanze fehlen, liefe jede Ergänzung Gefahr mehr zu schaden als zu nützen. Eine erste Abbildung der Wiederherstellung erfolgte in der „Festgabe zur Winckelmannsfeier des Leipziger Archäologischen Seminars“ des Jahres 1934, eine erste Veröffentlichung in den „Forschungen und Fortschritten“ 1935, 345f. Nach der ersten wurden noch kleine anatomische Unrichtigkeiten am linken Arm und am rechten Oberarm des Patroklos verbessert. Von den hier wiedergegebenen Aufnahmen enthalten die Abbildungen 43, 45, 47—49 diese Verbesserung noch nicht.

Die ausführliche Erörterung der hermeneutischen und kunstgeschichtlichen Fragen im zweiten Teil dieser Abhandlung versucht eine Schuld an diesem von der Forschung ungebührlich vernachlässigten griechischen Meisterwerk zu sühnen. Die Länge dieser Abschnitte möge in dem vertrauten und erhebenden Umgang, den ich lange Zeit mit diesem Werk pflegen durfte, ihre Erklärung und — Entschuldigung finden.

Viele öffentliche Sammlungen und Fachgenossen haben mir bei der Durchführung dieser Arbeit Beistand geleistet: die Staatlichen Museen in Berlin, das Albertinum in Dresden, das Antiquarium in München, das Universitätsmuseum in Würzburg, das British Museum in London, die Bibliothèque Nationale und der Louvre in Paris, das Deutsche Archäologische Institut und die Vatikanischen Sammlungen in Rom, die Galleria Pitti und die Galleria Buonarroti in Florenz, das Museo Civico in Aquileia und die Herren P. Arndt, O. Brendel, G. Brusin, Fr. Eichler, Fr. Goethert, R. Horn, J. Jahn, E. Kirsten, D. Le Suffleur, W. von Massow, K. Michałowski, E. Michon, W. Müller, K. A. Neugebauer, N. Pajzderski, R. Pfeiffer, C. Praschniker, W. Schadewaldt, H. H. Schaeder, J. Sieveking, C. Wendel, W. Wrede. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorwort	III
Verzeichnis der Abkürzungen	VII
I. Die Wiederherstellung	I
1. Die Überlieferung	I
2. Die Rekonstruktion	14
Die Kopfhaltung des Menelaos	14
Der Helm	17
Die linke Schulter des Menelaos und die Führung der Arme auf der abgewandten Seite der Gruppe	24
Der Schild des Menelaos	34
Der linke Arm des Patroklos	37
Nachtrag	40
II. Das Original	43
1. Aufstellung und Material	43
2. Handlung und Gestalten	49
3. Kunstgeschichtliches.	60
Zeitliche Eingrenzung	62
Zur rundplastischen Gruppe des früheren Hellenismus	68
Die plastische Form	87
Pergamon	94
4. Der Meister des Pasquino und die Helmreliefs	102
Verzeichnis der Abbildungen und Tafeln	157
Register	159

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

- AA. = Archäologischer Anzeiger.
ABr. = Arndt-Bruckmann, Griechische und Römische Porträts.
AJA. = American Journal of Archaeology.
AM. = Athenische Mitteilungen.
Annali = Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica.
AvP. = Altertümer von Pergamon.
AZ. = Archäologische Zeitung.
Beazley AV. = Beazley, Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils.
BrBr. = Brunn-Bruckmann-Arndt, Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur.
Bull. Inst. Bulg. = Bulletin de l' Institut Archéologique Bulgare.
CV. = Corpus Vasorum Antiquorum.
EV. = Arndt-Amelung, Einzelverkauf.
FR. = Furtwängler-Reichholdt, Griechische Vasenmalerei.
Furtwängler, AG. = Furtwängler, Die antiken Gemmen.
Gerhard AV. = Gerhard, Auserlesene Vasenbilder.
GGA. = Göttingische Gelehrte Anzeigen.
HBr. = Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei.
JdI. = Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.
JHSt. = Journal of Hellenic Studies.
MemAmAc. = Memoirs of the American Academy in Rome.
NJahrbb. = Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung.
NSc. = Notizie degli Scavi.
RevArch. = Revue Archéologique.
RM. = Römische Mitteilungen.
Roscher ML. = Roschers Mythologisches Lexikon.
Winter KiB. = Winter, Kunstgeschichte in Bildern, 2. Aufl.
Wpr. = Winckelmannsprogramm.
Zs.f.b.K. = Zeitschrift für bildende Kunst.

I

DIE WIEDERHERSTELLUNG

I.

DIE ÜBERLIEFERUNG

Die Wiederholungen und Nachbildungen der Gruppe wurden zuletzt von G. Lugli im *Bollettino d'Arte* 9, 1929/30, 207 ff. ausführlich besprochen. Diese Übersicht enthält zwar das Wesentliche. Da sie jedoch noch der Ergänzung bedarf und überdies nicht frei von Irrtümern ist, muß hier die Überlieferung noch einmal zusammengestellt werden, soweit sie mir bekannt geworden ist. Die Aufzählung der Statuen und Köpfe verzichtet auf die Angabe der ergänzten Teile. Sie sind an Hand der Kataloge bequem festzustellen und finden, wenn sie wichtig oder bisher nicht beobachtet sind, in den späteren Kapiteln ihre Erwähnung.

A. Statuen

1. Rom. Torso, sog. Pasquino, am Palazzo Braschi (= **B**). Fo.: Nähe Piazza Navona. — Matz-Duhn, *Ant. Bildwerke in Rom* I 271 Nr. 965; Friederichs-Wolters, *Bausteine* Nr. 1397; L. Urlichs — Ed. von der Launitz, *Die Gruppe des Pasquino* (Bonner Wpr. 1867) 3 f.; O. Waser, *Pasquino, Schicksale einer antiken Marmorgruppe*, *N. Jhrbb. f. d. Kl. Altert.* 4, 1901, 598 ff.; BrBr. Taf. 347 a. Die sonstige Literatur fällt mit der Literatur zur Gruppe zusammen. — Abb. 34 a, 39 b.

Trotz der durch alle Zerstörung noch hindurch zu spürenden hervorragenden Güte der Arbeit liegt kein Grund vor, in diesem Torso mit R. Heydemann (*AZ.* 1869, 128 f.) und O. Donner (*AZ.* 1881, 324 f.) das Original selbst zu vermuten. Die Chitonfalten auf dem Rücken sind wohl marmorgerechter angelegt, aber gleichzeitig auch summarischer behandelt als bei **P** und lassen eine Durchformung der Einzelheiten vermissen, die **P** unzweifelhaft genauer überliefert (vgl. Abb. 39). Die Entstehungszeit der Kopie läßt sich infolge der weitgehenden Vernichtung der Oberfläche nicht mehr bestimmen. Auch wenn sie, was nicht ausgeschlossen ist, zum Schmuck des Stadium Domitiani gehörte, so erlaubte die an Wandlungen reiche Geschichte dieser Anlage (Platner-Ashby, *Dictionary of ancient Rome*, 495 f.) es doch nicht, feste Schlüsse hieraus zu ziehen. Immerhin ließe sich das, was von dem Stil der Kopie noch zu erkennen ist, mit einer Entstehung in flavischer Zeit vereinbaren.

2. Florenz. Gruppe im Palazzo Pitti (= **P**). Fo.: Rom, Mausoleum des Augustus. — H. Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberitalien* II 23 Nr. 47 (ungenau); W. Amelung, *Führer d. d. Antiken in Florenz* 134 Nr. 187; Arndt-Amelung *EV.* 3723—26; Phot. Alinari 3684—86. — Abb. 1—4.

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., Phil.-hist. Kl. LXIII, 4.

I

3. Florenz. Gruppe in der Loggia dei Lanzi (= **L**). Fo.: Rom, vor Porta Portese. — Dütschke a. O. III 257 Nr. 564 (ungenau); W. Amelung a. O. 8 Nr. 5; BrBr. Taf. 346; Phot. Alinari 2482; Phot. Brogi 3083.

Die römische Herkunft beider Gruppen und ihre Fundorte gehen zweifelsfrei aus einem Bericht des Flam. Vacca hervor. In Rücksicht auf seine Bedeutung setze ich ihn nach Th. Schreiber (Flaminio Vaccas Fundberichte, Ber. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1881, 81) hierher: "Me ricordo, fuor di detta (sc. porta) Portese lontano circa un mezzo miglio, nella vigna d'Antonio Velli, vi fù trovato un Pasquino in opera sopra un piè de stallo di tuffo. Io non voglio credere, che anticamente fusse in quel luoco, non vedendosi altri vestigij d'antichità; ma quelli primi, che ferno vigna in quel luoco, perchè detto Pasquino avanzava dalla cintura in sù sopra il piano della vigna, dando noia à piantare le vite, si crede, che i villani con zappe e manare lo ruppero sino alla cintura. Ma il gladiatore, che li more in braccio, vi era tutto. Per essere tutto dal piano della vigna, li fù perdonato. Quando venne il Duca Cosimo ad incoronarsi à Roma Gran Duca di Toscana, fece diligenza di vedere molte cose, che à quel tempo vi si trovavano, quale vedendo il sudetto Pasquino lo comprò per cinquecento scudi; hora si ritrova à Fiorenza, e l'hà accompagnato con l'altro, che hebbe da Paolo Antonio Soderino, quale fù trovato nel Mausoleo d'Augusto."

Der von Vacca geschilderte und dramatisch erklärte Erhaltungszustand der vor Porta Portese gefundenen Gruppe — Menelaos nur vom Gürtel abwärts, Patroklos ganz erhalten — entspricht genau den antiken Teilen von **L**. Nur der moderne linke Arm des Patroklos scheint zu widersprechen. Das will aber gegenüber der Übereinstimmung in den Hauptsachen nichts besagen. Entweder das 'vi era tutto' des Berichts ist nicht wörtlich zu nehmen, oder der antike Arm ist beim Transport oder während der Rekonstruktionsarbeiten beschädigt und entfernt worden (s. auch unten S. 40ff.). Dann ist **P** das von P. A. Soderino dem Großherzog überlassene Exemplar vom Mausoleum des Augustus.

Ich könnte mir diese Darlegung ersparen, wenn sich nicht vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart eine andere Version hinschleppte und sogar von G. Lugli (a. O. 212f.) aufs neue zu Ehren gebracht worden wäre: **L**, ehemals auf dem Ponte Vecchio aufgestellt, sei dort schon von Dante gesehen, also nicht gleichzusetzen mit einer der beiden römischen Gruppen. Das Exemplar von Porta Portese sei **P**, das vom Mausoleum des Augustus verschollen oder zur Restauration der beiden florentiner Gruppen verwendet. Am meisten zur Verbreitung dieser Ansicht hat Carlo Fea getan (Miscellanea I 1790, 94 Anm.): "Non so quale sia questo secondo Pasquino [sc. Mausoleum des Augustus]. Quello, che sta sul ponte vecchio in Firenze, vi era già all' età di Dante e da lui è creduto un simulacro di Marte (Inf. can. 13 v. 146), Bocchi, Ampl. del Cinelli, pag. 115. Paolo Alessandro Maffei lo dà inciso in rame, Racc. di Statue, num. 42. L'altro, che nomina il Vacca [sc. Porta Portese], sta nei portici del Palazzo Pitti. Rappresentano Menelao, che sostiene il cadavere di Patroclo" [dies nach Visconti].

Fea nennt seine Gewährsmänner selber. Auch E. Qu. Visconti hat sich in seiner berühmten Lettera all' Abbate Francesco Cancellieri intorno alla Statua di Patroclo esistente in Roma e volgarmente detta Pasquino 1788 (Opere varie I 1827, 172 ff. = Fr. Cancellieri, Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patroclo, dette volgarmente di Marforio e di Pasquino 1789, 30) zunächst dieser Meinung angeschlossen. So wurde von Maffei bis zu Lugli die Überlieferung unserer Gruppe um ein ganzes angeblich verschollenes Exemplar bereichert. Dieses Exemplar hat aber nie existiert. Daß die römische Marsstatue am Ponte Vecchio, auf die Dante anspielt, eine Replik des Pasquino gewesen sei, ist ganz unwahrscheinlich und eine völlig haltlose Vermutung. **P** andererseits ist ebenso unvereinbar mit der Vacca-schen Beschreibung der Porta Portese-Gruppe wie diese mit **L** übereinstimmt. Die einfachste Lösung, daß die beiden von Cosimo I. aus Rom nach Florenz überführten Gruppen identisch sind mit den beiden heute in Florenz stehenden, ist also die richtige. Visconti hat denn auch im Museo Pio Clementino (VI 28f.) stillschweigend seinen Irrtum verbessert. Hinter die schon zu Beginn des vorigen Jahrhunderts erreichte Klarheit in dieser Frage (Fiorillo, Kunstblatt 5, 1824 Nr. 47) sollte man nicht zurücktreten.

Die von Cosimo I. im Jahre 1570 nach Florenz überführten Gruppen blieben zunächst unergänzt. Um 1640 restaurierte Tacca das vor Porta Portese gefundene Exemplar. Sein Schüler Salvetti führte die Entwürfe in Marmor aus (über diese Arbeiten: Cav. Ant. Montalvi bei Urlichs-v. d. Launitz 31f.). Der Zustand von **L** nach dieser ersten Ergänzung ist in dem oben erwähnten Stich Maffei's festgehalten (Racc. di Statue Nr. 42; Urlichs-v. d. Launitz Taf. 3, hier Abb. 27). Die Gruppe **P** dagegen, die zu gleicher Zeit ergänzt wurde, ist m. W. nicht gestochen worden. Wertvoll eine durch Raphael Mengs nach Dresden gelangte Gipsnachbildung von **L** in Statuettenformat, welche den Maffei'schen Stich bestätigt und zugleich eine stilistisch reinere Vorstellung von dem Aussehen der Gruppe im 18. Jahrhundert vermittelt. Mit der gütigen Erlaubnis des Direktors des Albertinums, W. Müller, bilde ich sie hier ab (Abb. 26; eine zweite, maßgleiche Statuette derselben Herkunft ist dagegen nicht, wie die Dresdener Überlieferung will, eine Nachbildung von **P** nach der Ergänzung von 1640, sondern eine Verkleinerung der oben schon erwähnten Mengs'schen Wiederherstellung im Abguß). Was **P** lehren konnte, ist kaum beachtet. Oberkörper und Kopf des Menelaos lehnen sich — ohne Schwertgurt und Schwert — nur in wenigen und äußerlichen Zügen an die entsprechenden alten Teile von **P** an und leiten die antiken Formen in Stil und Landsknechtsideal des 17. Jahrhunderts über. Der antike Torso war für Tacca nur der Anlaß, seine eigene Erfindung in Bewegung zu setzen; mit der in **P** unzweifelhaft noch stärker durchleuchtenden antiken Formenwelt sollte der 'moderne' Charakter der Tacca'schen Neuschöpfung den Wettstreit aufnehmen. Daher sind auch alle freien Ergänzungen, wie etwa der herabhängende Arm des Leichnams, nicht aus dem antiken Organismus des Torsos sondern aus dem eigentümlich alerten Wesen der modernen Konzeption entwickelt; und es ist nur ein zufälliges Zusammentreffen, wenn der Kopf des Menelaos besser sitzt als in dem heutigen Zustand der Gruppe. Diese Absicht der 'Renovation' von 1640 ist von Bedeutung für die Kritik eines wesentlichen Motivs, das sich von hier aus bis in die Gegenwart fortgeerbt hat, oft angefochten aber nie vollgültig ersetzt worden ist: der (moderne) r. Arm des toten Patroklos umklammert mit der Hand den (ebenfalls modernen) l. Arm des Menelaos etwas oberhalb des Ellenbogens. Dieser im Zusammenhang mit Form und Sinn der antiken Reste unglückselige Gedanke entstammt einem künstlerischen Willen, der gar nicht auf Bewahrung des Echten sondern auf Neuschöpfung gerichtet war. Ein Nachklang der Tacca-Salvetti'schen Restauration von **L** ist endlich, worauf mich mein Kollege Th. Hetzer aufmerksam machte, in der Pietà des kurfürstlich bayrischen Hofbildhauers Ignaz Günther im Kloster Weyarn erhalten, die zwischen 1762 und 1764 entstand (A. Feulner, Ignaz Günther, Wien 1920; N. Jhrbb. f. Wiss. u. Jugendb. 11, 1935, 305 mit Abb. 17). Sie lehnt sich in der Gestalt des Heilandes eng an **L** an.

Die immer wieder nacherzählte Legende, daß bei dieser Ergänzung zu Entwürfen gediehene Vorschläge Michelangelos benutzt wurden, straft sich selbst Lügen, da die Florentiner Exemplare erst sechs Jahre nach dem Tode Michelangelos bekannt wurden. Den Anlaß zu dieser Erfindung hat eine Ergänzungsstudie am WachsmodeLL gegeben, die den Stil der Michelangelo-Nachfolge zeigt und als fragliches Werk des Meisters selbst in der Galleria Buonarroti aufbewahrt wird (Phot. Brogi 20895; hier vergrößert Abb. 28). Sie erfaßt das antike Werk weit stärker als die Jahrzehnte spätere Arbeit Taccas und unterscheidet sich von dieser durch die in der Idee erstaunlich richtige Ergänzung der fehlenden Teile. Das WachsmodeLL hat seine Bedeutung als erster Widerhall auf den Fund der beiden Gruppen **L** und **P** und als frühester Ergänzungsvorschlag.

Das schon lange erwachte Gefühl der Verantwortung für die erhaltenen Reste der Antike, für das die Wiederherstellung der Gruppe im Abguß durch Raphael Mengs zeugt, drängte erst im 19. Jahrhundert zu einer Revision der Ergänzung von **L** und **P**, die 1830 von Ricci durchgeführt wurde (Abb. 1—2). Sie erfolgte in neuem Geist und stellte den heutigen Zustand der Gruppen her. Wechselseitig wurden die fehlenden Teile nach den antik erhaltenen der andern Gruppe kopiert, vor allem Oberkörper und Kopf des Menelaos für **L**, der Kopf des Patroklos und die Unterschenkel der Helden für **P**. Die Gruppen **L** und **P** wurden wieder zu Repliken. Die Kopfhaltung des Menelaos in **P** erfuhr allerdings eine Verschlimmbesserung. Und die Restauration blieb auf halbem Wege stehen. Denn für die

antik nicht erhaltenen Partien wurden die eben charakterisierten Ergänzungen Taccas und Salvettis mit ganz geringfügigen Korrekturen der Anatomie einfach übernommen.

Für die Entstehungszeit der Kopien geben die Fundorte von **P** und **L** nichts aus. Daß **L** ehemals die horti Caesaris trans Tiberim geziert hätte, die sich außerhalb der antiken Porta Portuensis hinzogen (Hülsem-Jordan, Topographie 643f.), ist eine unbeweisbare Vermutung. Überdies konnte sie zu jeder Zeit in den von dem Diktator dem Volke vermachten Gärten aufgestellt werden. Ebensowenig ist es gerechtfertigt, die im Mausoleum des Augustus gefundene Wiederholung, also **P**, als augusteische Arbeit anzusehen. Legt man dem Fundort überhaupt Bedeutung bei, so kann sie nur in dem einen Teil der Anlage bildenden Park, in den silvae et ambulationes in usum populi (Suet. Aug. 100; vgl. Strabo III 9 p. 236: ὁπισθεν δὲ μέγα ἄλλος περιπάτους θαυμαστοὺς ἔχον) gestanden haben. Sie wäre also praktisch undatiert. Daß sie sich zur Zeit der Auffindung noch in situ befand, ist aber zum mindesten zweifelhaft, da während des Mittelalters im Mausoleum ein Kalkofen betrieben wurde, nach dem viele Marmorwerke verschleppt wurden (Platner-Ashby 332). Die Marmorarbeit spricht für späthadrianische oder frühantoninische Zeit. Dieser Wiederholung ist **L** an Feingefühl für die sinnlichen Werte des Nackten und des Haares beträchtlich überlegen. Aber leere Partien, vor allem am Leib des Patroklos und in dem Faltenwerk des Chitons, soweit antik, zeigen auch hier schon die Entfernung von der lebensprühenden, impressionistischen Marmorarbeit flavischer Zeit an. **L** wird ebenfalls schon dem 2. Jahrhundert nach Chr. und einer noch in flavischer Tradition stehenden Kopistenwerkstatt angehören. Annähernde Gleichzeitigkeit von **P** und **L** ist trotzdem nicht ganz ausgeschlossen. Jedenfalls spricht die enge Übereinstimmung bis zur kleinsten Hautfalte hinab nicht nur für die Benutzung des gleichen Vorbildes, sondern auch für eine gemeinsame Kopistentradition. Paarweise Zusammengehörigkeit, wie sie für **V**₁ und **V**₂ erwiesen, für **B** und **G** vermutet ist, wird jedoch durch die weit auseinander liegenden Fundplätze unwahrscheinlich gemacht.

4. Rom, Vatikan. Bruchstücke einer Gruppe (= **V**₁). 1772 von G. Hamilton in dem Pantanello genannten Teil der Villa Hadriana in Tivoli gefunden. — H. Winnefeld, die Villa des Hadrian 158; Helbig, Führer³ I 150f. zu Nr. 236.

a) Kopf des Menelaos. — W. Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums II 506f., Sala de'Busti Nr. 311, Taf. 68 und 73. — Abb. 5—6, 58¹).

b) Stück vom rechten Arm des Patroklos mit linker Hand des Menelaos. — Amelung a. O. 491 Nr. 293 I, Taf. 63; Annali 1870 Tav. D'agg. B, 4—5. — Abb. 8a—c.

c) Schultern und oberer Teil von Brust und Rücken des Patroklos. — Amelung a. O. 569 Nr. 384 D, Taf. 66; Annali a. O. Tav. B, 6. — Abb. 7a—c.

d) Linker Fuß des Menelaos mit Stück der Plinthe. — Amelung a. O. 567 Nr. 384 A, Taf. 67. — Abb. 9.

e) Linker Fuß des Patroklos. — Amelung a. O. 563 Nr. 377 F, Taf. 66; Annali a. O. Tav. B, 3. — Abb. 10.

5. Rom, Vatikan. Bruchstück einer zweiten Gruppe (= **V**₂). Gleiche Fundumstände. Die beiden Unterschenkel des Patroklos. — Amelung a. O. 568 Nr. 384 B, Taf. 66; Annali a. O. Tav. B, 1. — Abb. 11.

1) Das im Bull. Inst. Bulg. 8, 1934, 453 und Abb. 271 veröffentlichte Zinnbüstchen des „Mars“, das sich in bulgarischem Privatbesitz befindet, ist eine ziemlich getreue Nachbildung des vatikanischen Menelaoskopfes mit allen neueren Ergänzungen und natürlich eine Arbeit des 19. Jh., wohl nicht allzufern von der ebenfalls modernen Gemme, T. W. Kibaltchitch, Gemmes de la Russie M^{er}. Nr. 484 Taf. 18, entstanden.

Während die Verteilung der übrigen Fragmente auf die beiden Gruppen keinen Schwierigkeiten begegnet, kann man bei dem Schulterstück des Patroklos (V_1c) noch schwanken. Die wunderbare Arbeit verlockt zunächst, es zu der besseren der beiden Gruppen V_2 zu zählen, wie es auch Amelung im Vatikankatalog getan hat (aber anders bei Helbig, Führer³ 150). Doch versichert mir O. Brendel, dem ich für seine Bemühung herzlich danke, daß der Marmor nach "Farbe, Oberfläche, Korn und Bruch offenbar derselbe wie bei den anderen Fragmenten von V_1 " ist. — Die Liste der Fragmente bei Lugli a. O. 211 f. ist unzuverlässig. Das wichtige Bruchstück V_1c fehlt. Dagegen rechnet er zu V_2 noch das Bruchstück eines im Ellenbogen gewinkelten Armes, Amelung a. O. 487, Taf. 64, in dem er den linken (Lugli: destro) Arm des Menelaos erkennen will. Meiner Erinnerung nach haben jedoch Marmor und Stil des Fragmentes nichts mit den Resten der Pasquinogruppen zu tun. Das bestätigt mir O. Brendel, dem ich auch zureichende Photographien des Bruchstückes verdanke: "Das Aussehen des Marmors ist von den beiden im gleichen Zimmer umherliegenden Arten von Pasquinofragmenten verschieden. Auch fällt auf, daß die Modellierung sehr glatt und allgemein ist, während die der Fragmente höchst lebendig und reich an hervortretenden Muskeln und Adern zu sein scheint. Beides spricht dafür, daß das Stück fremd ist."

Die vorzügliche Arbeit von V_2 hat dazu verlockt, hier einen Rest der Originalgruppe zu vermuten (v. d. Launitz bei Ulrichs 30f.; Helbig, Führer³ 151). Schon Amelung hat dieser an sich unwahrscheinlichen Annahme den Boden entzogen (a. O. 568). Beide Gruppen sind Kopien, beide freilich weit trefflichere als P und L . Denn auch die geringere (V_1) ist zwar an Feinheit, Prägnanz und geschlossener Kraft des Formenvortrags der anderen unterlegen, aber von ähnlicher Großzügigkeit und von ähnlicher Offenheit für den Reichtum bewegter und gespannter Oberfläche und für die Gewebe des Körpers bis tief unter die Haut. Wenn das Schulterfragment V_1c wirklich hierher gehört, so erweckt seine herrliche Modellierung die größte Vorstellung vom Ganzen. Die durch Zerrung von der den Körper hochziehenden r. Hand des Menelaos her erregten Hautfalten unter der l. Armhöhle (Abb. 7 a) — sie haben ihr Gegenstück an V_1b zwischen Daumen und Zeigefinger (Abb. 8 c) —, die nur in dieser Kopie erhalten sind, lehren Wichtiges über den Stil des Originals. V_1 und V_2 sind zweifellos gleichzeitig und in der gleichen Werkstatt entstanden. Der Fund in der Villa Hadrians liefert wie für viele andere Werke auch hier nur einen terminus ante quem. Nach der namentlich in V_2 zutage tretenden Erregtheit der Formen und dem Sinn für das Lebendig-Schwellende und Fleischige in seinen verschiedenen Abschattierungen scheint mir eine spätere Entstehung als im letzten Drittel des 1. Jahrhunderts nach Chr. unwahrscheinlich. Die nur leichte Glättung der Oberfläche wird nachträglich, bei der Neuaufrichtung in der Hadriansvilla vorgenommen worden sein.

6. Budapest, Museum der bildenden Künste. Bruchstück vom linken Fuß des Patroklos. — A. Hekler, Die Sammlung ant. Skulpturen (1929) 148 f. Nr. 146.

7. ? Luku (Gegend des antiken Thyrea) in der östlichen Peloponnes. Zwei Bruchstücke einer kolossalen Gruppe. Verschollen? — W. M. Leake, Travels in the Morea II (1830), 488 f.; A. W. Lawrence, Later Greek Sculpture (1926) 112.

a) Torso des Patroklos von Hals bis Oberschenkel mit r. Hand, Stück des Oberschenkels und des Gewandes des Menelaos (?).

b) Torso des Menelaos von Hals bis Hüfte (?).

Leake vermutet: "a man carrying the dead corps of another, with the face upwards, upon his shoulders" und betont den kleineren Maßstab der Leiche (much smaller than the other). Doch ist leicht denkbar, daß er das Schenkelbruchstück des Menelaos als Schulter mißdeutet und den natürlichen Proportionsunterschied zwischen Jüngling und reifem Mann in den Fragmenten nicht erkannt hat. Auf der anderen Seite stimmt seine Beschreibung von b wörtlich mit dem Menelaos der Gruppe überein:

“having e loose garment thrown over his left shoulder, and bound by a throng passing over his right; there is a girdle of the same kind and size round his waist, but partly hidden under the loose folds of the garment which hang over the left shoulder. All the breast and right side are naked, and are of very good design and execution. The muscles seem exerted.”

Und die Maße — two feet and two inches (= 65 cm) für die Schulterbreite des Menelaos, six inches and one tenth (= 15,25 cm) für die Handbreite über den vier Knöcheln — sind die der Pasquino-Gruppe.

Es ist daher damit zu rechnen, daß in der Thyreatis eine Replik der Gruppe stand, freilich die einzige bisher in Griechenland nachweisbare. Auffinden ließen sich jedoch die von Leake beschriebenen Bruchstücke bisher nicht, weder in den Magazinen des Athener Nationalmuseums noch in Kloster Luku. Es bleibt noch möglich, daß sie in den völlig überwachsenen Resten der römischen Villa bei Luku stecken, die Funde des 2. nachchristlichen Jahrhunderts lieferte (Mitteilung von E. Kirsten und W. Wrede).

B. Köpfe.

8. Schloß Gołuchow (bei Posen). Kopf des Menelaos (= **G**). Von dem Fürsten Witold Czartoryski Anfang des vorigen Jahrhunderts in Rom erworben. — P. Bieńkowski, Bull. de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres I 1919—20, 2 Nr. 4 und Wydawnictwo Towarzystwa Muzealnego w Poznaniu, Zapiski Muzealne H. IV—V, 1920, 8f.; G. Lugli, Boll. d'Arte 9, 1929—30, 208f. Abb. 3. — Hier Abb. 12, 13, 14a—b nach neuen Aufnahmen, die der gütigen Vermittlung K. Michałowskis und des Direktors des Muzeum Wielskopolskie in Posen, Dr. Pajzderski, verdankt werden.

“Neu: Nase, beide Lippen, die ganze rechte Augenbraue und ein Teil der linken. Am Helm sind der Nasenschutz sowie die vordere Kante mit einem Teil der Reliefs ausgeschaltet. Überhaupt ist der Kopf an mehreren Stellen abgesplittert und zerstört. Insbesondere bildet heute die linke Hälfte der Haarpartie infolge zahlreicher Beschädigungen nur eine zerschlagene, stellenweise ungegliederte Masse, die gegen die plastischen Locken an der rechten Schläfe unvorteilhaft absticht.”

Lugli vermutet, daß der Kopf identisch sei mit einem Menelaoskopfe, der nach einem alten Bericht (La scuola Romana II 1884, 62 Nr. 3; Helbig, Führer³ I 150 Anm.) zur Zeit Alexanders VII. (1655—57) beim Governo Vecchio, also nahe beim Fundort von **B**, zutage gekommen ist. Es könne sich bei **B** und **G** um die Reste zweier Gegenstücke wie bei **V**₁ und **V**₂ handeln. Gleichzeitige Herstellung beider Gruppen läßt sich nicht mehr nachweisen. Doch ist es nicht ausgeschlossen, daß auch **B** eine trajanische Kopie ist wie **G**. Deutlich trajanisch ist bei **G** die Wiedergabe des Haares, das in einzelne abgekantete, durch schattige und linear wirkende Zwischenspalten von einander getrennte Strünke aufgelöst ist. Die Kontrastierung des groben Haares mit der stark vereinfachten, aber stellenweise noch weich wirkenden Oberfläche des Nackten geht schon über das Bildnis des Pythodoris im kapitolinischen Museum (ABr. Taf. 155/6) hinaus, das der Büstenform wegen in die Wende vom 1. zum 2. Jahrhundert nach Chr. zu setzen ist.

9. Leningrad, Ermitage. Kopf des Patroklos (= **E**). Fo.: Rom, beim Monte Citorio. — O. Waldhauer, Ermitage, Sbornik 1921, 7ff. und Die antiken Skulpturen der Ermitage II 53f. Nr. 169 Taf. 44 und Abb. 58; G. Lugli, a. O. 213. — Abb. 80a, c, d.

Nach der Arbeit datiert Waldhauer den Kopf in die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts nach Chr. Er ist eine gute hadrianische Arbeit, in den Locken genauer als **L**.

C. Statuette.

Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität. Marmor: Rumpf des Menelaos, auf dessen l. Schulter die r. Hand des Patroklos (= **W**). Fo. unbekannt. Früher bei dem englischen Bildhauer Colin Morisson. — E. Qu. Visconti-Cancellieri oben S. 2 a. O. 30; Museo Pio Clementino 6, 31; Urlichs—v. d. Launitz a. O. 1 ff., 21 ff. Taf. 1 und 4 (Ergänzung); Annali 1870 Tav. d'agg. A. — Abb. 16a—c.

Ziemlich genaue Statuettenreplik.

D. Relief.

Rom, Kapitolinisches Museum. Bronzerelief von der sog. Tensa Capitolina: Ajas mit der Leiche des Achill. — F. Stähelin, RM 21, 1906, 352 ff. Taf. 17, 1; H. Stuart Jones, Sculptures of the Palazzo dei Conservatori, Sala dei Bronzi Nr. 13, Taf. 71. — Abb. 18.

E. Glyptik.

Unter den Gemmen und Pasten sind zwei Überlieferungsstämme zu unterscheiden, zu denen sich als dritte Gruppe Mischbildungen aus beiden Typen hinzugesellen. Bekannt geworden sind mir die folgenden Stücke:

I 1) Achat-Onyx in Paris, Cabinet des Médailles Nr. 1816, Fassung der Zeit Ludwigs XIV. Abb. 19a nach Abdruck, für den wie auch für nähere Auskunft ich Herrn David Le Suffleur zu danken habe. — Mariette, *Traité des pierres gravées* II 114 = S. Reinach, *Pierres gravées* Taf. 96, 114; Comte de Caylus, *Recueil de 300 têtes et sujets de composition gravées d'après les pierres ant. du Cabinet du Roi* Abb. 162; Inghirami, *Galleria Omerica*, Fiesole 1829 II Taf. 155.

1a) Glaspaste in Berlin. Ehemals Sammlung Stosch. — Winckelmann III 3, 285 (Werke, Donaueschingen 9, 569); Furtwängler, *Beschreibung d. geschn. Steine im Antiquarium* Nr. 9889.

Modern, aber nach I 1.

1b) Abdruck in der Lippertschen Daktyliothek, zweites historisches Tausend, Nr. 158. — Overbeck, *Galleria* Taf. 17, 10.

Von I 1.

1c) Abdruck Cades XXXII Nr. 154.

Von I 1.

2) Gemme der ehemaligen Sammlung Arndt Nr. 1673. Abb. 19b nach einem freundlichst von P. Arndt geliehenen Abdruck.

II 1) Smaragdplasma in Berlin. Ehemals Sammlung Stosch. Abb. 19c. — Furtwängler, *Beschreibung* 116 Nr. 2472 Taf. 22; fehlerhaft: Overbeck, *Gallerie Her. Bildw.* Taf. 23, 4.

2a) Glaspaste in Berlin. Ehemals Sammlung Stosch. Abb. 19d. — Winckelmann III 3, 286; Furtwängler, *Beschreibung* Nr. 9608.

2b) Abdruck in der Lippertschen Daktyliothek, a. O. Nr. 160.

Nach Furtwängler ist 2a nicht antik. 2b ist jedoch kein Abdruck von 2a. Denn Lippert nennt nicht wie sonst stets die Sammlung Stosch und das Winckelmannsche Verzeichnis. Auch sind geringe Verschiedenheiten der Ausführung zu erkennen. 2b hat also den Wert einer selbständigen Replik. Das mutmaßliche Original, für das Lippert keinen Hinweis gibt, muß vorläufig als verschollen gelten, war aber sicher antik. Zwischen diesem und 2a und b waltet das gleiche Verhältnis wie zwischen dem Pariser Achat-Onyx I 1, der modernen Berliner Paste I 1a und dem Lippertschen Abguß I 1b. Die Echtheit des Originals läßt sich noch auf anderem Wege wahrscheinlich machen. Es ist der antiken Paste II 1 aufs nächste verwandt. Der augenfälligste Unterschied besteht darin, daß die r. Hand des Patroklos nicht wie bei II 1 nach dem Schildrand faßt — dort ganz deutlich ein Mißverständnis oder eine willkürliche Verschlimmbesserung —, sondern schlaff aber mit gleicher Fingerhaltung auf der Schulter aufliegt. Dies Gemmenbild folgt also im Motiv der abgewandten Arme weder der modernen Florentiner Ergänzung noch II 1, geht aber dafür mit der antiken Statuettenreplik W und der Gemme III 4 zusammen. II 1 läßt sich von 2 ableiten, aber nicht umgekehrt. 2a und b vertreten daher eine selbständige und antike Überlieferung.

- III 1) Schwarze Paste in London, British Museum. — H. B. Walters, Catal. of engraved Gems Nr. 3203. — Abb. 19e.
 2) Grüne Paste in Kopenhagen, Thorwaldsen Museum. — P. Fossing, Catal. of ant. engr. Gems Nr. 902 Taf. 11.
 3) Verschollen. Abdruck bei Lippert, a. O. Nr. 159. — Abb. 19f.
 4) Verschollen. Ehemals Sammlung Dressel, Berlin. — Abb. 19g, nach einem von P. Arndt geliehenen Abdruck.

Die Gemmen der Sammlung Poniatowski, Cades XXXII Nr. 149 (nach II 1), 150 (nach II 2) und 151 sowie die mit 149 eng verwandten Gemmen der Sammlung Blacas 152 und in Florenz 153 sind modern.

Von selbständiger Bedeutung sind nur die Überlieferungen I und II. II schließt sich genauer an das Vorbild an und sucht die rundplastischen Werte der Gruppe mitsamt der pathetischen Schrägwendung in dem Kopf des Menelaos wiederzugeben. Auch die Helmform, die Größe, Gestalt und Haltung des Schildes sind exakter beobachtet. Nur die kaum verkürzten Unterschenkel des Patroklos bedeuten eine Konzession an den klassischen Reliefstil. II 1, auch sonst etwas freier als II 2a und b, übersteigert den leidenschaftlichen Schwung in der Bewegung des Menelaos und bietet einen wichtigen Fingerzeig, wie man die Gruppe in der Entstehungszeit der Gemme gesehen hat. Das Grabmonument, Urne auf Säule (zur Vorgeschichte: E. von Merklin, AM 51, 1926, 98ff.), das noch deutlicher auf III 1 auftritt, ist Andeutung einer 'heroischen Landschaft' wie vor dem Zelt des Achill auf der Tensa Capitolina¹⁾.

Die Fassung I löst dagegen die Gruppe auf, um sie aufs neue aber unter einer ganz anderen Kompositionsidee wieder zusammenzufügen. Beide Körper sind von verschiedenen Seiten gesehen, in ihrer charakteristischsten Ansicht festgehalten und mit einem Maß plastischer Selbständigkeit erfüllt, das sie in der Originalgruppe niemals besessen haben. Das Haupt des Menelaos ist in die Bewegungsebene gelegt, der Kopf des Patroklos bei I 1 er-

1) RM 21, 1906, 347 Abb. 5.

hoben, das Ganze zu einer schwebenden, leichtflüssigen Komposition in der Fläche verwandelt, die trotzdem alle entscheidenden Bewegungslinien bewahrt. Nicht ohne Einbuße. Denn der tiefe Ernst der Gruppe erscheint in eine gefällig-dramatische Pantomime umgedeutet. Man spürt noch die Kräfte eines virtuos, in bester Tradition erwachsenen Stiles der Glyptik aber auch eines klassizistischen Formsinnes, der dem Original nicht gerecht werden konnte.

Der Gemmentypus I ist künstlerisch befriedigender. Denn er führt das Vorbild mit umschaffender Kraft in den Stil der Glyptik und in die Geschmackswelt der römischen Liebhaber hinüber. Die originale Erfindung gehört noch der früheren Kaiserzeit an, ist jedenfalls früher als Hadrian. Zuverlässiger dagegen und für unsere Kenntnis der Gruppe wertvoller ist der Typus II. Er wird nicht älter als das 2. Jahrhundert nach Chr. sein. Typus III verbindet die Reliefanlage von II mit dem engeren Zusammenschluß der Körper auf I.

F. Varianten und Umbildungen.

1. Aquileia, Museo Archeologico. Fünf Bruchstücke einer Variante der Pasquino-Gruppe: Achilleus mit der Leiche der Penthesilea (= A; Abb. 20; 23). Fo.: unmittelbar außerhalb der römischen Mauern von Aquileia an der nach dem Belvedere führenden Via Giulia Augusta, einer antiken Gräberstraße (vgl. Giov. Brusin, *Gli Scavi di Aquileia* [1934] 9 Abb. 5 und Taf. 2). — E. Maionica, *Guida del R. Museo dello Stato in Aquileia*³ (1911) 61 Nr. 77; G. Brusin, *Aquileia, guida storica e artistica* (1929) 125 Nr. 36; G. Lugli, *Boll. d'Arte* 9, 1929/30, 220 ff. und Abb. 12a—c und 14; Abgüsse, für deren Vermittlung ich der nie versagenden Freundlichkeit G. Brusins herzlich danke, im Archäologischen Institut der Universität Leipzig.

a) R. Oberschenkel des Leichnams von der Mitte bis oberhalb des Knies. Lugli, Abb. 12c rechts.

b) R. Ellenbogen des Achill mit angrenzenden Teilen des Ober- und Unterarms. Lugli, Abb. 12c links.

c) R. Oberarm, Ellenbogen und Stück des Unterarms des Leichnams mit l. Hand, Unterarm, Ellenbogen und Ansatz des Oberarms des Achill. Lugli, Abb. 12b links.

d) L. Oberarm des Achill, obere Hälfte mit angearbeitetem r. Daumen und Handballen des Leichnams. Lugli, Abb. 12b rechts.

e) Helmbusch des Achill. Von dem auf die Schulter herabfallenden Schweif nur der Ansatz. An dem auch in der Längsrichtung gespaltenen vorderen Schopf fehlen die Spitzen. Lugli, Abb. 12a rechts.

Ein sechstes Bruchstück, Lugli Abb. 12a links, gehört, wie schon Lugli gesehen hat, nicht zur Gruppe. Dagegen steht die Zugehörigkeit von a über allem Zweifel. c und d wurden von dem Wiener Bildhauer Zumbusch mit ergänztem Zwischenstück im Abguß zusammengesetzt (Abb. 21a; 22a). Die Leipziger Kontrollergänzung Abb. 21b; 22b. Die Entstehungszeit der Kopie läßt sich ohne Nachprüfung der Fragmente in Aquileia kaum mit voller Sicherheit angeben. Doch fällt schon an den Abgüssen die Verbindung einer

starken antiken Politur mit barock gesteigerter Erregtheit der Formen — linke Hand des Achill — auf. Das läßt am ehesten an die frühe Antoninenzeit denken.

Seit der Auffindung der Bruchstücke vor fast einem Jahrhundert bis zu Lugli, der **Ac—d** zu seiner zeichnerischen Wiederherstellung der Gruppe verwendete, wurden sie, ohne daß ein Widerspruch laut geworden wäre, als Reste einer Wiederholung des Pasquino angesehen. Sie erhielten einen Ehrenplatz in der Überlieferung und schienen bestimmt, eine entscheidende Rolle in unserer Vorstellung von dem Original der Menelaos-Patroklos-Gruppe zu spielen (vgl. auch Fr. Studniczka, *Artemis und Iphigenie* 66). Die Größenmaße wie auch einzelne Fragmente, **a** und **b**, stimmen denn auch völlig mit der Pasquino-Überlieferung (**L** und **P**) überein. Die größte Überraschung brachte daher die genaue Untersuchung der übrigen Bruchstücke. Denn hier reihte sich Spur an Spur, bis ihre Summe die angebliche 'Replik' **A**, ohne sie ganz von der Pasquino-Überlieferung zu trennen, unzweideutig als 'Variante' erkennen ließ und sie, im Inhalt noch mehr als in der Form, weit ab bis an die Stelle rückte, welche sie in dieser Aufzählung erhalten hat.

Schon das Fragment des Helmbusches **e** (Abb. 23) erweckt Bedenken. Der im Querschnitt quadratische, profilierte Schaft, auf dem der Roßschweif befestigt ist, deutet auf einen einfachen runden Helm in Form einer Sturmhaube hin. Auf keinen Fall läßt er sich mit einem 'thrakisch-makedonischen' Helm mit überhängendem Zipfel vereinen, wie er für den Pasquino durch **B**, **P**, **V₁a** und **G** gesichert ist. Dieser Helmtypus verlangt eine niedrige, mehr oder weniger lange Schiene als Träger des Busches oder der Raupe (das Nähere unten S. 18). **A** war also zum mindesten keine exakte Replik des Pasquino. Daß allerdings Varianten der Helmform in der Überlieferung vorkommen, beweist die unter **F²** nachgewiesene Wiederholung vom Kopf des Menelaos in englischem Privatbesitz.

An den kärglichen Resten von **A** findet sich jedoch gleich eine zweite und ernstere Abweichung von den sicheren Repliken der Pasquinogruppe. Das Bruchstück **c** geht entgegen der Behauptung von Lugli a. O. nicht im mindesten mit **V₁b** zusammen. Dort liegen die Finger des Menelaos lose, der kleine und der Ringfinger sogar nur mit der Spitze an dem Oberarm des Patroklos an. Schon der Handteller steht frei, und von da ab sind beide Arme, durch eine kleine Stütze miteinander verbunden, in beträchtlichem Abstand voneinander gesondert geführt, so daß sowohl der Ellenbogen des Patroklos wie das Handgelenk des Menelaos frei liegen. Bei **Ac** hingegen liegt die Hand fest an, der Ellenbogen des Leichnams drückt sich weich in den Unterarm des stehenden Helden, der Arm ist weniger gekrümmt (Abb. 21; 24a). In Kapitel 2 ist der Nachweis geführt, daß **V₁b** die originale Überlieferung enthält. **Ac** entspringt jedoch nicht etwa der Willkür des Kopisten und ist keineswegs nur eine Abschleifung der *lectio difficilior*. Die Änderung erweist sich vielmehr, ganz abgesehen von ihrer künstlerischen Höhe, als wohl überlegt und steht mit dem Sinn der ganzen Gruppe in unlösbarer Verbindung. Nicht umsonst erinnert sie an erotische Symplegmata des späten Hellenismus. Das mag einen Wink über die Entstehungszeit der Variante

geben, führt aber auch unmittelbar in die Verschiebung der inhaltlichen Bedeutung hinein.

Denn — und hiermit beginnt sich das Rätsel zu lösen — der Arm des Leichnams ist zwar kräftig und vermag die Lanze zu schwingen, aber er ist weiblich. Die Abbildung 25 stellt **Ac** neben **V₁b** und genügt allein, um die weiblichen Formen ans Licht zu stellen. Die auffälligste Verschiedenheit der Bildung findet sich in der Ellenbeuge. Bei Patroklos tritt trotz der Entspannung der Muskeln keine Veränderung der Oberfläche ein: infolge des Fehlens von Fett- und Füllschichten unter der Haut behält sie die Modellierung bei, welche durch den Verlauf der Muskelstränge des athletisch durchgebildeten Arms verursacht ist. Die vier, das Muskelgeflecht durchquerenden Quetschfalten bei **Ac** dagegen finden nicht in der Erschlaffung der Muskeln sondern nur in der Fülle des weiblichen Arms ihre Erklärung. Wenn die Ergänzung ferner in der Führung des Konturs und der Flächen unvoreingenommen den Ansätzen des noch antiken Unterarmteiles folgt (Abb. 20c), so entwickelt sich, namentlich in der Partie des langen Armspeichenmuskels (Abb. 21; 24a), eine weiche Formschönheit, die bei Armen von Athleten und Helden in nachlysippischer Kunst völlig unerhört wäre. Der an **Ac** noch ansitzende, antike Handballen ist schließlich so fleischig, daß er ohne Gewaltbarkeit nicht als zu einer Männerhand gehörig vorgestellt werden kann¹⁾.

Der Weg führt von hier aus noch weiter: der Leichnam war nicht nackt, sondern mit einem Chiton bekleidet. Bei dem gleichen Bruchstück **Ac** ist an dem Bruchrand des Oberarms ein zerriebener Ansatz zu sehen (Abb. 24b; 25). Die Oberfläche um diesen Ansatz ist mit der Marmorfeile bearbeitet. Was hier in der Antike aufgesessen hat, kann nicht das Ende einer Haarsträhne gewesen sein — auch dieses würde gegen Patroklos sprechen — sondern nur der Rand einer Gewandfalte. Das Gewand ist aber noch an zwei Stellen nachzuweisen. Die Innenfläche des Armes ist konkav geschwungen und nach oben zu so stark nach außen geführt, daß die Überleitung in die Achselhöhle bei einem nackten Körper zu Unmöglichkeiten führen würde. Hier trat der Chiton dazwischen. Das Bruchstück a endlich, die untere Hälfte des rechten Oberschenkels, ist oben glatt abgeschnitten und war, wie der Klammerkanal auf der Rückseite zeigt, antik angestückt: ein ganz sinnloses und unerhörtes Verfahren — man beachte die im übrigen kultivierte Marmorarbeit! —, wenn der Körper nackt war. Der nackte Teil des Schenkels stieß hier an den unteren Rand des Chitons, der durch den Zugriff des Helden etwas heraufgerutscht war.

Auch war der Oberkörper der Leiche ein wenig anders proportioniert und gedreht als bei den sicheren Wiederholungen der Pasquinogruppe (S. 34).

Der Leichnam anders proportioniert, weiblich und mit einem geschürzten

1) Alle Bildhauer, die ich vor das Fragment führte, erkannten ohne vorherige Beeinflussung den Arm als weiblich und erklärten nicht zu verstehen, wie man ihn für männlich halten konnte. Als ich Fr. Hackebeil den Auftrag gab, bei der Ergänzung nicht unbedingt auf einen männlichen Arm hinzuarbeiten, beichtete er mir, daß damit unüberwindliche Schwierigkeiten, deren auch Zumbusch nicht ganz Herr geworden ist, weggeräumt seien.

Chiton bekleidet —, dann kann **A** nur Achilleus und Penthesilea dargestellt haben. Die Gruppe war in engem Anschluß an die ältere Menelaos-Patroklosgruppe geschaffen¹⁾. Bisläng ließ sich das nur von der Mittelgruppe einer bekannten Klasse römischer Amazonensarkophage sagen²⁾. Von hier aus gewinnt jedoch das bisherige Ergebnis eine weitere Befestigung und die Variante erst ihre Erklärung. Die Sarkophage zeigen, daß der Mythos von Achill und Penthesilea wie so mancher andere in der Grabkunst der späteren Antike eine symbolische Bedeutung erhalten hat³⁾. 'Erfüllung im Tode', so etwa könnte man den Zugang zu dieser sicher orphischen Ideen und stoischen Theorien nicht fern stehenden Symbolik suchen⁴⁾. Die Episode von Menelaos und Patroklos hat keine solche Aktualisierung erlebt. Nun sind die Bruchstücke von **A** aber an der Gräberstraße gefunden. Sie haben zu einem reichen und sinnvollen Grabmonument des 2. Jahrhunderts nach Chr. gehört.

Hiermit ist der Beweis dafür erbracht, daß **A** aus der unmittelbaren Überlieferung der Pasquinogruppe auszuschneiden hat. Zugleich ist aber das aus den Sarkophagen zu erschließende rundplastische Vorbild einer sich an den Pasquino anlehnenden Achill-Penthesileagruppe nachgewiesen. Es ist wohl im späten Hellenismus entstanden und die dritte und jüngste der bis heute bekannten rundplastischen Gruppen dieses Gegenstandes in hellenistischer Kunst (vgl. II, Kap. 3).

2. Petworth House. Kopf des Menelaos, Abb. 15. — M. Wyndham, *Catal. Coll. Gr. and Rom. Antiquities in the possession of Lord Leconfield* (London 1915) 42 Nr. 23.

Neu: Nase, Kinn, Teil der Unterlippe, das meiste des Helmbusches. Der haubenförmige, relieflose Helm, eine durchgreifende Abweichung vom Original, ist antik.

1) Daß das Aufheben des Leichnams durch Menelaos leicht in das Stützen der Sterbenden durch Achill umgedeutet werden konnte, wird sich unten S. 50 bei der Interpretation der Handlung ergeben.

2) C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs* II Nr. 88—98, Taf. 37—42.

3) Die sepulkrale Bedeutung, welche griechische Sagen in der römischen Grabkunst annehmen, verdiente eine besondere und eingehende Untersuchung. Ich nenne nur den Kreis um Herakles, darunter besonders die Alkestissage, den Kreis um Iphigenie, Orpheus und Eurydike, Theseus und Peirithoos, die Verjüngung des Pelias, Meleager (vgl. auch L. Curtius, *RM* 49, 1934, 249). Der Vorgang ist in einen umfassenderen eingebaut, der nicht erst in Rom, sondern im Hellenismus beginnt und weit über die Kunst hinaus Dichtung und Leben umfaßt: die Wirklichkeit des griechischen Mythos wandelt sich zur Allegorie, die das Leben gestaltende Macht des Mythos zu einem das Leben und seine Hoffnungen begleitenden Gleichnis. Der Mythos wird zur Mythologie (*Antike* 5, 1925, 285 f.). Vgl. hierzu auch G. A. S. Snijder, *Raccoltà d. Scr. in onore di Fel. Ramorino* (Pubbl. Univ. Catt. del Sacro Cuore IV Vol. 7) 263 ff. und: *De symbolica Phaetontis fabulae interpretatione apud Romanos*, *Mnemosyne* 55, 1927, 401 ff.; Fr. Cumont, *Syria* 10, 1929, 217 ff.; G. Rodenwaldt, *JdI.* 45, 1930, 176 ff. und O. Brendel in der *Corolla*, L. Curtius zum 60. Geburtstag dargestellt.

4) Ähnlich faßt die Achill-Penthesilea-Sarkophage auf F. Missonnier, *Mél. d'Arch. et d'Hist.* 49, 1932, 111 ff.

3. Gruppe eines Galliers, der einen toten Genossen aus dem Kampfe trägt.

a) Vatikan, Sala de' Busti Nr. 384a. Wiederholung in Statuettengröße. — W. Amelung, D. Skulpturen II Taf. 66; Strena Buliciana (1924) 37 Abb. 2.

b) Mantua. Palazzo Ducale. Friesrelief mit Gallierschlacht. — A. Levi, Sculture Nr. 167 Taf. 85—87.

Der Kopf des Stehenden und der linke Arm des Gefallenen in der Renaissance noch erhalten: vgl. die Zeichnungen im Codex Escorialensis und im Wolfegger Skizzenbuch, H. Egger, Codex Escorialensis (Sonderschr. Österr. Arch. Inst. IV 1906) fol. 59v und 148 Abb. 65.

Das rundplastische Original der Gruppe wird, nach der Verwandtschaft mit dem Stil des Telephosfrieses zu schließen, unter Attalos II. etwa um die Mitte des 2. Jahrhunderts vor Chr. in Pergamon geschaffen sein. Es ist ein eigentümlicher Zufall, daß Giulio Romano diese Erfindung, die er durch das Mantuaner Relief kennen lernte, in seinem trojanischen Fresko im Palast der Gonzaga zu Mantua für die Gruppe des Menelaos mit dem toten Patroklos verwendet hat (Alinari 18690; Jb. kunsth. Samml. allerh. Kaiserh. 22, 1901 Taf. 24; Panofsky-Saxl, Metr. Mus. Studies IV 1933, 271 Abb. 54).

G. Freie Benutzung

1. Parma. Bronzestatuetten eines bärtigen und behelmten Kriegers. — Rathgeber und E. Braun, Annali 12, 1840, 114 ff.; Arndt-Amelung EV 72. Diomedes oder Odysseus mit dem troischen Palladion?

2. Palestrina, Museo Civico. Elfenbeinstatuetten (Torso), dem Menelaos verwandt. — G. Lugli a. O. 224 Abb. 18.

Der im Innern mit einem reichen Rankenwerk verzierte Schild kann die Vermutung wecken, daß auch am Pasquino der Schild des Menelaos ebenso wie der Helm mit Reliefs geschmückt war.

3. München, Antiquarium. Reliefsilberschale der frühen Kaiserzeit: Gruppe auf dem Schild eines Kriegers, Abb. 17 nach Phot., die ich der Güte J. Sievekings verdanke. — H. Brunn, Kl. Schr. III 101; Baumeister, Denkm. 796 Taf. 14; F. Courby, Vases à reliefs 312 ff. Abb. 61.

Die Bronzestatuetten von Krieger in Wien, E. von Sacken, Die ant. Bronzen Taf. 10, 1, aus Ägypten, AA 1907, 359f. Abb. 1—2, und in Pompei, AA 1927, 133 Abb. 4, dagegen, die man ebenfalls versucht ist zu nennen, gehen vielmehr in Erfindung und Stil auf ältere Werke zurück, die wie das vermutlich frühhellenistische Vorbild der beiden bärtigen, vielleicht erst in römischer Zeit 'komponierten', jedenfalls vielfach ergänzten und überarbeiteten Kriegerstatuen in Dresden 235 und 236, Franklin P. Johnsons, Lysippos Taf. 56, eher als Vorstufen für den Menelaos zu betrachten sind. Ebenfalls aus der Liste der unmittelbaren Nachwirkungen ist zu streichen die von Lugli a. O. 224 herangezogene Reliefgruppe (Ajas und Achill?) von dem Grabstein des C. Cornelius Verus im Museum von Cilli, A. Schober, D. röm. Grabsteine von Noricum und Pannonien (1923) 41 Abb. 33. Auch hier lehnt der Kern der Erfindung sich an ein dem Pasquino zeitlich vorausgehendes Werk an: eine frühhellenistische Achill-Penthesileagruppe, die noch in einem Marmorfragment, Kleinbronzen und Gemmen nachzuweisen ist (s. unten S. 82 f.). Kenntnis der Pasquinogruppe und daher auch gewisse Anklänge an sie sind daneben bei einem römischen Relief dieses Gegenstandes natürlich selbstverständlich.

*

*

*

Der Überblick über die Überlieferung hat einige nicht unwichtige Daten zur Überlieferungsgeschichte ergeben. Nach der Ausschaltung der Bruchstücke in Aquileia und mit Einschluß der verschollenen Fragmente aus der Thyreatis sind noch neun Wiederholungen des Originals nachweisbar, vorausgesetzt, daß die kleineren Bruchstücke alle zu selbständigen Repliken gehören. Dazu ist als zehnte noch **F 2** zu rechnen, wenn nur eine Kopistenumbildung vorliegen sollte. Die sicheren Wiederholungen stammen alle aus Rom oder seiner näheren Umgebung. Sie sind in der verhältnismäßig kurzen Zeitspanne zwischen dem letzten Drittel des 1. Jahrhunderts n. Chr. und spätestens der früh-antoninischen Epoche gearbeitet. Die Reihenfolge ist: **V₁—V₂, B, G, L, P, E**. Vorher ist eine genauere Kenntnis der Gruppe in Rom und auf italischem Boden nicht spürbar. Allerdings auch nicht im Osten. Das Reliefbild auf der Münchener Silberschale (**G 3**) bewegt sich in allgemeinen Reminiszenzen und wird durch von Hand zu Hand gehende Skizzen und Muster genügend erklärt. Auch der vorhadrianische Gemmentypus I variiert noch völlig ungebunden. Erst der spätere Typus II 'kopiert' die Gruppe. Man braucht deshalb noch nicht an eine Überführung des Originals (etwa durch Nero?) in die Hauptstadt zu denken. Dagegen spricht sogar der offenbar nicht-italische Marmor der Wiederholungen. Eine wahrscheinlichere Erklärung wird durch eine weitere Besonderheit der Überlieferung nahegelegt: die ganz hervorragende Güte der meisten Kopien. Sie läßt vermuten, daß man sich aus einem tiefen Bedürfnis und Verständnis heraus dem Original zuwandte. Die Kopien mögen durch die unleugbare innere Geistesverwandtschaft der flavisch-trajanischen Kunst mit der des Hellenismus hervorgerufen worden sein.

2.

REKONSTRUKTION

A. Die Kopfhaltung des Menelaos

Bei der am vollständigsten erhaltenen Wiederholung der Gruppe im Palazzo Pitti wurde das Haupt des Menelaos getrennt gefunden und sitzt nicht Bruch an Bruch auf dem Körper. Die Grenze des antik Erhaltenen verläuft am Körper zwischen Gewand und Schwertriemen ziemlich genau in der Höhe des Halsansatzes und biegt nur unter der Halsgrube nach unten aus. Am Kopf folgt sie dem Haar- und Bartrand. Nur an den Seiten umfaßt sie schmale und nichtssagende Partien des Halses (Abb. 3; 4). Dem Ergänzer war ein weiter Spielraum gelassen. Es glückte ihm zunächst, im Nacken einen 4 cm hohen antiken Splitter einzufügen, der im Bruch auf dem Körper aufsitzt. Dieser Splitter (a in Abb. 3) ist von nicht geringer Bedeutung für die Erkenntnis der originalen Kopfhaltung. Das Zwischenstück b mußte jedoch frei ergänzt werden. Mit ihm hat sich der Ergänzer zu der gedrückten

Kopfhaltung entschlossen, welche heute die beiden florentiner Wiederholungen zeigen. Sie spricht von schwerer Last und Mühsal des Tragens und hat viel zu der Verdunkelung des ursprünglichen Sinnes der Gruppe beigetragen. Diese ‚Wiederherstellung‘ ist kein Meisterstück. Die Nackenpartie, welche nur um den Preis der Unklarheit den anatomischen Widerspruch verdeckt, verrät, daß der Ergänzer auf die Sprache des Splitters a nicht gehört hat. Denn erst dieser deutet die Muskelbewegung der Schultern. Seine Bildung verlangt, indem sie die Anspannung der Sehnen steigend zusammenfaßt und in den Hals überführt, ein stärker erhobenes, zurckgeworfenes und nach der rechten Schulter gewandtes Haupt.

Die Wiederholungen des Menelaoskopfes im Vatikan und im Schloß Goluchow widersprechen dieser Beobachtung nicht, lehren aber auch nichts neues, da sie nicht mehr vom Halse erhalten zeigen als **P**. Die Kritik von **P** liefert uns jedoch einen Standpunkt für die Beurteilung einer vierten Überlieferung: des Pasquino-Torsos am Palazzo Braschi. Er geht an der entscheidenden Stelle des Nackens mit den antiken Teilen von **P** aufs genaueste zusammen, und zwar mit Einrechnung des Splitters a. Sein Kopf sitzt ungebrochen auf dem antiken Körper und Hals und zeigt die Haltung, welche an **P** noch zu erschließen ist. Wenn auch der ungebrochene Kopf auf **B** die einzige Überlieferung für die Kopfhaltung darstellt, so ist diese doch nicht unkontrollierbar, denn sie stimmt, soweit wir zu sehen vermögen, mit **P** berein. Rechnen wir noch die trotz des schlechten Erhaltungszustandes nicht zu verkennende Tatsache hinzu, daß **B** eine der vorzüglichsten Kopien des Originals war, so bedarf es nicht einmal mehr der starken Überzeugungskraft von **B**, um in der antik gesicherten Kopfhaltung dieser Kopie die originale Überlieferung anzuerkennen.

Unter den bisherigen Versuchen die ursprüngliche Haltung des Kopfes wiederherzustellen schließt sich allein die in Zeichnung ausgeführte Rekonstruktion Donners eng an die Überlieferung **B** an (Abb. 29)¹⁾. Donner ließ sich jedoch durch die täuschenden Verscheuerungen an Bart, Mund und Augen von **B** und durch eine irrige Interpretation der Spuren auf der linken Schulter von **B**, in denen er die Enden des Helmbusches erkennen wollte, dazu verleiten, das Antlitz und den Blick des Menelaos zu stark nach oben zu richten. Es ist lehrreich zu sehen, wie hierdurch die organische Einheit gestört und der antike Gleichklang von Seele und Leib aufgelöst ist. Der Zwiespalt in der Aktion von Körper und Haupt hat nichts mehr mit antiker, auch nichts mehr mit nachklassischer Form zu tun. Das Antlitz selbst ist unter den Schein eines zerrissenen Pathos gestellt wie das des Laokoon. Der Blick sucht die Götter wie der der Mutter Niobe in der florentiner Gruppe. Der ältere, von Urlichs und v. d. Launitz unternommene Versuch (Abb. 30)²⁾ ist dagegen nur eine halbe Verbesserung der Kopfhaltung von **P** in der Richtung auf **B** zu. Ebenfalls nicht folgerichtig ist die Überlieferung **B** ausge-

1) Annali 1870 Taf. CD 4.

2) Bonner Wpr. 1867 Taf. 4 und Annali 1870 Taf. A 1.

nützt in der m. W. einzigen am Abguß versuchten Rekonstruktion der Kopfhaltung unter der Leitung Treus in Dresden (Abb. 31), wenn es sich nicht einfach um eine ungenaue Übertragung der Kopfhaltung von **B** handelt¹⁾.

In der Leipziger Wiederherstellung wurde der vatikanische Kopf mit dem Körper der Wiederholung Pitti unter Zugrundelegung der Überlieferung **B** verbunden. Der Arbeitsvorgang ergab sich von selbst. An der Büste wie an dem Körper wurden alle nichtantiken Ergänzungen entfernt und der Kopf auf einem beweglichen und verschiebbaren Eisenzapfen befestigt, der ihn in jede in Betracht kommende Lage zu bringen erlaubte. Durch ein möglichst lückenloses System von Lotungen und Messungen wurde die Übertragung der Kopfhaltung von **B** auf **P** und **V₁a** vorgenommen. Als Fehlerquellen waren die geringen Maßdifferenzen von Zentimetern und Bruchteilen von Zentimetern zu berücksichtigen, die zwischen antiken Kopien namentlich in der Tiefenrichtung gang und gäbe sind. Es ist nicht nötig und überdies so gut wie unmöglich hier Rechenschaft darüber abzulegen, auf welche Weise in wochenlangen und mühevollen Arbeiten diese Fehlerquellen unschädlich gemacht wurden. Die Übertragung kann als eine nahezu mechanische gelten. Die gleichen, hier übrigens ganz geringen Abweichungen in der Halsdicke bei **P** und **B** ließen es, zumal an einer für den Gesamteindruck so wichtigen Stelle wie es der Hals ist, nicht ratsam erscheinen, das noch fehlende Halsstück durch einen Abguß von **B** zu gewinnen. Der Hals, soweit nicht antik gegeben, ist von Oberkonservator Hackebeil nach **B** modelliert. Das Ergebnis zeigen die Abb. 32—34, neben die zum Vergleich eine Abbildung des Torsos **B** gestellt ist. In dem Hals lebt die Aktion der ganzen Gestalt. Er ist heftig bewegt, und aus der gegensätzlichen Spannung der Teile entwickelt sich die Mannigfaltigkeit der Formen. Aber diese Bewegung löst nicht das Haupt, als den Sitz eigener Empfindung und voraus-eilenden Willens vom Körper, sondern verschmilzt beide zu einer großen Einheit, in der sie ihren echten künstlerischen Sinn wieder erhalten. Wie der Hals in naturhafter Einfachheit aus dem bewegten Körper emporwächst, so teilt er diesem die Impulse des Hauptes mit. Der Kopf krönt die gewaltige Bewegung der ganzen Figur. Er ist nicht ihrem Tun unterjocht, wie der Ergänzter von **P** vermeinte, sondern er regiert den Körper bis in die Zehenspitzen (Taf. I—III). Er führt die Handlung und Bewegung des Helden vor den Augen des Betrachters zu lichter Klarheit. In der Vorder- und in der ungefähren Rückansicht — beides ohne Rücksicht auf die noch zu ermittelnde Hauptansicht der Gruppe lediglich vom Kopf her verstanden — beherrscht die gespannte Kurve des mächtigen linken Halsnickers das Bild. Die Partie hinter diesem ist ruhig behandelt. Durch eine vorstehende Ader, die eine bewußte Ähnlichkeitsbeziehung zu dem Verlauf des Halsnickers aufweist und gleichlautend von **P** und **V₁a** überliefert ist, wird sie in zwei stumpf aufeinanderstoßende große Flächen zerlegt und erhält so eine kristallinische Festigkeit, die das ununterbrochene Fortleben klassischen Form-

1) Zs. f. b. K., NF. 14, 1903, 178 ff. Abb. 8—10.

empfindens spüren läßt (Abb. 32 b; 33 b)¹⁾. Umso stärker bewegt ist die Vorderseite. Um die Klippe des Adamsapfels stürzen der Halsnicker wie ein reißender Bach, der rechte Halsmuskel wie ein schwellender Strom in die Halsgrube hinab. Vielleicht am besten ist in unserer Wiederherstellung die Stelle über dem Nacken gelungen (Abb. 32 a; 33 a). Das Zurückwerfen und die Wendung des Hauptes ziehen den geschwellten rechten Schultermuskel nach oben, während die Wirbellinie nach links ausweicht²⁾. In dem zusammengepreßten Hals bilden sich Quetschfalten, die nach links oben ziehen und eine unruhige Oberfläche voll feiner Bewegung schaffen. Es ist eine schöne Bestätigung unseres Vorgehens, daß das Ende der obersten dieser Hautfalten, das bei **P** (Abb. 3) und **V₁a** gerade noch erhalten ist, durch **B** und unsere Rekonstruktion seine richtige Stelle und seine Aufklärung erhält.

Nicht ohne Interesse ist es, neben die neue Wiederherstellung die Dresdener Ergänzung der Kopfhaltung zu stellen, die seit ihrer Durchführung in alle geläufigen Abbildungswerke übergegangen ist. Die Abb. 34 a—c dienen diesem Vergleich. Der Kopf ist dort nur ein wenig mehr gesenkt und nach der rechten Schulter geneigt. Und doch ist die Wirkung eine völlig andere. Die Kühnheit und das Feuer des Helden erscheinen durch einen leisen Zug menschlicher Ohnmacht gebrochen — dies vielleicht verursacht durch die landläufige, aber nicht zu haltende Deutung der Handlung —, die unerhört zielstrebige, dramatische Linie des Aufbaus da, wo sie sich zu höchstem Ausdruck steigern sollte, gedämpft und zerdehnt durch ein Verweilen bei besinnlicher Schilderung, das modernem Klassizismus näher steht als griechischer Kunst. Man fühlt sich angesichts der Dresdener Ergänzung, namentlich in der Seitenansicht Abb. 31 a, unwillkürlich an Prellersche Gestalten griechischer Helden erinnert. Auf Grund unserer seitdem vertieften Kenntnis hellenistischer Kunst dürfte die Wahl zwischen den beiden Versuchen nicht schwer fallen. Die Formenwelt des Antlitzes erhält erst in der neuen Haltung ihr eigenes Leben. Wo sie beim Dresdener Menelaos in interessante Einzelheiten zerfällt, steigern sich hier die Formen gegenseitig zu einem packenden Gesamtausdruck. Die emporgezogenen Augenbrauen beginnen zu sprechen, der Blick erhält seine volle Kraft, der leicht geöffnete Mund atmet das Ungestüm des Innern. Die Leipziger Wiederherstellung scheint sogar geeignet, das Auge für die Mängel der älteren in Dresden zu öffnen. Vor der herrlichen Linie, welche dort in der Seitenansicht von der rechten Ferse bis zum Haupt führt (Taf. II), läßt sich nicht mehr verkennen, daß hier der Hals zu tief zwischen die Schultern eingezogen und der Kopf zu stark gesenkt ist.

B. Der Helm

Für die Wirkung der ganzen Gruppe von nicht geringer Bedeutung ist ihr Gipfel: der Helmbusch des Menelaos. Sein auf der linken Schulter auf-

1) Man vergleiche selbst ein so weit älteres Werk wie den 'Gott aus dem Meere', Arch. Deltion 13, 1930/I, 44f. Abb. 1—2. 2) Überliefert bei **B** und **P** Splitter a.

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., Phil.-hist. Kl. LXIII, 4.

liegendes Ende ist an der Wiederholung des Palazzo Pitti erhalten (Abb. 3). Es ist das Ende eines Pferdeschweifs. Einen weiteren Anhalt liefert eine vom Nackenteil des Helmes nach dem Scheitel zu aufsteigende Schiene, die bei **P**, **V_{1a}** und **B** ungefähr gleichweit antik bewahrt ist. Diese Schiene ist mangels vergleichbarer Beispiele von allen Ergänzern mißverstanden worden. Verhältnismäßig richtig hat nur Giov. Pierantoni, der Ergänzter des Kopfes im Vatikan, diesen Rest gedeutet. Er sah in ihm den Anfang einer über dem Scheitel sich einrollenden Volute, so daß der obere Teil des Helmes einer 'phrygischen Kappe' gliche. Unklar mußte er die Anbringung eines Busches lassen, auf dessen Hinzufügung er verzichtete. Der Ergänzter von **P** und **L** entwickelte dagegen aus dem Schienenrest einen runden, nach oben sich vergrößernden Helmbügel nach Art der sog. attischen Helme. Folgerichtig setzte er darauf eine mächtige zwiefache 'Raupe', unter der — recht unorganisch — ein Pferdeschweif herausquillt. Diese Ergänzung widerspricht sowohl der Logik wie der Typologie der griechischen Helmformen. Kein Zweifel, daß Bügel und Raupe falsch sind und der ganze Busch als Pferdeschweif ergänzt werden muß. Trotzdem hat auch die verbreitetste Ergänzung, die Dresdener, an dieser Stelle auf eine Änderung verzichtet.

Glücklicherweise hat sich unter den Bruchstücken von Aquileia, die ja mittelbar auch für die Pasquino-Überlieferung herangezogen werden dürfen, der vordere Teil des Helmbusches erhalten (Abb. 23a—c). Das Fragment bestätigt unsere Kritik und zeigt, daß der Busch aus Pferdehaaren gebildet war. Er ist zweigeteilt. Ein mächtiger Schopf fällt nach vorne über und ist in der Mitte gescheitelt wie das Stirnhaar des Pferdes, während hinter ihm gerade noch der Beginn des im Nacken herabwallenden Schweifes zu erblicken ist. Beide Teile sind auf einer kleinen, quadratischen Platte befestigt. Anscheinend fehlt jetzt nur noch das Zwischenstück zwischen diesem Fragment a von Aquileia und dem an **P** erhaltenen Schweifende, das zu ergänzen kein großes Wagnis mehr ist. Und doch läßt sich das Fragment nicht einfach einfügen.

Seine im ersten Kapitel (S. 10 ff.) schon verwertete und erklärte Sonderstellung unter den Wiederholungen des Pasquino muß hier ausführlicher gekennzeichnet werden. Während das Bruchstück als Ganzes vorzüglich zusammengeht mit dem Schweifrest an **P**, stellen sich an der Anfügungsstelle des Busches nur Widersprüche mit der Pasquino-Überlieferung heraus:

1. Der Buschträger von **A** ist um ein Bedeutendes zu breit für den an **P** und **V_{1a}** gleich überlieferten schmalen Grat des 'korinthischen' Helms.
2. Er zeigt nach hinten keine Fortsetzung und ist daher unvereinbar mit dem Schienenrest im Nacken.
3. Die quadratische Platte des Trägers ist in Verbindung mit dem spitzgiebeligen 'korinthischen' Helm praktisch und ästhetisch so ungeeignet wie nur möglich. Sie geht nach unten in einen niedrigen und etwas schmaleren Fuß über, der bei geschweiften Form immer noch quadratischen Querschnitt zeigt und auf dem Scheitelpunkt des Helmes befestigt gewesen sein muß. Dieser Helm aber war von ganz anderem Typus als der 'korinthische' der übrigen Überlieferung.

Um dies zur Sicherheit zu erheben, gilt es zunächst, den Helmtypus der Hauptüberlieferung näher zu betrachten. Er gleicht im Ganzen dem klassischen, sog. korinthischen Helm. In zwei wesentlichen Einzelheiten jedoch weicht er von diesem ab. An Stelle des hohen Nackenschutzes zeigt er eine flache und breite Krempe, die nach außen konvex geformt sich ausgezeichnet über das Nackenhaar legt, wenn der Helm wie hier über die Stirn zurückgeschoben getragen wird. Denkt man sich jedoch das Visier über das Gesicht herabgezogen, so wird nicht etwa der volle Kampfwert des Helmes hergestellt, sondern der Nacken liegt bloß und die Krempe wird sinnlos. Rechnen wir noch den reichen Reliefschmuck hinzu, so ist nur ein Schluß möglich: das Vorbild des Helmes war ein Prunk- und Paradestück, das nur mit hochgeschobenem Visier getragen werden sollte. Da der Helm auf einen festen Sitz und nicht auf eine bewegliche Verwendung berechnet ist, könnte man sogar vermuten, der Typus sei gar nicht aus dem 'korinthischen' entstanden, sondern ihm nur angeglichen. Dieser Schluß ist gewiß nicht zwingend. Aber er wird verstärkt durch die zweite Abweichung vom korinthischen Typus. Wo dort die Scheitelkurve in ungebrochenem Bogen den Schädel überwölbt, da findet sich hier, bezeugt durch die antiken Teile von **P**, **V_{1a}** und **G**, eine tiefe Ausbuchtung, die unmittelbar unter der Spitze sitzt. Der obere Abschluß des Helmes hatte also die Gestalt eines nach vorne überhängenden Zipfels, ähnlich wie ihn G. Pierantoni am vatikanischen Exemplar ergänzt hat. Dieser eine Zug rückt unseren Helm weit ab vom korinthischen Typus und stellt ihn in eine ganz andere Ahnenreihe hinein, welche das Gesichtsvision und die Verschiebbarkeit des Helmes nicht kennt.

Die reineren Vorstufen dieses Typus sind auf attischen Vasenbildern bis in das frühe 5. Jahrhundert v. Chr. zurück zu verfolgen. Br. Schröder hat sie gesammelt und in nicht zu übertreffender Vollständigkeit die erhaltenen Originalhelme dieser Form danebengestellt, die, zunächst auf ein enges Gebiet begrenzt, vom 4. Jahrhundert ab in dem weiten Raum zwischen Kleinasien und Italien immer mehr in Gebrauch gekommen zu sein scheinen. Schröders Ableitung der unmetallischen Zipelform von der thrakischen Fellmütze ist heute noch die wahrscheinlichste¹⁾. Unter Schröders Typen²⁾ ist Typus 1 eine erste Angleichung der Metallform an die Fellkappe, Typus 2 der voll ausgebildete, echte Vorläufer unserer Helmform, Typus 8 die Anpassung des gewöhnlichen Rundhelms an die 'thrakische' Form, indem der Zipfel wie ein Kamm besonders aufgenietet ist. Alle Typen kennen nur eine einfache Verwendung, nicht eine doppelte wie der 'korinthische'. Sie bestehen aus drei Teilen: der Helmkappe, die sich bei Typus 1 und 2 der korinthischen Form nähert, dem festsitzenden Stirnschirm, an dem die Backenlaschen befestigt sind, und dem mehr oder weniger hohen und geschweiften

1) JdI. 27, 1912, 317 ff.; A. von Salis, Grabmal des Aristonantes, 84. Bl. Wpr. 1926, 29 ff. — Vgl. die Kopfbedeckung der thrakischen Bendis auf den Reliefs in London und Kopenhagen, P. Hartwig, Bendis, Taf. 1—2, und bei den Terrakotten, Rev. Arch. 2, 1903, 381 ff. Abb. 1—2. Die von Lunsingh-Scheurleer, AA 1932, 314 ff., veröffentlichten Terrakotten der Göttin aus Tarent tragen ein Löwenfell auf dem Haupt, doch nimmt auch er für Tarent ursprünglich die Fellmütze an (323).

2) a. O. Abb. 1.

Nackenschutz. Wichtig wegen seiner illyrischen Herkunft und seiner Datierbarkeit ist ein dem Typus 8 angehörender Bronzehelm in Berlin, der eine Inschrift des in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. regierenden Königs Monunios trägt¹⁾. Für unser Problem von Bedeutung ist jedoch vor allem die Formgeschichte des Typus 2, des 'Stammtypus', wie wir ihn nennen können. Die Form des 4. Jahrhunderts ist im Original erhalten in drei Helmen in Kopenhagen, Erbach im Odenwald und in Sofia²⁾. Die Fundorte liegen weit auseinander. Der erste ist in Konstantinopel erworben, der zweite stammt aus Isernia in Samnium, der dritte aus Assenova Krepost (Abb. 35). Die Form ist gegenüber der vielteiligen, wie sie die Vasenbilder des 5. Jahrhunderts zeigen, großzügig vereinheitlicht. Der Stirnschirm ist weder plastisch noch ornamental vom Nackenschutz abgesetzt. Als einfaches schmales Band gebildet verschmilzt er durch seine hohlkehlige Schweifung mit dem Nackenschutz und antwortet mit diesem auf die ausladende Wölbung der Helmkappe mit ihrer überhängenden Spitze. Alles Einzelne aber ist untergeordnet der großen weichen Schwingung des Helmkörpers. Die Formgedanken der Plastik und Malerei dieses Jahrhunderts ergreifen selbst die Werkzeuge des Krieges. Solche Helme tragen z. B. einzelne Griechen auf dem sicher im griechischen Osten entstandenen Wiener Amazonensarkophag³⁾ und der Aristonantes des attischen Grabmals⁴⁾. Selbst in dem Helm des Königs Monunios wirkt sich diese Form noch aus. Sie scheint sich vor der Mitte des Jahrhunderts entwickelt zu haben und war in dieser reinen Gestalt nicht von langem Bestand.

Nicht zufällig verbindet sich jedoch hier schon mit dieser Helmform ein weiterer Zweckgedanke und eine neue künstlerische Formidee. Die stolze tiara-ähnliche Gestalt des Helmes mit ihren großen und ungebrochenen gewölbten Flächen lud zu prunkvoller Ausstattung mit Ornament und Relief ein. Es ist wohl nur Zufall, daß diese Entwicklung zum Prunkhelm vorläufig nur in dem an Funden so viel reicheren Italien, genauer: im Umkreis des italischen Griechentums nachzuweisen ist. Das früheste Beispiel ist der Helm, den Athena auf einer noch der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehörenden ruveser Vase in Neapel trägt⁵⁾. Der Stirnschirm ist noch abgesetzt und besonders geformt. Aber die Helmkappe hat schon ihre hohe und dominierende Gestalt, und ein schönes, an attische Muster erinnerndes Rankenornament, das am ehesten in getriebener Arbeit zu denken ist, schlingt Schirm, Nackenschutz und Kappe in seine einheitliche, große Bewegung hinein. Die gewiß im Zusammenhang mit der Toreutik des griechischen Mutterlandes⁶⁾

1) a. O. Beil. 12, 6. Besser: L. M. Ugolini, *Albania Antica* I 1927, Taf. 95.

2) a. O. Beil. 10, 1—2 und 3. Bull. Inst. Bulg. 6, 1930/1, 125 Abb. 115.

3) R. von Schneider, *Album auserlesener Gegenstände*, Taf. 9.

4) A. von Salis, a. O. Taf. 2—3; ähnlich der Helm auf dem Grabrelief in Athen, Conze II Taf. 201 und Salis Abb. 13.

5) *Annali* 1869 Taf. GH. Vgl. auch den Krieger auf der kampanischen Hydria, CV Italia 11 = Museo Campana 1 Taf. 10, 1.

6) Als ein ganz ähnlicher Prunkhelm ist sicher der Helm des Achill zu denken, den eine Nereide auf einem der schönen Kieselsteinmosaiken in Olynth herbeibringt, AJA. 38, 1934 Taf. 30. Heimatland des Typus und kaum jünger als die apulische Vase.

entstandene Tradition bricht in Italien nicht ab. Aber wieviele Zwischenglieder mögen fehlen, bis es zu so hybriden Bildungen kommt wie einem Prunkhelm aus Unteritalien im Louvre und einem Helm vom Nemisee in Berlin?¹⁾ Der Kappenteil, vom Helmkörper durch ein Perlband getrennt, trägt bei jenem einen Hahnenkamm und ist mit Volute und Palmette verziert. Stirnwölbung und Backenlaschen sind über und über mit Reliefs bedeckt: einem Gorgoneion mit fliegenden Haaren und Sphingen mit phrygischer Kappe. Reiner bewahrt der Berliner Helm die Ausgangsform des 4. Jahrhunderts. Er ist unverziert. Aber der überhängende Zipfel ist zu dem Kopf eines Raubvogels umgedeutet, dessen Nackengefieder den Busch ersetzt.

Kehren wir zur bloßen Nutzform des Helmes zurück. Sie wird schon im letzten Drittel des 4. Jahrhunderts, vor allem in der Diadochenzeit nüchterner. Der Stirnschirm, dessen 'Scharnier' vor dem Ohre gewöhnlich durch eine eingerollte Volute markiert wird, die Backenlaschen und der Nackenschutz erhalten wieder ihre zweckbedingte Form zurück. Die Helmkappe bleibt das beherrschende Glied, zeigt aber die Tendenz breiter und niedriger zu werden. Solche Helme tragen die Makedonen Alexanders in den Perserschlachten des Alexandersarkophags²⁾. Das ist wichtig und erklärt mit einem Schlage die weite Verbreitung dieser 'thrakischen' Helmform vom 4. Jahrhundert ab. Makedonen haben sie populär gemacht³⁾. Aber schon vorher mögen thrakische Söldner, der Ruf kriegerischer Tüchtigkeit, der von den Thrakern ausging, und der Einfluß der makedonischen Kampfweise für ihre Aufnahme gesorgt haben. In den Jahrhunderten des Hellenismus scheint sie keine wesentliche Veränderung mehr erfahren zu haben, es sei denn, daß die breite und niedrige Bildung sich durchsetzt. Ein gutes, dem 2. Jahrhundert v. Chr. zuzuschreibendes Beispiel hierfür ist der Helm eines griechischen Kriegers in der Gallierschlacht des Sarkophags Amendola, an dessen Abhängigkeit von einem Vorbild der blühenden pergamenischen Kunst kein Zweifel walten kann⁴⁾.

Auch im griechischen Osten entsteht aus diesem Typus eine Form des Paradehelmes. Wenn die Anzeichen nicht trügen, so setzt diese Entwicklung hier später ein als in Großgriechenland. Denn wenn es auch im griechischen

1) Id I. 27, 1912 Beil. 11, 1 und 2.

2) Fr. Winter, Alexandersarkophag, Taf. 2; die klassische und die jüngere Helmform des 4. Jh. zusammen in dem Giebelrelief, Taf. 5. — Dem Zug zur historischen Treue der Darstellung, der sich in der Alexanderzeit verstärkt (vgl. H. Schoppa, Die Darstellung der Perser, Diss. Heidelb. 1933), hat auch der Alexandersarkophag nachgegeben, freilich weniger als andere gleichzeitige Werke. — Ebenso der Helm auf der spätklassischen Grabstele in Tarent, Boll. d'Arte 6, 1926/7, 17 Abb. 1.

3) Zu dem gleichen Schluß sind, wie ich sehe, auch Schröder (a. O. 330) und v. Salis (a. O. 31f.) gekommen. Bewiesen wird dies erst durch das Vorkommen dieser Helmform auf makedonischen Münzen: Die ant. Münzen Nord-Griechenlands III, 2 (H. Gaebler) Taf. 33, 19 (Demetrios Poliorketes) und 21 (Diadochenzeit). Der Helm ohne überhängende Spitze überaus häufig in der makedonischen Prägung von Alexander IV. bis Perseus: a. O. passim und L. Anson, Numismatica Graeca II Taf. 15, 823 (Pyrrhos) und 825 (Epikteteis, Phrygien).

4) Stuart Jones, Sculptures of the Mus. Capit., Stanze terrene a dritta II 5, Taf. 14.

Mutterland Ähnliches gegeben hat wie den oben herangezogenen Prachthelm der Athena auf der apulischen Vase, so hat doch dieser frühe Prunkhelm keine Tradition begründet wie in Italien, sondern ist durch eine spätere Entwicklung verdrängt worden, die an die zuletzt behandelte frühhellenistische Helmform anknüpft. Diese Entwicklung hat nur Spuren hinterlassen. Allein diese genügen um zu zeigen, daß sie eine ganz andere Richtung eingeschlagen hat als in Großgriechenland. Mit einem Wort: sie hat die Form reiner bewahrt. Zwar konnten auch hier alle Teile des Helms, nicht nur die Backenlaschen bzw. das Visier, mit getriebenen Reliefs überzogen werden. Das einzige bisher bekannte Beispiel hierfür ist freilich der Helm des Menelaos. Aber dieser Zug scheint später und seltener als in Italien aufzutreten. Wesentlicher ist die Entwicklung der Gesamtform. Die barockisierende Ausgestaltung und Umdeutung des überhängenden Zipfels in einen Hahnen- oder Raubvogelkopf wären hier unmöglich. Der Zusammenhang zwischen Sinn und Form wird vielmehr nicht gelockert, die Einfachheit und Klarheit der Gestalt nicht preisgegeben. Die Steigerung zur Prunkform vollzieht sich im Gegensatz zum Westen auf dem Weg einer Angleichung des 'thrakisch-makedonischen' Typus an den älteren formverwandten Prachthelm: den 'korinthischen'. Sie geht nicht wie der traditionsärmere Westen neue Wege, die weit von der Ausgangsform abführen, sondern sie schmilzt den eigenen Typus in das große Erbe der griechischen Vergangenheit ein, um mit diesem in zwar merklich geschwächtem aber noch ungebrochenem Formgefühl die neue Paradewaffe zu schaffen. So ist der ungemein wichtige Helm von der Großen Blisnitza auf der Halbinsel Taman zu verstehen, in welchem wir glücklicherweise den Ausgangspunkt für die Entwicklung zum Prunkhelm und das Bindeglied zwischen dem thrakisch-makedonischen Helm und dem Helm des Menelaos besitzen (Abb. 36)¹⁾. Daß er ein Paradestück war, beweist der Überzug aus Blattgold. Die zeitliche Stellung des Helmes ist nicht zweifelhaft. In der mächtigen Helmkappe klingt noch die 'klassische' Form der Mitte des 4. Jahrhunderts nach. Die übrigen Teile beginnen sich jedoch schon zu verselbständigen, und der Stirnschirm läuft in eine Volute aus. Das paßt vorzüglich zu der Datierung des Inhalts der Großen Blisnitza in die letzten Jahre des 4. und die ersten Jahre des 3. Jahrhunderts durch Rostowzew²⁾. Der Helm ist aber nichts anderes als eine Verschmelzung 'thrakisch-makedonischer' und 'korinthischer' Formen, wobei die ersteren das Gerüst bilden. Der Nackenschutz, seine Form und seine durch einen einfachen Grat gebildete Absetzung von der Helmkappe, der verbreiterte Stirnschirm und der Nasensteg sind vom 'korinthischen' Typus her genommen. Es fehlen nur die Augenschlitze, und die Backenklappen sind wiederum eine Konzession an Verwendung und Form des 'Stammtypus'. Auf der gleichen Stufe steht noch der Helm, welcher die Inschriftstele des Sotas aus

1) *Compte Rendu Comm. Imp. Arch.* 1866, Titel; Kondakof-Tolstoï-Reinach, *Antiquités Russie MÉR.*, 48 Abb. 55; Br. Schröder, *a. O.* Beil. 12, 5.

2) *Skythien und der Bosporus* I 331 f.

Priene krönt und bei dem nur der Nasensteg zu fehlen scheint¹⁾. Dies Zeugnis ist wichtig, weil es sich auf die Galaterkämpfe bezieht und so in die Zeit um 278 v. Chr. datiert ist. Diese noch sehr unvollkommene Verbindung der beiden Typen muß in der Folgezeit allmählich einer weit sinnvolleren und organischeren gewichen sein bis hin zu der großartigen im Helm des Menelaos. Als typologisches Zwischenglied kann ich nur den Helm von einer etwas älteren Terrakottaform aus Tarent in Berlin namhaft machen, welcher den 'makedonischen' Typus mit einem Gesichtshelm 'korinthischer' Art verbindet (Abb. 37)²⁾. Aber daß diese Verbindung über ein Jahrhundert lang üblich und wohl auch ein Problem der Waffenschmiedekunst geblieben ist, das lernen wir aus einer interessanten Spiegelung des 2. Jahrhunderts v. Chr. Der Helm von einem der Waffenreliefs der Balustraden aus dem Athenaheiligtum in Pergamon (Abb. 38)³⁾ ist trotz seiner reichen und schnittigen Eleganz kein Paradestück. Und trotzdem hat er, dessen Grundform die des nach unten glockenförmig weit gewordenen 'thrakisch-makedonischen' Helmes ist, Züge des 'korinthischen' Typus in sich aufgenommen. Am deutlichsten erkennbar ist das in dreieckiger Spitze die Stirn überdachende 'Visier'. Der alte Stirnschutz, der sich über dem Ohr zu einer Volute aufrollt, ist zu einem praktisch außer Kurs gesetzten Zierat geworden, das aber auf der Linie verläuft, die auch beim korinthischen Helm Visier und Helmkappe voneinander trennt. In gewisser Hinsicht steht der Helm des pergamenischen Reliefs, wenn man einmal den weiten Abstand zwischen dem Gebrauchshelm und dem Prunkhelm außer Betracht läßt, dem Helm des Menelaos am nächsten.

Diese lange Abschweifung führt also zu einem sicheren Ergebnis. Der Helm des Menelaos stellt sich in eine noch verfolgbare ostgriechische Tradition, die von einem ursprünglich nordbalkanischen Helmtypus ausgehend unter den Händen griechischer Handwerker schon gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts zu klassischer Helmgestalt vorstößt und vom Ende des Jahrhunderts ab unter Verschmelzung mit 'korinthischen' Helmformen einen hellenistischen Typus des Prunkhelmes schafft. Die kunstgeschichtlichen Folgerungen aus diesem Ergebnis seien hier zurückgestellt. Auch für die Frage des Helmbusches ist jedoch eine tragfähige Grundlage erreicht; jedenfalls für die Frage seiner Befestigung, nämlich die ästhetisch schwierige Lösung der Verbindung von überhängendem Zipfel und Busch. Leider trägt der wichtige Helm von der Großen Blisnitza keinen Busch, wenigstens fehlt jede Spur einer Befestigung. Wenn sich jedoch auf zwei über ein Jahrhundert voneinander getrennten Helmen, dem Helm von dem Wiener Amazonensarkophag und dem Helm des pergamenischen Waffenreliefs, die gleiche von griechischem Formgefühl zeugende Lösung der Schwierigkeit findet, so darf diese Lösung, unausweichlich wie sie ist, als die übliche betrachtet werden. Der Helmbusch ist auf einer länglichen, rechteckigen Platte

1) Hiller von Gaertringen, Inschriften von Priene 23 Nr. 17; M. Schede, Ruinen von Priene 7 Abb. 8.

2) TC. 8293; F. Dümmler, Kl. Schr. III 12 Abb. 9.

3) AvP. II Taf. 44, 1.

befestigt, die ebenso schmal ist wie der Zipfel der Helmkappe und auf dieser liegt wie der Abakos über dem Echinus des dorischen Kapitells. Diese Art der Befestigung ist daher auch für die Ergänzung des Menelaoshelmes angenommen worden.

Aufschlußreich sind diese Beobachtungen und Folgerungen auch für die Beurteilung des Helmbuschfragmentes in Aquileia. Die quadratische Befestigungsplatte und mehr noch der eingezogene Fuß unter dieser schließen es aus, daß er je auf einem Helm gesessen hat, wie er für unsere Gruppe völlig sicher überliefert ist. Er hat vielmehr einen einfachen Rundhelm gekrönt. Beispiele für diesen Rundhelm mit gleichartigem Busch, deren es zwischen Pergamon und der Mark-Aurel-Säule unzählige gibt, hier aufzuführen, erübrigt sich (s. auch S. 95). Die Änderung liegt gewiß im Zuge der Umschöpfung des Menelaos zu einem Achill. Es ist jedoch anzunehmen, daß der Schöpfer dieser Umbildung sich in allem übrigen möglichst eng an das Original gehalten hat; und die übrigen Bruchstücke mit einer Ausnahme, vor allem ihre Modellierung bestätigen diese Annahme. Das scheint auch für den Busch im engeren Sinne zu gelten. Denn seine Form wird von anderer Seite her bestätigt. Der Helm des pergamenischen Balustradenreliefs, von dem wir sahen, daß er im ganzen genommen die nächste Parallele des Menelaoshelmes ist, zeigt fast wörtlich die gleiche Form des Busches.

Für die Leipziger Wiederherstellung ist also das Aquileia-Fragment mit Heranziehung des pergamenischen Helmes für alle nicht ursprünglichen Teile benutzt. Es darf wohl gesagt werden, daß sich die flüssige und gespaltene Form dieses Helmbusches dem Gesamtrhythmus der Gruppe lebendiger einfügt als die alte Florentiner Ergänzung (Taf. I—III).

C) Die linke Schulter des Menelaos und die Führung der Arme auf der abgewandten Seite der Gruppe

Wie der linke Arm des Menelaos den rechten der Leiche auffängt, in welche Lage er ihn bringt oder zu bringen sucht, das bedeutet nichts weniger als den Schlüssel für die Frage der dargestellten Handlung und den Sinn des künstlerischen Aufbaus. Sowohl am sog. Pasquino wie an den Wiederholungen des Pal. Pitti und der Loggia dei Lanzi, den einzigen, die den Kern und die Achsenführung der Gruppe erhalten zeigen, fehlt diese Partie. Tacca und Salvetti haben sie im 17. Jahrhundert an L nach eigener Erfindung hinzugefügt (Abb. 26b). Ricci hat 1830 diese Lösung beibehalten. Sie entsprach seiner ganz unantiken Grundauffassung von der überschweren Last der Leiche und dem Kaum-mehr-tragen-können des Menelaos, die wir schon in seiner Ergänzung der Kopfhaltung ausgedrückt fanden — wenn die ältere Erfindung nicht überhaupt seine Auffassung beeinflußt hat. Es fehlte nicht viel, und der fast waagerecht liegende Arm des Patroklos löste sich aus dem noch keinen genügenden Halt findenden Griff des Menelaos, und einen

Augenblick kann es scheinen, als ob die Leiche, nur noch von einem Arm gehalten, in Gefahr wäre, wieder zu Boden zu gleiten. Mitten durch den in mehreren Schrägen der oberen Spitze zustrebenden Aufbau der Gruppe ist mit den beiden verflochtenen Armen eine heftig dissonierende Horizontale gelegt, die nach unten zieht und den emporsteigenden Kräften entgegenwirkt (vgl. Abb. 2; 31b). Dieser florentiner Ergänzungsversuch ist bisher der einzige plastisch ausgeführte geblieben. Auch die Reinigung der Gruppe am Dresdener Abguß wagte nicht etwas anderes an seine Stelle zu setzen. Und doch ist die Ergänzung längst als falsch erkannt, und verursacht die wie lebend den Oberarm des Menelaos umklammernde Hand des entseelten Patroklos in allen Abgüssen und Abbildungen eine peinliche Störung des Gesamteindrucks.

Diese Unterlassung ist umso seltsamer, als unter den Fragmenten der beiden Wiederholungen aus der Hadriansvilla im Vatikan völlig ausreichende und ganz eindeutige Anhaltspunkte für die richtige Ergänzung vorhanden sind. Denn eines dieser Bruchstücke gibt die rechte Ellenbeuge des Patroklos mit Teilen des Ober- und Unterarmes und die zupackende Hand des Menelaos bis zur Handwurzel einschließlich (**V₁b** = Abb. 8a—c). Nur ein Teil des Handtellers liegt am Oberarm an; schon das Handgelenk steht frei, und es ist auf den ersten Blick zu sehen, daß im Gegensatz zur florentiner Ergänzung an **V₁b** der Unterarm des Menelaos und der Arm der Leiche sich an keiner Stelle mehr berührten. Doch damit nicht genug. Mit dem Bekanntwerden der Fragmente in Aquileia schien eine zweite Überlieferung für diese Stelle gewonnen. Dort ist außerdem noch der linke Unterarm des Stehenden mit dem Ellenbogen und ein Stück des Oberarmes mit dem aufliegenden Daumen des Leichnams erhalten (**A**c—d = Abb. 20—22; 24). Die Zusammensetzung der Fragmente durch Zumbusch ist in der Führung der Gliedmaßen richtig. Es ist deshalb schwer zu begreifen, daß die Unvereinbarkeit dieser Überlieferung mit dem vatikanischen Fragment noch nirgends hervorgehoben wurde, auch nicht von dem letzten Bearbeiter, Lugli. Sie läßt sich an den antiken Teilen ohne weiteres ablesen: der Ellenbogen des Leichnams ist nicht vom Unterarm des Menelaos gelöst, sondern weich in das Handgelenk eingebettet; der Arm der Leiche ist weniger stark gebeugt und flacher ausgestreckt. Die Abweichung ist schon in ihrer Geltung erschüttert durch das Ergebnis unserer Kritik der gesamten Überlieferung **A**, nämlich daß sie auf eine Variante der Pasquinogruppe, Achill und Penthesilea, zurückgeht und der Leichnam — oder die Sterbende? — weiblich und bekleidet war, also die stärksten Veränderungen erfuhr. Aber ist es eine Abweichung? Es besteht noch die entfernte Möglichkeit, daß die Variante an dieser Stelle doch das Echtere bewahrt hat. Um dieser freilich nur geringen Möglichkeit gerecht zu werden und es an keiner Vorsicht fehlen zu lassen, sollen die beiden Überlieferungen **V₁b** und **A**c—d in dem Folgenden noch einmal allein nach ihrem Eigenwert geprüft werden.

Die zeichnerischen Wiederherstellungsversuche zunächst bringen weder eine befriedigende Ergänzung noch eine Lösung des Überlieferungsproblems.

Urlichs und v. d. Launitz erreichen zwar, indem sie von dem Würzburger ungenauen Statuettentorso ausgehen, schon eine gewisse Verbesserung, bleiben aber — ohne Kenntnis der vatikanischen Fragmente — auf dem halben Weg stehen. Donner hat die Wichtigkeit der vatikanischen Bruchstücke und des Torsos **B** im Prinzip völlig richtig erkannt. Leider gelangt er durch eine unrichtige Interpretation des vatikanischen Armfragmentes und irregeleitet durch seine Auffassung der Spuren auf der linken Schulter von **B** als Reste des Helmbusches zu einer Ergänzung, die sich zwar der richtigen schon annähert, aber bei plastischer Ausführung auf unüberwindliche Schwierigkeiten stieße (s. unten). Ebenso plastisch undurchführbar ist der Vorschlag Luglis¹⁾, der auf der unbewiesenen Voraussetzung beruht, daß die Armfragmente in Aquileia die originale Überlieferung darstellen (s. unten), den Widerspruch der vatikanischen Überlieferung nicht erkennt und überdies noch ergänzte Teile von **P** in die Zeichnung aufnimmt. Rekonstruktionszeichnungen verdecken vielfach Probleme, die sich erst bei rundplastischer Ergänzung ergeben, und können niemals als voller Ersatz für jene gelten, geschweige denn ein abgerundetes Bild des Verlorenen geben.

Die Arbeiten am Leipziger Abguß hatten also nicht nur das Ziel, eine gereinigte Vorstellung von den Armmotiven der Gruppe zu vermitteln, sondern auch die Aufgabe, durch Versuch eine Entscheidung zwischen den beiden überlieferten Versionen zu treffen. Zwar sprechen schon allgemeine Erwägungen mehr für **V**₁ und eher gegen **A**. Unzweifelhaft stellte das durch **V**₁ überlieferte Motiv technisch weit größere Anforderungen an den Kopisten, deren er sich nur durch Anbringung versteckter Stützen entledigen konnte, während **A** diese Schwierigkeiten umgeht und in der Zusammenziehung der Massen marmormäßiger denkt. Dieses Argument wird allerdings sofort geschwächt durch die Überlegung, daß die von **V** abweichende Armhaltung schwerlich eine Erfindung dieses Kopisten ist. Die sichere und ausdrucksvolle Durchgestaltung des Motivs läßt eher vermuten, daß er schon einer älteren Überlieferung folgte. Steht so Überlieferung gegen Überlieferung, so wird man höchstens sagen können, daß die flüssige und weiche, Fleisch in Fleisch pressende Erfindung des Fragments in Aquileia einen leisen aber spürbar fremden Ton in die übermenschlich große, herbe und fast gewaltsame Formensprache des ganzen Werkes einführt und so für die Version **A** eher auf eine spätere Zeit der Entstehung, die Zeit der erotischen Symplegmata, hindeutet. Aber beweiskräftig ist das alles noch nicht. Um eine begründete Kritik zu ermöglichen, wurden daher am Leipziger Abguß Ergänzungsversuche mit beiden Fragmenten, **V** und **A**, getrennt voneinander unternommen. Sie werden im folgenden nacheinander beschrieben.

1) Boll. d'Arte 9, 1929/30, 223 Abb. 17.

a) Die Schulter des Menelaos

Zur Einfügung der Armfragmente ist es nötig, zunächst die antik bezeugten Ansatzstellen und ihren Richtungsverlauf an den Körpern des Patroklos und des Menelaos zu bestimmen.

An **P**, **L** und **B** ist der Rumpf des Patroklos aus einem Stück mit dem Körper des Menelaos gearbeitet und liegt in ganz gleicher Weise auf dessen linkem Oberschenkel auf. Die Überlieferung ist ungetrübt und kennt kein Schwanken. Während bei **B** der Oberkörper des Patroklos fehlt und bei **P** die Schultern ebenso wie der Kopf nach **L** vom Ergänzter hinzugefügt wurden, sind beide Schultern bei **L** antik. Die rechte ist bis über den Ansatz des Deltamuskels heraus erhalten, wo sie zur Anbringung der Ergänzung glatt abgeschnitten wurde. Ungefähr bis zu derselben Stelle, höchstens 1—2 cm weiter, reicht das schöne Brust- und Schulterstück vom Körper des Patroklos unter den vatikanischen Fragmenten (**V**_{1c} Abb. 7b; 44b). Auch hier stimmen die verschiedenen Überlieferungszweige miteinander überein. Der Ansatz des Oberarms befindet sich an der gleichen Stelle. Das Erhaltene weist auf einen stark nach rückwärts abgedrehten Arm hin.

Weniger günstig steht es um den zweiten Stützpunkt der erstrebten Einfügung, die linke Schulter des Menelaos. Sie ist bei **P** und natürlich auch bei **L** modern. Die Grenze zwischen Antikem und neuerer Ergänzung verläuft ziemlich genau in der Achselgrube und trennt auf der Schulter selbst, sich im Bogen nach dem Hals ziehend, noch ein beträchtliches Stück der Mantelfalten ab. Sie ist auf Abb. 2 sichtbar gemacht. Mit der ergänzten Schulter ist natürlich auch die durch sie bedingte Richtung des Oberarmes unverbindlich. Trotzdem konnte auch hier eine sichere Grundlage geschaffen werden. In die Lücke tritt wiederum der vorzügliche Torso **B**, bei welchem die linke Schulter bis zu einer Bruchfläche erhalten ist, die von der Mitte des Deltamuskels bis zur Tiefe der Achselgrube verläuft. Die plumpe, wahrhaft ungeheuerliche Schulter von **P** wurde daher am Abguß, soweit ergänzt (vgl. Abb. 40a), herausgeschnitten. Die ursprüngliche Absicht, die neue Schulter nach **B** zu kopieren, wurde durch einen unverhofften Fund überholt, der unserem Vorgehen erst die völlige Sicherheit gab. Denn es zeigte sich, daß die aus **B** mit den gleichen Rändern herausgeschnittene linke Schulter nicht nur Fuge an Fuge, sondern auch Fläche an Fläche und Falte an Falte in **P** hineinpaßt. Die Abb. 41b, welche unmittelbar nach der Übertragung hergestellt wurde, zeigt verglichen mit dem Pasquinatorso (Abb. 41a), daß nur an wenigen und unbedeutenden Stellen mit Plastilin nachgeholfen werden mußte. Berücksichtigt man die nicht geringen Unterschiede in der Gewandbehandlung und Faltenführung zwischen **B** und **P**, so kann dies ein überaus günstiges Ergebnis genannt werden. Für die Führung des Armes ist hiermit schon Wesentliches bestimmt. Der Ergänzter von **P** glaubte die mächtige Muskelbewegung um die fehlende Schulter nur so verstehen zu können, daß er den verhältnismäßig wenig belasteten Arm stark im Gelenk nach rückwärts drehte. Der Torso **B** und die neue Zusammensetzung der Schulter zeigen

zwar, daß die gespannten Kräfte sich in der Tat in der etwas angehobenen Schulter sammeln. Aber die nach vorne sich durchpressende Gelenkpfanne und die Lage der Muskelbänder sprechen eindeutig von einer starken Belastung des Armes — er hatte ja, wie später noch zu zeigen sein wird, nicht nur den Arm des Patroklos in seiner Lage zu halten, sondern auch den schweren Erzschild zu tragen. Und der Arm selbst war zwar vom Körper abgehoben, aber weniger zurückgenommen als bei der florentiner Ergänzung.

Allein auch unabhängig von diesen Folgerungen erweist die Rückkehr zu der guten Überlieferung **B** für die Schulter des Menelaos ihr gutes Recht. Sie hat eine schlagende Verbesserung gebracht (vgl. die Abb. 43a—b; 46; 48; 55a—b und Taf. III). Der lahme Fleischklumpen der florentiner Ergänzung ist verschwunden. Knochengerüst, Sehnen und Haut geben der Oberfläche die bestimmte und nicht auswechselbare Bildung, die wir an den übrigen nackten Teilen bewundern. Das rastlose, auf den entscheidenden Augenblick zugespannte Leben des ganzen Körpers, das mit den gelösten, schon ins Zeitlose hinübergehenden Formen des Leichnams so herrlich kontrastiert, erfüllt auch die Schulter. Ein wenig ein- und hochgezogen antwortet sie der gelockerten rechten Schulter im Gegensinn. Sie fügt sich natürlich in die bewegte Mechanik des Körpers. Und doch bilden, namentlich in der Vorder- und Rückansicht des Oberkörpers, beide Schultern zusammen eine wie ein Bogen gespannte Kurve, aus der Hals und Haupt herrlich aufsteigen. Ähnliche Kurven treten in dem Ganzen noch mehrfach auf — z. B. in der gleichen Ansicht (Abb. 48) fächerförmig sich entfaltend: der rechte Arm des Menelaos, der obere Brust- und Schulterkontur des Patroklos und der Bogen von der Medianlinie über den Kontur des herabhängenden Hauptes. Durch die Einsetzung der Schulter von **B** ist eine der führenden Kompositionslinien und ein charakteristisches Glied in der Formensprache des Werkes wiedergewonnen.

b) Die Arme nach V_1

Die nach dem Abguß hergestellten Aufnahmen von V_1 Abb. 8a, b, c ersparen jede weitere Beschreibung. Nur einige Einzelheiten bedürfen noch der Hervorhebung. Ein wenig unterhalb des Ellenbogens ist am Arm des Patroklos eine kleine, im Querschnitt rechteckige Stütze unmittelbar über dem Ansatz weggebrochen. Sie verband diesen mit dem vom Handteller ab frei geführten Unterarm des Menelaos. Aus gleich zu berührenden Umständen geht hervor, daß sie nur dazu gedient haben kann, den Unterarm des Menelaos zu sichern (warum es dessen bedurfte, wird später deutlich werden). Denn der nicht übermäßig schwere Arm des Patroklos war schon mehr als genug gefestigt. Er war bei der Wiederholung V_1 aus einem Stück gearbeitet nicht nur mit der Hand, sondern ebenso mit dem linken Oberarm des Menelaos. Die schräg in den Unterarm hineinschneidende, elliptisch geformte rauhe Fläche nämlich ist keine willkürliche Verstümmelung, sondern eine Bruchfläche. Sie ergab sich bei dem Fall oder der Zerstörung dieses Exem-

plars der Gruppe und kann ihre Erklärung nur darin finden, daß sie die schmalste und empfindlichste Stelle war, an der der Arm mit einem anderen Teil der Gruppe zusammenhing. Dieser andere Teil war ohne jeden Zweifel der Oberarm des Menelaos, an dessen Muskeln die Rundung des schlaffen Arms des Leichnams sich teils einsenkte, teils flach quetschte. Links neben dieser Bruchfläche und nahe ihrem unteren Rand ist nun ein scharfkantig sich vom Nackten absetzendes, nicht bearbeitetes Stück „Werkzoll“ stehen geblieben. Es bezeichnet ungefähr die Stelle, an der die beiden Arme zusammentrafen, genauer die einzige Stelle, an der es dem Kopisten nicht ratsam schien oder nicht möglich war, die Bearbeitung fortzusetzen. Endlich hebt sich, besonders sichtbar in Abb. 8b, ein von dem linken Puntelloende nach oben führender Grat ab, der anatomisch keine Berechtigung hat. Er ist nichts anderes als die Grenze einer nach rechts hin sich ausdehnenden kleinen Fläche, die ebenfalls der letzten Bearbeitung ermangelt. Für sie gilt eine ähnliche Erklärung wie für das eben besprochene Stückchen „Werkzoll“, nur daß sie mit der Zusammenfügung der Arme gar nichts zu tun hat und erst für eine ganz andere Frage von Bedeutung wird. Trotzdem muß sie schon hier erwähnt und gleich ausgeschieden werden.

Die übrigen beobachteten Eigenschaften des Bruchstücks sind ebenso viele Anhaltspunkte für die Wiederherstellung der Arme. Ist das Armfragment in die ursprüngliche Lage gebracht, so muß 1^o die kleine Stütze hinter dem Unterarm des Menelaos verschwinden — wozu sonst die mühsame Lösung der beiden Arme voneinander? —, 2^o die in den Arm des Patroklos einschneidende Bruchfläche in ihrer ganzen Ausdehnung auf dem Oberarm des Menelaos aufliegen können und 3^o das Stückchen „Werkzoll“ in den Zwickel zwischen die Berührungsflächen der Arme kommen. Dazu treten jedoch noch Forderungen, die außerhalb des Fragmentes liegen. Auf der linken Schulter des Menelaos (**B**) findet sich eine Anzahl von Unebenheiten, die Donner einst für Auflagespuren des Helmbusches angesehen hat. Solche „Spuren“ lassen sich bei dem Erhaltungszustand von **B** noch viele finden, und es ist kein Zweifel, daß auch die genannten größtenteils Prellungen und Verwitterungen der Oberfläche sind. Anders ein schmaler Steg auf der oberen Wölbung der Schulter, der mit unregelmäßigen Umrissen nach dem Gewand zu und schräg nach hinten läuft; denn er erhebt sich über die ursprüngliche Oberfläche des Nackten (Abb. 40b). Durch ihn muß ein Gegenstand mit der Schulter verbunden gewesen sein, der auf ihm auflag und die beschriebene Richtung innehielt. Da dieser, wie die durchaus mit **B** übereinstimmende und in sich überzeugende Überlieferung **P** zeigt, nicht das Ende des Helmbusches gewesen sein kann, so muß also (4^o) die Zusammenfügung der Arme auch diesen Steg erklären. Sie muß ferner (5^o) die von den Schultern abzulesende Richtung der Oberarme beachten, dort einen anatomisch befriedigenden Anschluß finden und endlich und nicht zum wenigsten (6^o) beim Umschreiten der Gruppe einen von jedem Standort aus überzeugenden Kontur ergeben. Es ist klar, daß, wenn überhaupt, es nur eine Lage des Armfragmentes geben kann, welche diese sechs Bedingungen gleichzeitig erfüllt.

Umgekehrt darf als bewiesen gelten, daß das Armfragment **V₁b** mit der Überlieferung **P + B** übereinstimmt, wenn es diese sechs Forderungen erfüllen kann.

Trotz dieser Klarheit des Problems steuerte der Versuch am Abguß nicht geradeswegs auf die Entscheidung dieser Hauptfrage hin. Vorsichtiger tastete er sich von sicher fehlerhaften zu weniger fehlerhaften und schließlich zu einer befriedigenden Lösung vor, um so die Entscheidung zu ermöglichen, ob in dieser die Lösung erreicht sei. Zu diesem Zweck wurde der Oberarm des Menelaos in der durch die Schulter gegebenen Richtung angelegt und dafür Sorge getragen, daß er durch Zufügung und Wegnahme in seiner Führung noch leicht verändert werden konnte. Der Abguß des Armfragmentes wurde durch im Innern verlaufende Stützen aus Eisendraht in eine Schwebelage gebracht, die sowohl Drehung wie Hebung und Senkung, kurz jede beliebige Veränderung der Stellung erlaubte. Eine ebenso veränderliche Brücke wurde von dem Armstumpf des Patroklos bis zum Beginn des Fragmentes gebaut. Für die Ergänzungen wurde Plastilin verwendet. Die einzelnen Fortschritte der durch Monate sich hinziehenden Arbeit können nicht alle beschrieben werden. Rasch erwiesen sich die beiden extremen Lösungen — der Unterarm des Patroklos über der Schulter oder über der Ellenbeuge des Menelaos — als unmöglich. Nur ein Versuch sei als Beispiel herausgegriffen. Er stimmt mit dem vor Zeiten von Donner gemachten Vorschlag überein (Abb. 42)¹⁾. Der Arm des Patroklos liegt auf der Mitte des Oberarmes des Menelaos auf. Für die Hand des Patroklos ist zunächst behelfsmäßig die von Zumbusch nach Fragment **Ad** ergänzte Hand benutzt. Die Mängel dieses Versuchs fallen in die Augen. Die kleine Stütze ist zwar für den Betrachter verdeckt. Die Bruchfläche steht jedoch nicht parallel zu ihrer Auflage, sondern auf der inneren Kante, und der „Werkzoll“ schwebt ohne Verbindung mit dem Arm des Menelaos in der Luft. Die Spuren auf der Schulter des Menelaos bleiben unerklärt. Noch schlimmer sind die anatomischen Unzuträglichkeiten. Die geringe Drehung im Schultergelenk des Patroklos entspricht nicht der Muskelbewegung in den antik erhaltenen Teilen. Der Unterarm des Menelaos erhält eine unmögliche Länge, und seiner Biegsamkeit wird das Äußerste zugemutet. Ein wie sicherer Prüfstein der sich ergebende Kontur ist, kann die Vorderansicht Abb. 42b zeigen. Handgelenk und beginnender Unterarm des Menelaos springen höchst peinlich aus dem Gesamtkontur heraus und berauben sich selbst, indem sie alles Dahinterliegende verdecken, der Motivierung. Die geknickte Hand paßte eher zu einem Meister des Geigenspiels als zu einem Meister des Kampffeldes. Schier unmöglich, daß dieser Arm, aus dem das Handgelenk alle Kraft zieht, noch eine weitere Last getragen haben könnte.

Der Fortgang der Arbeiten hat nun gezeigt, daß sich auf dem Wege solcher Annäherung mit dem Armfragment **V₁b** eine Lösung von selbst einstellt, die allen Anforderungen Genüge tut. Sie wurde am Leipziger Abguß, soweit es

1) Vgl. Abb. 29.

ratsam schien, d. h. ohne mit dem Original wetteifern zu wollen aber auch mit Vermeidung allzu störender stilistischer Mißklänge, ausgeführt, indem die fehlenden Teile, die Armteile des Menelaos, Armansatz und Hand des Patroklos zunächst in Plastilin ergänzt, dann das Ganze in Gips abgegossen wurde (vgl. Abb. 43a—b). Der Unterarm des Patroklos liegt teils auf dem Deltamuskel, teils auf dem stark angespannten Bizeps des Menelaos auf. Die Bruchfläche sitzt so, daß ihre Entstehung die natürlichste Erklärung findet. Der stehen gebliebene „Werkzoll“ schließt unmittelbar an den schwellenden Bizeps des Menelaos an. Die kleine Stütze ist unter Zugrundelegung der normalen Augenhöhe des Betrachters unsichtbar. Die fehlende Hand des Patroklos kommt bei dieser Haltung des Armes über die äußere Schulter. Aus dem Grundgedanken der Gruppe heraus kann sie nur schlaff und kraftlos umknickend angenommen werden. Dann kann nach der — gegebenen — Stellung des Handgelenks höchstens der Daumen auf der Schulter aufgelegt haben, während die übrigen Finger teils mehr teils weniger gekrümmt herabhängen. An der Stelle, auf welche der Daumen zu liegen kommt, befinden sich die besprochenen Spuren auf der Schulter von **B**, die dadurch ihre schlagende Deutung erhalten. Im Schultergelenk des Patroklos fällt der Arm nicht nur mit gelockerten Bändern zurück; er dreht sich auch und glitte zurückrollend von Arm und Schulter des Menelaos ab, wenn er nicht durch diesen gehalten würde. Versuche am lebenden Modell mußten dazu beitragen, dieses schwierigste Problem, die Verbindung des Armfragmentes mit der Schulter des Patroklos, zu klären (vgl. Abb. 44). Sie ergaben bei einer solchen Drehung des Armes nicht nur die Muskellage der antiken Schulter, sondern auch wichtige Fingerzeige für die Ergänzung des Fehlenden, vor allem für das in unserer Ausführung vielleicht etwas zu kleinlich geratene Grübchen am Rande der Schulter, dessen Beginn jetzt auch bei **L** zu erkennen ist. An der Hand des Menelaos wurden der Mittelfinger halb, der Ring- und der kleine Finger ganz ergänzt. Der antik erhaltene Ansatz dieser beiden letzten Finger (vgl. Abb. 8c) zeigt, daß sie nur mit den Spitzen am Arm des Patroklos anlagen. Diese Tatsache und die Abspreizung der Finger finden jetzt die einfachste Erklärung in ihrem Auflager, dem stark herausgedrehten und sich wölbenden Deltamuskel des Patroklos. Die Hand unterstützte also nicht diesen Arm, sondern hielt ihn mit der geringstmöglichen Anstrengung in der von ihm eingenommenen Lage. Die Ergänzung des größten Stückes, des Arms des Menelaos ergab sich zwanglos und stieß anatomisch nicht auf die geringsten Schwierigkeiten. Nur die starke Anspannung des Bizeps, welche durch die Verbindungsspuren am vatikanischen Armfragment gefordert wird, erscheint durch die fast behutsame Aktion der linken Hand nicht gerechtfertigt. Sie wird im nächsten Abschnitt ihre Erklärung finden.

Wenn eine ganze Reihe von Einzelheiten durch eine einzige Anordnung des Armfragmentes gleichzeitig ihre Aufklärung erhält, so kann diese schon mit Zuversicht als die gesuchte und ursprüngliche gelten. Es verdient aber hervorgehoben zu werden, daß wiederum nur bei dieser Lösung die Konturen dieser Seite der Gruppe, von welchem Standpunkt man sie auch be-

trachtet, nirgends einen störenden Zug aufweisen, sondern einen gleichmäßigen Fluß bewahren und wie an den ungebrochenen Teilen Reichtum, Klarheit und Einfachheit vereinen. Die Abbildungen (47; 55—56; Taf. I—III) machen jeden besonderen Hinweis überflüssig. Selbst die Rückseite (Abb. 51), eine Ansicht, die bei dem Original, wie noch zu zeigen sein wird, nicht freigegeben war, zeigt einen schön und sprechend durchgearbeiteten Umriß, während in der Seitenansicht (Abb. 48) die Umrißführung — die Entsprechung von umgeknickter Hand des Patroklos und Ellenbogen des Menelaos — den Blick öffnet für das Gleichgewicht von Bewegung und Gegenbewegung und die Ausgewogenheit der plastischen Massen.

Die methodisch gewonnene, beinahe errechnete Lösung bewährt sich überhaupt in größeren Zusammenhängen: im Rhythmus der Körper und im Gefüge der Gruppe. Reiner noch als von vorne enthüllt sich vom Rücken her gesehen die mächtige Bewegung des Menelaos. Der große schräg im Raum liegende Bogen seiner Schultern findet jetzt im linken Arm die gleiche, durch kein fremdes Motiv gebrochene Fortsetzung wie auf der rechten Seite (Abb. 46). Und es gehört sicher zum künstlerischen Grundplan, daß der linke Arm in der reinen Rückenansicht für das Auge im gleichen Winkel schräg nach hinten vom Körper abgespreizt ist wie der (antik ungebrochene) rechte Arm schräg nach vorne. Der große Chiasmus der Bewegung zwischen Schultern und Hüften, Armen und Beinen kommt durch die Wiedergewinnung des Armmotivs mit der Wucht eines fast mechanisch abrollenden Rhythmus zum Ausdruck, auch bei Veränderung des Standpunktes. Auch am Patroklos spielen Haupt, Schultern und Arm zu einheitlich großem Ausdruck zusammen. Wie herrlich ist in der schräg von oben genommenen Einzelansicht, Abb. 45, die gegensätzliche Bewegung des herabstürzenden Hauptes und der nach der andern Seite flutenden Schultern, der gestauten linken und der ausgezogenen rechten; und wie natürlich setzt sich dieses Scheinleben in dem zurückfallenden, nicht aus eigener Kraft mehr Halt findenden rechten Arm fort, dem vom Leben nur noch die schöne Form und die Schwere übriggeblieben sind! In dieser großartigen Schilderung des Leblosen, das in seiner Trägheit und Schwere nur noch von außen Anstöße erhält, ergänzen sich der in seiner Haltung wiederhergestellte rechte Arm und die antik ungebrochenen Teile zu einer großen und überzeugenden Sprache.

Bei der Besprechung der linken Schulter des Menelaos wurde auf eine Eigenheit in dem Aufbau der Gruppe hingewiesen, in der man wohl etwas von der Handschrift des Schöpfers des Originals wiedererkennen darf: die Wiederkehr führender Kompositionslinien in der gleichen Ansichtsseite der Gruppe, dort der flachen Kurve. Sie dient der Führung und Beruhigung des Auges und der Erzeugung eines eigentümlichen Wohllautes in aller Erregtheit der Formen. Auch in diesem persönlichsten Bereich der Erfindung hält die Wiederherstellung Stich. Am deutlichsten in der Rückansicht der Gruppe (Abb. 51). Die Arme der beiden Helden bilden hier ein nach oben weisendes Dreieck. Dieses Dreieck kehrt zweimal in derselben Form und

Lage wieder. Die Basis wird das eine Mal durch den unteren Rand des Chitons und die Linie bis zu dem Haupt des Patroklos, das andere Mal durch die Plinthe selbst gebildet. Die Spitze ist stets der Helmbusch des Menelaos. Nirgends sonst an der Gruppe gelangt dieses Formprinzip so nackt und mathematisch zur Anschauung. Hier tritt es nicht grundlos auf. Denn dieses Dreieck ist nur der flächenhafte Ausdruck des pyramidalen Aufbaus der ganzen Gruppe. Hier, an der, wie noch zu zeigen sein wird, nie ganz sichtbar gewesenen Hintergrundsfläche hat der Meister dem geometrischen Grundplan der Gruppe erlaubt an die Außenfläche zu dringen. Eine deutliche Beziehung waltet auch in den anderen Ansichtsflächen zwischen den rechten Armen der beiden Helden, dem gleichzeitig emporgeführten und fallenden des Patroklos und dem gleichzeitig herabgreifenden und emporziehenden des Menelaos; und diese Beziehung erneuert und wandelt sich, wo man auch im Umschreiten innehalten mag. Bald gleiten sie parallel in schönen Kurven den Raum durchschwingend und mit den Schultern ein verschobenes Rechteck bildend (Abb. 48), bald fügen sie sich zu einer schmalen Ellipse zusammen (Abb. 47), bald wirken sie (in der Hauptansicht Taf. I) wie zwei von den Schultern des Menelaos herabgeführte Tragbänder.

Endlich erfährt die Wiederherstellung noch eine Bestätigung von der Seite der Reliefnachbildungen her. Denn den zuletzt hervorgehobenen Zug bringen auch fast alle geschnittenen Steine mit dem Bild der Gruppe¹⁾. In der rechten Seitenansicht der Gruppe erscheinen der Daumen und die freischwebenden Finger des Patroklos über der Schulter des Menelaos. Es ist die gleiche Stelle, an der sie auch auf den genauesten Gemmenbildern und dem Relief der Tensa Capitolina erscheinen, welche von dieser Ansicht ausgehen²⁾. Mit all diesen Nachweisen ist aber gleichzeitig auch ein anderer Beweis geführt: die Überlieferung des Exemplars aus der Hadriansvilla (**V₁**) ist die gleiche wie die von **B**, **P** und **L**. Vermutlich doch die originale. Die Probe darauf muß die Prüfung der anderen Überlieferung **Ac—d** bringen.

c) Die Arme nach **Ac—d**

Die Bruchstücke **Ac** und **Ad** lassen der Zusammenfügung nur einen ganz geringen Spielraum. Sie wurde an den Leipziger Abgüssen unabhängig von dem älteren Versuch Zumbuschs durchgeführt. Abb. 21 b und 22 b zeigen das Ergebnis. Die in Plastilin ausgeführten Verbindungsstücke sind leicht kenntlich. Der Versuch brachte eine glänzende Bestätigung der Rekonstruktion Zumbuschs, nur daß er unbefangener den Spuren der weiblichen Form nachgehen konnte. Er enthüllt aber noch einen weiteren wesentlichen Unterschied von **V₁**, der vom Motiv über die Erfindung bis in das Grundsätzliche der künstlerischen Sprache hinabreicht. Die Hand und der Arm des Leichnams, der ja auch weniger im Ellenbogen geknickt ist, sind anders gebogen und liegen anders und tiefer am Oberarm des Menelaos auf, als es bei **V₁**, wie wir

1) E I 1—2. II 1—2. III 4. Abb. 19 a—d, g. 2) E II 2. III 3—4. D. Abb. 19 d, f, g.

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., Phil.-hist. Kl. LXIII, 4.

jetzt wissen, der Fall gewesen ist. Der Arm ruht nur noch in dem festen Griff des Stehenden und gleitet haltloser, weicher, ersterbender herab. Der Rest männlichen Ungestüms selbst noch im Leichnam, die herbe und konstruktive Kraft der Erfindung in dem Dreiecksmotiv der Arme, die V_1 auszeichnen, sind hier (Abb. 24a—b) verschwunden und verwischt. Das steht fest. Die Überlieferung **A** ist von Schulter zu Schulter im wesentlichen gesichert.

Wie verhält sie sich zu der Hauptüberlieferung des Pasquino (**B, P, L, V_1c**), in welcher umgekehrt die Schulteransätze des Menelaos und des Patroklos durch die sich wechselseitig bekräftigenden Repliken festliegen? Die Einfügung der zusammengesetzten Bruchstücke gibt die Antwort. Der Oberarm des Stehenden paßt ohne Schwierigkeit an die antike Schulter des Menelaos an (Abb. 52a—b). Damit ist auch die Lage des Fragmentes bestimmt. Umso entscheidender ist es, daß unter dieser Voraussetzung auf keine Weise der Anschluß an den Körper des Patroklos zu gewinnen ist. Der Oberarm führt auf eine Schulter zu, die um nicht weniger als 7 cm näher am Körper des Stehenden lag als bei **P** und **L** (Abb. 52c—d). Differenzen bis zu einem Zentimeter ließen sich durch kleine Fehlerquellen erklären, die bei Arbeiten mit dem Abguß unbemerkt bleiben können. Eine so beträchtliche Abweichung aber ist unheilbar, zumal der Ergänzungsversuch mit V_1b keinen Zweifel an der Genauigkeit der Hauptüberlieferung mehr erlaubt. Außerdem deckt die Ansicht von vorne (Abb. 52e) eine leise aber charakteristische Verschiedenheit der Proportion zwischen dem Patroklos und dem Arm der Leiche bei **Ac** auf.

Der praktische und mit aller denkbaren Berücksichtigung etwaiger älterer Fehler erneuerte Versuch der Verwertung von **Ac—d** für die Wiederherstellung des Pasquino führt also zu dem gleichen Ergebnis, das vor Jahren schon Fr. Studniczka enttäuscht hat, und das von Lugli mißachtet wurde: die Aquileia-Fragmente sind unvereinbar mit der erprobten Hauptüberlieferung des Pasquino **P-L-B**. Der Oberkörper der getragenen Figur war in der Gruppe von Aquileia um ein geringes anders gewendet und war auch in den Proportionen leicht verändert. Diese Abweichungen aber sind nachträglich. Denn daß der Stil von **Ac—d** ein jüngerer ist und das Motiv nicht mehr so fest im Aufbau des Ganzen sitzt als bei V_1b , hat sich uns immer wieder bestätigt. Und die Abweichungen selbst sind — um jetzt unsere methodische Zurückhaltung wieder zu verlassen — alle erklärbar aus der Verschiebung, die das Motiv und das Ethos der Gruppe in der Variante von Aquileia erfahren haben und die aus sämtlichen Fragmenten spricht: an Stelle des Jünglings eine heldenhafte Frau, an Stelle des Leichnams eine Sterbende oder eben Gestorbene.

Mit diesem Ergebnis ist aber die Überlieferung V_1b , wenn es noch nötig sein sollte, endgültig als die originale nachgewiesen.

D. Der Schild des Menelaos

Die antike Überlieferung der Gruppe weist auf einen Zug hin, der das Gesamtbild des Werkes aufs stärkste bestimmt und doch von allen bisherigen

Versuchen der Wiederherstellung vernachlässigt wurde: sie gibt dem Menelaos einen Rundschild in den linken Arm. Voran stehen die Reliefnachbildungen. Sämtliche Gemmenbilder haben den Schild (vgl. Abb. 19). Auch auf der Tensa Capitolina ist der Schildrand zwischen dem Halsansatz des Patroklos und dem Nacken des Menelaos zu erkennen (Abb. 18). Zu diesen tritt die Aussage der Repliken. Unmittelbar bezeugt ist der Schild für die Umbildung in Aquileia. An dem Bruchstück vom Unterarm des Achill (**Ac**) sitzt hart an der Armbeuge der Schildring (Abb. 20—21; 24a). An ihm war der Schild befestigt, der, wie die Kleinheit des Dübelloches beweist, nicht aus Marmor, sondern aus der leichteren Bronze hergestellt war. Allein auch für den wichtigsten Überlieferungsstamm **B-(P)-V** ist der Schild durch eine Mehrzahl von einander ergänzenden Spuren nachzuweisen. Schon im vorigen Abschnitt erwähnte Unstimmigkeiten und Rätsel vereinigen sich hier zu einer ganz einfachen Lösung, sobald wir auch hier den Schild voraussetzen. Die Anspannung der etwas angehobenen linken Schulter (**B**) des Menelaos ist durch die nur leicht stützende Aktion seiner Hand allein keineswegs gerechtfertigt; ebensowenig der heftig angezogene Bizeps, dessen starke Schwellung sich zwangsläufig aus der Ergänzung ergibt (s. oben S. 31). Beides verlangt eine nicht unbeträchtliche Belastung dieses Armes des Menelaos. In diese selbe Richtung deutet die technische Sicherung des frei geführten Unterarms durch die kleine Stütze **V_{1b}** (s. oben S. 28). Die Last hat also am Unterarm gesessen. Daß sie sich aber sowohl nach unten wie nach oben erstreckte, verraten die Spuren mangelnder letzter Bearbeitung am Unterarm des Patroklos (**V_{1b}** und S. 29), die von Behinderung durch einen davor befindlichen Gegenstand sprechen. Dieser kann nur der Schild gewesen sein. Eine kleine Schwierigkeit kann diesen Schluß nicht ernstlich gefährden. Streng genommen erklärt sich der Verzicht auf letzte Glättung an den genannten Stellen nur unter der Annahme, daß der Schild nicht nachträglich hinzugefügt, sondern ex uno lapide mit den Armen und daher mit dem Kern der Gruppe gearbeitet war. Ein solches technisches Kunststück ist aber zur Zeit der Entstehung von **V₁** im höchsten Grade unwahrscheinlich. So wird man zu der keineswegs abliegenden Annahme gedrängt, daß die durchaus nicht vor Überraschungen geschützte Anstückung des schweren, vielleicht hier aus Marmor gearbeiteten Schildes vorgenommen wurde, ehe die Oberfläche des ganzen Werkes ihre letzte Durcharbeitung erfuhr. Die Beweiskraft der verschiedenen aber alle auf einen Punkt hinführenden Beobachtungen wird jedenfalls hierdurch nicht erschüttert.

So ist das Ergebnis einfach und klar: die ganze antike Überlieferung kennt einhellig den Schild in der Linken des Menelaos. Er durfte daher auch in unserer Wiederherstellung nicht fehlen. Seine Gestalt ist durch die Reliefnachbildungen gegeben, die alle den Rundschild zeigen, seine Größe durch die zuverlässigsten der Gemmen (II 1 und 2). Einen wichtigen Anhalt bot das Gemmenbild II 2, das gleichzeitig etwas von der künstlerischen Funktion des Schildes ahnen läßt: die rechte Hand des Patroklos legt sich über der Schulter des Menelaos in schöner Konsonanz in die Wölbung des Schildes.

Die Ergänzung des Schildes konnte daher kaum fehlgehen. Um den Abguß nicht zu gefährden und unschöne Stützen zu vermeiden, wurde er so leicht wie möglich aus einer gepreßten Papiermasse hergestellt.

Die Einstimmigkeit der Überlieferung läßt keinen anderen Schluß zu, als daß der Schild auch schon zu dem verlorenen griechischen Original gehörte. Ob er glatt gelassen war oder seine großen Flächen mit Ornamenten oder figürlichen Kompositionen in eingelegter Arbeit oder Relief verziert waren, ist ungewiß. Der reiche Reliefschmuck des Helmes und die Elfenbeinstatue in Palestrina¹⁾ deuten eher auf reiche Ausgestaltung. Diese vermutliche Wirkung des Schildes fällt in unserer Wiederherstellung aus. Es ist aber zu erwarten, daß er nicht ein äußerliches Stück Ausstattung bedeutet, das beliebig zugefügt oder entfernt werden kann, sondern aus der Einheit der Erfindung heraus organisch mit dem ganzen Gefüge der Gruppe verwachsen ist. Die Wiederherstellung scheint diese Probe zu bestehen. Obwohl die Größe und die Wölbung des Schildes ohne Rücksicht auf die im folgenden beschriebene Wirkung lediglich nach den besten Gemmenbildern gewählt wurden, und nicht behauptet werden soll, daß damit die genauen Maße des originalen Schildes getroffen sind, stellen sich die grundlegenden Beziehungen zwischen Schild und Figuren ganz von selbst her. Sie tun das mit solcher Einfachheit und Sicherheit, daß wir noch mehr gewinnen als die bloße Bestätigung unseres Versuches und zum erstenmal wichtige Züge des Originals sichtbar werden. In der Vorderansicht (Abb. 49 und Taf. I) bildet der Schild den ruhigen Hintergrund für den plastisch reichsten und innerlich gespanntesten Teil der Gruppe. Wo das Auge den unteren Rand des Schildes vermutet, trennt sich der Körper des Patroklos von dem des Menelaos. Die divergierenden Achsen der Oberkörper aber klären sich vor dem Grunde des Schildes und werden durch sein Rund zusammengehalten. Sein oberer Rand verbindet in kühnem Bogen die Schultern der Helden und verhindert, daß ihre Häupter allzu heftig aus dem Gesamtumriß herausstoßen, während der hintere Rand die Rückenkurve des Menelaos und den gerade noch sichtbaren Chitonrand begleitet. Die erst an den Oberkörpern einheitlich und energisch entwickelte Tiefenführung der Linien und Flächen endlich wird aufs glücklichste durch die Höhlung des Schildes aufgefangen. Auch in der Seitenansicht (Taf. III), die übrigens von untergeordneter Bedeutung ist, versagt die Zusammenfügung nicht. Wie der Unterarm und die Hand des Menelaos sich aus der verdunkelnden Höhlung des Schildes allmählich lösen, so scheint die auf der Schulter des Helden aufliegende Hand des Patroklos hier und von der anderen Seite her gesehen (Taf. II) nur die Wölbung des Schildes fortzusetzen. Man glaubt zu spüren, wie wohl die verschlungenen Arme der Helden im Innern des Schildes eingebettet waren. Gerät und Körper sind miteinander verschmolzen. Und der Schild mit seiner großen und ebenmäßigen Form übt die gleiche beruhigende, zusammenschließende und vereinheitlichende Funktion aus, die wir schon mehrfach

1) Oben S. 13 G. 2.

bei den großen, sich zu übergeordneten Kurven und einfachen geometrischen Figuren fügenden Grundlinien der Komposition beobachtet haben.

All dies ergab sich von selbst, als einmal der Rundschild in der mutmaßlichen Größe in der gegebenen Weise am Unterarm des Menelaos befestigt war. So vermag auch das Zusammenspiel oder geradezu die Einheit von Schild und Armmotiven die Richtigkeit der Ergänzung der Arme und die Zuverlässigkeit des Fragmentes V_1b nachträglich zu bekräftigen.

E. Der linke Arm des Patroklos

Den herabhängenden Arm des Patroklos wiedergewinnen zu wollen, ist und bleibt ein Wagnis. Der Versuch findet nur darin seine Rechtfertigung, daß der steiflederne Arm der florentiner Ergänzung (**P** und **L**; vgl. Abb. 1—2; 31) die Absicht des antiken Künstlers gröblich verkennt und der Gesamtwirkung der Gruppe schweren Schaden bereitet. Nicht einmal äußerlich fügt er sich dem Aufbau ein. Bleibt doch die Stauung in der linken, antik erhaltenen Schulter unberücksichtigt; und um die verkrampte Hand unterzubringen, mußte sogar der äußere Rand der Plinthe niedriger gelegt werden. Neuere Wiederherstellungsversuche sind mir nicht bekannt.

Von keiner der auf uns gekommenen Wiederholungen ist auch nur ein Bruchstück des Armes erhalten. Den einzigen Fingerzeig geben die Reliefnachbildungen. Doch auch diese erwecken keineswegs den Eindruck der Genauigkeit und widersprechen sich in einem wichtigen Punkt.

Das Reliefbild der Tensa Capitolina scheint zunächst die einfachste Lösung an die Hand zu geben (Abb. 18). Der Arm hängt am Boden schleifend und im Ellenbogen gekrümmt herab. Er zeigt sich von der Vorderseite der Gruppe her betrachtet in klarem und ungebrochenem Profil und scheint mit seinem Bogen die Gruppe nach rechts hin in befriedigender Weise abzuschließen. Die flache, nach oben geöffnete Hand kommt vor den linken Fuß des Menelaos zu liegen und verdeckt diesen zur Hälfte. Zu berücksichtigen ist allerdings, daß das Reliefbild die Gruppe in die Fläche zieht und mehrere Ansichten miteinander kombiniert. Ebenso wie die Beine des Patroklos, die statt in starker Verkürzung vielmehr in einfachem Profil erscheinen, kann auch der Arm erst eine Rückübersetzung in die Rundplastik des Vorbildes nötig machen. Schon hier also beginnt der scheinbar feste Grund zu wanken. Trotzdem wurde zur Probe eine Ergänzung nach diesem Reliefbild durchgeführt, indem die Lage der am Boden schleifenden Hand als Anhalt benutzt wurde. Diese versuchsweise Ergänzung, von der infolge eines Versehens leider keine Abbildung vorgelegt werden kann, bewies nur ihre völlige Haltlosigkeit. Ganz abgesehen von der unvermeidlich gezierten Armhaltung des Patroklos, ergaben sich zwei Anstöße schwerster Natur. Einmal wäre dieser Arm in diesem von freien Kräften bewegten und zum eigenen Gipfel sich aufwindenden Ganzen das einzige nicht in sich gedrehte Glied und löste sich wie ein Fremdkörper aus dem Schein des 'erlesenen Zufalls', der die ganze Er-

findung regiert. Zum anderen baute er mit seinem ruhigen Profil eine vordere Fläche auf, die das lebhafte Vor und Zurück der Formen, die starke Tiefenspannung des Werks ertötete. Daß der gebogene Arm wenigstens für die Vorderansicht den kraftvollen Aufbau der Gruppe nach rechts hin aufweichte, sei nur nebenher bemerkt.

Es bleibt daher nichts anderes übrig als die Gemmenbilder zu prüfen. Sie sind nicht leicht zu lesen. Nur scheinbar gehen sie mit der Tensa zusammen. II 1 und 2 wählen den Standpunkt etwas weiter links, die übrigen gehen noch ausgesprochener von der Seitenansicht der Gruppe aus. Alle Gemmen stimmen ferner darin überein, daß der Arm des Patroklos einwärts gedreht ist, am stärksten mit Hand und Unterarm. Unter diesen Voraussetzungen kann die am Boden schleifende Hand nicht vor den linken Fuß des Menelaos zu liegen kommen, sondern neben ihn, zwischen diesen und die Außenkante. Der auch hier gebogene Arm muß dann in der Vorderansicht nahezu gerade erscheinen. So sehen wir denn auch, daß II 1 und III 1—4 die Hand nicht mehr den Fuß des Menelaos überschneiden lassen, sondern sie 'neben' diesem darstellen, während II 2 einer ähnlichen Lösung der Reliefprojektion nachgibt wie die Tensa. Der Onyx in Paris (I) verfährt mit seiner Auflockerung der Gruppe am freiesten. Der Arm ist hier tänzerisch bewegt und schleift nicht mehr am Boden. Und doch ist hier fast am deutlichsten zu sehen, daß er die oben beschriebene Lage einnehmen muß, wenn man das Motiv und die Geschlossenheit des Vorbildes in Gedanken wiederherstellt.

Auch die Gemmen beweisen also, daß das Relief der Tensa einer Rückübersetzung in die Tiefenhaftigkeit der Gruppe bedarf. Der Arm des Patroklos hing im Original gebogen und einwärts gedreht herab, so daß die Hand rechts vor oder — in der Seitenansicht — hinter dem linken Fuß des Menelaos auf der Plinthe auflag. Ist dies richtig, so stellt sich noch ein weiterer Anhaltspunkt ein: die Plinthenform, die gerade an dieser Stelle für die eine der beiden Wiederholungen aus der Hadriansvilla (V_1) wiederherzustellen ist. An dem Bruchstück vom linken Bein des Patroklos (V_1e) ist ungefähr parallel zu dem an der Erde schleifenden Fuß der obere Plinthenrand auf eine Strecke von 15 cm erhalten (Abb. 10). Er verläuft gerade. Nimmt man an, daß er sich in gerader Flucht bis zum vorderen Rand fortsetzte, dann bleibt neben dem linken Fuß des Menelaos eine Fläche von etwa 11,5 cm Breite frei. Die Probe liefert das Bruchstück V_1d mit dem linken Fuß des Menelaos, das ebenfalls ein Stück Plinthenkante bewahrt (Abb. 9). Sie liegt 11,3 cm vom Fuß entfernt und läßt genügend Raum, um der Hand des Patroklos als Unterlage zu dienen. Die auf der Standplatte des Abgusses eingetragene Linie x macht das deutlich (Abb. 54). Die aus den Reliefnachbildungen erschlossene Armhaltung des Patroklos ist also mit der Plinthenform von V_1 vereinbar.

Endlich erlaubt auch das linke Schulterstück (V_1c), soweit erhalten, einige Schlüsse (Abb. 7b). Die Stauung der ganzen Partie zeigt, daß mindestens der Oberarm, obwohl sicherlich nicht mehr mit Bewußtsein agierend, doch

zusammengeschoben war, der angespannte Ausläufer des Brustmuskels an der Achselgrube, daß der Arm einwärts gedreht war, beides zusammen, daß er noch eine leicht stützende Funktion hatte. Die Ergänzung stieß auf keine besonderen Hindernisse mehr. Die Krümmung des Ellenbogens ergab sich unter Zugrundelegung der Proportion des rechten Armes aus der Entfernung zwischen Schulteransatz und Standfläche. Die Haltung der leblosen, umgeknickten Hand wurde im Anschluß an die Tensa und die Gemmenbilder so einfach wie möglich gewählt: mit frei schwebendem Daumen und leicht aufgebogenen Fingern. Um der störenden Vergrößerung dieser im vorderen Plan der Gruppe liegenden Teile für das menschliche Auge entgegenzuwirken, erwies es sich als nötig, die Hand etwas kleiner und den Arm etwas schlanker zu bilden als die entsprechenden Partien der rechten Körperhälfte. Daß die griechischen Plastiker auf die optischen Gesetze Rücksicht nahmen, bedarf nicht erst des Nachweises¹⁾.

Daß diese, in den Einzelheiten natürlich unverbindliche, in den großen Zügen aber gesicherte Wiederherstellung dem Original näher kommt, beweist die Wirkung. Sie baut wiederum ein Glied der Gruppe in den Plan des Ganzen ein. Wo man auch den Standpunkt wählen mag (vgl. die Abb. 47—49; 51; 55—56 und Taf. I und III), stets wird das motorische und formale Wechselspiel der beiden Arme des Patroklos deutlich. Von rechts her gesehen (Abb. 48) bilden beide Arme mit der Schulter eine große S-Kurve, die sich von oben nach unten, von der Tiefe in den Vordergrund schwingt. In den beiden reinen Seitenansichten wiederholt der Arm, die Linie fortsetzend, nur entseelt, die prachtvolle Kurve des gewaltig angespannten Arms des Menelaos. Lebende und tote Form sind auch hier in großartige Beziehung zueinander gesetzt (Taf. II; Abb. 48; 56a). Wie hier so stützt der Arm in der Vorderansicht (Taf. I) die pyramidal aufgebaute Gruppe gut ab. Seine Biegung weicht der Starre und Abstraktheit einer bloßen Stütze aus. Im Unterarm lebt noch etwas von der Schräge, die in parallelen Gliedern, von dem rechten Unterschenkel des Menelaos über die beiden Oberschenkel des Patroklos und den linken Unterschenkel des Tragenden, nach rechts hin immer mehr abnimmt. Tritt man etwas nach rechts (Abb. 47), so heben sich diese bewegten Gleichklänge noch reiner heraus; und der linke Unterschenkel des Menelaos, so wichtig weil er die Hauptlast trägt, erscheint rechts durch den Armbogen wie links durch den linken Oberschenkel des Patroklos eingerahmt. Die Klärung des unerhört reichen Aufbaues der Gruppe durch einfache, fast geometrische Formzusammenhänge und Rhythmen, auf die wir schon bei der Wiederherstellung der Schulter, der Arme, des Schildes aufmerksam machen mußten, scheint sich auch hier zu bestätigen.

1) Auf der Plinthe von V₁d scheint allerdings, wie mir O. Brendel versichert, die zu erwartende Auflagespur für die Hand des Patroklos zu fehlen. Das beweist jedoch nichts gegen unsere Ergänzung. Denn irgendwo auf der erhaltenen Piatte muß, wie man auch ergänzt, der noch stützende Arm den Boden berührt haben.

F. Nachtrag

Vielleicht ist noch eine Spur des originalen Armmotivs auf einem merkwürdigen Umweg erhalten geblieben. An der Wiederholung aus der Vigna des Antonio Velli vor der Porta Portese (L), deren übrigen Teilen von den Weinbauern nach dem Bericht Vaccas übel mitgespielt wurde (oben S. 2), soll der Patroklos im 16. Jahrhundert noch völlig intakt gewesen sein: *ma il gladiatore, che gli more in braccia, vi era tutto*. Großherzog Cosimo I. von Toskana hat nach Vacca diese Wiederholung für den nicht unbeträchtlichen Preis von 500 scudi angekauft und nach Florenz überführt.

Nun hat Guido Reni in späteren Jahren ein Bild der Judith gemalt, die, das entblößte Schwert in der Rechten, vor dem schlafenden Holofernes steht und, den Segen des Himmels für ihre Tat erflehend, mit der Linken schon den Haarschopf des feindlichen Feldherrn gepackt hat. Es befindet sich heute in der Galleria Spada zu Rom (Abb. 50)¹⁾. Die halb sitzende Schlafstellung des Holofernes ist, auch wenn man die schwere Trunkenheit, mit der er geschlagen ist, berücksichtigt, gekünstelt; und was von ihm zu sehen ist, das ist, so glänzend es auch die Komposition abrundet, nicht viel mehr als ein Anhängsel der Hauptgestalt. Es ist beinahe, als ob Judith zuerst mit dem schon abgetrennten Haupt des Holofernes dagestanden hätte und der Körper erst später hinzugemalt worden wäre (womit freilich nur die Genesis der Erfindung und nicht des Bildes angedeutet sein soll.) Der herabhängende linke Arm des Schlafenden nun, der, von keinem bewußten Willen regiert, den Körper nicht stützt sondern nur leise zusammengestaut ist, entspricht genau und bis auf die Hand und Fingerstellung dem linken Arm des toten Patroklos, wie er an der Pasquinogruppe ergänzt werden muß. Und diese Übereinstimmung wird noch dadurch verstärkt, daß die Hand des Holofernes am Rand einer in ihrer Lage kaum erklärlichen Stufe aufliegt, wie die Hand des Patroklos am Rand der Plinthe geruht haben muß.

Das kann alles ein merkwürdiger Zufall sein. Selbst dann ist das Bild Guido Renis eine schöne Bestätigung für das künstlerisch Selbstverständliche unserer Ergänzung des willenlos herabhängenden Arms, zumal die Voraussetzung einer solchen Überlegung auch zutrifft: eine entwicklungsgeschichtlich ähnliche Situation des Barockmeisters und des Schöpfers der antiken Gruppe. Aber die Frage muß doch aufgeworfen werden, ob nicht ein Zusammenhang zwischen Guido Reni und der Überlieferung der Pasquino-Gruppe möglich ist. Leider lassen sich die inneren Möglichkeiten einer solchen Beziehung bei der Lückenhaftigkeit der Biographie G. Renis ungleich besser nachweisen als die äußeren.

Denn was uns von der Arbeitsweise G. Renis überliefert ist, das kreist immer wieder um ausgedehnte Studien nach antiken Statuen, Reliefs, Münzen, Kameen²⁾. Er selbst wird nicht müde zu erklären, daß die „vollkommenen

1) W. Weißbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (1921) 61 Abb. 11.—. Den Hinweis verdanke ich Fräulein Hedwig Atzert.

2) Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice* (Vite de' Pittori Bolognesi) 1687, 79; 80; 82.

Ideen“ nicht aus einer eingeborenen Begabung strömen, nicht Geschenke des Himmels oder beseligende Traumvisionen sind, sondern unausgesetztem Studium und harter Arbeit verdankt werden. Er habe mehr als je ein anderer studiert. Und dann werden am Ende des Gedankenganges „le belle teste delle statue antiche“ genannt, die er durch acht Jahre hindurch von allen Seiten her studiert und an deren staunenswerter Harmonie er sich gestärkt habe¹⁾. Abgüsse von den Köpfen der Niobe — damals in Rom — und der mediceischen Venus standen in seinem Atelier²⁾. Auf die Benutzung des Niobekopfes durch G. Reni haben nach Bunsen und J. Burckhardt schon viele hingewiesen. Besonders deutlich und fast unverhüllt ist sie bei den Bildern der Magdalena (Louvre), der Kleopatra (Prado) und der Contemplazione (Galleria Corsini), deutlicher als in dem von Burckhardt genannten Bethlehemischen Kindermord (Bologna), wo vermutlich das Bewegungsmotiv der ganzen Statue verwendet ist³⁾. Nicht nur den Köpfen wendete sich das Studium G. Renis zu. Er wundert sich, daß zeitgenössische Meister in Rom Hände und Füße ihrer Figuren so häßlich wiedergäben; hätten sie doch *il beneficio delle statue* — zweifellos der antiken —, an denen man so leicht lernen könne. Auch er selbst neige dazu, diese Teile zu vernachlässigen und habe da Schwierigkeiten. Deshalb empfehle er seinen Schülern nichts eindringlicher, als schöne Hände und Füße zu studieren⁴⁾.

Diese Selbstäußerungen G. Renis — und im besonderen Maße die letzte — schaffen eine Grundlage, von der aus die Frage einer Beziehung seines Judith-Bildes zu einer verlorenen aber vollständiger erhaltenen Replik des Patroklos im ernsteren Licht erscheint. Hat G. Reni eine solche in Rom ge-

1) A. O. 29: . . . Solo dovevasi che tutto si attribuisse ad una virtù infusa, ad un dono particolare del Cielo: „che carattere proprio?“ diceva egli, „che virtù infusa? Con incessante studio e con ostinata fatica si acquistano questi doni, non si trovano già a sorte, ne si ereditano dormendo. Che carattere? Saria mai altro egli, che un abito fattosi a forza di replicate osservazioni sulla scielta del più buono e del più bello? Queste perfette idee, che vogliono mi siano rivelate da una sognata visione beatifica, non le palesano a chi che sia, e non le scuoprono ad ogn'altro le belle teste delle statue antiche, studiandovi sopra, come per otto anni continui hò fatto io, per ogni verso, in ogni veduta, fortificandomi nella loro stupenda armonia, ch'è quella sola, che fa questi miracoli? . . . Ho studiato più, che quanto altri mai s'abbia fatto.“

2) Giov. Batt. Passeri, *Künstlerbiographien*, herausgegeben von J. Heß (Leipzig-Wien 1934) fol. 60r, S. 81.

3) M. Boehm, *Guido Reni* (1910) Abb. 65, 67, 69. — Diese Anlehnungen an die Antike zu bestreiten, wie es in Thieme-Beckers *Künstlerlexikon* unter Guido Reni geschieht, verstößt gegen das ausdrückliche Zeugnis des Passeri, daß G. Reni einen Gipskopf der Niobe besessen und zu seiner Nachahmung aufgefordert hat: „Queste me le dimostrano (scl. le nobili idee e bellezze), e voi da queste sappiate estrarre le medesime sembianze come faccio io se haverete ingegno di farlo.“

4) C. C. Malvasia, a. O. 74: Che trovava più difficoltà in far belle mani e be'piedi che belle teste; non per se stesse, ma per trasandarsi come più facili; e però stupirsi che a suo tempo in Roma facessero que'Maestri così brutte queste parti, avendo il beneficio delle statue, dalle quali potevano si facilmente imparare di farle si belle; nè mai ad altro esortava i suoi giovani che a studiar belle mani e be'piedi.

sehen? Ist etwa entgegen der Nachricht Fl. Vaccas die oben erwähnte Wiederholung der Gruppe, die den Patroklos intakt bewahrte, zu G. Renis Zeiten noch in Rom gewesen? Oder hat er sie in Florenz gezeichnet? Vom toskanischen Hof hat er mehrfach Aufträge erhalten und erhofft. Unendlich viele Studien von Köpfen, Händen und Füßen soll er nach der biographischen Überlieferung gesammelt haben. Vielleicht bringt einmal eine neu auftauchende Handzeichnung des Meisters die Antwort auch auf die hier aufgeworfene Frage. Aber sind wir geneigt, sie zu bejahen, dann ist sein Holofernes eine wertvolle Bestätigung für unsere Wiederherstellung des Patroklos.

II

DAS ORIGINAL

I.

AUFSTELLUNG UND MATERIAL

Es liegt in der Natur des plastischen Denkmals, daß auch die rundplastische Gruppe eine wichtigste Ansichtsseite entwickelt, in der sie ihr Leben am stärksten und reichsten erschließt. Vor sie wird der Betrachter zunächst schon durch die Gestaltung der Basis, dann durch die zusammengeballte Wucht der Komposition gezwungen; sie selbst aber befeuert nach der ersten Sättigung den Blick und lenkt ihn im Rund auf eine mehr oder weniger große Zahl von ergänzenden und bereichernden Seitenansichten. Zumal die griechische Skulptur, welche in immer neuen Anläufen Körper und Tiefe der Fläche abgerungen hat und bei der Bewältigung von neuen Aufgaben mehr als einmal zu der einfachen und klärenden Anschauungsform der Fläche, des Reliefs, des Schaubildes zurückgekehrt ist, hat nie darauf verzichtet, selbst bei völlig frei stehenden und ganz Körper gewordenen Werken, eine Ansichtsseite als die hauptsächliche bis zur Vollendung durchzuformen und in ihr alle Ausdrucksfaktoren zu sammeln.

Welches ist die Hauptansicht der Pasquino-Gruppe? Während bei der Galliergruppe Ludovisi ein wesentlicher und mit der Orientierung der Basis notwendig übereinstimmender Teil der originalen Plinthe, die profilierte Inschrifttafel, in der Hauptsache wohl richtig mitkopiert ist und so die Absicht des Schöpfers aufbewahrt, fehlt bei den Wiederholungen des Pasquino ein eindeutiger Hinweis auf das ursprüngliche Verhältnis zwischen Gruppe und Basis. Dagegen sind bei Fragmenten von V_1 und $_2$ Plinthenkanten in gerader Flucht erhalten, die bei den vatikanischen Exemplaren eine nahezu rechteckige, mit der Basis zweifellos konforme Gestalt der Plinthe gewinnen lassen, und auch bei L und in der Nebenüberlieferung sind Anhaltspunkte vorhanden, aus denen sich auf die Basisgestalt schließen läßt. Aber die Ergebnisse widersprechen sich. Es sind zwei Aufstellungen der Gruppe überliefert: wie sich zeigen wird, eine spezifisch hellenistische und eine ebenso spezifisch römische.

Die eine Längskante der Plinthe ist bei V_{1e} (l. Fuß des Patroklos) auf eine Strecke von 15 cm zu verfolgen (Abb. 10). Sie taucht bei V_{1d} (l. Fuß des Menelaos) wieder auf (Abb. 9). Die Eintragung der beiden Kanten am Abguß (Abb. 54: x) zeigt, daß sie in einer geraden Flucht liegen. Die Plinthe

schloß also nach der einen Längsseite hin mit einer geraden Kante ab, und zwar verlief diese in möglichst geringem Abstand von dem l. Fuß und der l. Hand des Patroklos und dem l. Fuß des Menelaos parallel zu der Bewegung der Gestalten. Der **L** verunzierende Baumstrunk hatte daher auf der Plinthe von **V₁** keinen Platz¹⁾, und die Stützung der Marmorgruppe muß hier auf eine andere, vermutlich weniger plumpe Weise bewerkstelligt gewesen sein. Die anschließende Schmalseite der Plinthe ist nur bei dem zweiten Exemplar aus der Hadriansvilla erhalten (**V₂**): Abb. 11. Sie stößt senkrecht auf die für **V₁** wiedergewonnene Langseite (y auf Abb. 54). Das erlaubt nicht nur, einen im Ganzen rechteckigen Grundriß der Plinthe zu folgern, sondern beweist, daß die Plinthen der beiden am gleichen Ort gefundenen und wahrscheinlich auch in derselben Werkstatt gearbeiteten Wiederholungen eine genau übereinstimmende Gestalt besessen haben. Sie läßt sich mit Wahrscheinlichkeit ergänzen. Die dritte (Längs)seite muß parallel zur ersten gelaufen sein (z auf Abb. 55). Bekräftigt wird dies dadurch, daß diese Parallele sich in der Gruppe selbst wiederholt: außer in der Bewegungsachse des Menelaos noch in der Linie, welche die äußersten Teile der Gruppe nach dieser Seite, die Zehen am r. Fuß des Menelaos und das r. Knie des Patroklos, miteinander verbindet, eine nicht sehr wesentliche Einzelheit, die aber durch ihre Nähe zur Plinthenkante Bedeutung gewinnt. Die vierte, schmale Kante ist festgelegt durch den antiken vorderen Rand von **V_{1d}**, der 40 cm von den Zehen am Fuß des Menelaos entfernt ist. An der hier erhaltenen Ecke der Standplatte und wahrscheinlich nur hier ist vom rechten Winkel abgewichen. Die Kanten laufen um ein geringes spitzer aufeinander zu (w und x auf Abb. 54). Der Grund ist offensichtlich. Wäre man auch hier bei der Rechtwinkligkeit geblieben, so hätte sich eine große überschüssige Fläche ergeben, die frei von tragenden Gliedern der Gruppe bleibt. Sie ist durch die Abweichung nur verkleinert. Denn unnötig ist sie deswegen noch nicht. Sie liegt unter dem r. Unterarm des Menelaos und gerade nach dieser Ecke hängen die schwersten Teile der Gruppe über. Die wiedergewonnene Plinthenform mit der dazu zu denkenden Basis erfüllt überhaupt, wie man anerkennen muß, durchaus ihre Aufgabe, Standfläche für die Figuren und Grundfläche für die Komposition zu sein.

Nun hat aber diese Plinthen- (und Basis)gestaltung ihre besondere Struktur. Sie wird sofort deutlich, wenn man die Gruppe von den beiden Schmalseiten her betrachtet (Abb. 55a und b). Zieht man den Schild ab, der gesondert gearbeitet und angestückt war, so erscheint die ganze Gruppe in ein hohes und schmales Rechteck eingeschlossen, dessen Basis die jeweilige Plinthenkante ist. Die Plinthenform hängt genetisch zusammen mit dem Marmorblock, aus dem die Kopie herausgehauen ist und der die Gestalt eines länglichen Prismas hatte. Die Blockform so sklavisch in der Plinthenform zu bewahren und Gewalt über das Werk gewinnen zu lassen ist nicht grie-

1) Bei **V_{1d}** ist die antike Plinthe bis 18 cm hinter der Ferse des Menelaos erhalten. Hier müßte eine Spur der Stütze zu sehen sein, wenn sie an der gleichen Stelle aufsaß wie bei **L**. Sie fehlt.

chische, noch weniger hellenistische Gewohnheit. Auch die Auffassung der Gruppe, welche mit diesem technischen Verfahren verbunden ist, ist, wie sich zeigen wird, nicht griechisch. Und noch mehr spricht die Unwahrscheinlichkeit, daß schon die originale Gruppe ein Marmorwerk gewesen sei, gegen die Annahme der Ursprünglichkeit dieser Plinthenform. Die Plinthen der beiden Wiederholungen aus der Villa Hadrians sind eine freie und selbständige Umgestaltung der Kopierwerkstatt.

Als solche sind sie trotz ihres Zusammenhangs mit dem Arbeitsvorgang gleichzeitig wichtige Zeugnisse für die Aufstellung und damit für die Auffassung der Gruppe zur Entstehungszeit der vatikanischen Repliken; denn ihre tektonische Form ist, wie schon angedeutet, nur als Fortsetzung der Basisgestalt denkbar. Als Hauptansicht dieser Exemplare kommt nur der Anblick von der einen Langseite der Plinthe her in Frage, in welchem das Profil des Menelaos und der starke Kontrapost seiner Bewegung sich rein darstellen, während sein Antlitz in 5/6 Ansicht und von Patroklos genug erscheint, um die Handlung deutlich zu machen (Abb. 56a). Das wird aufs schönste durch die römische Gemmenüberlieferung bestätigt. Denn die Grundvorstellung, von der die vorhadrianische Klasse der Pasquino-Gemmen (I 1—2) ausgeht, ist diese für die Exemplare der Hadriansvilla überlieferte Hauptansicht. Auch diese sind ja schon im 1. Jahrhundert gearbeitet. Aber die Mischklasse (III 1—4) bezeugt diese Anschauung noch für das zweite nachchristliche Jahrhundert. Endlich war auch die Variante in Aquileia nach der Absicht des römischen Kopisten für die Ansicht von dieser Seite her gearbeitet. Das Bruchstück des Helmbusches spricht deutlich genug. Es sollte nicht von vorne gesehen werden, war auf seiner linken Seite vernachlässigt und nur auf seiner rechten zu voller Wirkung gebracht (Abb. 23).

Diese Auffassung der Gruppe wurzelt im Klassizismus der früheren Kaiserzeit. Klassizistisches Wollen ist es, diejenige Ansicht auszuwählen, in welcher die Tiefe möglichst unterdrückt wird, das Ganze in flachem, klarem Relief erscheint und die Bewegung parallel zum Betrachter abläuft. Tiefer enthüllt es sich in seiner Absicht. Zugunsten einer formalen Ebenmäßigkeit, Gefälligkeit, Ruhe — stärker ausgedrückt: zugunsten eines fast athletischen Exerzierens (Menelaos) sind in dieser Ansicht alle Elemente der Erregung, der dramatischen Spannung, der Steigerung der körperlichen und seelischen Kräfte bis zur völligen Ausschaltung gemildert. Folgerichtiger noch, bis ins Spielerische vorgetrieben trat uns diese Auffassung bei dem ersten Gemmentypus entgegen (S. 8f.). Die Gruppe baut sich, von dieser Seite her gesehen, in einem rechtwinkligen Dreieck auf, wobei die Bodenlinie die kürzere Kathete, der Körper des Menelaos die Hypothense, der Abschluß nach rechts die zweite Kathete bilden. Die Geschlossenheit der Komposition ist aufgegeben. Die Bewegung, einseitig nach rechts vorstoßend, wird nicht abgefangen, sondern verlangt eine Gegenbewegung. Das erlaubt, die 'römische' Anschauung und ihren Formalismus noch schärfer zu erfassen. Denn diese Gegenbewegung konnte nur durch ein Gegenstück der Gruppe eingeführt werden. Von hier aus fällt Licht auf die Tatsache, daß mindestens die Wie-

derholungen der Hadriansvilla zu Paaren an der gleichen Stelle gefunden wurden. So sehr man sich gegen solche sinnlose Verdoppelung sträuben mag, der von zwei Seiten her gestützte Schluß ist nicht zu umgehen, daß hier zwei Kopien der Gruppe einander gegenüber aufgestellt waren, die eine in der 'römischen' Hauptansicht, die andere mit der entsprechenden Rückseite sich darstellend (vgl. Abb. 56). Fraglich bleibt nur, ob bei dieser der Schild weggelassen wurde; nötig war es nur, wenn beide Exemplare vor einem architektonischen oder landschaftlichen Hintergrund standen. Das Überwiegen des formalen über das inhaltliche Interesse, die Voraussetzung für eine solche Verdoppelung, haben wir schon bei der Interpretation der gewählten Hauptansicht festgestellt. Und es läßt sich nicht verkennen, daß eine beträchtliche, freilich äußerliche dekorative Wirkung von seiner solchen Gegenüberstellung ausgeht. Sie ist nichts Neues und scheint nicht wenig kennzeichnend für den römischen Geschmack zu sein. H. Winnefeld¹⁾, W. Klein²⁾ und ich selbst³⁾ haben auf solche Fälle der Verdoppelung einer und derselben Figur hingewiesen, die sich dann in Vorder- und Rückansicht, in Bewegung und Gegenbewegung ergänzen. Mit den beiden Repliken des myronischen Diskobol liefert die Hadriansvilla selbst ein zweites, sehr ähnliches Beispiel. Und das lysippische Ringerpaar in Neapel, die beiden Athleten- und Kämpferpaare in Dresden können nur von solchen merkwürdigen Aufspaltungen griechischer Originale herrühren, welche die Aufnahme des Plastischen erleichtern und seine Wirkung in ein rhythmisches Bewegungsspiel umdeuten.

Die Aufstellung der Wiederholungen in der Hadriansvilla war nicht die originale, wie die marmormäßige Plinthenform, die klassizistische Struktur der gewählten Hauptansicht, die Unterordnung unter den dekorativen Gedanken der Verdoppelung beweisen.

Zur Ermittlung der ursprünglichen Hauptansicht führt zuverlässiger das zweite Kriterium, die Massierung der hauptsächlichen Ausdruckselemente. Sie ist in der Ansichtsseite zu erblicken, die oben schon als die Vorderansicht bezeichnet wurde (Taf. I). Das aufgereckte, flammende Haupt des Menelaos, dessen Blick das Innerste des Vorgangs zusammenzuraffen scheint, hält den Betrachter in seinem Bannkreis fest. Seine Achse, die den Willen des Helden ausstrahlt, unterwirft sich den Willen eines jeden, der sich dem Werk nähert. Er findet sich vor dem die ganze Gruppe wie ein Hintergrund abschließenden Schild. Von dieser Seite her betrachtet, erscheinen die stärksten Tiefenreize, die Unterschenkel und der rechte Arm des Patroklos, in der gleichen starken Verkürzung, doch so, daß sie als kräftige Akzente sich der Sprache des Ganzen einfügen. Die Gruppe erlangt trotz aller Bewegtheit jene Standfestigkeit und Möglichkeit der Beharrung, ohne welche ihr plastischer Gehalt sich nicht zu eindringlicher Wirkung sammeln kann. Sie nimmt die Gestalt einer Pyramide an, deren Spitze durch den Helmbusch gebildet wird. Ihre Basis aber ist aufgelöst in das prachtvoll rhythmisierte Stützenbündel

1) Villa des Hadrian 144 ff.

2) ÖJh. 19/20, 1919, 258 f.

3) Antiken in ostpreußischem Privatbesitz 196 f. [44 f.].

der Beine und des herabhängenden Arms (oben S. 39). Hier entfaltet die Gruppe ihre größte Rundheit, und der vorwärtsdrängende Leib des Menelaos wird zur tragenden Mitte. Hier vor allem baut sie sich aus Körpern auf, die zu dem Hintergrund des Schildes in der gleichen Spannung stehen wie oft die Figuren im Innenrund einer rf. attischen Schale, und die Wechselwirkung von Schwere und Kraft öffnet den Einblick in das fast architektonische Gefüge des Aufbaus. Und trotzdem ist seine Festigkeit — wiederum in dieser Ansicht am deutlichsten — nur das Ergebnis eines ungeheuren, zwischen Tod und heroischem Aufschwung sich ausspannenden Lebens. In die kurze Spanne eines flüchtigen Augenblicks drängen sich wie zur letzten Entscheidung aufgerufen die widerstrebendsten Kräfte: höchste körperliche Anspannung, Wille zum blitzschnellen Handeln, schärfste Aufmerksamkeit. Das Beharrende und das Transitorische sind in dieser Ansicht unnachahmlich ineinander verwoben, die der Meister des Pasquino als die Haupt- und Ausgangsansicht bestimmt haben muß und in der wir die 'hellenistische' Aufstellung erkennen¹⁾. Sie bedarf keiner Bestätigung durch die Überlieferung.

Und doch fehlt sie nicht. Die Standplatte von L ist zwar ein moderner Ersatz der ursprünglich vorhanden gewesenen antiken Plinthe, der bei einer der Ergänzungen vorgenommen wurde²⁾. Von dem Stück Plinthe, das neben dem rechten Fuß des Menelaos nach Lugli³⁾ noch erhalten sein soll, habe ich nichts bemerkt. Auch O. Brendel, der auf meine Bitte eine genaue Nachprüfung vorgenommen hat, vermochte nichts Derartiges festzustellen. Aber die moderne Standfläche ist eben ein Ersatz, und der Ergänzter hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach an die Reste der antiken Plinthe gehalten. Mehreres weist darauf hin. Daß die antike Plinthe eine andere Gestalt als bei V₁ und V₂ hatte, beweist schon die fast bis zum Boden antike Baumstammstütze, die dort zur Hälfte außerhalb der Plinthe fiel. Nun zeigt aber auch der Zustand der antiken Teile dieser Wiederholung, daß sie nicht für die gleiche Ansicht berechnet war wie die Exemplare der Hadriansvilla. Denn die Gegend unter dem Chiton des Menelaos — innerer linker Oberschenkel, angrenzender Baumstamm und Gewandinneres —, welche sich dort dem Einblick öffnet, ist hier nur ganz oberflächlich angelegt. Sie wird verdeckt in der eben ermittelten, ursprünglichen Hauptansicht. Mit dieser stimmt auch die Standplatte überein. In ihr steckt also vermutlich ein Stück echter Überlieferung. Dieser Schluß bleibt nicht ohne weitere Stütze. L gehört zu den späteren Wiederholungen des 2. Jahrhunderts n. Chr. Daß die späteren unter den Gemmenbildern, Klasse II, von dieser Hauptansicht ausgehen⁴⁾, bedeutet noch nicht viel, weist aber auf eine zweite antike Auffassung des Werkes hin, die sich der klassizistischen entgegenstellt. Viel wichtiger ist die Tatsache, daß diese 'hellenistische' Ansicht der Gruppe in hellenistischer Zeit tatsächlich aufs stärkste gewirkt hat. Denn diese ist gewählt für die Telephos-Orest-Gruppe auf zwei unten besprochenen etruskischen Aschenurnen (Abb. 64),

1) So auch Fr. Winter, E. Loewy und Fr. Studniczka, Artemis und Iphigenie 65.

2) Von Dütschke und Amelung nicht bemerkt.

3) Boll. d'Arte 9, 1929/30, 216.

4) Schon von Studniczka richtig betont; a. O. 65 Anm. 3.

die den Pasquino als Vorbild benützt. Diese, L und die zweite Klasse der Gemmen fügen sich also zu einer Überlieferung zusammen, welche auf die Aufstellung des hellenistischen Urbildes zurückgeht.

Die Spuren zweier Aufstellungen einer und derselben Gruppe, einer hellenistischen und einer veränderten römischen, sind hier nicht zum erstenmal beobachtet. Ein Schulbeispiel ist die Dirkegruppe in Neapel¹⁾. Die ursprüngliche, von dem römischen Kopisten verworfene Hauptansicht liegt übereck zu der erhaltenen Basis²⁾. Das Opfer liegt in der Mitte. Wie durch ein Tor stürmt der wütende Stier aus der Lücke zwischen den in ihrer Bewegung aufeinander abgestimmten Zwillingen hervor, von Zethos gelenkt, von Amphion abgefangen. Das plastische Gerüst hebt sich klar heraus. Die Gruppe baut sich aus den Kräften der bewegten und angespannten Körper empor, ein flüchtiger Augenblick des Stockens in dem rasenden Ablauf des Geschehens. Die für die Caracalla-Thermen gewählte Hauptansicht³⁾ ist durch die auf dieser Seite am reichsten ausgestattete Basis bestimmt. Absicht und Wirkung sind andere als bei der romanisierten Pasquino-Gruppe. Während dort die diagonale Bewegung in eine zum Betrachter parallele verwandelt wurde, werden hier die ursprünglichen Diagonalen durch andere ersetzt, ja gehäuft. Im Vordergrund jedoch stellt sich eine einfache, im Dreieck sich bis zu den Häuption des Amphion und des Stiers erhebende Bildfläche heraus. Sie klärt das optische Bild, in ihr werden aber alle plastischen Grundkräfte zum Schweigen gebracht. Dafür ist sie fast bis zur Verwirrung mit Körpern erfüllt wie die Reliefs römischer Sarkophage des späteren zweiten Jahrhunderts⁴⁾, und in den vielfachen Überschneidungen, den Tiefen, den Lichtern und Schatten werden malerische Wirkungen gesucht. In diesem antoninischen Neubarock lebt ein anderer Geist als in der älteren, klassizistischen Neuaufstellung des Pasquino. Und in der Entwicklung, welche von der einen zur anderen führt, steckt ein Stück römischer Kunstgeschichte.

Zur Höhe der ursprünglichen Aufstellung genügen wenige Worte. Sie kann nur annähernd aus dem Werk selbst gewonnen werden, wobei fraglich bleiben muß, ob die günstigste Aufstellung auch die tatsächliche gewesen ist. Für jene ist eine geringe Aufsicht auf die Standplatte zu verlangen, die zur Klärung der Tiefenschichtung wesentlich beiträgt. Man darf hierin nicht zu weit gehen, wie Abb. 49 zeigt, die schon von zu hohem Standpunkt aus aufgenommen ist. Der Augenpunkt dürfte eher unterhalb als oberhalb der Oberschenkelmitte am Patroklos gelegen haben. Die Standfläche sollte sich also ungefähr 1,30—1,40 m über dem Boden erheben. Es ist lehrreich, diese errechneten Maße mit der Höhe der Basis zu vergleichen, welche von dem Weihgeschenk Attalos I. für seine Siege über Antiochos im Athenaheiligtum erhalten geblieben ist (etwa 230 v. Chr.)⁵⁾. Diese betrug $65 + 21,5 +$ die Höhe mindestens einer Stufe, läßt sich also auf wenigstens 1,10—1,20 m

1) Fr. Studniczka, Zs. f. b. Kunst 1903, 171 ff.

2) A. O. Taf. 1.

3) A. O. Abb. 1; Winter, KiB.², 357.

4) Vgl. auch G. Rodenwaldt, Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst, Berl. Abh. 1935 (Phil.-Hist. Kl. 3), 1.

5) AvP. VIII 24 ff. nr. 21—28.

bestimmen. Zieht man in Betracht, daß diese Basis, die nur wenig über einen Meter breit war, Statuen kleineren Formates als der Pasquino getragen hat, so zeigt sich in ihr der gleiche Proportionssinn wie beim Original des Pasquino.

Das Original war ein Bronzework. Drei wesentliche Beweisgründe hat schon die bisherige Untersuchung ergeben:

1. Die Genauigkeit der Wiederholungen. Die Übereinstimmung der guten Kopien bis in die kleinsten Einzelheiten hinein ist so ungewöhnlich eng, daß die Kopisten antike Abgüsse des Originals in ihren Werkstätten zur Verfügung gehabt haben müssen. Abgüsse aber hat man — darauf haben S. Reinach³⁾ und A. B. Wace⁴⁾ mit Recht hingewiesen — nur von Bronzeworken hergestellt.

2. Die Freiheit in der Plinthenwahl. Wo es sich noch nachprüfen läßt (L, V₁, V₂), sind die Form und die Orientierung der Plinthe verschieden. Die Kopisten waren hierin, wie es bei einem Bronzework und seinen Abgüssen nur natürlich ist, nicht gebunden. Bei V₁ und V₂ ist das Verhältnis der Plinthe zum Marmorblock noch zu erkennen. Aber gerade dies hat sich als Eigentum des römischen Kopisten und nicht als ursprünglich erwiesen.

3. Die Stützen. Das Original besaß die für die Ausführung in Marmor nötigen Stützen nicht. Denn in ihrer Erfindung waren die Kopisten frei. Die Hauptstütze hatte bei V₁ und V₂ eine andere Form und saß an anderer Stelle als bei L.

Dies möge genügen. Aus Eigentümlichkeiten der Form auf das Material des Originals schließen zu wollen, wäre namentlich bei 'gefühlten' Kopien ein meist fragwürdiges Unterfangen. Die Frage lautet vielmehr richtiger gestellt, ob jene sich unter der Annahme eines Bronzeoriginals erklären lassen. Daß aber ein solches der Überlieferung zugrundeliegt, ist durch die Exaktheit der Kopien, das Schwanken in der Plinthenform und die Freiheit der Kopisten in der Erfindung und Anbringung der Stützen so gut wie erwiesen.

2.

HANDLUNG UND GESTALTEN

Durch die florentiner Ergänzungen ist die neuere Auffassung des dargestellten Vorgangs in die Irre geleitet worden. Schleppt wirklich der Stehende den Leichnam aus der Schlacht, so wie er ihn hält, auf dem linken Oberschenkel? Mit gegrätschten Beinen, einen Fuß dem andern nachziehend, immer in Gefahr über die am Boden schleifenden Unterschenkel des Toten zu straucheln?

Die Leipziger Wiederherstellung beseitigt auch hier jeden Zweifel. Die originale Erfindung ist allerdings eine sehr polyphone und läßt neben dem Hauptmotiv noch allerlei Nebentöne aufklingen. Und so gilt es, vor der Beantwortung der Hauptfrage einem geistreichen und schönen Nebenmotiv

1) RevArch. 19, 1924, 227 ff.

2) An Approach to Greek Skulpture (1935) 29.

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., Phil.-hist. Kl. LXIII, 4.

seine richtige Stelle in der Sprache des Ganzen anzuweisen. Die rechte Hand des Toten liegt auf der Schulter des Kampfgenossen. Liegt sie 'noch' dort? Man könnte einen Augenblick daran denken, daß der erst Schwerverwundete eben noch seinen Arm um die Schultern des Freundes gelegt hatte, um von diesem gestützt aus dem Kampf geleitet zu werden. Als er tot zusammenbrach, hat ihn der Freund mit dem linken Oberschenkel und dem rechten Arm aufgefangen und wird ihn sachte zu Boden gleiten lassen¹⁾. Das ist eine Täuschung. Denn im Urbild trug der Stehende die Lanze schon in der Linken, hatte sich also auf die Aktion vorbereitet. Und in seiner Gestalt, in seinem Antlitz fehlt jeder Widerhall des Sterbens. Er weiß um den längst eingetretenen Tod des Jünglings. Aber es ist eine beabsichtigte Täuschung, ein bewußter Anklang an ältere Bilder von Verwundeten und hilfreichen Freunden. Denn dieser Anklang hält einen schmerzlichen Schein des Lebens selbst noch im Toten fest und lenkt den Blick auf etwas Entscheidendes: auf die freundschaftliche Bindung der Helden aneinander. Sie ist überall wiederzufinden, in der schmerzgetroffenen Miene des Kämpfenden so gut wie in der Behutsamkeit, mit der er im Leichnam noch den Lebenden empfindet, und endlich in der heroischen Entschlossenheit, die Leiche vor den Feinden zu retten. Dies Nebenmotiv hat einen Gefühlswert, keinen Handlungswert.

Der Hauptvorgang ist ein anderer und gerade umgekehrt zu lesen. Die linke Hand des Stehenden hält den Oberarm des Toten nicht fest umklammert sondern liegt nur lose mit den Fingerspitzen und dem Beginn des Handtellers an, eben genug, um ein Abgleiten des vorher in diese Lage gebrachten Arms zu verhindern. Der Griff hat sich gelockert; in einer schwebenden Pause läßt die körperliche Anspannung nach, um alle Kräfte in der geistigen Aufmerksamkeit zu sammeln. Ein Durchgangsstadium zwischen einer eben vollendeten und einer beabsichtigten Handlung ist auch in dem Ganzen dargestellt. Der bärtige Held denkt nicht daran, die Leiche aus dem Kampfgewühl zu schleifen. Er hat sie von der Erde aufgehoben und zunächst auf seinen Oberschenkel gewuchtet. Jetzt späht er nach einem Augenblick des Unbehelligtseins aus, um sie in mächtigem Schwung über die linke Schulter zu werfen. So will er sie aus der Schlacht tragen. Wird es ihm gelingen? Es gehört zu der dramatischen Wucht der Erfindung, daß sie in eine — wie wir noch sehen werden — sehr berechtigte Frage ausklingt, ähnlich und doch weit größer und stärker wie die Laokoongruppe, diese freilich bei einer Nebenfigur, dem älteren Sohn des Priesters²⁾. Daß diese Interpretation die ursprüngliche Erfindung trifft, bedarf vor unserer Wiederherstellung kaum noch des Einzelnachweises. Der rechte Arm des Toten weist den Weg. Und

1) Klassische Erfindungen wären dann weitergedacht wie die schöne Gruppe auf dem Fries von Phigalia (Platte 539; Phot. Mansell; Winter, *KiB.* 281, 1) oder auf Gemmen (G. M. A. Richter, *Catal. engr. gems* Nr. 337 Taf. 74; H. B. Walters, *Catal. engr. gems* Nr. 1056 Taf. 16). Besonders die letztere, eine unter etruskischem Einfluß entstandene frühromische Arbeit, könnte unter dieser Voraussetzung ein dem Pasquino unmittelbar vorausgehendes Stadium der Handlung veranschaulichen.

2) Vgl. Goethes Laokoon-Aufsatz (Jubiläumsausgabe Bd. 33, 133f.) und dazu G. von Lücken in *Natalicium*, J. Geffcken zum 70. Geburtstag, 85 ff.

wenn man die jetzige Hauptansicht der Gruppe mit der älteren florentiner vergleicht, so ahnt man deutlich schon den kommenden Schwung voraus, der den Leichnam über die Schulter des Stehenden werfen soll.

Aber wer sind die Helden? Das ist keine bloße Frage der Benennung, die nur ein hermeneutisches Interesse erregen könnte. Ihre Beantwortung vielmehr erschließt das Werk erst voll dem Verständnis. Auch hierfür schafft die Leipziger Wiederherstellung eine neue und sichere Grundlage, ja sie vermag den Ausschlag in einem langen und unentschiedenen Gelehrtenstreit zu geben oder wenigstens besser zu erkennen.

Die ältesten Erklärungen fanden an der fragmentarischen Erhaltung des damals einzig bekannten Pasquino-Torsos (**B**) ein weites Betätigungsfeld und tasteten alle Möglichkeiten der mythologischen, realistischen, historischen, allegorischen Deutung ab: Herkules mit Geryones, Ringer, Gladiatoren, sterbender Alexander im Arm eines Feldherrn, Allegorie des Mars. Sie haben nur noch geschichtlichen Wert¹⁾. Die erlösende Einsicht geht auf Ennio Quirino Visconti zurück, dem vielleicht eine mißglückte aber nicht ganz abwegige Deutung Maffei²⁾ die Richtung gewiesen hat. Er hat den heroisch-idealen, ja homerischen Charakter der Gruppe erkannt und wollte Menelaos mit der Leiche des Patroklos nach dem 17. Gesang der Ilias sehen³⁾. An dem epischen Bedeutungskreis, in dem die Benennung gesucht werden müsse, sind die späteren Erklärer mit Recht nie irre geworden. Aber die Ilias selbst schien der Deutung Viscontis nicht durchweg günstig zu sein. So hat nach einem Vermittlungsversuch Brøndstedts, der Ajas und Patroklos erkennen wollte, kein Geringerer als G. Welcker eine zweite, verlockende Erklärung vorgeschlagen: Ajas, welcher den toten Achill vor den Troern rettet⁴⁾. Und lauten die Verse aus der Kleinen Ilias (fr. 2):

Αἴας μὲν γὰρ ἄειρε καὶ ἔκφερε δῆϊοτῆτος ἥρω Πηλεΐδην — — —

nicht wie eine Beschreibung unserer Gruppe? Seitdem blieb die Meinung gespalten. P. Wolters⁵⁾, W. Amelung⁶⁾, Waser⁷⁾, E. Löwy⁸⁾, Fr. Studniczka ('trotz berechtigter Bedenken')⁹⁾, G. Lugli¹⁰⁾ schlossen sich der Erklärung Viscontis an und stützten sie z. T. mit neuen Gründen. Fr. Overbeck¹¹⁾ hingegen erkannte Ajas mit dem Leichnam des Achill, und L. Ulrichs¹²⁾ wollte in dem vermeintlichen Adler (s. unten S. 105) auf dem Gesichtsteil des Helmes

1) Die älteren Deutungen von Luigi Conterini, Pietro Martino Felice und anderen bei Fiorillo, Kunstblatt V 1824, 185 und O. Waser a. O. 598 ff.

2) Raccoltà di Statue Nr. 42: Ajas im Arm eines Unbekannten.

3) Visconti, Lettera all'Abbate Francesco Cancellieri intorno alla Statua di Patroclo esistente in Roma e volgarmente detta Pasquino (1788 = Cancellieri, Notizie intorno etc., 1789); Opere varie I, 173—5; Mus. Pio Clement. VI 28 ff.

4) Das Akademische Kunstmuseum zu Bonn² (1841) 75 ff.

5) Friederichs-Wolters, Antike Bildwerke Nr. 1397/98.

6) Führer durch die Antiken von Florenz 10.

7) a. O. 615 f.

8) Ausonia 2, 1907, 77 ff.

9) Artemis und Iphigenie 65.

10) a. O. 207 ff.

11) Bildwerke (1857) 551 ff.

12) Bonner Wpr. 1867, 9 ff.

ein redendes Zeichen des Ajas sehen¹⁾. Am entschiedensten trat in jüngster Vergangenheit der beste Kenner griechischer Sagen, C. Robert²⁾, für die Welckersche Auffassung ein. Auch P. Arndt hält, wie ich brieflichen Äußerungen entnehme, an ihr fest. Demgegenüber bleibt es Episode, daß auch der Brøndstedtsche Vermittlungsvorschlag in jüngster Zeit eine beredte, aber in der Formenanalyse wenig überzeugende Verteidigung gefunden hat³⁾.

Gleichgewichtig wie ihre Vertreter scheinen zunächst auch die Argumente für und gegen die beiden Auffassungen zu sein. Die Wunden des Leichnams sind an **L** vermutlich nicht vollständig kopiert wie sie es wahrscheinlich an **V₁** waren. **L** und **B** zeigen eine Speerwunde in der linken Weiche, das Schulterfragment **V_{1c}** einen Speereinschuß im Rücken zwischen den Schulterblättern. Beide Verwundungen passen nicht zu Achill. Nimmt man sie jedoch zusammen, wie es vielleicht bei den vatikanischen Wiederholungen der Fall war, so ergeben sich die Todeswunden des Patroklos nach der Erzählung des 16. Gesanges der Ilias. Am Rücken und an den breiten Schultern hat ihn die Hand des Gottes Apollon geschlagen, daß ihm die Knochen erbeben (v. 791 f.). Dort, an der vom Gott geweihten Stelle, ὦμων μεσηγγύς, trifft ihn bald darauf der Speer des Euphorbos (v. 806 f.)⁴⁾. Aber ihm ist von der Hand des Stärksten der Troer zu sterben bestimmt. Hektors Speer fährt ihm 'in die unterste Weiche' (v. 818 ff.)⁵⁾. Ein Gott und zwei Helden sind nötig, um ihn zu fällen. Mindestens drei von den Wiederholungen der Gruppe folgten mit großer Wahrscheinlichkeit mehr oder weniger eng dieser Schilderung. Sie meinen ohne jeden Zweifel Patroklos. Aber sind wir berechtigt, das Gleiche für das hellenistische Original anzunehmen? Ebenso unzweideutig steht die Gruppe unter den Reliefbildern der Tensa Capitolina, die das Leben des Achill erzählen, für die Rettung seines Leichnams durch Ajas (Abb. 18). Schon in der Antike konnte man beide Szenen in das Werk hineinsehen. Die maßgleichen und formgetreuen Wiederholungen sind vielleicht beweiskräftiger. Auch die Waffenlosigkeit und Nacktheit des Leichnams, den Hektor beraubt hat, paßt besser zu Patroklos; 'wenn er auch γυμνός ist, so wollen wir keine Mühe sparen, ihn dem Achill zurückzubringen; die Waffen hat ja Hektor in wehen-dem Helmbusch', ruft Menelaos dem Ajas zu (17, 120 ff.)⁶⁾. Allein sofort stellen sich wieder Anstöße ein. Die Jugend des Toten entspricht nicht dem epischen Bild des Patroklos. Bei Homer ist er älter als Achill und zweifellos

1) Apollodor, Bibl. III 162 (12, 7, 2).

2) Arch. Hermeneutik 40f.; Griech. Heldensage III 1189 Anm. 1.

3) W. Brachmann, Phil. Wochenschr. 1922, 786 ff. — Der stehende Held ist nicht σκυθρωπός, könnte höchstens in der falschen Kopfhaltung so erscheinen. Die Bildung der Augen und Brauen will zunächst von der Kunstsprache der Zeit her verstanden werden.

4) ὁπιθεν δὲ μετὰφρενον ὀξεί δουρὶ | ὦμων μεσσηγγύς σχεδόθεν βάλε Δάρδανος ἀνὴρ, | Πανθοῖδης Ἐυφορβος, . . .

5) Ἐκτωρ δ' ὥς εἶδεν Πατροκλῆα μεγάρυμον | ἅψ ἀναχαζόμενον βεβλημένον ὀξεί χαλκῷ, | ἀγχίμολόν ῥά οἱ ἦλθε κατὰ στίχας, οὔτα δὲ δουρὶ | νείατον ἐς κενεῶνα, διαπρὸ δὲ χαλκὸν ἔλασσε.

6) »Αἶαν, δεῦρο, πέπον, περὶ Πατρόκλοιο θανόντος | σπεύσομεν, αἶ κε νέκυν περ Ἀχιλλῆι προφέρωμεν | γυμνόν· ἀτὰρ τά γε τεύχε' ἔχει κορυθαίολος Ἐκτωρ.«

bärtig gedacht¹⁾. Die Rechnung geht nicht auf. Den 17. Gesang der Ilias hat man in der Antike als die Aristie des Menelaos aufgefaßt. Die Krönung bildet am Schluß die Rettung des Leichnams. Aber nicht er allein sondern zwei Helden, Menelaos und Meriones, tragen auf den Schultern den gewaltigen Leib des Patroklos aus dem Getümmel (v. 716—761). Überaus eindrucksvoll das Bild der beiden Helden, wie sie sich unter den schon erstarrten Leichnam stemmen (ὑποδύντε), ausgemalt in dem Gleichnis der Maultiere, welche bis zum Versiegen der Kräfte und des Mutes einen künftigen Balken oder Schiffsmast auf steilem Pfad vom Bergwald herabschleppen. Durfte und würde sich ein plastisches Werk, das die Bergung der Leiche des Patroklos schilderte, von diesem Bild entfernen? Einen weiteren, nicht leicht zu nehmenden Gegengrund, der wiederum für die Achillszene spricht, scheint die Leipziger Wiederherstellung neu zu liefern. Der Stehende ist, wie wir sahen im Begriff, sich den Leichnam über die Schulter zu werfen. Der Held aber, der bärenstark allein den toten Kampfgenossen über der Schulter aus der Schlacht trägt, ist ein in der bildlichen Überlieferung feststehender Typus, der seit dem Krater des Kleitias und des Ergotimos²⁾ allein für Ajas mit dem toten Achill entwickelt wurde³⁾. Nachdem manches, wenn auch nicht eindeutig, für die Viscontische Deutung zu sprechen schien, gibt das ikonographische Argument der Erklärung Welckers einen neuen Auftrieb. Wer für Menelaos und Patroklos eintritt, kann sich auf den menschlich warmen, ethischen Unterton der Gruppe berufen; wer Ajas—Achill vorzieht, darauf, daß der Hauptheld nicht Menelaos, der μάλθακος αἰχμητής (v. 588) sein könne, den später die Tragödie zum Weichling gestempelt hat. Die Partie scheint für beide Teile gleich zu stehen. Und die Forschung hat sich merkwürdigerweise dabei beruhigt.

Und doch ist das Problem überreif, und die Lösung heißt: Menelaos und Patroklos. Anstöße sind dazu da, erklärt zu werden, ehe man sie zum Verwerfen benutzt. Unter dem Zauberstab der richtigen Lösung verwandeln sie sich in Beweisgründe und führen tiefer in die Besonderheit des ganzen Werkes ein, zumal wenn man die antiquarischen Argumente nicht logisch, sondern historisch wägt. Die Reliefs des Helmes bleiben dabei vorläufig besser aus dem Spiel; denn sie können nichts beweisen, höchstens bestätigen. Vor allem aber ist es nötig, das Verhältnis der Gruppe zum 17. Gesang der Ilias schärfer als bisher zu beleuchten. Und gerade hierfür hat die neue Wiederherstellung erst die rechte Grundlage geschaffen.

1) Il. XI 786f. Aristarch zu XXIII 94; vgl. Lehrs, de Aristarchi stud. hom. 187. — Die Stellen und wertvolle Hinweise über die Auffassung des Patroklos im Altertum verdanke ich der Freundschaft W. Schadewaldts.

2) FR. Taf. 1/2.

3) Für viele Beispiele: sf. Kleinmeisterschale, Vatikan 317, JHSt. 52, 1932 Taf. 6; sf. Bauchamphora, Gerhard, AV. III Taf. 212; sf. Halsamphora in Corneto, NSc. 1930 Taf. 6, 1; sf. Krater in Würzburg, Langlotz Nr. 330 Taf. 101; sf. Olpe, Biblioth. Nat. 262, CV France 10, III H e Taf. 62. — Auf ein vermutlich plastisches Vorbild des 5. Jh. gehen die von O. Waldhauer, AA. 1927, 297 ff., zusammengestellten Denkmäler zurück.

Wer ist der Tote? Es sollte keines Wortes bedürfen, daß die völlige Nacktheit der Leiche Achill ein für allemal ausschließt. Kein griechischer Künstler konnte den Unbesiegten, der nie seiner Waffen beraubt wurde, so darstellen¹⁾. Künstlerische Erwägungen, die unkünstlerisch werden, wenn sie den Sinn entstellen, darf man nicht dagegen anführen. Brauchte der Meister des Pasquino den nackten Leib, so mußte er ihm unbedingt den Helm lassen. Und wie soll die jünglingshafte Blüte, ja Zartheit dieses Leibes zu dem stärksten der griechischen Helden vor Troja passen? Sie entspricht allerdings auch nicht dem homerischen Patroklos; oder doch nur, wenn man in ihm den ἐρώμενος des Achill sieht, der er in der Ilias nicht gewesen ist. Aber gerade das hat der Meister des Pasquino getan, ja mußte es tun. Die Geschichte der Patroklogestalt in nachhomerischer Zeit ist mit wenigen Worten skizziert. Noch die Sosiasschale gibt ihn bärtig²⁾. Wahrscheinlich als erster hat Aischylos in den Myrmidonen ein Liebesverhältnis zwischen den beiden befreundeten Helden angenommen³⁾. Da war es selbstverständlich, daß Achill, der βίη πολλὸν ἀμείνων (II, 787), der Männliche, Leidenschaftlichere (I6, Anfang), der ἐραστής und der ältere sein mußte. Was Aischylos tat, war nur, daß er das Bild des Heldenpaares nach den Idealen des nachhomerischen Griechentums umformte. Die Kunst, freier gegenüber der Überlieferung als die Dichtkunst, hat ihm schon vorgearbeitet. Denn wie die gesicherten Darstellungen des Patroklos in archaischer Zeit zeigen, wird auch er von den Kräften ergriffen, die Götter und Helden zu sieghaften Jünglingen werden lassen⁴⁾. Und dies neue Bild hat das ältere der Ilias verdrängt, ja man hat es in jene hineingesehen. Platon mußte in einer deutlich gegen die Auffassung der Zeit gerichteten Stelle des Symposion Homer gegen Aischylos aufrufen, um der epischen Wahrheit wieder zu ihrem Recht zu verhelfen⁵⁾. Aber weder er noch später Aristarch sind durchgedrungen. Man fand das Liebesverhältnis versteckt auch bei Homer angedeutet⁶⁾, und Apollodor⁷⁾ referiert über Patroklos als Liebling des Achill, als ob es nie einen Zweifel gegeben hätte. Er gibt damit, wie die einsame Stimme des Aristarch mehr beweist als widerlegt, die geläufige Anschauung der spät- und nachklassischen Epoche wieder. Welche Vorteile sie für den bildenden Künstler gewährte, braucht nicht ausgeführt zu werden. Hierzu kommen noch die in einem Teil der Repliken überlieferten Verwundungen des Patroklos. Das alles duldet kein Ausweichenmehr.

1) Dagegen darf man sich natürlich nicht auf frühe Vasenbilder berufen, die einem älteren Bildtypus des Kampfes um eine Leiche ohne Bezug auf Achill folgen, noch auch auf späte und gedankenlose Übertragungen wie die Tensa Capitolina.

2) FR. Taf. 123.

3) Myrmidones fr. 131 und 132.

4) Sf. Kantharos, Berlin 1737, G. von Lücken, Griech. Vasenbilder Taf. 33; sf. Schale mit Lieblingsnamen des Stroibos, Gerhard, AV. III Taf. 190/1; Schale des Oltos, Berlin 2264, G. von Lücken a. O. Taf. 8—9.

5) VII p. 180 A: Αἰσχύλος δὲ φλυαρεῖ φάσκων Ἀχιλλέα Πατρόκλου ἐρᾶν, ὃς ἦν καλλίων οὐ μόνον Πατρόκλου ἀλλὰ καὶ τῶν ἡρώων ἀπάντων, καὶ ἔτι ἀγένειος, ἔπειτα νεώτερος πολὺ, ὥς φησιν Ὀμηρος.

6) Aischines, Gegen Timarchos 141 ff., nach Schadewaldt typische Homerinterpretation der Zeit.

7) Biblioth. III 176 (13, 8, 4).

Aber kann der Stehende Menelaos sein? Er ist in der Ilias keineswegs der Weichling, zu dem ihn erst die spätere Tragödie gestempelt hat. Ein μάλθακος αἰχμητής wird er nur einmal höhnisch von Apollon genannt, um den zurückweichenden Hektor gegen ihn aufzustacheln (17, 587 f.). Sonst gehört der ἀρηίφιλος, der ξανθὸς Μενέλαος zu den ἀριστοὶ Ἀχαιοί. Er ist von Aussehen reckenhaft, breitschultrig, größer als Odysseus, wortkarg, mit heller Stimme begabt (3, 209—215). So lebt er in der epischen Überlieferung fort, groß, blond, blauäugig. Deutlich ist das Bestreben, ihn als den schönen Gatten der schönen Helena zu schildern, während in der Ilias außer wenigen Ansätzen (4, 147) nur sein Wesen durch die Rache für die erlittene Unbill und durch die Nähe zu der schönen Frau geformt erscheint. Daher seine Verjüngung¹⁾ im späteren Epos. Hier ist wohl auch der Ansatzpunkt zu erblicken für die Umwertung, welche die Gestalt des Menelaos in der Tragödie erfahren hat. Aber noch Tsetzes ist das alte homerische Bild des Helden vertraut, in dem er obendrein noch den dichten Bart hervorhebt²⁾. In der bildenden Kunst haben die jüngeren Wandlungen in der Gestalt des Menelaos kaum Spuren hinterlassen. Stets ist er königlich, heldenhaft, bärtig, sei es als Fürst der Achäer auf Vasen des 5. Jahrhunderts³⁾ und auf dem Telephosfries in Pergamon⁴⁾, sei es als Krieger oder im Kampf unter den spartanischen Bleifiguren⁵⁾ und auf Vasenbildern⁶⁾. Ausnahmslos trägt er den Rundschild⁷⁾. Wie in der Gruppe mit großem, zurückgeschobenem korinthischem Helm und hohem Busch erscheint er auf einer der Tabulae Iliacae im Zweikampf mit Paris — hier im Motiv dem Stehenden der Gruppe verwandt — und von Pandaros verwundet⁸⁾. Einen interessanten Zug fügt Philostrat zu dem Aussehen des Menelaos hinzu: er habe nach lakonischer Sitte langes Haupthaar getragen⁹⁾. Diese vereinzelte Nachricht kann durch allerlei Mittelglieder auf die falsche — oder richtige Beschreibung eines älteren Kunstwerks zurückgehen. Jedenfalls erscheint das lange Haar bei Menelaos auf Vasenbildern klassischer Zeit länger und stärker betont als bei anderen Helden der Ilias⁸⁾. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das lange Haupthaar, der dichte Bart und

1) Ps.-Peisandros fr. 17 (Lehrs) = Schol. Il. IV 147: ξανθοκόμης, μέγας ἦν, γλαυκόμματος, ἄρτι παρειᾷ | λοχμάζων, εὐκνημος. — παρειᾶς: R. Keydell, Hermes 70, 1935, 310.

2) Posthomer. 656f.: βαιὸς ἔην δέμας, εἶχε δ' ἄρ' εὖρος, | πυρρόχροος δ' ἄρ' ἔην, δασυπώγων, ξανθοέθειρος. 3) Z. B. Schale in Berlin, 2536, Roscher, ML. III 1630.

4) AvP. III 2, Taf. 33, 3: in der Mitte und nach vorwärts gewendet. Vgl. C. Robert, JdI. 2, 1887, 152. 5) BSA. 15, 1908/9, 138 Abb. 10 und Taf. 7.

6) Schale des Elpinikosmalers in Boston, L. D. Caskey, Att. Vase Paintings I Taf. 3, 7. — Schale in der Art des Brygos, Corneto, Mon. dell'Ist. 11 Taf. 20; Wiener Vorlegeblätter D Taf. 8, 1; Beazley, AV. 189. — Schale des Duris, Louvre, Wiener Vbl. 6, Taf. 7; Beazley, AV. 203. — Skyphos des Makron, Boston, FR. Taf. 85.

7) Vgl. auch Il. 17, 7: ἀσπίδα πάντοσ' εἴσῃν.

8) Jahn-Michaelis, Griech. Bilderchroniken Taf. 2, B. Ebenso freilich auch andere Helden. 9) Her. 6 p. 307.

10) Amphora des Altamura-Malers, Brit. Mus., Gerhard, AV. Taf. 169, 4; Beazley, AV. 335. — Krater in Bologna, Mon. dell'Ist. 10 Taf. 54; Antike 5, 1929, 283 Abb. 17; Beazley, AV. 337. — Lekythos in Leningrad, JHSt. 48, 1928 Taf. 3. — Kanne im Vatikan, FR. Taf. 170, 1.

die starke Hervorhebung dieser Züge an dem Helden der Pasquino-Gruppe charakterisierende Bedeutung haben; um die Frage, ob jene Sitte schon vor-dorisch war, hat man sich gewiß nicht bekümmert. Wie dem auch sei, er kann nicht der riesige Ajas, der 'Turm der Achäer' sein, der in der Gefahr finster blickend die Brauen herabzieht, bis die Augen verschwinden¹⁾, ganz abgesehen davon, daß er dann nicht den runden Schild sondern den hohen Turmschild tragen müßte, den Ajas auch im Kampf um die Leiche des Patroklos führt (17, 128. 132). Dieser männliche Held, strahlend in seiner Schönheit, kann nicht nur, er muß Menelaos sein.

Die Identifikation der Helden mag den Verstand überzeugen. Weit fruchtbarer ist es, den Blick auf den tiefen Zusammenhang zu richten, der die Erfindung des Meisters mit dem, dem Kampf um die Leiche gewidmeten Gesang der Ilias verbindet. In der Gruppe ist in der Tat eine treffende Interpretation eines ganzen Stücks der Ilias enthalten. Sie bringt nichts weniger als eine meisterhafte Ausschöpfung des Gehalts einer großen Dichtung im plastischen Bildwerk, und die wechselvolle Geschichte der schöpferischen Beziehungen zwischen Poesie und Skulptur ist durch die Pasquino-Gruppe um ein kaum ausdeutbares Wunder reicher geworden.

Der 17. Gesang hieß bei den Alexandrinern die *Μενελάου ἀριστεία*. Mit Recht. Denn Menelaos ist es, der zuerst die Gefahr erkennt und sich in den Kampf stürzt, um den allen Achäern teuren Leichnam zu retten (v. 1 ff.). Er ist die Seele des Unternehmens. An seiner Gestalt erfüllen sich die schweren Wechselfälle der Schlacht. Nachdem er den Stärksten der Gegner, Euphorbos, getötet, befällt ihn beim zweiten Ansturm der Troer unter Hektor Verzagen (v. 90 ff.). Er holt Ajas zu Hilfe (v. 102—122). Aber auch dieser wankt. Menelaos ist überall, um wie ein Adler (v. 674) nach Hilfe zu spähen und Verstärkung herbeizuführen (v. 246 ff., 648 ff.). Aber stets, wenn sich der Kampf um die Leiche zusammenzieht, ist er über Patroklos (v. 4 f., 138 f., 574—581, 588 f., 706). Sein einziges Ziel ist *ἀμύνειν Πατρόκλῳ* (v. 563 f.). Als er Hilfe herbeiholt, vertraut er ihn den beiden Ajas und Meriones mit beweglichen Worten an (v. 668 ff.). An ihn wendet sich Athena, als sie in der Gestalt des Phoinix den erlahmenden Mut der Achäer aufs neue anfeuert: „Deiner, Menelaos, wird Schmach und Schande harren, wenn des herrlichen Achill treuen Gefährten unter den Mauern Trojas die schnellen Hunde zerreißen. Drum sei standhaft und treibe das Volk an!“ (v. 556 ff.). Denn der Tod des Patroklos hat sein Herz gewaltig erschüttert²⁾, und tiefes Leid schwillt ihm in der Brust, je höher die Gefahr steigt³⁾. Über den Tod hinaus hält er dem Freund und Kampfgenossen die Treue⁴⁾.

1) Das lehrt der Vergleich mit dem Löwen, Il. 17, 136.

2) v. 564: ... μάλα γάρ με θανὼν ἐσεμάσσατο θυμόν.

3) v. 137—9: ὥς Αἴας περὶ Πατρόκλῳ ἥρωι βεβήκειν. | Ἀτρεΐδης δ' ἐτέρωθεν ἀρηΐφιλος Μενέλαος | ἐστήκει μέγα πένθος ἐνὶ στήθεσσιν ἀέζων.

4) v. 668—72: πολλὰ δὲ Μηριόνη τε καὶ Αἰάντεσσ' ἐπέτελλεν | »Αἴαντ' Ἀργείων ἡγήτορε Μηριόνη τε, | νῦν τις ἐνηΐης Πατροκλῆος δειλοῖο | μνησάσθω· πᾶσιν γὰρ ἐπίστατο μείλιχος εἶναι | ζῶδες ἔων· νῦν αὖ θάνατος καὶ μοῖρα κιχάνει.«

Die Rettung des Leichnams ist vieler Helden Werk. Aber das Herz des Dichters ist bei Menelaos, den allein er, v. 702 ff., apostrophiert. Wunderbar rankt sich die Komposition des Gesanges um seine Gestalt. Sie gliedert sich in fünf große Stufen (v. 1—122, 123—261, 262—542, 543—699, 700—761). Menelaos leitet die ersten und die letzten beiden ein, während er als der scharfblickende und stimmungsgewaltigste unter den Helden zum Abschluß der ersten, der zweiten und der vierten (eng mit der dritten zusammenhängenden) Stufe immer stärkere Hilfe heranzieht oder heranzuziehen sucht: Ajas, weitere Achäerfürsten, Achill selbst. Die ersten drei Stufen bilden mit dem Aufgebot immer stärkerer Kräfte und dichterischer Mittel eine fortlaufende Steigerung. Die vierte bringt mit dem konzentrischen Eingreifen der Götter die höchste dramatische Spannung, die fünfte die Rettung.

Volltönend wie eine Exposition sind gleich die Verse 1—6, die Menelaos mit Entschiedenheit in die Mitte stellen:

οὐδ' ἔλαθ' Ἀτρείος υἱὸν ἀρηίφιλον Μενέλαον
 Πάτροκλος Τρώεσσι δαμείς ἐν δηιοτῇτι.
 βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυθμένος αἶθοπι χαλκῷ,
 ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτῷ βαῖν', ὥς τις περὶ πόρτακι μήτηρ
 πρωτοτόκος κινυρή, οὐ πρὶν εἰδυῖα τόκοιο.
 ὥς περὶ Πατρόκλῳ βαῖνε ξανθὸς Μενέλαος.

Mit dem Bilde des über den Leichnam sich stellenden Menelaos ist das Grundmotiv angeschlagen. Es folgt der Sieg über Euphorbos, das Bild des unerschütterlich ausharrenden Helden, an den sich niemand heranwagt (v. 61—69). Erst als Hektor die Troer heranzuführt, muß er weichen (v. 106 bis 113), während jener die Waffen des Achill raubt. Aber er weicht nicht anders, wie später auch Ajas, ja die versammelten Achäerfürsten den Leichnam zeitweise aufgeben (v. 274 ff.). Die Parallele ist beabsichtigt. Denn auch die zweite Stufe entwickelt sich in völliger Entsprechung zur ersten. Jetzt tritt Ajas über die Leiche, Menelaos neben ihn. Der Erfolg bleibt nicht aus. Hektor und die Troer ziehen sich zurück (v. 123—139). Aber von Glaukos angestachelt zieht Hektor die Troer samt den Hilfsvölkern zu einem zweiten, mächtigeren Vorstoß zusammen. Zeus verleiht ihm vor dem nahen Ende noch einmal gewaltige Kraft. Der Sieg über Ajas scheint gewiß (v. 235 f.). Seine Lage wird unhaltbar (v. 238—245). Ajas, der Zweite nach Achill, ist gewiß vom Standpunkt der dichterischen Ökonomie her gesehen unentbehrlich. Aber er ist gleichzeitig Folie für Menelaos: auch er vermag nicht mehr auszurichten. Die Parallelisierung wird durch Gleichnisse unterstrichen, die zugleich fein charakterisieren. Beider Helden Auftreten und Wirken begleiten weit ausgemalte Vergleiche. Wie die Mutterkuh nach dem ersten Wurf über das Kalb so tritt Menelaos über den toten Patroklos¹⁾. Nach der siegreichen Abwehr und der Erlegung des Euphorbos aber gleicht er dem furchtbaren Berglöwen, der der geschlagenen Kuh den Nacken zer-

1) S. die oben im Text ausgeschriebenen Verse.

bricht, Blut und Inneres schlürft, und an den sich die Hirten und Hunde, zitternd vor Furcht, nicht herantrauen¹⁾. Ajas aber steht über Patroklos grimmig wie die Löwin über ihren Jungen, wenn ihnen im Wald Männer begegnen (v. 132—136). Und sein Wüten ist wie das blutige Werk eines starken Ebers unter der Meute im Waldtal (v. 281 ff.). Das Bild des Löwen für Menelaos wird durch den ganzen Gesang festgehalten. Schön wird es am Schluß wieder aufgenommen, wo Menelaos widerstrebend vom Kampfplatz scheidet, einem Löwen gleichend, der, von nächtlichem Kampf ermattet und von Hunden und Männern bedrängt, mit anbrechendem Morgen nur ungern von seiner Beute läßt (v. 657—664). Anders aber als der riesige Ajas, dessen Natur schon löwenhaft ist, schöpft Menelaos seine Kraft und seinen Mut aus reichen Gefühlstiefen und aus seiner Rechtschaffenheit. Er wird erst zum Löwen.

Die dritte Stufe bringt die Antwort auf das Strategem des Hektor. Die Achäer sammeln sich einmütig²⁾ um die Leiche des Patroklos. Auch sie stärkt Zeus. Erst weichen sie, dann die Troer unter Hektor. Fast reißen die Griechen den ihnen von Zeus noch gar nicht bestimmten Sieg an sich (v. 321 f.). Da erfolgt das Eingreifen eines neuen Gottes, des Apollon, der in der Gestalt des Heroldes Periphas den Aineias aufruft und ihm das Wohlwollen des Zeus verkündet (v. 322—332). Von diesem und Hektor geführt flammt der Widerstand der Troer wieder auf. Die Zweikämpfe, in denen sich anfangs noch Ajas hervorgetan hat — ebenfalls eine Parallele zu Menelaos — treten zurück. Ebenso Menelaos selbst, der im ganzen dritten Abschnitt im Hintergrund bleibt, aber neben Ajas an der Leiche des Patroklos gedacht wird (v. 507—511). An die Stelle der Heldenbegegnung tritt das Ringen der Völker. Die Danaer bilden auf Geheiß des Ajas mit ihren Schilden eine Phalanx über Patroklos (v. 354—359). Der Sturm der Schlacht schwillt zum Orkan. Grandioses Schlachtengemälde (v. 366—399). Und all das, jetzt offen enthüllt, Wille des Zeus (v. 400 f.). Die Schlacht steht. Da, mit unnachahmlicher künstlerischer Kraft, die Verzögerung! Stimmungsbilder: der ahnungslose Achill bei den Schiffen (v. 401—411), die Gedanken der Achäer und Troer, die beide nutzlos zu verbluten fürchten (v. 412—425), das um den toten Patroklos trauernde Wundergespann des Achill (v. 426 bis 458). Die Ablenkung! Schmerz und Rache des Wagenlenkers Automedon, vergeblicher Angriff des Aineias und des Hektor auf das Gespann des Achill (v. 459—542). Alles ist zur Entscheidung bereit.

Aber die vierte Stufe führt nicht diese, sondern die straffste Schürzung des dramatischen Knotens herbei. Die Gestalten der Helden heben sich wieder klarer heraus. Die Götter wirken gegeneinander. Athena treibt Menelaos

1) v. 61—69: ὡς δ' ὅτε τίς τε λέων ὀρεσίτροφος, ἀλλκὶ πεποιθώς, | βοσκομένης ἀγέλης βοῦν ἀρπάσῃ, ἥ τις ἀρίστη | τῆς δ' ἐξ αὐχέν' ἔαξε λαβὼν κρατεροῖσιν ὁδοῦσιν | πρῶτον, ἔπειτα δέ θ' αἶμα καὶ ἔγκατα πάντα λαφύσσει | δῆῶν' ἀμφὶ δὲ τόν γε κύνας τ' ἄνδρες τε νομῆες | πολλὰ μάλ' ἰύζουσιν ἀπόπροθεν οὐδ' ἐθέλουσιν | ἀντίον ἐλθέμεναι· μάλα γὰρ χλωρὸν δέος αἰρεῖ· | ὥς τῶν οὐ τι νι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι ἐτόλμα | ἀντίον ἐλθέμεναι Μενελάου κυδαλίμοιο.

2) v. 267: . . . ἓνα θυμὸν ἔχοντες.

(v. 543—573), Apollon Hektor an (v. 582—590). Ein letztes Schwanken in der höchsten Lenkung! Zeus will den Sieg der Troer (v. 593—596). Selbst Idomeneus flieht, und auch Ajas scheint alle Hoffnung vergebens. Der unwahrscheinliche Gedanke taucht auf, daß Achill zu Hilfe eilen könne. Ajas fleht zu Zeus, den Nebel von den Achäern zu nehmen und sie wenigstens im Lichte sterben zu lassen (v. 597—647). Da wendet sich der Sinn des Gottes, und in der fünften Stufe gelingt die Rettung.

Die drei ersten Stufen heben mit ihrer Steigerung der Kräfte und Massen die Darstellung zu immer größerer Höhe empor. Die unterste wird von Menelaos ausgefüllt, die vierte stellt wiederum ihn in die Mitte. Menelaos ist es, den Athena in Gestalt des Phoinix gegenüber Hektor anfeuert. Denn seine Aufgabe ist die Bergung des Leichnams. Er aber fühlt die Nähe der Göttin und bittet um ihren Beistand. Da gießt Athena ihm gewaltige Kraft in Schultern und Glieder (v. 569):

ἐν δὲ βίην ὥμοισι καὶ ἐν γούνεσσιν ἔθηκεν.

Er wächst ins Übermaß. Mehr noch! In diesem spannungsreichen Abschnitt führt Menelaos die letzte und höchste Spannung herbei. Denn nachdem er den Podes, den nächsten Freund des Hektor — wie dieser den Patroklos — getötet, gelingt es ihm, den Leichnam vorläufig in Sicherheit zu bringen (v. 575—581). Den Fortgang erfahren wir nur aus den höhnenden Worten, die Apollon in Gestalt des Phainops dem Hektor entgeschleudert (v. 587 bis 590):

οἷον δὲ Μενέλαον ὑπέτρεσας, ὃς τὸ πάρος γε
μαλθακὸς αἰχμητῆς· νῦν δ' οἴχεται οἶος ἀείρας
νεκρὸν ὑπέκ Τρώων, σὸν δ' ἔκτανε πιστὸν ἑταῖρον,
ἔσθλὸν ἐνὶ προμάχοισι, Ποδῆν υἱὸν Ἡετίωνος.

Kurz ehe das Verhängnis über die Achäer hereinbricht, glückt dem Menelaos fast, was ihm zu Anfang der Kämpfe versagt blieb, im Angesicht des Hektor und der Troer die Leiche des Patroklos allein aus der so viel heißer gewordenen Schlacht zu retten. Die Steigerung bis zur vierten Stufe hat gewiß ihr Schwergewicht in sich selber. Aber sie ist aufs kunstvollste verschlungen mit der von ihr getragenen, ins Große wachsenden Gestalt des Menelaos, der im Brennpunkt der dramatischen Handlung seinen größten Triumph feiert.

Dieses homerische Bild des Menelaos und seiner Aristie im 17. Gesang der Ilias hat dem Meister des Pasquino vor der Seele gestanden. Der Held, der wie eine Mutter ist und wie ein Löwe der Schrecken der Hirten und Hunde; dem die Göttin gewaltige Kraft verliehen hat und dem mehr als allen anderen die Ehre der Rettung des toten Patroklos gebührt. Der Meister hat die einzelnen Züge nicht mühsam zusammengelesen. Die Gestalt des Menelaos und ihre herrliche Entfaltung bei Homer hat als Ganzes sein Inneres erfüllt. Das geht aus der Sicherheit hervor, mit der er sie aus dem fruchtbarsten Moment der Handlung heraus geformt hat. Denn eine Frage

ist noch übrig: welche Szene hat der Bildhauer in seiner Darstellung gewählt? Wir sahen (S. 50), daß er Menelaos mitten in einer halbvollendeten Handlung wiedergab. Der Leichnam ist emporgehoben, der nächste Augenblick muß entscheiden, ob er ihn auf die Schulter werfen und davontragen kann. Da kann kein Zweifel mehr bestehen, daß dem Meister die oben ausgeschriebenen Verse 587—590, die wie ein in einen kostbaren Rahmen gefaßtes Bild wirken, vor Augen gestanden haben: „Hektor, wer anders unter den Achäern sollte dich noch fürchten? Wo Du doch vor Menelaos zitterst, der in der Vergangenheit wenigstens ein weichlicher Krieger war; jetzt aber hat er den Leichnam gehoben und schickt sich an, ein einziger Mann, ihn wegzutragen mitten aus den Händen der Troer.“ ‘Er schickt sich an’: noch ist die Rettung nicht vollendet, und die Gruppe hält das Bangen des Betrachters in Spannung wie die Dichtung das des Hörers. ‘Mitten aus den Händen der Troer’: auch das plastische Werk läßt die rings umdrängenden Feinde spüren. Der Meister hat seine Vision aus dem nur eindringlicher Versenkung sich erschließenden Höhepunkt der Aristie des Menelaos geschöpft, in dem wie in einem Knotenpunkt die Fäden der Dichtung zusammenlaufen.

Wir nehmen aus dieser Betrachtung die Erkenntnis mit, daß der Meister des Pasquino ein tiefer Bewunderer und Kenner Homers gewesen sein muß. Er gehört zu den wenigen griechischen Künstlern, die selbst groß genug waren, aus dieser tiefen Quelle zu schöpfen und die alten Bilder neu aber in dem unerschöpflichen Geist homerisch-griechischer Anschauung zu gestalten. Nur in der jünglingshaften Bildung des Patroklos hat er sich nicht eng an Homer gehalten, sei es, daß er in dem Vorurteil seiner Zeit befangen war, sei es, daß dieses ihm künstlerische Vorteile zu bieten schien oder daß er an eine bildliche Tradition anknüpfte.

3.

KUNSTGESCHICHTLICHES

Die Menelaos-Patroklosgruppe ist ein Werk griechischer Hand. Je tiefer man in ihren Organismus eindringt, desto größer wird die Bewunderung für den künstlerischen Reichtum der Erfindung und des Aufbaus und für eine künstlerische Weisheit, die die Frucht nicht nur eines Lebens sondern vieler Künstlergenerationen ist. Alles ist auf große und einfache, nicht zerreiße sondern aufbauende Gegensätze gestellt. Sie dienen der dramatischen Gestaltung: mitten in den Zwiespalt zwischen Abwehr der Feinde und Besorgnis um den Freund ist Menelaos versetzt, aber er beherrscht und überwindet diesen Zwiespalt. Sie erheben sich zur Höhe tragischer Deutung: wie groß ist der Gedanke, den krafterfüllten, aufs höchste angespannten Körper des reifen Mannes dem jünglingshaften Leichnam gegenüberzustellen, dessen Todeskrampf sich eben gelöst hat! Und doch sind beide nur äußerste Grenzen ein und desselben sinnlichen, diesseitigen Lebens. Ein

antikes Gegenstück zur Pietà neuerer Zeiten. Und wie diese rührt es einfach, groß und herrscherlich an die letzten Dinge, welche in bildender Kunst auszudrücken sind. Bis in den Körper des Patroklos hinein sind diese Gegensätze spürbar, das Tragische mit einer tiefen Ironie umhüllend, am schönsten in einer Ansicht, welche den Leichnam für sich absondert (Abb. 45). Da wird der willenlos entseelte Leib angehaucht durch ein schmerzliches Scheinleben, das der Bewegungsanstoß von außen vortäuscht. Nirgends aber walten diese Gegensätze hemmungslos. Überall erscheinen sie in eine größere, umfassende Form eingegliedert. Dieser Wille zu gegliederter und geschlossener, spannungsreicher und ausgewogener Form offenbart sich ebenso in einer dritten Gruppe von Gegensätzen, auf denen sich das Dasein des Werkes, das was man griechisch seine οὐσία nennen könnte, aufbaut. In aller Erregung des Augenblicks 'steht' die Handlung. Von innen her erzeugen die Körper der Helden, ihre Kräfte, Bewegungen, Verschlingungen die Gesamtform. Und doch nimmt diese an ihren Grenzen die zwingende Gestalt einfacher geometrischer Figuren an, in der Hauptansicht die einer regelmäßigen Pyramide. Die Gruppe ist echt plastischem Empfinden und konstruktivem Denken entsprungen. In der Mitte, im Körper des Menelaos liegt das plastische Zentrum, das wie ein Kristall bildend nach allen Seiten vordringt. In dieser Rundheit, die für jeden Standort neue und beglückende Einblicke in das plastische Gefüge gewährt, begründet die Gruppe ihr wesenhaftes Für-Sich-Sein. Wiederum jedoch ist dieses plastische Eigenleben kraftvoll abgefangen und eingeschränkt durch die Erfordernisse, welche eine klare und konzentrierte Erscheinung des Ganzen stellt. Es hält sich in unaufhebbarer und ausgewogener Spannung zu den einzelnen durchgeformten Ansichten, welche, voran die Hauptansicht, in übersichtlichem Relief und malerisch belebt durch das Vor- und Zurück der Formen, den Wechsel von Hell und Tiefendunkel die notwendige Klärung der vielfachen Zusammenhänge für das Auge des Betrachters herbeiführen. Entfaltung zu plastischer Rundheit aus innerem Kern und Zusammenziehung der Wirkungselemente zu gesammelter Erscheinung spielen unaufhörlich ineinander und steigern sich gegenseitig bis zu der ruhigen Monumentalität der Gesamtform. Sei es, daß wir die Helden, die Handlung, den Gehalt der Gruppe oder daß wir ihre formale Gestaltung ins Auge fassen, überall führt eine meisterliche Beherrschung der Register zu einer im einzelnen kaum zu beschreibenden, polyphonen Struktur des Ganzen.

In welcher Phase der griechischen Kunst konnte dies Meisterwerk entstehen? Überblickt man die Vorschläge nur der jüngsten Zeit, so stößt man auf keinen einzigen, hinreichend begründeten Datierungsversuch, dafür auf um so mehr Meinungen. Über drei Jahrhunderte wird der Pasquino immer wieder hin- und hergeschoben. In der Epoche des Mausoleums denken sich ihn entstanden R. Kekule¹⁾ und Fr. Winter²⁾. Amelung³⁾, Michaelis,

1) Das Museum (herausgeg. von W. Spemann) 61 ff.

2) KiB. 306.

3) Führer d. d. Antiken in Florenz 9f.; Skulpturen des Vatikan I 792; Helbig-Amelung, Führer 151.

G. Loeschcke¹⁾ setzen ihn ins Ende des 4. Jahrhunderts, Helbig ins dritte²⁾. P. Wolters empfand anfangs in ihm eine Fortsetzung der Richtung der Mausoleumsskulpturen und der Niobidengruppe und dachte an den Beginn des 3. Jahrhunderts³⁾. Später entschied er sich für das 2. Jahrhundert⁴⁾. Für die Zeit um die Mitte des 3. Jahrhunderts oder kurz nachher treten ein E. Loewy⁵⁾ und G. Lugli⁶⁾, während O. Waser⁷⁾ und A. W. Lawrence⁸⁾ die zweite Hälfte für wahrscheinlicher halten. Fr. Studniczka⁹⁾ und G. Krahmer¹⁰⁾ halten die Gruppe für älter als den pergamenischen Gigantenfries. Zwischen 167 v. Chr. und dem Laokoon soll sie nach G. Dickins¹¹⁾, in der Nähe des Laokoon, vielleicht etwas früher nach W. Klein¹²⁾ geschaffen sein. Diese Musterkarte wäre gewiß nicht so bunt ausgefallen, wenn bisher der Menelaos-Patroklosgruppe eingehender als nur im Vorübergehen gedacht worden wäre. Denn eine engere Eingrenzung der Entstehungszeit läßt sich mit stilistischen und anderen Mitteln unschwer herbeiführen.

Eingrenzung

Dabei sei die Abgrenzung der Gruppe und ihres Stils von der späteren Klassik, die sich weiter unten von selbst ergeben wird, vorläufig zurückgestellt. Als Hauptstütze für die Ansetzung des Pasquino in späthellenistische Zeit wurde von jeher und wird bis heute immer wieder seine angebliche Verwandtschaft mit der Laokoongruppe, manchmal auch mit dem Torso vom Belvedere angeführt. Allein es braucht kaum mehr gesagt zu werden, daß der Laokoon für stilistische Vergleiche, die eine zeitliche Gleichstellung beabsichtigen, eine höchst bedenkliche Grundlage abgibt. Außer der Gruppenanlage, die mit der des Pasquino nichts gemein hat, ist vielleicht nur die Auffassung, das nicht naive sondern sentimentale Pathos der Darstellung, echtes Gut der Entstehungszeit nach der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. und der spätrhodischen Schule. Die bildende Kunst der Griechen war schon in das Greisenalter eingetreten, als sie den Laokoon hervorbrachte. Er hat etwas von seiner Weisheit, aber er verrät auch seinen Mangel an schöpferischer Kraft. Wie die hier nicht aufzurollende Ikonographie des Laokoonthemas¹³⁾ beweist, sind Gedanken und Formelemente aus allen Jahrhunderten seit der Klassik des 5. Jahrhunderts in dieses Werk eingeflossen und in romantischem Geist neu belebt¹⁴⁾. Die Grundlagen für die Physiognomik im Haupt des

1) Vgl. *Ausonia* 2, 1907, 77. 2) *Führer*², 147. 3) In Friederichs-Wolters, *Denkmäler* 510 ff. 4) Springer-Michaelis¹², 434. 5) *Ausonia* a. O. 77 ff. 6) *Boll. d'Arte* 9, 1929/30, 224. 7) *N. Jhrbb. kl. Alt.* 7, 1901, 616 ff. 8) *Later Greek Skulpture* 112 f.

9) *Artemis und Iphigenie* 65. 10) *RM.* 38/39, 1923/4, 163 und *Ertesitö* 41, 1927, 259.

11) *Hellenistic Sculpture* 50. 12) *Geschichte der griech. Kunst* III 308 f.

13) Genannt seien: *Kantharos in London* E 155, *FR. Taf.* 163, 2. — *Etruskischer Skarabäus des Brit. Mus.* 673, *Furtwängler, AG. Taf.* 64, 30; *RM.* 42, 1927, 190. — *Wandbilder in Neapel und Pompei, Annali* 1875, *Tav. O.* und *Maiuri, Casa del Menandro* *Taf.* 4.

14) In diesem rückschauenden Neubeleben, das in Idee und Form eine große Vergangenheit ausschöpft, liegt wohl etwas von dem Geheimnis der starken Wirkung, die der Laokoon auf die neuere Zeit ausgeübt hat.

Priesters sind, um nur eines zu nennen, schon im Übergang vom 3. zum 2. vorchristlichen Jahrhundert entstanden, unbeschadet natürlich später eingedrungenen, steigernden Züge¹⁾. Genauer Untersuchung mag es glücken, die starke Verpflichtung der Laokoongruppe an die Vergangenheit im Einzelnen aufzudecken und demgegenüber diejenigen Züge herauszuarbeiten, die den eigentümlichen spätrhodischen Stil ausmachen. Solange dies noch nicht geschehen ist, bietet der romantisch-eklektische Charakter des Laokoon einen denkbar ungünstigen Ausgangspunkt für stilistische Betrachtungen.

Die Annäherung der Menelaosgruppe an den Laokoon war der Heroenzeit unserer Wissenschaft erlaubt und begreiflich, solange die verfälschenden Ergänzungen jener den Eindruck eines späten Werkes hervorriefen. Jeder nähere Vergleich²⁾ enthüllt ihre Fragwürdigkeit. Er sei hier durchgeführt, weil er außer für die Datierung auch für die Herkunftsfrage aufschlußreich ist. Am ehesten verlocken die Köpfe des Menelaos und des Laokoon zur Nebeneinanderstellung: Abb. 58 und 60. Sie läßt sofort grundlegende Unterschiede hervortreten. Dort bleibt das organische Gerüst unangetastet. Die Wangen zwar gehen dem reifen Mannesalter entsprechend voll auseinander, sind aber im Zusammenhang mit dem starken Hals entwickelt. Die kräftig gewölbten Augäpfel wahren ihre natürliche Lage, und trotz der konvulsisch zusammengezogenen Stirn bilden Brauen, Brauenwülste und Lider, obwohl in heftiger Bewegung gegeneinander ankämpfend, klar geschiedene, aus ihrer Ruhelage herausentwickelte Einheiten. Hier dagegen stoßen wir überall auf Veränderungen der organischen Grundlage, die der Steigerung des Ausdrucks dienen. Kopf und Stirn, unterstützt von der spitzwinkligen Brauenführung, laufen spitz zu, um den physischen Schmerz aus den Augen zu pressen. Die Haarzotteln des Bartes sitzen nicht wie beim Menelaos an den Backen an, sondern sie fließen aus den Wangen heraus, und ihre Wurzeln zerklüften diese wie Baumwurzeln das Erdreich. In dem Aufruhr und unter der Wirkung des Schmerzes entfernen sich die Formen der Augen und des Mundes fast unnatürlich weit von ihrer organischen Gestalt und Lage. Der Alterszerfall ist unvermerkt in den Kräftezerfall des Todeskampfes hinübergeführt. All das ist mehr mit der schildernden und steigernden Kraft des Malers festgehalten als mit der von innen her motivierenden Kraft des Plastikers entwickelt. Beim Menelaos sind alle ausdrucksstarken Elemente in der Vorderansicht gesammelt. Eine annähernde Gegengleichheit der Formen und der Bewegung bringt bei aller Anspannung Beruhigung und Mäßigung. Beim Laokoon dagegen halten die von Stirnmitte und Nase zurückfliehenden Flächen nirgends stand, und jede aufbauende Gegengleichheit — Stirn, Brauen, Wangen — ist absichtlich vermieden. Überhaupt ist der Unterschied

1) An eine nicht zu späte Stelle in dem Stammbaum des Laokoontkopfes gehört auch das hellenistische Homerbildnis des Typus Schwerin-Boston, J. Bernoulli, Griech. Ikonographie I 8 ff.; A. Hekler, Bildniskunst 117 f. Zuletzt: Fr. Poulsen, Acta Arch. I 1930, 35.

2) Für das Folgende verweise ich auf den wohl in wenigen Abgußsammlungen fehlenden Abguß des Laokoon.

in bezug auf die Bewegtheit der plastischen Formen vielleicht am größten. Im Laokoon ist ihr nirgends eine Grenze gesetzt. Stirn, Nasenwurzel und Brauengegend gleichen einer von Regen und Sturm ausgewaschenen Felslandschaft, sie drängen den Blick in den unergründlichen Abgrund des Innern und lassen ihn gläsern verlöschen. Keinen Halt gibt es für diese auflösende Bewegtheit. In ungehemmtem Furioso der Pein steigert sie sich bis in die Haarenden. Die bewegte Form weist im Antlitz des Menelaos dagegen eine ganz andere Struktur auf. Sie hat ihren Sitz und Ausgang in der Stirn und Brauengegend. Hier wird sie zusammengezogen, gefestigt in der Klarheit und Ebenmäßigkeit der Bildung und überwunden durch den starken Blick, während sie in den Wangen und Locken langsam verklingt, in denen die Furcht verdämmert. Wie in diesem Antlitz die Entschlossenheit sich gegenüber der Furcht wappnet, so bauen sich seine Formen in starken gegensätzlichen und sich gegenseitig festigenden Spannungen auf. Sie sind von einem wahren Plastiker gestaltet. Einfachheit und Konzentration sind das Ziel, während der Laokoon eine unbeschreibliche Fülle von Einzelheiten ausbreitet. Gewiß, jener stellt einen Kämpfer, dieser einen tragisch Untergehenden dar. Trotzdem ist schon jetzt ersichtlich, daß dem Pasquino eine völlig andere Anschauungsweise zugrunde liegt als dem Laokoon. Und mehr als die größten Verschiedenheiten wiegt es, daß der Weg der Formgestaltung und das Wollen der Künstler weit voneinander abliegen.

Dieser strukturmäßige Unterschied wird durch die Körper nur bekräftigt, die man nicht mehr nebeneinander rücken sollte. Die 'Anatomie', welche der Körper des Laokoon vorträgt, gemildert nur durch einen leisen Anflug klassizistischer Idealität, hat fast etwas Peinliches. Die vermittelnden Fettschichten, ja die Haut, erscheinen wie abgedeckt. Die Anspannung aller Muskeln und Sehnen im Krampf der Verzweiflung bleibt ohne Gegengewicht wenigstens im plastischen Gefüge. Denn das Leben des Schmerzes strömt in dem bloßgelegten Geflecht ohne Hemmung bis ins letzte Glied. Was die Einzelform zum Ganzen bindet, ist nicht eine vereinheitlichende physische Bewegung. Im Gegenteil, jene bleibt kleinteilig, ja sie entwickelt erst in ihrer Hart bis an die Grenze des Möglichen gehenden Zerklüftung ihre eigentliche Ausdruckskraft. Erst in dem reich aufgelockerten Schaubild des Ganzen findet diese Zerklüftung ihre Zusammenfassung. Auch der Körper des Menelaos verrät, wenn man ihn daraufhin befragt, eine tiefe Kenntnis der Anatomie. Aber sie ist überall der künstlerischen Gestaltung untergeordnet. Jede Ausdruckssteigerung der Detailformen bleibt verbunden mit dem Gefühl für das volle Leben des Körpers, das nicht nur anatomisch zergliedert und in dem Ausdruckswert der Oberfläche gesucht wird, sondern mit einem in die Tiefe dringenden Blick in seiner Ganzheit gestaltet erscheint. Neben den Einzelheiten der Muskeln und Adern sprechen ebenso die Sehnen, die Fettunterlagen, die ziehenden Schichten der Haut (vgl. auch Abb. 7a), der Knochenbau, die wunderbar fein erfaßten Tiefen der Weichteile. Alle Auflockerung erscheint wiederum gebunden durch rein plastische Anschauung. Das Stakkato des Details wird überfangen durch vereinheitlichende physische Bewegungen,

seine Unruhe ist eingebettet in etwas, das dem Laokoon ganz fehlt: in die krafterfüllte 'Massigkeit' des Körpers — ein Begriff, der später noch für diese Untersuchung Bedeutung gewinnen wird.

Die Idealität des Pasquino hat nichts mit dem Klassizismus und eklektischen Stil des Laokoon gemein. Es darf hier schon festgehalten werden: die großartige Leiblichkeit der Menelaosgruppe, die Spannung zwischen Einzelheit und Ganzem, Bewegung und Ruhe weisen auf eine noch ungebrochene, klassische Tradition hin vor aller formalistischen Wiederaufnahme klassischer Formen. Nicht wenig von dieser klassischen Tradition der Körperauffassung ist auch noch in dem Original des sog. barberinischen Faun¹⁾ zu spüren, wenn er auch in Erfindung und Formenbau sich entschiedener dem späterhellenistischen Stil zuwendet. Aber diese noch klassische Ausgewogenheit und die plastische Universalität der Formensprache fehlen dem Laokoon ganz. Sie fehlen auch einem zweiten Werk anderer Richtung aus der Mitte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts, dem Torso vom Belvedere²⁾. Dies mannigfache ältere Stilvorbilder verwendende Werk ist ein 'Koloß' bis in die kleinsten Formen. Aber diese sind weder eins mit der Bewegung des ganzen Leibes oder eingebettet in seine Massigkeit wie beim Pasquino noch sind sie untergeteilt und zerrissen wie beim Laokoon, vielmehr erscheinen sie hart und plastisch voneinander abgesetzt. Der Torso setzt den spät-hellenistischen 'Polsterstil'³⁾, der sich schon in der Zeusplatte vom großen Gigantenfries in Pergamon zu bilden beginnt, voraus. Trotz aller effektvollen Wiederbelebung barocken Gefühls ist die klassizistische Gegenwirkung deutlich spürbar. Welch andere, von ursprünglichen Kräften durchwirkte Welt in dem Körper des Menelaos!

Auch diejenigen Forscher, welche sich durch den Pasquino an den Laokoon erinnert fühlten, hielten die Gruppe für mehr oder weniger älter als diesen und benützten den Vergleich, um sie der rhodischen Bildhauerschule zuzuschreiben, deren Stärke plastische Gruppen gewesen zu sein scheinen⁴⁾. Da die rhodische Schule erst im späteren Hellenismus, von der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts ab, ihre Bedeutung gewann, so war damit schon die Datierung ausgesprochen. Abgesehen von der Musengruppe des Philiskos, die nichts mit dem Pasquino zu tun hat, bietet sich nur die Dirkegruppe des Apollonios und des Tauriskos zur Nachprüfung⁵⁾. Selbst wenn wir uns das gereinigte, kaum viel vor 100 v. Chr. entstandene Original vorzustellen versuchen, hält es den Vergleich mit dem großen Wurf der Menelaos-Patroklosgruppe nicht aus. Wohl ist die Dirkegruppe, die wie der Laokoon älteren Fassungen des Themas viel verdankt, noch plastisch-konstruktiv erdacht. Ebenso deutlich ist aber das Zurücktreten der Rundheit der Gruppe hinter eine sehr bildmäßig durchkomponierte Ansichtsseite. Ein Dirkegemälde,

1) Fünzig Meisterwerke der Glyptothek, Taf. 38/9.

2) Helbig-Amelung, Führer I 124; Rhys Carpenter, Mem. Am. Ac. 6, 1927, 133 ff.; E. Langenskjöld, Acta Arch. I 1930, 121 ff.

3) Darüber gut G. Krahmer, JdI. 40, 1925, 183 ff. und RM. 46, 1931, 147 f.

4) So Urlichs 16 ff., Wolters, Dickins und Klein a. O.

5) Oben S. 48 Anm. 1.

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., Phil.-hist. Kl. LXIII, 4.

kenntlich noch in pompejanischen Nachbildungen¹⁾, vom Beginn des 2. Jahrhunderts²⁾, hat denn auch auf die Erfindung mindestens stark eingewirkt. Das Übergewicht der formalen Harmonie, welches die Wahrheit des dramatischen Vorgangs ernstlich gefährdet, die gefällige Responsion in der Bewegung der beiden Zwillinge, der plastische Stil ihrer Körper sind ebenso viele Anzeichen für den hereinbrechenden klassizistischen Geschmack. Ich wüßte nicht, was den Pasquino mit diesen, in manchem Sinn schon epigonalen Werken verbindet. In der jünger-rhodischen Schule ist kein Platz für den Pasquino.

Es ist daher ratsamer, die Frage nach seiner Entstehungszeit zunächst zu trennen von der Frage des Entstehungsortes und seiner Schulzugehörigkeit. Eine weitere Möglichkeit der Eingrenzung, ganz unabhängig von stilistischer Untersuchung, ergibt sich aus der Wirkungsgeschichte des Werks. Von welcher Zeit ab ist ein unmittelbarer Einfluß des Pasquino auf die bildende Kunst zu beobachten? So große und reife Werke befruchten die Zeitgenossen und Jüngeren, die den beschrittenen Weg fortzusetzen und jene zu übertreffen suchen. Ihre Formensprache schafft eine Höhenschicht des künstlerischen Ausdrucks, hinter die es kein Zurück sondern nur noch ein Vorwärts zu einem neuen Stil gibt, ja sie geht oft selbst als wesentliche Komponente in diesen neuen Stil ein. Davon soll hier noch nicht die Rede sein. Die Frage lautet vielmehr einfacher: seit wann wird die Menelaos-Patroklosgruppe 'zitiert'? Allerdings eine gefährliche Frage. Denn die geringe Zahl der erhaltenen Kunstwerke hellenistischer Zeit, der Verlust der großen Malerei, der Toreutik, der Buchillustration, der Ausfall der Vasenmalerei, die für derlei Untersuchungen in klassischer Zeit eine so verlässliche Grundlage abgibt, stellen jedes Ergebnis sofort wieder in Zweifel. Und unmittelbare motivische Anleihen sind ja überhaupt in der griechischen Kunst selten, je lebendiger die künstlerischen Kräfte der Epoche sind und je höher sich das Vorbild über die künstlerische Durchschnittsleistung der Zeit erhebt. Immerhin läßt sich so doch ein terminus post quem non erreichen. Zweimal hat die Pasquinogruppe die Phantasie der bildenden Künstler beschäftigt. Die zweite, römische Periode ist abhängig von der Aufstellung der Marmorwiederholungen in Rom und wird durch den römischen 'Barock' der Antoninenzeit begünstigt; sie reicht vom Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts bis in den Beginn des dritten³⁾. Hier ist von Bedeutung nur

1) Vor allem in dem schönen Bilde der Casa dei Vettii, HBr. Taf. 43. Das neue Dirkebild in der Casa del Menandro, Maiuri 166, ist eine Contamination zwischen jenem und einer älteren Komposition: Gemälde in der Casa del Granduca, HBr. Taf. 150, und Marmorgruppe, RM. 8, 1893, 246.

2) Vgl. den Amphion im Vettierhaus mit dem Uranos des großen pergamenischen Frieses, AvP. III 2, Taf. 6.

3) Römische Gemmen: oben S. 7 f. Vielleicht läßt sich eine Spur selbst auf der Traianssäule finden: K. Lehmann-Hartleben Taf. 33, 70 (Vordergrundsfigur unmittelbar unter dem geöffneten Tor der Lagerburg). In der Gruppe des Herakles und der Amazonenkönigin auf den römischen Sarkophagen, Robert III, 101 ff., schlägt das Vorbild verschieden stark

die erste Periode: im zweiten Jahrhundert v. Chr. finden sich mehrfach Spuren einer Einwirkung der Pasquinogruppe oder wenigstens des Menelaos allein auf die Kleinkunst und die Malerei. Ganz zweifellos ist sie benutzt für die Gruppe des Telephos mit dem kleinen Orest am Altar auf zwei etruskischen Aschenurnen im Louvre¹⁾ (Abb. 64) und in Volterra²⁾. Nur das Nötigste ist dem veränderten Thema entsprechend abgeändert, und einschließlich des herabhängenden linken Arms des Orest sind die Grundlinien des Vorbilds überraschend treu festgehalten. Die Telephossage läßt an Pergamon denken, und vielleicht ist die Vermutung nicht zu kühn, daß wenigstens die Telephosgruppe in ihrer Erfindung auf einen pergamenischen Gemäldezyklus zurückgeht. Die Urnen sind, wie ein Vergleich des Triglyphen-Rosettenfrieses der Basis mit dem Sarkophag der Larthia Seianti³⁾ zeigt, zwischen 150 und 100 v. Chr. gearbeitet. Nicht ohne den Vorauskang der Pasquinogruppe kann ferner die von K. Kübler wiedererschlossene Gruppe des von einem Satyr geschleppten Silen entstanden sein⁴⁾. Mit Recht setzt Kübler das Original, das auf dem Krater Borghese⁵⁾, auf pergamenischen Reliefstempeln⁶⁾, auf einem Spiegelrelief in Athen⁷⁾ und auf dem Fries des Dionysostempels von Teos nachgeahmt wurde, nicht viel später als 150 v. Chr. an. Der Gruppenbau entfernt sich jedoch schon beträchtlich vom Pasquino in der Richtung auf späthellenistische Gruppenformen. Noch weiter zurück wird denn auch die Entstehungszeit der Pasquinogruppe geschoben durch eine Motivreihe, die wiederum an eine etruskische Aschenurne in Volterra⁸⁾ anknüpft. Diese wird etwa der Mitte des zweiten Jahrhunderts angehören und schildert den Untergang des Eteokles und Polyneikes. Die Gruppe des Helden rechts mit Furie verrät deutlich ihre Abhängigkeit von einer berühmten malerischen Komposition — Achill unter den Töchtern des Lykomedes⁹⁾ —, deren Urbild im ersten Drittel des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts geschaffen sein muß. Denn die Komposition ist selbst in den römischen Nachbildungen noch erfüllt von der leidenschaftlichen Bewegtheit und dem hohen Pathos dieser zweiten Blütezeit der Malerei in der griechischen Kunst. Nun lehnt sich aber der Achill schon dieses hellenistischen Gemäldes unverkennbar an den Menelaos der Pasquinogruppe an. Diese muß also spätestens mit dem Beginn des 2. Jahrhunderts bekannt gewesen sein.

durch. Tensa Capitolina: oben S. 7. Die dem Menelaos nachgebildete Bronze eines Kriegers in Parma (S. 13) ist wohl auch ein Werk schon des 2. nachchristlichen Jahrhunderts.

1) H. Brunn, *Rilievi I* Taf. 33, 15. Die Vorlage der Abbildung und die Erlaubnis zu ihrer Veröffentlichung verdanke ich der freundlichen Hilfe E. Michons.

2) Phot. Brogi 13676.

3) Fr. Messerschmidt, *RM.* 45, 1930, 178.

4) K. Kübler, *RM.* 43, 1928, 122 ff.

5) A. O. Abb. 12.

6) F. Courby, *Vases à reliefs*, Abb. 100, 7.

7) A. O. Abb. 13.

8) Brunn-Körte, a. O. II Taf. 9, 2.

9) Helbig 1297; *HBr.* Taf. 5; L. Curtius, *D. Wandmalerei Pompejis*, Abb. 124, 125 und Taf. 2. — Über malerische Vorbilder der etruskischen Urnen vgl. R. Bianchi-Bandinelli, *Zum Problem des Illusionismus und der Originalität der etruskischen Kunst*, Rom 1933, 17 ff.

Auf Grund des Stils haben vor wenigen Jahren unabhängig voneinander Fr. Studniczka, G. Krahmer und ich selbst¹⁾ das Original der Pasquino-Gruppe um 210 v. Chr. entstanden gedacht. Das war begreiflich, angewiesen wie die Forschung ist auf wenige feste Vergleichspunkte und schematische Entwicklungsvorstellungen. Und doch ist die Gruppe etwa zwei Jahrzehnte älter. Der Nachweis stößt auf beträchtliche Schwierigkeiten und ist nur in aller Breite mit Aussicht auf ein gesichertes Ergebnis zu liefern. Denn der Weg führt in die dunkelsten Jahrzehnte der griechischen Kunstgeschichte. Äußere Anhaltspunkte fehlen fast völlig. Die durch formale Analyse (Krahmer) oder durch Ausdeutung des geistigen und weltanschaulichen Gehalts (Horn, Rodenwaldt) gewonnenen Begriffe können zwar eine Klärung des verworrenen Bildes im Großen erzwingen, reichen aber hier nicht aus. Die so notwendige typologische Betrachtung der hellenistischen Kunst²⁾ steht erst in den Anfängen. Nach mehr oder weniger willkürlich gewählten Merkmalen formale Entwicklungsreihen aufzustellen und diese zur Stilgeschichte zu machen, bleibt ein fragwürdiges Unternehmen in einer Epoche, in der die verschiedensten Strömungen nebeneinander herlaufen, und unter Künstlern, die so viele Register des Ausdrucks beherrschen. Trotzdem muß eine genauere Festlegung der Entstehungszeit versucht werden. Denn das Ziel, das Verständnis eines so bedeutenden Werkes, das ein Unterschied von nur wenigen Jahrzehnten sowohl nach der kunstgeschichtlichen wie nach der inhaltlichen Seite hin in ganz neuem Licht erscheinen lassen kann, lohnt die Mühe. Und es ist ja neben der typologischen Betrachtung vor allem die an die großen Schöpfungen des Hellenismus anknüpfende Einzeluntersuchung, die uns diese selbst besser verstehen lehren und den Weg in die so schwer zugänglichen Erscheinungen der hellenistischen Kunstgeschichte bahnen muß. Nun gibt es aber ein künstlerisches Problem, das den größeren Teil des 3. Jahrhunderts in ebenso starkem Maße beschäftigt hat wie etwa das Problem des männlichen Körpers die Plastik der älteren Klassik, und das die Künstler dieser Zeit in bewundernswerter Stetigkeit seiner Lösung entgegengeführt haben: das Problem der rundplastischen Gruppe. Hier hat das erste nachklassische Jahrhundert in Neuland gebaut. Hier überschauen wir eine Entwicklung formaler Ideen, die man mit Fug und Recht als 'Geschichte' bezeichnen kann, und besitzen also eine genügend sichere Grundlage für die Untersuchung. In der Geschichte dieses Problems hat die Menelaos-Patroklosgruppe ihren klaren Ort.

Zur rundplastischen Gruppe des früheren Hellenismus³⁾

Die Gruppe in der Skulptur ist die Zusammenfassung mehrerer Figuren zu einem Ganzen, deren Verbundenheit in Handlung, Bewegung und Sein

1) Forsch. und Fortschr. 6, 1930, 415.

2) R. Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen der hellenistischen Kunst (1931). — O. Deubner, Hellenistische Apollongestalten, Diss. Münch. (Athen 1934).

3) Da eine ausführliche Behandlung der rundplastischen Gruppe in der griechischen Kunst durch W. Technau zu erwarten ist, werden hier nur diejenigen Linien in der Ent-

gleichnishaft in eine formalkünstlerische Verbundenheit umgesetzt erscheint. Anders ausgedrückt: die Einzelfigur existiert in der Gruppe nicht ohne die andern, sie gibt ihre formale oder individuelle Selbständigkeit auf zugunsten der Verschmelzung mit anderen Figuren und zu einem einheitlichen Ganzen. Die Form, in welcher diese Einheit verwirklicht wird, bildet die besondere Struktur der Gruppe. Sie ist von Werk zu Werk verschieden. Es gibt jedoch zwei Grenzfälle der Gestaltung, die gleichzeitig die prinzipiellen Möglichkeiten der Gruppenbildung veranschaulichen: die Konzentration der Figuren im dreidimensionalen Raum zu einem allseitigen oder vielseitigen Gebilde und die Ausbreitung der Figuren in der zweidimensionalen Fläche zu einem einseitigen Schaubild.

Die älterarchaische Plastik kennt das Problem der Gruppe noch nicht. Sie stellt die Figuren und Typen nebeneinander, ohne ihre faktische Nachbarschaft durch die künstlerische Gestaltung im Ganzen zu potenzieren. So auch vielfach noch Gruppen reifarchaischer und frühklassischer Zeit¹⁾. Wie seit dem 6. Jahrhundert die Aufgabe der Giebefüllung auch das Problem der Verbindung zweier und mehrerer Figuren zu einer Gruppe stellte, und welche Lösungen sie hervortrieb, braucht nicht erörtert zu werden. Eine großartige und sicher für die frühklassische Plastik erschöpfende Lösung ist uns in den Tyrannenmördern des Kritias und des Nesiotes erhalten, deren Aufstellung durch P. I. Meier im Museum von Braunschweig in der Hauptsache das Richtige trifft²⁾. Der keilförmig angelegte Vorstoß der beiden Freunde auf ein gemeinsames Ziel verbindet sie zu einer Handlungseinheit. Wesentlicher noch ist es, daß die Anlage der Einzelfigur sich im Ganzen wiederholt. Diese hat ihre Hauptansicht von der Seite und durchmißt die schmale Reliefschicht, in der sie sich aufbaut, in schräger Diagonale nach der Tiefe zu. Wie zwei gegeneinander gestellte Schilde lehnen sich die beiden fliehenden Schrägen in der ganzen Gruppe aneinander. Und diese bietet wiederum, jetzt von vorne gesehen, den Anblick zweier von der Mittelachse nach rückwärts weichender Schrägen. Der ästhetische Raum des Ganzen ist dem ästhetischen Raum der Einzelfiguren strukturähnlich. Diese könnten jedoch ebensogut allein stehen und geben noch nichts von ihrer plastischen Selbständigkeit auf, ebensowenig wie die Athena und der Marsyas der myronischen Gruppe, die wie in einem Reliefbild einander zugeordnet sind. Damit nicht nur Handlung und Bewegung, sondern auch das Sein der Gestalten sich miteinander verschmelzen, mußte erst die strenge Idealität der Figur

wicklung des Problems stärker hervorgehoben, die zu unserer Gruppe führen. Man vergleiche auch Studniczkas Darstellung in „Artemis und Iphigenie“ 59 ff. Daß die Artemis-Iphigeniengruppe in Kopenhagen selbst in dieser Übersicht frühhellenistischer Gruppen außer Betracht bleibt, werden mir wenige verdenken.

1) H. Bulle, „Antike Plastik“, W. Amelung zum 60. Geburtstag, 42 ff.; E. Buschor, Alt-sam. Standbilder 58, Abb. 226 ff.

2) RM. 20, 1905, 330 ff. — Für den radikalen Gegenvorschlag O. Wasers, AA. 1922, 153 ff., kann ich, abgesehen von anderem, gerade in den herangezogenen Vasenbildern keine Stütze finden. — Eine reine Wirkung der ganzen Gruppe kann nicht erwartet werden, ehe nicht die Fehler bei der modernen Ergänzung des Harmodios beseitigt sind.

in langer Entwicklung aufgelockert werden. Damit sich Mensch zu Mensch finde, mußte erst die Welt der bronzenen und steinernen Gestalten in der Freiheit räumlich-malerischer Anschauung eine neue Freiheit der Individualität und der Seele gewinnen. An der Grenze zweier Zeitalter und beide überragend stehen die herrlichen Gruppen aus den Giebeln des Parthenon, Demeter und Kore, die sog. Thauschwester, Kekrops und Tochter. Höchstes göttliches Sein und doch — oder gerade deshalb — mit den unausdenkbaren Möglichkeiten der Natur wetteifernd, eben noch in der schmalen Reliefschicht gebändigt und doch überall in den Raum ausstrahlend. Die Folgezeit hat dies Höchste nicht mehr gewagt. Aber sie ist, folgerichtig die einzelnen Ansätze weiterbildend, die verschiedenen Wege zu Ende gegangen. Wie die skopasischen Gruppen ausgesehen haben, wissen wir nicht. Aber in den bedeutendsten Werken eines der Hauptmeister des 4. Jahrhunderts, des Praxiteles, ist wie auch in dem Ganymed des Atheners Leochares¹⁾ die — bildhaft gesehene — Gruppe latent vorhanden. Und wenigstens eine der großen Richtungen in der Skulptur des 4. Jahrhunderts, die attisch-praxitelische, ist bis zur Verschmelzung individualisierter Gestalten, Glied an Glied und Inneres in Inneres, in der Gruppe gelangt. Wie nach der Kunst ihres größten Meisters nicht anders zu erwarten, sind es trotz aller plastischer Feinheit nicht die Kräfte der Körper, welche diese Gruppen aufbauen, sondern sie breiten sich bildhaft und reich — wahre 'Seelengemälde' — in der Schaufläche aus. So die unvollendete Dionysos-Satyrgruppe in Athen²⁾, so die Gruppen zweier eng aneinander geschmiegener Frauen unter den Tanagraterakotten (Abb. 67)³⁾. Mögen andere Lösungen der plastischen Gruppe versucht und vorbereitet worden sein, eine Struktur haben die spätklassischen Jahrzehnte am vollendetsten ausgebildet (und in ihr ihre reinste Erfüllung gefunden): das Schaubild.

Das gleiche Jahrhundert, die Spätklassik, hat jedoch schon die Überwindung des 'Schaubildes' angebahnt. Sie nahm ihren Ursprung aus der Kraft und der schöpferischen Leistung eines großen Meisters, des Lysipp, der ebenso ein Vollender war, wie er der Kunst der Diadochenzeit ihre Hauptrichtung gegeben und den Grund für ganz wesentliche Erscheinungen der griechischen Skulptur bis tief hinein ins dritte Jahrhundert geschaffen hat. Die Wandlung zur rundplastischen Gruppe des Hellenismus hat sich mit ihren entscheidenden Stationen in der lysippischen Richtung abgespielt, wobei unter 'lysippisch' nicht nur die Kunst des Meisters und seiner Schule verstanden sei sondern auch die große Zahl frühhellenistischer Werke, in denen der Same lysippischer Art mächtig aufgegangen ist; ist uns doch die Kunst Lysipps vielfach und ihre historische Leistung überhaupt nur sichtbar durch den Schleier hindurch, den spätere Varianten und Weiterbildungen um sie gezogen haben. Jene Wandlung bedeutet nicht eine beliebige neue

1) Den ich trotz aller geäußerten Zweifel in der vatikanischen Gruppe erkenne.

2) C. Blümel, Griech. Bildhauerarbeit Taf. 33; RM. 47, 1932, Taf. 22, 4.

3) Fr. Winter, Typen fig. Terrakotten II, 3—5; A. Furtwängler, Samml. Sabouroff II. Taf. 80; RM. a. O. Taf. 30, 1.

Lösung des Gruppenproblems, die an anderen gemessen mehr oder weniger geistreich wäre, sondern sie entsprang mit Notwendigkeit aus einer der Vergangenheit in manchem Betracht den Rücken kehrenden und in der Luft der Alexanderzeit reif gewordenen, neuen Form des Sehens, Empfindens und Gestaltens. Um sie zu verstehen, ist es daher erlaubt, ja sogar geboten neben den plastischen Gruppen auch den Blick auf die verwandte Struktur von Einzelwerken der Skulptur zu richten, zumal die dünne Kette der Gruppen lysippischer Richtung einer Festigung und Sicherung von außen durchaus bedarf.

Wir wählen als Ausgangspunkt ein solches, um an ihm einige durchgehende Eigenschaften lysippischer Formvorstellung zu erläutern: den Herakles Epitrapezios des Meisters selbst¹⁾. Die schwierigen und vielleicht nie ganz zu beantwortenden Fragen nach dem Zweck, der Größe, dem Material, dem genauen Aussehen des Urbildes können hier beiseite bleiben. Die zahlreichen Nachbildungen stimmen in bezug auf die Erfindung im Großen, worauf es hier allein ankommt, miteinander überein. Die Komposition achtet einen hinteren 'Plan', von dem aus sie sich entwickelt. Aber dieser Plan ist nicht als Fläche in die Gestalt des Sitzenden oder seines Thrones aufgenommen, die sie einschränkte und plastisch begrenzte. Er ist nur die 'passive' Seite des Ganzen, eine Art Rückhalt für seine Entfaltung nach vorne. Denn auch dieser Herakles des Lysipp fordert ein Gegenüber wie alle Gestalten dieses Meisters²⁾, — nicht um zu wirken oder um sich selbst zu klären, sondern aus der Bewegtheit ihrer ganzen körperlich-geistigen Existenz heraus, die mitten in die Kämpfe der gegenwärtigen Welt gestellt ist. Von dem schräg zurückgeworfenen Oberkörper aus strahlen die Glieder und der Blick radial fast im Halbkreise aus und lenken das Auge durch meisterhaft beabsichtigte Verkürzungen auf die Mitte. Im Grundsätzlichen ebenso gebaut war schon die phidiasische Gruppe der beiden Göttinnen aus dem Ostgiebel des Parthenon, wenn wir nur die Komposition ins Auge fassen und von der plastischen Formensprache absehen. Aber hier ist eine einzige Figur einer solchen Entfaltung mächtig. Und das Spiel der Glieder und Achsen ist ein so freies und gelöstes, daß gleichzeitig das Kraftzentrum im Körper des Herakles fühlbar wird und der von den Gesten umschlossene Raum als 'bewegter Raum' vollendet gedeutet erscheint. Er läßt den Beschauer nicht an einer Stelle verharren, sondern führt ihn in etwa einem Achtelskreis um die Figur

1) Franklin P. Johnson, Lysippos 98 ff. — Die Bronzestatuetten aus Pompei, in den NSc. 1902, 573 Abb. 3 völlig unzureichend und irreführend abgebildet, geht auf eine, den Stil Lysipps übersteigernde Variante des 3. Jh. zurück, darf aber aus den Erörterungen über den Epitrapezios nicht fortgelassen werden.

2) Apoxyomenos und vor allem der Alexander mit der Lanze, den ich mit Winter in der Bronze des Louvre 370, KiB. 334, 3, erkenne.

herum. Lysipp hat einen immer brennender gewordenen Konflikt in genialer Weise gelöst. Die Figur verhält sich nicht gleichgültig zur Einstellung des Betrachters wie die der strengen Klassik. Der Betrachter wird auch nicht durch beliebige Elemente der formalen Komposition gelenkt. Die freie und souveräne Existenz seiner Gestalten zwingt den Beschauer zugleich in den Bann ihrer konzentriertesten 'Erscheinung'. "Lysipp hat die Menschen nicht gebildet wie sie sind, sondern wie sie erscheinen." Im bewegten Körper und nur im Körper sind zugleich die Elemente der 'Blickführung' enthalten.

Wir erhalten eine, übrigens auch an anderen Werken zu gewinnende Anschauung von lysippischer Gestaltung: Hintergrundsplan; das wirkende Kraftzentrum im Körper, den Lysipp in einer unendlich kompliziert gewordenen Welt zu einem Ausdruckselement ohnegleichen gemacht hat. Und wir gewinnen einen ersten wichtigen Begriff, den der 'Blickführung'. So vorbereitet mögen wir vor eine lysippische Gruppe treten, den Herakles mit der Hirsch(kuh) in Palermo (Abb. 61)¹⁾. Denn wenn auch die verkleinerte Bronzenachbildung in den Proportionen und Formen mehr römisches Gefühl verrät als in den Abbildungen zu erkennen ist, so gehört doch das Urbild, wie man längst gesehen hat²⁾, ganz in die Nähe des Lysipp selbst. Die Gruppe entfaltet sich von einem festgehaltenen Hintergrundsplan aus mit allen wesentlichen Teilen in einer vorderen Schaufläche. Darin hält sie noch ganz an der spätklassischen Gruppenform fest. Aber schon ist diese zu einer bloßen Sehgewohnheit geworden, bereit abgestreift zu werden. Denn die Gruppe wird von ganz anderen Kräften getragen. Wiederum greifen die Glieder des Helden strahlenförmig in den Raum hinaus, und nicht zufällig wiederholt sich das gleiche Spiel am Hirsch. Dies, die Drehung der Schultern und des Kopfes lassen den Betrachter an der Plinthe entlang den Standort wechseln: Blickführung, und wiederum ein Achtelkreis, der den Weg des Beschauers umfaßt! Das 'malerische Schaubild' hat aber ferner einen ganz unmalerischen Sinn erhalten. Denn das Hauptmoment in der Gruppe liegt in dem gegenseitigen Messen der Kräfte. Erst an dem Widerstand des Hirsches entfaltet der Körper des Helden seine Kraft. Dies findet seine gesammelte Fassung in einem bezeichnenden und zukunftsreichen Motiv: der gespannten und schräg im Raum liegenden Ellipse, die durch die Arme des Herakles und das Geweih des Hirsches geht. Wir nennen dieses Motiv, das in den Gruppen des 3. Jahrhunderts immer wiederkehren wird, 'Kreislauf der Kräfte'. Im Kreis des Lysipp entwickelt sich also noch innerhalb der 'Schaufäche' ein rein plastischer, d. h. auf Kräftespannung beruhender Kern.

Man wird das Moment der bewegten Existenz und der 'Blickführung' in allen lysippischen oder dem Meister nahestehenden Werken wiederfinden,

1) P. Marconi, Mus. Naz. di Palermo, 56; M. Collignon, Lysippe Taf. 17; Springer-Michaelis-Wolters, Handbuch Abb. 682.

2) Studniczka, a. O. 126f. — Die nur in einer Kleinbronze überlieferte Gruppe des mit dem Minotauros ringenden Theseus, KiB. 357, 3, dagegen ist ein späthellenistisches Werk in Anlehnung an die lysippische Gruppe.

im bogenspannenden Eros, im Alexander mit der Lanze, im ausruhenden Herakles, im sog. Ares Ludovisi, im Sandalenbinder. Stets ist die Bewegungszone des Betrachters etwa ein Achtelkreis. Am einfachsten formuliert, aber im Keim schon völlig enthalten, tritt es im Agias des Daochos-Weihgeschenks¹⁾ entgegen, in dem ich, obwohl die Überlieferung eine Reihe von anderen Möglichkeiten offenläßt, die Nachbildung eines Frühwerks des Lysipp erkenne. Obwohl dieses Werk deutlich unter der Einwirkung des Skopas entstanden ist, kann keine Rede davon sein, daß die geschilderte Erscheinung etwa von dem älteren Meister übernommen und nur von Lysipp weiterentwickelt sei. Gerade die reifen Werke des Skopas, mit denen man den Agias in Beziehung zu bringen versucht ist, der Herakles Landsdown²⁾ oder auch der Meleager³⁾, entbehren jener sich auf den Beschauer übertragenden Unruhe, und die in die Tiefe dringende Rundheit des — jüngeren — Meleager ist doch überall in eine beruhigende Reliefanschauung eingebettet. Wohin die Kunst des Skopas drängte, zeigt ein so herrliches Spätwerk, wie es die Mänade in Dresden ahnen läßt⁴⁾. Trotz der großartigen Bewegung und der völligen Rundheit der Rasenden ist die Figur fast blockhaft um ihren inneren Kern gesammelt und von jener unberührten, rein klassischen Idealität, die es dem Beschauer überläßt, stumm das Werk zu umwandeln und in jeder Ansicht das Ganze zu fühlen. Sie strahlt nicht in den Raum, sondern sie hat den Raum in sich aufgesogen. Keine Spur von jenem suggestiven Zwang, den die plastische Existenz lysippischer Werke auf den Beschauer ausübt. Hierin spricht sich denn auch die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts aus, in welcher der sich aus den Traditionen der Vergangenheit lösende Mensch seine unsägliche Verflechtung und seinen ruhelosen Kampf mit der Welt zu fühlen beginnt. Gerade daß dieser Zug in einem Frühwerk des Lysipp, das sonst vielfach der skopasischen Kunst verpflichtet ist, in einfachster Form auftritt, beweist, daß er diesem Meister gehört, wie die Tatsache, daß dieser Zug aus der Zeit heraus das neue und nachklassische plastische Bild des Menschen formt, zeigen kann, wie sehr er mit der elementaren Bildkraft lysippischer Anschauung gleichgesetzt werden darf. Prachtvoll entfaltet sich dieser Grundgedanke im Schaber des Lysipp⁵⁾. Der rückwärtige 'Plan' ist noch spürbar, aber nur als Gegengewicht für die Entwicklung der Figur nach vorne. Denn der Körper löst sich schwingend von ihm. Seine Unruhe aber sammelt sich wie in einem auf den Betrachter angelegten Pfeil in dem

1) Fouilles de Delphes IV (1927) 35 ff. Taf. 63. Über das Verhältnis zu Lysipp zuletzt K. A. Neugebauer, Text zu BrBr. Taf. 717/8.

2) BrBr. Taf. 691 mit — ungesichteter — Liste der Wiederholungen, Nach- und Umbildungen. Dazu: römisches Relief an Parastas in Athen, Arch. Deltion 11, 1927/8, Beih. 50 Abb. 9.

3) E. Buschor, „Antike Plastik“ 56. — Das Werk von Skopas zu trennen und die überdies durch die Kalydonfunde bestätigte Benennung abzulehnen, scheint mir zu weit gegangen.

4) Neugebauer, Studien über Skopas, Taf. 3—4; E. Pfuhl, JdI. 41, 1926, 165 Anm. 7.

5) Der vordere Rand der antiken Plinthe innerhalb der modernen Basis, sichtbar bei Amelung, Skulpturen des Vatikan I Taf. 11, überliefert die Ausgangsansicht.

vorgestreckten rechten Arm. In klarem Bruch zu jeder klassischen Anschauung entwickelt sich die Figur dem Beschauer entgegen. Aber in dieser Ausgangsansicht, die in ihrer Achse wie auf Messersschneide die ganze Bewegtheit der Statue zusammenzieht, gibt es kein Verharren: er wird nach links und rechts getrieben. Der Einfachheit halber sei diese besondere Steigerung der Blickführung 'Gegenentwicklung' genannt. Auf die Spitze getrieben erscheint sie in einem Werk, das ohne Lysipp nicht zu denken ist, aber vielleicht nicht einmal der Lysippschule in engerem Sinn zuzurechnen ist: dem sog. Jüngling von Subiaco¹). Ganz offenbart sich seine vielfach gebrochene und ausdrucksvolle Bewegung nur von der vorderen Schmalseite der Komposition her; Lauf und Sturz richten sich gegen den Beschauer, der nach der einen oder der anderen Seite diesmal in mehr als einem Achtelkreis um die Figur herumgeführt wird.

Die Tyche von Antiochia des Eutychides, eine Schöpfung also aus der Nachfolge des Lysipp, die mitten zwischen Einzelfigur und Gruppe steht, wird in ihrer Anlage von hier aus verständlich²). Der Aufbau lehnt sich an zwei ruhenden 'Planen' im Rücken und an der rechten Seite der Sitzenden an, die sogar als Flächen mit der Figur verwachsen sind. Ist die schwingende Lockerheit der Gestalten des Lysipp in der Schülergeneration einer stärkeren Festigung und blockhaften Zusammenziehung gewichen? Die Ausgangsansicht ist durch den Orontes und seine gut lysippische Bewegung festgelegt. Es ist die von dem Verfertiger der im übrigen unzuverlässigen Nachbildung im Vatikan gewählte von der vorderen Schmalseite her, nach der hin die plastische Masse in scharfem Grat vorstößt. 'Gegenentwicklung!' Die Blickführung wird von den ausstrahlenden Achsen, dem rechten Arm, dem Blick und dem linken Arm übernommen. In einem ganzen Viertelskreis wird der Beschauer herumgeleitet, so daß die dynamische Anlage wie in dem ein-

gefügt Grundriß veranschaulicht werden kann. Allein noch ein anderes Problem, vor das sich die Bildhauer des frühen Hellenismus gestellt sahen, fand in der Tyche von Antiochia eine bezeichnende Lösung. Von der eigentümlichen Blockhaftigkeit, die nicht allein durch das Sitzen herbeigeführt wird, ist schon die Rede gewesen. Nach den verschiedensten Seiten strebt allerdings die Figur ins Weite, aber überall wird diese mittelflüchtige Be-

1) Zuletzt mit Kritik der älteren Meinungen Fr. Studniczka, Artemis und Iphigenie 75f. und Abb. 58. Schwerlich gehörte das Original einer rundplastischen Gruppe an, wie sie H. Seitz, Corolla Arch. ... Gustavo Adolpho dedicata 246 ff., zu rekonstruieren versucht.

2) BrBr. Taf. 610 und Text.

wegung — deutlich nur in dem Budapester Torso und in den Pariser und Florentiner Bronzen — im buchstäblichen Sinn des Wortes in Fesseln geschlagen, gleichsam zurückgeholt durch die zwischen den äußersten Teilen straff sich ausspannenden Gewandstränge. Sie bleibt in den Block gebunden, füllt diesen aber mit Energien, gliedert und organisiert die schraubenförmige Aufwärtsdrehung des Ganzen¹⁾. Die Plastik frühhellenistischer Zeit überkommt und entdeckt gleichzeitig ein neues künstlerisches Phänomen: die 'Masse'; die Masse nicht als Ergebnis einer Steigerung organischer oder aus ihrer eigenen Struktur entwickelter Formen ins Kolossale, sondern die Masse gleichsam als künstlerische Rohvorstellung, als bloße Erscheinung und Wucht voll verborgener Möglichkeiten und Kräfte, die erst durch Organisierung und Deutung zu einer bestimmten Wirkung befreit werden können. Der Dionysos vom Thrasylosmonument in Athen²⁾, der wohl mit Absicht möglichst viel von jener Masse noch unerlöst in sich enthält, mag diese für den ganzen hellenistischen 'Barock' wichtige Erlebnis- und Gestaltungsform besser als viele Worte beleuchten. Aus der 'Masse' und ihrer, wie immer gearteten Organisation — 'Kraftspeicherung' oder 'Kraftentladung' — erwachsen der hellenistischen Kunst ganz neue Möglichkeiten und Formen des Kolossalen. Wir wählen in folgendem für die organisierte Masse den Begriff der 'Massigkeit'.

Kehren wir zur Gruppe zurück. Deutlich an die Gruppen Lysipps und seiner Schüler lehnt sich die Gruppe des „Hermes Enagonios als Ringer“ an, die nur durch Kleinbronzen aus Ägypten und einmal aus Antiochia überliefert ist³⁾. Sie ist nichts weniger als ein späthellenistisches Werk. R. Pagenstecher hat nachgewiesen, daß das Original für Alexandria geschaffen wurde, und vermutete die Einrichtung der Isolympia im Jahre 279/8 durch Ptolemaios II. als Anlaß des Auftrages⁴⁾. Eine spätere Entstehung jedenfalls ist bei dem lysippischen Formencharakter, der auch keinerlei Brechungen durch jüngere Stilvorstellungen erkennen läßt, nicht wahrscheinlich, und in der alexandrinischen Kunst späterer Zeiten fände sich schwerlich ein Platz für die Gruppe. Eine glänzende Bestätigung dieser Einordnung bringt aber eine zu einem Tonkandelaber gehörige Terrakottagruppe großgriechisch-etruskischen Stils, welche den Sieg des Herakles über die Skylla darstellt und aus der Tomba dei Calini Sepus bei Monteriggioni stammt (Abb. 62)⁵⁾. In der Struktur ist sie nächstverwandt der Hermes-Ringergruppe. Die Hauptmasse der Funde dieses Grabes gehört aber dem dritten Jahrhundert an, eher der

1) Auch dies ein in lysippischem Umkreis entwickelter Zug: Herkulanenserinnen.

2) BrBr. Taf. 119.

3) 1. Antiochia, R. Förster, JdI. 13, 1898, 177 ff. Abb. 1—3 und Taf. 11. — 2. Ägypten, H. B. Walters, Catal. Bronzes in the Brit. Mus. Nr. 853, Taf. 27. — 3. Ägypten, R. Pagenstecher, Exped. Sieglin II 1 A, 54 ff. Taf. 23. — Das 4. Exemplar in Paris, ebenfalls aus Ägypten, De Ridder, Bronzes du Louvre I Taf. 31, das den Hermes durch einen bärtigen Athleten ersetzt, ist mit seinen Repliken in Florenz und Leningrad eine Variante römischer Zeit und verrät schon Kenntnis des Pasquino.

4) A. O. und Alexandrinische Studien, Sb. Heidelberg 1917, 58 ff.

5) R. Bianchi-Bandinelli, Studi Etruschi 2, 1928, Taf. 33 Nr. 36.

ersten Hälfte als dem späteren¹⁾. Der Typus des Kandelabers steht der ersten von Pernice unterschiedenen Gruppe der unteritalisch-etruskischen Kerzenhalter noch nahe, die er ins Ende des vierten Jahrhunderts setzt²⁾, ist aber etwas jünger. Der Gruppenbau, den die von Pagenstecher gegebene Umzeichnung der Bronze Sieglin (Abb. 63) ausgezeichnet vermittelt, tut bei aller unverkennbaren Anknüpfung an die Lysippschule einen entscheidenden Schritt über diese hinaus, ohne freilich schon zu einer gleich reifen Lösung zu kommen. Die Ausgangsansicht und damit gleichzeitig die Hauptansicht ist wiederum in der vorderen Schmalseite der Gruppe (und der Plinthe) zusammengefaßt (d). Nur hier ist noch etwas von dem Wogen des — durch den Gott schnell entschiedenen — Kampfes zu verspüren, entwickelt sich aus der unruhigen Zusammenballung der Glieder im unteren Teil in klärender Steigerung nach oben die Spannung des Ganzen. Voller noch als selbst in der Seitenansicht b wird das wichtige, uns schon bekannte Motiv des 'Kreislaufs der Kräfte' (Arme des Hermes, rechter Arm und Kopf des Unterliegenden) wirksam. Bei der gleichzeitigen und verwandten Herakles-Skyllagruppe ist diese Ausgangsansicht durch die Anbringung auf dem Kandelaber erwiesen. Also 'Gegenentwicklung' wie beim Apoxyomenos, dem Jüngling von Subiaco und der Tyche des Eutychides! Und wie bei dieser verleiht ein vorstoßender Grat, der durch den rechten Arm des Gottes und durch den linken seines Gegners verläuft, obendrein noch durch die Kopfhaltung des Hermes akzentuiert wird, dieser Stoßrichtung ihre besondere Schärfe. Die geistreiche Zuspitzung dieser reichsten Ansicht erregt und lenkt zugleich ab. Die 'Blickführung' wird von beiden Gegnern übernommen, aber mit verschiedenen Mitteln, und ohne daß sie sich daher in dieser Funktion vereinen. Die Drehung im Körper des Hermes, das Ausstrahlen seiner Glieder, das nicht über Lysippisches hinausgeht, die Führung des rechten Armes seines Gegners leiten das Auge nach der einen, die Kopfwendung des Unterliegenden nach der anderen Seite. Was den Beschauer dort erwartet, läßt ihn diesmal einen vollen Halbkreis um die Gruppe beschreiben. Denn das

sind nicht mehr wie in der Vergangenheit leichte, unmerklich ineinander übergehende Verschiebungen der Hauptansicht, sondern an den Kanten des Blocks klappt das Bild wie an einem Filmband um, und es stellen sich selbständig durchkombinierte Seitenansichten dar, beide betont, die eine (b) dadurch, daß sich der Gott, die andere (c) dadurch, daß sich der Unter-

1) A. O. 173.

2) Gefäße und Geräte aus Bronze (Hellenistische Kunst in Pompeji IV) 44 ff.; Neugebauer, Gnomon 2, 1926, 476 ff.

liegende in völliger Klarheit entwickeln. Die Gruppe ist auf dem Weg 'allsichtig' zu werden, aber zunächst nur so, daß sie neben der Hauptansicht noch zwei selbständige 'Schauf Flächen' entwickelt. Die Sehform der Spätclassik, deren Sinn und Dynamik schon Lysipp und seine Schule von Grund aus verändert hatten, ohne sie allerdings ganz abzustreifen, lebt hier teilweise wieder auf. Die Rückseite (a) bleibt ruhender Plan, von dem sich die Gestalt des Gottes nur zögernd ablöst. Man wird diesem Werke nicht absprechen können, daß es in dem neuen Streben nach Allsichtigkeit der Gruppe eine einfache und fast methodisch zu nennende Lösung gefunden hat, allerdings keine vollendete. Jeder der beiden Ringer ist in einer der beiden Seitenansichten für sich klar durchgestaltet, und nur in der aus beiden gewissermaßen zusammengezogenen, dramatischen Hauptansicht verschmelzen sich die Körper zu einer Einheit.

Vielleicht läßt sich neben die alexandrinische Ringergruppe noch eine weitere Gruppe lysippischer Richtung stellen: Herakles mit dem nemeischen Löwen ringend. Die einzige brauchbare Nachbildung ist eine Marmorstatuette der Ermitage (Abb. 65)¹⁾. Sie ist keineswegs ein spätes Machwerk. Auch hinter ihr steht eine nicht unberühmte, hellenistische Gruppe. Das beweist nicht nur die Zahl der Repliken, sondern mehr noch die Tatsache, daß das Original zwar selten aber umso deutlicher auf Gemmen²⁾ und Münzen nachgebildet wurde. Und zwar suchten es die Gemmen- oder Stempelschneider von vorne, von rechts hinten oder im Spiegelsinn zu erfassen, was unmißverständlich auf den rundplastischen Charakter des Vorbildes hindeutet. Die Münzen³⁾ aber aus der Zeit Marc Aurels sind in Pautalia geschlagen, dessen Münzreihen auffallend reich sind an Nachbildungen von Meisterwerken griechischer Skulptur⁴⁾. Die Erfindung des Originals war nicht neu. Sie bildet eine berühmtere Gruppe des Lysipp weiter⁵⁾. Diese Ableitung bewährt sich auch, wenn wir uns dem Stil zuwenden. Wie der Kopf des Herakles, wenn der genannte Kopftypus hergehört, an den ausruhenden Herakles des Lysipp anknüpft⁶⁾ und die Körperbildung den Silen mit dem Dionysosknaben im Arm⁷⁾ noch übersteigert, so lehnt sich auch die

1) O. Waldhauer, Skulpturen der Ermitage I Nr. 16 Taf. 13. Dort Liste der fünf Repliken. Der Kopftypus ist vielleicht in einem Herakleskopf in New York überliefert: Bull. Metr. Mus. 25, 1930, 167f., Abb. 2.

2) Frührömisch ist der Sardonyx, Fr. Crome, Göttinger Gemmen, Nachr. Göttingen 1931, Nr. 14 Taf. 1. — Der frühen Kaiserzeit gehört der schöne Karneol im Thorwaldsen-Museum, Kopenhagen, an: P. Fossing, Catal. ant. engr. gems Nr. 868, Taf. 11.

3) Bull. Inst. Bulg. 7, 1932, 153 Nr. 598—600 Taf. 5, 11—13.

4) Z. B. Hermes mit Dionysosknabe des ält. Kephisodot (? G. E. Mylonas, Arch. Ephim. 1933, 132 ff.), einschenkender Satyr des Praxiteles. — Bei R. Bräuer, D. Heraklestaten auf antiken Münzen, Zs. f. Numism. 28, 1910, 35 ff., ist dieser Heraklestypus noch nicht verzeichnet.

5) Pulydamas-Basis, Olympia III Taf. 55, 1, und A. von Salis, Altar von Pergamon 87 ff.

6) Vgl. die Statuettenreplik Borghese, EV. 2775—77. Hier Abb. 57.

7) Louvre, Marbres antiques Taf. 18. — Fünfzig Meisterwerke der Glyptothek Taf. 26. Hier Abb. 74c.

Komposition enger an die Gruppenform des Meisters selbst an, ohne allerdings ihre spätere Entstehung zu verleugnen. Die 'Gegenentwicklung' fehlt oder ist wenigstens stark gemildert dadurch, daß sich die ganze Gruppe in der Breite entfaltet. Diese wirkt wie die lysippische Gruppe des Herakles mit der Hirschkuh, diesmal aber um einen allseitig plastischen Kern zusammengezogen. Schon damit verrät sie eine Struktur, die nicht mehr dem 4. Jahrhundert angehören kann. Wie die vorigen Gruppen bildet sie mit dem Haupt, der rechten Schulter und dem rechten Bein des Herakles eine vorspringende Kante nach links, die dem Betrachter Halt gebietet. Die 'Blickführung' ist fast ganz auf den Helden übergegangen, dessen gedrungener Bau und heftig unausgeglichene Bewegung sich weit von lysippischer Form entfernen. Glieder und Blick strahlen in einen vollen Halbkreis aus. Es ist tatsächlich die Wirkungszone der Gruppe. Denn im Mittelradius dieses Halbkreises bäumt sich die Diagonale des Löwenkörpers empor. Sie bildet in der Hauptansicht die andere 'Kante', um die der Betrachter aber, den Blick und das linke Bein des Herakles suchend, herumgeführt wird. Hier finden sich bemerkenswerte Übereinstimmungen mit der Anschauungsform der Hermes-Ringergruppe. In der Seitenansicht, die den Körper und die Bewegung des Herakles verunklärt, stellt sich der Löwe und sein Kampf um so deutlicher dar; und wie dort sind der Kopf des Helden und der Kopf des Untiers nach verschiedenen Ansichtsseiten gewendet¹⁾. Der beigegebene dynamische Grundplan der Gruppe sucht diese Tatsachen zu verdeutlichen.

Das Motiv des 'Kreislaufs der Kräfte' (Schultern und Arm des Herakles, linke Pranke und Nacken des Löwen) wechselt stets seine Gestalt, aber nie seine Bedeutung. In einem freilich ist eine weit bedeutendere Lösung erreicht als in der alexandrinischen Ringergruppe: die Gesamtform, zu der die Ringenden heranwachsen, ist nicht mehr ein Prisma mit parallelen Dreiecksseiten, sondern eine Pyramide, die in dem Haupt des Herakles gipfelt. Damit ist die struktive Form gefunden, in der eine wahrhaft plastische, d. h. runde und von zusammenwirkenden Kräften getragene Einheit aus mehreren Körpern möglich ist und in der die verschiedenen Ansichten ineinander verschmelzen und als organische Auswirkungen eines untrennbaren Ganzen verstanden werden können. Der 'plastische Kern' schon in den Gruppen des Lysipp selbst (oben S. 72) hat in dieser struktiven Form die gesamte Gruppe

1) Es ist wohl kein Zufall, daß die antiken Münzen und Gemmen wie übrigens auch die modernen Photographien diese beiden Ansichten auswählen.

ergriffen und zur rundplastischen gemacht. Noch in einem Zweiten bedeutet die Heraklesgruppe eine Konzentration über die Hermesgruppe hinaus. Der Held der Gruppe ist gleichzeitig die tätige, wirkende und lenkende Mitte des formalen Aufbaus. Kräftiger als der Hermes löst sich der Herakles durch den Vorstoß nach links vorne und durch die Wendung des Hauptes vom 'Hintergrundsplan' los. Sein Körper fängt an, mit seiner schraubenförmigen Bewegung um die Mittelachse der Pyramide plastisches Zentrum des Ganzen zu werden. Die radiale Ausstrahlung der Glieder und des Blickes, weit stärker als bei Lysipp selbst, setzt ein und wird zum Hauptträger der Blickführung. Der Körper nimmt eine 'Massigkeit' an, deren Kraftentladung in den sich spannenden und herausbeulenden Muskeln das Urbild ins Kolossale erhoben haben muß.

Der Leser fühlt sich vor diesem Werk und unserer Beschreibung, die über die klägliche Nachbildung hinwegzusehen versuchte, längst an den Pasquino erinnert. In der Tat, man brauchte sich nur den Herakles im Gegensinn zu denken, den schwächlichen Kontrapost zwischen Kopf und Körper mit dem herrlichen dreifachen Kontrapost des Menelaos zu vertauschen, die Unausgeglichenheit und das Krafthubertum des Löwenkampfes in die adlige Größe der Patroklosrettung zu übersetzen, und die nächste Verwandtschaft, ja Übereinstimmung der formalen Struktur wird offenbar. Aber ist die Heraklesgruppe älter, gleichzeitig oder jünger als der Pasquino? Ihre kümmerliche Überlieferung macht eine sichere Entscheidung unmöglich. Daß sie vor der Menelaosgruppe oder spätestens gleichzeitig mit ihr entstanden sei, ist nur eine Möglichkeit, allerdings keine unwahrscheinliche. Es ist daher ratsamer, sie nicht als Stützpunkt zu benutzen. Aber auch ohne diese Brücke ist es nun deutlich geworden, daß die Menelaosgruppe die geschilderte Entwicklung der plastischen Gruppe fortsetzt, ja sie in einer in der Antike nicht wieder übertroffenen Weise vollendet. Wir stoßen sofort auf die Keimzelle in der Entfaltung der rundplastischen Gruppe, den 'Kreislauf der Kräfte', der hier durch die Arme des Menelaos, den Arm und die Brust des Patroklos strömt und in wechselnder Gestalt, als Schlinge oder als Parallelogramm, je nach dem Standort erscheint, von allen Seiten das Kräftespiel neu klärend. Wie in den eben besprochenen Gruppen ragt der Oberkörper des Helden, sich der Verschlingung der Leiber entringend, bis zur alles beherrschenden Spitze auf. Wie dort ist noch ein Rest des Hintergrundsplanes zu spüren und sogar durch den Schild betont. Aber aus dem noch bildhaften Dreiecksaufbau der Hermes-Ringergruppe ist wie bei dem Löwenkampf die strukturelle Form der Pyramide geworden, aus den drei geschlossenen Ansichtsseiten eine totale Rundsicht entstanden. Im Drang nach vorwärts hat sich Menelaos jetzt völlig vom hinteren Plan befreit. Mächtiger noch, als es in der Heraklesgruppe der Fall ist, wird er zur tätigen und tragenden Mitte. Nach allen Seiten schiebt er sich vor, nach vorne mit dem scharfen Grat seines rechten Armes: Rest der 'Gegenentwicklung', die hier in der vollendeten Rundheit des Ganzen überwunden ist. Einen ganzen Dreiviertelskreis bedecken die ausgreifenden Glieder und der Blick der Augen,

wobei allerdings das letzte Viertel (linker Oberarm des Menelaos) für die 'Blickführung' ausfällt. Diese hängt vornehmlich an der dramatischen Unruhe der Hauptgestalt. Aber sie tritt uns in einer reiferen Stufe entgegen als in der Ringer- oder der Löwengruppe. Denn nun vereinigt sich der Leib des Patroklos mit dem des Menelaos in der gleichen künstlerischen Funktion. Von den Fersen bis zur rechten Hand schlägt er einen gewaltigen Bogen, parallel zu der Wirkungszone der Gruppe und gleichzeitig die Bewegung des Menelaos begleitend und ausdeutend. Der dynamische Grundriß veranschau-

licht die Genialität der Lösung gegenüber dem schon in der Hermesgruppe angestrebten Ziel. Aber auch im plastischen Gefüge sind die beiden Körper, der schwere Leichnam und die 'Massigkeit' und 'Kraftentladung' des Menelaos nicht ohne einander denkbar. Inhaltlich, struktiv und formal vereinigen sie sich zu einem einzigen Doppelwesen, das sich in vollendeter Geschlossenheit und Rundheit dem Auge bietet.

Die Pasquinogruppe ist sicherlich nicht unerheblich jünger als die um 270 v. Chr. anzusetzende Gruppe des Hermes Enagonios. Aber eine genaue Bestimmung ihrer Entstehungszeit läßt sich allein durch die aufgewiesene Entwicklung, die ihren Zusammenhang mit der Evolution des lysippischen Formdenkens aufzeigte, nicht gewinnen. Es führt jedoch noch eine zweite, kürzere Reihe von plastischen Gruppen bis zum Pasquino herab oder, genauer ausgedrückt, bis in die Werkstatt des Pasquinomeisters. Sie werden zusammengehalten nicht wie die lysippische Reihe durch einen gemeinsamen, Schritt für Schritt sich entfaltenden Strukturgedanken, sondern durch das mehr äußerliche Band, das Motivübereinstimmungen knüpfen. Es ist für die Umgebung, in der die Menelaosgruppe geschaffen wurde, sowie für die Abkunft und Art ihres Schöpfers von Bedeutung, daß diese zweite Reihe jedenfalls mit Lysipp und seiner Schule keinerlei Berührung zeigt. Anzeichen einer näheren Beziehung zu attischer und mittelgriechischer Kunst sind vorhanden. Trotzdem dient es wohl mehr der hier nötigen Vorsicht, wenn wir diese, auch weniger einheitliche Reihe nicht einem engeren Kunstkreis zusprechen.

An ihrem Anfang, aber nur lose mit den folgenden Gliedern verbunden, mag die Gruppe der Mutter Niobe mit ihrer jüngsten Tochter stehen. Es ist mir, seitdem ich die neue Statuettenreplik in Iraklion (Kreta) bald nach der Auffindung gesehen habe, nicht im mindesten mehr zweifelhaft, daß nicht die kolossale Gruppe in Florenz, sondern die kretische Statuette (Abb. 68)¹⁾

1) Bisher ist diese wichtige Statuettenreplik leider nur einmal und dies in Seitenansicht veröffentlicht, E. Löwy, JdI. 47, 1932, 58 Abb. 10. Unsere Abbildung mit Erlaubnis von

etwa hadrianischer Zeit das Motiv und den Aufbau des griechischen Originals zuverlässig wiedergibt. Die Kopfhaltung der Niobe und die Bewegung des linken Arms mit dem Mantelzipfel stehen in beiden Versionen in engster Verbindung miteinander. Aber wie pathetisch und dissonant ist dieser Zug in der Florentiner Gruppe, wie einfach und geschlossen die ohnmächtige Gebärde des schützenden Arms in der kretischen Statuette¹⁾, wie schlicht und voll mütterlicher Wärme die ganze Gestalt! Der kretische Fund läßt uns ein Meisterwerk von solcher Geschlossenheit und Tiefe ahnen, wie es nie hinter der florentiner Version hätte vermutet werden können. Auch der Gruppenbau entspricht hier der Entstehungszeit des Originals. Die jüngste Tochter klebt nicht peinlich im Schoße der Mutter wie in Florenz; sondern parallel zur vorderen 'Schaufäche', die richtig durch den Plinthenrand bestimmt wird, schmiegen sich die Körper ineinander, kaum durch eine Furche getrennt, über die hinweg sich die aufeinander zustrebenden Faltensysteme der Gewänder vermählen. Das ist der Stil der Gruppen aneinander angelehnter Tanagräerinnen, von denen oben die Rede gewesen ist (Abb. 67)²⁾: ein wichtiger Hinweis für die Datierung der originalen Niobidengruppe. Die Gruppe der Niobe ist überhaupt von einem Standpunkt her zu erfassen und entwickelt sich wie auch die praxitelisch-attischen Gruppen aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts in einem ebenen 'Schaubild', in dem der Körper der Tochter, Haupt, rechter Arm und rechtes Bein, linke Hand der Niobe liegen und in das alle sich im Halbkreis nach hinten dehnenden Tiefen wieder zurückkehren. Die Gruppe stellt sich auf den Betrachter ein, sie bannt ihn und hält ihn an einem Punkt fest, aber sie erregt ihn nicht, noch treibt sie

ihn umher, wie es die lysippische Gruppe tut. Der grundlegende Unterschied von dieser ist bis in den Kern der Gestaltung greifbar. Der 'Kreislauf der Kräfte' fehlt. Auch hier beherrscht zwar die Figur der Niobe die ganze Komposition und ragt über die Verflechtung der unteren Schicht bis in die

Sp. Marinatos nach eigener Aufnahme. — Es lohnte sich die Untersuchungen Buschor-Sievekings einer- und Rodenwaldt-Lippolds andererseits wieder aufzunehmen. Ich unterscheide: 1. Spätklassisches Original vom Ende des 4. Jh. (kretische Statuette), 2. Im wesentlichen verlorene hellenistische Fassung, 3. Klassizistische Florentiner Gruppe.

1) Zu ihr gehört auch die Verhüllung der Hand durch den Mantelsaum und die segelartige Ausbreitung des Mantels. So und nicht in der — auch ohne die moderne Ergänzung — 'lauten' Fassung der florentiner Version geht das Motiv mit der klassischen Überlieferung zusammen: rf. Scherbe vom Ende des 5. Jh., Graef-Langlotz, Vas. v. d. Akropolis II Nr. 763 Taf. 67 und die polychrome Vase in Palermo, P. Marconi, Il. Mus. Naz. di Palermo 57; Mon Piot 24, 1920, Taf. 12—13. 2) S. 70 Anm. 3.

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., Phil.-hist. Kl. LXIII, 4.

6

Spitze des halbierten Kegels empor, den die Außenflächen der Gruppe bilden. Aber wie eine Schale sich um den Gruppenkern legend, übt sie keine 'Blickführung' aus. Sie ist nicht tätige und wirkende Mitte, sondern ist in die Wirkung des ganzen Gruppenbildes mit einbeschlossen. Dieser strukturelle Unterschied trennt auch den Menelaos von ihr. Und doch klingt das Motiv der Niobe schon an diesen an. Es ist, als ob ihre weichen Formen und Bewegungen sich nur ins Männlich-Energische verwandeln müßten, um zum Menelaos zu gelangen. Der Meister des Pasquino hat die bedeutendste antike Gestaltung der Schmerzensmutter, wie sie die kretische Statuette überliefert, gut gekannt.

Niobe hält ihr Kind nur aufrecht. Eine etwas jüngere Gruppe lehrt das Motiv des Tragens kennen. Von ihr ist nur eine maßgleiche Kopie bekannt und von dieser nur ein Bruchstück erhalten: der Torso eines weiblichen Oberkörpers von den Schultern bis zur Leibesmitte im Thermenmuseum, der mit erhobenen Armen weit sich herauswölbend über einem männlichen linken Arm hing (Abb. 70a—b)¹⁾. Bekleidet war die Frau mit einem über der linken Schulter gelösten und unmittelbar unter der Brust durch eine Schnur zusammengehaltenen Chiton aus dünnem Stoff, der namentlich unter dem Gürtel in zarten, parallelen Rieselfalten den Körper umspült, und mit einer im Rücken herabfallenden Chlamys. Die Hand des Tragenden sitzt unter der linken Brust. Weder der Ergänzungsvorschlag Bendinellis — Raub einer Leukippidin — noch der Morpurgos sind annehmbar. Morpurgo hat zwar richtig die Reste eines Schwertgehänges und in der Frau eine Amazone erkannt, wenn auch die Entblößung der linken statt der rechten Brust eine Ausnahme ist und durch künstlerische Rücksichten erklärt werden muß²⁾. Aber seine Zusammensetzung des Fragments mit einer Variante des Kriegers in Genf, der zur Gruppe von Sette Bagni (s. unten) gehört, ist unmöglich. Im Motiv und Stil am nächsten verwandt ist vielmehr eine mit zurückfallendem Oberkörper in die Knie gesunkene Bronzeamazone der Glyptothek Ny Carlsberg³⁾. Auch bei der Gruppe müssen die Unterschenkel, vielleicht nicht so sehr, am Boden geschleift haben. Mit aller Vorsicht läßt sich eine römische Bronze der früheren Sammlung Lunsingh Scheurleer⁴⁾ verwenden, um eine Vorstellung des Originals zu gewinnen (Abb. 69a, b). Die Amazone hing gewiß nicht so puppenhaft im Arm des Kriegers, und ihre Füße fanden einen festeren Grund am Boden. Ihr linker Arm war nach hinten ausgestreckt, während der rechte vielleicht um die Schulter des Helden lag. Aber in den

1) G. Bendinelli, *Ausonia* 10, 1921, 53 ff. Taf. 1—2; L. Morpurgo, *Bull. Com.* 56, 1928, 53 ff.

2) Solche Ausnahmen sind nicht selten, am wenigsten in der Großplastik: Amazone Mattei; Amazone Berlin-Sciarra; Amazone auf einer mit Recht der Werkstatt des Skopas zugeschriebenen Platte des Mausoleumsfrieses, *BrBr.* Taf. 96. — Eine andere Lösung: die Paste in Berlin Nr. 635, Furtwängler, *Beschreibung* Taf. 9, zeigt eine Gruppe, Aias mit der Leiche des Achill, die der unseren im Gegensinn genau entsprochen haben muß (Abb. 69c). Waren die beiden Gruppen als Gegenstücke geschaffen? Das ergäbe einen guten Grund für die Vertauschung von rechts und links.

3) Nr. 56. *Billedtavler* Taf. 4.

4) *Catalogus eener Verzameling*, B 126 Taf. 13. Unsere Abbildung nach Abguß.

Grundzügen des Motivs und der Komposition folgt die späte römische Bronze noch dem verlorenen Original, das also die älteste unter den drei uns erhaltenen rundplastischen Fassungen der Achill-Penthesilea-Szene in hellenistischer Zeit war. Dies Urbild knüpfte an eine bildliche Tradition klassischer Zeit an¹⁾. Über die Entstehungszeit kann nur der Stil des römischen Bruchstücks entscheiden. Die Tracht und die zugleich einfache und reiche, ungemein gefühlte und natürliche Behandlung der das Nackte überrieselnden Falten raten zu einer Ansetzung hoch im dritten vorchristlichen Jahrhundert; denn beides begegnet am ähnlichsten an der Themis des Chairestratos²⁾, an einem offenbar in der Jahrhundertwende in Athen entstandenen Typus der Mädchenstatue³⁾ und am Wiener Amazonensarkophag, den ich in die gleiche Übergangszeit setze⁴⁾. Jünger als die Niobe ist auch die Gruppenform. Sie wirkt wie eine Entfaltung jener älteren Gruppe in der breiten vorderen Schaufläche. Aber schon ist in der Getragenen der sich aus der Tiefe in den Vordergrund wölbende und in die Tiefe wieder zurückkehrende Bogen des Patroklos da, bewiesen allein schon durch das erhaltene Fragment, einerlei wie man sich die Ergänzung denkt. Schon schreitet der Held in der Diagonalen zur vorderen Bildebene. Und schon bemächtigt sich seiner eine dramatische Unruhe, die nur noch nicht zum Schlüsselpunkt des ganzen Aufbaus geworden ist. Die Bewegung des Achill, der ebenfalls den — im Urbild vielleicht wie beim Pasquino zwischen den beiden Köpfen vermittelnden — Rundschild trägt, ist wie ein früheres Stadium derjenigen des Menelaos. Es bedurfte allerdings des Genies eines Meisters, der die lysippische Tradition in sich aufgenommen hat, um von hier bis zu der großartigen Erfindung des Pasquino zu gelangen.

Aber die Linie führt von dieser, vielleicht attischen Achill-Penthesilea-Gruppe noch mit einem weit höheren Grad von Nachweislichkeit in die Werkstatt des Pasquinomeisters. Die eben besprochene Gruppe ist Vorstufe und Voraussetzung der zweiten rundplastischen Fassung des gleichen Themas in der hellenistischen Kunst: der mit so viel Glück von G. Lugli aus der unteren Partie mit der Amazonenkönigin aus Sette Bagni und dem zum gleichen Exemplar gehörigen 'Krieger' in Genf wieder zusammengesetzten Achill-

1) Bezeugt durch den etruskischen Skarabäus in London, Furtwängler AG. Taf. 20, 24.

2) BrBr. Taf. 476; Horn, a. O. Taf. 6, 3.

3) Mädchen mit Taube in München, Lawrence, a. O. Taf. 21. Drei Kindervotivstatuetten aus Agrai, Arch. Ephim. 1917 Taf. 2; ÖJh. 4, 1901, 209 ff., Abb. 227; M. Collignon, Statues funéraires 193 Abb. 119 f. Mädchenstatue in Catajo, EV. 66.

4) R. von Schneider, Album, Taf. 9—10; H. Schrader, Phidias Abb. 80—81; C. Robert, D. Ant. Sark.-Reliefs II Taf. 27. — Die Wiederaufnahme der gleichen Tracht- und Stilformen in der späthellenistischen Kunst Pergamons und anderer Orte unterscheidet sich deutlich durch ihren harten Manierismus von der älteren Zeit; vgl. schon die Selene und die Aphrodite vom großen Altarfries, W. Schuchhardt, D. Meister d. gr. Altarfr. Taf. 10 und 25, sodann die Frauenstatuen, AvP. VII, 1 Nr. 50 Taf. 18, Nr. 77 Taf. 24, Nr. 74 und 76, die Herme eines Hermaphroditen der späteren Königszeit, AvP. VII 2, 220 Nr. 257, die Kolossalstatue der 'Stratonike' aus der Nähe der Attalosstoa in Athen, AJA 37, 1933, 543 Abb. 4, die Statuette der Aphrodite in Athen, Arch. Deltion 2, 1916, Beih. 79 f. Abb. 9, und die Gewandstatuen in Syrakus und aus Thasos, R. Horn, a. O. Taf. 36, 2—3.

Penthesileagruppe¹⁾. Die zeichnerische Ergänzung Luglis²⁾ ist richtig bis auf das Haupt des Achill, das nach den Spuren am Genfer Torso nach der rechten Schulter gedreht war. Danach verbessert unsere Abb. 71. Das Werk darf nicht zu sehr ans Ende des 3. Jahrhunderts gerückt werden. Neben die Penthesilea mag man die Marmorstatuette einer Amazone aus Pergamon in Berlin stellen, die, selbst spät, auf einen Typus aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts zurückgeht³⁾. Ähnlich ist die Faltenanordnung oberhalb des Gürtels, wichtiger, daß in beiden Fällen die Faltenkomplexe durch Querlinien getrennt werden und mit ihrem winkligen Aufeinanderstoßen die Körperbewegung begleiten. Auffallend ist, wie stark Erfindung und Stil der Amazonenkönigin noch in lebendiger klassischer Tradition wurzeln. Die Dreiteilung des Gewandes mittels doppelter, verschieden hochsitzender Gürtung und das Motiv des überfallenden Kolpos gehen über die Artemis von Lowther Castle⁴⁾, welche die Richtung der Timotheoschule vermischt mit Praxitelischem⁵⁾ am Ende des 4., wenn nicht gar zu Beginn des 3. Jahrhunderts fortsetzt, bis zu einem Torso der Mausoleumszeit in London⁶⁾ zurück. Aufgelockert und durch heftige Kontraste ins Großartige gesteigert leben diese Motive in der Altarkunst weiter⁷⁾. Zum Mantel und seiner Bildung stellt sich ein griechischer Reiter vom Alexandersarkophag⁸⁾. — Die Bewegung des Achill ist aus dem Achill der älteren Gruppe herausentwickelt, die Penthesilea verselbständigt, so daß die Figuren wie zwei gegeneinander gestellte Ziegel sich aneinander anlehnen. Achill stößt auf den Beschauer zu: 'Gegenentwicklung'. Aber dieser, vielleicht sogar zufällige Zug ist das Einzige, das die Gruppe mit Lysippischem gemein haben könnte. Denn dieser Vorstoß der Bewegung dient nur dazu, eine fast pedantisch gestaltete 'Schaufäche' nach vorne zu tragen und sich dort verhärten zu lassen. Keine 'Blickführung'. Das Motiv des 'Kreislaufs der Kräfte' ist halb entwertet und dem Schaubild untergeordnet. Höchstens könnte man auf die beiden selbständigen, aber wenig erfreulichen Seitenansichten hinweisen und den Aufbau, wenn man davon absieht, daß er nicht aus inneren Kräften entwickelt, sondern statisch zusammengesetzt ist, mit der zweifellos älteren Hermes-Ringergruppe vergleichen. Allenfalls also äußerliche Aneignung der Errungenschaften der lysippischen Richtung. Die Gruppe war mit ihrem Festhalten am Schaubild und in ihrer Lahmheit trotz mancher Schönheiten in der Einzelfigur schon zur Zeit ihrer Entstehung veraltet.

Sie gewinnt aber die größte Bedeutung durch eine Tatsache, die den Beobachtungen Luglis verdankt wird⁹⁾. Die Größenmaße der Penthesilea und des Achill sind die gleichen wie bei Patroklos und Menelaos. Die Kopie

1) Boll. d'Arte 6, 1926/7, 193 ff.

2) A. O. 206f. Abb. 11—12.

3) AvP. VII 2, 208f. Nr. 232. — Zur Zeitbestimmung des Originals vergleiche man die Nikeso aus Priene in Berlin, Priene 150 Abb. 120, mit der Partie über dem Gürtel und die Bemerkungen oben S. 74f. zu den Faltenzügen, die sich wie Strickbündel zwischen den gespreizten Gliedern ausspannen.

4) EV. 3071.

5) Vgl. die freilich in der Kopie sehr banalisierte Aphrodite im Louvre, BrBr. Taf. 758.

6) Ausonia 3, 1908, 104 Abb. 9.

7) Hekate: AvP. III 2 Taf. 8.

8) Fr. Winter, Alexandersarkophag Taf. 4.

9) A. O. 194 ff. und 215f.

von Sette Bagni war ebenso wie die Replik der Penthesilea in der Villa Borghese in Griechenland gearbeitet und aus dem gleichen Marmor wie die Mehrzahl der Wiederholungen des Pasquino. Die nackten Unterschenkel der Penthesilea waren zudem besonders angesetzt, ein gleiches Verfahren wie bei der Umbildung von Aquileia. Die auch inhaltlich gut zueinanderstimmenden Gruppen haben also als Gegenstücke gedient. Das trifft aber nicht nur für die römischen Wiederholungen zu, sondern auch für die griechischen Originale. Denn die Modellierung des Genfer Torsos¹⁾ ist dem Menelaos nahe verwandt, sie ist wie ein schwächerer Abglanz jenes, weniger kühn und in der Tradition befangener²⁾. Die Achill-Penthesileagruppe war von Ursprung an eine Schwestergruppe des Pasquino. Sie stammt aus der Nähe unseres Meisters, wenn nicht aus seiner Werkstatt selbst und ist das Werk eines freilich unvergleichlich geringeren Arbeitsgenossen. Dieser sah auf eine — nichtlysippische — Tradition zurück, die auch für den Meister des Pasquino von größter Bedeutung war. Aber er blieb in ihr stecken, während jener die Bedeutung erkannte, welche der Entwicklung der rundplastischen Gruppe in der lysippischen Richtung zukommt, und die Kraft hatte, die eine Tradition mit der andern vereinend auch den lysippischen Gruppen Gedanken zu vollenden. Schon der späte Hellenismus hat die Ungleichwertigkeit der beiden Schöpfungen erkannt. Er hat diese zweite Achill-Penthesileagruppe durch die dritte ersetzt, die als eine Variante der Pasquinogruppe entstand (oben S. 9 ff.).

Durch die enge Zusammengehörigkeit des Pasquino mit der Gruppe von Sette Bagni, die keine Übereinstimmung des Stils, aber Gleichzeitigkeit und Nachbarschaft bedeutet, wird die Basis der kunstgeschichtlichen Untersuchung so verbreitert, daß nunmehr auch die Frage der Datierung in Angriff genommen werden kann. Denn die Achill-Penthesileagruppe hat doch eine beschränkte aber unmittelbare Wirkung gehabt, allerdings auf einen Meister, der dem Schöpfer jener weit überlegen war. Das Original der wohl in früh-antoninischer Zeit kopierten Gruppe des Gallierhäuptlings, der sein Weib getötet hat, um sich selbst durch den Tod dem Verfolger zu entziehen, im Thermenmuseum (Ludovisi), kann nur nach, nicht vor der Achill-Penthesileagruppe geschaffen sein. Die fruchtbare Ansicht (Abb. 72) ist durch den Kopisten — Inschrifttafel — richtig überliefert³⁾. Sie läßt keinen Zweifel darüber bestehen, daß die Erfindung von der Hauptansicht der Gruppe von Sette Bagni geradezu ausgegangen ist. Gleicher Schritt des Kriegers, gleiche Lage der Frau, gleiches Nebeneinander der Figuren. Auch die Seitenansichten von größter Ähnlich-

1) P. Bienkowski, Darstellung der Gallier 16 Abb. 19; Lugli, a. O. Abb. 8—10. — Abguß in Leipzig.

2) Ausführlicher über die stilistischen Beziehungen zwischen der Amazonengruppe und dem Pasquino Löwy a. u. a. O. und Lugli 193 ff., der aber in der Annahme des gleichen Meisters zu weit geht. Sie sind mir vor vielen Jahren vor dem Gruppenrest von Sette Bagni noch schlagender erschienen als vor den Abbildungen.

3) Über das Motiv des vom Ergänzter sicher nicht ganz richtig geführten r. Arms des Galliers: A. D. Fraser, AJA 36, 1932, 418 ff.

keit. In der Gewandung der Frau¹⁾ ähnlich wie bei der Penthesilea das winklige Aufeinanderstoßen der Faltenpartien, die das Zusammenknicken des Körpers begleiten, aber härter und sich weiter von der klassischen Form entfernend. Aber der Meister der Galliergruppe hat dem Schema ein neues und spannungsreiches Leben eingehaucht: die Frau sinkt zusammen, die Gestalten federn, die Gruppe stößt keilförmig vor, der Körper des Galliers ist durch die Schulterdrehung und die Kopfwendung in die Mitte zurückgeholt, die Gestalt des Ganzen nähert sich der Pyramide, die verschiedenen Ansichten verschmelzen sich in einer vollen 'Rundsicht'. Der umgekehrte Vorgang wäre im 3. Jahrhundert nicht denkbar. Zugleich wird aber deutlich, daß dem Meister die Kompositionsprinzipien des Pasquino vertraut gewesen sind. In der Tat zeigt ein genauer Vergleich beider Werke, daß dieser ihm nicht nur bekannt war, sondern daß die Menelaos-Patroklosgruppe durch die Galliergruppe übersteigert, ja übertrumpft werden sollte. Der Gallier. Der hintere 'Plan' der Gruppe ist leicht konkav gewölbt. Von ihm löst sich der Gallier in noch heftigerem Vorstoß ab als Menelaos. Die dramatische Unruhe setzt sich offener — aber auch oberflächlicher — in eine körperliche Bewegung um, die ungestüm überall an die Grenzen des Möglichen stößt. Die Achsen — Arme, Beine, Blick, flatternder Mantel, der annähernd richtig ergänzt — strahlen ungehemmter nach allen Seiten. Das Weib ist nicht wie Patroklos in die Bewegung des Mannes verflochten, sondern dreht sich ihm in schraubenförmiger Gegenbewegung entgegen. Das Doppelwesen ist entzweit; nur um durch einen noch dünneren, zum Zerreißen gespannten Faden in dramatischer Zuspitzung zusammengehalten zu werden. 'Blickführung'. Auch hier zeigt sich die Entzweiung, die die Spannungen im Gruppenbau steigert, um sie in der Dauer eines Augenblicks zu überwinden. Wie der Menelaos, so ist auch der Gallier Träger der Blickführung. Aber die Frau ergänzt sie nicht wie der Patroklos, sie setzt sie vielmehr nach rechts hin fort und verstärkt sie. 'Kreislauf der Kräfte'. Hier stoßen wir auf den Kern der Erfindung und zugleich auf eine großartige Weiterführung des Gruppengedankens. Zunächst eine Lockerung. Die Zusammenbrechende bedingt nicht wie der Leichnam des Patroklos die Aktion des Helden, sondern sie übt nur einen Einfluß auf sie aus, dem er durch eine Knickung in den Hüften nachgibt. Dann die Schürzung. Der Kampf zwischen Kraft und Schwere wird nicht in dem noch lebenden Körper ausgefochten, sondern ist auf beide Gestalten verteilt. Die Spannungskurve liegt daher nicht wie beim Pasquino in der Armschlinge des Menelaos und im Innern der Gruppe, sondern sie steigt auf der Spielbeinseite des Galliers auf, um durch den linken Arm des Galliers und den Körper der Frau wieder abzusinken, und ist in äußerster Kühnheit an die Peripherie der Gruppe verlegt. Der 'Kreislauf der Kräfte' ist zerdehnt, bis er die ganze Gruppe erfaßt. Das Transitorische. Der

1) An anderer Stelle hoffe ich den Nachweis zu führen, daß der Kopist des 2. Jh. nach Chr. das Gallierweib nicht mehr in der ursprünglichen Gestalt, sondern in einer Restauration des 1. Jh. vor Chr. gesehen hat, die den ganzen Oberkörper von oberhalb der Knie ab umfaßte. Im ganzen lehnte sich aber die Reparatur an das Original an.

Zusammenstoß in den Bewegungen der beiden Gestalten, schön betont durch den linken Fuß des Galliers und die rechte Hand seines Weibes, bezeichnet schon den Ort, über dem im nächsten Augenblick die Leichen zusammenstürzen werden. Wie die Menelaosgruppe hält auch die Galliergruppe einen flüchtigen Augenblick fest. Allein er bedeutet nicht einen Durchgangszustand in einer Handlung, sondern die schmale Grenze zwischen Leben und Tod. Das Transitorische der Erfindung richtet sich auf Sein und Nichtsein der Gestalten. Die Gruppe hält sich durch den noch verschiedenen Grad der Todesnähe in diesen.

Es ist zuzugeben, daß die Galliergruppe ein von dem Meister des Pasquino völlig verschiedenes Temperament verrät: weniger reich und umfassend, aber schärfer, zugespitzter, heftiger; groß, aber im engeren Sinn 'hellenistischer'. Ebenso unterscheidet sich die nackte Stämmigkeit des Galliers von der kraftvollen Massigkeit des Menelaos, in die eingehüllt alle Bewegung, Drehung, Wendung erst ihr sinnliches Leben und Gewicht erhält. Aber das Ergebnis bleibt bestehen, daß der Meister der Galliergruppe unmittelbar an das Gruppenpaar Pasquino — Sette Bagni anknüpft. Wirkung auf engem Raum läßt sich hier einmal in der griechischen Kunstgeschichte beobachten. Die Behauptung E. Löwys, daß die Gruppe Ludovisi jünger sei als der Pasquino¹⁾, wird also auf weit breiterer Beobachtungsgrundlage bekräftigt. Die Galliergruppe, die zu den großen Siegesdenkmälern Attalos' I. gehört hat, darf in die zwanziger Jahre des 3. Jahrhunderts datiert werden. Nicht viel früher, um oder vor 230 v. Chr., wird die Menelaos-Patroklosgruppe geschaffen sein. Bestätigt sich dies durch weitere Untersuchungen, so ist ein wichtiger Markstein auf einem schwer zugänglichen Feld der hellenistischen Kunst errichtet.

Die plastische Form

Der Stil der Körpergestaltung ist bei einem so bedeutenden Meister, wie es der Schöpfer der Menelaos-Patroklosgruppe war, nicht zu trennen von der Struktur des Ganzen. Daher mußte das Wesentliche schon in den beiden vorigen Abschnitten angedeutet werden (S. 63ff., 80) und braucht hier nur zusammengefaßt zu werden. Die Untersuchung darf sich auf Haupt und Körper des Menelaos beschränken.

Unter drei Gesichtspunkten läßt sich das schon Gesagte unterordnen. Überall, am deutlichsten vielleicht im Antlitz, ist zu spüren, wie der Meister die bewegten, sich lockernden und sich zusammenziehenden Formen nicht impressionistisch erfaßt, sondern in klarer Vorstellung des Körpers und der Mimik aus der Ruhelage 'entwickelt'. Die fast unendliche Mannigfaltigkeit des Details ist keine Eigenschaft der Oberfläche, strömt auch nicht wie vielfach am großen Altarfries von Pergamon in großen Ausdruckskomplexen über die Grenzen der einzelnen Körperteile oder gar über die Grenzen der Figur hinaus, sondern ist Glied für Glied von innen heraus gefestigt. Der

1) *Ausonia* 2, 1907, 78f.

Wille des Bildners ringt um die Individualität jeder Teilform und führt sie vom Kleineren bis zum Größeren vorschreitend in wunderbarer Steigerung in die ideale Gestalt des Ganzen über. Die Teile, ihre Funktion und Bewegung bis zum ganzen Körper sind ebenso viele einander überfangende Einheiten, welche den Reichtum der Oberfläche regeln. Gewiß vermählt sich der Menelaos mit dem Körper des Patroklos und hat, wie wir sahen, in dem Bilde des Ganzen eine wichtige Aufgabe. Aber er bleibt körperlich ein Individuum und ist von der gleichen dienenden Selbständigkeit wie die Säule eines Peripteros klassischer Zeit. Die Spannung zwischen Ruhe und Bewegung, zwischen Detail, Teileinheiten und Ganzem, das Gestalten nicht mit dem Körper sondern vom Organischen aus, all das verrät ein Wiedererstarken und Vorherrschen des echt plastischen Gefühls, wie es der spätere Hellenismus nicht mehr besessen hat, sich aber vom Beginn des 3. Jahrhunderts ab von neuem anbahnt¹⁾. Und doch ist es verschieden von der Plastik der Spätclassik und selbst des Lysipp. Der Unterschied liegt in dem, was wir die 'Massigkeit' genannt haben. Sie beruht nicht allein auf der Kolossalität des Körpers. Betrachten wir den Rücken oder noch besser den prachtvollen, Übermenschlichen leistenden rechten Arm, so stoßen wir auf sich durchpressende Gelenkpfannen, kantige und ganz individuell geformte Muskelwülste, Zerrungen, Höhlen, hervortretende Sehnenstränge, geschwollene Adern. Das ist nicht mehr lediglich motivierte, sondern gleichzeitig wirkende Form. Es ist die 'Kraftentladung' des mächtigen Körpers. Der Arbeitsvorgang bei der Modellierung ist sicher kein anderer gewesen als in klassischer Zeit. Einerlei wie man ihn sich vorstellt, ob per forza di levare oder besser, da es sich um das Modell für den Bronzeguß handelte, per via di porre, in der Vorstellung des Meisters war erst die Masse des gewaltigen Leibes vorhanden. Aber in sie ist zeugend die Idee des menschlichen Organismus eingedrungen und hat sie 'organisiert', bis jeder Rest der bloßen Schwere aufgehoben ist und die ursprüngliche Wucht der Masse sich in ein fast explosiv nach außen strahlendes Leben verwandelt hat. Wir haben oben (S. 75) diese neue Form der Darstellung des Übermenschlichen, die nicht eine bloße Steigerung des Organischen ist, sondern von der elementaren Ausdruckskraft der organisch indifferenten Masse ausgeht, in ihrer Entstehung zu Beginn des 3. Jahrhunderts verfolgt. Die Ausgewogenheit aber, welche im Menelaos zwischen Masse und Kraftentladung waltet, ist ganz die überragende Leistung des Meisters. Endlich ist oben schon (S. 64) Gelegenheit gewesen, auf die Universalität der plastischen Formensprache hinzuweisen, welche den Körper gleichsam bis in die Eingeweide erfaßt. Sie ist es auch gewesen, die mehr als einmal verlockt hat, den Pasquino der Kunst der Spätclassik und besonders der Mausoleumszeit zuzusprechen. Allein die Flut situationsbedingter, einmaliger, individueller Formen, welche der Körper erzeugt, geht weit über die Grenzen klassischer Haltung hinaus. Ein Körnchen Wahrheit steckt jedoch auch in dieser Verknüpfung, die nur nicht zeitlich ausgewertet werden

1) Nicht mit Unrecht hat G. Rodenwaldt diese Epoche eine zweite Pubertät der griechischen Kunst genannt, AA. 1933, 748.

darf. Die staunenswerte Beherrschung des Anatomischen steht überall im Dienst einer das Ganze durchdringenden, tiefen und künstlerischen Anschauung des menschlichen Körpers. Sie ist wahrhaft schöpferisch, schöpferisch bis in die Bildung eines neuen körperlichen Individuums hinein. Doch das geringe Mehr oder Weniger ist vermieden, welches nach Goethes Urteil über das Studium der Anatomie den engen Kreis des Schönen sprengt¹⁾. Der Körper ist trotz allem durchaus Leib noch in dem totalen Sinn der späteren Klassik. Er steht klassischer Form näher als den Muskelmännern des späteren Hellenismus.

Die im Pasquino noch wirkende klassische Tradition ist eine neue Bekräftigung seiner Entstehung zu Beginn des letzten Drittels des 3. Jahrhunderts. Er steht, von den noch ungebrochenen Kräften der großen Vergangenheit gespeist, an der Schwelle der hochhellenistischen Kunst. Allein die Ausschöpfung seiner kunstgeschichtlichen Individualität und Bedeutung gelingt erst einer mehr ins Einzelne gehenden Untersuchung. Sie zeigt auf den ersten Blick wie die Untersuchung des Gruppenbaus die starke, ja grundlegende Einwirkung der lysippischen Richtung in weiterem Sinn. Und doch kann es bei näherer Betrachtung nicht verborgen bleiben, daß alles lysippische Formengut durch eine in anderem Geiste wurzelnde Anschauung hindurchgeht, die es leise aber in entscheidenden Punkten verändert. Da mir diese Anschauung das angeborene, nicht das erworbene Erbgut des Meisters zu sein scheint, sei sie zuerst behandelt.

Das erfordert zunächst ein Zurückgreifen und ein kurzes Wort zur Erfindung und zum Motiv. Den schützenden oder rettenden Kampfgenossen über dem verwundet oder tot zusammengebrochenen Krieger haben schon die Schlachtfrieze der attischen und jonischen Kunst klassischer Zeit ausgebildet. Vor allem aber die attische Kunst der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts gelangt zu Motiven, die geradezu den Keim zur Erfindung des Pasquino zu bergen scheinen. Einmal am Ostfries des Theseion²⁾, zweimal am Fries des Niketempels³⁾ fällt der Schützende nach rechts aus, hält in der Linken den Rundschild und ist nackt oder wenigstens bis auf Helm und Chlamys unbekleidet. Das Aufheben eines hart umkämpften Verwundeten auf demselben Fries⁴⁾ erinnert an die Vorgänge beim Kampf um die Leiche des Patroklos und kann die vorausgegangene Bewegung des Menelaos erklären helfen. Die beiden verwandten und unter sich fast gleichen Gruppen in den Kampfdarstellungen des Heroons von Gjölbaschi, in denen der Helfer voll gewappnet erscheint⁵⁾, sind sicher von attischen Schlachtenbildern abhängig. In die gleiche Tradition gehören die verwandten Szenen an den

1) Diderots Versuch über die Malerei, übersetzt und mit Anmerkungen begleitet (1798 bis 1799), I. Kapitel: Meine wunderlichen Gedanken über die Zeichnung (Jubiläumsausgabe 33, 221f.). 2) Br. Sauer, D. sog. Theseion Taf. 3 Nr. 11—12.

3) C. Blümel, Fries des Tempels der Athena Nike Taf. 4—6, Platten a und g.

4) A. O. Taf. 1—3, Platte k.

5) O. Benndorf—G. Niemann, D. Heroon von Gjölbaschi-Trysa Taf. 14 l. unten und Taf. 24 l. unten; ÖJh. 28, 1933, 18 Abb. 9.

Friesen des Tempels von Phigalia (Abb. 66)¹⁾ und des Nereidenmonuments²⁾. Im Gegensinn gebaut sind die Gruppen eines Kriegers, der einen Verwundeten stützt auf dem Fries von Phigalia³⁾, auf der Schwertscheide von Nikopol⁴⁾ sowie ihrer Replik in New York⁵⁾ und auf der Vorderseite des Wiener Amazonensarkophags⁶⁾. Nicht nur bringen die jonischen Ableitungen nichts Neues, sondern am ehesten läßt sich die Erfindung des Pasquino von den einfachen und großen attischen Urbildern befruchtet denken. Besonders die stehende Amazone der Gruppe am Fries von Phigalia ist wie eine Vorahnung der Mutter Niobe und des Menelaos⁷⁾; sicher nicht von der Hand eines Atheners geschaffen ist ihre Erfindung doch ohne attischen Einfluß nicht denkbar⁸⁾. Das Auge des Pasquinomeisters hat sich an attischen Schlachtdarstellungen gesättigt, wenn nicht gar verlorene Schlachtenbilder und -gruppen die Lücke bis zu der, wie wir sahen, vermutlich attischen ersten Achill-Penthesilea-Gruppe geschlossen haben⁹⁾.

Diese Behauptung könnte nicht mit solcher Sicherheit aufgestellt werden, wenn sich nicht noch an einer anderen und wichtigen Stelle ein attischer Einschlag zeigte: in der Physiognomik des Menelaoskopfes. Wir stellen diesen zunächst gegen einen rein lysippischen Kopf, den des ausruhenden Herakles der Replik Borghese (Abb. 57)¹⁰⁾. Ein Zusammenhang scheint unbestreitbar. Bestimmend für den Ausdruck ist in beiden Fällen die Umrahmung des Antlitzes durch dichtes Haar. Der geöffnete Mund, Schnurrbart und Backenbart sind außerordentlich ähnlich und vereinigen sich zu einem Teilganzen, das dort wie hier die gleiche Sprache spricht. Die gebuckelte Stirn des Menelaos ist wie eine Steigerung der älteren lysippischen Stirn und ist offenbar aus der gleichen Formanschauung, um nicht zu sagen aus dem

1) Brit. Mus. Catal. Sculpt. I Nr. 531; O. von Stackelberg, Apollontempel Taf. 17. Unsere Abbildung nach Phot. Mansell.

2) A. O. II Nr. 857; BrBr. Taf. 215 l. oben; Schrader, Phidias 287 Abb. 262; Studniczka, Artemis und Iphigenie 42 Abb. 26.

3) A. O. I Nr. 540; Stackelberg a. O. Taf. 10. — Nach Dinsmoore, Metr. Mus. Studies 4, 1933, 204 ff. und Taf. 2, bildete diese Szene das Ostende der Südseite.

4) Benndorf-Niemann, a. O. 157 Abb. 143; E. H. Minns, Scythians and Greeks 164 Abb. 53.

5) Bull. Metr. Mus. 26, 1931, 45 Abb. 1.

6) A. oben S. 83 Anm. 4 a. O.

7) Daß Patroklos nicht in der gleichen Richtung — Kopf links und Beine rechts — liegt, in der Menelaos vorstürmt, wie es bei allen klassischen Vorstufen der Gruppe der Fall ist, sondern gegenüber, d. h. von rechts nach links gelegen hat, ist eine kühne Neuerung der hellenistischen Kunst, welche die Gruppe erst 'konzentriert'.

8) Zum Stil des Frieses zuletzt E. Pfuhl, JdI. 41, 1926, 164 f., der mit Recht den einheimischen Boden dieser Kunst bei allen Einwirkungen der Schule des Paionios und Athens betont. Über die letztere C. Praschniker, Mitt. d. Vereins kl. Philol. in Wien 5, 1928, 112 ff. und — sicher zu weit gehend — L. Curtius, Pentheus, 88. Berl. Wpr. 1929, 18.

9) Von einer solchen Kampfgruppe könnte das Relief vom Wangenteil eines Helmes im Thorwaldsen-Museum, Kopenhagen, EV. 1487 b, abhängig sein, dessen Erfindung halbwegs zwischen der Gruppe am Phigaliafries und den frühhellenistischen Gruppen: Achill-Penthesilea und Aias-Achill (oben S. 82) steht, jedoch auch erst dem Ende des 4. Jh. zuge-
traut werden darf. Auch hier klingt die Kopfwendung des stehenden Helden schon an Menelaos an.

10) EV. 2776—77.

gleichen Schema, herausentwickelt: die gleichen, gegen die Nasenwurzel sich zusammenziehenden Wülste, die gleichen senkrechten Furchen, die gleichen waagerechten Einkerbungen unmittelbar über den Brauenwölbungen. Der Meister des Pasquino hat die lysippische Formensprache beherrscht und genutzt. Aber unter seiner Hand fügte sie sich einem anderen und aus anderen Wurzeln genährten Willen. Denn die Abweichungen von lysippischer Form, im einzelnen scheinbar unbedeutend und doch grundlegend, fließen aus einer ganz einheitlichen Anschauung. Schon daß das Haupthaar sich nicht kräftig-unruhig lockt, sondern in strömender Bewegung Stirn, Schläfen und Nacken begleitet, ist von Gewicht. Die Augen spähen und blicken nicht müde wie beim Herakles. Das liegt im verschiedenen Gegenstand. Und doch ist die Offenheit, mit der der Blick sich groß und klar aus seiner heftig bewegten Umgebung befreit, anderer Stil und ganz unlysippisch. Das läßt auf die grundlegende Verschiedenheit der Proportion aufmerksam. Beim lysippischen Herakles drückt das mächtige Gehäuse der Stirn, der Sitz des θυμός, brütend und schwer auf das Untergesicht. Beim Menelaos ist die schöne Stirn Krönung, Zusammenfassung, Steigerung des Antlitzes. Eine Einzelheit, wie daß die Barthaare beträchtlich tiefer an der Wange ansitzen, erhält in diesem Zusammenhang Bedeutung und Sinn. Die Züge des lysippischen Herakles erscheinen fast schmerzlich gepreßt aus der Übermächtigkeit des Innern heraus — Tragik des Übermenschlichen in einer menschlich gewordenen Welt —, die Züge des Menelaos sind aufgeschlossen, sie enthüllen das Innere. Die Heimat dieser Auffassung des menschlichen Antlitzes und dieses Vermögens seine Züge zum Sprechen zu bringen, ist nicht schwer zu finden. Der tiefe Bartansatz ist bezeichnend für das attische Bildnis des 4. und 3. Jahrhunderts v. Chr. Der Euripides Neapel-Mantua¹⁾, der Sophokles des Typus Barracco-Farnese und der lateranischen Fassung²⁾, der Alexander nicht Lysipps sondern — auffallend verwandt — des Philoxenos von Eretria im pompejanischen Alexandermosaik³⁾, die Bildnisse des Epikur und des Metrodor⁴⁾, das ist die geistige, in manchem aber auch stilistische Ahnenreihe für die Grundauffassung des Menschenbildes, wie sie im Kopf des Menelaos entgegentritt. Seine physiognomischen Grundlagen sind aus der glorreichen Entwicklung des attischen Porträts in der zweiten Hälfte des 4. und der ersten des 3. vorchristlichen Jahrhunderts erwachsen.

Während die Phantasie und die Physiognomik des Pasquinomeisters nach Athen weisen, darf der starke und ebenfalls grundlegende Einschlag der lysippischen Richtung nicht vernachlässigt werden. Er zeigt sich schon in der konzentrierten Fassung, welche das Bewegungsmotiv des Menelaos erhalten hat. Denn jene läßt sich nicht trennen von den auf S. 13 zusammengestellten Bronzestatuetten und den Kriegerstatuen in Dresden, die von der

1) Hekler, Bildniskunst 10.

2) Helbig, Coll. Barracco Taf. 55 bis; R. Paribeni, Il ritratto nell'arte antica, Taf. 53. — Hekler a. O. 54; E. Pfuhl, Anfänge der griech. Bildniskunst Taf. 1.

3) H. Fuhrmann, Philoxenos von Eretria Taf. 2.

4) Hekler, a. O. 101.

lysippischen Kunst herkommen. Es versteht sich aber von selbst, daß dieser Einschlag am stärksten in der Bildung des nackten Körpers hervortritt. Man wird es sich nicht verdrießen lassen, den einzigen Weg zu gehen, der in dieser Zeit zur Aufdeckung kunstgeschichtlicher Zusammenhänge führen kann: die geduldige Ableitung der Einzelformen. Das soll in dem Folgenden mit Unterstützung durch Detailaufnahmen geschehen.

An der rechten Rippenkorbseite und der rechten Weiche des Menelaos (Abb. 73c) bricht die Drehbewegung am stärksten in die normale Oberfläche des Leibes ein und schafft eigentümlich fliehende Flächen. Träger der Flächenbewegung ist die Haut, unter der ein unfaßbares, sich in jedem Augenblick veränderndes Leben der Muskeln und Sehnen spielt. Zum erstenmal beim Schaber des Lysipp, unter dem erhobenen linken Arm (Abb. 73a), entlockt die Drehung des Körpers ganz ähnliche fliehende Schrägen und ein schon vergleichbares, momentanes Leben des Nackten. Obwohl die Wendung geringer ist und das Herüberneigen fehlt, erscheinen die Formen — das Hereinspielen der Rückenmuskeln, ihre Abgrenzung von den Sägemuskeln, das Schwellende und Empfindliche dieser Partie — wie eine Vorstufe zum Menelaos, freilich weit knapper und herber. Doch auch die weichere und vollere Bildung des Pasquino bahnt sich schon im lysippischen Kreise an. Beim Sandalenbinder (Abb. 73b)¹⁾, der gewiß noch der Zeit des Lysipp angehört, sind die gleichen Formen trotz aller Knappheit stärker in der Bewegung erfaßt und von einem Fließen der Übergänge, das sichtlich über den Schaber hinausgeht. Ein deutlicher Ansatz zur Massigkeit, die freilich noch weit ruhiger und klassischer gefaßt erscheint, ist in der gleichen Partie am Ares Ludovisi²⁾ zu finden (Abb. 73d). Gleichsam im Auszug läßt sich die Bildung der Körperform des Pasquino an dem rechten Arm des Menelaos studieren. Wenig mehr erinnert in diesem an die einfache, aus schlichtem Dasein und Funktion erzeugte Formvorstellung des Arms in der klassischen Kunst. Aus Masse und Kraft, Spannung und Brechung entspringt eine Fülle von einmaligen und unwiederholbaren, schon im nächsten Augenblick sich verwandelnden Formen. Auch hier ist es Lysipp, der den entscheidenden Durchbruch zu dieser individualisierenden Körperauffassung bringt³⁾. Bewegung und Biegung zaubern am rechten Unterarm des Schabers (Abb. 74a) eine Menge von Formveränderungen der sich stauenden, überlagernden, schwellenden Muskelzüge und Sehnen hervor. In der Entwicklung vom Silen mit dem Dionysosknaben (Abb. 74c) zum Herakles Borghese, soweit seine Arme antik sind⁴⁾, tritt an die Stelle der individualisierenden Bewegung

1) F. P. Johnson, *Lysippos* 170ff. Taf. 30—31; Christie, Manson & Woods, *Catal. Anc. Marbles Landsdowne* (1930) Nr. 49.

2) Zuletzt C. Praschniker, *ÖJh.* 21—22, 1922—24, 203ff. — Dazu J. Sieveking, *Gnomon* 5, 1929, 22 und G. Krahmer, *RM.* 46, 1931, 146.

3) In Lysipps Zeit, ja in seine nächste Nähe (Lysistratos) fallen die Versuche, durch Abgüsse vom lebenden Menschen die Anschauung individueller Formen zu erweitern und eine neue Grundlage auch für das Bildnis herzustellen, Plin. *NH.* 35, 153; Pfuhl a. O. 1f.

4) EV. 2775. Im wesentlichen sind die Arme antik. Vgl. auch die Bronzestatuetten Albani, *BrBr.* Taf. 554.

immer mehr der tiefere Gegensatz von Masse und Kraftanspannung oder Kraftspeicherung, der zu kräftigen, ganz zufällig erscheinenden Zerbeulungen der Oberfläche führt. Die oben besprochene Herakles-Löwengruppe (Abb. 65) verrät, wenn wir die übertreibende Mache des römischen Nachbildners wegdenken, ein ähnlich edles Original des 3. Jahrhunderts, wie es hinter dem Herakles Farnese des Glykon stehen muß. Vergleichen wir die Arme beider Werke mit dem Pasquino, so sind sie zwar nicht gleichen Stils, aber sie zeigen die gleiche Abkunft von lysippischer Formauffassung und die gleiche Entwicklungsstufe der lysippischen Richtung, die sich einmal in späten Nachzüglern der Lysippschule, das andere Mal in einem selbständigen und bedeutenden Meister bricht, welcher der lysippischen Kunst viel verdankt. Dies letztere darf ganz wörtlich im Sinne der Tradition und des Studiums lysippischer Werke genommen werden. Denn anders sind ganz enge Übereinstimmungen im 'disegno' wie zwischen dem Arm des Menelaos und dem rechten Arm des Sandalenbinders (Abb. 74b) gar nicht zu erklären. Das Schema der Zerrungen der Muskeln ist im Keim beim Sandalenbinder schon vorhanden. Und ebenso geht das 'Schema' des Rückens über den Silen mit dem Dionysosknaben bis auf den Schaber zurück (Abb. 75). Sehr lehrreich ist der Vergleich von Einzelheiten wie dem beim Pasquino höchst charakteristisch gebildeten Handrücken. Schon in der linken Hand des Schabers (Abb. 76a) sind es die am Handgelenk neben den Höhlungen aufspringenden Gelenkknochen und Muskelstränge sowie die Adern, welche ihr die individuelle Form geben. Die Adern erscheinen, verschwinden und sind nicht in ihrem ganzen Verlauf zu verfolgen. Ähnlich ist die antike, linke Hand des Ares Ludovisi (Abb. 76b). An der rechten Hand des Sandalenbinders (Abb. 76c) bleiben die Adern auf größere Strecken sichtbar und streben den Tälern zwischen den Knöcheln zu. Zwischen Daumen und Zeigefinger bilden sich kantige Hautfalten. Wiederum verraten die Hände des Menelaos (Abb. 76d—e) ihre enge Anknüpfung an diese Formenwelt. Die kantigen Hautfalten, namentlich wieder zwischen Zeigefinger und Daumen, das Verschwinden der Adern zwischen den Knöcheln sind auch hier zu beobachten. Eine Steigerung bedeutet das förmliche Adernetz, das sich aber in der erhobenen Linken mit seiner Unbestimmtheit noch nicht weit von Lysippischem entfernt, während die prall gefüllten Adern der Rechten schon über dem Handgelenk anschwellen. Man muß eine nicht in lysippischer Tradition stehende Hand daneben betrachten, um zu verstehen, was diese Ähnlichkeiten bedeuten. Der Meister der Galliergruppe Ludovisi hat ohne Zweifel auch das Original des sterbenden Galliers im kapitolinischen Museum geschaffen. Er kannte den Pasquino. Die linke, über dem Knie aufgestützte Hand des Galliers (Abb. 76f) steigert denn auch die flache Kantigkeit etwa der rechten Hand des Menelaos. Auch das Adernetz ist da. Aber alles ist vereinfacht und beruhigt, ja vergrößert wie die gleichmäßig gefüllten Adern in allen Fingerspalten. Keine Spur mehr einer bedeutenden Individualität in dieser Hand! Hier Anknüpfung, die rasch zur Manier wird, dort noch lebendige lysippische Überlieferung.

Der Meister des Pasquino war kein Lysippeer. Aber er hat an der Kunst Lysipps und seiner Schule gelernt. Vielleicht ist er sogar durch seine Tradition hindurchgegangen. Das ist kein Wunder. Welche, fast kanonische Geltung die Kunst des Lysipp in der hellenistischen Moderne des 3. Jahrhunderts besaß, davon kündigt noch die literarische Überlieferung, vor allem das Werk des Xenokrates. Die Betrachtung der plastischen Form lehrt ungezwungen das Gleiche wie die Analyse der Gruppenstruktur. Zwei künstlerische Richtungen vereinigen sich in der Menelaos-Patroklosgruppe: eine lysippische und eine attisch-mittelgriechische. Der letzteren gehört die erfindende Phantasie, die Physiognomik und sicherlich auch der tiefe geistige Gehalt des Werkes an. Sie mag auf die Heimat, die Jugend und die Lehrzeit des Meisters hindeuten. Mit beiden Richtungen konnte er auch an den Grenzen der griechischen Welt, etwa in Kleinasien, in Berührung kommen. Aber nichts nötigt zu dieser Annahme. Solange kein neuer Grund angeführt werden kann, der dagegen spräche, ist es ratsamer, die einfachste Schlußfolgerung zu ziehen: die Kunst des Pasquinomeisters ist auf dem Boden des griechischen Mutterlandes erwachsen.

Pergamon

Und doch ist der Pasquino nicht im alten Griechenland geschaffen. Am häufigsten wollte man in ihm ein rhodisches Werk sehen. Wir haben (oben S. 63.) erkannt, daß die Voraussetzungen zu dieser Annahme, die Verwandtschaft mit dem Laokoon und die Zugehörigkeit zur späthellenistischen rhodischen Kunst hinfällig geworden sind. Auch die Skulptur des dritten vorchristlichen Jahrhunderts auf Rhodos, von der neuere Arbeiten, besonders der Italiener auf dieser Insel einen Begriff geben¹⁾, enthält nicht das Geringste, das ermuntern könnte, den Pasquino mit ihr in Verbindung zu bringen. Hier war gewiß nicht der Boden, auf dem ein Werk wie die Menelaosgruppe entstehen konnte. E. Loewy²⁾ und G. Lugli³⁾ haben an Pergamon gedacht. Aber das blieb Vermutung. Der Nachweis steht noch aus.

Trotzdem traf diese Vermutung das Richtige. Unsere bisherige Untersuchung hat zwei schwerwiegende äußere Gründe für eine pergamenische Entstehung der Gruppe gebracht. — Der erste ist biographischer Natur. Denn der Meister der in Pergamon entstandenen Galliergruppe Ludovisi hat den Pasquino und seine Schwestergruppe, Achill und Penthesilea, offenbar aus nächster Nähe gekannt. Er hat an beide angeknüpft und sie zu überbieten gesucht⁴⁾. — Der zweite Grund ist ein antiquarischer und ergänzt den ersten aufs beste. Die eigentümlich zusammengesetzte Helmform des Menelaos nämlich, deren Entwicklung und Geschichte oben im 2. Kapitel des ersten

1) Außer der Veröffentlichungsreihe *Clara Rhodos* — besonders V 1—2 (1931) und II (1932) — A. Maiuri, *Annuario R. Scuola di Atene* 4/5, 1921/2, 233 ff.; A. W. Lawrence, *BSA.* 26, 1923/5, 67 ff.; A. Schober, *Fries des Hekataions von Lagina* 100; W. H. Schuchhardt, *GGA.* 1934, 315.

2) *Ausonia* 2, 1907, 78 ff.

3) *Boll. d'Arte* 6, 1926/7, 210 ff.; 9, 1929/30, 224.

4) Oben S. 87.

Teils ausführlich behandelt wurde, kommt, wiewohl ihre thrakisch-makedonische Grundform weit verbreitet ist, nirgends so häufig und so ähnlich vor wie in Pergamon; und, was noch wichtiger ist, nur dort scheint sie in die monumentale Kunst aufgenommen, 'heroisiert' worden zu sein. Der nahe an den Menelaoshelm herankommende aber einfachere Typus auf den Schrankenreliefs des Athenaheiligtums (Abb. 38)¹⁾ gibt vermutlich einen Prachthelm der Zeit, d. h. der zweiten Hälfte des 3. und des Beginns des 2. Jahrhunderts wieder, den der Meister des Pasquino zu einem Prunkstück gesteigert hat. In der Gigantomachie des großen Altars fehlt zwar dieser Helmtypus; sie bevorzugt die schlichtere Form der einfachen Helmhaube, und nur die im Nacken einsetzenden und auf den Scheitel überfallenden Bügel beim Hera-Gegner und beim Nyx-Gegner²⁾ erinnern an einen wesentlichen Bestandteil unseres Typus. Das uranfängliche Geschehen des Götterkampfes, der ins Kolossale erhobene Stil, die Giganten, die mehr Urgeschlecht als Einzelwesen sind, vertragen sich nicht mit einer so künstlichen und ihren Träger heraushebenden Helmform. In der Heroenluft des Telephosfrieses dagegen erscheint unser Helmtypus in ausgeprägter Form wieder³⁾. Die Nackenkrempe am Prunkhelm des Telephos⁴⁾ hat, wie am Original deutlich zu erkennen, die gleiche konvexe und völlig singuläre Form wie am Menelaoshelm. Dieses enge Zusammengehen des Pasquino mit der späteren pergamenischen Kunst in einer seltenen Einzelheit hat um so mehr Gewicht, als es sich nur auf die in Pergamon selbst gefundenen Denkmäler erstreckt, diese Helmform aber in dem weiteren Kreis der von Pergamon abhängigen Kunst nicht mehr anzutreffen ist. Sie war sichtlich an den Ort gebunden. In diesem Zusammenhang darf endlich daran erinnert werden, daß auch der veränderte Helm der Gruppe in Aquileia, die auf eine noch hellenistische Umschöpfung des Pasquino in eine Achill-Penthesileagruppe zurückgeht, gut pergamenisch ist⁵⁾; die Variante ist also wohl auch in Pergamon angesichts des Urbildes entstanden. Ebenso die jüngere Umbildung zu einer Galliergruppe, von der der vatikanische Torso **F** 3 zeugt⁶⁾. — Dem biographischen und dem antiquarischen Argument müßte sich das stilistische anfügen. Es ist jedoch nicht

1) AvP. II Taf. 44, 1; vgl. 45, 2.

2) AvP. III 2 Taf. 10 und 17.

3) AvP. III 2 Taf. 35, 2. — Das verhältnismäßig spät, erst seit dem Beginn des 2. Jh. vor Chr. überlieferte Vorkommen unserer Helmform in Pergamon und ihre lange Lebensdauer dürfen natürlich nicht gegen unsere Datierung der Pasquino-Gruppe geltend gemacht werden. Im Stil hat sich der Telephosfries schon weit vom Pasquino entfernt (unten S. 101f.). Die zufällige Auswahl und der geringe Anteil der erhaltenen Werke am einst Gewesenen machen solche antiquarischen Einzelheiten für Datierungszwecke untauglich. Offenbar ist es die Menelaosgruppe gewesen, die diesen Prunkhelm in die Darstellung mythischer Vorgänge eingeführt hat, nachdem dreiviertel Jahrhunderte früher der Wiener Amazonensarkophag für die 'thrakisch-makedonische' Vorform das gleiche geleistet hatte. Der episch-heroische Stil der Darstellung ließ den Telephosfries ähnliche Formen anwenden wie die ältere Menelaosgruppe. — Die Bedeutungsgeschichte der 'heroischen' Bewaffnung in ihrem Verhältnis zur gleichzeitigen historischen verdiente eine eigene Untersuchung.

4) AvP. III 2 Taf. 34, 1.

5) Artemisgegner, a. O. Taf. 8 und 28, 1. Helmfragment Nr. 39 Abb. 31. Helmbusch Nr. 57 Abb. 47.

6) Oben S. 13.

auf die übliche Weise, durch Vergleich des Pasquino mit gesicherten pergamenischen Werken, zu gewinnen. Denn die Menelaos-Patroklosgruppe ist älter als alle bekannte pergamenische Kunst, ja sie ist älter als die Entstehung eines einheitlichen pergamenischen Stils. Wohl aber kann sie als eine wichtige Quelle der späteren pergamenischen Kunst sichtbar gemacht werden.

Die Pflege der bildenden Kunst gehörte von Anfang an zu der ruhmreichen Politik der pergamenischen Herrscher, sosehr sie daneben ihren Neigungen entsprochen haben mag. Die kleine äolische Bergstadt sollte sich in hellem Gewand zeigen und eine neue Heimstätte der großen Güter griechischer Vergangenheit werden. Mit sicherem Instinkt haben die Attaliden Anknüpfung an das alte Athen gesucht. Von den fünf bekannten Bildhauern, die Philetairos, Eumenes I. und Attalos I. nach Pergamon beriefen, stammen zwei, nämlich Nikeratos und Phyromachos, aus Athen. Antigonos war geborener Karystier aus Euböa und hat seine Jugend ebenfalls in Athen verbracht. Stratonikos kam aus Kyzikos. Die Herkunft des Epigonos¹⁾ ist unbekannt. Mit Ausnahme des Nikeratos²⁾ waren alle noch unter Attalos I., also nach 240, tätig. Antigonos stand damals etwa zwischen dem 50. und 55. Lebensjahr³⁾. Die in Pergamon geschaffenen Werke dieser Künstler-schar werden daher kaum über die drei Jahrzehnte nach der Jahrhundertmitte herabreichen. Von diesen sind nur die Gruppe des Galliers und seines Weibes und der sterbende Gallier überliefert. Die beiden nahe verwandten Schöpfungen können mit großer Wahrscheinlichkeit dem Epigonos⁴⁾ zugeschrieben werden, dessen Name auch auf einigen Basen der Siegesdenkmäler Attalos' I. genannt wird⁵⁾. Sonst wissen wir von der 'Kunst in Pergamon' nach der Jahrhundertmitte so gut wie nichts. Von einem unverwechselbaren pergamenischen Stil, von einer pergamenischen Schule kann erst mit dem Beginn des 2. Jahrhunderts die Rede sein. Er war zweifellos das Ergebnis einer langen, vereinheitlichenden Entwicklung, an deren Anfang unter den ersten drei Herrschern Pergamons die verschiedenartigen Werkstätten, Schulen, Richtungen der von Athen und anderen Orten der griechischen Welt nach der neuen Hauptstadt berufenen Künstler stehen müssen.

Die mannigfaltigen Richtungen in der Kunst Pergamons gegen Ende des 3. Jahrhunderts spiegeln sich denn auch noch deutlich in dem sog. attalischen Weihgeschenk auf der Akropolis in Athen. Ich setze seine Entstehung nach wie vor in die Jahre nach 200 vor Chr. und erblicke in den von Pausanias⁶⁾ gesehenen Kampfgruppen die Sockelfiguren eines Denkmals, das über dem bald erfolgten Tod König Attalos' I. nie seine geplante

1) So lese ich mit Michaelis, JdI. 8, 1893, 130f., statt Isigonos bei Plinius NH. 34, 84.

2) A. Reinach, Mélanges Holleaux 233; G. Lippold, Phil. Wochenschr. 1934, 309.

3) Wilamowitz, a. u. a. O., setzt das Geburtsjahr des Künstlers zwischen 295 und 290 an.

4) Es gibt keinen vernünftigen Grund, den tubicen des Epigonos bei Plinius, NH. 34, 88, nicht mit dem sterbenden Gallier des Kapitolinischen Museums gleichzusetzen. Auf ein drittes Werk gleicher Hand geht der Torso in Dresden, Herrmann 154, Bieńkowski u. a. O. 4ff. Nr. 2 Abb. 5, zurück.

5) AvP. VIII Nr. 12. 31. 32.

6) I 25, 2.

Gestalt erhalten hat¹⁾. Die Kunst dieses Denkmals ist nie zu verstehen, wenn man in ihr eine offenbare Brücke von den großen Siegesdenkmälern der frühattalischen Zeit zu der Kunst des großen Altars sucht. Sowohl diese wie jene bilden zwei Gipfel der hellenistischen Kunst. Aber sie gehören ganz verschiedenen Kunstwelten an, die von recht verschiedenen künstlerischen und geistigen Kräften getragen werden. Übergänge liegen da, selbst wenn mehr Werke der Zwischenzeit erhalten wären, sicher nicht an der Oberfläche. Die Kunst des attalischen Weihgeschenkes ist ein Ausklang, in ihr klingt das dritte Jahrhundert mehr ab, als sich das neue vorbereitet. Darüber, daß Attalos die Figuren in den heimischen Bronzeworkstätten herstellen ließ, kann nach der Aussage der erhaltenen Kopien und ihrem Zusammenhang mit den älteren Siegesdenkmälern Pergamons kein Zweifel bestehen.

Die zehn ganz erhaltenen nun unter den wenigstens vierzig Galliern, Persern, Amazonen, Giganten des Weihgeschenks bilden ihrem Stil nach keine Einheit. Mindestens drei Gruppen lassen sich scheiden, die hier mehr einfach als erschöpfend die realistische, die idealistische und die pathetische genannt seien. Die kleinste dieser Gruppen, die 'realistische', hebt sich am deutlichsten heraus und umfaßt den sterbenden Gallier²⁾ und den toten Perser³⁾ in Neapel, wozu wohl auch noch die Torsen in Florenz⁴⁾ und Berlin⁵⁾ hinzuzunehmen sind. Motiv, Stil und Kopftypus lassen eine klare Fortsetzung der Kunst des Epigonos — sterbender Gallier, Gruppe Ludovisi — erkennen. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß die Richtung des Epigonos und ihr sachlicher Realismus in der Gigantenschlacht des großen Altars, abgesehen von motivischen Anklängen⁶⁾, nicht mehr stilbildend gewirkt hat.

Im Gegensatz zu dieser grenzt sich die 'idealistische' Gruppe deutlich ab. Zu ihr gehören der kniende Gallier in Paris (Abb. 78)⁷⁾, der tote Gallier in Venedig⁸⁾, das Brustfragment seines Gegenstücks in Athen⁹⁾, der tote Gigant und die tote Amazone in Neapel¹⁰⁾. Auch hinter dieser Gruppe ist eine geschlossene Richtung der pergamenischen Kunst spürbar. Sie läßt sich am besten verstehen als Fortsetzung der Art des Pasquino-Meisters. Die Eigentümlichkeiten der fremden Rasse sind in den Galliern kaum angedeutet. Sie sind von hellenischem Ethos durchglüht, könnten ebensogut

1) Den Nachweis hoffe ich noch an anderer Stelle führen zu können. Ein großer Teil der Meinungsverschiedenheiten über die Entstehungszeit der Gruppen wird durch die Verschiedenartigkeit und die unterschiedliche Qualität der erhaltenen Kopien verursacht.

2) BrBr. Taf. 481 b; Bieńkowski, Darstellung der Gallier 47 f. Nr. 26 Abb. 60—62; Winter, KiB. 351, 1—2.

3) BrBr. Taf. 482 c; Winter a. O. 351, 5; Rodenwaldt, Kunst der Antike Abb. 438/9.

4) Bieńkowski 55 ff. Nr. 28 Abb. 67/8. 5) A. O. 58 Nr. 29 Abb. 71; Winter 350, 4.

6) Apollongegner, AvP. III 2 Taf. 9; unbärtiger Gigant, Taf. 18. Vgl. GGA. 1926, 57.

7) Bieńkowski 51 ff. Nr. 27 Abb. 63—65; Winter 350, 5.

8) Bieńkowski 38 ff. Nr. 23 Abb. 50—52; Winter 351, 3.

9) Bieńkowski 58 ff. Nr. 30 Abb. 72/3.

10) BrBr. Taf. 482 a, b; Winter 351, 4 und 8.

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., Phil.-hist. Kl. LXIII, 4.

Gestalten der Heldensage sein. In dem Haupt des knienden Galliers¹⁾ lebt der gleiche heroische Wille wie in dem Menelaos, verstärkt noch durch die leidenschaftlicher empfundene Tragik. Haltung und Drehung des Körpers, das Ausstrahlen der Glieder und des Blickes sind wie eine Entfesselung der im Menelaos noch mehr zusammengeballten Kräfte. Und wenn man die einzig vergleichbare rechte Körperseite des Menelaos neben die linke des Galliers stellt, so überrascht die Fülle der Übereinstimmungen an Rücken, Schultern, Brust, freilich mehr in Einzelheiten als im Ganzen. Denn in der Tiefe der Körpererfassung und der Gewalt der Formensprache bleibt dieses mehr als dreißig Jahre jüngere Werk weit hinter dem Pasquino zurück. Alles ist flüssiger und eleganter, heftiger und leerer geworden. Den unmittelbaren Einfluß des toten Patroklos hingegen glaubt man bei dem toten Gallier in Venedig mit Händen greifen zu können. Sowohl im Motiv des durchgebogenen Körpers als auch im plastischen Stil, den das Fragment in Athen besser überliefert als die stark überarbeitete Kopie in Venedig, und schließlich in dem absinkenden Haupt ist die Anlehnung an jenen kaum zu bestreiten. Der Vergleich der Köpfe (Abb. 80a—b, d—e) stellt die veränderte Formensprache des jüngeren Werkes, die nicht nur durch die Stilentwicklung am Ende des dritten Jahrhunderts, sondern auch durch das verschiedene Thema, das unterlebensgroße Format und die Verwendung als Sockelfiguren verursacht ist, in ein helles Licht: hier die innere Kraft in vollen, blühenden Formen und gewölbten, fein abgestuften Flächen ausstrahlend, dort bei gleicher Grundlage zu linearer Sammlung drängend; hier die wie die Natur selbst zwecklos reiche Formenwelt eines großen Meisters, dort Routine, hier adlige Form und hohes Pathos, dort — dem Thema entsprechend — derberes Leben und heftigere Leidenschaft. Und doch ist an den antiken Teilen das Gemeinsame in der Anschauung, ja sogar im physiognomischen Typus nicht zu übersehen. Auch der Kopf der toten Amazone leitet sich in gerader Linie von dem Kopf des Patroklos ab, ohne allerdings dessen Feuer zu erreichen (Abb. 80c). Für den 'idealistischen' Stil dieser Gruppe ist bezeichnend die Behandlung des Haares, das, ob kurz gelockt oder in gelösten Flechten strömend, stets seinen eigenen Rhythmus entwickelt und eine bedeutende Rolle in der Charakterisierung erhält. Auch dies eine Anknüpfung an den Stil des Pasquino. Die Flechten der Amazone stehen dem Haupthaar des Menelaos ebenso nahe, wie die Haare der beiden Gallier und des Giganten eine deutliche Steigerung über den Lockenkranz des Patroklos (Abb. 80c) hinaus bedeuten. Es ist nicht mehr zu bezweifeln, daß die Richtung des Pasquino-Meisters wie die des Epigonos im attalischen Weihgeschenk um 200 vor Chr. noch ihre Spuren hinterlassen hat. Anders aber als jene war sie bestimmt, in der Bildung des monumentalen Stils am großen Altarfries aufs tätigste mitzuwirken. Um nur das Augenfälligste zu nennen, so ist der Triton der Westseite²⁾ wie eine Übersetzung des knienden Galliers ins Relief. Der Leichenhügel, überhaupt die drei Giganten vor

1) Bieńkowski Abb. 64—65.

2) AvP. III 2 Taf. 21.

Aphrodite¹⁾ sind in ihren Motiven und der beredten Sprache des grausam-schönen Haares ohne den Voraufgang der toten Gallier und Giganten unserer Gruppe kaum zu denken. Und selbst auf einer der Hauptplatten, am Athena-gegner (Abb. 79)²⁾, erinnert nicht nur das prachtvoll sich ringelnde Haupt-haar an diese Richtung.

Die dritte Gruppe, hier nach ihrem hervorstechendsten Zug die 'pathetische' genannt, obschon in den vorigen Gruppen pathologische und pathetische Züge nicht fehlen, ist weniger einheitlich: bärtiger³⁾ und taumelnder Gallier⁴⁾ in Venedig, Perser im Vatikan⁵⁾ und in Aix⁶⁾. Außer durch das übersteigerte Pathos werden sie noch durch eine formale Eigentümlichkeit zusammengehalten: durch die trotz aller Verschränkung verhältnismäßig flache Anlage in einer deutlichen Schaufläche⁷⁾. Nur der Taumelnde in Venedig macht eine Ausnahme und wäre daher vielleicht einer vierten Richtung zuzuschreiben, die vorerst allein durch ihn vorgestellt wird. Einflüsse der beiden ersten Richtungen sind jedoch auch in dieser dritten Gruppe zu finden. Der Perser im Vatikan hat mit der Richtung des Epigonos manches gemein, der Bärtige in Venedig steht der des Pasquino-Meisters sogar auffallend nahe; man vergleiche die Tracht des über der rechten Schulter gelösten Chitons und ihren Stil, die beide die Gesamterscheinung dicht an den Menelaos heranrücken. Das gleiche wiederholt sich im Kopf (Abb. 59). In seiner Gesamtform schimmert trotz aller pathetischen Verzerrung die einfachere Grundlage des Menelaoskopfes durch; die Einzelheiten allerdings, das Haar und die naturalistisch aus dem Nackten herauswachsenden Bartzotteln stehen dem Stil des Epigonos näher. Die Weiterwirkung dieser dritten Gruppe auf den Friesstil hält sich mehr im Motivischen. Die schon ganz reliefmäßig empfundene Erfindung des bärtigen Galliers hat eine ganze Reihe von Variationen hervorgerufen: den Gegner des Triton⁸⁾, den Gegner des Bootes und im Gegensinn den Gegner der Nyx⁹⁾. Sogar das höchst komplizierte, ganz freiplastisch entwickelte Motiv des Taumelnden ist in den Gegnern der Leto¹⁰⁾ und des Dionysos¹¹⁾ nachgeahmt, sein Stil in dem Heraklesgegner¹²⁾ wiederzufinden. In sich gespannte und verschränkte Motive wie die der kauernenden Perser widersprachen zu sehr der freien und offenen Entfaltung des Friesstiles, um aufgenommen zu werden. Es ist aber vielleicht von Bedeutung, daß diese 'pathetische' Gruppe im Gegensatz zur 'idealistischen' der Pasquino-Nachfolge offenbar nur den unterliegenden Giganten am Fries Leben eingehaucht hat.

1) A. O. Taf. 14. Vgl. GGA. 1926, 57.

2) A. O. Taf. 12.

3) Bieńkowski, 41 ff. Nr. 24 Abb. 53—55; Winter 350, 2.

4) Bieńkowski, 44 ff. Nr. 25 Abb. 57—59; Winter 350, 6.

5) Helbig-Amelung I Nr. 372; BrBr. Taf. 481a; Winter 351, 7.

6) EV. 1396—98; Winter 351, 6.

7) Am deutlichsten bei dem bärtigen Gallier in Venedig. Danach ist sie auch bei den Persern im Vatikan und in Aix wiederzufinden. Möglich, daß diese dritte Gruppe sich am besten den tektonischen Erfordernissen von Sockelfiguren angepaßt hat.

8) AvP. III 2 Taf. 21.

9) A. O. Taf. 17.

10) A. O. Taf. 9.

11) A. O. Taf. 1.

12) A. O. Taf. 11.

Der Nachweis eines Weiterwirkens des Pasquinostiles noch um 200 vor Chr. in Pergamon ist neben allen anderen Gründen entscheidend für seine dortige Entstehung und erhellt seine Bedeutung für die pergamenische Kunst. Aber diese ist noch größer als bisher gezeigt wurde. Denn selbst in dem Schmelztiegel der Altarkunst ist die Form des Pasquino nicht untergegangen, ja sie blühte in großartiger Weise wieder auf. Die Reihe der Einzelvergleiche, mit denen oben die Verpflichtung des Pasquino-Meisters an die lysippische Richtung nachgewiesen wurde, könnte hier fortgesetzt werden. Für Brustrand und Weiche könnte auf den Poseidongegner¹⁾, für den Rücken auf den Porphyryon, ein Werk zweifellos des Hauptmeisters²⁾, für die Hand auf ein wunderbares, am Fries nicht untergebrachtes Bruchstück (Abb. 77)³⁾, für die plastische Erfassung des Körpers überhaupt auf den Athenagegner (Abb. 79) hingewiesen werden, ebenfalls ein Werk des Hauptmeisters, das auf dem Weg über die 'idealistische' Gruppe des Attalosweihgeschenks, wie gezeigt wurde, mit dem Pasquinostil zusammenhängt. Die Ruhe des Körpers in sich und in seiner eigenen Masse — Stil des 3. Jahrhunderts — ist freilich aufgehoben, jede Einzelform explosiv geworden, eine Ausdrucksgeste, wie die prachtvolle Spannung des Körpers. Das ging nicht ab ohne eine gewisse Abstraktion vom Organischen und Festen und ohne die Zuhilfenahme einer Routine, die wir schon bei dem knienden Gallier in Paris fanden. Es ist eine Fortführung, eine Steigerung des Pasquinostils in eine andere Sphäre plastischer Wirksamkeit hinein⁴⁾. Wer aber die beiden Werke lange betrachtet und sich vor allem der Zwischenglieder in dem halben Jahrhundert, das sie trennt, bewußt bleibt — attalisches Weihgeschenk —, dem wird eine Gemeinsamkeit beider in tieferen Schichten nicht verborgen bleiben, und der wird die Linie sehen, die die jüngere Schöpfung mit der älteren verbindet; läßt sich doch selbst eine Einzelheit wie die Bildung der Leistengegend mit den vom Unterleib zum Schenkel laufenden Adern noch unmittelbar vergleichen.

Statt die Untersuchung jedoch in beliebig viele Einzelnachweise verflachen zu lassen, soll hier das Verhältnis Pasquino — Altarkunst in dem Vergleich dreier Köpfe dargestellt werden, des Menelaos, des Hekategegners und des Athenagegners (Abb. 81)⁵⁾. Beim Menelaos ist trotz aller Erregung jede einzelne Form aus dem Organischen heraus fest, präzise und knapp — die *ἀκριβεια* war ein Hauptbegriff des lysippischen Kunstdenkens im dritten Jahrhundert⁶⁾ — entwickelt. Sie ist, weil sie so sein muß, und bleibt unveränderlich. Der Meister des Hekategegners arbeitet noch mit den großen und einfachen Wirkungsmitteln des Pasquino: kraus gelockter Bart, männlich gespanntes und umdüstertes Antlitz, strömendes Haar. Aber die 'Masse'

1) A. O. Taf. 20.

2) A. O. Taf. 11.

3) A. O. 105f. Nr. 63 Abb. 53. — Unsere Abbildungen 77, 79, 83—85 nach neuen Aufnahmen, die ich den Bemühungen W. von Massows verdanke.

4) Vortrefflich hat diese Seite des Altarstils — und des Stils seiner Zeit — G. Krahmer gekennzeichnet und von der älteren, klassischen Körperauffassung abgehoben, RM. 46, 1931, 142 ff. 5) Nach Abgüssen und Schuchhardt, D. Meister d. gr. Frieses Taf. 24.

6) Schweitzer, Xenokrates von Athen (Schriften d. Königsb. Gel. Ges. IX 1, 1932) 11 f.

hat das Übergewicht über die plastische Organisation. Alles ist dekorativ vereinfacht und verbreitert, die aufs Organische konzentrierte Form ist aufgelockert und malerisch-expressiv bereichert. Am wichtigsten ist der Athena-gegner. Denn in ihm spiegelt sich das Verhältnis des Hauptmeisters des großen Frieses zur Kunst des Pasquino. Da überrascht zunächst, daß die Stirn eine ganz ähnliche Anlage zeigt: lysippisch spitz zulaufend, die beiden Querfalten, die beiden zusammengezogenen Wülste links und rechts von der Nasenwurzel, die horizontalen Einkerbungen, diesmal unter den Brauen wie bei dem Pariser Gallier aus dem Attalosweihgeschenk, in dem wir schon mehrfach ein wichtiges Bindeglied der Stilentwicklung dieser Richtung erkennen mußten. Der Meister der Zeus- und Athenaplatte hat fraglos den Pasquino studiert, vielleicht auch andere, verlorene Werke des gleichen Meisters. Aber sein Stil ist doch ein grundsätzlich neuer geworden, neu auch in seiner klaren Richtung und Entfaltung gegenüber dem attalischen Weihgeschenk. Die Stirn, beim Menelaos noch so fest, beim Hekategegner brütend wie ein herannahendes Gewitter, ist in flammende Bewegung übergegangen. Die Augen blicken groß wie beim Menelaos, aber die aufgerissenen Lider und die stark gewölbten Augäpfel schlingen den Blick in den Aufruhr aller Formen hinein. Die Mimik selbst ist wie eine einzige große Ausdrucksgebärde, die sich prachtvoll mit dem aufgeregten fliegenden und schönen Haar vereint. Eine erste Vorstufe zu diesem Stil darf schon in der 'idealistischen' Gruppe des attalischen Weihgeschenks erblickt werden. So lehrt der Kopf des Athena-gegners das gleiche wie der Körper: das Gemeinsame mit der Kunst des Pasquino ist die ferne Abkunft von diesem; aber es ist doch eine Linie und diesmal auch eine Höhenlage, welche beide, schon verschiedenen Welten angehörende Werke miteinander verbindet. Wer will, kann auch etwa in der Augenbildung eine deutliche 'Entwicklung' feststellen (Abb. 82). Der Menelaos blickt geradeaus, der Augapfel ist in der Vorderfläche verankert, der Brauenwulst, obwohl stark entwickelt und aufgeklappt, beeinträchtigt nicht das Augenlid. Die Braue des Kopfes um 200 ist wulstiger und beginnt das Oberlid zu überdecken. Die Braue des Altarkopfes überklemmt das Lid, der Augapfel ist gewölbter, der Blick nicht mehr geradeaus gerichtet und unsteter. Aber genug der Einzelheiten. Sie können nur die Sinne und den Sinn für die Einsicht empfänglich machen, in wie weitem Maße die Saat des idealistischen Pathos, die in der Menelaos-Patroklosgruppe angelegt war, im großen Fries des pergamenischen Altars aufgegangen ist.

Der Telephosfries, unstreitig der jüngere, darf jedoch nicht fehlen. Vergleicht man den Herakles der Wiederauffindungsgruppe (Abb. 83), den Orest am Altar (Abb. 84), den sitzenden Satyr der dionysischen Kultzone (Abb. 85a—b)¹⁾, so könnte man meinen, daß dieser beruhigte Stil dem Pasquino näher stünde als alles bisher Vergleichene aus Pergamon. Aber es ist das Verhältnis der klassizistischen zur klassischen Form. Die Richtung,

1) AvP. III 2 Taf. 31—33.

deren Anfang in der Menelaosgruppe und ihrer Kunst liegt, wirkt auch hier weiter. Aber sie ist erschlaft, ausgeleiert und sucht eine neue, formale Schönheit. Nichts kann dies deutlicher zeigen als ein Vergleich der Schultern des sitzenden Satyrs und ihrer runden Bewegung mit den sehnigen und arbeitenden Schultern des Menelaos, deren gespannter Bogen so bedeutungsvoll im Zusammenwirken des Ganzen ist.

Die Menelaos-Patroklosgruppe ist in der Tat eine Quelle der pergamenischen Kunst. Von ihr nimmt ein Strom den Ausgang, der nicht die Kunst Pergamons ist, aber sie durchdringt und durch drei Viertel eines Jahrhunderts nicht versiegt ist. Die Linien von Zeitbestimmung und Ortsbestimmung kreuzen sich an einem Punkt. Die Gruppe ist ein Werk aus dem Künstlerkreis unter dem jungen König Attalos I. Und ihr Meister muß zu denen gehört haben, welche die Herrscher Pergamons aus dem griechischen Mutterland an ihren Hof beriefen.

IV.

DER MEISTER DES PASQUINO UND DIE HELMRELIEFS

Der Schöpfer der Menelaos-Patroklosgruppe ist im Lauf dieser Untersuchung zu einer greifbaren Persönlichkeit geworden. Sein schattenhaftes Wesen hat wenige aber feste Umrisse erhalten. Er stammte aus dem griechischen Mutterland. Seine Heimat war am ehesten Athen, wenigstens Mittelgriechenland. Athen jedoch, das damals in dem großartigen und unerbittlichen Realismus eines Polyeukt die spätklassische Form endgültig überwand, konnte seiner Natur nicht genügen. Als Plastiker und Gruppenbildner hat ihn aufs stärkste die lysippische Richtung angezogen und befruchtet. Zwischen 240 und 230 vor Chr. treffen wir ihn am pergamenischen Königshof, sicherlich auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Reife. Wie er die Masse belebt, die individuelle Form stufenweise ins Allgemeine hebt, die Ströme der Tradition in das Bett einer genialen Gruppenlösung zwingt, das übermenschliche Ringen zu bleibendem Bilde klärt, die Erregung der Formen durch große und einfache Linien bändigt, den Ausgleich zwischen reiner Existenz und konzentriertester Erscheinung der Gestalten schafft, die Grenzen plastischen Bildens erweitert ohne sie zu überschreiten — das ist vollendete Meisterschaft. Seine Kunst hat in die rasche und an Wandlungen reiche Entfaltung der pergamenischen Bildhauerschule einen Keim gelegt, der trotz anderer, entgegenstehender Strömungen nicht abgestorben, sondern am großen Altar in neuer Form und neuem Stil aber in gleichem Geist wieder aufgegangen ist. Trotzdem war er mehr ein Vollender als ein Neuerer. Wenn man die Frage aufwirft, was die an den verschiedenartigsten Erscheinungen so reiche Kunst der drei ersten Viertel des 3. Jahrhunderts an großen und selbständigen Werken hervorgebracht hat, so wird man

neben der Tyche von Antiochia, dem Demosthenes des Polysekt und vielleicht noch den großen Gallierdenkmälern auf den Pasquino hinweisen müssen. Der heroische, schon individuell gefärbte Idealismus dieses Werks, der noch einmal das rettungslose Auseinanderfallen der Welt überwindet, liegt in der Linie lysippischer Kunst und hat seine Wurzeln in der großen griechischen Vergangenheit. Er ist der Ausdruck der einen künstlerischen Möglichkeit des Jahrhunderts. An innerer Durchbildung und Vollendung hat der Pasquino vielleicht nur noch in der Demosthenesstatue ein Gegenstück, deren plastischer Realismus, Ausdruck der anderen Möglichkeit, ebenso mit der klassischen Vergangenheit brach, wie er von unabsehbarer Wirkung auf die Skulptur des späteren 3. Jahrhunderts war. Den bedeutenden Meister verrät die Menelaosgruppe mehr in der Freiheit, mit der die lebendigen Kräfte der Überlieferung dem künstlerischen Gedanken dienstbar gemacht wurden. Einen ganz persönlichen Zug endlich enthüllt das Geistige an diesem Werk, das aber ganz in sinnlich spürbare Gegenwart aufgegangen ist. Es ist eine wunderbare Nachschöpfung des 17. Gesanges der Ilias aus dem Geiste der eigenen Zeit heraus. Sein Meister war ein tiefer Bewunderer und Kenner Homers. Er war einer jener wenigen universalen Geister unter den Künstlern, denen vornehmlich die unmittelbar nachklassische Epoche Raum geschaffen hat¹⁾.

Ist der Name dieses Meisters verloren? Oder läßt er sich in der kunstgeschichtlichen Überlieferung der Antike wieder auffinden? Die anderthalb Jahrhunderte des eigentlichen Hellenismus waren das Stiefkind der antiken Kunstgelehrsamkeit, und eine kunstgeschichtliche Darstellung dieser Epoche oder Zusammenstellungen der Meister und ihrer Werke scheint es nie gegeben zu haben²⁾. Bei der Ausbreitung der periegetischen und lokalhistorischen Schriftstellerei ist dies jedoch kein Grund, um dessentwillen der Name eines so bedeutenden Meisters verschollen sein müßte. Jedenfalls aber erschwert diese Überlieferungslage seine Auffindung und enthält uns die letzte Sicherheit vor. Trotz alledem soll auch diese Frage geprüft werden. Es handelt sich nicht um eine 'Benennung'. Viel wichtiger ist es, den Entstehungs- und Lebenskreis des Werkes auch von dieser Seite her zu beleuchten, und oft tut dies ein Name, sollte er auch nur symbolische Bedeutung haben, viel besser als lange Erörterungen. Und schließlich bietet dieses Problem die Gelegenheit, eine Seltsamkeit der Pasquinogruppe näher zu betrachten, die bisher jeder Deutung widerstanden hat.

Es hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß der Meister des Pasquino auch an den Gallieranathemen, die Attalos I. kurz nach seinem ersten Feld-

1) Xenokrates von Athen 7f.

2) Das "cessavit deinde ars", das Plinius, NH. 34, 52, hinter die 121. Olympiade und die Schülergeneration des Lysipp setzt, ist in zwiefacher Hinsicht interessant. Es zeigt, wie stark sich das Genus der kunstgeschichtlichen Darstellung und der Handbücher an die Grenze des beginnenden dritten Jahrhunderts hielt, die als erster Xenokrates von Athen (a. O. 43f.) errichtet hatte. Aber auch, wie gering noch zu Plinius Zeit das Interesse war, das man der nachklassischen Kunst entgegenbrachte.

zug errichten ließ, beteiligt war. So ließe sich am besten die Fortführung seines Stils in der 'idealistischen' Gruppe des attalischen Weihgeschenks nach 200 vor Chr. verstehen. Dann rückt aber die Annahme näher, daß der Pasquino-Meister einer der vier berühmten und von Plinius genannten Künstler war, welche jedenfalls nach 240 und sicher vor 220 die Siegesdenkmäler Attalos' I. schufen. Von diesen muß Epigonos, wahrscheinlich der Schöpfer des sterbenden Galliers und der großen Verfolgungsgruppe, außer Betracht bleiben. Stratonikos von Kyzikos, der als Toreut bekannter war, hat wegen seiner Herkunft kaum Anspruch auf Beachtung. Anders Phyromachos von Athen. Wenn aber der von Amelung¹⁾ für ihn in Anspruch genommene Asklepiostypus nur eine entfernte Beziehung zu seiner berühmten Asklepiosstatue in Pergamon hat, so war seine Kunst so stark in attischer Überlieferung²⁾ befangen, daß sie mit dem Stil der Menelaosgruppe unvereinbar bleibt. Und Antigonos von Karystos? Prüfen wir vor der Beantwortung dieser Frage zunächst den letzten, noch nicht besprochenen Teil der Gruppe, die Helmreliefs.

Ihre Überlieferung ist in **P**, **V_{1a}** und **G** (Abb. 3—6; 13; 14a—b) so einheitlich, daß das Original danach herzustellen ist. Auf der Helmhaube ist auf beiden Seiten sehr ähnlich der Kampf eines unbärtigen Helden gegen einen Kentauren dargestellt. Dieser ist im Niederbrechen. Sein Gegner hat auf der Gruppe der linken Seite sich auf den Rücken des Kentauren geschwungen, das Knie auf seine Kruppe gesetzt und holt zum Schlage aus³⁾, während er ihm rechts im Motiv des Harmodios nachsetzt⁴⁾. Die Waffe des Helden ist nur in **G** erhalten, nach Bieńkowski ein Schwert. Aber **G** ist weniger zuverlässig und vergewöhnlicht, wie nicht zu verkennen, das Original; die zugehörige Scheide in der Linken, die dort deutlich zu sehen ist, fehlt jedenfalls bei **P** und **V_{1a}**, die also eine andere Waffe überliefert haben müssen. Die Kentauren suchen sich durch ein Pantherfell bzw. ein Gewandstück zu decken, bei **P** umgekehrt und sinnvoller als bei **G**. In der freien Hand schwingen sie bei **G** einen Krug oder einen kleinen Schild, bei **V_{1a}** ist ihre Waffe eine kurze Keule. Der größte Unterschied besteht in dem Umhang des Helden, der nur noch vom linken Unterarm herabflattert. Bei **G** ist er eine gewöhnliche Chlamys. Schwert, Krug als Wurfgeschloß des Kentauren, Chlamys: nicht zu bestreiten, daß der Kopist, veranlaßt durch die Verdoppelung der Szene, die Lapithenschlacht gemeint hat. Das war

1) RM. 18, 1903, 1 ff. Neugebauer, u. a. O. 50 Anm. 196. Eine sechste Replik in Budapest, A. Hekler, D. Sammlung ant. Skulpturen 154 Nr. 157. Wesentliche originale Züge, d. h. attische des 3. Jh. vor Chr., hat allerdings nur die Statuette aus Argos, Amelung 2 Abb. 1, bewahrt. — Eine ernsthafte Widerlegung hat Amelungs Hypothese, trotz mancher geäußelter Zweifel, bisher nicht gefunden.

2) Vgl. K. A. Neugebauer, Asklepios, 78. Berl. Wpr. 1921.

3) Zum Motiv vgl. den Kertscher Kelchkrater, O. Benndorf, Gr. und siz. Vasenbilder Taf. 35; K. Schefold, Untersuchungen z. d. Kertscher Vas. Nr. 232 Abb. 53.

4) Auch in den Helmreliefs zeigt sich eine an attischen Vorbildern erstarkte Phantasie, wobei in der Motivgestaltung und im Stil die Linie zu dem Kreis von Werken um Lysipp und seine Nachfolger ebenso unverkennbar ist.

aber eine Verkenning des Originals. Denn **P** und **V_{1a}**, die Mehrzahl der Kopien und gleichzeitig die bessere Überlieferung, geben statt der Chlamys ein Löwenfell und ließen den Helden sicher nicht mit dem Schwert, vermutlich aber mit der Keule kämpfen. Also beiderseits Herakles im Kampf mit einem Kentauren¹⁾. — Die muschelförmigen Auswölbungen des Helmrandes über den Ohren, welche als Futteral für die aufgerollten, ledernen Ohrenklappen dienten, sind bei **G** und **P** (dort bis auf unbedeutende Ecken beiderseits) ganz erhalten. Sie sind mit liegenden Leoparden verziert. Das Maul ist aufgerissen²⁾. **G** verzichtet auf weitere Einzelheiten. Während das Reliefbild auf **P** links bis zur Unkenntlichkeit verwaschen ist, ist auf der rechten Muschel deutlich ein Vogel zu sehen, den der Leopard mit geöffnetem Rachen zu verspeisen sich anschickt, ein Motiv, das gewiß nicht der Kopist erfunden hat. — Weit merkwürdiger waren die Reliefbilder des Gesichtsschirmes. Im Gegenständlichen gehen alle drei Kopien einhellig zusammen. Was den Stil angeht, sind jedoch **P** und **V_{1a}**, die in den antik erhaltenen Teilen bis in jede Einzelheit miteinander übereinstimmen, getreuer. **G** ist wie immer flüchtiger und versucht das Original zu interpretieren, wie bei den Kentaurenbildern, jedoch falsch. Der wappenähnliche Zusammenschluß der Reliefbilder beider Hälften war nach der besseren Überlieferung dem Original fremd. Schon die sehr zerstörten Reliefs von **P** und **V_{1a}** lassen das ursprüngliche Motiv erkennen: adlerähnlicher Vogelkörper, ausgebreitete Schwinge, auf dem Haupt eine kamm- oder schopffähnliche Bekrönung, Schwanzteil mindestens einer, auf **P** links zweier sich überkreuzender Schlangen. Die nächstliegende Auflösung des Rebus, Adler mit Schlange in den Krallen oder im Schnabel³⁾, ist unannehmbar, weil der Vogel kein Adler ist und die Schlangen bei **P** im Gefieder verschwinden und nach dem Erhaltenen bei **V_{1a}** ebenso verlaufen sein müssen. Die Schlangen sind Schwänze. Diese richtige Erkenntnis führte Amelung zu der Vermutung, die dann auch in den ergänzten Abgüssen des Vatikanischen Kopfes ihren Niederschlag fand, es seien geflügelte und schlangenschwänzige Greifen dargestellt⁴⁾. Aber auch das ist unmöglich. An **P** und **V₁** ist genug erhalten, um den Vogelkörper sicherzustellen. Es bleibt also nichts anderes übrig, als einen adlerähnlichen, schlangengeschwänzten Vogel anzunehmen; und die älteren Ergänzungen der Köpfe haben das Richtige getroffen. Glänzend bestätigt wird dieser Schluß durch die erst neuerdings bekannt gewordene Wiederholung **G**. Denn hier ist das Relief so gut wie vollständig erhalten und der Vogel, nicht stehend, sondern fliegend, sein Schopf und seine beiden Schlangenschwänze zwar häßlich vereinfacht, aber nicht mehr zu verkennen.

1) Man könnte auch an Herakles und Theseus, die beiden Nationalhelden des alten Griechenland denken. Dann müßten die Kopisten das Löwenfell gedankenlos beiden Helden gegeben haben. Das ist bei der Doppelüberlieferung **P** und **V** nicht wahrscheinlich.

2) Auf Leoparden deutet der kleine Kopf. Die Betonung des aufgerissenen Mauls wie bei **G** (durch ein Bohrloch), die dem Katzentier etwas Greifenähnliches gibt, ist in Plastik und Relief nicht selten und findet sich z. B. bei der römischen Bronze, Braun, D. Wüstenroder Leopard, ein röm. Feldzeichen, B. Wpr. 1857 Abb. 1.

3) Dütschke, Ant. in Oberital. II 24.

4) Skulp. d. Vatikan II 506.

Der sich scheinbar im einzelnen und kleinen verlierende Helmschmuck, von unten kaum ganz zu überblicken, stellt sich nicht in Gegensatz zu der großen Einfachheit der Gruppe, fügt sich vielmehr gut in die Gesamthaltung des ganzen Werkes ein. Es ist ein Prunkhelm, der seinen Besitzer auszeichnet, geschöpft aus den Vorstellungen, welche man von der ritterlich-heroischen Vorzeit hatte, übernommen aus homerisch-epischer Überlieferung, eine kostbare Waffe, die zugleich ein Kunstwerk ist, wie sie Hephaistos selbst für Achill, Memnon und andere Helden geschaffen hat, gebildet aber im Stil und Geist der hellenistischen Epoche¹⁾. An reichen plastischen Helmschmuck hatten schon große klassische Werke das Auge der Griechen gewöhnt. Tiere und Fabelgestalten am unteren Rand, das schließt sich ohne Bruch an die figürliche Tektonik der korinthischen Prachthelme des 5. und 4. Jahrhunderts an. Die Reliefverzierung der Helmkappe ist auch nicht ganz neu²⁾. Aber das heroische Thema des Kentaurenkampfes über dem 'Tierfries' — wie stark sind hier noch die Kräfte der klassischen Bildordnung! Und man wird nicht leugnen können, daß die Reliefbewegung des Helmzierats sich gut mit den fein artikulierten Formen des Antlitzes, des Haupthaares, des Bartes vereint. Die Eigentümlichkeit der Helmreliefs besteht nicht in ihrem 'kunstgewerblichen' Stil, vielmehr darin, daß sie voll gelehrter Anspielungen sind. So wenig wir von reliefverzierten Helmen griechischer Zeit wissen, so läßt sich doch so viel sagen, daß der Prunkhelm des Menelaos nicht in einer geläufigen Typentradition steht. Das beweist schon das einzigartige Tier auf dem vorderen Helmteil. Dieses verlangt im Gegenteil einen besonderen Sinn, in dem sich die drei Teile des Helmschmuckes vereinigen. Aber bezieht sich dieser Sinn auf den mythischen Träger, auf Menelaos? Oder auf den königlichen Herrn, dem der Künstler auf diese Weise eine Huldigung darbringt? Oder auf den Künstler selbst, der in diesem Beiwerk von sich oder von seiner Heimat spräche?

Da es, soweit mir bekannt, keinen mythologischen Zusammenhang gibt, in dem der Kentaurenkampf des Herakles, Leopard und fabuloser Vogel zusammenstehen könnten³⁾, wird am ehesten in dem ungewöhnlichsten Glied der Reliefbilder, dem schlangenschwänzigen Vogel, der Schlüsselpunkt der Erklärung gesucht werden dürfen. Die unorganische Vorstellung, deren der Meister des Pasquino aber, wie P links zeigt, besser Herr geworden ist,

1) Vgl. die Nachbildung eines Prunkhelms auf dem Tropaion in Rhodos, Clara Rhodos II 57 Nr. 25 Abb. 30. Das Werk ist allerdings später als die Panzerstatue in München, J. Sieveking, 91. Berl. Wpr. 1931 (die richtige Datierung R. Herbig, Gnomon 9, 1933, 479 ff.) und gehört frühestens der augusteischen Epoche an.

2) Kupfermünzen von Metapont (c. 350—330) und von Syrakus (Agathokles, 310—289) z. B. zeigen die Wölbung korinthischer Helme mit figürlichen Reliefs — Viergespann und Reiter — versehen: L. Anson, Numismata Graeca III Taf. 21, 1015. IV Taf. 12, 648—51.

3) Herakles und Dionysos, die beiden Stiefsöhne des Zeus, sieht Kallimachos zusammen, als er die Trauben im Haar und das Löwenfell unter den Füßen der samischen Hera — der vorgriechischen, Omphale-ähnlichen Meter — zu deuten versucht: M. Norsa-G. Vitelli, Diegeseis di Poemi di Callimacho (1934) 38 Kol. IV 30 ff. Aber an eine solche Mythologie wird trotz dem Panther-Leoparden niemand denken.

als es die vollständigste Darstellung auf **G** ahnen läßt, mutet ungrisch an. Man ist versucht an Orientalisches, ein Sternbild, ein Horoskopzeichen zu denken. Doch versichern ausgezeichnete Kenner dieser weiten Gebiete¹⁾, daß eine solche Bildung weder in der literarischen noch in der monumentalen Überlieferung des alten Orients vorkommt. Sie könnte ferner eine wappenartige Bedeutung haben, sich auf eine griechische oder halbgriechische Stadt oder ein Dynastengeschlecht beziehen. Der Helm könnte die Kopie eines königlichen Prunkhelmes der Zeit sein, wie es vielleicht der von Hiera dem eben angekommenen Telephos auf dem kleineren Fries des pergamenischen Altars überreichte dreibüglige Helm ist²⁾. Aber auch dieser Weg erwies sich nach langem Suchen als ungangbar. Der schlangenschwänzige Wundervogel des Menelaoshelmes ist der griechischen Kunst überhaupt fremd. Er fehlt auch dort, wo man am ehesten glauben könnte ihn anzutreffen, auf Münzen oder Gemmen. Der Meister des Pasquino hat ihn anscheinend in die griechische Kunst eingeführt, ohne daß er damit Widerhall gefunden hätte. Der Sinn, in dem er ihn verwendete, muß ein einmaliger und unwiederholbarer gewesen sein.

Und doch ist, wie mir scheint, eine Spur dieses Wundervogels — bezeichnend genug — in der literarischen Überlieferung der Griechen erhalten geblieben. Sie führt vermutlich in die gleiche Zeit, das 3. Jahrhundert vor Chr. In dem Lexikon des Hesych findet sich die Glosse: ὀφίουρος ὄρνις ποῖος ἐν Αἰθιοπία³⁾. In Äthiopien hat es also einen schlangenschwänzigen Vogel gegeben, oder man hat wenigstens so geglaubt. Woher die Glosse stammt, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Sie gehört dem Grundstock der Sammlung an. ὀφίουρος fügt sich gut in einen Hexameter ein und könnte — aber muß nicht — auf eine poetische Quelle deuten⁴⁾, dann am ehesten auf Kallimachos. Andererseits ist auch das prosaische Vogelbuch des Kallimachos für die Herkunft der Glosse nicht ohne weiteres zu verwerfen, zumal eine zweite, wahrscheinlich dorthier entnommene Hesychglosse eine ganz ähnliche Formulierung aufweist: σιαλενδρίς ποῖος ὄρνις παρὰ Καλλιμάχῳ⁵⁾. Immerhin scheint mir das Lemma ὀφίουρος, das kaum ein Vogelname gewesen sein kann, die fabelhafte Gestalt des Vogels und die Nennung seiner Heimat Äthiopien (dagegen nicht des Autors) mehr auf einen Dichter-Kommentar und einen mythischen Gegenstand hinzuweisen. Äthiopien

1) Für freundliche Auskunft bin ich H. Ehelolf und H. H. Schaefer zu Dank verpflichtet.

2) AvP. III 2 Taf. 34, 1. Ein ähnlicher Helm auf der auch im Stil auf Pergamenisches zurückgehenden Athena-Schale des Hildesheimer Silberschatzes.

3) III p. 246 Schmidt.

4) C. Wendel gibt mir die folgende briefliche Auskunft, für die ihm auch hier gedankt sei: "Da die Glosse nur bei Hesych erscheint, muß man annehmen, daß sie nicht aus der späteren Überarbeitung (Kyrill-Glossar) stammt, sondern aus dem Grundstock, d. h. in diesem Falle aus den Περιεργονένητες des Diogenianos. Weiter vordringen und das von Diogenian benutzte Spezialwörterbuch namhaft machen zu wollen, wäre zu gewagt; da Diogenian jedoch (nach Photios) Dichter-Lexis bevorzugt hat, spricht alle Wahrscheinlichkeit für die Herkunft der Glosse ὀφίουρος aus dichterischer Quelle".

5) IV p. 26 Schmidt. Für den Hinweis auf diese Stelle und weitere Beratung danke ich R. Pfeiffer herzlich.

war im Mythos das Land wunderbarer Vögel. Es wäre nutzlos, den *ὄφειρος* unter diesen auffinden zu wollen. Gleich der berühmteste, der Vogel Phoinix, bietet sich von selbst zum Vergleich. Denn wenn er aus seiner eigenen Asche aufersteht, so geschieht das nach der ausführlichsten Überlieferung in der Gestalt eines 'Wurmes', dem erst allmählich die Flügel wachsen¹⁾, und antike Schilderungen geben ihm einen kronenartigen Aufsatz auf das Haupt²⁾. Auch zu dem Äthiopier Memnon gehören Wundervögel. Das Grab des toten Helden, an dem sie ihn jährlich beweinen und sich den Tod geben, liegt in der Troas, unweit Pergamons³⁾.

Der äthiopische Vogel selbst scheint in keinerlei vernünftige Beziehung zu den Gestalten der Gruppe, zum Künstler oder seinem Auftraggeber zu bringen zu sein. Wenn aber durch die Fabel- und Tierbilder des Helmes, wie es den Griechen vertraut war⁴⁾, ganze Weltgegenden angedeutet wurden, dann kann nur Äthiopien gemeint sein, und der Sinn des Leoparden muß in gleicher Richtung gesucht werden. Er soll an Libyen erinnern, das durch seine gezähmten Leoparden berühmt war⁵⁾. Schon auf der Arkesilas-Schale in Paris sitzt unter dem Thron des Königs ein gezähmter Leopard⁶⁾, und der „Löwe“, den auf einer ebenfalls lakonisch-kyrenischen Schale aus Rhodos ein Mann am Seil führt, wird auch ein mißverständener Gepard sein⁷⁾. Damit beginnt sich der Schleier über den Helmreliefs zu lüften. Denn Äthiopien im Süden und Libyen im Westen sind die äußersten, aber auch von der Kritik am heftigsten bestrittenen Grenzen, bis zu denen sich die Irrfahrten des Menelaos ausgedehnt haben sollen: Od. 4, 81 ff.:

ἦ γὰρ πολλὰ παθὼν καὶ πολλ' ἐπαληθεῖς
ἠγαγόμην ἐν νηυσὶ καὶ ὀγδοάτῳ ἔτει ἦλθον,
Κύπρον Φοινίκην τε καὶ Αἰγυπτίους ἐπαληθεῖς,

1) Roscher ML. III 2, 3459f. (Türk). — Plin. NH. 10, 2; Ambrosius, de fide resurrectionis 99; Epiphanius, Ankyrotos 84; Artemidoros, Oneir. 4, 74; Schol. Aristid. 2, 107, 5 (ed. Dindorf 3 p. 429, 31 ff.); Physiologus 7; Lactantius, de ave Phoenice.

2) A. O. 3464f. und Abb. 10. Dieser Aufsatz (Plin. NH. 10, 2: plumeus apex) ist sicher älter als der Strahlenkranz auf den späten Darstellungen a. O. 3465 ff.

3) R. Holland, Heroenvögel in d. gr. Mythologie (Progr. d. Thomasgymn. in Leipzig 1894/5).

4) Man denke an den Greif, den Schwan u. a.

5) O. Keller, Tiere d. kl. Altert. 159 ff. und D. ant. Tierwelt I 86f.; RM. 23, 1908, 58. Fr. Weege, JdI. 31, 1916, 161 ff. — Ob auf dem Helm auch ein gezähmter Leopard (Gepard) dargestellt war, ist nicht mehr auszumachen. Der der rechten Seite, einen flatternden Vogel im Maul haltend, ist zweifellos ein wilder und enthält genügend Lokalkolorit. Bei dem Leoparden der anderen Seite dagegen, den **P** verwaschen, **G** deutlicher überliefert, fehlte dieses charakterisierende Motiv. Er lag ruhig am Boden, und das Halsband, welches den Geparden zu kennzeichnen pflegt, könnte am Original durch eine Einlage oder durch Gravierung wiedergegeben gewesen, vom Kopisten aber vernachlässigt sein.

6) FR. Taf. 151. — Daß das Motiv eine Anleihe aus altägyptischen Darstellungen sei, wie Buschor, a. O. III 211, vermutet, ist bei aller Anerkennung der starken Einwirkung der Kunst und des Kunsthandwerks Ägyptens auf Kyrene nicht nötig anzunehmen.

7) Cl. Rhodos III 1929, 121 ff. = CV. Italia 9, III D Taf. 1 und 3.

Αἰ θίοπας θ' ἰκόμην καὶ Σιδονίους καὶ Ἑρεμβούς
καὶ Λιβύην, ἵνα τ' ἄρνες ἄφαρ κεραοὶ τελέθουσιν¹⁾.

Manche Erinnerungen hat Menelaos von diesen Fahrten heimgebracht, Gastgeschenke für sich und Helena, Spezereien aus Ägypten (4, 125 ff. 227 ff.), einen silbernen, am Rand vergoldeten Krater aus Sidon (4, 613 ff.). Konnte nicht ein Homeride unter den Bildhauern weiter dichten und den Menelaos einen Prachthelm besitzen lassen, der in den Tieren und Fabelwesen der Seitenteile das Gedächtnis an die fernsten Punkte seiner Irrfahrten aufbewahrte? Die 'von Geburt an gehörnten Lämmer' Homers ließen sich dann freilich nicht als Sinnbild Libyens verwenden. Hätten sie sich doch von den Widderköpfen, der alten Zier korinthischer Helme, nicht unterscheiden lassen und wären daher unverständlich geblieben. Ein zweiter Einwand erscheint ernster. Die Reisen des Menelaos fallen in die Zeit nach der Eroberung Trojas. Wie konnte er dann vor Ilion einen Helm mit Anspielungen auf diese Fahrten tragen? Aber es ist eine alte und immer wieder sich bestätigende Erfahrung, daß die Prolepsis dieser Art ein ganz unbedenklich verwendetes Mittel der antiken Kunst zur Charakterisierung ihrer Gestalten gewesen ist²⁾. Vielleicht enthält der Helmschmuck noch ein zweites Beispiel der Vorwegnahme des Späteren. Die Kentaurenkämpfe der Helmschuppe bedürfen an sich keiner näheren Erklärung. Sie sind seit jeher Bilder kriegerischer Kraft und hellenischen Hochgefühls. Allein sollte nicht der Herakles eine Beziehung auf die Abstammung der lakonischen Königsgeschlechter, seine seltsame Verdoppelung auf das heraklidische Doppelkönigtum in Sparta enthalten? Das läßt sich kaum entscheiden. Aber ob man nun eine allgemein hellenische oder eine spartanische Bedeutung des Herakles-Kentaurenkampfes annimmt, so würde doch, wenn der bisher eingeschlagene Weg richtig war, der Hauptteil des Helms die griechische Heimat, die Seitenteile die fernen besuchten Länder meinen, und alle drei Elemente des Schmuckes die denkbar einfachste Beziehung enthalten: auf Menelaos, den Besitzer des Helmes. Selbst im Altertum allerdings kann dieser Zusammenhang nur wenigen und dem Laien kaum ohne Kommentar verständlich gewesen sein; die Kopisten, mindestens der von G, werden ihn auch nicht mehr erfaßt haben. Aber er brauchte und sollte nicht leicht eingängig sein. Denn er richtete sich nur an wenige Beteiligte. Und diese nebensächliche Stelle der Gruppe enthielt, wenn wir uns nicht täuschen, ein merkwürdiges gelehrtes Selbstbekenntnis des Pasquino-Meisters.

1) M. Hergt, D. Irrfahrten des Menelaos (Progr. d. Max. Gymn. München 1892) hält die ganze Länderaufzählung von v. 83 ab für den Einschub eines jüngeren Dichters. Selbst wenn etwas Wahres an dieser Behauptung sein sollte, ist es für unser Problem gleichgültig. Fr. v. Duhn, de Menelai itinere aegyptiaco (Bonn 1874), erschließt geistreich eine ältere Sage von der Entführung der Helena nach Ägypten und ihrer Befreiung durch Menelaos.

2) A. Furtwängler, Meisterwerke 237 mit Anm. 2; Fr. Studniczka, JdI. 34, 1919, 137. Statt vieler Beispiele: die ΘHBH neben dem drachentötenden Kadmos auf dem Assteas-Krater in Neapel, Antike 7, 1931, 80 Abb. 5.

Die kühne Prolepsis nämlich und der scheinbar so künstliche Sinnzusammenhang erhalten eine überraschende Auflösung. Die oben ausgeschriebenen Odysseeverse wurden im 3. Jahrhundert vor Chr. häufig angeführt, erklärt, sachlich gedeutet; und die Irrfahrten des Menelaos standen im Mittelpunkt eines heftigen Gelehrtenstreites, weil sie ein immer wieder umkämpftes Hauptargument bildeten. Der Streit ging um Homer. In den gleichen Zeitläuften, als in Pergamon die Menelaosgruppe entstand, stellte in Alexandria Eratosthenes die geographische Glaubwürdigkeit Homers in Frage. Hipparchos von Bithynien, der Astronom, schrieb eine ἀντιλογία¹⁾. Auch der Pergamener Polemon stellte sich auf die Gegenseite. Es entwickelte sich eine wissenschaftliche Polemik, die ihre Wellen über Polybios, den Pergamener Krates von Mallos und Aristonikos, den Grammatiker der frühen römischen Kaiserzeit²⁾, bis in das erste Buch Strabons warf³⁾. Dieses ist unsere Hauptquelle.

Nicht weniger als fünfmal werden die Odysseeverse zitiert. Drei dieser Stellen sind für uns von besonderem Interesse. Das erstemal I 1, 16 C 8 als Beispiel dafür, daß zu dem rechten Helden die weiten Fahrten gehören. Das ist gewiß kein eigener Gedanke Strabons. Es ist nicht unmöglich, daß er in der Geographie des Eratosthenes oder wenigstens in den an diese sich anknüpfenden homerischen Erörterungen geäußert wurde. Und das erwiese eine Vorstellung vom homerischen Helden im früheren Hellenismus, die für unsere Deutung der Helmreliefs das geistesgeschichtliche Fundament nachlieferte. Leider ist aber die Herkunft dieses Gedankens nicht feststellbar. An der zweiten Stelle, I 2, 3 C 16, kommt Eratosthenes selbst zu Wort. Um mit Gelehrsamkeit zu prunken und die Seelen der Hörer zu betören, habe Homer sein aufgelesenes Wissen von den Äthiopern und den Verhältnissen in Ägypten und Libyen in die Dichtung gebracht, nicht aber um zu belehren. Wohl im Zusammenhang damit ist Eratosthenes auch auf die Irrfahrten des Odysseus eingegangen: Homer kenne weder die hesiodische Lokalisierung der Odysseestätten in Sizilien und Italien, noch habe er überhaupt bekannte Gegenden bei der Schilderung der Irrfahrten im Auge⁴⁾. Dann erst habe man den genauen Ort der Irrfahrten des Odysseus gefunden, wenn man den Sattler aufgetrieben habe, der den Schlauch der Winde genäht habe⁵⁾. Man solle seine Dichtungen nicht nach der Kenntnis beurteilen, die in ihnen enthalten sei, und jedenfalls keine Wissenschaft in ihnen suchen⁶⁾. Zu dieser klaren Stellungnahme liefert

1) Strabo I 1, 12 C 7; 2, 2 C 15.

2) Er hat die philologischen und geographischen Erklärungen — eine ganze Literatur — zu den Irrfahrten des Menelaos gesammelt: Strabo I 2, 31 C 37f.

3) K. J. Neumann, Strabons Urteil über Homer, Hermes 21, 1886, 134 ff. — Vgl. auch H. Berger, Geschichte d. wissenschaftl. Erdkunde d. Griechen² (1903) 386 ff. 445 ff.

4) I 2, 14 C 23. 5) I 2, 15 C 24. Dort auch ausführlich die Gegenargumente des Polybios. — Vgl. Eustath. in Od. X 19 (p. 1645, 64).

6) Strabo I 2, 17 C 25: ... τὴν γὰρ ἐκείνου ποίησιν φιλοσόφημα πάντας νομίζειν, οὐχ ὡς Ἐρατοθένης φησί, κελεύων μὴ κρίνειν πρὸς τὴν διάνοιαν τὰ ποιήματα, μηδ' ἱστορίαν ἀπ' αὐτῶν ζητεῖν.

die dritte Stelle, I 2, 31 C 37 ff., eine eigentümliche Illustration. So sehr Eratosthenes dem Homer das exakte Wissen abstreitet, so benutzt er — oder einer seiner Nachfolger? — doch die Tatsache der Irrfahrten des Menelaos oder die Tatsache, daß Homer ihn über Ägypten hinaus nach dem Süden fahren ließ, zur Datierung eines, wie er glaubte, erdgeschichtlichen Ereignisses. Denn sie beweise, daß zur Zeit des Falles Trojas an der Stelle des gegenwärtigen Isthmos noch ein Seeweg nach dem Roten Meer bestanden haben müsse, der Meeresspiegel des mittelländischen Meeres also noch höher gewesen sei, und die Meerenge von Gibraltar noch nicht existiert habe. Anders lassen sich die Worte Strabons nicht auflösen¹⁾. Auch von den Gegenstimmen hat Strabon einiges aufgefangen. Die Beobachtung, daß die Länder — Σιδώνιοι und Ἑρεμβοί sind keine Länder — in der Odysseestelle in geographisch richtiger Reihenfolge aufgezählt werden, geht auf Hipparch zurück²⁾. Spuren des Krates von Mallos sind in der Rechtfertigung des Verses Αἰθίοπας, τοὶ διχθὰ δεδαΐαται ἔσχατοι ἀνδρῶν zu finden³⁾. Das Isthmosargument des Eratosthenes wird bei Strabon abgelehnt. Und dann folgt eine längere Erörterung⁴⁾, welche die Fahrten des Menelaos nach geographischen Gesichtspunkten, zeitlichen Möglichkeiten und wirtschaftlichen Absichten rationalistisch interpretiert. Gewinnsucht hat den berühmten Helden die Fahrten so lange und so weit ausdehnen lassen. Die Gegenden um Phönikien und Syrien, aber auch die ganze Küste bis nach Ägypten und Libyen hinunter und die Inseln wie Kypros sind der Schauplatz der Irrfahrten. Äthiopien und Libyen sind nur die äußersten Grenzen, die Menelaos (vorübergehend oder auf Ausflügen ins Innere des Landes) erreicht hat. Äthiopien hat er

1) C 38/9: Menelaos könne nur durch das Westmeer, die Kanäle Ägyptens oder den Isthmos nach Äthiopien gelangt sein. Die beiden ersten Möglichkeiten werden durch Strabon oder seine Quelle entkräftet. Ἀλλὰ μὴν οὐδ' ὁ ἰσθμὸς ἦν πλοῖμος· ἀλλ' εἰκάζει ὁ Ἐρατοσθένης οὐκ εἶναι. μὴ γάρ πω τὸ ἔκρηγμα τὸ κατὰ τὰς στήλας γεγονέναι νομίζει· ὥστε ἐνταῦθα μὴ συνάπτειν τὴν εἴσω θάλατταν τῇ ἐκτὸς καὶ καλύπτειν τὸν ἰσθμὸν μετεωροτέραν οὖσαν, τοῦ δ' ἐκρήγματος γενομένου ταπεινωθῆναι καὶ ἀνακαλύψαι τὴν γῆν τὴν κατὰ τὸ Κάσιον καὶ τὸ Πηλούσιον μέχρι τῆς Ἑρυθρᾶς. τίνα οὖν ἔχομεν ἱστορίαν περὶ τοῦ ἐκρήγματος τούτου διότι πρὸ τῶν Τρωικῶν οὐπω ὑπῆρχεν, ἴσως δ' ὁ ποιητὴς ἅμα μὲν τὸν Ὀδυσσεῦα ταύτῃ διεκπλέοντα εἰς τὸν Ὠκεανὸν πεποίηκεν ὡς ἤδη ἐκρήγματος γεγονότος, ἅμα δὲ εἰς τὴν Ἑρυθρὰν τὸν Μενέλαον ἐκ τῆς Αἰγύπτου ναυστολεῖ ὡς οὐπω γεγονότος; Vgl. H. Berger, D. geogr. Fragmente d. Eratosthenes 60 ff., bes. 68 ff., der — m. E. entgegen dem Text — vermutet, daß ein nicht näher zu ermittelnder Verteidiger des Geographen Homer sich der Binnenmeertheorie des Eratosthenes bedient habe, um die Reisen des Menelaos zu erklären. Strabon müßte denn Eratosthenes und diesen Anonymos in eins gezogen haben. Die von allen Erklärern der Stelle empfundene Schwierigkeit, daß Eratosthenes bei seiner bekannten Ansicht Homer als Quelle benutzt haben soll, ist allerdings nicht zu leugnen und vielleicht auch durch die hier gegebene Erklärung nicht befriedigend gelöst. Aber ebensowenig kann es befriedigen, wenn man über die klare Überlieferung hinweggeht.

2) Strabo I 2, 20 C 27: . . . τὰ δὲ ἔθνη ἐφεξῆς. ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἁπλωθεν· »Κύπρον Φοινίκην τε καὶ Αἰγυπτίους ἐπαληθεῖς Αἰθίοπας θ' ἰκόμην καὶ Σιδόνιους καὶ Ἑρεμβοὺς καὶ Λιβύην.« ὅπερ καὶ Ἰππαρχος ἐπισημαίνεται. Vgl. 2, 33 C 40, wo ausführlich über die Sidonier, die älteren Erklärungen der Erember und das Prinzip der durchbrochenen Aufzählung bzw. der emphatischen Wiederaufnahme gehandelt wird.

3) I 2, 24 C 31.

4) I 2, 32 C 39—40.

vom ägyptischen Theben aus berührt, von Libyen einige Orte angelaufen¹⁾. Es ist schwer zu sagen, wer sich hinter dieser Rettung Homers verbirgt. Polemon?

Das Interesse, welches zur Entstehungszeit des Pasquino den Irrfahrten des Menelaos anhaftete, und das größere Interesse, welches auf dem Spiel stand, die Geltung der homerischen Dichtung, sind starke Stützen für unsere Deutung der Helmreliefs. Daß ein in Pergamon geschaffenes Werk stumm Partei ergreift, braucht nicht Wunder zu nehmen. Im Gegenteil, dort ist der lebhafteste Widerhall der alexandrinischen Schule zu erwarten — und der lebhafteste Widerspruch. Pergamenische Wissenschaft hat sich gerne gegen alexandrinische gestellt, weil sie anderen geistigen Ursprungs war, anders zur Welt stand und einem Staatswesen angehörte, das in allem das Gegenteil des ptolemäischen war²⁾. Polemon und Krates waren Pergamener, Hipparch stand der pergamenischen Wissenschaft nahe. Besonders stark mußte aber der Gegensatz aufflammen, wo ein Lieblingsgebiet der pergamenischen Forschung im Herzen bedroht war: die topographisch-geographische Forschung zu den homerischen Gedichten³⁾. Wilamowitz weist wohl mit Recht darauf hin, daß der Widerstand der Pergamener gegen die Gedankengänge des Eratosthenes in Polemon seinen Wortführer fand⁴⁾. Aber dieser Widerstand selbst ist älter. Wer dem Menelaos der Pasquinogruppe einen Prunkhelm aufsetzte, der unter folgerichtiger Erweiterung und mit geringen Veränderungen der überkommenen Ordnung des Helmschmuckes den weit herumgekommenen Helden feierte, der glaubte an die Irrfahrten des Menelaos und auch an das geographische Wissen des Homer um jene fernen Gegenden. Die Helmreliefs sind ein gut pergamenischer, leiser und versteckter, aber allen Eingeweihten und vornehmlich den Pergamenern selbst ohne weiteres verständlicher Protest gegen die Zweifelsucht der Alexandriner. Sie treten zugleich für Homer ein als den tiefen Born, in dem noch ungeschieden von Mythos und Dichtung auch die Keime der *ιστορία* schlummern, für Homer, in dem, wie wir immer wieder sahen, der Meister des Pasquino in außergewöhnlichem Maße lebte. Der Helmschmuck hat in dem großen, künstlerischen Wurf des Ganzen nur geringe Bedeutung. Er ist Beiwerk, auch nach seinem gedanklichen Inhalt, nicht mehr als eine geistreiche Künstlerlaune — wie sehr atmet die Verbindung des geistvollen, ganz individuell erzeugten Einfalls mit leidenschaftlich großer Form die Luft der nachklassischen Kunst! —, aber er ist eine gelehrte Laune. Die Kunst zollt dem großen Jahrhundert der Homerphilologie und der exakten Naturwissenschaften ihren Tribut. All das aber lenkt den Blick von selbst

1) C 40: ὁ οὖν (Μενέλαος) εἰς Θήβας ἀφιγμένος εἰ καὶ μέχρι τῶν ὄρων ἀφῆκτο ἢ καὶ περαιτέρω τῶν Αἰθιοπῶν, καὶ ταῦτα τῇ βασιλικῇ ξενίᾳ χρώμενος, οὐδὲν ἄλογον. . . . καὶ ὁ Μενέλαος οὖν οὕτως εἰς Αἰθιοπίαν ἦκεν, οὕτω δὲ καὶ εἰς Λιβύην, ὅτι προσέσχε τόποις τισὶν ἀφ' οὗ καὶ ὁ κατὰ τὴν Ἀρδανίαν λιμὴν τὴν ὑπὲρ Παραϊτονίου Μενέλαος καλεῖται.

2) Vgl. Wilamowitz, Antigonos v. Kar. 111. 159 ff.

3) „Da war es denn ein Segen, daß die kritische Schule von Pergamon nicht nur tolle Mythologeme trieb und die Flüsse und Hügel der Ilias entdeckte“, — Wilamowitz, a. O. 165.

4) A. O. 164.

auf den Gelehrten im Kreise der Künstler unter dem jungen König Attalos I., auf den Bildhauer-Philosophen Antigonos von Karystos.

Das Leben und das literarische Schaffen keines Künstlers des 3. Jahrhunderts stehen uns so deutlich vor Augen wie das des Antigonos, nur daß eben das Bild des Künstlers Antigonos bisher völlig ausfiel. Wilamowitz hat die Identität des bei Plinius genannten Bildhauers und Kunstschriftstellers Antigonos mit dem ebenfalls am pergamenischen Hof unter Attalos I. lebenden Verfasser von Philosophenbiographien zu größter Wahrscheinlichkeit erhoben und seine Gestalt mit unnachahmlicher Kunst lebendig gemacht. Wie viele Fäden spannen sich von dieser Gestalt schon zu den Reliefs des Helmes! Antigonos hat ein uns erhaltenes Buch seltsamer Tiergeschichten hinterlassen¹⁾. Es ist ein in keinerlei Weise bedeutendes Werk, mehr eine, im übrigen nicht kritiklose Zusammenstellung von Lesefrüchten. Aber es weist doch auf eine bezeichnende Richtung seines Interesses und seiner Phantasie hin. Man könnte verstehen, daß auch der mythische, schlangengeschwänzte Vogel Äthiopiens in seinem Gedächtnis haften blieb. Dreimal ruft er Homer als Zeugen in naturwissenschaftlichen Dingen an, nie ohne seine ausgebreitete Kenntnis und Zuverlässigkeit hervorzuheben²⁾. In den Lebensbeschreibungen der Philosophen, die Wilamowitz hauptsächlich aus Diogenes Laertius wiedergewonnen hat, wird gewissenhaft die Lieblingsdichtung der einzelnen Philosophen verzeichnet. Fast ausschließlich ist es Homer, und man kann sich dem Eindruck nicht entziehen, daß bei dieser Feststellung auch die verwandte Neigung des Antigonos selbst mitgesprochen hat. So bei Pyrrhon, Timon, Polemon (mit Sophokles), Krantor (mit Euripides), Menedemos, dem Lehrer des Antigonos, und Arkesilaos, der enge Beziehungen zu Eumenes I. von Pergamon unterhielt³⁾. Hier schon verrät er seine Abneigung gegen die alexandrinischen Philologen⁴⁾. Denn er läßt es sich nicht entgehen, über einen Seitenhieb des Timon gegen die alexandrinische Homerkritik, nach Wilamowitz gegen Zenodot, zu berichten: auf die Frage des Arat, wo er einen zuverlässigen Homertext erhalten könne, habe er geantwortet, wenn es ihm glücke, alter, nicht „verbesserter“ Handschriften habhaft zu werden. Antigonos hat die Alexandriner und den Kallimachos gekannt. Von § 129 ab sind die Angaben des Tierbuches aus den *Θαυμάσια* des Kallimachos entnommen⁵⁾. Aber, um mit Wilamowitz zu reden, „was bemerkenswert ist, ist nur die Animosität gegen Ägypten und den ausgeschriebenen Ägypter (Kallimachos) selbst“⁶⁾. Auffallend ist auch, daß er die Dichtung des Kallimachos und die Gelehrten Alexandriens nirgends nennt, auch den Eratosthenes nicht.

Hinter den Helmreliefs steht pergamenische Gelehrsamkeit, wohl Antigonos von Karystos selber. Nur eine Anregung des gelehrten Bildhauers?

1) O. Keller, *rerum nat. script.* I. Der in den Handschriften überlieferte Titel: *ιστοριῶν παραδόξων συναγωγή*. Wilamowitz, a. O. 25, vermutet: *ξένων ιστοριῶν ἐκλογαί*.

2) 7. 24. 25. . . . *πολυπράγμονα πανταχοῦ καὶ περιττόν* . . . *ἱκανῶς περὶ πάντων ἐπιμελῆς καὶ πολυπράγμων*. 3) Wilamowitz, a. O. 40. 43. 65. 69. 72. 97. Vgl. 75.

4) A. O. 43.

5) A. O. 20.

6) A. O. 165f.

Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch., Phil.-hist. Kl. LXIII, 4.

Oder ist die Menelaos-Patroklosgruppe ein Werk des Künstlers, den Attalos I. nach Pergamon rief und der neben dem Schöpfer der großen Galliergruppen genannt wird. Stellen wir zum Schluß den 'Meister des Pasquino' neben Antigonos von Karystos.

Als die Menelaosgruppe geschaffen wurde, war Antigonos schon in Pergamon und etwa sechzig Jahre alt, gewiß kein zu hohes, vielleicht sogar das angemessenste Lebensalter für ein so ausgereiftes Werk. In der tiefsten Schicht seines Wesens, in Geist und Anschauung kann der Meister des Pasquino nicht seine Herkunft aus Mittelgriechenland und Athen verleugnen. Die großen Relieffriese des 5., das attische Bildnis des 4. Jahrhunderts haben es ihm angetan. Aber der attischen Kunst seiner Tage hat er den Rücken gekehrt und sich der lysippischen Richtung genähert wie nicht lange vor ihm der Bildhauer und Theoretiker Xenokrates von Athen, der ein Enkel-schüler des Lysipp wurde¹⁾. — Antigonos stammt aus Euböa. Seine Jugend und Lernzeit hat er in Eretria, dann in Athen zugebracht. Sicher sind auch die Augen des Künstlers in Athen nicht müßig gewesen. Vor ihnen standen die großen Werke der Hochklassik. Aber auch die Redner-, Dichter-, Philosophenbildnisse der späteren attischen Kunst werden ihn nicht unberührt gelassen haben. Denn wenigstens auf literarischem Felde hat er im Alter seinem Hang nach Menschenschilderung in den von ihm verfaßten Charakterbildern zeitgenössischer Philosophen nachgegeben²⁾. Später hat er die zwei Bücher der ganz in lysippischem Sinne gehaltenen Kunstgeschichte des Xenokrates verbessert, erweitert und herausgegeben³⁾. Das weist auf eine wohl schon früh eingetretene Schwenkung und Abkehr des Antigonos von der gleichzeitigen attischen Kunst, auf eine nachhaltige Berührung mit der lysippischen Richtung hin und ist nicht denkbar, ohne daß Antigonos in Xenokrates den Geistesverwandten erkannte und sich mit ihm in der gleichen Verehrung der Kunst Lysipps traf. — Der Meister des Pasquino hatte, wenn einer unter den griechischen Künstlern nach Phidias, ein tiefes Verhältnis zur homerischen Dichtung, und er mußte unter den Namen derer genannt werden, die Homer ewig jung erhalten haben. Er fand seinen eigenen Weg zu dem Dichter, und in Einzelheiten wie dem Lebensalter und der Auffassung des Patroklos folgte er lieber dem Aischylos und der eingewurzelten Meinung seiner Zeit als der alexandrinischen Kritik. — Antigonos war nicht nur ein Bewunderer, sondern auch ein Kenner der homerischen Gedichte. Er hatte seine eigene Ansicht über sie bis in die Textüberlieferung hinein. Auch er stand der Arbeit der alexandrinischen Philologen ablehnend gegenüber. Und wenn er seine Philosophengestalten den Homer und die attischen

1) Xenokrates von Athen 6. — Hier sei vermerkt, daß mir die Mischung attischen und lysippischen Gutes im Stil des Pasquino längst feststand, ehe sich die Beziehungen zu Antigonos ergaben.

2) Schon Wilamowitz hat, wie ich nachträglich feststellen kann, versucht, durch die Vertrautheit des Antigonos mit der Bildniskunst Athens den 'ikonischen' Charakter seiner Biographien zu erklären.

3) A. Kalkmann, D. Quellen d. Kunstgesch. d. Plinius 82 ff. Xenokr. v. A. 19.

Tragiker als die höchste Dichtung preisen läßt, ist es nicht, als ob diese Namen, Homer und Sophokles vornehmlich, den bei aller künstlerischen Kraft der Gestaltung gebildeten Geist beschwörten, der um die Menelaos-Patroklosgruppe schwebt? — Die Synkrisis des Pasquino-Meisters und des Antigonos von Karystos führt so zu einer nahezu vollständigen Übereinstimmung. Das Lebensalter, der Aufenthaltsort, der künstlerische Werdegang, die geistige Richtung und die eigentümliche Universalität der schöpferischen Begabung beider fallen zusammen. Wenn der Meister des Pasquino unter den vier berühmten Bildhauern der ersten Jahrzehnte Attalos' I. gesucht werden muß, so treffen die Anzeichen nur auf einen zu, auf diesen aber mit einer Vollständigkeit und Eindeutigkeit, die bei der Art antiker Überlieferung und bei der Lage solcher Zuschreibungsprobleme in der antiken Kunst erstaunen muß: auf Antigonos.

Man soll nicht zu viel wissen wollen. Und im Pasquino ein Meisterwerk des uns am besten bekannten, als Gelehrten, Biographen und Kunstschriftstellers ganz greifbaren Bildhauers des Hellenismus zu besitzen, wäre ein solch unerwartetes Glück, daß es nur schwer fällt, daran zu glauben. Zweifel werden daher nicht ausbleiben. Darüber muß die Zukunft entscheiden. Aber die Zuschreibung an Antigonos von Karystos ist auch nur einer jener Umwege, die in dieser Untersuchung nicht gescheut wurden, um an das Eigentliche des Werkes heranzukommen. Und das ist: es von allen Seiten her als eine Schöpfung zu verstehen, die an der Schwelle des Hochhellenismus steht, die Säfte der Vergangenheit in sich aufsaugend und über Jahrzehnte hinaus den Samen ihres Geistes ausströmend, selbst aber eine reife und volle Frucht ihrer Zeit. Die Jahrzehnte, in denen es entstand, waren und sind noch ein Dunkel der Kunstgeschichte. Aber es ist ein reiner und hellenischer Ton, der mit dem Pasquino aus ihnen herüberdringt, ein Ton, der in dem Chor der bildenden Kunst des 3. Jahrhunderts bisher zu fehlen schien.

Abb. 1. P von vorne, nach Phot. Alinari 3685

Abb. 2. P von links

Abb. 3. P, Nacken und Kopf von rechts, nach Phot. Alinari 3686

Abb. 4. P, Helm von links

Abb. 5. $V_1 a$ von links, nach Phot. Brogi 4140

Abb. 6. $V_1 a$ von rechts (nach altem Abguß)

a

b

c

Abb. 7a—c. Bruchstück V₁ c, nach Abguß

Abb. 8a—c. Bruchstück V₁ b, nach Abguß

Abb. 9. Bruchstück V₁ d, nach Aufnahme
des Deutschen Archaeologischen Instituts, Rom

Abb. 10. Bruchstück V₁ e,
nach Aufnahme des Deutschen
Archaeologischen Instituts, Rom

Abb. 11. Bruchstück V₂,
nach Abguß

Abb. 12. G von vorne

Abb. 13. G, der Helm von links

Abb. 14a—b. G, der Helm von oben

Abb. 15a—b. F 2.

Abb. 16a—c. Statuette W

Abb. 17. Silberschale, München

Abb. 18. Relief der Tensa Capitolina

Abb. 19a—g. Gemmen und Abdrücke. a) Paris, b) ehem. Arndt, c—d) Berlin, e) London, f) Lippert, g) ehem. Dressel, Berlin

Abb. 20. Bruchstücke A, nach Abguß

Abb. 21. Zusammenfügung von A c und d. a) Zumbusch, b) Leipzig

Abb. 23a—c. Helmbock A e, nach Abguß

Abb. 22. Zusammenfügung von A c und d. a) Zumbusch, b) Leipzig

Abb. 24 a—b. A c und d zusammengefügt

Abb. 25. V₁ b und A c—d

Abb. 26. L im 17./18. Jahrhundert. Gipsnachbildung in Dresden, Albertinum

Abb. 27. Desgl. nach Stich
des Gio. Gir. Frezza

Abb. 28. Ergänzungsversuch in Wachs,
Casa Buonarroti, Florenz

Abb. 29. Rekonstruktion Donners

Abb. 30. Rekonstruktion von W,
Ulrichs - v. d. Launitz

Abb. 31 a — b. Dresdener Rekonstruktion (Treu)

a) von r. hinten

b) von links

Abb. 32. Neue Kopfhaltung des Menelaos

a) von rechts

b) von hinten

Abb. 33. Neue Kopfhaltung des Menelaos

a

b

c

Abb. 34. Kopfhaltung von a) B, b) Dresden, c) Leipzig

Abb. 35. Helm von Assena Krepost

Abb. 36. Helm von der
Großen Blisnitza

Abb. 37. Fragment einer Tonform
aus Tarent, Berlin

Abb. 38. Balustradenrelief vom
Athenaheiligtum in Pergamon, Berlin

Abb. 39 a—b. a) P vom Rücken
(nach Abguß)

b) B vom Rücken
(nach Abguß)

Abb. 40 a—b. Ergänzte Schulter von P—L und Schulter von B

Abb. 41 a—b. B und P mit Schulter von B

Abb. 42 a—b. P mit Schulter B, fehlerhaft mit V₁ b verbunden

Abb. 43 a — b. Richtige Ergänzung mit V₁ b

Abb. 44. Schultergelenk am Modell

Abb. 46. Rückenansicht des Menelaos nach neuer Ergänzung

Abb. 45. Oberkörper des Patroklos nach neuer Ergänzung

Abb. 47. Die Gruppe von rechts vorne

Abb. 48. Die Gruppe (ohne Schild) von rechts

Abb. 49. Die Gruppe von zu hohem Standpunkt

Abb. 50. G. Reni, Judith.
Rom, Galleria Spada

Abb. 51. Die Gruppe ohne Schild
von hinten

a

b

c

d

Abb. 52a—e. Versuch mit A c—d

e

Abb. 53. Plinthenform von V_1 und V_2 , Vorderseite

Abb. 54. Plinthenform von V_1 und V_2 , Rückseite

Abb. 55a—b. Die Gruppe von den Schmalseiten der Plinthe V₁ und V₂

Abb. 56a—b. Vermutliche Aufstellung in der Villa des Hadrian
(der Schild verziert zu denken, die Baumstammstütze fehlend)

Abb. 57. Kopf des Herakles Borghese

Abb. 58. Kopf des Menelaos,
nach Abguß

Abb. 59. Kopf des knieenden Galliers,
Venedig, nach Abguß

Abb. 60. Kopf des Laokoon,
nach Abguß

Abb. 61. Gruppe des Herakles mit dem Hirsch, Palermo

Abb. 62. Gruppe des Herakles und der Skylia, aus Monteriggioni

Abb. 63. Hermes-Ringergruppe, Bronze, Stuttgart

Abb. 64. Telephos mit Orest am Altar. Etruskische Aschenurne,
Paris, Louvre

Abb. 65a—b. Herakles und der nemeische Löwe.
Marmorstatuette, Ermitage

Abb. 66. Amazonengruppe aus dem Fries von Phigalia

Abb. 67. Tanagräerinnen,
Ermitage

Abb. 68. Niobe. Marmorstatuette,
Iraklion (Kreta)

Abb. 69 a—b. Achill und Penthesilea, Bronzestatuetten, Haag (nach Abguß)
c) Skarabaeus in Berlin

Abb. 70 a—b. Torso in Rom, Mus. Naz.

Abb. 72. Galliergruppe Ludovisi, nach Abguß

Abb. 71. Gruppe Sette Bagni-Genf,
Rekonstruktion

a) Apoxyomenos

b) Sandalenbinder

Abb. 73 a—d. Flanken

d) Menelaos

c) Ares Ludovisi

a) Apoxyomenos

b) Sandalenbinder

c) Silen mit Dionysosknabe

Abb. 74a—c. Arme

Abb. 75a—b. Rücken. a) Apoxyomenos, b) Silen mit Dionysosknabe

a

b

c

d

e

f

Abb. 76. Hände. a) Apoxyomenos, b) Ares Ludovisi, c) Sandalenbinder, d—e) Menelaos, f) Sterbender Gallier

Abb. 77. Armfragment nr. 63 vom großen Fries des pergamenischen Altars

Abb. 78. Kniender Gallier, Paris

Abb. 79. Athenagegner vom großen
Altarfries in Pergamon

a

b

c

d

e

f

Abb. 80. Köpfe des Patroklos, Leningrad (a, c, d), des toten Galliers (b, e) und der Amazone, Neapel (f).

Abb. 81. Menelaos — Hekategegner — Athenagegner

Abb. 82. Menelaos — kniender Gallier, Venedig — Hekategegner

Abb. 83. Telephosfries: Herakles

Abb. 84. Telephosfries: Telephos

Abb. 85 a — b. Telephosfries: Satyr

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN UND TAFELN

1. **P** von vorne.
2. **P** von links.
3. **P**, Nacken und Kopf von rechts.
4. **P**, Helm von links.
5. **V_{1a}** von links.
6. **V_{1a}** von rechts (nach altem Abguß).
- 7a—c. Bruchstück **V_{1c}**, nach Abguß.
- 8a—c. Bruchstück **V_{1b}**, nach Abguß.
9. Bruchstück **V_{1d}**, nach Aufnahme des Deutschen Archaeologischen Instituts, Rom.
10. Bruchstück **V_{1e}**, nach Aufnahme des Deutschen Archaeologischen Instituts, Rom.
11. Bruchstück **V₂**, nach Abguß.
12. **G** von vorne.
13. **G**, der Helm von links.
- 14a—b. **G**, der Helm von oben.
- 15a—b: Kopf **F₂**.
- 16a—c. Statuette **W**.
17. Silberschale, München.
18. Relief der Tensa Capitolina.
- 19a—g. Gemmen und Abdrücke a) Paris, b) ehem. Arndt, c—d) Berlin, e) London, f) Lippert, g) ehem. Dressel, Berlin.
20. Bruchstücke **A**, nach Abguß.
21. Zusammenfügung von **Ac** und **d** a) Zumbusch, b) Leipzig.
22. Zusammenfügung von **Ac** und **d** a) Zumbusch, b) Leipzig.
23. Helmbusch **Ae**.
- 24a—b. **Ac** und **d** zusammengefügt.
25. **V_{1b}** und **Ac—d**.
26. **L** im 17./18. Jahrhundert. Gipsnachbildung in Dresden, Albertinum.
27. Desgl. nach Stich des Gio. Gir. Frezzo.
28. Ergänzungsversuch in Wachs, Casa Buonarroti, Florenz.
29. Rekonstruktion Donners.
30. Rekonstruktion von **W**, Urlichs-v. d. Launitz.
- 31a—b. Dresdener Rekonstruktion (Treu).
32. Neue Kopfhaltung des Menelaos a) von r. hinten, b) von links.
33. Neue Kopfhaltung des Menelaos a) von rechts, b) von hinten.
34. Kopfhaltung von a) **B**, b) Dresden, c) Leipzig.
35. Helm von Assena Krepost.
36. Helm von der Großen Blisnitza.
37. Fragment einer Tonform aus Tarent, Berlin.
38. Balustradenrelief vom Athenaheiligtum in Pergamon, Berlin.
- 39a—b. **P** und **B** vom Rücken (nach Abguß).
- 40a—b. Ergänzte Schulter von **P-L** und Schulter von **B**.
- 41a—b. **B** und **P** mit Schulter von **B**.
- 42a—b. **P** mit Schulter **B**, fehlerhaft mit **V_{1b}** verbunden.
- 43a—b. Richtige Ergänzung mit **V_{1b}**.

44. Schultergelenk am Modell.
 45. Oberkörper des Patroklos nach neuer Ergänzung.
 46. Rückenansicht des Menelaos nach neuer Ergänzung.
 47. Die Gruppe von rechts vorne.
 48. Die Gruppe (ohne Schild) von rechts.
 49. Die Gruppe von zu hohem Standpunkt.
 50. G. Reni, Judith. Rom, Galleria Spada.
 51. Die Gruppe ohne Schild von hinten.
 - 52 a—e. Versuch mit Ac—d.
 53. Plinthenform von V_1 und V_2 , Vorderseite.
 54. Plinthenform von V_1 und V_2 , Rückseite.
 - 55 a—b. Die Gruppe von den Schmalseiten der Plinthe V_1 und V_2 .
 - 56 a—b. Vermutliche Aufstellung in der Villa des Hadrian (der Schild verziert zu denken, die Baumstammstütze fehlend).
 57. Kopf des Herakles Borghese.
 58. Kopf des Menelaos, nach Abguß.
 59. Kopf des knienden Galliers, Venedig, nach Abguß.
 60. Kopf des Laokoon, nach Abguß.
 61. Gruppe des Herakles mit dem Hirsch, Palermo.
 62. Gruppe des Herakles und der Skylla, aus Monteriggioni.
 63. Hermes-Ringergruppe, Bronze, Stuttgart.
 64. Telephos mit Orest am Altar. Etruskische Aschenurne, Paris, Louvre.
 - 65 a—b. Herakles und der nemeische Löwe. Marmorstatuette, Ermitage.
 66. Amazonengruppe aus dem Fries von Phigalia.
 67. Tanagräerinnen, Ermitage.
 68. Niobe. Marmorstatuette, Iraklion (Kreta).
 - 69 a—b. Achill und Penthesilea, Bronzestatue, Haag. c. Skarabaeus in Berlin.
 - 70 a—b. Torso in Rom, Mus. Naz.
 71. Gruppe Sette Bagni-Genf, Rekonstruktion.
 72. Galliergruppe Ludovisi, nach Abguß.
 - 73 a—d. Flanken. a) Apoxyomenos. b) Sandalenbinder. c) Ares Ludovisi. d) Menelaos.
 - 74 a—c. Arme. a) Apoxyomenos. b) Sandalenbinder. c) Silen mit Dionysosknabe.
 - 75 a—b. Rücken. a) Apoxyomenos. b) Silen mit Dionysosknabe.
 - 76 a—f. Hände. a) Apoxyomenos. b) Ares Ludovisi. c) Sandalenbinder. d—e) Menelaos. f) Sterbender Gallier.
 77. Armfragment Nr. 63 vom großen Fries des pergamenischen Altars.
 78. Kniender Gallier, Paris.
 79. Athenagegner vom großen Altarfries in Pergamon.
 80. Köpfe des Patroklos, Leningrad (a, c, d), des toten Galliers (b, e) und der Amazone, Neapel (f).
 81. Menelaos — Hekategegner — Athenagegner.
 82. Menelaos — kniender Gallier, Venedig — Hekategegner.
 83. Telephosfries: Herakles.
 84. Telephosfries: Telephos.
 - 85 a—b. Telephosfries: Satyr.
- Taf. I. Gruppe von vorne.
 Taf. II. Gruppe von links.
 Taf. III. Gruppe von rechts.

VERZEICHNIS DER DENKMÄLER

Aix en Provence

Perser 99.

Aquileia, Museo Civico

Bruchstücke einer Pasquino-Umbildung
9ff., 18, 24ff., 33f., 45, 85, 95.

Athen, Nat.-Museum

Aphroditestatuetten 8367: 83 A. 4; Dionysos-Satyrgruppe 70; Gallierfragment 97f.; „Gott vom Artemision“ 17 A. 1; Grabmal des Aristonantes 20; Grabrelief Conze 1023: 20 A. 4; Mädchenstatuen 693, 694, 696: 83 A. 2; Themis des Chairestratos 83; Spiegelrelief 67.

Akropolismuseum: rf. Scherbe 763: 81 A. 1.

Agora: Frauenstatue 83 A. 4.

École française: Gewandstatue aus Thasos 83 A. 4.

Niketempel: Fries 89.

„Theseion“: Fries 89; Parastas mit Heraklestypus Landsdowne 73 A. 2.

Berlin, Altes Museum

Torso 1538: 97.

Antiquarium

Theseus und Minotauros, Bronze 72; Helm des Monunios 20; Prunkhelm vom Nemisee 21; Fragment einer tarentin. Tonform, TC 8293: 23; sf. Kantharos 1737: 54 A. 4; rf. Schalen 2264: 54 A. 4; 2536: 55 A. 3; Sosias-Schale 54; Kertscher Krater 4529: 104 A. 3; Smaragdplasma 2472: 7f., 14, 33, 35, 38, 47; Glaspasten 635: 82 A. 2; 9608: 7f., 14, 33, 35, 38, 47; 9889: 7f., 14, 33, 35.

Pergamonmuseum

Schrankenrelief vom Athenabezirk 23f., 95; großer Altarfries 62, 65, 82 A. 4, 87, 95, 97—101; Telephosfries 55 A. 4, 95, 101f., 107; Nikeso 84 A. 3; Frauenstatuen 50, 74, 76, 77, 83 A. 4; Amazone 232: 84.

Ehem. Sammlung Dressel

Gemme 8, 33, 35, 38, 45.

Bologna, Museo Civico

Rf. Krater 268: 55 A. 10; Bethlehem. Kindermord (G. Reni) 41.

Boston, Fine Arts Museum

Homerkopf 63 A. 1; Schalen des Elpinikos-Malers 55 A. 6; des Makron 13. 186: 55 A. 6.

Budapest, Museum der bild. Künste

Asklepiosstatuette 104 A. 1; Tyche von Antiochia 75f.; L. Fuß des Patroklos 5.

Catajo

Mädchenstatue 83 A. 2.

Cilli

Grabstein des Cornelius Verus 13.

Corneto-Tarquinia

Sf. Halsamphora (NSc. 1930 Taf. 6, 1) 53 A. 3; rf. Schale (Beazley 189) 55 A. 6.

Dresden, Albertinum

Gipsstatuette nach Pasquino des 18. Jh. 3; Große Herkulanenserin 326: 75 A. 1; Mänade 133: 73; Ringer- und Kriegerpaare 233—36: 13, 46, 91; Torso 154: 96 A. 4.

Delphi, Museum

Agias 73.

England, ehem. Sammlung Landsdowne

Herakles 61: 73; Sandalenbinder 85: 73, 92f.

Lowther Castle

Artemis 84.

Petworth House

Kopf des Menelaos 10, 12.

Erbach, Odenwald

Bronzehelm 20.

Florenz, Museo Archeologico

Krater des Kleitias 53; Sarkophag der Larthia Seianti 67.

Uffizi

Niobe und Niobiden 15, 62, 80ff., 90.

Palazzo Pitti

Menelaosgruppe 1ff., 10, 14ff., 18f., 24, 26—30, 34f., 37, 104ff., 108 A. 5.

Galleria Buonarroti

Wachsmoell der Pasquinogruppe 3.

Loggia de' Lanzi

Menelaosgruppe 2ff., 10, 14, 24, 27, 34f., 37, 40, 43f., 47f., 52.

- Collezione Terrosi
Bronzegruppe des Herakles und der Skylla 75f.
Kunsthandel
Achill-Penthesileagruppe (Sette Bagni) 83ff., Galliertorso 97.
- Genf**
Torso des Achill 83ff.
- Göttingen**
Sardonyx 14: 77 A. 2.
- Goluchow, Schloß**
Menelaoskopf 6, 10, 14, 19, 104f., 107, 108 A. 5, 109.
- Haag, Sammlung Scheurleer**
Bronzegruppe B 126: 82f.
- Iraklion (Kreta), Nat.-Museum**
Marmorstatuette der Niobe 80ff.
- Istanbul, Nat.-Museum**
Alexandersarkophag 21, 84.; Hermes-Ringergruppe 75, 78ff.
- Kopenhagen, Nat.-Museum**
Bronzehelm 20.
Glyptothek Ny Carlsberg
Artemis-Iphigeniengruppe 68f. A. 3; Bronzestatue einer Amazone 56: 82; Bendisrelief 19 A. 1.
Thorwaldsen-Museum
Helmwange 90 A. 9; Karneol 868: 77 A. 2; Glaspaste 902: 8, 35, 38, 45.
- Leningrad, Ermitage**
Kopf des Patroklos, W. II 169: 6, 14, 98; Herakles-Löwengruppe, W I 16: 77ff., 93; Bronzehelm aus der großen Blisnitza 22f.; Schwertscheide aus Nikopol 90; Frauengruppe aus Tanagra 70, 81; rf. Lekythos (Menelaos und Helena) 55 A. 10.
- London, Brit. Museum**
Parthenongiebel 70f.; Nereidenmonument, Fries 857: 90; Phigalia, Fries 531: 89f., 539: 50 A. 1, 540: 90; Mausoleumskulpturen 61f., 82 A. 2, 84; Bendisrelief 19 A. 1; Dionysos des Thrasylosmonuments 75; Diskobol 46; Hermes-Ringergruppe, Bronze 853: 75, 78ff.; Sophoklesbildnis 91; Torso 1049: 84; rf. Kantharos E 155: 62 A. 13; rf. Amphora E 263: 55 A. 10; Skarabäen 281: 83 A. 1, 673: 62 A. 13; Glaspasten 1056: 50 A. 1, 3203: 8, 35, 38, 45.
- Luku, Peloponnes (jetzt?)**
Bruchstücke einer Wiederholung des Pasquino? 5f., 14.
- Madrid, Prado**
Kleopatra (G. Reni) 41.
- Mantua, Palazzo Ducale**
Friesrelief 167: 13; Euripides 91.
- München, Glyptothek**
Barberin. Faun 65; Mädchenstatue 272a: 83 A. 2; Silen mit Dionysosknabe 238: 77 A. 7, 92f.; röm. Panzerstatue 106 A. 1.
Antiquarium
Silberschale 13f.
Ehem. Sammlung Arndt
Gemme 1673: 7, 14, 33, 35, 45.
- Neapel, Museo Nazionale**
Dirkegruppe 48, 65f.; Bildnis des Euripides 91; Herakles Farnese 93; Ringerpaar Br. 46; Sterbender Gallier 97; Toter Perser 97; Gigant 97f.; Amazone 97f.; Tyrannenmörder 69, 144; Alexandermosaik 91; Bilder: Achill auf Skyros 67; Laokoon 62 A. 13; Apulische Vase 20; Kadmos-Krater des Assteas 109 A. 2.
- New York, Metropolitan-Museum**
Marmorkopf eines Herakles 77; Replik der Schwertscheide aus Nikopol 90; Glaspaste 337: 50 A. 1.
- Olynth**
Nereidenmosaik 20 A. 6.
- Palermo, Museo Nazionale**
Bronzegruppe des Herakles mit dem Hirsch 72, 78; Polychrome Vase 81 A. 1.
- Palestrina**
Elfenbeinstatuette 13, 36.
- Paris, Bibliothèque Nationale**
Arkesilas-Schale 108; sf. Olpe 262: 53 A. 3; Achat-Onyx 1816: 7, 14, 33, 35, 38, 45.
Louvre
Aphrodite 185: 84 A. 5; kniender Gallier 97f., 101; Bildnis des Metrodor 88: 91; Silen mit Dionysosknabe 922: 77 A. 7, 92f.; Bronzestatue Alexanders 370: 71 A. 2; Hermes-Ringergruppe Br. 365: 75; Krater Borghese 67; Unteritalischer Prunkhelm 21; etruskische Aschenurne (Orest) 47f., 67; Duris-Schale G 115: 55 A. 6; Magdalena von G. Reni 41.
- Parma, Museo Civico**
Bronzestatue eines Kriegers 13, 66f. A. 3.

Pergamon

Hermaphroditenherme 83 A. 4; Reliefstempel 67.

Pompei

Herakles Epitrapezios 71; Bronzekrieger 13, 91; C. del Granduca: Dirkebild 65 A. 1; C. del Menandro: Dirkebild 65 A. 1; Laokoonbild 62 A. 13; C. dei Vettii: Dirkebild 65 A. 1.

Rhodos, Museo Archeologico

Tropaion 25: 106 A. 1; lakonisch-kyrenische Schale 10. 711: 108.

Rom

„Pasquino“ 1, 10, 14 ff., 18, 26—31, 34 ff., 51 ff.; Traians-Säule 66 A. 3.

Sammlung Baracco

Sophokles 91.

Villa Borghese

Amazonen 85; Herakles 261: 77 A. 6, 90 ff., 92 ff.

Capitolin. Museum

Sterbender Gallier 93, 103; Bildnis des Pythodoris 6; Sarkophag Amendola 21; Tensa Capitolina 7 ff., 33, 35, 37 ff., 52, 54 A. 1, 66 ff. A. 3.

Galleria Corsini

Contemplazione, G. Reni 41.

Lateran

Sophokles-Statue 91.

Via Margutta 94

Dirkegruppe, Marmorstatuette 65 A. 1.

Museo Nazionale

Amazonenfragment Inv. 1022: 82 ff.; Ares Ludovisi 156: 73, 92 ff.; Gruppe Ludovisi 144: 43, 85 ff., 103; Jüngling von Subiaco 456: 74, 76.

Galleria Spada

Judith des G. Reni 40 ff.

Vatikan

Belvedere: Torso des Apollonios 62, 65; Laokoon 50, 62 ff.; S. della Biga: Diskobol 46; Braccio Nuovo: Apoxyomenos 71 A. 2, 73, 76, 92 ff.; S. de' Busti: Bruchstücke zweier Pasquinorepliken 4 ff., 10 ff., 14 ff., 18 ff., 25 ff., 28—35, 37 ff., 43 ff., 47, 49, 52, 104 ff.; Galliergruppe 384 a: 13, 95; Gall. dei Candelabri: Ganymed 70; Perser 99; Tyche von Antiochia 74; S. delle Muse: Bildnis des Epikur 91; Mus. Gregoriano: Kleinmeisterschale 317: 53 A. 3; rf. Kanne (FR. Taf. 170) 55 A. 10.

Schwerin

Homerbüste 63 A. 1.

Sofia, Nat.-Museum

Bronzehelm 20.

Sparta

Bleifiguren vom Menelaion 55 A. 5.

Stuttgart, Sammlung Sieglin

Hermes-Ringergruppe Br. 75, 78 ff.

Syrakus, Museo Nazionale

Hellenistische Gewandstatue 83 A. 4.

Venedig, Museo Archeologico

Gallier: toter 97 ff., kniender 99, stürzender 99.

Volterra, Museo Civico

Etrusk. Aschenurne (Orest) 47 ff., 67.

Weyarn, Kloster

Pietà des Ignaz Günther 3.

Wien, Staatl. Kunstsammlungen

Amazonensarkophag 20, 23, 83, 90; Reliefs von Trysa 89; Kriegerbronze 13, 91.

Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum

Statuettentorso des Menelaos 7 ff., 26; Terrakottagruppe 69 A. 1; sf. Krater 330: 53 A. 3.

VERZEICHNIS DER NAMEN UND SACHEN

- Achill** 9, 12, 51 ff., 57 ff., 67, 106.
 und Patroklos in homerischer und nach-
 homerischer Zeit 54; Wundergespann 58.
- Achill-Penthesileagruppen** 12.
 frühhellenistisch 13, 82 f., 90; hochhelleni-
 stisch 83 ff.; späthellenistisch 9 ff., 25, 85, 95.
- Aias** 51 ff., 56—59.
- Aias-Achillgruppen:** 53 u. A. 3, 82 A. 2.
- Aineias** 58.
- Aischylos, Myrmidonen** 54.
- Aithiopien** 107—113.
- Alexandria:** Isolympia 75; Kunst 75 ff., 78;
 Wissenschaft 110 ff.
- Amazonen** 12, 82 ff., 90.
- Antigonos von Karystos** 96, 113 ff.
 als Schriftsteller: Tiergeschichten 113;
 Verhältnis zu Homer 113 f., zur Homer-
 philologie 113 f., zur alexandrinischen Wis-
 senschaft 113; als Künstler: in Athen 114,
 in Pergamon 96, 104, 115; und der Pas-
 quino-Meister 114 f.
- Apollon** 52, 55, 58 f.
- Apollonios v. Rhodos, Bildhauer** 65 f.
- Aristarchos, Grammatiker** 54.
- Aristonikos von Alexandria, Grammatiker**
 110.
- Athena** 56, 58 f.
- Attaliden** 96.
 Philetairos 96; Eumenes I. 96; Attalos I.
 87, 96 f., 102 ff., 113 ff.
- Attalisches Weihgeschenk** 96—101.
- Aufstellung griechischer Skulpturen**
 in späterer Zeit verändert 46, 48; s. a. u.
 Gegenstücke.
- Automedon** 58.
- Bendis** 19 A. 1.
- Bernini, Lorenzo** III.
- Bild und Lied** 56—60.
- Cosimo I. von Toscana** 2 f., 40.
- Demosthenes, Statue des** — 103.
- Dionysos** 106 A. 3.
- Dirke, Gemälde** 65 f.
- Epigonos, Bildhauer** 96—99, 104.
 Meister der Galliergruppe Ludovisi und
 des sterbenden Galliers 96.
- Epikur, Bildnis des** — 91.
- Eratosthenes und die homerische Geographie**
 110 ff., 113.
- Eteokles** 67.
- Euphorbos** 52, 56 f.
- Euripides, Bildnis** 91.
- Eutychides: Tyche von Antiochia** 74 f., 102.
- Galliergruppen, pergamenische**
 des Hochhellenismus 48 f., 85 ff., 103, 114;
 der Mitte des 2. Jh. 13, 95.
- Gegenstücke, Aufstellung von Statuen und**
 Gruppen als — 45 f.
- Glykon von Athen, Kopist** 93.
- Grabsäule** 8.
- Grabsymbolik** 12.
- Gruppe, rundplastische** 68—87.
 Tyrannenmörder 69; Athena-Marsyas 69;
 Dionysos-Satyr 70; Tanagräerinnen 70, 81;
 Herakles-Hirsch 72, 78; Hermes-Ringer
 75 ff., 78 ff., 84; Herakles-Skylla 75 f.; Hera-
 kles-Löwe 77 ff., 93 f.; Niobe 80 ff., 90; Achill-
 Penthesilea: Thermenmuseum 82 f., 90;
 Sette Bagni-Genf-Borghese 83 ff., Ludovisi
 43, 85 ff.; Silen von Satyr geschleppt 67;
 Theseus und Minotauros 72; Dirke 48, 65 f.;
 Laokoon 50, 62 ff.; Artemis-Iphigenie 68 f.
 A. 3.
- Günther, Ignaz, Bildhauer** 3.
- Hektor** 52, 55—60.
- Helm** 10, 17—24; Tektonik des griechischen
 — 106; „thrakischer“ und „makedonischer“
 Typus 10, 19 ff.; Entwicklung im Westen
 20 f., im Osten 21 ff.; Prunkhelm 19, 20 ff.,
 106 f.
- Herakles** 106; und der nemeische Löwe 77 ff.,
 93; und Skylla 75 f.; und Hirsch 72, 78;
 — im Kentaurenkampf 105, 109; Löwen-
 fell des — 105.
- Hermeneutik, antike** 52.
- Hermes als Ringer** 75 ff., 78 ff.
- Hesych** 107.
- Hipparchos von Bithynien** 110 ff.

- Homer 57, 106; Hellenist. Bildnis 63 A. 1; Komposition des 17. Gesanges der Ilias 57—59; charakterisierende Gleichnisse 57f. Homererklärung, alexandrinische 54, 110ff., pergamenische 112.
- Idomeneus 58.
- Ilias, Patroklie 52; Aristie des Menelaos 56—60.
- Kallimachos, der Alexandriner 107, 113.
- Kentaurenkämpfe 104ff., 109.
- Kephisodot d. Ält., Hermes mit Dionysosknabe 77 A. 4.
- Klassizismus, griechischer 65f., römischer 45f.
- Kopierwesen, römisches 43f., 49.
- Krates von Mallos 110ff.
- Kritios und Nesiotes 69.
- Krieger 13, 46, 91.
- Kunstforschung, antike 94; und die hellenistische Kunst 103.
- Landschaft, heroische 8.
- Leochares 70.
- Leopard 105f., 108.
- Libyen 108—112.
- Lysipp und Lysippschule 70—79, 92, 94, 114. Agias 73; Apoxyomenos 71 A. 2, 73, 76, 92f.; Pulydamasbasis 77 A. 5; Alexander mit der Lanze 71 A. 2; 73; Bogenspanner 73; Herakles Epitrapezios 71f.; ausrunder Herakles 73, 77, 90f., 92f.; Silen mit Dionysosknabe 77, 92f.; Sandalenbinder 73, 92f.; Ares Ludovisi 73, 92f.; Tyche von Antiochia 74f., 102; s. a. u. Gruppe
- Lysistratos 92 A. 3.
- Meister des Pasquino 32f., 80, 82f., 85, 87ff., 97f., 102ff., 109, 114f.; attische und lysippische Wurzeln seiner Kunst 85, 89—94, 102, 114; als Homerinterpret 59f., 103, 112, 114; und Antigonos von Karystos 114f.
- Memnon 106; Vögel des — 108.
- Menelaos 51—60; Gestalt bei Homer 55; Irrfahrten des — 108—112.
- Mengs, Raphael IV. 3.
- Meriones 53, 56.
- Metrodor, Bildnis 91.
- Michelangelo 3.
- Mythos und Mythologie 12 A. 3.
- Nikeratos von Athen 96.
- Niobe 80ff., 90.
- Odyssee 55, 108f., 110f.
- Irrfahrten 110.
- Orestes 47, 67.
- Pandaros 55.
- Paris 55.
- Parthenongiebel 70f.
- Pasquino, Original des —: passim.
- Bronze 49; Hauptansicht 46ff.; Helm 17—24, 51f., 94f., 104—112; Lanze IV. 50; Handlung 31, 49ff.; Datierung 61—87; Stil 16f., 28, 31ff., 36ff., 39, 46f., 60f., 63—65; 79f., 87ff.; klassische Vorstufen 89; — und attische Tradition 80ff.; — und Lysippnachfolge 79f., 85, 89ff., 91—94; — und Pergamon 94—102; — und Gruppe Ludovisi 86f.; — und attalisches Weihgeschenk 97ff.; — und Altarkunst 87, 98—101; Wirkung 66f., 75 A. 3, 87; Abgüsse: antike 49, neuere IIIf., 16f., 18, 25.
- Patroklos 51—60, 98; Gestalt bei Homer 52f. und später 54; Verwundung 52.
- Pausanias 96.
- Pautalia, Münzen von — 77 A. 4.
- Penthesilea 9, 12.
- Pergamon 96; Wissenschaft 112f.; Helmformen 94f.; Statuenpostamente 48f.; Kunst 21, 67, 83 A. 4, 84, 96ff., 102; Galliergruppen des 3. und 2. Jh., 13, 48f., 85ff., 95, 103, 114; attalisches Weihgeschenk 96—99; Altarfries 55, 62, 84, 87, 95, 97—102.
- Periphas 58.
- Phainops 59.
- Phigalia, Tempelfries 50 A. 1, 89f.
- Phoenix 56.
- Phoenix, Vogel 108.
- Phyromachos von Athen 96, 104.
- Platon 54.
- Plinius, NH. 34, 52: 103 A. 2 — 34, 84: 96 A. 1.
- Podes 50.
- Polemon von Ilion, Perieget 110ff.
- Polybios 110.
- Polyneikes 67.
- Polyeuktos, Bildhauer 102f.
- Praxiteles 70, 81, 84; einschenkender Satyr 77 A. 4.
- Prolepsis 109.
- Reni, Guido 40ff.

Reparatur, Statuen- 86 A. 1.
 Rhodische Kunst 65f., 94.
 Ricci, Bildhauer 3, 24f.
 Römische Kunst 14; Klassizismus 45f.;
 Antonienzeit 48.
 Romano, Giulio 13.
 Salvetti, Bildhauer 3f.
 Samos, Hera von — 106 A. 3.
 Sarkophage, römische 12, 21, 48, 66 A. 3.
 Skopas 70, 73; Herakles 73; Meleager 73;
 Mänade 73.
 Sophokles, Bildnis 91.
 Sparta, Herakliden in — 109.
 Stilformen
 Existenz und Erscheinung 61, 72; Blick-
 führung 72, 74, 76, 78, 80, 86; Schaufläche
 69f., 72, 76, 81, 84, 99; „Kreislauf der
 Kräfte“ 72, 76, 78f., 84, 86; „Gegen-

entwicklung“ 74, 76, 78f., 84; Masse und
 Massigkeit 65, 75, 80, 88; Kraftentladung
 75, 79f., 88; Anatomie 64f., 88f., 92ff.
 Stratonikos von Kyzikos 96, 104.

Tacca, Bildhauer 3f.

Tauriskos von Rhodos 65f.

Telephos-Orestgruppe, pergamenisch? 47f.,
 67.

Theseus 105 A. 1.

Timotheos, Bildhauer 84.

Verwundete 89f.; gestützt 50.

Vogel mit Schlangenschwanz 105—108, 113.

Xenokrates von Athen 94, 114.

Zeus 57f.