

010667 / 1909

Überreicht vom Verfasser.

SITZUNGSBERICHTE 1909.
XXVI.
DER
KÖNIGLICH PREUSSISCHEN
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN.

Gesamtsitzung vom 13. Mai.
Mittheilung der philosophisch-historischen Classe vom 18. März.

Über den Bronzekopf eines Siegers in Olympia.

Von R. KEKULE VON STRADONITZ.

Mit einer Tafel.

Über den Bronzekopf eines Siegers in Olympia.

Von R. KEKULE VON STRADONITZ.

Hierzu Taf. V.

I.

Der Bronzekopf, den ich zum Ausgangspunkt meiner Erörterung nehme, ist keine Neuigkeit. Bei den deutschen Ausgrabungen 1880 gefunden, ist er mehrfach abgebildet und besprochen worden. Es wird, um die Fragestellung klar zu machen, das kürzeste sein, wenn ich aus diesen früheren Besprechungen zum Teil den wesentlichen Inhalt wörtlich anführe.

Noch ganz in der Entdeckerfreude und in der Frische des Eindrucks ist der erste Bericht erstattet, von TREU, in der Archäologischen Zeitung 1880 S. 113 f. »Das letzte Ausgrabungsjahr hat mit einem ebenso überraschenden wie wichtigen Fund abgeschlossen, dem lebensgroßen Bronzekopf eines olympischen Siegers, einem Meisterwerk der Diadochenperiode. Es ist das Bildnis eines reifen Mannes, dessen finster und entschlossen dreinblickendes Antlitz von dichtem, wirrem Haar und Bart tief beschattet und eingerahmt wird. Der Kranz von wildem Ölbaum kennzeichnet ihn als Olympioniken, die dick verschwollenen Ohren als Pankratiasten. Die Lippen scheinen versilbert gewesen zu sein; die Augäpfel, ursprünglich wahrscheinlich aus farbigen Steinen gebildet, fehlen jetzt. Im übrigen ist die Erhaltung, von einigen Oxydwucherungen abgesehen, eine gute. Die Höhe ist 31 cm, genaue Lebensgröße, wie wir annehmen müssen, da es den Hellanodiken oblag, darüber zu wachen, daß dieselbe nicht überschritten wurde. — Wenn Plinius berichtet, daß erst ein dreimaliger olympischer Sieg das Recht zur Aufstellung einer Statue von voller Bildnisähnlichkeit verlieh, daß also die übrigen Sieger sich mit typischen Athletenbildern begnügen mußten, so kann darüber gar kein Zweifel sein, daß unser Kopf der ersteren Klasse angehörte. Denn die charaktervolle Häßlichkeit seiner Züge ist von dem Künstler in

aller ihrer brutalen Energie mit einer Unverhohlenheit, ja virtuoson Geflissentlichkeit wiedergegeben worden, welche deutlich zeigt, daß es ihm hierauf recht eigentlich ankam. Übrigens verrät alles einen Meister ersten Ranges: die Sicherheit, mit der der Knochenbau, das trotzig vorgeschobene Untergesicht, die breite gekrümmte Nase, die energischen Stirnhügel gegeben sind; die vollendete Wahrheit in der Wiedergabe der Haut, der gespannten sowohl als der Fältchen und Säckchen um die tiefliegenden, mißtrauisch und scharf aus ihren Höhlen hervorblickenden Augen. Haar und Bart endlich sind von vollendeter Virtuosität: diese sich durch- und übereinanderbäumenden Haarmassen, dieses geistreiche Spiel in sorgfältig durchziselierten Einzelheiten ist mit einer sicheren Bravour durchgeführt, wie sie erst der Epoche der pergamenischen und rhodischen Schulen zur Verfügung stand. In diese Zeit, in das 2. oder 3. vorchristliche Jahrhundert, weist auch der geniale Realismus der Porträtauffassung. Namen jedoch vermögen wir weder für den Darsteller noch für den Dargestellten zu nennen, da der Fundort des Kopfes, dicht vor dem Abstich, an dem wir im Nordosten des Prytaneions haltgemacht, zu deutlich auf weite Verschleppung hinweist, wir mithin eines sicheren topographischen Anhalts für die Identifikation der Statue entbehren.«

Im wesentlichen dasselbe hat TREU im fünften Band der »Ausgrabungen zu Olympia« (1881) S. 14 ausgeführt. Doch sagt er hier von den Augen vorsichtiger nur, daß sie eingesetzt gewesen seien, und fügt zu: »Der Hals ist mit rohen Schnitten vom Rumpf abgetrennt worden; vielleicht von derselben Hand, die den Kopf im Norden des griechischen Prytaneions vergrub und unter zwei Quadern versteckte. Hier haben wir ihn am 7. Juni 1880 tief unter dem römischen Niveau in den untersten Schichten des antiken Bodens aufgefunden. Die Statue, der er angehört, muß ursprünglich natürlich in der Altis näher zum Zeustempel gestanden haben. Doch besitzen wir bis jetzt noch keine Indizien, welche einen sicheren Schluß auf den genaueren Aufstellungsort oder die Persönlichkeit des Dargestellten ermöglichen.« Heute — um diesen nebensächlichen Punkt im Vorbeigehen zu berühren — wird man nach dem, was wir über die Gewohnheiten der antiken Bronzegießer gelernt haben (vgl. PERNICE in den Jahresheften des österreichischen archäologischen Instituts 1908 S. 220 ff.), wohl weniger bestimmt über das absichtliche Abschneiden des Kopfs vom Körper urteilen wollen.

Ähnlich wie bei TREU lautet das Urteil bei WOLTERS in der Neubearbeitung von FRIEDERICH'S Bausteinen (1885) S. 145 Nr. 323: »... Der Künstler hat es verschmäht, die etwas gewöhnliche, finstere und fast gewalttätige Natur des Siegers zu idealisieren. Ungepflegt liegen die

Haare um den Kopf, wild hängt der Bart herab . . . Die zusammengezogenen Brauen, der festgeschlossene Mund geben dem Kopf ein finsternes Aussehen, und die etwas vorgeschobene Unterlippe scheint eine stolze Verachtung jeden Gegners zu verkünden . . . Sicher trat diese ganze feste, energische Art der Person, welche wir selbst in diesem Bruchstück ahnen können, in der ganzen Haltung und Körperbildung noch deutlicher und anschaulicher hervor; wir dürfen annehmen, daß die Statue auch einst im alten Olympia zu den besten Werken gezählt habe, wie wir den Kopf jetzt unter die besten Bildnisse zu rechnen kein Bedenken tragen. Das Werk wird dem 3. Jahrhundert v. Chr. angehören.«

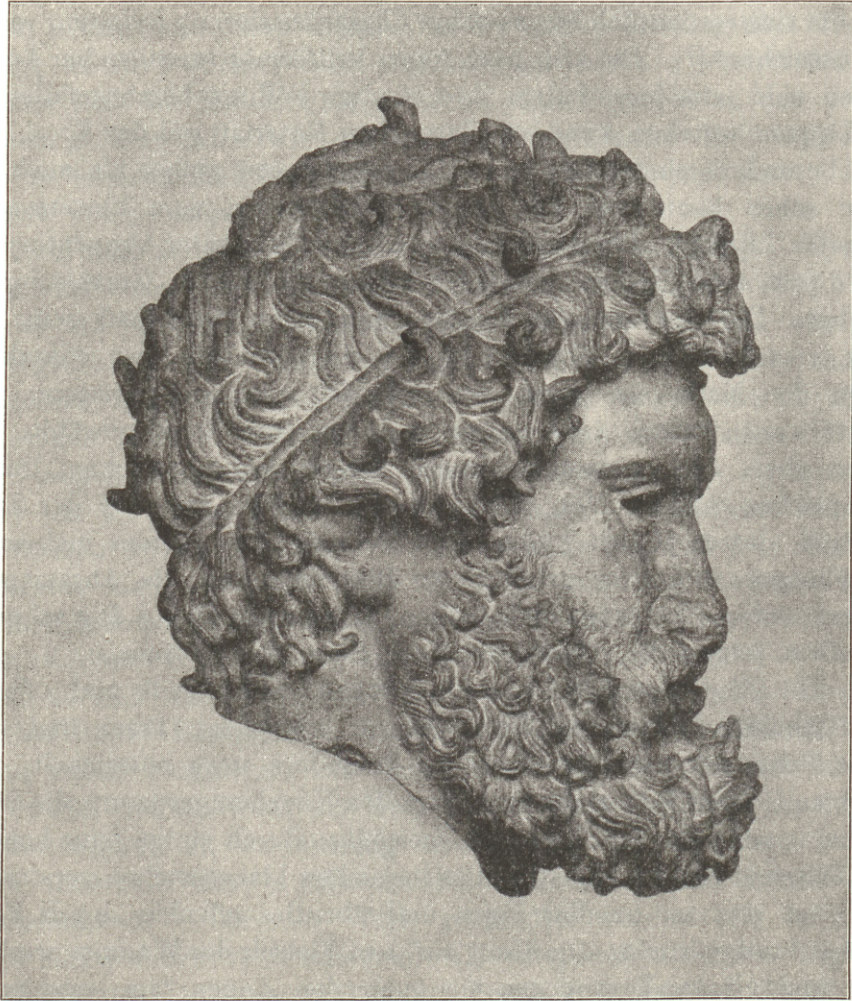
Neu und selbständig ist, wie sich FLASCH ausdrückt, Olympia (aus BAUMEISTERS Denkmälern des klassischen Altertums, 1887) S. 91: »Es ist ein verwegener Mensch, dessen Porträt die Erde uns hier wiedergeschenkt hat. Nicht Regungen der Seele haben diese charakteristischen Züge aus- und verbildet, sondern fortgesetzte physische Erregungen und ein trotziger, fast brutaler Sinn. Die verschwollenen Ohren zeigen den Faustkämpfer oder Pankratiasten, den olympischen Sieger der Zweig im Haar, von dessen angelöteten Kotinosblättchen sich Spuren erhalten haben. Wenn es wahr ist, daß jene Porträts die besten sind, die nicht bloß die Züge und den Charakter eines bestimmten Individuums, sondern auch den Charakter einer bestimmten Menschenklasse in einer bestimmten Zeit treffend und kunstreich wiedergeben, so daß das Werk zum historischen Denkmal wird, so steht das Bild dieses Kampfhahns auf der höchsten Stufe der Kunst. Die Augen waren eingesetzt, die Augenbrauen fein ausziseliert, ebenso das wunderbare Gußwerk der Haupt- und Bartlocken, von denen jede ein Individuum ist, so lebendig und trotzig wie der Mann selbst. Wann innerhalb des 3. Jahrhunderts und des letzten Drittels des 4. Jahrhunderts v. Chr. das Werk geschaffen worden sei, ist einstweilen nicht sicher zu bestimmen. Es entspricht dem, was wir von der Kunst des Lysippos und seines Bruders Lysistratos durch Bild und Wort wissen, so wohl, daß es nicht gar weit in das 3. Jahrhundert hineindatiert werden darf.«

Was FLASCH vorbrachte, hat FURTWÄNGLER aufgenommen und weitergeführt, Olympia IV, Die Bronzen (1890) S. 10f. zu Taf. II: » Der Kopf ist vollständig erhalten. Durch grüne Oxydwucherungen sind namentlich die linke Gesichtshälfte und die Nasenspitze entstellt, wogegen die rechte Seite den vollen Glanz der tief dunkeln Bronze zum Teil in unberührter Frische zeigt. Das Metall ist am Bruche des Halses etwa 1 cm stark. Der Guß läßt im Innern die Formen im allgemeinen erkennen; in der Linie des Kranzes sieht man

im Innern eine Gußnaht. Der Guß ist außen allenthalben aufs sorgfältigste und feinste ziseliert. Die Sorgfalt des Künstlers erstreckt sich gleichmäßig auf alles und jedes. Mit der größten Feinheit ist jede der vielen Locken an Haar und Bart mit den Ziselierwerkzeugen aus freier Hand durchgearbeitet, und auf gleiche Weise haben die Fleischteile die außerordentlich lebenswahre Charakterisierung erhalten, welche sie auszeichnet [?]. Die sich nach innen keilförmig verengenden Augenhöhlen sind jetzt leer, indem ihre einstige Füllung herausgefallen ist. Die Lippen bestehen zwar aus demselben Material wie der Kopf, sind aber besonders eingesetzt, wie man sowohl von außen als auch von innen sehen kann (vgl. die einzeln gearbeiteten, zum Einsetzen bestimmten Lippen). Die Augenbrauen sind in bekannter konventioneller Art durch zwei Reihen paralleler kleiner Striche in Gravierung angegeben. Die Deutung des Kopfes kann nicht zweifelhaft sein. Die stark geschwollenen Ohren und die eingedrückte Nase charakterisieren den Mann als einen, der sich die ΠΥΚΤΟCΥΝΗ ΑΓΓΙΝΟΕCCA oder gar τὸ ΔΕΙΝὸν Ἄθλον ὃ Παγκράτιον καλέουσιν zum Beruf gewählt. Der Kranz aber, der in seinem krausen Haare liegt, bezeichnet ihn als olympischen Sieger. Von diesem Kranz ist jetzt fast nur der Zweig erhalten, dessen Enden hinten ohne Beihilfe eines Bandes ineinandergeschlungen sind, nur zwei kleine Blättchen und die Ansatzspuren einiger anderer befinden sich jetzt noch an demselben. Die schmalen Blättchen zeigen die charakteristische Form des Kotinos.«

»Die Züge des Kopfes sind durchaus individuell und offenbar porträtähnlich. Haar und Bart trägt er ungepflegt, kraus und wild. Seine Stirne ist nach der Mitte zu besonders stark entwickelt, doch scheint die Haut hier nicht prall über den Knochen gespannt, die Stirne erscheint vielmehr fleischig, fast knorpelig; durch einige feine horizontale Fältchen hat der Künstler dies besonders klarzumachen verstanden. Die Nase ist von unedler Form und überdies offenbar durch Faustschläge breitgedrückt. Die Haut auf dem Fleisch der Wangen erscheint glatt und glänzend, wogegen sie unter den Augen, am sogenannten Tränensack, sich bereits, dem Alter des Mannes entsprechend, faltet. Dieser Teil ist mit besonders bewundernswerter Naturwahrheit gebildet. Der Ausdruck ist der finsterner, trotziger Kraft. Der Mann ist wohl gedacht, wie er den Angriff des Gegners erwartet; die fest geschlossenen Lippen verkünden Entschlossenheit, die zusammengezogenen Brauen gespannte Aufmerksamkeit. Man fühlt aus dem Kopfe heraus die Wucht der Faustschläge, die dieser Mann zu erteilen weiß. Überzeugender kann kein Bild eines athletischen Siegers sein. Man pflegt den Kopf ins dritte Jahrhundert vor Christo zu setzen. Mir scheint es ungleich wahrscheinlicher, daß dieses wunderbare Werk

noch in die große Zeit griechischer Kunst, noch ins vierte Jahrhundert gehört und von einem der ersten Meister herrührt; denn etwas Vollenderes an Bronzearbeit, als dieser Kopf sie bietet, vermögen wir uns nicht zu denken. Dann aber muß es der Kreis des Lysippos und Ly-



sistratos sein, in welchem der Künstler zu suchen sein wird. Ist diese stilistische Diagnose richtig, so hat es, glaube ich, einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich, daß unser Kopf von der Statue des Sohnes des Philandrides aus Stratos in Akarnanien, Siegers im Pan-kratien, stammt, welche Lysippos gearbeitet hatte und welche einst in der Nähe des Prytaneions stand, hinter welchem der Kopf gefunden ward. Die Basis der bei Pausanias kurz vor jenem genannten Statue der Kyniska ward im nördlichen Prytaneion gefunden; ebenda fand sich die Inschrift der neben der Kyniska befindlichen Statue des Troilos.

Daß unser Kopf von einer der in dieser Gegend von Pausanias genannten Statuen stammt, ist natürlich das Wahrscheinlichste; da bietet sich jener akarnanische Pankratiast des Lysippos als in jeder Beziehung passend. Ja auch darin, daß der wilde, fast rohe Charakter des Mannes nun durch die Nationalität desselben noch eine Motivierung erhalten würde. Er war der erste Sieger aus Akarnanien. Jene Gegenden waren bekanntlich in der Kultur zurückgeblieben, und ihren Bewohnern wird noch eine gewisse Rauheit eigen gewesen sein.«

FURTWÄNGLERS in den letzten Sätzen hingeworfener Einfall bedarf keiner Erörterung. Aber auch die stilistische Beurteilung ist falsch. Schon bei TREU und FLASCH sind die Worte reichlich stark gewählt. Nach der Schilderung bei FURTWÄNGLER würde man eher einen Faust-



kämpfer nach Art der sitzenden Bronzestatue im Thermenmuseum erwarten als den streng stilisierten ruhigen olympischen Kopf. An den verschwollenen Ohren mag man den Faustkämpfer erkennen. Sonst sind Entstellungen durch Faustschläge nicht zu sehen. Die Nase ist an der Spitze durch Oxydierung beschädigt, der Nasenrücken vielleicht durch den Fall ein wenig vertieft, aber nicht ursprünglich. Die niedrigen Augenbrauen sind mit der vorgeschobenen Unterlippe die am meisten porträthaft sprechenden Züge, während sonst das Porträt-hafte innerhalb des Typischen nicht viel hervortritt. Am wenigsten in der Bildung von Haar und Bart. Vielmehr ist hier die Anordnung und Durchführung von einer fast archaischen Regelmäßigkeit und spitzigen Zierlichkeit, die geradezu ins Ornamentale hineingeht und die unmittelbarste Analogie in einem Münzbild, einem Dionysoskopf auf einer Münze von Naxos in Sizilien, findet. Die Münze (PERCY-Gardner Types Tafel VI, 14. REGLING, Sammlung Warren Taf. VI, 275, S. 45) wird um 400 oder Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. angesetzt; und da die Münzbilder in ihrem stilistischen Fortschritt hinter der

großen Kunst etwas zurückzubleiben pflegen, so werden wir dadurch um so mehr für den olympischen Kopf auf das 5. Jahrhundert und nicht erst gegen dessen Ende geführt. Mit Lysipp und Lysistratos oder der hellenistischen Kunst hat der Kopf nichts zu schaffen. Das sind Urteile, die noch aus der Periode einer formelhaften Rekonstruktion des Verlaufs der antiken Kunstgeschichte stammen, als man den sogenannten »genialen Realismus der Porträtauffassung« noch nicht anders unterzubringen wußte.

Von Lysipps Art können wir uns ein Bild nur durch die Marmorkopie des Apoxyomenos und die frühere Kopie des delphischen Agias machen¹. Es ist undenkbar, den olympischen Bronzekopf damit zusammenzubringen. Man braucht nur den freien natürlichen Haarschlag der lysippischen Köpfe anzusehen, um darüber sicher zu sein, und jeder weitere Vergleich lehrt, daß es sich um verschiedene Epochen der künstlerischen Anschauungen und Absichten handelt. Mit Recht hat daher H. SCHRADER in seinem Winckelmannsprogramm von 1900 den olympischen Kopf von Lysipp weg ins 5. Jahrhundert gerückt. Dies bleibt SCHRADERS großes Verdienst, wenn ich auch einiges anders formulieren würde, als er es getan hat, und namentlich den schönen Porträtkopf aus Kyrene, den er unmittelbar mit dem olympischen zusammenstellt — so daß er beide um 400 und in derselben Werkstatt entstanden glaubt —, für jünger als diesen, diesen für älter halte. Aber SCHRADERS Widerspruch hat keinen Eindruck gemacht oder keine Beachtung gefunden, vermutlich weil in seinem Programm von vielerlei Verschiedenem nebeneinander gehandelt wird².

So führt LUDWIG VON SYBEL in der Weltgeschichte der Kunst² (1903) S. 345f. zwar SCHRADERS Abhandlung an, aber er setzt den Kopf mit dem Faustkämpfer zusammen in die Zeit der Diadochen und äußert u. a.: »..... Solch ein Virtuose des Faustkampfes nun steht in dem Kopfe aus Olympia vor uns, ohne Zweifel ein Meister in seiner Spezialität. Wer gegenüber solchem Wandel der Zeiten den Humor bewahrt, wird seinen Genuß haben an der Echtheit dieser Physiognomie. Ein Stück Kulturgeschichte steckt in diesem Kopfe, und so hat der Künstler, der ihn modellierte, wieder ein Meisterstück hingestellt. Noch eine Stufe tiefer steigen wir hinab, um uns mit dem Faustkämpfer vom Esquilin zu befreunden ...« usw.

LUCKENBACH, Olympia und Delphi (1904) folgt einfach FURTWÄNGLER: »Der Bronzekopf des Faustkämpfers ist von packendem Naturalismus

¹ Vgl. Die griechische Skulptur² (1907) S. 237 ff., 245 f.

² In der noch vorher, 1900, erschienenen »Kunstgeschichte in Bildern« von WINTER ist der Kopf auf der die Gesamtüberschrift »IV. bis III. Jahrhundert« tragenden Tafel 66 als Nr. 5 abgebildet.

(Fig. 37). Die Ausführung ist überaus sorgfältig, von den Fältchen um die Augen bis zum Haare. Die Vortrefflichkeit des Werkes läßt auf einen hervorragenden Bildhauer schließen, und viele haben in keinem Geringeren als in Lysippos den Verfertiger sehen wollen.«

Noch 1907 verwendet MICHAELIS, Handbuch⁸ S. 298 den Kopf in seiner Gesamtcharakteristik des Lysipp: »Lysippos steht sowohl wegen der Zahl seiner Werke wie durch den Reichtum seiner Stoffe, durch den realistischen Zug in der Wiedergabe der Körperformen, durch die Natürlichkeit seiner Stellungsmotive, durch die individuelle Lebenskraft, die er seinen Gestalten einzuflößen verstand, durch die Betonung der dritten Dimension, durch die unvergleichliche Kunst des Erzgusses, wie sie ein Kopf aus Olympia aufweist, in der ersten Reihe der großen griechischen Künstler.«

Es war demnach nötig, den richtigen Zeitansatz von neuem zu begründen.

II.

Schon in seinem ersten Bericht hebt TREU hervor, die Höhe des Kopfes betrage 31 cm »genaue Lebensgröße, wie wir annehmen müssen, da es den Hellanodiken oblag, darüber zu wachen, daß dieselbe nicht überschritten wurde«. Und weiter: »Wenn Plinius berichtet, daß erst ein dreimaliger olympischer Sieg das Recht zur Aufstellung einer Statue von voller Bildnisähnlichkeit verlieh, daß also die übrigen Sieger sich mit typischen Athletenbildern begnügen mußten, so kann darüber gar kein Zweifel sein, daß unser Kopf der ersteren Klasse angehörte.« Denselben Schluß zieht SCHERER in seiner Dissertation *De Olympionicarum statuis* (Göttingen 1885) S. 14, und wenn nicht ausdrücklich, wenigstens stillschweigend scheinen ihn alle zu ziehen.

Man kann die Nachricht des Plinius nicht anführen, ohne dabei der berühmten Sätze Lessings im Laokoon zu gedenken: »Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue, aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische gesetzt. Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zuviel werden. Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.«

Aber man sollte nie versäumen, auch die Worte wiederzugeben, die Lessing in seinen Entwürfen zur Fortsetzung der antiquarischen Briefe Nr. LXVIII (bei BLÜMNER S. 267) niedergeschrieben hat: »Vom Gesetz der Hellanodiken. Die ikonische Statue sollte freilich die größere Ehre sein. Aber was bewog sie, dieses zur größeren und nicht zur kleineren Ehre zu machen? Warum machten sie die Gefahr,

in dem Bilde eines minder schönen Körpers auf die Nachwelt zu kommen, zur größeren Ehre? Warum machten sie den Vorteil, sich in einem schönen, aber fremden Ideal aufgestellt zu sehen, zur kleineren?« Sehr bezeichnend für Lessing und seine ästhetische Auffassung überhaupt und des Porträts im besonderen — und es fällt noch heute manchen Philologen und Archäologen schwer, sich von Lessings Anschauungen frei zu machen. Umgekehrt als Lessing will, kann sich aus seiner Frage für uns doch nur der Schluß ergeben, daß die Nachricht bei Plinius falsch ist.

Es sind noch zwei Stellen in diesem Zusammenhang zu nennen, eine bei Aelian, die andere bei Lucian. In der *Varia historia* IV, 3 heißt es Ἀκούω κείσθαι νόμον Θήβησι προτάττοντα τοῖς τεχνίταις καὶ τοῖς γραφικοῖς καὶ τοῖς πλαστικοῖς εἰς τὸ κρεῖττον τὰς εἰκόνας μιμεῖσθαι. Ἀπειλεῖ δὲ ὁ νόμος τοῖς εἰς τὸ χεῖρόν ποτε ἢ πλάσασιν ἢ γράψαι ζῆμῖαν τὸ τίμημα δρᾶν.

Wie die vollständigere Fassung war, die diesem dürftigen Exzerpt zu Grunde liegt, ist nicht zu sagen. Jedenfalls kann ein solches Gesetz in solcher Fassung nicht wohl als staatliches Gesetz existiert haben. Der Satz geht vielmehr natürlich auf die alte aristotelische Formel von der Darstellung über, nach und unter der Natur zurück, und das ist um so zweifelloser, als unmittelbar vorher eben wieder aus Aristoteles der Gegensatz zwischen Polygnot und Dionysios und Pauson angeführt wird. Es sind die bekannten Stellen aus Quintilian und Plinius, die hier in Betracht kommen¹: *Ad veritatem Lysippum et Praxitelem accessisse optime affirmant. Nam Demetrius tanquam nimius in ea reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior*, und bei Plinius von Kresilas, der dargestellt habe *Olympium Periclem dignum cognomine mirumque in hac arte est quod nobiles viros nobiliores fecit* und von Lysistratos *hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit hic et similitudines reddere instituit, ante eum quam pulcherrimas facere studebatur*.

Bei Lucian, *pro imag.* 11, steht: Ἀκούω, ἔφη, πολλῶν λεγόντων, (εἰ δὲ ἀληθές, ὅμοιος οἱ ἄνδρες ἵστε) μὴδ' Ὀλυμπίαν ἐξεῖναι τοῖς νικῶσι μέζους τῶν σωμάτων ἀνιστάναι τοὺς ἀνδριάντας, ἀλλ' ἐπιμελεῖσθαι τοὺς ἑλληνοδίκας, ὅπως μὴδὲ εἰς ὑπερβάληται τὴν ἀλήθειαν, καὶ τὴν ἐξέτασιν τῶν ἀνδριάντων ἀκριβέστεραν γίνεσθαι τῆς τῶν ἀσλητῶν ἐγκρίσεως. ὥστε ὅρα, ἔφη, μὴ αἰτίαν λάβωμεν γεύδεσθαι ἐν τῇ μέτρῳ, κατὰ ἡμῶν ἀνατρέψωσιν οἱ ἑλληνοδίκαι τὴν εἰκόνα.

Das ist die früher viel besprochene Stelle, durch die zuerst Visconti in der Einleitung zur griechischen Ikonographie (in der kleinen italienischen Ausgabe S. 9 mit Anm. 2), dann Hirt (Über das Bildnis

¹ Vgl. meine Ausführungen im Jahrbuch des Archäologischen Instituts VIII (1893) S. 46 ff.

der Alten S. 7) sich vergeblich bemühten, auch die Nachricht bei Plinius verständlich zu machen. Aber sie ist dazu nicht brauchbar. Denn sie spricht ausdrücklich nur von dem Maßstab, nicht von der Porträtähnlichkeit. Soviel man aus den in Olympia wiedergefundenen Basen und den darauf kenntlichen Fußspuren schließen kann, scheint die natürliche Größe das übliche gewesen zu sein. Schon M. H. E. MEIER, Olympische Spiele (bei Ersch und Gruber) S. 316, bemerkt, wenn das Gesetz habe streng ausgeführt werden sollen, so sei fast zu vermuten, daß die Hellanodiken in die bei der ἑγκρίσις aufgenommenen Listen stets das Körpermaß genau eingetragen hätten. Das ist wohl möglich, und dafür würde sich vielleicht einiges geltend machen lassen. In den Scholien zu Pindars Siegesgesang auf Diagoras werden die Maße des Diagoras und seines ältesten Sohnes, des Damagetos, auf 4 Ellen und 5 Finger, und auf 4 Ellen angegeben¹. Nach dem klaren Wortlaut sind die Maße nicht von den Lebenden, sondern von ihren Bildsäulen genommen, die erst lange Zeit nach dem ersten, Ol. 79 = 464, errungenen Siege des Diagoras aufgestellt sein können (die des Diagoras von der Hand des Kallikles, BRUNN, Künstlergeschichte I, S. 246)². Doch ist immerhin möglich, daß sich der Bildhauer an ein genau überliefertes Maß gehalten habe. Die Körpergröße des Trompetenbläfers Herodoros, dessen erster Sieg in Olympia Ol. 113 = 328 v. Chr. gesetzt wird, soll $3\frac{1}{2}$ oder 4 Ellen betragen haben (FÖRSTER, Die olympischen Sieger I, S. 28 Nr. 395). Aber ein ungewöhnliches Maß wird nicht nur in Olympia, sondern auch sonst verzeichnet worden sein. Wenn Lygdamis, dem Sieger im Pankration Ol. 33 = 648 v. Chr., die doppelte Lebensgröße oder die Größe des Herakles zugeschrieben wird (FÖRSTER I, S. 5 Nr. 50), so könnte diese Maßangabe möglicherweise von einer später errichteten Statue abgenommen sein. Indes steckt die ganze Nachricht so im Fabelhaften, daß damit nichts zu machen ist. Dagegen war die von Lysipp gearbeitete Statue des Pulydamas, der Ol. 93 = 408 v. Chr. im Pankration siegte, seine Statue aber erst später erhielt (s. unten S. 706), von ungewöhnlicher Größe. Das bestätigt auch die zum großen Teile wiederaufgefundene Basis, über die zuerst PURGOLD in der Festschrift für E. CURTIUS (1884) S. 238 ff. ausführlich gehandelt hat, dann TREU, Olympia III, S. 209 ff. zu Tafel 55, 1—3.

¹ S. 158 (ΒΟΕΣΚΗ) ΠΕΡΙ ΔΕ ΤΟΥΤΟΥ ΤΟΥ ΔΙΑΓΟΡΟΥ ΕΪΠΕ ΜΕΝ ΚΑΙ ἈΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ ΚΑΙ ἈΠΟΛΛΑΣ, ΜΑΡΤΥΡΟῦΣΙ ΔΕ ΤΟΙΑῦΤΑ. ΚΑΤὰ Γὰρ τὴν ὈΛΥΜΠΙΑΝ ἔΣΤΗΚΕΝ ὁ ΔΙΑΓΟΡΑΣ ΜΕΤὰ τὴν ΛΥΣΑΝΔΡΟΥ Εἰκόνα, ΠΗΧΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΔΑΚΤΥΛΩΝ Πέντε, τὴν ΔΕΞΙΑΝ ἈΝΑΤΕΙΝΩΝ ΧΕΪΡΑ, τὴν ΔΕ ἈΡΙΣΤΕΡὰν Εἰς ἑΑΥΤὸν ΕΠΙΚΛΙΝΩΝ. ΜΕΤὰ ΔΕ ΤΟΥΤΟΝ ἵΣΤΑΤΑΙ ΚΑΙ ὁ ΔΑΜΑΓΗΤΟΣ ὁ ΠΡΕΣΒΥΤΑΤΟΣ ΤΩΝ ΠΑΙΔΩΝ Αὐτοῦ, ὃς ἦν ὁΜΩΝΥΜΟΣ τῷ ΠΑΠΠῳ, ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΝ ΠΡΟΒΕΒΛΗΜΕΝΟΣ, ΚΑΙ Αὐτὸς ΠΗΧΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ, ἘΛΑΤΤΩΝ ΔΕ Τῷ ΠΑΤΡὸς ΔΑΚΤΥΛΩΝ Πέντε. Bei den danach genannten Statuen des Dorieus und Akusilaos ist kein Maß mehr angegeben.

² Vgl. indessen ROBERT, Hermes XXXV (1900) S. 195.

In der Bearbeitung der Inschriften von Olympia von DITTENBERGER und PURGOLD weist in der Einleitung zu den Siegerinschriften DITTENBERGER S. 235 »beiläufig« darauf hin, daß die von Plinius behauptete Beschränkung der ikonischen Statuen auf die dreifachen Sieger wenigstens in der Allgemeinheit, wie er sie vorträgt, durch das Epigramm des Xenombrotos (Nr. 170) widerlegt werde, und verweist dazu auf die Anmerkung zu diesem Epigramm. Es verkündet den Ruhm des Xenombrotos aus Kos, der nur einmal, wie man früher annahm Ol. 100 = 380 v. Chr., mit dem Reitpferd siegte, und das dritte Distichon, über dessen Ergänzung kein Zweifel ist, lautet

ΤΟΙΟΣ, ὅποιον ὄρᾱς, ΞΕΙΝΟΜΒΡΟΤΟΣ ἅ ΔΕ ΝΙΝ ἙΛΛΑΣ
ἄφθιτον ἀείδει ΜΝΩΜΕΝΑ ἵΠΠΟCΥΝΑΣ.

In der Anmerkung, die wir DITTENBERGER und PURGOLD gemeinsam zuzuschreiben haben, wird ausgeführt, daß es sich nur um eine Porträtstatue handeln könne. Das ist nach dem Wortlaut bestimmt anzunehmen, und die Streitfrage, in welcher Olympiade Xenombrotos gesiegt hat und wann seine Statue und die Basis mit der Inschrift zuerst aufgestellt oder restituiert worden ist, kommt dafür nicht in Betracht¹, denn jedenfalls hat der, der die Inschrift anbringen ließ, die Statue für eine wirkliche Porträtstatue angesehen. Aber in der Anmerkung heißt es weiter, daß die Behauptung des Plinius aus der Luft gegriffen sei, werde niemand glauben, und es gebe Wege, den Widerspruch zu lösen. Man könne z. B. an verschiedenen Brauch zu verschiedenen Zeiten denken; wahrscheinlicher indes habe die Beschränkung nur für die Bildnisse der Athleten gegolten, nicht für die Sieger im Wagen- und Pferderennen. Das ist eine Ausflucht, die zu nichts helfen kann. Die Konsequenz führt zur Verwerfung der an sich nicht annehmbaren Nachricht des Plinius. Für unglaublich hat sie schon vor diesen Erörterungen über die Inschrift des Xenombrotos W. KLEIN erklärt in einer im übrigen, wie mir scheint, sehr ungenügenden Notiz, die er E. SELLERS für ihre Ausgabe der die Kunst angehenden Bücher des Plinius überlassen hat². Er meint, die Nach-

¹ ROBERT, *Hermes* XXXV (1900) S. 180 f. HYDE, *De Olympionicarum statu* (1903) S. 53 f. HITZIG und BLÜMNER zu Pausanias VI, 14 S. 606 f.

² E. SELLERS, *The elder Pliny's chapters of the history of art* (London 1896) S. 17 f., nach Anführung von Lessings Laokoon und Visconti, »Prof. KLEIN, however, in a note which he kindly allows me to publish, points out that Pliny's statement bears an apocryphal character, which has escaped every one save perhaps BLÜMNER in his *Comm. on Lessings Laokoon* p. 503. It is evident that the discrepancies between ideal and iconic statues were explained by Pliny, or his author, as the result of an improbable rule, simply because the ancients had not habit of applying historical criticism to art, and consequently of discriminating between the works of a time when only the type was aimed at, from those of periods when art had advanced to individual portraiture. It is instructive to compare with Pliny's words a passage in Dio Chrysostom, or. XXI, 1 περὶ κάλλους, where he attempts

richt bei Plinius erkläre sich daraus, daß die Alten den Charakter der verschiedenen Epochen nicht zu unterscheiden vermocht hätten, die älteren Bildnisse seien ihnen nicht porträtthaft vorgekommen, erst die Bildnisse seit Lysipp und Lysistratos seien für sie wirkliche Bildnisse gewesen. So einfach liegt nun freilich die Sache nicht, und ich komme damit auf einen Unterschied in der Auffassung der Geschichte des Porträts, der mich von manchen anderen Archäologen trennt¹.

Die ältesten Bildnisse — und, wenn man es streng nimmt eigentlich jede wirkliche und ehrliche Kunst — gehen aus von der Absicht einer porträtmäßigen Darstellung, die freilich nicht ganz erreicht wird, sondern in Unvollkommenheiten und im Typischen stecken bleibt. Aber gemeint ist bei jeder Statue und jedem Relief, das ein Bildnis bedeutet, ein wirkliches Porträt. Im Fortgang der Kunst, im 5. Jahrhundert, in der Parthenonkunst, wie sie der Fries vor Augen stellt, in den von dieser Kunst abhängigen Grabreliefs, die vermutlich meist ohne Kenntnis der dargestellten Personen hergestellt sind, gewinnt das typische eine größere Herrschaft, aber die individuellen und individuell gemeinten Züge treten später wieder auffälliger hervor. — Einen porträtthaft individuelleren Kopf als den SABUROFFSchen in unserem Museum, der im 6. Jahrhundert entstanden ist, kann es nicht geben. Jedem ausübenden Künstler ist es bekannt, mit wie wenig individuellen Zügen bereits eine wirkliche Porträtähnlichkeit erreicht werden kann. Die Periklesköpfe sind trotz aller Stilisierung als bestimmtes Porträt unzweifelhaft kenntlich und auch im Altertum kenntlich gewesen. Die der lysippischen Kunst angehörigen Porträtköpfe sind anders, aber in ihrer Art nicht weniger stark stilisiert oder idealisiert als der auf Kresilas zurückgehende Kopf des Perikles. Längst vor Lysipp kennt auch die literarische Überlieferung individuell sprechend ähnliche Bildnisse. Das zeigen doch die Nachrichten über das Selbstporträt des Theodoros und über Demetrios.

to explain the difference between the statues of an earlier and a later date by alleging physical degeneration. The difference observable in the Olympic statues generally, distinguished pre- from post-Lysippian portraiture; as it is very well said in XXXV, 153 hic (Lysistratos) et similitudines reddere instituit, ante eum quam pulcherrimas facere studebatur. Der Verweis auf Dion XXI — wozu doch auch das Lob des Melankomas XXVIII zu vergleichen ist — hilft nichts zur Entscheidung der Streitfrage, die sich an die bekannten Stellen bei Plinius, Quintilian und Aristoteles knüpft. — Von der Schönheit der Körper der Pentathleten spricht in öfter angeführten Worten Aristoteles in der Rhetorik I, 5 ΚΑΛΛΟΣ ΔΕ ἕτερον καθ' ἐκάστην ἡλικίαν ἐστίν· νέου μὲν οὐκ ἄλλος τὸ πρὸς τοὺς πόνοὺς χρῆσιμον ἔχειν τὸ σῶμα τοὺς τε πρὸς δρόμον καὶ πρὸς βίαν, ἡδὺν ὄντα ἰδεῖν πρὸς ἀπόλαυσιν, διὸ οἱ πένταθλοι κάλλιστοι, ὅτι πρὸς βίαν καὶ πρὸς τάχος ἅμα πεφύκασιν· ἀκμάζοντος δὲ πρὸς μὲν πόνοὺς τοὺς πολεμικοὺς, ἡδὺν δὲ εἶναι ἰδοκεῖν μετὰ φεβερότητος κτλ.

¹ Vgl. was ich zusammenzufassen versuchte, Die griechische Skulptur² (1907) S. 274 und früher WINTER, Griechische Porträtkunst (1894).

Mit dem von W. KLEIN bei E. SELLERS aufgestellten Gegensatz von vor- und nachlysippischen Porträten ist demnach nicht auszukommen. Im Gegenteil werden die älteren Porträte viel individueller ähnlich gewesen sein als die in Lysipps Art gemachten.

Wenn also den spätern Betrachtern bei den Siegerstatuen in oder aus Olympia ein Unterschied in dem Grad der Porträtähnlichkeit auffiel, den sie so witzig zu erklären suchten, so reicht die Verschiedenheit der Epochen und die auch innerhalb der einzelnen Epochen verschiedene Porträtauffassung nicht aus. Es kommt noch anderes in Betracht. Aus Pausanias gewinnt man, wie z. B. von M. H. E. MEIER (S. 315) und oft bemerkt ist, die Vorstellung, daß die Statuen von Siegern aus dem 8. und 7. Jahrhundert, die genannt werden, erst weit später errichtet worden sind. Die ältesten Siegerstatuen, die Pausanias nennt, gehen nicht über das 6. Jahrhundert zurück. Wenn für diese frühen Zeiten vielerlei unsicher bleibt und die Zuverlässigkeit der Siegerlisten selbst bestritten ist¹, so gibt es auch vom 5. Jahrhundert ab Beispiele dafür, daß Siegerstatuen erst nachträglich aufgestellt worden sind. Das hat BRUNN in der Künstlergeschichte I S. 69 ff. dargelegt, und die Beispiele sind durch E. PREUNER in seiner Abhandlung über ein delphisches Weihgeschenk (1900) vermehrt worden. Der Pankratiast Agias, der um die Mitte des 5. Jahrhunderts siegte, hat seine Statue erst hundert Jahre später erhalten, in Pharsalos, von der Hand des Lysippos. In Olympia selbst ist die Siegerstatue des Pulydamas, der 408 im Pankration siegte, erst weit später, wiederum als Werk des Lysipp, aufgestellt worden. So gut wie sicher ist die spätere Aufstellung auch für den Olympioniken Troilos, vom Jahre 372 und 368. Die Beispiele werden sich wohl noch vermehren lassen, und es wird sich vermutlich herausstellen, daß die spätere Aufstellung gar nicht selten war. Oder sollen wir uns denken, daß, wenn ein Wettkämpfer in Olympia dreimal siegte, er — nicht als Ausnahme, wie es vorgekommen sein mag², sondern der Regel nach — nach jedem Sieg eine Statue aufstellte, nach der alten Erklärung also zwei sogenannte anikonische und zum Schluß eine ikonische? Oft genug wird die Statue erst nach Abschluß der Kämpferlaufbahn und nach dem Tode des Siegers errichtet worden sein — auch dann, wenn er in der Inschrift als redend eingeführt wird. Dann aber wird in der Regel in den Zügen das Allgemeine und Typische das Bild bestimmt haben.

¹ A. KOERTE, Hermes XXXIX (1904) S. 224 ff.

² FÖRSTER I, S. 23 f., Nr. 307. 315. 316 (Dikon); HYDE S. 33 f.; HITZIG und BLÜMNER zu Pausanias VI, 3, S. 544.



KEKULE VON STRADONITZ: Über den Bronzekopf eines Siegers in Olympia.

