

Sitzungsberichte der  
Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Klasse

Jahrgang 1948/Heft 6

---

Ladas

Von

Georg Lippold

Mit 11 Abbildungen auf 6 Tafeln

Vorgetragen am 10. Dezember 1948

München 1949

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

In Kommission beim Biederstein Verlag München

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei, Nordlingen  
Printed in Germany

Wohl schon manchem ist aufgefallen – ich finde allerdings in der Literatur keine Äußerung –, wie eng die Komposition des Leukippidenraubs von Rubens in der Münchner Pinakothek<sup>1</sup> (Abb. 1) dem Bild der Talosvase in Ruvo<sup>2</sup> (Abb. 2) verwandt ist. Die Dioskuren beidemale mit den auseinanderstrebenden Pferden, der eine noch aufsitzend, der andere abgesprungen. Talos – die untere Leukippide, unter der Achsel gefaßt; die drei Köpfe: die der oberen Leukippide und des Talos im Halbprofil emporgewendet, die der Dioskuren, der eine im Profil, der andere von vorn, gesenkt. Je mehr man in Einzelheiten geht, desto unwahrscheinlicher wird zufällige Übereinstimmung. Das Pferd zur Linken mit der vom Parthenonfries<sup>3</sup> bekannten Haltung der Vorderbeine, das eine erhoben, das andere straff aufgestellt; die Fellstiefel des einen Dioskuren. Am auffallendsten aber der gleiche Farbkontrast zwischen dem hellen Talos – den Mädchen – und den dunkleren Männern, besonders wirkend beim Fassen unter der Achsel.

Wie ist das zu erklären? Rubens hat ausgedehntes Antikenstudium getrieben und vieles gekannt, was wir jetzt nicht mehr haben.<sup>4</sup> Die Vase von Ruvo, lange nach seiner Zeit ausgegraben, kann er nicht gesehen haben. Sarkophage, die zu seiner Zeit eifrig studiert wurden, mit entsprechenden Darstellungen gibt es nicht. Außerdem würde dort der Farbkontrast fehlen. Ein Wandbild? Ein Mosaik? Solche könnten vorhanden gewesen und verloren sein. Oder doch eine gleichartige Vase, eine Wiederholung der Talosvase? Aber griechische Tonvasen wurden zu seiner Zeit kaum beachtet.<sup>5</sup> Immerhin ist gerade bei einem solchen

---

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst V<sup>4</sup> (KdK.) 131. H. G. Evers, Rubens 241.

<sup>2</sup> Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei (FR.) Taf. 38. Löwy, Polygnot Abb. 29.

<sup>3</sup> West 16. Nord 121.

<sup>4</sup> Haberditzl, Jb. der Kunsts. des Allerh. Kaiserh. 30. Kieser, Münch. Jb. d. b. K. N. F. X 1933, 110. Vgl. auch Emmerling, Antikenverwendung und Antikenstudium b. N. Poussin 70.

<sup>5</sup> Vor 1700 gibt es kaum Vasenpublikationen. O. Jahn, Vasensammlung München IX.

Freund antiker Kunst die Möglichkeit gegeben. Hat also Rubens eine Replik des Vasenbildes umgedeutet zum Leukippidenraub? Wir kennen eine Wiederholung des Talosbildes.<sup>6</sup> Allein dort fehlen gerade die Pferde. Andererseits ist der Leukippidenraub in der Zeit der Talosvase, im späteren 5. Jh., ein beliebtes Thema der Kunst, wir können mehrere in der Vasenmalerei und noch später nachwirkende Schöpfungen unterscheiden.<sup>7</sup> Ist also das Ursprüngliche doch ein Leukippidenbild gewesen? Auch dann müßte Rubens – abgesehen von der allgemein barocken und von seiner persönlichen Form – noch umgestaltet haben. Im Original konnten die Mädchen nicht nackt sein, aber durchscheinende, z. T. ableitende Gewänder gehabt haben: sie können dann doch überwiegend weiß gemalt gewesen sein.<sup>8</sup> Sonst kann das Wesentliche übernommen sein. Die obere Leukippide wird emporgehoben und streckt den einen Arm mit offener Hand weit aus wie die Leukippiden der Sarkophage. Die untere wird im Gegensatz zu ihr vom Rücken gesehen. Diese Kontrastierung kennt auch die Kunst der Zeit gegen 400. Man vergleiche die „Winter-schen“ Maenaden,<sup>9</sup> Schöpfungen eines Meisters des Reliefs, eines Meisters ganz anderer Art, der bewußt die Figur auf den Umriß anlegt. Dennoch wird man etwa in der Mänade 28 (gegen 27) der unteren Leukippide Verwandtes finden, auch in der gegensätzlichen Bewegung der Arme (zu rechtem Arm und Hand auch 29), im lang herabwehenden Haar, dem gehobenen Kopf (zu diesem Mänade 32). Das sind Elemente, die ein Talosbild nicht bieten konnte. Nach all dem wird wahrscheinlich, daß

<sup>6</sup> Ferrara, aus Comacchio. Not. d. Scavi 1927, 190. Beazley, Journ. of Hell. – Ferrara Stud. 56, 92.

<sup>7</sup> Frühklassisch: Krater Coghill, Arch. Ztschr. 1852 Taf. 41 (Beazley, Att. Vasenm. 397, 3). – Art des Paionios: Meidiasvase FR. 8 und Römische Sarkophage, Ant. Sark.-Rels. III 180.

<sup>8</sup> Die weiße Mittelfigur, auf späteren Vasen häufig, hat da die Bedeutung, die vortretende Mitte noch mehr hervorzuheben. Sie ist aber nicht auf die Vasenmalerei beschränkt, auch die große Malerei kennt diesen Effekt. Hochklassisch des 4. Jahrhunderts: Achill bei Lykomedes, Herrmann-Bruckmann, Denkm. der Malerei (HB.) Taf. 5 und 137. Die Erscheinung verdient gesonderte Untersuchung.

<sup>9</sup> Hauser, Neuatt. Reliefs, Typus 25–32. Winter, 50. Berl. Winck.-Progr. 97. Rizzo, Thiasos. Caputo, Il maestro del grande bassorilevo . . . in Tolemaide. Meister der Hegeso.

Rubens schon die Fassung der Komposition mit den Leukippiden vorfand, daß von dem gemeinsamen Vorbild, einem Gemälde des Leukippidenraubs aus der Zeit nach dem Parthenon, einerseits die Talosvase abhängt, wo Umgestaltung, Kontamination mit einem Talosbild vorliegt, andererseits vielleicht doch wieder eine Vase, wo das Leukippidenthema beibehalten war.

Den Archäologen interessiert bei solchen Vergleichen nicht so sehr das Verhältnis des neueren Meisters zur Antike als der Gewinn, den er für die Kenntnis verlorener antiker Bildwerke zieht. Ein anderer Fall: das in mehreren pompeianischen Wandbildern überlieferte Gemälde mit Mikon und Pero („Carità Romana“)<sup>10</sup> (Abb. 3) hat Rubens gekannt und in den wesentlichen Zügen nachgebildet<sup>11</sup> (Abb. 4). Für die Vorstellung von dem antiken Original ist wichtig, daß Rubens die Fassung des Exemplars aus Reg. IX 2, 5 bezeugt: das Fenster rechts, hinter ihm der Kopf des Wächters, Mikon links, hinter seinem Kopf die Rechte der Pero. Interessant, daß Rubens auch die „unlogische“ Lichtführung hat: die Szene spielt im dunklen Kerker, nur vom Fenster hinten kommt ein Lichtbündel. Dennoch ist die Gruppe von vorn (links) voll beleuchtet. Das deutet darauf, daß Rubens ein antikes Vorbild in der Art der erhaltenen Wandbilder gehabt hat. Aus der Verwendung bei Rubens ergibt sich ferner, daß das antike Bild nicht, wie man aus den Kopien in Pompeii, der Umbildung in pompeianischen Terrakotten, schließen könnte, eine besondere Beziehung zur dortigen Gegend gehabt hat. Denn am wahrscheinlichsten stammte die Vorlage doch aus Rom.

Ich kann mir nicht versagen, ein anderes Beispiel anzuführen, obwohl es problematischer ist. Ein Bild im Prado<sup>12</sup> (Abb. 5) gibt eine Geschichte, die zuerst von Ludwig Curtius<sup>13</sup> – andere mögen vielleicht unabhängig auf die Deutung gekommen sein –

<sup>10</sup> HBr. 160/61.

<sup>11</sup> KdK. 43 und 359. Auf beiden Bildern Mikon gegen das antike Vorbild gefesselt. Auf 43 die Seiten vertauscht, am Fenster kein Wächter, übereinstimmend mit dem Vorbild Mikon am Boden, die Beine ausgestreckt, Peros Kopf ihm zugewendet. Bei 359 (Abb. 4) der Wächter verdoppelt, Pero blickt sich nach ihm um, Mikon sitzt erhöht.

<sup>12</sup> KdK. 433.

<sup>13</sup> Festschrift für Clemen 100. Wandmalerei Pompeis Abb. 29.

auf antiken Wandbildern (Abb. 6) nachgewiesen ist:<sup>14</sup> Kallisto vor Artemis. Sicher sehr viel weiter von Antikem entfernt als das Perobild – selbst wenn wir hier wie bei den Leukippiden die Figuren „bekleiden“. Aber wenn wir das in der Phantasie tun, zeigt sich vielleicht doch deutlicher die Parallele zu den Wandbildern: das Gegenüber, getrennt durch einen Blick in die Tiefe (rechts und links vertauscht) – Artemis mit zwei Begleiterinnen – Kallisto, der die Gefährtin ins Gesicht schaut – vor der sitzenden Richterin die Schuldige aufrecht. Vor allem das Sitzen der Artemis mit den angezogenen parallelen Unterschenkeln. Rubens hat den Zustand der Kallisto sehr diskret angedeutet. Auch der antike Maler hat darauf nicht verzichtet. Er hat Kallisto fast vom Rücken gesehen dargestellt. Aber trotz dieser und anderer Verschiedenheiten: das Thema führt nicht notwendig auf das, was Rubens und dem antiken Bild gemeinsam ist, man wird auch hier Herkunft aus der gleichen Urquelle annehmen.

Ein anderes bedeutendes hellenistisches Bild muß Rubens ebenfalls gekannt haben. Uns liegt es in einer erst in neuerer Zeit aufgetauchten Mosaikkopie<sup>15</sup> (Abb. 7) vor. Ein Satyr, dem zwei Mänaden den Bart stutzen wollen. Er will sich nach vorn losreißen, der Oberkörper drängt aus dem Bild heraus, das rechte Bein ist hochgenommen, das linke ausgestreckt, der linke Arm, gefesselt, geht zurück, von links droht die Mänade mit der Schere, der Kopf wendet sich zu seiner Linken.

Das sind die wesentlichen Züge im Aufbau des Rubensschen Samson in München<sup>16</sup> (Abb. 8). Statt der einen Mänade die Masse der Philister im Rücken. Dalila weicht nach links aus, aber sie hält noch wie jene Mänade die Schere.

Einen Gewinn für die Kenntnis der antiken Bilder ergeben diese Parallelen nicht. Bei anderen Kompositionen ist die Herleitung zweifelhaft. Ich bin zwar überzeugt, daß Rubens auch die im Altertum berühmteste Darstellung des Parisurteils,<sup>17</sup> mit der

<sup>14</sup> HBr. 18, 19 links u. a.

<sup>15</sup> E. Schmidt, Festschrift Arndt<sup>1</sup> 114, Abb. 17. Pfuhl, Malerei und Zeichnung Abb. 673.

<sup>16</sup> KdK. 235.

<sup>17</sup> Dtsch. Lit.Ztg. 1935, 2051.

sitzenden Hera, benutzt hat, er hat das Vorbild aber (abgesehen davon, daß die Göttinnen bei ihm natürlich nackt sein mußten) dermaßen umgestaltet,<sup>18</sup> daß der Zusammenhang nicht deutlich ist. Die Eris oben kehrt bei einem älteren griechischen Bild des Parisurteils<sup>19</sup> wieder.

Wenn wir mehrfach pompeianische Bilder als Parallelen anführten, also aus einer Rubens sicher unbekanntem Sphäre, während wir Entsprechendes unter den ihm zugänglichen römischen Denkmälern jetzt nicht kennen, so können wir doch verschollene Wiederholungen jener kampanischen Malereien in Rom voraussetzen. So hat ja auch in der Renaissance eine Replik der pompeianischen Laokoonbilder existiert.<sup>20</sup>

Daß Rubens, der selbst Sammler war, auch Werke antiker Plastik nachgebildet hat, ist bekannt.<sup>21</sup> Es handelt sich hier nicht um solche, die als Plastiken, als „Antiken“ gemalt sind wie der Senecakopf,<sup>22</sup> die „Ceres“<sup>23</sup> oder die Basis mit den Sphinggen.<sup>24</sup> Auch die Umsetzungen ins Malerische geben sich teilweise als offene „Zitate“ wie der angelnde Fischer als Seneca,<sup>25</sup> der immerhin in der Haltung schon veränderte Apoll vom Belvedere<sup>26</sup> und auf dem gleichen Bild der Homer Arundel<sup>27</sup> und die ludovisische Galliergruppe.<sup>28</sup> Hier sind die Vorbilder ja bekannt, wir gewinnen nichts für sie. Das gleiche gilt für die stärker umgebildeten drei Grazien des Typus Siena<sup>29</sup> oder der

<sup>18</sup> KdK. 344 (hier die Eris); 432.

<sup>19</sup> FR. 30.

<sup>20</sup> Zeichnung Filippino Lippis, Jb. d. arch. Inst. (JdI.) VI 185.

Zu den Bildern vgl. JdI. 60.

<sup>21</sup> „Sabina“: Kieser Abb. 17/18.

<sup>22</sup> KdK. 45.

<sup>23</sup> KdK. 83. Haberditzl 277, wo das Vorbild falsch identifiziert ist: es ist der Typus Hekler, Münch. Arch. Stud. 228, Figg. 19/20, XXI (Lippold, Kopien 215). Rubens hat ihn als Friede verwendet auf dem 19. Bild der Geschichte Marias von Medici (KdK. 261, daneben der borghesische Fechter).

<sup>24</sup> KdK. 143; 151; 229.

<sup>25</sup> Haberditzl 277. KdK. 44. Louvre Cat. somm. 1354; Alinari 22632.

<sup>26</sup> Haberditzl 285, Fig. 26. KdK. 254.

<sup>27</sup> Böhringer, Homer 136, Taf. 109.

<sup>28</sup> Brunn-Bruckmann (BrBr.) 422. Handb. d. Archäologie III (HdA.) Taf. 122, 1.

<sup>29</sup> Kieser Abb. 19/20. KdK. 434.

Gruppe im Louvre,<sup>30</sup> die Aphrodite des Doidalsas.<sup>31</sup> Interessanter ist schon die Nymphe mit dem Füllhorn<sup>32</sup> und die Umbildung des Pothos.<sup>33</sup> Zu fragen ist, ob nicht das Münchner Bild, Schäfer und Weib,<sup>34</sup> von der Dresdner Gruppe,<sup>35</sup> Satyr und Hermaphrodit (in der ich nach wie vor das *symplegma nobile* der Söhne des Praxiteles sehe), angeregt ist. Namentlich das Überkreuzen der Beine spricht dafür, wenn auch das Kräftespiel ein anderes ist, die Zusammenballung mehr an das jüngere *Symplegma* von Satyr und Nymphe<sup>36</sup> erinnert.

Mit den hier gegebenen Zusammenstellungen soll das große Thema Rubens und die Antike, für das ja schon manches, was wir anführen konnten, geleistet ist, nicht als solches behandelt werden: das könnte nur in Zusammenarbeit eines Archäologen und eines Kunsthistorikers erschöpfend untersucht werden. Dabei würden sich gewiß auch manche Probleme komplizieren: wir sind hier von den ausgeführten Bildern ausgegangen. Wenn man nach den Skizzen und Vorstufen fragt, so zeigt sich öfter, daß diese den verglichenen antiken Werken weniger ähnlich sind als die endgültigen Fassungen – etwa gerade beim Leukippidenraub. Es wird sich das wohl meist so erklären, daß der Künstler eine Konzeption hat, daß er Anregungen und Vorstufen verarbeitet, Skizzen macht und dann das antike Werk kennenlernt, das ihm zur Klärung verhilft.

Hier kam es nur darauf an, hinzuweisen, welche Fülle von Anregungen Rubens in antiken Werken fand, wie vieles er gekannt haben muß, was uns verloren ist, weil uns von einem sol-

<sup>30</sup> Kieser 130 f. KdK. 221: Klein, V. ant. Rokoko Abb. 35.

<sup>31</sup> Haberditzl 277, Fig. 15/16. KdK. 63; 70a. HdA. Taf. 112, 1.

<sup>32</sup> Kieser Abb. 7/8. KdK. 126. Klein, Rokoko Abb. 35.

<sup>33</sup> Haberditzl 291, Fig. 33 (KdK. 56) – 34 (Rubens hatte sicher nicht dieses Exemplar zum Vorbild, sondern eines mit Flügeln; unter den jetzt erhaltenen hat keines Flügel, nur bei einigen sind Spuren vorhanden; vgl. Bulle, JdI. 56, 121).

<sup>34</sup> KdK. 415.

<sup>35</sup> BrBr. 731. HdA. Taf. 113, 1. Dtsch. Lit.Ztg. 1940, 193. Dafür, daß Rubens die malerische Fassung (Festschr. Arndt 101 Abb. 9) – die damit noch nicht, wie E. Schmidt u. a. annehmen, die ursprüngliche zu sein braucht – benutzt hatte, könnte angeführt werden, daß nur hier der Farbkontrast bei den sich kreuzenden Unterschenkeln wie auf dem Bild herauskommt.

<sup>36</sup> BrBr. 732.



chen verlorenen Werk der Weg zu einem viel gesuchten antiken Meisterwerk gewiesen wird. Wir kehren zu dem Ausgangspunkt zurück. In meinen Seminarübungen durch die Bemerkungen über das Leukippidenbild angeregt, hat Willy Schmidt-Lieb bei seiner wichtigen, nach neuen Gesichtspunkten angestellten Untersuchung über die Farbe bei Rubens<sup>37</sup> zu dem Bilde des trunkenen Silens<sup>38</sup> (Abb. 9) eine Beobachtung gemacht, die er in einem Exkurs seiner Arbeit ausführt: die Haltung des Silens entspricht weitgehend der des myronischen Diskobolen.<sup>39</sup> Beweisend ist vor allem der rechte Fuß mit den nachschleifenden Zehen.<sup>40</sup> Da muß ein Zusammenhang sein, trotz der Verschiedenheit von Körperformen, Armhaltung und Kopf. Dieser Kopf aber ist, wie Schmid-Lieb feststellt, wieder eng verwandt dem des myronischen Marsyas:<sup>41</sup> Haltung, Bart, Augen, all das stimmt – wenn man von dem Persönlichen und Barocken absieht – so weit überein, daß wir auch hier nicht an ein zufälliges Zusammenreffen glauben können – gerade der Vergleich mit gleichartigen Rubensschen Köpfen, etwa mit dem des Pan<sup>42</sup> neben dem des Silen auf dem Bild, zeigt dessen Besonderheit.

Nimmt man den Silen für sich, entkleidet man ihn – die im vorstehenden betrachteten Antikenverwendungen können dazu helfen – des Rubensischen, was bleibt? Stellung des Diskobolen,

<sup>37</sup> Dissertation Erlangen 1948.

<sup>38</sup> KdK. 177. Kieser 13 Abb. 14; 25. Kieser will den Silen von dem auf dem Puteal der Königin Christine (Einzelaufnahmen [EA.] 1693) herleiten. Allein dieser hat eine ganz andere, hellenistische Haltung, zu vergleichen dem Herakles des Auge-Bildes (unten Anm. 67). Von der Gruppe des Schweinekochens, die ebenfalls auf dem Puteal nachgebildet ist, leitet K. mit Recht die Marter des Laurentius her. Sie ist aber sicher nicht nach dem Puteal gestaltet, wo sie stark umgebildet ist, sondern nach einer anderen Wiederholung (vgl. z. B. den Gebückten links). Bekanntlich hat schon Michelangelo die Gruppe im Opfer Noahs der Sistina verwendet. Ich halte die Gruppe im Gegensatz zu E. Schmidt (Festschr. Arndt 97) für eine Erfindung ursprünglich der Rundplastik.

<sup>39</sup> Rodenwaldt, Kunst der Antike<sup>4</sup> 308. HdA. Taf. 48, 1. Jüthner, Österr. Jahresh. 24, 123.

<sup>40</sup> Eine Polemik gegen die Ergänzung von B. Schröder (Zur Kunstgeschichte des Auslandes 105) mit den auftretenden Zehen erübrigt sich heute.

<sup>41</sup> Rodenwaldt 313. BrBr. 208. HdA. Taf. 49, 4.

<sup>42</sup> Dazu KdK. 135a; 442a.

Kopf des Marsyas – von Rubens kombiniert? Die für uns maßgebenden Kopien beider Werke, Lancelotti-Glytothek und Lateran, waren ihm doch unbekannt. Den Diskobol konnte er allenfalls aus Sarkophagreliefs<sup>43</sup> oder Gemmen<sup>44</sup> kennen. Den Marsyas? Die Statue des Lateran ist nicht in antiker Schicht gefunden,<sup>45</sup> war früher schon einmal ausgegraben, war dann in einem Bildhaueratelier der Renaissance, wo sie irgendwann wieder verschüttet wurde. Kann sie da Rubens gesehen haben? Oder kennt er eine verschollene Zeichnung nach ihm? Möglich, unwahrscheinlich. Aber er kann ja eine jetzt verlorene Replik gekannt haben. Aber wie kam er zur Kombination von Marsyas und Diskobol? Konnte er ahnen, daß beides Schöpfungen Myrons sind? Das lag ihm doch sicher fern. Also die Verbindung der beiden Werke des Meisters zufällig? Auch das ist ganz unwahrscheinlich.

Der Perseus Myrons ist uns durch eine Bronzestatuette,<sup>46</sup> eine Zistengravierung,<sup>47</sup> eine Vase<sup>48</sup> bekannt, der Kopf in Marmorkopien<sup>49</sup> überliefert. Auf der Vase erschreckt Perseus mit dem Medusenhaupt einen Silen, der heranläuft (Abb. 10). Läuft wie der Silen des Rubens, mit zurückgebogenen Zehen des zurückgesetzten, vom fest auftretenden überschnittenen Bein.<sup>50</sup> Die Haltung des linken Arms durch die Situation bedingt: die Hand deckt das Gesicht; der rechte Arm weit ausgestreckt – das wäre formale Analogie zum Diskobol. Im Vorbild könnte man sich den linken Arm, diesem entsprechend, zum rechten Knie gehend denken.

<sup>43</sup> Louvre, Clarac 187, 455 (als Kind). Bull. Corr. Hell. 71, 23. Vgl. S. 14.

<sup>44</sup> Furtwängler, Antike Gemmen (AG.) Taf. 44, 26/27 usw.

<sup>45</sup> Lippold, Kopien Anm. V 29.

<sup>46</sup> Hamburg, v. Mercklin, Führer 649. Forman Coll. 56. Arch. Anz. 1936, 98.

<sup>47</sup> Helbig, Führer<sup>3</sup> 1768 c. Alinari 20236.

<sup>48</sup> E. Curtius, Ges. Abh. II Taf. 6. Rev. arch. 30, 1929, 197.

<sup>49</sup> Mus. Mussolini VIII 10 und Br.Mus.1743. BrBr. 602-04.HdA. Taf. 50, 2. Unbegründete Zweifel bei Langlotz, Phidias 110 Anm. 5. Den Kopf kann man heute nicht mehr mit dem ganz andersartigen Kasseler Apoll zusammenbringen, er hat mit Pheidias nichts zu tun, läßt sich sehr wohl als Werk von Myrons Spätstufe verstehen.

<sup>50</sup> Hier in der Zeichnung, der Fuß in der Luft.

Ist also auch der rechte Arm des Marsyas<sup>51</sup> ganz ausgestreckt zu ergänzen, der linke im Bogen vorgehend zum Bein? Die Bronze von Patras<sup>52</sup> dagegen streckt die Linke aus, greift mit der Rechten an den Kopf wie der Silen der Vase.

Die Berliner Terrakotte,<sup>53</sup> Bramarbas mit seinem Gepäck, wirkt zunächst als Karikatur – in Umkehrung – des Diskobolen: Beinsetzung, rechter Arm zum linken Knie, Kopfwendung, Krümmung der ganzen Gestalt. Nur der lasttragende linke Arm weicht ab. Als Gesamterscheinung aber steht sie doch dem Rubensschen Silen näher.

Wenn sich auch aus diesen Nachklängen und Umbildungen keine myronische Statue wirklich rekonstruieren läßt, so läßt sich doch eine – oder vielleicht mehrere solche – erschließen,<sup>54</sup> die im Gegensatz zum Marsyas die Grundform des Diskobolen hatte, Silen vorwärts eilend, im Lauf gehemmt. Welche Bedeutung diese hatte, läßt sich nicht sagen. Ein Silen war als Weihung in einem Dionysosheiligtum geeignet, insbesondere für den Sieg im Satyrspiel. Der Silen im Lauf anhaltend – erschreckend? Aus einer Gruppe wie der Marsyas?<sup>55</sup>

Die Verwandtschaft mit dem Diskobolen beweist nicht, daß dieser in reiner Vorwärtsbewegung dargestellt war,<sup>56</sup> und

<sup>51</sup> Bulle, Der schöne Mensch<sup>2</sup> S. 245 f. Die Münzen (Svoronos, Monn. d'Athènes Taf. 89, 26 ff.) sprechen zunächst für Ausstrecken beider Arme. Den rechten können die Stempelschneider auch kaum gegenüber dem Original verändert haben. Dagegen war der linke, wenn er im Bogen zum Beinging, ihnen vielleicht zu schwer klar wiederzugeben. Wenn der rechte Arm ausgestreckt war, so muß er straff gewesen sein (Bulle).

<sup>52</sup> Br. Mus. Bronzes 269. BrBr. 209b.

<sup>53</sup> Bruns, Ant. Terrakotten Abb. 23. Vgl. Dtsch. Lit.Ztg. 1949, 221.

<sup>54</sup> Hoffentlich läßt sich niemand verleiten, wegen des Rubensschen trunkenen Silens wieder die *amus ebria* für Myron in Anspruch zu nehmen (wie Waldhauer, Amer. Journ. of Arch. 50, 241).

<sup>55</sup> Natürlich hat Praxiteles beim Marsyas der Basis von Mantinea (Athen NM. 215; BrBr. 468; HdA. Taf. 85, 3) an den des Myron gedacht, zumal er die gleiche „politische“, antithebanische Bedeutung hat wie dessen Gruppe. Aber die Gestaltung, der Rhythmus ist grundverschieden. Er kehrt im wesentlichen wieder beim Hermes der eleusischen Pelike (FR. 70), der „praxitelischen“ der Kertscher Vasen („Kybele“ zur sitzenden Muse von Mantinea usw.).

<sup>56</sup> Zuletzt Jüthner (Anm. 39), dessen eingehende Untersuchungen die von Sieveking (zu BrBr. 681) begründete Achsendrehung nicht widerlegt

nicht, wofür trotz aller Einwände sehr viel spricht, in Drehbewegung.<sup>57</sup> Die gleiche Grundform konnte zu einer solchen wie zur Darstellung des Laufes ausgestaltet werden. Haben wir einen Laufenden des Myron in dieser Form, so ist zu fragen, ob nicht dessen berühmter Läufer, die berühmteste Läuferstatue des Altertums, ob nicht Myrons Ladas<sup>58</sup> in ähnlicher Weise gebildet war. Die sehr durchdachten Ausführungen Eduard Schmidts über den Lauf in archaischer und frühklassischer Zeit, die auch heute noch im wesentlichen ihre Gültigkeit bewahren, sollen keineswegs leicht beiseite geschoben werden, und die Statue in Palermo,<sup>59</sup> die er für den Ladas heranzieht, geht gewiß auf ein Werk der Zeit zurück. Aber sie hält sich im Typischen: die Schöpfung Myrons muß etwas Außergewöhnliches, Untypisches gewesen sein wie sein Diskobol. Wie man auch das erste Ladas-Epigramm im einzelnen interpretieren mag,<sup>60</sup> die Worte ἐπ' ἀκροτάτῳ ὀνοχι müssen etwas über die Stellung aussagen. Wenn nur der Diskobol den linken Fuß mit den Zehen aufstellt, wenn wir das gleiche beim Rubensschen Silen, beim Silen der Vase finden, wenn wir den laufenden Silen in der dem Diskobol verwandten Haltung sehen, dann werden wir uns auch den Ladas so vorstellen, also das zurückgesetzte Bein mit der Zehenspitze aufstehend, von dem vorgesetzten, das mit voller

---

haben. Der Diskobol ist Hyakinthos (Gemme Br. Mus. 1855), der beim Diskoswurf umkommt; bei einer Wurfart, wo der Werfende das Ziel nicht im Auge hat, ist ein solcher Unfall verständlich.

<sup>57</sup> Drehbewegung haben auch die Winterschen Mänaden (Anm. 9), die meist mißverstanden und in zwei sich begegnenden Reihen angeordnet werden, statt, wie das auch aus einigen Repliken abzuleiten ist, abwechselnd einander zu- und abgewandt wie die Waffentänzer Vatikan, S. d. Muse 489.

<sup>58</sup> Studniczka, Ber. d. sächs. Ges. 1900, 329. E. Schmidt, Münch. Arch. Stud. 256; 347. Gründel, Die Darstellung des Laufens in der griech. Kunst 58. Pauly-Wissowa, RE. XVI, 1126. Anth. Pal. XVI 54/55. Die Zuweisung an den jüngeren Myron (Six, Bull. Corr. Hell. 27, 364), die leider auch Studniczka (Neue Jb. 1926, 404) angenommen hat, entbehrt wirklicher Begründung.

<sup>59</sup> EA. 552.

<sup>60</sup> Wilamowitz, Hermes 65, 255, der mit Recht betont, daß ἀκροτάτος ὀνοξ zusammengehört (nach Analogie von Ilias 16, 640, Euripides Ion 1166, Platon Laches 183B). Dieses Auftreten mit der Fußspitze konnte auch bewundert werden, wenn der andere Fuß voll auftrat.

Sohle auftritt, überschritten. Dazu kontrapostisch die Arme bewegt, den der Seite des zurückgesetzten Fußes vor, den andern zurück. Damit ergibt sich die Verschiebung des Rumpfs wie beim Diskobol. Im Gegensatz zu diesem muß der Kopf vorgestreckt, erhoben gewesen sein. Erst die Überschneidung der Beine gibt die Illusion fortgesetzter starker Bewegung.

Ladas ist am Ziel:<sup>61</sup> der vorgesetzte Fuß steht dort auf, der Lauf ist damit gehemmt. Das ist wieder der Rhythmos, das Gegeneinander der Bewegungen.<sup>62</sup>

So käme dieser in der Phantasie zu rekonstruierende Ladas doch wieder der Statue nahe, die man früher mit ihm in Verbindung gebracht hat, dem Knaben von Subiaco?<sup>63</sup> Bei der Ansicht von seiner Rechten<sup>64</sup> überschneidet das rechte Bein,<sup>65</sup> der rechte Fuß steht voll auf, der linke nur mit der Spitze, der Rumpf ist gedreht wie beim Diskobol. Vielleicht, daß der Künstler den Ladas im Sinn hatte. Aber die Statue gehört, das weiß man jetzt, einer viel späteren Zeit an.<sup>66</sup> Die eckige Bewegung, der, gerade

<sup>61</sup> Gewiß, man kann auch für den Ablauf Gründe vorbringen (Schmidt), so die Fortsetzung des Epigramms *πηδήσει τάχα χαλκός*. Andererseits spricht aber auch diese vom *ἄσθμα κοίλων ἐκ λαγόνων*, was beim Start nur „prolep-tisch“ gemeint sein könnte. Startender Läufer, „äginetische“ Bronze aus Olympia: I. Olympia-Bericht Taf. 23/24; Kunze, Neue Meisterwerke aus Ol. Abb. 55-57.

<sup>62</sup> Die Illusion der Bewegung wird beim startenden Läufer gefördert, wenn, vor dem Lauf, das entlastete Bein schon vorgesetzt wird, beim ankommenden, wenn es noch zurück ist.

<sup>63</sup> BrBr. 249. Thermenmuseum, Paribeni 1932, 456. Helbig, Führer<sup>3</sup> 1353. Kallmann, JdI. 10, 46 ff. Carpenter, Mem. Amer. Acad. 18, 304. Hahr, Bewegungsgestalten 47.

<sup>64</sup> Corolla Archaeologica (Acta Inst. Rom. R. Sueciae II) Taf. L, 2. Phot. inalt. 895 b (nicht ganz reine Rückansicht).

<sup>65</sup> Doch sind die Beine so weit auseinander, daß auch das jenseitige nicht verdeckt wird.

<sup>66</sup> Vgl. DLZ. 1935, 737. Zur Anatomie vgl. H. Hoepke, Zeitschr. f. Anatomie und Entwicklungsgesch. 66, 199 ff. Gewiß besteht eine Ähnlichkeit mit der zusammenbrechenden Niobide BrBr. 706-09 (HdA. Taf. 65, 2) und es ist durchaus verständlich, wenn Furtwängler (diese SitzBer. 1907, 218) gleiche Zeit und Richtung sah. Dennoch hat die Niobide eine ganz andere Harmonie, hat nicht die komplizierte Drehung. Vgl. Amelung bei Helbig, dessen Ansicht, der Knabe sei von der vorderen Schmalseite zu betrachten, allerdings unhaltbar ist. Nur die Profilansicht gibt einen plastischen Zusammenschluß.

im Gegensatz zu Diskobol und Silen, gewollt harte Umriß sind antiklassisch, hellenistisch. Analogie bietet Auge in dem Bild, wo Herakles sie überfällt,<sup>67</sup> das man dem späteren 3. Jh. v. Chr. zuweisen wird. Eine Vorstufe, mit dem lang am Boden liegenden linken Unterschenkel, bietet der Hermaphrodit der Gruppe Dresden.<sup>68</sup> Nur ist hier noch Tradition der klassischen Harmonie.

Mag hier eine spätere Reminiszenz an den myronischen Ladas vorliegen oder nicht – wir fragen nach der Vorstufe. Da bietet sich die vatikanische Wettläuferin.<sup>69</sup> Auch sie siegreich am Ziel. Der vorgesezte Fuß voll auftretend, der zurückgesetzte auf eine Scheibe gestellt – in der Kopie. Im Original? In der Luft? Polyklet erfand das *une crure insistere*;<sup>70</sup> man hat sich gegen Hausers<sup>71</sup> Erklärung, daß hier wirklich Stehen auf einem Bein gemeint sei, gesträubt. Aber wir dürfen nicht von „unserm Gefühl“ ausgehen, wenn auch der „*talo incessens*“<sup>72</sup> mit seinem Treten, den Hauser heranzieht, uns als römischer Athlet besser zu passen scheint denn als griechischer und vor allem das Motiv dieser Kleinbronze so „unklassisch“ ist. Allerdings ist auf einem Kinder-sarkophag (oben A. 43) der „*talo incessens*“ wie der myronische Diskobol verwendet.

Wenn es heißt, das *uno crure insistere* sei ein *proprium* des Polyklet, so kann es doch schon vor ihm versucht worden sein:

Die Ausbreitung in die Fläche spricht dafür, daß die Räumlichkeit der hellenistischen Hochstufe (Doidalsas) schon überschritten ist. Daß der Meister sich an Werke des frühklassischen Stils angelehnt hat, ist nicht zu bezweifeln. Sachlich ist zu beachten, daß im 5. Jahrhundert kaum ein Sieger statuarisch im Zusammenbrechen dargestellt worden wäre.

<sup>67</sup> HBr. 47. In den Repliken der rechte Arm vorgestreckt, dadurch die Gestalt der Statue noch ähnlicher, also wohl das Originale.

<sup>68</sup> Anm. 35.

<sup>69</sup> Vatican, Cand. V 5 (222). Vgl. den vorbereiteten Katalog der vat. Skulpturensammlung III 2. BrBr. 521. HdA. Taf. 47, 4. B. Schroeder, Röm. Mitt. 24, 109; Arch. Anz. 1920, 79, A. 1. Helbig, Führer<sup>3</sup> 364.

<sup>70</sup> Plin. 34, 36.

<sup>71</sup> Österr. Jahresh. XII 116.

<sup>72</sup> Auch wenn der Wortsinn nicht gestattet, diese Stelle heranzuziehen, einen „mit dem Fuß Angreifenden“ zu verstehen (Müller-Graupa, Phil. Wochenschr. 1922, 208; Köstermann, Glotta 21, 56), der *talo incessens* also ein anderes Motiv gehabt hat, kann natürlich eine andere Statue Polyklets das Stehen auf einem Fuß gezeigt haben.

verständlich, daß man in einer Zeit, als man sich vom Archaischen, von der Tradition überall frei machte, Haltungen, Wendungen, Verkürzungen, Ponderation neu gestaltete, daß man da auch über die Entlastung des einen Beins hinaus zu seiner völligen Loslösung ging, daß freilich erst Polyklet dafür eine befriedigende Haltung fand. Der Meister der Wettläuferin könnte einen solchen Versuch gemacht haben, der rückwärtige Fuß im Original frei in der Luft. Aber: man sieht die „gereinigte“ Fassung, wie sie Schröder abbildet:<sup>73</sup> das erscheint auch als Experiment einer tastenden Zeit, eines zweitrangigen Künstlers, unmöglich.

Die Deutung der vatikanischen Statue auf eine Wettläuferin,<sup>74</sup> nicht Tänzerin,<sup>75</sup> soll hier nicht nochmals begründet werden. Die Tracht stimmt im großen mit der der olympischen Wettläuferinnen<sup>76</sup> überein. Nur ist der Chiton, der dort ὀλίγον ὑπὲρ γόνατος „kurz über (d. h. oberhalb) dem Knie“ aufhört, hier noch kürzer. Der Palmzweig – der Preis war der Olivenkranz – könnte nur allgemeines Siegeszeichen sein. Die Siegerin weihte ein gemaltes Bild, das Original kann also keine olympische Statue sein. Dagegen kommt der spartanische Agon der Dionysiades<sup>77</sup> in Frage, der dem olympischen wohl ähnlich war. Die Tracht ist auch die der Karyatiden, der *saltantes Lacaenae*<sup>78</sup> – womit aber die Deutung auf Tänzerin nicht gestützt werden kann. Also vielleicht ein für Sparta geschaffenes Werk. Der anscheinend nach Sparta gehörige Eros Soranzo<sup>79</sup> ist in Proportion und Haar vergleichbar. Für Stirnhaar und Entblößung der Beine bietet die etwas jüngere reitende Amazone in Neapel<sup>80</sup> Analogien.<sup>81</sup>

Bei der Wettläuferin hat das Urteil über den „Moment“ geschwankt: Start oder Ankunft? Oder der Lauf selbst? Nein, gewiß ist es ein Halten, vor oder nach dem Lauf. Das bewegte

<sup>73</sup> Röm. Mitt. 24, 113.

<sup>74</sup> E. Q. Visconti, Mus. Pio-Clem. III 27.

<sup>75</sup> Schröder.

<sup>76</sup> Paus. V 16, 3.

<sup>77</sup> Paus. III 13, 7. Vgl. Amelung b. Helbig.

<sup>78</sup> Wie Berlin Mus. K 184.

<sup>79</sup> Ermitage, Waldhauer W 85. Replik Sparta Mus. TW. 94.

<sup>80</sup> Neapel G. 1489. BrBr. 355; EA. 772/73.

<sup>81</sup> Zu ihrem Gewand vgl. FR. 116.

Gewand kann aber kaum die kommende Bewegung der Startenden vorausnehmen, zu deutlich wird es vorn angepreßt, hinten weggeweht. Ein Künstler strengen, vorklassisch realistischen Stils konnte nur wirkliche Bewegung meinen, also Anhalten, Ziel.<sup>82</sup> Entscheidend ist die Übereinstimmung<sup>83</sup> mit einem klassischen Werk, der Nike des Paionios. Sie entspricht in allem Wesentlichen der Wettläuferin: Vorneigen des Körpers (bei der hoch aufgestellten, von oben herabkommenden Nike natürlich noch stärker), der rechte Fuß in der Luft, das Gewand vorn angepreßt, hinten abschwingend. Genau übereinstimmend ist auch, wie der rechte Unterschenkel vom linken etwas gedeckt wird.<sup>84</sup> Paionios hat eine strenge Formung benutzt, umgedeutet.

Hier also wieder ein Argument für das Freischweben des entlasteten Fußes. Aber nehmen wir selbst an, der Künstler der Wettläuferin habe wirklich diese Haltung gewagt, verständlich, daß Myron, trotzdem er gewiß eine technische Kühnheit nicht gescheut, eine kühne Bewegung gesucht hätte, dieses Freischweben des Fußes beim Ladas nicht, wie es Studniczka angenommen hatte, wählte. Er brauchte wie beim Diskobolen ein Gegengewicht, nicht technisch, nicht gegenständlich, sondern rhythmisch. Und wenn er beim Läufer vielleicht noch weiter ging als beim Diskoswerfer, die Zehen noch mehr löste, sie mußten den Boden berühren.

Diskobol, Ladas, Silen geben eine Reihe myronischer Bewegungsgestalten, der gleichen Grundform: Überschneiden des vorgesetzten Beins, der zurückgesetzte Fuß mit der Spitze aufstehend, der Rumpf gedreht. Auf der andern Seite ebenso entgegengesetzt rhythmisch, aber andere Grundform, der Marsyas: der vorgesetzte Fuß mit der Spitze auftretend, das zurückgesetzte Bein nicht überschritten, der Rumpf nicht gedreht, schräg zur Hauptansicht. Zum Marsyas gehört der Aktaion, der

---

<sup>82</sup> Bei der Deutung auf eine Startende meint man, der Kopf sei „wie aufhorchend zur Seite gesenkt.“ Natürlicher Ausdruck der Laufbereitschaft wäre Aufblicken, Ausschauen nach dem Ziel.

<sup>83</sup> Beobachtet von Hahr, Bewegungsgestalten 47.

<sup>84</sup> Nicht zu erkennen in der Schrägansicht bei Rodenwaldt, Kunst der Ant.<sup>4</sup> 324. Richtig BrBr. 444; HdA. Taf. 51, 2.



durch die Londoner Statuette,<sup>85</sup> allerdings nur unvollkommen, repräsentiert wird, wie der Silen in der Vasenmalerei nachwirkt.<sup>86</sup> Der myronische Kopftypus Perinth, der wohl Aktaion darstellt – Repliken mit Geweihansatz oder Tierohr<sup>87</sup> – gehört anscheinend zu einer ruhig stehenden Gestalt,<sup>88</sup> kann daher hier nicht herangezogen werden.

Aber gehört zu den bewegten Gestalten nicht auch der Perseus des Myron? Catull<sup>89</sup> spricht davon, daß er nicht schnell genug ist, um Camerius zu treffen; nicht wenn er Kretas Wächter (Talos) sei, nicht wenn er auf dem Pegasos flöge, nicht *Ladas ego pinnipesve Perseus*, nicht hat er das Gespann des Rhesos. Die Zusammenstellung von Ladas und Perseus sieht doch – und so ist es auch früher gefaßt worden – nach Anspielung auf die Kunstwerke aus. Zum Ladas des Myron der Perseus des Myron, beide in schneller Bewegung. Aber wir erkennen ja den Perseus Myrons in dem ruhig stehenden Heros (S. 6). Nun gibt es zu diesem einen Konkurrenten, den Perseus des Pythagoras. Favorinus<sup>90</sup> spricht davon, daß eine Statue unbeweglich am Platze bleibe, auch wenn sie Flügel habe, wie der Perseus des Pythagoras. Man rede nicht davon, der Sophist habe Myron und Pythagoras verwechselt: abgesehen davon, daß er

---

<sup>85</sup> Br. Mus. 1568. BrBr. 209. Benutzt auf der Vase Br. Mus. F 176 (Jacobs-thal, Aktaion, Marburger Jahrb. V 14, Abb. 17). Mit der Statue hat man ferner richtig zusammengestellt das Cameofragment Br. Mus. 3555, das einen ganz myronischen Kopf zeigt. Furtwängler hat (KISchr. I 194) die Aktaionstatue noch für spätere Umbildung des Marsyas gehalten. Er wäre gewiß auf die richtige Lösung gekommen, wenn er den Cameo nicht für modern gehalten hätte.

<sup>86</sup> Zum Aktaion mit den Hunden darf man an den unter den Werken Myrons Plin. n. h. 34, 57 genannten Hund erinnern.

<sup>87</sup> Dresden, BrBr. 542. Kunsthandel (Hornansätze). Vatican, Mag. K. 54 (Tierohr).

<sup>88</sup> Statue Kyrene nach V. H. Poulsen, Acta Archaeol. 11, 28; From the Coll. Ny Carlsberg 3, 78. Möglich wäre, daß der Kopf hier mit einem andern Körpertypus als dem originalen verbunden war, wie die bärtige Replik der Ermitage (Waldhauer 65) eine von den anderen verschiedene Halswendung hat, also zu einem anderen Körper gehörte.

<sup>89</sup> 55, 25. Zur Stellung im Gedicht vgl. die Ausgaben Lachmann, Vahlen, Roßbach.

<sup>90</sup> Ps.-Dio Chrysost. 37, 10, dazu richtig Sauer, Rhein. Mus. 72, 532.

dann eher den Bekannten für den weniger Bekannten eingesetzt hätte als umgekehrt, er hat gewiß Kenntnisse gehabt, die über das Triviale hinausgehen, und will sie zeigen: er sucht das weniger Bekannte. Und der Gegensatz zum Feststehen der Statue wird erst sinnfällig, wenn diese nicht allein Flügel hat, sondern auch in bewegter Haltung dargestellt ist. Die Flügel nennt Catull. Auch dann hat sein Vers eine Pointe, wenn dem Werk des Myron das des Pythagoras gesellt wird; diesen kennen wir als Rivalen des Myron, mit dem er in wirklicher Konkurrenz gestanden haben muß.<sup>91</sup> Und hier kann Myron mit Bewußtsein seinen Perseus dem des Pythagoras gegenübergestellt haben: jener folgt noch der alten Tradition, der laufende, fliegende, flüchtende Perseus ist uralter Bildtypus. Myron bildet ihn als Sieger, ruhig, mit dem hoherhobenen Gorgonenhaupt schreckend.

Wenn wir von dem laufenden Perseus des Pythagoras wenn nicht eine direkte Anschauung, so doch wenigstens eine Vorstellung in unserer Phantasie gewinnen wollen, so müssen wir fragen, was wir denn überhaupt von seiner Kunst wissen.<sup>92</sup> Das, was wir zu wissen glaubten, wovon man immer wieder ausgegangen ist, hat L. Curtius<sup>93</sup> kürzlich wieder völlig in Frage gestellt. Die Münzen mit dem Apollon von Kroton, die Gemmen mit Philoktet will er nicht gelten lassen.

Bleiben wir zunächst bei dem Werk, das er noch dem Meister läßt – obwohl hier gerade kein Anknüpfen an eine Überlieferung möglich ist –, dem „Tyrannenmörder“ Boboli.<sup>94</sup> Curtius will diesem freilich den Kopf nehmen, er passe mit seinem Lockenhaar nicht in die Zeit. Er übersieht dabei, daß auch die Pubes „freies“ Haar hat. Das Haar ist tatsächlich im Verhältnis zur Strenge der Gesichtsformen, der Proportion mit der niederen

---

<sup>91</sup> Plin. 34, 69. Überlieferung unklar. Daß beim Pankratiasten in Delphi, vielleicht auch bei Leontiskos der „Sieg“ des Pythagoras nicht nur eine ästhetische Bewertung bedeutet, sondern auf einen Agon weist, zeigen die Analogien (Timanthes, ephesische Amazonen u. a.). Die Sache braucht hier nicht neu erörtert zu werden. Vgl. Anm. 143.

<sup>92</sup> Vgl. Phil. Wschr. 1928, 402.

<sup>93</sup> JdI. 59, 1 ff.

<sup>94</sup> EA. 96–98; 3423/24, Phot. Giraudon 2933/34; 2917; HdA. Taf. 45, 1. Curtius Abb. 21. Langlotz, Phidiasprobleme 98, Anm. 3.

Stirn, dem starken Kinn auffallend frei: das begründet eben die Zuweisung an Pythagoras: *expressit capillum diligentius* – im Gegensatz zu Myron. Damit ist schon weiter erwiesen, daß der Diskobol Ludovisi,<sup>95</sup> den, Langlotz und Bulle folgend, Curtius dem gleichen Meister zuweisen will, nicht auf Pythagoras zurückgehen kann, denn sein Haar muß auch im Original ganz „primitiv“ gewesen sein.<sup>96</sup> Aber sehen wir von den Köpfen ab, vergleichen nur die Körper. Unbestreitbar, der Diskobol ist eine großartige, in ihrer Wucht packende Bewegungsgestalt. Aber wo ist ähnliche Form, etwa in der Rumpfmuskulatur? Und Kraft und Gewaltsamkeit der Bewegung ist es ja nicht, was dem Pythagoras nachgerühmt wird, sondern Rhythmus und Symmetrie, klassische Ausgewogenheit im Gegensatz zur alten Unausgeglichenheit. Und die Ausgewogenheit fehlt dieser ungeschlachten Gestalt durchaus. Der Diskobol bleibt bei allen Unterschieden<sup>97</sup> doch am besten bei den Tyrannenmördern, beim Harmodios. Man vergleiche etwa die Rückenansichten.<sup>98</sup> Vor allem charakteristisch ist die Kopfwendung mit den starken Halsfalten.<sup>99</sup> Gegenüber dieser Härte und Wucht des strengen Stils<sup>100</sup> ist der Kämpfer Boboli schon klassisch.

Ich will von den Werken, die Curtius sonst noch heranzieht,<sup>101</sup> nicht sprechen: freies Haar, Rhythmus und Symmetrie im klassischen Sinn vermessen wir auch da. Gewiß, *nervos et venas* könnten die Kopien unterdrückt haben, sie zeigt auch die Statue Boboli nicht, wenn sie nicht an den verlorenen Armen und Beinen angegeben waren.

<sup>95</sup> Hüftherme BrBr. 229b; EA. 245/46. Curtius Abb. 10 ff. Langlotz, Bildhauerschulen 149. Bulle, Ath. Mitt. 55, 189.

<sup>96</sup> Flach anliegendes Haar, und wenn es noch so fein ziseliert war (Curtius S. 14), mußte einem Späteren als primitiv gelten, wie das des myronischen Diskobolen, das doch mindestens so fein ist.

<sup>97</sup> Langlotz, Antike 6, 14.

<sup>98</sup> Curtius Abb. 19 und EA. 3425.

<sup>99</sup> Curtius Abb. 17 und BrBr. 326.

<sup>100</sup> Lukian Rhet. praec. 9: ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρά.

<sup>101</sup> Zum „Pollux“ des Louvre bemerkt Curtius 22 A. 1 richtig, daß der Kopf nicht zugehört. Er ist, wie längst erkannt, Replik dessen des Faustkämpfers Lansdowne (Mich. 36; Furtwängler zu BrBr. 596/97, S. 3). – Richtig trennt Curtius den Torso von Milet (Langlotz, Bildhauerschulen Taf. 3) ab, betont, daß er isoliert ist. Ich weiß nicht, wer einmal vermutet hat,

Vom „Tyrannenmörder“ Boboli ist eine Replik, ein Torso in Rom, bekannt.<sup>102</sup> Auch ein zweiter Torso, der als nahe verwandt erkannt ist, könnte als Wiederholung betrachtet werden, im Louvre.<sup>103</sup> Die konventionelle Chlamys erweist sich ohne weiteres als Kopistenzutat. Der Torso wird richtig als Aktaion erklärt: am linken Oberschenkel, an der rechten Hüfte sind Spuren der anspringenden Hunde erhalten. Also die gleiche Darstellung, die wir auch beim Myron fanden (S. 16). Hier sehen wir nun auch am linken Oberarm die Ader, die wir gewiß nicht der Modernisierung durch den Kopisten zuschreiben werden. Als weitere Wiederholung könnte man eine ebenfalls schon früher herangezogene Statue aus Ephesos ansprechen.<sup>104</sup> Die Chlamys zwar, die sie mit dem Pariser Torso gemein hat, werden wir nach ihrer Stilisierung wieder als Kopistenzutat erklären – im einzelnen weicht sie auch von der des Torso ab. Sicher ist ebenfalls ein Jäger dargestellt, an der Baumstütze sind Reste eines Hundes erhalten. Es muß freilich nicht Aktaion sein. Keil deutet auf Androklos, den mythischen Stadtgründer von Ephesos, weil in der Nähe ein Eberbein gefunden ist: Androklos kämpft auf ephesischen Münzen mit dem Eber.<sup>105</sup> Der Kopf ist offenbar „modernisiert“. Die Statue könnte Umdeutung des Aktaion sein.

Möglich aber wäre auch, daß die drei Statuen – Typus Boboli, Aktaion, Androklos<sup>106</sup> – drei Originale des gleichen Meisters repräsentieren: der Kopf der Statue Boboli hat nichts, was auf Aktaion deutet – wie das beim Kopftypus Perinth der Fall ist, was freilich die Deutung nicht ausschließt. Die Haarbinde, die formal die wichtige Funktion hat, einschneidend das lockere Haar, eben das Neue bei Pythagoras, sinnfällig zu

---

er sei nicht original, sondern klassizistisch oder archaisch. Das scheint mir nachprüfenswert. Seltsam ist die Pubes. Der Torso stammt aus dem Theater, wo die archaischen „Karyatiden“ (Bulle, Abh. d. Bayer. Akad. XXX 2, 21; Louvre C. s. 2793–95) gefunden sind.

<sup>102</sup> Mus. Mussolini VIII 6. Helbig, Führer<sup>3</sup> 1025. Phot. Alinari 28056.

<sup>103</sup> C. s. 2. Fröhner 104. Giraudon 1288. Vgl. zum folgenden zu EA. 3423/24.

<sup>104</sup> Smyrna Mus. 45. J. Keil, Österr. Jahresh. Beibl. 24, 47.

<sup>105</sup> Benndorf, Forsch. in Ephesos I 54. Nicht der Typus der Statue.

<sup>106</sup> Dieser war allerdings Feind von Samos, der Heimat des Pythagoras.

machen,<sup>107</sup> wäre auch bei Aktaion möglich. Aber die Parallele des myronischen Aktaion weist auf die andere Erklärung: wie da der Torso von dem des Marsyas sich nicht wesentlich unterscheidet, erst Kopf und Arme die Differenzierung beider Schöpfungen ergeben, so kann auch bei den drei Werken in Kopf und Gliedern jedesmal so viel Eigenes gewesen sein, daß sie, vollständig, ganz verschieden wirkten. Wie die Glieder zu ergänzen sind, bleibt zum Teil problematisch. Androklos stand offenbar mit beiden Füßen fest auf dem Boden auf.<sup>108</sup> Der Aktaion ist, wie der myronische, auf Vasen – attischen und unteritalischen – wiedergegeben.<sup>109</sup> Sie zeigen, daß er in der Rechten die Lanze erhob, während der myronische sich mit dem Schwert verteidigt. Das rechte Bein ist auf den Vasen stets kniend höher aufgesetzt. Auch der Pariser Torso, bei dem das Bein bis auf den Ansatz verloren ist, kann so ergänzt werden. Wir fragen nur, ob das bei einer Statue strengen Stils wahrscheinlich ist. Doch darüber später. Das Aufknien zeigt auch das Vasenbild, das den Londoner Aktaion wiedergibt,<sup>85</sup> aber hier zeugt die Statue für das Aufstehen beider Füße; das werden wir auch für das Original annehmen.

Bestand dieser Unterschied – Stehen und Halbknien – zwischen beiden Aktaionstatuen oder nicht, so ist er doch der weniger wichtige. Sie sind umgekehrt bewegt, aber nicht Umkehrungen. Da bei beiden der rechte Arm erhoben ist, kommt ein verschiedener Kontrapost zustande. Weiter hat der Londoner das Schwert über dem Kopf geschwungen, den Arm gebeugt, dem Kopf nahe; der Pariser führt den Speer, hat den Arm ausgestreckt,<sup>110</sup> vom Kopf entfernt. Der Speer selbst überquert den Körper, das Ziel, der angreifende Hund, ist auf der anderen Seite – dort, beim Londoner, ist der Körper nicht überschritten. Noch wichtiger ist die Rhythmik des Rumpfes: bei „Pythagoras“ weicht

<sup>107</sup> Bekanntlich dann im hochklassischen Stil Hauptwirkungsmittel (Diadumenoï, Lemnia usw.). Beim delphischen Wagenlenker erst schüchtern im Seitenhaar beginnend.

<sup>108</sup> Er könnte auch mit dem Eber verbunden gewesen sein.

<sup>109</sup> Jacobsthal (Anm. 85) Abb. 12; 14–16. Etruskische Urnen: Brunn, Urne II tav. III.

<sup>110</sup> Nach dem Ansatz nicht so gestreckt wie auf Jacobsthal Abb. 12, sondern mehr wie 14–16.

er nach seiner Rechten aus, der linke Kontur ist elastisch eingebogen, bei Myron der entsprechende rechte Kontur gerade, starr. Entsprechend unterscheiden sich auch die Mittellinien der beiden. Auch auf den Vasenbildern, die den beiden Statuen folgen, läßt sich dieser Unterschied feststellen.

Weiter ließ sich anschließen der von Ferri auf Boreas gedeutete Torso von Bengasi.<sup>111</sup> Körperformen, Pubes, Kurve von linkem Kontur und Mittellinie, Auseinandertreten der Beine entsprechen. Der rechte Arm war etwas anders gehalten, der Kopf ging zurück, zur rechten Schulter; Ansätze von Gewand deuten darauf, daß Boreas die Oreithyia trug. Selbst eine für die Zeit so kühne Freigruppe dürfen wir Pythagoras zutrauen.

Gegenüber dem Rhythmus, den die Statue Boboli zeigt und den wir dem des myronischen Marsyas entgegensetzten, ist der anderer Werke des Pythagoras komplizierter, der des Philoktet, des Apoll von Kroton. Freilich hat Curtius die Verbindung dieser Werke mit Pythagoras bestritten. Gewiß, sie sind nicht einfach bezeugt, und wenn die Einwände von Curtius stichhaltig sind, müssen wir von ihnen absehen. Welcher Art sind diese Einwände? „Apoll und die Schlange, die von seinen Pfeilen durchbohrt wird“ hat Pythagoras gebildet. Der Gegenstand erscheint auf Münzen von Kroton<sup>112</sup>. Die Münzen werden um 420–390 gesetzt. Der Apoll ist aber offenkundig ein strenges Werk, das spricht dafür, daß Älteres wiederholt ist. Der Apoll des Pythagoras ist in erster Linie in Unteritalien, dem Wirkungsbereich des Meisters zu suchen, außerhalb von Kroton kennen wir den Gegenstand dort nicht. Daß auf Münzen großen Stils keine Kopien von Meisterwerken vorkämen, ist keine „methodische Erfahrung“, sondern eine Annahme, eine unrichtige: in Kyzikos haben wir bekanntlich solche Wiedergaben von Statuen in klassischer Zeit auf den Elektronstateren.<sup>113</sup> Es spricht auch

<sup>111</sup> Notiziario III 91. Die Rückansicht Fig. 2 gut zu vergleichen mit EA. 3423.

<sup>112</sup> Regling, Die ant. Münze als Kunstwerk 517. Sylloge Nummorum, Dan. Nat. M. Italia III pl. 34, 1773.

<sup>113</sup> v. Fritze, Nomisma VII, 26, Taf. IV 5 (Waffenläufer); 6 (Tyrannennörder). Vgl. auch den schlangengewürgenden Herakles der Liga von 394 (Röm. Mitt. 61, 96).

kein innerer Grund dagegen: wenn der Stempelschneider denselben Gegenstand zu geben hatte, der in einer Statue vor ihm stand, konnte sie ihm Vorbild sein, namentlich wenn die Statue gleichsam ein Wahrzeichen der Stadt war, an ein bedeutsames Ereignis erinnerte. Also bleibt die Annahme von Urlichs<sup>114</sup> wahrscheinlich. Sie muß natürlich gestützt werden durch Kongruenz des Apoll mit anderen Werken.

Beim Philoktet macht Curtius geltend, daß er auf einigen Gemmen sich an einem Felsen hält,<sup>115</sup> wenn dieser auf anderen<sup>116</sup> weggelassen ist, so sei immer das reichere Motiv das echtere. Als ob nicht eine „Ausmalung“ ebensogut möglich wäre, wie ja auch auf Vasen die übernommenen statuarischen Figuren in eine „malerische“ Umgebung gesetzt werden. Aber selbst der Fels könnte bei einer Statue des Pythagoras vorhanden gewesen sein, wie bei Schmidts Ladas die Ablaufsäule. Auch hier ist der Satz, daß es in dieser Klasse von Denkmälern überhaupt keine Kopien berühmter griechischer Statuen gäbe, eben eine These, nicht mehr, ohne innere Begründung. Es bestand gewiß keine Hemmung, eine berühmte Statue nachzubilden, wie man ein berühmtes, ein eindrucksvolles Bild wiedergab, wie auch italische Vasen Statuen nachbilden.<sup>117</sup> Aber Curtius räumt ja selbst ein, daß das von ihm vorausgesetzte Gemälde mit dem Philoktet des Pythagoras zusammenhängen könnte. Also schieben wir ein Zwischenglied ein, obwohl für ein Gemälde der Fels als „Versatzstück“ wieder zu wenig scheint. Immerhin, auch wenn wir die Gemmen direkt von der Statue herleiten, heißt es, Replikenkritik treiben. Die Mehrzahl der Gemmen zeigt den rechten Arm Philoktets zurückgenommen, so daß er den Körper nicht überschneidet. Nur ein griechischer Stein,<sup>118</sup> der aus der Reihe herausfällt, gibt ihn vorgehend, übergreifend. Haben die italischen Gemmenschneider das Überschneiden nicht gewagt, oder hat der griechische die altertümlich harte Haltung harmoni-

<sup>114</sup> Rhein. Mus. 44, 265.

<sup>115</sup> AG. T. XX 68/69 usw.

<sup>116</sup> Ebd. XXI 20 ff. Lippold, Gemmen XLII 8.

<sup>117</sup> Perseus o. A. 48. Doryphoros: Hauser, Österr. Jahresh. 12, 113, Abb. 62. Vgl. auch die hier behandelten Aktaionstatuen.

<sup>118</sup> AG. XXXI 10.

scher machen wollen? Doch wohl letzteres. Der rechte Arm ist auf den italischen Gemmen bald gestreckt,<sup>119</sup> bald im Ellbogen gebeugt.<sup>120</sup> Letzteres, das Kompliziertere, muß das Echte sein.

Man führe dagegen nicht Eteokles<sup>121</sup> und Apollon, die beide mit dem rechten Arm vorgreifen, an: da ist es Kontrapost zum zurückgesetzten rechten Bein, während bei Philoktet die Bein-  
stellung umgekehrt ist.

Wie war der Philoktet gesehen? Haben ihn die Gemmenschneider erst ins Profil gebracht? Sachlich: das tastende mühevoll Vorschreiten kommt nur im Profil, wo der Beschauer den Heros an sich vorüberhinken sieht, zur Geltung. Formal: nicht denkbar, daß die Statue von „vorn“, von der Schmalseite sich präsentierte, wo auch das Übergreifen des Beins nicht raumschaffend wirkte. Philoktet muß Profilfigur gewesen sein wie der Diskobol.

Philoktet und Diskobol stehen sich im Aufbau auch sonst sehr nahe: Kontrapost des vorgenommenen Beins, das das linke überschneidet, zum zurückgenommenen rechten Arm, des vorgehenden linken Arms zum rechten Bein, Zusammenkrümmung und Schrägstellung des Torsos. Entsprechend rhythmisiert denken wir uns ja auch den Ladas. Bei diesem muß auch der Kopf nach vorn erhoben gewesen sein, nicht wie der des Diskobolen rückwärts geneigt, also die Ähnlichkeit mit Philoktet noch größer.<sup>122</sup> Gemeinsam ist auch die Statik: die volle Last ruht auf einem Fuß, der andere berührt nur mit der Spitze den Boden. Aber während es bei Diskobol (und Ladas) der vorgesetzte rechte ist, der trägt, ist es bei Philoktet der zurück-

<sup>119</sup> AG. XXI 20.

<sup>120</sup> Ebd. 21 ff.

<sup>121</sup> Auf die bei Tatian Ad Gr. p. 33, 24 Schw. genannte Gruppe des Bruderkampfs hat man gewiß mit Recht Reliefs etruskischer Urnen mit dieser Szene zurückgeführt. Es sind die, welche am stärksten plastisch wirken und die „rhythmischen“ Kontraste zeigen: Brunn, Urne II tav. XIIa; Milani, Museo archeol. t. LVI. Polyneikes auf Fels kniend. Sauer, Anf. d. stat. Gruppe 58.

<sup>122</sup> Dazu dann wieder der Rubenssche Silen, bei dem auch die Arme am ähnlichsten.



stehende linke; er setzt das kranke Bein vorsichtig vor,<sup>123</sup> es muß im nächsten Augenblick die Last tragen, dazu muß der rechte Arm mit dem Stock vor.

Ist diese Verschiedenheit der Statik, was die beiden Meister, Pythagoras und Myron, scheidet, oder ist es nur sachbedingt? Worin zeigt sich sonst ihre Besonderheit? Wenn wir zurückgreifen auf den Unterschied, den wir bei den einfacher aufgebauten Gestalten, dem Marsyas und dem Kämpfer Boboli, gefunden haben, würden wir auch hier bei Philoktet, bei Pythagoras eine geschmeidigere, flüssigere Haltung erwarten. Während doch gerade der Diskobol gegenüber den Härten der Philoktetgemmen fortgeschrittener, zügiger wirkt. Dieser Eindruck ist aber gewiß italischer Ungeschicklichkeit zuzuschreiben. Wir können uns den Torso doch dem der Statue Boboli sehr ähnlich vorstellen.

Komplizierter erscheint die Haltung bei dem Apollon von Kroton, wo der rechte Arm an der Sehne anscheinend halb vorgreift, während der linke mit dem Bogen ausgestreckt ist, das rechte Bein entsprechend vorgestellt, das linke, über das die Chlamys herabgleitet, mit aufgestelltem Fuß (?) zurück.<sup>124</sup> Die Stellung ist noch unruhiger als beim Herakles des aiginetischen Ostgiebels,<sup>125</sup> der als Vorstufe gelten kann, der eine Fuß wohl nur mit der Spitze auftretend, die Haltung aufrechter.<sup>126</sup> Die Schlange muß in einiger Entfernung der Statue gegenüber gewesen sein: in gewissem Sinn die myronische Marsyasgruppe vergleichbar. Bemerkenswert ist das Halbknie einer Einzel-

<sup>123</sup> Das vorsichtige Vorsetzen des verwundeten Beins auch bei der Amazone Mattei (HdA. Taf. 61, 2), die auch in der letzten Behandlung bei Langlotz, Phidiasprobleme 59, wieder als Springerin mißverstanden ist, trotz der Vase FR. 117 (Löwy, Polygnot Abb. 7b), wo die Verwundung durch Striche am Bein angegeben, und des Volneratus von Bavai (HdA. Taf. 62, 2).

<sup>124</sup> Die Stellung nach dem Münzbild nicht ganz klar: ein Zeichen, daß der Stempelschneider nicht frei gestaltete, sondern ein kompliziertes plastisches Werk wiederzugeben hatte.

<sup>125</sup> HdA. Taf. 31, 2.

<sup>126</sup> Der bogenschießende Eros der apulischen Vase FR. 149 hat kaum, wie Langlotz, Phidiasprobleme 112 Anm. 8, will, noch etwas mit dem Apoll zu tun: durchaus Form des 4. Jahrhunderts.

statue. Oben (S. 21) wurde erwogen, ob der Aktaion das linke Bein kniend auf eine Erhöhung, einen Felsen gesetzt habe. Auf einem Felsstück kniet auch der Polyneikes der Urnen (S. 24). Es wäre verständlich, wenn Pythagoras, um neue „rhythmische“ Motive für die Plastik zu gewinnen, solche Felsstücke in die Komposition eingeführt hätte, die zugleich „Natur“ im Sinne des Frühklassischen gaben, wie ja auch jetzt das Sitzen auf Felsen in der Plastik erscheint.<sup>127</sup> Dann werden wir vielleicht doch auch den Felsen bei Philoktet für das Original annehmen (vgl. S. 23). Bei Aktaion und Polyneikes mußte das Felsstück unter dem Knie eingefügt werden: Aktaion soll aufrecht sein, Polyneikes niedriger als sein Bruder, aber doch noch als ebenbürtiger Kämpfer. Apollon kniet am Boden. Hier erlaubte der Drache, dessen Kopf in gleiche Höhe mit dem Apollons kommen mußte, kein Aufrechtstehen. Die sachliche Notwendigkeit benutzt der Künstler zu neuer formaler Wirkung.

Ich habe ein weiteres unteritalisches Münzbild auf ein Werk des Pythagoras bezogen.<sup>128</sup> Auf Münzen seiner italischen Heimat Rhegion erscheint die auf den Städtegründer Aristaios gedeutete Gestalt eines sitzenden Mannes.<sup>129</sup> Die Haltung ist nicht immer ganz dieselbe. Auf den schönsten Stempeln<sup>130</sup> hat der Heros das linke Bein über das rechte geschlagen, die Linke stützt sich hinten auf den Stuhl, die Rechte geht erhoben vor, stützt einen Stab auf. Der Mantel bedeckt den Unterkörper, wobei der rechte Unterschenkel frei bleibt. Es ist anzunehmen, daß die komplizierteste Haltung das Echte ist, daß die Stempelschneider nicht immer mit ihrem Vorbild zurechtkamen, es dann vereinfachten. Deutlich sind die Analogien zum Philoktet: Beugung des zurückgehenden Arms,<sup>131</sup> Überschneiden der Beine,

<sup>127</sup> Athena der Stymphalidenmetope von Olympia u. a. Der Dornauszieher (Anm. 136) scheidet als klassizistisch aus. Aber der Orpheus BrBr. 698 Abb. 20 ff. (HdA. Taf. 33, 1) kann nur auf einem Felsen gesessen haben.

<sup>128</sup> Phil. Woch. 1928, 402.

<sup>129</sup> Regling, Ant. Münze als Kunstw. 374. Syll. Numm. Dan. Nat.-Mus. pl. 36, 1928 ff.

<sup>130</sup> Auct.-Kat. Hirsch XXI 498.

<sup>131</sup> Damit wird bestätigt, daß diese Haltung, wie oben (S. 23) angenommen, die ursprüngliche ist.

der vorgehende Fuß nicht aufgesetzt. Im Motiv zu vergleichen, aber doch in deutlichem Abstand, die Penelope<sup>132</sup> – wo das rückwärtige Bein über das diesseitige geschlagen ist, wie bei der Flötenspielerin des ludovisischen Trons.<sup>133</sup>

Das Überschlagen der Beine wird in frühhellenistischer Zeit wieder aufgenommen: Tyche von Antiochia,<sup>134</sup> nun mit viel größerer realer Raumentiefe. Man kann sich denken, daß auch das noch stärkere Überlegen des Beins, wie es etwas später im Dornauszieher Castellani<sup>135</sup> begegnet, im Frühklassischen schon einmal gestaltet war, daß von diesem Vorbild der Künstler des kapitolinischen Dornausziehers<sup>136</sup> den Kopf genommen hat, den er mit der hellenistischen Neugestaltung des Körpers verband.

Endlich sei auch nach dem Perseus des Pythagoras gefragt (oben S. 17). Auch ihn könnte man sich nach einer italischen Gemme<sup>137</sup> vorstellen. Kontrapost des überschneidenden linken Beins zum zurückgehenden linken Arm, der mit dem Medusenhaupt vorgestreckten Rechten zum zurückgesetzten rechten Fuß. Umwenden des Kopfs wieder dem Diskobol vergleichbar.

Vorläufig scheint es nicht möglich, die bewegten „rhythmischen“ Gestalten des Myron und Pythagoras, die doch verschiedener Struktur gewesen sein müssen, in ihrer Eigenart überall zu scheiden. Weiter kommen wir nur, wenn wir wie bei Marsyas und Kämpfer Boboli gute statuarische Kopien haben. Daß solche bei kompliziert bewegten Figuren seltener sind, er-

<sup>132</sup> HdA. Taf. 47, 3. Lippold, Kopien 119 ff. Der Meister war sicher ein anderer, mit sehr viel stärkerer strenger Bindung, ohne den „Rhythmos“ des Pythagoras. Bestimmen kann ich ihn nicht.

<sup>133</sup> HdA. Taf. 43, 4.

<sup>134</sup> BrBr. 610. HdA. Taf. 106, 2. Ich brauche hier nicht auseinanderzusetzen, warum ich die Beurteilung der Repliken durch L. Curtius, Röm. Mitt. 59, 48 ff., für irrig halte.

<sup>135</sup> BrBr. 322. HdA. Taf. 113, 4.

<sup>136</sup> BrBr. 321.

<sup>137</sup> AG. XXI 32. Die Waffen können Zutat des Stempelschneiders sein. Statt der Lanze in der Linken wird man für das Original die Harpe annehmen. Auch Myrons Perseus hält die Harpe in der Linken, das Medusenhaupt in der Rechten. Die etruskische Bronze (Anm. 46) kehrt die Haltung um. Die Köpfe (Anm. 49) zeugen für die Vase.

klärt sich aus der Schwierigkeit der Wiedergabe in Marmor. Nur der Diskobol hat seines Ruhmes wegen eine Ausnahme gemacht. Weiter aber: Hauptwerke des Pythagoras standen fern von den Zentren der Kopistentätigkeit, die an die alten Marmorwerkstätten Griechenlands anknüpften. Wohl haben Tarent, Unteritalien eine gewisse Rolle bei der Entwicklung des Kopistentums gespielt,<sup>138</sup> die Heimat des Pasiteles. Aber der Mangel eines geeigneten Marmors war hier hindernd.<sup>139</sup>

Abwegig scheint es, in der Kleinplastik Unteritaliens und Siziliens viel nach Spuren des Pythagoras zu suchen:<sup>140</sup> keine Bronze aus diesen Gegenden läßt sich mit Wahrscheinlichkeit an ihn anschließen. Ein Stück wie der Jüngling von Aderno<sup>141</sup> steht in grellem Kontrast zu allem, was spätere Zeit als Rhythmus und Symmetrie schätzen konnte. Gewiß hat Pythagoras auch ruhig stehende Gestalten geschaffen: die Verteidiger Thebens müssen wir uns doch wohl kampfbereit, aber nicht kämpfend vorstellen. Leider können wir den ruhig stehenden myronischen Statuen, dem Anadumenos,<sup>142</sup> dem Perseus keine des Pythagoras vergleichen: Neben den beiden Typen der bewegten Figur, die wir verglichen haben, wäre dieser, der der Ruhe, der gespannten, der latenten Bewegung gewiß für die Erkenntnis der beiderseitigen Eigenart besonders lehrreich.<sup>143</sup>

<sup>138</sup> Ich habe das in meinen „Kopien“ nicht genügend in Rechnung gestellt. Vgl. zu BrBr. 697.

<sup>139</sup> Auch der Ladas stand wahrscheinlich an einem für die Kopisten entlegenen Ort, Argos.

<sup>140</sup> Ich kann mich hier mit Langlotz, Bildhauerschulen 147 ff., sowenig auseinandersetzen wie mit Hohmann-Wedeking, Ath. Mitt. 60, 217 Anm. 8.

<sup>141</sup> Langlotz Taf. 89, 5.

<sup>142</sup> Amelung, JdI. 42, 152. HdA. Taf. 48, 3. Buschor, Bildnisstufen 196 Abb. 88. Aus der Zuweisung des stehenden Perseus an Myron, des Kämpfers Boboli an Pythagoras (S. 18) ergibt sich, daß ich B.s Zurückführung des Anadumenos auf Pythagoras nicht folgen kann.

<sup>143</sup> Beide Meister werden auch im Tierbild Rivalen gewesen sein: neben der *Bucula* Myrons steht der Stier mit Europa des Pythagoras (Tatian Ad Gr. p. 33, 8 Schw. Varro, l. l. V 31. Cic. in Verr. IV 135): vgl. auch die Hunde der Aktaionstatuen. Aber von dieser Sphäre fehlt uns jede Anschauung.

Die drei Formen, ruhiges Stehen, einfache und komplizierte, überschneidende Bewegung, finden wir auch auf der nächstfrüheren Stufe, bei Kritios.<sup>144</sup> Ruhig stehend der Knabe von der Akropolis<sup>145</sup> und der Bronzeturso in Florenz.<sup>146</sup> Ausgebreitet bewegt die Tyrannenmörder,<sup>147</sup> überschneidende Bewegung, zusammengekrümmter Körper der Waffenläufer Epicharinos.<sup>148</sup> der Gegenstand erforderte diese Haltung, sie zeigen die Vasenbilder. Der Kyzikener Stater<sup>113</sup> gibt vielleicht die Statue wirklich wieder. Die Tuxsche Bronze, mag sie nun in einer attischen oder einer äginetischen Werkstatt ausgeführt sein,<sup>149</sup> könnte von dem Werk des Kritios abhängig sein. Wenn auch die Stilstufe, namentlich des Kopfes, die der Zeit vor 480 ist, so könnte der Handwerker, der die Statuette als bescheidenes Anathem eines Waffenläufers ausgeführt hat, etwas rückständig gewesen sein. Zu einer allgemeinen Vorstellung von dem Epicharinos kann sie jedenfalls verhelfen.

Komplizierte Bewegung anderer Art, nicht mit der des Waffenläufers, des Philoktet, des myronischen Diskobolen unmittelbar zusammenzubringen, zeigt der Diskobol Ludovisi, dessen Zurückführung auf ein Werk des Pythagoras oben abgelehnt ist (S. 19), der vielmehr in den Tyrannenmördern seine nächsten Verwandten hat.<sup>150</sup>

Die Statuen, die hier behandelt sind, sind in der Mehrzahl Profilfiguren. Die Profilfigur kommt vom Archaischen. Ausschreitende Götter, Kämpfer haben Hauptansicht von der Seite. Nach dem Umbruch der Kunst bekommt diese Profilansicht

<sup>144</sup> Zu Kritios zuletzt Raubitschek, *Dedications*.

<sup>145</sup> Akrop. Mus. 698. HdA. Taf. 34, 1.

<sup>146</sup> Amelung, *Führer* 269. Buschor, *Olympia* Abb. 1.

<sup>147</sup> HdA. Taf. 34, 3/4. Ich halte gegen Buschor (diese *SitzBer.* 1940, 5) daran fest, daß beide Statuen genau parallel, gleich weit vortretend standen.

<sup>148</sup> F. Hauser, *JdI.* 2, 95; *Röm. Mitt.* 19, 170. Paus. I 23, 9.

<sup>149</sup> BrBr. 351 b. Jantzen, *JdI. ErgH.* 13, 45. HdA. Taf. 34, 2.

<sup>150</sup> Man könnte als Parallele zu den Aktaionstatuen des Myron und Pythagoras auch eine des Kritios voraussetzen, wenn man an die Metope des Tempels E von Selinus (BrBr. 290b) denkt, dessen Meister ja Kritios so nahesteht. Er könnte ein Gemälde, das in der Vase des Pan-Malers (FR. 115) nachklingt, mit dieser Statue kontaminiert haben.

einen andern Sinn: Sphinx von Aigina<sup>151</sup> gegen die der Naxier,<sup>152</sup> Poseidon vom Artemision<sup>153</sup> gegen Zeus des Hageladas.<sup>154</sup> Profilfiguren sind die jüngeren Tyrannenmörder<sup>147</sup> – die des Antenor,<sup>155</sup> mögen sie auch erst nach 490 geschaffen sein, werden noch archaisch frontal gewesen sein – ein besonderer Fall, da sie doppelansichtig sind.

Die Profilfigur kann für sich stehen, ein „Gegner“, ein Gegenüber kann vorausgesetzt sein, in der Phantasie zu ergänzen, oder wirklich dargestellt: Apoll und Schlange, Athena und Marsyas. Enger verbunden die Kampfgruppe – Eteokles und Polyneikes. Hierher gehören auch Myrons *pristae*.<sup>156</sup> Wie man die Säger auch deuten mag,<sup>157</sup> die Überlieferung ist nicht zu ändern, die Gruppe paßt formal ausgezeichnet in das Werk Myrons, sie

<sup>151</sup> Furtwängler, *MJb.* I 1. HdA. Taf. 32, 3.

<sup>152</sup> Ebd. Taf. 17, 2. Coste-Miré, *Delphes* pl. 47–49. Der Gegensatz ist freilich auch der der dorischen Sphinx mit zur Seite gedrehtem und der ionischen mit geradeaus gerichtetem Kopf.

<sup>153</sup> HdA. Taf. 37, 3. Curtius, *Interpretationen* 69. Trotz mancher Berührungen scheint mir die Verwandtschaft mit dem „Omphalos“-Apoll (HdA. Taf. 32, 1), dem Meister der Sphinx Anm. 151, also vielleicht Onatas, nicht eng genug, um auch hier den gleichen Meister zu sehen – für den wir dann auch zwei Formen, Ruhe und ausgebreitete Bewegung, hätten. Der Kopf steht dem Hermes Propylaios (E. Schmidt, *Archaist. Kunst* 44; L. Curtius, *Röm. Mitt. ErgH.* I 69) nahe: vgl. die Disposition und Gestalt der Bartlocken (Waldhauer, *Ermitage I* Taf. XXXI und Gerke, *Griech. Plastik* 107), auch den Gesamtumriß. Aber man möchte das grandios freie Werk doch nicht Sokrates, dem Meister der befangenen Chariten (HdA. Taf. 35, 4), zutrauen. Poseidon streckt die Rechte so weit aus, daß der Dreizack den Kopf nicht überschneidet.

<sup>154</sup> HdA. I Taf. 11, 9; 10, 15.

<sup>155</sup> Raubitschek, *Dedications*.

<sup>156</sup> Plin. 34, 37.

<sup>157</sup> Sie können (Furtwängler, *Kl. Schr.* I 78 Anm. 3) ein Anthem etwa von Bauarbeitern gewesen sein, vgl. Ulrichs-Sellers, *Plinius* 235. Langlotz (*Phidiasprobleme* 103 Anm. 5) denkt an Daïdalos und einen Schüler – dann aber doch wohl wieder Anthem eines Handwerkers. Den Torso Valentini (L. Curtius, *JdI.* 59, 41) möchte ich freilich nicht mit Langlotz hierher ziehen. Mit dem, was wir vom Rhythmos des Myron kennen, sehe ich keine rechte Verbindung.

wird gewiß gerade wegen des ungewöhnlichen Gegenstandes erwähnt, darum hat der Motivname die der Dargestellten verdrängt. Das Kernschema der Komposition wird man sich als Vereinigung der beiden Typen Diskobol und Marsyas (Ladas – Aktaion) vorstellen: der eine vorgehend, mit Vorstellen des diesseitigen, der andere zurück mit Vorstellen des jenseitigen Fußes, der eine dazu mit übergreifendem vorgehendem Arm. Im einzelnen natürlich nicht zu rekonstruieren.

Die Notwendigkeit räumlichen Zusammenschlusses ergibt auf dieser Stufe Profil – Penelope, „Aristaios“ – bei Motiven, wo die hellenistische Zeit Vorderansicht wagen kann: Antiochia. Der Klassizismus vermeidet eine so starke Verkürzung: so ist das Mädchen von Antium,<sup>158</sup> vielleicht schon vom Kopisten zu diesem Zweck etwas umgestaltet, sicher als Profilfigur aufgestellt worden, obwohl das Original Faceansicht hatte. Im hochklassischen Stil wird die Profilansicht für die lässig Sitzenden verwendet: „Olympias“<sup>159</sup> – Dionysos des Pheidias<sup>160</sup> („Ilissos“ – Tauschwester im Ostgiebel des Parthenon).

Auch Myrons Ladas, wie wir ihn uns nach dem Gesagten vorstellen, ohne daß wir wännen, eine wirkliche Anschauung geben zu können, ist – im Gegensatz zur vatikanischen Wettläuferin – eine Profilfigur gewesen – wie es noch der Ringer des Lysipp<sup>161</sup> ist, so bedeutend hier auch die Ansicht von vorn geworden ist, wie wir uns auch Läufer späterer klassischer Zeit vorzustellen haben. Aber es soll hier nicht versucht werden, die Darstellung des Laufes in der Plastik zu verfolgen, schon weil

<sup>158</sup> L. Curtius, Interpretationen 106 Taf. 8 (soll nach dem Verzeichnis Taf. 9 sein) die Hauptansicht: Parallele (Teller: Tympanon) das Dioskurides-Mosaik, Rodenwaldt, Kunst d. Antike<sup>4</sup> Taf. XXXVI.

<sup>159</sup> E. Schmidt, Corolla L. Curtius 73. Langlotz, Phidiasprobleme 90. Deutung auf Artemis: DLZ. 1939, 956.

<sup>160</sup> Zu BrBr. 745. Der Zusammenhang mit dem Parthenon scheint mir hier viel deutlicher als bei dem von Langlotz, Phidiasprobleme 101 Anm. 1, angeführten Sitzenden Barracco 100 oder gar dem Relief Athen Nat.Mus. 1388.

<sup>161</sup> Neapel G. 861/62. BrBr. 354. HdA. Taf. 100, 3. Mahler, Polyklet 17, der hier sogar noch leichte spätere Umbildung des Ladas vermutete, was schon seinerzeit niemand ernst nahm.

das Material dazu nicht ausreicht, abgesehen davon, daß die einzelnen Bewegungsmotive ja keine selbständige Geschichte haben. Nur auf eine laufende Gestalt sei noch ein Blick geworfen, weil sie uns erst kürzlich durch L. Curtius in ihrer Bedeutung erschlossen worden ist: die Bronzegruppe Trivulzio<sup>162</sup> (Abb. 11), Euphemos, der den wegweisenden Triton trägt. Es ist freilich kein eiliger Lauf, mehr ein lebhaftes Schreiten. Der rechte Unterschenkel ist verloren, wir wissen nicht, wie der Fuß aufstand, er mag nur mit der Spitze den Boden berührt haben.

Die Deutung ist von Curtius überzeugend gegeben. Nicht so die Datierung. Er setzt das Vorbild um 220, in die Zeit Kleomenes' III., wo Beziehung von Sparta<sup>163</sup> zu Kyrene vorhanden war, die sich an Euphemos knüpfen konnte. Aber diese Beziehung ist schon alt, Euphemos konnte auch in Kyrene schon immer dargestellt werden. Und Curtius weist selbst auf die Ähnlichkeit seines Kopfes mit dem des lysippischen Neapler Hermes<sup>164</sup> hin. Nächster Verwandter des Tritonkopfes aber ist der Kopf des bärtigen Satyrs, den ich nach der starken Ähnlichkeit mit dem Zeuskopf von Aigeira<sup>165</sup> auf Eukleides zurückgeführt

<sup>162</sup> Rend. della Pont. Accad. XX 255 ff. Andere Aufnahmen in Erlangen, Bibliothek Arndt.

<sup>163</sup> Sparta, das an sich in nacharchaischer Zeit kunstarm war, hat doch auch, abgesehen von Werken, die vielleicht von Einheimischen gearbeitet waren, wie die Wettläuferin (oben S. 15), immer wieder Aufträge für Künstler gegeben: so mag der myronische Diskobol-Hyakinthos (S. 12) für Amyklai geschaffen sein – wogegen man allerdings die große Zahl der Kopien anführen könnte (vgl. Anm. 139). Die Pasiphae des Bryaxis (Tatian ad Gr. p. 35, 14 Schw.) war wohl die lakonische, vgl. Paus. III 26, 1 Roscher, Myth. Lex. III 1669. Für Sparta war der Eurotas des Eutyichides (Plin. 34, 78) bestimmt. Politische Denkmäler waren die Nauarchen in Delphi u. a., ein solches vielleicht auch der „Pasquino“ (DLZ. 1938, 1070): Sparta (etwa unter Nabis), als Vorkämpfer der Griechen unter dem Bild des Menelaos, der die Leiche des Patroklos birgt. In Lakonien gearbeitet ist wohl der auf Kypros gefundene Wiener Amazonen-Sarkophag (BrBr. 493; Robert, Ant. Sark.-Rel. II 68 Taf. 27 mit Nachtr. III S. 552), der aus lakonischem Marmor (Lepsius bei R. v. Schneider, Album 5) besteht; vgl. das Relief Sparta Mus. 717.

<sup>164</sup> BrBr. 282.

<sup>165</sup> HdA. Taf. 95, 4.



habe.<sup>166</sup> Demselben Meister habe ich auch den Gigantenkopf „aus Eleusis“ zugewiesen: der Gigant der athenischen Halle, zu dem er gehört, ist ein Schlangenfüßler wie der Triton der Gruppe.

Die überstreckte Proportion, die wieder der Kopf des Triton wie Zeus und Satyr zeigt, wird in der ganzen Gruppe durch das Übereinander der Figuren<sup>167</sup> gegeben. Sie zeigen ja auch die Münzbilder mit den Statuen des Eukleides,<sup>168</sup> sie begegnen gerade um 320 auch sonst. Ich möchte selbst in der Hand des Zeus<sup>169</sup> Ähnlichkeit mit der Linken des Triton sehen.

Nicht also um 220, sondern gegen 320 ist das Werk anzusetzen, die letzte Zeit der Selbständigkeit Kyrenes, wo man wohl durch eine Weihung in einem griechischen Heiligtum an den Beistand der Gründer appellieren konnte.

Den Lauf mit erhobenem, den Boden nicht berührendem Fuß können wir in der griechischen, vorhellenistischen Kunst für die Rundplastik nicht belegen. Er widerstrebt dem griechischen Empfinden für Statik des Kunstwerks, hätte dem Griechen gar nicht die Illusion schneller Bewegung, sondern nur des Stehens, Balanzierens auf einem Bein gegeben. Noch der Kairos des Lysipp,<sup>170</sup> der so schnell vorüberhuscht, trat mit beiden Füßen auf.<sup>171</sup>

In römischer Zeit sind die Eroten, die nur mit einem Fuß auftreten, beliebt,<sup>172</sup> aber auch hier ist nicht eigentlich ein Laufen, sondern ein Fliegen dargestellt. Zweifelhaft ist, inwieweit wir hinter ihnen Originale, auch nur hellenistischer Kunst, erkennen dürfen.

<sup>166</sup> Ephem. Arch. 1937, 254. Dazu EA. 5098.

<sup>167</sup> Zur Gruppierung vgl. den Satyr mit Kind auf der Schulter (Klein, Rokoko 54).

<sup>168</sup> ÖJh. 19/20, 11.

<sup>169</sup> ÖJh. 27, 146 ff.

<sup>170</sup> ÖJh. 26, 1. Gebauer, Ath. Mitt. 63/64, 57.

<sup>171</sup> Bei der laufenden Atalante (Louvre 522; Phot. Alinari 22551 u. EA. 1183/84) ist die Ergänzung mit frei erhobenem Fuß nicht gesichert.

<sup>172</sup> Bronze New York 131 usw.

Am ehesten könnte der Bronzeknabe in Madrid<sup>173</sup> noch ein solches hellenistisches Werk wiedergeben, und zwar wirklich einen Laufenden, denn er hat keine Flügel. Mit dem Kairos hat er bestimmt nichts zu tun. Den Eindruck eiligen Laufes hat man aber auch hier nicht, schon deshalb, weil der Kopf zur Seite des ausgestreckten Arms gewendet ist, man also in dieser Richtung, quer zu der des Laufs, das den Knaben fesselnde Objekt vermutet. Die Hauptansicht ist hier gewiß von der Vorderseite des Körpers, also wieder wie bei der Wettkämpferin.

Der Ladas des Myron, den wir uns so ganz anders vorzustellen haben, muß auch in dieser hellenistischen Zeit noch den Eindruck gemacht haben der τέχνα πνεύματος ὠκυτέρα: der Epigrammatiker hat das nicht allein des großen Künstlernamens wegen in das Werk hinein-, sondern auch aus ihm herausgesehen. Wir sehen nur aus weiter Ferne.

---

<sup>173</sup> BrBr. 514. Bulle, Der schöne Mensch 101.



1. Rubens: Leukippiden



2. Talovase



3. Wandbild: Mikon und Pero



4. Rubens: Mikon und Pero



5. Rubens: Kallisto vor Artemis



6. Wandbild: Kallisto vor Artemis



7. Mosaik: Satyr und Maenaden



8. Rubens: Samson



9. Rubens: Silen



10. Vasenbild: Perseus und Silen



11. Bronzegruppe Trivulzio