

DER GALLIERKOPF  
DES  
MUSEUMS IN GÎZE BEI KAIRO



EIN BEITRAG ZUR ALEXANDRINISCHEN KUNSTGESCHICHTE

VON

THEODOR SCHREIBER.



LEIPZIG  
VERLAG VON A. G. LIEBESKIND  
1896.

AKADEMJA  
UMIĘJĘT-  
STACJA  
W RZYMIE-  
NAUKOWA

2.I.

13.

2. T. 13

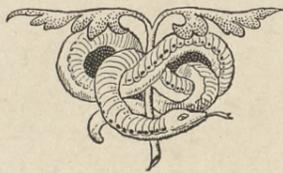
DER GALLIERKOPF  
DES  
MUSEUMS IN GÎZE BEI KAIRO



EIN BEITRAG ZUR ALEXANDRINISCHEN KUNSTGESCHICHTE

VON

THEODOR SCHREIBER.



LEIPZIG  
VERLAG VON A. G. LIEBESKIND  
1896.

DER GALILEIKOPF

MUSEUMS IN KAIRO

INSTITUT FÜR ANTIKENSAMMLUNG

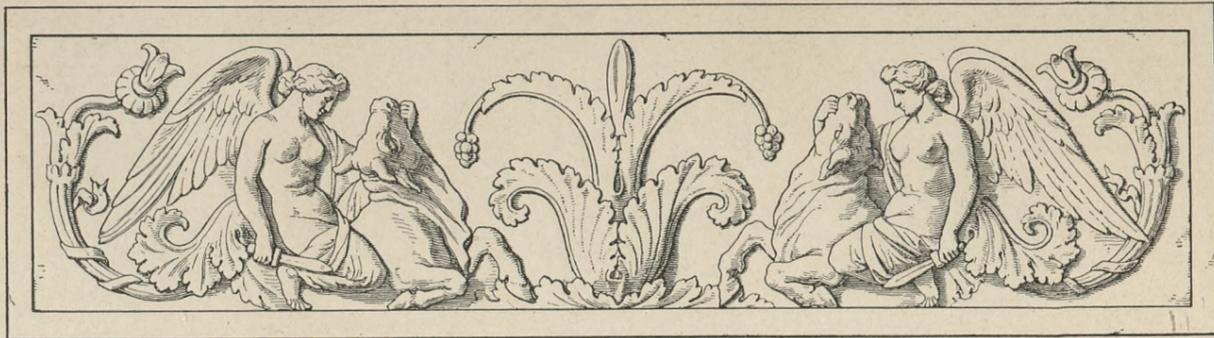
ANTIKENSAMMLUNG

42511



Handwritten signature or mark.

ANTIKENSAMMLUNG



## VORWORT.

In einem Aufsatz „Alexandrinische Sculpturen in Athen“, welcher in den Mittheilungen des archaeologischen Instituts in Athen 1885 p. 380 ff. erschienen ist, habe ich versucht den Ultrarealismus der alexandrinischen Plastik als neue Richtung der griechischen Kunst in Aegypten zu charakterisiren. Ich habe in diesem Aufsatz hervorgehoben, dass es in der Diadochenzeit nicht auffällig sein könne, wenn neben einer solchen die Wahrheit über die Schönheit stellenden Genrekunst in anderen Werken auch der klassische Idealismus des Mutterlandes seinen Einfluss äussere.

Die vorliegende Abhandlung soll jene Andeutungen weiter ausführen, indem sie ein Bildwerk bekannt macht, welches merkwürdig lange sich öffentlicher Kenntniss entzogen hat. Da es auch das lebhafteste Interesse meines kunstsinnigen Kollegen, des Herrn Geh. Medizinalrathes Prof. Dr. CURSCHMANN, erregte, hat sich dieser bereit finden lassen, „einige Bemerkungen über das Kunstwerk, die hauptsächlich auf physiologisch-anatomischem Boden erwachsen, eine Art Sektionsbefund“ — um seine eigenen Worte zu gebrauchen — auf meinen Wunsch der Abhandlung beizufügen. Sie sind im Anhang abgedruckt worden.

LEIPZIG, den 29. August 1895.

THEODOR SCHREIBER.

Auf Seite 3 und 4 ist „Asymmetrie“ zu lesen.



## I.

Vor Jahren fiel mir in Mariette's Katalog des Museums zu Bulak die Photographie eines Barbarenkopfes von packender Leidenschaft des Ausdrucks und ungewöhnlicher Wucht der Formen in die Augen. Ich hatte damals nicht Zeit zu genauerer Prüfung und bei späteren Nachforschungen fand ich nirgends ein zweites Exemplar des Buches mit dieser Abbildung. Aber die Erinnerung an den Kopf blieb in mir haften und mit Ungeduld erwartete ich im vorigen Sommer den Augenblick, wo ich in dem von Bulak nach Gize übertragenen Museum den gesuchten Kopf im Original zu sehen bekam. Er stand unter einer kleinen Gruppe griechisch-römischer Sculpturen, neben der grossen Masse altaegyptischer Werke wie ein Fremdling und ist deshalb wohl von den meisten Besuchern übersehen worden (1), während er auf mich im Original noch stärker wirkte, als vordem in der dürftigen Photographie.

Durch die freundliche Vermittlung des Herrn Dr. EMIL BRUGSCH-BEY wurde es inzwischen möglich, ihn formen zu lassen. Die geschickte Hand eines Leipziger Bildhauers, des Herrn CARL SEFFNER, unternahm den Versuch einer Herstellung der fehlenden Theile. Nach einer Photographie vom Original und der ergänzten Büste sind die Abbildungen der Tafeln ausgeführt worden, welche dieser Abhandlung beigegeben sind.

Der Kopf ist Rest einer Statue, die monumentale, überlebensgrosse Verhältnisse hatte (2). Ausser dem ungebrochenen Hals sind Ansätze der rechten Schulter, des Nackens und an der linken Hälfte desselben ein Stück des Gewandes erhalten.

Beschädigt ist der Kopf im Gesicht — wo die Nase, der grösste Theil der Unterlippe und ein Stück des Kinnes fehlen — und noch mehr auf dem Scheitel und überhaupt ist ein grosser Theil der vorspringenden Locken des starren, zottigen Haares abgestossen. Auch die Ohrmuscheln und der Rand des linken Augenknochens sind stark beschädigt. Die grosskörnige Struktur des leichtbröckelnden Marmors hat der Zerstörung Vorschub geleistet. Doch sind die Weichtheile des Kopfes, Wange, Hals, auch die Stirn und besonders die Augen noch merkwürdig gut, ja anscheinend zumeist in ihrer ursprünglichen Frische erhalten.

Es ist kein Zweifel, dass in der Statue ein Gallier dargestellt war, ein Sohn jenes nordischen Volkes, das durch seine Einfälle in Griechenland und Kleinasien eine Zeitlang der hellenischen Freiheit den Untergang drohte, das in blutigen, geschichtlich denkwürdigen Schlachten bezwungen, aber von den Siegern auch in Kunstwerken verewigt worden ist, wie nie Barbaren vorher. Aus den Zeugnissen darüber, historischen und monumentalen, erfahren wir genug über die Eigenart des Keltenstammes, um in dem Kopf von Gize die verwandten Züge feststellen zu können. Die Alten, namentlich Diodor(3) schildern uns eingehend die Rassenmerkmale der Gallier, unter denen zwei besonders charakteristische auch dem Kopfe von Gize eigenthümlich sind: das starre, durch Salben etwas geschmeidig gemachte und dann in dicken Strähnen über Scheitel und Schläfe zurückgestrichene Haupthaar und der Schnurrbart, welchen die vornehmen Gallier allein zu tragen pflegten.

Diodor sagt V, 28: *τιτάνου ἀποπλύματι σμῶντες τὰς τρίχας συνεχῶς, καὶ ἀπὸ τῶν μετώπων ἐπὶ τὴν κορυφὴν καὶ τοὺς τένοντας ἀνασπῶσιν, ὥστε τὴν πρόσοψιν αὐτῶν φαίνεσθαι Σατύροις καὶ Πᾶσιν ἑοικυῖαν· παχύνονται γὰρ αἱ τρίχες ἀπὸ τῆς κατεργασίας, ὥστε μηδὲν τῆς τῶν ἵππων χαιτῆς διαφέρειν. τὰ δὲ γένεια τινὲς μὲν ξυρῶνται, τινὲς δὲ μετρίως ὑποτρέφουσιν· οἱ δ'εὐγενεῖς τὰς μὲν παρειὰς ἀπολειάνουσι, τὰς δ'ὕπηντας ἀνειμένους ἑῶσιν, ὥστε τὰ στόματα αὐτῶν ἐπικαλύπτεσθαι.*

Hier haben wir dieses dick und struppig gewordene, mähenartig emporstarrende Haar, das vor der Bestossung der Scheiteltheile noch massiger wirken musste, das an den Schläfen sich zottig auseinander legt und hinten bis tief in den Nacken hinabläuft, den Schnurrbart und die rasirten Wangen. Aber auch der übermässig gedrungene, gewaltige Kraft verrathende Hals, die mächtigen Formen des Schädels und die kurze jäh zurückweichende Stirn widersprechen nicht dem Naturell jener gefürchteten Barbaren, deren Körperlänge und Riesenstärke das Staunen der Griechen erregten. Und ist nicht die ungestüme Leidenschaft, welche den ganzen Kopf erfüllt, in den Augen und den weit geöffneten Lippen zuckt und welche sich in der heftigen Bewegung äussert, die Kopf und Hals zur rechten Schulter reisst, ein Hauptzug in dem Charakterbild dieses unbändigen Volkes?

Noch eine zweite Beobachtung drängt sich dem ersten Blick auf. Der Kopf ist gewiss ein griechisches Originalwerk und keine römische Kopie, denn jeder Meiselhieb zeigt die leichte, sicher treffende Hand des frei schaffenden Meisters. Ja er hat in der sorglosen Kühnheit der Arbeit selbst unter griechischen Werken kaum seines Gleichen. Fast möchte man die Ausführung eine skizzenhafte nennen, wenn nicht Hals, Wangen und Stirn, sammt den Weichtheilen um die Augen mit grossem Fleiss und feingühiger Hand durchgebildet wären. Man beachte nur die sorgfältige Modellirung der von den Brauen über den Augapfel niederfallenden Hautfalte, den weichen Uebergang von da zu den über den Backenknochen liegenden Theilen und die leisen Schwellungen der mageren Wangen. Aber im Haar, in den vor den Ohren herabgestrichenen Locken und im Bart sind die Meiselstriche flott hingeworfen, im Nacken und am Hinterkopf wird die Haartheilung kaum angedeutet. Hier ist nichts „von der Aengstlichkeit, von der glatten Praktik und Routine“ der Kopisten vorhanden, wie sie der Dutzendarbeit jener Nachbildungen berühmter Meisterstücke eigenthümlich ist, die einst in den römischen Palästen und Villen vorherrschten und jetzt wieder in unseren Museen überwiegen. Den Gegensatz in der Vollendung der wesentlichen Theile und Unterordnung des Nebensächlichen hatte nur die griechische Plastik und in virtuoser Weise erst die hellenistische Epoche zur Geltung gebracht. Es ist ein wirksames Mittel, den Blick auf die Hauptsache zu bannen — hier auf den Ausdruck des Gesichtes — und mit so feinen künstlerischen Faktoren pflegte die auf gleichmässige Exaktheit der Ausführung erzogene römische Kunst nicht mehr zu rechnen (4).

Die Bildhauer der Kaiserzeit vermeiden auch eine andere Eigenthümlichkeit, die in unserem Kopfe sehr deutlich hervortritt: ich meine die Asymmetrie der Gesichtsbildung. Zerlegen wir den Kopf durch eine von der Scheitelhöhe zur Stirnmitte und weiter zur Mitte des Kinnes gehende Theilungslinie, so entstehen nicht genaue Hälften, wie jene Linie auch nicht gerade, sondern in einer nach der Neigungsseite des Kopfes sich öffnenden Kurve verläuft. Der einen Kopfseite ist demnach ein grösseres Volumen gegeben, die linke Stirnseite anders modellirt, als die rechte u. s. w. Der Fall steht nicht allein da, sondern kehrt in sovielen Köpfen griechischer Erfindung, am deutlichsten in den Originalen, oft aber auch noch in den Kopien (so in den Niobidenköpfen) wieder, dass man daraus ein Princip griechischer Plastik entwickeln kann. Ein geistreicher Schriftsteller hat es neuerdings in die Worte gekleidet, „die Naturwidrigkeit stecke der antiken Plastik im Blute“ (5). Man kann die Erscheinung erklären aus der bekannten Thatsache, dass kein menschliches Individuum in allen Theilen absolut normal entwickelt ist und dass schon das verschiedene Mass der Leistungen unserer Extremitäten — z. B. des rechten Armes im Vergleich zum linken — eine verschiedene Ausbildung der Körperhälften zur Folge haben muss. Kommen doch starke Ungleich-

mässigkeiten der körperlichen Entwicklung gerade bei ausgeprägten Individualitäten so häufig vor, dass sie uns wie ein Charakterzug einer nicht nach der Schablone gebildeten und denkenden, originalen Persönlichkeit erscheinen. Von diesem Standpunkte aus kann man versucht sein, den besprochenen Zug in unserem Kopf als unmittelbar der Natur entlehnt anzusehen, als die Eigenheit eines einzelnen Individuums, welches damit aus der Masse seiner Stammesgenossen herausgehoben und kenntlich gemacht werden sollte.

Es lässt sich aber auch eine andere, meinem Empfinden nach zutreffendere Erklärung begründen. Sie geht von der Beobachtung aus, dass die Assymetrie der Gesichtshälften sich vorzugsweise bei seitwärts gewendeten, aus der Vertikalaxe gedrehten Köpfen vorfindet und um so stärker erscheint, je stärker die Beugung ist. In diesem Falle ist — wenn nicht immer, so doch fast durchgehends — das Gesicht nach der Seite hin verbogen, wohin es sich wendet. Ich führe als Beispiele den sog. sterbenden Alexander der Uffizien (6) und den idealen Frauenkopf im oberen Corridor des kapitolinischen Museums (7) an. Hier liegt die Vermuthung nahe, und sie ist anderwärts schon ausgesprochen worden (8), „dass sich die Wirkung der Bewegung auch über die bestimmten Punkte der Gelenke [hier des biegungsfähigen Halses] hinaus verbreitet hat, als wenn doch auch die Knochen ein wenig weich wären und dem Zuge der Muskeln etwas nachgeben könnten“. Ob dabei einer psychophysischen Thätigkeit des Auges, wonach wir Schiefstehendes anders beurtheilen, als gerade Aufgerichtetes, ein Theil der Schuld aufgebürdet werden darf, lasse ich unerörtert. Für unseren Kopf ergibt sich aber die Möglichkeit aus der Assymetrie des Gesichtes auf eine starke Neigung des Kopfes zur Seite zu schliessen, und mit dieser Möglichkeit werden wir im weiteren Verlauf der Untersuchung rechnen müssen.

Wie man immer diese Ungleichheit der Kopfbildung beurtheilen mag, sie spricht jedenfalls mehr für griechischen als für römischen Ursprung des Werkes, denn die römischen, vor allem nach Korrektheit strebenden Bildhauer sind meiner Kenntniss nach solchen Abweichungen von der Norm und dem Gleichmass möglichst aus dem Wege gegangen (9). Ein Blick auf die nach allgemeiner Schätzung der Kaiserzeit angehörenden Barbarenköpfe des vatikanischen Museo Chiaramonti (10), den sog. Thumelicus des Britischen Museums (11), oder auf den berliner Germanenkopf nr. 463 (12) wird den Unterschied deutlich machen.

Nun denke man sich den Kopf von Gize an der Seite dieser von Römerhänden gearbeiteten Barbarenköpfe und er wird neben ihnen durchaus als fremdartig erscheinen. Was ihn unterscheidet, sind nicht bloß technische Qualitäten, sondern auch Vorzüge, die sich erklären aus einem ganz anderen Denken und Empfinden, Beobachten und Schaffen des Künstlers.

Was ist denn wahre Kunst anderes, als „Natur gesehen durch ein Temperament“? Dieses temperamentvolle, leidenschaftliche Erfassen eines heissblütigen Menschenbildes ist es, was wir in dem Schöpfer des Gallierkopfes vor allem bewundern. Der römische Künstler hat statt der warmen Empfindung nur die Fähigkeit nüchtern kalter Beobachtung. Der Schwung der Leidenschaft, welcher ihm selber fehlt, konnte auch nicht in dem Objekt seiner Kunst aufleben. Es erscheint in starrer, zurecht gemachter Pose. Steif und wie kommandomässig paradiere die massenhaft erhaltenen Statuen gefangener Barbarenhäuptlinge, welche einst die römischen Triumphalbauten schmückten. Einer solchen aktionslosen, nicht einmal in der Eigenschaft eines Gefangenen Charakter zeigenden Figur mag der unter dem Namen des Thumelicus bekannte Kopf des Britischen Museums (Vignette 1) angehört haben. Aus dem Gesicht lesen wir nichts dergleichen; weder Schmerz noch Ingrimme oder gar Verzweiflung. Die Regelmässigkeit der Züge, die Exaktheit in der Wiedergabe der Einzelheiten muss für den Mangel innerer Leidenschaft entschädigen. Hatte der Grieche noch die Gabe des Dichtens, so begnügte sich der Römer, dem die Affekte des Individuums gleichgültig waren, mit der simplen chronikenartigen Registrierung des Factums, dass diese Barbaren Schaustücke waren zum Ausputz der Triumphaufzüge.

Doch sind dies Unterschiede, die sich klarer erst erkennen lassen, wenn wir den Kopf von Gize in grösseren Zusammenhang bringen zu Werken seiner Art, womöglich der gleichen Schule, oder wenn dies nicht gelingt, wenigstens zu Schöpfungen derselben Epoche und desselben Gegenstandes.

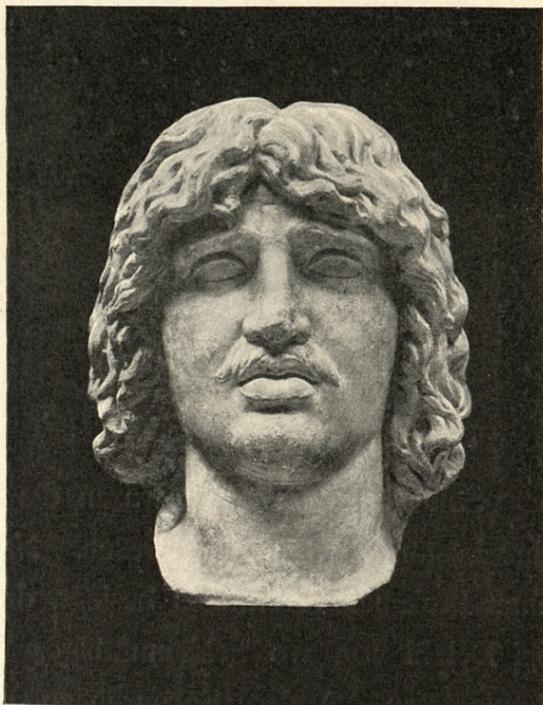
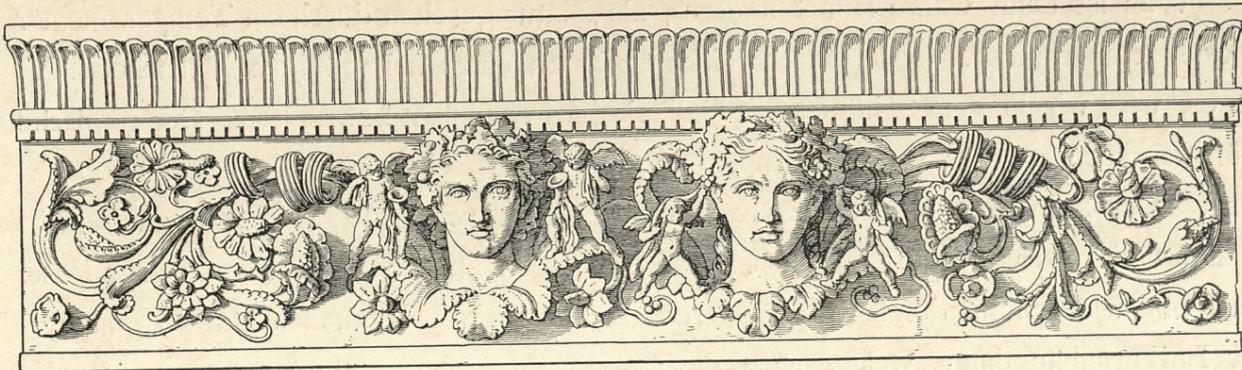


Fig. 1.





## II.

Seit Alexander's Zeit waren die Einfälle der Gallier für Griechenland, wie Italien eine beständige Gefahr gewesen. Nachdem sie 280 v. Chr. das makedonische Heer unter Ptolemaios Keraunos besiegt, drangen sie das Jahr darauf mordend und sengend bis Delphi vor, wo heldenmüthiger Widerstand der Griechen, Hunger und Kälte sie vernichteten. Andere Schaaren zogen über Thrakien und Byzanz nach Asien hinüber und gewannen hier — durch ihr Aeusseres und ihre wilde Kampfweise überall Schrecken erregend — allmählich die Oberhand, bis sich ihnen der jugendliche Attalos I, wahrscheinlich bald nach dem Antritt seiner Herrschaft (i. J. 241), mit Erfolg entgegenwarf, in einer grossen Schlacht bei Pergamon ihre Uebermacht brach und sie zwang sich in die ihnen überlassenen Wohnsitze in Galatien zurückzuziehen<sup>(13)</sup>. Auch noch sein Nachfolger Eumenes II. hat sich in langwierigen Kämpfen ihrer wehren müssen und beide Fürsten haben versucht, ihre Galliersiege in grossartigen Denkmälern zu verewigen. Aber nur von denen des ersten Attalos — wenn wir den Altarbau als eine vorwiegend religiös bedingte Stiftung bei Seite lassen, — sind ansehnliche Reste auf uns gekommen in den Nachbildungen seines athenischen Weihgeschenks und in zwei vereinzelt, ursprünglich zu einem Monument gehörenden Werken, der Figur des sterbenden Galliers im kapitolinischen Museum und der ludovisischen Galliergruppe<sup>(14)</sup>.

Aufgaben, wie diese, hätte die griechische Kunst vor Alexander's Epoche nicht gestellt bekommen und auch nicht in dieser Weise zu lösen vermocht. Sie musste die Welt ihrer selbstgeschaffenen Ideale erweitern, sie musste brechen mit der Forderung,

dass nur das Schöne der Darstellung werth und fähig sei, vor allem musste sie Blick und Verständniss gewinnen auch für das bisher verachtete Barbarenthum. Und nicht bloß eine geschärfte Beobachtungsgabe, ein Auge für die Wirklichkeit brauchte sie, auch ein inneres menschliches Interesse an den grossen Zügen, die im Charakter dieses urwüchsigen Volkes trotz aller rauhen Aussenseiten nicht fehlen könnten, musste in ihr erwachen, wenn sie die neue Aufgabe in wahrhaft historischem Geiste erfassen und künstlerisch bewältigen wollte. Der Umschwung der Anschauungen, der dazu nöthig war, ist schwerlich sofort und auch kaum überall in gleicher Weise eingetreten. So kann es nicht Wunder nehmen, dass die pergamenischen Künstler uns von den Galliern ein anderes Bild entwerfen, als jener unbekante Meister, dem wir den Kopf von Gize verdanken.

Es ist nicht möglich, den Grad der Naturtreue beider „Aufnahmen“ mit Sicherheit abzuschätzen, ohne das Objekt, die Gallier selbst, gesehen zu haben. Aber soviel lehrt doch der Augenschein, dass in den pergamenischen Gallierköpfen die charakteristischen und, weil unschönen, wohl glaubwürdigen Züge überwiegen, während der Kopf von Gize im Ganzen und Einzelnen das Gepräge grösseren Adels der Formen trägt. Doch darf man deshalb noch nicht von einem extremen Realismus jener kleinasiatischen Meister reden und von vorn herein dem anderen Künstler einen Idealstil zuschreiben, demzufolge er von der Wirklichkeit nur einige äusserlich charakteristische Einzelheiten herübergenommen, im übrigen und in der Hauptsache aber an



Fig. 2.

den Idealformen der Ueberlieferung festgehalten hätte (15). Bei näherem Zusehen kann man auch in den pergamenischen Werken ein ideales Moment nicht verkennen. Sie schildern uns nicht Individuen mit allen Zufälligkeiten der Einzelbildung, ein jedes auch in Kleidung und Bewaffnung treu dem Leben nachgebildet, sondern Durchschnittstypen von allgemeinerem Werth, welche das Ergebniss einer die wesentlichen Merkmale zusammenfassenden, unwesentliche ausscheidenden Phantasiethätigkeit sind. Nur scheinen diese Merkmale nicht an den edelsten Vertretern des Volkes, an den körperlich

und geistig höher entwickelten und deshalb vom Mittelschlage sich mehr entfernenden Vornehmen studiert zu sein, sondern an der grossen Masse des Volkes, in der die natürlichen Instinkte am stärksten hervortreten. Aber wie massvoll werden diese typischen Züge zur Geltung gebracht, wie vorsichtig wird die Häufung der Contraste vermieden, wie stark retouchiren die Künstler das Abbild der Wirklichkeit in Neben-  
dingen, ohne ihm die Aehnlichkeit zu nehmen.

Was den Rassencharakter als solchen betrifft, so war ihnen ja nichts entgangen von den Einzelheiten, in denen sich der gallische Körper von der Schönheit und dem Ebenmass des griechischen soweit entfernte. Sie haben die dicke, einer weichen Schwellung unfähige Haut, ihre Schwielen und Risse an Fusssohlen, Knien und Händen, das feste, sehnige Fleisch über den starken Knochen so gut beobachtet, wie die

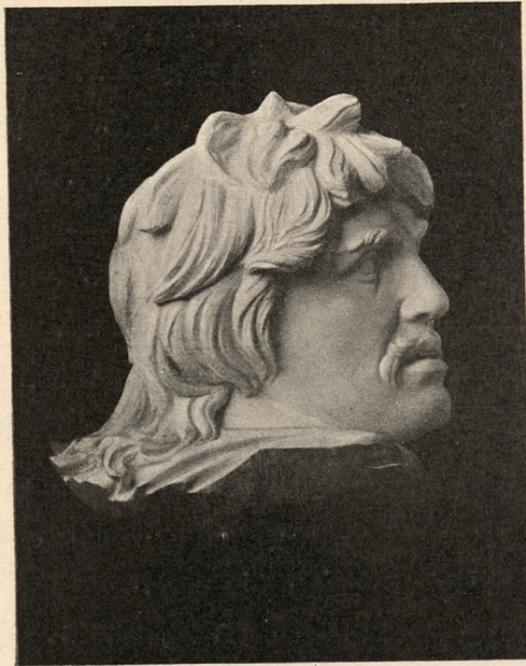


Fig. 3.



Fig. 4.

Warzen, die buschigen Augenbrauen und das zottige Haar. Aber sie mildern den Eindruck dieser in ihrer gemeinen Derbheit hässlichen Natur durch den Rhythmus der Stellungen, die Poesie der Linien im Aufbau der Figuren und Gruppen und durch den Reiz, welcher der blühenden Kraft des nackten Leibes in Ruhe und Bewegung zu eigen ist. Und sie verzichten mit künstlerischem Takt auf die äusserliche Wirkung, welche sie wohl hätten erzielen können, wenn sie den reichen Aufputz, mit dem gerade dieses Naturvolk sich auszustatten liebte, der Wirklichkeit entsprechend wiedergegeben hätten.

Diodor nennt ihr Aussehen fürchterlich; ihre Kleidung und Bewaffnung hatte dazu nicht wenig beigetragen. Auffallend war ihre Tracht in Schnitt und Farbe, die langen Hosen, der bunte Leibrock, die gestreiften grellgemusterten Mäntel. Noch auffallender

die Bewaffnung, die Kettenpanzer, die Helme mit ihren Hörnern und Thiermasken, die seltsame Form der Trompeten, Schwerter und Lanzen. Dazu der Schmuck an goldenen Halsketten, Arm- und Fingerringen, Gürteln und Schnallen.

Von all diesen Einzelheiten, welche Diodor's Beschreibung noch etwas genauer schildert, haben die Künstler den spärlichsten Gebrauch gemacht und was sie davon geben, erscheint nicht nur verkürzt, sondern auch wesentlich verändert. Nicht ohne weissliche Absicht haben sie dem Schwert in der Hand des ludovisischen Galliers eine dem Griechen kaum auffallende Form gegeben, nicht die unmässig lange Klinge und die Kette, mit welcher der Griff an dem Hüftriemen befestigt war (16). Die spezifisch gallische Halskette kommt nur einmal vor — bei dem kapitolinischen Gallier —, vom Schmuck sonst nichts und von der Bekleidung, ausser der vollen Gewandung der ludovisischen Gallierin, nur das Mäntelchen ihres Mannes und der Exomisartige Rock einer Figur aus dem attalischen Weihgeschenk (17), die beide nicht realistisch getreu, sondern offenbar griechischer Tracht nachgebildet sind. Die Waffenstücke aber, welche verdeckend (wie der Schild) oder allzu auffällig (wie das Hifthorn) hätten wirken können, werden auf den Boden verlegt, wo sie den künstlerischen Eindruck des Ganzen nicht beeinträchtigen und doch dazu dienen, das waffenbedeckte Schlachtfeld zu versinnlichen (18).

Noch immer also herrschen die Gesetze des Idealstils fort. Der nackte Körper gilt für schöner und ausdrucksfähiger als der bekleidete. Das Beiwerk wird nur soweit herangezogen, als es den künstlerischen Absichten zuträglich ist und in den meisten Fällen wird es diesen höchsten Rücksichten unbedenklich geopfert. Es ist noch wirkliches Parergon, noch nicht — wie einige Generationen später bei dem Altarfries — zu einer Hauptsache geworden, die den Fleiss und das Wissen des Bildhauers herausfordert.

Durch dieses Masshalten mit den Mitteln der Charakteristik zeigen sich die Pergamener trotz ihres Ueberganges zum Realismus noch als Abkömmlinge der grossen Kunst des vierten Jahrhunderts. Sie sind darin auch geistige Verwandte des Schöpfers jenes Kopfes von Gize.

Aber der letztere erfasste seine Aufgabe doch noch in höherem Sinne, indem er den Stoff seines Helden etwas feiner nahm, sein geistiges Wesen vertiefte, ihm die Weihe einer reineren Gesinnung verlieh. Wir fühlen beim Anblick dieses Kopfes, dass in ihm das Barbarenthum selbst geadelt wird. Der Künstler erhebt es in die Sphäre des Heroisch-Tragischen.

Schon in der ganzen äusseren Bildung des Kopfes ist ein Zurückgehen auf edlere Formen unverkennbar. Es zeigt sich in der schön gebauten, unterwärts mässig vorgewölbten, in der oberen Hälfte eben ansteigenden Stirn, in dem freien Hervortreten

der Ohren, die in jenen attalischen Weihgeschenken meist von dem wilden Haarwuchs verdeckt sind, in dem sanften Oval der faltenlosen Wangen, in dem weicheren Schnitt der Lippen und dem Prachtbau der grossen, weit geöffneten Augen.

Darf dieser Adel der Formen allein dem Künstler und nicht dem Individuum zugeschrieben werden? Ich glaube es nicht und halte dafür, dass er nur sein Vorbild anders wählte, als jene pergamenischen Meister. Ich meine herauszufühlen, dass er sein Modell unter den Vornehmsten des Volkes gesucht hat, dass er nicht die kämpfende Masse in ihrem derberen Mittelschlag, sondern einen königlichen Führer der Horden vergegenwärtigen wollte. Denn nochmals treten uns edlere Formen — wenn auch nicht in dem Masse verfeinert wie diese — in zwei jugendlichen Gallierfiguren des attalischen Weihgeschenktes entgegen. In der Gallierstatue des Louvre und in einer anderen des Museums zu Venedig(19), welche nach Stil, Grösse und Marmor zu jenem Denkmal gehören, zeigen die Köpfe auffallend ideale Gesichtszüge, in der Bildung von Stirn und Augen sogar eine gewisse Verwandtschaft mit dem Kopf von Gize und selbst in dem Gewirr der weicheren Locken ein Aufgeben der charakteristischen Haartracht, sodass bei der Louvrefigur eigentlich nur die Waffen am Boden den Gallier anzeigen, während die venezianer Statue wenigstens durch Gürtel und Schild als Gallierfigur gesichert ist.

Wir müssen darnach annehmen, dass die Varianten des Menschenschlags im Keltensamm eine Stufenleiter von gemeineren Formen bis zu solchen, welche sich der griechischen Art näherten, durchlaufen haben. Schon zwischen dem kapitolinischen und dem ludovisischen Gallier sind graduelle Unterschiede nicht zu übersehen. Während im ersteren sich gröbere Formen vorfinden — ich meine die vorspringende Stumpfnase, die kurze wulstige Stirn und den flachen Hinterkopf —, leitet der andere in der regelmässigeren Bildung von Stirn und Nase, in der gefälligeren Rundung des Schädels und der Behandlung des weniger starren Haares schon hinüber zu den reineren Formen des Gizekopfes. In diesem aber lassen sich meiner Empfindung nach die individuellen Züge einer bestimmten Persönlichkeit noch einigermaßen deutlich nachweisen.

Ich kann mir nicht denken, dass ein Künstler, der einen Gallier bilden wollte, zwar in Haupt- und Barthaaren eine energische Charakteristik durchführte, aber deren Wirkung in den sprechendsten Theilen des Gesichtes durch idealistische Verallgemeinerung wieder aufhob. Das Haupthaar ist gerade in diesem Kopf so „mähenartig“, so ganz der Beschreibung Diodor's(21) entsprechend gebildet, wie es nirgends den Pergamenern gelungen ist. Es sondert sich in einzelne lange, von der Haarsalbe zusammengebackene Strähnenwülste und ist den Hals hinab bis an den Nackenrand gewachsen. Zu dem jugendlich sprossenden, auffällig ungleich entwickelten Lippenbart — er ist linkerseits viel länger als auf der rechten Seite — ist noch ein keimender,

mit wenigen Meiselstrichen angedeuteter Kinnbart gefügt — ein besonders individueller Zug, da an dem rasirten Kinn die Haare am schnellsten nachzuwachsen pflegen. Vor allem scheint mir unter den Augen eine Spannung der krankhaft afficirten Haut angedeutet zu sein, die nur als Eigenthümlichkeit eines bestimmten Individuums erklärlich ist(22).

Dazu kommt der schmerzlich erregte Ausdruck des Gesichts, der in den herabgezogenen Mundwinkeln, in der erhobenen, die obere Zahnreihe sichtbar machenden Oberlippe, in der Stirnfalte am Nasenansatz und besonders in der „niobidenhaften“ Augenbildung sich ausspricht. Was dieser Kopf empfindet, ist nicht das dumpfe Gefühl des sterbenden kapitolinischen Galliers, dem der physische Schmerz der Agonie die Sinne verhüllt — ein starres Bild des „ebbenden Lebensstromes“. Es ist auch nicht der wilde Trotz des ludovisischen Galliers, bei dem Angst sich mischt mit Hass und Rachsucht. Sondern ein mehr seelisches Leiden, das aus einem edlen, wie von Ahnungen über den Untergang seines Volkes erfüllten Herzen hervorbricht. Während von jenen beiden der eine nur mit sich, der andere mit dem Gegner beschäftigt ist, scheint dieser sich mit fragendem Blick nach oben zu wenden. Seinem Schicksal erliegt auch er, aber er trägt es wie mit Ergebung in ein unentrinnbares Verhängniss, mit der Fassung eines Helden.

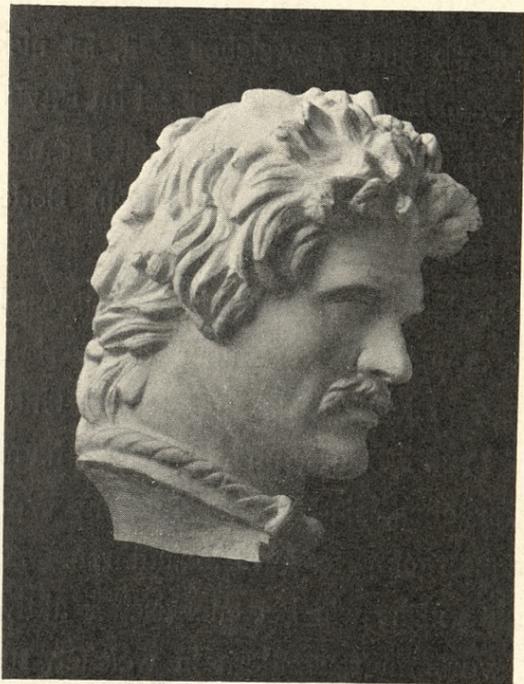


Fig. 5.

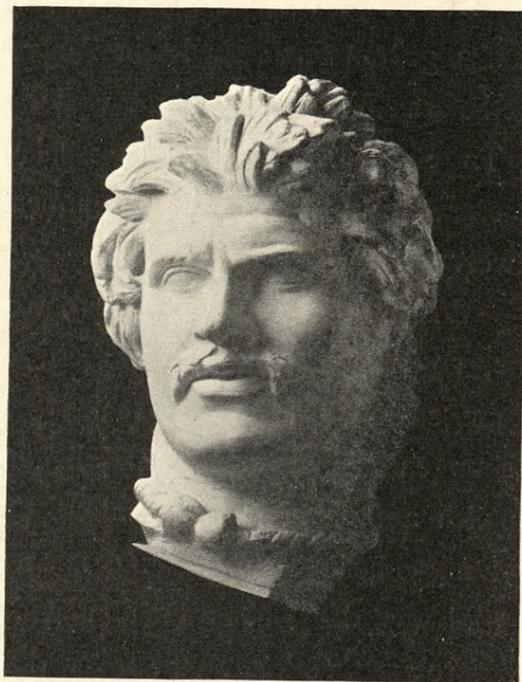


Fig. 6

Das ist freilich nur subjektive Auslegung. Kritik und Geschichte dürfen sich damit nicht beruhigen. Wir gehen weiter und suchen nach einem Anhalt, das verstümmelte Werk zu vervollständigen, es womöglich in seine ursprüngliche Umgebung zu versetzen und den historischen Hintergrund zu finden, der es erst in seiner Entstehung und Bedeutung verständlich macht.



### III.

Der Kopf von Gize ist völlig isolirt, aus den Grenzgebieten griechischer Kunst zu uns gekommen. Er ist in Aegypten gefunden, wo und zu welcher Zeit, ist nicht überliefert. Wenn eine nicht weiter zu prüfende Nachricht behauptet, er sei im Fayûm zu Tage getreten, so ist dies wenig wahrscheinlich; denn in diesem Gebiet ist nach unserer Kenntniss für die monumentale Kunst der hellenistischen Zeit kein Boden gewesen(23).

Wissen wir also auch nicht, wo das Denkmal, dem er angehörte, einst aufgestellt war, so dürfen wir doch fragen, ob aus dem erhaltenen Rest über die verloren gegangenen Theile ein Aufschluss zu gewinnen ist. Die darüber angestellten Untersuchungen meines verehrten Kollegen, des Herrn Prof. H. Curschmann, welche hauptsächlich auf physiologisch-anatomischem Wege vorgehen, sind als Anhang im Wortlaut mitgetheilt. Ich begnüge mich hier, die Hauptergebnisse kurz anzuführen. Aus der Bildung der Halsmuskeln, von denen der rechte nicht wie bei energischer aktiver Kopfdrehung verkürzt und unter der Haut straff vorspringt, sondern in weicher, runder Biegung seitlich am Hals liegt, während derjenige der linken Seite, der Kopfhaltung gemäss, passiv gedehnt und gespannt ist, ergibt sich mit Sicherheit, dass der Kopf einer passiven Drehung und Beugung unterlag. Dies deutet auf Zusammenhang mit einer zweiten Person und dafür könnte auch die Bruchfläche an der linken Kinn- und Lippenhälfte sprechen, deren Basis nach links unten soweit vorspringt, dass das abgebrochene Stück dem Kinn allein nicht angehört haben kann(24). Doch

lässt sich natürlich nicht entscheiden, ob an dieser Stelle Theile der feindlichen Hand, eine Waffe oder dergl. angesessen hat.

Die weiteren Bemerkungen des Herrn Curschmann berühren sich zum Theil mit den schon oben vorgetragenen Ausführungen. Auch er kommt zu der Ueberzeugung, dass der Kopf nicht nach freier Erfindung, sondern unmittelbar nach dem lebenden Modell gearbeitet sei. Er setzt ferner auseinander, dass der Kopf nur auf eine einzige Ansicht berechnet sein könne, etwa diejenige, welche für unsere erste Tafel gewählt ist. Denn nur bei dem einseitig angenommenen Standpunkt mit dem Blick auf die rechte Gesichtshälfte kommt die am weitesten durchgeführte Partie des Haupthaares zur Geltung, werden die nur leicht angelegten Kopftheile unsichtbar. In der That ist gerade über dem rechten Theil der Schläfe das Haar zu dicken Wülsten ausgearbeitet und hat hier allein den „mähenartigen“ Charakter, welchen Diodor's Beschreibung als Merkmal der gallischen Haartracht hervorhebt.

Ich bin ferner mit ihm darin einverstanden, dass aus dem Herabfallen dieser Haarsträhne über die rechte Schädelseite auf eine starke Beugung des Kopfes zur rechten Schulter geschlossen werden darf, „sodass die rechte Gesichtshälfte, tiefer stehend als die linke, der Erde zugekehrt war.“ Nur kann ich seine Ansicht nicht theilen über die Ursache, welche die skizzenhafte Arbeit der Rückseite veranlasst haben soll.

Ich finde, dass die dicken, vom Scheitel nach dem rechten Ohr herabhängenden Haarsträhne so stark herausgearbeitet sind, wie der von der Stirnrandmitte ausgehende, nach der rechten Schläfenseite überfallende Haarwulst. Aehnliche Wülste sind auch über den Scheitel hinweg nach dem Hinterkopf gestrichen, hier aber durch Bestossung bis auf die Hälfte ihres Volumens verringert. Neben diesen vorragenden und deshalb stark verletzten Wülsten sind die etwas tiefer liegenden, daher geschützteren Haarpartien, auch des Hinterkopfes, überall mit kühnen Meiselfurchen angelegt und zwar bis tief in den Nacken herab. Gerade an den hintersten Halstheilen neben solchen skizzenhaft angedeuteten Locken markirt noch eine tiefere Furche das Ende eines vom linken Ohr kommenden Haarstranges.

Fasse ich alle diese Beobachtungen dahin zusammen, dass der Kopf auf dem Scheitel und über dem rechten Ohr stark bestossen ist, auf der rechten Gesichtsseite vermuthlich weiter durchgeführt war, als auf der linken, jetzt besser erhaltenen, dass er aber auch am Hinterkopf noch dieselbe flüchtige Behandlung zeigt, wie an den Seiten — ein kleines etwa drei Finger breites, aber auch noch mit dem Meisel ausgetieftes Stück ausgenommen —, so kann ich nur zu dem Schluss kommen, dass der Kopf rund gearbeitet war und zu einer Statue, nicht zu einem Relief gehörte.

Mit dieser Statue oder Gruppe gewinnen wir ein Monument, das auf aegyptischem

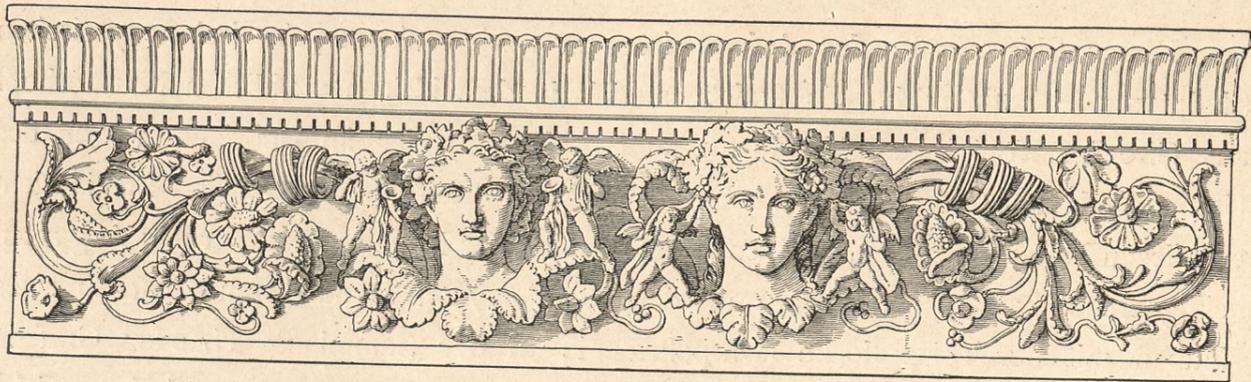
Boden noch völlig allein steht und das hier auch in einen anderen historischen Zusammenhang tritt, als jene in Kleinasien entstandenen attalischen Bildwerke. Aber freilich darf ja zunächst gefragt werden, ob das Denkmal im Lande selbst geschaffen oder nicht vielleicht aus der Ferne gebracht worden ist.

Ich halte es nicht für wahrscheinlich, dass man ein Kunstwerk dieses Inhalts, von so persönlicher Färbung, aus dem Ausland bezogen habe, von einem fremden Künstler, der fremde Vorgänge vor Augen hatte, fremden Impulsen folgte. Wäre es nicht in der neuen Heimat ganz unverständlich gewesen? Es weist, meine ich, auf ein bestimmtes lokales Ereigniss, eine bestimmte Persönlichkeit und diese dürfen wir nur in Aegypten selbst suchen. Hier aber sind Gallier ein einziges Mal und in bedeutsamer Weise auf die Weltbühne getreten und wir wissen davon aus einer Reihe von Zeugnissen, die ein scharfes Licht fallen lassen auf eine der interessantesten, wenn auch kürzesten Episoden der Ptolemaeergeschichte.

Es war in der Zeit, da Magas von Kyrene sich gegen Ptolemaeos Philadelphos erhoben hatte, als Antigonos Gonatas dem bedrängten Freunde auf seinen Wunsch zur Verstärkung seines Heeres viertausend Gallier als Miethlinge nach Aegypten schickte. Er nahm sie von dem übrig gebliebenen Rest der Keltenmassen, die sich i. J. 279 (Ol. 125, 2) auf Delphi geworfen hatten und dort so elend zu Grunde gegangen waren(25), während er einen anderen Theil der überlebenden Gallier in sein eigenes Heer aufgenommen und gegen Antipater in Makedonien verwendet hatte(26). Hier aber, in Aegypten, wuchs den Ankömmlingen wieder der alte, tollkühne Muth, in unbändigem Freiheitstrieb suchten sie das Söldnerjoch abzuschütteln und sich zu Herren des Landes zu machen. Der Aufstand wurde mit blutiger Hand unterdrückt, die Schaar der Empörer auf eine wüste Insel in der sebennytischen Nilmündung gebracht und hier dem Hungertod preisgegeben. Der kurze Bericht des Pausanias I, 7. 2 schliesst mit den Worten *καὶ οἱ μὲν ἐνταῦθα ἀπώλοντο ὑπὸ τῆ ἀλλήλων καὶ τοῦ λιμοῦ*. Das war zwischen 276 und 274 geschehen(27).

Wir wissen nicht, wie dieses Drama der meuternden Gallier, der Kampf um Macht und Freiheit, das Erliegen und der endliche Untergang sich am Einzelnen abspielte. Wollte es aber ein Künstler in einem einzigen plastischen Bilde zusammenfassen, wie konnte es eindringlicher geschehen, als in dem Werke, welches der Kopf von Gize krönte? Wird nicht der klagende Ausdruck im Gesicht des gallischen Helden, der verzweifelnde Blick nach oben, der keine menschliche Hülfe mehr erwartet, unter dieser Voraussetzung erst völlig verständlich?





#### IV.

Die Vermuthung, dass der Kairener Kopf einheimischer Kunst angehöre, lässt sich auch auf stilistischem Wege begründen.

Deutlich und schon öfters hervorgehoben ist der Unterschied zwischen ihm und den pergamenischen Sculpturen der attalischen Epoche. Es ist ein Unterschied nicht nur in den Formen, sondern auch im Vortrag. Während jene noch im Marmor die an Guss und Ciselirung gewöhnte Hand des Toreuten verrathen, ist dieser Kopf im reinsten Marmorstil erfunden und ausgeführt. Dort sehen wir ein scharfes Absetzen der Flächen von einander, eine merkwürdig scharfkantige, recht bronzemässige Behandlung der Haarlocken und des gelegentlichen Beiwerks, wie der Splitter der Lanze der neapler Amazone (28), die kühne Unterarbeitung des flatternden Mäntelchens des ludovisischen Galliers und der auf seine Stirn vorfallenden Locken. Diese und viele andere Züge stimmen zu dem Bericht des Plinius (XXXIV, 84) und dem Befund des Schlachtenmonuments, wonach wir in Pergamon eine hochentwickelte Giesshütte voraussetzen haben, deren Schöpfungen uns allein aus jenen gleichzeitigen, wie es scheint stilistisch wenig veränderten Marmornachbildungen bekannt sind (29).

Hier haben wir dagegen die flotteste und kühnste Marmortechnik, ein freies Herausarbeiten der wesentlichen Züge direkt aus dem Marmor mit leichter, oft nur flüchtiger Andeutung des Nebensächlichen. Mit wenigen Meiselstrichen wird der Kinnbart angedeutet, eben nur skizzirt ist der Lippenbart und das Mähnenhaar auf Scheitel und Schläfen. Aber die weiche, gefühlte Ausführung von Wangen, Stirn und Augen verschafft dem Kopf gleichwohl die Wirkung einer fertigen Arbeit.

Dieses Skizzenhafte der Anlage ist nun auch anderen griechisch-aegyptischen Skulpturen eigenthümlich. So findet es sich in dem kleinen weiblichen Marmorkopf aus Gize im Königlichen Albertinum zu Dresden(30), der im Uebrigen wegen des Unterschieds im Gegenstand leider nicht viel Vergleichspunkte enthält. So in dem weiblichen Marmorköpfchen, welches der Historienmaler Naue in München aus Aegypten heimgebracht hat(31). So vor allem in dem aus Aegypten stammenden Köpfchen eines Knaben mit der Prinzenlocke (Harpokrates?) in der Sammlung Theodor Graf in Wien(32), bei welchem das blühende Fleisch der kindlichen Wangen und das weiche Gelock des Haupthaars ganz ausgezeichnet wahr wiedergegeben ist.

Hier glaube ich zunächst die Dresdener Gruppe der Aphrodite mit einem Triton zur Seite anreihen zu dürfen(33). Mag auch die Provenienzangabe „aus Alexandrien“ nicht unbedingt sicher sein, so ist doch aegyptische Herkunft schon durch Stil und Motiv der Gruppe gekennzeichnet. Das Motiv — Aphrodite, völlig unbekleidet, auf dem linken Bein anmuthig leicht aufruhend, Kopf und Oberkörper ein wenig zur linken Hüfte neigend, greift mit beiden Händen in das gelöste feuchte Haar — ist besser erhalten in einer schlechter gearbeiteten Wiederholung des Museums in Gize und in einer kleinen in Alexandrien erworbenen, jetzt in Dresdener Privatbesitz befindlichen Bronze(34). Der Stil der Dresdener Gruppe ist dem des Gallierkopfes nahe verwandt, ganz gleichartig die Behandlung der Weichtheile und der Augen des Tritonköpfchens, die Modellirung im Nackten von entzückender Frische, flüssig und weich, ohne weichlich zu werden. Das Knochengestüst wird unter den schwellenden Formen mit dem feinsten Verständniss kenntlich gemacht, namentlich in dem kräftigen, höchst lebendig modellirten Oberkörper der Tritonfigur. Aber die Rückseiten zeigen auch hier eine sorglosere Ausführung.

Sicher Erzeugnisse alexandrinischer Werkstätten sind die beiden marmornen, von frommen Verehrern des Sarapiskultes gestifteten Marmorfüsse, von denen der eine in das Britische Museum, der andere in das aegyptische Museum nach Turin gelangt ist(35). Bei dem ersteren verrathen die scharf eingeschnittenen Gewandfalten der sitzenden, den Fuss bekrönenden Sarapisfigur noch die Nachwirkung eines an strengeren, altklassischen Vorbildern erzogenen Idealstils, der von dem Realismus der spezifisch alexandrinischen Plastik weit absteht. Das andere Motivbild zeigt in dem figürlichen Beiwerk wieder den weicheren, vollen Stil, die schwellenden marmormässigen Formen, die oben charakterisirt wurden.

In einzelnen Zügen bieten zwei aus Aegypten stammende Denkmäler in Bologna und London noch nähere Parallelen. Das eine ist eine bärtige Stuckmaske von fast löwenartigem Aussehen mit weitgeöffnetem Mund, wohl als Wasserspeier zu denken(36). Vergleichbar ist hier nicht nur die Bildung der Augen mit dem überquellenden

Mittelfleisch über dem äusseren Theil des oberen Augenlides sowie die hier und bei dem Gizekopf in gleicher Weise vorkommende Unterdrückung der Thränendrüsen, sondern vor allem die Modellirung der dreieckig zugeschnittenen Stirn mit der scharfen Quertheilung in der Mitte, der energischen Vorwölbung der mittleren Partie der unteren Hälfte und der starken Einsenkung an den Schläfen.

Das andere Bildwerk ist der prächtige, der Ueberlieferung nach bei Alexandrien gefundene Porträtkopf Alexanders d. Gr. im Britischen Museum(37). Er zeigt in den Formen der Augen, in den überquellenden Wülsten, welche die äusseren oberen Augenlidhälften bedecken, die nächste Verwandtschaft zu dem Gizekopf. Auch die Anlage der Stirn ist im Allgemeinen eine ähnliche. Die Skizzenhaftigkeit der Arbeit in den Locken bildet denselben Kontrast zu der feinen Glättung von Stirn und Wangen. Doch ist die Verwandtschaft des Stils nicht gross genug, um auf einen und denselben Künstler schliessen zu dürfen. Der Gallierkopf scheint mehr Spannkraft und energisches Leben, einen näheren Anschluss an die Natur zu verrathen, als jener Alexanderkopf in London. Schon die Bildung des Augapfels, der hier der Wirklichkeit entsprechend gerundet, dort (bei dem Alexanderkopf) im Sinne einer mehr idealisirenden Kunst etwas abgeplattet ist, bezeugt einen grundsätzlichen Unterschied; zwar keinen zeitlichen Abstand, aber einen fundamentalen Gegensatz im Schaffen, etwa so wie er zwischen den Kolossalfiguren des pergamenischen Altarfrieses und den Figuren der Laokoongruppe besteht(38).

Eine Stellung ganz für sich beansprucht eines der merkwürdigsten Produkte der alexandrinischen Plastik, die Sirenenstatue vom Sarapeion zu Memphis, jetzt im Gize-museum bei Kairo(39). Sie gehört als eines der besterhaltenen Stücke zu einer am Eingang des genannten Sarapeions und in diesem selbst gefundenen, jetzt meist wieder verschütteten Gruppe von Porträtstatuen, Kult- und Votivfiguren, die zweifellos von einheimischen griechischen Künstlern gearbeitet worden waren, wie sie denn auch in Stil und Gegenständen ihre Eigenart beweisen. Die Formensprache dieser Kunst ist nicht die ultra-realistische des alexandrinischen Verismus, der mit seinem Blick ja auch nur am gemeinen Alltagsleben haftete, sondern eine schwungvoll pathetische, welche durch noch nicht deutlich erkennbare Fäden mit der klassischen Kunst im Mutterlande verbunden zu sein scheint. Aber sie inspirirt sich zugleich an anderen, eben den einheimischen Modellen und hat aus ihnen ein neues Schönheitsideal gewonnen, das uns in dem Kopf der Sirene zunächst sehr befremdlich entgegenblickt. Leider lässt sich bei der Ungenauigkeit der Abbildungen und dem Mangel einer Photographie oder eines Abgusses eine Vergleichung dieses und des Gizekopfes nicht durchführen, wenn ich auch aus blosser Erinnerung einen gewissen, freilich nicht engen Zusammenhang zwischen ihnen annehmen möchte.

Die bisher zum Vergleich herangezogenen Marmorwerke bilden nur einen Theil des grossen Vorrathes der griechischen Fundstücke aus Aegypten. Sie sind stilistisch durchaus nicht so gleichartig, wie etwa die Werke peloponnesischer oder attischer Kunst um die Wende des fünften Jahrhunderts. Das feste Schulband, welches früher die Künstler eines Ortes zusammenfasste, hat sich in hellenistischer Zeit wesentlich gelockert. Die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers als solche macht sich mehr geltend. Die Einwanderung der griechischen Kunst in das neue Ptolemaeerreich brachte offenbar Elemente der verschiedensten Art zusammen — schwächlichere, welche bald wieder verschwanden, neben stärkeren die sich längere Zeit behaupten und besten Falls noch Schule bilden konnten. Aber vielleicht tritt das Individuelle der Bildungsweisen für uns nur deshalb mehr hervor, weil wir die Bildwerke noch nicht zeitlich sondern können und die Entwicklung der alexandrinischen Plastik von ihren mit der Gründung der Stadt zusammenfallenden Anfängen bis zu ihrem Zusammenfliessen mit der römischen Mischkunst nicht einmal in allgemeinen Umrissen zu erkennen vermögen.

Soviel ist wenigstens schon jetzt nicht zu verkennen, dass eine gewisse Tendenz zu skizzenhaft flotter Arbeit, zu vollen, weichen, flüssigen Formen eine Zeitlang die alexandrinische Plastik beherrscht haben muss. Denn sie findet sich nicht nur in Werken aus Marmor(40), wo sie gewissermassen in der Natur des Materials begründet liegt, sondern auch in einer grossen Reihe griechischer Metallbildwerke sicher aegyptischen Ursprungs.

Ich nenne zuerst das reizende Silberfigürchen des Knaben mit der Gans, welches 1842 in Alexandrien zusammen mit Münzen der ersten Ptolemaeer gefunden wurde(41), ein Werk von köstlicher Frische des Ausdrucks in dem lachenden Gesicht des Kindes. Dann die aus Unteraegypten stammende Bronzefigur eines sitzenden Knaben in der Sammlung Gréau(42). Im britischen Museum die beiden bronzenen Porträtfiguren, welche auf Ptolemaeus Alexander und Kleopatra Selene bezogen werden(43) und ich könnte noch eine lange Reihe alexandrinischer, Aphrodite mit hoher, spezifisch aegyptischer Stephane darstellender Bronzefiguren anführen, die sich in allen aegyptischen Museen des Continents, im Britischen Museum, in einigen Exemplaren auch in den Museen zu Kairo und Alexandrien vorfinden(44). Dieser Stil, der in seiner Entartung bis zu schwerfälligster Plumpheit und formlos üppiger Breite gelangt, hat in seinen besseren Produkten soviel Charakter, dass man ihn leicht in anderen Werken unbekanntem Fundorts wieder erkennen kann(45).

Schwieriger noch als eine solche stilistische Gruppierung der „alexandrinischen“ Sculpturen, ist ein Versuch sie zeitlich zu ordnen. Hier fehlt es eigentlich fast an jeglichem positiven Anhalt. Die Fundumstände des erwähnten Londoner Silberfigür-

chens weisen wohl auf die erste Ptolemaeerzeit, aber eine sichere Ansetzung gewährleisten sie nicht. War damals schon der „fette Stil“ in Aufnahme gekommen, so scheint er sich noch lange Zeit, ja bis gegen das Ende der Ptolemaeerherrschaft erhalten zu haben. In die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts würde ein Flachrelief aus Basalt, Hermes mit Schlangenstab und Leier darstellend, zu verweisen sein, wenn die Provenienznotiz, welche unter dem jetzt im Britischen Museum(46) befindlichen Monument zu lesen ist, „found on the site of the Temple at Canopus dedicated to Serapis by Ptolemy Euergetes I“ (247—222 v. Chr.), zuverlässig wäre. Das Relief liefert einen wichtigen Beweis; es bezeugt nicht nur in den breiten Formen der Arme, Beine und des Halses das Fortbestehen jenes eben charakterisirten Stiles, sondern lehrt auch das Vorhandensein archaisirender Neigungen. Die Buckellöckchen, das im Nacken aufgebundene Haar, die Zickzackfalten des steifen über die Schulter gehängten Mäntelchens sind dafür untrügliche Kennzeichen. Für diese archaisirende Richtung innerhalb der alexandrinischen Plastik fehlt es auch sonst nicht an Zeugnissen(47). Aber die Ansetzung dieses Reliefs wird wieder zweifelhaft, wenn wir neben die genannte Fundnotiz eine andere halten, wonach es „in Alexandrien am Hafen beim Bau eines Backofens“ gefunden worden sein soll(48). Zuversichtlicher können wir die oben erwähnte Porträtfigur des Ptolemaeus Alexander (107/6—88 v. Chr.) verwerthen und müssen darnach annehmen, dass gegen das Ende der Ptolemaeerzeit der alexandrinische Idealstil (der neben dem realistischen seinen eigenen Weg ging) in schwülstig-plumpe Formen verfiel. Hatte doch schon vorher das wüste Treiben des Ptolemaeus VIII. Physkon (146—117 v. Chr.) jene Flucht der Künstler und Gelehrten aus Alexandrien veranlasst, welche wie es scheint den Niedergang der alexandrinischen Kunstblüthe — ob für immer oder nur eine Zeitlang, wissen wir nicht — zur Folge gehabt hat(49).

Aus dem eben Dargelegten ergibt sich für unseren Gallierkopf nur indirekt ein Gewinn. Es scheint darnach ausgeschlossen, dass ein so reifes Erzeugniss einer noch durchaus gesunden, schaffensfreudigen Bildkraft in jener letzten Epoche sinkender Ptolemaeerkunst entstanden ist. Wie wir ihn innerhalb pergamenischer Plastik richtiger an Werke aus der Zeit des ersten Attalos anreihen würden — denn von den Köpfen des Altarfrieses trennt ihn jeglicher Mangel an Manierismus, von denen der Laokoongruppe ein wesentlich gedämpfteres Pathos(50) — so können wir ihn innerhalb alexandrinischer Kunst nach unserem jetzigen Wissen auch mit mehr Wahrscheinlichkeit dem Anfang näher stellen, als dem Ende. Die Zeit jenes Gallieraufstandes (276—274 v. Chr.), mit dem wir oben das Werk gegenständlich zusammenbrachten, würde darnach auch die Zeit der Entstehung desselben sein können.

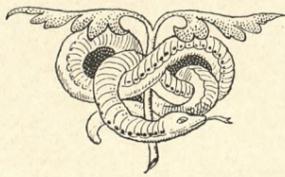
Diese Ansetzung lässt sich noch weiter begründen durch eine Beobachtung, der

ein gewisser Grad von Sicherheit nicht abzusprechen ist. Auf den Ptolemaermünzen findet sich eine Suite von Reliefbildnissen der Könige Aegyptens, welche in ihrer Auffassung und Ausführung der jeweiligen Entwicklungsstufe der alexandrinischen Kunst entsprechen müssen. Hier zeigt sich nun als hervorstechendster Zug, dass in der Bildung der Augen das älteste Bildniss, das des Ptolemaeos Soter, dem Gallierkopf am nächsten verwandt ist, während in den späteren Bildnissen die Auffassung der Einzelheiten immer realistischer wird. In dem Münzporträt des ersten Lagiden (51) findet sich dieselbe Verstärkung des Pathos im Ausdruck der Augen durch die übermässige Entwicklung der Hautfalten über dem äusseren Theil des Augapfels und durch die Tieflegung des letzteren. Hier wie dort bedecken diese vorquellenden Wülste einen Theil des oberen Augenlides — die späteren Münzbildnisse unterdrücken diesen Zug und lassen das Auge in seiner natürlichen Bildung, das obere Augenlid in seiner vollen Ausdehnung sehen. Auch in der kräftigeren Entwicklung der unteren und in der starken Rückbiegung der oberen Stirnpartie steht das Münzbild des ersten Ptolemaeers dem Gallierkopf am nächsten.

Wir werden durch diese Gleichung nicht gezwungen den Kopf von Gize über den oben angegebenen Zeitpunkt zurück zu datiren. Jene stilistische Eigenheit der Augenbildung, welche unter dem ersten Ptolemaeer eine unbedingte Herrschaft ausgeübt hat — das beweist allein schon die Zusammenstellung der Münzbilder von Zeitgenossen des Soter auf Imhoof-Blumers erster Tafel — wird unter seinem Nachfolger nicht mit einem Male preisgegeben worden sein. Wir dürfen demnach an der Ansetzung des Kopfes im zweiten Drittel des dritten Jahrhunderts v. Chr. als der wahrscheinlichsten festhalten.

Es bleibt noch eine letzte und schwierigste Frage übrig, die Frage nach der Herkunft dieses alexandrinischen Idealstils. Hier scheint mir bei der Unzulänglichkeit des publicirten Materials ein verlässliches Urtheil vor der Hand nicht möglich. Erst wenn die aegyptischen Fundstücke griechischer Arbeit, soweit sie für stilistische Untersuchungen brauchbar sind, in Abbildungen oder besser noch in Abgüssen bekannt gemacht sein werden, wird man mit einiger Aussicht auf Erfolg versuchen dürfen sie auf ihren künstlerischen Zusammenhang zu prüfen, die besten Stücke auszusuchen und nach dem Grade der Formenweise zu sondern. Die frühesten Beispiele würden dann vielleicht einen Anhalt geben zu Vergleichen mit bekannten Werken der mütterländischen Kunst. Aber auch innerhalb dieser letzteren ist der Entwicklungsverlauf noch nicht klar zu übersehen. Wir können wohl die Anfänge jenes gesteigerten Pathos im Gesichtsausdruck in der Kunst eines Skopas und Praxiteles und in der des Lysippos nachweisen und beobachten, wie in beiden Schulrichtungen die Entwicklung vorwärts geht, auch nach Kleinasien hinüberführt, sich auf immer weiteren Gebieten

verbreitet und endlich im pergamenischen Fries zu leerer Manier herabsinkt. Aber noch fehlen uns die vermittelnden Glieder, um zwischen den einzelnen Thatsachen einen festen Zusammenhang wiederherzustellen. Hätte das bloße Stilempfinden in kunstkritischen Fragen den Wert eines Beweises, so würde ich sagen, dass von den Formen des Gizekopfes sich leichter eine Brücke finden lässt zu denen der attischen Kunst, als zur peloponnesischen. Ob diese Empfindung richtig ist, muss die Zukunft lehren.





## ANHANG.

Das geniale Kunstwerk, in dem das Hauptsächliche eingehend und äusserst treffend durchgeführt ist, bei nur flüchtiger Andeutung der Nebendinge und der dem Beschauer abgewendeten Theile, ist nicht nach freier Erfindung, sondern scharf nach dem lebenden Modell gearbeitet.

Dafür spricht besonders die auffällige Asymmetrie des Gesichts. Die linke Gesichtshälfte ist deutlich länger als die rechte, während bei dieser die Breite — Abstand vom Nasenflügel bis zum Ohr — etwas grösser erscheint. Entsprechend der Gesichtshälfte ist auch die linke Nasenhälfte etwas länger als die rechte (Tiefstand des unteren Randes des linken Nasenflügels).

Von individuellen Eigenthümlichkeiten fallen im Gesicht noch auf die Längsfalte am unteren linken Augenlid, die Hautduplicaturen oberhalb der äusseren Partien der oberen Augenlider, die in dieser Form und Ausbildung bei jüngeren Individuen selten sind und vom Künstler zum Ausdruck des Schmerzes geschickt mitverwandt wurden, endlich die schmale zurückspringende Stirn mit den ungewöhnlich stark vorstehenden Orbitalbogen, offenbar porträtmässig, aber outrirt.

Der Kopf gehört zweifellos zu einer in höchstem Hochrelief, ähnlich den Darstellungen am Altar von Pergamon, dargestellten Figur, deren hintere Rumpfparte von der Nackengegend an mit der Steinplatte in Zusammenhang war, während der Kopf frei hervorstand. Dafür spricht der viel zu grosse Durchmesser des Halses von vorn nach hinten, der bei einem so bedeutenden Kunstwerk unmöglich auf ein Versehen zurückzuführen ist, sondern, wie so oft beim Relief, ruhig stehen bleiben

konnte, da er bei der nur von vorne gestatteten Ansicht dem Beschauer ohnehin zur normalen Dimension verkürzt erscheint.

Für den einseitig angenommenen Standpunkt des Beschauers spricht auch die conventionelle Behandlung der hinteren unteren (unrichtig, jedenfalls abnorm herauswachsenden) Haarpartien im grellen Gegensatz zu der äusserst charakteristischen, individuellen Darstellung der Haare der Stirn und Seitengegend.

Es ist wahrscheinlich, dass die Figur mit dem Rumpfe etwas nach links gebeugt (vielleicht halb liegend oder knieend?) dargestellt war, während der Kopf sich stark nach rechts wandte, so dass die rechte Gesichtshälfte, tiefer stehend als die linke, der Erde zugekehrt war. Für diese Kopfhaltung spricht das rechts herabhängende Haar, während es an der linken Seite in straffen Büscheln direct nach aufwärts steht. Besonders deutlich ist dieser Unterschied z. B. an den beiden vorderen Scheitellocken.

Noch ein anderer Umstand beweist die fragliche Kopfhaltung: die treffliche Conservirung der rechten Gesichtshälfte gegenüber der (weit weniger gedeckt gewesenen) linken. Hier zeigen sich alle vorspringenden Gesichtsteile geschrammt, abgewetzt und voll kleiner Defecte. Man vergleiche darauf hin das linke Ohr mit dem rechten, beachte den linken oberen Augenhöhlenrand, den linken Stirnhöcker, der fast ganz abgestossen ist, während der rechte (gleichfalls noch stark exponirt gewesene) weit geringere Läsionen zeigt.

Abgesehen von der Beugung nach unten war der Kopf höchst wahrscheinlich noch so gedreht, dass die rechte Gesichtspartie etwas mehr heraus, die linke ein wenig zurücktrat. Die seitlichen Haarpartien sind nämlich rechts weiter nach hinten durchgeführt als links. Aus demselben Grunde mag auch die rechte hintere Nackenlocke eingehender wie die linke ausgeführt sein.

Auffällig ist, dass die Haarpartien des Oberkopfes bis zur Mitte des Hinterhauptes nur im Rohen ausgehauen sind.\* Der Grund hierfür kann nur sein, dass durch die Anordnung des Werkes diese Theile für den Beschauer wegfielen. Entweder war also das Oberhaupt dem vertieften Rande der Reliefplatte resp. ihrer Umrahmung zugekehrt oder es war durch eine nachbarliche Figur gedeckt.

Unübertrefflich kennzeichnet der Gesichtsausdruck die tragische, schmerzliche Situation, in der sich der Dargestellte befindet. Lässt sich aus dem Vorhandenen nun schliessen, dass er gewaltsam ausweichend oder abwehrend sich verhielt, dass er namentlich den Kopf energisch activ nach rechts drehte, oder war die Haltung eine

\* Es ist nicht anzunehmen, dass sie ursprünglich ausgeführt, nachträglich zerstört wurden. Sie sind im heutigen Zustande so voluminös wie unausgeführte, nur angelegte Haarbüschel nicht wie solche, von denen ein Theil verloren gegangen.

mehr passive, sei es die schlaffe eines todwund Niedersinkenden, sei es die eines vom Feinde niedergedrückten Schwerverletzten? Für Zusammenhang mit einer zweiten Person könnte die Bruchfläche an der linken Kinn- und Lippenhälfte sprechen, deren Basis nach links unten soweit vorspringt, dass das abgebrochene Stück dem Kinn allein nicht angehört haben kann. Ob man sich an seine Stelle Theile der feindlichen Hand, eine Waffe oder dergl. zu denken hat, ist natürlich nicht zu entscheiden.

Für passive Drehung und Beugung des Kopfes spricht mit Sicherheit der im erschlafften Zustande dargestellte rechte musculus sternokleidomastoideus (hauptsächlichster Dreh- und Beugemuskel des Kopfes). Der ungewöhnlich kräftig ausgebildete Muskel ist nicht wie bei energischer aktiver Kopfdrehung verkürzt und unter der Haut straff vorspringend, er liegt vielmehr in weicher runder Biegung seitlich am Halse. Der entsprechende Muskel der linken Seite zeigt sich der Kopfhaltung gemäss passiv gedehnt und gespannt. Ein mühsames, stöhnendes Athmen wird durch den halb geöffneten Mund und die expiratorisch angeschwollene linke seitliche Halsvene (vena jugularis externa) die bei ruhiger Körperhaltung nicht sichtbar zu sein pflegt, höchst charakteristisch angedeutet.

Alles in allem möchte ich aussprechen, dass im Grossen wie im Kleinen Form und Züge des Kopfes direkt dem Lebenden abgelauscht, und so genial und unmittelbar wiedergegeben sind, dass das Kunstwerk sicher als Originalarbeit eines bedeutenden Künstlers, nicht als Kopie zu betrachten ist.

H. CURSCHMANN.





## ANMERKUNGEN.

(1) In der Notice des principaux monuments exposés au Musée de Gizeh (Le Caire 1894) findet sich der Kopf mit folgenden kurzen Worten verzeichnet:

291. — Marbre — Haut. 0,31 m. Tête de guerrier gaulois ou germain.

Dies und die ebenso lakonische Notiz in den früheren Katalogen des Bulakmuseums sind die einzigen, mir bekannten Erwähnungen des Kopfes.

(2) Die größte Höhe des Kopfes mit dem Hals beträgt 0,38 m., die Gesichtshöhe 0,22.

(3) Diod. V, 28 ff. Paus. X, 19 ff. Liv. VI, 7. Vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I, 444 ff.

(4) Excurs über einen Charakterzug der Hellenistischen Plastik. In der Hellenistischen Sculptur ist die skizzenhafte Behandlung des Beiwerks im Gegensatz zu der feineren Durchführung der Hauptsachen ein charakteristischer Zug, der oft unterschätzt wird. Er hängt vermutlich zusammen mit einer technisch freieren Arbeitsweise, welche die mühsame Vorarbeit eines Modells in Originalgröße verächtet und sich nur kleiner Hülfsmodele oder flüchtiger, auf den Marmor hingeworfener Kreideskizzen bediente oder sonst wie behalf. Bei solchem Vorgehen hat der Künstler zunächst nur die Hauptzüge seines Werkes festgestellt und überläßt die Ausführung des Einzelnen der freien Erfindung während der Meißelarbeit. Ähnliches ist auch schon in früheren Zeiten vereinzelt nachweisbar, aber ganz etwas anderes war z. B. das Verfahren der Herstellung der Parthenongiebelfiguren mit ihrer sicheren Entwicklung des Details und gleichmäßigen Ausführung auch der Rückseiten der Figuren. Praxiteles' Hermes, dessen Rücken nur angelegt ist, mag

ein Vorläufer der neuen „maniera“ sein. Ihre Ausbildung und höchste Steigerung findet sie in der hellenistischen Zeit, doch nicht in allen Werken und, wo sie sich zeigt, auch nicht überall in gleicher Weise. Sie erklärt die vielfachen Inkorrektheiten der Zeichnung und Modellirung, das „Sichverbauen“, aber auch die ungemeine Frische der Arbeit, die Ausnutzung der Wirkung des Marmors u. a. m. Der Schöpfer der ludovisischen Galliergruppe z. B. hat nicht nach einem „Originalmodell“ gearbeitet, sonst hätte er sich nicht in dem Ansatz des Mäntelchens der Frau so arg „verbauen“ können. Man sehe, wie die beiden Zipfel, welche eigentlich zusammengespannt sein sollten, am Halse weit auseinander stehen, statt sich zu treffen. Derselbe Künstler gab der Basis vorn eine Profilirung nach Art einer Inschrifttafel, vergaß aber am rechten Ende sie fertig zu machen. Ganz unfertig geblieben ist die ganze rechte Kopfseite (das Gesicht ausgenommen) bei dem in Anmerkung (8) näher besprochenen Apollkopf Castellani (Mon. dell' Inst. X tav. 19). Die Künstler der Laokoongruppe unterdrücken die Schuppen an den Schlangen, weil ihr Interesse an Wichtigerem haftet oder weil sie mit solchem Detail den Gesamteindruck nicht stören wollen. Für die Arbeiter am pergamenischen Altarfries sind dagegen die Schuppen, das Riemenzeug der Sandalen, die Liegefalten der Gewänder und alle Verzierungen der Waffen bereits eine Hauptsache geworden. Aber hier haben wir auch Anzeichen des Sinkens einer im Ganzen noch genialen Kunst, deren Schwächen Brunn im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen V p. 231 ff. ausführlich besprochen hat. Besonders zahlreich sind die Beispiele am hellenistischen Relief, wo dem Beiwerk ein größerer Spiel-

raum vergönnt ist, der Unterschied des Vortrags also leichter beobachtet werden kann. In dem sog. Ikarosrelief des Louvre (Friederichs-Wolters, Bausteine No. 1843. Arch. Zeit. 1881 Taf. 14), welches ich in das dritte oder zweite Jahrhundert setze (ähnlich Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Einleit. Sculpt. p. 32) liegt der Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit in dem Porträtkopf der gelagerten Figur des Dichters. Das Beiwerk ist sehr vernachlässigt, vor allem die Figur des Dionysos. Unter den hellenistischen Reliefbildern finden sich viele Beispiele. Vergl. Schreiber, Hellenist. Reliefb. Tafel 84 „Philiscus meditans“: das Porträt des Dichters und sein Oberkörper sind meisterhaft und aufs sauberste modellirt, sein Lehnstuhl total verzeichnet. Auch die Figur der Muse zeigt — trotz der sichersten und feinsten Meißelarbeit am Gesicht und in der Gewandung — eine schiefe Stellung und schlechte Proportionen. Besonders charakteristisch ist aber der Unterschied zwischen zwei verwandten, die drei Elemente darstellenden Reliefbildern. Das hellenistische Originalstück (Schreiber a. a. O. Taf. 31) — oder ist es die gleichzeitige Wiederholung desselben — stammt aus Karthago, die römische inhaltlich veränderte und stilistisch verschlechterte Nachbildung (ebend. Taf. 32) von der ara Pacis Augustae in Rom. Das Original ist in der Modellirung der Hauptpartien (Körper des Meergottes, Hals und Wange der Gaia u. s. w.) von höchster Schönheit und Lebenswahrheit, dagegen das Beiwerk geistreich flüchtig, doch so daß die Absicht vollkommen erreicht wird und vor allem der malerische Charakter der Darstellung klar heraustritt. Die römische Nachbildung ist im Ganzen und Einzelnen korrekter, aber auch trockener; im Nebensächlichen fleißig bis zum Übermaß (so in der Wiedergabe der Federn des Schwans, des großen Schilfstengels darüber u. s. w.); in den Hauptsachen (Modellirung des Nackten) glatt und leer, elegant und leblos zugleich. Dieser Unterschied ist zugleich ein Stilunterschied zweier Epochen und als solcher von einer Bedeutung, auf welche ich anderwärts zurückkommen werde.

(5) Ferd. Laban, der Gemüthsausdruck des Antinoos, ein Jahrhundert angewandter Psychologie auf dem Gebiete der antiken Plastik (Berl. 1891) p. 80 Anm. 1. Vgl. dazu Lit. Centr. Bl. 1891 Sp. 1432f.

(6) Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien III Nr. 515. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K. I, 160. Brunn-Bruckmann, Denkm. griech. u. röm. Sculptur No. 264.

(7) Helbig, Musées de Rome I Nr. 445. Brunn-Bruckmann Nr. 265.

(8) W. Henke, Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike (1871) p. 11.

(9) Nach diesem Grundsatz schätze ich auch den sog. Apollokopf Giustiniani (Brunn-Bruckmann a. a. O. Nr. 53) weniger hoch, als den nach gleichem Vorbild gearbeiteten sog. Castellani'schen Kopf (Mon. dell' Inst. X tav. 19).

Beide sind jetzt im Britischen Museum und von Overbeck K. M. Apollon p. 141 (Nr. 5. 6) ff. ausführlich besprochen worden. Nach Brunn (Griechische Götterideale p. 84 ff.) steht der erstere Kopf dem Original näher. Nach meiner Auffassung (die sich mit der von Furtwängler, Meisterwerke p. 338 Anm. 1 vertretenen theilweise berührt) ist umgekehrt der Castellani'sche Kopf, wenn nicht das Original selbst, so doch wenigstens eine demselben vielleicht recht nahe stehende, sicherlich noch von griechischer Hand gearbeitete Replik. Denn hier sind alle Züge noch individuell, mit freier Hand ausgeführt, die linke und rechte Seite ganz verschieden behandelt, die eine durchgearbeitet, die andere skizzenhaft angelegt. Dem Copisten haben diese Ungleichmäßigkeiten nicht gefallen, er hat sie korrigirt und besonders in dem reichen Lockenaufbau möglichste Regelmäßigkeit durchgeführt. Wegen der manieristischen Beränderung der Augenlider setze ich die Giustiniani'sche Copie etwa in hadrianische Zeit, die an solchen geziert glatten Arbeiten ein besonderes Wohlgefallen gehabt zu haben scheint.

(10) Abgeb. bei Brunn-Bruckmann Nr. 178—180.

(11) Abgeb. bei Brunn-Bruckmann Nr. 55.

(12) Abgeb. Archaeol. Zeit XXVI. 1868 Taf. VIII. Auch der ebenfalls im Berliner Museum befindliche Germanenkopf Nr. 462 (Arch. Zeit. a. a. O. Taf. VII) könnte citirt werden, wenn seine Echtheit außer Zweifel stünde.

(13) C. Wachsmuth, die Niederlage der Kelten vor Delphi, in Sybels Histor. Zeitschr. X (1863). U. Köbler, die Gründung des Königreichs Pergamon, ebenda XLVII (1882). E. Thrämer, die Siege der Pergamener über die Galater, Fellin 1877.

(14) Für diese Denkmäler genügt es auf die eingehende und treffende Besprechung bei Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik II<sup>4</sup> p. 232 ff. zu verweisen, wo auch die Literatur zusammengestellt ist.

(15) Wäre noch die Möglichkeit denkbar, daß die Gallier des in dem Gizekopfe veranschaulichten Schlages nicht mehr die alten, unverfälschten seien, sondern jüngere Generationen einer Mischlingsrasse, welche durch Kreuzung mit griechischem Blute griechische Rassenmerkmale angenommen hätte? Ich glaube nicht. Solche Mischlinge mögen frühzeitig vereinzelt möglich gewesen sein. Ebe sie einen Typus bilden können zur Anregung eines Kunstwerkes, wie das unsrige, mußte das Galliervolk als solches auch innerlich völlig degenerirt sein. Es mußte den schroffen Abschluß gegen das Hellenenthum bis zu einem gewissen Grade aufgegeben haben, wovon wir in vorkaiserlicher Zeit nichts hören. Ein degenerirtes Gallierthum hätte aber doch nicht ein Werk mit so ergreifendem Pathos veranlassen können.

(16) Diod. V, 30. ἀντὶ δὲ τοῦ ἑίφους σπάθας ἔχουσι μακρὰς σιδηραῖς ἢ χαλκαῖς ἀλύσασαι ἐξηρημένας παρὰ τὴν δεξιὰν λαγύνα παρατεταμένας und

später τὰ μὲν γὰρ ξίφη τῶν παρ' ἑτέροις σαυρίων εἰσὶν οὐκ ἐλάττω, τὰ δὲ σαυρία τὰς ἀκμάς ἔχει τῶν ξιφῶν μείζους.

(17) Die bärtige Gallierfigur in Venedig Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien V Nr. 208. Overbeck a. a. O. Fig. 189, IV. 7 und Fig. 190 = Mon. dell' Inst. IX, tav. 19, 2. Overbeck spricht S. 237 von „der für gallische Krieger charakteristischen völligen Nacktheit“. Das entspricht nicht der literarischen Überlieferung. Diese sagt nur, daß es vorgekommen sei sich der Kleider bis auf die Hofen oder einen Schurz zu entledigen (natürlich um die Arme für den Kampf freier zu bekommen): Diodor V, 29 ἐνοι δ' αὐτῶν ἐπὶ τοσοῦτο τοῦ θανάτου καταφρονούσιν ὥστε γυμνοὺς καὶ περιεζωσμένους καταβαίνειν εἰς τὸν κίνδυνον, Liv. 38, 12 super umbilicum pugnans nudi. Völlige Nacktheit wäre an sich nicht wahrscheinlich für ein Volk, das an so reichliche Bekleidung von der Heimat her gewöhnt war und sie auch im Süden noch festhielt.

(18) Der Schild findet sich stets am Boden und selbstverständlich bei der Raummenge entweder am Arm oder unter der Figur. Friederichs (Bausteine p. 328) konnte noch erklären: „der sterbende Gallier hat sich selbst den Tod gegeben; er hat nichts von seinen Waffen und seinem Schmuck verloren, er deckt seinen Schild mit seinem Körper.“ Aber der Gallier fiel gewiß von Feindeshand wie Belger nachweist, denn die Wunde traf die rechte Seite und die griechische Empfindung „mit dem Schild oder auf ihm“ haben die Künstler den Galliern gewiß nicht unterlegen wollen. Overbeck (a. a. O. p. 254) sagt ganz richtig „die Einheit und Ganzheit in dem Ausdrucke der Situation und ihres Pathos hängt gerade davon ab, daß der Sterbende ein Barbar ist“.

(19) Die pariser Figur bei Overbeck Übersichtstafel Fig. 189, IV, 8 = Bull. de corr. bell. 1889 pl. 1; die Statue in Venedig ebda. IV, 10 = Dütschke a. a. O. V Nr. 209, Mon. dell' Inst. IX tav. 20, 3.

(20) Mein verehrter College, Herr Prof. Dr. Curschmann verweist in seiner Besprechung des Kopfes (siehe den Anhang) allein auf die „Längsfalte am untern linken Augenlid“. Ich meine auch unter dem rechten Augenlid nahe bei dem äußeren Lidwinkel einige in der Richtung auf den Backenknochen zu verlaufende Furchen angedeutet zu finden.

(21) Diod. V, 28. Τιτάνου γὰρ ἀπολύματι σμῶντες τὰς τρίχας συνεχῶς καὶ ἀπὸ τῶν μετώπων ἐπὶ τὴν κορυφὴν καὶ τοὺς τένοντας ἀνασπῶσιν, ὥστε τὴν πρόσωπον αὐτῶν φαίνεσθαι Σατύροις καὶ Πασίν εἰκνύαν· παχύνονται γὰρ αἱ τρίχες ἀπὸ τῆς κατεργασίας, ὥστε μὴδὲν τῆς τῶν ἵππων χαίτης διαφέρειν.

(22) Curschmann (s. den Anhang) erwähnt noch als individuelle Eigentümlichkeiten die „Hautduplikaturen

oberhalb der äußeren Partien der oberen Augenlider, die in dieser Form und Ausbildung bei jüngeren Individuen selten sind und vom Künstler zum Ausdruck des Schmerzes mitverwandelt wurden“; er findet auch „die schmale zurückspringende Stirn mit den ungewöhnlich stark vortretenden Orbitalbogen offenbar portrailmäßig, aber outrirt“. Er hält also die Stirnbildung mit Recht für stilistisch etwas über die Natur hinaus entwickelt. Dasselbe ist aber auch mit der Behandlung der Augen der Fall. Es ist die bekannte Bildung der Weichtheile unter dem Augenknochenrand, die über die äußere Hälfte des obren Augenlides herabgedrückt erscheinen und diesen Theil des Lides ganz verdecken. Sie tritt zuerst als charakteristische Eigenheit in den Idealköpfen des Skopas auf, ist aber auch in praxitelischen Werken und in den Niobidenköpfen vorhanden und bleibt seitdem ein Merkmal des Idealstils, das namentlich in tragisch bewegten Köpfen zum Ausdruck des höchsten Schmerzes benutzt wird. So vor allem im Kopf des Laokoon.

(23) Ich finde das Fayûm als Fundgebiet verzeichnet in Puchsteins mir zur Durchsicht freundlichst überlassenen Aufzeichnungen (v. 25. Febr. 1882).

(24) Die Beobachtung meines Collegen ist an dem unergänzten Abguss gemacht. Der restaurirende Bildbauer glaube die erwähnte Bruchfläche mit einer Ergänzung der abgestoßenen Kinnpartie genügend füllen zu können. Auch ich selbst habe vor dem Original nicht den Eindruck gehabt, als wenn hier ein vorspringender Theil angeessen hätte. Im Abguss scheint durch ungeschicktes Einfügen eines Keilstückes der untere Rand der Bruchstelle etwas vorgeschoben zu sein.

(25) Die Hauptnachricht enthalten die Scholien zu Kallimachos hymn. in Del. v. 175. Βρέννος ὁ τῶν Γαλλῶν βασιλεὺς, συναγαγὼν τοὺς Κελτοὺς ἤλθεν ἐπὶ Πυθῶνα βουλόμενος τοῦ θεοῦ τὰ χρήματα διαρπάσαι. πλησίον δὲ γενομένων, ὁ Ἀπόλλων χαλάζει χρησάμενος ἀπώλεσε τοὺς πλείους αὐτῶν. ὀλίγων οὖν περιλειφθέντων, Ἀντίγονός τις φίλος τοῦ Φιλαδέλφου Πτολεμαίου προξενεῖ αὐτοὺς αὐτῶ, ὥστε ἐπὶ μισθῶ στρατεύεσθαι. καὶ γὰρ ἔχρηξεν ὁ Πτολεμαῖος τούτου στρατεύματος. οἱ δὲ ὁμοίως ἠβουλήθησαν καὶ τοῦ Πτολεμαίου διαρπάσαι τὰ χρήματα. γνοὺς οὖν συλλαμβάνει αὐτοὺς καὶ ἀπάγει πρὸς τὸ στόμιον τοῦ Νείλου τὸ λεγόμενον Σεβεννυτικὸν καὶ κατέκλυσεν αὐτοὺς ἐκεῖσε. ταῦτα οὖν φησι (Καλλιμάχος) ξυνοὺς ἀγῶνα ἔσεσθαι.

Daqui Paus. I, 7, 2 ἤνικα (Ptolemaios Philadelphos) παρεσκευάζετο ἐπιόντα ἀμύνεσθαι Μάγαν, ξένους ἐπηγάγετο καὶ ἄλλους καὶ Γαλάτας ἐς τετρακισχιλίους· τούτους λαβὼν ἐπιβουλεύοντας κατασχεῖν Αἴγυπτον ἀνήγαγε σφᾶς εἰς νῆσον ἔρημον διὰ τοῦ ποταμοῦ. καὶ οἱ μὲν ἐνταῦθα ἀπώλοντο ὑπὸ τῆ ἀλλήλων καὶ τοῦ λιμοῦ.

Daß der Ἀντίγονος τις des Scholiasten nur Antigonos Gonatas sein kann, „dessen Name sich sogar durch Annahme einer Dittographie unschwer in den Text setzen ließe (Ἀντίγονος γονατῆς)“, bemerkte schon C. Wachsmuth, die Niederlage der Kelten vor Delphi (in Sybels Hist. Zeitschr. X. 1863 p. 6) und hat gegen Br. Ebrlich, de Callimachi hymnis quaest. chronol. (Bresl. philol. Abhandl. VII, 3) p. 16f. neuerdings wieder M. Rannow (Wöchenschr. f. Klaff. Philol. 1895 Sp. 539f) betont. Die Nachricht — sagt Wachsmuth a. a. O. — stammt freilich aus Scholien, „in denen neben sehr schätzbaren Notizen unnütze Spreu gefondert liegt, beansprucht aber hier vollkommene Glaubwürdigkeit, zumal sie sowohl durch Pausanias (I, 7. 2) als durch die Worte des Kallimachos selbst (hymn. in Del. v. 171—188) gestützt wird, welche nur so ungezwungen erklärt werden können“.

(26) Polyæn. IV, 6. 17, dazu Wachsmuth a. a. O.

(27) Droysen (Gesch. d. Hellenismus III, 1<sup>2</sup> p. 270) setzte die Sendung der Gallier vermuthungsweise zwischen 274 und 272, Ebrlich (l. l.) den Keltenaufstand zwischen 276 und 274, wozu sich M. Rannow zustimmend geäußert hat.

(28) Overb. a. a. O. Übersichtstafel Fig. 189, II. 2. Photogr. Sommer 7504.

(29) Nimmt man mit Overbeck a. a. O. p. 245 und Michaelis, Jahrb. d. Inst. 1893 p. 132 f. an, daß eine Copie des gesammten attalischen Weihgeschenks wegen der allzu großen Zahl der Figuren und gewisser im Gegenstand liegender Bedenken unwahrscheinlich sei, so wird man immer zu der Erklärung genöthigt, daß die bronzemäßige Technik der attalischen Figuren auf den Einfluß einer vorzugsweise mit Guß und Ciselirung beschäftigten Werkstatt zurückweist.

Übrigens erledigt sich meines Erachtens die Sauer-Michaelis'sche These von der Zugehörigkeit des der neapler Amazone zugesetzten, jetzt wieder fehlenden „putto“ in einfachster Weise durch das Zeugniß der Handzeichnungen aus Cassiano dal Pozzo's Sammlung in Windsor Castle (Michaelis, Jahrb. d. Inst. VIII. 1893 p. 123). Das eine Blatt (Bd. I fol. 66) giebt den Perser und die Amazone ohne das Kind, ein zweites (Bd. VIII fol. 31) den Giganten und den Gallier, jämmtlich ohne die jetzigen Ergänzungen. Wer also die alten Zusätze aus Bellièvre's und Aldrovand's Zeit weggenommen hat, um für neue Ergänzungen Raum zu schaffen, war nicht im Zweifel über den fremdartigen Character des putto, den er sonst als interessantes Beiwerk schwerlich weggeworfen, wenigstens in Copie wiederholt hätte, und bei seinem Urtheil können wir uns wohl beruhigen.

Aus diesen Zeichnungen lernen wir aber noch mehr. Der neapler, im Motiv dem kapitolinischen gleichende Gallier ist hier noch ohne Kopf. Der jetzt aufgesetzte Kopf ist zweifellos antik und paßt in Größe und Gesichtsbildung

(Schnurrbart und plastisch angegebene Augenbrauen), sowie in der gut gallischen Helmform recht wohl zu dem Rumpfe. Er ist deshalb noch neuerdings von Reinach (Rev. archéol. 1889 p. 12 f.) für zugehörig erklärt worden. Aber auch Zweifel wurden laut (Arch. Zeit. 1876 p. 35), die Zeichnung aus Cassiano dal Pozzo's Sammlung hat sie bestätigt. Sie beweist, daß der Kopf überhaupt erst später hinzukam, und da eine nachträgliche Vervollständigung des Fundmaterials ausgeschlossen ist, so bleibt nur der Schluß übrig, daß der Kopf einer fremden Gallierdarstellung angehört, also auch nicht Rest einer etwa verloren gegangenen Figur des attalischen Geschenkes sein kann.

Eine genaue Untersuchung des Kopfes selber liefert weiter Beweis dafür. Sie zeigt, daß der Kopf in Technik und Stil sich von den attalischen Figuren wesentlich unterscheidet. Einmal ist bei der Ausarbeitung der Löcherchen eines Backenbartes, die an der rechten Wange neben der Backenlasche zum Vorschein kommen, der Bohrer angewendet, was bei keiner der attalischen Figuren nachzuweisen ist. Ferner ist in den Augen deutlich ein Augenfarn angegeben, bei jenen Figuren niemals. Endlich sind die oberen Augenlider plump und schwer gebildet, nicht scharf — wie dort — gerändert. Überhaupt ist die Arbeit flauer, namentlich die Behandlung der Haarlocken über Stirn und Schläfen weniger scharf und präzise. Ja, Reinach selbst äußert das Bedenken, ob nicht der Kopf für den Körper ein wenig zu groß sei. Das Ergebnis ist also, daß der Kopf auszuscheiden ist und auch nicht für eine der verloren gegangenen Figuren des attalischen Geschenks in Anspruch genommen werden darf.

Aber auch sonst bedarf das Material, das man neuerdings zur Rekonstruktion des großen Monuments herangezogen hat, gar sehr der Sichtung. Ich möchte es als allgemeinen Grundsatz hinstellen, daß wir nicht berechtigt sind den Kreis der sicheren Originalwerke zu erweitern durch irgend welche Nachbildungen und Copien verloren gegangener Gruppentheile, wenn diese „Copien“ nicht stilistisch, in der Größe, im Motiv und im Ausdruck die engste Übereinstimmung mit den Originalen zeigen. Darnach scheiden für mich die Reiterfiguren (Jahrb. d. Inst. 1887 Taf. 7, die neapler Figuren u. a.), die kauernenden Figuren des Philumenos, vor allem auch die Statue im Giardino Torrigiani in Florenz aus. Vgl. Reinach, Rev. arch. a. a. O. p. 13 ff. Die Statue Torrigiani, die ich selbst — freilich bei schlechtem Lichte — untersucht habe und von der mir eine Reihe photographischer Aufnahmen vorliegen, weist stilistisch in einen durchaus anderen Kunstbereich. Die Formen sind voll, saftig und schwellend, der Vortrag erinnert an die Weise des Barocks, etwa an den Stil Alessandro Algardi's. Moderner Ursprung scheint mir nicht ausgeschlossen.

(30) Archaeol. Anzeiger d. Inst. VI 1891 p. 25 (Abbild.) 1894 p. 173 Nr. 7.

- (31) Ein Abguß liegt mir vor.
- (32) *Arch. Anz. d. Inst. V 1890 p. 159 Nr. 20.*
- (33) Beschrieben mit Textabbildung im *Arch. Anz. d. Inst. IX 1894 p. 29 Nr. 12* von Herrmann, durch dessen Freundlichkeit mir eine größere Photographie vorliegt. Der Güte des Herrn Prof. Treu verdanke ich außerdem einen Abguß des Köpfchens des Triton. An der Figur der Aphrodite fehlen Kopf und Arme, sie sind erhalten in der Replik des Gizeuseums: (de Morgan) *Notice des principaux monuments expos. au Musée de Gize* Nr. 336 = *Phot. Brugsch-Bey* Nr. 84 (ergänzt der untere Theil der Statue von den Knien abwärts. Kopf und linker Arm mehrfach gebrochen und eingesetzt. Vom rechten Arm ist vielleicht nur der am Haar anhaftende Theil der Hand alt, die Ergänzung aber sicher).
- (34) Bronzefigur im Besitz des Herrn Prof. Dr. Oscar Schneider in Dresden.
- (35) Votivfuß A. London, British Museum. Southern Gallery Nr. 983. L. 0, 35. H. bis 0, 32. Par. Marm. Nach der Beischrift aus Ramleh (bei Alexandrien), nach Alf. Maury (*sur un pied en marbre blanc decouvert à Alexandrie. Rev. archéol. VII, 2. 1851 p. 600 ff. mit pl. 152*) „gefunden in Alexandrien bei den Ausgrabungen des Caesareums“. Fuß mit Sandale bekleidet, am Knöcheltheil thronender Sarapis, die Rechte auf den Kopf des neben ihm sitzenden Kerberos legend, beiderseits eine große Schlange (Osiris und Isis).
- Votivfuß B. Turin, Museo di Antichità. L. 0, 70. H. bis 0, 43. Par. Marm. Erw. bei Rossi, Museo egizio p. 13 Nr. 1 und Heydemann, *Mittheil. aus den Antikensamml. in Ober- und Mittelitalien* (III. Hallisches Winkelmannsprog. 1879) p. 38 Nr. 3. Fuß mit Sandale bekleidet, neben den Knöcheln jederseits eine Schlange, links mit Kopf des Sarapis-Osiris, rechts der Isis. Auf der Rückseite des Fußes die Standfigur des Harpokrates mit Füllhorn.
- (36) Stuckmaske im Museo civico zu Bologna, aus Sammlung Pugioli, welche in Aegypten und vorzugsweise in Alexandrien und Umgegend gebildet wurde. H. 0, 17. Wohl ein Modell für einen Bildbauer, wie ebensolche in Pompeji, im Haus des Scarpellino gefunden wurden (*Giorn. d. scavi di Pompei. N. S. II p. 9*).
- (37) Der Alexanderkopf aus Alexandrien im Britischen Museum (griech. Marm. 0, 37 h.) ist zum Einsetzen in eine Statue zugerichtet, welche nach der Senkung der rechten und Hebung der linken Schulter und der Verschiebung der Gesichtshälften zu schließen eine bewegte Stellung hatte, etwa mit aufgestütztem rechten Bein und erhobenem linken Arm. Der Blick ist in die Ferne gerichtet. Abgeb. bei Murray, *Classical Archaeology* (Encycl. Brit. II) p. 362 Nr. 11. Mitchell, *A history of ancient sculpture* Fig. 218. Stark, *Zwei Alexanderköpfe* Taf. 3. Baumeister, *Denkmäler d. class. Alt.* Fig. 44 p. 40. Koepf, über das Bildniß Alexanders d. Gr. (52. berl. Winckelm. Progr. 1892 p. 19).
- (38) Die Augapfelbildung des Gize'schen Gallierkopfes entspricht derjenigen der Köpfe des pergamenischen Altarfrieses; die des Alexanderkopfes derjenigen der Köpfe der Laokoongruppe, worüber zu vgl. Brunn, über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie (*Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen V p. 270 f*). Beide Werke fallen bekanntlich in dieselbe Epoche.
- (39) Sirenenstatue von Memphis = *Notice des principaux monuments expos. au Musée de Gize* Nr. 295. Abgeb. Mariette-Maspero, *Le Sérapéum de Memphis* (Paris 1882). Atlas pl. Nr. 4, c (dort auch auf den Tafeln Nr. 1—5 die übrigen Sculpturen). Luigi Vassalli, *d'una rappresentazione di Sirene sopra un sarcofago egiziano dell' Epoca dei Lagidi* tav. 2.
- (40) Hierher wäre noch eine Reihe griechischer Sculpturen aus Aegypten in verschiedenen Museen zu ziehen. Ich nenne nur aus dem Britischen Museum: Die Harpokratesfigur der Southern Egyptian Gallery Nr. 470, das Porträtköpfchen eines Knaben aus dem Ptolemaeerhause ebenda Nr. 500, die kleine Marmorfigur eines gelagerlen Eros im zweiten aegyptischen Saal Sdrank 96—97 Nr. 2281 b u. s. w.
- (41) Silberfigur des Knaben mit der Gans publ. von Ernest A. Gardner, *Journ. of Hell. Stud.* 1885 pl. A pl. 1 ff.
- (42) Fröhner, *Collection J. Gréau, Catalogue des bronzes antiques.* Paris 1885 Nr. 848 pl. XVI.
- (43) Southern Egyptian Gallery Nr. 890. 891, beide „from Alexandria“.
- (44) Der Vollständigkeit halber verweise ich auf die aegyptischen Sammlungen in Turin, London, Berlin und Leyden; ausgezeichnete Beispiele auch im Louvre (Saal der Bronzen). Derselbe „fette Stil“ ist auch in alexandrinischen Terrakotten, namentlich in Aphroditefiguren, die im Kopfputz jenen Bronzen gleichen, sehr gewöhnlich.
- (45) Ich glaube mich zu erinnern, daß mir Charles Newton einige nicht lokalisirte Bronzen des britischen Museums als „alexandrinisch“ bezeichnete zu einer Zeit, wo ich noch nicht für die im Text genannten Bildwerke näheres Interesse gewonnen hatte. Übrigens betone ich, daß die Aufzählung der Denkmäler keinesweg vollständig ist. Eine ausführlichere Studie über die idealistischen Richtungen der alexandrinischen Plastik müßte von den bedeutendsten erhaltenen Werken ausgehen und um diese die verwandten Stücke gruppieren. Dann würde die noch nicht erwähnte Bronze Statue von Zifteh in der Southern Egyptian Gallery des Britischen Museums (*Anc. marbl. XI, 33. Furtwängler, Meisterwerke* Fig. 113) den Mittelpunkt eines besonderen Denkmälerkreises bilden.
- (46) Southern Egyptian Gallery Nr. 852 vgl. E. Braun, *Bull. dell' Inst.* 1849 p. 154 ff. Über den Tempel selbst vgl. Letronne, *Recherches pour servir à l'histoire de l'Egypte pendant la domination des Grecs et des Romains* p. 5 ff.
- (47) Eine runde Marmorbasis, vielleicht ein Altar,

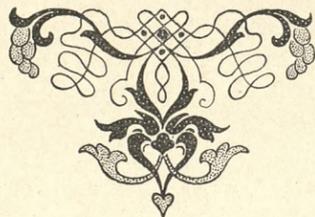
aus der Sammlung Giovanni di Demetrio in Alexandrien stammend, jetzt in Cambridge, Trinity College Nr. 115 (Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain* p. 271) zeigt in ihrem Reliefschmuck ebenfalls den „hieratischen“ archaisirenden Stil. Hauser, die neuattischen Reliefs p. 137 verweist mit Recht auch auf die griechischen Bilderchroniken mit ihren archaisischen Reliefdarstellungen (Jahn-Michaelis, *Griech. Bilderchron.* Taf. V, J. VI, M) — jene Reliefgruppe, „für welche die künstlerische Anregung von Alexandria (J) ausging“. Dies hat neuerdings auch Froehner *N. Rhein. Mus.* XLVII. V 92 p. 295 Anm. 8 erwiesen.

(48) W. H. Smyth, *Aedes Hartwellianae or notices of the manor and mansion of Hartwell.* 2 vols. London 1851—64. 4°. Ich citire nach Hauser a. a. O. p. 137.

(49) *Albenaecus IV* p. 184.

(50) In dem Laokoonkopf zuckt der gewaltigste Schmerz nicht nur durch jede Fiber, er ergreift auch verzerrend das Knochengeriüst des Kopfes und äußert sich in der Stellung der Augen, die aus ihren Axen gedreht sind. Ähnlich bei dem sterbenden Alexander der Uffizien (Brunn-Bruckmann, *Denkmäler griech. u. röm. Sculptur* Nr. 264) und bei dem Triton des Vatikan (ebda. Nr. 137). Bei dem Gallierkopf bleibt die Augenstellung von den Verschiebungen der umgebenden Weichtheile unberührt.

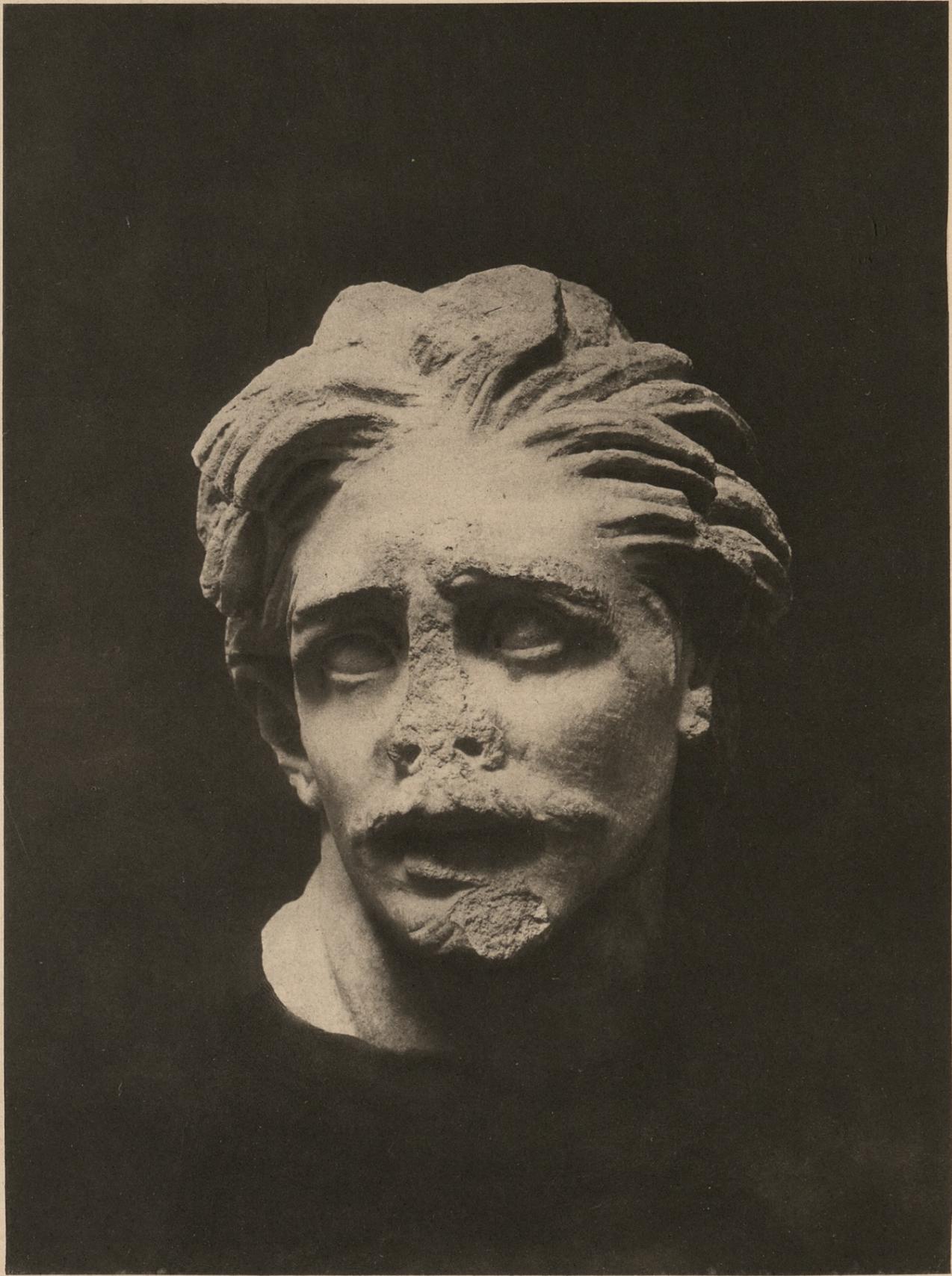
(51) Imhoof-Blumer, *Portaitköpfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenisirter Völker* Taf. I, 2. VIII, 1.





Druck von W. Drugulin in Leipzig.





Verl.v.A&Lieberkind, Leipzig.

Photogravure Meisenbach Riffarth & Co, Leipzig.







Verl. v. A.G.I. iebskind, Leipzig.

Photogravure Meisenbach Riffarth & Co, Leipzig.

