

Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 22 (1965)

Heft: 2

Rubrik: Archäologische Berichte

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Archäologische Berichte

Sachliches zur Echtheitsfrage des Bostoner 'Throns' oder Kassation des Urteils gegen die Götter

Von Hans Jucker, Bern

Vor mehr als zwei Jahren war an dieser Stelle¹ die Dissertation Fiorenza Baronis, *Osservazioni sul 'Trono di Boston'* (1961) anzuzeigen. Der Kandidatin war die schwierige Aufgabe gestellt, die viel und heiß umstrittene Echtheitsfrage ohne Kenntnis des Originals, nur mit Hilfe eines Gipsabgusses und einer Flut von Literatur zu entscheiden. Sie kam zu dem Ergebnis, das Ganze sei eine moderne Fälschung, gemacht zur Befriedigung der Kauflust E. P. Warrens, dem die Erwerbung des Ludovisischen 'Throns' (im folgenden L) mißlungen war. G. Becatti, der Lehrer der Verfasserin, bekannte sich zu dem Resultat, obwohl auch er damals das Relief in Boston (im folgenden B) noch nicht gesehen hatte; er hielt Autopsie nicht für nötig, da nach seiner Ansicht die «*elementi intrinseci e sostanziali, iconografici e stilistici*» genügten, um von der Unechtheit zu überzeugen. Das Studium der Oberfläche und der Patina, so meinte er, könnte demgegenüber nichts Entscheidendes mehr beitragen. Ich mußte dazu die Einwendung machen, daß ein so schwieriges Problem nicht mit so allgemeinen, weithin an das Stilgefühl appellierenden Erwägungen abgetan werden könnte², obwohl ich gestehen mußte, daß ich mich nicht zu denen rechnen könne, die die Echtheit verfechten. Damit wollte ich andeuten, daß ich zahlreiche Bedenken teile und eigentlich nicht an antiken Ursprung glaube, daß mir aber alle Argumente pro et contra nicht eindeutig und vor allem nicht objektiv genug erschienen.

Wie berechtigt es war, an dem endgültigen Charakter dieser Nachweise zu zweifeln, geht nun überdeutlich aus der Tatsache hervor, daß seither 'in Sachen B' eine kurze Notiz, ein längerer Aufsatz und ein stattliches Buch erschienen sind, alle von Verfassern, die das Original nie gesehen haben, nämlich: H. Möbius, *Kissen oder Schlauch?* Zur Problematik des Bostoner Throns, *Arch. Anz.* 1964, 294–299; F. L. Bastet, *Das Bostoner Relief*, ein eklektisches Meisterwerk aus tiberischer Zeit, *Bull. van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de antieke Beschaving* 38 (1963) 1–27; und L. Alscher, *Götter vor Gericht*. Das Fälschungsproblem des Bostoner 'Throns', die klassische griechische Kunst und die Archäologen, (Ost-)Berlin 1963, 138 S., 63 Abb. Alscher endet, mit unbedeutenden Modifizierungen, beim Urteil F. Baronis, Bastet sucht den Thron wieder als klassizistische Arbeit aus der Schule des Pasiteles zu erweisen, und Möbius teilt die Beobachtung mit, daß das Polster, auf dem der Lyraspieler sitzt und das E. Simon als Weinschlauch erklärt hatte, Darstellungen von Kissen auf streng-rotfigurigen Vasenbildern entspreche und damit zu Unrecht als Verdachtsmoment angeführt werde. Die Waage der Gerechtigkeit hat damit in der Hand dieses feinsinnigen Kenners griechischer Plastik einen entscheidenden Ausschlag auf die Seite der Echtheit und der Datierung ins 5. Jh. getan, seit er 1957 in behutsamer Erörterung 'Anklage' und 'Verteidigung' einander gegenüberstellte. Dort hatte er der Deutung den Vorzug gegeben, B sei ein großgriechisches Gegenstück zu L, ohne aber auszuschließen, daß sich der Verdacht moderner Antikenimitation «eines Tages wirklich beweisen läßt.» Dem fügte er bei: «Dabei sind wir uns des Mangels bewußt, den das Fehlen der Autopsie mit sich bringen muß. Vor allem ist nur am Original die genaue Überprüfung

¹ Mus. Helv. 19 (1962) 137 f.

² Ähnlich jetzt M. Bagnasco, *Riv.* 12 (1964) 227 ff. und Ch. Picard, *Rev. Arch.* 1964, 64 f.

der Oberfläche möglich, die den Techniker Cellini zu seiner entschiedenen Athetese geführt hat.»³

Hierzu ist zu bemerken, daß Pico Cellini, Privatgelehrter, Restaurator und Sammler in Rom, vor rund zehn Jahren eine Studienreise durch amerikanische Sammlungen unternahm, bei der er seine Aufmerksamkeit vor allem Echtheitsfragen zuwandte. Mit souveräner Gebärde verwarf er die inzwischen als moderne Arbeiten der Orvietaner Fälscherwerkstatt erwiesenen pseudoetruskischen Terrakottakrieger im Metropolitan Museum, die unzweifelhaft falsche Diana, die noch heute im Museum von Saint Louis ausgestellt ist, aber auch den Widderkopfhelm daselbst, der keineswegs eine Fälschung, von J. Ternbach nur stark restauriert und ergänzt ist⁴. Ebenso verurteilte er B, unter anderem auf Grund der Feststellung, die Versinterung sei künstlich hergestellt mit einem Produkt, das er sogar zu benennen wußte: «durissimo e viscido imbratto a base di mastice Mayer». So präzise Angaben des Technikers machten begreiflicherweise Eindruck. Cellini hatte sein Urteil freilich allein auf die optische Betrachtung und seine langjährige Erfahrung gestützt; damit hatte er seine eigene Mahnung *Ne sutor ultra crepidam* offenbar selbst mißachtet.⁵

Keiner der drei oben genannten Autoren scheint bei der Abfassung seiner Arbeit von der Untersuchung eines der anderen Kenntnis gehabt zu haben. Meine Besprechung der Dissertation F. Baronis mit dem zugestandenermaßen und absichtlich nicht eindeutig formulierten eigenen Standpunkt führt Alscher unter den Zeugnissen gegen die Götter an⁶, während Bastet schreibt⁷: «Jucker ist trotz der Stilkritik Fiorenza Baronis von der Falschheit nicht überzeugt». Seither hatte ich Gelegenheit, die von Möbius geforderte «Überprüfung der Oberfläche» am Original vorzunehmen, und auf Grund davon glaube ich mich nunmehr in der Lage, das Urteil unzweideutig festzulegen: Der Bostoner Thron hat viele Jahre in der Erde gelegen, kann also kein modernes Gegenstück zu dem 1887 entdeckten L, sondern muß antik sein. Das ist zwar dasselbe, was schon Franz Studniczka in der Erstpublikation schrieb, dessen gewissenhafte und minutiöse Beobachtungen man aber immer wieder übersehen, mißachtet oder verworfen hat⁸. Wie genau seine Beschreibung ist und wie sorgfältig er die Schlußfolgerungen aus technischen Befunden abgewogen hat, lernt man mit Bewunderung anerkennen, wenn man sie mit dem Original vergleicht. So kann denn auch hier weiter nicht viel geboten werden als eine Bestätigung und Präzisierung dessen, was schon bei Studniczka zu lesen ist – oder hätte gelesen werden sollen.

Ausschlaggebend war für mich nicht die Überraschung, die mir die erste Begegnung bereitete, weil die Reliefs mir frischer, harmonischer und vor allem sehr viel besser gearbeitet schienen, als ich es mir vorgestellt hatte; denn das wäre wieder ein subjektives Urteil, das für andere keine Verbindlichkeit besäße. Für mich war es aber doch der Anlaß, einige Stunden der genauen Betrachtung zu widmen. Vor allem suchte ich die ganze Oberfläche (außer der Standfläche und der oberen Kante) mit einer neunfach vergrößernden Lupe ab, wobei ich mich der amerikanischen Freizügigkeit erfreuen durfte, mit der mich der Konservator Cornelius Vermeule gewähren ließ⁹. Als ich ihm am Schlusse mein Ergebnis mitteilte, erfuhr ich, daß es mit seinen Feststellungen und denen seiner technischen Helfer übereinstimme. Da mit einer Veröffentlichung dieser wohl mit besseren Hilfsmitteln unternommenen Untersuchung zu rechnen sein dürfte, verzichten wir hier auf photographische Dokumentation, die ohnehin im Rahmen dieser Notiz nicht möglich wäre. Die Autopsie hat ergeben, daß nirgends künstliche Patina aufgetragen worden ist. Die Reliefoberfläche hat

³ M. Möbius, *Zur Problematik des Bostoner Throns in Charites* (Festschr. Langlotz) (Bonn 1957) 47 ff. 57 f.

⁴ P. Cellini, *Storia di una statua fittile*, Paragone 81 (1958) 54 ff. 58 Taf. 40 b.

⁵ P. Cellini, *Ne sutor ultra crepidam*, Paragone 65 (1955) 44 ff. Die Entlarvung der Grabstele (42 f. Mustilli, s.v. *Falsificazione* in Encicl. dell'arte class. 3, 586 Abb. 704 f.) als Werk einer Werkstatt, die auch die Schweiz beliefert hat, ist zweifellos Cellinis Verdienst, aber die Bierflaschenscherben, die er bei den Kriegern gesehen haben will, waren nicht nachzuweisen.

⁶ a. O. 126 Anm. 260.

⁷ a. O. 2.

⁸ F. Studniczka, *Das Gegenstück der Ludovisischen «Thronlehne»*, Jahrb. 26 (1911) 50 ff.

⁹ Mein Besuch im Museum of Fine Arts in Boston (August 1964), wurde mir ermöglicht durch eine Einladung des Institute for Advanced Study, Princeton N. J., für die ich auch an dieser Stelle der Institutsleitung und ganz besonders A. Alföldi danken möchte.

eine nur einige tiefer und verborgen liegende Stellen nicht erfassende Reinigung erfahren, die aber nirgends in die eigentliche Substanz der Skulptur eingegriffen zu haben scheint. An keiner Stelle zeigt sich jene leise hellere Tönung, jene weniger aufgewitterte und daher kompaktere Steinstruktur noch die Verhärtung der Konturen, woran sich moderne Überarbeitung bei intensiver Beleuchtung in der Regel verrät. So ist etwa der Kuroskopf in New York, den F. Brommer kürzlich als Fälschung angesprochen hat¹⁰, eine ganz und gar überarbeitete Antike, von deren ursprünglicher Oberfläche nur noch in den Lockentälern und in der Vertiefung einer Verletzung der Rückseite etwas übrig geblieben zu sein scheint. An einigen Partien zeigt auch die vom Metropolitan Museum 1959 erworbene Grabstele solche 'Verschönerungen', am deutlichsten wohl am Gewand des Sitzenden¹¹. Bekanntlich heben sich unter der Quarzlampe Eingriffe in die 'Jahresringe' der Verwitterung besonders im Schnitt noch deutlicher ab; aber solche Geräte standen hier nicht zur Verfügung. Wir glauben zuversichtlich, auch ohne ihren Einsatz sagen zu dürfen, daß auch von derartigen Verfälschungen bei B nicht die Rede sein kann. Wenn wir hören, daß die Restaurierung bei Warren in Lewes House über ein Jahr beanspruchte¹², so spricht auch diese Nachricht dafür, daß man mit Geduld und Sorgfalt zu Werke ging.

Daß die Reinigung nicht in die Tiefe drang, läßt sich also an der gleichmäßigen Oberflächenstruktur ablesen, noch zuverlässiger aber da, wo sich gelbe bis bräunliche an ein Wurzelnetz erinnernde Verfärbungsspuren erhalten haben. Woher diese rühren, kann man an jenen vertieften und verborgenen Stellen des Reliefs wahrnehmen. Hier sind noch erhabene und durch Berührung feststellbare sogenannte «Wurzelfasern» (italienisch «patina ramificata») stehen geblieben. Schon Furtwängler, dessen angeborener Scharfblick für das Echte und Falsche durch Museumsdienst und lange Erfahrungen mit dem Kunsthandel eine fast untrügliche, gefürchtete Sicherheit erlangt hatte¹³, anerkannte diese Bodenspur als ein vom Stilgefühl unabhängiges sachliches Echtheitsindiz. Auf ihn berief sich darum auch Studniczka, dessen Aufmerksamkeit auch diese Einzelheiten nicht entgangen waren¹⁴: «Trotz der gründlichen, wenn auch durchaus sorgfältigen und unschädlichen Reinigung zeigt B (wie L) da und dort, besonders am Ornamente der Breitseite, 'die unnachahmlichen Spuren, welche Wurzeln des Erdreichs auf Marmoren zu hinterlassen pflegen, die sehr lange in der Erde gelegen. Der Marmor ist dann durch die Wurzelenden etwas angefressen und an diesen Stellen festhaftende Erde hat die Form von Wurzelfasern. Die Erscheinung künstlich nachzuahmen dürfte unmöglich sein; jedenfalls ist dies bisher noch keinem Fälscher gelungen'». Das Zitat entnahm Studniczka Furtwänglers Arbeit «Neuere Fälschungen von Antiken»¹⁵, in der dieser B nicht erwähnte, obwohl er andere zu Unrecht verdächtigte Objekte verteidigte, offenbar weil er, wie Alscher vermutet¹⁶, in die Fundumstände eingeweiht war, aber sich zu schweigen verpflichtet hatte; denn auch Ludwig Curtius berichtete anläßlich einer Museumsführung vor L einmal (1949 oder 1950), er wisse, daß B unweit von L gefunden sei, mehr zu sagen sei ihm aber verboten. Dagegen weiß Studniczka sicher, daß der Marmor Furtwängler «nicht den geringsten Zweifel erregt» hat¹⁷.

So schrieb Studniczka schon 1911 nach gründlicher Untersuchung des Originals. Man kann sich daher nur wundern, wie die für ihre Sachlichkeit bekannten und um genaueste Bestan-

¹⁰ F. Brommer, *Falsche Köpfe*, Arch. Anz. 1963, 439 ff. – Korrektur-Nachtrag: D. v. Bothmer, Arch. Anz. 1964, 615 ff.

¹¹ Inv. 59. 11. 27. D. von Bothmer, The Metr. Mus. of Art-Bull. Febr. 1961, 182. Leicht überarbeitet sind ferner: Sitzender: rechte Hand, rechter Arm, auf seiner Schulter liegende Hand der Stehenden und deren Kopf. Stehender links: rechtes Bein, Kopf, Gewand vor der Brust. Ergänzungen und Farbspuren gibt von Bothmer an; eine solche findet sich aber auch am Bein des Links-Stehenden (antik?). «Wurzelfasern»: wahrscheinlich eine geringe Spur in der Mitte des Oberarms des Stehenden gegen die Schmalseite hin. Bisher m. W. nur mündlich geäußerte Zweifel an der Echtheit der Stele sind jedenfalls unbegründet, aber wohl durch die Überarbeitung veranlaßt.

¹² Cellini, Paragone 65 (1955) 46. Alscher a. O. 19. Die Angabe ist gewiß übertrieben.

¹³ Vgl. etwa L. Curtius, *Deutsche und antike Welt* (Stuttgart 1952) 205 ff.

¹⁴ a. O. (oben Anm. 8) 53 f.

¹⁵ (Leipzig 1899) 4.

¹⁶ a. O. Anm. 70.

¹⁷ a. O. (oben Anm. 8) 51.

desaufnahmen verdienten Bauforscher, die sich mit B befaßt haben, behaupten konnten, daß an ihm «keine Spuren einer Patinierung sichtbar seien»¹⁸, und man versteht die Unsicherheit, die durch solche widersprüchliche Autopsiebefunde bei den Archäologen, die auf Photos und Gipsabgüsse angewiesen waren, ausgelöst wurde.

Furtwänglers und Studniczkas Ansichten bezüglich der «Wurzelfasern» sind noch heute gültig, sie irren sich, wie ich glaube, nur in deren Erklärung. Frisch dem Boden entstiegene Funde sind oft von einem mehrschichtigen Netzwerk bis zur Unkenntlichkeit übersponnen. Die Bahnen verlaufen kreuz und quer mit ungezählten Verästelungen, behalten aber auf der ganzen Strecke die gleiche Breite. Bisweilen verteilen sie sich nestweise über die Oberfläche und lassen dazwischenliegende Partien frei, so etwa auf der kompakten Malfläche eines neu entdeckten etruskischen Kammergrabes, durch dessen Wände keine Wurzeln gewachsen zu sein schienen. Betrachtet man die «Fasern» unter dem Mikroskop oder einer guten Lupe, so wird man feststellen, daß es sich nicht um pflanzliche Reste oder Spuren von solchen handeln kann. In unverletztem Zustand geben sie sich als feinste, hohle Röhrchen zu erkennen (a), die aber keineswegs aus Erdreich bestehen; denn sie sind steinhart und lassen sich durch Wasser allein nicht wegwaschen. Drücken wir die Schale ein, so bleibt ein gerundeter zierlicher Kanal zurück (b). Unter der Einwirkung verdünnter Ameisensäure – Salzsäure ist bei der Behandlung von Kunstwerken gefährlich – löst sich dieser Kanal schäumend auf, da er offenbar im wesentlichen aus Kalk besteht, und es bleiben jene gelblich-braunen Verfärbungen zurück (c). Vielfach weisen auch diese noch eine bahngeleiseartige Parallelspurigkeit auf, wobei die beiden Striche den 'Fundamenten' der beiden aufgehenden Röhrenwände entsprechen. Zur Illustration sei etwa auf die guten Reproduktionen des Nervakopfes des Cancellariareliefs oder den auch zu den neueren Funden gehörenden und deswegen nicht 'zerreinigten' Nervakopf aus Tivoli im Thermenmuseum hingewiesen¹⁹. Wie mir mein Berner Kollege von der philosophisch-naturwissenschaftlichen Fakultät, PD. Dr. Hans Kreis, freundlicherweise bestätigte, können diese «Wurzelfasern» nur von Würmern, wahrscheinlich einer Art von Fadenwürmern, erzeugt sein. Sie scheiden eine Substanz aus, durch die sich diese mit einem Schneckenhaus vergleichbaren Gänge bilden, vielleicht zusammen mit Bestandteilen der darüberliegenden Erde. Der Marmor, auf dem das System angelegt wird, scheint dabei chemisch nicht ausgenutzt zu werden, denn ich habe ihn nie «angefressen» gefunden, wie Furtwängler sagte, dagegen unzählbare Beispiele von «Wurzelfasern» auf 'gefirnißten' Vasen, auf Bronzen aus Italien, aber auch eines auf einem römischen Lämpchen aus der Engehalbinsel bei Bern, auf das mich eine Studentin aufmerksam machte. Niemals begegneten sie mir dagegen auf etruskischen Skulpturen aus vulkanischem Gestein oder aus Stinkkalk. Für eine genaue zoologische Bestimmung dieser Röhrenbauer fehlen mir vorläufig noch die erforderlichen Unterlagen, die am besten bei einer Ausgrabung zu gewinnen wären.

An folgenden Stellen von B konnte ich «Wurzelfasern» in einem der drei Erhaltungsgrade feststellen: *Ganze Röhrchen* (a): lediglich einige Millimeter auf der rohen Innenseite der rechten Seitenwange, 11,9 cm vom senkrechten äußeren und 12,9 cm vom abgeschrägten oberen Rand entfernt. Sonst zeigte die Rückseite – bei allerdings ungenügendem Licht – keine «Wurzelfasern», dagegen einen dünnen harten Überzug bräunlicher Färbung, das, was Cellini vermutlich für ein Kunstprodukt ansah, das aber durchaus die spröde Beschaffenheit natürlichen Kalksinters besitzt. *Flache Kanäle* (b): Rest an der Frontseite unter beiden Waagschalen und rechts am Konus über der rechten Schale; unter dem linken Vorderarm des wägenden Flügeljünglings²⁰; am linken Wangenrelief sehr deutlich in der Vertiefung der Sitzleiste, die von der Volute herabführt, gerade oberhalb der durch das Relief gerisse-

¹⁸ A. von Gerkan, *Das Ludovisische Relief und sein angebliches Gegenstück*, Röm. Mitt. 67 (1960) 151 Anm. 6. Alscher a. O. mit Anm. 69.

¹⁹ H. Götze, Mitt. d. Inst. 1 (1948) Taf. 48 (auf dem linken Jochbein ist die Doppelspur deutlich sichtbar). 52, 2. 54, 2. 56, 2. Oder K. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst* (Basel 1960) 219 Nr. 250, Pferdekopf der Sammlung Bührle, besonders deutlich am Hals. Ich beobachte die «Wurzelfasern» seit zehn Jahren. Eine Auswahl meiner Dokumentation hoffe ich nach Abschluß der zoologischen Bestimmung vorlegen zu können.

²⁰ P. Mingazzini, Athen. Mitt. 77 (1962) 297 mit Beil. 90, 1 nennt ihn mit L. Curtius jetzt wieder Kairos.

nen Bahn, erkennbar auch auf Museumsphoto D 40; in der Innenkante des untersten Ornamentstegs über dem Fisch; geringe Reste und flacher Sinter (wie auf der Rückseite) in der eingerissenen Furche, die darum, wie schon Studniczka sah, im Altertum entstanden sein muß²¹. *Verfärbung* (c): an zahlreichen Stellen der Frontseite, besonders wiederum in der Vertiefung auf der Innenseite der rechten Außenvolute.

Natürlich werden heute auch «Wurzelfasern» imitiert; aber diese zumeist mit einem sehr stark erhärtenden Zement künstlich aufgetragenen Striche verraten sich in der Vergrößerung regelmäßig dadurch, daß sie 'einschienig' sind, zu gerade und regelmäßig verlaufen, eine andere Materialstruktur, aber keines der oben beschriebenen Charakteristika zeigen. Bekanntlich werden neuere Fälschungen oft vergraben und längere Zeit in der Erde belassen, die man etwa mit Jauche dazu veranlaßt, rascher zu wirken; allein an solchen Fälschungen, deren Wiederausgrabung man in Spina bei geheimnisvollem Lampenschein soll beiwohnen können, habe ich nie natürliche «Wurzelfasern» gefunden, so viele mir auch schon vorgeführt worden sind. Wenn ein großes Objekt wie B überall und in großer Zahl Spuren von solchen zeigt, darf man also mit Furtwängler behaupten, daß es «sehr lange in der Erde gelegen haben muß»; unmöglich kann B zwischen 1892 – dem Jahr, in dem die hohe Bedeutung des Ludovisischen Reliefs erkannt worden war²² – und dem Entdeckungsjahr von B, 1894, hergestellt, vergraben, mit der gewachsenen Patina bedeckt und 'wiedergefunden' worden sein. Nachdem wir uns über die wirkliche Beschaffenheit der «Wurzelfasern» unterrichtet haben, werden wir auch darin Furtwängler recht geben, daß sie «unnachahmlich» sind. Darum besteht auch keine Gefahr, daß Fälscher aus dieser Mitteilung Gewinn ziehen werden. Zudem sind die Fälle glücklicherweise ja doch nicht allzu häufig, bei denen der Archäologe auf solche äußerliche, akzessorische Hilfen angewiesen ist; aber es wäre verfehlt, wollte er naturwissenschaftliche Prüfungsmethoden stolz verachten. Er kommt im Gegenteil heute einfach nicht mehr ohne sie aus, wenn er sich nicht beständig der Gefahr aussetzen will, vom Grate seines geistigen Hochgefühls abzustürzen. Gerne bekenne ich hier, daß es die kenntnisreichen Praktiker Ugo und Pino Donati und vor allem Pico Cellini waren, die mich zuerst auf die Bedeutung und die Eigenart der «patina ramificata» aufmerksam machten. Wenn Cellini sie also an B nicht beobachtet hat, so kann dies nur dem Umstand zugeschrieben werden, daß Licht oder Zeit oder beides nicht ausreichten. Natürlich weisen weder alle ausgegrabenen Objekte «Wurzelfasern» auf, noch hat die Ergänzungssucht und Putzwut vergangener und gegenwärtiger Zeiten an allen, an denen welche festsaßen, Spuren übrig gelassen. An keiner Antike, die mehr als etwa hundertfünfzig Jahre in einem Museum steht, habe ich sie wahrgenommen. Hier und auch nach dem Einsatz technischer Proben und naturwissenschaftlicher Untersuchungen bleibt für das Stilgefühl des Kunsthistorikers und die Interpretationsgabe des Archäologen noch ein weites Betätigungsfeld; kein Einsichtiger wird bestreiten, daß da die eigentliche Forschung erst beginnt, – doch wie verdrießlich, wenn sich nachträglich herausstellt, daß sie dem 'falschen' Gegenstand zugewandt war!

Auf jene wesentliche Aufgabe der kunstgeschichtlichen und inhaltlichen Interpretation können wir hier nicht eintreten; nur einige weitere sachliche Beobachtungen und Überlegungen möchten wir denjenigen Studniczka noch beifügen. Sie betreffen vor allem die linke Seitenwange mit dem Relief der hockenden Alten. Wir haben schon festgestellt, daß die bogenförmige Furche, die hier das Relief durchzieht, auf einen Unfall zurückzuführen ist, der sich schon im Altertum ereignete. Antik sind aber meines Erachtens auch die Verkürzung der Wange und sicher die am Relief vorgenommenen Abarbeitungen, da sich die 'Haut' der Wunden nicht von der sie umgebenden Oberfläche unterscheidet. Besonders rohe Meißelspuren ziehen sich auf der rechten Seite der 'Ante' vom Fuß bis zur Kniehöhe hinauf (Studniczka Abb. 8). Auch die Enden zweier Bohrlöcher hat Studniczka «wenig oberhalb des Gewandsaums» richtig festgestellt und erklärt: Sie beweisen, daß der Raum an dieser Stelle durch den jetzt weggearbeiteten Gegenstand so eingeengt war, daß die Hand des Bild-

²¹ a. O. 52f. Von A. von Gerkan, *Von antiker Architektur und Topographie* (Stuttgart 1959) 81 Abb. 17f. – ohne Autopsie – als absichtliche moderne Verletzung erklärt. Einerseits anerkennt man die Fähigkeiten der Fälscher, andererseits müßte eine derartige Verstümmelung Zeichen völliger Unerfahrenheit im Fälscherhandwerk sein. Die von A. von Gerkan am Gips genommenen Maße scheinen mir der Nachprüfung am Original zu bedürfen.

²² Alscher a. O. 17.

hauers die Oberfläche nicht glätten konnte (Studniczka S. 148); aber dieser Gegenstand war, wie ich glaube, nicht ein Bäumchen (Abb. 67), denn knapp unterhalb der halben Höhe der Unterschenkel der Greisin wird auf der Antenfront bei gutem Licht sein oberer Abschluß noch erkennbar. Er besteht aus dem ein bis zwei Millimeter tiefen Ansatz zweier aneinander anschließender unregelmäßiger Wölbungen. Zu dem Inhalt eines Wollkorbes, den E. Simon hier ergänzen möchte, passen diese eher amorphen Reste zwar, aber sowohl gegen die Annahme eines Kalathos wie diejenige eines Baumes spricht sehr deutlich die an der äußersten Kante der Reliefseite übriggebliebene Spur, die weich über den Rist des rechten Fußes fällt.

Daß das rechte Knie der Alten sekundär aus einem es ursprünglich verdeckenden Etwas herausgehauen ist, hat Studniczka ebenfalls schon gesehen. Dieses Etwas kann kaum etwas anderes als die linke Hand der Frau gewesen sein, die über die 'Ante' hinausragte und deshalb entfernt werden mußte. Abbildung 64 zeigt über der rechten Hand zunächst ein spindelförmiges (nicht rockenförmiges!) gerauhtes Feld, an dessen oberes Ende schräg nach links hin ein gerauhtes Quadrat anschließt. Die Umrisse folgen schwerlich genau denen des weggearbeiteten Gegenstandes; sie umschreiben lediglich das nachträglich eingeebnete Gebiet, das sicherlich über das verschwundene Bildelement hinausgreift. E. Simon ließ die Greisin sich, nach dem Vorbild eines Grabreliefs, mit Wolle beschäftigen, die sie aus dem supponierten Korb vor ihren Füßen aufnahm, und deutete sie als die den Schicksalsfaden spinnende Parze. Dabei scheinen zwei verschiedene hausfrauliche Tätigkeiten nicht hinlänglich auseinander gehalten worden zu sein. Wie eine Griechin des 5. Jahrhunderts im Sitzen gesponnen hat, lehrt etwa die Hydria des Orpheusmalers in New York²³. Der aus der rechten Hand herausgemeißelte Gegenstand hatte wohl die Dicke eines Astes und wies auch einen ovalen Querschnitt auf. Er kann also weder die 'Seele' des Rockens sein, da er von dem nachgemeißelten Feld abbiegt, noch der Schicksalsfaden der Parze, an die auch Bastet glaubt²⁴. Nicht mit Spinnen, sondern mit Aufbereitung von Wolle war die Frau beschäftigt, gleichwie diejenige auf dem verglichenen Grabrelief. Auf einer Lekythos des Amasis-Malers in New York ist diese Tätigkeit in sehr anschaulicher Weise von derjenigen des Spinnens unterschieden²⁵, und wie sich dort die dicken Fäden zu Füßen der stehenden Frauen auf dem bloßen Boden aufschichten, so hatte die hockende Alte den astdicken Strang durch ihre Hände auf und vor ihren rechten Fuß fallen lassen. Das Bäumchen auf die Antenecke zu pflanzen (Abb. 65), ging ohnehin nicht gut an. Wenn die Hälfte des vierzehigen rechten Fußes jetzt in so unnatürlicher Weise aus der Wand herauszuwachsen scheint (Abb. 8), so deshalb, weil der Reliefgrund zwischen Wollstrang und -haufen vor Unterschenkeln und Fuß tiefer eingesenkt war als auf der Kopfhöhe. Die ganze Verkürzung der Wange scheint mir darum sekundär zu sein. Der vierzehige Fuß sollte nur im Profil gesehen werden.

Noch eine Bemerkung zur 'Kissenfrage'. Wie unzureichend die für vieles so nützlichen Gipsabgüsse bei manchen hier zu treffenden Entscheidungen sind, dürfte aus dem Vorstehenden schon deutlich genug geworden sein. Die Unzulänglichkeit macht sich aber auch über die Beurteilung des Oberflächenzustandes hinaus in bedenklicher Weise bemerkbar, wenn F. Baroni²⁶ sogar erwägen konnte, ob das Kissen bis zu den Schulterblättern des Lyraspielers hinaufreiche. Das Original zeigt mit aller Klarheit, daß davon keine Rede sein kann. Aber auch Möbius berücksichtigt den Erhaltungszustand nicht genügend, wenn er das obere Ende des Polsters als Eckbesatz oder Pompon erklärt. Gerade unterhalb des Ansatzes zu diesem Zipfel wird der Befund durch eine kleine Verletzung gestört; der Ansatz aber scheint nur der Knick einer Falte zu sein, aus der die Füllung zum Teil entwichen ist. Die rechtwinklig zum Reliefgrund liegende Oberfläche ist daher schrumpelig. Eine eigentliche Ein-

²³ E. Simon, *Die Geburt der Aphrodite* (Berlin 1959) 64 Abb. 41. Die Frau auf dem Grabrelief Abb. 40 spinnt nicht, d. h. sie stellt keinen Faden her und hat auch keine Spindel. Die Hydria im Metropolitan Museum: Inv. 17. 230. 15; Detail-Neg. 58423. Beazley, *ARV*² 1104, 10.

²⁴ a. O. 25; vgl. seine Abb. 13; auch wenn die Zeichnung nach dem verlorenen römischen Fresko genau wäre, bleibt zu vieles im Originalbefund, was einer entsprechenden Rekonstruktion widerspricht.

²⁵ 31. 11. 10. Beazley, *ABV* 154, 57. 688: preparing wool. Museumsanschrift: weighing wool. Dazu mehr an anderer Stelle.

²⁶ a. O. 31.

schnürung, wie sie die Kissen der verglichenen Vasenbilder zeigen, war jedenfalls nicht vorhanden. Um so weniger läßt sich wohl die Deutung auf einen Askos halten, bei dem sie unerläßlich wäre. Die sonderbare 'Quaste' auf halber Länge des oberen Kissentells sieht eher unorganisch aus, was indessen gelegentlich auch bei den Beinstummeln der Weinschläuche der Fall ist. Eine überzeugende Erklärung vermag ich für dieses Detail vorläufig nicht zu geben.

Besonders harten Tadel mußten sich die beiden Jünglinge auf den Waagschalen gefallen lassen. Die Konusse, in die sie als Relief gemeißelt sind, entsprechen genau dem Block in der Lyra. Wie hier die Saiten über die linke Hand des Knaben, so waren dort die Mittelschnüre über die Körper der Gewogenen hinweggemalt. Mag dieses Verfahren auch ungewöhnlich sein, so wird es doch konsequent angewandt. Studniczka stellte schon fest, daß die beiden Jünglinge an Größe verschieden sind. Sie tragen auch andere Haartracht, und die Bahn, die dem Schädelumriß der ins Profil gestellten Figur rechts folgt, muß wohl ein Helmbusch sein²⁷. Diese deutliche Differenzierung widerspricht der von Bastet wieder aufgenommenen Deutung, daß zwei Aspekte einer und derselben Seele gewogen würden²⁸.

Nach den hier bekannt gemachten objektiven Feststellungen erübrigt es sich eigentlich, näher auf die Argumente Alschers einzutreten. Ohnehin wäre wenig zu seinem Buche zu sagen, da er kaum anderes bietet²⁹ als F. Baroni, nur in reicherer Auswahl und mit mehr und bedeutungsschwereren Worten. Ausdrücke wie «gestalträumliche Wirkung», «raumverdrängende Kraft» (S. 29. 71), «Formvertiefung» oder «Formbewältigung» (30), «eine minder differenziert-geregte Durchgestaltung» (44) mögen manchen Ohren vielleicht schön tönen, dem Verstand sagen sie wenig oder nichts. Auch «Sicht und Formgesinnung» sind, einzeln und als Hendiadyoin verwendet, ebenso beliebt (58. 80. passim) wie schwer zu fassen. Die am Gips vorgenommenen Stichlotmessungen entsprechen einer persönlichen Liebhaberei des Verfassers für scheinbar objektiv richtige Bestandesaufnahmen³⁰. Hier soll mit Messungen exakt bewiesen werden, daß B den griechischen Reliefgesetzen nicht gehorcht. Mit «Gesetz» meint Alscher dabei eine längst beobachtete und vielleicht von Ludwig Curtius³¹ am anschaulichsten beschriebene Eigenart des griechischen Reliefs, die sich aber, wie alle 'Gesetze' in der Kunst, weder verabsolutieren noch mit Zahlen belegen läßt. Allein, hier stoßen wir gerade auf das Besondere und Bedenkliche in Alschers Betrachtungsweise: er mißt die individuelle künstlerische Schöpfung in dieser wie in seinen anderen Arbeiten immerzu an abstrakten Normen, ohne zu spüren, daß er damit ihr Leben tötet – und allzurasch doch wohl auch die Aufmerksamkeit der Leser. Es entzieht sich meiner Kenntnis, wie er über das Themistoklesporträt in Ostia denkt; aber da nach seiner Meinung das Individualbildnis nicht der Sicht der Frühklassik entspricht (vgl. 64f. 74), müßte er es als falsch oder, da die Fundumstände hier zu gut bekannt sind, zumindest als spätere Erfindung erklären. Mag vielleicht bei der Besprechung des Kopfes der Alten kein genügender Anlaß zu einem Hinweis auf den Themistokles bestanden haben, so hätte doch gewiß die sogenannte Lysimache³² herangezogen werden müssen.

Aufschlußreich ist Alschers Urteil, der Spott eines Aristophanes sei ein Zeichen des «Auflösungsprozesses der Polisordnung» (64f.). In der Polis sieht er nämlich all diese Gesetze verankert, nach denen er entscheidet, ob ein Kunstwerk original sein darf oder nicht. Es ist dem Verfasser zugute zu halten, daß ihm offenbar das System, in dem die Vorstellung

²⁷ Studniczka a. O. (oben Anm. 8) 128f. Abb. 52. Alscher a.O. Taf. 10b.

²⁸ a. O. 25. Zur Psychostasie vgl. jetzt die nützliche Zusammenfassung von B. D. Dietrich, *The Judgment of Zeus*, Rh. Mus. 107 (1964) 97ff.

²⁹ Der von ihm so sehr beanstandete Naturalismus der sich über die Volute biegenden Fußsohle des Leierspielers (22 Abb. 12) stimmt genau mit der Weise überein, wie der Fuß des Paris auf der Pyxis des Penthesileamalers in New York sich dem Stein anschmiegt; Inv. 07. 286. 36; Beazley, *ARV²* 890, 173 .1673. Ebenso naturalistisch biegt sich der Rücken, genau entsprechend dem des Leierspielers der New Yorker Akestoridesschale 22. 139. 72, Beazley, *ARV²* 781, 1.

³⁰ Vgl. L. Alscher, *Griechische Plastik I* (Berlin 1954) Taf. 67d. 73c. II/1 (1961) Beilagen. III (1956) Taf. I. II.

³¹ L. Curtius, *Interpretationen von sechs griechischen Bildwerken* (Bern 1947) 44f.

³² z. B. G. M. A. Richter, *Three Critical Periods in Greek Sculpture* (Oxford 1951) 6 mit Anm. 44.

eines athenischen Staates ohne Aristophanes erwachsen ist, nicht erlaubt hat, zu dem Original zu reisen, und er entschuldigt sich für das Fehlen der Autopsie ausdrücklich; aber läßt es sich mit dem Bewußtsein «der hohen Verantwortung» «des Kundigen» vereinen, die Götter vor Gericht zu stellen und zu verurteilen, ohne sie selbst (im Original) zu Worte kommen zu lassen? Das geschieht in einem 138 Seiten starken Buch, das der Verfasser vor allem für die «noch lernende Jugend» geschrieben zu haben scheint, auf deren zeitgemäße «Sicht» er sich beruft. Aus ihr heraus sollen zuerst Nachkriegsstudenten – als Geistesverwandte der Politai der Perserkriegszeit? (60) – und dann auch der anfangs noch an die Echtheit von B glaubende Lehrer zur rechten Einsicht gekommen sein. Nützlich an dem Buche ist immerhin die sorgfältige Literaturübersicht, und es sei auch anerkannt, daß die detaillierte Konfrontation mit L die bei den meisten freilich längst gereifte Überzeugung bestärkt haben dürfte, daß B nicht aus der gleichen Werkstatt kommen kann. Und nicht verschwiegen sei schließlich, daß Alscher die verschiedentlich vertretene Kompromißlösung erwägt, ein Bildhauer der römischen Kaiserzeit könnte B als Gegenstück zu L angefertigt haben (80).

Einen ernsthaften Versuch, diese Version kunstgeschichtlich zu begründen, unternimmt erstmals Bastet. Zwar gelingt es ihm so, manches Ungewöhnliche, was das Relief bei einer Datierung ins 5. Jahrhundert unzweifelhaft bietet, besser verständlich zu machen; aber alles Vergleichbare aus dem frühkaiserzeitlichen Klassizismus wirkt neben dem Original von B kalt, steif und gekünstelt. Die Ersatzköpfe des Westgiebels von Olympia sind nicht umsonst sehr bald als römisch erkannt worden³³; die Arbeit von B ist viel präziser, sorgfältiger (vgl. etwa die kaum erkennbaren Verzierungen an der Lyra) und differenzierter. Wenn das Kompositionsschema der Frontseite im 5. Jahrhundert auch nur eine «wenig geläufige Darstellungsweise» ist, so verlieren noch so gut gewählte frühkaiserzeitliche Parallelen eben den Beweischarakter (S. 6). Merkwürdigerweise hat, so viel ich sehe, noch niemand auf den Klappspiegel in Brüssel hingewiesen, der genauer als alle von Studniczka angeführten Vergleichsstücke mit der Anlage des Langseitenbildes von B übereinstimmt und der neun Jahre vor diesem schon bekannt war. Züchner datiert ihn in die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr.³⁴. Bastet versucht auch nicht, die Umarbeitung zu erklären, für die ein römisches Ersatzstück weniger Anlaß böte.

Doch damit treten wir wieder ins Feld der Stilvergleiche und des Abwägens über, das wir hier meiden wollten. Wenn es gelungen sein sollte, mit der Erneuerung und Präzisierung eines der sachlichen Echtheitsargumente Studniczkas wenigstens die Alternative neuzeitlicher Entstehung auszuschalten, so wäre zu hoffen, daß die Konzentration der Anstrengungen auf die Prüfung der noch verbleibenden Möglichkeiten den gerechtfertigten Göttern doch bald eine bleibende Heimat zuzuweisen vermöge.

³³ a. O. 18. Auch Alscher a. O. 66 mit Abb. 44.

³⁴ W. Züchner, *Griechische Klappspiegel*, Jahrb. 14. Ergh. (1942) 17f. KS 20 Abb. 5, vgl. K 44 Abb. 20.

Nachtrag: Da mir zwei in Fragen der römischen Kunst sehr erfahrene Kollegen und ein Kunsthistoriker, dessen Urteil besonderes Gewicht hat, ihre Zweifel am antiken Ursprung der sogenannten Klytia (Verf., *Das Bildnis im Blätterkelch* [Olten 1961] 64 ff. Taf. 20f.) mitgeteilt haben, machte ich kürzlich von D. Haynes' freundlichst erteilter Erlaubnis Gebrauch, die Büste im Sonnenlicht nochmals zu untersuchen. Am geschützten Rand eines der Blütenblätter der Rückseite, wo die Oberfläche insgesamt weniger nachgeglättet worden ist und viel frischer wirkt, fand sich eine deutliche Spur eines Insektenganges der oben beschriebenen Erhaltungsstufe b. Auch das Ungewöhnliche, das die Klytia bietet, läßt sich durch Athetese nicht aus den Bahnen der Schulmeinungen räumen.

Numismatik und Kunstgeschichte

Von Karl Schefold, Basel

Das prachtvolle neue Buch von Max Hirmer und Peter R. Franke über die Griechische Münze¹ wird für jeden Altertumsforscher ein unentbehrliches Hilfsmittel sein. Die 1350 vollkommen schönen Abbildungen sind eine Auslese aus der viel größeren Zahl von Photographien, die Hirmer in den zehn bedeutendsten Münzkabinetten Europas und in einigen Privatsammlungen aufgenommen hat. Auf die Skizze eines kunstgeschichtlichen Überblicks folgt der Bildteil und der fast ebenso umfangreiche sorgfältige Kommentar, eingeleitet durch nützliche Abschnitte über das Prägungsverfahren bei der Herstellung der antiken Münzen und das griechische Währungssystem. Hier findet man auch willkommene Angaben über die Kaufkraft der Münzen. Der Kommentar, an dem Max Hirmer selbst einen großen Anteil hat, unterrichtet über die historischen Zusammenhänge, gibt gute Beschreibungen und Literaturangaben. Ausführliche Register erleichtern die Benützung.

Es ist sehr zu begrüßen, daß allen Münzen der Maßstab der Vergrößerung und die gesicherte oder vermutete Datierung beigeschrieben ist; man erhält so ein Hilfsbuch für die Kunstgeschichte, vertikal für die Chronologie und horizontal für die Unterscheidung der Kunstlandschaften. Hier muß freilich mit der Freizügigkeit der Künstler gerechnet werden. Ferner ist zu bedenken, daß wir von den Zentren der griechischen Kunst nur wenige Typen, meist Wappenbilder, besitzen, die zuweilen archaisieren (Athen), während großgriechische Städte, deren Schulen wir auch in den anderen Kunstgattungen nur schwer oder gar nicht unterscheiden können, wie Naxos, Katane und Himera, in der Münzkunst glänzend hervortraten. Ähnliches gilt von den Inseln, dem südlichen Kleinasien und den herrlichen spät-klassischen Münzen Kretas.

Das Buch ist, im Unterschied zu seinem schönen Vorbild, Kurt Reglings «Die antike Münze als Kunstwerk» (1924) geographisch, nicht kunstgeschichtlich disponiert. Der Leser wird es noch mehr genießen, wenn er versucht, alle Münzen in eine chronologische Reihe zu bringen, und sich so eine eigene Kunstgeschichte aufbaut. Oft sind die Daten zu unbestimmt wie beim Poseidon von Poseidonia (Taf. 77f. VIII), dessen archaische Bilder um 530 (Taf. 77 unten), 510 (Taf. VIII) und nach 500 anzusetzen sind (Abb. 77 oben); ihnen allen geht der erstaunliche Dionysos der rätselhaften Serdaioi voraus (Abb. 79 unten). Eine vergleichende Chronologie der verschiedenen Serien legt es nahe, Flußgott und Nike von Katane (Taf. 10f.) eher in die Zeit der Wiederherstellung der Stadt nach 461 als vor 476 zu datieren, zumal wenn man ähnliche Niken von Elis heranzieht (Taf. 154f.) – wo allerdings eine so anmutig schwingende Haltung wie bei der Nike Taf. 155 unten nicht vor dem Parthenonfries denkbar ist – oder die Nymphe Himera, die man von 472–409 verfolgen kann (Taf. 20–22). Hier würde ich zwischen den beiden Typen der Taf. 21 die stehende «Nika» von Terina anordnen, die ich nicht vor 460 verstehen kann (Taf. 95 oben). Die Skylla von Kyme (Taf. 110 Mitte) kann ich mir nur vor, nicht nach 450 denken.

Im Abschnitt Athen wird H. Cahns grundlegender Aufsatz «Zur frühattischen Münzprägung»² nicht genannt, weil dessen These sich noch nicht durchgesetzt hat, Solon habe die attischen Tetradrachmen eingeführt, auf denen zum erstenmal eine Gottheit in Menschengestalt zum ständigen Typus wird: Die Vorderseite trägt das Bild der Athena, der damals unter Solon anscheinend der erste Parthenon errichtet worden ist, die Rückseite die heilige Eule der Göttin. Die Einführung wird neuerdings Hippias zugeschrieben, obwohl wir für die Peisistratiden keine solche Nachricht haben, wohl aber für Solon in einer von

¹ Peter Robert Franke/Max Hirmer: *Die griechische Münze*. Hirmer-Verlag, München 1964. 174 S. 220 Taf. 20 Farbtaf.

² Mus. Helv. 3 (1946) 133–143; vgl. a. O. S. 89. Die gewichtigsten Gegenstimmen verzeichnet Franke S. 168.

Cahn glänzend interpretierten Stelle der Athenaion Politeia des Aristoteles (10). Entscheidend sind die ältesten Eulenmünzen, die stilistisch m. E. nicht nach Solon datiert werden können, bei Hirmer und Franke aber nicht abgebildet sind³. Die ältesten hier wiedergegebenen Stücke (Taf. 116 Mitte und unten links) würde ich um 550/40 datieren; sie gehören eher zu Amasis als zu Exekias, während Taf. 116 oben mit der Athena des Gigantengiebels und dem Kroisos verglichen werden kann (520)⁴.

Zuweilen läßt man sich von historischen Nachrichten irreführen. So wird das fein bewegliche Rind von Eretria (Taf. 121 unten rechts) gewöhnlich vor 490 datiert, weil man weiß, daß die Stadt von den Persern zerstört worden ist. Aber neuere Grabungen zeigen, wie rasch sie sich erholt hat, und so darf man das Rind nach seinem Stil 460/50 ansetzen. Er entfernt sich weit von dem des späarchaischen Vorbilds (Taf. 121 Mitte). Die Differenzierung des Kopfes, besonders der Augenpartie, erinnert schon an die Rinder des Parthenonfrieses, wenn auch deren geschlossenes Volumen noch nicht erreicht ist. Etwas älter dürften die Bronzepferde von Olympia und New York sein⁵, das Rind von Dikaia (Hirmer-Franke Taf. 127 rechts unten), auch der Stier der Olympiametope⁶.

Leichter sind die wundervollen Bilder des auf den Esel gelagerten Dionysos von Mende zu bestimmen, die von Franke vage 460–420 datiert werden (Taf. 130f.). Sie sind nach den Parallelen auf Vasenbildern um 425–420 entstanden. Die Köpfe des Dämons von Pantikapaion in Vorderansicht (Taf. XV) können nach dem Vergleich mit den Grabreliefs nicht nach 340 geprägt sein; der flache große Profilkopf ist etwas jünger, ein schlichterer Typus etwas älter (Taf. 142 oben und Mitte.)

Auch für die Kykladen sind die Angaben zu wenig bestimmt (Taf. 163). Der Apoll von Siphnos gehört nach dem großen Auge noch in den Beginn des Jahrhunderts, der Hermes von Melos stellt sich zur jüngsten Gruppe der melischen Reliefs um 440⁷, der Widder von Melos ist vom Parthenonfries nicht zu trennen, der Homer von Ios nicht nach 350 denkbar (vor dem Dämon von Pantikapaion Taf. XV). – An den sitzenden Jünglingen von Phaistos könnte man den Übergang von spätklassischer zu frühhellenistischer Haltung verdeutlichen (um 330/20) (Taf. 167 oben). – Zu den köstlichsten griechischen Reiterbildern gehört das des Makedonen Alexandros I. (Taf. 169) im Typus des Reiters des Onesimos im Louvre, aber nicht vor 470 gefertigt, wie die oben zum Rind von Eretria genannten Parallelen zeigen. Die fliegenden Niken von Mallos 480/425 zu datieren (Taf. 187), erinnert an die Zeit, in der man das Nereidenmonument von Xanthos für älter als den Parthenon hielt; hier antwortet ostgriechisch malerisches Sehen auf die attische Hochklassik ähnlich wie auf den ältesten Teilen des Nereidenmonumentes⁸ (gegen 420). Ein Anachronismus ist auch, wie Herbert Cahn längst gesehen hat, die Datierung des großartigen Diskoswerfers von Kos in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts (Taf. 188 oben). Besser nennt man ihn eine ostgriechische Entsprechung zum Ostgiebel von Aigina (um 485); er gibt wie kein anderes Werk eine Vorstellung vom Aussehen ostgriechischer bewegter Athletenstatuen aus der Frühzeit des Pythagoras.

Solche chronologische Fragen, von denen wir hier nur einige Beispiele besprechen konnten, werden zu vielen Diskussionen Anlaß geben. Das mindert den Wert des Buches und seines Textes in keiner Weise; im Gegenteil ist zu hoffen, daß es die Bahn für eine kunstgeschichtliche Betrachtung der Münzen erst recht freigemacht hat. Der Philologe und Historiker sollte sich um ein Verständnis des Stilwandels in der Kunst ebenso bemühen, wie für den Archäologen der Umgang mit den antiken Texten selbstverständlich ist.

³ Eindrucksvolle Reihe bei H. Cahn, *Griech. Münzen archaischer Zeit* (1947) Abb. 22–24.

⁴ Schefold, *Griech. Plastik* 1 (1949) Taf. 56. 65.

⁵ E. Kunze, *Neue Meisterwerke* (1948) Nr. 74f.

⁶ G. Richter, *Animals in Greek Sculpture* (1930) Taf. 30, vgl. Taf. 31.

⁷ P. Jacobsthal, *Mel. Reliefs* (1931) 154 Abb. 32.

⁸ G. Lippold, *Die griech. Plastik*, Handb. d. Arch. 3, 1, 208.