

ANTIKE DENKMAELER

HERAUSGEGEBEN

VOM

DEUTSCHEN ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUT

BAND IV

FÜNFTES HEFT

TAFEL 47-56

DIE KUROI VON SUNION

BERLIN

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & Co.

1931

ANTIKE DENKMAELER

HERAUSGEGEBEN

VOM

DEUTSCHEN
ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUT

BAND IV

BERLIN
VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.
MDCCCXXXI

DIE KUROI VON SUNION

VON

KONSTANTINOS RHOMAIOS

INHALT

1927

- Tafel 1—4. Silberreliquiar in San Nazaro, Mailand
„ 5. 6. Deckelpaar in Mailand, Domschatz
„ 7. Diptychon mit Dichter und Muse in Monza
„ 8—10. Porträts aus den Kaisermosaiken in San Vitale, Ravenna

1928

- Tafel 11—18. Die altattische stehende Göttin in Berlin

1929

- Tafel 19. 20. Archaic grave stele in the Metropolitan Museum of Art, New York
„ 21—23. Der Bronzekopf von Chatsworth

1929

- Tafel 24—29. L'Efebo scoperto nei nuovi scavi di Pompei
„ 30—37. Die Bronzestatue von Marathon
„ 38—40. Artemis und Iphigenie, Marmorgruppe der Ny Carlsberg Glyptotek
„ 41. Der große Schlachtsarkophag Ludovisi, Rom, Thermenmuseum
„ 42. Hellenistischer Goldschmuck
„ 43. Der Goldkranz von Armento
„ 44—46. Die Silbervase von Nikopol

1930/31

- Tafel 47—56. Die Kuroi von Sunion, Athen, Nationalmuseum



Abb. 1. Kuroi A. Ergänzungen (Zeichnung von W. Hege)

1930 · 1931

DIE KUROI VON SUNION

Tafel 47–56, Abbildung 1–19

Aus einer tiefen dreieckigen Grube von der Ostfront des Poseidontempels in Sunion hatte Stais im Jahre 1906 eine kolossale Statue, einen etwas kleineren Torso und vier Statuenbasen gehoben. Die wichtigen Fragmente gehören dem archaischen Apollon- oder Kurostypus an und waren offenbar, von der Persergewalt zerstört, aus Pietätsgründen im Felsenriß eingegraben worden¹⁾. Es ist sofort klar, daß uns nur ein kleiner Rest der alten großen Weihgeschenke erhalten ist. Bei den Aufräumungsarbeiten hatten die Athener entweder nicht alles auffinden können oder sie hatten die übrigen Reste an einer anderen Stelle vergraben. Jedenfalls ist der Fund von 1906 einheitlich in der Beziehung, daß die drei Basen — die vierte, als zu schlecht erhalten, gibt nichts aus — und die zwei Statuen, obwohl sie nicht in sachlichem Zusammenhang stehen, einer ganz bestimmten Serie von Kuroi angehören, die mit der bekannten Frontalität deutlich brechen und deswegen, wie wir unten sehen werden, in einer Reihe aufgestellt gewesen sein müssen.

Der Einfachheit halber wollen wir die in Betracht kommenden sechs Stücke mit Buchstaben bezeichnen: mit A die mit dem Kopf erhaltene Statue, mit B den Torso, mit a, b, c und d die Basen. Von diesen sind A und a sofort nach 1906 vom Ausgräber nach Athen gebracht und durch den Restaurator Kaloudis zu dem imposanten Stück des archaischen Saales vereinigt worden. Da zwischen den Beinen und den Füßen der Basis keine Verbindung vorhanden ist, so ist die Zusammengehörigkeit nicht durchaus sicher, wenn auch sehr wahrscheinlich; die Bemerkung²⁾, daß die Basis in der nächsten Nachbarschaft der Statue gefunden wurde, ist nicht sehr ernst zu nehmen. Der Torso B und die Basis b wurden vor zwei Jahren ins Athener Nationalmuseum gebracht; sie gehören wegen der großen Länge der Füße kaum zusammen. In Sunion in dem engen Wächterhäuschen sind nur die Basen c und d geblieben, von denen letztere sehr wenig ausgibt, weil sie, nur links erhalten, keine Plinthe zeigt. Die Basis c könnte nach ihren Dimensionen vielleicht zum Torso B gehören. Die Zahl der Kuroi, von denen Reste in die Grube gekommen sind, war also höchstens sechs und wenigstens vier.

Die am besten erhaltene Statue ist immerhin noch reichlich mit Gips ergänzt. Die Ergänzungen waren so geschickt gefärbt, daß manche sich über den antiken Bestand getäuscht haben; so bezeichnet z. B. Deonna³⁾ Mund und Kinn als antik, während sie in Wirklichkeit neu sind. Den tatsächlichen Zustand des Gesichts geben die Zeichnungen von W. Hege⁴⁾ wieder (Abb. 1). Dabei ist zu bemerken, daß der rechte Mundwinkel unzweideutig erhalten ist, wie auch eine wichtige Partie unter dem linken Auge und unter dem Kinn. Daraus kann man schließen, daß die Lage von Mund, Kinn und Nase gesichert ist; nur die Form bleibt willkürlich. Vom Körper ist ergänzt fast der ganze linke Arm von wenig unter der Achsel bis unten mit Ausnahme des oberen Anfanges des Steges zwischen Hand und Schenkel; vom rechten Arm ist die äußere Partie von der Mitte des Oberarmes bis zur Mitte des Unterarmes neu; vom rechten Bein besteht der ganze Teil unterhalb der Kniescheibe und vom linken eine noch viel größere Partie vom Oberschenkel bis zum vorderen Teil des Fußes aus Gips; der rechte Fuß, zur Basis gehörig, ist von etwas oberhalb der Knöchel wohl erhalten, während der linke nur in seinem vorderen Teil aus Marmor besteht. Die Gipsteile zeichnen sich

¹⁾ *Εφημ.* 1917, 170 ff.

²⁾ a. O. 189.

³⁾ *Les Apollons archaïques* 137.

⁴⁾ Herrn Walter Hege werden auch die Aufnahmen, die den Tafeln und Textabbildungen als Vorlage dienten, verdankt.



Abb. 2. Kuros A. Unteransicht

auch auf den Aufnahmen durch dunklere Färbung aus. Von kleinen Verletzungen, zum Beispiel an den Zehen, der Penisspitze und sonstigen Stellen abgesehen, ist die Erhaltung der Marmoroberfläche sehr gut, und noch besser ist es mit der Rückseite bestellt.

Dem kundigen Besucher des Athener Museums ist wohl aufgefallen, daß beide Füße des großen Kuros nicht parallel zu der Längsachse der Basis stehen, sondern entschieden nach links gewendet sind. Auch Deonna hat seinerzeit¹⁾ richtig bemerkt, daß die Plinthe im Verhältnis zur Basis etwas nach rechts gedreht ist, damit, wie er meint, die Statue vom Meere aus besser gesehen werden könnte. Aber das ist wohl nicht alles. Ich habe neuerdings, von W. Hege aufmerksam gemacht, auch an der Statue selbst eine sehr gut vorgetragene feine Wendung des Körpers und des Kopfes feststellen können. Wenn man nämlich von der Mitte der Genitalien nach oben eine Senkrechte zieht, so weicht sie etwas links vom Nabel aus und fällt, je weiter sie nach oben geführt wird, desto mehr von der *linea alba* ab. Am stärksten, bis zu etwa 2 cm, entfernt sie sich nach links von der Brustmittellinie am Schlüsselbein. Das alles bedeutet wohl, daß der Körper im Gegensatz zu den Beinen nach rechts gedreht ist. Verfolgt man die Senkrechte weiter, so nähert sie sich wieder der Frontallinie, bis sie mit dem Punkt, wo sich über der Stirn die mittleren Haarvoluten treffen, zusammenfällt. Das kann nur davon herkommen, daß der Kopf sich im Gegensatz zum Körper wieder leise nach links wenden sollte. Wie fein diese Wendung durchgeführt ist, werden wir weiter unten sehen können. Vorläufig wird es genügen, die dreifache Wendung, der Beine, die mit der der Füße auf der Basis augenfällig identisch ist, des Körpers und des Kopfes, zu notieren. Vor dem Original kann man diese Drehungen mit dem Lot kontrollieren, hier verfolgt man sie am besten auf dem unförmigen Bild, das gerade von unten aufgenommen ist (Abb. 2).

Dieselbe Eigentümlichkeit der Wendung des Körpers ist nun auch am Torso B zu bemerken. Auf der Vorderseite sieht man die Körpermittellinie nach rechts abfallen (Taf. 55), während auf der Rückseite das Gegenteil der Fall ist (Taf. 56). Letzteres ist bei der Drehung ganz natürlich und kann auch an der Statue A verfolgt werden. Wie es sich mit dem Kopfe von Torso B verhielt, läßt sich nicht mehr bestimmen. Über diese beabsichtigten Drehungen und ihren Zweck geben uns jedoch die erhaltenen Basen weitere Aufschlüsse.

Abb. 15—17 zeigen Skizzen der Basen a, b und c, alle im selben Maßstab von Herrn E. Gillieron nach meinen Messungen in Athen und Sunion hergestellt. Basis a ist 0,80 m breit und 0,975 m lang, der rechte Fuß ist 0,43 m lang; Basis b mißt 0,84 × 0,97 m, beide Füße sind 0,42 m lang; Basis c hat 0,719 × 0,98 m, der rechte Fuß ist 0,305 m, der linke 0,32 m lang. Betrachtet man nun die Zeichnungen, so erkennt man erstens, daß auf allen drei Basen der rechte Fuß am stärksten gedreht ist und daß der vorgesetzte linke, weniger gedreht, die starke Wendung nach links (vom Beschauer aus gerechnet) mildert. Zweitens: diese Milderung wird weiter reguliert durch die verschiedene Lage der Plinthe im Verhältnis zur Längsachse der Basis. Bei a ist der Unterschied von Fußrichtung und Plinthenrichtung beträchtlich, geringer bei b, am geringsten bei c. Daraus können wir schließen, daß die Wendung der Kuroi eine graduelle war. Am stärksten war sie bei c, milder bei b und noch schwächer bei a. Wenn wir also die Statuenbasen, die übrigens auch dieselbe Höhe von 0,19 m bis 0,21 m haben, auf einer geraden Linie aufstellen und annehmen, daß der Aufstellungsplatz der geebnete und von Stais notierte südöstlich und etwas zurück von der Tempelfassade liegende Felsen war, so blickten die Kuroi nach derselben südöstlichen Richtung und die unten an den beiden Seiten des Kaps Vorbeifahrenden konnten so die schöne Weihgeschenkereihe Poseidons bequem bewundern. Ist unsere Erklärung richtig, so stand der Kuros der Basis c am

¹⁾ a O. 135.



Abb. 3. Kuros A. Rumpf

entferntesten vom Tempel und der Kuros der Basis a am nächsten. Aber wenn man auch die Statuen nördlich vom Tempel an dem auf ihn zuführenden Heiligen Weg und nach Nordwesten blickend aufstellen will, so bleibt die Annahme bestehen, daß die Kuroi nach dem Grade der Wendung eine Reihe bildeten und von links und von vorne zugleich gesehen zu werden bestimmt waren.

Betrachten wir jetzt die Einzelformen der großen Statue näher. Von der mittleren Partie gibt Abb. 3 einen deutlichen Begriff, wo man die mit vier Furchen jederseits der linea alba angedeutete Teilung des großen rectus, die Form des Nabels, die in feinem Relief ausgeführten Fetteile zwischen Bauch und Becken, die sorgfältige Bildung der Genitalien samt der feinen unteren Hodenfalte genauer studieren kann. Zu beachten ist noch links unter der Beckenlinie eine kleine Erhöhung, die wohl den kleinen Auswuchs des Schenkelknochens bezeichnen soll. Dieselbe Vorliebe des Künstlers für das Knochengerüst zeigt die stark betonte Konstruktion des rechten Knies (Abb. 9) und vor allem die wunderbare Gelenkigkeit der Zehen (Abb. 10–12). Neben dem äußeren Knöchel bemerkt man noch eine kleinere Erhöhung als lebhaften Zeugen des in der Statue lebenden elastischen Knochengerüsts. Die frappante Ähnlichkeit mit der Erhöhung des Schenkelknochens kann vielleicht als ein weiterer kleiner Grund für die Zusammengehörigkeit von Basis und Statue gelten. Auf Abb. 6 sieht man die Einzelheit der Brustwarzenbehaarung mit der Stilisierung ihrer Strahlen. Sie kehrt am Torso B ähnlich wieder, aber daß diese Form der Brustwarzen einen Hinweis auf die Dioskurensterne bedeute, ist eine willkürliche Annahme.

Die besser erhaltene Rückseite (Taf. 50) bietet nicht weniger reizvolle Einzelheiten. Man beachte die schön erfundenen zwei Furchen des Schulterblattes, die vierfache weniger tief gezeichnete Rippenandeutung, das zart gebildete Paar der Vertiefungen über dem Kreuzbein und die erhabenen wulstigen Schnüre um die Beckenlinie. Und die Bekrönung des Ganzen, der grandiose Schmuck des Haares! Je sieben feingerollte Strähnen fallen über die beiden Schultern. Diese vierzehn Glieder tragen würdig den darüberliegenden Schmuck der Tānie, die mit dem ἡρόκλειος δεσμός gebunden in die zwei prächtigen, fein abgeekten Enden ausläuft. Vergleicht man sie mit dem Haare des Sphinxkopfes vom Dipylon, den kürzlich E. Buschor publiziert hat¹⁾, so bemerkt man an dem Kuros eine etwas weichere Behandlung. Gegenüber den mächtigen Astragalreihen des Sphinxhaares, die unberührt vom Zwang der Binde bleiben, weichen die Haarsträhnen hier an den Schläfen etwas zurück, auch sonst herrscht eine gewisse

¹⁾ AM. 52, 1927, 205 ff.
Antike Denkmäler 1930. 1931

Weichheit, besonders an den sanft gerundeten horizontalen Kanälen. Um den reichen Überfall des Haares zu fassen und zu schmücken, verzweigt sich die Binde vorn über der Stirn in zwei Teile, genau so wie bei der Sphinx. Das schwellende Stirnhaar bildet zwischen den Binden große, stark stilisierte Voluten (Abb. 4), welche Deonna an Ammoniten erinnerten, die unter dem Bande übrig bleibende leichtere Haarmasse läuft in kleinen Wellen hinter die Ohren. Die Binde war rötlich gefärbt, ähnlich wie bei der Sphinx, besonders gut zu sehen über dem linken Ohr. Keine Farbe, aber eine Herrichtung für Bemalung ist am rechten Auge erhalten, wo der Kreis der Iris in ganz schwachem Relief gebildet ist (Abb. 5).

Die höchste Leistung dieses Meisters besteht aber wohl in der kunstvollen Art, mit der er die oben erwähnte Wendung des Kopfes bewerkstelligte. Schwächer vor den Bildern, aber stark vor dem Original fühlt man, daß der linke Halsmuskel erhabener gebildet ist als der rechte. Ferner ist deutlich zu sehen, wie die linke Gesichtshälfte einen stumpferen Winkel mit der Seite bildet als die rechte. Die Folge ist, daß die linke Gesichtspartie, etwas mehr ausgebreitet als die andere, größere Einzelformen gestattete. Wenn also der Restaurator das linke Auge 2 bis 3 mm länger gemacht hat als das rechte, so wird er nicht viel fehlgegangen sein. Diese Asymmetrie wird noch betont durch die sichtliche Verlegung des Scheitelpunktes in den Berührungspunkt der mittleren Haarvoluten. Endlich die Ohren. Vergleicht man beide miteinander, so bekommt man den klaren Eindruck, daß das linke Ohr ziemlich aufrecht steht, während das rechte schief gestellt ist. Die Bewegung läßt sich schön auch am Rücken verfolgen. Wäre der Kopf nicht etwas gedreht, so müßte die Mittellinie des Haares genau über die Rückgratlinie fallen, aber sie läuft, wie zu erwarten, etwas links.

Die moderne Ergänzung der Statue wirkt störend im Gesicht, besonders aber an den übermäßig hohen und dicken Unterschenkeln. Es gibt keinen Kuros, bei dem die Unterschenkel an Höhe so sehr die Oberschenkel übertreffen. Außerdem ist die durch diese Ergänzung bedingte Gesamthöhe von 3,4 m nicht zu verstehen, denn sie paßt zu keiner Maßeinheit. Dagegen haben mich wiederholte Untersuchungen am Erhaltenen überzeugt, daß wir zu sicheren Ergebnissen über die alten Abmessungen gelangen können.

Folgende Maße kann man mit Sicherheit oder mit ganz unbedeutenden Abweichungen feststellen:

Kopfhöhe in der Senkrechten von der höchsten Haarspitze bis zum Kinn	45,5 cm
Gesichtshöhe vom unteren Rand der Stirnbinde bis zum Kinn	33,0 cm
Vom Kinn bis zu der Brustwarzenhorizontale	33,0 cm
Vom Kinn bis zur Brustmuskellinie	45,5 cm
Von der Brustwarzenlinie bis zum Nabel	45,5 cm
Von der Brustmuskellinie bis zum Nabel	33,0 cm
Von der Brustmuskellinie bis zu einem Punkt, der unter dem Nabel liegt	45,5 cm
Vom obigen Punkt bis zum Penisansatz	11,5/7 cm
Vom Penisansatz bis zu der unteren Hodenfalte	11,5/7 cm
Von der Hodenfalte bis zum Muskelwinkel über der Kniescheibe	45,5 cm
Größte Breite der Brust zwischen den Achseln	60,8 cm
Größter Schulterabstand	85,8 cm

Gesichtsmaße:

Höhe der Ohren	16,5 cm
Größte Breite der Ohren	8,5 cm
Abstand der äußeren Augenwinkel	22,5 cm
Vom höchsten Punkt des rechten Auges bis zum Mundwinkel	17,0 cm
Vom Mundwinkel bis zum Kinn	6,7 cm

Selbst ein flüchtiger Blick auf diese Tabelle zeigt, daß hier Kopfhöhe und Gesichtshöhe sich mehrmals wiederholen. Zuerst die Kopfhöhe von 45,5 cm sehen wir bis zum Penisansatz $3\frac{1}{4}$ mal wiederholt ($45,5 + 45,5 + 45,5 + 11,5/7 = 148$). Da nun dieser letzte Punkt sehr oft bei antiken Statuen die Körpermitte bildet und wir hier mit einer bestimmten Zahl von Einheiten zu ihm gelangt sind, so dürfen wir wenigstens für unseren Kuros dieselbe Abgrenzung als Höhenmitte voraussetzen. Die Annahme wird mehrfach bestätigt. Denn wir sehen das $\frac{1}{4}$ der Einheit sich bei der Höhe der Genitalien (11,5/7 cm) wiederholen. Dann haben wir eine ganze Einheit (45,5 cm) bis zu einem genau bestimmten Punkt zwischen den Muskeln über der Kniescheibe. Die Strecke von der Kopfspitze bis zum Penisansatz (148 cm) stimmt genau mit der Summe von 5 solonischen Füßen ($5 \times 29,6$ cm) überein. Mit der Gesichtshöhe kommen wir zu ebenso runden Zahlen; sehen wir von geringfügigen Unterschieden (3–4 mm) ab, so kommen wir mit $4\frac{1}{2}$ Einheiten zur ganzen Höhe. Es ergibt sich damit das sichere Resultat, daß die Gesamthöhe der Statue 2,96 m ($148 + 148$ cm) betrug, ein Maß, das identisch ist mit $6\frac{1}{2}$ Kopfeinheiten, mit 9 Gesichtseinheiten und mit 10 solonischen Füßen; die Unterschenkel sind in der jetzigen Ergänzung 8 cm zu lang geraten. Caskey hat kürzlich¹⁾ bei dem Teneaten und dem Kuros von Volomandra nachgewiesen, daß die Kopfhöhe $\frac{1}{7}$ der Gesamthöhe betrug und daß dieses Maß als modulus für die Begrenzung der verschiedenen Körperteile in Gebrauch war. Dasselbe Verfahren sehen wir noch reicher bei unserem Kuros angewendet. Die Fußmaße bedingen nur die ganze Höhe und die Hälfte (10 und 5 Fuß), nichts anderes. Alle übrigen Abmessungen werden von den Einheiten bestimmt, die der Künstler aus dem Körper selbst entnommen hat. So ist die größte Brustbreite = $1\frac{1}{3}$ Kopfeinheiten, die größte Breite an den Ellbogen = 2 Kopfeinheiten und der Abstand der äußeren Augenwinkel = $\frac{1}{2}$ Kopfeinheit (22,5 cm). Die Hälfte der Gesichtseinheit bildet die Höhe des Ohres (16,5 cm), der vierte Teil die Breite des Ohres, die Hälfte wiederum die Höhe vom Mundwinkel bis zum oberen Augenlid. Eine dritte Einheit (12,5 cm), die Entfernung der Stirnbinde von der Haarspitze, wiederholt sich als Abstand der Schlüsselbeingrube vom Kinn und als Abstand der Brustmuskellinie von der Brustwarzenlinie.

Auch die Frage der Zusammengehörigkeit der Basis schöpft aus den Dimensionsberechnungen Gewinn. Der gut erhaltene rechte Fuß ist 43 cm lang; dies steht in keinem Verhältnis zu den oben erwähnten Einheiten. Aber Caskey hat²⁾ beim teneatischen Kuros richtig bemerkt, daß die Fußlänge, oft verschieden an beiden Füßen, nicht als fester modulus für die Höhen- und

¹⁾ AJA. 28, 1924, 358 ff.

²⁾ a. O.

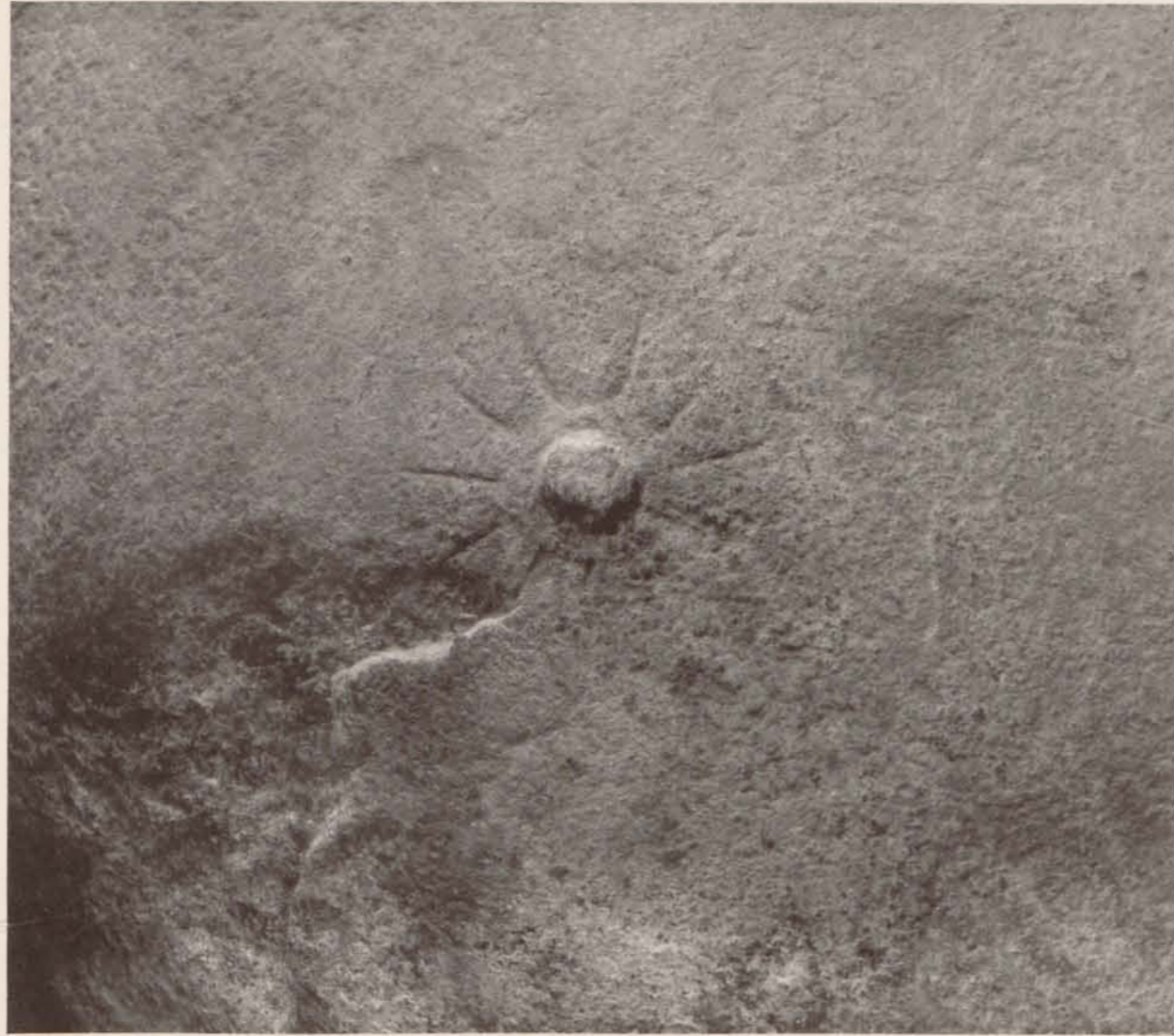
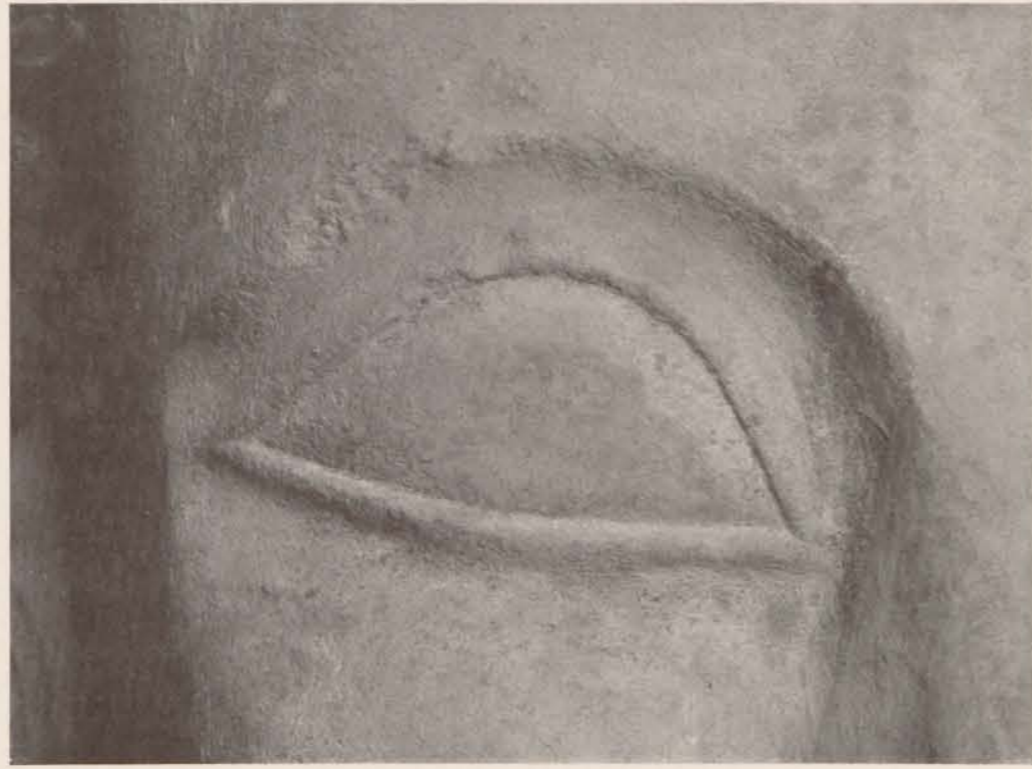


Abb. 4-6. Kuros A. Stirnhaar, rechtes Auge und Brustwarze



Abb. 7 u. 8. Kuros A. Rechte Hand

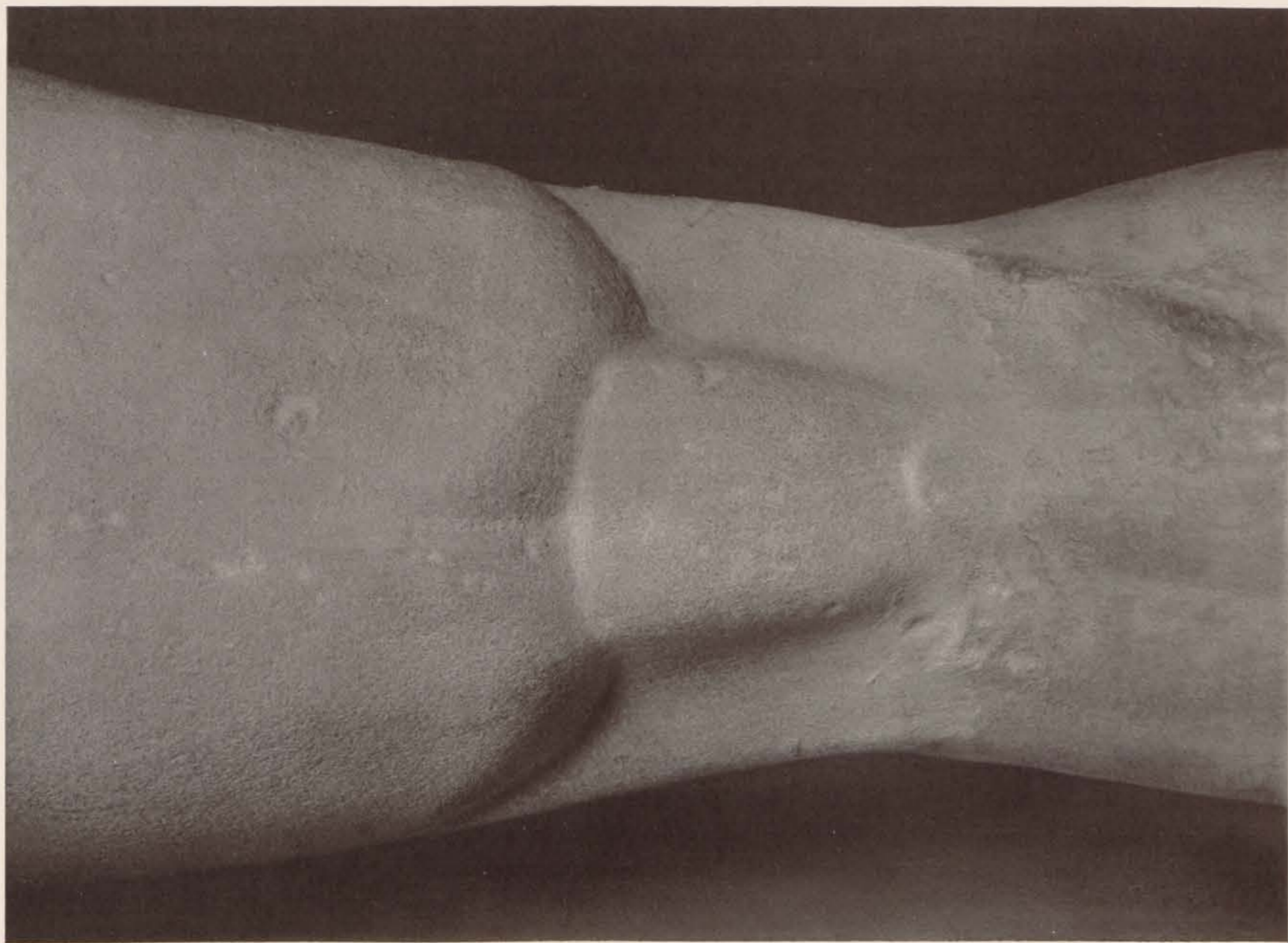


Abb. 9 u. 10. Kuros A. Rechtes Knie und rechter Fuß

Breitendimensionen zu gebrauchen ist. Beim Teneaten hat der eine Fuß eine Länge von 20,25 cm, der andere mißt 20,6 cm, die Kopfhöhe beträgt 21 cm. Bei der doppelten Größe des Kuros von Sunion ist die sich ergebende Diskrepanz nicht erstaunlich.

Torso B. Statt einer detaillierten Beschreibung können wohl die großen Aufnahmen (Taf. 55 u. 56. Abb. 13 u. 14) dienen. Mit der Berechnung der ganzen Höhe und der übrigen Abmessungen ist es hier anders bestellt. Man sieht leicht, daß der Mittelkörper hier schlanker ist als beim Kuros A. Folgende Maße kommen in Betracht:

Von der Schlüsselbeingrube bis zur Brustmuskellinie	28,1 cm
Von der letzteren bis zum Nabel.....	38,3 cm
Vom Nabel bis zum Penisansatz.....	22,0 cm
Größte Breite der Brust zwischen den Achseln.....	51,3 cm
Die ganze erhaltene Höhe.....	1,53 m

Obwohl der Kopf fehlt, können wir doch seine Höhe mit großer Wahrscheinlichkeit aus der größten Brustbreite erschließen. Letztere ist 51,3 cm, und da nun dieselbe bei mehreren Kuroi $1\frac{1}{3}$ Kopfeinheiten beträgt, können wir die Höhe des Kopfes mit 38,3/5 cm berechnen. Dasselbe Maß wiederholt sich als Abstand der Brustmuskellinie vom Nabel, und da die Genitalien tiefer liegen als bei Kuros A, gewinnen wir das Resultat, daß die Höhe der ganzen Statue 7 Kopfeinheiten, das heißt 2,67 m oder 9 solonische Fuß betrug. Die so ergänzte Statue der Basis c zu verknüpfen, ist gewagt, denn die Fußlängen betragen 32 und 30,5 cm, während wir die Kopfhöhe auf etwa 38 cm berechneten. Aber die Statue gehört auch kaum zur Basis b (Abb. 18 u. 19), deren Füße eine Länge von 42 cm haben.

Nach dem soeben Bemerkten wird man wohl am besten den Torso B absondern. Die Basis b mit der Fußlänge von 42 cm gehörte zu einer Statue, die nach Maß und Gleichartigkeit der Arbeit (Abb. 18 u. 19) ein Gegenstück zu Statue A darstellen könnte. Dadurch wird eine Deutung auf die Dioskuren¹⁾ gewiß möglich, aber keinesfalls notwendig. In Entsprechung zu dem delischen Kolosse der Naxier oder demjenigen von Thasos²⁾, der sicher den Hermes Kriophoros oder den Apollon Nomios darstellt, darf man wohl kaum darauf schließen, daß Überlebensgröße nur den Bildern der Götter oder Halbgötter eigen war. Dieselbe Größe paßte ebenso gut zu den Weihgeschenken der Götter als zu ihren ἀγάλματα, wie den Kuroi und den Koren. Die delphischen Zwillinge (H. 2,20 m) ebenso wie die Kore des Antenor (H. 2,30 m) waren überlebensgroß und in Sunion selbst sind der Torso B und die Statue mit der Basis c von beinahe kolossalen Dimensionen.

Die Verschiedenheit in bezug auf den Kanon der sieben Kopflängen ist wohl ein triftiger Hinweis darauf, daß der Torso jüngeren Datums ist als die gedrungene Statue A mit ihrer Größe von $6\frac{1}{2}$ Einheiten; denn dieselben schlankeren Verhältnisse finden wir bei sicher späteren Kuroi wie dem Teneaten und dem attischen Werk aus Volomandra, und die altertümlichen Werke des Polymedes erreichen kaum eine Höhe von $6\frac{2}{3}$ Kopflängen (AJA. 28, 1924, 362). Hinzukommt, daß die Einzelformen weiter entwickelt und miteinander in Einklang gebracht sind. Statt der strengen, festen, geometrischen Formgebung der Statue haben wir bei dem Torso eine etwas weichere und organischere Art der Darstellung. Gegenüber der eckigen Bildung von Oberarm und Schulter sehen wir hier rundlichere Formen. Der Brustkorb bleibt zwar ebenso hoch, aber bei dem schlankeren Körperbau ist die Taille nicht so stark eingezogen und die Fetteile der Beckenlinie laufen breiter und natürlicher aus. Der untere Rippenrand sowie die vier geraden Furchen der Bauchmuskulatur sind kräftiger und der Nabel mit seiner weichen Umgebung liegt tiefer. Viel klarer ist der Unterschied in den Rückenansichten zu erkennen. Bei dem Torso ist das Schulterblatt nicht mehr in dem festen Schema zweier fast konzentrischer Halbkreise gehalten, sondern mit einer großen Hauptlinie, die seitlich zu den Achselhöhlen hin ausläuft. Die merkwürdige Rippenandeutung der Statue mit vier parallelen Strichen³⁾ wiederholt sich am Torso in weicherer Bildung der Furchen. Diese sind übrigens wegen des schlankeren Wuchses des Rumpfes länger und schräger angelegt. Die Haarbildung endlich ist viel zierlicher und gefälliger; wie die Binden lagen, wissen wir nicht; aber aus dem erhaltenen Stück läßt sich schließen, daß die lang herabhängenden, in Form von Fischschwänzen endigenden Teile der Tanie hier fehlten⁴⁾.

Soviel sei über die Unterschiede gesagt. Aber auch die Ähnlichkeit sowohl der einzelnen Formen wie ihrer Anlage tritt klar vor Augen. Besonders lehrreich ist die Wiederholung der einzigartigen Rippenandeutung auf dem Rücken, sowie die sonst seltene Darstellung der Brustwarzen mit den Strahlen. Diese verwandten Merkmale lassen mit voller Sicherheit den Schluß zu, daß die Statue A nicht nur die ältere ist, sondern daß sie auch als Vorbild für den Torso B diene. Ob letzterer das Werk eines jüngeren Künstlers ist oder ob er von dem älteren Meister in seinen späteren Jahren gefertigt wurde, entzieht sich unserer Beurteilung. Jedenfalls ist der zeitliche Abstand beider nicht sehr groß, wohl aber groß genug, um die Entwicklungsrichtung der altattischen Plastik deutlich erkennen zu lassen. Es ist leicht ersichtlich, wie aus der streng schematischen Art und Weise, dem festen klaren Bau, der Weg zu einem lockeren Formenvortrag führte, einem Vortrag, der mehr auf das Organische und Unregelmäßige zielte.

Wann ist nun die ältere Statue zu datieren? In den letzten Jahren ist es vor allem Buschor gelungen⁵⁾ in knappen und klaren Ausführungen eine wohlthuende Ordnung in das ziemlich verworrene Bild der Zeitfolge zu bringen. Indem er sich auf die wichtigen Vorarbeiten vieler Gelehrter, vor allem auf diejenigen von Schrader und Heberdey stützte und indem er die gleichzeitigen Vasen und Skulpturen in den Kreis seiner Betrachtungen einfügte, hat er dadurch, daß er die Zeit von 650—550 in drei Künstlergenerationen aufteilte, ein chronologisches System geschaffen, dessen Grundzüge wenigstens kaum zu bestreiten sind. Nach seinen Ausführungen haben sich von der ersten Künstlergeneration, der Zeit der Dädaliden (Fries von Mykenai), in Attika bisher keine Skulpturen gefunden, wohl aber von der zweiten Generation; damals, das heißt noch im siebenten Jahrhundert, sollen die Standbilder von Sunion entstanden sein, und etwas später der von Buschor gewürdigte große Sphinxkopf vom Dipylon. Diese Monumentalwerke, um einige unbedeutendere⁶⁾ vermehrt, lassen die früheste uns bekannte altattische Plastik von einer unerwarteten Höhe erscheinen. Sie sind gleichzeitig mit den Giebelskulpturen von Korfu und den delphischen Zwillingen, neben denen sie selbständig und ebenbürtig wirken. In dieselbe Epoche rechnet Buschor den Hydragiebel und an ihr Ende die große Löwin; während er an

¹⁾ Deonna a. O. 15. 177. AM. 52, 1927, 208; hier hat Buschor zum ersten Male das richtige Gegenstück erkannt, während Deonna a. O. 138 den Torso für gleich groß hielt.

²⁾ Picard, BCH. 45, 1921, 113 ff.

³⁾ Deonna a. O. 90. 137 Taf. 6.

⁴⁾ Ähnliche Bildung der Tanie wie diejenige der Statue zeigt der Kuros vom Kerameikos: Deonna a. O. 3 Abb. 4—6.

⁵⁾ AM. 47, 1922, 54 ff. 93; 52, 1927, 210 ff. Vgl. die ausdrückliche Zustimmung von Pfuhl, AM. 48, 1923, 153 ff. 159.

⁶⁾ AM. 52, 1927, 209 ff. Beil. 25. 26. 30.

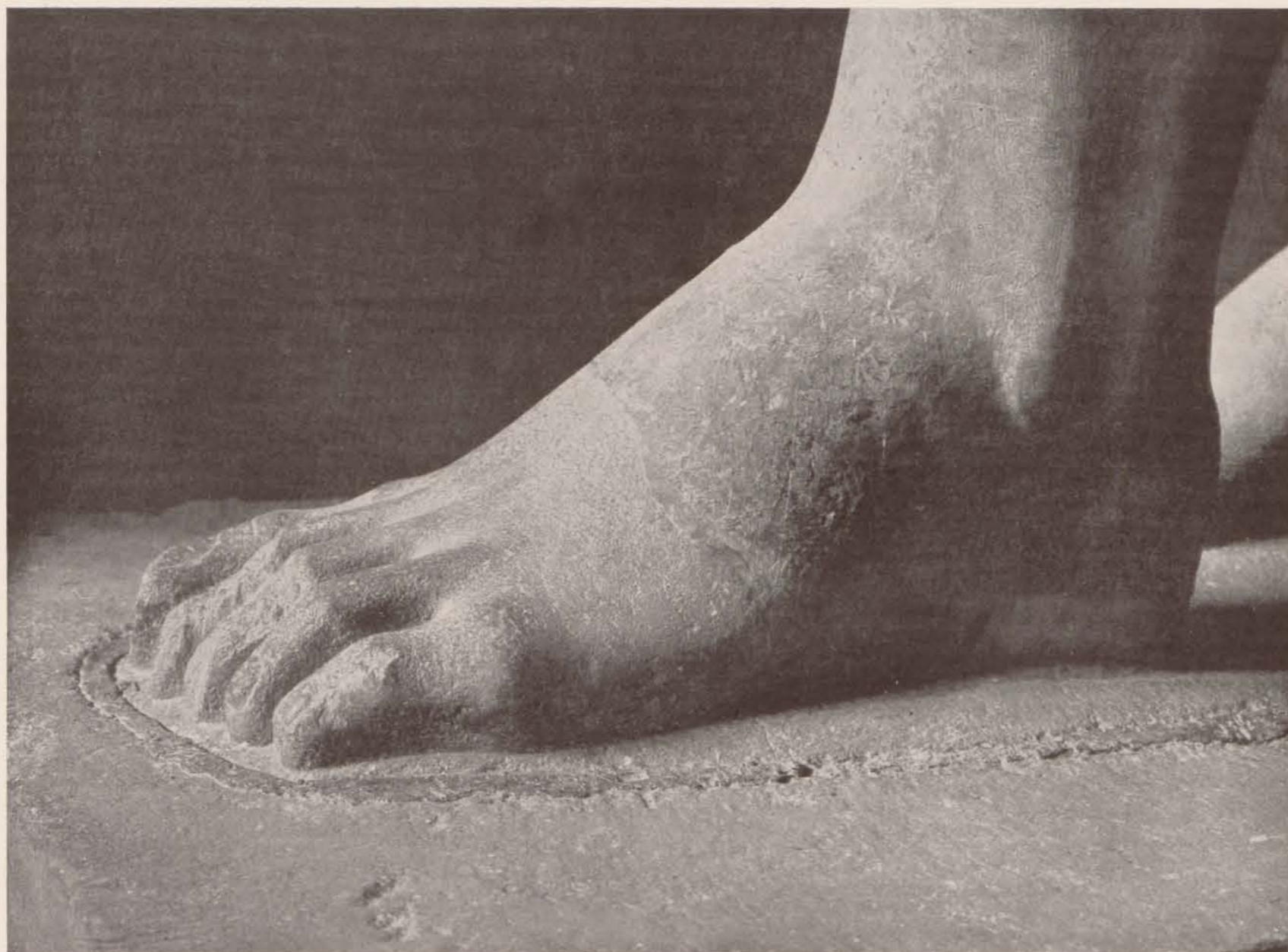
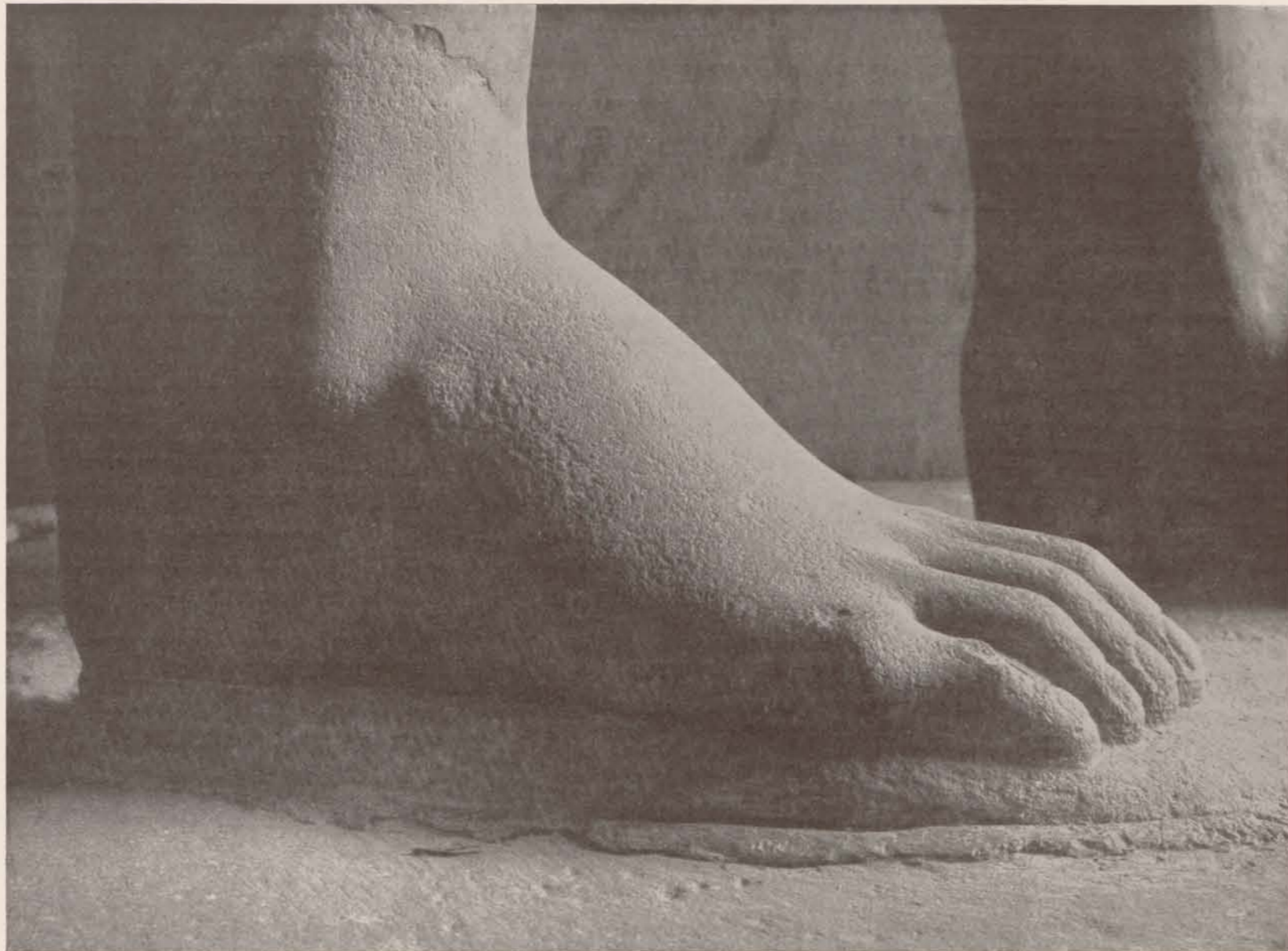


Abb. 11 u. 12. Kuros A. Die FüÙe (Basis a)

den Anfang der dritten Generation die Marmorpanther und Löwen der Akropolis setzt und ihnen die übrigen Porosgiebel, den Kalbträger und andere Werke einschließlich des Volomandrajünglings anreihet.

In der Tat ist dieses chronologische Schema kaum anfechtbar; vergleichen wir einmal die Panther der Akropolis mit den Löwen von Korfu, so sehen wir an diesen die große, man darf sagen geniale Vereinfachung der Formen, die wunderbare Andeutung der Rippen mit den fünf sicher geführten Furchen, die schnurgerade Wiedergabe der Adern und die eckige Bildung des Ellbogens der Tiere, bei den Panther eine weichere, breitere, organischere Modellierung, die Schrader zutreffend mit dem Kalbträger verglichen hat¹⁾. Der zeitliche Abstand beider Werke ist ganz klar. Ebendieselben Stilmerkmale, in erster Linie die Furchen und Schnüre sowie die allgemeine streng geometrische Zeichnung haben wir an unserer Statue A von Sunion bemerkt. Diese kann also, wie auch der Torso B, nur in früherer Zeit als die Panther und der verwandte Kalbträger entstanden sein. Für mich ist es nicht sicher, ob Buschors Meinung, der Sphinxkopf sei jünger als die Kuroi, zurecht besteht; mir scheint vielmehr soviel gewiß, daß er älter ist als der Torso B, bei dem das Abweichen von der strengeren älteren Art schon deutlich beginnt. Wenn also die Statue A etwa um 610 vor Christus zu datieren ist, so könnte der Torso B wohl ein oder zwei Dezennien später anzusetzen sein.

Bei dieser hohen Altertümlichkeit der Statuen ist es ganz besonders auffällig, daß sie, wie wir schon früher bemerkten, mit dem sogenannten Gesetz der Frontalität entschieden brechen. Es finden sich Schrägstellung der Füße und Beine links, leichte Drehung des Rumpfes rechts und, bei A wenigstens, entgegengesetzte Wendung des Kopfes. Zieht man die erste und letzte Erscheinung in Betracht, so bemerkt man, daß der Besucher des Heiligtums, an dessen Heiligem Weg wir uns die Statuen nach Nordwesten blickend aufgestellt denken, auch aus weiter Entfernung von den Standbildern außer der rechten Seite zugleich einen Teil der Vorderansicht sah. Befand er sich vor den großen Weihgeschenken, so konnte er bei der durchgebildeten Gegendrehung des Rumpfes die ganze Schauseite des Bildes uneingeschränkt betrachten und bewundern. Der Künstler machte offenbar den ersten Versuch, die Körperlichkeit besser darzustellen, Seiten- und Vorderansicht irgendwie miteinander in Einklang zu bringen und auf diese Weise den Übergang der einen zu der anderen zu vermitteln; da er aber die Vorderansicht vor allen Dingen zu bewahren wünschte, so mußte er sorgsam vorgehen und sich mit geringen fast unscheinbaren Veränderungen begnügen. Sehr beachtenswert ist daher, wie die Drehung des Kopfes zustande kommt: ebenso wie Rumpf und Hals macht auch der Kopf dieselbe nach oben allmählich wachsende Wendung mit, so daß der Scheitel am weitesten nach links vorgerückt wird²⁾ und das rechte Ohr in seine schiefe Lage kommt. Übrigens stehen die Kuroi von Sunion nicht allein; die Charopinosbasis zu Delphi³⁾ zeigt ganz deutlich beide Füße in schräger Stellung wie bei unseren Statuen. Dagegen waren die Füße des Apollonkolosses der Naxier in Delos nach rechts gewendet wie es sich aus dem schiefen Einschnitt für das *σφίλας* vermuten läßt; denn sonst konnte bei der ursprünglichen Aufstellung des Kolosses in der Nähe der Nikiaspalme, wie sie neulich Picard und Replat⁴⁾ einleuchtend bewiesen haben, der vom Hafen herankommende Besucher, der sofort auf die Vorderseite der ihm gerade gegenüberstehenden Statue blickte, bei der genau frontalen Aufstellung die rechte Seite nicht gehörig zu Gesicht bekommen. Vielleicht finden sich unter den zahlreichen unpublizierten Basen noch weitere Beispiele, aber schon die erwähnten genügen, um zu zeigen, daß die rein frontale Aufstellung der Kuroi von Anfang an keine absolute Regel war.

Somit sind die Statuen von Sunion sehr wichtig für das richtige Verständnis des weltgeschichtlichen Ereignisses, das man die Auflösung der Frontalität zu nennen pflegt. Die Bedeutung dieses Ereignisses werden wir am sinnfälligsten verstehen, wenn wir uns der überaus reichen und wunderbaren Kunst des Nillandes erinnern⁵⁾. Die Ägypter, die soviel geschaffen und die Behandlung der Körperformen bis zum reinsten Naturalismus weiter gebildet haben, sind nicht über die Schranken der Frontalität hinausgekommen. Das geschah keineswegs aus Gründen der Materialbedingtheit; die Frontalität bedeutete für sie eine geistige Norm oder ein Vorstellungsbild, das dem Naturbilde der ruhig stehenden oder sitzenden Gestalt sehr nahekommt, und es bedurfte eines unbeschränkten Wollens und Suchens, um diese geistigen Fesseln zu sprengen. Beide Eigenschaften waren von Anfang an und in dauernder Betätigung dem jugendfrischen Griechenvolk eigen. Dies wird nicht allein durch die Überwindung des Gesetzes der Frontalität bestätigt, sondern vielmehr durch die wichtige Vorarbeit und durch das, was nachher bis in die Zeit des Lysipp erreicht wurde. Deswegen sind die Kuroi von Sunion als frühe Wegweiser der anfänglichen, in der Welt künstlerischen Schaffens neuen Bewegungsdarstellung zu verstehen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß sie nicht die ersten Versuche sind, die Körperlichkeit eindrücklicher herauszuarbeiten; wenigstens standen unsere Kuroi damals in dieser Beziehung nicht allein. Am Chrysaor von Korfu⁶⁾ sind die Drehungen und Wendungen der Körperteile mit großem Geschick beobachtet worden, so daß ein sehr starkes Körpergefühl zum Durchbruch kommt. Derartige existiert nirgends in der reichen Materialfülle ägyptischer Reliefs. Eine ausgesprochene Halb Wendung der Pferdeköpfe finden wir auf einem als Rundplastik aufgefaßten Hochrelief ungefähr derselben Zeit, einer der beiden Metopen von Selinunt⁷⁾. Außerdem hat man schon seit langem bemerkt⁸⁾, daß Ausnahmen von dem Gesetz Langes in der griechischen Kunst viel zahlreicher sind als in der ägyptischen. Es ist aber merkwürdig, daß man das beste Beispiel hierfür nicht genug oder gar nicht beachtete: nämlich den Dreileibigen von der Akropolis.

Ein Grund für das Außerachtlassen dieses wichtigen Werkes war wohl die ziemlich oberflächliche und doch herrschende Meinung, es verhalte sich mit den Reliefs anders als mit den Rundskulpturen. Zwar ist die Gruppe der drei Oberkörper mit den gerollten Schlangenleibern auf dem Boden der Reliefplastik erwachsen und im ganzen als Relief im Giebel dargestellt, aber es ist unverkennbar, daß der Künstler dabei stark körperlich gedacht hat. Wie kann man die fächerartige Anordnung

¹⁾ Schrader, Archaische Marmorskulpt. im Akrop.-Mus. 7 ff.

²⁾ Diese echt künstlerische, von der Natur abweichende Darstellungsweise wird in Zukunft dauernd beibehalten und am leicht gewandten Kopf durch die sogenannten Asymmetrien zur Darstellung gebracht. Derselben Darstellungsweise entstammt die unnatürliche, schiefe Lage des rechten Ohres.

³⁾ Fouilles de Delphes IV 54 ff. Abb. 24.

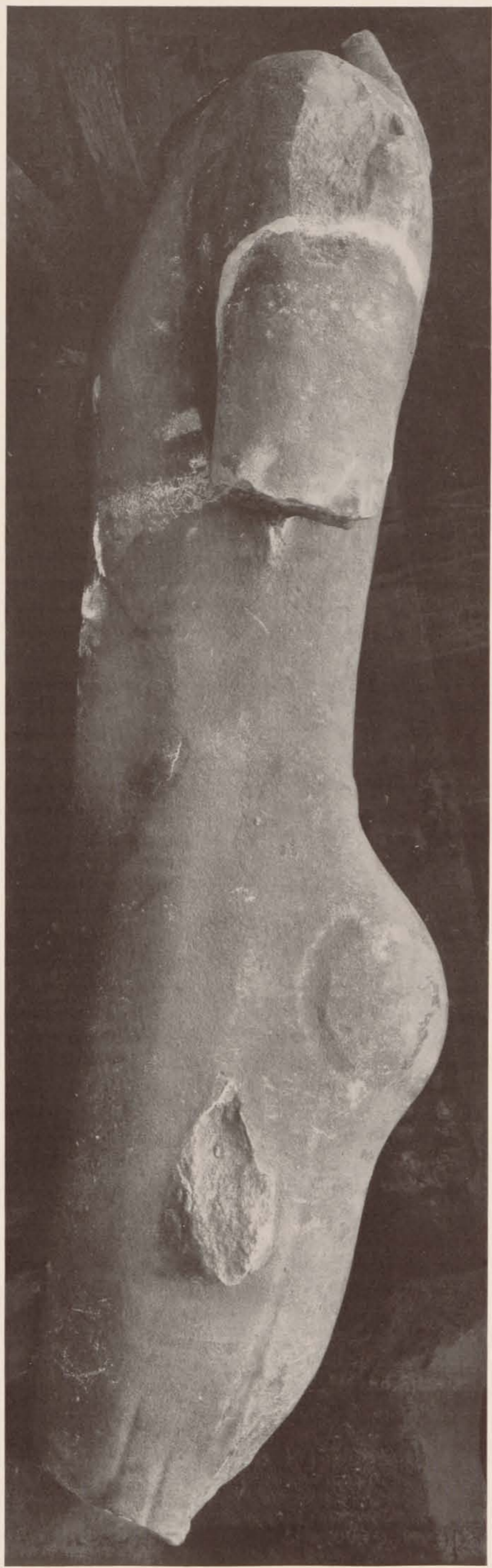
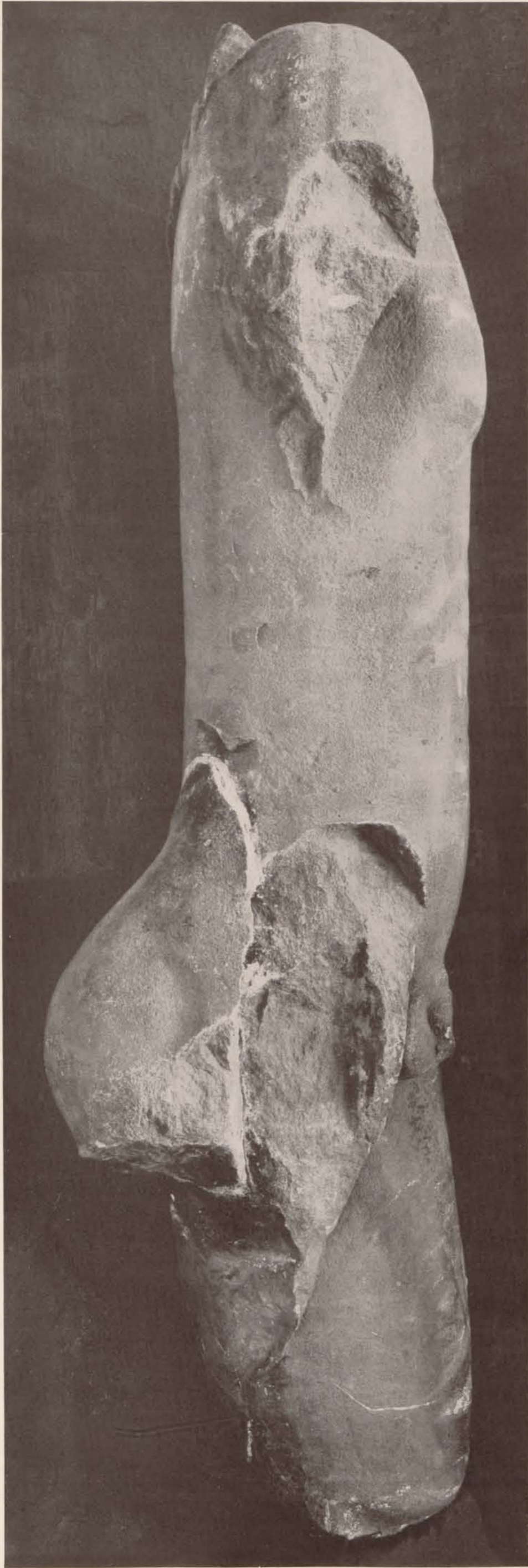
⁴⁾ BCH. 48, 1924, 217 ff. 224 Abb. 6. 9. Vgl. für die heutige und ehemalige Lage der Basis den Plan S. 218.

⁵⁾ Mit der vielbesprochenen Frage beschäftigte sich in letzter Zeit vor allem H. Schäfer, Der alte Orient Bd. 23, Grundlagen der ägypt. Rundbilderei 28; Antike 3, 1927, 187 ff.

⁶⁾ *Ναξια*. 1911, 197. 199. Diese Drehungen des Chrysaor um 90° und mehr sind den *torsions apparentes* (Lange, Darstellung des Menschen 24) nicht sehr ähnlich, denn sie sind genau wie am Rücken des Chrysaor an dem des Zeus dargestellt und an der Brust (*linea alba*) nicht vernachlässigt.

⁷⁾ Perrot VIII 485.

⁸⁾ Perrot VIII 692.



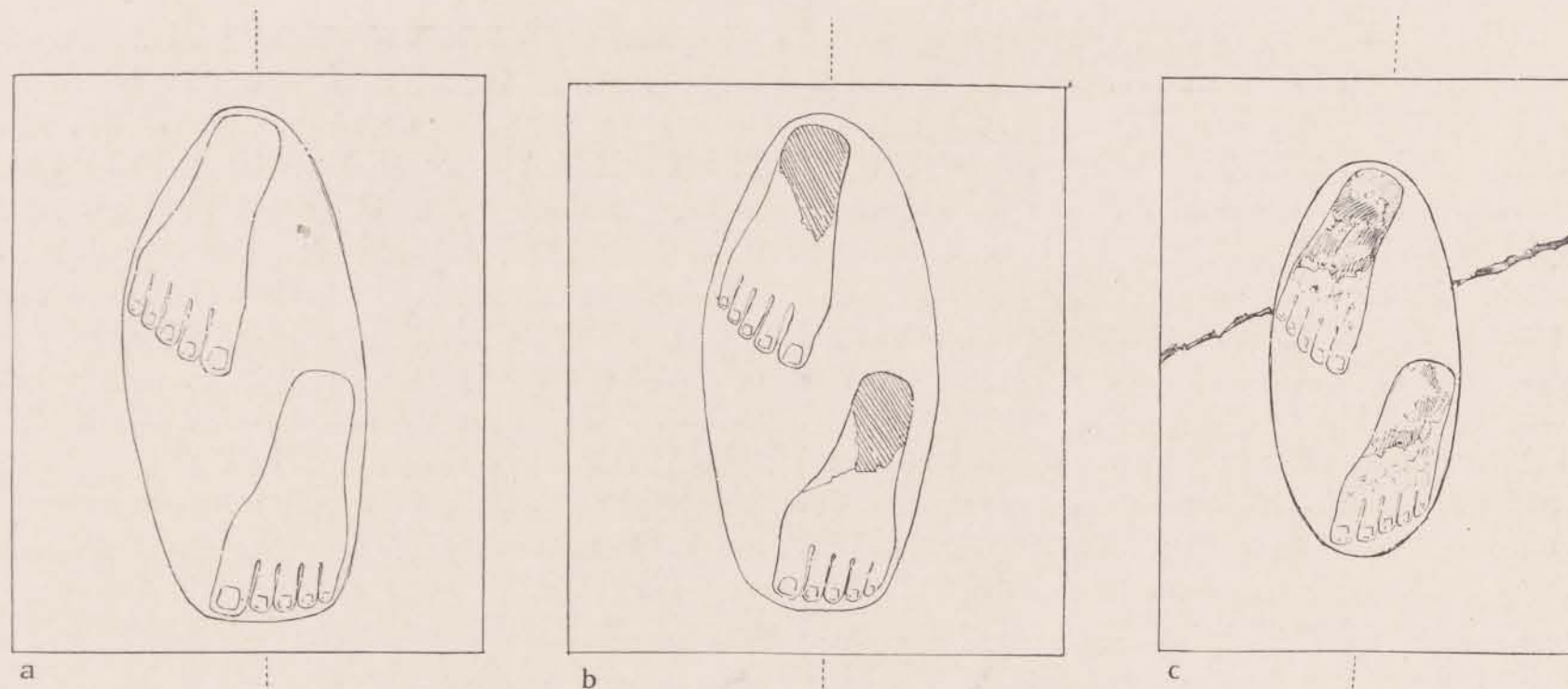


Abb. 15-17. Basis a, b und c

anders verstehen, als aus dem Wunsche, vom Körper soviel wie möglich auf einmal zu zeigen? Alle drei Figuren, jede an Kopf und Brust ähnlich gedreht, stehen in verschieden spitzen Winkeln vor uns und je nach der Schräge ist die rechte abgewandte Gesichtshälfte in wohlerwogener Absicht verkürzt dargestellt. Gewiß ist die Schrägstellung einfach — es gibt keine Lockerung am Halse und die Bewegung vollzieht sich nur in einer Ebene —, aber die Hauptmerkmale einer Verkürzung sind schon da. Der Künstler kannte sogar das optische Phänomen, wonach das dem Beschauer entferntere Auge in der Fernsicht höher erscheint, und legte es deshalb niedriger an. Das Vorkommen dieser einfachen Verkürzung darf uns nicht allzu sehr befremden, denn sie war auch früher nicht ganz unbekannt; man erinnere sich der alten Gewohnheit griechischer Künstler — sei sie bewußt oder unbewußt, das ist einerlei — diejenige Seite zu betonen, die am meisten gesehen wurde. Dies geschah natürlich nicht ohne Unterdrückung der anschließenden Seite. Der mehrfach erwähnte Sphinxkopf vom Dipylon zeigt beide Profile sehr ausgebreitet, verbunden mit einer auffallend schmalen Vorderansicht¹⁾, während sonst das Gegenteil die Regel ist. Um die Grenzfälle bei den Gorgoneien und Maskenbildern beiseite zu lassen, zeigen alle Statuen, stehende oder sitzende, vor allem die Kultstatuen wie zum Beispiel die Hera von Olympia, daß die Frontansicht vor den Seiten beträchtlich ausgezeichnet wird. Sicherlich bedeuten diese Uneinheitlichkeiten eine Vorstufe zur richtigen Darstellung der Verkürzung. Noch besser läßt sich dies Problem an den Sphinxbildern verfolgen. Bei diesen sonderbaren Wesen ist es natürlich, daß die Langseite des Tierkörpers die Hauptansicht bildet. Der Kopf wird entweder in reliefartiger Auffassung um 90 Grad in die Breitansicht gedreht, wie bei der Sphinx von Spata²⁾, oder er blickt rundskulpturenmäßig nach vorn. Will man einen höheren Grad von Körperlichkeit erreichen, so bedient man sich der Halbwendung, das heißt der Schrägstellung des Kopfes wie bei der Sphinx von Marion³⁾. Dasselbe ist, wenn auch in kleinerem Maßstabe, der Fall bei dem neugefundenen prachtvollen Terrakottakopf einer Akroterionsphinx von Kalydon⁴⁾, wobei sogar eine deutliche Verkürzung der zurückgezogenen rechten Gesichtshälfte, Ausbreitung der linken und Höherstellung des zugehörigen Auges und Ohres in Anwendung kommt. Die ionische Sphinx von Marion und die korinthische von Kalydon sind ungefähr mit dem Dreileibigen von der Akropolis gleichzeitig; sie alle zeigen ganz klar, daß die Stilrichtung auf Schrägstellung und Verkürzung, die durch die Kuroi von Sunion eingeleitet wird, jetzt, das heißt rund um 570, zu reifer Entwicklung gelangt ist. Wie stark diese Bewegung, die von den Forschern meist nicht gebührend beachtet wird, war, zeigt ein noch späteres Werk, die kürzlich in größerem Zusammenhang publizierte Dionysosmaske von Ikaria (um 530)⁵⁾, von der es sicher ist, daß sie ganz gegen alle Erwartung schräg oder geneigt aufgestellt war. Der Herausgeber spricht von einer starken Asymmetrie des Gesichtes und stellt eine auffallende „Sorglosigkeit“ des Bildhauers fest. In der Tat, diese Asymmetrien, größere Ausdehnung der rechten Gesichtshälfte, niedrigere Stellung von Auge und oberem Bartrande derselben Seite, Hervorhebung der linken Stirnlocken lassen sich am besten mit einander in Einklang bringen, wenn man sich die Maske nach rechts geneigt auf dem vom Gewand verhüllten Pfeiler oder besser auf einer *ῥοπέζα* aufgestellt denkt. Man bemerkt sogleich, daß unsere Beispiele dem Bereich der Rundskulpturen und der Hochreliefs, keines aber dem der Flachkunst oder Zeichnung entstammen; das hat gewiß seinen guten Grund darin, daß die zweckmäßige Einstellung der Rundfiguren oder ihrer Teile bei den ersteren bedeutend leichter war und daß es ganz natürlich ist, die hier zuerst erprobte Schrägstellung in Verbindung mit der Verkürzung in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts auch auf die Flachreliefs und Zeichnungen zu erstrecken.

Nach alledem darf es uns nicht wundern, daß die Auflösung der Frontalität in Griechenland im Verlauf des fünften Jahrhunderts einmalig für alle Zeiten zustande gekommen ist. Während des siebenten Jahrhunderts, der Zeit unserer Kuroi und durch das ganze sechste hindurch, wurden in dieser Richtung so viele Fortschritte gemacht in bezug auf die Abweichungen vom Schema in horizontaler oder vertikaler Richtung, daß wir das häufigere Auftreten ähnlicher Erscheinungen im frühen

¹⁾ Dieser Tatbestand bedeutet für den Kopf den allersichersten Beweis für die Sphinxbenennung, der Buschor, AM. 52, 1927, 207 ff., merkwürdigerweise entgangen ist. Betonung der Profelseiten, aber verbunden mit breiterem Gesicht zeigt die Sphinx der Naxier, wie Poulsen, Delph. Stud. 51 ff. hervorgehoben hat. Für das gegenteilige Phänomen der Ausbreitung des Gesichtes bei Vernachlässigung der Profelseiten sind gute, obgleich spätere Beispiele die Karyatiden der Knidier und Siphnier, Poulsen a. O. 56.

²⁾ AM. 4, 1879, Taf. 5. Perrot VIII 659.

³⁾ Perrot VIII 329.

⁴⁾ Poulsen-Rhomaïos, Erster vorläuf. Bericht über d. dän.-griech. Ausgrabungen in Kalydon 29 Taf. 36 u. 37.

⁵⁾ Wrede, AM. 53, 1928, 66 ff. bes. 68, gesenkte Dionysosmasken auf Vasen 88 Abb. 4 Beil. 28. Die auf S. 66 abgebildete Silenmaske von einem Krater in New York zeigt ähnliche Asymmetrien, die auf ein gleichartig schräggestelltes Vorbild hinweisen.



fünften Jahrhundert ganz als reife Frucht der vorangegangenen, langen Entwicklung betrachten dürfen und es nicht nötig haben an einen plötzlichen Umschwung im künstlerischen Sehen oder — mit einem Modewort — in der Weltanschauung¹⁾ zu glauben.

Zum Schlusse sei es erlaubt wegen der besonderen Bedeutung, die die Statuen von Sunion innerhalb der langen Reihe der Kuroi besitzen, auf eine wichtige Frage dieses Typus möglichst kurz einzugehen, auf die Frage nach der Bedeutung des Vortretens des linken Fußes. Nach den obigen Ausführungen kann man sich leicht deutlich machen, daß bei einer ruhig stehenden Statue das Vortreten eines Beines anfänglich das Mittel bedeutete, durch das man am besten die Körperlichkeit darzustellen vermochte. Warum aber wurde gerade das linke Bein ausschließlich vorgesetzt? Nach landläufiger Meinung wurde es zusammen mit dem Typus überhaupt von Ägypten übernommen, wo das Antreten mit dem linken Fuße Glück bedeuten sollte. Wäre dies richtig, so hätten die griechischen Künstler eine bei ihnen unerwartete, ganz ungrüchische Stumpfsinnigkeit begangen. Wie konnten sie das fremde und ihrer Auffassung wohl widerstrebende Motiv²⁾ fast mehr als hundert Jahre beibehalten, ohne einen genügenden Grund dafür zu haben, da sie doch schon anfangs bei der vermeintlichen Übernahme dieses Typus bedeutende Neuerungen, wie das Abschaffen des Rückenpfeilers und der Lendenbekleidung einführten? Wie erlösend wirkt der andere Weg zur Erklärung, den der Ägyptologe Schäfer einschlug, in dem er dies Motiv nicht aus religiös-sittlichen Gründen, sondern aus technischen Gewohnheiten ableitete. Zwei Regeln der Reliefbehandlung waren dabei maßgebend: erstens blicken die Figuren, wenn sie nicht zu einer anderen in Wechselbeziehung gesetzt werden, immer nach rechts und zweitens stellen dieselben Figuren stets die dem Beschauer abgewandten Körperteile vor. Merkwürdigerweise war Schäfer nicht dahin gelangt, das genannte Motiv aus diesen Gewohnheiten zu erklären, aber er hatte doch notiert³⁾, daß bei den ägyptischen Künstlern das vortretende linke Bein der Statuen wegen des Rückenpfeilers und der dazukommenden Füllung für untergeordnet gehalten wurde. Diese Bemerkung ist von allergrößter Wichtigkeit und wie mir scheint, wird dadurch die ganze Frage sowohl für Ägypten wie für Griechenland mit einem Male glänzend beleuchtet. Nicht wegen eines besonderen sittlichen Vorranges stellen die Statuen das linke Bein vor, sondern um die rechte Seite als die energischere und bedeutendere des menschlichen Körpers besser zur Schau zu bringen. Dasselbe gilt für die Reliefs, im besonderen auf Grund der häufigen Darstellung einer Handlung; deswegen blicken hier die Figuren, abgesehen von erklärbaren Ausnahmen, immer nach rechts. Bei beiden Kunstarten bedeutet also das Vortreten des linken Beines und gelegentlich das Vorstrecken der linken Hand nichts anderes als größere Deutlichkeit des Bildes⁴⁾.

Betrachtet man unter dieser Voraussetzung die Kunstdenkmäler der Griechen genauer, so wird man sich wundern, wie diese richtige Erklärung den Forschern so lange Zeit entgehen konnte. Ein starker Hang zur Darstellung der rechten Seite macht sich während der ganzen archaischen Kunstperiode deutlich bemerkbar. Findet sich auf einem Relief nur eine Figur, so wendet sie sich immer nach rechts und ebenso ist der Zug mehrerer Figuren ausschließlich rechtsläufig. Dasselbe Prinzip hält sich bei den Kampfdarstellungen, bei denen die Hauptperson, zum Beispiel Herakles, dieselbe Richtung aufweist. Ebenso liegt der Fall bei sitzenden Figuren⁵⁾. Bei den zahlreichen Vasenbildern⁶⁾ wird dasselbe Phänomen bestätigt. Es ist selbstverständlich, daß bei Bildern, die irgendeine Handlung zur Anschauung bringen, das Sichtbarwerden der agierenden rechten Hand besonders erforderlich war. Dasselbe gilt für die zum Mahl gelagerten Figuren (Tempel von Assos), obwohl sie wegen der eigenartigen Situation nach links blicken.

Gleichartig liegt der Fall bei allen Statuen und den Akroterionfiguren; neben der Hauptansicht ist bei ihnen das Wesentliche die Betonung der wichtigen rechten Körperseite und als sekundäre Erscheinung kommt das Vortreten des linken Beines hinzu. Faßt man aber zwei Figuren zu einer Gruppe zusammen, wie Dermys und Kitylos oder die Tyrannenmörder, so muß man von der einen die rechte, von der anderen notwendig die linke Seite mit entsprechend wechselnd vorgesetzten Beinen beschauen. Diese Anordnung erklärt man kurz nach den Gesetzen der Gegenstücke, besser aber läßt sie sich als die einzig mögliche Anordnung verstehen, vorausgesetzt, daß eine Profilansicht jeder Figur neben der Vorderansicht nötig war. So verhält es sich auch bei den lockeren Gruppen, in denen die Figuren in einem gewissen Abstände von einander stehen, wie zum Beispiel bei zahlreichen Tempelakroterien⁷⁾ oder den Karyatiden des Knidier- und Siphnier-Schatzhauses⁸⁾, die notwendigerweise dem Beschauer oder dem hindurchschreitenden Besucher die nächst sichtbare rechte oder linke Profilansicht darbieten. Bei den Koren, wenn sie wie gewöhnlich als einzelne Weihgeschenke aufgestellt waren, wird die rechte Profilansicht dadurch ausgezeichnet, daß sich an ihr der geknüpfte schräge Mantel und die hängenden prächtigen Zipfel finden und daß durch die vorgestreckte Hand die wichtige Handlung des Darbietens vorgenommen wird. In den seltenen Fällen⁹⁾, wo eine Kore als Gegenstück auf eine andere Bezug nimmt, werden die erwähnten Merkmale an die linke Seite verlegt. Unter den Kuroi hat

¹⁾ Schäfer, Antike 3, 1927, 215.

²⁾ Pottier, BCH. 18, 1894, 414; ders., Mélanges Boissier 411 ff.

³⁾ Schäfer a. O. 28 Anm. 4.

⁴⁾ Aus dem jüngst erschienenen Buche Deonna, Dédale 216 ff. ersehe ich, daß er in einer früheren Arbeit L'influence égyptienne (Festgabe Blumner 102 ff.) denselben Gedanken von der Überlegenheit der rechten Körperseite als Basis für die Erklärung benutzte. Hierbei ist es ganz unnötig, die zuerst von Poulsen (Delphi 93) zitierte Aristoteles-Stelle (de incessu animalium 705) heranzuziehen. Der Naturforscher suchte hier die Bezeichnung der rechten Seite wissenschaftlich zu begründen. Solche speziellen Überlegungen aber waren sicher den alten Künstlern fremd. Diese wußten nur ganz genau, daß δεξιὰ die δεξιὰ sind, wie Aristoteles scherzend sagt.

⁵⁾ Möbius, AM. 41, 1916, 185.

⁶⁾ Läßt sich die Ausnahme der linkshin schreitenden Athena auf den älteren panathenäischen Amphoren nicht aus dem Wunsche erklären, den im Kulte wichtigen Schild der Göttin zu zeigen?

⁷⁾ Die Eckakroterien der Tempelfassade müssen selbstverständlich so aufgestellt werden, daß eine mit dem rechten Beine voraneilende Figur, wie z. B. die Nike von Delos an der rechten Ecke und vice versa an der linken angebracht wird, vgl. E. Schmidt, JdI. 35, 1920, 97 ff. Die Figur der rechten Seite galt, wie es scheint, als wichtiger und so erklärt sich wahrscheinlich das Vorkommen einer linksläufigen Gorgo auf dem östlichen Giebel des Artemistempels von Korfu im Gegensatz zu der bekannten des Westgiebels, was durch einen Fund meiner Ausgrabung von 1920 (Astr. 1920, 21 παραστ. 168) gesichert wurde. Nach diesem Hinweis hatte man sich auch die Mittelakroterien als einander entsprechend gedacht und ebenso müssen die von Dinsmoor (BCH. 37, 1913, 77 ff.) erschlossenen Mittelakroterien des Siphnier-Schatzhauses verteilt werden; entsprechend sollte entgegen der Rekonstruktion von Schrader die Gorgo des Ostgiebels des älteren großen Akropolistempels mit dem rechten Fuß nach links laufen (JdI. 43, 1928, 67 Abb. 14).

⁸⁾ Die einzig richtige Anordnung der Koren des Siphnier-Schatzhauses ist abgebildet bei Springer-Wolters 208. Die auch von Dinsmoor gebilligte Anordnung des Museumsmodells hat keinen Sinn, da sich die untergeordnete Nebenseite der Koren an jeder Seite des Hauptdurchganges befindet. Dieselbe allein richtige Auffassung findet sich auch später bei den Karyatiden am Erechtheion.

⁹⁾ Zwei solcher Koren kenne ich von der Akropolis; eine dritte unter den Neufunden in Kyrene (AM. 48, 1923, 114).

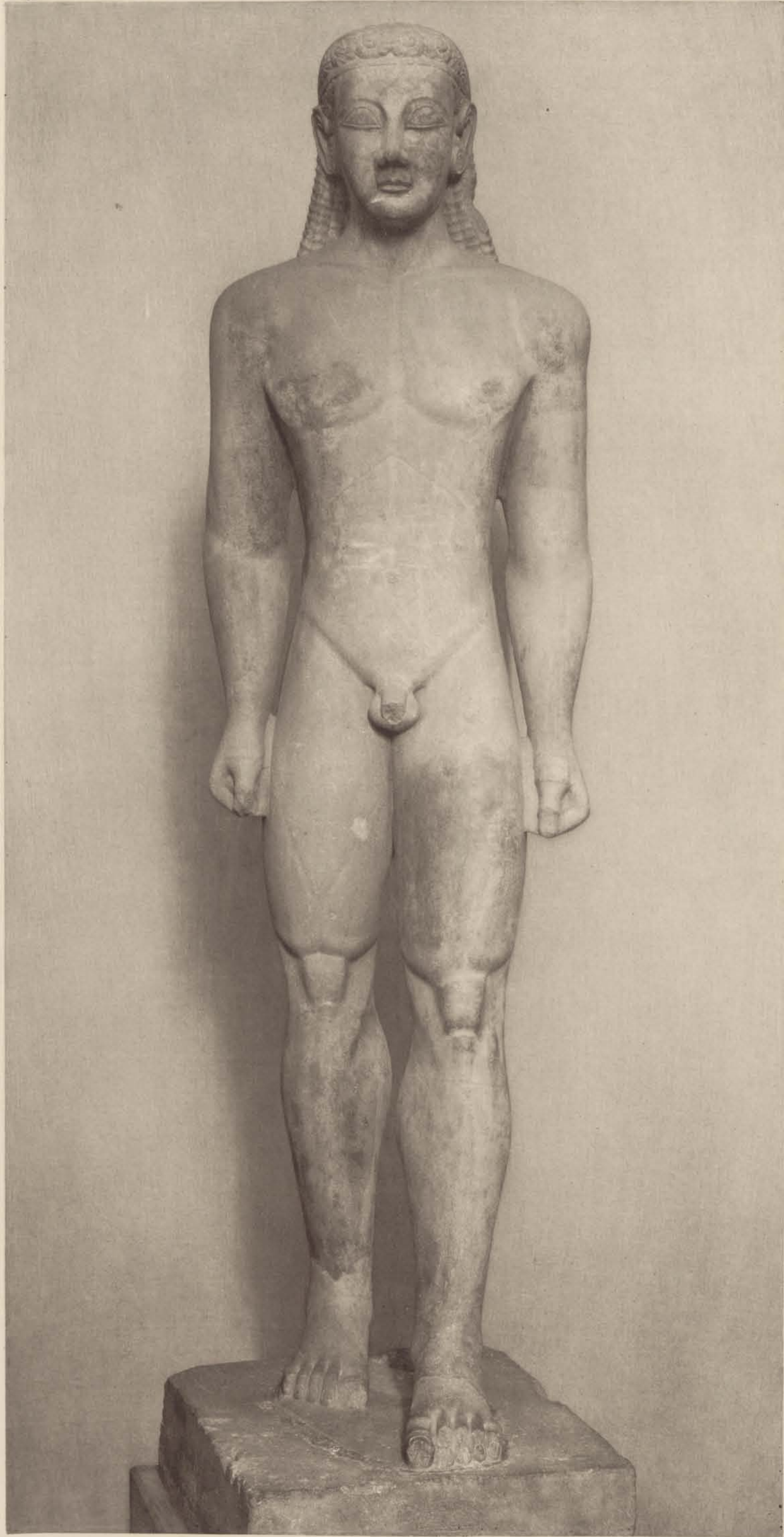
man bis jetzt außer dem Kitylos und kleineren Statuetten¹⁾ noch kein Beispiel für den vorgesetzten rechten Fuß gefunden; das ist aber wohl nur zufällig. Von sitzenden Statuen endlich sei hier an die Athena von der Akropolis erinnert, die, wie zu erwarten, das rechte Bein zurückzieht.

Wenn wir auf dieser allgemein verständlichen Basis die Erklärung aufbauen wollen, so haben wir nicht nötig an eine Entlehnung des besprochenen Motivs aus Ägypten zu denken. Allen Völkern war von jeher die durch Kampf und Arbeit erprobte Überlegenheit der rechten Hand und Körperseite ohne weiteres geläufig und diese mußte auch in der Kunst aller Völker unabhängig voneinander in Erscheinung treten. Sie war in der griechischen Kunst wie in der ägyptischen ganz deutlich dargestellt, aber sie blieb durch die Begleiterscheinung des vorgesetzten linken Beines den Augen der Forscher wie durch einen Vorhang verborgen. Sobald aber im frühen fünften Jahrhundert das Gesetz der Frontalität in Auflösung geriet und reichere Mittel zur Darstellung der Körperlichkeit zur Verfügung standen, sieht man begreiflicherweise diese rein äußerliche Bedeutung des linken Beines auf einmal verschwinden.

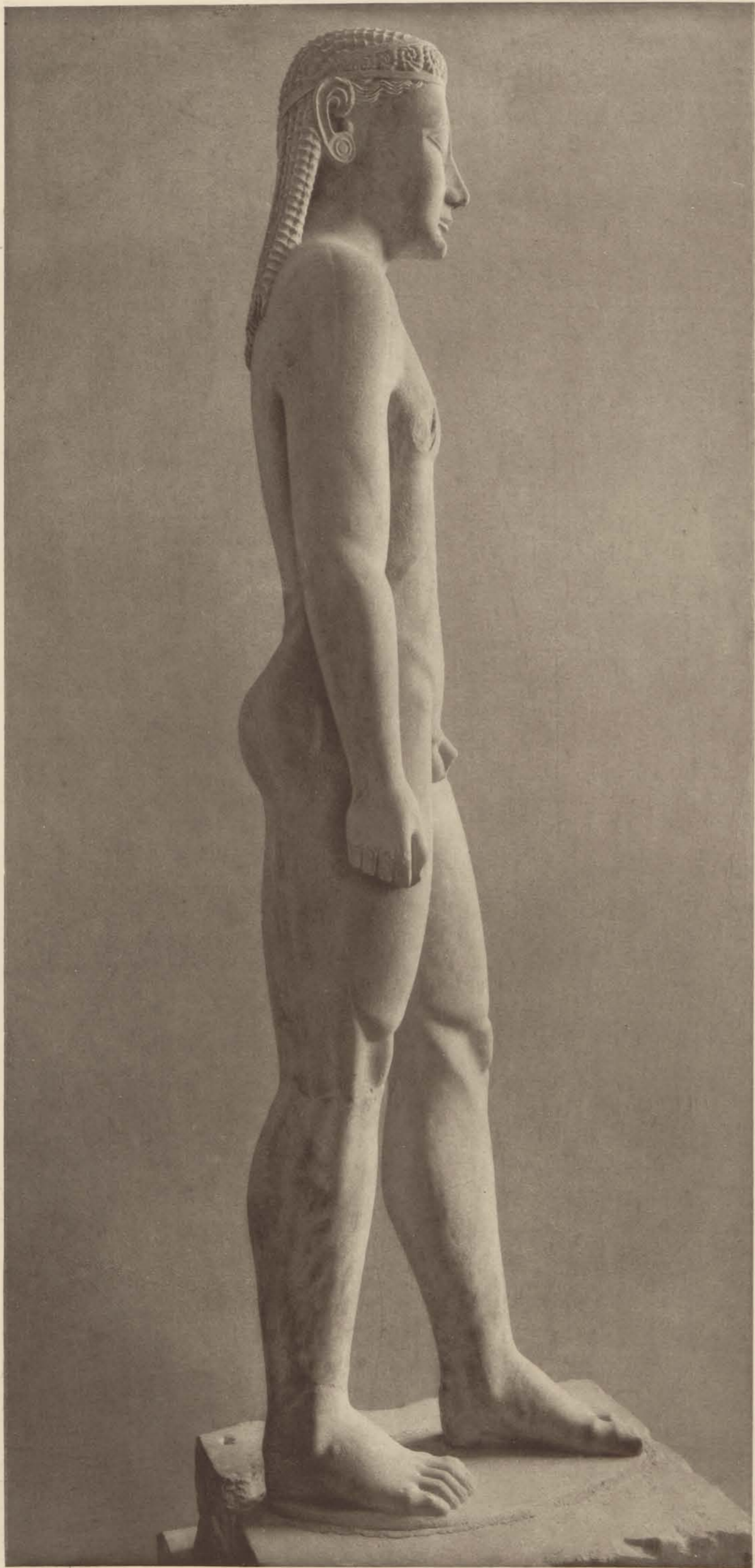
Thessaloniki

Konstantinos A. Rhomaios

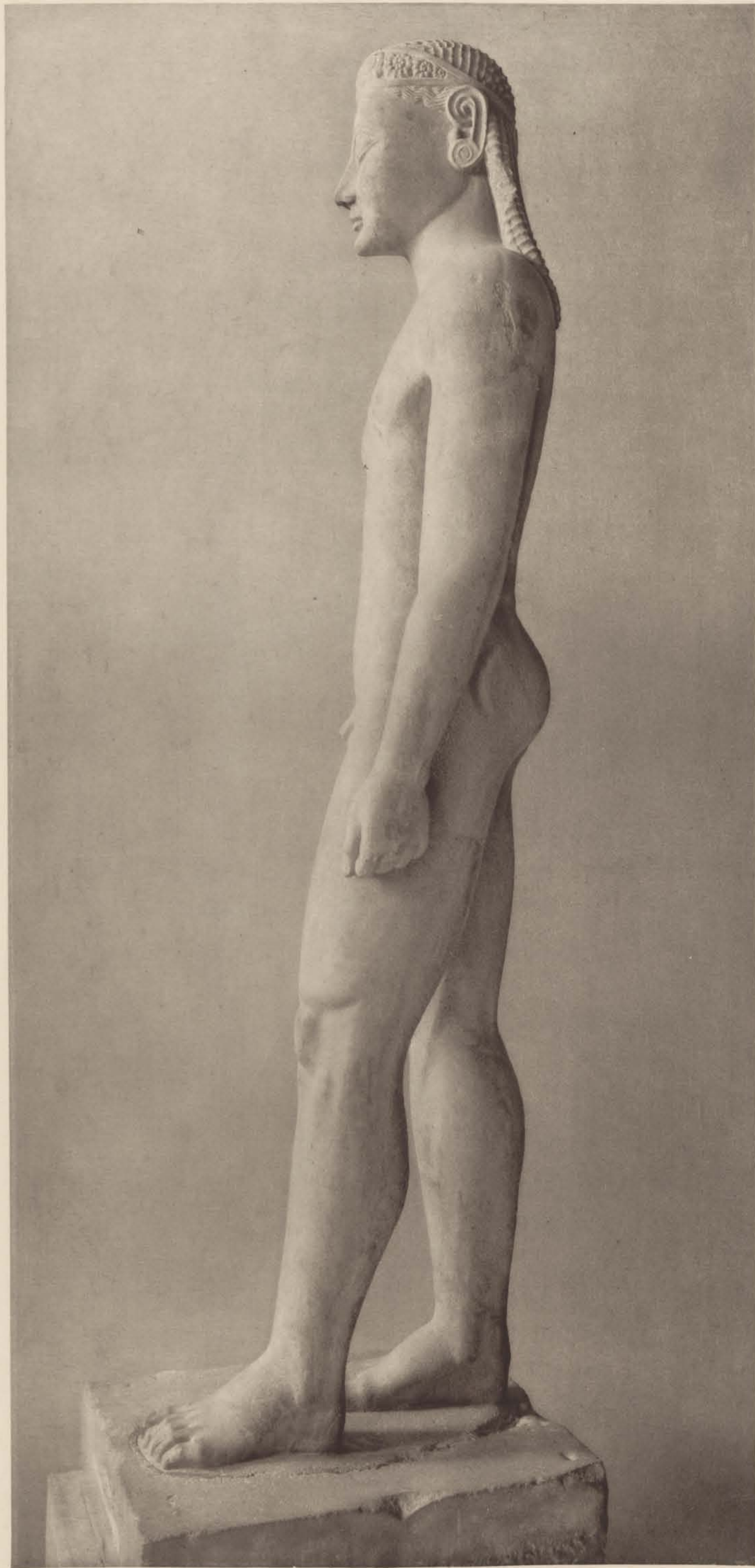
¹⁾ Deonna, Apollons 254. Hinzukommt eine Bleistatue von Sunion (*Εφημ.* 1917, 202).



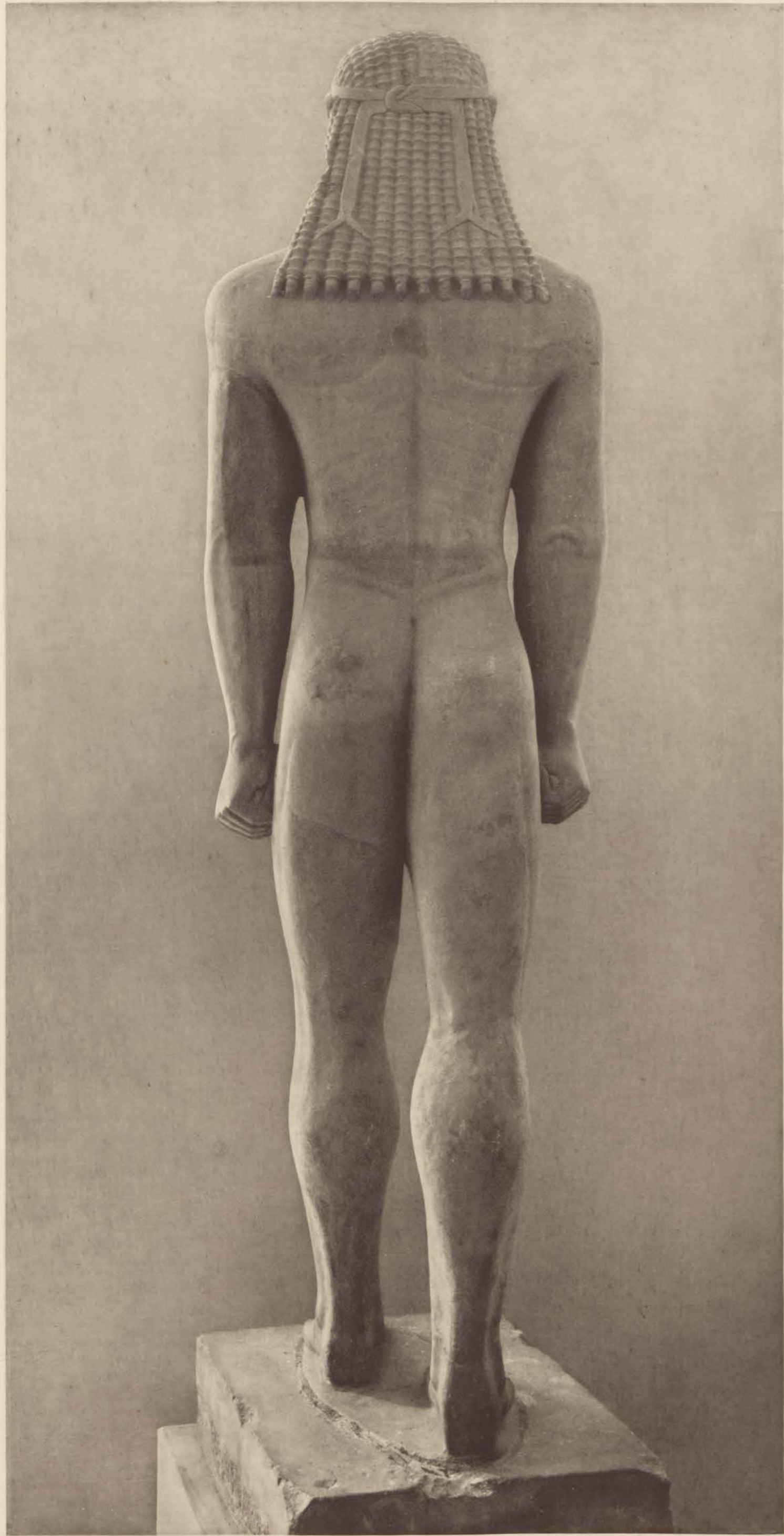
KUROS VON SUNION



KUROS VON SUNION



KUROS VON SUNION



KUROS VON SUNION



KUROS VON SUNION



KUROS VON SUNION



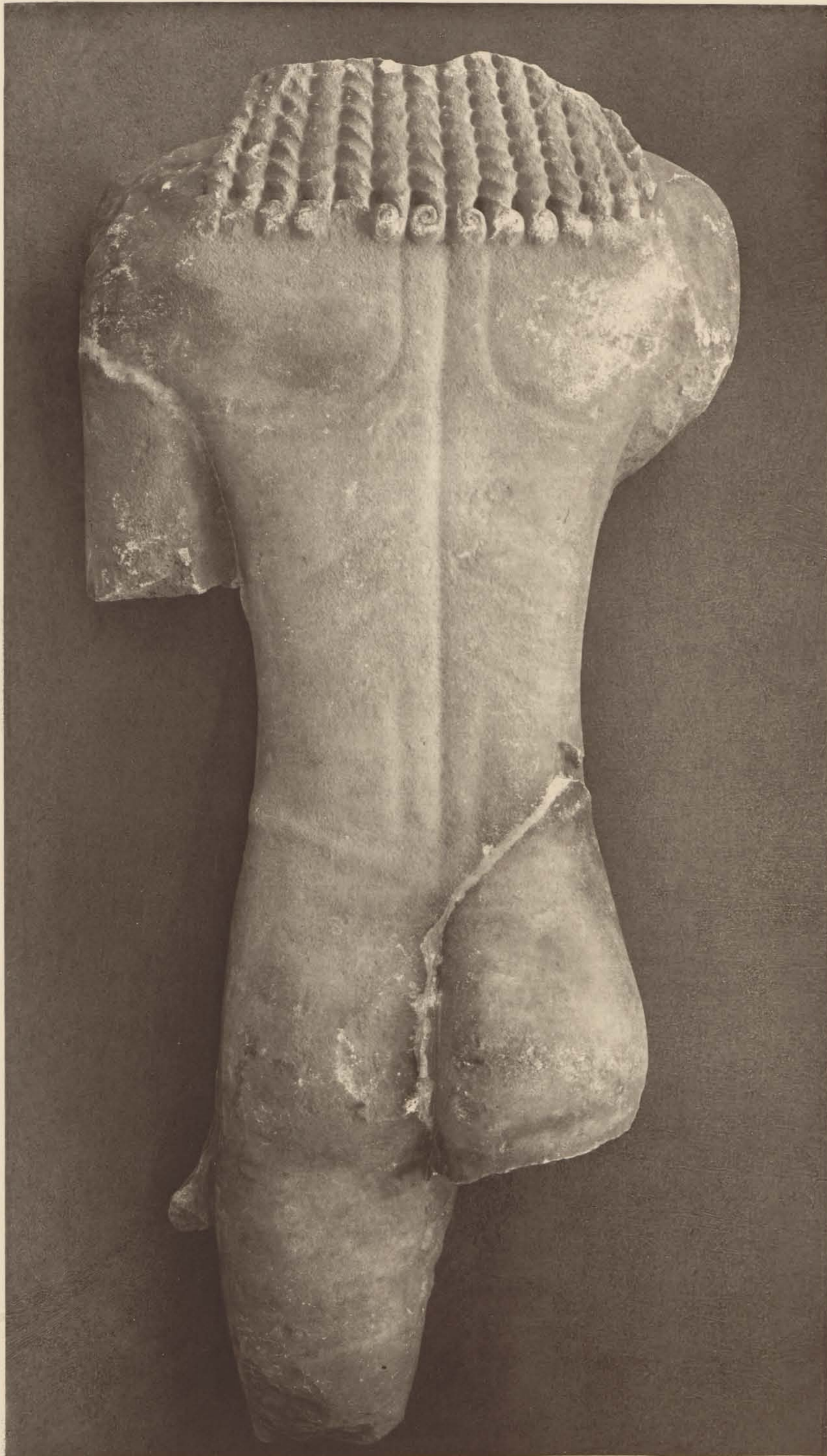
KUROS VON SUNION



KUROS VON SUNION



TORSO VON SUNION



TORSO VON SUNION



V o m V e r f a s s e r

e r g e b e n s t

ü b e r r e i c h t