Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 20 (1960)

Heft: 4

Artikel: Der Merkur von Thalwil

Autor: Schuchhardt, Walter-Herwig

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164607

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

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

Arnold von Salis zum Gedächtnis († 2. April 1958)

Der Merkur von Thalwil

Von WALTHER-HERWIG SCHUCHHARDT

(TAFELN 77–84)

In keinem Lande nördlich der Alpen sind so viele Bronzestatuetten römischer Zeit gefunden worden wie in der Schweiz. Aber nicht nur die Menge dieser Funde überrascht, sondern auch ihre Qualität, die Feinheit und Zierlichkeit ihrer Ausführung. So ist es verständlich, wenn Felix Staehelin in seinem schönen Buch über «Die Schweiz in römischer Zeit» feststellt, dass die Künstler solcher Statuetten «das Vorbild ihrer italienischen Lehrmeister erreicht, ja zuweilen übertroffen» haben. Es entsteht daher nach Staehelin, dem besten Kenner der Materie, der Verdacht, dass diese Statuetten wenigstens teilweise im Lande gefertigt seien[1].

Unter diesen vielen und vorzüglichen Bronzestatuetten ist eine der schönsten der Merkur von Thalwil (Tafeln 77 *a*, *b*, 78 *b*, 79 *a*). Er kam vor genau hundert Jahren (1859/60) aus dem Besitz «von Herrn Spengler Sutter in Thalwil» in die Sammlung der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich und später in das Schweizerische Landesmuseum. Über die Fundumstände der Statuette ist leider nichts bekannt. Eine erste Veröffentlichung erfolgte durch Otto Benndorf[2]. Die eigentliche Bedeutung aber des kleinen Werkes wurde erst von Adolf Furtwängler erkannt, der in seinen berühmten «Meisterwerken der griechischen Plastik» die Statuette kurz behandelt und ihre kunsthistorische Position bestimmt hat[3]. Furtwängler sieht in unserem Merkur eine Umbildung römischer Zeit. Doch sei die Veränderung nur äusserlich, beträfe lediglich die Hermesattribute. Die künstlerische Fassung aber der kleinen Figur leite sich her von einer klassischen Schöpfung des 5. Jahrhunderts vor Christus, einer Statue des Diomedes, der das Palladion von Troja raubt. Diese Statue des Diomedes muss im Altertum berühmt gewesen sein. Zahlreiche Nachbildungen römischer Zeit sind auf uns gekommen; weit mehr wird es gegeben haben. Wir werden uns mit diesem schönen Werk und seinem Motiv noch zu beschäftigen haben.

Furtwängler schreibt das Original des Diomedes dem Bildhauer Kresilas zu[4], einem Zeitgenossen des Phidias und Polyklet, mit denen jener durchaus zu wetteifern vermochte. Mag die Überlieferung bei Plinius späte Anekdote sein oder einen Kern Wahrheit enthalten, jedenfalls wird Kresilas zusammen mit Polyklet und Phidias und einem für uns nicht greifbaren Phradmon genannt als Teilnehmer an einem Agon, einem künstlerischen Wettstreit, in welchem jeder der

[1] Felix Staehelin, Die Schweiz in römischer Zeit, 3. Aufl. 1948 S. 453; Chr. Simonett, Die römischen Bronzestatuetten der Schweiz (Diss. Basel 1939) 12,1. Vermutet werden solche Werkstätten etwa in Aventicum (Avenches) und auf der Engehalbinsel bei Bern, wo sich Rohstücke, verworfene Formen und Schlacken von Bronzeguß fanden (Staehelin a. a. O., S. 453 ff., Anm. 2).

[2] Otto Benndorf, Die Antiken von Zürich (Mitteilungen der antiq. Ges. in Zürich, Bd. 17, Heft 7. 1870–72, 133, Nr. 57).

[3] A. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik (1893) 324.

[4] A. Furtwängler, a. a. O., 311 ff.

Künstler eine Amazone fertigen musste[5]. Polyklet erhielt den ersten, Phidias den zweiten Preis; der dritte wurde Kresilas zuerkannt. Man sollte heute nicht mehr zweifeln, dass diese kresiläische Amazone uns in einem statuarischen Typus erhalten ist, dessen beste Repliken sich in Berlin, Kopenhagen (früher Sciarra) (Tafel 81 *b*) und New York (früher Sammlung Lansdowne) befinden[6]. Die anmutig gestellte Komposition der Figur im Ganzen, die zierlich-kunstvolle Ordnung des Gewandes im Einzelnen werden dann zu wertvollen Aussagen über Wesen und Stil dieses Künstlers. Wenn derselbe Künstler eine Statue des Perikles schuf, von der uns Kopien des Kopfes mit Sicherheit, vielleicht auch Nachwirkungen in der Kleinkunst erhalten sind, so bezeugt das nur noch mehr seine Stellung im Athen der höchsten klassischen Blütezeit, eine Stellung, die ihn mit den Grössten seiner Zeit in Verbindung und in Konkurrenz brachte.

In den Kunstkreis eben dieses Kresilas hat Furtwängler unsere Merkurstatuette eingeordnet als einen Trabanten seiner Statue des Diomedes. Damit wäre unsere Bronze ein Glied in jener langen Reihe von Nachwirkungen, die wir als Kopien und Umbildungen jenes berühmten Diomedes kennen. Dieser Zuordnung der Statuette ist, soweit wir sehen, nie widersprochen worden. Sie lässt sich aber heute noch schärfer fassen und besser begründen. Und zwar aus zwei Gründen: einmal auf Grund neuen Materiales, das zum Typus der Diomedes-Statue in den sieben Jahrzehnten nach dem Erscheinen von Furtwänglers «Meisterwerken» (1893) aufgetaucht ist. Zum anderen wegen der sorgfältigen Reinigung, welche die Statuette aus Thalwil inzwischen erfahren hat. Diese Reinigung hat uns gegenüber dem Zustand, in welchem Benndorf und Furtwängler die Bronze kannten, geradezu ein neues Werk geschenkt, das nicht allein mit der Anmut, der fast kapriziösen Zierlichkeit seines Motivs, sondern auch mit der ganzen Feinheit seiner Einzelformen zu uns spricht. Zwar sind die vom Bronzefrass unmittelbar angezehrten Partien verloren; doch ist dieser immer fortschreitenden Krankheit Einhalt geboten. Darüber hinaus wurde die antike Oberfläche da, wo sie intakt ist, in ihrer wundervollen Glättung wieder zu vollem Glanz gebracht. Auch die feine, olivgrüne Patina, die besonders an den nackten Partien auftritt, erfreut das Auge des Kenners. Wird sie doch seit der Auffindung der reichen Bestände von Bronzefiguren und Bronzegeräten in Pompeji und Herkulanum – und das heisst seit dem 18. Jahrhundert – als eine besondere Finesse antiker Werke geschätzt. Auch unsere Statuette mag diese Patina schon in antiken Zeiten besessen haben. Doch erstrahlte sie ursprünglich im lichten Schimmer der fast goldhellen Bronzehaut. An einigen Stellen erkennt man denn auch heute wieder unter der glatten grünen Patina jene messingfarbene Oberfläche in ihrer ursprünglichen Helligkeit; so am Leib, in der rechten Ellenbeuge, an den Unterschenkeln. Keinesfalls rührt diese Goldfärbigkeit etwa von einer Vergoldung her.

Dass unsere Statuette den Gott Hermes darstellt, der gerade in römischer Zeit als Gott des glückhaften Handels und Spender reichen Gewinnes in aller Welt verehrt wurde, machen seine Attribute deutlich: Das Paar der hochgestellten, gleichsam leise schlagenden Flügel auf dem Hut, deren Gefieder in sorgfältiger Zieselierung angegeben ist. Der Hut selber als Petasos, als Reisehut, ist für den Gott der Wege und Wanderungen charakteristisch. Er ist hier ohne jede Krämpe oder Umrandung in feiner Wellung seines Umrisses hoch oben auf den Kopf gesetzt. Ferner die Flügelpaare, die den hohen Lederschuhen entwachsen und bis zum Ansatz der Wade aufsteigen. End-

[5] Plin. nat. hist. 34, 53; Overbeck, Schriftquellen Nr. 946; dazu Nr. 870; 872. H. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, I. 185; 2. Aufl. (1889) I. 130f; JdJ. 30. 1915, 134ff. Noack; Lippold, Handbuch (1950), 171f. Eine Bereicherung, aber auch Erschwerung hat die Amazonenfrage erfahren mit der Veröffentlichung des Amazonenpfeilers Wien 1616 (Öst. Jh. 43. 1956–58, 7ff. Abb. 1*a*–*b*; G. Richter, Archaeology 12, 1959, 111ff., Abb. S. 115). Es müssten zunächst Teilaufnahmen des Kopffrt., London Br. Mus. no. 1239, mit entsprechenden Ansichten von Kopfrepliken des Kapitolinischen Amazonentypus vorgelegt werden, um festzustellen, welches und welchen Grades die Abweichungen in der Haarbehandlung des ephesischen Kopffrts. (in London) von dem «normalen» Kopftypus sind. Dann erst wird man die Frage erörtern, vielleicht entscheiden können, ob eine Kopistenvariante (Eichler) oder eine selbständige, wenn auch dem kapitolinischen Typus eng verwandte Schöpfung vorliegt (G. Richter).

[6] Noack a. a. O., 140ff; V. H. Poulsen, Opus nobile, Heft 1 (1957).

lich hielten die Hände charakteristische Attribute: Die Linke umfasste den Schaft des Hermes-stabes, des Kerykeions. Der Zeigefinger war als stützende Unterlage ausgestreckt; die drei anderen Finger waren scharf eingeschlagen um den Schaft gelegt, den der Daumen von der anderen Seite her umschloss. Diese Griffbewegung der Finger ergab eine röhrenartige, hohlgegossene Öffnung, in die der Schaft des Heroldsstabes eingeführt und -genietet war. Nach der Art, wie die Hand emporgewendet und vorgestreckt, zugleich leicht nach aussen gerichtet ist, kann der hineinge-streckte Stab nur schräg nach rechts aussen vom Betrachter herausgeragt haben.

An der rechten Hand war der Daumen wohl ausgestreckt. Die vier anderen Finger waren gleichmässig eingeschlagen. Der von ihnen umschlossene Gegenstand ist nur als eine weiche, un-deutliche Masse erhalten. Doch handelt es sich nach Ausweis unzähliger anderer Hermes-Statuet-ten ohne Frage um einen ledernen Beutel, eine Börse.

So also erscheint Hermes vor uns, reich ausgerüstet mit seinen Flügelpaaren und Attributen, die von dem römischen Erzgiesser hinzugefügt oder nach fertigem Modell wiedergegeben wurden. Geliehen aber ist die Haltung der Figur und ihre Gebärdensprache, Stand, Blick und Wendung, kurz alles, was dem Werk seinen persönlichen Charakter gibt. Es ist nämlich die Komposition und jede Bewegung von einem sehr bestimmten Motiv her diktiert, von einer momentanen Situa-tion, die zugleich einen, man möchte sagen: historischen oder doch mythisch-historischen Gehalt besitzt. Dieses so bestimmte Motiv aber, das sich in der jähen Wendung des Kopfes, der straffen Abstreckung der rechten Hand und dem elastischen Anhalten des Schreitens auswirkt, hat gar nichts mit Hermes zu tun. Es ist vielmehr für den Helden Diomedes und seine Situation im Ver-lauf einer ganz speziellen Tat erfunden. Wir vermögen diese Situation und das aus ihr entwickelte Motiv noch genau zu erkennen. Es lässt sich an den erhaltenen Kopien des verlorenen Originals rekonstruieren.

Ehe wir uns jedoch das Abenteuer des Diomedes, von welchem jenes klassische Original er-zählte, vor Augen führen, müssen wir nachprüfen, wie weit die Statuette aus Thalwil der monu-mentalen Überlieferung jener Statue nahe, welcher Replik sie am nächsten steht.

Furtwängler hat zum Vergleich mit der Statuette in erster Linie die Münchner Replik[7] des Diomedes (Tafel 80 *a*, *b*) herangezogen. In der Tat ist ihr die Replik im Louvre[8] unterlegen. Die Überlieferung aber in *ganzer* Figur, die sich einst in der Sammlung Jennings, dann Cadogan in England (Tafel 77 *c*) befand[9], ist heute wie zu Furtwänglers Zeiten verschollen[10]; von ihrem Kopf ist vielleicht ein Abguss in Dresden erhalten[11]. Die vollständigste Form der Überlieferung endlich in Gestalt des Diomedes von Kumae war damals noch nicht bekannt[12].

An der Münchner Figur sind beide Beine und Unterarme ergänzt (Tafel 80 *a*, *b*). Wieweit der ruhige, gebundene Stand, der dem Ganzen einen fast strengen Aufbau verleiht, das Richtige trifft, ist schwer zu entscheiden. Die Figur aus Kumae wie der Diomedes Jennings (Tafel 77 *c*) zeigen eine weit stärkere, fliessende Bewegung, die von dem weiten Schreitmotiv der Beine aus-geht, den ganzen Körper durchzieht und in der Wendung des Kopfes ausklingt. Dem Zug dieser Bewegung folgt in jeder Phase ihres Ablaufs die Statuette unseres Hermes. Stellt man sie neben

[7] München, Glyptothek, Nr. 304. Furtwängler, Meisterwerke, 311ff; Br. Br. 128; 543; Lippold, Hdb. 184[2]; Della Seta, Il nudo nell'arte antica; (1930) 281 Fig. 121 (gute Aufnahme Faraglias nach Gips). Orlandini, Accad. dei Lincei ser. 8, 4, 5 (1951), 330ff.

[8] Cat. som. (1922), 53 no. 890.

[9] Sie ist nur bekannt durch einen Stich des 18. Jahrhunderts in der Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi, scultore Romano. Volume primo (Roma 1768) Tav. IX; abgedruckt bei Maiuri, Il Diomede di Cuma, Ist. d'Arch. e storia d'Arte, Fasc. II (1930) am Ende des Textes.

[10] Nach freundlicher Auskunft von C. Vermeule (vom 25. Februar 1958) hat weder er noch B. Ashmole bei der erneuten Bestandsaufnahme des privaten Antikenbesitzes in England zur Vorbereitung einer neuen Auflage des Michaelis (AJA. 59. 1955, 129ff.; 60. 1956, 321ff.) eine Spur des Diomedes Jennings entdecken können.

[11] Furtwängler a. a. O., Taf. XIV.

[12] Maiuri a. a. O.; Encicl. II (1959), 707 f. s. v. Claudius Pollio.

die Figur Jennings, so ist die Übereinstimmung von Haltung und Gebärdenspiel nahezu vollständig. Nur in der Wendung des Kopfes ist die Statuette entschiedener bis zur Schroffheit. Bei reiner Frontansicht erscheint ihr Gesicht fast streng im Profil. Auch wirkt ihr Rumpf straffer und knapper, mehr walzenförmig gegenüber der üppigen Breitung des Leibes auf dem Stich. Der Mantel reicht in seinem unteren Teil bei dem Merkur weiter hinunter bis zum linken Knie. In der oberen Partie dagegen, vor allem der reichen Schichtung auf der Schulter, gleicht er Zug um Zug der Figur Jennings. So bestätigen und bekräftigen diese beiden sehr verschiedenen Formen der Überlieferung sich aufs beste, die kleine römische Statuette und die Radierung des 18. Jahrhunderts.

Die Münchner Figur dagegen vermag infolge ihrer starken Ergänzungen über die Komposition nichts auszusagen. Und auch in der Überlieferung von Einzelformen, der Wiedergabe des nackten Körpers oder des Gewandes etwa, ist ihre Zuverlässigkeit fragwürdig. Hier scheint eine durchgehende Veränderung im Geschmack der Zeit des Caracalla vorgenommen zu sein[13]. Das zeigt die übertriebene Wiedergabe der Muskulatur an der Vorderseite des Rumpfes, die fast barocke Modellierung des Rückens; zeigt die verschiedenartige Behandlung des Gewandes, das bald in glatten, harten Schienen geordnet, bald in pathetisch-leeren Formeln, wie Mulden und Zickzacksäumen, angelegt ist. Der Kopf mit seiner runden, gedrungenen Form, seinem drohenden Blick unter zusammengezogenen Brauen, mit der Vorwölbung der unteren Stirnhälfte lässt sich ganz unmittelbar Caracalla-Porträts vergleichen. So kann das Münchner Exemplar des Diomedes nicht nur wegen seiner Erhaltung, sondern mehr noch wegen seiner Umstilisierung im Sinne einer späten, kalten Pracht der Formen nur begrenzt als Quelle zur Kenntnis des Originals benutzt werden.

Anders wieder ist beim Diomedes von Kumae, der seiner Erhaltung nach die beste Überlieferung darstellt, die Haltung ins Leichte, Bewegliche, Agile gesteigert. Die polykletischen Grundzüge der Komposition erscheinen hier zu einer fast lysippischen Beweglichkeit gewandelt. Da die Einzelformen eine trockene, harte Modellierung zeigen, ist eine letzte Genauigkeit in der Wiedergabe des Originales auch beim Diomedes von Kumae nicht zu erwarten.

Der Kopftypus des Diomedes ist uns in mehreren Exemplaren überliefert[14]. Bei weitem am besten scheint unter ihnen eine Replik zu sein, die nur in einem Abguss (aus Mengs'schem Besitz) in Dresden erhalten ist. Furtwängler hat seine Qualität und damit seine Bedeutung für die Diomedes-Überlieferung sogleich erkannt und gewürdigt[15]. An dem Dresdner Kopf sind alle Formen knapp und fest gegeben. Die Stirn ist glatt und klar gebaut; die Augen sind schmal, von festen Lidern umrahmt. Die Haare gliedern sich in feinste plastische Einzelformen. Jede einzelne Locke ist präzis und – wie man denken möchte – getreu wiedergegeben. Wenn dieser Dresdner Abguss einst von dem verschollenen Exemplar Jennings genommen sein sollte, wie Furtwängler mit guten Gründen vermutet, dann spricht auch er für die Qualität und Zuverlässigkeit jener verschollenen Replik.

Man darf also zusammenfassend sagen, dass unsere Bronzestatuette, abgesehen von der rein äusserlichen Umwandlung in einen Hermes, zusammen mit dem Stich nach der Statue Jennings die beste Überlieferung der Figur des Diomedes, ihres Motivs, ihrer Haltung und Gebärdensprache bietet; dass sie aber auch in Einzelheiten, der Anlage und Stilisierung des Gewandes etwa, laut Übereinstimmung mit der Replik Jennings fein und zuverlässig gearbeitet ist. Man wird dann das gleiche für die schöne, klare und feste Modellierung der Vorderseite, die prachtvoll-grosszügige Aufteilung des Rückens der Statuette annehmen dürfen.

Damit rückt unsere kleine Bronze in die vorderste Linie der Zeugnisse, die von Aufbau und Gesamthaltung des Originales Kunde geben. Was die Münchner Figur wegen ihrer schlechten

[13] So schon Furtwängler, Meisterwerke 325, wo er den Caracalla Berlin Nr. 384 vergleicht; neuerdings Orlandini a. a. O., 331; Hafner, Ganymed (Heidelberg), S. 55.

[14] Mustilli, Cat. Mus. Muss. VIII, 16; Lippold, Hdb. 184[2].

[15] Meisterwerke 313 f.; Taf. XIV.

Erhaltung, die Neapler wegen ihrer Umgestaltung nicht klar auszusagen vermag, was wir aus dem Stich nach der Statue Jennings nur zu ahnen vermögen, das ist uns in der Statuette von Thalwil trotz ihres kleinen Formates rein und unverfälscht erhalten: Der Aufbau der Gestalt und ihre Aktion. Die freie Bewegtheit sowohl wie die straffe Gebundenheit ist aus dem ursprünglichen Motiv, dem Diomedes-Motiv, entwickelt und unverändert in die Ausführung als Merkur überführt worden. Machen wir uns zunächst dieses Motiv, Situation und Handlung der Gestalt aus dem Diomedes-Motiv heraus deutlich, um dann seine künstlerische Fassung, die eigentlich kompositorische Leistung tiefer zu verstehen.

Diomedes, König von Argos, Enkel des Adrastos, ist neben Achill der strahlendste Held im Heere der Griechen vor Troja. Als Achill sich grollend zurückhielt, war Diomedes der Mutigste im Kampfe wie im Rat. Ausser seinen Heldentaten in den Schlachten werden auch sehr besondere, gleichsam persönliche Abenteuer von ihm berichtet. Einmal der nächtliche Kundschaftergang, den er zusammen mit Odysseus aus dem griechischen Lager heraus unternahm. Die beiden Helden stiessen dabei auf den trojanischen Gegenkundschafter Dolon, der getötet wurde, und bestanden weitere Abenteuer.

Die zweite Unternehmung führte bis ins Innerste der Feste Troja. Sie ist es, die uns im Zusammenhang mit unserer Diomedes-Statue interessiert. Wieder ist Odysseus beteiligt, wenn auch – wenigstens nach einer Version der Sage – mehr als Konkurrent und Widersacher. Beide Helden waren entschlossen, das Bild der Pallas Athene, das Palladion, aus seinem Tempel auf der Burg von Ilion zu rauben, dessen Besitz allein den Griechen die Eroberung der Stadt ermöglichte. Nachdem es Diomedes gelungen war – angeblich durch einen unterirdischen Gang – in die Stadt, die Burg und den Tempel einzudringen und das ehrwürdige Idol zu rauben, wendet er sich zur Rückkehr. Da lässt ihn ein Geräusch aufhorchen. Noch ist nicht deutlich, ob es ein Wächter und Feind ist oder Odysseus, der dem Diomedes nachgeschlichen war. Dies ist der Moment, den unsere Statue verkörpert. Die linke Hand trug das Idol, dessen Grösse zwischen ein und zwei Ellen gelegen haben mag. Sein Gewicht zu tragen, ist der linke Arm scharf eingewinkelt. Darüber hinaus gibt der ganze Körper in seiner gespannten Schwingung dieser tragenden Gebärde elastisch nach. Die Rechte dagegen führte das blanke Schwert, das in Fortsetzung des straff abwärts gestreckten Armes dieser Seite einen schönen, langhinklingenden Schwung verlieh. So war der Held mit seiner Beute und seiner Waffe im Begriff, aus dem Heiligtum zu schleichen und den Rückweg anzutreten. Da wird er aufgeschreckt und wirft jäh den Kopf herum; zugleich hält er an in seinem vorsichtigen Schreiten. Der zwischen Waffe und Beute weitgespannte Körper scheint sich straffer zu fassen und gleichsam zu versammeln. Als fruchtbarer und wahrhaft spannender Moment wäre also der Wechsel von behutsam-schleichender, lockerer Bewegung zu jäh aufschreckendem, gespanntem Wittern der Gefahr erfasst. Wie stark, wie zwingend-ungebrochen springt dieses Gegeneinander zweier verschiedener Verhaltensweisen gerade in der Statuette von Thalwil ins Auge, obwohl sie so stark verkleinert und als Hermes aufgemacht vor uns steht. Wie fein und scharf hat der Künstler die zwiespältige Situation gestaltet. Von der Charis und Eleganz des klassischen Originals, von seiner Kühnheit, seinem Ebenmass und weitgespannten Gleichgewicht vermag gerade unsere Statuette lebendigsten Eindruck zu vermitteln. Ja, in dem Glanz der Oberfläche, der durch die erfolgreiche Reinigung wieder zum Scheinen gekommen ist, glauben wir ebenso wie in den metallenen Formen des Rumpfes, der schmalen Festigkeit des Faltengestänges, etwas von Geist und Art des originalen Bronzewerkes zu spüren.

Der Ausgang des Abenteuers war gewiss dem gebildeten Betrachter der Heldenfigur bekannt: Wie Odysseus, der ihn hinterrücks zu überfallen und seiner Beute zu berauben beabsichtigt, von seinem Vorhaben ablässt, als er sich von Diomedes erkannt sah; wie beide unangefochten und sich nicht anfechtend ins Lager zurückkehren; wie der Held das heilige Bild in seine Vaterstadt Argos bringt. Dort wurde von späteren Geschlechtern am Feste der Athena mit dem Palladion auch der Schild des Diomedes in feierlichem Zuge einher getragen.

Soviel über den Helden und sein Abenteuer, das für uns auch in der Statuette von Thalwil durch die Verbrämung als Merkur noch deutlich hindurchleuchtet. Denn dieser Merkur ist in der Armut seines römischen Götterdaseins zugleich Träger einer hohen, klassischen Tradition, die uns in ihm ein Meisterwerk der grossen Zeit rein und zierlich überliefert.

Nachdem wir so vom Inhalt her uns Klarheit über das klassische Vorbild verschafft haben, wollen wir seinen formalen Eigenschaften, seinem Stil im besonderen, im persönlichen Sinne nachgehen. War in der Vorderansicht das Motiv der Figur, ihre momentane, spannungsvolle Situation deutlich abzulesen am Gestus der Arme und Hände, am Herumwerfen des Kopfes und Anhalten des Schreitens, so ist dieser Umbruch und Wechsel, dieser Eingriff in die ursprüngliche Schreitbewegung auch an der Rückseite klar zu erkennen (Tafel 77 *a*). Vielleicht wirkt hier die Durchbiegung des Körpers, aus dem Motiv des Tragens und Anhaltens gleichermassen resultierend, noch stärker, noch heftiger. Das Nachschleifen des linken Beines, die Knickung des Oberkörpers nach links, der von der Last herabgezogenen Seite, kommt hier im Rücken noch breiter und nachdrücklicher zur Wirkung. Der lange, gradlinige, aber schräge Fall des Mantels verstärkt mit seinem starren Pendelausschlag jene Knickung und Verlagerung des Rumpfes. Gerade die kunstvolle Strenge der Faltenführung steigert die kraftvolle Durchbiegung des Körpers. Mit der Genauigkeit eines Lotes trifft der mittlere schmale Faltengrat auf die weiteste Schwellung der Wade. Wie exakt der Fall des Mantels nach vorn und hinten von der Schulter herab berechnet und ausbalanciert ist, lehrt ein Blick auf die linke Seite der Statuette (Tafel 79 *a*). Gleich einem dünnen Eiszapfen hängt hier der Mantel vor dem Rücken frei herunter, genau über der Wade, doch ohne sie zu berühren, endend. Ähnlich schmal, brettartig-flach ist sein Fall nach vorn heruntergeführt. Hier wird der Bogen des eingeschwungenen Körperumrisses von der ersten senkrechten Falte wie von einer Sehne geschnitten. Die leichte Breitung der Falten nach unten endet mit klassischer Einfachheit in der pointierten Ecke dieses Zipfels und seinem kleinen eingenähten Gewicht. Er hält die gleiche Höhe wie der hintere Faltensturz und breitet sich in schönster Drapierung seitlich des linken Beines aus, ohne dessen Umriss irgend zu tangieren.

So ist diese ganze Seite von der mit Gewand überhäuften Schulter bis zum Knie hinab in das feste Rahmenwerk der Mantelführung eingespannt. Sie bewirkt die schmale hohe Pfeilerform dieser Flanke; sie bestimmt aber auch entscheidend das kunstvoll-durchsichtige Gefüge, als welches der Aufbau dieser Seite erscheint. Denn innerhalb jener strengen Rahmung entwickelt sich wie in einem Gehäuse die feine Plastik des Körpers: Der schlanke, straffe Oberschenkel trägt den knapp gewölbten Glutäus; die eingezogene Taille wird vom gewinkelten Unterarm wie von einem Riegel überquert, oberhalb dessen sich in reicherer Fügung das Obergeschoss aufbaut. Das schwere Haupt, auf dem starken Hals herumgewendet, krönt diese kräftig-zierliche Architektur.

Wechseln wir zur anderen Seite hinüber, so ist auch für diese der schmale Sturz der Mantelfalten im Rücken von entscheidender Wirkung (Tafel 78 *b*). Obwohl er sich ganz auf der anderen, linken Körperseite befindet, bildet er doch auch für die rechte Flanke eine starre senkrechte Rahmung. Die vordere Front dieser Seitenansicht wird von dem säulenhaften Wuchs des Standbeines bestimmt. Dazu kommt, dass der abwärts gereckte rechte Arm wie eine schwere schräge Verstrebung von Ober- und Unterkörper wirkt, wobei Schulter und Oberarm fast massig erscheinen. Damit wird auch an dieser Seite die strenge hohe Pfeilerform mühelos gefunden und gewahrt.

So ist die Figur bei allem Schwung und Pathos der Bewegung doch auf das Strengste durchkomponiert. Der schwebenden Balance der Vorderseite antwortet die fast tänzerische Bewegtheit der Rückseite. Die beiden Flanken aber zeigen gleichermassen und gleichgewichtig den Ernst einer kunstvoll-strengen Fügung.

Furtwängler sah in der Statuette von Thalwil «eines der glänzendsten Beispiele der Benutzung eines klassischen Meisterwerkes bei einer römischen Merkurbronze»[16]. Wir erkennen darüber hin-

[16] Bonn, Jhrb. 103, 1898, 3.

aus gerade in dieser Statuette, trotz ihrer äusserlichen Umwandlung in einen Hermes und ihres kleinen Formates, eine besonders sorgfältige und getreue Überlieferung jenes verlorenen klassischen Meisterwerkes, das Diomedes mit dem Palladion darstellte. Gemessen an der Strenge und Reinheit, die unsere Statuette in ihren vier sehr ausgeprägten Ansichtsseiten besitzt, erscheint unter den grossen, wohl original-grossen Kopien des Diomedes die Münchner und die in Neapel stärker verändert im Sinne der Zeit des Kopisten gewandelt.

So dürfen wir die Bronzestatuette auch mit einer weiteren, letzten Frage belasten, der Frage nach dem Meister jenes von ihr benützten und gespiegelten klassischen Meisterwerkes.

Da wird zunächst deutlich, wie sehr unser Merkur und also sein Vorbild von Polyklet abhängig ist, wie sehr gerade das klassische Werk dieses Klassikers, sein Speerträger, ihm nahesteht[17]. Jener schöne, unaufhaltsame Rhythmus, in welchem der Doryphoros auf uns zu, an uns vorüberzieht, erfüllt auch die Statuette (Tafel 78 und 79). Das Verhältnis von Stand- und Spielbein ist nahezu identisch; die Schräge des Beckens beim Merkur wohl etwas verstärkt. So ist ja auch sein Rumpf nicht zum Gegenklang der Schulterschräge zurückgebogen. Vielmehr führt er den Schwung der Beinstellung in weitem Bogen zur linken Schulter hinauf. Diese einheitliche Durchziehung der Kurve, die wir schon oben einer Bogenspannung verglichen haben, wirkt sich weit mehr noch an der Rückseite aus. Während hier der Speerträger gleichsam durch die Gegenschrägen von Becken und Schultern hindurch einen kerzengeraden Wuchs gewinnt, hängt die Statuette wie von einer Last gezogen und durchgebogen nach links hinüber. Der rechte Arm in seiner weiter abgestreckten Führung vermag gerade noch ein Gleichgewicht zu erreichen. Die so entschiedene Wendung des Kopfes aber verstärkt und vollendet die grosse Kurve sehr wirkungsvoll, während auch hier die Komposition des Doryphoros in überlegener Ruhe die aufgelockerte Freiheit der Spielbeinseite mit der leisen Kopfwendung zur Rechten hinüberwechseln lässt.

Überraschend ähnlich aber sind die Seitenansichten beider Gestalten: Die rechte Flanke (Tafel 78) im Stand der Beine wie im breiten Herabhängen des rechten Armes, der beim Hermes-Diomedes ein wenig gestraffter erscheint, das Schwert stossbereit führend. Mehr noch gleichen sich die linken Seiten (Tafel 79), wo der differenzierte Stand der Beine sich bis in jede Regung und Nuance entspricht, der angewinkelte Arm genau dem des Speertragenden folgt und die markante Umrisslinie von Glutäus und Oberschenkel, wenn auch knapper, verhaltener, der mächtigen Formung des Polyklet nahekommt.

Wenn die Seitenansichten fast identisch, Vorder- und Rückseite in vielen Zügen verwandt sind, so wird dies ermöglicht durch eine grundsätzliche Ähnlichkeit im Aufbau beider Figuren. Es ist das die klare, feste Pfeilerform, die jeder der vier Seiten ihr Recht, ihre Aufgabe, ihre Wirkungsmöglichkeit belässt. Wenn hier überhaupt ein Unterschied festgestellt werden kann, dann der, dass bei der Bronzestatuette die abschliessende, isolierende Durchkomponierung der Seitenansichten noch bewusster durchgeführt ist, wobei dem Mantel und seinem Fall im Sinne eines grossartig angewendeten Kunstgriffes eine bedeutende Rolle zukommt.

Gerade darin aber, in der strengen und kunstvollen Verwendung des Mantels als einem rahmenden Elemente der Komposition, lässt sich eine andere polykletische Schöpfung unmittelbar vergleichen, die sog. kapitolinische Amazone. Dass und warum wir in dieser ein Werk des Polyklet erkennen, jene Amazone, mit der er nach der erwähnten Anekdote den Sieg über Phidias und Kresilas davontrug, soll hier nicht weiter erörtert werden. Mit einer Zuschreibung des Amazonentypus Berlin-Lansdowne an Kresilas ist gleichzeitig die Zuweisung der Amazone des Kapitolinischen Museums an Polyklet entschieden. Die Gründe für diese Verteilung sind so oft gesammelt und vorgetragen worden, dass sie hier nicht wiederholt werden sollen. Ein Blick auf die

[17] Wir bringen die Rekonstruktion von Georg Römer, «dem wir die entsagungsreiche und verständnisvolle Arbeit der Herstellung, ja Auferweckung des antiken Werkes verdanken» (P. Wolters, München. Jb. 11, 1934, 13). Zwei Bronzegüsse wurden von Römer hergestellt, ein erster für Stettin, der sich jetzt in Warschau befindet; ein zweiter für die Gedächtnishalle in der Universität München. Er steht jetzt im ersten Stock der Eingangshalle.

Flanken des Merkur-Diomedes (Tafel 78) einerseits, auf die rechte Seite der Amazone (Tafel 81 *c*) andererseits macht deutlich, wie gleichartig beide Male der Mantel in seinem steilen Fall von der Schulter zur Wade durchgezogen und als abschliessende Rahmenleiste verwendet ist. Wieder ist die polykletische Schöpfung um einen gewissen Grad schwerer, kraftvoller, wuchtiger; die Fassung beim Merkur zierlicher, kunstvoller, bewusster.

Man hat noch mehr polykletische Züge erkennen wollen: in der Anlage der Muskulatur, der Behandlung des Nackten, der kraftvollen Gliederung des Rückens. Doch wollen wir unsere Statuette nicht zu Aussagen en détail zwingen, die sie bei ihrem Format überfordern würden. Immerhin wird man sagen können, dass die Durchbildung des Rückens beim Merkur etwa auf der Stufe des polykletischen Herakles, seiner Replik im Thermen-Museum, steht. Damit wäre er der Spätzeit im Schaffen Polyklets, dem Ende der zwanziger Jahre, zuzuschreiben, in deren Beginn wohl die polykletische Amazone geschaffen wurde.

Bei aller Nähe aber zur Kunst des Polyklet, bei aller Massgeblichkeit und Vorbildlichkeit, die sie für den Schöpfer der Merkur-Diomedes-Gestalt hatte, ist der Diomedes sicher nicht von dem grossen Argiver ersonnen und geschaffen worden. Gerade nach Ausweis der Statuette von Thalwil fehlte es dem Vorbild an jener Wucht und Mächtigkeit der Erscheinung, von der alle polykletischen Gestalten erfüllt sind. Es findet sich statt dessen, jener Mächtigkeit entgegengesetzt, ein Zug überlegter, kunstvoll ersonnener Strenge und Ordnung, der sich sowohl als Kompositionsprinzip im Allgemeinen, wie als bestimmendes Element in der Formung von Einzelheiten offenbart. Diesen für den Aufbau der Gestalt entscheidenden Zug haben wir jeweils angemerkt, wo die Nähe zur polykletischen Kunst, die starke Anlehnung an ihre Prinzipien festgestellt wurde. Jedesmal war bei der Merkur-Diomedes-Gestalt eine gewisse Verfeinerung, eine Neigung zum Kunstvoll-Zierlichen zu spüren. Sie schafft einen zarten, aber bestimmten, unübersehbaren Unterschied gegenüber allen polykletischen Figuren.

Darüber hinaus aber bedeutet das Aufgeben der polykletischen Ponderation, bedeutet der Verzicht auf die Gegenneigung der Schulter- und Beckenschräge zugunsten einer schwungvollen Bogenspannung der gesamten Körperhaltung ein entscheidendes Abweichen vom polykletischen Kanon. Es wird damit eine solche Gefährdung des klassisch-harmonischen Gleichgewichtes im Aufbau einer Figur bewirkt, dass man in dieser Veränderung die sehr selbständige Leistung eines bedeutenden Künstlers sehen muss. Mit dem hier einsetzenden, gesteigerten Körperrhythmus entwickelt sich ein Überschwang der Bewegung, den die spätklassische Kunst vor allem in Attika, dann auch in Jonien zur vollen Auswirkung hat kommen lassen. Dieser Überschwang wohnt insgeheim und im Keime schon unserer Figur inne, wie eine Schrägansicht zeigt. Er wurde später von den römischen Kopisten zu jener gesteigerten Kompositionsform entbunden, die etwa den Diomedes von Kumae so sehr verändert, ja entstellt.

Auch der Kopftypus der Diomedesstatue spricht eindeutig und nachdrücklich von der Eigenständigkeit seines Künstlers. Bei unserer Statuette ist er naturgemäss am wenigsten aussagefähig infolge seines kleinen Maßstabes, seiner Bedeckung mit dem Hut, einer gewissen Vereinfachung im Detail. Doch ist keine eigentliche Umbildung oder Veränderung festzustellen, es sei denn, dass der Hals allzu kurz und gedrungen, der Umriss des Gesichtes allzu schwer geformt sei. Vom Kopftypus aber des Diomedes besitzen wir eine ganze Anzahl zum Teil vorzüglicher Repliken. Zweimal sind Kopf und Körper zusammen erhalten, beim Münchner Torso gebrochen, aber im Bruch aufpassend und sicher zusammengehörig; bei der Statue von Kumae ungebrochen aufsitzend.

Dazu kommen die einzelnen Exemplare, in denen dieser Kopftypus auf uns gekommen ist, sowie ein Abguss in Dresden, der vielleicht von dem verschollenen Exemplar Jennings genommen wurde und jedenfalls eine vorzügliche Überlieferung darstellt.

Alle diese Kopfrepliken zeigen nun, bei mancherlei Abweichungen im Einzelnen, einen Typus, der weder in der Form des Gesichtes noch der Durchbildung der Haare irgend etwas mit Polyklet

zu tun hat. Vor allem die Haarkappe (Tafel 80 *a*, *b*) mit dem dichten Pelz von kurzen Löckchen in Sichel- oder Flämmchenform unterscheidet sich völlig von der unverwechselbaren Ordnung polykletischer Jünglingshaare. Höchstens die «Spinne», der seesternartige Wirbel mit seinen länger ausgreifenden, radial züngelnden Lockensträhnen, erinnert an die Bildung auf polykletischen Köpfen. Doch wird jene «Spinne» bei Polyklet mit jedem seiner Werke freier und grosszügiger (Tafel 84 *e*). So ist sie beim Herakles und beim Diadumenos ein weitgespanntes, den ganzen Oberkopf umgreifendes Gebilde von höchster kompositorischer Kunst. Bei dem etwa gleichzeitigen Diomedes aber ist die Form des Wirbels sehr viel enger begrenzt, sehr viel weniger ausgreifend in die Masse der Hakenlöckchen eingebettet. Und auch sonst ist die ganze Anlage und Ausführung der Haare, ist Kopf- und Gesichtstypus vollkommen unpolykletisch. So wird man die Figur zwar als eine enge Anlehnung, nicht aber eine Schöpfung polykletischer Kunst ansehen.

Drei weitere Künstler sind noch für dieses Werk verantwortlich gemacht worden: Myron, Kresilas und Lykios. Prüfen wir, wieweit sie ernsthaft als Schöpfer in Frage kommen. An Myron werden wir kaum denken. Es war ohnehin nur der Kopftypus, den man mit dem des Diskobol zu vergleichen suchte und mit anderen, Myron vielleicht verwandten, aber keineswegs sicher zuzuschreibenden Werken. Die *Gestalt* des Diomedes jedoch, seine Haltung, seine Gebärden sind so sehr vom polykletischen «Kanon», ja speziell vom Doryphoros, der vielleicht diesen Kanon leibhaftig verkörperte, abhängig, dass sie bei solcher Abhängigkeit dem grossen Myron und allem, was wir von seiner Kunst wissen, nicht zugeschrieben, fast möchte man sagen: zugemutet werden kann. So ist man denn auch auf seinen Sohn Lykios verfallen[18], von dem wir archäologisch gar nichts, nach den Schriftquellen wenig wissen. Sein Name steht gleichsam als Ergebnis eines Rechenexempels, bei dem die myronischen Züge des Kopfes mit einer Spätdatierung der Statue nach polykletischen Werken kombiniert wird. Eine Zuschreibung an Lykios lässt sich weder erhärten noch widerlegen. Sie steht im luftleeren Raume.

Bleibt noch die Zuschreibung an Kresilas. Sie wurde von Furtwängler in den Meisterwerken lebhaft verfochten, wurde immer wieder angegriffen, aber auch immer wieder aufgenommen[19]. Da sie naturgemäss von der Frage bestimmt wird, welche Werke sonst diesem Künstler zuzuschreiben sind, ruht sie weitgehend auf schwankem Boden. Denn das einzige Werk, das wir mit voller Sicherheit Kresilas zusprechen können, ist das Porträt des Perikles, von dem wir wenigstens den Kopftypus kennen.

So kommt es, dass wir, von unserem Statuentypus des Merkur-Diomedes ausgehend, sogleich in das Dickicht der Kopienforschung geraten. Wir wollen daher nur einige, vorsichtige Schritte wagen, die, wie wir hoffen, nicht ganz des festen Bodens ermangeln.

Unter den zahlreichen Köpfen, Torsen und Statuen, die mit unserem Diomedes-Typus (meist mit Kopf und Körper in München) verglichen und mit ihm zusammen einem der grossen Klassiker zugeschrieben wurden, befindet sich der schöne Jünglingskopf in Dresden[20], der aus Perinthos stammt, der blühenden samischen Kolonialstadt an der Nordküste der Propontis, des heutigen Marmarameeres, halbwegs zwischen den Dardanellen und Byzanz gelegen. Hatte dieser Kopf (Tafeln 82 *a*, 83 *a* und 84 *a*) von jeher durch seine Qualität, seinen besonderen, unvergesslichen Stil eine eigene Rolle gespielt, so hat er neuerdings noch an Wert und Interesse gewonnen, seit in Kyrene eine Athletenstatue (Tafel 80 *c*) gefunden wurde, die denselben Kopftypus zwar gebrochen, aber sicher zugehörig trägt[21]. Eine besondere Rolle scheint dieser Kopf- und Statuentypus auch im Altertum

[18] An Lykios dachte zunächst Kalkmann, Proportionen (53. B. W. Prgr. 1893, 35); später Lippold, Pauly-Wissowa, Bd. XIII, 2 (1927), Sp. 2293 Nr. 5 und Hdb. 184[2]; V. H. Poulsen, Acta Arch. II, 1940, 33.

[19] Furtwängler a. a. O., 311ff; Maiuri a. a. O.; Adriani, Bull. soc. royale arch. Alex 1937, 190ff; Schuchhardt VI. Int. Kong. Arch. Berlin 1939, 401; Curtius, Hdb. d. Kunstgesch. Klass. Kunst 260; Ch. Piccard, Man. arch. II, 2, 614.

[20] Dresden, Nr. 73. Br. Br. 542; Lippold, Hdb. 1387; Dohrn, Gymn. 65, 1958, 472 (Kresilas).

[21] Athlet in Cyrene: L. Polacco, L'Atleta Cirene-Perinto (1955); dazu: Chamoux, R. A. 47/8, 1956, 40ff.; Jantzen, Gnomon. 29, 1957, 395; Enciclop. II (1959), 680 Fig. 909. R. Paribeni, Cat. Scult. Nr. 445.

gespielt zu haben. Ist uns doch ausser den genannten Exemplaren eine ausgezeichnete Replik erhalten, die sich durch ein langes spitzes Ohr an der linken Seite als Umwandlung in einen Satyr erweist[22], eine weitere im Kunsthandel, deren richtige Einschätzung noch Schwierigkeiten bereitet[23]. Endlich ist, um die Unzuverlässigkeit und Willkür römischer Kopistenüberlieferung an diesem einen Typus im Übermass zu demonstrieren, ein Kopf in Leningrad vorhanden, bei welchem der Kopist unserem jugendlichen Athletenantlitz kunstvoll einen Bart angefügt hat[24]. So wäre von dieser fünffachen Überlieferung mit Sicherheit nur in zwei Fällen das Athletengesicht unverändert erhalten. Denn diesen Vorrang der getreuen Überlieferung werden wir dem Athleten in Kyrene und dem Kopf aus Perinth ohne Frage einräumen müssen.

Die Frage nun, wieweit der Kopftypus Perinth mit dem des Diomedes verwandt ist[25], lässt sich vor den Gesichtern allein nicht eindeutig entscheiden. Dagegen lehrt ein Blick auf Schädelkalotte und Haarbehandlung am Oberkopf, dass hier eine ganz enge Verwandtschaft vorliegt (Tafel 84 *a*, *b*). Auf den ersten Blick könnte man beide Ansichten sehr wohl verwechseln, und man wird gerade gegenüber einer solchen frappanten, scheinbar wörtlichen Übereinstimmung Misstrauen empfinden. Sollte uns hier nicht wieder das Kopistenmetier eine Falle stellen, indem es ein festes System von Haaranordnung gleich einer Kappe oder Perücke dem einen oder dem anderen Kopfe überzieht, wobei unentschieden bleibt, welche Fassung man als die originale ansehen will? Doch erkennt man bei näherem Studium, dass zwar ein zugrunde liegendes System, eine bestimmte künstlerische Grundanschauung beiden gemeinsam ist; dass aber in der Ausführung sich keine einzige der vielen einzelnen Formeln wörtlich wiederholt, schon gar nicht eine bestimmte Gruppe oder Konstellation. Auch ist ein genereller Unterschied deutlich: Die Locken des Münchner Diomedes-Kopfes sind voller in ihrer Plastik, kräftiger durchgegliedert, reicher und kühner bewegt als die des Perinther-Kopfes. Diese liegen flacher auf der Schädeldecke auf und sind flacher geschnitten. Die Aufteilung jeden Löckchens durch Riefung wirkt hier etwas schematisch. Sie unterstützt den dekorativen und zugleich altertümlicheren Charakter gegenüber der Fülle eigenwilliger plastischer Formen am Diomedeskopf. Man wird nicht zögern, in diesem auf Grund des geschilderten Unterschiedes die reife, volle Entfaltung zu sehen dessen, was am Kopf Perinth noch in einer früheren, knapperen, mehr graphischen Formgebung vorliegt. Man wird freilich

[22] Im Magazin des Vatikans. Kaschnitz, Cat. Nr. 54; Polacco a. a. O., Tafel IX, 4; X, 4; XI, 1.

[23] Bedeutende Kunstwerke aus dem Nachlass Dr. J. Hirsch, Auktions-Kat. vom 7. 12. 1957 (Adolph Hess AG, Zürich), Nr. 65, Tafeln 33–34; Text von E. Langlotz. Diese Replik wurde von Lippold als gehörnt und daher als eine Umbildung zu einem Aktäon angesehen (Ladas, S. B. München 1948, 17; Hdb. 138[7]). Nach dem Text von Langlotz und den dazugehörigen Abbildungen ist von einem Ansatz für ein Gehörn oder Geweih keine Rede. Es handelt sich lediglich um eine kleine, konkave Mulde, in welcher überall Haarsträhnen wiedergegeben sind. «Warum diese Formgebung gewählt worden ist, bleibt noch ungeklärt» (Langlotz a. a. O.). Damit scheint Lippolds Theorie hinfällig; das Stück bleibt eine ganz gewöhnliche Replik des Kopftypus Perinth. Und nicht einmal eine sehr gute! Denn entgegen der Meinung von Langlotz, der in dem Kopf Hirsch «die am sorgfältigsten gearbeitete und am besten erhaltene Kopie» dieses Typus sieht, deren Modellierung «wesentlich feiner und nuancenreicher» sei als bei den anderen Repliken, scheint mir die Behandlung der Stirnmitte mit den hier wiedergegebenen Schwellungen die verändernde Wirkung der Kopistenhand zu erweisen. Jene Schwellungen nämlich finden sich nicht nur an der Stirn, sondern ebenso an Wangen und Mund. Sie erzeugen eine Formenwelt, die einerseits bewegt, zugleich aber eigentümlich kalt, glatt und erstarrt ist, ein reines Produkt hadrianisch-antoninischer Aufmachung. Im Sinne dieser römischen Routine und Steigerung läßt sich vorzüglich der Kopf einer späten Satyrstatue von der Agora in Athan vergleichen (Hesperia 2, 1933, 539f., Fig. 23f.). Er ist in Schichten des 3. Jhs. n. Chr. gefunden, wird aber von dem Herausgeber T. Leslie Shear mit Recht in hadrianische Zeit datiert. In der Tat zeigt et – wie der Kopf Hirsch – noch keine Bohrlöcher und -gänge, dafür aber das gleiche kalte Pathos der Modellierung, die gleiche routinierte Glättung der Haut, die gleiche Schweifung der Brauenkanten, die dickliche Schwellung der Partie darunter. – Offenkundig ist der Kopf in Dresden und das Fragment im Vatikan die beste Überlieferung trotz mancher Veränderung und Beschädigung.

[24] Leningrad, Waldhauer, Kat. Nr. 65. Lippold, Ladas 17, Anm. 88; Hdb. a. a. O.; Polacco a. a. O., Tafel IX, 3; X, 3; XI, 3.

[25] Über die weit auseinandergehende Beurteilung dieser Frage siehe zuletzt Polacco a. a. O. 37[14]. Man hat mit Recht diesen ganzen Komplex von Fragen ein «klassisches Problem der Kopienkritik» genannt (U. Jantzen, Gnomon 29, 1957, 295).

ebensowenig zögern, in beiden Kompositionen die eigenständige, durchaus originelle Handschrift des gleichen Künstlers zu erkennen. Von ihm wäre uns im Jüngling von Kyrene ein Werk des Überganges von der frühen zur hohen Klassik, also der Jahrhundertmitte und der folgenden Jahre erhalten, im Diomedes ein späteres Werk der endenden zwanziger Jahre, wie wir schon oben aus dem Vergleich mit polykletischen Schöpfungen geschlossen haben[26].

Vielleicht dürfen wir an Hand der Detailaufnahmen, die unter Amelungs Leitung am Ende des ersten Weltkrieges in der Gipsabgußsammlung zu Berlin hergestellt wurden und noch keineswegs ausgenutzt sind, noch einen weiteren Jünglingskopf mit einiger Bestimmtheit heranziehen, den sog. Kopf Riccardi (Tafeln 82 *b*, 83 *b* und 84 *c*) in Florenz[27]. Auch er ist längst und oft in diesen Zusammenhängen genannt worden. Wieder wird durch einen Vergleich der Haarbehandlung am Oberkopf und Nacken das entscheidende Wort gesprochen (Tafel 84 *a–c*). Auch in diesem Fall wird man die enge Verwandtschaft der Gesamtanlage wie der einzelnen Erfindungen anerkennen, wird man die vielfältige Variation der Formen nicht verkennen. Auch hier darf man auf den gleichen Künstler schliessen. Offenkundig steht der Typus Riccardi dem Kopf von Perinth näher als dem Diomedes. Vielleicht ist er noch etwas älter und befangener, wenn auch die Kopistenarbeit wenig fein und originalgetreu erscheint.

So hätten wir also an dem dünnen Faden der Detailvergleichung drei Werke zusammengebündelt, die einem bedeutenden Klassiker zugehören und von seiner noblen Auffassung des Athletenideals zeugen. Es darf dieser Gruppe noch der bärtige Porträtkopf der Villa Albani[28] zugefügt werden (Tafeln 82 *c*, 83 *c* und 84 *d*), dessen Haar bis in den Nacken hinein unseren Köpfen, besonders dem Typus Riccardi, nahesteht (Tafel 83 *b–c*).

Wer ist der Meister, dem diese Gruppe von Werken zuzuschreiben ist, der Bärtige und der Kopf Riccardi als frühe Arbeiten; der Athlet Kyrene-Perinth als wenig spätere, der Diomedes als reife, für uns späteste Schöpfung? Ist es Myron, dem Lippold bis auf den Diomedes alle diese Werke zuschreibt oder umgekehrt Lykios, dem er den Diomedes zuweist und dem dann auch die anderen zugehören müssten? Ist es der grosse Pythagoras, den Polacco für den Athleten Kyrene-Perinth in Anspruch nimmt, oder bleibt es bei Kresilas, unter dessen Namen Furtwängler die meisten der hier genannten Werke vereinigte?

Wir glauben, es bleibt bei Kresilas und bewundern wieder einmal die Gültigkeit, mit der jener bedeutendste Archäologe seit Winckelmann Zusammenhänge erkannte und begründete. Gerade weil wir die genannten fünf Werke heute mit grösserer Sicherheit und Nachdrücklichkeit zusammenschliessen und als Schöpfungen *eines* bedeutenden Klassikers erkennen können, scheiden Myron und Lykios aus. Myron, weil man ihm nicht die späte Schöpfung des Diomedes wird zuschreiben wollen, abgesehen davon, dass zum mindesten der Athlet Kyrene-Perinth sich wesentlich von myronischen Werken unterscheidet. Für Lykios wiederum, von dem der Diomedes geschaffen sein könnte, kommen die frühen Werke, der Kopf Riccardi, der Bärtige der Villa Albani und auch der eben genannte Athlet als Werke des Überganges von der frühen zur hohen Klassik kaum in Frage. Von Pythagoras aber wird man keinesfalls den Diomedes geschaffen denken. Der zeitliche Ansatz wie der starke polykletische Einfluss machen eine solche Verbindung unmöglich.

Nun ist aber der Athlet in Kyrene mit dem Diomedes weit enger verwandt, wenn auch über

[26] Meine Datierung des Diomedes «um 440» (VI. Int. Kong. Arch. Berlin 1939, 401) war beträchtlich zu hoch. Sie rührt her noch von der Beurteilung der Münchner Figur als eines unmittelbaren Nachfahren des strengen Stiles.

[27] Florenz, Pal. Riccardi. Ameling, Führer 150, Nr. 210. Br. Br. 361. Furtw. Meisterwerke 339ff., Klöter, Myron 36., V. H. Poulsen From Ny-Carlsberg Glyp. 3, 1942, 55. Arch. Class, 4, 1952, 18ff. (Faccenna).

Die Beurteilung des Kopfes Riccardi ist nicht leicht. In der Ansicht auf Hinterkopf und Nacken ist er dem Kopf aus Perinth so ähnlich, daß man an eine Replik denken könnte. Dazu kommt, daß am Oberkopf die Partie um den Wirbel eigentümlich verwischt und in Unordnung geraten erscheint, wenn man dem Abguß und der Photo trauen kann. Doch kann man auch den Kopf Riccardi als gesonderten Typus desselben Meisters ansehen, von dem der Typus Perinth stammt.

[28] Rom, Villa Albani Nr. 744; Helbig[3] 1921; A–Br. 761–62. Furtwängler, Meisterwerke 352, Tafel XX; Hekler, Tafel 2; Lippold, Hdb. 138[9]; Curtius, R. M. 57, 1942, 90; Schefold, Bildnisse 199 zu Seite 18.

einen Zeitraum von 25–30 Jahren hin, als man auf den ersten Blick meinen sollte. Wir greifen hier auf die Münchner Replik zurück, da sie – wenn auch in übersteigerten Formen – vom Bau des Körpers, von körperhafter Erscheinung überhaupt mehr auszusagen vermag, als die Statuette von Thalwil. Da wird denn deutlich, dass der kubische Bau des Rumpfes, der dem Athleten seine vierkantige Schwere und Massigkeit verleiht, in gewandelten Formen, aber als eigentliche Grundform ganz ebenso dem Diomedes eignet. Eine Ansicht schräg auf die Seite, wie wir sie hier nebeneinanderstellen, macht das deutlich (Tafel 80 *b–c*). Die schwer umbrechende Kantigkeit, in welcher Vorderseite und Flanke gegeneinanderstehen, bewirkt in beiden Fällen den gleichen, klotzigen Aufbau. Die kraftvoll-gedrungene Partie des Gesässes schliesst oben mit einem fast gradlinigen, leicht nach vorn abfallenden Wulst, der wie ein Gesims über dem Hüftbeinkamm lagert. Er bildet den unteren Abschluss des sog. äusseren schiefen Bauchmuskels, der gleich einer festen, ehernen Platte den Sockel des weiteren Aufbaues bildet. Ihm folgt die mächtige Zone der Rippen- und Sägemuskel, die mit der Schwingung des Brustkorbrandes bis zur Vorderseite reichen. Oben schliesst die schwere Panzerung der Brustmuskelpartie den Aufbau ab.

Wir haben uns bemüht, in unserer Schilderung des Aufbaus dieser Flanken den stämmigen Charakter, die massive Formgebung hervorzuheben. Sie bestimmen zusammen mit der blockhaften Grundform des Rumpfes den künstlerischen Eindruck stärker, gewalttätiger als selbst bei Gestalten des Polyklet. Wenn dieser Eindruck bei dem Athleten als einer frühen Schöpfung unseres Meisters mit einer bestürzenden Wuchtigkeit vorherrscht, so ist er doch auch beim Diomedes noch überraschend stark und geschlossen vorhanden; freilich muss man ihn aufsuchen, während er beim Athleten auch die Vorderansicht eindeutig und einseitig bestimmt. Gegenüber dieser mächtig ragenden, kompakten Pfeilerform ist bei dem Diomedes die Synthese gefunden mit der kühnen Durchbiegung der Gestalt, mit jener weitgespannten Gebärde des Körpers, die der Aktion des Helden in eleganter Beweglichkeit Ausdruck verleiht.

Wenn also die nahezu identische Haarbehandlung am Oberkopf des Diomedes und des Perinther-Kopfes die enge Verwandtschaft beider Werke zwingend beweist, so ist eine solche Verwandtschaft durchaus auch für die Gestalten, die Leiber dieser beiden Schöpfungen festzustellen. Damit haben wir aber Anfang und Endpunkt vom Werk eines Künstlers gewonnen, das wir weder mit Myron noch seinem Sohne Lykios begründet verbinden können; wohl aber mit dem, was wir von Kresilas kennen. Furtwängler hat nachdrücklich auf die nahe Verwandtschaft des Diomedes-Kopfes mit dem Perikles hingewiesen[29]; V. H. Poulsen weist andererseits auf die Verwandtschaft zwischen Diomedes und dem Kopf von Perinth hin. Dass beide Köpfe auf denselben Künstler zurückgehen, scheint ihm eine «sehr individuelle, schwer beschreibbare Verwandtschaft der Gesichter» zu bestätigen[30]. Ganz so empfinde ich es auch und sehe von einer weiteren Vergleichung von Locke und Löckchen ab.

Damit hätten wir nach zwei Seiten hin vom Perikles aus Verbindungen zu Werken unseres Meisters geschlagen. Wir hätten mit dem Athleten Kyrene-Perinth ein frühes, mit dem Diomedes ein spätes Werk des Kresilas gewonnen.

Wir wollen der Versuchung widerstehen, von dieser, wie wir glauben, gesicherten Gruppe von vier Werken des Kresilas ausgehend weitere Attributionen vorzunehmen. Wir wollen vielmehr zu unserem Ausgangspunkt zurückkehren und noch einmal die neu gewonnene Bronzestatuette von Thalwil betrachten. Wir haben ihr Bewegungsmotiv als kühn, zugleich als elegant, ja zierlich bezeichnet. Das wird bei jeder Drehung der Figur, wird besonders vor ihrer Rückseite deutlich. Eine gewisse noble, fast höfische Haltung tritt da hervor. Von gleicher Art aber ist die Amazone vom Typus Berlin-Lansdowne, die wir schon eingangs für Kresilas in Anspruch nahmen (Tafel 81 *b*). Ihre schwungvolle Haltung ist durchaus der des Diomedes zu vergleichen. Auch bei der Amazone ist der Oberkörper einheitlich diesem Schwung einbezogen. Auch bei ihr wird die

[29] Meisterwerke 321.

[30] From. Coll. of the Ny-Carlsberg-Glyp. 3, 1942, 80 Abb. 41–42.

Schräge der Schultern als Ausklang dieser Bogenführung des Körpers benutzt; sie wird *nicht* im Sinne des polykletischen Chiasmus entgegen der Beckenschräge gestellt. Doch ist die Schwingung des Körpers bei der Amazone gedämpfter; sie ist zugleich im Motiv des aufgestützten Armes begründet und verankert.

Die Gewänder beider Figuren lassen sich kaum vergleichen. Dazu sind sie schon gegenständlich zu verschieden, der zart-durchsichtige, kurze Chiton der Kriegerin, der wie feine, raschelnde Seide drapiert ist, und die streng stilisierten Mantelfalten des Diomedes, die so gleichgewichtig vorn und hinten herabgleiten. Und doch ist vielleicht gerade in dieser abgestimmten, so geordneten und durchdachten, fast zur Manier getriebenen Stilisierung der Gewandung ein tiefer, gemeinsamer Grundzug zu sehen, ein Charakteristikum des Kresilas und der Art seines Bildens.

Die kleine Statuette des Merkur von Thalwil mag einst einem römischen Offizier oder hohen Beamten in der längst befreiten und befreundeten Provinz Thuricum als Gewinn und Glück bringender Hausgott gedient haben. Schon in dieser Funktion ist sie ein liebenswürdiger Zeuge römischer Kultur. Darüber hinaus aber wird sie für unser befragendes und verhörendes Auge zum Träger einer grossen Tradition, zum Künder einer Kunst, die schon für ihre Zeit um Jahrhunderte zurücklag, für uns um Jahrtausende zurückliegt und doch immer noch wirkt und gültig ist. Wenn wir gar in den Formen dieses Figürchens noch den unmittelbaren Nachklang zu spüren glauben eines Kunstwerkes, das wir einem der Grossen dieses grössten Jahrhunderts griechischer Kunstübung zuschreiben, so empfinden wir mit Bewunderung, welche Summe des Geistes und der Geschichte in diesem so weit nach Norden verschlagenen Boten griechischer Kultur auf uns gekommen ist.

Fassen wir noch einmal zusammen, was uns die Statuette des Merkur von Thalwil zu sagen hat. Obwohl Statuette und Merkur, überliefert sie uns in feiner und echter Form einen klassischen Statuentypus, darstellend Diomedes, der das Palladion von Troja raubt. Bei diesem Diomedes war « jeder Zug durch die Situation begründet und zu ihrer Darstellung erfunden »[31]. Wir erkennen das noch im Merkur, für den weder die Situation noch ihre Darstellung gültig ist. Um so mehr vermag uns dieser Merkur über die Gestalt jenes Diomedes, seine Haltung, seine Gebärdensprache Auskunft zu geben.

Dieser Diomedes aber ist, vor allem in Form der Münchner Replik, in Kopf und Haarwuchs, doch auch im Bau des Leibes dem Athleten Kyrene-Perinth so eng verwandt, dass man auf den gleichen Künstler schliessen muss. Der Kopftypus Riccardi, der Bärtige der Villa Albani, schliessen sich unmittelbar an. Beziehungen zum Kopf des Perikles einerseits, zur Amazone Lansdowne andererseits deuten auf den Namen des Kresilas. Eine seiner berühmtesten Schöpfungen muss die Statue des Diomedes gewesen sein, von der der Merkur von Thalwil eine feine und reine Überlieferung darstellt.

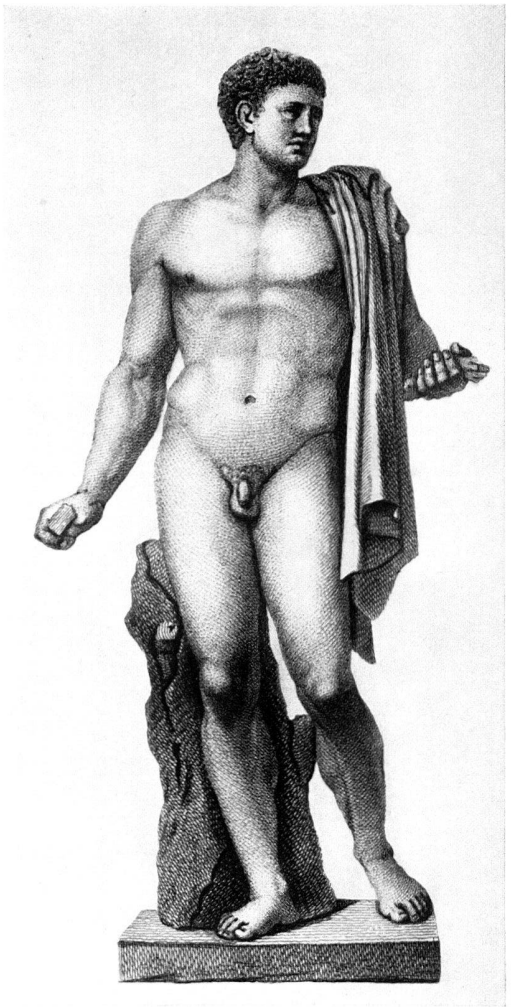
[31] Meisterwerke 324.

BILDNACHWEIS

Photo Schweiz. Landesmuseum, Zürich: Tf. 77*a–b*, 78*b*, 79*b*.
Photo Staatl. Museum, Berlin: 78*a*, 81*a*.
Photo Alinari, Florenz: 82*b–c*.
Photo F. Kaufmann, München: 79*b*, 80*a*.

a

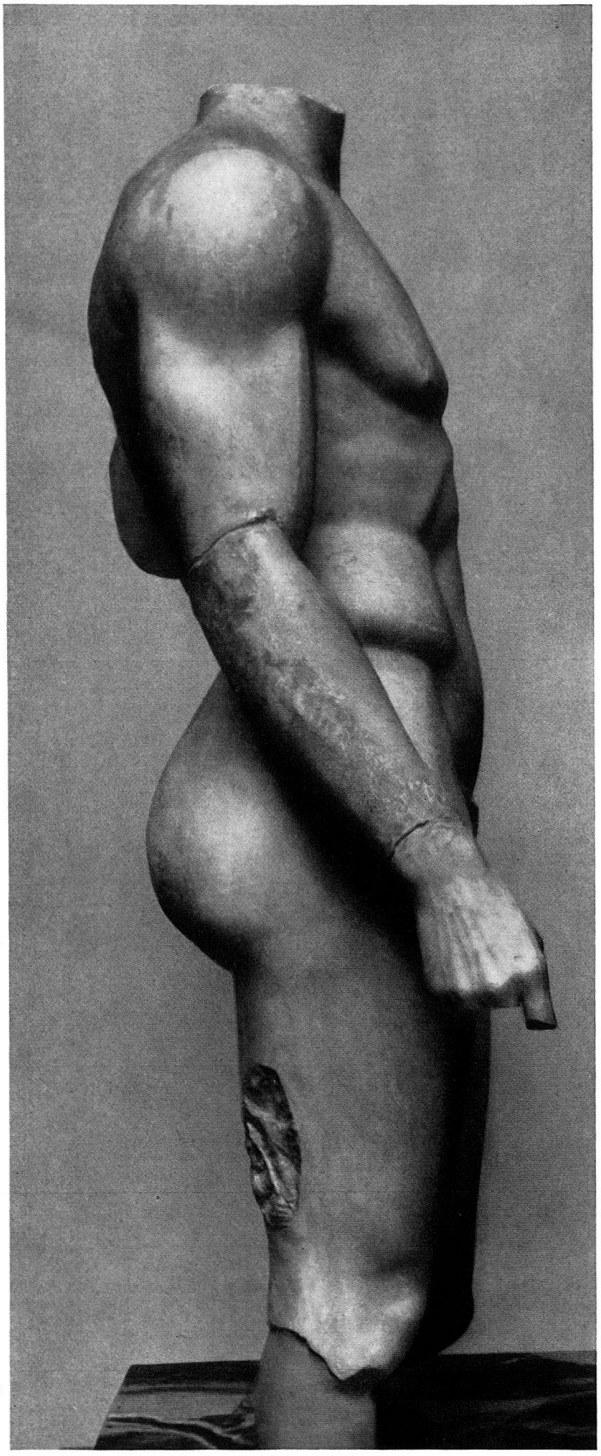
b



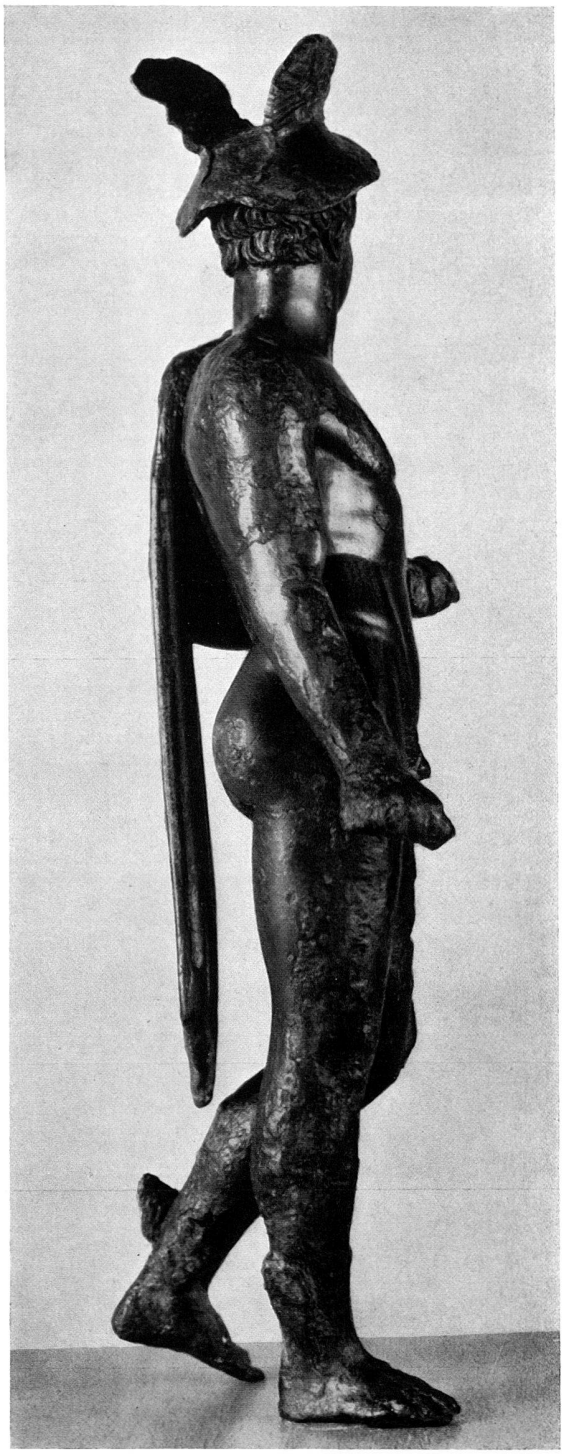
c

a, b Merkur von Thalwil. Zürich, Schweiz. Landesmuseum. Bronze. H. 22 cm. – *c* Diomedes Jennings, Stich nach Cavaceppi, Racc. I, 9.

DER MERKUR VON THALWIL



a

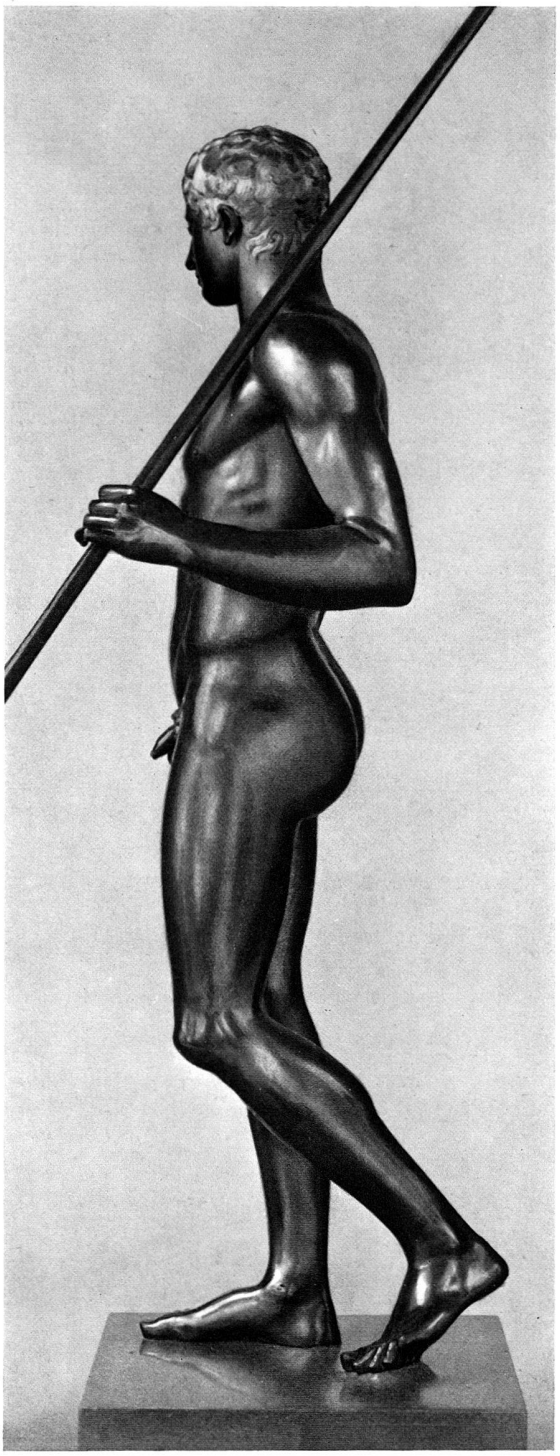


b

a Torso Pourtalez, rechte Seitenansicht. Berlin (K 151). – *b* Merkur von Thalwil, rechte Seitenansicht. Zürich, Schweiz. Landesmuseum.

DER MERKUR VON THALWIL

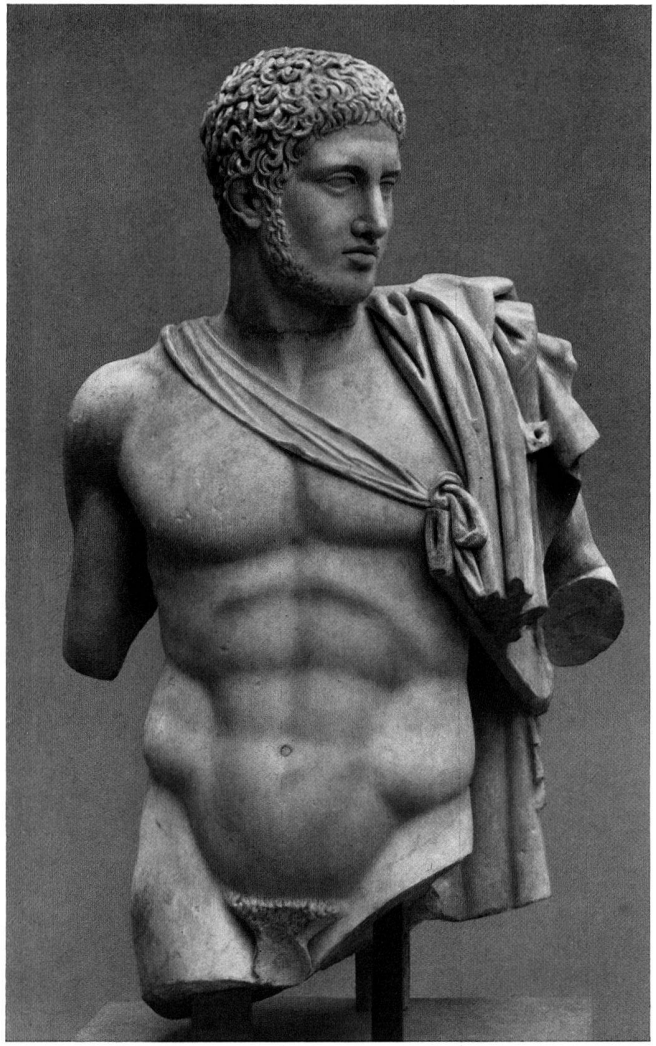
a



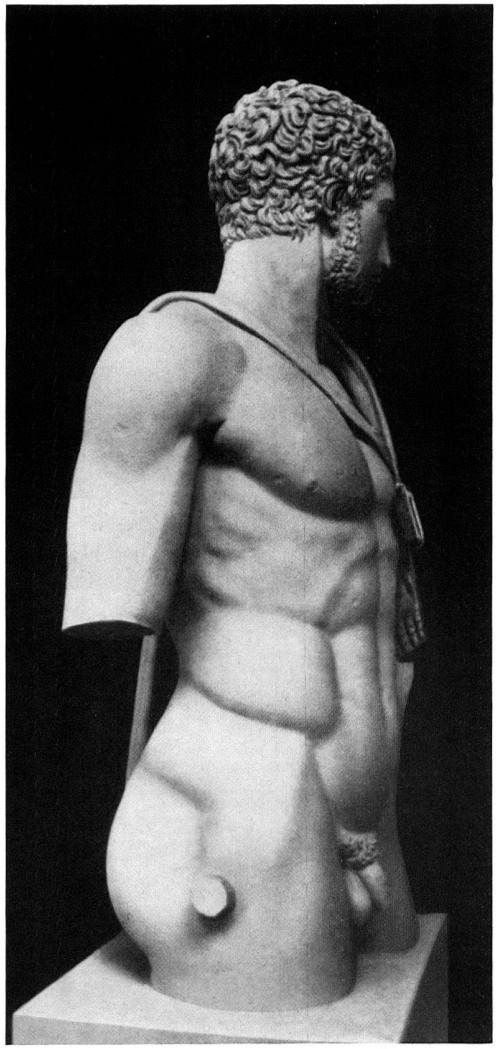
b

a Merkur von Thalwil, linke Seitenansicht. Zürich, Schweiz. Landesmuseum. – *b* Doryphoros des Polyklet, Römersche Rekonstruktion, München.

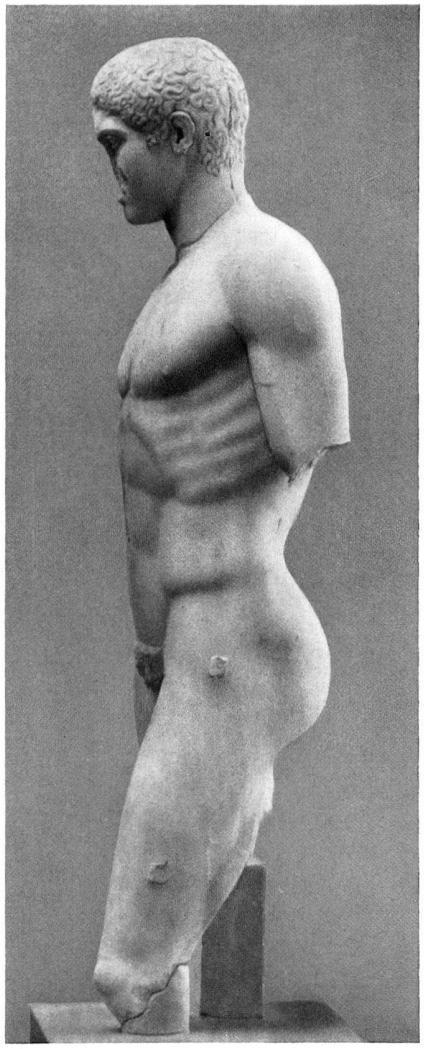
DER MERKUR VON THALWIL



a



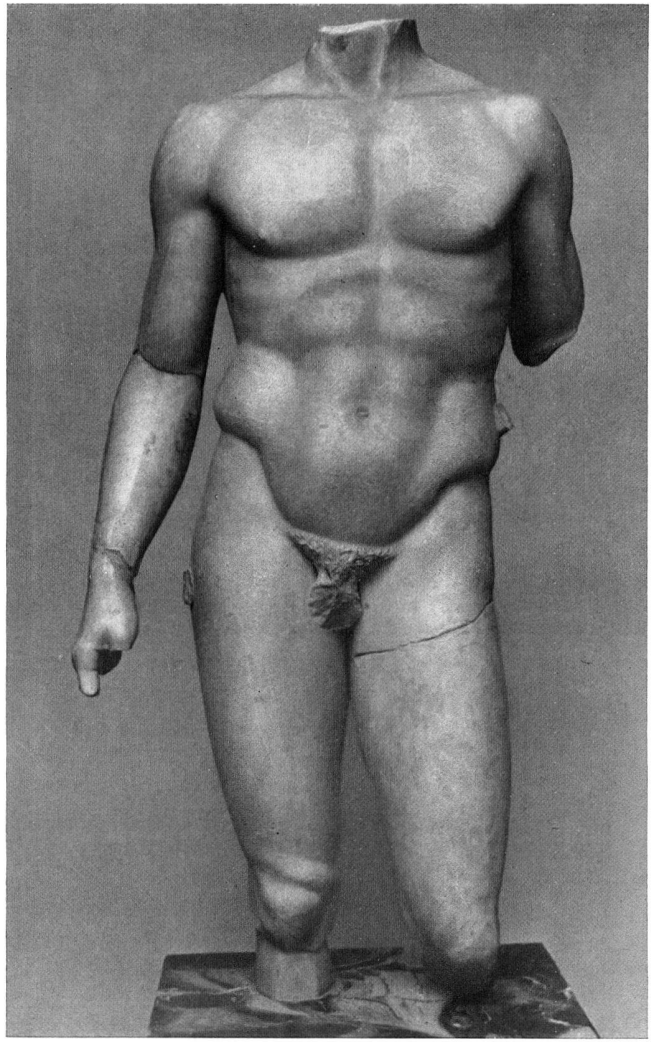
b



c

a Diomedes, Replik München (Vorderansicht). – *b* Diomedes, München (rechte Seitenansicht. Nach Abguss). – Athletenstatue von Kyrene (linke Seitenansicht).

DER MERKUR VON THALWIL



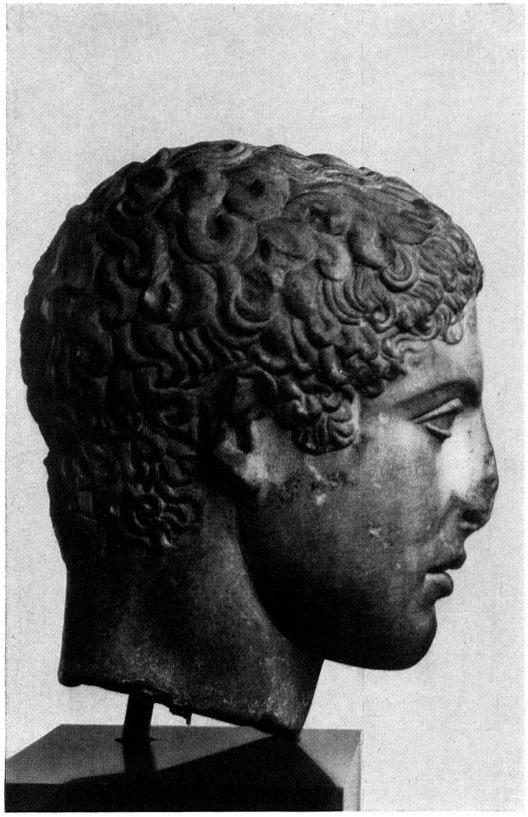
a

b

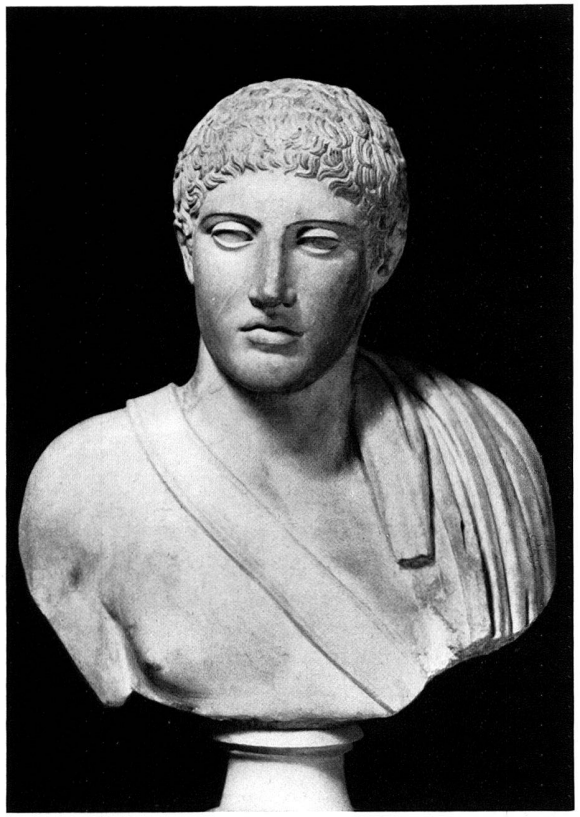
c

a Torso Pourtalez, Vorderansicht, Berlin. – *b* Amazone des Kresilas, Kopenhagen (NC Gl. 54). – *c* Amazone des Polyklet (nach Abguss), Rom, Museo Capitolino.

DER MERKUR VON THALWIL



a

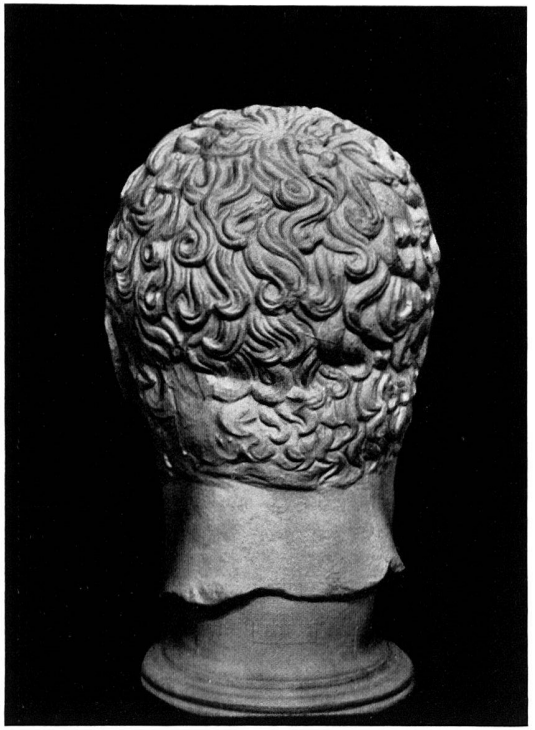


b

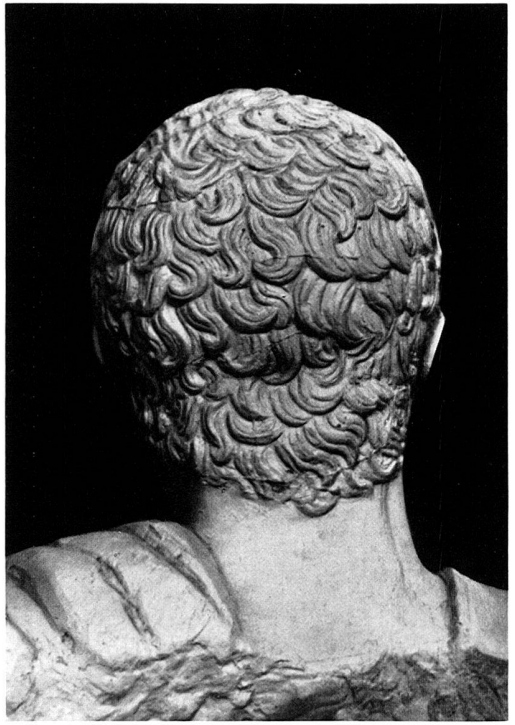
c

a Jünglingskopf von Perinth, rechte Seitenansicht. Dresden. – *b* Kopf Riccardi. Florenz, Pal. Riccardi. – *c* Männlicher Kopf. Rom, Villa Albani.

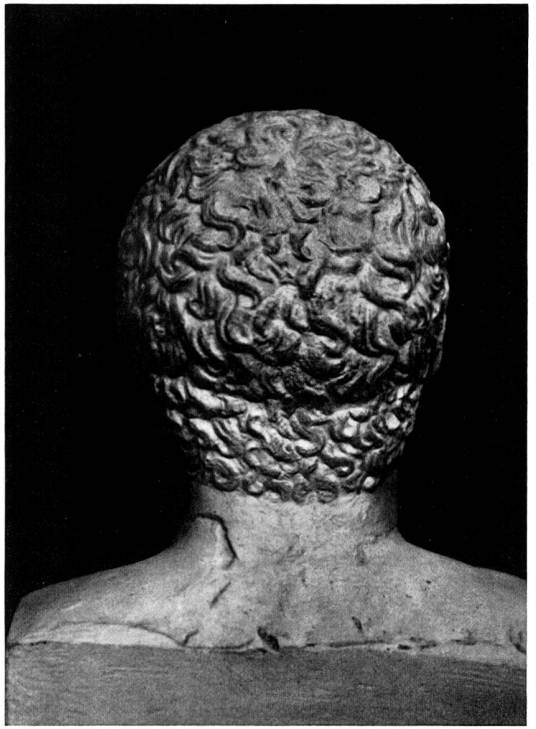
DER MERKUR VON THALWIL



a

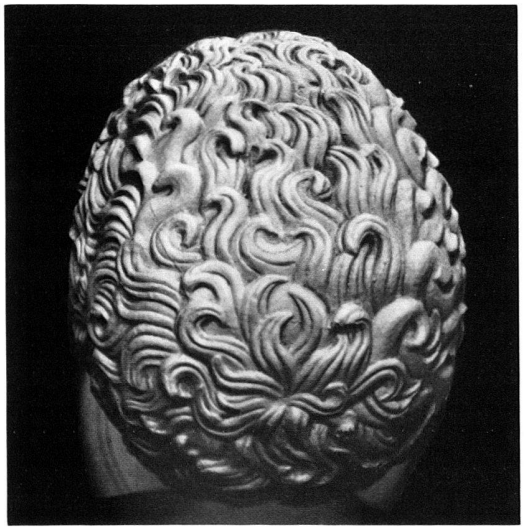


b



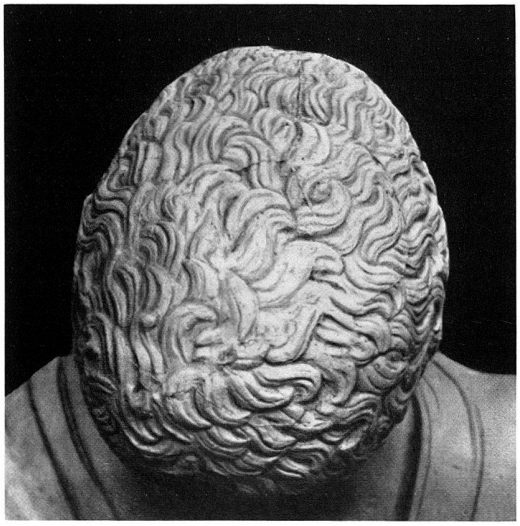
c

a Jünglingskopf von Perinth. Rückansicht (nach Abguss). – *b* Kopf Riccardi. Rückansicht (nach Abguss). – *c* Männlicher Kopf. Villa Albani. Rückansicht (nach Abguss).

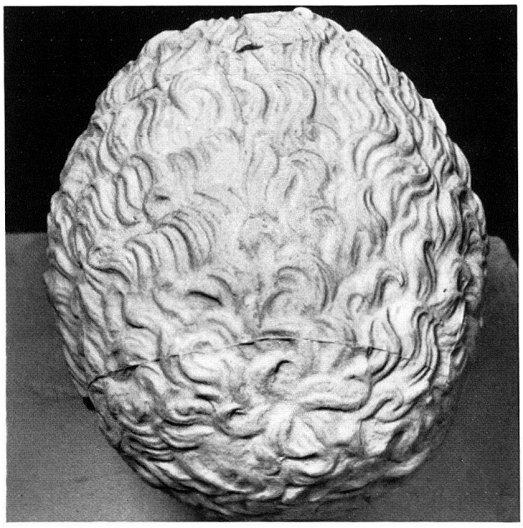


a

b



c



d

e

a Jünglingskopf von Perinth. Draufsicht von oben (nach Abguss). – *b* Diomedes, München. Draufsicht von oben (nach Abguss). – *c* Kopf Riccardi. Draufsicht von oben (nach Abguss). – *d* Männlicher Kopf. Villa Albani. Draufsicht von oben (nach Abguss). – *e* Doryphoros. Kopfreplik Neapel. Draufsicht von oben (nach Abguss).