

ZU KALAMIS

GERMAN HAFNER

Es ist immer gesehen und oft durch Gegenüberstellung der Abbildungen dokumentiert worden,¹ wie eng der "Wagenlenker" vom Esquilin² (Abb. 1.7.8) mit dem "Omphalos-Apollon"³ (Abb. 9) stilistisch verbunden ist.³ In diesem Punkt besteht weitgehende Übereinstimmung der Meinungen, doch werden aus dieser Beobachtung unterschiedliche Folgerungen gezogen. Es schien nahe zu liegen, beide Werke ein und demselben Künstler zuzuschreiben; Furtwängler⁴ tat diesen Schritt und fand allgemeine Zustimmung.⁵ Daß dieser Meister mit Kalamis identisch sei, hatte A. Conze⁶ als erster vermutet, und seine Meinung, der Omphalos-Apollon sei eine Kopie dessen berühmten Apollon Alexikakos schien wohlbegründet. Wenn daneben aber auch andere Namen von Meistern genannt wurden,⁷ so bestand doch Einigkeit darüber, daß nur ein Künstler der Frühklassik in Betracht komme. Was speziell den "Wagenlenker" betraf, so sah man in der Existenz zweier Repliken des Kopfes⁸ den Beweis dafür, daß er ein berühmtes Original wiedergebe.

Da überraschte 1940 E. Homann-Wedeking⁹ mit einer ganz anderen Beurteilung des Werkes. Sein Stil sei nicht der echte frühklassische, sondern eine »Rückübersetzung in den Stil einer frühnaturalistischen Epoche, worin historisch bewusste Auftraggeber und Verfertiger Reiz und Forderung sahen«. Ihm schlossen sich H. v. Steuben und P. Zanker¹⁰ an, die den "Wagenlenker" ebenfalls aus dem 5. Jahrh.v.Chr. verbannten; aus dem engen Verhältnis zum Omphalosapollon schlossen sie, ein Bildhauer der römischen Zeit habe diesen als Vorlage benutzt, wobei er dieses "Vorbild missverstanden" habe. Die Haare seien "von offener Unlogik", die Zöpfe «unsinnig und wo sie sich nicht genau an denen des Omphalosapollon orientieren, fehlerhaft oder banal». Wenn der Bildhauer »zur Hälfte sich selbst wiederholt und zur anderen Hälfte eine durchschnittliche und fehlerhafte Leistung hervorgebracht« hat, habe er im 5. Jahrh.v.Chr. keinen Platz, sondern sei ein klassizistischer Eklektiker.

Diese Beurteilung des "Wagenlenkers" fand Zustimmung,¹¹ aber auch Widerspruch.¹² La Rocca,¹³

der sich ausführlich mit diesem Problem auseinandersetzte, wollte sich nicht entscheiden, wenn er auch unter den beiden Möglichkeiten — Kopie nach Original des 5. Jahrh.v.Chr. oder "imitatio" — der ersteren den Vorzug gab. Begriffe aber, wie "imitatio", "interpretatio" und "aemulatio",¹⁴ mit denen versucht wird, zu zeigen, dass der "Wagenlenker" ein Werk der römisch-republikanischen Zeit sei, sollten auf jenen Bereich beschränkt bleiben, in dem sie die Römer verwendeten, auf die Dichtung. Sie lassen sich nicht auf die bildende Kunst übertragen, weil man dabei übersehen würde, daß die Römer zwar dichteten, aber weder Pinsel noch Meißel anrührten.¹⁵ Ihr passives Verhältnis zur bildenden Kunst war von solchen theoretischen Kategorien unbelastet; hier sprach man von Naturtreue und Schönheit, vom Inhalt und vom Meister. Kaum beweiskräftig sind die archäologischen Argumente, die den "Wagenlenker" zu einem eklektischen Spätwerk stempeln sollen. Die Doppelzopffrisur, die in der ersten Hälfte des 5. Jahrh.v.Chr. Mode war,¹⁶ ist von den Künstlern meistens recht großzügig wiedergegeben, und selbst an einem Meisterwerk wie dem Poseidon vom Kap Artemision¹⁷ (Abb. 6) ist sie schwerlich real nachvollziehbar. Klassizisten sind aber in Details gewöhnlich eher pedantisch. Andererseits wird niemand verlangen oder erwarten, daß ein Meister sich genau wiederholt; Variationen sind daher kaum ein Zeichen von Epigonentum.

Methodisch äusserst fragwürdig ist ein weiteres Argument von Homann-Wedeking:¹⁸ »Wie man auch die Statue ergänzt — als Wagenlenker, Teil einer Ringergruppe oder was sonst — das Motiv hat in der Zeit, die die Formen vorspiegeln, nicht seinen Platz«. Mit etwas Unbekanntem lässt sich nichts beweisen. Andere urteilten in dieser Beziehung sehr viel positiver. Ghirardini,¹⁹ dachte bei ihrer Rekonstruktion der Figur als Wagenbesteigenden an die in der antiken Literatur bezeugten Bronzequadrigen und auch M. Collignon²⁰ glaubte, sich von diesen auf Grund des "Wagenbesteigenden" "eine recht genaue Vorstellung" machen zu können. Furtwängler²¹ ging noch weiter und sah durch das Motiv seine

Zuweisung an Kalamis bestätigt, «da der Wagenlenker doch höchst wahrscheinlich diesem Meister der quadrigae und bigae gehört».

Auf diesem Wege lässt sich allerdings der "Wagenlenker" weder dem Kalamis zuschreiben noch in das 5. Jahrh.v.Chr. datieren, denn insofern hat Homann-Wedeking Recht, wenn er feststellt, daß das Motiv des "Wagenbesteigens" in klassischer Zeit keinen Platz hat.

Es ist überhaupt unantik. Verbreitet waren Bronzequadrigen, meist Denkmäler für Rennsiege, mit dem Besitzer der Pferde und dem Wagenlenker auf dem Wagenkorb.²² Das transitorische Motiv des Wagenbesteigens wäre mit der Feierlichkeit und Würde solche prächtigen Denkmäler unvereinbar, und wäre schwerlich sachlich zu motivieren. Die antike Literatur weiß nichts von "Wagenbesteigenden" und auch unter den erhaltenen Kunstwerken gibt es keinen. Denn der "Alexander Rondinini"²³ ist unmöglich in diesem Sinne zu ergänzen. Man hätte dies auch wohl nie versucht, wenn man nicht auf den "Wagenbesteigenden vom Esquilin" hätte verweisen können und die Möglichkeit lockte, die Statue mit einem berühmten Künstlernamen zu verbinden. Euphranor hatte nach Plinius²⁴ "Philippum et Alexandrum in quadrigis" dargestellt, und B. Sauer²⁵ sah als erster in der Münchner Statue eine Kopie dieses Alexander. F.P. Johnson,²⁶ K. Gebauer²⁷ folgten ihm und B. Vierneisel-Schlörb²⁸ hielt an dieser Kombination fest, die aus zwei Gründen abzulehnen ist. Man kann den Panzer nicht als Zutat des Kopisten erklären und diesem eine Veränderung des ursprünglichen Motivs unterstellen,²⁹ ohne die Verbindung mit dem "Wagenbesteigenden" aufzugeben. Man kann aber auch aus den Quadrigae, die Plinius nennt, nicht eine machen³⁰ und annehmen, Alexander sei auf den Wagen des Philippos gestiegen, wobei dieser «in die untergeordnete Rolle des Wagenlenkers seines Vaters verdrängt wäre».³¹ Undenkbar ist auch, daß Alexander in einer solchen Situation unbekleidet erscheine.³² Der Jüngling ist doch wahrscheinlich Achilleus, der sich — wie Ilias 19,369 geschildert — die Beinschienen anlegt und auf das Kampfgetümmel blickt, oder Alexander im Ideal des Achilleus in ähnlicher Situation.³³ In seinen Augen leuchtet "das glühende Feuer" (Ilias a.O.) des von den Göttern Inspirierten.

Auch der Jüngling vom Esquilin kann kein Wagenbesteigender sein. Immer hat man sich an dessen Nacktheit gestoßen, die schon allein die Rekon-

struktion Ghirardinis³⁴ als falsch erweist.³⁵ Auch auf der oft zitierten Hydria³⁶ trägt der Wagenlenker einen langen weissen Chiton, wie er würdevoll das Anschnallen des Gespannes beaufsichtigt; der Nackte auf dem Wagen ist ein Pferdeknecht. So müßte auch der Jüngling vom Esquilin ein Pferdeknecht sein, wie B. Schröder³⁷ durchaus logisch schloss; nur ist undenkbar, daß ein solches Genremotiv Gegenstand einer so aufwendigen Gruppe hätte sein können. Es ist verständlich, daß bald nach anderen Ergänzungsmöglichkeiten gesucht wurde. Paribeni³⁸ wollte in dem Jüngling Theseus erkennen, der bei Troizen den Felsen hochstemmt, war sich aber der Fragwürdigkeit dieses Vorschlages bewusst.³⁹ Dennoch fand er den Beifall von W. Fuchs,⁴⁰ der andere Vorschläge wie "Theseus und der marathonsche Stier" oder "Theseus raubt Antiope" für weniger wahrscheinlich hielt. Doch befriedigt der Vorschlag Paribenis keineswegs; man hat nicht den Eindruck, daß der Jüngling alle seine Kräfte dafür einsetzt, um einen Felsen hochzustemmen, zumal die Haltung des Beines dabei sinnlos wäre. Auch mußte Paribeni auf eine Erklärung der Streben und Stützen der Statue (s.u.) verzichten.

Andere Vorschläge erweisen sich ebenfalls als verfehlt. Die Statue kann nicht Teil etwa einer Ringergruppe⁴¹ sein, da sich bei einer solchen ein enger körperlicher Kontakt ergibt und nichts auf einen Gegner — einen Pankratiasten oder einen Kentaur — hinweist. Aus gleichem Grund scheitert auch der Vorschlag Guerrinis,⁴² die glaubte, den Raub der Antiope durch Theseus als Thema der Gruppe nachweisen zu können. Dieser ist überzeugend nicht darzustellen ohne ein kräftiges Zupacken und ein Ansichdrücken der Beute. Da davon an dem Jüngling vom Esquilin keine Spur zu entdecken ist, kann er nicht als Räuber der Antiope aufgefasst werden, sei es daß die Entführung zu Fuß oder mit dem Wagen erfolgte. Letzteres machte La Rocca⁴³ zur Grundlage seine neuen Rekonstruktion, die die alte durch Hinzufügung einer Antiope erweitert. Wie diese ausgesehen habe, vermag er freilich nicht zu sagen,⁴⁴ und auch die Entführungsszenen auf lokrischen Tonreliefs,⁴⁵ die er vergleicht, helfen da nicht weiter. Die beiden Varianten der Rekonstruktionszeichnung zeigen die Unmöglichkeit, den Theseus, der als Heros nackt die Zügel in der Hand den Wagen besteigt, mit der Gestalt der Antiope zu verbinden, die er «stringe al suo fianco».⁴⁶

Nur soviel haben die Untersuchungen von Pari-

beni, Guerrini und La Rocca erbracht, daß die Benennung des Jünglings gesichert sein dürfte. Dieser so sorgfältig frisierte, vornehme Held kann nur der attische Heros Theseus sein. Dieser ist in der Regel bekleidet, mindestens mit einem Tuch über den Schultern; und dies natürlich auch bei dem Raub der Antiope.⁴⁷ Wenn er nackt erscheint, so hat er sein Gewand abgelegt, weil es ihn bei einer seiner Taten stört. Insofern verfolgte Paribeni eine richtige Spur.

Zur Ermittlung des Gegners geben die Reste von Streben und Stützen, die der Marmorkopist einzufügen gezwungen war, wichtige Hinweise.⁴⁸ Sie beweisen zunächst noch einmal die Unhaltbarkeit der bisher gemachten Rekonstruktionsvorschläge.

Die Strebe von quadratischem Querschnitt an der Innenseite des rechten Knies⁴⁹ (Abb. 1) kann dieses nicht mit dem Geländer eines Wagenkorbes verbunden haben, das aus Marmor gearbeitet selbst zu zerbrechlich gewesen wäre,⁵⁰ um als stabilisierendes Element dienen zu können. Der Gedanke ist ohnehin abwegig, da er voraussetzt, daß der Jüngling und der Wagen aus einem Block gearbeitet gewesen wären. Aus ähnlichem Grund ist auszuschließen, daß diese Strebe das Knie des Jünglings mit einer weiblichen Gestalt verband. Ganz sinnlos wäre sie vollends bei einem den Felsen hochstemmenden Theseus; dort ginge sie ins Leere.⁵¹

Eine Stütze unter dem rechten Oberschenkel⁵² hat nur eine Spur hinterlassen; sie war wohl von ovalem Querschnitt und führte zur Plinthe. Bei einem wagenbesteigenden Theseus hätte eine solche dem ausgestreckten Bein fast parallel verlaufende Stütze wenig Sinn und hätte nur gestört.

Wichtig sind auch die rechteckige Vertiefung auf der Oberseite des rechten Knies⁵³ und das Dübelloch an der Bruchstelle des rechten Armes.⁵⁴ Sie stammen offensichtlich von einer Restaurierung. Der Arm war abgebrochen und wurde mit einem Dübel wieder befestigt, zusätzlich aber durch eine Strebe gestützt, die in die Vertiefung am Knie eingelassen wurde. Sie verlief, wie die schrägen Seiten der Vertiefung zeigen, leicht nach auswärts. Der Arm muß also frei bewegt gewesen sein; hätte die Hand einen Felsen oder die Antiope berührt, hätte sich eine einfachere Möglichkeit der Reparatur ergeben. Von besonderer Wichtigkeit ist der "puntello" an den Stirnhaaren⁵⁵ (Abb. 2-4, 8). Er ist im oberen Teil schmal und wellenförmig, und nur hier war der jetzt fehlende Teil direkt oder über eine Bosse mit den

Haaren verbunden. In Richtung auf die Stirnmitte ist zudem erkennbar, daß der Bildhauer bei der Ausarbeitung dieser Details offenbar behindert war, und zwar eben durch jenes schlangenförmige Gebilde, das weiter oben den Kopf direkt berührte. Dieses kann weder ein Fels noch eine Hand gewesen sein.

Diese technisch bedingten Streben und Stützen erlauben es aber, den Gegner des Theseus zu ermitteln und damit eine fundierte Vorstellung von der ursprünglichen Gruppe zu gewinnen.

Es ist einsichtig, daß die Strebe am rechten Knie nur ihren Zweck erfüllt, wenn sie die Verbindung zu einer festen Masse herstellte, die der Gestalt des Theseus zusätzlichen Halt geben konnte.

Die Stütze von ovalem Querschnitt kann ihren Zweck nur erfüllen, wenn sie senkrecht zur Plinthe verlaufend das Gewicht des Körpers zwischen dem nach hinten ausgestreckten Bein und dem scharf angewinkelten aufnehmen kann; daraus ergibt sich eine stärkere Neigung der Gestalt nach vorne mit annähernd waagerechten Verlauf des rechten Oberschenkels. Die Art der Wiederbefestigung des abgebrochenen Armes beweist, daß dieser frei ausgestreckt war. Der Puntello an den Stirnhaaren rührt offenbar von einem dünnen wellenförmigen Gebilde her.

Aus diesen Tatsachen ergibt sich, daß Theseus dargestellt war, wie er den bereits niedergezwungenen marathonischen Stier fesselt⁵⁶ (Abb. 5). Mit der Hand der ausgestreckten Rechten hielt er den Strick,⁵⁷ mit der Linken packte er den Schwanz des Tieres, um diesen in das System einer schmerzhaften Fesselung mit einzubeziehen. Das Schwanzende kam dabei dem Kopf des Theseus so nahe, daß es dessen Haare direkt berührte oder mit ihnen durch eine kleine Stütze verbunden war und im weiteren Verlauf den Bildhauer behinderte. Vasenbilder zeigen diese Tat des Theseus,⁵⁸ bei der er natürlich sein Gewand abgelegt hat, und bestätigen die erschlossene Rekonstruktion der plastischen Gruppe.

Homann-Wedekings Argument gegen eine Datierung der Theseusstatue vom Esquilin in frühklassische Zeit, das Motiv passe nicht in diese, ist damit hinfällig. Zudem ist ein auf der Akropolis von Athen gefundener Torso eines niedergezwungenen Stieres⁵⁹ von O. Benndorf zweifellos richtig zu einer solchen Theseusgruppe ergänzt worden. Die Datierung dieses Weihgeschenktes ist nach dem Stil nicht mit der Genauigkeit möglich, die nötig wäre um zu entscheiden, ob es vor oder nach der Zerstö-

rung der Akropolis durch die Perser entstanden ist. Damit bleibt auch die Frage unentschieden, ob diese Marmorgruppe identisch ist mit dem Weihgeschenk der Marathonier, das Pausanias auf der Akropolis erwähnt (1,27,10) oder ob dieses eine Erneuerung einer von den Persern zerstörten Gruppe war. Pausanias nennt leider weder Anlass und Zeit der Weihung, noch den Namen des ausführenden Künstlers oder das Material der Gruppe. Sie ist aber zweifellos in einer Zeit entstanden, als die Erinnerung an die Schlacht bei Marathon noch lebendig war, in der Theseus den Griechen Hilfe leistete, und steht im Zusammenhang mit der Theseusverehrung, die in der Überführung seiner Gebeine nach Athen durch Kimon ihren Höhepunkt fand. Der wiedergefundene Torso des bezwungenen Stieres ist von Benndorf zweifellos richtig gedeutet worden, und einen Theseus, der den marathonischen Stier fesselte, sah auch Pausanias, der dazu daran erinnerte, daß Theseus dann den Stier auf die Akropolis von Athen brachte und dort der Athena opferte.⁶⁰

Man wird also vermuten dürfen, daß der Theseus vom Esquilin von einer Gruppe stammt, die jene auf der Akropolis⁶¹ nachbildete. Damit wird die durch die von Homann-Wedeking eingeleitete Kritik in den Hintergrund gedrückte Frage nach dem Schöpfer dieses Werkes wieder aufzunehmen sein. Dabei ist die enge stilistische Verwandtschaft des Theseus mit dem Omphalos-Apollon (Abb. 9) und dem Poseidon vom Kap Artemision⁶² (Abb. 6) in dem Sinne zu deuten, daß es sich um Werke ein und desselben Meisters handelt. Dessen Stil zeichnet sich durch technische Präzision, strenge Kühle und eine fast abweisende Schärfe aus. Von den bisher vorgeschlagenen Namen stehen heute eigentlich nur noch Onatas und Kalamis zur Diskussion.⁶³ Homann-Wedeking,⁶⁴ der den Omphalos-Apollon dem Kalamis zuschreibt, versuchte den Poseidon vom Kap Artemision mit dem istsmischen Poseidon zu identifizieren, den Herodot erwähnt, und von dem Homann-Wedeking annahm, er sei ein Werk des Onatas gewesen. Auf eine stilistische Verwandtschaft mit einem auch nur vermutungsweise auf Onatas bezogen Werk konnte er nicht verweisen. Als eine Arbeit eines Aigineten beweist die Sphinx von Aigina⁶⁵ (Abb. 10) mit ihrer weichen Modellierung und ihren leicht sentimentalischen Ausdruck, daß hier eine Kunstart gepflegt wurde, die von der des Poseidon vom Kap Artemision völlig verschieden ist. Hätten die späteren Kunstkenner sich für den Stil

dieses Meisters interessiert, so hätten sie ihm auf der "Härteskala"⁶⁶ gewiss einen "weicheren" attestiert als dem Kalamis.

Natürlich ist die Marmorsphinx kein eigenes Werk des Bronzegießers Onatas, doch dürfte sich in ihr der Stil dieses führenden Meisters von Aigina widerspiegeln. Er findet sich ähnlich wieder in einem Marmorkopf des Vatikan⁶⁷ (Abb. 11), der vermutlich eine Kopie der Nestorstatue aus dem Achäerweihgeschenk in Olympia — ein Werk des Onatas — ist. An diesen Kopf wiederum schließt sich die Bronzestatue von Riace⁶⁸ an, die die des Taras aus dem Tarentiner-Weihgeschenk in Delphi und damit ein Werk des Onatas sein dürfte. Wenn diese Zuschreibungen berechtigt sind, muss der Name Onatas für die Gruppe der Werke um den Omphalos-Apollon ausscheiden. Es ist ohnehin wenig wahrscheinlich, daß es so zahlreiche Kopien von Werken eines Meisters gegeben haben sollte, dessen Name in späterer Zeit vergessen war; Plinius erwähnt ihn nicht einmal.⁶⁹

Wenn demnach wieder zu der alten Zuschreibung des Omphalos-Apollon durch Conze⁷⁰ an Kalamis zurückzukehren ist, so handelt es sich bei ihm um einen Meister, dessen Werke Plinius lobend erwähnt⁷¹ und über dessen Stil die Kenner diskutierten. Man pries die Exaktheit seiner Arbeit und fand die leicht gemilderte Strenge seiner Werke besonders reizvoll.⁷² Diese Charakteristik deckt sich ziemlich genau mit dem Eindruck, den die Werke um den Omphalos-Apollon machen, und wenn diese eine sehr ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit und einen sehr einheitlichen Stil erkennen lassen, so wird dies und die Bemerkung des Pausanias, er habe die Bronzeknaben auf der Altismauer sofort als Werke des Kalamis erkannt,⁷³ die Meisterfrage entscheiden.

Die Gruppe von Theseus mit dem marathonischen Stier, die Pausanias auf der Akropolis sah, war demnach ein Werk des Kalamis. Einem Römer gefiel sie offenbar so gut, daß er eine Kopie von ihr besitzen wollte. Vielleicht sollte sie ihn nur an seine Griechenlandreise erinnern, vielleicht reizte ihn das Thema oder war es die Schönheit des jungen Heros oder der berühmte Künstlername, die ihn begeisterten? Die beiden Repliken des Theseuskopfes,⁷⁴ die wohl von Hermen stammen, beweisen die Wertschätzung des Werkes als eine glänzende Verkörperung des Theseus-Ideals.⁷⁵ Wer eine Kopie der ganzen Gruppe besitzen wollte, war wohl ein besonderer Kenner, der auch nicht nur den Theseus bewunder-

te, sondern nicht weniger die animalische Schönheit des Stieres.

Möglicherweise besaß jener Kunstfreund auch das Marmorpferd⁷⁶ (Abb. 12-14), das bis zur Wiederentdeckung durch La Rocca im Conservatorenpalast so gut wie unbeachtet blieb. Die hohe Qualität dieses Pferdebildes, demgegenüber die von La Rocca verglichenen aus dem Ostgiebel des Zeustempels in Olympia eher routiniert und handwerklich wirken, lassen die Schönheit des zugrundeliegenden Bronzeoriginals ahnen. La Rocca hat mit Recht aus der Ähnlichkeit der Haarwiedergabe geschlossen, daß Pferd und Theseus einem Meister zuzuschreiben sind. Zur Rekonstruktion eines Gespannes ist das Pferd freilich nicht zu gebrauchen; es war nicht angeschnitten.⁷⁷ Der Künstler hatte offenbar die Aufgabe, ein ganz bestimmtes Pferd in seiner individuellen Schönheit und Vollkommenheit darzustellen. Einzelstatuen von Rassepferden standen in archaischer Zeit auf der Akropolis von Athen, als willkommenes Weihgeschenk an Athena, die nach der Vorstellung eines Vasenmalers wohl auch eigenhändig ein Pferd modellierte (Abb. 15)⁷⁸; und auch später werden Pferdezüchter ihren in Zucht und Sport bewährten Tieren Denkmäler gesetzt haben.⁷⁹ Caesar ehrte das Andenken an sein Lieblingspferd durch eine Statue am Tempel des Venus Genetrix,⁸⁰ und wenn auch Augustus seinem Pferd einen "tumulus" errichtete,⁸¹ so folgte er damit einer alten griechischen Sitte.⁸²

Das dem Marmorpferd zugrundeliegende Bronzeoriginal (Abb. 16) muss ein Werk aus der Zeit um 470 v.Chr. gewesen sein, was besonders die Verwandtschaft mit den beim Wagenlenker von Delphi gefundenen Resten der Pferde⁸³ nahelegt. So wird man wieder auf Kalamis geführt, den Meister, den Properz⁸⁴ in der Reihe der berühmtesten griechischen Bildhauer als denjenigen anführt, dessen

so naturgetreue Pferdebilder seinen Ruf begründeten. Auch Ovid⁸⁵ nennt die Pferdebilder als Quelle des Ruhmes, den Kalamis genoss.

Diesen hatte Kalamis durch seine Quadrigen und Bigen, aber auch durch die beiden Pferde neben der von Onatas geschaffenen Quadriga des Hieron, auf denen Knaben saßen, erworben,⁸⁶ doch schuf er gewiss auch andere Pferdestatuen, von denen die Überlieferung im einzelnen nichts weiß. So wäre es denkbar, daß Hieron seinen Hengst Phereikos,⁸⁷ den "blondhaarigen",⁸⁸ der in Olympia und Delphi siegte und dessen Lob Pindar⁸⁹ und Bacchylides⁹⁰ sangen, in Delphi oder Olympia mit einer Statue ehrte, die die besondere "Charis"⁹¹ dieses edlen Tieres verewigte. Der Ruf, den damals Kalamis als Pferdebildner genoss, hätte ihn für diese Aufgabe besonders empfohlen.

Der Kunstkenner, der ein solches Bronzepferd kopieren ließ, war gewiss nicht nur ein Pferdefreund, der sich an dem Porträt eines berühmten Pferdes begeisterte; er wollte wohl auch ein Werk des Kalamis besitzen, dessen Pferdebilder die Dichter so rühmten. An der Theseusgruppe gefiel ihm vielleicht auch nicht nur die edle Schönheit des attischen Heros, und die künstlerische Meisterschaft des Kalamis, sondern im besonderen auch die glänzende Wiedergabe der tierischen Natur in dem Marathonischen Stier. Vielleicht hatte sich diese zu messen an der berühmten Kuh des Myron.⁹² Die Marmorkuh im Palazzo dei Conservatori,⁹³ die Delbrück⁹⁴ als Kopie dieses Meisterwerkes erkannte, ist wie die Theseusgruppe bei S. Eusebio gefunden worden. Und Myrons Kuh nennt Ovid⁹⁵ in einem Atem mit den berühmten Pferdebildern des Kalamis: «vindicat ut Calamis laudem, quos fecit, equorum; ut similis verae vacca Myronis opus».

Archäologisches Institut
der Universität - Mainz

¹ Z.B. E. HOMANN-WEDEKING, *RM* 55, 1940, 214 ff. Taf. 20. H.V. STEUBEN - P. ZANKER, *AA* 1966, 69 ff. Abb. 1-8. W. TRILLMICH, *JdI* 88, 1973, 250 Abb. 1-4.

² HELBIG II⁴ (1966) 320 ff. Nr. 1505 (W. FUCHS). Zuletzt E. LA ROCCA, *L'Auriga dell'Esquilino* (1987). Dort S. 50 Anm. 46 die ältere Literatur.

³ B. SISMONDO RIDGWAY, *The severe Style in Greek Sculpture* (1970) 61 f. 74 Abb. 94.95.97.

⁴ MW 115 f.

⁵ Z.B. L. CURTIUS, *Antike Kunst* II 1, (1938) 252. E. STRONG in: *Strena Helbigiana* (1900) 296. STUART-JONES, *Pal. Cons.* 24 Nr. 4. U. HAUSMANN, *Hellenistische Relief-*

becher (1959) 77. RIDGWAY, a.O. 64. Dagegen weist V.H. POULSEN, *Act Arch.* 11, 1940, wie LIPPOLD, *Plastik* 132 den "Wagenlenker" einem anderen Meister zu. Auch FUCHS (Anm. 1) trennt den Meister des Omphalos-Apollon von dem "Meister des kapitolinischen Wagenlenkers".

⁶ A. CONZE, *Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik* (1869) 19. Eine Übersicht über die Geschichte der Kalamis-Forschung gibt J. DÖRIG, *JdI* 80, 1965, 138 ff.

⁷ Sie sind bei SISMONDO RIDGWAY, a.O. (Anm. 3) 62 aufgezählt.

⁸ LA ROCCA, a.O. 28 ff. mit Abb.

⁹ RM 55, 1940, 214 ff.

¹⁰ AA 1966, 69 ff.

¹¹ SISMONDO RIDGWAY, a.O. 134 f. Dies. *Roman Copies of Greek Sculpture* (1984) 52. TRILLMICH, a.O. (Anm. 1) 250 f.

¹² So E. PARIBENI, *BullCom* 74, 1951-52, 13 ff. HAUSMANN, a.O. (Anm. 5). FUCHS, a.O. (Anm. 1).

¹³ S.o. 39 ff.

¹⁴ A. REIFF, *Interpretatio, Imitatio, Aemulatio* (1959). Aus der Literaturgeschichte in die Kunstgeschichte eingeführt von R. WÜNSCHE, *Der Jüngling vom Magdalensberg*, in: *Festschrift L. Dussler* 1982, 64 ff. Zögernd übernommen von TRILLMICH, a.O. 248 ff.

¹⁵ G. HAFNER, *Als Kunst Geschichte machte* (1983) 53 ff.

¹⁶ Zum Doppelzopf s. G. HAFNER, in: *ΘΕΟΠΙΑ, Festschrift W.-H. Schubardt* (1960) 82 ff. Drs. *Ein Apollon-Kopf in Frankfurt* (1962) 13 ff. B. SISMONDO RIDGWAY, a.O. 61 Abb. 72, 74-91, 94-102.

¹⁷ CHR. KAROUSOS, *Deltion* 13, 1930/31, 41 ff. besonders 80 f. Abb. 26.27 S. aber auch der "Blonden Kopf", SCHRADER, *Die Archaischen Marmorwerke den Akropolis* (1939) 197 Abb. 187 oder den "Zugreifenden" aus Aigina, D. OHLY, *Die Aegineten I* (1976) 51 ff. Abb. 46 Taf. 27.29.

¹⁸ a.O. 215.

¹⁹ *BullCom* 16, 1888, 335 ff. Taf. 15.16.18.

²⁰ *Geschichte der griechischen Plastik I* (1897) 446.

²¹ MW 116.

²² G. HAFNER, *Viergespanne in Vorderansicht* (1938) 48 ff.

²³ München, Glyptothek. B. VIERNEISEL-SCHLÖRB, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1979) 370 ff. Abb. 180 ff.

²⁴ 34, 77.

²⁵ So Bleistiftnotiz von P. WALTER in FURTWÄGLER, *Beschreibung der Glyptothek* zu Nr. 298. S. VIERNEISEL-SCHLÖRB a.O. 357 Anm. 21.

²⁶ *Lysippos* (1927) 45 f.

²⁷ AM 63/64, 1938-39, 72 f.

²⁸ a.O.

²⁹ Dies nehmen JOHNSON a.O. 46, GEBAUER a.O. 73 und VIERNEISEL-SCHLÖRB a.O. 370 an.

³⁰ So richtig E. SCHWARZENBERG, in: *Wandlungen, Festschrift E. Homann-Wedeking* 1975, 173 gegen GEBAUER a.O. 72.

³¹ VIERNEISEL-SCHLÖRB a.O. 372 Sie nimmt daher zwei Quadrigen an und postuliert für die des Alexander das Motiv der Wagenbesteigens, das dann vollends ohne Sinn ist. Bei der von ihr richtig festgelegten Hauptansicht der Statue (3/4 von rechts) müßte zudem eine Schrägansicht des Gespannes und eine weitgehende Verdeckung der Gestalt in Kauf genommen werden.

³² Auch GEBAUER a.O. 73 sah in der Nacktheit den "schwersten Einwand" gegen seine Rekonstruktion, an der er dennoch festhielt.

³³ S. SCHWARZENBERGER a.O. 172 ff. N. HIMMELMANN, in: *Herrscher und Athlet* (1989) 95.98.

³⁴ G. GHIRARDINI, *BullCom* 16, 1888, 335 ff. Taf. 15.16.18. Sie wurde durch HELBIG, *Führer I* (1891) 458 f. Nr. 592 populär.

³⁵ HELBIG I³ (1912) «rätselhaft, wie Nacktheit zu erklären». Daß diese mit einem Wagenlenker unvereinbar sei, betonten R. HERBIG, RM 66, 1941, 99 f. Anm. 5 und PARIBENI a.O. 13 ff.

³⁶ London British Museum. J.D. BEAZLEY, *JHS* 47, 1927, 67 Taf. 13. LA ROCCA a.O. 50 Anm. 48 (l'auriga nudo). Sie wurde von PARIBENI a.O. 15 richtig interpretiert.

³⁷ *Der Sport im Altertum* (1927) 133.

³⁸ a.O. 13 ff.

³⁹ a.O. "castello di carte di argomenti zoppicante".

⁴⁰ a.O. (Anm. 2) S. auch K. SCHEFOLD, *Die Urkönige* usw. (1988) 235.306 ("schöne Vermutung").

⁴¹ L. CURTIUS bei STUART JONES, *Cat. Pal. Cons.* 372 HERBIG, a.O. (Anm. 35) 99 f. Anm. 5. HAFNER a.O. (Anm. 22) 95 Anm. 38.

⁴² L. GUERRINI, *ArchClass* 11, 1959, 171 ff. Taf. 41-53.

⁴³ a.O. Das Problem der Nacktheit des Wagenlenkers löst er mit der Feststellung, ein Heros könne sehr wohl auch nackt einen Wagen lenken.

⁴⁴ a.O. 35. «Pur lasciando sospeso il problema iconografico della figura femminile, risolvibile evidentemente in vari modi». Es ist jedoch in keiner Weise lösbar.

⁴⁵ a.O. 34 f. Abb. P. ORSI, *Boll dA* 3, 1909 25 Abb. 30. H. PRÜCKNER, *Die lokrischen Reliefs* (1968) 72 Taf. 81. Die Deutung ist unsicher. s. hier Anm. 47. Auch hier sind Räuber und Beute eng verbunden. Nur der Typus 31 (Orsi) käme der Rekonstruktionszeichnung LA ROCCAS entgegen; doch ist dort kein gewaltsamer Raub dargestellt.

⁴⁶ a.O. 31. Taf. XIV. Die Gruppe aus dem Giebel von Eretria a.O. 32 Abb. beweist nicht, daß es dieses Motiv in der Freiplastik gegeben habe; sie ist nicht "a tutto tondo" (32) sondern als Relief gearbeitet und auf dem Giebelhintergrund befestigt, s. R. LULLIES, *Griechische Plastik* (1956) 48 Abb. 66-68.

⁴⁷ F. BROMMER, *Theseus* (1982) 110. Oft erscheint Theseus als Hoplit. Das stark ergänzte Bild einer Hydria in Leningrad, K. SCHAUENBURG, *JdI* 73, 1958, 59 ff. Abb. 7 verbindet die Gestalt eines nach links laufenden in-schriftlich als Theseus bezeichneten Hopliten mit einer Entführungsszene, die Schauenburg 59 auf Hades und Kore bezieht; der nackte Knabe auf dem Wagen sei "eine untergeordnete Gottheit".

⁴⁸ HELBIG, *Führer I*³ (1912) 557 wies auf die Wichtigkeit der Stützen hin, resigniert aber; "doch bleibt es ungewiss, in welcher Weise" sie auszuwerten seien. HAUSMANN a.O. (Anm. 5) 77 wertet sie als nur für den Transport zur Sicherheit angebracht ab. LA ROCCA a.O. 16. 31 ausführlich über diese Stützen.

⁴⁹ LA ROCCA a.O. 14 Abb.

⁵⁰ Da sie abgebrochen ist, kann sie nicht "viel zu kurz" sein "um an der gegenüberliegenden Wagenkorbbwand befestigt zu werden". (So HAUSMANN a.O. 77).

⁵¹ PARIBENI a.O. (Anm. 12) 16 sah dies Schwierigkeit. FUCHS in: HELBIG II⁴ 321 geht darüber stillschweigend hinweg.

⁵² LA ROCCA a.O. 16 Abb.

⁵³ LA ROCCA a.O. 16 Abb.

⁵⁴ LA ROCCA a.O. 14 Abb.

⁵⁵ LA ROCCA a.O. 14 Abb. Taf. 2.

⁵⁶ G. HAFNER, *Geschichte der griechischen Kunst* (1961) 150 f. FUCHS a.O. (Anm. 51) lehnt diese Rekonstruktion ab, ohne Gründe dafür anzugeben. LA ROCCA a.O. 23 vermisst die notwendige "tensione muscolare", beobachtet jedoch selbst 31 die "forte tensione muscolare". Daß die "struttura del corpo" "troppo rigida" sei, kann eine Ablehnung des Vorschlages kaum begründen.

⁵⁷ Er kann nur als Bronzedraht eingefügt gewesen sein. Dieses technische Problem würde nicht erleichtert, wenn man die Version des Sophokles (Frg. 25 P) akzeptiert, wonach Theseus den Stier mit Lygos-Zweigen gefesselt habe.

⁵⁸ F. BROMMER, *Vasenlisten*³ (1973) 252 ff. Drs. *Theseus* (1982) 27 ff.

⁵⁹ O. BENNDORF, *Öjh* 1, 1898, 191 ff. H. SCHRADER, *Archaische Marmorbildwerke der Akropolis* (1939) 265 f. Nr. 379. Abb. 299.300. BROMMER, *Theseus* 33 f.

⁶⁰ Andere Versionen s. BROMMER, *Theseus* 27 f.

⁶¹ Anders rekonstruiert HAUSMANN a.O. 73 f. diese Gruppe im "Mitlauf"-Typus und ergänzt den Theseus im Conservatorenpalast als eine Kopie dieser Gruppe entsprechend. Diese verbieten aber allein die vorgestreckten Arme. An die typischen Mithras-Gruppen erinnert die Anth. Gr. 16, 105. beschriebene Bronzegruppe, s. HAUSMANN a.O. 132 und BROMMER a.O. 33. Die Frage, aus welcher Richtung der "Sieger" komme, ist bei der rekonstruierten Gruppe unwichtig, da sie nicht auf eine Ansicht festgelegt war.

⁶² S.o. Anm. 3.17 Omphalos-Apollon und Poseidon vom Kap Artemision gleicher Meister CHR. KAROUSOS a.O. 82. So auch V.H. POULSEN a.O. 68, DÖRIG, in J. BOARDMAN u.A. *Die griechische Kunst* (1966) 127 f. Drs. *Onatas* 19.8. Nahestehend LIPPOLD, *Plastik* 131. Zweifeln RIDGWAY a.O. 63 f.

⁶³ S.o. Anm. 62 Die Namen Pythagoras, Kleitos von Sikyon, Hageladas und Myron, ziemlich willkürlich genannt, fanden keine Resonanz. Kalamis z.B. E. STRONG a.O. (Anm. 5) 296, E. BUSCHOR, *Die Plastik der Griechen* (1958) 69, HAUSMANN a.O. 77 Skeptisch CURTIUS a.O. (Anm. 5) "Kalamis oder Onatas" "reine Theorie".

⁶⁴ a.O. (Anm. 1) obwohl seine Vermutungen durch keinerlei Argumente gestützt sind und auch jeder Wahrscheinlichkeit entbehren, überzeugten sie LIPPOLD, *Plastik* 101 f. der die ganze Gruppe dem Onatas zuschrieb, und J. DÖRIG, a.O. (Anm. 62) 142, der von einem "bestechenden Vorschlag" spricht.

⁶⁵ HOMANN-WEDEKING a.O. 200 Taf. 24. J. DÖRIG, *Onatas of Aegina* (1977) 7 Abb. 3.4. LIPPOLD, *Plastik* 101 und DÖRIG a.O., Drs. *Jdl* 80, 1965, 143, Drs. in J. BOARDMAN u.A. *Die griechische Kunst* (1966) 128 sehen eine stilistische Verwandtschaft mit dem Omphalos-Apollon, den DÖRIG demzufolge dem Onatas zuschreibt, während POULSEN, *ActArch.* 11, 1940, 68 ff. folgert, auch die Sphinx müsse attisch sein.

⁶⁶ QUINT. *Inst. orat.* 12, 107. CIC. *Brutus* 18, 70 s. auch Anm. 72.

⁶⁷ G. HAFNER, *Ein vergessenes Meisterwerk*, in *ΘΕΟΡΙΑ*, *Festschrift W.-H. Schuchhardt* (1960) 79 ff.

⁶⁸ G. HAFNER, *Taras und Phalanthos*, in: *Klearchos* 93-96, 1982, 95 ff.

⁶⁹ Die Aegineten galten als altertümlich, archaisch. s. HAFNER a.O. (Anm. 68) 84 ff. Die Werke des Onatas sind nur bei Pausanias erwähnt. Sie fanden allenfalls Interesse wegen des Themas; so entführte Nero den Odysseus der Achäergruppe in Olympia (Paus. 5,25,8) und der zu diese Denkmal gehörige Nestor war wohl die einzige Statue dieses Helden, die einem Kopisten zur Verfügung stand, wenn er einen Nestor zu liefern hatte. Der Versuch von J. DÖRIG, *Onatas of Aegina*, 8 ff. römische Kopien von Werken des Onatas ausfindig zu machen, ist also von vornherein wenig erfolgversprechend.

⁷⁰ S.o. Anm. 6.

⁷¹ 34, 71.

⁷² PROPERZ III 9,10 "exactis... equis", CIC. *Brut.* 18,70 bezeichnet seinen Stil als etwas weicher als den des Kanachos, QUINT. *Inst. orat.* 12,107 als weniger hart als den des Kallon und Hegesias; nach beiden Autoren hatte er noch nicht die Weichheit eines Myron. DION. HAL. *De Isocr.* 541 hebt die λεπτότης und χάρις des Kalamis hervor, womit er gewiss die "subtilitas", die äußerst feine Detailausarbeitung meint, die auch für Kallimachos charakteristisch sei. Daß diese beiden Künstler sonst den gleichen Stil gehabt hätten, behauptet er ebenso wenig wie von Phidias und Polyklet, die er ebenfalls in einem Atemzug nennt, als "Götterbildner" im Gegensatz zu Kalamis und Kallimachos als "Menschenbildner". FRONTO, *Ad Verum* 1,113,17, der es für wider die Natur hält, von Kalamis "lepturga" zu erwarten, scheint der Meinung des Dionysios zu widersprechen; jedoch ist die Lesung unsicher. Zu den Urteilen über den Stil des Kalamis s. FR. STUDNICZKA, *Kalamis* (1907) 84 ff.

⁷³ 5,25,5.

⁷⁴ LA ROCCA a.O. 28 ff. Abb. Ihnen fehlt der "puntello" an der Stirnhaaren; sie waren also wohl isoliert kopiert.

⁷⁵ FUCHS a.O. "eines der überzeugendsten und vergeistigsten Bilder des attischen Heros Theseus". Daß der

von Dionys v. Halikarnass speziell als "Menschenbildner" bezeichnete Kalamis bei einer Gespanngruppe für den Lenker die Gefälligkeit des Praxiteles in Anspruch nehmen musste, wie die von Plinius referierte Legende (34,71) besagt, bestreitet derselbe Plinius mit dem Hinweis auf eine Gestalt des Kalamis, die von keinem anderen Künstler übertroffen wurde; leider bleibt ungewiss, um welche Statue es sich handelt, da die Lesung "Alkmene" unsicher ist. (FR. LORBER, in: *Tainia, Festschrift R. Hampe* 1980, 197 ff.) JEX-BLAKER, *Plinius* 58 erschloss aus dem Text ein Bildnis des Dichters Alkman, wodurch die Behauptung des Plinius hinsichtlich der Menschenbilder deutlicher bewiesen würde als mit einer Heroine, auch wenn es galt, den Kalamis nicht nur als Spezialisten für Pferdebilder hinzustellen. Sollte sich diese Lesung bewähren, könnte der bärtige Kopf von der Akropolis, den G. DONTAS, *ASA* 21-22 1959-1960, 309 ff. Abb. 1-3 dem jungen Phidias, J. DÖRIG, *Onatas* 18 ff. Abb. 25.27.29 dem Onatas zuschreibt, dessen stilistische Verwandtschaft mit Omphalos-Apollon und Poseidon vom Kap Artemision auch SISMONDO RIDGWAY a.O. 64 feststellte, den spartanischen Dichter darstellen. Seine Abkunft aus Lydien könnte eine originelle Kopfbedeckung hervorgehoben haben.

Das Mosaikbildnis in Sparta, DAUX, *BCH* 90, 1966, 1794 Abb. 3 bezeugt, wenn die Beischrift AKMAN richtig auf Alkman bezogen wird, ein anderes Bildnis des Dichters; Eine Bronzestatue in Konstantinopel deutete CHRISTODOR, *Ekphr.* 395 auf Alkman. Sie wären Bildnisse anderer Künstler, die aber eben Kalamis nicht übertroffen hätten.

⁷⁶ STUART JONES a.O. 157 Nr. 6 Taf. 58. Nicht in HELBIG 4.

⁷⁷ Der Einwand, der Kopist habe das Pferd aus dem originalen Zusammenhang einer Quadriga herausgelöst und das Zaumzeug weggelassen, da es ihm nur auf die Schönheit des Tieres ankam, ist durchaus möglich, nur fehlt dann eben jeder Beweis für den von LA ROCCA geforderten Zusammenhang. Jener "perno", von welchem LA ROCCA annahm, er habe das linke Hinterbein des Pferdes mit dem Wagen verbunden, diene offenbar zur Stabilisierung des Schwanzendes. Der erhaltene Teil des Pferdeschwanzes, in Gipsergänzung neu befestigt, ist mit größerem Abstand und Schwung so zu ergänzen, daß diese Verstrebung nötig wurde.

⁷⁸ SCHRADER a.O. (Anm. 59) 240 ff. Nr. 320 Taf. 147-150 E. LANGLITZ u. W.-H. SCHUCHHARDT, *Archaische Plastik auf der Akropolis* (1948) Taf. 55.57. ("Wei-hung eines siegreichen Rennpferdes"). H. PAYNE, *Archaische Marble Sculpture from the Acropolis* (1950) 52 Taf. 139.2. 140. Zur Athena als Herrin der Pferde s. N. Yalouris, *MusHelv* 7, 1950, 19 ff. 47 ff. Kanne in Berlin FR 162,3.

⁷⁹ So erhielt die Stute "Aura", die beim Rennen den Reiter abwarf und dennoch siegte, von ihrem Besitzer Pheidolas eine Statue (PAUS. 6, 13,9). Dessen Söhne errichteten in Olympia eine Stele mit dem Bild des Pferdes "Lykos", das bei den isticischen und olympischen Spielen gesiegt hatte (PAUS. a.O. 10).

⁸⁰ PLIN. 8,155.

⁸¹ a.O.

⁸² HERODOT 6, 103 berichtet, die Stuten, die dreimal in Olympia siegten, seien gegenüber dem Grab des Kimon bestattet worden; nach AELIAN h.a. 12,40 geschah dies auf Veranlassung des Miltiades, und auch der Spartaner Euagoras habe seine siegreichen Pferde durch eine großartige Grabmal geehrt. Von Grabhügeln und Pyramiden für Pferde in Akragas berichtet PLINIUS a.O.

⁸³ Bei der Versuch, das dem Pferd im Konservatorenpalast zugrunde liegende Bronzeoriginal zu rekonstruieren, ergibt sich ein ungewöhnliches Motiv. Das rechte Hinterbein war vorgestellt, weswegen der Kopist es nicht mit dem linken durch einen Steg verbinden konnte, wie er es bei den ziemlich parallelaufenden Vorderbeinen getan hat. Der sich ergebende Stand betont die "Individualität" des Tieres und ist dem menschlichen Stand-Spielbein-Motiv verwandt.

⁸⁴ R. HAMPE, *BrBr* 786-790 Text (1941) 11 ff. Abb. 6-9. Auch der Schwanz ist in der Wiedergabe der Haare vergleichbar, jedoch wirkt er in seiner relativ dünnen und gleichmäßigen Form ebenso unnatürlich wie die Schwänze der Pferde im Ostgiebel des Zeustempels von Olympia (HEGE-RODENWALDT, *Olympia* - 1936 - 37 Taf. 32). Der Meister ist unbekannt, da ein Zusammenhang mit der Sotades-Signatur ebensowenig besteht wie mit der Polyzalos-Inschrift, s. HAFNER, *Sternstunden der Archäologen* (1978) 297 ff. Mit Kalamis wollte BUSCHOR, *Die Plastik der Griechen* (1958) 69 das zusammen mit dem Poseidon am Kap Artemision gefundene Bronzeperd verbinden, das wie DÖRIG, *JdI* 80, 1965, 142 nachgewiesen hat, aus spätgriechischer Zeit stammt.

⁸⁵ PROPERZ III 9,10.

⁸⁶ OVID. *Ex ponto* 4,1,33. Auch PLIN. 34, 71 lobt die Pferde des Kalamis als unvergleichlich.

⁸⁷ PAUS. 6, 12, 1 und 8, 42, 8 ff.

⁸⁸ Pherenikos war nicht etwa eine Stute, wie FR. THIERSCH, *Pindars Werke* I (1820) 4 Anm. 5 unter Bezug auf das Scholion zu Ol. I 1 behauptete. Dort (A.B. DRACHMANN, *Scholia in Pindari carmina* I - 1903 - S. 16) ist deutlich von einem männlichen Tier die Rede.

⁸⁹ BACCHYLIDES, *Epin.* 5,37. 184. Frgm. 17.

⁹⁰ Ol. 1,18. *Pyth.* 3, 74.

⁹¹ S. Anm. 89.

⁹² PINDAR Ol. 1,18.

⁹³ G. HAFNER, *Tatort Antike* (1979) 188 ff. 363 f. (Lit.).

⁹⁴ STUART JONES a.O. 97 f. Nr. 39 Taf. 34. HELBIG II⁴ 296 f. Nr. 1472.

⁹⁵ DELBRÜCK, *RM* 16, 1901, 42 ff.

⁹⁶ a.O. Anm. 85.



Abb. 1. - Theseus. Rom, Palazzo dei Conservatori.



Abb. 2. - dto. Kopf. Die Spur an den Stirnhaaren.



Abb. 3. - dto. Kopf. Die Spur an den Stirnhaaren.



Abb. 4. - dto. Kopf. Die Spur an den Stirnhaaren.

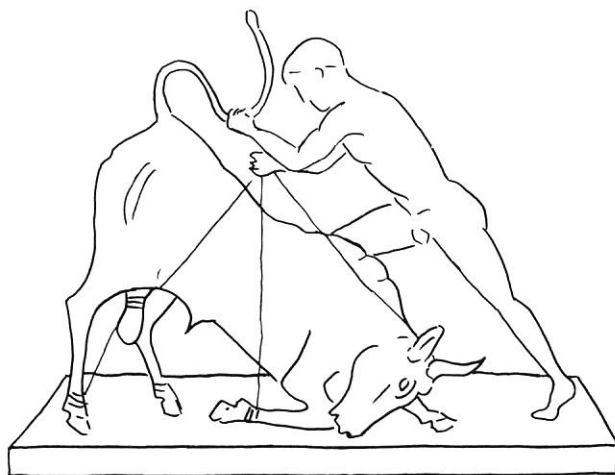


Abb. 5. - Rekonstruktions-Skizze der Gruppe "Theseus und der marathonische Stier".

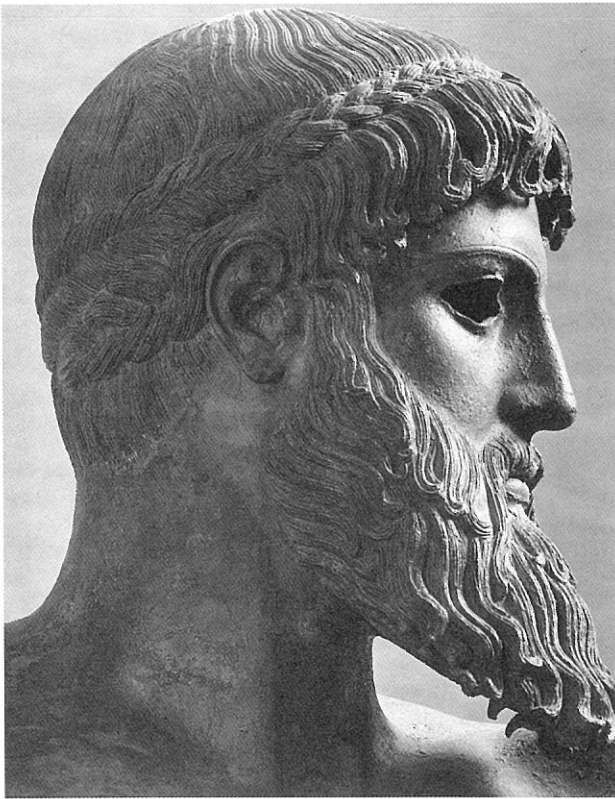


Abb. 6. - Poseidon vom Kap Artemision Athen Nationalmuseum.



Abb. 7. - Wie 1 Kopf.

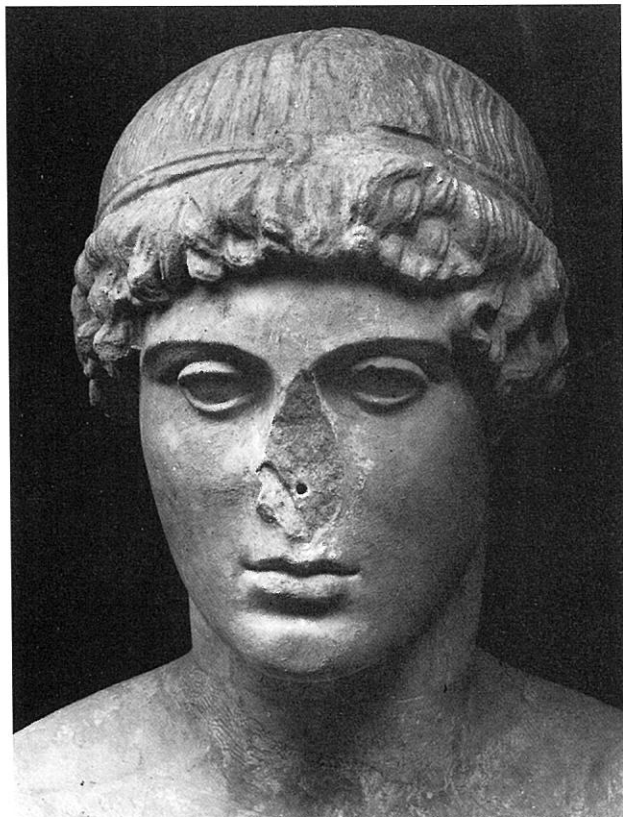


Abb. 8. - Wie 1 Kopf.

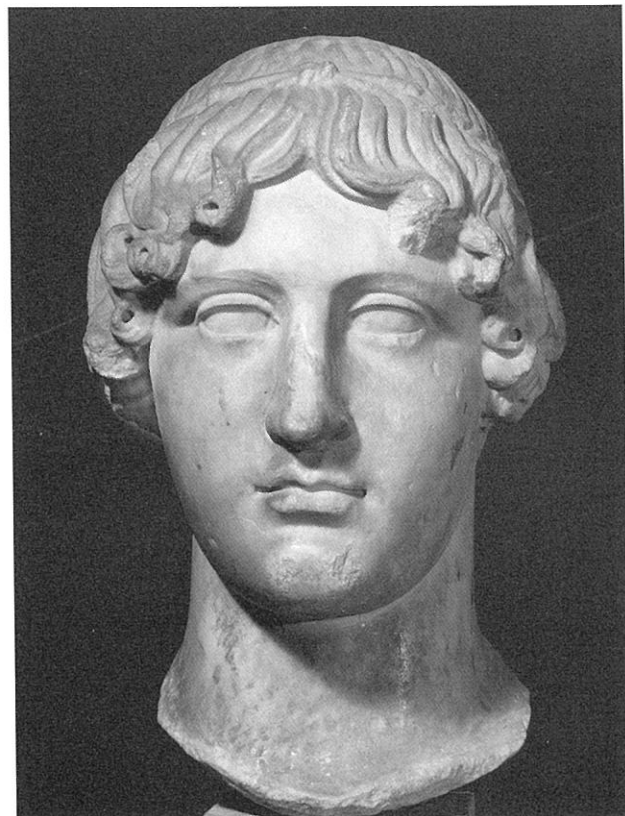


Abb. 9. - Brooklyn Museum. Kopfreplik des "Omphalos-Apollon"



Abb. 10. - Aigina, Museum. Sphinx. Kopf.

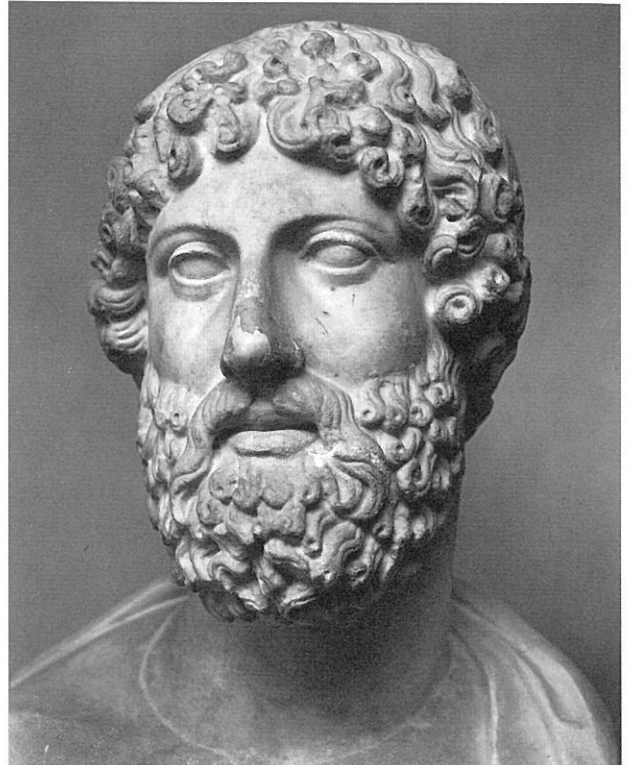


Abb. 11. - Vatikan. Kopf eines Bärtigen.

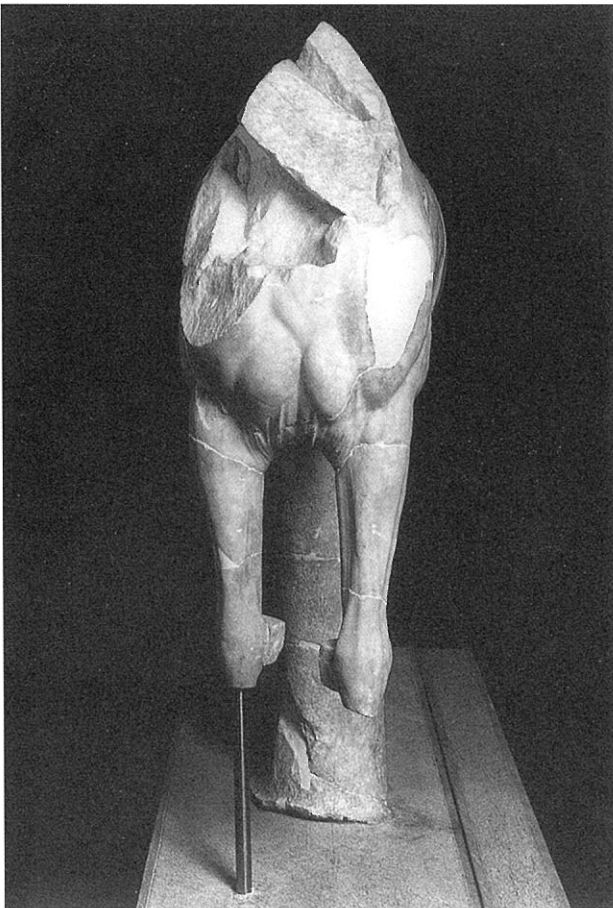


Abb. 12. - Pferd. Rom. Palazzo dei Conservatori.

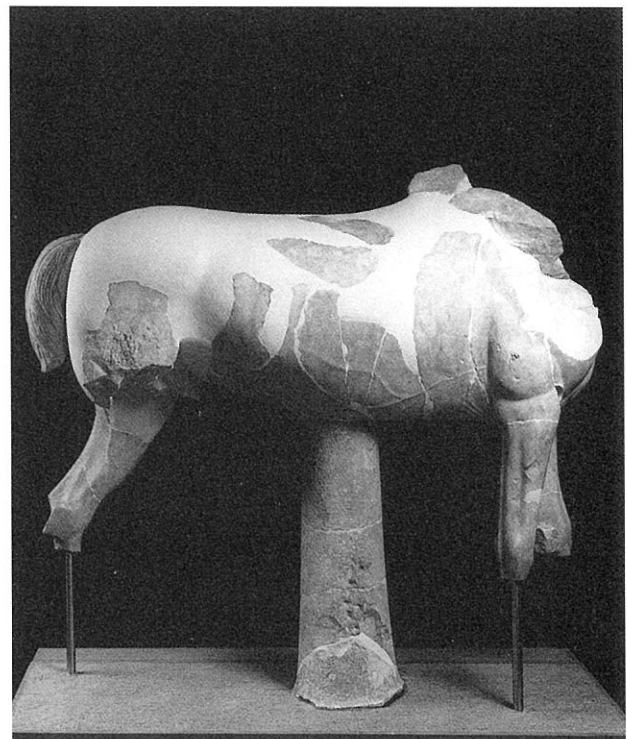


Abb. 13. - Pferd. Rom. Palazzo dei Conservatori.



Abb. 14. - Pferd. Schwanz.

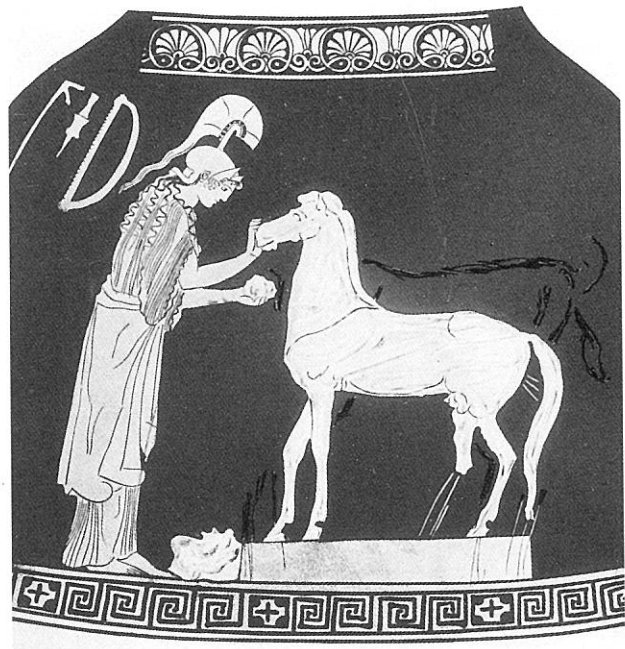


Abb. 15. - Kanne, Berlin.

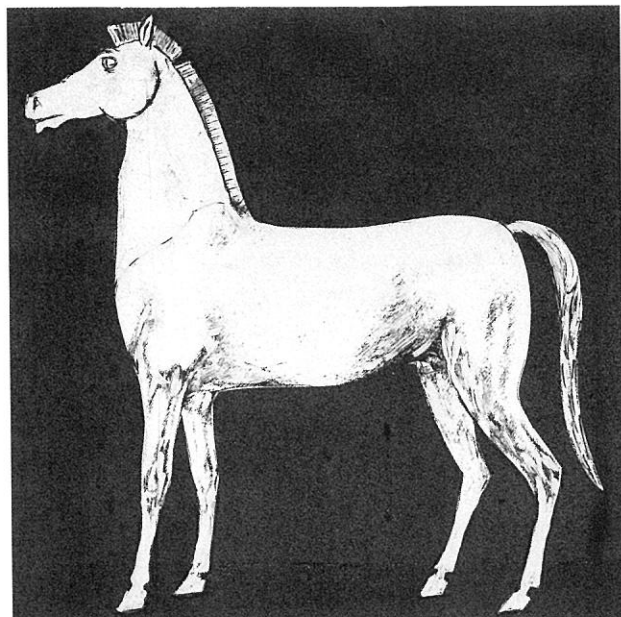


Abb. 16. - Versuch einer Rekonstruktion des Originals.